الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

التجريب في رواية "سيدة المقام"

مرثيات اليوم الحزين "لواسيني الأعرج" –أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذة:

مريم بن بعيبش لطيفة قرور

لجنة أعضاء المناقشة

الأستاذ: توفيق قحام.....رئيسا

الأستاذة: لطيفة قرور.....مشرفا ومقررا

الأستاذة: مريم بغيبغ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2016- 2017

إهداء

إلى أولئك الذين لم نلتق بهم في حياتنا

إلى التي لم تحضر لي كوب قهوة وأنا أحضر هذه المذكرة

أمي العزيزة

إلى أغلاهم

أبي الغالي

إليهم جميعا

شكر وعرفان

أقدم هذا الشكر مقرونا بالعرفان إلى أستاذتي "لطيفة قرور" فهي أول من وضعتني في هذا الدرب وشجعتني عليه وتابعتني من بدايته إلى نهايته، وأشكر كذلك الأساتذة الكرام اللذين زودونا بالمراجع، وكانوا عامل تحفيز وإسناد لنا.

ولا يفوتني أن أشكر في هذا المقام كل من ساهم في إيصالي إلى هذا المستوى.

كما أشكر كل من ساندني في إنجاز هذه المذكرة.

إلى جميعهم أعبر عن شكري وعرفاني.

مقدمة

مقدمة

جاءت بداية التسعينيات في الجزائر إيذانا ببدء مرحلة جديدة في الكتابة الروائية، ميزتها عن رواية السبعينيات والثمانينيات، حيث تعد مرحلة التسعينيات مرحلة بارزة في مسار الرواية الجزائرية، فقد شهدت هذه المرحلة ظهور رواية جديدة وسط جيل جديد متحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، متبنيا تياراً جديداً نزع نحو التجريب بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد، ذا رؤية فنية متنوعة، وأساليب سردية مختلفة مواكبا التطورات الحاصلة في مجال السرد من جهة والواقع من جهة أخرى.

ذلك أن الرواية تأخذ في كل عصر صورة مميزة، تكتسب منها خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق، فالملاحظ أن الرواية الجزائرية قد اتسمت بصيغة ثورية خاصة الثورة ضد الاستعمار في فترة ما بعد الاستقلال ثم سايرت النظام الاشتراكي، وهذا ما نجده في عقد السبعينيات، ثم دخلت مرحلة جديدة إذ ارتبطت بالواقع الراهن بعد انفجار أكتوبر 1988، حيث ألقت هذه المرحلة بظلالها القوية على الرواية الجزائرية المعاصرة فانتقل الخطاب الروائي إلى مساحة التعددية، ليس فقط في المضمون أو الحدث، بل أيضا في طرائق السرد فراح هذا النص يعبر عن التحول الكبير الذي مس المجتمع الجزائري، وطفت على السطح القضايا التي كانت منذ زمن غير بعيد من الممنوعات.

حيث أدى هذا إلى ظهور نص روائي انطلق فيه الكاتب من واقع عايشه وعاشه في زمن الأزمة، فجاءت تسمية "أدب الأزمة" أو" أدب المحنة" لكل نتاج أدبي أنتج في هذه الفترة أو عالج قضية من قضايا المجتمع المتشابك، وكان هذا النتاج مرتبطاً ارتباطا عضويا بالمرحلة التاريخية التي أنتجته والواقع الاجتماعي الذي شكله، فأغلب النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة حاولت أن تعكس ما تعرض له المجتمع في قالب جديد تميز بالتجديد والتجريب.

ومنه تعد رواية المحنة من أهم الإنتاجات الإبداعية الجزائرية، لكونا أرخت لمحنة الجزائر في الفترة التي تسمى في تاريخ الجزائر الحديث "العشرية السوداء"، ومن جهة أخرى تعتبر هذه الرواية نتاج نزعة التجريب والتجديد التي عرفتها الرواية المعاصرة.

وفي هذا الخضم الذي تشّرب مراراته أبناء الوطن، لجأ اغلب الروائيين إلى مخابر التجريب من أجل استحداث نوع روائي جديد يستطيع استيعاب المأساة، ومن هؤلاء الروائيين" واسيني الأعرج" في روايته "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين" التي تعتبر من بواكير الأعمال الروائية التي شيّدت بداية الأزمة، باستعمالها العديد من السمات التجريبية والتقنيات السردية الحديثة التي تخالف النمط السردي التقليدي.

وعلى اعتبار أننا أخذنا موضوع التجريب في رواية المحنة كموضوع لدراسة وأخذنا الرواية سالفة الذكر كنموذج تطبيقي، فسنحاول من هذا المنطلق الدخول إلى علاقة الأزمة بالتجريب، وذلك في إطار تقديم للنص الروائي، واستقراء علاقة الواقع بالأدب وأثرها على النص الروائي، ما هو الدافع وراء نزوع الروائيون إلى التجريب ؟ وما هي أهم ملامح التجريب في الكتابة الروائية المعاصرة بصفة عامة ؟ وفي رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج بصفة خاصة ؟.

إن البحث في علاقة التجريب الروائي في الجزائر بالمأساة الوطنية، يجعل من الضروري الانفتاح على النصوص الروائية التي ارتبط ظهورها بهده الفترة، إيمانا منا بأن هده النصوص هي شهادات تاريخية على الواقع الجزائري في تلك الحقبة، ومن بين هده النصوص، رواية "سيدة المقام مرثيات اليوم لحزين"، كون هده الرواية شهادة حية على بداية المأساة الوطنية، كما أنها من أولى الروايات التي انفتحت على حقل التجريب.

ومن هنا جاء اختيارنا لموضوع البحث الموسوم ب: " التجريب في رواية المحنة الجزائرية سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين لواسيني الأعرج –أنموذجا–"، رغبة منا في تحقيق تحصيل معرفي حول هذا الموضوع خاصة وأن موضوع التجريب ورواية المحنة أصبح محورا هاما للنقاشات الأدبية والنقدية.

واعتمدنا في هذا الدراسة على المنهج البنيوي التكويني لما يتيحه هذا المنهج من حرية في التحليل، وذلك من خلال الجمع بين المتن الروائي كبنية سردية أدبية وبين الواقع الاجتماعي الذي أنشأه، ذلك أن العلاقة بين الأدب والواقع وطيدة جدا، والأدب حسب تعبير–كارل ماركس– هو انعكاس للبنية التحتية التي تمثل الواقع الاجتماعي بكل موائماته وتناقضاته، أو حسب رأي–لوسيان غولدمان– الذي دعا إلى ضرورة الاهتمام بالعلاقة بين النص والمجتمع، بدليل مدى تأثير المجتمع في تكوين العمل الأدبي، هادا الأخير الذي يعيد صياغة هدا المجتمع في قالب فني أدبي تخيلي.

ومن أجل الخوض في هذا الموضوع وفق طريقة منهجية، قسمنا الدراسة إلى مدخل، وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في المدخل الإطار العام للرواية الجزائرية وعلاقتها بمسار التجريب والتجديد.

أما الفصل الأول وهو بعنوان: "قراءة في المصطلح والمفهوم"، فعمدنا فيه إلى تحليل أهم المصطلحات المتعلقة بموضوع الدراسة، بدءا بالمحنة كمفهوم عام ثم رواية المحنة باعتبارها نتيجة طبيعية للفترة التي أنتجت فيها، ثم انتقلنا إلى الرواية الجديدة التي تعتبر الجدر الأساس للرواية المعاصرة ورواية المحنة جزء منها، ثم التجريب الذي يعتبر محور اهتمامنا، كما أنه المخبر الذي اختمرت فيه الكتابة الروائية الجديدة وعلاقتها بالواقع.

أما الفصل الثاني بعنوان: "التجريب وتجليات المتن في رواية سيدة المقام"، فتعرضنا فيه إلى ملامح التجريب على مستوى المتن الروائي، وهي المواضيع التي تناولتها الرواية وكانت الأساس الذي تميزت به، فبدءنا بالعنف الذي يعتبر التيمة الأساسية، ثم ركزنا الحديث على شخصية المثقف، ثم الوطن وأخيرا المرأة.

أما الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان: "التجريب على مستوى الخطاب في رواية سيدة المقام" فعرضنا فيه ملامح التجريب على مستوى الخطاب، حيث درسنا العتبات النصية فبدأنا بالعنوان ثم انتقلنا إلى الغلاف، ثم حضور السارد في الرواية، وبعدها الزمن الذي يعتبر من أهم التقنيات السردية التي اشتغل عليها التجريب الروائي فحاولنا تبيان الفرق بين زمن القصة وزمن الخطاب عن طريق دراسة الترتيب الزمني بتقنيته الاسترجاع والاستباق، ثم درسنا علاقات الديمومة وأخيرا علاقات التواتر ، ثم دراسة الفضاء، فتطرقنا إلى أنواع الأفضية الموجودة في الرواية منها الفضاءات المغلقة مثل البيت ومركز الشرطة، وأخرى مفتوحة مثل الشوارع والطرقات والبحر، وبعدها الشخصية التي درسنا فيها شخصية المثقف والمتطرف، وأخيرا شعرية التعدد اللغوي من خلال توظيف اللهجة العامية واللغة الأجنبية وتوظيف التراث الشعبي من أمثال شعبية وأغاني.

ولأنّ أي دراسة لا تستوفي شروطها المنهجية إلا إذا تزاوج التنظير مع التطبيق في رسم أبعادها، هذا ما جعلنا نعتمد على التنظير في الفصل الأول، ثم جاء الفصل الثاني مزدوج بين التنظير والتطبيق، أما الفصل الثالث فكان تطبيقيا.

أما الخاتمة فكانت عبارة عن أهم النتائج والأفكار التي توصلنا إليها من خلال هدا البحث.

وكأي بحث علمي لا يخلو من الصعوبات، فقد واجهتنا بعض الصعوبات، إلا أنها كانت دافعا قويا للمواصلة الاجتهاد، أهمها:

- قلة المراجع التي تناولت موضوع الأزمة، خاصة أنه موضوع حديث النشأة.
- شساعة الموضوع، لدلك وجدنا صعوبة في تأطيره.

ومن أجل الإلمام بهذا الموضوع اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع من أهمها: كتاب" مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء" لعبد الله شطاح"، وكتاب" الرواية والعنف دراسة سوسيونصية للرواية الجزائرية المعاصرة" "لشريف حبيلة"، كذلك كتاب" لذة التجريب الروائي" "لصلاح فضل"، نجد أيضا " الملتقى الخامس للرواية عبد الحميد بن هدوقة".

كما نذكر بعض المصادر المعتمدة في التحليل البنائي من أهمها: كتاب" بنية النص السردي" "لحميد لحميداني"، وكذلك كتاب" بنية الشكل الروائي" "لحسن بحراوي".

وفي الأخير أشكر الله العلي القدير الذي منَّ عليّ بفضله لأتمم هدا العمل، كما أتقد بالشطر الكثير للأستاذة المشرفة "لطيفة قرور"، التي لولا مساعدتها ودعمها المادي والمعنوي لما استطعت إخراج هدا البحث.

المدخل

إن السرد عالمي مرتبط بالإنسان في كل زمان ومكان، فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ليس له قص، فلكل الطبقات ولكل المجتمعات البشرية قصها لأن السرد عالمي يخص كل البشرية.

وعلى اعتبار أن الرواية من ابرز الأشكال السردية استيعابا لمظاهر التعبير والمعرفة في كل مجتمع لما تحتويه من فضاء واسع، يقدم للمتلقى كما معرفيا وثقافيا معتبرا داخل النص الواحد، ناهيك عن الجانب الفني الذي يولد دائمًا الانغماس والتمتع بالجمال، من خلال البناء السردي والتداخل الزمني والمكاني وتشابك المتخيل بالواقع هذا ما جعلها تتميز عن الأجناس الأدبية الأخرى، كما أنّ الرواية ذاتها تختلف من عصر إلى آخر، ولكل رواية خصائصها التي تنفرد بها، وتجعلها مختلفة عن خصائص رواية في عصر سابق، ففي العصور القديمة كانت الملحمة هي الرواية، وفي القرون الوسطى كانت القصة الطويلة الخرافية هي الرواية، وفي بداية القرن التاسع عشر19 كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية، ومع بداية النصف الثاني من القرن 19 كانت القصة الطويلة الواقعية هي الرواية، وهذا ما يفسر ارتباطها الوثيق بالمجتمع لذلك تسعى إلى إبراز الواقع في جميع مستوياته لأن الأدب يصور بشكل عام الحياة الإنسانية والحياة الاجتماعية بشكل خاص.

إنها عالم شديد التعقيد والتركيب، فهي شكل أدبي جميل اللغة هي مادته الأولى كمادة كل جنس أدبي أخر في حقيقة الأمر والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنموا وتربوا، وتمرح فتخصب، والتقنيات لا تعدوا كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين.

فالرواية هي شكل من أشكال التعبير تخضع للظروف والمناسبات لأنها تعبير صادق للواقع الذي تتشكل فيه فهي مرآة تعكس الواقع بطريقة أدبية وأسلوب نثري متخذا اللغة وسيلة لذلك، لها امتداد كمي معين، فالرواية تجربة أدبية يعبر عنها مؤلفها بأسلوب نثري مستعملا في دلك السرد والحوار، يحاول من خلالها تصوير حياة جماعة من الناس، يتحركون في نسق اجتماعي محدد زمنيا ومكانيا، ولها امتداد كمي معين يحدد كونها رواية ترتبط بحدث أو جملة من الأحداث تتفاعل فيما بينها، والتي من خلال تفاعلها تتجسد وجهة نظر الروائي والأفكار التي يحملها بطريقة مباشرة .

ومنه تبدو الرواية "كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه ويحتويه داخله"[1]، هذا ما جعلها تحتل مكانة مهمة لا ينازعها عليها شكل تعبيري آخر فهي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي "الرأسمالي الذي

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحوث في تقنيات السرد – المجلس الوطني للثقافة والأدب، كويت، 1998،ص34.

تشظت فيه الحقيقة وسيطرت القيم المادية فاضمحلت القيم الأصلية أمام انتصار الأنانية والفردية والقبح الخالص"[1].

ومنه تصبح الرواية المفهوم المقابل للتشظي والتجزئة، لأنها تعكس واقع الإنسان البرجوازي، فهي تعبير عن الزمن القبح والإثم الكامل "حيث حاد بين قيمه وقيم مجتمعه البرجوازي، وعليه فإن الرواية التي تحدث عنها لوكاتش رواية تثير الحاضر من خلال اللجوء إلى الماضي وكل هذا يتجلى في التفاعل بين التاريخ والأنواع الأدبية"[2].

وبما أن الرواية الجزائرية هي جزء من المنظومة الثقافية العربية من جهة والعالمية من جهة أخرى تتأثر بالعوامل المختلفة وهذا ما جعلها – لامناص- مرتبطة بالفكر الإيديولوجي، فقد امتدت في فترة وجيزة لتحتضن عدة اتجاهات كلها ملتصقة بالواقع، تحوم حوله وتلمس جوهر الحركة فيه، وهذا ما أدى إلى تفجير الطاقة الفنية لدى الكثير من المبدعين معلنة البداية الفعلية والحقيقة للرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالعربية في سبعينيات القرن الماضي، وبهذا تعتبر الرواية الجزائرية العربية من مواليد السبعينيات بالرغم من أن هناك بدورًا لها ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، ويعود السبق في هذا الباب إلى رواية "ريح الجنوب" ل"عبد الحميد بن هدوقة" الذي كتبها(سنة 1971).

إذ تعتبر هذه الرواية أول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية، ناضجة فنيا وأسلوبيا، ثم تليها العديد من الكتابات الروائية، التي كانت تصب في نهر واحد هو ملازمة الواقع الاجتماعي وانعكاساته لأن هذه الفترة وحدها شهدت ما لم تشهده الفترات السابقة في تاريخ الجزائر من إنجازات على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي، وبالتالي كان لابد للرواية أن تجسد هذه الانجازات والتغيرات.

إلا أن رواية السبعينات تميزت ببساطة في الطرح، فكانت مثالا حيا عن الرواية الكلاسيكية ذات الزمن الخطي والفضاء المكاني الواضح المعالم، بالإضافة إلى اشتمالها على خصائص الرواية الكلاسيكية، كما ارتبطت هذه الرواية بالخطاب الإيديولوجي السياسي، ونحن نعلم أن "الأدب معادل موضوعي وفني للواقع يعيد إنتاجه أو يقاربه وفق طقوس ووسائط لغوية..."[3].

وكأن رواية هذه الفترة ما هي إلا إعادة للخطاب السياسي السلطوي بطريقة فنية وفق طقوس ووسائط اللغة.

1- فايد محمد، سحنين علي، ابحاث في الرواية ونظرية السرد، طكسيج للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص12.

3- حفناوي بعل، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوردية العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص196.

لتأتي مرحلة التسعينيات التي تعتبر تحولا جذريا في مسار الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وذلك لتحريرها من اسر الرواية الكلاسيكية وحتى طوق الرواية السياسية التي سادة زمن التسعينيات، لتدخل في أفاق جديدة، تتميز بالتجديد والتجريب « المشهد الروائي العربي بالغ الثراء والتنوع لا يكف عن التجديد والتجريب»[1] .

لأن التجريب فعل مميز يتمحور داخل مفهوم الرواية، يعكس الكاتب من خلال ذوقه الخاص وإبداعه الشخصي في الكتابة أو التصوير واختيار الموضوع، لأن « الوعي بكتابة الرواية عربية جديدة لا يقوم إلا على التجريب الروائي باعتباره يوسع من عوالم الكتابة ويفعمها بمظاهر التجديد والتعدد والتوزيع»[2]، ومن الروائيين العرب الذين نحو منحى التجديد والتجريب في الرواية نجد: "صنع الله إبراهيم"، "جمال الغيطاني" "عبد الرحمان منيف"، ومن الجزائر نجد: "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج" اللذان كان لهما السبق في كتابة رواية جزائرية مغايرة تماما لما ألفه عالم الرواية سابقا « وقد عرف النص الجزائري تحولات مهمة بدت جلية في نمط اللغة وأشكال حضور الشخصية وطرق التعامل مع الزمن، واستحضار التراث والانفتاح على التجارب القديمة والمعاصرة وتفكك البنية السردية التقليدية وفوضى الزمن وتشويشه وعنف اللغة واضطرابها وحضور الذات بأوهامها وهواجسها وانهيار الحقائق الكبرى والانفتاح على الأسئلة الشائكة ثم ارتياد المناطق المعتمة ولها مشية في التاريخ والواقع»[3].

فمع تأزم الأوضاع في الجزائر مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات ظهر نوع جديد من الرواية، اتخذ هذه الأوضاع كمادة دسمة له أطلق عليه اسم: "رواية الأزمة"، "رواية المحنة"، "الرواية الاستعجالية"... وتعتبر هذه الرواية من أهم الإبداعات الأدبية تجسيدًا لمقولة التجريب الروائي، فهي بمثابة تأريخ للأزمة الجزائرية في قالب فني وجمالي جديد، حيث لم يختلف الروائيون عن تجسيد هذه المعانات في أدبهم الذي يمتزج فيه الجمالي الفني بالسياسي، حيث راح الروائي يصور هموم الإنسان داخل مجتمع أصبح همه الأوحد كيف يبقى حيًا، كما صنفت هذه الرواية من بين أهم الأجناس الأدبية التي صورت الواقع في هذه الفترة، وفاقت على المصادر المتخصصة في ذلك حيث أعطت للوقع بعدًا اجتماعيا لما كانت تغلفه الكثير من المصادر ولاسيما تلك التي كانت تحت جناح السياسة، فصورت الواقع بصورة تحليلية نقدية « وكانت الرواية الجزائرية التي كتبت خلال الأزمة واتخذتها موضوعًا هي الحقيقة ذاتها" [4] ، وهذا أمر طبيعي فقد شغلت الأزمة الرأي العام –اختصارًا- شغلت العام قبل الخاص لأنها توغلت في يوميات الإنسان الجزائري، وكان هذا كافيا لتكون مادة دسمة يتخذها الروائيون، حيث أخرجت دور النشر في

1- بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبناء حدسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر ، ط1، 2007/ 2008، ص27.

2- التجريب الروائي عند بشير مفتي، رواية أشباح المدينة- أنموذجا- مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، السنة الجامعية 2015/2014، ص12.

3- المرجع نفسه، ص13.

4- حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهة التجريب، ص196.

الجزائر وخارجها عناوين عدة تحوى داخلها موضوعات محصورة كتفكيك السلطة السياسية والعنف بكل تمظهراته في منجز جمالي فني يتشاكل فيه المتخيل بالواقع، وبالتالي كيف يتجسد العنف في الرواية باعتباره مرجعًا جماليًا؟.

ولقد أرخت الكثير من الروايات لمظهر العنف بكل تفصيلاته، فنجد: "بشير مفتي" في روايته "المراسم والجنائز" التي يتعرض فيها إلى معانات المثقفين الذين أصبحوا هدفا مباشرا للعنف والموت، وتتقاطع رواية "سيدة المقام" "لواسني الأعرج" مع رواية "الشمعة والدهاليز" "لطاهر وطار" باعتبارها من الروايات الأولى التي أرخت لبداية الأزمة والعنف في الجزائر، وتكاد تجمع جل الروايات التي كتبت في هذا الصدد على أن السلطة هي المسبب الرئيسي في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والاجتماعية، لأن هذه الأزمة كانت نتيجة التحولات الطارئة على نظام الحكم بعد زوال النظام الاشتراكي وظهور نظام التعددية الحزبية سنة 1988 وتنامي الإرهاب ويصبح ذلك موضوعًا رئيسيا للكتابة الروائية «خاصة وأن الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطواته بتلك المقاييس جميعها فقد لا يستغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية» [1] .

تجسد كل هذا في رواية الأزمة الجزائرية التي تعبر عن وعي المبدع الجزائري، وبالأخص الروائي «فقد تضافرت روافد الثقافة الشعبية مع عناصر التراث الصوفي والخرافي والأسطوري لتشكل مرجعية ثرية بمقومات الإبداع الفني المغاير، مما جعل أفق الكتابة الروائية في الجزائر ينفتح على فضاء التجريب الذي تحول إلى هاجس لدى المبدعين في رحلة البحث عن المغاير من أشكال السرد» [2].

وتتباين أساليب التجريب من روائي إلى آخر، "فواسيني الأعرج" الذي يعتبر من أهم رواد التجريب الروائي في الجزائر حيث تتجه مغامرته التجريبية «لتفتح على أكثر من أفق كتابة في صياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي والسياسي في تحولاته المتأزمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة، وفي بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم حيث يكتشف التجريب لديه عن جدلية المثاقفة، والتأصيل في ظل تداخل الأنساق التقليدية للسرد بالحداثة» [3].

1- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ذ ط، 2000، ص91.

2- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار" الشمعة والدهاليز" " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2009/ 2010، ص7.

3- المرجع السابق، ص7.

وهكذا ارتبط التجريب الروائي في الجزائر، بتشابك الحداثي مع التقليدي، واقتراب الماضي من الحاضر، وتداخل الواقعي بالمتخيل ليشكل بناء لغويًا متميزا ومختلفا اختلاف تواصل لا اختلاف قطيعة.

وتقدم روايات "واسيني الأعرج" في تفاعلها مع التاريخ، قراءة نقدية متميزة تخترق الكتابات الرسمية وتنفد إلى مواطن التأزم لتسليط الضوء على المغيب والملتبس والمهمش والمأزوم، مجسدًا نصا يقترب من التاريخ ويتأثر في الوقت نفسه عن التقريرية والمباشرة حفاظا على شعريته، وهذه الخصوبة المعرفية والفنية هي التي تصنع فردية الروائي وتميزه.

من بين هذه النصوص رواية "سيدة المقام" التي تقدم صورًا ورموزًا للتاريخ المظلم سواء في الماضي أو الحاضر حيث استطاعت هذه الرواية أن تعبر عن كثير من القضايا والأفكار والتحولات التي أفرزت أحداث أكتوبر 1988 وبعدها عشرية دموية، كانت نتيجة هزات أرضية أو براكين وزلازل مست المجتمع الجزائري بكل طبقاته وفئاته، فرواية "سيدة المقام" "لواسيني الأعرج" عرضت الكثير من النماذج الحية المعبرة عن التحولات، وطرحت العديد من القضايا الحساسة والأفكار الأساسية التي لا يمكن للقارئ أن يقف إزاءها موقف الحياد عرضت كل هذا في قالب فني روائي تاريخي يمتزج فيه الماضي بالحاضر، وهذا ما جعل الكتابة عن التاريخ هي التاريخ ذاته.

والكتابة عن التاريخ في هذه الرواية هي كتابة للتاريخ بطريقة أدبية فنية، تدين خرقاته وتجاوزاته وصراعاته وتدعو إلى خلخلته بحثا عن الحقيقة وهذا الوعي اقتضى توظيف آليات جديدة أبانت الرواية عن قدرة كبيرة في التحكم فيها لعل أهمها استثمار الوثيقة التاريخية والاشتغال على الذاكرة الجامعية والانفتاح على بعض الفنون.

وعليه فإنه إذا أردنا فهم المجتمع الجزائري علينا أن نقرأ الرواية الجزائرية باعتبارها أثرا تسجيليا لفترة تاريخية محددة خاصة بحركة اجتماعية وفق تيار وعي خاص.

الفصل الأول

الفصل الأول: قراءة في المصطلح والمفهوم

تعد المصطلحات العلمية والمعرفية، بمثابة المفتاح الأولية التي نلج من خلالها إلى كنه العلوم وحقيقية المعارف، وذلك عملاً بالمقولة الشهيرة لسكاكي«مفاتيح العلوم مصطلحاتها» [1]، وفي ضوء هذا التصور لا يمكننا استيعاب موضوع التجريب في رواية "سيدة المقام" وفهمها فهما دقيقا إلا بالعودة إلى تحليل المصطلحات الرئيسية التي يقوم عليها هذا الموضوع وهو ما يقتضي الخوض في مضمار هذا البحث حيث أن هذه المصطلحات سترافقنا طيلة صفحات البحث، مما يستدعي تقديم تعريفات لها ضروريًا.

فالبحث عن التجريب في رواية "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين" "لواسيني الأعرج"، هو بحث عن التجريب في رواية المحنة الجزائرية، كون رواية "سيدة المقام" جزء من رواية المحنة، وأن التجريب الروائي مرتبط بالفترة المسماة بتاريخ الجزائر الحديث: "العشرية السوداء"، "الأزمة" أو "المحنة"... الخ، لذلك اقتضت الضرورة أن نعالج موضوع المحنة وأدبها قبل الحديث عن التجريب في الرواية.

1- مفهوم المحنة:

1-1- لغة : البحث عن مفهوم اللغوي لمصطلح المحنة لا يفضي إلى نتيجة لأن جل المفاهيم سواء كانت لغوية أو أدبية تأخذ مصطلح الأزمة – وهو الصواب-، وعلى اعتبار أن مصطلح الأزمة يميل بشكل كبير إلى حقل الاقتصاد والسياسة أردنا ربط المصطلح بما يتناسب وحقل الدراسة فلجأنا إلى مصطلح المحنة الذي يتناسب والحقل الأدبي كثيرًا بدلا من الأزمة.

وبالتالي تطرقنا في المفهوم اللغوي لمصطلح الأزمة للدلالة به على المحنة، لأنهما دالان مترادفان يحيلان إلى المدلول ذاته.

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "أزم":[2]

أزم. الأَزْمُ: شدّةُ العضّ بالفَم كله (...) والأَزْمُ: القطع بالناب والسّكين وغيرها (...) والأزمُ: الجَدْبُ والمِحْلُ (...) الأزْمة: الشدّة والقحطُ (...) والمنأزّمُ: المتألم لأزمَة الزمان وشدته (...) ويقال: أصابتنا أزمة وآزمة أي شدة... وأَزَم على الشيء: يَأْزِمُ أُزُومًا: واظب عليه ولزمه. وأزم بضيعته وعليها: حافظ... وتأزّمَ القومُ إذا أطالوا الإقامة بدارهم. وأَزَمَ بصاحبه يأْزِمُ أَزْمًا : لَزق (...) والمأزم: كل طريق ضيق بين جبلين، وموضع الحرب أيضا مَأْزِمُ، (...) والمِأْزِمُ: المضيق في الجبل حتى يلتقى بعضهما ببعض وتسع ماوراءه.

1- لمياء عيشونة، السرد والسرد المضاد في سياق مابعد الكولونيالتية، مذكرة ماجستير، محمد الصديق بن يحي، جيجل، 2005/ 2006، ص 01.

2- ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، دار صادر، لبنان، ط4، 2007، ص- ص100- 101.

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري:[1]

أزم: أزَمَ الفَرَسُ على فأس اللجام: عَضُ عليه وأمسكَه، وفَرَسُ أزوم، وأخد مالي فأزَمَ عليه، ومنه قيل للحمَّية الأزَمُ، وتقول العربُ أصل كل راء البَرْدة وأصْلُ كل دواء الأزْمُ.ويقال للمُحتَمي الأزمُ- ورجل أزُومُ: قليل تارزء من الطعام.

ومن المجاز : أزَم الدهر علينا وأزمتنا أزمة ، وسنة أزمة وأزومُ ، وسنون أوازمُ، وأصابتهم أزمة، وتتابعت عليهم الازمات.

أما في معجم العين في مادة أزَم نجد[2] :

الأوازم ، وواحدها: آزمة: الأنياب. وأزَمت يد الرجل آزمُها أَزْمًا وهو أشدُّ العض.وأزم علينا الدّمرُ يأزمُ أَزْمًا، إذا ما اشتد وقل خيرهُ، وعلى العموم الأزمة في اللغة هي القحط، الشدة

1-2- اصطلاحا:

في تعريفنا للأزمة نقول أن الأزمة واحدة من المفاهيم الصعبة التي يستعصي تحديدها، وهذا يعود لأسباب متعددة ومتداخلة أبرزها: « - صعوبة حصر وتحديد ما هو المقصود بالأزمة.

- الطبيعة الشمولية للمصطلح، واتساع نطاق استخدامه (أزمة هوية، أزمة أخلاق، أزمة مسرح، أزمة اقتصادية أو سياسية أو عسكرية.)

- خصوصية المنظور الذي ينظر به كل علم إلى مفهوم الأزمة وخاصة بعد أن جذب مجال دراسة الأزمات العديد من الباحثين من مجالات علمية مختلفة.

وزيادة غموض المفهوم الذي نتج عن كثرة التعريفات وتنوع المعالجات، وقد أدى ذلك إلى تعدد التعاريف المستخدمة في تحديد مفهوم الأزمة ولكن قراءة معمقة لهذه التعاريف، تؤكد أن تعددها يعود إلى اختلاف النظرة إلى الأزمة، وإلى اختلاف الجانب الذي يجرى التركيز عليه، ومن بين الجوانب المختلفة الأمر الذي يتيح إمكانية القول أن تعدد وتنوع هذه التعاريف لا ينفي تكاملها» [3].

تعرف دائرة المعارف الاجتماعية الأزمة بأنها: « حدوث خلل خطير ومفاجئ في العلاقات بين شيئين»[4].

1- الزمخشري، اساس البلاغة، المجلد1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 26.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ترجمة ومراجعة داود سلمان العنبكي، إنعام داود سكوم، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 2004، ص 12.

3- أديب خضور، الإعلام والأيام، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999، ص03.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

وجاء في "المصطلح السردي" لجيرالد برنس أن:

« الأزمة: نقطة تحول، اللحظة الحاسمة التي يحدث فيها تحول الأحدث أو العقدة »[1].

كما جاء في المصطلحات العربية في اللغة والأدب الأزمة crisis: هي «تلك المرحلة في القصة أو المسرحية التي يشتد فيها الصراع إلى درجة يحتم فيها الوصول إلى حل حاسم، أو المثال التقليدي للأزمة هو مشهد المسرحية في مأساة "هاملت" حيث يرى الملك كلوديوس كمثيلا الجريمة التي ارتكبها، ومثالها في الرواية العربية لحظة دخول زوجة الوزير إلى شقة محجوب عبد الدايم في رواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ.»[2]

فالأزمة في الرواية والمسرحية مرتبطة بذلك التحول في مسار السرد لأن الانقلاب دائما ما يكون مرتبطا بتغير الأوضاع، ذلك نتيجة تأثير الأزمة التي تعتبر عقدة وحبكة في النص الأدبي حيث تصل الأوضاع إلى مرحلة من التأزم لتغيير مسار السرد من حالة إلى حالة أخرى.

وعليه غالبا ما تشكل الأزمة منعرج تحول هام وغير مسبوق، فهي دائما ما ترتبط بالتحول والتغيير والتجديد والحركة، وهذا ما جعل فترة التسعينيات في الجزائر أزمة حادة وذلك نتيجة التحولات الطارئة على نظام الحكم بعد زوال النظام الاشتراكي وظهور ما يعرف بالتعددية الحزبية، لأن الأزمة الجزائرية ولدت من رحم أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية كانت عبارة عن قنبلة وجب عليها أن تنفجر ذات يوم، حيث مهدت لها أحداث 05 أكتوبر 1988 وكانت انتخابات 1991 موعد انفجارها، فكانت هذه المرحلة إيذانا لبدء مرحلة جديدة في مختلف القطاعات السياسية من خلال تطبيق فكرة الحزب الواحد وتبني التعددية الحزبية اقتصادية التخلي عن النظام الاشتراكي وإتباع النظام الرأسمالي.

أما ثقافيا وأدبيا فقد ظهرت كتابة روائية جديدة تميزت عن رواية السبعينيات والثمانينيات، سواء على مستوى المضمون أو الشكل إذ كشفت رواية هذه الفترة عن التوجهات الإيديولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات المجتمع، فأظهرت هذه الرواية ذلك الصراع بين السلطة والجماعات الإسلامية من جهة وبين الطبقة المثقفة وهذين الاتجاهين من جهة أخرى، كما رصدت محاولات إلغاء كل من الجبهتين للأخرى ورفضهما معًا للمثقف في جهة ثالثة، كونهما يختلفان حول خدمة المصالح العامة، في حين أن كل جبهة تعمل من أجل تحقيق مصالحها الخاصة، فلا السلطة تهتم بالمجتمع ولا الجبهة الإسلامية تهتم به.

1- جير الدبرنس، المصطلح السردي، ترعابد خزنتت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 55.

2- مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص25.

وعلى اعتبار أن الأدب من المجالات التي تعتمد على الواقع كمصدر أساسي لها، وأن كل فترة من فترات التاريخ تنتج أدبها الخاص بها فقد استطاعت هذه الفترة أن تنتج أدبها الخاص بها، فقد برزت في الأفق رواية جزائرية معاصرة، أساسها التجديد والتحرر من أسر االرواية الكلاسيكية متعمدة في ذلك على التجريب والتجديد، حيث كانت هذه الرواية معادلاً موضوعيًا للواقع فارتبط اسمها بالفترة التي أنتجتها والأوضاع السائدة أنداك.

2- مفهوم رواية المحنة:

جاءت تسمية "رواية الأزمة الجزائرية" أو "رواية المحنة" أو "رواية الإستعجالي" أو "رواية الشهادة"، لكل إنتاج أدبي روائي استطاع أن يجسد كل التناقضات والإيديولوجيات السائدة في فترة التسعينيات من القرن الماضي، لأنه كما هو معلوم أن الأدب معادلا موضوعيا للواقع، وبخاصة أن هذه الرواية ارتبطت بالواقع الراهن، لأن الأدب يمتد عبر التاريخ ليلتقط مادته مما هو راهن، لينقل بكل علو وتسام التجربة الواقعية إلى تجربة أدبية إبداعية يمتزج معها جانب أوفر من التخيل «باعتباره موضوعًا جماليًا ليس باعتباره تلاعبا حرًا بالخيال من خلال الصوت في الموسيقى واللون في الرسم والكلمة في الأدب»[1] .

قد تتميز رواية المحنة عن ما سبقها بتقديمها عالم متخيل يوحي بالتفكك وذلك عن طريق تقديمها للحقيقة في عنفها وتقديمها لشخصية تعاني التمزق والغربة، حيث عكست هذه الرواية هوية المجتمع مسكونة بهواجس الموت والدمار: « فتعاطت الرواية موضوع العنف السياسي وأثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، والتقى " الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" مثلا مع "وسيني الأعرج" في "سيدة المقام"، في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون "كإبراهيم سعدي" في "فتاوى زمن الموت" و "محمد ساري" في " الورم" و"بشير مفتي" في "المراسيم والجنائز" من خلال شخصيات مهزومة بخيبات أمالها فيما كانوا يرنون إليه » [2].

لأن الأدب بطبيعته يجعل الأشياء المألوفة تبدو غير مألوفة هذا في الحياة العادية، أما إذا كانت الحياة مليئة بالخوارق المهولة قد تفوق الخيال، فهذا يجعل الأديب يستسلم للكتابة التقريرية، يرصد ويسجل ويطرح الأسئلة، فأعوام الأزمة جعلت من الإنسان الجزائري سواءً كان مثقفا أو عاديًا لا يهتم كثيرًا بموت شخص بطلقة نارية أو سكتة قلبية أو مدبوحًا، لم يعد يثير اهتمامه سرقة حانوت وحرق بيت حتى الصحافة لم تعد تثيرها هذه الأمور.

فرواية "المراسيم والجنائز" مثلا "لبشير مفتي" شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في رؤيتها وعذابها فالكتابات الروائية الجديدة للراهن الجزائري راحت لتجسيد الصراع بين الواقع بكل سوداوية

1- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل على المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو، ص28.
2- المرجع نفسه، ص 77.

وهاجس الضمير الخلقي حيث تحول الكاتب الروائي إلى راو للأحداث، ليصبح مجتمع الرواية وجها أخر لمجتمع الواقع.

إن دوامة الصراع بين أقطاب السلطة بعد إلغاء الانتخابات التشريعية (سنة 1991) خلفت العديد من الأزمات التي ضمت إلى السجيل التاريخي الأسود للبلاد، فكان للأزمة تأثيرات على العديد من القطاعات والأصعدة منها التقوقع الاقتصادي وتسجيل نسبة كبيرة من الوفيات، هجرة السكان القرى والأرياف إلى المدينة، أما على الصعيد السياسي فانفجرت على الساحة السياسية العديد من الأحزاب والتجمعات المتباينة فيما بينها والمختلفة في خلفياتها وإيديولوجيتها، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار «الأزمة الجزائرية وثيقة الصلة بالنظام السياسي داخل المجتمع وبالظروف الاقتصادية والاجتماعية الداخلية على اعتبار أن النظام السياسي ليس إلا أحد النظم الفرعية التي يتكون منها النظام الكلي للمجتمع بالإضافة إلى تأثره بالأوضاع والظروف الخارجية» [1] ، وهذا دليل على أن الأسباب الحقيقة للأزمة الجزائرية وليدة النظام الكلي للمجتمع، بأبعاده الداخلية والخارجية، فالمرحلة الانتقالية من الأحادية إلى التعددية بالرغم من أنه انتقال طبيعي، إلا أن فترة الانتقال في الجزائر كانت فترة توتر وحساسية بين طرفي مجتمع السلطة والشعب وخاصة بعد إلغاء نتائج الانتخابات التشريعية حيث انقسم الشارع الجزائري إلى مؤيد للدولة ومعارض لها يرى فيها صورة من سلب الشعب حق حرية الاختيار.

فجاءت رواية المحنة تعبيرًا عن محنة الوطن والشعب، لأن هذه الرواية بمضمونها الاجتماعي «تغوص بنا في أعماق العشرية السوداء، وهذا من أجل تعرية الواقع المأساوي الذي يعيشه المواطن الجزائري والإحساس المتناهي بمرارة العيش داخل جوهر الواقع المأزوم والمليء بالتناقضات والمفارقات المأساوية الصارخة»[2].

وبالتالي فالقول براهنية المحنة لا يحتاج إلى تأويل «فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها على الأفراد والجماعات والقرى والمدن تمثل خلفية لمعظم الأحداث الروائية التي تلقفتها طازجة لتنسج من وحيها، عالمها الروائي دون أن تتروى لبناء معادل تخيلي يتبع الأزمة مند بداياتها التاريخية، كما فعل بلزاك مثلاً مع كوميدياه البشرية»[3].

فقد فرضت المأساة الوطنية تيمات كتابية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية فأقحمت رواية المحنة نفسها في «مواجهة الواقع المعيش وأسئلة الهوية والايدولوجيا وأسئلة الوطن الجريح، وفي كل صفحة وكل سطر نقرأ وراءه تشظي الذات الكتابية وعجزها في تشخيص البربرية التي فاقت واقعيتها أغرب ألوان الخيال»[4] ،

1- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، ص11.

2- داود محمد، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة اسنانيات، العدد 10، وهران، 2000، ص 32.

3- عبد الله شطاح، مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف، الجزائر، 2014، ص144.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

فكانت بذلك رواية المحنة تعبيرًا عن زمن الإثم الكامل الذي تتشظى فيه الحقائق ويسيطر الفكر الهمجي السوداوي على الضمير الخلقي الإنساني، وتضمحل البراءة الإنسانية وسط الإرهاب ونحن نعلم أن « الإرهاب ليس حدثًا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي ستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة، وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية»[1]، وبالتالي تحول الكاتب إلى راو للإحداث أو البطل نفسه الذي يبحث عن معنى لحياته من خلال إيقاظ رغبة الكامنة، بفعل الكتابة لأن الكتابة في ذلك الظرف العصيب من التاريخ هي: «المجال الأمن الأكثر موائمة للتعبير عن المعيش تصرح بما لم يقول به عالم السياسة وتذيع ما لم يقل به علم الاجتماع وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه» [2].

لقد أصبحت الكتابة في زمن المحنة هي الوسيلة الوحيدة التي يتجاوز بها الإنسان / الكاتب محنته، ويخفف من وطأة الجو العام، حيث أعلنت عن قلقها من خلال معالجتها وكشفها للطابوهات، وفي الوقت نفسه تحولت إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الفيضان العارم، فقد اتخذت رواية المحنة «الأزمة الجزائرية سؤالاً مركزيا لمتنها الحكائي ومنه تتوالد تيمات جديدة تتعلق كلها بالعنف والموت والإرهاب والمنفى»[3]، وبالتالي تكون رواية المحنة هي «الرواية التي أتخذت من المأساة الوطنية والمحنة الجزائرية موضوعًا مهيمنا على السرد حيث جعلت من الأحداث الوطنية والحرب الأهلية غير المعلنة بؤرة السرد، ومنها تستمد أسئلتها وعلى ضوءها تتحدد جملة من الثنائيات: الحياة / الموت، الذات/ الأخر، الذاكرة/ النسيان، الماضي/ الحاضر، الوطن/ المنفى... العنف/ السلم وغيرها»[4]، فظهرت إلى الوجود أعمال روائية تجلت فيها المحنة بكل تمظهراتها من الإرهاب إلى العنف إلى أزمة المثقف... كما ارتبطت رواية المحنة بالخطاب الإيديولوجي حيث تشكلت ثنائية الخطاب الروائي/ الخطاب الإيديولوجي، لأن الروية التي ولدت أثناء هذه الفترة، حاولت محاورة الواقع من خلال تقديم نصوص روائية تجسد الواقع الراهن انطلاقا من مواقف إيديولوجية متباينة، لأن تمركز الرواية التسعينية حول هموم الجماعة لا يحيل إلى وحدة المعتقد وإنما يحيل إلى وحدة التجربة العامة للمجتمع، والمتمثلة في تجريب العنف كتجربة جوهرية، هذا العنف الذي يبدأ من عنف المشهد والانفعالات إلى عنف التخيل إلى عنف اللغة، هذا التعدد الدال على تعالق رواية المحنة بالواقع الاجتماعي الذي أنتجها.

1- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، ص91.

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص157.

3- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، ص51.

(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

ونحن نعلم تأثير الراهن واليومي على الخطاب الروائي، هذا ما جعل رواية المحنة تشتغل على الراهن وترصد تأزمات فترة التسعينيات بشكل واقعي، فأمام الواقع المتذبذب والمأساوي والمتأزم استعمال الفضاءات الواقعية عملية انسب لتتجلى الفكرة واضحة، فلا يمكن نقل الواقع المضطرب نقلا بعيدا عن معاناة المجتمع ولا ينقل الغموض بغموض أخر.

3- الرواية الاستعجالية:

لقد كان الراهن دافعا إلى العجلة في الكتابة من اجل التنديد والصراخ في وجه العنف والصخب والبربرية لأن الحديث عن رواية المحنة هو حديث عن المشهد الروائي الجزائري في علاقته بالراهن ومن ثمة الحديث عن تجليات المحنة في الكتابة الروائية لأن «خصوصية الواقع المضرم بالحرائق والفضاء المضرج بالدماء والأشلاء، لم تبق للكتاب فرصة التروي أو التملي فقد كانت المأساة من هول الحضور بما لم يدع مجالاً لكل ذلك»[1] فأصبحت الرواية تتوغل في أعماق الحياة السياسية والاجتماعية المتعفنة مركزة على مأساة الذات والمجتمع في وطن تتكالب عليه أطماع الأوغاد من أبناءه، أو تتسلط عليه المتناقضات بأبشع صورها أدى بها للوقوع في النقل الحرفي والتقريري للواقع حيث جسدت العلاقات الآلية بين الكاتب والواقع، وربما هذا ما جعل النقاد يصطلحون عليه مصطلح "الرواية الاستعجالية" "littérature de l'urgence وهو المفهوم الذي رددته الأوساط الفرانكفونية [2]، بينما تفردت المقاربات العربية للظاهرة بإطلاق مفهوم أدب المحنة [3]، وفي هذا الصدد يقول جعفر يايوش: «لقد أطلق البعض من زملائنا الأدباء الباحثين الجامعيين، على الكاتبة الأدبية في الفترة التاريخية الممتدة من 1990 إلى غاية 2000، اصطلاح كتابة المحنة وكتابات الاستعجال»[4].

4- بين رواية المحنة والرواية الاستعجالية:

حين نتحدث عن رواية المحنة فإننا ننصرف مباشرة إلى تعالق الكتابة في فترة التسعينيات بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود، الراهن الصادم للعقل والحس والمنطق والقيم «المحيل إلى عوالم لم تعرفها المخيلة الجماعية مطلقاً سواءً تلك التي عايشت فضاعت الاستعمار، أو تلك التي تعرّفتها في مخيال رواد الرواية الجزائرية، أمثال

1- عبد الله شطاح، مدارات العنف، ص144.

2- المرجع السابق، ص 141، نقلا عن Rachid Mokhtari: la grafie de l houreur (essai sur algerienne (1990-2000), ed chihab, alger, 2002.

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

4- المرجع نفسه، ص نفسها، نقلا عن: رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، أعمال الملتقى الدراسي حول رشيد بوجدرة، تنسيق محمد داود، منشورات CRASC، وهران، الجزائر، 2006، ص 66.

"محمد ديب" و"كاتب ياسين" و"مولود فرعون" باعتبارهم هم أنفسهم قد كتبوا راهنًا جزائريًا كان يعيش محنة الاستعمار، ومع ذلك لم تحبل فضاء اتهم بفضاعات الرواية التسعينية التي كنا نحسبها شأنًا لا يحدث إلاّ للآخرين في محتشدات النازية ومعسكرات الفاشية التي عرفتها بقاع أخرى من العالم »[1]، ومنه تصبح رواية المحنة هو الوجه الأخر لمحنة العقل والروح والثقافة والوطن، وبصفة عامة محنة الإنسان الوجودية «لأن الرواية تجريب للوجود وفيها استغوار للحرية البشرية »[2]، لأن السرد هو إعلان عن هوية والكتابة هي إتخاد مواقف حيال الواقع الوجود، ومن تم تصبح الرواية وسيلة لتوسيع فضاءات وعي الإنسان لذاته وعالمه كون: « الرواية لا تفحص الواقع، بل الوجود، والوجود ليس ما حصل، الوجود هو عالم الإمكانات الإنسانية، كل ما يمكن أن يصيره، كل ما هو قادر عليه، يرسم الروائيون خريطة الوجود باكتشاف هذه الإمكانيات أو تلك، لكن لحظة أن توجد يعني (أن تكون في العالم)»[3].

أي أن الرواية لا تقتصر على عرض المشاعر والدوافع التي تسمو بها العلاقات الإنسانية، بل هي عرض للأفكار بحيث تلعب دورًا مهما في تغيير العالم، وبذلك كان لرواية المحنة دورًا كبيرً في توجيه دقة التطلعات بحيث امتلكت نبوءة عجيبة من خلال مواكبتها للتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية، خاصة وأن الواقع الجزائري قد عرف في السنوات الأخيرة الكثير من المتغيرات التي زلزلت كيانه وطمست هويته، بحيث امتدت تأثيراتها المأساوية لتشمل كل شيء دون استثناء.

فأنفتح الواقع على وجه هذا العالم، حيث أصبحت كتابة المحنة الوجه المقابل للتشظي والتجزئة لأن الرواية تعبر عن إنسان متدهور أضاع ذاته في عملية البحث عنها، لتصبح الرواية هي ذلك الانتقال بالحياة اليومية في المجتمع إلى المستوى الأدبي.

ذلك أن الرواية هي أهم جنس أدبي في تصويرها لواقع الحياة وخاصة إذا تحدثنا عن رواية المحنة، إذ فاقت في وصفها للراهن الجزائري آنذاك عن المصادر المتخصصة، ذلك أن الروائي يستعرض جوانب هامة للواقع، وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يعتبرون رواية المحنة هي الحقيقة ذاتها، حيث تتضح معالم المحنة في رواية المحنة، لأن ذلك الواقع اعتبر مادة دسمة يتغذى منها الروائيون وينهلون من تأثيراتها المأساوية مواضيع لهم لأن « الروائي العربي المعاصر قد أصبح اليوم هو المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأزمة وقضاياها من خلال شخصيات مأزومة فكريًا ومهمشة اجتماعيًا، ومغتربة إنسانيا، وهذه الشخصيات التي تعاني وتناضل من اجل نفي عذابات الذات وتحقيق

1- المرجع نفسه، ص 142.

2- لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، ينظر: ولسون كولن، فن الرواية، ص7

3- المرجع نفسه، بنظر :كونديرا ميلان، فن الرواية، ص8.

أهداف المجتمع –صارت– تشتغل اليوم مكانة رفيعة في شرفات فنون القص»[1]، لأن الرواية بحث مستمر عن الواقع، فراوية المحنة قدمت قراءة نقدية للواقع بأورامه وفي حالة انتفاخها، لأن المضامين الجديدة الفاسدة والنزاعات الدموية لابد أن تجد لنفسها أشكالا جديدة وأدوات تعرضها للتحليل والتشريح، فكانت رواية المحنة هي ذلك الشكل الجديد الذي يبحث عن تلك الفجوة بين الفرد وما يحيط به عن طريق طرحها لأزمة الذات واغترابها داخل المجتمع الذي يكتنفها لأن « علاقة الأدب بالأحداث والثورات والأزمات وطيدة بحيث لا يمكن أن نجد حدثا بدون أدب يؤرخ لأسبابه وظواهره وأحداثه ونتائجه»[2].

وعليه يمكن القول أن الروائي الجزائري قد سارع إلى تأريخ هذه المأساة بأدبه بعيدًا عن السياسي حينا وحينا أخر يمزج الجمالي بالإيديولوجي، وفي هذا الطرح يمكن أن نشير إلى نوعين من الرواية، فنجد « الرواية التاريخية أو رواية المتن بلغة توماشفسكي، أو الرواية التاريخية والتي يكون نسبها إلى الفن الروائي واهي، وتعني بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي»[3].

ثم الرواية التي تعالج الراهن بطريقة جمالية ، وتبتعد عن التسجيل الفوتوغرافي للأحداث لأن الرواية «تتخيل ينطلق من منظور من رؤية ويحمل منظورًا أو رؤية، فالناس والزمان والعلاقات والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي ثمة درجة من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل كفن كآلية» [4]وبالتالي فمعالجة قضية اجتماعية بلغة شاعرية لا ينقص من قيمة العمل الإبداعي، ولا قيمة الظاهرة المعالجة، بل إن الأدب معادل موضوعي للواقع وأن «الحياة الاجتماعية لها تأثير كبير على الأعمال الأدبية والفكرية عموما فمهما حاولت بعد النظريات و الآراء أن تبعد النتاجات وتجعلها عبارة عن أشكال جافة لاحياه فيها[...] فإن ذلك لا ينفي آبدا وجود علاقة شرطية بين العمل والبيئة التي نشأ فيها، وتشبه هذه العلاقة إلى حد كبير العلاقة الموجودة بين الروح والجسد»[5]، وهذا دليل على أن كل فترة الزمن تنتج أدبًا يحمل سماتها ويحيل عليها، وهذا ما جعل النقاد يصطلحون مصطلح أخر على رواية التسعينيات وعلى غرار مصطلح أدب المحنة وهو الأدب ألاستعجاليLittérature de L'urgence، وهو« المفهوم الذي رددته الأوساط الفرانكفونية »[6].

1- طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص05.

2- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي، 17/16/ مارس 2009، قسم اللغة العربية وادابها، معهد الأدب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، ص 274.

3- نبيل سليمان، الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، ص13.

4- المرجع نفسه، ص 10.

5- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص56.

6- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، ص141 نقلاعن: Rachid MokhTari مرجع سابق.

والحقيقة أن السبب وراء تسمية الأدب ألاستعجالي في مقابل أدب المحنة، هو أن أدب التسعينيات عبارة عن ردود استعجالية حيث سقط العديد منها في نوع من التسرع والتبسيط، وانساقوا وراء الأحداث المهولة المتسارعة، فجاءت هذه الأعمال أقرب إلى التصوير الفوتوغرافي، لأن مصطلح الأدب الاستعجالي يحيل إلى «مسارعة الكتاب إلى التقاط صور الحرائق المشتعلة في البيت الجزائري، بما يجعل كل ممارسة كتابية غير متجهة رأسًا إلى التنديد بما يحصل مجرد لعبة لفظية رخيصة لا تساوي قيمتها حبرها »[1]، لأن الجرح العميق الذي أحدثته الأزمة في النفوس، ومحاولة الروائيين لمساءلة الواقع والبحث عن الملابسات التي زجت بالبلاد في غيابات الظلام والدماء « يجعل البحث عن المقومات الفنية سلوكًا ينم عن قلة الحياء إن صح القول»[2]، لأن ما حدث في زمن العشرية السوداء لم يكن ليغري الروائي بالكتابة، بقدر ما كان يجبره عليها، حيث أصبحت الكتابة في ذلك الظرف العصيب من التاريخ هي: «المجال الأمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش تصرح بما لا يقوله عالم السياسة وتذيع ما لم يقل به علم الاجتماع وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه»[3]، فويلات الإرهاب وأثرها على الراهن الجزائري عهدئذا تمثل خلفية معظم الأحداث الروائية التي استعملتها طازجة لتنسج منها عالما روائيا، دون أن تبني معادلا تخيليا لها، لأن خاصية الواقع لم تعط للروائي فرصة التروي، وهذا ما جعل الكثير من الروائيين يقعون في بحر التقريرية والتسجيل، لأن هول المأساة لم يدع مجالا لذلك « وإذا قدرت لأحدهم الرغبة في تجاوز الراهن الحداثي القريب وفتح فضاء السرد على عوالم متاخمة للراهن ومتعلقة به بضرب من التعلق، أثقل كاهل النص بخطابات مكشوفة في مساءلتها المعلنة للتاريخ والثقافة والهوية والوعي، تتخذ شكل المواعظ والتأملات السياسية والاجتماعية»[4].

فنجد مثلا "الطاهر وطار" في روايته "الشمعة والدهاليز" يتقاطع مع "واسيني الأعرج" في روايته "سيدة المقام" من خلال كتابتها لواقع الصراع بين سوداوية الواقع وهمجيته، وبين الضمير الخلقي والإنساني.

وربما هذا ما جعل مصطلح "الأدب الاستعجالي" يتجه إلى المضمون أكثر منه إلى القيمة الفنية بحيث أعطى الأولية إلى المقاربة التيماتيكية متناسية قيمة العمل الفنية والشكلية، لأن المأساة الوطنية فرضت تيمات كتابية تشترك فيها معظم كتاب ذلك الفترة فالكتابات كلها تندد بالواقع، وتدين الأعمال الدموية فنجد الكثير من الدارسين والباحثين «يسمى أدب التسعينيات أو العشرية السوداء في الجزائر بالأدب الاستعجالي لأنه ولد نتيجة

1- المرجع نفسه، ص 142.

2-المرجع نفسه، ص نفسها.

3- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 157.

4- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، ص 144.

الظروف المفاجئة التي طبعت المجتمع الجزائري في مجال الإرهاب، حيث الأحداث متتالية ومتتابعة ومتسارعة ومفاجئة على نمطية لم يعهدها المجتمع وبأحداث لم يخبرها، مما يتطلب أدبًا استعجاليا يعبر عنها ويؤرخ لها ويكشف أسبابها ونتائجها ويتخذ موقفا منها»[1] حيث أصبحت رواية التسعينيات أو الرواية الاستعجالية بمثابة سندات تاريخية تؤرخ لمرحلة من أقتم وأعتم المراحل التي شهدتها جزائر ما بعد الاستقلال وشاهدة على ما عاناه الفرد الجزائري من عنف وبربرية حيث انبرت أقلام الروائيين لتكتب وتسجل ما كان يحصل من أحداث ولا يمكن أن ننفي أن معظم الروائيون في هذا المقام اتجهوا إلى النقل الحرفي للحقيقة الجزائرية فلم يكن الاهتمام باللغة الفنية واردًا، ولهذا أطلق على هذه الرواية مصطلح الاستعجالية أو الكتابة الصحفية.

وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يأخذون المقاربة التيماتيكية كمنهج في دراستهم للأدب ألاستعجالي فنجد «رشيد مختاري في كتابيه اللذين كرسهما لمقاربة مضموني صرف لموضوعة الشهادة Témoignge على ويلات الراهن، والتنديد بالوحشية الفاقدة للقلب والضمير وهي تمخر أوصال الوطن الجريح خير تمثيل في هذا السياق»[2]، ليصبح مصطلح أدب الشهادة هو السمة التي وسمت بها الدراسات النقدية الأدب ألاستعجالي، وذلك سبب مقاربتها لمتن العشرية السوداء ووصفة بالسطحية المفرطة ومحاولته لإنتاج الواقع بحذافره وافتقاره المطلق إلى التخييل والسقوط الكلي في التقريرية، حيث يصرح رشيد مختار بأن «حجم الشهادات المكتوبة التي ظهرت منذ 1988 صورت Photographié ونددت بالمأساة بواسطة الكلمات اليومية العادية المنتزعة من الضبابية المفروضة، مبنية الحدث L'Evénement بكل قساوته دون أن تبحث عن إثارة الإعجاب أو الخيبة حيث تآزرت مع الصحافة متخلية عن الأثر الأسلوبي، عندما أصبحت وظيفتها الجديدة هي أن تبلغ بقدر ما تستنتج الخلاصة السياسية لهذه المأساة، ومن ثمة فهي لا تسعي إلى شرحها وإنما إلى تسجيلها في الزمان والمكان »[3].

وكأن الأحداث الدامية للراهن الجزائري عهذئذٍ تحاول الهروب فيسارع الكتاب للقبض عليها، وهذا ما جعل الرواية الاستعجالية تصوير فوتوغرافي يتوسل اللغة بدل الكاميرا، وهذا ما جعلها تعطي «الأولية للشهادة والتسجيل شأن ما يحدث وأحيانا على حساب المتطلبات الفنية والجمالية، فهي الرواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافدا ودافعا إلى قراءتها ولذلك يمكن تسميتها بالرواية الصحفية»[4].

1- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، ص 269.

2- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، ص 142.

3- المرجع نفسه، ص154.

4- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، ص 51.

والمنهج نفسه كرسه "عامر مخلوف" في مقاربته لبعض النصوص الصادرة في هذه المرحلة، حيث يقول «لعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو تركيز على المضمون، لكن هذا الميل ذاته نبرره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد، إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل »[1] .

إن هذا الكلام يعطي لمصطلح الأدب الاستعجالي/ الشهادة مبرراته الموضوعية حيث يستدعي " عامر مخلوف" ضرورة التعامل مع النص وفق ما يقتضيه الجرح العميق الذي أحدثته في نفوس الجزائريين بصفة عامة والروائيين بصفة خاصة، لأن اتجاه الروائي في مساءلة الواقع والبحث عن الملابسات التي زجت بالبلاد في دوامة الدماء «يجعل البحث عن المقومات الفنية سلوكا ينم عن (قلة الحياء) إن صح القول، كما يصبح المنهج الموضوعي أليق المناهج لمساءلة النص وتفكيك مقولاته وإضاءة العتمة على الفضاء»[2].

ومن بين الروايات الجزائرية التي صنفت ضمن هذا الأدب، والتي اتجهت نحو مساءلة الواقع والبحث عن أسباب الأزمة:

- ذاكرة الماء، سيدة المقام، حارسة الظلال، شرفات بحر الشمال لواسني الاعرج.
- الشمعة والدهاليز، تجربة في العشق، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي لطاهر وطار.
- الورم لمحمد ساري.
- ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي.
- فتاوى زمن الموت، بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي.
- المراسيم والجنائز لبشير مفتي.
- تيميمون لرشيد بوجدرة.
- وطن من الزجاج لياسمينة صالح.

إلا أن مقاربة متن الرواية التسعينية على ضوء ما يسمى بالأدب ألاستعجالي ومن ثمة التصاقه بصفة الشهادة، فيه نوع من النقص يحمل ظلالا سلبية أكثر مما يحمل ملاحظات نقدية مؤسسة، وبالتالي أصبح ينظر إلى مصطلح الرواية الاستعجالية، كتهمة ألصقت بالأعمال التي عالجت الأزمة، هذا ما أدى إلى تعميم الحكم على كل تلك الأعمال والنظر إليها نظرة سلبية، والحقيقة أن الأدب الاستعجالي ليس عيبا في ذاته، بل إننا نجد الكثير من

1- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، ص 07.

2- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، ص 142.

الأعمال نسبت إلى الأدب الاستعجالي عايشت الأزمة وتناولتها بأدوات فنية راقية، امتزج فيها الواقعي بالمتخيل «فثمة نصوص روائية مغرقة في سرد الواقع المعاش – سرد تقريري يذكرنا بسرد التاريخ، وعلم الاجتماع، والكتابة الصحفية التي تسرد الحدث مباشرة من دون استلهام عناصر السرد الروائي... ناهيك عن عدم توافر لغة سردية شعرية... لكن هذا لا يلغي جودة بعض النصوص الروائية»[1] لأن محاولة الكتاب في الكتابة عن كل شيء محاولين التأريخ للجزائر الدم والألم، جزائر قتل الجمال... جعلهم يسقطون في فخ السرعة والتبسيطية، مما أدى بهذه الرواية للصراع بين ما هو سياسي اجتماعي وما هو جمالي فني في المتن الروائي، الذي ساءل المحنة والحرب الأهلية واتخذ منها بؤرة للسرد. جعل من الرواية التسعينية تتمركز حول هموم الجماعة لأن «المشهد الثقافي لأي بلد يتشكل ويتحول ليعكس تحول الواقع وأشكال الوعي والرؤى ومن ثمة تغير أشكال التعبير دون أن يعيب ذلك الخيط الذي يجعل كل مشهد حلقة في سلسة أدبية، إذا كان الأمر يتعلق بالإبداع الأدبي، فينتج كل مشهد حساسية جديدة تصبح فيها الكتابة اختراقًا لا تقليدًا واستشكالا لا مطابقة وما هجمة للمجهول لا رضي عن الذات» [2].

والأدب الجزائري شأنه شأن الآداب العالمية، انعكاس للراهن الحي، وما يحدث فيه من تحولات وتغيرات في المسارات التي تصبح التجربة وافق الترقب في مسيرة الدولة، ولعل الغاية من هذا الكشف عن العنف والإرهاب الذي أثر بشكل أو بآخر على متن الرواية االتسعينية، حيث فرضت هذه المواضيع نفسها إجبارًا على الكتاب «لأن النص بالرغم من خصوصيته الفردية– الذاتية، فهو الغالب الأعم– إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد يتقاطع في أماكن عديدة من هذا المحيط ويتفاعل معه»[3] وهذا أن الأدب ينطلق من الواقع ويعبر عنه، لأن الرواية لا يمكن أن تنطلق من فراغ بل هي تحكي واقع الإنسان « فقد أصبحت مند زمن تؤدي دورًا مهمًا في رصد تدفقات الوجدانية ورسم إستراتيجية الفكرية والجمالية، والتفت حوله بهدف احتواء همومه واهتماماته وآماله، يفضل امتلاكها تقنيات فنية، وقيم جمالية، تكفل لها استنطاق النوازع الإنسانية الكامنة داخل الذات الواحدة أو الذوات المختلفة»[4]، فقدر ما يكون التعامل مع الواقع بعمق ومع الأحداث المأساوية الموجودة في الواقع بقدر ما تكون الرواية أكثر إقناعا وأوفر تأصيلا.

1- عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، قرأءة في نمادج من رواية الجزائر الجديدة، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر ببسكرة، العدد 29، فيفري 2013، ص 225، نقلا عن : حوار مع الباحثة الكويتية، موقع النور للدراسات .htt:// ggg.alnour.se .

2- أمنة بلعلى، المتجيل في الرواية الجزائرية، ص 133.

3- حسين خمري، فضاء النتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002، ص 44.

4- شريف حبيلة، الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ص 01.

وهنا تستدعي فكرة الالتزام في الأدب التي جاء بها التصور الماركسي التي ترى أن وظيفة الأدب واضحة وأن الأدب لا ينفصل عن الحياة الاجتماعية وطبيعة الفترة التي عاصرها المبدع، وهو نفس موقف الكاتب الجزائري "ياسمينة خضرة" تجاه مصطلح الأدب الاستعجالي، أن يرى أن «وصف الأدب الجزائري سنوات التسعينيات بالأدب الاستعجالي، يتعلق بخيار تسويقي marketing أكثر منه بمقاربة موضوعية، اعتقد عكس ذلك بأن الأمر يتعلق بشكل من الالتزام ومن النضال الذي اختارته الروح الجزائرية كفضاء تعبيري في الوقت الذي تحول فيها بلدها إلى مكان مغلق منكوب مبذول لبربرية والظلامية»[1]، حيث وجد الروائي نفسه مجبرًا على كتابة نصوص روائية تستطيع أن تتحمل هول الفاجعة التي ألمت بالجزائر، فعالجت الرواية موضوعات غاية في الأهمية والتعقيد مثل: الموت، الحياة، الانتماء، الوطن، الدين، السلطة... استطاعت أن تؤرخ لإنسان جديد يختلف عن التأثر المناضل خلال الثورية، وعن الفلاح/ العامل البسيط أيام الثورة الزراعية، انه إنسان جديد يقف في مواجهة تناقضات، وينمو وعيه يومًا بعد يوم، ليجد نفسه وافقًا أمام تساؤلات كثيرة متعلقة بوجوده وبعلاقته بالحياة قياسًا بأسئلة مرتبطة بالمحنة التي يعيشها وخاصة إذا كان الموت معادلا للحياة أو يتفوق عليه.

فقد فرضت المأساة الوطنية موضوعات كتابية وأساليب سردية مختلفة، اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية فاتسمت بكونها خطاب محاكاة للراهن، بشتى تجلياته ومثلث رؤية جديدة لها حيث صنعت لنفسها قاموسًا خاصا تملؤه مفردات الدمار والقتل والموت والدماء، فاهتمت بالمضمون على حساب البناء الفني، ولم تصنع في حسبانها ضرورات الجنس الروائي ومقتضياته التخيلية، لأنها استطاعت أن تتنبأ في كثير من الأحيان بما ستؤول إليه بؤر التطرق وتيارات الأصولية وكشف نقاط صنعها.

إلا أن الأمر ليس بهذا الاختزال ولا بهذا التعميم –ونحن نتحدث عن تسمية الأدب الاستعجالي- «إذ أمكن أن يصبح الأمر على أعمال محدودة ومعدودة ولاسيما تلك التي جاءت نزولاً عند مقتضى المرحلة وتحت إلحاح الواقع الدموي على تبليغ الصوت الرافض والمندد، وتلك كانت التجارب الأولى لناشئة الكتاب، فإنه ليس الحال نفسه عند كتاب سجلوا تراكما معينا في الساحة الروائية الوطنية والعربية والأجنبية بصفة عامة»[2] مثلما الحال عند "الطاهر وطار" " واسيني الأعراج" ،"رشيد بوجدرة" "أحلام مستغانمي" ...وغيرهم. ممن سجلوا تراكمًا روائيًا شهد عليه الزمن، ويظل شهيد على تفوقه وإنسانيته.

1- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، ص 150، نقلا عن: Yasmuina khadra. Linpstrve des mots p 98.
2- المرجع السابق، ص 145.

فنجد أنفسنا أمام نص روائي جزائري له طابع الخاص بجمع بين خصوصية الكتاب من جهة وخصوصية المتلقي من جهة أخرى على اعتبار أن هناك إرثا مشتركًا بين المبدع والمتلقي يجعلها يأخذان هذا الميراث في الحسبان، لذلك كان الراهن بمختلف مظاهر العنف التي يحتويها دافعًا إلى العجلة في الكتابة من أجل التنديد والصراخ في وجه البربرية من جهة، ومن جهة أخر بمثابة المنعطف الحاد في طرائق الكتابة والأساليب السردي والتيمات المعالجة، ومن ثمة السمو بالنص الروائي إلى عالم أخر يتسم بالانفتاح والخروج من «حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز »[1] تمثل في قول الحقيقة بكل عنفها وجبروتها لتصبح رواية المحنة تتمفصل بين طيات الواقع ونياته وهذا عن طريق «اسطرة الواقع Mytification »[2]، وذلك يجعل الخطاب الواقعي والخطاب التخيلي يتعانقان ليشكلا لنا رواية تتميز بعناصر فنية وفكرية، حرص كتابها على أن يضمنوها العنف واعتباره مرجعًا جماليًا، خاصة أن «الكتابة تتشكل في نسق خاص بأكثر من علاقاتها بمرجع معيشي»[3] فالتجربة الروائية التي تولدت أثناء الأزمة تأسست من خلال علاقتها مع مرجعها الذي هو فترة الأزمة سنوات التسعينيات، وبالتالي يمكننا أن نطرح هذا السؤال: كف يحظر العنف كمرجع جمالي في النص الروائي؟ أو كيف نبني النص وهو متفاعل مع الواقع؟

فالرواية التسعينية مرتبطة بزمن إنتاجها ومعينة بهذا الزمن فهي دائما كانت تستمد قصتها من الواقع بمختلف مظاهر العنف التي يحتويها، وتعيد صياغة الواقع من خلال رؤية سردية إبداعية لها خصوصيتها وآلياتها التقنية والجمالية، خاصة إذا تم التسليم بأن «الرواية ممارسة رمزية لغوية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة، تاريخية، اجتماعية، حضارية،ذهنية، فقولنا ممارسة لغوية يعني أنها إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي أن وسيلة التعبير هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب ولكنها غاية أيضًا، وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التعريف وهي أن الرواية ممارسة رمزية، أي أنها عن طريق المتخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية، وهي تحاول في بعض الأحيان أن تقترب في بنيتها من بناء الواقع أي تحاكيه، وبهذا تصير الرواية رمزًا أو مجموعة من الرموز التي تحيل على واقع محدد»[4].

1- أمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 77.
2- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 190.
3- شريف جبيلة، الرواية والعنف، ص 04.
4- حسين خمري، فضاء التخيل، ص 191.

إن الكتابة الروائية عالم واع ومتخيل يرتكز على أحداث واقعية تؤثر في الكاتب وتدفعه لإبداع نص فني يستمد من الواقع صوره، ولكنه ينأى عنه من خلال الخيال إلى عوالم موازية تمنح النص تفرده وتميزه عن الواقع وعن غيره من النص ذلك أن «الرواية بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال»[1]، فلكل رواية هوية ترتبط غالبا باللغة التي كتب بها، وبالكاتب الذي أبدعها «خاصة وأن النص الروائي يمنح للكاتب حرية أكبر ذلك أن الواقعي الخارجي والاجتماعي لا يكون مطابقا للداخلي الأدبي المتخيل ولكنه يرتسم في هذا المتخيل وفق إيديولوجية معينة ووعي منزاح أو رؤية مخصوصة للحياة لا تطابق الواقع بذاته»[2]،فاللغة هي العمود الذي تستند إليه الرواية في ترجمتها للواقع من خلال المتخيل مع الرواية على اعتبارهما بناءات لغوية، تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه من خلال المتخيل «وهناك طبيعة أخرى يمكن بواسطتها تعريف المتخيل وهي الطبيعة اللغوية»[3].

وعليه تدخل الرواية في علاقة مع المتخيل الذي – أصبح جزءًا مهمًا في الرواية الجديدة- وذلك أن« التخيل مكون من المكونات الدلالية الأساسية للرواية، فمن خلاله يحصل تمييزها عن غيرها من المحكيات غير التخيلية كالوثيقة والسرد التاريخي والاعترافات والمذكرات والرسالة »[4].

إلا أننا لا ننفي دور هذه المحكيات، الوثيقة، السرد التاريخي... في اشتراكهما مع الرواية من اجل تشكيل الواقع وتمثيله، خاصة إذا تحدثنا عن واقع التسعينيات، كونه واقع متشابك ومفرط التعقيد، لا تتضح فيه الأوضاع الاجتماعية عن السياسية والأيديولوجية، بالإضافة إلى انخراطه في حرب غامضة متعددة الإفراط، واقع جديد الأسلوب أقل ما أحدثه هو الصدمة المربكة لمختلف الثوابت المعروفة، كل هذا وقف عائقًا أمام النص الروائي الذي وجد نفسه في متاهة الواقع، فكيف له أن ينتج معناه، وأن يستثمر الواقع دون الوقوع في التأريخ وفي عجالة الوصف؟

هذا أدى إلى تغيير على مستوى علاقة الأدب بالمرجع، وبالواقع الذي أنتجه عند الكثير من الكتاب، الذين يرون أن ارتباط العمل الأدبي بحقائق وقضايا اجتماعية مباشرة، لا يضعف من قيمة العمل الأدبي بل إن الواقع الاجتماعي حين يعاش ويدرك بعمق، يؤهل العمل أكثر لأن الرواية ظاهرة اجتماعية تساير تحولات المجتمع فتتحول بتحولاته، وفي هذا السياق يؤكد "وسيني الأعرج" بالقول «أما أنا فأفهم الأدب كقدرة على الإمساك

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص 05.

2- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، ص 52.

3-حسين خمري، فضاء التخيل، ص 45.

4- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، ص 159، نقلا عن: لمويقن مصطفى، تشكل المكونات الروائية، ص 425.

بالجوهري داخل المجتمع، غير أن وظيفتها ليست إعادة صياغة ما تمسك به، وإنما إعادة تشكيل، وإعادة كتابة تاريخ آخر على علاقة أكيدة بتاريخ البلاد، تتجاوز الكتابة التبسيطية للشهادة، تلك هي مهمتي الأدبية طبعًا لا يمكنني الانفصال عن الواقع الوطني، وهذا واضح، ولكن في نفس الوقت، يجب أن نتجنب عند استقرارنا داخل الأدب، أن تكون مجرد إعادة إنتاج للواقع، بل يجب البحث عما هو مخفي خلفه»[1].

والرأي نفسه عند "مايسة باي" بقولها «في كتاباتي هذه القصص، كانت عندي ثلاث إمكانيات من المقاربة، تكمن الأولى في الالتصاق بالواقع الحداثي البارد، وعليه اختبار أسلوب السرد الصحفي، وتمكن وتكمن الثانية في التشكيل عبر السخرية، أما الثالثة التي تبنيتها وهي التي تفسر التوتر الحاد للنص، فتعطي للواقع بعدًا شعريا حيث تتسامى جمالية النص مع الحدث»[2].

وبناء على كلام الكاتبين يتبين – إلى حد بعيد- استراتيجيات المقاربة المعتمدة في معالجة الراهن الجزائري فترة التسعينيات، ووعي الكتاب برهانات الكتابة الروائية، عندما وجدت نفسها وجهًا لوجه أمام جزائر– الدم والدمار- أمام واقع لم تكن مهيأة له، كما أن الأسلوب التسجيلي والفوتوغرافي الذي وسم كتابة المنحة « لم يكن كله عجزًا وقصورًا عن التخييل بقدر ما كان خيارًا جماليا له ما يبرره، مما يستدعي إعادة قراءته على ضوء هذا الخيار، والكف عن قراءاته بمسطرة الخيارات الأخرى ، بمعني قراءة النص في التصاقه بالواقع التصاقا فوتوغرافيا واستعارة القيم الجمالية من هذه الأخيرة»[3].

فالالتزام بالواقع في متن العشرية السوداء، لا يعبر عن استسلام الكتاب التقريرية والتسجيلية، يقدر ما يعبر عن الرفض المطلق للنهاية المفجعة، التي أخدها المسار الديمقراطي في فترة التسعينيات.

وعليه لابد من الإقرار بأن الرواية بالرغم من أنها ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالواقع، تساير تحولاته إلا أنها ليست ملزمة بأن تكون وثائقية فوتوغرافية بالمعنى الحرفي للكلمة ولكنها ملزمة بأن تكون عميقة برصدها لتفاصيل التحولات الاجتماعية بطريقة إبداعية، فنية، شاعرية، تستطيع من خلالها القبض على النبض الخفي للمجتمع الذي تنشأ فيه، وهذا ما يعطي الرواية مصداقيتها الفنية، لاسيما إذا استندت إلى وقائع عميقة متصلة بالتاريخ والأحداث الوقائعية والأفكار واللغات، حيث نجد هذه الأشياء ضرورية في الرواية الجديدة، التي تتطلع إلى العالمية إن صح القول.فقد ولدت أحداث العنف التي عرضها المجتمع الجزائري نمطًا جديدًا من الكتابة الروائية، ويمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل

1- المرجع نفسه، ص158، نقلا عن: Rachid mokhtari,le nouveau souffle du roman algérien، ص159.
2- المرجع نفسه، ص- ص 159- 160، نقلا عن : Rachid mokhtari، المرجع نفسه، ص- ص 148 -149.
3- المرجع السابق، ص 160.

جديد نشأ وسط وأحداث العنف الدموي المأساوي لأن «المجتمع سابق في وجوده على العمل الأدبي لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي لوجود سوسيولوجيا للقراءة وللجمهور الذي يقوم هو أيضا بإيجاد الأدب، ولوجود دراسات إحصائية لنظرية التلقي »[1].

فقد سعت بعض الأعمال التسعينية من خلال متخيلها – لأن الرواية الحديثة يتقدم المتخيل فيها وكأنه واقع ملموس مجسد، يضاهي الواقع في تفاصيله، لكنه يختلف عنه في كون أن «المتخيل بناء دهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع هو معطي حقيقي موضوعي»[2]- أن تتعرف على الجذور العميقة للأزمة مثل رواية " الشمعة والدهاليز" "لطاهر وطار" الذي نجد يصرح في مقدمة الرواية بقوله: «وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 91 التي خلقت ظروفًا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وان كانت وظفت بعضها»[3].

وعليه لا يمكن الجزم بأن هذه النصوص قد قدمت قراءة للأحداث ورصد لتحولات الفضاء الجزائري، من خلال إعادة إنتاج الواقع بطريقة فوتوغرافية، بل استطاعت أن تقدم تلك القراءات من خلال تضافر مجموعة من الآليات الفنية، التي تكشف – في جانب هام منها- عن العلاقة المتينة بين الواقع والمتخيل التي حكمت رواية المحنة.

إننا لا نستطيع الجزم بأنه لا وجود لعلاقة بين المتخيل والواقع داخل النص الأدبي، فالمتخيل داخل الرواية يحيل على الواقع ويستند إليه، فهما يشتركان معًا في نسج البناء الكلي للرواية وبخاصة إذا تحدثنا عن الرواية المعاصرة، التي يكون فيها المتخيل نوعًا من الممارسة للواقع، هذه الممارسة التي تكون من خلال إعادة إنتاجه أو ترتيب العلاقات التي تحكمه أو تشكيله من جديد عن طريق اللغة لأن النص عبارة عن استخدام خاص للغة أي «خروج لغوي عن الطراز المعياري العلمي للغة المعتادة»[4]. إذ يرى موخاروفسكي-وهو احد أقطاب المدرسة الشكلية- في كتابة "اللغة المعيارية اللغة الشعرية" أن «هناك لغة معيارية معتادة تتبوأ الوظيفة التواصلية فيها مكان الصدارة، ويطلق على هذه اللغة للغة المعيارية Langage Standard وهي لغة الأحدث اليومية ولغة التجارب ولغة

1- جان ايف تادية، النقد لأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة بالمعهد العالي للفنون، دمشق، 1992، ص 225.

2- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 43، نقلا عن: يان موكاروفسكي، الفن بوصفة حقيقة السيميو طيق، دار إلياس، القاهرة، 1986، ص 286.

3- الطاهر وطار، الشمعة والذهاليز، منشورات الجاحظية، الجزائر، ص 08.

4- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله أنموذجًا، مكتبة الأداب، ط1، 2006، ص 26.

العمل والصحافة، وهناك لغة أخرى تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة بل في تكسيرها والتمرد عليها، ويطلق على هذه اللغة الشعرية Poétic Langage، فاللغة الأولى تواصليه والثانية إنشائية» [1].

فالكاتب الروائي لزم عليه أثناء كتابته أن يجدد وظيفة اللغة التي يكتب بها، فإذا كان الغرض تواصليا فإن المسألة تتعلق بنظام اللغة اليومية، حيث لا يكون للوحدات اللسانية أي قيمة، ولا تكون سوى أداة للتواصل أما إذا تراجع الغرض من اللغة إلى المرتبة الثانية – اللغة الشعرية الفنية – فهنا يكسب العرض الروائي قيمة لأن الأديب أثناء إنشاءه للنص الروائي يحاول أن يحوّل اللغة غير الفنية إلى لغة فنية، حيث يستعمل الكلمات في غير ما وضعت لها ويسمي الأشياء بغير مسمياتها، أما على مستوى التركيب فيحاول كسر رتابة اللغة، ويعيد تركيبها بطريقة خاصة حيث يصنع من اللغة العقلانية لغة غير عقلانية عن طريق التخييل والتصوير والتجريب.

كل هذا من أجل نمذجة رواية جديدة متغيرة في الشكل والرؤيا عن الرواية التقليدية التي يمكن إيجازها في ترابط الأحداث وتسلسلها والصراع والعقدة والحل وحسن رسم الشخصية، وديكور المكان ومنطقية الزمان الكرونولوجي...الخ.

5– رواية المحنة والرواية الجديدة:

فقد استطاعت الرواية الجديدة أن تنتهك جسد الكتابة الروائية الكلاسيكية، ونقل الخطاب الروائي من أفق اليقين المستقر إلى أفق الشك حتى بعملية الكتابة، فقد جاءت الرواية الجديدة كثورة على تقنيات الرواية الكلاسيكية بحيث لم بعد هناك «تضخيم للإحداث والموافق ولا التشبث بالرابطة المنطقية بين الأحداث ولا تضخيم صورة البطل وجعله ذا قسمات بارزة (...) ولا طغيان المكان ولا منطقية الزمن... »[2] بل كانت هناك رؤية جديدة لتقنيات تتماشى مع طبيعة الرواية كفن هناك رؤية التطورية التي لا تلبث أن تبقى على شكل واحد أبد الدهر.

والرواية الجديدة مصطلح أطلق على إبداع مجموعة من الروائيين العرب مع بداية الستينيات من القرن الماضي اتصف إبداعهم بالتجاوز لتقنيات سردية ذات الطابع الكلاسيكي وخاصة الرواية الرومانسية «لأن المشهد العربي بالغ الثراء والتنوع لا يكف عن التجديد والتجريب»[3] ومن هذا المتطور فقد تغيرت الرؤية والمفهوم للخطاب الروائي، فقد تكسّرت التقنيات الفنية المعروفة (الحدث– البناء– المعنى– الشخصيات – الزمان – المكان...)

1– المرجع نفسه، ص نفسها.

2– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 09.

3– بهاء الدين محمد مزيد، الرواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 09.

حيث نجد عند "عبد الملك مرتاض" يقول «أن الرواية الجديدة تثور على القواعد وتتنكر للأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابه "في نظرية الرواية" التي أصبحت توصف بالتقليدية فإذًا لا الشخصية شخصية ولا الحدث حدثًا ولا الحيّز حيّزًا (المكان) ولا الزمان زمانًا ولا اللغة لغة، ولا أي شيء كان متعارف عليه في الرواية التقليدية متآلفًا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[1].

حيث وجدنا الرواية التقليدية أو الكلاسيكية تركز كثير في رسمها للشخصية سواء نفسيا أو ظاهريا فقد ركزت على الجانب التاريخي للشخصية والجانب الواقعي والوجودي إلا أننا نجد أن «الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية، فأعارتها آذانًا صماء وعينا عمياء فلم تكد تأبه لها، بل بلغت في ابنائها وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية»[2] وبالتالي جاءت الرواية الجديدة ناكرة لدور الشخصية فهي لا تبحث عن تاريخية هذه الشخصية أو واقعيتها أو وجوديتها ولكنها جاءت لتثبت أن هذه الشخصية كائن من ورق مثلها مثل باقي مكونات الخطاب الروائي كاللغة والزمن والحدث... .

وهذا الأمر طبيعي أن تتجدد الكتابة الروائية مع تجدد الحياة بكل تمفصلاتها، فلا يمكن أن تكتب رواية الربع الأخير من القرن العشرين بالطريق نفسها التي كتبت بها في القرن التاسع عشرة وبداية القرن العشرين، إذ لا يجوز أن تمضي التحولات والتغيرات دون أن تترك أثرها في الفنون والآداب وطرائق التفكير بصفة عامة والكتابة الروائية بصفة خاصة لأن ، «علاقة الأدب بالأحداث والتطورات والأزمات وطيدة، بحيث لا يمكن أن نجذ حدثا دون أدب يؤرخ لأسبابه وظواهره وأحداثه ونتائجه»[3]، ويعود الفضل بظهور الرواية الجديدة إلى البيئة الفرنسية في الخمسينيات من القرن الماضي، متمثلة في روايات " آلان روب غرييه A.R.Graiah " " نتالي سروت N.Sarout"، "كلود سيمون K.Simon" ، "ميشال بوثور M.Botur" ...وغيرهم حيث أسس هؤلاء مدرسة أطلق عليها اسم " المدرسة الجديدة" حتى إننا نجد "غرييه" قد «أطلق على إبداعه وإبداع أقرانه المجددين مثل بوثور بعصر الرواية وأطلق على إبداع ما قبله "الواقعيون الطبيعيون والرومانسيون" اللارواية »[4].

إلا أنه سرعان ما انتقلت هذه الحساسية الجديدة إلى مختلف الأقطار العالمية تبناها العديد من الكتاب والروائيين وحتى الشعراء، لأن «نزعة التجديد تعايش حتما كل فن راق وكل أديب كبير، وكل جنس أدبي معروف

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السردà عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 48.

2- المرجع السابق، ص 48.

3- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة ، ص 274.

4- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 21.

لدى الناس»[1]، وهذا لا يعني أن نزعة التجديد في الرواية لم تكن موجودة، إلا أن توفر الظروف التاريخية والحضارية في منتصف القرن العشرين، ألهمت الكثير من الكتاب والشعراء الذين يرغبون في التميز والتفاوت في الكتابة مثلما هو الحال عند "ألان روب غربيه" و "أندري جيد A.Jid" حيث حاول أن يعطي للرواية دفعًا جديدًا، وذلك من خلال رفضه للحالة المدنية للشخصية حيث رفض أن يكون للشخصية اسم شخصي ولقب عائلي وشجرة قبلية وملابس يرتديها...ولا يمكن أن نتحدث عن "أندري جيد" وملامح التجديد عنده دون الحديث عن روايته "مزيفوا العملة" "les fausc monnayeurs"(سنة 1962) إضافة إلى أعمال "جميس جويس" "J.Joyce" (1982- 1941) ورواية "إيليس" "ulysse"، حيث كان للكاتبين الأثر القوى في مسار التحولات الكبرى على الرواية في منتصف القرن العشرين، ويضاف إليهما "مارسيل بروست M.Brousste" وروايته " البحث عن الزمن الضائع" "La cherche du tems perdu "، حيث يجمع الكثير من النقاد على أن الكاتب في هذه الرواية حاول جهده لتحويل مسار الرواية وأن هذا المسار تاريخي[2].

كما لا يمكننا أن نتناسى دور الرواية الوجودية في إرساء معالم الرواية الجديدة، فقد سيطرت هذه المدرسة على الفكر الإنساني منتصف القرن العشرين في فرنسا، وامتدت جذورها حتى الخارج، فقد سعت هذه الرواية إلى تجاوز الشكل التقليدي، وذلك من خلال وضعها لرواية ذات نزعة إنسانية، تمجد الإنسان وتثق فيه وتدافع عنه، وهذا ما جعلها تأخذ شعبية كبيرة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية حيث كان الإنسان يعيش وسط دمار وإعصار مس كل معالم الحضارة الإنسانية، بما فيها الروح البشرية، «فألبير كامو" "Alberte camus" في رواية الغريب "l'étranger" نلاحظ عليها عدم تدخل الروائي في مصائر الشخصيات فنجده يصف الشخصيات والأحداث بحيادية كما أن اللغة الروائية تتصف بالحيادية وتبتعد عما تتسم به اللغة الروائية من مجاز ورونق، ورواية "الغثيان" "لجون بول سارتر" يختفي صاحبها بوصف الأشياء على حساب الشخوص إضافة إلى مأساة البطل تمكن في أنه يريد أن يكون موجدًا، وأن يكون في الوقت نفسه شيئًا واعيًا»[3] .

ونجد كذلك من الروائيين الذين أسهموا في نشأة الرواية الجديدة "فرانز كافكا" "F. kafka" وروايته "القيصر" التي تميزت بالغيبية حيث نجده يجرد الشخصية من اسمها ويمنحها اسم K كاسم لها، بالإضافة إلى

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 57.

2- ينظر : المرجع السابق، ص- ص 59-60.

3- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 23، نقلا عن: محمد الباري، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص 53.

روائيين أمريكيين أمثال "أرنست هيمنغواي" "E. Henuinguay " و"جون دوس بوسوس" " J. D.Possos ".

أما إذا انتقلنا إلى الحساسية الجديدة حسب تعبير "إدوارد الخراط" في الرواية العربية، فنجدها قد استفادت من المدرسة الجديدة الفرنسية، وأول استفادة نلمحها في إشكالية المصطلح حيث أن تسمية الرواية العربية الجديدة – لامناص– أنها مستعارة من بيئة ثقافية أخرى وهنا حتمًا نذهب إلى أنها تنتسب إلى الرواية الفرنسية الجديدة إلا أن التقاطع في التسمية لا يحيل إلى أن الرواية العربية الجديدة، هي نظيرة الرواية الأوروبية بقدر ما يحيل إلى رغبة الرواية العربية الجديدة في انتهاك جسد الكتابة الروائية الكلاسيكية، وذلك عن طريق إلغاء حضور الشخصية الروائية، أو إلغاء الحركة في الزمن أو غياب منطقية المكان.

6– التجريب والرواية الجديدة:

لقد اهتم كتاب الرواية العربية الجديدة بالمضامين الاجتماعية والراهنة للواقع العربي، فكتبوا في عالم بالغ التعقيد من الإيديولوجيات والتناقضات، ففتح لهم التجريب الروائي أبوابه، ليلجوا إليه من أوسعها، وليس مصطلح التجريب برهان على انفصام بين ما يندرج تحته النص، وبين القيم الراسخة للكتابة الروائية، فقد طغت الواقعية الطبيعية على الكتابة الروائية في فترة لا بأس بها، حتى أصبحت قاعدة في الكتابة وما يخالفها الاستثناء أو التجريب، وهذا الأخير الذي يعتبر فرصة سانحة لمواجهة القمع والتعبير عن الواقع المحيط الذي آل إليه الفرد العربي فنجد «"صنع الله إبراهيم" يستخدم قصاصات الصحف والمجلات في روايته "ذات " (سنة 1992) و "بنسالم حميش في "مجنون الحكم" (سنة 1998) و"عبد الرحمان منيف"... وروايته " مدن الملح " (سنة 1984) التي عالجت التحولات الاجتماعية والفكرية التي نتجت عن الثورة النفطية في دول الخليج العربي...و" إسماعيل فهد إسماعيل" في "الكائن الظل" (سنة 1999) نصوص سردية تاريخية تراثية (...) "ورحلة الطرشجي والحلوجي" "لخيري شلبي" نموذج لمحاكات التاريخ بصورة ساخرة(...) بينما لجأ "إلياس خوري" في "الجبل الصغير" إلى تطوير إستراتجية سردية، تعتمد على مايسميه "ألن Allen" الشك السردي بحيث يعجز السارد على تفسير ما يسرد، بينما اختار آخرون... الإغراق في التفصيل الصغيرة المملة أحيانا لتصوير الواقع المأزوم، واختار بعض الروائيين منذ زمن موجهة الواقع بصورة مباشرة كما فعل "سليم بركات" عقب هزيمة (1967) في "عودة الطائر إلى البحر... »[1].

1– بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، ص– ص 27– 28.

وظلت الحرب موضوعا مهما في الرواية العربية الجديدة، خاصة وأن ظهور هذا النوع من الكتابة، تزامن في فترات من الأزمات العربية خاصة بعد هزيمة (1967) فقد جاءت قرائح الكتاب الروائيين لتخط في هذا الموضوع روايات جديدة، تميزت على الرواية التقليدية فنجد: "عبد السلام العجيلي" في رواية "أزاهير تشرين" "ويحي يخلف" في روايته "نشيد الحياة" وتظل الأرض موضوعًا مهما في الكتابة الروائية الجديدة.

أما إذا تحدثنا عن التجديد على مستوى الخطاب، فنجد أن الرواية العربية الجديدة قد انقلبت على الرواية التقليدية أو رواية "نجيب محفوظ"، لأن الكثير من النقاد ينسبون الرواية التقليدية له، فقد أصرت الرواية الجديدة على استخدام اللهجة المحلية في الرواية، على خلاف "نجيب محفوظ" الذي أصر على استخدام الفصحى في كل أعماله، فنجد "يوسف القعيد" في روايته "لبن العصفور" يدخل في مغامرة لغوية، وذلك «باستخدامه للعامية من أول الرواية حتى آخرها»[1] ، وذلك أن اللهجة العامية تكون أقرب وأصدق إلى تصوير الواقع العربي المثقل بالهموم والأحزان، وخاصة أن جل الروائيين اهتموا بمعالجة الطبقات الدنيا في المجتمع والتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للواقع العربي، فكانت اللهجة العامية أقرب إلى التصوير أكثر من الفصحى.

إضافة إلى هذا نجد استحداث فكرة الهوامش، بحيث يلجأ الروائي إليها من أجل ترجمة اللهجة العامية إلى العربية الفصحى أو الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية.

وتحتل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" "للطيب صالح" مكانة مميزة في الرواية العربية، و"وإدوارد الخراط" في روايته "راما والتنين" حيث يعتبر من أبرز مؤسسي الرواية العربية الجديدة – أو ما يسميها – الحساسية الجديدة، وكذلك "حيدر حيدر" في رواية "وليمة لأعشاب البحر" حيث أثارت هذه الرواية الكثير من الجدل بسبب تناولها جرعة زائدة من الجرأة في طرح الواقع العربي، حتى أنه تم مصادرتها في الكثير من البلدان العربية.

إن هذه الأمثلة التي تم ذكرها سلفًا، ذكرت على سبيل الاستشهاد والتمثيل لا على سبيل الحصر، لأن الحساسية الجديدة في الرواية العربية تزامن معها إنتاج غزير في الرواية، وخاصة بعد الستينات من القرن الماضي، فقد تهافت الكتاب في أقطار المشرق العربي إلى كتابة رواية يخالفون فيها قواعد الرواية المحفوظية.

وتستمر مغامرات الرواية العربية الجديدة في بلاد المغرب العربي، فتجدها تتأرجح بين الماضي والمستقبل، ومن ناحية آخر تسير لتحتضن النزعة التجريبية سواء على مستوى الخطاب أو المتن.

ويتخذ التجديد والتجريب في الرواية العربية أشكالا متعددة يوجزها "أبوطيب" في «تجاوز الأنماط الروائية السائدة وتلقيح الرواية بتقنيات مستعارة من أجناس أدبية أخرى وتجاوز تقنيات الحكي التقليدية التي تصر على

1- المرجع السابق، ص 29.

بداية ووسط ونهاية غالبا سعيدة وتصوير مفصل لشخصيات والأمكنة، وتكسير خطية السرد، بحيث تتداخل الأزمنة وتتقاطع، وتنويع الرؤى السردية بحيث تتغير الضمائر، وتشطر الأنا المتكلمة في النص وتتشظى، وهدم سيطرة السارد العالم بكل شيء، وتوظيف التراث واعتماد البعد ألعجائبي والاهتمام بالحكي على حساب الحكاية، ولهذا يكثر الانشغال بالكتابة والإبداع وتوسيع هامش تحرك القارئ للمساهمة بفعالية أكثر في اعتماد الممارسة الروائية والدفع بها نحو آفاق أرحب »[1].

وتأتي الرواية الجزائرية المعاصرة في خضم هذا الجدل لتستكمل المشوار الذي بدأته الرواية العربية الجديدة، لأن الرواية الجزائرية كانت متأثرة بنظيرتها في المشرق العربي، فنجد رواية "التفكك" "لرشيد بوجدرة" و "رائحة الكلب" للجيلالي خلاص"، "السعير" " لمحمد ساري" كنماذج للرواية العربية في الجزائر، وليس من الممكن نسيان أعمال "الطاهر وطار" "وواسيني الأعرج" اللذان كان لهما السبق في كتابة رواية جزائرية عربية جديدة، والدخول إلى عالم التجريب من أبوابه الواسعة.

وذلك في فترة الثمانينات والتسعينيات من القرن الماضي، وكما هو معلوم فإن التجريب في الكتابة الروائية الجزائرية تزامن مع الفترة المسماة في تاريخ الجزائر في العصر الحديث بالعشرية السوداء.

وعليه فإن الخوص في مضمار البحث عن التجريب في الرواية الجزائرية وبخاصة في رواية المحنة، يستدعي منا الوقوف أولاً على مصطلح التجريب بشقيه اللغوي والاصطلاحي، ولنحاول التأصيل لمصطلح التجريب، ومن ثمة الخوض في تجليات التجريب في رواية المحنة، لأن دراسة هذه التجليات هي جزء من دراسة تأثير الأزمة على الكتابة الروائية.

7- مفهوم التجريب

7-1- لغة:

جاء في لسان العرب جرب[2]:

... وجَرَّبَ الرَجُلَ تجربة: اختبرَ، والتجربة من المصادر المجموعة

قال النّابغة :

إلى اليوم قد جر بن كل التجارب

وقال الأعشن:

1- المرجع نفسه، ص 33.

2- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 3، دار صادر، لبنان، ط 4، 2005، ص ص 109، 110.

كم جربوه، فما زادت تجاربهم

ابَا قدامه، إلا المجد والقنعا

ورجل مجرب: قد بلي ما عنده، ومجرب: قد عرف الأموروجر بها

فهو بالفتح، مضّرس قد جربته الأمور وأحْكمته (...) المجرّب: الذي قد جرب في الأمور، وعرف ما عنده (...) ودراهم مجربة: موزونة وجاء في معجم العين مادة الجيم:[1]

جرب: الجرب معروف والجرباء من السماء: الناحية التي لايدور فيها فلك الشمس والقمر، وأرض جرباء: مقحُوطَةٌ لاشيء فيها

والجريبُ: الوادي، والجريبُ مكْيال، أقفزة

المجَرّبُ: الذي يلي في الحروب والشدائد.

والمجربُ: الذي جرب الأمور وعرفها والمصدر التجريب والتجربة

جرب: أعدى من الجرب عند العرب وجل جَرب، وإمرأة جربة وجَرباءُ وقومٌ جربّوقومٌ جرب وجربى، وإبل وأجرب فلان: جربت إبله.

وفي مثل: «لا إله لمجرب» قالوا: كأنه برئ من إلهه لكثرة حلفه به كاذبًا أنه لا هناء عنده إذ طلب إليه. مجربٌ ومجرَّب: ذو تجارب. قد جرب وجرب. له جريب من الحب.[2]

7-2- اصطلاحا:

إن مصطلح التجريب جديد في نقد الأدب ويصعب وضع مفهوم محدد ودقيق له، وهذا يعود إلى حداثه المصطلح عند العرب في مجال الأدب، فقد كان أصله في العرب ثم انتقل إلى العرب.

لقد أورد "مدحت أبو بكر" أربعة عشر تعريفا للتجريب فنذكر أهمها:

« التجريب هو التمرد على القواعد.

التجريب مرتبط بالديمقراطية.

التجريب مزج الحاضر بالماضي.

التجريب إبداع جديد

التجريب تجاوز للركود تابع للصور.

1- معجم العين، ص 107.

2- الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ص 129.

التجريب ثورة.»[1]

إن مجمل هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد هو تجاوز المألوف والبحث عن تقنيات جديدة.

وقد تباينت آراء النقاد والروائيين، إذ صعب عليهم تحديد مفهوم واحد ودقيق، فكل ورأيه حسب تجربته الإبداعية في الكتابة، فالتجريب مصطلح فضفاض يصعب الإحاطة به وتعريفه تعريفا جامعًا، لأنه هناك من يرى أنه إبداع، وهناك من يرى أنه ابتكار وهناك من يرى أنه ثورة وتجاوز على التقليد والقديم إذ يرى "أيمن تعليب" أن «التجريب ليست بدعة معاصرة كما يحلو للبعض تصور ذلك فالحياة قديمة والعلم بها حادث وقوة التجريب أعلى من قوة التنظير للتجريب... وقد بدأ التجريب مند بدأ الإنسان، أو وجوده في هذا العالم بل ربما لم يستطيع الإنسان الوعي بوجود حقًا إلا من خلال تجريب هذا الوجود»[2].

نلاحظ هنا أن "تعليب"يربط التجريب بالوجود الأول للإنسان في هذا العالم، فالإنسان تفطن للتجريب منذ وجوده، وليس التجريب دليل الحداثة والمعاصرة، بل وجد بوجود الإنسان.

ويعود التجريب الروائي إلى الفرنسي "إميل زولا E. Zola" ذلك آن «أول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية الروائي " إميل زولا E. Zola" ، مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره، وقد إصدار "إميل زولا " أثناء حياته الأدبية بحثًا جماليا عنوانه الرواية التجريبية»[3].

ومن هنا نلاحظ أن التجريب في المجال الأدبي والفني لا يختلف عنه في المجال العلمي، ففي الأدب والفن يكون التجريب باستخدام أساليب استثنائية أو تقنيات وأشكال للكتابة، وفي العلوم يكون التجريب باستخدام المملوس المادي كالتشريح... .

وما يهمنا هنا هو التجريب في الفن والأدب دلك أن« التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعلق الجدلي والتكامل»[4].

فالتجريب قرين الإبداع لأنه« يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التغيير الفني المختلفة، فهو جوهر

1- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرةمن 1960- 2000، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010، ص 13.

2- أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 07.

3- شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008 ص- ص 75-76.

4- بن جمعة بوشوشة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، الملتقى الخامس عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريرج، ط5، 2002، ص 219.

الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[1] ذلك أن التجريب عملية للتخلص من الشكل التقليدي محاولا التجديد والتغيير عن الزمن، فلابد من مواكبة العصر وفهمه بكل أبعاده، والاستحداث فيه، فالتجريب هو عملية البحث المستمر عن التجديد والمغاير والبحث يعد من ابرز تقنياته لأنه لولا البحث لما وجد التجريب، فهو «ليس محاكاة لتقنيات بقدر ما هو اكتشاف جدلي، تاريخي، مستقبلي، للحيوية التجريبية الخلاقة المنسجمة مع تاريخها الثقافي الجدلي المادي الخاص بها»[2].

إن التجريب يتم داخل الإطار الثقافي العام للمجتمع فهو ليس عملية منفصلة ومستقلة عن الواقع، بل يتأسس في إطار علاقته بالواقع في كل تمفصلاته المعرفية والجمالية والتاريخية، وفي خضم الفوضوية التي ينبني عليها الواقع ، لأن التجريب خلق لا يعرف إلا البحث والاكتشاف والتغيير، لذلك يحاول جاهدا التخلص من الثبات ويتجاوز الممكن والحاضر إلى المستحيل والمستقبل.

وهذا ما هو معروف في الطبيعة الواقعية التي لا تعرف السكون والثبات بل دائمة التحول والتجدد والحركة، فهذه العوالم جعلت التجريب مرتبطًا بالواقع بكل مغامراته وتغيراته وتحولاته وربما هذا ما جعل الكثير من الدارسين يصطلحون على التجريب مصطلح "المغامرة"من بينهم "أسامة ابوطالب" في دراسة الموسوعة «المغامرة في المسرح» ويقصد بها التجريب في المسرح.

والمتتبع لمصطلح التجريب «يجده من الكلمة اللاتينية- Exprimetum ، التي تعني البروقة أو المحاولة »[3].

وقد شاع مصطلح في القرن العشرين، وكان ظهوره مرتبطًا بالفن المسرحي، حيث ظهر في هذه الفترة نوع جديد من المسرح أطلق عليه هـ الفترة نوع جديد من المسرح أطلق عليه اسم المسرح التجريبي، إذ يكاد كل عرض تجريبي يتفرد بجزء من وسائل التجريب، ويقيم مع واحد من مفردات العرض المسرحي المعروفة كالنص والممثل- علاقة خاصة به قد لا يشبه علاقة عرض أخر ينتمي إلى نوع التجريب نفسه.

ذلك أن المسرح التجريبي مفتوح القواعد، ويأبي التصنيف والتعقيد "فالمسرح التجريبي" اسم محدد لنوع جديد من الإبداع المسرحي وهو لم ينشأ في بلد معين، أو ينسب لشخص معين، بل جاءت حركة التجديد في الكتابة المسرحية فشملت كل أقطار العالم، حيث اشترك فيها العديد من الكتاب، وتواصلوا جميعا إلى خصائص جديدة تحكم الكتابة المسرحية، وهذا لا يعني أنهم لم يتأثروا ببعضهم البعض، بل يعني أنهم أثروا وتأثروا بالبيئة نفسها، وابتدعوا جميعا نوعا جديدًا عالميًا في المسرح فكان اتجاها طاغيا في النصف الأخير من القرن العشرين.

1- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 03.

2- أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص 08.

3- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960- 2000)، ص13.

أما في الوطن العربي فكانت فترة الثمانينات حاضنة لهذا التيار الجديد وإيذانا بميلاد مسرح جديد ينتهج كتابه نهجًا مغايرًا يخالف التقليدي الذي ساروا عليه مند نشأة المسرح التجريبي مخالفًا للمألوف، و«مخالفة المألوف هذه ليست بمعناها البرختي بل نعني شيئا أخر هو مخالفة الدرامي مع توسيع معنى الدرامي ليشمل جميع أساليب كتابة وتمثيل الدراما في مختلف مدارسها واتجاهاتها»[1]، وهذه المخالفة هي نوع من التجريب، وهنا تظهر لفظية التجريب مطاطية كثيرة الألوان، إذا أنها تلتصق بكل عمل من الأعمال مخالفة بسيطة، حيث يلجأ الكتاب إليها من أجل الخروج عن المألوف في أصول العمل المسرحي سواءً على مستوى التأليف أو الإخراج أو التمثيل، مهما كان هذا الإحراج تافهًا، فنجد "سرحان، بلبل" مثلا لا بتقديم نص لشكسبير حين يقول: «ومثلا على ذلك نذكر أن تقديم نص لشكسبير مثلا. بلباس معاصر يعتبر البعض تجريبيا رغم تفاهة هذه التجربة، ويعتبر البعض تقديم عمل مسرحي من غير ديكور النص يفترض أن يمثلا فيه المسرح لديكور، عملا تجريبيا رغم سذاجة هذه التجريب»[2] إلا أن المسرح التجريبي ليس بهذه السذاجة ، لأننا إذا حاولنا رصد جل التعريفات الخاصة بمصطلح التجريب، فإننا نجدها لا تتوقف على هذه الأمور بل إن المسرح التجريبي المعاصر بحث عن وسائل جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة بغية تقديم رؤية جديدة للعالم، فالتجريب في المسرح هو تجاوز الأشكال التقليدية سواء على مستوى النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور عن طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع والتجديد.

وكأن التجريب هو محاولة لتجاوز قواعد الكتابة التي وضعها الأولون ونجد "سعيد يقطين" يعرف التجريب بقوله: «إنه الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب»[3].

وقد تعددت مصطلحات التجريب فنجد: المحاولة التجديد، التجاوز،كسر المألوف، الابتكار ...الخ، لكن رغم هدا التعدد فإن كل هده المصطلحات تتمحور حول دائرة واحدة وهي مخالفة النزعة الكلاسيكية التقليدية في الكتابة.

وهذا ما جعله مقترنا بالإبداع الذي يعتمد عليه في محاولة مواكبة التغيرات والتحولات عبر الزمن، وخدا أمر طبيعي تتميز به الحياة الإنسانية من الحركة والنمو والتجدد والتطور مما يجعل كل شيء متعلقا بالإنسان في ديمومة زمنية، يسعى دائما إلى مخالفة ما هو سائد وما هو قديم.

ولا يمكننا أن ننكر أن هدا القديم كان في كان في عصره جديدا- وهو نوع من أنواع التجريب أيضا- وكل جديد ستمضي عليه الأيام ويصبح قديما، ولا ضير في دلك، فالإبداع دائما يحاول مواكبة العصر وفهمه بكل

1- فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ط2، ص11.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 287.

أبعاده والاستحداث فيه«حيث يجد الإنسان نفسه أمام عوالم جديدة متطورة عندما يغوص بداخلها ويصنع عوالم أخرى من الحياة، وغالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها تجريب، لكنه تبنى مفهوم علمي وملتزم أكثر نوعا ما من الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزء من اتجاه عام، لاستغلال الطرق العلمية، وهدا ما يدعو إلى تكريس وتكثيف مفهوم التجريب بصفته مفهوما أدبيا وعلميا، يكون مستوعبا من قبل الدارسين، إننا نتخذ التجريب الملاذ الأول والأخير، مادام هناك فعل إبداعي، مهما اختلف الإنتاج الإبداعي»[1]، حيث تكون الكتابة الإبداعية هنا كتابة تجريبية توحي على الحرية التي تؤسس قوانينها الذاتية، وتتحكم فيها سلطة الخيال وتسير نحو قانون الخيال وتسير نحو قانون التجاوز.

إن التجريب الإبداعي متعدد الأطراف لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي«ففي التجريب تتحول المعرفة والتخيل ليكون كل شيء تأويل في تأويل فلا شيء له معنى ثابت وحقيقي، بل كل شيء مكون من تلافيف تأويلية ويقود إلى مزيد من ألفاف تأويلية أخرى أكثر عتمة وغموضا واحتمالا، حيث التجريب مرتبط بالراهن اللحظي لا بالتاريخ النسقي، وبالعتمة الأصلية لا بالنور الزائف»[2]، لهدا نجده ارتبط بالفن الروائي ارتباطا وثيقا، وهدا لا ينكر ارتباطه بالفنون الأخرى كالشعر والقصة وغيرها.

بل إن طبيعة التجريب الشاملة استدعت فنا أدبيا يستطيع أن يلم بكل تمظهراته، وكان هدا الفن هو الرواية، لأن التجريب حقل شامل يشمل التاريخ والدات والثقافة والحضارة والجدل والمنطق والتصور واللغة وطبيعة مكونات الكون كله، وهدا ما نجده في الرواية التي تعتبر الكتابة الكونية التي تتشابك فيها جل مكونات العالم المادية والحسية «فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع... في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود»[3] ولعل هدا ما جعل الرواية تمثل دلك الجنس الأدبي المنفتح على مختلف تمظهرات الإبداع في مختلف صوره التقليدية والمعاصرة، المحلية والكونية، حيث مكنها هدا الانفتاح من التعالق مع مختلف النصوص الإبداعية، وهدا ما جعلها مقبلة على التجريب الذي تستمد منه روح التجدد والتطور والاستمرار.

وقبل الخوض في الحديث عن التجريب في الرواية العربية نريد أن نشير إلى نقطة مهمة وهي أن مصطلح التجريب تقع جذوره في الثقافة الغربية، حيث نجد أن أبرز رواده هم رواد الرواية الجديدة من أمثال: "ألان روب

1- علي محمد مومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 21.

2- أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص 20.

3- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص04.

غرييه"،"نثالي سروت"، وقد انتقل المصطلح إلى البيئة العربية مع بداية الستينيات من القرن الماضي، وهدا الانتقال مرتبط بظهور الرواية الجديدة التي هي مظهر من مظاهر التجديد والتجريب، وعلينا أن نشير أن هدا الانتقال واستعارة هدا المصطلح ليس إذانا بضعف الرواية العربية المعاصرة بقدر ما يدل على انفتاح الثقافة العربية على الآخر، لأن العلوم والمعارف تتطور بفعل التبادل والانتقال من بيئة إلى بيئة أخرى مما يجعلها خالدة حية.

وحين نعزم على مقاربة وقراءة رواية عربية معاصرة ورصد خصائصها النوعية وأبنيتها وتقنياتها ومحتواها وطرائق السرد فيها أو البحث عن أدبيتها، فإنه من الطبيعي استبعاد الإطار المفهومي والمنهجي، لأن هدا لا يمكن للدراسة فيه أن تفضي إلى نتيجة لأن هده الرواية قد دخلت أفاقا جديدة وسلكت مسالك ومنعطفات وعرة —إن صح القول- دلك أن «المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرواية العربية هي التي شكلت تياراتها الفاعلة من مستويات السرد العديدة، وربما كانت التجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثل حركتها الباطنية المستسرة مع ما يبدو من عدم استمرارها»[1].

دلك أن التجريب موجود في حركية الخلق، ومؤسس لتغيرات هده الحركية، فالرواية تفتح عالما جديدا يسمح فيه بكل شيء، يسمح باستخدام الخيال، الوهم، فينشا عالم خيالي لا يعرفه العالم الحقيقي ولم تتطرق له السرديات السابقة، بالإضافة إلى توظيف تقنيات جديدة ربما لم يكن لها الحظ في أن تستخدم في الخطاب الروائي الكلاسيكي، وربما استخدمت في كتابات أخرى وتم استعارتها ومن ثمة توظيفها في الخطاب الروائي الجديد، كتعبيرا عن التجريب في أجلى صوره، إضافة إلى توظيف مستويات لغوية جديدة تتجاوز نطاق المألوف، لتصل إلى غير المألوف، وهدا من خلال تشابك وتعالق النصوص التي تتكون من خلال توظيف التراث والأسطورة والسرد والشعر والتاريخ والدين، وهدا من أجل تحقيق نوع من الشعرية داخل المنظومة الروائية.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن المعنى اللغوي للرواية قد أريد به حمل الأحداث والوقائع ونقلها بطرق شتى دون الخضوع إلى قوانين ثابتة تخضع الرواية إلى الجمود وخلوها من الأحاسيس والتأثير على القارئ، وربما هدا ما جعل الروائيين المعاصرين يخرجون عن المألوف في طرائق الكتابة مستخدمين تقنيات جديدة منها ما هو مستعار من فنون أخرى، ومنها ما أنتجوه وأحدثوه للرواية، لأن الروائي التجريبي «لا يكتب رواية واحدة أو روايتين، وهو فيما يكتب من كم روائي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الروائية، من خلال التنويع، وتجديد الإشكال وتجديد العوامل ومغامرة الكتابة عوالم مفترضة تقع بين الواقع والتخييل»[2].

1- المرجع السابق، ص نفسها.

2- محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة الملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر 2010، ص 06.

لقد عمد التجريب والتجديد في الرواية إلى استحداث خصائص فنية لم تكن متوفرة في الرواية الكلاسيكية حيث يركز الروائي الجديد على استخدام تقنيات فنية جديدة استلمها من خلال تيار التجريب الروائي ليتجاوز بها الأشكال التعبيرية المعهودة.

وإذا أردنا التمثيل لتيار التجريب في الرواية العربية، فإننا ننطلق من أحد رواد الرواية الجديدة وهو" صنع الله إبراهيم" في روايته "ذات" التي «عمد فيها على تقنية " الكولاج" التوثيقية، ولاحظنا أنه يقدم فيها تسجيلية تعتمد على تنظيم وحدات السرد القصصي المتخيل مع وحدات التوثيق الصحفي بتقنية محدثة تقوم على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأولي وتوظيفها في السياق الجديد»[1].

ولم يقف التجريب الروائي عند حدود التقنيات السردية فقط بل شمل جميع اتجاهات الخطاب الروائي فاتصل بالسرد والبناء، ليشمل اللغة، الأحداث، المكان والزمن وحتى الشخصية ولا ننسى أهم شيء وهو المضمون.

فأمام الكم الهائل من الانتاجات الروائية في العالم العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، أدى دلك بالنقاد إلى مقاربة هده النصوص ومقرنتها والبحث عن سمات التجديد والحداثة والتجريب فيها وخاصة إدا تم التسليم بأن التجريب هو مظهر من مظاهر الحداثة هده الأخيرة التي تعتبر انقلابا مفاجئا على الحياة التقليدية فهي لا ترتبط بالأدب فقط وإنما تشمل كل نواحي الحياة سياسية، اقتصادية، اجتماعية، ثقافية، فنية وبما أن الأدب جزء من هده الحياة، فقد بلورت الحداثة فكرة التجريب كتجديد في الأدب وانقلاب على القواعد الكلاسيكية.

وهدا ما أدى بالنقاد والروائيين إلى اعتبار سؤال الحداثة والتجريب إشكالية مهمة، خاصة في مقارباتهم للنصوص الروائية الجديدة، نظرا للتراكم الهائل في المنجزات الروائية، هدا ما أدى "بشوقي بدر يوسف " في دراسته الموسومة ب " حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة" إلى طرح جملة من الأسئلة حول الحداثة في الرواية[2].

وهدا المد الهائل من الأسئلة دليل على تشعب قضية الحداثة والتجريب في الرواية العربية المعاصرة، وكما ذكرنا سابقا فإن مصطلح التجريب مصطلح فضفاض يصعب القبض عليه ودلك لاختلاف النقاد فيه من جهة ومن جهة أخرى أنه يحاول أن يقفز بالرواية العربية من الواضح إلى حدود المبهم والمتخيل و« الغير الممكن في التمرد على الشكل ومحاولة تأسيس بنية سردية له آلية خاصة في التعامل الذاتي مع النص»[3]. وهدا لأن كل كاتب

1- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 10.

2- ينظر: شوقي بدر يوسف، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الرواية قضايا وأفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 10، 2012، ص 29.

3- المرجع السابق، ص-ص 29-30.

وروائي له محاولاته الخاصة واجتهاداته في مجال التجديد والتجريب، فكل نص ينسب لصاحبه الذي حاول ولو بالقليل العبث في أسسه لتتضح رؤيته ويشكل أسلوبا خاصا به.

فتنهض رواية عربية متمردة على القواعد الكلاسيكية والأسس التي انبنت عليها الرواية التقليدية، حيث أسهم التجريب في الكتابة الإبداعية في خلق عمل إبداعي جديد يحمل صفات المغامرة الإنسانية التي غالبا ما تتسم بالحركة والانفتاح والتجدد والتفرد، ولعل هدا ما جعل الكثير من النقاد يقرن التجريب ب«الانحراف الخروج، التخطي، التجدد، التفرد»[1].

حيث اتجه الكتاب العرب من خلال سيطرة النزعة التجريبية على الكتابة الروائية في النصف الأخير من القرن الماضي- والتي أصبحت قاعدة لا يمكن الخروج عنها وما دونها هو الاستثناء، وهدا ما دفع ب" إزرا باوند" إلى "اعتبار عدم الرغبة في التجريب موتا حقيقا"-[2] إلى التمرد على كل ما هو مألوف والنزوع إلى التخفيف من وطأة الطابوهات التي حكمت الكتابة الروائية زمنا طويلا، فتمردوا على الشكل وعلى التقنيات واعتبروا التمرد على اللغة أول مرحلة للتجريب الروائي العربي، دلك أن « اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان»[3]، فنجد الكثير من الكتاب العرب الدين تبنوا اللهجة العامية في الكتابة الروائية، أو خلطوا بين الفصحى من جهة والعامية من جهة أخرى- وقد ذكرنا دالك سابقا- الرواية بسبب اهتمام بالطبقة المهمشة في المجتمع وكدا بالتحولات المختلفة في واقع مؤلم متناهي، دلك أن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات« فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام... ثم عثرت بمشقة على أذاتها التعبيرية في الفصحى التي كانت تتخمر في أبهاء الصحافة وكتاب الآداب... حتى صبها المنفلوطي في آنيته الزخرفية المنمقة وسالت منها عبراته المقطرة... لكنها لم تلبث أن هجرتها على يد أجيال الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن العشرين، ونشب حينئذ معركة الصراع بين الفصحى والعامة التي انتهت بتوزيع الأدوار بين السرد والحوار »[4].

1- زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراة، جامعة قسنطينة ،كلية الآداب (2009-2010)، ص 12.
2- المرجع نفسه، ص 16.
3- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 8.
4- المرجع السابق، ص 14.

فكانت هده الإرهاصات الأولى لكتابة نص روائي عربي حداثي سماته التجديد، معتمدا على التجريب مخالفا لما ألفته الذاكرة الجماعية قبل ستينيات القرن الماضي، وبناء على هدا« تستمد الرواية العربية حداثتها الفعلية من نزوعها، في الفترة المعاصرة إلى التجريب تحت وعي نظري بضرورة بحث شكل روائي عربي جديد »[1].

7-3- التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

أما إذا ما وجهنا نظرنا إلى الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، فإننا نجده كذلك اتجه نفس الاتجاه الذي اتبعته الرواية العربية، دلك أن الإنتاج الأدبي الجزائري جزء لا يتجزأ من المنظومة الروائية العربية من جهة والمنظومة العالمية من جهة أخرى.

حيث انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة على أفاق التجديد والحداثة وكانت الفرصة مناسبة لتفتح أبواب التجريب أمامها، حيث شهدت الجزائر ما بعد الاستقلال العديد من التغيرات والتحولات في مختلف القطاعات السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية وحتى الفنية والإبداعية.

فكانت كل هده التحولات بمثابة أرضية صلبة للرواية الجزائرية المعاصرة لأن « الرواية تمثل دلك الجنس الأدبي المنفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية منها والمعاصرة، المحلية منها والعالمية، والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعدد من التعالق النصي، تعكس اختلافا في المرجع وتنوعا في الرؤية من كاتب لآخر، فإنها تبقى مقبلة دوما على التجريب الذي تستمد منه تجدد نسغها، وتطور آليات إنشائها عالما روائيا ...يعكس تنامي وعي كتابها النقدي بشروط ممارستها نوعا أدبيا يتعالى على الثوابت والحدود، من خلال مساءلة السابق من الكتابات ومساءلة ذاته دون التوغل بعيدا في مسالك المغامرة »[2].

فمن خلال هدا القول يتبين لنا طبيعة الرواية التي تجعلها تنفتح على آفاق التجديد والتجاوز لأنها دو طبيعة ملتصقة بالواقع، هدا الأخير الذي من سماته الحركة والدينامية والتحول والتجدد.

إذ كان من غير الممكن أن لا تؤثر التغيرات والتحولات التي طرأت على جزائر ما بعد الاستقلال على تقنيات الكتابة الروائية، ونحن نعلم أن الأدب معادلا موضوعيا للواقع يحاول مقاربته ومعالجته ودلك من خلال انعكاسه في الأدب الذي يعتبر انعكاسا غير مباشر، لأن من سمات الرواية التخييل والنزوح بالواقع إلى عالم متخيل.

1- عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2014، ص 05.

2- بن جمعة بوشوشة ، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، الملتقى الخامس، ص 219.

ذلك أن الفنون الأدبية هي استجابة طبيعية لتغيرات البني السياسة والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، لأن حركتها مرتبطة بحركة الواقع، وتجددها مرتبط بحداثة الواقع وتجدده، ولما دخلت المجتمعات عصر الحداثة في مختلف مظاهرها، حيث وجب على الرواية أن تدخل هي أيضا نفس الباب.

لذلك واكبت الرواية الجزائرية المعاصرة مختلف التحولات التي طرأت على المجتمع، خاصة من سبعينيات القرن الماضي، فسارت في فلك التجريب وتبنت مقومات الرواية الجديدة عند العرب والغرب، فثارت على الرواية الكلاسيكية، ووضعت لنفسها طرائق سردية جديدة وتناولت مواضيع مختلفة لما عرفتها الرواية من قبل.

فنجد"سعيد يقطين"عن الحداثة والسردية يقول: «الرواية فن أدبي حديث وحداثة الرواية تكمن في سرديتها وسبب تعالق الحداثة والسردية لا يمكن الحديث عن سردية تقليدية في الرواية، وسردية حديثة، لأننا عندما نتحكم إلى البعد السردي تضيف فسحة الحداثة لأنها مفهوم ملتبس »[1].

فقد عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولا كبيرًا سواءً على مستوى البناء أو السرد، وخاصة في نهاية الثمانينات من القرن الماضي وبالضبط بعد أحداث الخامس من أكتوبر 1988، حيث يعتبر هذا الحادث نقطة انعطاف هامة في مسار الكتابة الروائية الجزائرية، ودخولها متاهة التجريب وآفاق التجديد، حيث عرفت هذه الرواية جرأة لا مثيل لها، حيث استطاعت الخروج من عباءة الواقعية الاشتراكية التي طغت على الكتابة الروائية فترة من الزمن- لا بأس بها- والتي كانت من أبرز روادها " الطاهر وطار" ،" عبد الحميد بن هدوقة"، اللذان يعتبران مؤسسي الرواية الجزائرية بعد الاستقلال ذات الطرح السياسي الاشتراكي حيث طغت النزعة السلطوية وخاصة عند "عبد الحميد بن هدوقة" وروايته "ريح الجنوب" التي تعتبر أول رواية جزائرية مكتملة فنيًا وناضجة أسلوبيا، إلا أنها اتسمت بالبساطة في الطرح وتبني القواعد الكلاسيكية، كأهمية الشخصية وخطية الزمن ومنطقية المكان، إلا أن النقاد يعتبرون "عبد الحميد بن هدوقة" من الروائيين الأوائل الذين تبنوا النزعة التجريبية، ذلك من خلال أنه يعتبر المؤسس الفعلي للرواية الجزائرية المعاصرة، وهذا التأسيس لا محال مرتبط بالتجريبية للرواية الجزائرية المعاصرة، وهذا الاعتراف الذي أورده "بوشوشة بن جمعة" في دراسته "التجريب وسؤال الحداثة في الرواية الجزائرية في الملتقى الخامس عبد الحميد بن هدوقة" على لسان "بن هدوقة" دليل على هذا حيث يقول «ككاتب أحاول أن أوظف

1- شوقي بدر يوسف، حداثة السرد في الرواية الجزائرية، ص31، نقلا عن: الحداثة والسردية سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إعداد: عبد الرحيم العلام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999، ص 154.

كل ما أعرفه، السينما، التمثيل، الإذاعة، الأدب في الرواية ويكون هذا التوظيف حاملا لعدة مضامين ومستويات (...) فمن السذاجة بمكان أن يبقى الكاتب هو نفسه الكاتب يتطور فنيا»[1].

وهذا القول يدل على وعي الكاتب بعملية الكتابة وضرورة انفتاح الفنون على بعضها البعض، وهذا ما تجسده نصوصه الروائية التي تعكس لا محال رؤية الكاتب الواسعة، ومحاولته لتجريب تقنيات جديدة وتشكيل خطابات روائية تستطيع استيعاب تغيرات المجتمع ومظاهر الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية، ومنه «فالتجريب في أعمال بن هدوقة الروائية يعتبر تأسيس إذ بدا في نصوص "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس"، "بان الصبح" قبل أن يتخلى عن التقليد ليدخل المغامرة الروائية الجديدة برواية "الجازية والدراويش"، ورواية "غدًا يوم جديد"، وهو ما يجعله يحقق علامات إضافية نوعية للمشهد الروائي الجزائري، المكتوب بالعربية فتنخرط في المذهب التجريبي بحثا عن كتابة روائية حديثة»[2]. أما "الطاهر وطار" وهو العمود الثاني للرواية الجزائرية المعاصرة، فيعتبر من أكثر الروائيين غزارة في الإنتاج الأدبي الروائي، ومواكبة القضايا والواقع، فقد أهتم بالقضايا الراهنة للواقع الجزائري، بدءًا بالثورة التحررية بعدها الثورة الزراعية، حيث امتلك "وطار" قدرة كبيرة في معالجة القضايا الوطنية، وتحويل الشخصيات المسيرة للشفقة في المجتمع إلى شخصيات لا تنسى.

وقد حاول " طاهر وطار" في بداية كتاباته الروائية أن يعبر عن توجهات الدولة الوطنية، حيث طغت على روايته النزعة الإيديولوجية السياسية ففي رواية "اللاز" مثلاً «طرح قضية الخلافات السياسية التي سبقت اندلاع الثورة الجزائرية، والتي كانت من العنف والقوة بحيث انعكست على مسار الحركة الوطنية في الجزائر»[3] كما نجده في رواية "الزلزال" يترجم واقع الثورة الزراعية ومخلفات حرب التحرير على مدينة قسنطينة أين تجري أحداث الرواية، إلا أن هذه الرواية لا تختلف عن رواية "اللاز" كونهما يلتقيان في جزئية الإيديولوجيا والسياسة هذان الصفتان اللتان تميزان أعمال "الطاهر وطار"غير أن رواية الزلزال تصنف على أنها اجتماعية حيث راحت تصور مدينة قسنطينة وما آلت إليه بعد حرب التحرير،كما عالجت موضوع الثورة الزراعية وكيفية محاولة المجتمع الإنسان للحفاظ على أراضية هذه الأرض التي تعتبر الوطن، الانتماء، الذاكرة، الماضي، على عكس رواية "اللاز" التي تصنف على أنها رواية ثورية غير أن هذا لا يعني أن "وطار" لم ينزع إلى التجريب في كتاباته الروائية، صحيح أنه في

1- بن جمعة بوشوشة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، ص222. نقلا عن: بوشوشة بن جمعة، التجريب الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998، ص- ص 38- 40.

2- عفاف سعاذنة، التجريب في راية هلابيل: سمير قسمي، ص17، ينظر: سمير روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995، ص 250.

3-شوقي بدر يوسف، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 32.

البداية تبنى القواعد الكلاسيكية إلا أنه مزجها بأساليب وتقنيات جديدة، وقد كان ينظر إلى التجريب بوعي نقدي، حيث يرى أن الخطاب السردي يجب أن يسعى إلى التجديد والاستمرار والتميز وهذا ما يؤكده في قوله «وقد خرجت في الكتابة بخلاصة وهي أن الالتزام بشكل معين، بدعوة رفض الأشكال القديمة هو وقوع في محافظة جديدة، الكتابة بداية جديدة، ميلاد كل عمل له عالمه وتفاعله وعناصره المسألة ليست ميكانيكية»[1]، وهذا يدل على وعى "طاهر وطار" بضرورة التجريب، إلا انه لا يقصد به التجريب المخبري الخاضع لقواعد وقوانين العلوم الطبيعية، لأنه يرى «محاولة وضع قواعد لرواية جديدة أو تقنين الكتابة بعنوانين مختلفة، دعوة رجعية تقودنا طال الزمان أو قصر إلى المحافظة، وإلى تقديس الشكل... »[2].

وكما ذكرنا سابقًا فإن التجريب في الرواية الجزائرية قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالمرحلة التي تسمى العشرية السوداء، إلا أن هذا لا ينفي وجود جذور له في أعمال الروائيين الأوائل أمثال " بن هدوقة" و "وطار" في بواكير أعماله، ففي رواية "اللاز" التي عمد فيها وطار إلى معالجة صراع ما قبل اندلا ع الثورة ، نجد قد وظف تقنيات جديدة في الرواية فقد استثمر تقنية الحلم مثلا في صوغ حكيه، فنجد أن الرواية: تبدأ على الشيخ الربعي والد الشهيد قدور وهو ينتظر دوره أمام مكتب منح الشهداء وتنتهي الرواية على صوت الموظف وهو ينادي عليه ويطلب منه البطاقة لكي يسلمه المنحة، فنجد أن السارد دخل في حلم من خلال استثمار تقنية الاستذكار في استعادة أحداث الماضي، مما أسهم في تكسير النظام التعاقبي للزمن، وتقطيع الأحداث، فنجد الشخصيات تتداول في السرد، فكل شخصية تروي فصلا أو حدثا ثم تتوقف فاسحة المجال لشخصية أخرى مما عدد الرواة، كما أن الكاتب جرد المكان من منطقيته فلم حدد القرية والجيل التي تدور فيها أحداث الرواية[3].

إلا أن التجريب الروائي عند رواد الخيل الأول، كان تجريبًا يختلط بالتأسيس والتأصيل للرواية، حيث كانت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال تعمل على تأكيد ذاتها، وتبلور رؤيتها من أجل خلق رواية جزائرية عربية عالمية، لذلك كان الحديث عن التجريب في هذه الفترة بمثابة نقطة ضعف للرواية، بالرغم من أن الكتابة مند نشأتها هي تجريب، وبخاصة إدا تم التسليم بأن واقع الرواية العربية لا يكف عن التجديد والتجريب.

ونحن ننتقل إلى الجيل الثاني من كتاب الرواية الجزائرية بعد الاستقلال، فإننا نلاحظ أن التجريب قد فتح أبوابه أي ما انفتاح، كما أن نزعة التجريب وجدت الفرصة مواتية أمامها، ونحن نتحدث عن جيل الثمانينات والتسعينيات من القرن العشرين، الفترة التي عرفت زخما كبيرًا من الكتابة الروائية، حيث اتجه معظم الكتاب اتجاها

1- بن جمعة بوشوشة ، التجربة وسؤال الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 229. نقلا عن: بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية...، ص22.
2- الطاهر وطار، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال، نيفوسيا (قبرص) 1987، ص 7.
3- ينظر: بن جمعة بوشوشة ، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية الجزائرية، ص 230.

جديدًا في البحث والتجريب الذي برز بكل سماته، فشمل السرد والبناء، وظهرت مواضيع جديدة في المتن من خلال «تقصي الموضوعات المحظورة، كتفكيك السلطة وتطويع النص لحفريات الجسد والجنس»[1]

ذلك أن الخطاب الروائي الجزائري حاول أن يساير تحولات المجتمع الجزائري في تلك الفترة، فترة المحنة أو العشرية السوداء ، حيث ظهرت في الأفق رواية جديدة تجريبية مختلفا تماما عن روايات "بن هدوقة" و "الطاهر وطار" في بواكير إنتاجاتها الروائية، حيث اتجه الكتاب نحو استثمار تقنيات جديدة في الكتابة عالجت الموضوعات التي كانت في فترة غير بعيدة من المحظورات، لأن الخطاب الروائي في تلك الفترة، وجد نفسه يلعب دورًا كبيرًا في «التغيير عن أزمة البلاد والشعب، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، فمع التسعينيات أضحي يعالج الأزمة، وتحول اهتمام جل الروائيين الجزائريين إلى التعبير في رواياتهم عن رواياتهم عن الحالة الراهنة التي تعيشها البلاد والشعب في الوقت ذاته »[2].

حيث شكلت الأزمة الجزائرية منعرجا حاسما في الكتابة الروائية، ذلك أن التحول الذي عرفته الجزائر في هذه الفترة، يقتضي بالضرورة أشكالا روائية جديدة، تستطيع استيعاب هذا الزخم المتفجر مع انفجارات 5 أكتوبر 1988، فما كان للكتاب إلا أن يسيروا في مسار التجريب من أجل احتواء تلك التغيرات، وذلك سواء في طرائق الكتابة وأساليب التعبير أو في المضامين والتيمات المعالجة، لأن « منطق التطور يقتضي أن العملية الأدبية والفنية، لا تأخذ مشروعيتها في الحياة بأبعادها المتميزة والمتفردة، إلا في إطار البحث عن أشكال جديدة لمضامين جديدة، تغني وتثري المعاني الجديدة في الحياة الإنسانية، فالأدب لا يأتي له خلود في الذاكرة

الجماعية، ويرفض كل ما هو قميء وبائس، خدمة لكل ما هو نبيل وجميل»[3]. ثم إننا لا يمكننا التعبير عن التحولات الطارئة في نظام المجتمع الجزائري في فترة الأزمة بقواعد وتقنيات رواية القرن التاسع عشر.

فالأدب مرتبط بالحياة، يتجدد بتجددها، ويتغير بتغيرها، ويتحول محاديًا لتحولات الواقع، وقد برز هذا التحول في الكتابة الروائية الجزائرية مع تجارب: "مرزاق بقطاش"، "واسيني الأعرج"، "جيلالي خلاص"، "عبد المالك مرتاض"، "بشير مفتي"، "الحبيب السائح"... وغيرهم كثير، لأننا نذكر هنا على سبيل الاستشهاد والتمثيل لا على سبيل الحصر ذلك أن كتابات هؤلاء قد تجاوزت المحلية إلى الثقافة العربية وحتى العالمية، بسبب معاييرها العالمية.

1- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد متاهات التجريب، ص 212.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- المرجع نفسه، ص- ص 215- 216.

إضافة إلى هؤلاء لا مكننا أن نمو دون أن نشير إلى كتاب برزوا في هذه الفترة، ينتمون إلى الحقل الأكاديمي والعمل الصحفي، من أمثال: "عمارة لخوص" "محمد ساري"، "عبد الله عيسى لحيلح" ،"حميد عبد القادر"... وغيرهم.

وهنا تميز الخطاب الروائي عن سابقه، من خلال الرؤية السردية الجديدة التي تنشأ بميلاد جيل جديد يبحث عن الذات السردية ويحاور تقنياتها كما ينفتح على الأخر، وهذا انطلاقا من نزعة التجريب والتجديد التي سادت هذه الفترة، كما أن «التراكم الحاصل في الإنتاج الروائي بالجزائر خلال العقدين الأخيرين يؤشر على ما تعرفه المكونات الأدبية لهذا لإنتاج من تحولات إيجابية، وقوام ذلك، الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدًا عن التناول الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات، وللعالم من حولها، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة قبل كل شيء»[1].

فالكتابة الروائية الجديدة جاءت لتبحث عن الذات الإنسانية التي تعيش في عالم وواقع مظلم، متقوقع على ذاته، فوضوي، مأساوي، لأن الرواية دائمًا ما تعالج تحولات الواقع المأساوي، على حد تعبير "جورج لوكاتش" أن "الرواية هي زمن ألاثم الكامل"[2]، فهي تهتم بالتحولات العميقة التي يعيشها الفرد داخل المجتمع وعلاقة الفرد بالأخر الذي يمثل طرف مهم في المجتمع.

7-4- التجريب في رواية المحنة:

وهكذا جاءت رواية المحنة الجزائرية، كشكل أدبي جديد، افرزه التجريب الروائي، حيث لمسنا في هذه الرواية أشكالاً لا متناهية من التقنيات الجديدة والآليات الفنية التي تساعد في بلورت شكل جديد وممارسة اللعبة الروائية قريبا من المتلقي، ذلك أن الأدب المغاربي اتجه «نحو تشييد خصوصية وبناء منطقه الخاص باستقلال عن باقي الخطابات وبرؤية جديدة للعلاقة بالإيديولوجية بالواقع، وبانفتاح كبير على فضاءات الحلم والمدهش والساخر والعجيب واليومي والتراثي، وبالتشخيص الأدبي للتعدد اللغوي والأسلوبي الذي يخترق الفضاء المغاربي، كل ذلك بأفق تجريبي واضح»[3]، وهذه بعض ملامح التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر على اعتبار أن هذا الأخير هو أحد مكونات الخطاب الروائي المغاربي الذي يشكل وحدة مستقلة بذاتها متآلفة فيما بينها، بسبب خصوصية الواقع والمرجعية، وفي الوقت ذاته جزءًا من العالم العربي.

1- عبد الحميد عقال، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 105.
2- علي سحنون، احسن فايد، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، ص12.
3- المرجع نفسه، ص21.

وكما ذكرنا سابقًا فإن أحداث 1988 تعتبر نقطة تحول في المسار السياسي والاجتماعي والاقتصادي للجزائر وكذلك في الميدان الأدبي، فقد ألقت هذه الأحداث بظلالها على الكتابة الروائية، فانتقل الخطاب الروائي إلى مساحة التعددية الحزبية، وهذه التعددية لم تكن حكرًا على المضمون والحدث والفكرة، إنما شملت أيضا طرائق السرد فهزت كيان اللغة، والمكان والزمن والشخصية...، وهذا ما جعل هذه التجربة الإبداعية تتسم بشيء من الاضطراب وذلك بسبب الواقع المضطرب الذي نشأت فيه حيث أدت «إلى تكسير الشكل الكلاسيكي للرواية في رحلة البحث عن التجاوز ليس على مستوى المضمون فحسب ولكنه بحث عن التجاوز على مستوى الشكل أيضا وإحداث قطيعة مع الأشكال التقليدية في محاولة للانقلاب من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها والوصول إلى مستوى مواز لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل الذي يستدعي تحولات في جماليات للنص السردي حتى يكون قادرا على استيعاب الإشكاليات المستجدة والتحديات المتولدة عنها»[1].

ومنه فقد أخذ النص الروائي الذي ولد أثناء الأزمة على عاتقه التغيير عن الواقع الرهين للجزائر في فترة أقل ما يقال عنها جزائر الدم والدمار والأشلاء، حيث «طفت على السطح القضايا التي كانت حتى وقت قريب من الممنوعات (...) فقد كان النص الروائي مرآة لكل – ما حدث في هذه الفترة – فجاءت التجارب متعددة ومختلفة وترمي إلى قول كل شيء بعد ما كان القول محصورًا في أطر ضيقة»[2].كل تلك القضايا – التعدد الحزبي، اتساع المد الأصولي، الإرهاب، العنف، الدمار، الدماء، الهجرة، القتل...الخ- ولدت رغبة كبيرة لدى الكتاب في الكتابة عن كل شيء، حيث خلفت حلقات من التجارب الروائية عند عدد كبير من الكتاب.

وهكذا عرفت الرواية الجزائرية الجديدة – رواة المحنة موضوعات جديدة وتنوعًا غزيرًا فتطرقت لطابوهات السياسية بالأخص- حيث تميزت هذه الرواية بجرأة في الطرح وبالوضوح – انطلاقا من موقع «أننا كجيل لم نشارك في شيء، ولسنا متورطين في شيء فلا أحد من حقه أن ينكر خلينا حقنا في المساءلة وفي النقد»[3] بالإضافة إلى السياسة نجد موضوع المثقف الذي حاز على أعلى نسبة معالجة في الكتابة الروائية ذلك أن الفرد المثقف في تلك الفترة، كان يعتبر خطرًا على السلطة وعلى المعارضة ، إذ كان ينظر إليه بمنظار التهميش والقمع.

إن الحديث عن المثقف كأهم تيمة طغت على رواية المحنة وعلى الرواية الجديدة، لا يعني أن محتهم كانت أقسى ولا أوضاعهم كانت أسوأ من بقية الجزائر بين الذين «لا ينتقلون في سيارات مصفحة، ولا تحيط ببيوتهم الأسوار

1- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، ص- ص 51- 52.

2- أسيا موساي، رواية الجيل الجديد في الجزائر، الخصوصية والطموح خصوصية الرواية العربية، الملتقى العجيلي الثاني للرواية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007، ص 532.

3- المرجع نفسه، ص 534.

العالية، ولا الأسلاك الشائكة، ولا يقيمون في محميات أمنية»[1] بل الحديث عن المثقف لأنه كيان المستهدف الأول لعمليات القتل، والتشرد، والخطف، والاغتيال، وذلك لسبب وحيد وهو إسكات المجتمع وجعله أخرص أمام الفساد الذي آلت إليه البلاد، لأن الأمم تنهض وتتطور بمثقفيها، والمثقف هو الجبهة المضادة للعنف والفساد والتطرف، لذلك وجب على سلطات الحكم أن تزيل هذه الجبهة حتى يتسنى لها العبث بدون رقيب ولا حسيب، فنجد في هذا الباب رواية "سيدة المقام"، "ذاكرة الماء" "لواسيني الأعرج"، "المراسيم والجنائز" "لبشير مفتي"، "الشمعة والدهاليز" "لطاهر وطار".

ثم يأتي موضوع العنف الذي يعتبر التيمة الأساسية والأولى التي يسعى الكاتب الجزائري إلى معالجتها فتعددت الكتابات وشملت كل أشكال العنف من محنة الإنسان في وطنه، المأساة، الموت، القتل، فنجد "عبد المالك مرتاض" في رواية "مرايا متشظية" عالج محنة الإنسان ومأساته، و "إبراهيم سعدي" في "فتاوى زمن الموت" يعالج قضية الموت، حيث تحقق الموت بحيث يصبح فتوى وجب العمل بها.

كما نجد موضوع الهجرة، الغربة من المواضيع المعالجة مثل رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟" ل"لعمارة لخوص" وغيرها من الروايات التي اهتمت بطرح مواضيع جديدة تخص المواقع الجزائري في تلك الفترة، حيث اترك أغلبها في المتون، ذلك أن شغل الروائيين هو مساءلة الواقع الجزائري وإبراز سماته في قالب أدبي جديد، يستعين على التجريب والتجديد.

وغررا على هذا نجد الكثير من الروايات التي عالجت هذه المواضيع كما حاولت أن تؤرخ لبدايات الأزمة مثل رواية " الشمعة والدهاليز" "للطاهر وطار" و "سيدة المقام" "لواسيني الأعرج" حيث نجدهما تتقاطعان في الخلفية الإيديولوجية، ويعالجان موضوع العنف الذي خلفته أحداث 5 أكتوبر 1988.

وعلى الرغم من اختلاف هذه النصوص في مواضيعها، إلى أنها تشترك في موضوع واحد، وهو العنف بكل تمظهراته، وترى أن السلطة هي المسؤولة عن تغذية هذا العنف من خلال سياستها الاقتصادية والاجتماعية إلا أن السؤال المنطقي الذي يطرح نفسه: كيف ينظم الكاتب هذه المواضيع في زمن فيه الموت قيمة حقيقة يجب معالجتها؟ وكيف ينبني النص على واقع العنف؟ وكيف يصبح العنف قيمة جمالية في النص الروائي؟.

إن الإجابة على هذه الأسئلة تقتضي الوقوف قليلاً أو كثيرًا على البناء الفني والمعيار الروائي للنص – هذا ما سنقوم به في الفصليين الثاني والثالث من خلال دراستنا لرواية "سيدة المقام" "لواسيني الأعرج" – حيث وجد الكاتب نفسه مجبرًا على تجريب تقنيات جديدة، تستطيع أن تستوعب المضامين التي طرحها، فكان من الضروري

1- أحمد منور، ثقافة الأزمة، الوكالة الإفريقية لإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009، ص 05.

استحداث أدوات وبنى تتلاءم والمتن الروائي، وهذا الاستعمال جاء متفاوتا عند البعض وثابتًا عند البعض الأخر ومن بين هذه التجارب «استخدام تقنيات الكتابة الروائية من خلال اللغة الشعرية، وأسلوب تيار الوعي، والمونولوج الداخلي بهواجسه المختلفة والفلاش باك، وتشظي الزمن ونسق السرد المبني على تجارب العناصر، واستخدام الحبكة، واختبارات المكان وتوظيفه في إنتاج الدلالة والاهتمام بمحاور الشخصية »[1].

وهذه هي ابرز سمات التجريب والتجديد في تقنيات وطرائق الكتابة الروائية، لكن ذكرنا لها لا يعني أن الكتاب اهتموا بها وفقط، بل هناك تقنيات لا متناهية كانت تطبع الرواية الجديدة وتميزها، وإنما ذكرنا هذه التقنيات لعلاقتها بالبناء الخارجي للرواية، على اعتبار أن الرواية لا تقوم إلا بهذه العناصر (اللغة، الحدث الشخصية، الزمن، المكان).

فإذا تحدثنا عن اللغة جد أن اغلب الكتاب الروائيين، يميلون إلى استعمال اللغة الشعرية، ذلك أن الروائي يحاول خلق عالم موازي للعالم الواقعي ولكن بطريقة أدبية وفنية، لأن اللغة الشعرية تعني بوصفها «لمحنة للوقع الذي تعيد اللغة تصويره وتمنحه معنى»[2]، إضافة إلى هذه الشعرية، هناك أخر طبعت اللغة والتصقت بالرواية التسعينية في الجزائر وهو ما يعرف بالتعدد اللغوي، فنجد في الرواية العديد من اللغات واللهجات، والسمة البارزة هنا هي اشتراك اللهجة العامية مع الفصحى في بناء الرواية، ذلك أن الواقع الجزائري في تلك الفترة لا يمكن معالجته في الرواية باستعمال الفصحى وحدها، فكيف يمكن إقامة رواية تتشظى فيها الأخلاق وتأخذ الدماء والأشلاء الجزء الأهم فيها أن تنبني بالفصحى.

أما إذا تحدثنا عن الزمن، فنلاحظ تشظى الزمن وانكساره فلا الماضي ماضي، ولا الحاضر حاضر، ولا المستقبل مستقبل، فقد اندثر الزمن الذي ألفناه في الرواية الكلاسيكية، وحل محله الزمن المشوش، فلا غرابة عندما نجد الكاتب يبدأ من الحضر لعود إلى الماضي يقفز إلى المستقبل، بل الغرابة أن تنبني رواية في هذه الفترة معتمدة على زمن خطي تسلسلي.

كما نجد كذلك من بين مظاهر التجريب والتجديد تداخل الأجناس الأدبية والتناص، وعدم منطقية المكان وإلغاء قيمة الشخصية، حتى أنه يمكن للروائي أن لا يضع اسمًا للشخصية، كأن يرمز لها برمز أو حرف، مثلما فعل "بشير مفتي" في رواية "المراسيم والجنائز" حيث رمز لبطله بحرف "ب" والتي تذكرنا "بكافكا" أحد كتاب الرواية الجديدة التجريبية في روايته القيصر التي رمز لها بحرف "K" .

1- شوقي بدر يوسف، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الرواية، ص 36.

2- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 29.

كل هذه السمات وغيرها تدل على سيطرة النزعة التجريبية على الكتابة الروائية، هذه النزعة التي تحققت من خلال «تكسير الخطية الزمنية وأحادية الصوت والخطاب، ويسمى اللغة والشكل الروائيين على السواء فيطبعهما بالتجديد والتنوع، وبالتوالد والتشدر، ويتلاشى الحدود بين الأجناس، وتعدد الدلالات والرؤى المحتملة، تحل بذلك مغامرة الكتابة محل كتابة المغامرة»[1]

ويعتبر "واسيني الأعرج" من أبرز رواد النزعة التجريبية في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة، ذلك من خلال التراكم الهائل للروايات وسمات هذه الروايات، إذ انقلب "واسيني الأعرج" على الكتابة التقليدية انقلاب قطيعة لا انقلاب تواصل، حيث يرى أن التجريب «هو القطعة مع انساق السرد التقليدي في نمطها الواقعي ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة، تجدد نسفها من صيرورة بحثها المغاير من أشكال السرد، وانساق الخطاب ومستويات اللغة ، قصد بلورة رؤية الذات في علاقاتها بالعالم، وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي والسياسي في تحولاته المتأزمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة»[2].

فالتجريب عنده هو إحداث القطيعة مع كل ما هو تقليدي، والانطلاق في الكتابة مما هو راهن في المجتمع لأن النص السردي يستدعي دائما التحولات في جمالياتها وبنائه حيى يكون قادرًا على استيعاب الواقع بكل إشكالياته وتحولاته.

فتجربة "واسيني الأعرج" مع التجريب تتمثل في بحثه الدائم عن المغاير من أشكال السرد وطرائق الكتابة مما «جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن المختلف من الأنساق الجمالية القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث والمعاصر، وبلورة المواقف النقدية منها»[3].

وهذا دليل على وعي الكاتب بشروط الكتابة الروائية، فقد وجدنا الكاتب في كثير من رواياته يعتمد التجريب كعنصر أساس في روايته، وهذا التجريب الذي تعكسه ثنائية التأصيل، المثاقفة، حيث يكشف عن جدلية هذه الثنائية وفعلها في مغامرة التجريب الروائي لديه، من خلال قوله «ساعدتني الثقافة الغربية العامة، والفرنسية خاصة على عملية الاختراق، ولكن الإشكال الذي طرح أمامي، يتمثل في كيفية القيام بعملية الاختراق، هل بالسقوط في التجربة الغربية بشكلانيتها أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة غلى فاعلية ثقافية تستند إلى المحلية، ولهذا استندت إلى التراث كمتكئ لتأكيد هذه المحلية بدون الإخلال بالجانب البنائي لمفهوم الرواية، لأن العقلية المحلية لا تسمح بهدا النقل السلبي للتجربة الغربية، لأنها بالأساس يغيب المنطق فيها وتحضر الأسطورة التي يحكمها منطقها

1- المرجع السابق، ص 26.

2- بن جمعة بوشوشة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، ص 237.

3- المرجع نفسه، ص 238.

الخاص. فأنا استندت إلى هذه الأسطورة لإثبات كياني الثقافي والاجتماعي واستندت إلى الأداة التي لم تصبح بالأساس غربية، لأن مفهوم العالمية قد دخلها»[1].

وهكذا فإنّ التجريب الروائي عند "واسيني الأعرج" يكمن في فعل المثاقفة والتأصيل هذه الازدواجية، إضافة إلى العلاقة التي يؤسسها الآنا من خلال تأثره بالأخر، وهذا الأخر الذي يعمل جاهدًا لتأثير في الأنا، لأن التجريب ما هو إلاّ فعل حداثي ينقلب على ما هو سائد من خلال استجلاب مقومات موجودة في بيئة معينة ومحاولة تحويرها لتتلاءم مع بيئة الروائي.

وهذا ما نلمسه في الكثير من أعمال "واسيني الأعرج"، ومن بين هذه الأعمال رواية "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين" التي تمثل نزعة الكاتب التجريبية سواءً على مستوى المتن والذي سنتطرق إليه في الفصل الثاني من هذا العمل، أو على مستوى الخطاب الذي سنتفرد به في الفصل الثالث.

(1) المرجع السابق، ص 239 نقلا عن: بن جمعة بوشوشة ، الرواية العربية الجزائرية أسئلة الكتابة والصيرورة، ص83.

الفصل الثاني

تمهيد:

عرفت مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، تحولاً جذريا في مسار الرواية المكتوبة بالعربية، حيث دخلت هذه الرواية إلى مختبرات التجريب والتجديد، من أجل مواكبة تطورات الزمن، ومعالجة قضايا المجتمع.

فاستحدثت لنفسها تقنيات جديدة وأساليب مختلفة، عما عهدته الرواية الكلاسيكية، ذلك أن المشهد الروائي لا يكف عن التجديد والتجريب فأرادت أن توسع من عوالم الكتابة، فعرف النص تحولات مهمة في نمط اللغة وحضور الشخصية، وتشويش الزمن وعنف اللغة واضطرابها وحضور ذات مغتربة ومشوشة، وغيرها من سمات الكتابة الجديدة.

إلا أن هذه السمات اقتضت بالضرورة مواضيع جديدة، فأصبحت الرواية على علاقة وطيدة بالواقع والمجتمع، تترجمه بطريقة أدبية فنية، فتحول الواقعي وطيدة بالواقع والمجتمع، تترجمه بطريقة أدبية فنية، فتحول الواقعي إلى متخيل في عالم سردي جديد، هكذا كانت رواية المحنة، هذا العالم السردي الجديد الذي انقلب على العالم السردي التقليدي، سواءً على مستوى الخطاب أو على مستوى المضمون.

وكانت رواية "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين" "لواسيني الأعرج" تجسيدا لهذا العالم السردي الجديد فقد عالجت مواضيع جديدة حتى وإن كانت قد تطرق إليها الروائيون في زمن سابق، إلا أننا نلمس فيها نوع من الجدة والجرأة في الطرح.

فضمت هذه الرواية الكثير من القضايا، تناولتها من الواقع والفترة التي أنتجتها هي قضايا تميزت بها الجزائر في عشريتها السوداء، فوجدنا موضوع العنف، المثقف، الوطن، الغربة، المرأة، الدين، الحب،... إلا أننا ركزنا على أربعة مواضيع وهي العنف، المثقف، الوطن والمرأة، وذلك بسبب أهميتها،تدفقها من بداية الرواية إلى نهايتها.

وان بدايتنا بالعنف لأنه الموضوع الرئيسي التي تنبني عليه الرواية، كذا روايات المحنة وقد كانت دراستنا للعنف دراسة مطولة، إذا ما قورنت بالمضامين الأخرى، وذلك بسبب ارتباطه بالشخصية، والمكان والزمن.

1- العنف:

جاءت رواية المحنة تؤرخ للراهن الجزائري في فترة التسعينيات من القرن الماضي، لأن لكل فترة في تاريخ البشرية أدب يؤرخ لها، ويعالج قضاياها ومشكلاتها، ذلك أن علاقة الأدب بالمجتمع وطيدة، والأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال تلك السنوات مست كل طبقات المجتمع، مما جعل الرواية تأخذ منعرجًا أخرًا في معالجة موضوع الأزمة وأثرها وخاصة العنف أو ما يعرف إعلاميا بالإرهاب، إذ كان هذا الموضوع مدار معظم الروايات التسعينية، التي حاولت أن تعالج موضوع التطرف والعنف مند نشأته في حقبة التسعينيات، ونحن نعلم أن الإرهاب ليس حدثًا بسيطا في حياة المجتمعات، كما أنه ليس ظاهرة جديدة، فقد وجد مع تواجد الإنسان على هذه الأرض، ويمكننا أن نشير إلى أول حادثة عنف وقعت على الأرض، هي حادثة ابن أدم، ونجد هذه القصة في قوله تعالى﴿وَاتل عليهم نَبأ إبني أدم بالحق إذ قَربا قُربانا فَتقبل من أحدهما ولم يتقَبل من الأخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين(27) لئن بسطت إلي يديك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين(28)إني أريد أن تبوأ بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين (29) فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين(30) ﴾[1].

ومنه فالعنف مرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان، نشأ مع الإنسان لذلك نجد أن كل المجتمعات البشرية في الماضي أو الحاضر تمارس العنف من جهة وتحاول معالجة من جهة أخرى، لأن العنف إشكالية معقدة «تتجاوز البعد السياسي والاجتماعي، لتصاحب كل عمل قولي أو فعلي يصاحب في جوهرة كل ممارسة تحويلية اجتماعية كانت أو ثقافية، أو خطابية، فهو سلوك فعلي أو قولي يستخدم القوة، أو يهدد باستخدامها لإلحاق الضرر والأذى بالذات أو بالأشخاص الآخرين، وتخريب الممتلكات للتأثير على إرادة المستهدف»[2].

وانطلاقًا من هذا المفهوم يتراء لنا أن العنف ممارسة تتم سواء بالفعل أو بالقول، تمس كيان الإنسان وتحاول إلحاق الضرر به سواء ماديًا، جسديًا، نفسيًا، فكريًا وحتى عقائديًا، وهذا ما جعلها في غاية الأهمية لارتباطها المتعددة وتأثيراتها الاجتماعية السياسية والأخلاقية، لكونها ظاهرة عالمية تشترك فيها جميع الجماعات البشرية فهي موجودة في الشرق كما في الغرب، موجودة في دول دينية كانت أو علمانية، وقد تطورت هذه الممارسة لتصبح ممارسة يومية تعبر عن عنف وقسوة تدمر الإنسان والمجتمع والحضارة.

1- سورة المائدة، الآيات 27،28، 29، 30، رواية ورش.

2- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص11.

وهذا ما جعل العنف/ الإرهاب هاجس خوف وقلق في المجتمع لما يثيره من حالة رعب خاصة «وأن الإرهاب ليس حربًا نظامية، وإنما يعبر عن نفسه بأعمال إرهابية مختلفة وعلى شكل حرب عصابات غير منظمة»[1]كما هو الحال في الجزائر في فترة التسعينيات من القرن الماضي، ونحن في حديثنا دائما ما نربط العنف بالإرهاب، ذلك أن الإرهاب هو المسبب الأول للعنف، وبخاصة إذا تم التسليم أن الإرهاب ظاهرة عالمية قديمة وجديدة شاملة ومعقدة وخطيرة بل هي أعقد وأخطر مشكلة تواجه البشرية، «فهو لا يقتصر على دولة دون سواها أو جنسية دون أخرى، فهو في أفغانستان وسوريا، ليبيا، والعراق، مثلها هو في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ونيجيريا والصومال وفي جميع الدول والحضارات البشرية»[2] .

وإذا كان قد توجد مع تواجد الإنسان وتطور بتطوره، فالإرهاب يمل لنا درجة تطور العنف، خاصة في العقود الأخيرة مع وصول الإنسان لأعلى مراتب التطور والحضارة، حيث اتسعت الأعمال الإرهابية لتشمل جميع مستويات المجتمع.

والحال أن إشكالية العنف هي أكثر عقيدًا وغموضًا، لذلك وجد الباحثون والنقاد صعوبة في وضع تعريف شامل له وواضح المعالم ذلك أن العنف تتعدد صوره وأشكاله، وتتنوع دوافعه وأسبابه وتتعدد مستويات ممارسته، كما أن لظاهرة العنف عدة أبعاد منها السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية، النفسية وحتى الدينية والعقائدية، ولذلك نجد أن أشكال العنف تتحدد حسب أبعاده وأسبابه، نجد العنف السياسي أو ما يعرف "بالعنف الحكومي"[3] وهو العنف الذي تمارسه السلطة نحو الشعب أو إلى جماعات معينة، والعنف الاجتماعي والذي «يتمظهر في شكل أفعال منفردة أو جماعية منعزلة تستهدف الأشخاص والجماعة والمؤسسات سواء كان الفعل ضربًا أو سطوًا أو اغتصابا أو تكسيرًا»[4]كما نجد أن العنف يتشكل عبر المادة الإعلامية التي تقدمها وسائل الإعلام، وأيضًا للبعد النفسي تأثيرا كبيرًا ذلك أن «العنف يجد في النفس البشرية دوافعها التي هي مصدر القوة والسيطرة والعدوانية التي تتبدى في القابلية للاستخدام غير المشروع للقوة والضغط على الأخر وظلمه»[5]، ويمكن ان نعرض أنواعًا للعنف متمثلة في «إرهاب الدولة، الإرهاب المقدس (الديني)، إرهاب الجريمة، الإرهاب

1- إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، درا ساقي، لبنان، ط1، 2015، ص09.

2- المرجع نفسه، ص10.

3- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص11.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

5- إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص17.

المرضي، الإرهاب السياسي المعارض، والإرهاب الثوري»[1]. من هنا تتضح لنا علاقة الإرهاب بالعنف، إذ أن الإرهاب عنف بأشكال مختلفة ومتعددة، وما هو إلا نشر للخوف والرعب والموت، ذلك أن العنف «كل أذى مادي، معنوي يلحق بالأشخاص أو الهيئات أو الممتلكات»[2].

فالعنف هنا يشمل كل سلوك يتضمنه معنى الاستخراج الفعلي للقوة المادية والمعنوية، من أجل إلحاق الضرر بالذات والأشخاص، وتخريب الممتلكات، وملاحظة هذا التعريف تحيل إلى أن العنف المشار هنا هو العنف المنظم من قبل جماعة غير نظامية وكأننا نتحدث عن الجماعات التي تنتمي إلى أحزاب متطرفة، مثلما هو الحال في الجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين، حيث طغى العنف ولإرهاب على الساحة الجزائرية بكل زوايها وهذا ما نلمسه في الأعمال الإرهابية التي صدرت عن منظمات غير حكومية مسلحة تنتمي إلى الجبهة الإسلامية المتطرفة من جهة والتي وجهت عنفها إلى الشعب بكافة فئاته بدءًا من المواطن البسيط إلى المثقف إلى رجل السلطة فلم تقتصر أعمال العنف على القتل وحده بل شملت العنف اللغوي والنفسي، وكذا التهميش الاجتماعي، ومن جهة أخرى العنف الذي مارسته السلطة وهو ما يعرف بإرهاب السلطة على الشعب، لأن السلطة دائما ما تحاول ممارسة سياسة العنف على الشعب، وذلك من أجل فرض الطاعة، وترويض كل من يحاول كشف سلبياتها خاصة أولئك المختلفين عنها والمعارضين لها، وللمنظمات الحكومية وسائلها في العنف مثلما الحال عند المنظمات غير الحكومية هي أجهزة الجيش والشرطة والمؤسسات العقابية وما تتوفر عليه من تعذيب وإهانة جسدية ونفسية للشعب بصفة عامة.

ومنه يصبح العنف إيديولوجية وفكرا وطريقة حياة، ذلك أن الحضارة الإنسانية لا يمكن أن تنبني بسمات أعلى فقط، بل يجب أن تكون هناك سمات أدنى حتى يتحقق التوازن، إلا أن هذا لا يعني أن العنف والإرهاب ممارسة وجب فرضها على الأخر لأن هذا الفرض يشير بطريقة أو بأخرى إلى أن الممارس للعنف لا يعترف بإنسانية الأخر وهذه سمة من سمات تدني الحضارات.

لذلك وجدنا الطبقات المثقفة في المجتمع تدين هذه الأعمال، حيث تعمل على وضع أراء وأفكار وقواعد وقوانين لتنظيم وتوجيه هذا السلوك للعدواني، وحتى وإن لم تستطع توجيهه فإنها تعمل على دراسة أسبابه أو تجاوزه من خلال العمل الإبداعي الذي يعد تجاوزا لقهر الذات، وخروجها من حالة الرعب والخوف الذي تعيشه.

1- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص12، نقلا عن: نبيل سليمان، الإرهاب في الخطاب الروائي العربي، تونس، السعودية، سوريا، مصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 61/ شتاء، 2003، ص207.

2- محمود عبد الله خوالدة، علم نفس الإرهاب، دار الشروق، عمان، ط1، 2005، ص44.

وبما أن الروائي المبدع جزء من الطبقة المثقفة، فإنه دائما ما يحاول أن يعكس بأدبه قضايا المجتمع ومشاكله والعنف جزء منها، فيحاول الروائي أن يضع نصًا يتجاوز به أحداث العنف ليبدع عالما أخر أفضل يقوم على أنقاض العالم الذي نعيشه، هكذا صار العنف موضوعًا أدبيا خاصة في النص الروائي حيث راح يصور أشكال العنف بأبعادها المختلفة والشخصيات المسؤولة عنه والتي يمارس عليها العنف، فظهرت في الأفق روايات كثيرة اهتمت بدراسة العنف وجعله موضوعًا رئيسيًا لها، كما هو الحال في الكتابة الروائية الجزائرية في زمن العشرية السوداء حيث طغت تيمته العنف على معظم الروايات التي عالجت الأزمة الجزائرية، ذلك أن واقع الجزائر في تلك الفترة اعتبر تربة خصبة ومادة دسمة يستقي منها الكتاب مواضيعهم خاصة وإن علاقة الأدب بالمجتمع وطيدة، كما اعتبرت هذه الروايات معادل موضوعي لواقع الأزمة، فشاهدنا فيها عنف الموضوع، عنف التخييل، عنف اللغة، عنف التعبير، وهكذا كانت رواية "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين" "لواسيني الأعرج" تعبيرًا عن العنف بكل تجلياته حيث تدفق من بداية الرواية حتى نهايتها ليصبح موضوعا رئيسيًا، ويشكل مرجعا جماليًا يجعلها مختلفة ومتفردة عن كتابات أخرى، فنجد العنف السياسي والاجتماعي والثقافي حتى النفسي، ولم يسلم أي شخص فإذا ذهبنا إلى العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" نجد أنه يحيلنا إلى بداية مدارات الرعب والعنف في الجزائر، فكلمة: "اليوم الحزين" في العنوان إشارة إلى أحداث 8 أكتوبر 1988، وبداية معاناة الجزائر والراوي والبطلة مريم التي اخترقت الرصاصة رأسها ذلك اليوم «ستقولون رصاصة "الجمعة 8 أكتوبر من خريف 1988"، رصاصة بلا معنى، كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام»[1].

كما نجد العنف في بداية الرواية من خلال فعل التكسير الذي يحيل الدمار والرعب والعنف «شيء تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق»[2]، وكأنه حالة الاستقرار التي عرفتها البلاد قبل ذلك الجمعة الحزين شيء من زجاج تكسر مع أحداث الشغب والعنف، كما تكسرت المؤسسات والممتلكات والأرواح البشرية فقد طغي الموت على يوميات المواطن في تلك الفترة، كما نجده يطغى على صفحات الرواية. ذلك أن القص الروائي هو الجنس الأدبي الأشد التصاق بالحياة وتعبيرًا عن قضاياها «والروائي الجزائري لم يشد عن هذه القاعدة، بل تماشى مع الواقع المأزوم، والظرف الوطني المتشابك، فعلى وقع فداحة الخطب وبشاعته، سجلت الرواية الجزائرية مواكبة رائعة وجادة، وانصهر الروائي الجزائري بعمق ووعي مسؤولية في الأحداث الدموية التي صنعت المشهد

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص06.
2- المصدر نفسه، ص05.

السياسي الجزائري في لحظة تاريخية»[1]، حيث وجد نفسه مجبرًا على معالجة الواقع المأساوي في زمنا أصبح فيه الموت قيمة حقيقية يجب النظر إليها، خاصة أنه في واقع تتشظى فيه الروح الإنسانية، سماته الدماء والأشلاء، وكأن الموت إجباري على المواطن الجزائري فترة الأزمة، حيث يتحول البلد من مكان للعيش والاستقرار والأمن، إلى مكان للعنف والقهر والموت، فيتشخص الموت ويصبح متحركًا يبحث عن شخص معين يلقي عليه فعل الموت وهذا ما نلمسه في قول البطلة: «الموت كاينَا وتكُون، ولكن هذا البلد الجميل، يعود الآن بخطى حثيثة إلى القرون الوسطى، وحياتك الموت يدق على الأبواب، المسألة مسألة وقت»[2].

ويصبح بذلك الموت لصيقًا بالإنسان، فالقتل أصبح شيء عادي في بلد «كل شيء يدعوا إلى الموت البطيء، المساجد لا تتذكر كاتب ياسين إلا لشتمة! ولا تتذكر الجمعيات النسائية إلا لمزيد من التهم الأخلاقية وليست الصلاة والتسامح»[3]، فتصبح هذه العبارة كأنها حكم حازم أطلقه الروائي على لسان الراوي، فكلمة "كل شيء" تدل على أن ما تحتويه البلاد من الأماكن –الشخوص– الأفعال تذل على الموت، واختزال الأمر في المساجد إشارة إلى الدين الذي يعتبر أهم ركيزة تقوم عليها الحضارات والمجتمعات، لأنه بفساد رجل الدين حتما يفسد المجتمع، وهذا ما حدث للجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988، والاستخدام غير الصحيح لتعاليم الدين هو من أوصل الجزائر إلى تلك المرحلة، هذا لا يعني أننا ننكر دور السلطة في تأزم الأوضاع، كما أشارت الرواية، والعديد من الروايات التي تعتبر أن السلطة هي المسبب الحقيقي للعنف والإرهاب، حيث نجد أنه «في أغلب الأحيان تلجأ السلطة السياسية في الدولة أو مجموعة من الدول إلى اتخاذ قرارات سياسية معينة وإلى اتخاذ أساليب عنف غير محدودة من أجل فرض مبادئها السياسية على أفراد المجتمع أو فئات معينة منه أو بقصد تغيير جدري في الدولة وقد تستخدم الدولة عنفا وقهرًا من أجل فرض سياستها وأيدولوجيتها على المواطنين»[4].

إن العنف الذي تمارسه السلطة، هو عنف منظم يعمل إلى إزالة المعارضة من جهة، ومن جهة أخرى يسعى إلى نشر الرعب والخوف وسط المجتمع بحيث تتخذ السلطات الحكومية القوانين والدساتير وسيلة لفرض العقوبات حتى وإن كانت مخالفة للنظام العام، لأن السلطة وقت الانقلابات والأزمات، تعمل على إبادة الأخر حتى ولو

1- عقيلة قرورو، الذات الجزائرية وإشكالية راهن، المأساة الوطنية في المتن الروائي الجزائري، -نماذج من روايات المحنة-، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، ص263.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص199.

3- المصدر نفسه، ص43.

4- طه الوادي، الرواية السياسية، ص46.

كلفها التخلي عن مبادئها «...، الجيش الوطني في لحظة من اللحظات يصبح غير وطني، والجيش جيش وكفى عندما يؤمر ينفد»[1].

حيث ارتبط الخطاب السياسي التاريخي بالخطاب الإيديولوجي للرواية، لذلك وجدنا الرواية- ورواية المحنة عموما-قراءة مزدوجة لواقع لسيطر عليه الموت والخوف، فنجد إدانة السلطة التي تعتبر المسبب الأول للعنف في التسعينيات، لذلك غلبت القضايا السياسية والإيديولوجيا على الرواية «أمر طبيعي بحكم زخم قضايا الواقع وتعقد مشكلاته الفكرية والاجتماعية، بعد التحرر من احتلال غاشم، استمر مدة قرن ونصف قرن تقريبا»[2].

لذلك طغت على الرواية الأفكار السياسية بحكم أن الروائي يحكي على فترة زامنها وعن تجربة عايشها، فوجدناه يطلق الأحكام على السلطة والواقع، تقول مريم «هذا قليل من كثير، القادم أفظع ستصل البلاد إلى حافة الانتحار، بما فيهم الجيش وإما نعود إلى القرون الوسطي، ويبدوا أننا عائدون لا محالة، حتى عندما يدخل الجيش فهو لا يحل مشكلة الجوع ولا العمل، يهدئ ثم يعود إلى ثكناته، ويعودون هم إلى عادتهم القديمة»[3] وبذلك أضحى النص الروائي «يمتلك سلطة في توجيه دفة التطلعات ويمتلك نبوءة عجيبة وخطيرة من خلال مواكبته للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية»[4].

ذلك أن الأدب معدلاً موضوعيًا فنيًا للواقع، يعيد إنتاجه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وفق طقوس لغوية وجمالية وتحليلية، وهذا ما وجدناه في رواية "سيدة المقام"، إذ اعتبرت أحداث 5 أكتوبر 1988 صفارة انطلاق، للواقع الذي انفتح على العنف والبؤس والظلام، وللكتابة الروائية، حيث طغى العنف عليها وأصبح مرجعًا جماليًا يستقي الروائيون منه مواضيعهم خاصة أنّ هذه الأحداث تستدعي إلى القلق والخوف، حيث أدت إلى ملأ الشارع «بحزن كبير يتجشأ في الداخل كالسرطان، الميزيريا، السيدا والزطلة ،الطاعون، قادم في الطريق ياحبيبي، يأتي مع الفقر والبؤس، عام الفتنة، إني آراه !! ألمسة برؤوس أصابعي»[5].

فإعصار أكتوبر 1988 تعود جذوره إلى سنة 1985 عندما تراجع سعر البترول وتدهور المستوى المعيشي للناس خاصة البسطاء منهم، وارتفاع نسبة البطالة حيث كانت «البلاد تسير نحو تفتت كبير، خسرت ماضيها ومستقبلها وهي الآن تسير نحو خسران حاضرها»[6]، فقد أصبحت السلطات الحكومية، أو كما أطلق عليها

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 148.
2- طه الوادي، الرواية السياسية، ص185.
3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص245
4- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهة التجريب، ص197.
5- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص35.
6- المصدر نفسه، ص74.

الروائي صفة بني كلبون، وهي صفة تتكرر باستمرار على مستوى النص و «تذكرنا بكلاب رواية"اللص والكلاب" "لنجيب محفوظ" حيث عشت الدولة بأمن الدولة وثرواتها»[1]، وكذا المنظمات غير الحكومية وأطلق عليها الروائي اسم حراس النوايا، تسرح كما تشاء، وتقتل من تشاء، متى تشاء وفي أي مكان تشاء.

لتبتدئ سلسلة العنف والتطرف من قبل السلطة لتستلمها فيما بعد الجماعة الإرهابية، ذلك أن «السلطة تتخلى عن كل شيء لفقهاء الظلام»[2] وهذه الجملة كحكم جازم يمثل لنا إيديولوجية الروائي التي لم يستطيع اخفائها، ذلك أنه يعالج موضوعًا حساسًا، واقعيا، لذلك، لجأ إلى إقرار الأحكام والتقرير، فكلمة فقهاء الظلام تدل على حراس النوايا، وعبارة تتخلى عن كل شيء دليل على سيطرة حراس النوايا على الوطن وانسحاب الدولة من مهامها، وتسليمها لهم، يقول الراوي «بنو كلبون صنعوا الموت وجاءوا بهذا الوباء عندما سرقوا استقلال هذا الوطن و ملأوا المدن بالكذب والسرقات ثم قالوا المدينة بدون ثقافة...»[3].

ولا ننسى أن الروائي يحكي عن فترة زامنها، لأن العنف في تلك الفترة تلبس كل شيء، المكان، الزمن الإنسان، لذلك أصبح تيمة بارزة «وموضوعا أدبيا خاصة النص الروائي الذي انشغل به أكثر من غيره من النصوص الأخرى كالقصيدة والمسرح، فراح يصور الشخصيات التي كانت أطرافا لظاهرة العنف سواء كانت ضحايا للعنف أو منتجة له، إلى جانب أشكالها مظاهرها»[4] لذلك وجدنا العنف في الرواية مكونا أساسيا لبنياتها، عناصره شخصيات مختلفة لم يذكر الروائي أسماء هذه الشخصيات، وإنما أهتم بذكر شكلها وتفكيرها وسلوكها، لأننا نلمس في الرواية تشابه كبير بين الأطراف المتسببة للعنف، خاصة في مرجعيتها ونظرتها للمجتمع، فالسلطة هي من خلقت حراس النوايا وفتحت لهم المجال، وذلك بسبب انسحابها من مهامها: وأصبح «حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطي حديثة إلى ريفها الشفوي، الذي لا يقبل إلا بطقوسه»[5] ليصبح الاصطدام بين الجبهتين (بني كلبون وحراس النويا)، وبينها وبين الشعب، هو الواقع الذي يولد منه الكاتب كلماته، والمنبع الذي يستقي منه ألفاظه، وربما كان الكاتب في تلك الفترة يأخذ حبره من كل قطرة دم سالت نتيجة حتمية للعنف والإرهاب.

1- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص182.
2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص162.
3- المصدر نفسه، ص228.
4- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص16.
5- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص11.

وقد تجلى العنف في هذا المتن في صور عديدة، تتوزع بين صورة المتطرف وصورة السياسي والمثقف ورجل الدين وحتى المجتمع وكل صورة تحمل في طياتها عنفًا معينا، ودلالة معينة، كما أن الرواية تماهت مع الواقع رغم معالجتها له بطريقة أدبية فنية، فنجد سيطرة إيديولوجيا ناتجة على مقته وكرهه لحراس النوايا، فيذهب إلى سرد رأيه حول المتطرف، فيقول على لسان بطلته: «العلم علم، والذين دين، أما ملوا من تكرار نفس الحديث مند أكثر من أربعة عشر قرنا؟ لقد بلدوا هذا الشعب»[1].

ويمكن أن نوزع صور العنف في الرواية على أربعة محاور، وذلك حتى يتسنى لنا معرفة الميزة التي قدمها العنف للرواية، خاصة أنها تماهت مع هذا الموضوع، ودخلت في أحيان كثيرة في التقريرية وهي الصفة التي تميزت بها الرواية المعاصرة بعدما دخلت أفاق التجريب والتجديد.

وهذه المحاور هي: عنف السلطة، عنف الجماعة المتطرفة، عنف الشارع، عنف المثقف، وسنحاول ذكر نماذج من الرواية تدين هذا العنف وتوضحه، وارتأينا أن نبدأ بعنف السلطة لأنها المسبب الرئيسي في الأزمة التي دخلت فيها الجزائر، وذلك بسبب سياستها القمعية، وسياسة رجال السلطة حيث تكسرت جسور التواصل بين السلطة والرأي العام وانعدمت الثقة والثقافية، ذلك أن للسياسة «مفهوم وحشي تكون فيه بمثابة عملية نزاعية مجردة من كل قيمة إنسانية، ومن كل قاعدة أخلاقية ترعي مصالح الآخرين، أو تحترم حقوقهم أو حتى آدميتهم في بعض الأحيان فهي نتاج الغريزة العدوانية الحيوانية في السلوك الإنساني: حتى وإن خلع على نفسه ترساته من النظم والقواعد التي قد يبدو لبعضها عقلانيا»[2].

فنجد في الرواية القمع كنوع من العنف الذي تقوم به السلطة تجاه الأحزاب المضادة، حراس النوايا أو الشعب ويتجلى هذا القمع أثناء رصد الراوي لتدخلات جهاز الشرطة «شيء ما كان غامضا ولم يكن مفهوما على الإطلاق، وسط كل هذا الفضاء الموبوء لا نجد شرطيًا واحدًا، ماعدا قوات التدخل السريع التي أغلقت الساحات في وسط المدينة، والنفق الجامعي، ومدخل ديدوش مراد وطوقت الساحات الكبرى، ساحة أول ماي، ساحة الشهداء، وبوابات البحر... وفتحت على الجموع الممتدة القنابل المسيلة للدموع»[3]، وفي مقطع أخر يقول الراوي «... إن الجيش الوطني في لحظة من اللحظات يصبح ير وطني الجيش جيش وكفى، عندما يؤمر ينفد»[4].

1- المصدر السابق، ص34.

2- حفناوي بعلى، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص-ص 198- 199.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص147.

4- المصدر نفسه، ص148.

فالعرف المتفق عليه أن أجهزة السلطة: الشرطة، الجيش تمثل الأمن والاستقرار للشعب أولا وللدولة ثانيا إلا أننا نلمس العكس، حيث أضحت هذه الأجهزة تمثل تجسيد القمع، حيث تتحول عن وظيفتها إلى وظيفة معاكسة تماما، وظيفة يلفها الرعب والموت والقتل المستفيد الوحيد منها هو السلطة الحاكمة، التي تدفع بهذه الأجهزة إلى ارتكاب العنف لحظة استشعارهم بالخطر، ونجد هذا واضح في الرواية، ذلك أن الروائي يؤكد على واقع عايشه مند أحداث 5 أكتوبر 1988 ولاحظ وحشية جهاز الأمن، ذلك أن «... العسكر، عسكر لحظة الموت ينتعل أحدية القتل الخشنة وينزل إلى الأمكنة المغلقة لتسهل المجزرة»[1]، فالدولة تغلق الجيش ليحرس أمنها ورجالها وليس لحماية الشعب والمحافظة على استقرار البلد وأمنها.

ونجد الاغتيال كنوع أخر من العنف يدين السلطة وأجهزتها، حيث اهتمت الرواية بغرض ظروف الاغتيال والاستنطاق الذي كان يتعرض له الشعب الجزائري سواء المثقف أو الإنسان البسيط، وموقف الأستاذ في مركز الشرطة عندما قادوه حراس النوايا يين لنا هذا العنف، حيث يستجوب الشرطي الأستاذ فيقول: «- هه !! انتظر من حضرتك أن تقول ماذا كنت تفعل في هذا الليل؟!

- يا سيدي أنا مسالم جدّ (...)

- واش تخدم؟

- أستاذ جامعي غي تاريخ الفن الكلاسيكي، إطار في هذا البلد...مثلت البلد في الكثير من الندوات العالمية.

- مثلتها في الفستي والكذب، أستاذ الفن والفسق والخلاعة»[2]

ثم يكمل الشرطي مضيفا: «لو كان ماجاش عندك حصانة أستاذ جامعي كنت مسحت بك الأرض مثل الجرو»[3]، حيث تتحول السخرية إلى متعة تقوم بها أجهزة الدولة.

وإن ذكر الروائي لهذا الموقف لا يعني أن الاعتقال لم يطل الشعب البسيط، بل ليبين الحالة الميؤوسة للبلاد والتي لم يسلم منها حتى الأستاذ، وهذا يبين فساد السلطة والذي يتمثل في«سوء استخدام السلطة أو النفوذ العام بهدف الانحراف عن غايته، وذلك لتحقيق المصالح الخاصة أو الذاتية، بطريقة غير شرعية ودون وجه حق»[4]، والمقصود بالسلطة كل مسؤولية من أعلى سلطة في الهرم إلى أدنها (محلية)، وهو ما أشارت إليه الرواية حيث عملت على تعريفها وانتقاد نظامها، لذلك استخدمت الروائي صفة بني كلبون ولم يخصص فردًا بعينه، بل يدين

1- المصدر السابق، ص06.

2- المصدر نفسه، ص223.

3- المصدر نفسه، ص نفسها.

4- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص166.

كل جهاز السلطة، كما في الملفوظ «فوجئت بالزقاق مغلقا...وأكوام الزبالة المبعثرة والخضر الفاسدة ولا أحد يتجرأ على أخدها ولا يكلف نفسه متاعب إضافة، البلدية تقول:L'O.P.G.I وهذه الأخيرة تلصق المسؤولية للبلديات التي تتصرف بشكل مضاد للقانون وتشرع كما تشاء وكأنها هي جهاز الدولة»[1].

ليصل عنف السلطة وأخيرًا إلى القتل، حيث تمارسها أجهزتها ذلك أن البقاء في كرسي الحكم يقتضي فعل القتل والموت، وهذا ما كانت تسعى إليه السلطة، حتى أنها لم تكتف بفعل القتل بل مارسته بأبشع الطرق ويقدم الطبيب في الرواية شهادة تؤكد بشاعة الفعل الذي مارسته الدولة، وهي تسعى للحفاظ على استمرارها، وحتى إذا أدى ذلك إلى التضحية بأفرادها، حيث قول الطبيب «سأقدم شهادتي أمام لجنة حقوق الإنسان واللجنة المضادة للتعذيب، سأقول أنهم استعملوا الرصاص الانفجاري، إنهم منعونا من تسليم الجثث لذويها وأنهم أجبرونا على كتابة الأسماء على توابيت محشوة بالقطن والمفاصل الممزقة لأناس مجهولين»[2].

فنجد أن قول الطبيب فيه نوع من الحياء، وذلك بسبب مكانته ووظيفته التي تجعله أقرب للقبول عند القارئ، حث يحاول الروائي أن يصف لنا بشاعة القتل الذي وصلت إليه السلطة، ولكن دون الوقوع في التقريرية، لذلك لا نجد سم يحيل إلى السلطة، وهذا هو الانطباع الأولى الذي نلمسه في الرواية الجزائرية المعاصرة أو رواية المحنة، وهو تجنبها «التفصيل والتمثيل في حدثها عن فساد السلطة، مكتفية بالمجمل تاركة التفصيل للقارئ، ظنا منها أنه على دراية بالفساد الذي اتخذته موضوعا بما أنه مفضوح في الواقع، يكفي المتلقي أن يفكك اللغة حتى يفهم، وملء الفراغات التي يخلفها النص، فيجدد، ويمثل انطلاقا من موقعه، تحكمه ثقافته»[3]

حتى استطاع الروائي بأسلوبه أن يوهم القارئ بواقعيته الأحداث الدموية لأن «قراءة اللوحة تقوم على تعلم العلامات التصويرية كما تقننها الثقافة المعنية، وليس على نوع من التعريف التلقائي البدائي، والثقافة هي التي تعطي دلالة لهذه العلامات»[4]، فالروائي يحكي عن فترة من التاريخ الجزائر الحديث مكشوفة للجميع، لمن زامنها ولمن جاء بعدها لذلك اختار عدم التفصيل والإغراق في الجزئيات.

1-واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص218.

2- المصدر نفسه، ص40.

3- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص167.

4- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص212.

ومن بين المواقف أيضا التي تشير إلى بشاعة القتل والتشويه، منظر تلك المرأة التي أصرت على رؤية وجه ابنها فقالوا لها «سيذعرك المشهد، أصرت وعندها فتح الصندوق وجدوا رجلين مختلفين، وذراعين، كل منها لجسد ورأسا نصف متلف.... »[1].

إنها حالة الوطن في التسعينيات، التي تشهد على واقع عنيف، يدين السلطة، فيحاول بذلك المبدع محاكمتها بفعل الكتابة «الواحد يكتب ليقاوم هذا السرطان البطيء »[2].

لتنتقل الرواية إلى مستوى آخر، تشير ضمنيا إلى أن السلطة تخلق بعنفها عنفا آخر لم تمارسه لكنه نتيجة فسادها، وقمعها، حيث خلقته وحولته إلى واقع فعلي، إنّه عنف المعارضة أو حراس النوايا الذين جعلوا العنف والإرهاب طريق الوصول إلى السلطة من جهة، ومن جهة أخر انتقاما من السياسة الحكومية خاصة بعد إلغاء الانتخابات سنة 1991، إلاّ أننا نلمس جذوره حتى سنة 1988، حيث بدأ حراس النوايا «يزيحون سلطة بني كلبون، ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر والحرف المقدس والسيوف المعقوفة»[3]. وتحضر الجماعة المتطرفة في الرواية بمفهوم تنظيم خاضع لنظام عسكري «حرّاس النوايا بدءوا يتحولون إلى جيش منظم يتحكم في عنفوان المدينة تعرف؟ لم أعد أشعر في هذه المدينة بأمن أبدًا، بإمكانهم أن يخرجوا من كأس قهوتك المسائية، أو من فجوات حيطان حجرة النوم... »[4].

ويتعرض الروائي لهم من خلال صفاتهم الباطنية والشكلية، ذلك أنّ الجماعة المتطرفة دائمًا تسعى إلى توحيد صورة أفرادها وترفض التميز والاختلاف داخل صفوفها، لذلك وجدنا الروائي اهتم حتى ببنيتها الشكلية فيصفها «القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق (...) رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الموت »[5].

حيث استطاع الروائي أن يركب من خلال العناصر التي تميزت بها الجماعة دلالة العنف، فقد تناول الموضوع من جانب واقعي، وذلك من خلال استراد الثقافة الغربية وأنّ العنف من بين هذه الثقافة التي تم استرادها تحت راية الإسلام، فلقد «ارتبطت ظاهرة العنف بالجماعات الإسلامية الاحتجاجية، وهذا يبينه التاريخ العربي

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص45.
2- المصدر نفسه، ص75.
3- المصدر نفسه، ص6.
4- المصدر نفسه، ص138.
5- المصدر نفسه، ص11.

الإسلامي، من خلال فرق إسلامية تبنت ما يسمى بخطاب السيف*، ولقد انتعش هذا الخطاب في فترات الصراع السياسي التي عانى منها الوطن العربي بصفة عامة»[1].

ويمكننا اعتبار السبب الذي دفع تلك الجماعات "حراس النوايا" للجوء إلى أسلوب الاغتيال والعنف والدم هو فقدانهم الثقة في المسؤولين على جميع المستويات، وعدم شعورهم بالأمان والوطنية، مما جعلهم يتخذوا العنف والإرهاب وسيلة لاسترداد الكرامة والإنسانية، وفي الوقت نفسه الانتقام من السياسة الديكتاتورية التي تتخفى وراء قناع الديمقراطية، ليصبح بذلك المسؤول مهدد بالموت، ويسود الذعر والخوف داخل السلطة أولاً ثم الوطن.

ولكن تبرر هذه الجماعات أفعالها دائما ما تلجأ إلى الدين كذريعة، لأن الإنسان عندما يشعر بالاضطهاد وفقدان الثقة في السلطة الحاكمة، لا محال أنه يتحول من إنسان عاقل متزن إلى آخر همجي، تعامله اليومي هو العنف والقتل لإثبات ما فقده، ومن ثمة استيراد حقوقه الشرعية، التي صادرتها الدولة.

وفي الرواية الكثير من المقاطع التي تدل على هذا، فزوج مريم "حمودة البسكري" بعد فقدانه حقه الشرعي هو وزوجته، لجأ إلى العنف واتخذ من الدين كذريعة لذلك، ويصف لنا الراوي المشهد بدقة متناهية يبين لنا أن الإنسان «كلما أخفق في حياته، التجأ إلى ربّه، يتعشقه بالكثير من النفاق»[2]، فتقول مريم تصف فيها زوجها «... لحيته انسدلت، كانت سوداء مثل القطران، يختبئ داخل فوقيّة (جلابيّة بيضاء، وقبعة أفغانية متسخة... »[3]، ليتشكل الإرهاب كطرف مضاد للسلطة من جهة، ومن جهة آخر للشعب، فيصبح المجتمع كحلبة مصارعة، البقاء فيها للأقوى والأذكى من حيث الحنكة السياسية والتدبير، بحيث يصبح كل طرف يطبق استراتيجيات تجعله يستمر، وذلك من خلال وضع خطاب إيديولوجي يمتص الجماهير، كما فعلت الجماعة الإرهابية في الرواية، حيث وجهت خطابها لشباب، كونهم النسبة الأكبر في المجتمع، وعلى اعتبارها الفئة الأكثر تأثرًا بالأوضاع، وعّدها الروائي بمثابة تجسيد لما يعرف "بخطاب السيف" حيث تروي مريم شهادة تقريرية على لسان إحدى نساء الجماعة الإرهابية فتقول «انشأوا محكمات لمحاكمة الشعب وقتله واختاروا لهذه المهمة شبابا من سن 18 أو 20 سنة، تعد حجرة مضاءة بشموع قليلة يطلق فيها البخور...، إضافة إلى جو يعطيها طابع التعبد والرهبنة والقداسة، يؤمر الشبان

1- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص207.

* يتشكل هذا الخطاب من آليات ولديه ظروف وعوامل تدفعه نحو التقدم والتطور، ويعتمد على منهجية خاصة به في تأويل النص القرآني، وهذا ما رفضه بعض الفقهاء والمفسرين، حيث اعتبروه فاسدا ولا يحتكم إلى شروط التأويل اللغوية والتاريخية المتعارف عليها، وهو خطاب قادر على التهييج والتحميس والدفع نحو الموت لأنه يحوي تخريجات غريبة وتأويلات عجيبة في تكفير خصومهم ووجوب قتلهم، والأصول الأولى لهذا الخطاب تتمثل في إيديولوجية الخروج التي ساهمت في صنعها فرق إسلامية كالخوارج الإسماعيلية. ينظر: حفناوي بعلي، تحولات الخطاب، ص-ص 207- 208.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص119.

3- المصدر نفسه، ص نفسها.

بالدخول لها عند منتصف الليل... ليجدوا منصة مرتفعة قليلا مفروشة بالسجاد عليها وسائد مغطاة بالسواد»[1]، وبهذه الطريقة يتم تعطيل تفكير الشباب ذلك أنّ الشيخ يحاول التأثير عليهم، من خلال استعمال العنصر الديني كحجة قوية، حتى يتماهى الشباب مع هذا الجو الممتلئ بالصمت، وبعدها يقوم الشيخ ويقول لهم «حان وقت صلاة الفجر ويصلي معهم، ذاكرًا في صلاته آيات الدين يقاتلون فيقتَلون ويقتُلون ولهم الجنة...، ثم تدوي صيحة عالية: هل انتم على استعداد للاستشهاد في سبيل الله؟ (...) فيقولون: نعم...»[2]، وبهذه الطريقة يكون الشيخ قد أدّى مهمته وهي التأثير في الشباب وبالتالي انضمامهم إلى صفوف الإرهاب.

إذ ترى الجماعات الإرهابية أن طمس هوية الشاب الجزائري وتشتيت فكره بدعوة الإسلام والقرآن يسهل عليهم الوصول إلى السلطة لذلك ارتكز عنفهم على هذه الفئة إضافة إلى الفئة المثقفة، لأنهم يرو فيها خطر عليهم، فيقولون: «رجل جاهل، رجل مضمون»[3]، لتصبح بذلك سياستهم التي تسعى إلى تغييب عقل المجتمع، ليصبح بذلك منوّم وفارغ لا يهتم بما يحدث في البلاد، ويسرح بذلك المسؤولين كما يشاؤون.

ذلك أنّ الجماعة الإرهابية في تسعينيات القرن الماضي كانت تتم عمل السلطة، ليصوّر لنا واسيني الأعرج بطريقة فنية أدبية اختلط فيها التقريري بالمتخيل، تواطئ بني كلبون مع حراس النوايا من أجل طمس هوية البلاد والعباد، ليعبر هذا الطرح والتفسير عن إيديولوجية الروائي، ذلك أنّ ما عاشه المثقف خلال تلك الفترة عبر عن هزيمة شاملة للأحداث، ذلك أنّ «فترة التسعينيات لحظة وجودية عميقة مكنت الروائيون الجزائريين من مواجهة الحقيقة الكبرى التي بإمكان أي روائي يدّعي صناعة مصائر الأبطال الذي ولدوا من خياله السردي أن يمر بها في حياته إنها حقيقية الذات وهي تواجه عالم اللحظة التاريخية المحموم في تسارع مجرياته المأساوية في طبيعة سيطرتها على الواقع كما تنسجه هذه اللحظة، وفي حضروها في السرد كما نسجه خيال الروائي وهو يعبر النفق التسعيني متقنعًا ببطله»[4].

لذلك وجدنا الروائي يشير بصورة ضمنية وآخر ظاهرة إلى تواطئ السلطة مع الإرهاب ضد المجتمع الذي يمثل طرف ثالث في سلسلة العنف، العنف الذي تجسد في اقتحام البيوت، وترصد المار ومراقبة خصوصية الناس، وذلك بوقوفهم – حراس النوايا «على أطراف الشوارع والطرقات بألبستهم الفضفاضة، عيونهم حمراء مليئة

1- المصدر السابق، ص230.

2- المصدر نفسه، ص نفسها.

3- المصدر نفسه، ص216.

4- عبد القادر رابحي، إيديولوجيا الرواية والكسر التاريخي،،منشورات الوطن اليوم، سطيف، 2016، ص13.

بالعدوانية، ينظرون إلى الغادي والرائح يطلبون الأوراق، دفتر العائلة، البطاقة الوطنية، الهوية الحزبية ثم يأمرون أو ينزلقون من وراء شقوق الحيطان، تمتد أيديهم نحو سكينة لامعة تخترق ظلال الحميمية»[1].

ومن ثمة يؤدي هذا العنف وهذا الواقع المؤلم بالفرد الجزائري من الشعور بالخوف والحزن إلى شعور بضيق المكان، ويتحول بعد ذلك الفضاء إلى مكان ينفتح على القهر والموت وساحة أخرى للعنف بعدما كان مكان للحركة والتنقل ومزاولة الحياة، فنجد مثلا الراوي وهو يتحرك في شوارع العاصمة لا يمر إلا بأزقتها الضيقة «أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدي إلى ديدوش مراد»[2]، ومن هنا نلمس في الرواية نوعًا أخر من العنف هو عنف المكان فقد شخص الروائي الأمكنة وأعطي لها صفة الإنسان حيث أصبحت تمارس فعل العنف والقتل ونلاحظ هذا في قوله: «كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس؟؟»[3]، وبالتالي تلتصق صفة العنف بالمكان تقريبًا في كامل صفحات الرواية، وهذا يبين لنا ضياع الراوي وسط عالم أسود، كانت فيه البلاد «غابة، دغل من أدغال إفريقيا »[4] وبذلك تتكرر صورة المكان المزرية، لتؤكد لنا عن العنف الواقع على المدينة والذي يؤدي إلى قهر الإنسان وموته، فوجدنا في الرواية كثيرًا ما التصقت كلمة الشارع بالضيق والوسخ، كما هو الحال في الملفوظ أعلاه وكذلك في هذا الملفوظ: «ابتدأت الوقائع يوم الثلاثاء ليلا في الأزقة الضيقة في باب الوادي، مراكز الفقر والجوع، المشادات كانت عنيفة جدا، بدأت بالرشق تم انتهت بالحرق»[5]، حيث وظف الروائي اللغة كعلامات تؤدي دورًا دلاليا، حيث أزاد الروائي أن يبلغ رسالة محملة بالقهر الاجتماعي الذي يعانيه الفرد الجزائري من خلال وصفه للشارع لأن «النص الأدبي نظام أشاري دال وهو بناء لغوي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء»[6] ذلك أن رواية المحنة قدمت دراسة نقدية للمجتمع والوطن تخللته وجهة نظر، حججها في ذلك اللغة والكلمات التي تميزت بعنف وجرأة، استطاع من خلالها الروائي أن يصرخ في وجه القهر والموت المسلط على المجتمع الجزائري.

وهذا أدى إلى نشوء عنف أخر مغاير تماما لما لمسناه سابقا، ناتج عن إيديولوجية وفكر الروائي، تطرف معاكس مثلته بطلة الرواية وأستاذها، اللذان يعملان على إدانة المتطرف والسلطة، وحتى وإن كان دفعا على النفس والوطن، إلا أنه عنف يتمثل من خلال إلغاء الراوي للجبهة الإسلامية، وإذانتها.

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص48.
2- المصدر نفسه، ص20.
3- المصدر نفسه، ص06.
4- المصدر نفسه، ص45.
5- المصدر نفسه، ص145.
6- حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد، آفاق الإبداع ومرجعية في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001، ص44.

ليقع الروائي في التقريرية وفخ الإيديولوجيا، ذلك أن الروائي إنسان مثقف وصاحب مواقف وقيم ومبادئ يسعى إلى تطبيقها والتأثير على المجتمع، ومحاولة تغييره «فالإنسان المثقف من حيث إنه إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام سريع التأثير بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في نفس الوقت شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيطه العصري لم له من قوة ومواهب عقلية خاصة مستمدة من معارفه وعلومه»[1].

فنجد أن النص قد خلق ذات مناقصة للواقع ترفض الامتثال لقوانينه وترفض السلطة والدين اللذان يمثلان مصدر للقوانين، تقول مريم «العلم علم والدين دين أما ملوا من تكرار نفس الحديث مند أكثر من أربعة عشرة قرنا؟ لقد بلدوا هذا الشعب»[2]، وفي موقع أخر نلمس نوع من الاستهزاء على المصلين عندما تقول مريم: «كان الفجر رائعا صداع والدنيا خالية إلا من المصلين الذين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يوميًا»[3].

فكلمة بلدوا في الملفوظ الأول، كلمة حرثوا في الملفوظ الثاني فيها نوع من السخرية والاستهزاء، حتى أن الراوي يعلم حكمه، فهو لم يحدد المتطرف بل تتحدث بشمولية، ليصبح – في نظر الراوي ومن يخلفه الروائي كل من ينتمي إلى العقيدة الإسلامية ويصلي ويلتحي ويلبس لباسًا فضفاضا متطرف إرهابي.

كما نلمس عنف الراوي من خلال تعبيره عن الجماعة الإرهابية، فنجد أن الروائي لم يعط لهم حق التعبير كونه أعط لنفسه الحق في وضع الحكام، فقد وقع في نوع من التقريرية ولم يستطع إخفائه، وهذا ناتج عن رؤيته التي ترفض وتكره المتطرف أو الإسلامي بصفة عامة.

لذلك أهتم بنقل ما تقوله، وما تفعله، وتحمل مسؤولية صياغته، كما في هذا الملفوظ، حيث يستبق قول حراس النوايا بالفعل يقولون «يقولون: رجل جاهل مضمون...»[4].

وهكذا تعدد العنف في رواية سيدة المقام، وتعددت أطرافه، منها المشخصة مثل عنف السلطة وحراس النوايا وعنف الشعب والمثقف، ولمسنا كذلك عنف المكان، حيث كانت المدينة والشارع والوطن انفتاح على القهر والموت والحزن، وتولدت ثنائية يمثلها: عنف أطراف الحكم (حراس النوايا- بني كلبون) وعنف المجتمع، ذلك أن كل واحد مارس العنف بطريقته الخاصة محاولاً إلغاء الأخر.

1- عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882- 1952، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط1، 1985، ص10.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص43.

3- المصدر نفسه، ص-ص 188- 189.

4- المصدر نفسه، ص216.

فنجد عنف السلطة (حراس النوايا/ بني كلبون) على المستوى الفعلي من خلال فعل القتل والجريمة، ونجد عنف الراوي أو المثقف أو المجتمع على المستوى الفكرة، فقد برز المثقف في تلك الفترة كحلقة لها شأن مهم داخل المجتمع، وذلك من خلال رفضها للوضع ومحاولة تغييره، وحتى وإن لم تستطيع تحاول طمسه وخلق مجتمع أخر من خلال فعل الكتابة واللغة، وهذا ما وجدناه في رواية سيدة المقام، حيث لجأ الروائي إلى سيدة المقام، حيث لجأ الروائي إلى إصدار أحكام، على السلطة سواء بني كلبون أو حراس النوايا، أحكام صادرة عن إيديولوجيته وكرهه ومقته للسلطة، هذا ما جعل المثقف حلقة بارزة في العشرية السوداء سواء على مستوى الواقع المعيشي، أو من خلال تناول الكتاب لهذه الحلقة، وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال دراستنا لتيمة المثقف كتيمة أساسية تميزت بها رواية المحنة ورواية سيدة المقام.

2- المثقف:

من أهم ما يدرس في النص الروائي الشخصية، بوصفها الحلقة المشتركة بين العالم الروائي والحقيقي وهذه الحلقة تعتبر ضرورية ومهمة لأننا لا يمكننا إيجاد عمل روائي من دون الشخصية، التي تمثل عنصر وحلقة مهمة ذلك أن «الشخصية هي الحاملة للحدث والمنفعلة به، وتقيم لنفسها شبكة من العلاقات، تبدأ من التناظر مع الزمان والمكان، وتأخذ من اللغة والمعطى الإيديولوجي هويتها، وتنتهي بصراعها مع الراوي وسرديته، ضيقًا واتساعًا، حضورًا وغيابًا، والأهم قدرتها على طرح نفسها أمام القارئ»[1].

وهذا ما جعل الروائيون يهتمون بنوعية الشخصية، وتصبح بذلك أمر بارز داخل العمل الروائي، مما يجعلها تلعب دورًا بارزًا، لذلك أضحى الروائيين يبحثون على الشخصية التي تؤثر في القارئ، ومن بينها المثقف حيث أصبحت حاضرة بقوة في الرواية المعاصرة وإذا تحدثنا عن الرواية الجزائرية المعاصرة وجدنا شخصية المثقف قيمة بارزة سواء كشخصية داخل البناء الروائي، أو كتيمة يقوم عليها العمل الروائي، خاصة إذا تحدثنا عن رواية المحنة باعتبارها نموذجا للرواية الجزائرية المعاصرة، وجدنا أنها اهتمت بالمثقف ورأت فيه موضوع مميزًا، فإذا كانت رواية التسعينات تهتم بالأرض والفلاح العامل البسيط، كما وجدنا في رواية "ريح الجنوب" "لابن هدوقة"، فإن رواية التسعينيات قد رأت المثقف موضوع يستحق المعالجة، خاصة بعد المحنة التي كان يعانيها المثقف، بخاصة أن السلطة والإرهاب كانا يعملان معًا على طمسه.

1- محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية –أنموذجا- دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتاب الحديث، الاردن، ط1، 2010، ص01.

ففي رواية "سيدة المقام"- والتي تعتبر من أبرز روايات العشرية السوداء التي عالجت موضوع المثقف إلى جانب مواضيع أخرى منها العنف، والمرأة...- وجدنا الروائي أو الراوي والذي يمثل شخصية المثقف في الرواية يسرد المعانات والعنف الذي كان يتعرض لها المثقف من قبل الدولة أو الجماعات الإرهابية التي كانت ترى أن الرجل المثقف فيه خطر لها وأن «رجل جاهل، رجل مضمون»[1]، فقد كانوا يعملون على طمس المثقف الذي يبين هوية الوطن والذي اعتبروه كحاجز لعنفهم وتطرفهم.

ولقد تعددت الروايات التي عالجت هذا الموضوع ووجدنا الكثير منها يأخذ شخصية البطل كشخصية مثقفة، وكأن الروائي –يحكي عن نفسه- فنجد بشير مفتي في رواية "المراسيم والجنائز" يهتم أصلا بقضية المثقف ويجعلها الموضوع الذي تقوم عليه الرواية، وفي رواية "الورم" "لمحمد ساري" نجد أن بطل رواية"كريم" شخصية مثقفة، وفي رواية "الشمعة الدهاليز" نجد البطل "الشاعر" شخصية مثقفة، وفي رواية "ذاكرة الماء" "لواسيني الأعرج" البطل شخصية مثقفة، وتتكرر الحالات والتحولات في رواية المحنة إلا أنها تصب في باب واحد وهو تحليل الوصول إلى أسباب العنف والتطرف التي أصابت المجتمع الجزائري، ولم يسلم منها حتى المثقف الذي يعتبر الوجه الثقافي والفكري والحضاري للمجتمع ويعتبر حلقة رئيسية في بناء الحضارات.

وقبل الخوض في البحث عن تجليات تيمة المثقف في رواية سيدة المقام وكيفية مواجهة المثقف لهذه المحنة، ارتأينا أن نقدم تعريفات للمثقف وبذلك وجدنا أنفسنا أمام إشكالية في المفهوم، فإذا كان مصطلح المحنة يحيلنا إلى إشكالية المصطلح فإن مصطلح المثقف يحيلنا إلى متاهة كبيرة من التعريفات ومن ثمة الاستعمالات، ذلك أن «مفهوم المثقف مرن، متعدد المعاني، قابل لكل استعمال»[2]. فلا غرابة إذ وجدنا أنفسنا أمام عشرات الدراسات والتعريفات التي حاولت الاقتراب من المفهوم الدقيق، فكثر النقاش وتعددت وجهات النظر حوله وانشغل الباحثون بتحديد مفهوم شامل مركز له، إلا أن جل التعريفات تفضي في النهاية إلى «الشخص الذي لديه ميل قوى إلى شؤون الفكر، إلى شؤون الروح، الشخص الذي تطغى لديه الحياة الروحية أو الفكرية على غيرها»[3].

فنجد المفكر الإيطالي "انطونيو غرامشي" يرى أن المثقف «كل من يمارس عملا تربويًا، ثقافيا، أخلاقيا»[4] وبذلك يشترط في المثقف أن يمارس عملا، وحصر العمل في التربية والأخلاق والثقافة، فحين أننا نجد هناك شخص مثقف بعيدًا عن هذه الأعمال.

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص126.

2- طاهر لبيب وأخرون، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1992، ص31.

3- محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2000، ص21.

4- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الواطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص52.

أما الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر فيعرف المثقف بأنه «ذلك الإنسان الذي يدرك وعي التعارض القائم فيه وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العملية [...] وبين الايديولوجيا السائدة»[1].

أما عادل عبد الله يرى أن المثقف «مصطلح يطلق على أحد أفراد المجتمع لجهة حيازته على مجموعة من الصفات يستمد وجودها – في ذاته– من خلال مصدرين، مصدر جماعي خارجي بالنسبة له، هو ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه بكل معطياته التاريخية والحضارية وأساليب تفكيره وسلوكه، ومصدر فردي داخلي، هو القدرات الذهنية والقابليات النفسية التي يعمل الفرد على تطويرها في ذاته، سواء بالاتفاق أو الاختلاف مع ثقافة المجتمع»[2]. ومن خلال هذا المفهوم يتراءى لنا أن المثقف شخص مميز في المجتمع، ذلك لحيازته على مواصفات لا تتوفر في جميع المجتمع، ويستمد المثقف هذه المواصفات من مصادر خارجية يشكلها التاريخ والحضارة أي أن الشخص المثقف يجب عليه أن يكون على دراية تامة بالأحوال الخارجية للمجتمع، وهذا يحيل على الثقافة الواسعة التي تتوفر عند الشخص المثقف، ومصدر داخلي يتمثل في نفسية المثقف وقدراته الذهنية والفكرية التي يسعى إلى تطويرها، ونلمس بين المصدرين الخارجي والداخلي اختلاف أحيانًا واتفاقًا أحيانًا أخرى، إلا أن هذا لا يؤثر في تكوين المثقف بل تعطي له نوعًا من الخصوصية والتميز، ومن خلال هذا نجد أن عادل عبد الله يوسع من مفهوم المثقف إذ يضع كل شخص شامل المعرفة الإنسانية، من خلاله فإننا نضع داخل حلقة المثقف: رجل السياسة، الاقتصاد، الأدب، الطب، الفلك... وحتى الذي لا يمتهن عملاً، وهو بهذا يعارض زكي نجيب محمود الذي يخرج رجل السياسة من فئة المثقف، ويعيب على المثقف الخوض في أمور السياسة، إذ يقول: «لو كانت هموم المثقفين أقل من أن تملأ حياتهم كلها لو أرادوا لالتمسنا لهم الأعذار في ملء الفراغ بالمشاركة في الكتابة والسياسة، برغم علمنا بأنهم في هذه الكتابة السياسية لا يفضلون غيرهم ممن يتخذون منها حرفة،أي أنهم بالكتابة السياسية يتركون ما يحسنون إلى ما لا يحسنون»[3] فنجده يضيق من مفهوم المثقف ويحصره في الكتابة فقط، أما "عامر مخلوف" فيرى أن جوهر الثقافة هو الوعي.

لذلك وجدنا الروائي– واسيني الأعرج– أعتمد على شخصية الأستاذ، التي تمثل شخصية واعية بالوضع مقتنعة بالتغيير، تعمل على معالجة الواقع المأساوي للبلد، لأنه يوجد «ثالوث أساسي للتعرف على المثقف الإنساني ويتجلى في الاقتناع والمبدأ والتضحية»[4].

1– جان بول سارتر، دفاع عن المثقفين، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1973، ص33.

2– عادل عبد الله، المثقف السياسي بين تصفية السلطة وحاجة الواقع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص119.

3– زكي نجيب محمود، هموم المثقفين، دار الشروق، ص05.

4– عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص–ص 111– 112.

وتوظيف المثقف كشخصية وموضوع في الرواية العربية، ارتبط بنشأة الرواية العربية مند خطواتها الأولى وهذا ما يؤكد عليه "جابر عصفور" في قوله: «ظهور البطل المثقف في الرواية العربية من حيث هو موضوع لها، نتيجة مترتبة على نشأة هذه الرواية في استجابتها إلى بحث الوعي المدني عن وسيط إبداعي يصوغ حضوره الواعد في المدينة وبالمدينة، وأن تحول هذا البطل إلى عنصر تكوني في الرواية، أو الشخصية الأساسية بين شخصياتها، لازمة من لوازم النشأة التي سرعان ما تحولت إلى خاصية متأصلة، كما أصبحت سمة من سمات مبدعها الذي بحث عن تمثيلاته ونظائره قبل أن يبحث عن نقائضه وأضداده، وكان ذلك مند أن كتب "رفاعة الطهطاوي" رحلته السردية "تخليص الإبريز في وصف باريز" تعبيرًا عن وعي متحول في العلاقة الأنا بالأخر»[1].

ومن بين الروايات العربية التي اهتمت بشخصية المثقف نجد: "زينب" "لحسين هيكل"، أما في الرواية الجزائرية، فقد ارتبط هذه الشخصية بالروايات التأسيسية مثل رواية "الطالب المنكوب" "لعبد المجيد الشافعي" ورواية "ريح الجنوب" "لعبد الحميد بن هدوقة"، ورواية "الزلزال" "لطاهر وطار".

أما في الرواية المعاصرة، فقد كان موضوع المثقف من أبرز المواضيع التي اهتمت بها الرواية، كما أن شخصية المثقف أصبحت احد المكونات الرئيسية في الكتابة الروائية.

ونحن نتحدث عن رواية المحنة، فقد كان موضوع المثقف، سمة على التجديد والتجريب الذي عرفته الرواية الجزائرية المعاصرة، فبرزت الكثير من الروايات، هذا إذ لم نقل أن كل روايات المحنة اهتمت بشخصية المثقف واعتبرتها جزء مهم من بناءها.

ومن بين هذه الروايات نجد، "سيدة المقام "، حيث جسد فيها الروائي، أبرز قضية تميزت بها الكتابة الروائية المعاصرة وهي اصطدام المثقف بالسلطة، وتهميش هذه الأخيرة له، خاصة بعد موجة الإرهاب التي عرفتها الجزائر بعد أحداث 1988، لأن المثقف كان الفريسة المفضلة له.

فجسد "واسيني الأعرج" في روايته المثقف المهمش الذي تجوع مرارة الويلات التي لحقت بالجزائر في تسعينات القرن الماضي، فتجلت في الرواية هموم المثقفين ولاحظنا عبر تتبعنا للرواية أن المثقف التمثل في شخصية الراوي/ مريم، هو ذلك المثقف المهووس بالفساد الذي طال نظام الحكم، والعنف الذي أصبح شيئا عاديا في حياة الجزائريين، فنلمس في كل خطابات الشخصيتين قلق وخوف من حالة البلاد ذلك أن العنف يستمر، وما هو قادم أفظع وهذا في قول مريم: «هذا قليل من كثير القادم أفظع، ستصل البلاد إلى حافة الانتحار...»[2]، حيث

1- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، ص56.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص245.

يتحول المثقف من الممارسة المعرفية إلى الممارسة الفعلية، ذلك أنه «هو منتج الوعي من خلال قدرته على صياغة صورة نظرية عن موضوعات العالم الخارجي بما فيه، كل ذلك مع وعي كبير بهذا الواقع»[1].

وتجسدت شخصية المثقفون في الرواية من خلال أرائهم في القضايا المطروحة سواءً السياسية أو الاجتماعية خاصة آراءهم في العنف والتطرف وهي أراء تدل على إيديولوجية الروائي، لذلك وجدنا تصريحات الراوي ومن خلفه الروائي تصف أزمته الشخصية أولا ثم أزمة الوطن بعدها، وتبدأ أزمته من خلال السنوات التي قضاها في الغربة من أجل الدراسة ليعود إلى وطن وجده قد سرق وفقد عذريته من قبل حراسة.

لذلك اعتنت الرواية بآراء حول الأوضاع السائدة آنذاك، وسيطرة الموت واليأس على الكتابة لأن «الوضع الواقعي للراهن الجزائري هو مصدر الكتابة الروائية بالإضافة للتجربة الذاتية للكاتب المبدع وخياله وذوقه الفني»[2]، لذلك وجدنا الراوي يدعوا إلى الكتابة من أجل تخطي هذا الوضع، حيث يقول «الواحد يكتب لكي يقاوم هذا السرطان البطيء...»[3].

ذلك أن المثقف في تلك الفترة حاول إبراز دور السلطة وكشف خباياه، حيث أعط لنفسه الحق في وضع الأحكام، يقول الأستاذ «... بنو كلبون قتلوا داخله والقادمون الجدد حراس النوايا كملوا على الباقي، نسفوا كل ما تبقى من الوجوه الأليفة حتى صار سكان المدينة مجرد رعية وليسوا مواطنين، حق المواطنة صار معلقا هو العرف الجديد...»[4]، وفي موقف أخر يدين السلطة، فيقول «سيعم الظلام هذا الوطن مدّة من الزمن قد تستمر قرونًا طويلة لتظهر بؤرة النور، السلطة تتجلى عن كل شيء لفقهاء الظلماء»[5].

وبذلك برزت شخصية المثقف العليم بكل شيء، حيث بدا لنا جليا اهتمام المثقف بالأمور السياسية فيعمل على إبراز أفكارهم، وكشف الأمور المستورة.دلك أن «المتكلم في الرواية هو دائما إيديولوجيا بقدر أو بأخر وكلمته هي دائمًا هي قول إيديولوجي»[6]، فقد سيطرت إيديولوجيا الراوي- الروائي واسيني الأعرج- خاصة في تعبيره عن المتطرف، حيث وجدنا الروائي دخل في التقريرية، فهو لم يعط للمتطرف (حراس النوايا) حق التعبير كونه أعط لنفسه الحق في وضع أحكام – ولم يستطع إخفاء إيديولوجيته- فقد كانت هذه الأحكام تدل على مقته وكرهه للإرهاب، فيذهب إلى سرد رأيه حول المتطرف، حيث يقول على لسان مريم «العلم علم والدين

1- أحمد صديقي الدجاني وآخرون، المثقف العربي همومه وعطاؤه، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2000، ص107.

2- سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، ص28.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص75.

4- المصدر نفسه، ص- ص 214-215.

5- المصدر نفسه، ص162.

6- طه الوادي، الرواية السياسية 06.

دين أما ملوا من تكرار نفس الحديث، مند أكثر من أربعة عشر قرنًا؟ لقد بلدوا هذا الشعب، صار يتقاتل على نواقض الوضوء (...) كل شيء يدعوا إلى الموت البطئ، المساجد لا تتذكر كاتب ياسين إلا لشتمه! ولا تتذكر الجمعيات النسائية إلا لمزيد من التهم الأخلاقية، ونسيت الصلاة والتسامح»[1] وفي موقف أخر تقول مريم: «كان الفجر رائعا رغم الصداع والدنيا خالية إلا من المصلين الذي حرثوا الشوارع من كثرة فعلهم يوميا، وبعض القطط التي كانت تبحث وسط الحدائق الذابلة على أمكنة للتدفؤ»[2]. وهذا يبين لنا تطرف معاكس وهو تطرف وعنف الفئة المثقفة في الجزائر التي اصطبغت بثقافة غربية وإيديولوجيا أروبية.

صحيح أن المثقف كان يمثل الشخصية المنفعلة والرافضة للوضع المأساوي من خلال تنظيراته وتطبيقاته، كما لمسنا في الرواية دعوة الراوي – الروائي- إلى الكتابة من أجل التخفيف من وطأة الأزمة لاسيما وأن الفئة المثقفة هي المستهدف الأول من قبل السلطة أو الجماعة الإرهابية، لذلك وجدناهم انشغلوا بهذه الأزمة واعتبرت القضية المشتركة بينهم، ذلك أنهم اكتواو بنار العشرية السوداء، فعاشوا الخوف والقلق والألم والهواجس والحسرة، فكتبوا عن كل هذه بمشاعر صادقة، حيث كانت الكتابة هي الملاذ الوحيد لهم، والمكان الذي هرب إليه الكثير من المثقفين فنتج عن هذا الهروب هذه الرواية المعاصرة المسماة "بأدب المحنة"، فهذه الأخيرة كتبت ليؤرخ بها للأحداث التي عرفتها الجزائر والتي شاهدة على محن الوطن، إذ «الرواية إن لم تكن مادتها التاريخ فهي تؤرخ إما لزمنها أو للزمن الذي بنيت عليه إنها تؤرخ أيضا اللغة التي كتبت بها، كما تؤرخ لنمط الحياة والأحداث والصراعات السياسية، وتعيد كتابة التاريخ بتفاصيل كثيرا ما يهملها التاريخ نفسه»[3].

نجد أن "واسيني" في هذه الرواية دائما ما يدعو إلى الكتابة، حيث أن المثقف (الروائي) يجد «أن لا خيار له في هذا الوطن سوى الكتابة»[4]. من اجل التخفيف من حدة الأمر، وكذلك محاولة تعرية الواقع والكشف عن أسباب الأزمة، ذلك أنه عندما «يصل الألم إلى منتهاه، ففكر في شهوة الكتابة»[5].

فقد حاول الروائي الجزائري التأريخ للأزمة، لذلك كانت كتاباته معالجة للأزمة أكثر من المصادر المتخصصة، ولمسنا فيها إجابة صريحة عن أسباب الأزمة وكيفية مواجهة الشعب لها، كما عالجت قضية المثقف وأزمته مع

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص43.

2- المصدر نفسه، ص- ص 188-189.

3- سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، ص32، نقلا عن: فضيلة الفاروق، التأريخ لظاهرة التطرف الديني في رواية الجزائرية المعاصرة، رواية الخطاب ل عيسى لحيلح أنموذجا، الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، 2005، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2008 ص306

4- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص77.

5- المصدر نفسه، ص231.

السلطة خاصة بعد موجة الإرهاب الذي عرفها الوطن. يقول الأستاذ: «تمنيت أن يكون لدي زمن وكثافة من الألم لكتابة هذه الفاجعة»[1]، وهنا تصريح مباشر على أن المعاناة والعنف والهمجية التي ولدت الألم والخوف في نفوس الجزائريين بعامة والطبقة المثقفة بخاصة هي سبب للكتابة والإبداع.

لذلك اعتبرت نصوص المحنة تجربة مميزة في ميدان الكتابة الروائية الجزائرية، لا لشيء سوى أنها لا مست الواقع بطريقة فنية كما أنها جعلت من الخوف والألم والدماء مادة دسمة لها، ما جعلها ذات تميز خاص سواءًا على مستوى البناء الفني للرواية، أو على مستوى الطرح الفكري الذي تقدمه الرواية، كما هو الحال معنا، فوجدنا المثقف "الأستاذ" يبكي حال لبلاد، ومصيرها بعد طغيان سلطة الإرهاب والقمع التي سعت على نفي العقل والفكر والديمقراطية والحرية والنفي هنا « لا يقتصر على قضاء سنوات يضرب فيها المرء هائما على وجهه بعيدا عن أسرته يعني إلى حد ما أن يصبح محروما على الدوام من الإحساس على أنه في وطنه»[2].

ويتجلى ذلك من خلال أحداث العنف والإرهاب التي استهدفت الثقافة والمثقفين دون غيرهم، لا لشيء سوى عدم سكوتهم عن الوضع المزري الذي تعيشه البلاد خاصة و أنها منذ قبل الاستقلال وهي تسعى إلى تهميش المثقف، حسب قول الأستاذ « قبل الاستقلال ذبحوا المثقف على ثقافته واليوم يعيدون إنتاج عصرهم البائد، هذه البلاد تربت على معادة الثقافة، شيء ما في دمها يقودها باتجاه العدوانية»[3].

ولم يكف أن اعتبر المثقف عقبة، بل تعرض للاعتقال والسجن والنفي فقد كان« كاتب ياسين في النفي، وخدّوة مطارد، والسينمائي بن براهيم في السجن»[4]، فقد همشت الثقافة، حيث كان يتعرض المثقف لأبشع طرق التهميش من طرف أولئك الذين يطلقون على أنفسهم اسم السلطة، حيث أصبح المثقف زمن المحنة يعاني أزمة الوجود، وهذا أمر طبيعي في واقع فقد الأمن والاستقرار، حيث أصبح كل شيء فيه «يدعوا إلى حالة يأس مطلق(...) حتى عيوننا المسكينة أصبحت لا ترى إلا في حدود المجالات الضيقة، إننا لا نرى الشيء نفسه في اللحظة نفسها، مريم كانت تقول دائما، البيت ضيق مثل الحبس وأنا مجنونة»[5].

1- المصدر السابق، ص243.

2- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، ص165، نقلا عن: إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص92.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص75.

4- المصدر نفسه، ص275.

5- المصدر نفسه، ص295.

وقد أبرز الروائي الخوف والرعب الذي كان يتعرض له بطله بحرية تامة ولغة تقريرية، فنجده يقول معبرا عن حزنه على حال المدينة التي بدأت تنقرض معالمها الحضارية « يحزنني الحنين وتقلقني برودة الأماكن الصامتة وطقوس المدينة الجميلة التي تذهب ولا تعود»[1].

وهذا الخوف الذي لساناه في هذا المشهد يتدفق من بداية الرواية إلى نهايتها ليعبر لنا عن محنة المثقف والتي هي محنة الوطن والمجتمع، حيث نجد يصرح في بداية الرواية عن خوفه وحزنه وقلقه من الحالة الميؤوسة للبلاد: «شيء ما تسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق لست أدري من كان يعبر الأخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين، الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها، كل شيء اختلط مثل العجين»[2].

وهذا التصريح يبين لنا السواد الذي لف الوطن حيث استفز الكثير من المثقفين حيث لم يعد للفرد الجزائري أي أمل نحو مستقبل أفضل، إلا انتظار الموت، وقد طال هذا الفعل الطبقة المثقفة على وجه الخصوص حيث وجدت نفسها «في وضعية جد خاصة وحرجة، حيث تعرضت من جهة لسكين الذبح والتقتيل، حيث ذهب كثير من المثقفين والمفكرين وإعلاميين ضحايا في ظل ظروف غامضة غير واضحة، والبعض فضل السفر والهروب إلى الأمام لا يلوي على شيء، في حين بقي البعض الأخر يندد أو يوافق، يعارض أو يعاضد»[3].

ذلك أن فترة التسعينيات فترة الزمن الأسود، وهذا يتضح كثيرا في ثنايا الرواية، فقد تطرق "واسيني الأعرج" إلى «الأستاذ – مريم»، حيث تعرضوا للعنف بشقيه المادي والنفسي من قبل السلطة أولا ثم الجماعات المتطرفة والمجتمع، ذلك أن «بني كلبون صنعوا الموت وجاءوا بهذا الوباء عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات ثم قالوا المدينة بدون ثقافة سطحوها ملأوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات والدروشات، قالوا ليعيش الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة»[4].

ومن بين مشاهد العنف التي تعرض لها الأستاذ عندما يروي حادثة توقيفه من قبل حراس النوايا: «فجأة سمعت ورائي تكسر عجلات سيرة، على مياه الأمطار التي لم تستقر(...) حاولت أن أواصل صعودي، حتى قبل أن ارى وجهه، لكنه سحبني باتجاهه بقوة من تلابيبي التي مزق طرفا منها، التفت باتجاهه بعنف عرفته من جهه الذي

1- المصدر السابق، ص214.

2- المصدر نفسه، ص05.

3- سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، ص32، نقلا عن: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال، مركز البحث في الانتربولوجيا الاجتماعية الثقافة، ص223.

4- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص228.

تغلب عليه بعض السمرة البدوية، بين قسماتها شيء من الخوف، تتدلى على خديه لحية كثة كادت تغطي وجهه بكامله... من عينيه عرفته أنه عضو من أعضاء حراس النوايا»[1].

حيث أصبح الإنسان يعاقب على جريمة لم يرتكبها، سوى أنه يحمل حقيبة ويضع نظارة ويظهر بمظهر مثقف، إذن فهو خطر على دولتهم، لذلك وجب إعتقاله سوى أنهم ينوون أنه خطر، فنحن نعلم أن الدولة في تلك الفترة كانت معادية للثقافة والتعليم والمثقف، ويكمل لنا الأستاذ معاناته: «- هه!! انتظر من حضرتك أن تقول ماذا كنت أفعل في هذا الليل؟

- ياسيدي أنا مسالم جدًا، ديناصور كان يجب أن ينقرض ولم ينقرض

- واش تخدم؟

- أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي... مثلت البلد في الكثير من الندوات العالمية.

- مثلتها في الفستي والكذب، أستاذ الفن والفسق والخلاعة؟

- لا ياسيدي، هذه بطاقة المعهد العالمي الذي أنتمي إليه: خُد.

- معاهد الفسق والزنا، يجيء وقت سنمحو هذه الفضلات وتحولها إلى بيوت خيرية لو كان مجاتش عندك حصانة أستاذ جامعي، كنت مسحت بك الأرض مثل الجرو»[2].

ويكتمل العنف الذي تعرض له الراوي "الأستاذ" من طرف حراس النوايا فلم يكف أنهم جروه إلى مركز الشرطة بدون تهمة وأنهم شتموه بدون أندار بل كان عليهم أن يجلدوه حتى يتشبع حقدهم وكرههم، حيث قال له الشرطي «-محظوظ المفروض أن تجلد»[3].

وبالتالي أصبح انعدام الأمن في الجزائر من أهم المحطات التي سار عليها المجتمع، فقد حول كل شيء إلى فوضى عارمة «البارحة رموا تمثال الأمير عبد القادر في المزبلة القريبة من البلدية في الحراش، وهجموا على قاعة كانت تقدم حفلا موسيقيا شعبيا، عجيب مند مدة والبلاد تعيش حالة طوارئ ثقافية»[4].

وهكذا كانت للمحنة انعكاسات سلبية على المثقف، فقد صادفت في الرواية مثقف سليبا وصل إلى حالة من اليأس، يفضل الانتحار على المواجهة، صحيح أنها شخصية مدركة لما حولها، واعية بذاتها ومجتمعها ووطنها، تندفع إلى التغيير، إلا أنها تجد أمام همجية وطغيان الوضع الدموي، فلا يجد اليد الحيلة إلا الكتابة فيتحول من

1- المصدر السابق ، ص220.

2- المصدر نفسه ، ص224.

3- المصدر نفسه، ص225.

4- المصدر نفسه، ص157.

شخص متزن إلى متطرف سلبي، ويصبح بذلك ذات سلبية، مغتربة، ضائعة، تتوسل الثقافة الغربية من أجل إثبات الذات، وإعطاء حرية لنفسها بتملصها من تعاليم الدين والعادات والقانون.

ليتحول في الأخير إلى بطل سلبي «خاضعًا مستسلما لقدره ومصيره، ومن هنا تكون شخصيته أقرب إلى شخصية الفرد (المغترب) الذي يتعرض للظلم والقهر والاستلاب دون أن يفعل شيئا سوى الاعتراض الصامت»[1].

كما هي شخصية الأستاذ في الرواية الذي يفضل الانتحار بعدما فقد بعض الأشياء، حيث يصرح الراوي عن يأسه وتصميمه على الانتحار «تسأليني: إلى أين أيها الرجل الصغيرة؟ ينكسر الجواب في داخلي، ذالك يا نجمة الفجر هل سأتحدث عن الجنون عندما يحين وقته؟ ربما كنت الأن أعيش وقته، هل سأتحدث عن الجنون عندما يحين وقته؟ رما كنت الآن أعيش وقته، إنه الجنون العظيم الذي سرق مريم إنه لانتحار العاشق الذي حير سؤاله القلب»[2] ليكون بذلك الأستاذ عكس مريم، التي تمثل ذات إيجابية، فهي كانت «مصرة حتى الموت على حقها في الحياة، في الرقص»[3].

لتنتهي أزمة المثقف الوجودية، بحيث يفضل الموت على العيش في وطن أصبح وطن «اللادولة واللارطن وهو حق القوة ولا قوة الحق»[4]، وطن حجب فيه الضوء وعم فيه البلاء والدماء والأشلاء، لذلك لقي اهتمامًا من طرف الكتابة فلا تكاد تخلو رواية من روايات المحنة من موضوع الوطن والحالة الميؤوسة التي وصل إليها والحال ذاته في رواية سيدة المقام، فقد وجدنا من بين التيميات المعالجة، والتي تعتبر ضربًا من التجديد تيمة الوطن.

3- الوطن/ المدينة:

يمثل موضوع الوطن هاجسا لدى الروائيين، ذلك أن الوطن يحمل دلالات مهمة منها الهوية والانتماء فنلمس في الرواية الوطن هوية الروائي، هوية الشخصية، هوية القارئ أيضًا.

وغالبا ما وجدنا الوطن في الرواية المعاصرة يحيل إلى تلك التغيرات التي مست جوانب المجتمع المختلفة، أو تلك العواصف التي عصفت بالمجتمعات، وإذا تحدثنا عن الرواية العربية المعاصرة، فإن موضوع الوطن كان تعبيرًا عن تلك

1- طه الوادي، الرواية السياسية، ص19.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص270.

3- المصدر نفسه، ص59.

4- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص69، نقلا عن: عبد الصمد زياد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص159.

التعثرات التي طرأت على البلاد العربية، أو تلك التقلبات السياسية والاقتصادية التي دخلت فيها والتي آدت غلى طمس هويتها وتدمير كيانها واغتصاب حقوقها.

فكانت كل الظروف مهيأة لتلفت الانتباه للكتاب العرب نحو هذا الموضوع، محاولين إصلاح الأوضاع والتعبير عن ألمهم بعد فقدان أوطانهم ومن ثمة كيانهم ونحن نعلم أن أهم ركيزة لقيام الحضارات الوطن أو التراب حسب تعبير مالك بن نبي.

فأتخدوا من القلم وسيلة لاسترداد أوظائفهم، والتخفيف من حجم المعاناة، ذلك أن «المشهد العربي بالغ الثراء والتنوع لا يكف عن التجديد والتجريب لمواجهة القمع، والتعبير عن الواقع المحيط فقد ظلت الحرب موضوعًا مهمًا في الرواية العربية بسبب ما عانت وأتعابي الأمة من حروب وصراعات»[1].

فنجد الكثير من الروايات العربية التي اهتمت بهذا الموضوع فنجد "أزهار تشرين" "لعبد السلام العجيلي"

"المخطوفون" "لعبد الكريم ناصيف"، "الأرض" "لعبد الرحمان الشوقاوي" "الوباء» لهاني راهب"[2].

أما إذا تحدثنا عن التجربة الروائية الجزائرية شأنها شأن التجربة العربية ذلك أن الرواية الجزائرية منذ نشأتها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع هذا الأخير الذي يعد الموضوع الأساسي إن لم يكن الوحيد، ذلك أن الواقع هو الوطن، المجتمع، الإنسانية جمعاء، فهو الذي «يتجسد في حياة الإنسان في بيئة معينة وفي وضعه الاجتماعي لما يطبعه من بؤس ورخاء وعلاقته بالإنسان والأرض، وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وأخيرا في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه.

إنه واقع واسع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معين»[3].

فالإنسان مرتبط ببيئته يتأثر بها ويؤثر فيها، ذلك أنّ البيئة عاملاً مهمًا في تكوين شخصية الفرد، وإذا فقد الفرد هذه البيئة فإنه يفقد ذاته، شخصيته وهويته.

والخطاب الروائي الجزائري منذ الاستقلال ارتبط بموضوع البيئة، الأرض، الوطن، فوجدنا موضوع واحد هو الوطن لكنه مخالف للمفهوم النظري وطنًا «تنعدم فيه الحرية، وطنًا يقضي على النظام بالفوضى والتشويه، ينتهك حرمة القانون مكرسًا سلطة القوة وعنفها، ينتزع من الإنسان الإنسانية ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة

1- بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الانسانية في الرواية العربية وبناء جنسها، ص29.

2- المرجع السابق، ص49.

3- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص290.

فيه، يجد بشكله الجديد مجالاً خصبًا في غياب الدولة»[1]، فالوطن الذي تحدثت عنه الرواية الجزائرية المعاصرة هو «اللادولة واللاوطن وهو حق القوة لا قوة الحق»[2].

وقدمت الرواية الجزائرية موضوع الموطن بواقعية مترجمة بلغة أدبية فنية، قدمت واقعًا معاشًا بكل تضاريسه، ماثلاً أحيانًا بلفظة قرية، كما هو الحال مع رواية السبعينات مثل: "ريح الجنوب"ل"ابن هدوقة" الذي اتخذ من القرية مكان له، واعتبرت الوطن الذي تدور فيه أحداث الرواية، ثم جاءت الثورة الاشتراكية فساعدت كتاب الرواية على الغوص في مواضيع الأرض والوطن، فكتب "الطاهر وطار" رواية "اللاز" مركزا فيه على الوضع المأساوي لقرية من قرى الجزائر أثناء الثورة التحريرية. كما تعد رواية "الزلزال" من أهم الروايات التي عالجت موضوع الأرض والوطن، أما رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" فإنها جسدت التحولات الديمقراطية للجزائر بعد الاستقلال.

فكانت رواية السبعينات والثمانينات رواية الوطن/ الريف ، ذلك أن التحولات التي طرأت على الجزائر كانت مرتبطة بالريف أكثر منها بالمدينة، الثورة الزراعية، الأرض ومن يخدمها، محاولة تعمير الأرياف...، هذا ما ساعد على إعطاء مكانة هامة للريف الذي كان يعتبر الوطن الذي تدور حوله الرواية.

ووجدنا بعدها وطنًا ماثلا بلفظه المدينة، كما هو الحال في رواية التسعينيات حيث أفتك المدينة موضوعا يمثل الوطن المجروح خاصة في الجزائر العشرية السوداء، فتحول الوطن الذي كان ماثلا في المرحلة السابقة إلى الهامش وحضر ما كان مهمشا في تلك المرحلة إلى المركز حضورًا حقيقيًا مرتبط ارتباطا وثيقا بالفترة الزمنية التي أنتجته، وبالمأساة التي كان أبطالها أطراف متعددة، أشارت إليها الرواية بتقريرية مباشرة، حتى أن الوطن اعتبر أحد الأطراف المسببة في المأساة، فأرتبط بالعنف والموت والشخصية وأصبح بعدها الريف لا يتمثل إلا في الذاكرة المنسية والماضي البعيد الذي يمثل الاستقرار والهدوء والحب والراحة.

وكثرت الروايات التي اهتمت بالوطن والمدينة، وتعدد هذان المصطلحات في الرواية المعاصرة ورواية المحنة بالتحديد، فأصبح ينظر إلى موضوع الوطن بمنظار وجداني، فهو مكان «لا حدود له، ولا جغرافيا، إنما جعلته الكتابة قيمة وجدانية، وفكرة يشكلها الوعي، تعريضا عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد، يتحول إلى سجن، ومنفى، ومع ذلك يبقى في القلب في العقل في الذاكرة، يحضر على امتداد المدونة حضورًا عنيفا مهددا، بقدمه الكتابة مستوحشا بالاضطهاد، والقهر، القتل من خلال التجربة الفردية والجماعية وهو أمر يخص مكانا

1- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص69.

2- المرجع نفسه، ص نفسها، نقلا عن: عبد الصمد زياد، المكان في الرواية العربية المصورة والدلالة، ص159.

يتحكم فيه العنف بمختلف أشكاله ومصادره، تواجهه الرواية لتنقله إلى مستوى النص، وتكون شاهدا ومؤيدا له»[1].

ومن بين هذه الروايات لدينا: "وطن من زجاج" ل"ياسمينة خضرة"، "ذاكرة الماء"، "شرفات بحر الشمال" "سيدة المقام " "لواسيني الأعرج" " مرايا متشظية ""لعبد المالك مرتاض"

وهذه النماذج ذكرناها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، ذلك أن الأزمة التي عصفت بالبلاد كانت منعرجا حاسما في الانتقال بالاهتمام من الريف إلى المدينة، وأصبح موضوع الوطن متعلق بأزمة الواقع والمجتمع ذلك أن حكاية الوطن في الرواية تتوزع مرتبطة بالعنف والشخصية والمكان، وذلك بسبب الاحتلال الذي أصاب السياسة والإيديولوجيا والأخلاق والاقتصاد والهوية، «اختلال أدخل الوطن في متاهة القتل، فاندثر معنى الوطن واستبدل بالحزب، والعرق، والجهة، يسلب الوطن دوره، ويفكك وحدة الانتماء، ويطغى سلطان المال ويتقهقر الفرد وينكمش على ذاته، بعد أن فقد حريته، وأمنه وسط فضاء اجتماعي قاهر صنعته الفوضى»[2] وهذا ما جاء في رواية سيدة المقام، غذ وجدنا وطن مظلم، مسروق: «الوضع مزر في العمق السؤال يبدأ من هنا، ربما كنت أكثر تشاؤما منك، إذا بقي الوضع هكذا بسيد الظلام هذا الوطن مدة من الزمن، قد تستمر قرونًا طويلة لتطهر بؤرة نور، السلطة تتخلى عن كل شيء لفقهاء الظلام، بالأساس لا يختلفان في الجوهر بنوا الفيلات، سرقوا خزائن الوطن، فتحوا حسابات بنكية في البلدان البعيدة»[3] حيث أصبحت البلاد على حد قول الشرطي «غابة، دغل من أدغال إفريقيا»[4] حيث كان الوطن يتهاوى في فتنة الدماء والظلام، تأمر عليه مجموعة من الأوغاد من أبناءه، ذلك أن الوطن عندما تشتد فيه الفتنة و «تتعقد الأمور يركب المسؤولون طائراتهم الخاصة ويغادروا البلاد بعد تركها في دماء الفتنة والحروب الأهلية، لا شيء يجمعهم بهذا الوطن المدينة تتهاوى وهم يلعبون على رؤوس المفردات والكلمات، أو من يدري قد يتحالف بنو كلبون وحراس النوايا على رؤوسنا»[5]، وهذا يبين لنا فساد السياسة والسلطة التي تحكم البلاد.

1- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 70.
2- المرجع السابق، ص نفسها.
3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص-ص 162- 162.
4- المصدر نفسه، ص45.
5- المصدر نفسه، ص46.

ويشكل لنا الوطن من خلال هذا النص محورًا هاما تدور حوله كل أحداث، فوجدنا الوطن مسرح للجريمة، للعنف، للإنحراف، للأوساخ، اختراق للعادات والتقاليد فوجدنا أن الشخصية الروائية قد أدركت أن الوطن الذي يكتنفها مضاد تمامًا للمفهوم النظري للوطن، وطن يخفي تحته الكثير من الزيف.

والمميز في الرواية أن الروائي وضف العنف بوصفه جزءًا من حركية المجتمع والوطن «فالكاتب يهتم بنبش أعماق الظاهرة وتفكيك خيوطها ليوقف القارئ على صيرورتها وطبيعتها، إن المدينة أصبحت تعيش تناقضا صارخًا، فيها الجمال وفيها القبح وفيها الحب وفيها الحقد، فيها الموت، فيها من يصنع الفرح، وفيها من يقتل الفرح»[1].

حيث أصبح واقع البلد واقع مرير تعمه الفوضى وكل مظاهر القبح والفساد فنجد الراوي يستغرب من الوضع عندما يقول «من يدري البلد تسير نحو تفتت كبير خسرت ماضيها ومستقبلها وهي الأن تسير نحو خسران ماضيها»[2].

ذلك أن «شيء ما كان يحدث من وراء الستارات الكثيفة، الجوع كان قد بدأ يزحف نحو البيوت الواطئة، أسواق النفط تنهار، مدن الملح تذوب، الكارتون يحترق بقوة، البطالة يزداد جوعها وستصل عما قريب إلى المليونين، أشياء كثيرة يحكمها خفاء غير مرئي وحزين»[3]، فالوطن كان «يباع ويشترى تحت الطاولات السرية، ربما كان العصر الأمريكي على الأبواب»[4].

وارتبط الوطن في الرواية بالمدينة كثيرًا، وذلك لاتساع أفقها وأن مراكز العنف والخراب والتدمير كانت تتمركز على المدينة، فوجدنا خراب المدينة خراب للوطن، كما أن توفرها على المراكز والمؤسسات المدنية جعلها تتوزع على مستوى النص الروائي، فالمدينة ترتبط بوجود السلطة، الدولة، الشرطة، المعاهد، ومؤسسات التعليم العالي... وغيرها، وكل هذه المؤسسات وجدناها في النص لتدل على سيطرة المدينة، إلا أن هذا لا يعني غياب الريف الذي هو جزء من الوطن، إلا أننا وجدنا الريف خروج من الظلام والفقر والدماء الذي يطوق المدينة بأسرها، فكان الريف في الرواية خروج من عالم المدينة الذي انهزمت فيه قيم الخير وتراجعت قيم التكافؤ الاجتماعي والمعيشي، ومنه يصبح حضور المدينة بهذه الكثافة «يتخطى طبيعتها المكانية إلى مستوى دلالي يجعل منها فضاء للأزمة بكل أبعادها، يبدأ التحول باكتساب المكان شكلا جديدًا، تستعيره الشخصيات من مدن أخرى، فتضيع المدينة زيها

1- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، ص-ص 101- 102.
2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص46.
3- المصدر نفسه، ص نفسها.
4- المصدر نفسه، ص75.

القديم إلى درجة يشعر فيها البطل أنه غريب وحيد»[1]، يقول واسيني الأعرج على لسان الراوي: «أقول له بأني أشعر بالوحدة القاتلة في هذه المدينة التي تغيرت كثيرًا، تركت ألبستها وارتدت ألبسة مستورة لا علاقة لها بتاريخها وحياتنا»[2]، ويقول في موضع أخر: «لست أدري ما الذي جعلني استرجع الكآبات القديمة، لست أدري ما الذي رماني في عمق المأساة القديمة، بنو كلبون صنعوا الموت وجاءوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات، ثم قالوا المدينة بدون ثقافة. سطحوها ملأوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات والدروشات. قالوا ليعش الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة، وذات صباح فوجئوا بحرّاس النّوايا يقفون عند أقدامهم ويدقون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطاتهم»[3].

لتجد الشخصية نفسها تعاني من تمزق واغتراب في وطن لا تحسن فيه إلا التحصر على الماضي والمستقبل والحاضر، مما جعلها تشعر بالغربة وعدم الانتماء إلى هذا الوطن، وهذا الشعور وجدناه مع الراوي في كل صفحات الرواية، فيقول بعد تعرضه لحادثة الاعتقال من طرف حراس النوايا «أنا منهك في هذا اليوم منهك حتى القلب، أشعر بأنني لست مواطنا على الإطلاق، لا أنتمي إلى هذا البلد كل ما يحيط بني يدفعني إلى الانتحار أو العودة إلى البيت، وأغلق على نفسي حتى اندثر مثل الريح»[4].

كما يقدم لنا النص الوطن المظلم الحزين، مبرزًا لنا السبب وراء ما آل إليه، وهو السلطة والسياسة الفاسدة فيتحول بذلك إلى حلبة للصراع والاقتتال، ويتحول الموت إلى فعل استثنائي يومي تؤطره الجماعات الإرهابية التي «برهنت خلافها مع السلطة في قضية استرجاع الشمس لم يكن إلا خدعة استعملتها لنهب خيرات السكان وتقتيل من يقف في وجهها»[5] والضحية الوطن أولا والمواطن، لذلك التصقت صفة الحزين بالمدينة على مستوى الرواية، ويبدأ من أول الرواية، يقول الراوي: «شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق»[6]

وفي ملفوظ أخر نلمس ضياع المدينة والوطن، وكذلك ضياع الشخصية حيث يعتبر الراوي «المدينة أصبحت قديمة وعنيفة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض، الظلام الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل السقف تتدحرج (...) أحيانا يبدوا لي اني أسمع تكسير قطع الخشب وتمزق الحبال التي تشد خيبات السفينة...»[7].

1- الشريف حبيلة، الرواية والعنف،ص61.
2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص-ص 223- 228.
3- المصدر نفسه، ص26.
4- المصدر نفسه، ص225.
5- بن جمعة بوشوشة، التجريب وسؤال الحداثة، الملتقى الخامس، ص265.
6- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص05.
7- المصدر نفسه، ص33.

فغدا بهذا الوطن «كيانا اجتماعيا يمثل خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه يحمل بعضًا من سلوك ووعي ساكنيه، لذا لم يبق في نظر الدارسين مجرد وقعة جغرافية فارغة، بل يمتلئ بالجنون الإنسانية»[1].

بحيث يصبح الوطن حاملا تجربة إنسانية تخزنها ذاكرة الإنسان.

لذلك وجدنا مريم تمثل ذاكرة هذا الوطن المجروح، الوطن الذي ثقبته أحداث الخامس من أكتوبر، وجعلته وطنًا ضائعا، مشلولا، متسخًا، حزينا، وطنًا بلا هوية.

فوجدنا الوطن في المتن الروائي فقد مفهومه النظري،وطنا «تنعدم فيه الحرية، وطنا يقضي على النظام بالفوضى والتشويه، وينتهك حرمة القانون مكرسًا سلطة القوة وعنفها، ينتزع من الإنسان الإنسانية ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة»[2]، وكذلك فقد حدوده الجغرافية التي تدل عليه كمكان، حيث شخصه الروائي، ويتحول بذلك الوطن إلى مقابل إنساني، تجسده البطلة، فيتلاشى المكان أمام الشخصية البطلة، وتصبح مقابلا للوطن.

لهذا وجدنا الراوي وبرفضه للواقع المزري الذي تعيشه البطلة، هو يرفض واقع الوطن، ولذلك كان الروائي يحاول تأسيس نص يبني فيه وطنا جديد خلافا للوطن الذي سرقه حراس النوايا وقبلهم السلطة لذلك يقدم تاريخ الوطن هو تاريخ البطلة، ويكون ميلاد مريم متزامن مع الاستقلال «شفت شحال الدنيا صعيبة، بنت من مواليد الاستقلال مباشرة»[3]، ويؤكد الراوي في ملفوظ أخر علاقة مريم بالوطن«إنه تاريخك يا مريم اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة التاريخ الذي يفترض أن يكون فيه موتك ولكنه لم يكن »[4].

فتاريخ 5 أكتوبر 1988 يمثل تاريخ بداية أفظع وأبشع فترة زمنية مرت بها الجزائر بعد الاستقلال، لذلك يمثل هذا التاريخ، تاريخ الوطن، المجتمع، ويمثل تاريخ كل فرد عاش تلك الفترة أو حتى قرأ عنها بعد مرور أكثر من ربع قرن عليها.لذلك رفض الروائي المسؤولون عن السلطة واعتبرهم المسبب الرئيسي في حالة الوطن الحزينة، لذلك يعبر عن كرهه لها على لسان مريم «لي الكثير من الحب لكل ما يحيط بي، لكنهم قتلوه ويقتلونه بالتقسيط، أنا كذلك أحزن عندما يحزن الوطن، لكني أكره السياسة رغم أنّها تأكل معنا في الإناء نفسه، وتنام في الفراش نفسه، واش تحب هذه الدنيا، في أحيان كثيرة، أشعر بأني بلا وطن على الإطلاق»[5]، وذلك بسبب سياسة السرقة والنهب التي يقوم بها المسؤولون عن الدولة، حيث كان أولئك الذين أسندت إليهم مهمة بناء الوطن «يقتلون

1- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص24.
2- المصدر السابق، ص69.
3- واسيني الاعرج، سيدة المقام، ص90.
4- المصدر نفسه، ص نفسها.
5- المصدر نفسه، ص21.

جياد المدينة، النهب بدون هواة»[1]، ووجدنا هذه العبارة مسبوقة بضمير إنهم وهو ضمير غائب، حيث يحيلنا إلى جهاز الدولة والسلطة، فوجدنا المتكلم هو الراوي/ الأستاذ/ المثقف وهو أحد أفراد الشعب البسيط، إنه لا ينتمي إلى جهاز الدولة لذلك اعتمدت صيغة الغائب للتعبير عنهم، لأنه لو أراد المجتمع لأستخدم ضمير المتكلمين المتصل في «لنا» مثل قوله في هذا المقطع «تحيا البلاد التي ليست بلادًا، التي لم تعد لنا»[2].

فوجدنا أن رجال السلطة والسياسة هم سبب تدمير البلاد وتخبطها في فتنة دموية دامت أكثر من عشر سنوات، لذلك وجدنا الرواية تسقط العنف الموجه للوطن على مستوى السياسي والاقتصادي وقليلا الاجتماعي.

حيث يصبح الوطن لاغتناء رجال السلطة والدولة، وبفقدان الوطن لأهم ركيزة يقوم عليها وهي ثروته المادية يفقد توازنه ويبدأ عصر تخبطه في الفتن والحروب الأهلية، وهذا ما حدث بالضبط في الجزائر، فبعد انهيار أسعار البترول ونهب رجال السلطة ما تبقى في الخزينة الوطنية، وارتفاع نسبة البطالة وانسحاب الدولة من الحياة الاجتماعية، أصبحت البلاد «غابة دغل من أدغال إفريقيا»[3]، وسيود قانون القوة والضعف، بالضرورة ستعم الفوضى ويتمرد المجتمع، ويصبح بذلك صاحب المال أو صاحب السلاح هو المتحكم في الوطن، وكما يقول عبد الرزاق عيد في كتابه «في سوسيولوجيا النص الروائي» عن رجال السلطة والمال والسلاح «فهؤلاء الذئاب لا يكتفون بتحويل الوطن إلى جثة بل هم يسلبون القيم والأخوة، وبعدها يتجشأون ويمسحون أفواههم بأيديهم القدرة، هؤلاء هم القاعدة الاجتماعية للصراع»[4].

ليسود بعدها القانون الظالم المهين على حساب القوانين العادلة للوطن، فينتج عن هذا القانون عنف ودمار وخراب ويفتح بذلك الشهية للوت، فالبلاد كانت «تذبح نفسها بقوة، وبعناد كبير»[5].

هذا ما جعل الوطن يتهاوى وينتهي «ويصير أوطانًا، القبائل تتحول إلى مدا شر، والمداشر تصغر لتصير غيرانًا، الألسن تضيع، وفرسان البلاد القديمة يبحثون عن موتهم خارج النهايات المبتذلة»[6]، وهذا نتيجة طبيعية حتمية رغم أنّ الرداءة «صارت هي قانون المدينة السائد بالرغّم من الأفواه التي تصرخ دائمًا»[7].

1- المصدر السابق ، ص217.
2- المصدر نفسه ، ص نفسها.
3- المصدر نفسه، ص45.
4- عبد الرزاق عيد، في سوسيولوجيا النص الروائي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000، ص156.
5- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص283.
6- المصدر نفسه، ص نفسها.
7- المصدر نفسه، ص129.

كما وجدنا أنّ الوطن كفضاء مرتبط بالشخصية (الفرد)، وأن العنف الموجود فيه سببه المجتمع شاء أم أبى إلاّ أننا وجدنا أن الراوي أو الشخصية البطلة تستثني نفسها من هذا العنف، وترجعه إلى السلطة ورجال السياسة والأمن، ففي كثير من المواقف يشير الراوي إلى الخراب والتدمير ودور الحكومة في تهاوي الوطن ولهذا وجدنا في الرواية غياب تام لمفهوم الوطن الواحد الذي يجمع كل أفراده، فقد تمزقت العلاقات وتشعبت الأراء وتفككت الوحدة الوطنية في الجزائر، فوجدنا الوطن يحوي كل المتناقضات التي ما فتئت تنمو وتتضخم حتى انفجرت ذات يوم، لتنطلق بعدها سلسلة المواجهات والاغتيالات التي تسعى إلى تمزيق الوطن وتدميره واغتصابه.

فيبين لنا- واسيني الأعرج- أن محاولة تمزيق الوطن بدأ منذ سنوات قليلة بعد الاستقلال، حيث حاولت أيادي خفيّة العبث بديمقراطية الوطن وتشتيته، ويربط اغتصاب الوطن باغتصاب البطلة، فقد ذكرنا سابقا أنّ مريم ترمز لهذا الوطن الجريح، فيبدأ فعل التدمير من خلال فقيه القرية، حيث يقول الراوي على لسان بطلته «الدنيا دوّارة مثل الدولاب، وجهك الذي المنهك يا سيدي بالرغبات المدفونة يذكرني بفقه قريتنا منذ ذلك الزمن الذي صار ضبابًا عندما كنت صغيرة، صرخ في وجهي بعدما نزعت يده التي زحلقها من تحت لباسي روحي يا وحد اليهودية، يا وحد اللفّعة، راح يجي في حفرة الرجم وستكونين سعادة كل الناس الذين يرجمونك»، فعندما نعود بذاكرتنا إلى السنوات الأولى بعد الاستقلال نجد أنّ الكثير من السياسيين والرؤساء حاولوا العبث بأمن البلاد، وهم ما يمثلهم فقيه القرية، حيث حاولوا اغتصاب البلاد من خلال نهب ثرواتها وزلزلت قاعدتها من أجل تسريع سقوطها، إلاّ أنها كانت أقوى مهمة عندما منعتهم من اغتصابها، فحدث انقلاب صغير سنة 1965 زج بالمغتصبين الأوائل في السجون، حيث تقول مريم «سيدي الأمام لماذا تخبئ رأسك بين كتفيك؟ لماذا دخلت إلى السجن؟؟ لقد نسبتني إلى الحماقة، كنت أوسخ مني. لم تنتظر حتى تموت لتنعم بفض بكارات نساء الجنة الله يخرب بيتك، حتى الجنة لم تتخيلها بدون نساء». إلا أن عملية الاغتصاب ظلت على طاولة النقاش، فجاء من أكمل العملية التي أشار إليها فقيه القرية عندما قال «راح يجي اللي يقعرك ويخلخلك كالبندير وستعبدينه بالسيف عليك»[1]، وكان ذلك قبل أحداث 5 أكتوبر 1988قليلا.

فنجدها تقول: «شفت يا سيدي الإمام!! كم كنت موحشا، ومع ذلك أطمئنك، دعوتك وصلتني عندما حاز رجلك العظيم على ورقة الزواج، اغتصبني كالدابة، وحياتك اغتصبني، كتف يدي وصرخ في وجهي بلا ربي ماراك زاغدة مني، يابنت الحرام، آه ياسيدي الإمام دعوتك لحقتني»[2] فكان زراج مريم من ذلك الرجل حمودة

1- المصدر السابق، ص28.

2- المصدر نفسه، ص نفسها.

البسكري». كمرحلة ثانية لفعل اغتصاب الوطن، فحقيقة أن يكون الرجل بسكري تحمل الكثير من الإيديولوجيات في ذلك الزمن، إنها تحيلنا أولا إلى سيطرة إيديولوجية الروائي "واسيني الأعرج" الذي لم يستطع التخلص منها، ووقع في نوع التقريرية، فصفة"البسكري" المنسوبة إلى زوج مريم، تكشف لنا عن شخصية مهمة انحدرت من مدينة بسكرة وكان لها شأن كبير في السلطة والسياسة وتعتبر هذه الشخصية الرأس المدبر لبداية الإرهاب في الجزائر، إنها زعيم «الجبهة الجزائرية للانقاد» وهو المفهوم السياسي، أو زعيم الجبهة الإسلامية أو كما يسميها الروائي "حراس النوايا"، أو كما يسميها الشارع والإعلام "بالإرهاب" لذلك وجدنا زواج مريم من حمود، البسكري وتعرضها للاغتصاب من طرفه قبل أيام قليلة من أحداث 5 أكتوبر 1988. فيه نوع من السياسة التي حكمت الرواية، أنه الاغتصاب الثاني الذي تعرضت له البلاد من طرف سياسيها ومسؤوليها، ولا غرابة في ذلك، طالما أن «قضايا الفكر ومشكلات الأيديولوجية أصبحت الموضوع الرئيسي والمحور الغالب عند كثير من كتاب الرواية العربية المعاصرة، ولاسيما مبدعي تيار "قص الحداثة" الذين يتبنون موضوعات السياسة وأساليب التجريب»[1]، لذلك وجدنا الراوي يطرح بلغة مباشرة تقريرية فعل الاغتصاب «تحسست جسدي رأيت يقع الدم واللزوجة اليابسة تلتصق بفخذي، أغلت باب الحمام وبكتب بصمت طويلا وبدون دموع، لم أبك على البكارة لأنها لم تكن شيء خارق في حياتي، ولا على بقع الدم واللزوجة اليابسة والافتراس، بكيت لشيء غامض، لكن في عمقي المنهك والمنتهك ما وبقدر كنت أشعر بالكراهية تزداد، كان ضوء ما يملأ قلبي لست أدري كيف يتوحش إنسان لهذه الدرجة؟ أيه لذة تغمره وهو يغتصب كائنا ميتا لا أعرف، ولا أريد أن اعرف أبدا»[2].

ومن خلال هذه المواقف، نلاحظ أن الرواية يبني العنف الموجه للوطن وللمجتمع من خلال الواقع المادي الذي عايشه، ونقلها لنا بلغة رمزية فنية، فيصبح بذلك الواقع كمرجع يبني من خلاله النص«يتخذ شكل الرموز واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوص وتجارب أي أنها أشبه بزجاج شفاف ويرى القارئ من خلاله حياتي متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم»[3].

ليأتي الاغتصاب الحقيقي للوطن يوم 5 أكتوبر 1988، لتبدأ الجزائر بداية جديدة مظلمة دموية، سوداء ارتبط بدخول الرصاصة رأس مريم «وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت فيها أشياء كثير، ونزل سواد يشبه الظلام على عينيها»[4]، هذا الاغتصاب الذي حضر له منذ الاستقلال «تنمي فقيه القرية إلى جنوني ودعا علي

1- طه الوادي، الرواية السياسة، ص02.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص– ص 114- 115.

3- نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، مصر، ص203.

4- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص59.

دعوة وصلت ساخنة قال روحي، الله يجيبلك اللي يشفيك وبهبلك، دعوة وصلت ساخنة قال روحي الله يجيبلك اللي يثقبك وبهبلك، دعوته لحقت بي يبدوا أنه كان أقرب من إلى الله لأن معظم دعواتي لم تصل، سرقت في الطريق»[1]. ففي هذا الملفوظ يتضح لنا أن حالة البلاد الميؤوسة في العقد الأخير من القرن الماضي تنبأ لها مند الاستقلال، فالفعل نبهني يدل على أن فقيه القرية يعلم ماذا سيحدث، لأن فعل التنبيه يصدر عن فاعل عليم بكل شيء أو بما ينبه عنه، وهذا ما لمسناه في الرواية، وكأن الفقيه عالم بالاغتصاب الذي ستعرض له البلاد، كما أن استعمال مريم للفعل المبني للمجهول سرقت في الطريق، تحيلنا إلى لص مجهول لذلك نجد صعوبة في تحديد هوية السارق، إلا أننا يمكن أن نشير إلى أصحاب السلطة حسب ما يجددهم السياق، فالحديث عن فقيه القرية، ثم التنبؤ بها سيحدث للبلاد، إشارة إلى أن الفاعل أحد أعضاء السلطة سواء بني كلبون أو حراس النوايا.

ذلك أن الروائي أراد أن يدخل القارئ في متاهة بعدم التصريح بالفاعل واستخدام الفعل المبني للمجهول الذي يتناسب الأسلوب المجازي الذي تقوم عليه الرواية عكس المقال أو الخطاب السياسي، إلا أننا لمسنا نوعًا من التناقض، فكيف يتناسب الأسلوب المجازي مع الكتابة التقريرية التي اتسمت بها رواية المحنة؟

طبعا ونحن نتحدث عن التجريب فوجدنا هذا النوع من الكتابة الذي يجمع بين المتناقضات ويولد عملا إبداعيا يلامس الواقع ويخرجه في قالب أدبي جمالي رائع: لذلك استطاعة الرواية أن تضعنا أمام وطن رغم شساعته إلا أنه يبدو ضيق مغلق، حدوده الموت، الخوف، الحزن، القتل والدماء، لذلك وجدنا الراوي دائما في تعبيره عن المدينة والشوارع يلصقها بالصفة ضيق، متسخ، فنجده يقول «أعبر الزقاق الضيق الوسخ»[2]، وفي موطن أخر يقول «قلتها وأنا أعبر ممرا ضيقًا»[3] ونجد ملفوظًا أخر يعبر عن ضيق الوطن «ضاقت المدينة وأصبحت محصورة داخل أشواق الناس، حلم كان ذات زمن المدينة اندثرت صارت فينا»[4]، ليسيطر بعدها الموت على الوطن، ذلك أن الموت نتيجة حتمية لوطن يتصارع فيه كل من يحيا على أرضه، فالموت هو المرحلة الأخيرة للعنف والتطرف والمحنة. فقد تدفق الموت من بداية الرواية إلى نهايتها وارتبط بالشخصيات وبالوطن والمدينة، ذلك أن رواية الحرب/ الانقلابات تهتم بتقديم «عالم متخيل يوحي بالتفكيك، قوامه، لدى بعض الروائيين شخصية متلبسة تعاني تمزقها وغربتها، وتعكس هوية مجتمعيه مسكونة بهواجس الموت والدمار»[5].

1- المصدر السابق، ص21.

2- المصدر نفسه، ص20.

3- المصدر نفسه، ص24.

4- المصدر نفسه، ص35.

5- يمني العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته النفسية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص117.

وهذا عدا الوضع الذي وصل إليه الوطن حزين مأساوي، من خلال تجزأ أحزابه، وفقد سلطته ومكانته، وتحول إلى حلبة للعنف والصراع بكل أشكاله، مما جعل مفهوم الوطن في الرواية يسقط، ليبدل بمفهوم أخر هو القتل وغياب الحرية والديمقراطية، ويصبح الوطن مكان يقتل فيه كل جميل، لتجد الشخصية نفسها تفتقد لشعور الوطنية والانتماء، تعيش ضياع وفراغ رهيبين، يقول الراوي نفسه «لا شيء فيك يثبت هويتك... ما معنى الهوية في وطن ليس لك ...،كان الزيت المغلي قد بدأ يملأ رأسي، وأخرجتها، تأملتها مليا بحضرتها الباهتة التي لا تورث إحساسا كبيرًا بالوطنية، ثم كتبتها العريضة بطاقة التعريف الوطنية عدد ز رقم124170* قبلتها، الصورة القديمة وبصمة الأصبع الأيسر العريضة، مزقتها ثم أكلتها»[1]. وبفقدان الهوية ينهار الوطن كقيمة وكيانًا وهوية، ويسقط كما سقطت مريم.

فكان موت مريم هو موت الجزائر، فصاحب الرصاصة كان يتقصد أن يضعها في الدماغ، إنه أهم عضو في جسم الإنسان، وباختلال توازنه يختل كيان الإنسان، ومهما قاوم إنه سينقرض لا محالة، إسقاط البلاد، بدؤوا بالرؤوس، المسؤولون، المثقفون، «اترك الفوضى تزداد وتعم، فهذا يعجل بسقوط النظام، ويزداد كره الناس له أي نظام؟...»[2].

وبهذا موت الوطن ويدخل في حالة التعفن، فبموت مريم «شيء ما في هذه المدينة انكسر بقوة وسقط من علو شاهق»[3]، إنها هوية الوطن التي انقرضت وانقرض معها الوطن قول الراوي «الوطن ينتهي ويصير أوطانا القبائل تتحول إلى مداشر، المداشر تصغر لتصير غيرانًا، الألسن تضيع...»[4].

4- المرأة:

دائما ما تمثل المرأة قضية شائكة في المجتمعات، وفي الماضي وحتى زمنا الحضر، إذ لا يوجد مجتمع لم يتعرض لهذه القضية و«كثيرًا ما تُثار لتصل تصل أحيانًا حد التناقض، فبينما ترى بعض الآراء ضرورة التزام المرأة بالبيت ولبس الحجاب، ترتفع أصوات أخرى لتمزيق ذلك الرداء الأسود، والانطلاق إلى العمل والمشاركة في الحياة جنبا إلى جنب مع شقيقها الرجل وبين هذين النقيضين ترتفع أصوات وسيطة تدعوا إلى إتباع منهج وسط بين الانغلاق والتحرر، ولمختلف هذه الآراء والأفكار حججها وأدلتها وأرضيتها الثقافية وخلفيتها المعرفية»[5]، وهذا ما وجدناه

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 273.
2- المصدر نفسه، ص 219.
3- المصدر نفسه، ص 05.
4- المصدر نفسه، ص 283.
5- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص 01.

في المجتمع الجزائري الذي تعرض لهذه القضية كثيرا، وخاصة وهو بلد مسلم يسعى من جهة إلى احترام معالم الدين والمحافظة عليها ومن جهة أخرى الركض وراء معالم التطور والازدهار المستورد من البلدان الأوربية.

ومن هنا جاء الاهتمام بموضوع المرأة، وتم تناوله في جميع الميادين حتى الأدب لم يسلم منها، فقصائد الشعراء منذ أزمنة بعيدة وهي «تنوء بوصف النساء، ولوحات الرسامين تعتمد على هذا الموضوع وكذا الأفلام والإشهار(...) والمرأة في الرواية تحتل نصيبا أوفى وأوفر، وكذا الشأن في الدراسات الأدبية والاجتماعية»[1].

حيث تم تناول المرأة كموضوع أدبي بنوع من الحرية وجرأة في الطرح خاصة إذا تحدثنا عن الرواية المعاصرة التي تخلت عن تقديم «المرأة جسدًا يشغل بوصف أنوثتها، وتفاصيل جسدها... إنما تحضر المرأة من خلال الوعي، تمارسه كبطلة، فنانة مثقفة، لها رؤية وموقف من زمنها»[2].

كما هو الحال في رواية المحنة،إذ تعرضت لموضوع المرأة كتيمة أساسية في الرواية بنوع من التجديد في الطرح والجرأة، فتعددت الروايات التي اهتمت بهذا الموضوع، فنجد " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي "حارسة الظلام" لواسيني الأعرج، "بحر الصمت" ياسمينة صالح، "بخور السراب" لبشير مفتي، والعديد من الروايات التي تعرضت لموضوع المرأة سواءً كتيمة أساسية أو طرح في الرواية، كما فعل "واسيني الأعرج" في رواية "سيدة المقام" عندما استعمل المرأة كتيمة إلى جانب التيمات التي عالجها بداية بالعنف، المثقف والوطن.

لنجد موضوع المرأة يفرض نفسه في الرواية من خلال بطلة الرواية «مريم» شخصية مثقفة، متفتحة فهي راقصة باليه، فوجدنا الرواية تدور عليها، منذ بداية حكايتها عندما ثقبت رصاصة طائشة رأسها في خريف 1988 إلى وفاتها في أحد أيام 1991. إلا أن الراوي بين هذين التاريخين يتأرجح بنا من خلال قصة مريم بين ماضي قريب وأخر بعيد وبين الحاضر يؤطر من خلال هذا الزمن قصة مريم التي هي المرأة المثقفة، المرأة الوطن المرأة المتمردة، المرأة المتطرفة، الكئيبة...وغيرها.

لتصبح مريم بعدها علامة إشارية من خلال الرصاصة التي سكنت رأسها فهي من جهة تمثل ذاكرة الوطن المجروح، وتمثل الرصاصة في رأسها بداية تاريخ جديد عنيف، دموي، ميؤوس منه، فاختيار الرصاصة للرأس هو محاولة قتل الطموح نحو مستقبل أفضل، فقد كانت مريم تطمح لأن تكون راقصة باليه عالمية مثل معشوقتها في الرقص "إيكترينا مكسيموفا"، مثل الوطن الذي كان يحاول القفز خطوة لا بأس بها نحو عالم أفضل سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا، ثقافيا وحتى فكريا، ومن جهة أخرى تحضر مريم لتمثل بداية العودة إلى الماضي في الحكم

1- المرجع السابق، ص نفسها.

2- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 122.

على المرأة التي ما لبثت تتفتح نحو الحرية والوعي لتجد نفسها أمام عنف اجتماعي واغتيال في زمن العشرية السوداء، في زمن استرجع تسلط الرجل.

إلا أننا وجدنا المرأة التي قدمها "واسيني الأعرج" في روايته، امرأة ناجحة تسعى دائما لتحقيق ذاتها الأنثوية في زمن رجولي، ذلك من خلال تميزها في فرقة البالي أولاً في " عرض البربرية"، فنجدها تقول «لأول مرة أشعر بأنني قدمت شيئًا متميزا لهذا البلد»[1]، فطموحها لا يتوقف بل يستمر بقوة، رغم أنها في وطن «يكون فيها المرء أنثى عليه أن يدفع الثمن غاليا»[2]، وثانيا في عرض "باليه شهرزاد" لرامسكي كورساكوف التي كانت تمتلئ به لربيع الجزائر الموسيقي، لتظهر بذلك امرأة متحدية للواقع وللوافدين الجدد" حراس النوايا" الذين يحاولوا غلق قاعات المسرح ودور الثقافة، لاعتبارهم أن الفن فسق وزن، فقد كانت مريم «مجنونة بالرقص والموسيقى»[3]، وهذا ما جعل منها بطلة ايجابية في النص، فهي كانت مصرة على الحياة، في زمن الموت، فقد كانت مريم «مصرة حتى الموت على حقها في الحياة، في الرقص، سيء من الطفولة يحكم حركاتها»[4].

فكانت مريم رمز للمرأة المتفائلة، الإيجابية عكس استاذها الذي يمثل ذات سلبية متشائمة مستسلمة، فنجده يستسلم للموت بعد موت البطلة وفقده لبعض الأشياء في زمن كان الإنسان أن يبق حيًا شيئا ثمينًا.

لكن سرعان ما تضيع هذه الذات الإيجابية المتحدية في أزمة وجودية، فتشعر البطلة بنوع من التشظي والتجزئة في حياتها، لذلك تختار السفر عبر الزمن إلى ماضيها، طفولتها، فتقول «أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع يجبرني الشارع والأنواء على التآلف مع الموت ومع وجه الله، لكني أستعصي كل الأشياء، لم تبق لي سوء الإغفاءة الحزينة ثم انسحب بعدها باتجاه غنيمة تطوق الدنيا ثم تعود إلى مكانها الأول لتمطر»[5]، لكن هذا الحنين إلى الماضي يصطدم بحقائق تجعل الشخصية في متاهة من الأوجاع والتشققات والكسور، لنجدها تعيش في فراغ ولا انتماء، ذلك أن المتأمل في موقف المرأة الجزائرية «سيلاحظ أنها تعاني الآمرين، أولا: أنها تعيش تحت سطوة مجتمعات عربية تقليدية، ثانيا: أنها تعيش وسط مد قوي للتيارات الإسلامية المتشددة»[6].

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 62.
2- المصدر نفسه، ص 26.
3- المصدر نفسه، ص 139.
4- المصدر نفسه، ص 59.
5- المصدر نفسه، ص 12.
6- سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 70.

وتبقى مريم تعاني أزمة اللاإنتماء الذي التصقت بها مند كانت جنينا في بطن أمها، فتساءل بنوع من الاستغراب الذي يحمل الكثير من الحزن والفراغ والدهشة والكره لهذا الواقع «هذا أعرفه، لكن أنا مريم المهبولة، بنت من؟؟...» «أنت ابنة الخرافة، كآبة من الضوء شعاع من الحزن...»[1].

وتبقى البطلة تتخبط بين الماضي الذي يمثل دور المؤثر في الحاضر المستسلم، فنجدها في كثير من المواقف تحن إلى هذا الماضي، الذي ترى فيه طفولتها ودفئها، إلا أ، هذا الماضي لا يخلو من العنف والخوف فيصبح كحلم مزعج عاشته البطلة في طفولتها، إذ يظهر لنا من خلال هذا الماضي عنف المجتمع الفاسد الذي يمثله زمن الطفولة والشباب والزواج.

ويمثل العنف في وفاة والد مريم "سي لحسن" قبل ولادتها، فتعيش مريم في اضطراب وحالة نقص نتيجة غياب أحد الوالدين، ذلك أن الطفل دائما ينمو وهو مرتبط بأبويه اللذان يمثلان رمز للطمأنينة، حيث تصرح مريم «شفت شحال الدنيا صعيبة؟ بنت من مواليد الاستقلال مباشرة، أبوها قتل قبل أيام من الاستقلال؟ اليد الحمراء.O.A.S هي التي قتلته، لا نعرف حتى قبره أحيانا ينتابني إحساس غريب بأنه ما يزال حيا حتى الآن»[2].

غير أننا نجد مريم تصر على تحدى الواقع الجديد العنيف، من خلال تأثير وضع الأم المستسلمة للوضع، الأم التي مات زوجها وأجبرت على الزواج من أخيه المنطوي والمنعزل، حيث تقول مريم «كل شيء يسير بشكل معوج، لكن صعبت على أمي، المسكينة، ستموت حزنا، مشجبها الذي تعلق عليه متاعبها اليوميه، حياتها كل يوم تزداد تهورًا، حتى عمي العباس طرد من عمله في البلدية بسبب خموله وتهوره وكثرة تردده على الصلاة حتى في غير وقتها»[3].

فتمثل الأم الوطن الريفي المستسلم لقانون العرف والعادة، ذلك أن قانون القرية الذي يقضى بزواج المرأة من أخ الزوج بعد وفاته، تجسده الرواية في هذا الملفوظ « اليوم يجينا خو زوجك، كوني امرأة ونص، يسكن المدينة يا بنت الناس، الله يفرج عيك وعليه، هو لم يتزوج وأنت عمرك مازال في النور، أمي عاجزة ومستسلمة كانت تريد أنتقول لها من الصعب علي أن أدخل سريرا ينام فيه أخوان، لكن القرية هكذا كانت نائمة بعمق في طقوسها المعادية للعاطفة وللفرد، قرأت لالّة حلومة كل شيء في عينيها، قالت لها: لا أنت الأولى ولا أنت الأخير، امرأة ما

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص85.
2- المصدر نفسه، ص 90.
3- المصدر نفسه، ص 91.

عندك والي وأنا وسيدك كبرنا ...»[1]، كما نجد قول لالّة حلومة « هذا مقدورك أدعي الله بالتسخير»[2]، تلخيص لسيطرة العرف القروي الذي يتطلب الاستسلام له وعدم محاولة رفضه، فوجدنا الرجل كذلك يستسلم لهذا القانون ولا يحاول رفضه مطلقا، ذلك أن انتصار العرف والتقليد أمرا محتوما في ذلك الزمن ولا يمكن مواجهته.

فهذا التمزق الذي تعيشه البطلة بين ماضيها المبهم الغامض وحاضرها العنيف المأساوي، نجدها تختار لنفسها عالما آخر لا يحمل ذاكرة الماضي ولا الحاضر، إنه عالم الباليه مع صديقتها أناطوليا المرأة الروسية القوية، حيث نجد أن مريم اتخذتها كعائلة جديدة لها، عائلة ترمز إلى الاستقرار والأمان، وذلك من أجل تعويض الماضي والحاضر، حيث تعترف مريم حين تقول: « أشعر أحيانا أن أناطوليا أعطتني من الحب أكثر مما أعطتني أمي»[3].

إضافة إلى موضوع الزواج الذي استسلمت له مريم كاستسلام أمها، رغم انتقادها له (زواج أمها)، إلا أننا نجد مريم تبرره بنوع من المنطقية والعقلانية، حيث تقول: «كنت كغيري- تقول مريم- أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يلاحقني»[4].

إلا أنها تصطدم بواقع مرير كانت تعرفه منذ البداية، إنها صفقة تم فيها بيع الجسد، ليصبح المكان الذي لجأت إليه من الواقع المظلم هو الظلام ذاته، لقد وقعت ضحية الاغتصاب العنيف من قبل زوجها.

أولا اغتصاب معنوي من خلال العنف المعنوي الذي مارسه عليها، «... وأنت واش تكوني؟؟ مجرد رقاصة، اللي يسبق يركب فوقك...»[5]، ثم يأتي الاغتصاب افعلي، فنجد الروائي يفصل لنا في المشهد حتى بأصغر جزئياته ليبين لنا، صورة المرأة الواقعة تحت سطوة العنف، ومن جهة أخرى يبين لنا مكانة المرأة في هذا المجتمع والتي تحتل مكانة دونية، ذلك أن المتأمل في صورة وموقف المرأة الجزائرية يلاحظ أنها « تعاني الأمرين، أولا: لأنها تعيش تحت سطوة مجتمعات عربية تقليدية، ثانيا: لأنها تعيش وسط مد قوي للتيارات الإسلامية المتشددة، التي لا ترى من المرأة سوى جارية لهم، تقدم لهم الطعام والمتعة مع التغييب الكامل لعقلها، فأن هي حاولت إثبات وجودها والخروج إلى العمل لتدلي بدلوها وتؤدي رسالتها في الحياة سوف تواجه سهام الموت في طريقها، والبنادق تترصد لها دربها»[6].

1- المصدر السابق، ص 82.
2- المصدر نفسه، ص 83.
3- المصدر نفسه، ص 93.
4- المصدر نفسه، ص 101.
5- المصدر نفسه، ص 109.
6- سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 70.

تقول مريم «... وقبل أن أرفع عيني وأعود للتهديد من جديد كان قد أنقض علي مثل الوحش وجرني إلى الفراش، رأسي يدور والأرض تدور، ووجهه يتلون بالدكنة، مقاومتي كانت ضعيفة ومع دلك كنت واعية عندما ربطني من يدي على طرفي السرير ثم فتح رجلي وربطهما شعرت بالألم الكبير وبتمزق التبابين وهو يوسع بين فجوة فخدي(...) وضع قطعة كتان بيضاء في فمي شعرت بالاختناق رأسي يدور الأرض تدور وهو يتعدد كالوباء، كالطاعون ثم بدأت الإغفاءة تأتي مع الكابوس اليومي(...) أستيقظ على ألم وهول الكارثة[1]، لينتهي الاغتصاب وينتهي الحلم علو واقع مأساوي دموي.

بهدا يحدث الطلاق لتنتهي مسرحية الزواج، تجربة فاشلة تعيد نفسها مرتين، الأم وابنتها، دلك أن المرأة في هدا العالم « لا تنفصل همومها الموضوعية عن همومها الذاتية أو الفردية ولدا يصبح للزمن تأثير حاسم في حياة المرأة من أجل تقديم حلول مجدية كانت تنتظرها، أو السقوط بها إلى نهاية تراجيدية تحمل معنى الوحدة والانعزال والقلق»[2]، لدلك كانت فترة الزواج فترة قصيرة، حتى أن الروائي لم يطل الحديث فيها، وكذلك وجدنا البطلة مستسلمة لواقع فظيع اختارته بنفسها وهي تعرف نهايته، فتعبر عن نظرتها في الزواج « تصور حتى هدا الزواج لم يجد وقته ليتنفس هواء بعيدا عن كآبة الحاضر، تقول مريم، هو بدوره مر بسرعة مذهلة كنت حزينة وأسعر بالغثيان»[3]، فهي لم تحب زوجها مطلقا، لدلك كانت ترفض تقديم جسدها له بالرغم من حقوقه في دلك وهو زوجها الشرعي، بل أنها كرهته بعد عملية الاغتصاب، بالرغم من أن القانون والدين والمجتمع ربما يقف مع زوج مريم، فهو في النهاية زوجها الشرعي ومن حقه التقرب من زوجته، في حين نجد مريم الرافضة لعملية الاغتصاب تذهب وترمي بنفسها في حضن أستاذها وتسلمه جسدها طوعا دون عقد زواج بينهما.

وهنا تظهر امرأة سلبية مغتربة ضائعة، صحيح أنها منفعلة رافضة للوضع، ونجدها إيجابية عكس الراوي الذي كان سلبيا وفضل الانتحار بعد موت مريم، فهي كانت مصرة على الحياة رغم تلك الرصاصة القابعة في رأسها.

لكن بخروجها من التيه تأخذ التطرف كوسيلة لدلك وانتقاما من زمن الطفولة وبعدها الزواج، دلك أن الماضي يمثل لمريم قوة جبارة تؤثر في الحاضر، إلا أنه لا يخلو من العنف في أحيان كثيرة.

1-واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 114.

2- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 126، نقلا عن: سوسن ناجي، المرأة في المرآة دراسة نقدية للرواية السنوية في مصر (1888- 1985)، العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، ص 159.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 103.

ليصبح تحكم الماضي في الحاضر من خلال زمن الطفولة والزواج، يمثل تلك الأزمة الوجودية التي تعاني منها البطلة، فهي لم تستطع إيجاد زمن يحكمها، فتخبطها بين الماضي المحزن والحاضر الميؤوس منه وطموحها نحو تحقيق مستقبل جميل، وهو تحقيق رقصة" شهرزاد".

فنجدها تقدم الرقصة على صحتها رغم أن الأطباء نبهوها من كثرة الحركة، فتقول: « شهرزاد أولا وصحتي بعدها...»[1]، إلا أن الخوف لا يفارقها في زمن يترصد لأي حركة فرح يحولها إلى حزن، فيختلط الارتباك والخوف مع الطموح والأمل، فتقول مريم: « لو فقط كنت متيقنة من عرض ربيع الجزائر القادم»[2].

وهنا يكون قدوم يتأرجح بين التحقيق وعدم التحقيق، فالتمني من خلال حرف التمني "لو" الذي يفيد الاحتمال بالتحقق وعدم التحقق، رغم أن مريم لديها شعور بان الربيع لا يأتي خاصة وأن الفاعل العنيف لا يلب ثان يحول الفرح إلى حزن، إنه زمن العنف.

فلاحظنا في الرواية الكثير من مواقف العنف التي تعرضت لها البطلة أولا عنف الطفولة، ثم عنف الزوج والدي قدمه الروائي بدقة متناهية وحتى بأصغر جزيئاته، ودلك من أجل إبراز مشهد العنف الممارس ضد المرأة ليأتي بعد عنف الشارع والوطن، « المرأة في هدا القانون نصف إنسان وهي قاصر من حيث تعريفها... عندما طالبنا بإلغاء قانون الأسرة، لأنه شتيمة لوطن الشهداء، شتمونا في المساجد قالوا بأننا نريد الزواج من أربعة رجال! تصور، أحيانا أشعر بأن هدا الوطن لا عمل له ولا شغل، إلا المرأة، أحزن، يجب أن أحزن، لا استطعنا أن نتحضر ولا احتفظنا ببدائيتنا الأولى، على الأقل الألفة والعفوية والطبيعة»[3].

والموقف أمام باب المحكمة يبين رداءة الوطن وسيطرة حراس النوايا « أتذكر جيدا، أنه عند باب المحكمة مسح لحيته هو وجماعته، سمعت قاموس الشتائم سنزل على رأسي، فاجرة، عاهرة، خبيثة، عظام جهنم، الدولة الإسلامية تقلع لك أمك»[4].

لدلك تحاول مريم الخروج من هدا الزمن والوضع" العنف"، من خلال رفضه ومقاومته بكل مظاهره التي تتجلى في حراس النوايا، لدلك وجدنا ذات متطرفة، متعصبة، ترفض الآخر وتنكره، ونجده من خلال سؤالها: « بأي حق يفعلون كل هدا ؟»[5]، ثم يطول تطرف مريم إلى رفضها للوضع الاجتماعي لحراس النوايا، وهي تتحدث عن لباس

1- المصدر السابق، ص 158.
2- المصدر نفسه، ص 165.
3- المصدر نفسه، ص 22.
4- المصدر نفسه، ص 121.
5- المصدر نفسه، ص 37.

نساء الجماعة بنوع من السخرية والاستهزاء « اتسخت اللحى والأقدام التي تجر أوساخ الشوارع الخلفية، نساؤنا يمشينا الهوينا في أكفان ملونة بالألوان الداكنة، كل شيء خسر بريقه وحنينه وأشواقه»[1].

وهدا الحكم الذي يتمثل في رفضها للتنوع الاجتماعي- اللباس- لا يجد له مبررا، الأمر الذي يجعله في المستوى الإيديولوجي الذي يتحكم فيه الروائي، إذ وقع في نوع من التقريرية والمباشرة، وهو يعالج موضوعا حساسا، إذ نجد البطلة ومن خلفها الروائي تتهم العناصر الأخرى –حراس النوايا- بالتطرف بتطرف مثله، إد نجدها لا تقبل بالطرف الآخر المغاير لها، وبالتالي تأخذ كذلك صفة العنف، ومن أشكالها حكمها على التاريخ الإسلامي بالتخلف والبداوة نازعة منه صفة التمدن والحضارة، تقول: « مند أكثر من خمسة عشر قرنا لم نخلق مدينة نأمنها، وجدناها جاهزة فدخلناها بالدجاج، والأرانب، والكلاب، والقطط، وبدأنا في تزييفها حتى صارت مثل الخيمة»[2]

وهذه الأحكام الجاهزة تنحى منحى إيديولوجي إذ أن الروائي بم يستطع إفراغ أفكاره من تلك الحمولة الإيديولوجية، إلا أن هده الأحكام صادرة عن ذات تكره المتطرف وتحزن للوطن الذي يذبحونه ويتناحرون عليه، مما يضفي للرواية نوع من الواقعية والقبول عند القارئ.

كما أن هده الإيديولوجية تشتغل على المستوى الدلالي للنص حيث نجد أن البطلة تصدر هده الأحكام تحت ضغط لحظة عنيفة تعرضت فيها لرصاصة طائشة ثقبت رأسها، ليصبح زمن العنف هو حاضرها ومستقبلها وتاريخها « إنه تاريخك يا مريم، اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة»[3]، وهو تاريخ الوطن كما قدمه الروائي، دلك أن مريم تجسد لنا الوطن وذاكرته المجروحة.

وهكذا قدم لنا النص الروائي المرأة في أشكالها، المرأة الايجابية، المتمردة، المتطرفة، المثقفة كما أنها نموذج فني دال على ما في الواقع من متناقضات، دلك أن المرأة هي الوطن، الأم، الأخت، الزوجة، الصديقة ووضعها الروائي هدا الوضع نظرا للتهميش الذي عرفته في هده الفترة من قبل مجتمع ذكوري يرى أنها غير قادرة على مواجهة ظروف الحياة.

وهكذا استطاعت الرواية من الجانب التيماتيكي أن تحتوي المأساة الوطنية، من خلال التحول السردي في الكتابة، ودخول مختبر التجريب بتسليط الضوء على مواضيع كانت في زمن غير بعيد تشغل مركز الهامش مثل: المدينة، والمرأة، لتصبح هي مركز الرواية.

1- المصدر السابق ، ص 92.

2- المصدر نفسه، ص 43.

3- المصدر نفسه ، ص 09.

أما على مستوى البناء الفني فقد عبرت الرواية على زمن المحنة بأدوات فنية متميزة تجاوزت بها النقل السطحي للأحداث، وأعطت للرواية قيمة متفردة، وهدا ما سنوضحه في الفصل الثالث تحت عنوان" التجريب على مستوى الخطاب في رواية سيدة المقام.

الفصل الثالث

تمهيد:

لقد تفاعل الروائي الجزائري مع حركة التجديد والتجريب في الفترة المعاصرة، ودلك لما شهدنه الرواية المعاصرة من دينامية، فالرواية فن لا يستقر على شكل وإنما دائما يسعى إلى التطور والتجديد ومحاولة استحداث أساليب جديدة وطرائق مغايرة لما عرفته الكتابة القديمة.

وقد أستطاع الروائي الجزائري مواكبة هده الحركية والدينامية، وذلك من خلال قطعة شوطا كبيرا عن الكتابة التقليدية، فاستحدث تقنيات جديدة في ظل التجريب والتجديد، تختلف عن ما عرفته الرواية التقليدية كخطية الزمن ومنطقية المكان والشخصية...وغيرها من التقنيات التي تميزت بها الرواية لكلاسيكية، كما أراد أن تتطابق طرائق السرد وتقنياته مع المواضيع التي عالجها.

فنجد كسر رتابة الزمن وتداخل الراوي مع الشخصيات، وإلغاء منطقية المكان، وتداخل اللهجة العامية مع الفصحى إلى جانب استعمال لغات متعددة، وتوظيف التراث بكل أشكاله...من بين تجليات التجريب على مستوى الخطاب في الرواية المعاصرة.

وهذا ما تجلى في رواية" سيدة المقام" "لواسيني الأعرج" نحاول من خلال هدا الفصل، البحث عن تجليات التجريب على مستوى الخطاب في الرواية، كيف وظفت الروائي آليات الخطاب السردي ؟ وما مدى فاعلية النزعة التجريبية في بناء الرواية؟.

ونحاول الإجابة على هدين السؤالين من خلال تقديم دراسة حول آليات الخطاب وتقنيات السرد بدءا بالعتبات النصية وصلا إلى المتعالقات النصية في الرواية(التناص في الرواية).

1- العتبات النصية:

1-1- العنوان:

يعد العنوان من أكثر المجالات التي يتجلى فيها التجريب والتجديد، فهو لا يقل أهمية عن المتن الروائي في إبراز البعد الدلالي للعمل الأدبي، إذ أصبح العنوان « في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لدلك ترى الشعراء يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين يتفننون في اختيارها، كما يتفننون في تنميقها بالخط وبالصورة المصاحبة، ودلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان»[1].

وهدا ما دفع بالدارسين إلى اعتباره « العتبة الرئيسية التي تفرض على الدارس ان يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص»[2].

وتكمن أهمية العنوان، في كونه المفتاح الذي يمدنا بمجموعة من المعاني تساعدنا على فك رموز النص وشفراته، كما يسهل علينا صبر أغوار النص،دلك أن الرواية« عنوانها يفصح عن هويتها»[3]، كما أن للعنوان وظائف متعددة منها الوظيفة الجمالية التي يقدما للرواية، إضافة إل الوظيفة التجارية، بحيث يصبح العنوان أداة « لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته، لدلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية والعلوم مثل علم النفس، والفنون مثل فنون الإعلام والاتصال والإخراج والكتابة والرسم والتلوين وغيرها، فكم من كتاب كان عنوانه وراء كساده، وآخر وراء رواجه »[4].بناءا على دلك هل كان العنان دالا على النص في رواية "سيدة المقام" ؟ وإلى أي مدى كان معبرا عنه ؟.

1-1-1- العنوان الرئيسي: يتكون العنوان من تركيب إضافي، مضاف ومضاف إليه، فكلمة سيدة هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هي" وهو مضاف وكلمة المقام هي المضاف إليه، وهنا إشارة إلى فضل الكلمة الأولى على الثانية، دلك آن كلمة السيدة تطلق على المرأة ذا الشأن العظيم والعالي، إضافة إلى المرأة المتسيدة، الفاضلة التي تتربع على عرش العديد من المقامات.

1- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي- أهمية وأنواعه، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر- بسكرة- ع 32- جانفي- جوان 2008- ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 15.

3- محمد الأمين خلادي، شعرية السردية وبلاغات العتبة- قلاءة العنوان الروائي في ضوء لسانيات الخطاب، المؤتمر الدولي الأول لكلية الأداب والعلوم الإنسانية بجامعة السويس السابع للجمعية المصرية للدراسات للسردية، الرواية العربية في مائة عام- في الفترة من 24- 26 مارس 2015، ص 8.

4- المرجع نفسه، ص 10.

وكلمة المقام تحمل العديد من المعاني، فهي تحمل معنى مكان، إنه المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية أو مكان الإقامة، كما تحمل معنى روحي هو قلب وذاكرة الروائي، كما تحمل معنى ديني وهو المكان العالي المطَهر المخصص للعبادة، وهدا التجسيد الديني اسم مريم الذي يشير إلى مريم العذراء، وهي ممارسة نصية متكاملة، فمريم بطلة الرواية، كانت تمثل لنا الوطن الذي اهتم بالرذيلة، كما أن مريم ذاتها اهتمت بالرذيلة والفاحشة في حين أنها كانت نقية عذراء «كنت أظن أنك لست عذراء، أعترف أني كنت أحمق»[1].

ومن خلال هده العنونة نجد أن مريم هي سيدة كل المقامات الموجودة في الرواية، فهي أولاً، المرأة المتسيدة في عالم الرقص حيث «كانت مصرة حتى الموت على حقها في الحياة، في الرقص»[2]، حيث كانت مريم «من أجمل راقصات الباليه ليس في هدا البلد وحده... أجمل ما فيها أنها تحب فنها بعنفوان»[3]، دلك أن «شيء ما من الألوهية والصوفية في حركاتها ورقصاتها»[4].

أما المقام الثاني فهو تربعها على قلب وذاكرة وكيان الراوي/ الاستاد، الذي أصبح مولعًا بها حتى الجنون ويعترف بهدا في مواطن كثيرة في الرواية، يقول «قبلتني على خدي للمرة الأخيرة قبل أن انزل على المنصة شيء ما كان يجرحني في داخلي، شيء مبهم ورائع، لم تكن أناطوليا مخطئة أبدًا في مريم»[5]، ويتساءل «أيمكن أن يكون المرء مدهشا إلى هده الدرجة؟ وجميلاً بكل هدا العمق!»[6].

أما المقام الثالث، إنه مكان الإقامة، الحي الذي تقطن فيه مريم حي باب الوادي، فنجدها تقول «لست ابنة هده المدينة ولكنني أحببتها»[7]، «عندما أمر على الحي في باب الوادي، بعضهم ينظر إلى وجهي بفرح الاكتشاف، يتساءل لحظة مع نفسه، هاهاهي؟! رأيت هدا الوجه في مكان ما! هاه!! في التلفزيون عندما عرض باليه زواج الفيجار والفاشل ! ثم البربرية !! بعضهم يحييني بالبربرية بنوع من الكبرياء وتعاطفًا معي:

الله يعطيك الصحة !!.

بعضهم الأخر بالفرنسية. Mes respects madame la berbere

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 144.
2- المصدر نفسه، ص 59.
3- المصدر نفسه، ص 60.
4- المصدر نفسه، ص 67.
5- المصدر نفسه، ص نفسها.
6- المصدر نفسه، ص نفسها.
7- المصدر نفسه، ص 93.

أرد بابتسامة سعيدة.

الله يعيشك خويا

"... tu étais formidable"»[1].

كما كانت مريم سيدة المدنية حتى في أسوأ حالتها، عندما كانت المدينة تشتعل بالنيران وتتلطخ بالدماء «وأنا أركض باتجاه الشاحنة التي كانت النيران قد بدأت تشتعل في محركها، كان أنين السائق يزداد أكثر الدماء تخرج من أبواب الشاحنة، شممت حتى رائحة اللحم البشري المشوي... المجموعات بدأت تتراجع بفوضى كبيرة، وقبل أن أضغط على أسناني وأفتح الباب، شعرت بحرارة مفاجئة مصحوبة بألم شديد، تملأ داخل دماغي»[2].

وبالتالي كانت مريم سيدة جميع المقامات في الرواية حتى السيئة منها، وهدا ما يؤكده العنوان الفرعي للرواية "مرثيات اليوم الحزين".

حيث وظف الروائي هدا العنوان من أجمل تقديم دلالة قوية لتتضح الصورة أكثر أمام القارئ.

ويتركب العنوان الفرعي من ثلاث وحدات (مرثيات+ اليوم+ الحزين) وهي من الناحية النحوية: خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هده"+ مضاف إليه+ صفة.

وإد كان العنوان الرئيسي يشكل لنا ثنائية: الإنسان/ المكان،وهما العنصرين الدين تقوم عليهما الرواية، فان العنوان الفرعي مؤشر دال على الزمن، تمثله دلالة كلمة اليوم وتضاف إليها كلمة/ صفة الحزين ليرمي بنا إلى دلك الجمعة الحزين من أكتوبر 1988 الذي اخترقت رصاصة طائشة رأس مريم «ستقولون رصاصة الجمعة أكتوبر من خريف 1988»[3]، دلك أن «الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الدهشة والخوف»[4].

أما كلمة مرثيات فإشارة إلى الأحزان والألأم التي عرفتها الجمعة، فعالة البلاد المزرية، وسيطرة الموت ودخول الرصاصة في رأس مريم... وغيرها من الأحداث الدامية، المأساوية التي عرفتها البلاد دلك اليوم.

ومنه كان العنوان «سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين» إحالة متكاملة لما حمله المتن ونهض بسببيها، وهي أحداث أكتوبر 1988، والسلبية، المأساوية، الدموية الملقاة على الوطن حيث فككته وحجبت ضياءه ونوره، وكدا على الإنسان الجزائري الذي جرته إلى الموت محيرًا.

فجسد لنا العنوان الثلاثية الرئيسية للاستمرار وتكوين الحضارات: الإنسان الزمن والمكان.

1- المصدر السابق، ص 97.

2- المصدر نفسه، ص- ص 150- 151.

3- المصدر نفسه، ص 6.

4- المصدر نفسه، ص 123.

1-1-2- العناوين الداخلية:

من سمات الكتابة الروائية المعاصرة، تجزئة الرواية إلى فصول وأجزاء، ووضع عناوين فرعية لكل جزء، ففي مقابل الرواية التقليدية حيث نجد المتن يندرج تحت العنوان الرئيسي للرواية، جاءت الرواية المعاصرة لتكسر هده القاعدة، فنجد تحت العنوان الرئيسي عناوين لأجزاء الرواية، فكل جزء يسرد جانبا من الرواية، وهدا ما لمسناه في رواية "سيدة المقام"، التي تحتوي على إحدى عشرة فصلا، لكل فصل عنوان خاص به، ونذكر فيما يلي:

– **مكاشفات المكان:** أول فصل في الرواية، يبتدئ من الصفحة 5 إلى الصفحة 32، يقدم لنا الروائي في هدا الفصل فضاء مفتوحًا، بحيث يستطيع القارئ اكتشاف المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية،كما يكشف لنا عن الحالة الميؤوسة للبلاد، بحيث نجده يسأل ويجيب مباشرة «مدا حدث لهده المدينة؟وجهها تغير وامتلأ بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجود بعدما نسيتها»[1]، ونجد أن هده المكاشفة استباقية دلك أن المكان واضح، كما أننا نجد في الفصول الموالية أن المكان يكشف نفسه بنفسه.

– **ظلال المدنية:** الفصل الثاني من الصفحة 33 إلى الصفحة 57، تحيل كلمة الظلال إلى الخوف، الحزن الظلام والموت، حيث أصبحت المدينة «قديمة عتيقة ميت يخرج من تحت الأنقاض الظلام الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتأكل»[2]، ويقدم لنا الفصل المدينة ساعة احتضارها واستسلامها للإرهاب والموت والفتن.

– **فتنة البربرية:** الفصل الثالث من الصفحة 59 إلى الصفحة 78، يمثل هدا الجزء صلب الرواية، فهنا تمكن وحشية حراس النوايا، وحشية الوطن وعنفه، حيث نلمس في هدا الفصل تدفق العنف...، عنف السلطة عنف المعارضة، عنف العادات، عنف الرصاصة، إلا أن فتنة البربرية، تبقى شيْا إيجابيًا وجميلا وسط هدا الظلام بحيث يعرض الروائي في هدا الفصل نجاح عرض البربرية.

– **حنين الطفولة:** الفصل الرابع من الصفحة 79 إلى الصفحة 100، يكشف لنا العنوان على زمن الطمائنينة والراحة، كما نلمس في العنوان الشوق والحنين إلى زمن مضى، إنه زمن طفولة البطلة والأستاذ، كما يحمل هدا العنوان نوعا من الانشراح والسعادة، فالعودة إلى مرحلة الطفولة المعروفة بالأمان والبراءة، مما يجعل البطلة تشعر بنوع من الأمان، كما أن العودة فيها هروب من الواقع الحاضر.

– **محنة الاغتصاب:** الفصل الخامس من الصفحة 101 إلى الصفحة 122، يحمل هدا العنوان مدلولات كثيرة منها، الفتنة، العنف، الفاحشة، الحقد، الكره، الغصب...وغيرها. إضافة إلى أزمة ذات هوية ووجود.

1- المصدر السابق، ص 20.

2- المصدر نفسه، ص 33.

دلك أن كل الدلالات التي يحملها العنوان تحيل إلى الألم، الخوف، الحزن والموت، وهدا ما وجدناه في هدا الفصل، حيث يسرد لنا الروائي محنة زواج مريم واغتصابها، والعنف الدي تعرضت له، عندما يقول الروائي على لسان مريم« يبدوا لي أن الزواج في هده المدينة، هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننا».

وقد انتقل الروائي من حالة الفرح الطمأنينة التي لمسناه في حنين الطفولة إلى حالة حزن وخوف في هدا الفصل، حيث يصور زواج مريم الذي بخديعة وخيانة وهنا تبتدئ مكاشفات محنة الوطن واغتصابه « فتح الباب، رمى الخرقة في وجه الجموع المكتظة عند الباب، تخطفوها لم أسمع إلا صوت الأقدام وهي تضرب الأرض بقوة رقصة المجاديب، والزغاريد تتعالى بكل عنفوان، آه لو يعلمون الخديعة»[1].

– **الجمعة الحزين**: الفصل السادس من الصفحة 123 إلى الصفحة 153، يعيدنا هدا العنوان إلى بداية المحنة الجزائرية، فالجمة هو اليوم الذي تعرضت قيه مريم للخطر عندما أصابت رصاصة رأسها، كما أنه اليوم الدي أغتصب فيه الوطن، واختيار الروائي ليوم الجمعة ليس اعتباطيا بحكم ما يحمله من إحالات، لأن أحداث 5 أكتوبر 1988 كانت يوم الثلاثاء.

يوم الجمعة و هو يوم عيد عند المسلمين، وهنا نجد أن الروائي يشتغل على التراث الديني بتوظيفه هدا اليوم والعيد إحالة إلى الفرح والأمان والاستقرار إلا أننا نجد هدا الجمعة هو يوم للألم وانقلاب الوطن واغتصابه والموت والدماء التي عرفتها البلاد وهدا ما تأكده الصفة "حزين".

– **الجنون العظيم**: الفصل السابع من الصفحة 155 إلى الصفحة 186، يتعلق هدا التركيب بالبطلة التي جسدت هدا الجنون الذي يتمثل في رقصة شهرزاد "لرامسكي كورساكوف"، رغم الألم الكبير الذي خلفه الجمعة الحزين، دلك أن تحدي مريم للأطباء والرصاصة، ومن ثمة تأدية رقصة شهرزاد، مت هو سوى جنون وعظمة مريم، حيث تقول في بداية الفصل « علي أن أجن لأصرخ بأعلى صوتي، بأقصى جنوني، ليسمعني الدين ينامون قريري العيون في أحضان نسائهم بعد أن باعوا البلاد والعباد»[2].

1- المصدر السابق، ص 104.

2- المصدر نفسه، ص 155.

– **البحر المنسي**: الفصل الثامن من الصفحة 187 إلى الصفحة 211، بعد الجنون يأتي الهدوء ونسيان الألم، لدلك أختار الروائي البحر، الذي يعتبر مكانا لترويج على النفس المثقلة بالهموم والأحزان، إلا أن الراحة تكون آنية ولحظية وتنتهي وتنسى بمجرد الابتعاد.

– **حراس النوايا**: يبدأ الفصل التاسع من الصفحة 213 إلى الصفحة 234، ويطلق هدا التركيب على الجماعات الإرهابية التي تعتبر سبب العنف والدمار الذي لحق بالوطن، لدلك أفردها الروائي بفصل، والعنوان يحيل إلى خبث الجماعات الإرهابية، دلك أنها تهتم بحراسة نوايا والمواطنين ومقاصدهم وتحاكمهم بناء على هدا « من صفاتهم أنهم يقرأون في عينيك ما تفكر به ولا يهتم إن كان صحيحا أو غير صحيح، المهم أنهم فكروا أنك على خطأ فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة»[1].

– **إغفاءة الموت** : الفصل العاشر من الصفحة 235 إلى الصفحة 260، من خلال دلالة العنوان، نلمح اقتراب الموت وبداية نهاية المشوار، مشوار البطلة، الأستاذ والوطن، فهدا العنوان يصور لنا إصرار قدوم القدر المحتوم، الموت والزوال، دلك أن مريم تدخل في غيبوبة الموت« البارحة غادرت مريم، وجهها كان ضائعا وقلبها ممتلئا بالدود الأزرق والأسود، كانت الخيبة تملأ عينيها وشوقها إلى أناطوليا يزداد، لقد سرقوا كل شيء حتى آخر الأنفاس، بل حتى زرقة البحر التي كانت تتصور أنها ملك الدين يحبون فقط»[2]. فقد كان « الإرهاق باديا على وجهها وفي بياض عينيها بالرغم من أن البؤبؤ الأزرق ظل صافيا مثل البحيرة.

–أرجوك أنت متعبة ارتاحي قليلا. سأسمعك شريطك المفضل شهرزاد. حاولي أن تنامي.

–يا سيدي لنا كل الموت لننام، ضعه في المسجلة، أسمعني ما كتبته عن تلك الليلة»[3].

– **نهاية المطاف**: الفصل الأخير من الصفحة 261 إلى الصفحة 283، يحيل العنوان على نهاية المشوار، الزوال، الموت، حيث أسدل الستار على أحداث الرواية، فكانت النهاية نهايات، موت مريم، انتحار البطل، نهاية الحلم وخراب الوطن وتشتته ودخوله في دهاليز الموت والقتل« الوطن ينتهي ويصير أوطانا، القبائل تتحول إلى مداشر، والمداشر تصغر لتصير غيرانا، الألسن تضيع، وفرسان البلاد القديمة يبحثون عن موتهم خارج النهايات المبتدلة».

1– المصدر السابق، ص 220.

2– المصدر نفسه، ص 235.

3– المصدر نفسه، ص 253.

وهكدا تناغم العنوان المركزي مع العناوين الفرعية ليشكلوا لنا نوطة موسيقية وفنية يعزفها المتن الذي انفتح بسلاسة وعفوية ليعبر عن العنوان، وبدلك كان العنوان انفتاحا على المتن، ومصورا لأحداث الرواية وأخرجها قي قالب متميز.

1-2- الغلاف:

يعتبر الغلاف الخارجي للرواية العتبة الأولى التي نلج من خلالها إلى عالم الرواية، إنه المرآة العاكسة لما يحتويه بين دفتيه، لدلك أصبح الكثير من الروائيين يبدعون في وضع لوحة فنية على غلاف الرواية، تستطيع التعبير على المضمون إلى حد كبير، كما تستطيع التأثير في القارئ، حيث« يمارس الخارج النصي مع الداخلي تأثيرهما معا على القارئ من حيث لا يدري»[1].

إنه البوابة الأولى السميكة مقارنة بالأوراق الأخرى التي يحتويها، أو هو بطاقة الهوية للكتاب، تحمل معلومات على المؤلف وصاحبه، كما أنه النتاج المشترك بين الكاتب والرسام الذي قام بتشكيل هده اللوحة الفنية حيث أصبح الغلاف عنصرا هاما من عناصر الرواية، كالشخصية والزمن والسرد واهتمت به الدراسات الحديثة اهتماما كبيرا « فاعتبرته عنصرا مهما من عناصر لرواية المعاكسة للمتن، فصورة الغلاف إضافة إلى كونها وسيلة من وسائل الإشهار وجدب القراء عن طريق الألوان والتعابير، تعطينا ولو نظرة موجزة –حول النص»[2].

وقبل الخوض في دراسة غلاف روايتنا "سيدة المقام"، فطرح بعض الأسئلة، هل استطاع غلاف الرواية التعبير عن مضمونها ؟ وهل هناك علاقة بين عنوان الروية والصورة الموجودة في لرواية؟.

في القسم العلوي من الغلاف اسم المؤلف" واسيني الأعرج " بخط ذي حجم كبير باللون الأسود، وتحته خط أحمر. وتحته مباشرة عنوان الرواية "سيدة المقام" بخط ذي حجم كبير جدا باللون الأحمر.

والاسمان موضوعان في إطار باللون الأخضر، كما أن المساحة التي كتبت فيها الأسماء باللون الأخضر الفاتح، كما أن كتابة العنوان بدلك الخط نظرا لأهميته أي أن غاية مصمم الغلاف هو محاولة إبراز العنوان من أجل شد انتباه القارئ.أما استعمال اللونيين الأسود والأحمر، فهو إشارة إلى زمن الكتابة زمن المحنة، فاللون الأسود يحيلنا إلى الظلام الذي دخل فيه الشعب الجزائري، لدلك اختار مصمم الغلاف أن يكتب اسم الكاتب به، لأنه يمثل الإنسان الجزائري الذي عانى الويلات أثناء هده العشرية حيث كان ليله أسود ونهاره كذلك.

1- محمد الصالح خرفي، نص الفضاء/فضاء النص، منشورات ارتيستيك، الجزائر، ط2، 2007، ص 9.

2- نعيمة العقيرب، قصيدة حيزية- دراسة تحليلة، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر،2009، ص 224.

أما اللون الأحمر فيحمل إشارة إلى الدماء والقتل والموت الذي عرفته البلاد، كما أن اختيار اسم الرواية يحيل إلى بطلة الرواية " مريم" التي قتلت، أو إلى البلاد التي غرقت بعد أحداث 5 أكتوبر 1988 في الدماء والأشلاء.

أما اللون الأخضر ففيه دلالة إلى الجزائر، إلا أن هدا اللون في طريقة إلى الزوال، بسبب طغيان اللون الأحمر والأسود عليه، أي أن الأمان والطمأنينة في طريقهما إلى الانقراض، دلك أن الأمان والسلام الذي اكتسبته الجزائر بعد الاستقلال لم يدم طويلا، كما أنه لم يكن سلاحا حقيقيا فقد كان مشوها بالتناقضات والنفاق على كافة الأصعدة، وسرعان ما بدأ بالزوال والتماهي.

كذلك اللون في الغلاف، دلك أن الفترة ما بعد الاستقلال إلى غاية انفجار 1988 لم تكن طويلة، فكان لهدا اللون أن يكون أكثر بروزا، إلا أننا وجدنا العكس، فالوطن بدأت أزمنة مند السنوات الأولى من الاستقلال، ومند دلك الوقت واللونان الأحمر والأسود يتنافسان على إلغاء اللون الأخضر.

ويتوسط الغلاف صورة امرأة، إنها بطلة لرواية" مريم"، بلباس غربي مكشوف من الظهر أبيض اللون، وعقد أسود حول العنق، وشعر أشقر مرفوع إلى الأعلى، امرأة يبدو عليها الحزن والكآبة.

إن وجود المرأة على غلاف الرواية بدلك اللباس ذي الزي الغربي إشارة إلى الحالة الميؤوسة للبلاد، حيث فسدت القوانين ولثقافة الغربية أو العصر الأمريكي، كما أنها تحمل دلالة إلى تشظي الأخلاق داخل المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء، وانحلال القيم، ومخالفة الدين لإسلامي والعادات والتقاليد الوطنية.

فهده الصورة مطابقا تماما لبطلة الرواية، راقصة الباليه، المثقفة المنفتحة على الثقافة الغربية، التي تشرب البيرة« قلت له وأنا أمسح زبدة البيرة الأخيرة من فمي...»[1].

أما اللون الأبيض –وهو لون اللباس– فإذا كان عموما يرمز إلى النقاء والسلام، فإن المعنى الذي تختزنه الرواية هو الكفن، الذي يمثل نهاية أبطال الرواية" مريم/ الأستاذ"، فاللون الأبيض إشارة إلى الموت. والطوق الأسود في عنقها يحيل إلى حالة الضيق والتأزم الذي يعيشه الوطن، فالطوق جاء مباشرة حول العنق، فهو لم يكن واسعا، وتلك هي حالة الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، كما يحيلنا إلى العنف الذي مورس ضد المرأة وخاصة البطلة في الرواية، بداية من عنف الطفولة فعنف الشباب ثم الزواج وحتى دخول الرصاصة في الرأس وفي الأخير الموت.

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 25.

إن اجتماع اللونيين الأبيض والأسود يعبران عن لحظة انتقال من مرحلة إلى أخرى، كما يحيلان على أهم مرحلتين في حياة البشرية وهما الموت والحياة، دلك أن لحظة الانتقال والتغيير يمكن أن تكون حتى بالموت.

وفي أسفل الغلاف دار النشر مكتوبة باللغة الفرنسية libre-proche بخط صغير الحجم، باللون الأحمر وكتابة دار النشر باللغة الفرنسية إشارة إلى الاستعمار الثقافي الذي لازالت الجزائر تعاني منه، أما اللون الأحمر فيعبر على الخطر الذي تسببه اللغة الفرنسية للغة العربية، حيث تحاول إزالتها لتتربع على عرش المنظومة اللغوية في الجزائر.

2- حضور الراوي:

يعد الراوي عنصرا مهما من عناصر المتن السردي، فلا يقل دوره وأهمية عن العناصر الأخرى، دلك أن السرد يقوم على ركيزتين، القصة التي تحتوي على أحداث وشخصيات وفضاءات، والثانية الطريقة التي تقدم بها هده القصة، أي وجود فعل القص أو الحكي، وبالتالي «كون الحكي، هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي»[1]. هدا الذي يسمى راويا، ساردا...والراوي « واحد من شخوص القصة، غير أن الاختلاف المسجل بينه وبين مختلف الشخصيات يعود إلى أنه في بعض الأحيان ينتمي إلى عالمها الذي يضمن لها التحرك، فعالم الراوي يكون أكثر اتساعا من زمن ومكان الشخصية»[2].

دلك أن الراوي مرتبط بالعديد من الوظائف، فله « وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية، إنه المحرك الملتزم إزاء القارئ...، والعرض عند السارد لا ينفصل عن وظيفة المراقبة، وتعني هده الأخيرة أنه يحتل موقعا

مهيمنا مادام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكي ما يتعلق بالشخصية، ويمكنه أيضا أن يصف أي مظهر من مظاهر هده الأخيرة»[3].

إضافة إلى هذه الوظيفة نجد وظائف أخرى: كالشرح، التفسير، التوجيه، التواصل إلى جانب الوظيفة الأيديولوجية والجمالية والفنية...، لذلك نجد الراوي/ السارد يراقب ويهتم ويعي ويرصد ما يدور في الرواية من أحداث وشخصيات، وارتبط بالشخصيات لذلك تم تقسيمه إلى ثلاث وجهات نظر، وهي:

- الراوي العليم بكل شيء vision d 'erier ش> ر.
- الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية vision Avec ش=ر.

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

2- عبد الرحيم الكردي، الرواية والنص القصصي، دار الجامعات، القاهرة، ط 2، 1996، ص 15.

3- جيرار جينيت وأخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط2، 1989، ص 100.

- الراوي الذي يعلم أقل من الشخصية vision de dehor ش< ر.

وسنحاول في هذه الدراسة تحديد موقع الراوي في الرواية، وذلك من خلال إبراز وظائفه وتحديد نوعه.

بالنسبة لوظيفة الحكي، نجد أنها أول وظيفة تثير انتباه القارئ، وهي الوظيفة المهيمنة، حيث يبدأ الراوي في عرض أحداث الرواية والشخصيات، بصيغة إخبارية، فنجده يقول في بدابة الرواية « شيء ما تكسر في هده المدينة بعد أن سقط من علو شاهق»[1]، ويخبرنا عن مريم «كانت مريم وردة هده المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة...»[2]، وقد اعتمدها بغرض إفادة المروي له حتى يتمكن من التفاعل مع الرواية، وتتدفق هده الوظيفة حتى نهاية الرواية، عندما يخبرنا الراوي وهو ينتحر من على جسر "تليملي"« وأنا جسدي يتدحرج في الهواء أقبض على المقابض الحديدية بقوة، أكز على أسناني، أرفض أن أرى الهوة مرة أخرى، أغمض عيني ليكن، ثم أفتح كفي عن سعتهما، وفي أدني بقايا بحة الشيخ غفر الحزينة...»[3].

إضافة إلى هده الوظيفة نجد وظيفة الشرح والتفسير، حيث يحاول الراوي إعطاء تفسيرات وتحليلات للأشياء والأحداث، فنجده في كثير من الأحيان يسأل ويجيب مباشرة،« هل أصرخ بأعلى صوتي؟ لا صوت لي وسط هدا الفراغ المقلق وهدا الحنين الذي يبحث عن بقاياه داخل الحصى والأسفلت، مادا بقي منك الآن يا مريم؟ تنامين داخل برادات الموت، وحيدة بعد أن نزعت الرصاصة الطائشة روحك في دلك المستشفى البارد القاسي أقرأ عينيك لحظة الحسرة التي تنام في الحلق، مادا بقي منك يا مريم؟ كثيرا من الحنين وكسر عميق، عميق مثل محيط هدا الخراب الذي يزداد اتساعا يوم بعد يوم»[4]، وفي موقع أخر يقول الراوي: « لست أدري من كان يعبر الأخر: أنا أم الشارع في ليل هدا الجمعة الحزين، الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها كل شيء أختلط مثل العجين.

يجب أن تعرفوا أني منه ومنتهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة»[5].أما الوظيفة الأيديولوجية فتبرز بحدة عندما يتحدث الراوي عن الجماعات الإرهابية أو السلطة، فنجد سيطرة إيديولوجيا الراوي من سلبه حق المتطرف في التعبير عن نفسه كونه أعط لنفسه الحق في وضع الأحكام، وهده الإيديولوجية ناتجة عن مقته وكرهه للمتطرف، فيذهب إلى سرد رأيه حول المتطرف « كم من الأشياء الجميلة تموت في هده المدينة! أنهينا بقية الفجر في بيتي،

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 5.
2- المصدر نفسه، ص 05.
3- المصدر نفسه، ص 283.
4- المصدر نفسه، ص 213.
5- المصدر نفسه، ص 05.

كان الفجر رائعا رغم الصداع والدنيا خالية إلا من المصلين الدين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يوميا...»[1]، ويقول الراوي على لسان بطلته: « قالت لي تلك الصديقة الفخورة بلباس الجنة: لقد أنشأنا محكمة تعقد لإعدام الدين ارتدوا أو خرجوا عن تعاليم الدين، إما بالقتل المباشر...»[2].

وهنا تظهر طبيعة الراوي، فيتبدى لنا من خلال الدور الذي يلعبه، راو عليم بكل شيء، ويتناوب على سرد الرواية ساردان: السارد الرئيسي وهو الأستاذ يسرد الجزء الأكبر من الرواية، كما أن الراوي هو الشخصية البطلة والسارد الثانوي ثانوي تمثله شخصية مريم، ونلمسها خاصة في فصلي" محنة الاغتصاب" و" حنين الطفولة" حيث تهتم بسرد أحداثها .

ويوظف الروائي تقنية الراوي الظاهر المسيطر على الرواية، يتحدث بضمير المتكلم أحيانا، وأحيانا أخرى بضمير الغائب، كون الروائي أعطى لنفسه الحق في التدخل في الشخصيات وأقوالها وأفعالها، وحتى في ما تفكر وبماذا تشعر، فيقول: «تملأني الحيطان البيضاء والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة، رائحة الأدوية، والسيروم، والمراهم والأنفاس المتقطعة والخيوط البلاستيكية والأسرة والأرقام التي تستفز والأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، الوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها وراءها ظلالها من الخوف، تتأمل الملفات المعلقة في الأسرة البيضاء، تقيس درجة الحرارة في رتابة مقلقة... أو تغلق العيون التي طوال الزمن الفاتك مرتشقة على سقف القاعة، في حلقها سؤال مبهم ومحير»[3].

ونلمس في مقطع سردي آخر حضور الراوي العليم وهو يتحدث عن مريم، حين يقول: « رفعت رأسها مثل النمرة الشرسة، شعرت بدخولي، وهي واقفة على المنصة، عرفت دلك من عينيها اللتين كانتا تتحسسان كل الأصوات»، ويقول أيضا: « سعيدة كانت حتى القلب، لكن شيئا ما كان يعدها ويعدبني...».

أما استعمال ضمير المتكلم ، فنلمسه كثيرا على مستوى الرواية، يحكي الأستاذ عن نفسه، فيقول:« أنا كذلك في هده اللحظة بالذات، وسط رائحة الأدوية أريد أن أدخل في إغفاءة الموت المفاجئ وأنام على كمشة من الرياح الساخنة وعلى نبضات قلب مليء بالشوق»، ويقول أيضا «كنا نتدحرج في الشارع الذي كان يبحث عن وجه شهيده الضائع، حاولت أن أغير من وجه المأساة، أوف من قال لك أننا نشرب الأنخاب في لحظة الحزن والألم؟ المدينة لم تعد لنا».

1- المصدر السابق، ص-ص 188 189.

2- المصدر نفسه، ص 229.

3- المصدر نفسه، ص-ص 6-7.

وبالتالي كانت تقنية الراوي العليم المسيطر وتأطير الراوي بضمير المتكلم، يجعلنا ندرج الرواية تحت ما يسمى" برواية السيرة"، دلك أن الروائي "واسيني الأعرج" يحكي عن فترة زامنها وتجربة عايشها، إنها منة الوطن والمثقف والفرد الجزائري بصفة عامة، وهدا ما تميزت به رواية العشرية السوداء. حيث أصبحت الرواية ترجمة لواقع دموي عنيف وتجربة مأساوية عناها أو عايشها الروائي، ما جعله يستعمل الراوي العليم، فقد كان كل شيء يحدث أمامه من خراب وخوف وحزن وألم، دلك أن المعاناة كانت شاملة، و يحكي عن فترة محنة واغتصاب لمست كل شيء في الوطن، هدا سهل عليه عملية الحكي، فوجدناه في كثير من الأحيان يتدخل بمجموعة من التعليقات، أو يدخل من منافد أخرى، معبرا عن موقفه من الواقع خاصة إدا تعلق الأمر بالمتطرف « ما يحدث في هدا البلد كارثة!، كارثة! البلاد تباع في أسواق كاسدة.

قالتها مريم وهي تعيد علي ما سمعته من إحدى صديقاتها التي تجر وراءها لباسا فضفاضا مفتوحا... قالت لها: كل هده الأتربة ...»[1]، وومن بين تعليقاته المعبرة عن موقفه، تقول مريم: « هدا قليل من كثير القادم أفظع، ستصل البلاد إلى حافة الانتحار، إما أن ينطق الصامتون حتى الآن بما فيهم الجيش وإما نعود إلى القرون الوسطى، ويبدو أن عائدون لا محالة، حتى عندما يدخل الجيش، فهو لا يحل مشكلة الجوع ولا العمل يهدئ ثم يعود إلى ثكناته ويعودون هم إلى عادتهم القديمة»[2]، فقد كان جديرا بالراوي أن يقول: "هدا قليل من كثير، القادم أفظع، ستصل البلاد إلى حافة الانتحار" ويتوقف فالمعنى محمل بالدلالة ومكتفي من الناحية النحوية، لكنه أراد ان يبرر وينقد الواقع المأساوي، ودلك من أجل التأثير على القارئ، وجعله يتفاعل مع أحداث الرواية من خلال إيهامه بواقعيتها، أي يجعل القارئ أقرب ما يكون إلى أحداث الرواية.

والأمثلة على تدخلات الراوي كثيرة، كما أن الراوي ليس واحدا فلمسنا الراوي المتعدد، حيث يتناوب على الحكي بطلان(الأستاذ ومريم)، فكل واحد يروي روايته، ما جعل داخل الرواية روايات متعددة، تقو لمريم: « كنت كغيري- تقول مريم- أريد أن أهرب من هدا البؤس الذي يلاحقني...»[3]، ونلمس في هدا المقطع راو مزدوج، الراوي الحقيقي وهو مريم التي تحكي عن زواجها، والراوي الثاني هو الأستاذ أو الراوي الرئيسي في الرواية يتدخل من خلال قوله" قالت مريم".

كما أن هده التدخلات تؤدي إلى إنتاج نص جديد بالغ التركيب يزاوج بين الواقع والمتخيل الذي يؤدي إلى انفجار النص الروائي بجملة من الدلالات والإحالات، وهي سمة من سمات التجريب، فالروائي وهو يمارس فعل

1- المصدر السابق، ص 229.

2- المصدر نفسه، ص 245.

3- المصدر نفسه، ص 101.

الكتابة « يجعل روايته في حالة تفكير في نفسها وخلال ما يعبر عنه السارد أو الكاتب الضمني من مواقف ولحظات وتأملات، مما ينتجة عنه خطاب نقدي يحضر في صلب النسيج الروائي وداخل بنيته العامة»[1].

3- شعرية الزمن:

إن الكتابة الروائية تتيح للروائي الحرية في رسم أبعاد الزمن لأحداث عمله الرواية، وتجعله يتصرف في الزمن وإعادة إنتاجه، والتحكم في مساره وانعطافه، ما يجعله يعيد إنتاج واقعه بكل تشظياته ومآسيه. فالروائي« هو خالق لزمنه الروائي المكل لكل بنيته الروائية، لدلك يعالج زمن الحدث الروائي أحيانا إما بتطويل شديد أو بقفز سريع أو بتلخيص حسب معطيات النص»[2].

وإذا كانت الرواية التقليدية لم تهم كثيرا بعنصر الزمن، حيث احترمت منطق التتابع الذي يحكم توالي أحداثها وتتابعها وفق نظام يكاد يحاكي الزمن الطبيعي، فتنتظم الأحداث وتتدفق وفق خطة موضوعة من قبل وهي:

بداية ← وسط ← نهاية.

ماضي ← حاضر ← مستقبل.

فإن الرواية الجديدة وبدخولها آفاق التجريب، اهتمت بالزمن وأعطته دلالة وقيمة فنية، وقد عملت على توظيفه في تعبيرها عن الواقع المعاصر بكل تغيراته وأحواله، دلك أن الحياة المعاصرة وسرعتها تقتضي تأثر الروائيين بإيقاع هدا الزمن، ومن ثمة محاولة توظيفه بطريقة تليق بالواقع الذي تعالجه.

كما أن الزمن له علاقة وطيدة بحياة الإنسان فهو« الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنا الخطى بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل وعبر أي حال نلمسها»[3].

وهدا ما يفسر نزوع الرواية الجديدة إلى إعطائه أهمية تتماشى مع قيمته ودوره في رسم مسارات السرد وتشكيل بناء الرواية، ومن بين الدارسين الدين اهتموا بهدا العنصر، نجد رواد الرواية الجديدة: " ألان روب غرييه A.Robbe Gillet"، "جان ريكاردو J.Ricardou"،" ميشال بوتور M.Butor ". جيث أصبح الزمن

1- محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص 03.

2- مها القصرواي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 39.

3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 171.

في الرواية الجديدة « زمنا مرنا يتحرر من قيوده يتسع ويتقلص وتتجلى مهمة الرواية في خلق إحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه الروائي هو واقعي محسوس»[1].

ولا يمكن تناسي دور الشكلانيين الروس في تأطير نظرية للزمن من خلال دراستهم للزمن وحدوده وتحليله إذ «كانوا الأوائل الدين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعض تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم دلك حينما جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وترابط أجزائها»[2].

ويبرز دور الشكلانيين، أولا: من خلال اهتمامهم بالزمن الداخلي للنص دون ربطه بالزمن الخارجي، ثانيا: من خلال تمييزهم بين المتن الحكائي (القصة، المادة الخام= منطق القصة هيي الأحداث، الشخصيات المكان...) والمبنى الحكائي (الطريقة التي يتم التعبير بها عن المتن، أي طريقة بناء القصة.

وليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في القصة مع تتابعها في الخطاب، دلك أن أغلب الدراسات السردية في الزمن تهتم بتقسيمه إلى زمن السرد وزمن القصة، وبدلك يكون « زمن القصة يخضع بالضرورة لتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهدا التتابع المنطقي»[3]، وهدا ما وجدناه في الرواية الجديدة، التي اعتمدت الزمن المتشظي والمشوش بدل الزمن الخطي، ونوضح لهدا برسم تخطيطي:

1 ← 2 ← 3 ← 4 (زمن القصة).

ويكون سرد هده الأحداث في رواية ما على الشكل التالي:

4 ← 3 ← 2 ← 1(زمن الخطاب).

2 ← 3 ← 1 ← 4.

وهدا ما تسميه الدراسات السردية « مفارقات سرديةAnachories narratives »[4]، وبين زمن القصة وزمن الخطاب تنتج علاقات يخرجها دارسين السرد في ثلاث صور، وهي:

- الترتيب الزمني.
- الديمومة.

1- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 299.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص 107.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 73.

4- المرجع نفسه، ص 74.

- علاقات التواتر.

3-1 علاقات الترتيب

إن الوصول إلى المسار الزمني في رواية" سيدة المقام"، يتم عن طريق مقارنة الأحداث وتتابعها بين بنية الخطاب وبنية القصة، انطلاقا من تمييز "جيرار جينيت J.Gennette" بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن القصة زمن طبيعي تقع فيه الأحداث وفق ترتيب منطقي، أما زمن الخطاب فهو يخضع لرؤية السارد.

تحتوي الرواية على إحدى عشرة وحدة، تبتدئ من الزمن الحاضر من خلال فصل"مكاشفات المكان" ثم ينتقل إلى زمن الأحداث من خلال "ظلال المدينة"، ثم يبدئ الزمن بالتشظي والتجزئة والتخلي عن الحاضر مستدعيا الماضي من خلال"الجمعة الحزين" وصولا إلى "حراس النوايا".

وعلى هد الأساس نميز بين زمن القصة وزمن الخطاب.

زمن القصة:

رغم أن الروائي أعتمد الزمن المشوش في سرد أحداثه، إلا أننا نجد الكثير من الإشارات التي تحيلنا إلى زمن القصة، إشارات تدلنا على الزمن الحقيقي، فأشار الكاتب في أكثر من موضع إلى زمن القصة، ونمثل لأحداث القصة بهده الوحدات

1- ولادة مريم مرتبطة بالاستقلال، تقول مريم:« ...بنت من مواليد الاستقلال مباشرة...»[1]، إضافة إلى طفولة مريم، وزواج أمها من عمها بعد الاستقلال، « خرج ليلا من يومها لم يعد أبدا، وعندما حاول أن يدخل القرية بعد شهرين، قيل له أن الاستقلال على الأبواب فقتلته المنظمة السرية OAS، هكذا سمعت أشياء كثيرة أخرى قيلت فيما بعد عندما كان الناس يلمون أحزانهم، يوم سمعت بموته لم تقل شيء، لبست الأسود وغطت رأسها على غير عادتها...»[2].

2- زواج من مريم من حمودة وطلاقها.

3- خراب المدينة يوم 5 أكتوبر 1988، تقول مريم:« البلاد. الوطن. كلمات بدأت تذبل، إنهم يقولون أن إضرابا سيشن من الغرب إلى الوسط وحتى الشرق الحالة راح تكون كبيرة يوم 5 أكتوبر»[3].

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 90.
2- المصدر نفسه، ص 81.
3- المصدر نفسه، ص 74.

4- دخول الرصاصة في رأس مريم، يقول الراوي: « إنه تاريخك يا مريم، اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة، التاريخ الذي يفترض أن يكون فيه يوم موتك ولكنه لم يكن»[1].

5- حال المدينة بعد سنتين/ ثلاث سنوات من أحداث 5 أكتوبر 1988، تقول مريم: « سنة تمر، بعدها سنة أخرى، مند دلك الحدث الرهيب، عندما شقت رصاصة طائشة رأسي...لا شيء تغير سوى هده المدينة الوحيدة التي تموت بين اللحظة واللحظة، وتتهاوى كل يوم مثل الورق اليابس»[2]، وبعدها بسنة أي (1991)، وهي إشارة إلى الانتخابات ونهاية الوطن، تقول مريم: « سنة تمر، سنة أخرى، وبعدها سنة ثالثة، مند دلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي»[3].

6- قطع مريم لعلاقتها بالعالم الخارجي بعد رحيل أناطوليا واستيلاء السلطة على معهد الفنون، يقول الأستاذ: «... بصعوبة كبيرة أسندتها إلى ظهري كانت مرهقة، أدخلتها في سيارتها، كانت درجة حرارتها مرتفعة بالرغم من سيول الأمطار الباردة التي لم تتوقف، رجوتها أن ترتاح عندي في البيت ولكنها أصرت على الذهاب إلى منزل أهلها، قالت إن أمها لابد قلقة خصوصا في هدا الجو المكهرب الذي يغزو البلاد من أقصاها إلى أقصاها، إضافة إلى كونها في وضع سيء»[4].

7-حراس النوايا والانتخابات، « ثم رأيت وجوه الزعماء السياسيين فيما تبقى من الحملات البلدية والدين يستعدون للانتخابات البرلمانية، بعضهم يضحك، بعضهم الآخر يلوح بيده في تقليد فاضح لحركة رئيس الجمهورية...»[5].

8- انعزال الراوي.

9- موت مريم، وكان يوم الجمعة، « كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في ليل هدا الجمعة البئيس؟؟؟... ستقولون رصاصة الجمعة الحزين 7 أكتوبر من خريف 1988»[6].

1- المصدر السابق ، ص 09.
2- المصدر نفسه، ص 35.
3- المصدر نفسه، ص 33.
4- المصدر نفسه، ص 210.
5- المصدر نفسه ، ص 214.
6- المصدر نفسه، ص 06.

10- انتحار الأستاذ، في اليوم نفسه" الجمعة الحزين" الذي ماتت فيه مريم:« الساعة الآن تجاوزت منتصف الليل الرحلة من المستشفى إلى هدا المكان كانت متعبة»[1]، ويقول أيضا: « لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هدا الجمعة الحزين...»[2].

ويتحدد بدلك زمن القصة بيوم الجمعة، فنجد الروائي يكرره عدة مرات، كما أنه مرتبط بشخصيات الرواية وأحداثها، فالجمعة الأول "7 أكتوبر 1988" هو إصابة مريم برصاصة في رأسها، وبداية انقلاب البلاد، والجمعة الثاني هو موت مريم والأستاذ والوطن.

وبين بداية الأحداث الذي يمثله" موت مريم" ونهايتها الذي يمثله " انتحار الأستاذ"، يحدث تمدد في أحداث الرواية تمثله رحلة تؤطرها التقنيات الزمنية كالاسترجاع والاستباق...، دلك أن الراوي وهو يعطي القصة زمنيتها في الخطاب يلجأ إلى مفارقات الزمنية والتقنيات المتعلقة بزمن السرد من أجل استيعاب أحداث القصة.

وسنحاول كشف ترتيب الأحداث في الخطاب الروائي، حتى يتسنى لنا الكشف عن هده المفارقات، وكيف وظف الروائي الزمن، وما هي نقطة الانطلاق؟.

زمن الخطاب:

1- موت مريم.

2- خراب المدينة يوم 5 أكتوبر 1988.

3- دخول الرصاصة.

4- حال المدينة بعد سنتين، من خلال فصل" ظلال المدينة"، والتدريب على رقصة شهرزاد.

5- ولادة مريم وطفولتها، من خلال فصل "حنين الطفولة".

6- زواج مريم وطلاقها من حمودة البسكري من خلال فصل" محنة الاغتصاب".

7- حراس النوايا، والعودة إلى أحداث أكتوبر من خلال فصلي" الجمعة الحزين"، " حراس النوايا"

8- قطع مريم لعلاقتها بالعالم الخارجي، ويبتدئ من فصل" الجنون العظيم"، " إغفاءة الموت".

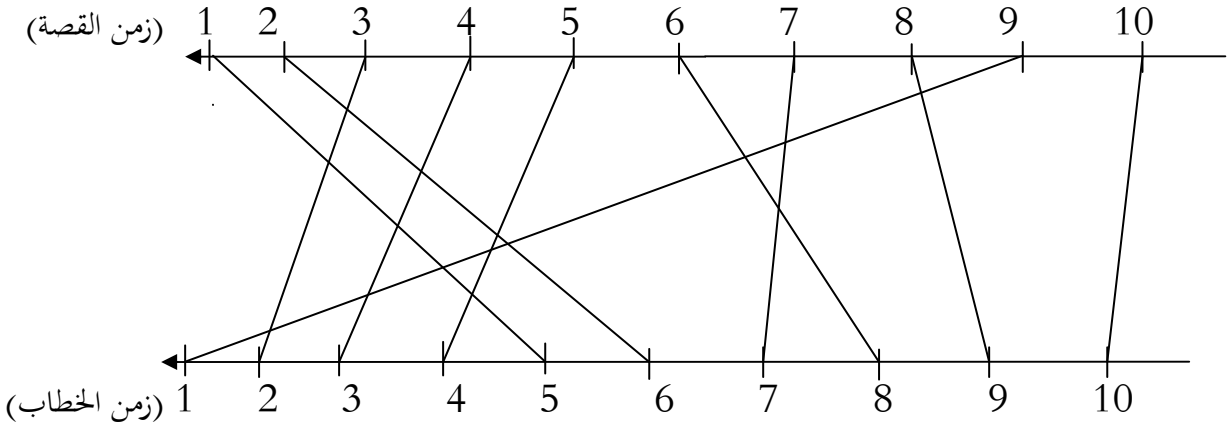
9- انعزال الرواي.

10- موت مريم/ انتحار الأستاذ.

1- المصدر السابق، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص 262.

ويمكن أن نوضح من خلال رسم بياني عدم تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب:



ومن خلال هدا المخطط، نرى أن الروائي يفتتح الخطاب من بؤرة سردية حاضرة، وهي موت مريم يقول:« أنا أم الشارع في ليل هدا الجمعة الحزين»[1]، وهو اليوم الذي ماتت فيه مريم، وتكون البداية بوقفة قصيرة، يسقط عليها الزمن حزنه وعنفه على المكان، « شيء ما تكسر في هده المدينة بعد أن سقط من علو شاهق»[2].

3-1-1- الاسترجاع:

وبعد هده الوقفة القصيرة يتوقف الحاضر، ليحل محله الماضي بفعل الاسترجاع، ليتدفق بعدها على مستوى الرواية ويشكل زمنها، ولا يعود الحاضر إلا في نهاية الرواية، يؤشر عليه الفعل المضارع يتدحرج في قول الأستاذ: « وأنا جسدي يتدحرج في الهواء، أقبض على المقابض الحديدية لقوة، أكز على أسناني، أرفض أن أنظر إلى الهوة مرة أخرى، أغمض عيني ليكن ثم افتح كفي على سعتهما...»[3]، إلا أن هدا لا ينفي وجود الحاضر في الرواية بل نلمسه بين الفينة والأخرى في ثنايا الرواية، خاصة في حديث الأستاذ إلى مريم وحديث مريم مع أناطوليا....

يبتدئ حاضر الحكي في الرواية من خلال قول الأستاذ: «كانت مريم وردة هده المدينة وحلمها»[4]، ذلك أن زمن القصة وزمن الخطاب ينطلقان من النقطة ذاتها، إلا أن نقطة الاختلاف تكمن في مسار الأحداث إذ ينطلق احدهما نحو الماضي والآخر نحو المستقبل، ونمثل لهدا بالمخطط التالي:

1- المصدر السابق، ص 05.
2- المصدر نفسه، ص نفسها.
3- المصدر نفسه، ص 283.
4- المصدر نفسه، ص 05.

الماضي ← حاضر الحكي: موت مريم → المستقبل

زمن الخطاب نقطة الانطلاق زمن القصة

إذ يبدأ الخطاب " النص الروائي" في لحظة حاضرة تشكل مركز النص، ومنها يعود الراوي إلى زمن خارج زمن القصة، حيث نجد أنفسنا أمام قصتين، تسير الأولى بخط أفقي يكون فيها الراوي والقارئ معا، أما الثانية فتمتد عموديا، بحيث يحاول الراوي الدخول إلى الذاكرة لمعرفة ماضي الشخصية، يبتدئ من موت مريم وبعدها يتوغل إلى الوراء في ماضي بعيد جدا، « في الطفولة كنت تركب قصبة، هي حصانك الذي يطير(...)، كنت تحلم بدلك اليوم، والدك كان يغيرك بلباسه العسكري وسلاحه...لكن دلك كله لم يحدث، فالبلاد استقلت قبل أن تكبر...»[1]، وفي موضع أخر تقول مريم: « الدنيا دوارة مثل الدولاب، وجهك المنهك يا سيدي بالرغبات المدفونة يذكرني بفقيه قريتنا مند دلك الزمن الذي صار ضبابيا عندما منت صغيرة...»[2].

ونجد الماضي يتدفق بكثرة خاصة في فصلي" حنين الطفولة" و" محنة الاغتصاب"، تقول مريم في بداية فصل حنين الطفولة: « نخطئ في الناس الدين نحبهم، طفلة، بنت تائهة، في اتساعات القرى والمدن المحروقة، أتذكر مدننا...»[3]. ولكن سرعان ما يعود السرد إلى الحاضر، عندما يقول الراوي على لسان مريم: « يا ولد الناس الله يهديك، تقول مريم، بغصة في حلقها، مادا تصنع بامرأة يأكل الجنون حاضرها وغيابها، لا تعرف حتى أبها، منهكة من كثرة الأسئلة التي تصطدم بالناس، ثم تعود إلى قلبها مثلما خرجت»[4]، ويتحدد الحاضر بقولها: « أنا اليوم ممتلئة بك، وأريدك أن تسمعني، فهل قلبك معي؟؟ لم أقل هذا حتى لزوجي الذي انتعلني مثل فردة حذاء مهملة منذ زمن بعيد»[5]، ويعود الماضي لتدفق من جديد عندما تقول مريم: « مادا تريد أن تعرف؟! كل شيء مقلق. تقول مريم بحزن وبخفوت ظاهر على صوتها، أمي، مسكينة...»[6]. حتى يعود الحاضر في الصفحة 89 عندما يقول الأستاذ: « خورت مريم عينيها وهي تبحث عن خيط رفيع داخل حكاية أمها تتأمل السماوات التي تحولت إلى نقاط صغيرة في أفق ملون بدكنة تشبه السواد الأكبر، فتحت نافدة قاعة المحاضرات الواسعة، شرعتها عن آخرها...»[7].

1- المصدر السابق ، ص 16.
2- المصدر نفسه، ص 28.
3- المصدر نفسه، ص 79.
4- المصدر نفسه، ص 80.
5- المصدر نفسه، ص 80.
6- المصدر نفسه ، ص– ص 80 – 81.
7- المصدر نفسه، ص 89.

ثم يتقدم السرد في الماضي إلى الأمام ودلك من خلال فصل محنة الاغتصاب، حيث تروي مريم قصة زوجها، ويتضح لنا من خلال استعمال الفعل الماضي الناقص كانت، «كنت كغيري- تقول مريم- أريد أن أهرب من هدا البؤس الذي يلاحقني»[1]، ويتدفق الماضي في هدا الفصل حتى نهايته، ولا وجود للحاضر نهائيا.

وهذا ما يعرف في علم السرد الاسترجاع، وتطغى هده العملية على الرواية على عكس الاستباق الذي لا نجده إلا قليلا، ويتوفر الاسترجاع في الرواية بأنواعه الثلاث: « - استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية القصة.

- استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

- استرجاع مزجي: وهو يجمع بين النوعين.»[2].

ووجدنا " واسيني الأعرج في روايته استخدم كل هده الأنواع، ومن بين الملفوظات التي تدل على الاسترجاع الخارجي نجد فصل " حنين الطفولة" و "محنة الاغتصاب"، وتبرز في هدين الفصلين تيمه العنف، وهو عنف الطفولة والزواج، وهي تيمة تتدفق على مستوى الرواية مشتركة بين جميع أزمنتها، دلك أن الراوي ينطلق من بؤرة العنف وهو 5 أكتوبر 1988، وينساب الزمن من هده النقطة إلى الماضي البعيد مثل ما وجدناه في فصل " حنين الطفولة" أو الماضي القريب مثل فصل" محنة الاغتصاب"، وكذلك من خلال اللقاءات التي تلت حادثة الرصاصة، تقول مريم: « وحياتك هده هي الحقيقة، وعليك أن تقبل بها، رصاصة في الرأس، ومازالت حية الأطباء قالوا نزعها يفقدك حياتك، تآلفي معها، فالدنيا كلها، تآلف مع الكآبات والأحزان، ولكن هده الدنيا تظطهدني في ما تبقى من كبريائي، أحببتها بقوة، وفجأة شعرت بشيء يشبه الريف الحزين يأخذ مني حميمتي لم أستيقظ إلا متأخرة على وجهك ووجه أناطوليا، كانت الرياح ما تزال تعصف بالمدينة، قال الطبيب الجراح، بعد أن أراني صورة السكانير عليك أن تعرفي هده الحقيقة»[3].ثم التدريب لرقصة شهرزاد، بعدها يعود السرد إلى زمن أبعد، وهو ما قبل أحداث أكتوبر 1988 « لم تكن ساحة مدرسة الفنون الجميلة كافية لاحتواء فرحتها، كان هدا قبل أكتوبر 1988»[4]، ويتدفق الماضي في فصل كامل بعنوان "فتنة البربرية"، يحكي فيها الخطاب قصة رقصة البربرية التي تدربت عليها مريم وأدتها.

ليقفز بنا السرد إلى الوراء كثيرا، « هاه! أيها الرجل الصغير؟ لقد نسيت نفسك، تفتح الآن فمك عن أخره، تعيدك الدهشة إلى الطفولة مشدوها كنت أمام رقصات نساء القرية، تركب حصانك الخشبي، قصبتك الهوائية

1- المصدر السابق، ص 101.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004، ص 57.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص – ص 8- 9.

4- المصدر نفسه، ص 59.

الهوائية...»[1]، وما يلبث أن يعود الماضي القريب « لم أستيقظ إلا عندما التصفيق يزداد حدة، شيء ما في داخلي كان يحرجني ويجرحني»[2]، ثم يأتي الاسترجاع على المدى الطويل مع الفصلين" حنين الطفولة" و" محنة الاغتصاب"، ليعود الخطاب بنا إلى الأمام بالعودة إلى أحداث أكتوبر من خلال فصل " الجمعة الحزين" ونجد الراوي يعبر عنه فيقول: « الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الدهشة والخوف»[3]. ويتواتر الحاضر والماضي في هدا الفصل، إذ يبتدئ بالحاضر « لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها والشوارع التي عبرتها»[4]، فتدل هده الملفوظات على الحاضر، لنجده في ملفوظ أخر يقول: « ... الوصول إلى جسر تليملي يحتم علي مقاومة عنيدة لهده المياه المتدفقة بكثافة من سماء تسطحت...»[5]، وبعدها يتدفق الماضي من بداية الصفحة 125إلى نهاية الفصل الصفحة 153.

وبعدها يستمر السرد متصاعدا من الماضي إلى نقطة الانطلاق/ الحاضر، عارضا بدلك مشاهد من العنف مند دلك اليوم الحزين « الدنيا تبدلت وغزاها الجراد الأعمى يأكل الأخضر واليابس، البارحة رموا تمثال الأمير عبد الأمير عبد القادر في المزبلة القريبة من بلدية الحراش، وهجموا على قاعة كانت تقدم حفلا موسيقيا شعبيا، عجيب مند مدة والبلاد تعيش حالة طوارئ ثقافية»[6].

أما الاسترجاع الداخلي، فنجده في هدا الملفوظ « لا تتذكرين من الألوان سوى الدم والصرخات الجافة وشاحنة الشاب الذي أخترق حائط الثكنة قبل أن ينتهي عند تلك الفجوة»[7]، وتقول مريم: « بقيت في دهني صورة بيتك والمطر ولوحات محمد خدة التي كانت أبجديتها تتسلق حيطان عظماء المدينة»[8].

أما الاسترجاع المزجي، فنجد « شيء ما في هده المدينة انكسر بقوة وسقط من علو شاهق»[9]، وهدا الأخير الأخير يمتزج بقوله: « شيء ما تكسر في هده المدينة بعد أن سقط من علو شاهق»[10].

1- المصدر السابق ، ص 65.
2- المصدر نفسه، ص 66.
3- المصدر نفسه، ص 123.
4- المصدر نفسه، ص نفسها.
5- المصدر نفسه، ص 125.
6- المصدر نفسه، ص 175.
7- المصدر نفسه ، ص 09.
8- المصدر نفسه، ص 40.
9- المصدر نفسه، ص 261.
10- المصدر نفسه، ص 05.

وتتفاوت المساحة النصية للاسترجاعات، حسب ما يقتضيه المقام السردي من استفاضة أو اختصار، حيث تتجاوز بعض الاسترجاعات العشر صفحات، مثل الاسترجاع الذي قامت به مريم لطفولتها وزواجها.

3-1-2- الاستباق:

لا نلمس وجوده بقوة في هده الرواية، دلك أن الراوي بصدد سرد أحداث واقعية، وهو ما يجعله يغفل استباق الأحداث إلا أننا لا نعدم وجوده مطلقا إلا ما ورد استثناء وبشكل عفوي، من ذلك نجد قول مريم: « تصور، أعرف المشهد قبل حدوثه، سيزورك الأصدقاء في بيتك الجميل سيجلسون جميعا على طاولة الأصدقاء...ويقول الجميع لنشرب على نخب الغائبين، وتستأنس أنت بقليل من الحزن وبالوجوه التي تحيط بك، ثم تغرقون في القهقهات ودخان السجائر وروائح النبيذ(...) ثم تنزوي بين الحائط والحائط وتبكي بألم.

وترتفع الأصوات بينكم! كانت مسكينة؟ يا حي حالة؟ كانت رائعة!! لو أسعفها الحظ لصارت راقصة عالمية، سحرها كبير... كانت الله يرحمها»[1].

3-2- علاقات الديمومة:

المحور الثاني في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، ويقصد بها «علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لزمن الأحداث»[2].

وترتبط الديمومة بإيقاع السرد من حيث السرعة والبطء، ويتم الإمساك بها، بالاستناد إلى التناسب والانسجام بين الفترات الزمنية التي تعين المدة التي استغرقتها الأحداث في القصة، والإحداثيات النصية التي تغطيها هده الأحداث في مساحة النص الروائي.

اقترح "جيرار جينيت" أربع حركات سردية تتحكم في حركة السرد من حيث البطء والسرعة، فتبطيء السرد يتم عن طريق المشهد والوقفة وتسريع السرد يتم عن طريق تقنية التلخيص والحذف.

وسنحاول البحث عن كيفية تحكم الروائي في عرض مادته الحكائية في الفضاء النصي للرواية، ونبتدئ بتقنية تبطيء السرد.

3-2-1- تبطيء السرد:

3-2-1-1- الوقفة: في هده التقنية يكون زمن الخطاب مساو لزمن القصة" زخ= زق".

1- المصدر السابق، ص 10.

2- عبد الحميد بورايو، منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 157.

وفي هده الحالة يتوقف زمن الحكاية ويبلغ درجة الصفر، بينما يستمر زمن السرد عن طريق المقاطع الوصفية، حيث تتوقف أحداث الرواية لتفسح المجال أمام الشيء الموصوف او الشخصية الموصوفة ليعرض الراوي صفاتها وميزاتها.

وإذا عدنا إلى رواية" سيدة المقام"، فإننا لا نجدها تحتل مساحة كبيرة، مقارنة مع المساحة الكلية للرواية، ومن بين المقاطع التي يتوقف فيها الحكي، يقول الراوي في وصفه للمستشفى « المستشفى واسع وأنا صغير، يمتد في داخلي كالظل الأبيض، تملأ الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلق أحلامها بين شفتي طبيب وطبيبة، رائحة الأدوية، والسيروم، والمراهم والأنفاس المتقطعة والخيوط البلاستيكية والأسرة والأرقام التي تستفز، والأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، الوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها ظلالا من الخوف...»[1].

وفي مقطع آخر «... لا تتحضر! تنتعل "باسكيت" بيضاء، ترتدي لباسا رياضيا، قميصا لا لون له، وفي أغلب الأحيان" تريكو" أخضر مائلا إلى بياض حائل يشبه خضرة اللباس العسكري القديم، شعر أفريقي ملفلف لا يدخله المشط والماء إلا بصعوبة»[2].

ونجد أيضا الأستاذ يصف " حراس النوايا"يقول: « عرفته من وجهه الذي تغلب عليه بعض السمرة البدوية بين قسماتها شيء من الخوف، تتدلى على خديه لحية كثة كادت تغطي وجهه بكامله، يلبس لباسا مدنيا قميصا فضفاضا وقبعة أفغانية ذات لون كاكي»[3]، ويقول أيضا: « رأيت وجه صديقي الفلسطيني قد تهدل من كثرة الهزائم والهموم، وشاربه الكث قد أبيض بسرعة، وبدأت الكسور الرقيقة تملأ زجاجتي نظارته»[4].

ويقول أيضا: « كانت مدهشة تحت شلالات الأضواء الملونة، كانت الوديان القبائلية تنشق داخل المنصة أدخنة ملونة تشبه الضباب الكثيف، تصعد من أرضية تكاد لا ترى، أصوات العصافير، وخرير المياه...»[5].

ويتدفق الوصف بقوة في فصل" الجنون العظيم"، عندما ينساب الروائي في وصف عميق لمريم أثناء أدائها لرقصة شهرزاد، حيث يأخذ الوصف مساحة كبيرة من الصفحة 166 إلى الصفحة 186، حيث يقول الراوي: « تمسح دمعاتها برشاقة، تتحرك على رؤوس أصابعها بسرعة، ثم تخف ثم تزداد السرعة، ثم تتراجع تحاول أن تبتسم للأشياء المحيطة بها، للضوء، للأنوار التي تملأ قلبها...»[6] ، ويقول أيضا: « تتلألأ الألوان في عينيها، يعود صوت الكمان

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 06.
2- المصدر نفسه، ص 21.
3- المصدر نفسه، ص 220.
4- المصدر نفسه، ص 241.
5- المصدر نفسه، ص 64.
6- المصدر نفسه، ص 178.

شيئا فشيئا إلى لحظاته الأولى إلى حركته التي أفلت وسط ضخامة الأصداء الثقيلة ليشق صمت هده الصالة العظيم...»[1].

وقد استعان الروائي بالوصف ليجعله محطة للاستراحة، ويستعيد من خلاله النفس الروائي، إضافة إلى محاولة كشف جوانب خفية خاصة ما تعلق بالشخصية.

3-2-1-2- المشهد: زخ = زق.

إنه المقطع الحواري بين الشخصيات الروائية، ويمثل المشهد اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة، وعلى العموم فإن « المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف»[2].

ولقد أخدت هده التقنية حقها في الرواية بكثرة، ولكثرة المشاهد، أخدنا بعض المقتطفات:

✓ المقطع الذي دار بين الراوي والبطلة:

«- تعرف!! هده هي المرة الأولى التي أعرف فيها أني بهدا الحجم في عينيك

- أنت لست سهلة يا مريم، راقصة باليه كاملة.

هزت مريم رأسها مرة أخرى:

- رائعة، مدهشة هده الحركة.

- أخدها لك مصور صديق في عرض البربرية، عندما رأيتها أعجبتني فقلت لها كبرها.

- يا ترى مادا تفعل عندما أموت؟

- يكفي من الكلام الفارغ.

- أفهم من الجمعة الحزين يوم إصابتي.

- طبعا.

- إني أحمل رصاصة في هدا الدماغ المتعب، مع دلك كم أريد أن أعيش معك، لما صمت كل هدا الزمن؟ أنت أخرستني»[3].

✓ وفي حوار آخر بين الراوي والبطلة أيضا:

«- لم تجبني، هل سأموت أنا الأولى أم أنت؟

1- المصدر السابق، ص 183.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص-ص 143-144.

– وهل من الضروري طرح هدا السؤال؟

– أنت هو أنت (اللي قارية الديب، حافظه السلوقي)

– أنا أو ربما أنت، كل هدا ليس مهما، أمامنا الحياة باتساعها ويم يأتي الموت سأقول لك»[1].

✓ ومن المشاهد التي برزت كتقنية حوارية، ما جاء بين مريم ورجل م حراس النوايا:

«– وانت واش تكون يا السي موح؟

– عبد الله يهدي إخوة الإيمان للإيمان.

– عبد الله في البار؟

– عظام جهنم صوتك عورة، أعود بالله من الشيطان الرجيم.

– واش تكون شكون جابك لهنا؟؟

– صورتك غواية.

– رح يا ولد الناس، رح الله يردك للطريق المستقيم»[2].

✓ وأيضا في الحوار الذي دار بين مريم وحمودة جاء فيه:

«– اسمع يا خويا، تعرفني مجنونة على الرقص والموسيقى.

– بالعكس الباليه شيء عظيم وصاغ، في سينما الأطلس والأوبرا كنت مدهشة.

– وتقاوم هدرة الناس يبات بلا عشا.

– مع دلك فكر قليلا، أعطيني مهلة، أنا قلقة جدا هده الأيام

– براحتك كل الوقت معك للتفكير»[3].

وهكذا كان للمشهد مساحة أكبر في الرواية، إذ لا يكاد فصل يخلو منه، وتنوعت المقاطع الحوارية بين الطويلة التي تشبه إلى حد ما النصوص المسرحية القصيرة وأخرى قصيرة، ويعود هدا التنوع إلى وقائع الأحداث التي تقتضي الحوار من أجل الكشف عن الراهن المعالج في الرواية.

3–2–2– تسريع السرد:

3–2–2–1– الحذف: زخ =0 زق = +∞.

1– المصدر السابق ، ص 09.

2– المصدر نفسه، ص 31.

3– المصدر نفسه ، ص 103.

تقنية يتم من خلالها القفز على أحداث زمنية للقصة في زمن القصة دون العودة إليها في زمن الخطاب واعتبارها من الزمن الميت، إلا أنه تشترط فيه « أن تكون هناك إشارات دالة على الحذف، كحذف أو على الأقل قابلا للاستنتاج ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أقل»[1].

وقد حدد جيرار جينيت ثلاثة أشكال من الحذف وهي: « الحذف الصريح L'ellipse Explicite الحذف الضمني L'ellipse Implicite ، الحذف الافتراضيL'ellipse Hypotheque »[2].

ونحاول رصد مواضيع الحذف بمختلف أشكاله في روايتنا:

- ✓ الحذف الصريح؛ في حديث مريم عن حياة أمها «... قال لها: يا بنت الناس أنا وأنت كيف كيف، كان ابن عمها لم تتكلم معه إلا قليلا وبعد شهر من زواجها قال لها البلاد تشتعل وعلي أن أحمل زادي وشوقي ...»[3]، فنجد الراوي أسقط شهرا كاملا جعله من الزن الميت وقفز عليه، ليواصل سرد الأحداث الأهم كون دلك الشهر يمثل رحلة زمنية وفقط.

وفي مقطع آخر يسقط الراوي ثلاث ساعات، حين يقول: « وبعد انتظار تجاوز الساعات الثلاث، جاء دوري، كنت متعبا وغير قادر على الكلام مطلقا»[4].

وفي مقطع آخر « الكآبة عندما تأتي أشم رائحتها من بعيد وحياتك لها رائحة!! سنة تمر، بسنة أخرى وبعدها سنة ثالثة مند دلك الحدث الرهيب عندا شقت رصاصة طائشة رأسي أو غير طائشة»[5].

وتقول مريم أيضا: « سنة تمر، وبعدها سنة أخرى، مند دلك الحدث الرهيب ...»[6].

ومن خلال المقطعين السابقين نلمس حضور الزمن التاريخي، الذي يساعد الدارس والقارئ على تقدير المدة الزمنية المحذوفة، ففي المقطع الأول يقدر الزمن المحذوف بثلاث سنوات، أي الأحداث تدور سنة 1991، فما بين دخول الرصاصة سنة 1988 إلى غاية 1991 يحذف الروائي ثلاث سنوات ويسقطها من زمن الخطاب لعدم أهميتها، وكونها مجرد زمن للرحلة، ودلك للوصول إلى الأحداث البارزة.

وفي المقطع الأخر نجده أسقط سنتين من أحداث الرواية.

1- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 127.

2- عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مدكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015، ص 103.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 81.

4- المصدر نفسه، ص222.

5- المصدر نفسه، ص 33.

6- المصدر نفسه، ص 35.

✓ أما فيما يتعلق بالنوع الثاني" الضمني"، نعثر عليه في مناطق عدة من النص، ومن أمثلته:

دلك المقطع الروائي الذي يحيلنا إلى إحدى الشخصيات الثانوية، وهي تلك المرأة التي فقدت ابنها، ليتبين لها في الأخير أنه على قيد الحياة بأحد السجون، يقول: «... يسلم عليها ويقول بأنه سيخرج بعد أيام قليلة شعرت بالجنون يصعد إلى قلبها...»[1].

وكدا قول الراوي في مقطع سردي أخر: « مرت أيام على تلك الحادثة وجدت وريقة تحت الباب " أحتاجك ألرج وان تمر على الصالة. أنتظرك اليوم مجنونتك"»[2].

وفي مقطع أخر: « هيا أنس الهم ينساك بدأنا نحضر لباليه البربرية بعد أيام سأنتقل مع أناطوليا إلى البلاء القبائل...»[3].

والملاحظ في هده المقاطع عدم التصريح بالمدة الزمنية المحذوفة والاكتفاء بالإشارة المفتوحة على التأويل بحيث يفتح الروائي المجال أمام مشاركة القارئ عن طريق التنبؤ والتخيل.

3-2-2-2- التلخيص: زخ < زق.

تقنية سردية تعمل على تسريع حركة السرد، ودلك بالمرور السريع على أزمنة طويلة أو قصيرة، يكتفي فيها الراوي بالإشارة الخاطفة إلى أبرز الأحداث دون الإغراق في تفاصيلها، ويطلق مصطلح التلخيص على كل مقطع سردي تكون فيه « وحدة من زمن القصة تقابل وحدة من زمن الكتابة»[4].

وفي رواية "سيدة المقام" لم تشغل هده التقنية حيزا كبيرا مقابل التقنيات الأخرى، دلك أن الروائي يعتمد على هده التقنية في مواجهة أحداث عارضة ليست جديرة بالاستفاضة فيها، أو تقديم شخصية جديدة مثلما يقدم لنا الراوي شخصية "أكاترينا مكسيموفا" يقول: « وأضطرت إلى النوم في وضعية غير مألوفة استمرت عامين بالتعاون مع طبيبها فلاديمير لوتشكوف، وعندما قامت، ظلت تتمزق بلا رأفة بنفسها، كانت تبكي من شدة الألم ولكنها تفرح لهول القيامة، استعادت حركتها وعادت إلى الجمهور»[5].

1- المصدر السابق، ص 40.
2- المصدر نفسه، ص 159.
3- المصدر نفسه، ص 44.
4- حسن بحراوي، بنية الشكل السردي، ص 145.
5- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 140.

وكذلك في هدا المقطع «... وذات يوم وصلتها رسالة من أحد أصدقائه الخارجين من السجن، تذكرها بضرورة سحب الدراهم من مكان ما في زاوية مهملة داخل البيت، ابنها الوحيد الذي يعرف المكان، وفي أخر الرسالة، يسلم عليها ويقول بأنه سيخرج بعد أيام قليلة...»[1].

دلك أن الروائي يعتمد على التلخيص من أجل الاقتصاد في الحكي حين يستدعي السرد دلك، ويجنب النص تفاصيل كثيرة هو في غنى عنها.

وفي إخبارنا عن المرأة التي تم حرقها مع ولديها، نجد الراوي لا يخبرنا كيف تم دلك، ومن قام بالفعل، سوى أنه يريد أن يبين لنا الهمجية والعنف الذي وصلت إليه البلاد، حيث يقول: « قبل أيام أحرقوا منزل أرملة تعيش مع ابنين وقبل أن تصل الشرطة كان الطفل قد تفحم، قيل أن سيارة مشبوهة كانت تزورها في الكثير من المساءات وهي امرأة مطلقة كل العيون مصوبة نحوها وعندما جاءوا بالسيارة وسائقاها وجدوه أحد إخوتها العشرة»[2].

وهكذا أتاحت هده التقنية للروائي تلخيص الأحداث الثانوية والهامشية في عدة جمل وسطور، والاهتمام بالأحداث الرئيسية المرتبطة بالحبكة الروائية، كما أستثمر يهده التقنية في التحكم في المدة الزمنية، وبالتالي التحكم في المساحة النصية للرواية.

3-3- علاقات التواتر:

المحور الثالث في عالقة زمن القصة بزمن الخطاب، ويعتبر التواتر مظهرا من مظاهر الأساسية في بنية الزمن السردي، حيث يعرفه جيرار جينيت: « بمجموع علاقات التكرار بين القصة والخطاب، أي دراسة درجة تردد الأحداث والمواقف بين القصة والخطاب»[3].

وقد فصل "جينيت" علاقات التواتر في أربعة محاور وهي: «- تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

- تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.
- تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.
- تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة.»[4].

وضمن هده العلاقات يمكن تحديد الصيغ السردية الأتية:

3-3-1- التواتر المفرد: ق=1 خ=1.

1- المصدر السابق، ص40.

2- المصدر نفسه، ص 36.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية- بحث في المنهج، تر: معمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، ص 131.

4- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 109.

حدث وقع مرة واحدة يتم سرده مرة واحدة، وفي هده الحالة يتم السرد بالتساوي بين القصة والخطاب.

ويمكن ملاحظته في رواية "سيدة المقام"، فيما ورد في قول السارد: « فجأة سمعت ورائي تكسر عجلات سيارة على مياه الأمطار التي لم تستقر. تسقط وتوقف كما يحلو لها أردت أن ألتفت، ولكن في أعماقي لم أشعر بالرغبة القصوى للاكتشاف. قلت، ومادا يهمني ؟وحاولت أن أعبر الطريق، الصوت سرق غفوتي ولهدا لم أشعر اتجاهه بأية ألفة، لأن إصراري على الوصول إلى جسر تليملي كان كبيرا ونور مريم الغائبة كان يملأني»[1].

وهنا نجد الراوي يسرد أحداث بدقة كما جرت على مستو القصة، وينقل نفس الأحداث مرة أيضا على مستوى الخطاب.

3-3-2- التواتر التكراري: ق=1 خ=+∞.

وفي هده الحالة نجد الحدث على مستوى القصة وقع مرة أخرى، ويعاد صياغته في الخطاب عدة مرات، ونلمس هدا السرد بكثرة على مستوى الرواية، ومن أمثلته:

- أحداث أكتوبر 1988، حدثت على مستوى القصة مرة واحدة، فحين نجدها على مستوى الخطاب متكررة ومنها: « ستقولون رصاصة الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1988»[2]، « الحالة راح تكون كبيرة يوم 5 أكتوبر»[3]، ونجد قول آخر: « أيها الجمعة الحزين! ما أوحش فراغاتك وخوفك، من يتذكر الجمعة الجمعة الحزين، بل من منا لا يتذكره؟»[4].

- تواطئ السلطة مع حراس النوايا، وقع هدا الحدث مرة واحدة على مستوى القصة، لكن نجد الراوي يعيدها عدة مرات على مستوى الخطاب، «... مدينة ساحلية(...) صحرها بنو كلبون ويجهر عليها حراس النوايا»[5]، «... بنو كلبون قتلوا داخله، والقادمون الجدد حراس النوايا كملوا على الباقي...»[6].

- موت مريم، نجد هدا الحدث وقع مرة واحدة على مستوى القصة، لكنه يتكرر على مستوى الخطاب «كيف تجرأت المدينة على قتل مريم ؟»[7].

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 219.
2- المصدر نفسه، ص 06.
3- المصدر نفسه، ص 143.
4- المصدر نفسه، ص 125.
5- المصدر نفسه، ص 11.
6- المصدر نفسه، ص 214.
7- المصدر نفسه، ص 06.

ونجد أيضا «...، حتى وأنا أرى صديقي الطبيب الفلسطيني ينزع الخيوط التي كانت تعطيك الحياة، كان من العسير علي أن أصدق ما حدث»[1].

– دخول الرصاصة في رأس مريم نجده تكرر عدة مرات، « إنه تاريخك يا مريم اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة، التاريخ الذي كان من المفترض أن يكون يوم موتك ولكنه لم يكن»[2]، « وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت فيهل أشياء...»[3]، « سنة تمر، سنة أخرى، وبعدها سنة ثالثة، مند دلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي»[4]، « تصور خرجت من بؤس زوج أنهكته العقد، لأسقط في فم رصاصة رصاصة ساخنة، إني أحملها معي، مثل سائح مولع بتذكار ما»[5].

3-3-3- السرد التكراري المختلف: ق = +∞ خ =+∞ .

وجود عدة أحداث على مستوى القصة تقابلها عدة خطابات على مستوى الرواية، سواء بصيغة واحدة أو عدة صيغ، وأيضا سواء تولت شخصية واحدة نقل هدا الحدث أو عدة شخصيات، ومن بين الأمثلة على هدا السرد، نجد:

– عبور الأستاذ على شوارع العاصمة، « لست أدري من كان يعبر الأخر، أنا أم الشارع في ليل هدا الجمعة الحزين»[6]، ويقول أيضا: « أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدي إلى ديدوش مراد»[7].

ونجد أيضا قول آخر: « عندما قطعت الزقاق الضيق...»[8]، « أتدحرج الآن على وجه هده الشوارع والأزقة المعلقة، الصمت يلف الأرصفة...»[9].

– كما نجد فعل التكسير يتكرر على مستوى الرواية، بعدد تكراره على مستوى القصة، فيتدفق هدا الفعل من بداية الرواية حتى نهايتها ويرتبط بكل شيء، « شيء ما تكسر غفي هده المدينة بعد أن سقط من علو

1- المصدر السابق ، ص 12.
2- المصدر نفسه، ص 09.
3- المصدر نفسه، ص 09.
4- المصدر نفسه، ص 33.
5- المصدر نفسه، ص 59.
6- المصدر نفسه ، ص 05.
7- المصدر نفسه، ص 20.
8- المصدر نفسه، ص 123.
9- المصدر نفسه، ص 213.

شاهق»[1]، تقول مريم: « طفل صغير بدل أن يهتم بطفولته المسروقة، يعطيك درسا في الأخلاق ويكسر كل شيء يصادفه»[2]، ونجد أيضا «كانت رائحة جسدك الذي بدأ ينكسر...»[3].

إن تحليل بنية الزمن السردي في رواية "سيدة المقام" كشف لنا نمطين من السرد، أولها الاستذكار الذي يهيمن على الحركة الداخلية للأحداث، وكدا الاستباق الذي يمتلك حضورا ضئيلا ضمن الرواية، دلك أن الروائي بصدد ترجمة واقع يعيشه، لدلك كان من الصعب التنبؤ بما يحدث في وطن ليله ظلام ونهاره دماء، إلا أن كلاهما يلعب دورا بارزا في بناء الرواية، بالإضافة إلى اعتماده على التقنيات السردية التي وسمت البنية الزمنية ودلك للتحكم في وتيرة السرد وسرعته وبطئه، وفق رؤية وتشكيل يعكسان امتلاكه الواعي بشروط الكتابة الروائية وأدواتها.

4- تجليات المكان:

إن المكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادي الهندسي المجرد فحسب، لأن الأديب وخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع وأحاسيسه، ورؤيته المكانية الخاصة، خاصة إدا تحدثنا عن الرواية المعاصرة، إذ اكتسب فيها المكان هوية، نقلته من مكان هندسي إلى مكان حسي، يرتبط بالزمن والشخصيات والسرد والأحداث...، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي، فالمكان له دوره مكمل لدور الزمن في تحديد دلالة الرواية، كما أن له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم أحداثها[4].

وهذا ما جعله عنصرا مهما ورئيسيا في بناء الرواية، إذ يمكن اعتباره بؤرة مركزية تجتمع فيها شبكة من العلاقات التي تجمع بين عناصر الرواية إذ « يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله، ويكون منظما بنفس الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية لدلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها»[5].

لذلك كان المكان مكونا محورا في السرد، إذ لا يمكن تخيل عمل روائي بدون مكان، كما انه لا وجود لأحداث خارج المكان الروائي من اللغة، يحكمه خيال الروائي أولا ثم خيال القارئ ثانيا، ذلك أن قراءة الرواية هي عالم

1- المصدر السابق، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص 36.

3- المصدر نفسه، ص 135.

4- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص20.

5- مصطفى الضيع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص71.

مختلف عن العالم الحقيق للكاتب والقارئ، عالم من صنع كلمات الروائي، فهو « مكان لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور»[1].

إلا أن هذا لا يعني أن هناك قطيعة بين عالم الرواية والعالم الخارجي، لأن هذا الأخير يعتبر غذاءا دسما للخطاب الروائي، والدي يعمل على إعطاء التخييل بعضا من الواقعية والحقيقة، إلا أن الفرق هو أن المكان في الواقع يمكن معينة وجوده المادي المحسوس في الحياة الواقعية، فحين نجد المكان الروائي لا يستند لأي خلفية واقعية، ماعدا الخلفية الفنية الروائية التي أنتجته، فالمكان الروائي هو « المكان اللفظي الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته»[2]، ولا يتوفر على معالم هندسية إنما هو مكان فني.

وينهض المكان في الرواية بجملة من الوظائف، ذلك انه «ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية ولكل كتابة أدبية، فقط تحتاج هده المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف، إلى منظور متفهم ورؤية عاشقة»[3]، فهو يعمل على تكوين إطار عام للأحداث، ناهيك عن كونه فضاء تنتظم فيه حركة الشخصيات ويحتضن أفعالها، إضافة إلى انه يكشف أنماط عيشها وتفكيرها وتوجهاتها الثقافية الإيديولوجية، فيتحول بدلك إلى أداة للكشف عن « الحالات الشعورية واللاشعورية للشخصيات، ومساهما في التحولات التي تطرأ عليهما، وكأنه يقوم بدور العاكس لمشاعر الشخصيات وأحاسيسها»[4] لتنشأ بين المكان والشخصية علاقة تفاعل وتأثير ومتبادل، دلك أن الإنسان بطبيعته لا يكتمل داخل حدوده، وإنما خارج هده الحدود ليصبغ كل ما حوله بصبغته، كما ان المكان يلعب دورا مهما في تحديد طبيعة حركة الإنسان، ودلك تبعا للمساحة التي يتيحها للتحرك.

فنجد المكان في الرواية يكتسب صفة الانغلاق والانفتاح، الاتساع والضيق، حيث تكتسب الشخصية في العمل الروائي حريتها في الأمكنة المفتوحة، وتنحصر حركتها في الأمكنة المغلقة الضيقة.

وهدا ما يمنح للأمكنة سلطة على الشخصية داخل العمل الروائي، دلك أن الشخصية دائما تسعى إلى إثبات ذاتها، من خلال انتمائها إل مكان معين حتى تتغلب على الشعور بالضياع والفراغ، فيتداخل المكان مع الذات ويصل إلى درجة التماهي في كثير من الأحيان، لتدخل بعدها الشخصية في صراع، تحاول من خلاله السيطرة على المكان وبسط سلطتها عليه، لأن وظيفة الشخصية تتعدى امتلاك الأمكنة إثبات انتمائها إليها « إلى إنتاج ذاكرة

1- سليمان كاصد، عالم النص(دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 127.

2- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا(مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص71.

3- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، ط1، 2000، ص51.

4- عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، ص123.

ثقافية حولها تخلد حضور الإنسان وأفعاله وممارساته، بمعنى أن الإنسان يصنع للأمكنة تاريخا سرديا يؤكد حضوره حقيقة ورمزا»[1].

ويلعب الوصف دورا مهما في تقديم الأمكنة وتحديد أبعادها الهندسية، فنجد الراوي يعمد إلى تحديد المكان ومنحه اسما خاصا به، يقول الراوي في رواية "سيدة المقام": « بدأت أتأمل حيطان المستشفى، مستشفى مصطفي باشا»[2]، كما يستعين باللغة ذات طاقة تعبيرية لتقديم صور شبيهة بالصور الفوتوغرافية «... مستشفى مصطفى باشا، عال، عال، يبحث عن سماء ضيعت ألوانها الأصلية، الأشجار انحنت ويبست في هده الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل المدينة التي تعد مدينة، شكل آخر بدأ ينشأ داخل هدا الفراغ المقلق...»[3]، ما يكسب الحكاية شيئا من الواقعية والحقيقة عند القارئ، ويسمح له برسم صورة ذهنية في مخيلته في حدود ما تسمح به لغة الروائي وتخيله « ويوفر نوعا من الضغط الأسلوبي عليه بحيث يتجه في قراءته نحو مراد النص»[4].

كما أننا لا ننسى أن الروائي وفي تحديده لأمكنة روايته، يتفاوت الاهتمام من مكان لأخر، دلك أنه يركز على الرئيسية التي لها علاقة بالحركة الروائية، والمرتبطة بالشخصيات والزمن، ويكتفي بذكر الأمكنة الأخرى بشكل عابر مرتبطة بتنقلات الشخصيات فيها، مثل "البار" في الرواية، فالروائي يكتفي بذكر المكان دون التطرق إلى وصفه أو إعطائه محدودية، فيقول: «... من أعطاه الحق ليدخل إلى البار ويغتال فرح الناس»[5] والشيء نفسه بالنسبة " للمطعم"، حيث تعتبر هده الأماكن بالنسبة للروائي مجرد محطات لتنقلات الشخصيات، لدلك لا يهتم بذكر حدودها.

تتمتع رواية "سيدة المقام" بشبكة من الأمكنة تتوزع على مساحة النص، فبين مدينة سيدي بلعباس التي تمثل جزائر الاستقرار والضياء والعاصمة بشوارعها التي تعكس جزائر الظلام والدماء، تحضر أمكنة حظي بعضها باهتمام كبير، ودلك لارتباطها بالشخصيات والأحداث، والبعض الآخر مر عليه مرور الكرام، حيث اكتفى الروائي بذكرها على اعتبار أنها محطات تمر عليها الشخصيات أثناء تحركها داخل العمل الروائي، أما فيما يخص بقية الأمكنة فكانت كلها واقعية، دلك أن الرواية تسرد علينا أحداثا واقعية لجزائر التسعينيات، فكان اختيار الأمكنة الواقعية ضرورة حتمية تتماشى ومنطق الموضوع.

1- المرجع السابق، ص124، نقلا عن: هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2008، ص71.

2- واسيني الأعرج ،سيدة المقام، ص05.

3- المصدر نفسه، ص نفسها.

4- أحمد مرشد، البينة والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005، ص132.

5- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص31.

وتنقسم الأمكنة في الرواية إلى أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة.

4-1- الأمكنة المغلقة:

أماكن تخضع مساحتها لنوع من المحدودية والتقلص، وهي التي حددت مساحتها ومكونتها كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته، أو بإرادة الآخرين، لدا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية الجغرافية الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر[1]. ومن بين هده الأمكنة في الرواية نجد:

4-1-1- البيت: يعتبر البيت مكانا هاما في حياة الإنسان، وكما هو متعارف عليه، فإنه المأوى الذي تأوي عليه جميع المخلوقات طالبة الراحة والأمان والاستقرار، كما نجد البيت فضاءاً مكانيا هاما في تكوين الرواية، تعيد إنتاجه وفق رؤية فكرية وجمالية يتبناها الروائي، لأن البيت «ليس مجرد مكانا نحيا أو نسكن فيه وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني»[(2)]، كما انه « واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية... فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا»[(3)]، لدلك نجد الإنسان ما ينفك يعلن من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات[4].

وقد أولت الرواية الجزائرية المعاصرة أهمية كبرى للبيت، واعتبرته عنصرا جماليا، إذ كان الخاتمة التي تنهي بها الشخصية يومها، وإذا كانت الرواية التقليدية احتفت بالصورة الرومانسية للبيت، الصورة « الآمنة، الهادئة، البريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، يمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي»[(5)]، فإن الرواية المعاصرة التي ارتبطت بالواقع المضطرب واندلاع الفجائع التي ألمت بالمكان والإنسان، تغيرت رؤيتها لهدا الفضاء الهندسي وأصبح للبيوت « مدلولها المتسم بالقبح الباعث على الانقباض ليتعالق ضديا مع المنظر الخلقي الباعث على الانشراح»[(6)].

1- ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية(دراسة في ثلاث روايات: الجدوة- الحصار- أغنية الماء والنار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص163.

2- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص37..

3- المرجع نفسه، ص38.

4- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص53.

5- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص27.

6- المرجع نفسه، ص نفسها، نقلا عن: رشيد بن مالك، سيمياء الفضاء في رواية ريح الجنوب، مجلة اللغة والأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع13/ شعبان 1419/ ديسمبر 1998، ص41.

وبالتالي انغمست الرواية مع هدا الواقع، وراحت تلتقط تفاصيل هدا المكان لتعيد بناءه محملة أياه بشحنة من الخوف فخلف جدرانه الرعب والقتل، ليصبح بدلك البيت مكانا معرضا للعنف، تمارس ضده الوحشية والهمجية، فيغتصب بدلك الأمان والاستقرار والراحة التي عرفها في الرواية التقليدية.

ويحضر البيت في الرواية ملتبسا بكل التحولات التي طرأت على الواقع، غير أننا لا نجد الكثير من المواقف في الرواية التي تتحدث عنه، سوى بعض المقاطع السردية على لسان البطلة، تقول مريم: « تصور معي هده الحالة، رجل يدخل إلى البيت، ثم ينزوي في حجرة نصف مضاءة، يضع نظارتية على وجهه ثم يبدأ تلاوة القرآن بشكل جنائزي، التليفزيون باعه صندوق الفتنه كما يسميه، اشتريت جهازا صغيرا وضعته في حجرتي تأتي أمي أحيانا تجلس معي، الواحد صار يشتاق حتى للتنفس»[1]، وينهض البيت على طائفة من المعاني والمحمولات التي تشكل دلالته المكانية وتعطيه امتداده الرمزي والإيديولوجي ويأتي في المقام الأول عنصر الضوء، دلك أنه يعتبر « حافزا قويا على التقاط التفاصيل وإيراد التدقيقات الصورية والهندسية التي كان من المتعذر الإلمام بها قبل حلول الضوء مكان الظلمة»[2]، فاختيار الروائي لحجرة نصف مضاءة، يغيب من خلالها عنصر الضوء الذي يمثل « حافزا أساسيا لبرنامج الوصف المصب على الفضاء الروائي»[3]، وبالتالي يغيب وصف المكان، وهدا ما لمسناه إد يكتفي الروائي بتقديم معنى يحمل الكثير من الالتباس، بحيث يحجب تفصيلاته ويغيب معالمه تماما، دلك أن الظلمة تكون حاجزا أمام وضوح المكان ومقروئيته.

وهنا تتشكل لنا ثنائية الظلمة/ النور، باعتبارهما عنصرين هامين يهيمنان على الفضاء الروائي ويوجهان مساره، وبالتالي يطغى الجانب الإيديولوجي، ويهيمن الواقع المأساوي على الرواية، دلك أن الظلمة هي الصفة التي انبنت عليها دلالة البيت الذي يحمل الانغلاق، الخوف، الحقارة والموت.

ليصبح البيت معادلا للوطن الذي طغى عليه الظلام، فقهاء الظلام، ليكمل الروائي إسقاط واقع الوطن على البيت، من خلال ذكره للفعل الذي يقوم به الرجل وهو " تلاوة القرآن"، الذي يحيلنا إلى حراس النوايا" التيار الإسلامي"، لينبت لعدها المكان عنفا تستشعره الشخصية ويتحول إلى رعب وضيق المكان، هدا ما جعل مريم تقول: الواحد صار يشتاق حتى للتنفس،لتسقط الحصانة التي منحت للبيت من الراحة والاستقرار والاحتماء وتستبدل بالخوف والرعب ويصبح مكانا يستحيل الرجوع إليه.

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص101.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص50.

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

وعلى هدا النحو تتأسس لنا بنية المنزل، حيث تشتمل عناصر ثلاثة في تشكيله وهي: الظلام، الضيق الخوف فنجد أن هدا الفضاء افتقد للحضور الإنساني وأصبح عبارة عن شكل هندسي، يقول الراوي على لسان الأم: «يا بنتي حياتنا صعيبة... عمك العباس صار مقلقا وعقله يزداد تدهورا، نزع كل شيء من حجرته، اللوحات على الحائط، السداريات، اشترى حصيرا من أحد الباعة الجوالين، حيطان الصالونات صارت مثل الهيكل الميت»[1]، وبالتالي طمس غياب الأثاث والأشياء في البيت دلالة المكان، وجعل وظيفته لا تتجسد إلا من خلال حركة الشخصية التي تملأه بمشاعر القلق، الخوف، الموت، وبالتالي تغيب القيم وتتردى الأوضاع داخل البيت ليصبح انفتاح على القهر والموت.

كما يبرز البيت في الرواية مكانا للذعر والخوف، بعد انتشار عملة القتل والاقتحام والتكسير ليصبح غير آمن وبخاصة البيوت الواقعة في مثلثات الرعب والموت والخوف، تقول مريم: « ابتدأت الوقائع يوم الثلاثاء ليلا في الأزقة الضيقة بباب الوادي، مراكز الفقر والجوع، المشدات كانت عنيفة(...)في الصباح الباكر أصبح بوشكارة يدور داخل البيوت، ينظر من وراء البيوت، من وراء عينيه المكشوفتين، يتأمل المشهد، يهز رأسه ثم يخرج، لا أعرف من بوشكارة الذي دخل إل بيتنا في باب الوادي ولكنه عندما ألتفت لينزل شعرت أنني أعرف، وأني رأيته وحتى الآن لا أعرف بالضبط من كان دلك المخلوق»[2].

فيرتبط البيت بدلالة اللااستقرار والخوف المتواصل، مما يدفع بالبطلة إلى التنقل نحو مكان تستشعر فيه بعض الأمان، «... قلت لي، الأفضل أن لا ترجعي إلى البيت أو لا تبقي فيه، اطلعي عند خالتك زيارة بوشكارة غير مطمئنة»[3]، ويقول الراوي على لسان الأم: « قالت لي أمي، فكرتك جيدة ولخالتك حق علينا، يا بنتي خالتك خيرها سابق وبوشكارة قد يفاجئنا»[4].

ويحمل البيت الذي تستقر فيه البطلة الوحشة والخوف، دلك أنه يقع في منطقة ثالوث الرعب "باش جراح كما يضفي عليه شكل ساكنيه نوعا من الخوف والرعب « كانت خالتي الوهرانية صفراء مثل قشرة ليمون وباش جراح مطوقة، وجهه ا شاخ كثيرا في الأيام الأخيرة، زوجها كان على علم بالكثير مما يحدث في هدا البلد، مهنته كسائق

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص103.
2- المصدر نفسه، ص-ص 145-146.
3- المصدر نفسه، ص 146.
4- المصدر نفسه، ص نفسها.

في جهاز الدولة عرفته بالكثير من الخرائب، قالت خالتي وهي تمسح وجهها الذي أصفر بحثا عن قطرة دم إنهم يهربون أبناءهم خارج البلاد، يبدوا أن المسألة كبيرة، الأموات والدم»[1].

لتجد البطلة نفسها تعيش نفس الشعور، فقد ارتبط البيت في الملفوظات السابقة بدلالة الخوف من الموت الذي تحول إلى هاجس تعيشه الشخصية في كل لحظة ويطاردها في نهارها وليلها.

كما يرتبط البيت في الرواية بالمداهمات الليلية التي طالت البيوت في تلك الفترة، حيث تعرض لنا الرواية نموذجا من خلال بيت الأرملة «قبل أيام أحرقوا منزل أرملة تعي مع ابنين(بنت وولد) وقبل أن تصل الشرطة كان الطفل قد تفحم، قيل أن سيارة كانت تزورها في الكثير من المساءات وهي امرأة مطلقة، كل العيون مصوبة نحوها، وعندما جاؤوا بالسيارة وسائقها، وجدوه أحد إخوتها العشرة»[2].

دلك أن البيت في النص الروائي المعاصر يتعرض « إلى الاغتصاب من أجل فعل القتل على يد أناس مجهولي الهوية،... يحولون المكان إلى فضاء للرعب، فتشعر الشخصية أنها تعيش في بيت لا يعصمها من الرعب بفعل القتل، يجعلها مكشوفة أمام العنف، هنا تفتقد علاقة الألفة الإنسانية بالبيت، رمز الأمن والحماية، يتحول إلى مكان مستباح جراء الاقتحام، فلا الأبواب الحديدية، ولا النوافذ المسيجة تصد الملثمين أصحاب الأحذية الثقيلة»[3].

ويتحول البيت من مكان آمن باعث للألفة والطمأنينة إلى مكان خطير وفضاء للرعب، بحيث يفقد صفته الرومانسية، ويكتسب صفة الضيق والظلام « من يرَ يحزن! هدا القلب، من يسافر داخله غير الوجوه الأليفة المملوءة بالخوف والتسامح ؟ غير أصوات القطارات التي تروح وتجيء بهدوء، في نظام رتيب، مقلق أحيانا، غير أحدية الراقصات المولعات في البيوت الضيقة وهم يدققن على الأرض بعنف للخروج من بيم الجدران الأسمنتية»[4].

وبالتالي تأسست الصورة العامة للبيوت على جملة من الدلالات السلبية أبرزها: الضيق، الظلام وافتقارها للعديد من الأشياء إدا لم تنعدم مما أثر سلبا على الشخصية وجعلها تبحث عن أماكن أخرى تخرجها من الشعور بالضيق، فتخلق لنفسها فضاء تتطلع من خلاله إلى حياة أفضل تجسد فيها أحلامها المستقبلية آمالها في تحسي

1- المصدر السابق، ص 149.
2- المصدر نفسه، ص 36.
3- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص31.
4- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص125.

واقعها المعيشي، ويمثل بيت الأستاذ دلك المكان الذي يُستبدل فيه الخوف والرعب بالأمان والطمأنينة « – بيتك جميل.

– أي جمال ؟ حجرة نوم متداخلة مع مطبخ صغير لا يوجد إلا هدا الصالون شكلته بحسب دوقي.

لا أملك يا مريم سوى هجا الجو الذي خلقته بيدي الأجور الأحمر الممتلئ، الذي يحيط بأسفل الحائط الداخلي، أنا الذي بنيته لأعطي لهدا البيت شيئا مني، لا أستطيع العيش داخل أذواق تفرض عليا، في مدينة مكفنة، تموت باكرا، يجد المرء نفسه في حاجة إلى مكان فيه القليل من الفرح والسعادة، أجد بعضا من هذا داخل هدا المنفى الذي اسمه البيت»[1]، وقد ارتبط بيت "الأستاذ" بالعديد من المعاني الإيجابية، من خلال تضمنه من حب وحميمية، فقد بدا مساحة لواقع أجمل مغاير تماما لما هو موجود في الخارج، كما أصبح مساحة للاستمتاع بالموسيقى، إضافة إلى أنه مكان للتواصل والمحاورة بين الراوي والبطلة، وتبادل أحزانهما وحبهما وبدلك يقدم النص بيت "الأستاذ" كصورة معاكسة لبيت "مريم".

4–1–2– مركز الشرطة: يتوافر توظيف هدا المكان في الرواية المعاصرة، وبالتحديد في رواية المحنة، دلك أنه أصبح مكانا يعبر عن العنف والظلام الذي ساد البلاد، ويعد مركز الشرطة مكان ضغط على الشخصية تمارس فيه السلطة الحاكمة عنفها وتعسفها.

كما أن مركز الشرطة قد ووكلت له مهمة مضايقة وإزعاج المواطن الجزائري فترة التسعينيات، حيث أصبح عمله توجي التهم الأخلاقية، ومكان تداس فيه كرامة الإنسان وإنسانيته.

ونجد مركز الشرطة مكانا للإقامة الجبرية، شديد الانغلاق، ويركز الراوي في تقديم مركز الشرطة من خلال وصف عناصر الشرطة الذي بدت ملامحهم مشوهة، ومنظرهم يوحي بسلبية هؤلاء الأفراد، لتسقط هده السلبية على المكان، ويأخذ صفاتهم، فيبدأ في التعسف في حق الموقفين، وبالتالي يتسم المكان بالنسبة للشخصية بالضيق والظلام، فتسعى للنفور منه.

فحينما يلقى القبض على الأستاذ، ويقتاد على متن حراس النوايا إلى مفوضية الشرطة، يلفت انتباهه بعض الكتابات الحائطية، تدل على سيطرة حراس النوايا، فوجود آيات قرآنية وكلام يتضمن اسم الله والرسول « بعض انتظار تجاوز الساعات الثلاث جاء دوري، كنت متعبا وغير قادر على الكلام مطلقا، على الحائط صورة

1– المصدر السابق، ص71.

أحد الزعماء الدينيين وبعض الآيات القرآنية المكتوبة بخط أنيق»[1]. لتبقى هذه الآيات مجرد كلمات معلقة على الجدران- لا غير- ولا يتم العمل بها والاحتكام لها وتطبيقها على أرض الواقع.

كما يلاحظ الأستاذ صورة أحد الزعماء الدينيين التي ترمز لسلطة حراس النوايا الحاكمة، وما من شك أن هذه الصورة تشير إلى الاستبداد السياسي والديني الذي تمارسه مؤسسات السلطة ضد المواطن.

وتكشف الرواية عن العنف والإذلال الذي تمارسه عناصر الشرطة ضد الموقوفين، « ضغط على زر دخل شرطي بلباسه الاعتيادي الأزرق.

- هاه هل من جديد ؟

قال الشرطي:

- يا سيدي لم نجد معه شيئا مهما سوى بعض الوريقات التي لا قيمة لها على الإطلاق، بعض الإيهامات الأدبية على ما يبدو.

- اخرجه وأرجع له حقيبته النتنة، سجله عندك في قائمة السكارى واطرده، رائحته مثل الخنزير.

في لحظة من اللحظات شعرت بنفسي ضحية لعصابة مجنونة لا تعرف الرحمة، سجلني الشرطي في سجل كبير أخد مني كل المعلومات ثم قادني إلى مخرج المفوضية.

- محظوظ، المفروض أن تجلد.

- مادا فعلت يا أخي ؟

(...)

ثم أغلق باب المفوضية في أنفي بعد أن دفعني عبر الأدراج بقوة»[2].

دلك أن المخفر عندما يعجز على إثبات التهم على المواطنين، يلجأ إلى تلفيق التهم، مما يجعل مركز الشرطة مكانا لقمع المواطن إذلاله وتجريمه بدل الدفاع عن حقوقه وحفظ حياته وإنسانيته.

وتتكرر صورة مركز الشرطة السلبية التي استلهمتها من أعضاء الحكومة والمسؤولين، فالعنف في العشرية السوداء تلبس كل شيء وأطلق بظلاله على المكان، الزمن، الشخصية.

4-2- الأماكن المفتوحة:

1- المصدر السابق، ص222.

2- المصدر نفسه، ص-ص 224-225.

لا يكاد يخلو أي نص روائي من أمكنة مفتوحة« شبيهة بالمسارح المنفتحة على الهواء الطلق تتحرك فيها الشخصيات بكل حرية دون موانع، عدا ما تمنعه الضوابط والأعراف والقوانين التي تنظم الحركة الإنسانية فيها»[1]، إذ تكتسب هده الأماكن أهمية بالغة في الرواية، لأنها تساعد على « الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها»[2].

ومن الأمكنة المفتوحة وأكثرها حضورا في الرواية نجد الأمكنة التالية:

4-2-1- الشوارع والطرقات: يعد الشارع جزءا لتشكل المدينة، وأحد العلامات المكانية البارزة فيها، إذ هو المكان الذي تنفتح عليها الحياة، فتتحرك من خلاله الشخصية، دلك أن الشوارع أماكن مفتوحة لكل فئات المجتمع التي تمنحه الحرية.

والشارع هو المجال المكاني الأوسع في الرواية، إنه الإطار العام الذي يحتضن أحداثها، فهو أكثر من جغرافيا مكانية لأنه « الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر...»[3]، لدلك احتل مكانة بارزة في الرواية المعاصرة وخاصة رواية المدينة، فنجد" شاكر النابلسي" يشير إلى ان الشارع جماليته مختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة، وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في الآن نفسه[4].

وتمثل الشوارع والطرقات بالنسبة للشخصيات، أماكن للتنقل والحركة والحرية واستقطاب لكل التغيرات الحاصلة في الوطن، فالشارع هو المكان الذي تلتقي فيه كل مكونات المجتمع، لدلك كان توظيفه في الرواية وجعله من أمكنتها الرئيسية واجب.

وقد استطاعت رواية المحنة أن تجسد دلك الشارع بكل تمظهراته من عنف ودمار وضيق، فنجده في الرواية لا يحفل بهندسية أو جغرافية، إنما يظهر كمكان حسي يتشخص ليصبح ممارسا للعنف والقتل والدمار، كما يقدمه الروائي من منظور نفسي متأثرا بأحداث تلك الحقبة، « فلا نعثر على داك الشارع الذي قرأناه في الرواية الواقعية بطرقه ومحلاته وعمارته، إنه شارع يختزل في كلمة واحدة دلت دلالات نفسية، أو في عبارة موجزة تنقله إلى مستوى الرمز»[5].

1- عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي، ص142.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

3- أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إلياس خوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص46.

4- ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص65.

5- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص38.

فالراوي في رواية "سيدة المقام" رغم تحركه عبر شوارع العاصمة إلا أنه لا يمر إلا بالشوارع الضيقة فيقول: « أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدي إلى ديدوش مراد»[1]، « عندما قطعت الزقاق الضيق، كانت مجموعة من الكلاب تتناهش، تتنابح وتبول»[2].

وترتبط هده المحدودية واللاانفتاح بالشارع من بداية الرواية حتى تشارف على النهاية، حيث نلمس اتساعا وانفتاحا على الشارع بعدما يضيع البطل في المدينة ويفقد المكان هندسيته ليصير رقعة واحدة.

فنجد أن الصفتان "الضيق/ الوسخ" تخبرنا عن الصورة الاجتماعية للمكان، لتتكرر صورة الشارع المزرية في معظم الرواية، وتؤكد على العنف والإرهاب الواقع على هدا المكان، فقد تميزت صورته بالقتامة والظلام خاصة بعد أحداث 1988، فيذكر الراوي شوارع معينة حقيقية تحيلنا إلى مناطق الرعب والدمار، مثل: شارع ممد الخامس، عبان رمضان، ديدوش مراد، لتشترك هده الشوارع في فقدانها لهويتها بعدما أصابتها رياح التغيير، فنجد أن الشارع ضيع ملامحه « واندفن داخل الألبسة المستوردة من الخليج والشرق الحزين... كأنه لم يعرف يوما ألبسته الخاصة، الفولار البربري، العباية الوهرتنية، الهلالية القسنطينية، الحايك التلمساني الذي لا يظهر إلا سحر العيون والفوقية والبلغة»[3]، فالشارع فقد ماضيه الحضاري الذي يتمثل في عاداته وتقاليده وتفكيره، كما فقد جماله الخارجي بسبب الأوساخ والتلوث « الشوارع بدأت تتثاقل بالأوساخ والأوحال وجمالها يغيب تحت كثافة دخان المصانع الصغيرة التي نبتت في الحارات كالفطر،(...) صارت فارغة من كل شيء»[4].

وتستمر الرواية في إظهار الجانب الاجتماعي للشارع، مركزة على الوضع المزري وعلى الصورة المأساوية التي كانت نتيجة العنف والخراب الذي عرفته البلاد في تلك الفترة، فقد طغى الصمت على الشارع بعد السياسة والمتعفنة التي فرضتها السلطة، « الصمت يلف الدوائر، يأكل الناس، أو يشربون أو يشترون، كل شيء يتم بصمت العيون القليلة التي تعبر الممرات والشوارع في هدا الليل مدورة وبليدة خائفة تمشي وتهرول بسرعة غير عادية من حين لآخر تلتفت وراءها بعد أن تطمئن نفسها ثم تواصل سيرها أو تسلقها للشوارع والمرتفعات»[5].

وتتفاقم حالة الذعر والخراب في الشارع الجزائري، لتلقي بظلالها على الشارع الجزائري، ويتحول هدا المكان إلى فضاء للموت والفناء الذي فرضه رجال السلطة أولا وقبله الوضع العام للجزائر قبل أحداث 1988، بعد تراجع

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص20.
2- المصدر نفسه، ص123.
3- المصدر نفسه، ص20.
4- المصدر نفسه، ص41.
5- المصدر نفسه، ص14.

أسعار البترول وتدهور المستوى المعيشي، ليملأ الشارع « حزن كبير تجشأ في الداخل كالسرطان، الميزيريا... السيدا والزطلة! الطاعون قادم، في الطريق يا حبيبي يأتي مع الفقر والبؤس، عام الفتنة الكبرى، أني أراه ألمسه برؤوس أصابعي»[1].

لتتجمع كل الأسباب السلبية: الفقر، الظلم، التهميش، غياب القانون والعدالة، لتأذن ببداية مرحلة دموية، يستقي من دمائها الشارع ليغير لونه وحياته، « ابتدأت الوقائع يوم الثلاثاء ليلا في الأزقة الضيقة في باب الواد، مراكز الفقر والجوع، المشدات كانت عنيفة، بدأت بالرشق ثم انتهت إلى الحرق...»[2].

لينفتح الشارع على العنف والبطش، إذ يقدم لنا الراوي صورة تعكس هدا الشارع، وحركته بالثائرين، تقابلها حشود السلطة « وعندما بدأت خيوط النار تشق سماء الخريف والعواصف، بدأت المزهريات والزيت الساخن والحجارة والأواني المطبخية تتساقط من شرفات الطوابق العالية... تحولت تلك الليلة إلى عواء للذئاب الضالة»[3]، فنجد ثنائية السلطة/ الشارع، هدا الأخير الذي ضم بين تعرجاته وامتداداته كل فرد جزائري لا يمت للسلطة بصلة، بالرغم من اختلاف انتمائهم السياسي الإيديولوجي، فالقول أعلاه يدل على أن الجميع انخرط في هده المظاهرات، الدين وجدوا أنفسهم في حالة ضياع ومعاناة وفقدان للهوية والكرامة، وهدا ما يتأكد في قوله: «تحولت تلك الليلة إلى عواء للذئاب الضالة»[4].

ويصبح بدلك الشارع مصدرا للخوف والقلق، وتتوغل المأساة ليحكم اللامعقول، تجسده صور العنف عنف يضع الشارع على حافة الضياع فتنطمس معالم الأمن، وتحل محله بقع الدم « الناس يقتتلون في الشوارع المارة يساعدون على تضخيم الوقف إما بالدخول في المعركة بجانب القوي إما الموت بصمت أو الارتماء براحة على هامش المدينة أو اللامبالاة كأم الأمر لا يعنيهم»[5]، ما يكسب الشارع قيم سلبية تتخلص في: الفوضى الظلام، الموت، القذارة وفي نهاية المطاف يفقد هويته وهندسيته، وبالتالي يرتبط بقيم التخلف والرداءة، ليصبح المكان الذي يعكس المستوى الاجتماعي المتدني للمدنية والوطن والمواطن، فيوحي منظره بالضيق والخوف، ما يجعل الشخصية تبحث عن مكان أكثر اتساعا، فيدفعها هدا البحث إلى البحر الذي يمثل الاتساع، الهدوء الأمان.

1- المصدر السابق، ص45.
2- المصدر نفسه، ص145.
3- المصدر نفسه، ص نفسها.
4- المصدر نفسه، ص145.
5- المصدر نفسه، ص38.

4-2-2- البحر: شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء، فانتبهوا إلى سحره وجماله، كما شغل الروائيين خاصة إدا تحدثنا عن الرواية المعاصرة وارتباطها بالمدينة الذي يشكل البحر جزءا منها، فقد شكل هاجسا في الكتابة الروائية أصبح أحد المكونات الأساسية فيها.

وهو من الفضاءات المفتوحة التي تعبر امتدادا للفضاء العالمي غير المحدود، وتختلف رمزية هدا الفضاء ودلالته من عمل روائي إلى آخر، كما يتفاوت استعماله من روائي إلى آخر، فهو تارة فضاء يحقق الأمن والآمان للشخصية، ما يتيح لها التخلص من همومها، كما يمثل لديها « العالم الأصلي والأصيل، وهو صورة استعارية تنسج الرغبة في الحلم، الذي تتحقق فيه الرغبات وتستباح فيه اللذات»[1]، وتارة أخرى يشكل خطرا وضياعا ويستعمل معاديا للشخصية.

ويكتسي البحر في روايات "واسيني الأعرج" أهمية خاصة يؤكدها « حضوره المتواتر في أغلب رواياته مند ظهور نصه الروائي الأول "وقائع رجل غامر صوب البحر" التي يطل فيها البحر على القارئ في عتبة العنوان وفي المتن»[2]، لنجده لم يشد على هده القاعدة في رواية "سيدة المقام" حيث يحضر بكثافة كبيرة، ويبرز على مستوى العنواين الفرعية وعلى مستوى العتبات...

ويوظف الروائي البحر ويخصص له الفصل الثامن من الرواية بعنوان "البحر المنسي"، كما يحضر في مختلف فصولها، ويقدمه الراوي في شكل حسي نفسي مرتبطا بالمدينة متأثرا بتحولاتها وشاها على انهيارها وخرابها فنجد الراوي يرصد لنا حالة البحر بعد ما أصبح جزءا من المدينة... بالعنف والموت والقهر، وكيف ضيقت المدينة على البحر من خلال زحفها نحوه ببناياتها ومنشآتها العمرانية، يقدم لنا الراوي بحرا يحاول الهروب من هده المدينة التي لم تكترث له وخصوصيته «يركض البحر بسرعة هربا من زحف البنيات، حتى كأن الميناء بدأت تنسحب باتجاه الموج، الرافعات تتطاول رغم سواد الصدأ الذي بدأ يعلوها»[3]، مما يجعل البحر يفرغ حمولته الإيجابية ويستبدلها بأخرى سلبية سلبت من جماله وهدوءه، فتغيرت ملامحه حيث ظل «يركض هربا من زحف المدينة والمدينة تركض ولا تتراجع أبدا، الشوارع من هدا المرتفع تبدوا واضحة وطويلة لكن البنايات كلها اقتربت من البحر واشتد تزاحمها»[4].

1- عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي، ص143، نقلا عن: محمد عطية محمود، محمد زفزاف و"أقنعة الرواية"، مجلة نزوة، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان/ ع06، أكتوبر 2010، ص270.

2- جوادي هنية، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013/2012، ص162.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص39.

4- المصدر نفسه، ص26.

ما جعل البحر ينفصل على المدينة، تقول مريم: « ما أوحدك أيها البحر في عزلتك المفجعة!»[1]، وألقى هدا الانفصال بظلاله على الشخصية التي راحت تستعيد حياة البحر، وبخاصة العشاق « عندما يأتي المساء ويستسلم الموج والبحر لشواطئها أو للميناء الواسعة والمختنقة، تسلب الناس، يقف العشاق على واجهة البحر يتأملون السفن الذي تذهب وتجيء بأعلامها الملونة، ويتبادلون القبل في حضرة البحر، والمارة، ثم يضعون اليد في اليد وينزلقون باتجاه مطاعم الصيادين...يسألونك بود كبير!! مادا تريدون ؟ كل شيء جديد!! الكروفيت الميرلان، الروجي...»[2]، دلك أن علاقة المكان بالشخصية علاقة وطيدة، فالمكان يكتسب شرعيته من حركة الشخصية فيه، دلك أنه « لا مكان بدون شخصية، ولا شخصية بدون مكان، فكأن أحدهما يكمل الآخر»[3]. كما أن الإنسان بطبعه يميل إلى الاتساع والصفاء الذي لا يجده إلا في البحر، وهدا ما يفسر ارتباطه بالشخصية ارتباطا تعبر عنه علاقات الحب والألفة والانسجام، لدلك نجد الراوي ربطه بالعشاق، هدا ما خلق حميمية بين الإنسان والبحر، إذ أصبح يمثل فضاء للانكفاء بالذات والانعزال عن المجتمع «...قلتُ نعود يا مريم قلت البحر أفضل، من العبث تضييع بقية اليوم داخل البيت، أو داخل زحام المدينة وكآبات أهلها المقنعين بقبحها.

– أرجوك أريد أن ننزل للبحر.

– لننزل البحر أفضل من الأدخنة الفاسدة.

– البحر والمطر شيء لا يوجد إلا في القلب والشعر»[4].

إلا أن المدينة والواقع المأساوي قد داس بعنفه وجبروته على هده العلاقة، وطغى الوضع المزري على البحر فأصبح مكانا مفرغا عن محتواه «البحر مزيت كأنه بركة مهملة كلما هبت عاصفة جلبت إليها كل أوساخ الحارات والمنحدرات والشوارع الشقية، السفن بدأت تتصدأ، وتتفتت بفعل الزمن الذي صار يتحرك بصعوبة كبيرة وتتفتح ألواحه المرمية على الشواطئ المهجورة»[5].

وبهذا اصطبغ البحر بمجموعة من الدلالات السلبية، كالقدرات، الوسخ، الضيق والجمود...مما دفع بعشاقه وزائره إلى التخلي عليه « مند دلك الزمن أشياء كثيرة تغيرت، حتى وجوه الناس، عمي موح الصياد مات

1- المصدر السابق، ص187.

2- المصدر نفسه، ص-ص 49-50.

3- سلمان كاصد، عالم النص، ص138.

4- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص192.

5- المصدر نفسه، ص42.

غرقا(...) المسمكة التي كان يسيرها أغلقت تقريبا، يأتيها بعض الناس، يسألون عن ثمن الأسماك ثم يغادرون المكان بدون أن يأكلوا أو يشتروا قلت وجوه العشاق على واجهة البحر، صارت مليئة بالصدأ والحديد»[1].

ولا يتوقف زحف المدينة ومأساتها على الجانب المادي وحسب، وإنما تدفع بمشرديها وبكل شخص أكله زمن المأساة والفقر إلى البحر وسواحله، فيتحول إلى فضاء للقدرات والأوساخ والاعتداءات بعدما كان في زمن غير بعيد فضاءًا للفرحة والاستمتاع والطمأنينة، «... في المساءات الأولى يأتي بعض السكارى والمهملين يبولون في الأماكن العامة، يتقيأون، ثم ينكفئون داخل أنفسهم وداخل الكراتين التي يجرونها وراءهم بحثا عن نوم مفقود داخل هده المدينة»[2].

كما نجد البحر يمثل ذاكرة الراوي ومريم، إنها ذاكرة جميلة آفلة بالأشياء الإيجابية، فيتذكر رحلته البحرية مع الصياد « يأخذنا عمي الصياد الذي ألفنا كثيرا... ونتزحلق في الفلوكا، ندخل عمق البحر(...) وعندما تنتهي الرحلة التي كنا نتمناها أن لا تنتهي يودعنا بعينيه يا أولاد!! تهلاو في أرواحكم»[3]، فيولد هدا الاسترجاع مشاعر الحزن والمرارة، ويشتد الإحساس بتحول المكان واندثاره، وفقدانه لقيمه، وإعلانه عن انتهاء زمن البحر، الذي يشير إليه الراوي بموت "عمي موح الصياد" و"الحمامصي"، يقول الراوي: « عمي موح الصياد مات غرقا في البحر...»[4]، كما نجد الراوي يسترجع قصة "الحمامصي"، ليستشهد بها على انتهاء زمن السلام وسيطرت سياسة الموت والقتل، فبعدها « كان الواحد فينا يأتي متعبا، يخرج من البحر، ينزلق عند الحمامصي يأخذ بيرة وقليلا من الحمص ثم يغرق في غيمة يركبها وحده، الأطفال يجدون ضالتهم مع الصيادين...ثم نخرج نستنشق رائحة البحر قبل أن نغرق في العمل من جديد»[5]، وأجبر الحمامصي على غلق حانوته « قالوا له: در تجارة أخرى، صرخ بأعلى صوته باش يا عباد الله!... هده حرفتي مند ثلاثين سنة(...)وذات صباحا اندلعت النيران في المحل وفي المخازن المجاورة، حاول الحمامصي أن يطفئ النار، ولكنه أنطفأ معها وهو يصرخ ثلاثون سنة!! يلعنكم ويلعن اللي جابكم»[6].

ويحضر البحر في الملفوظين السابقين كموضوع اجتماعي يعرض جانبا من جوانب مأساة الصيادين زمن المحنة، معاناة جاءت بعد معاناتهم في البحر للبحث عن لقمة العيش، لدلك كلن موتهم تعبيرا عن موت القيم الحقيقية،

1- المصدر السابق ، ص51.
2- المصدر نفسه، ص نفسها.
3- المصدر نفسه ، ص-ص 50-51.
4- المصدر نفسه، ص51.
5- المصدر نفسه، ص53.
6- المصدر نفسه، ص54.

وبالتالي موت المجتمع والوطن، الذي يدفع البطلان للتوجه إليه واسترجاع ماضيها، والتخلص من جميع الضغوطات التي يتعرضان لها في المدينة، إلا أن أشياء كثيرة كانت ناقصة، فالمدينة قد سلبت خصوصية البحر وألقت بأعبائها عليه «عندما أكون معك في البحر أريد أن أغني، أن أسمع صوتك وكلماتك، لكن شيئا ما يعكر صفو هده القداسة»[1].

فقد اثر زمن المحنة على البحر، وحوله من مكان جميل كان فيما مضى ملاذ للعشاق والصيادين إلى مكان قبيح قاتم أسود، كل شيء فيه يثير الحزن والخوف، إلا أنه يبقى بالنسبة للبطلين المكان الذي يبعث الصفاء والنقاء.

5- الشخصية:

تأخذ الشخصية موضعا هاما في المتن الحكائي، فهي المحرك الوحيد للإحداث، كما أن هده الأخيرة تدور حولها، ولا يمكن وجود عمل روائي دون شخصية، كما أنه لا وجود لدراسة تحليله دون التطرق إلى عنصر الشخصية الذي يساعدنا على فهم البناء العام للعمل الروائي.

والشخصيات هي تلك « العناصر التخييلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها»[2]، ومن ثم كانت كائنا من ورق يخلقه الروائي، ويستعين به لتقديم أحداث روايته، لدلك اكتسبت أهمية كبيرة لدى الروائيين، خاصة بعد القرن التاسع عشر حيث كان لها الاستقلال التام عن الحدث، إذ يرى "آلان روب غرييه" أن «سبب الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية، هو صعود قيمة الفرد في المجتمع، ورغبته في السيادة أي ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنسان، وهدا ما يفسر كون الشخصية لديهم كانت تعتزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية، وإعطاءها الحد الأقصى من البروز، وفرد وجودها في جميع الأوضاع»[3].

ومع القرن العشرين حاول معظم الروائيين والنقاد التقليل من سلطة الشخصية في الأعمال الروائية، كرد فعل على المكانة التي حظيت بها في القرن التاسع عشر، حيث يرى"فيليب هامون Philip Hamon" أن « الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص»[4].

1- المصدر نفسه، ص29.
2- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، ص46.
3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص208.
4- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص50.

فإذا كانت الرواية التقليدية تعامل الشخصية « على أساس انها كائن حي له وجود فيزيائي، فتوصف ملامحها، وصوتها ، وملابسها...دلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي(بلزاك، إميل زولا، نجيب محفوظ)...»[1]، فإن كتاب الرواية المعاصرة «لم يفتأو ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي»[2].

وهدا ما لمسناه في الرواية الجزائرية المعاصرة، إذ وجدنا الشخصية في الرواية تتخلى عن كيانها الفيزيائي وتحضر بما يتناسب مع الدور المنوط بها في الخطاب الروائي، حيث« تقاس جودة الرواية فنيا بمدى قدرتها على تقديم مجموعة من الشخصيات أساسية كانت أو ثانوية- هده الشخصيات يجب أن تكون قادرة على أن تقنع القارئ بصدف الحياة القصصية التي تصورها تلك الحياة(المتخيلة)-في الرواية- تجسد قضية، يريد الروائي أن يطرح من خلالها موقف فكريا ورؤية خاصة إزاء واقع محدد تعيشه شخصياته الروائية»[3].

وواسيني الأعرج في رواية سيدة المقام نجده يخلق شخصية تجسد الوضع الاجتماعي للفترة التي تناولها فكانت هده الشخصيات المتخيلة عاكسة لأخرى في الواقع، إلا أنه لم يكن انعكاسا تاما، دلك أن الأدب دو طبيعة تخييلية، فوجدنا شخصيات مثقفة تجسد طبقة اجتماعية ضعيفة هشة، عاجزة عن مواجهة العنف الخارجي الذي تتلقاه على جميع الأصعدة، وفي المقابل وجدنا شخصيات مضادة متطرفة تمارس الضغط وتخلق العنف والرعب الذي تعرضت له الشخصية المثقفة.

5-1- الشخصيات المثقفة:

5-1-1- الراوي/ الأستاذ: شخصية أساسية في الرواية، أستاذ جامعي متحصل على دكتوراه دولة في نقد الفن الكلاسيكي، يخبرنا الأستاذ عن نفسه فيقول: « الرجل المجنون الذي نسي انه أستاذك في مادة نقد الفن الكلاسيكي»[4]، وتقول مريم: « أيها الأستاذ والكاتب المحترم! المتخرج من المدرسة العليا للفنون الجميلة بإيطاليا، دكتوراه دولة تخصص تاريخ الفن الكلاسيكي، خمس سنوات للحصول على معادلة شهادات...»[5].

5-1-2 مريم: بطلة الرواية، راقصة الباليه والمحور الذي تدور حوله أحداث الرواية، فنجد الراوي يقدم لنا مريم بصورة متعددة، مريم المرأة المثقفة التي تقرأ دون كيشوت ولحنا مينا، تقول مريم: « لم أخد معي شيء سوى كتاب

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص76.
2- المرجع نفسه، ص77.
3- طه الوادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994، ص03.
4- واسيني الاعرج، سيدة المقام، ص08.
5- المصدر نفسه، ص275.

دو كيشوت...ثم رواية مدام بوفاري... الشمس في يوم غائم لحنا مينا(...) بعض كتابات فوكنير، مارسيل بروست...»[1]، ومريم راقصة باليه، تقول أناطوليا: «... مريم من أجمل راقصات الباليه ليس في هدا البلد وحده، لو كانت في موسكو لدخلت بكل سهولة إلى فرقة تشايكوفسكي أو البولشوي، أجمل ما فيها أنها تحب فنها بعنفوان»[2].

5-1-3 اناطوليا: المرأة الروسية، معلمة فرقة الباليه غي العاصمة، تعتبر بمثابة شخصية مساعدة بالنسبة لمريم لا نجد معلومات عليها في الرواية، فالراوي اكتفى بذكر الاسم كشخصية في الرواية، ولا نجد أي علامة وصف لها.

5-2- شخصية المتطرف:

لا يحدد الروائي لهده الشخصيات أسماء، وإنما منح لها صفات تدل عليها، كما أنه في تقديمه لها يعتمد على الوصف الداخلي والخارجي.

5-2-1- حراس النوايا/ شخصية الإرهابي: رسمت الرواية صورة المتطرف الذي جعل الإرهاب والعنف طريقا للوصول إلى غايته، فنجد أشخاصا غلبت عليهم النزعة الذاتية على الإنسانية، يقدم الراوي هده الشخصيات من خلال صفاتها الشكلية، يقول الراوي: «... عرفته من وجهه الذي تغلب عليه بعض السمرة البدوية، بين قسماتها شيء من الخوف، تتدلى لحية كثة كادت تغطي وجهه بكامله، يلبس لباسا مدنيا، قميصا فضفاضا وقبعة أفغانية ذات لو كاكي»[3].

5-2-2- حمودة البسكري: زوج مريم، شخصية مثقفة لكنها متطرفة، عامل بسيط في مكتب بريد، حاصل على شهادة الليسانس حقوق، تقدمه الرواي في البداية كشخصية صلبة متزنة، لكن سرعان ما يغير لباسه لينضم إلى حراس النوايا بعد فشا زواجه من مريم، تقول مريم تصف حالته عند باب المحكمة: « رأيته في المحكمة...لحيته انسدلت، كانت سوداء مثل القطران يختبئ داخل فوقية(جلابية) بيضاء، وقبعة أفغانية متسخة...»[4].

إضافة إلى هده الشخصيات، نلمس شخصيات أخرى ساعدت في تحريك الأحداث، ومن بينها:

العباس: زوج ام مريم وعمها، يمثل لنا نموذج الفرد الجزائري الضائع بين تياؤات السلطة.

أم مريم: تمثل لنا عادات الريف وتقاليده.

والدا حمودة.

1- المصدر السابق ، ص117.

2- المصدر نفسه، ص60.

3- المصدر نفسه ، ص220.

4- المصدر نفسه، ص119.

خالة مريم الوهرانية وزوجها.

عمي موح الصياد.

الحمامصي.

فتعددت الشخصيات في الرواية، دلك أن الرواية يستعرض عالما متكاملا حول البنية الاجتماعية التي يدور في فلكها أفراد المجتمع، وطبيعة العلاقات التي تحكمهم ونظرتهم للعالم وما حولهم، وهو في هدا يحاول أيضا رسم صورة حول طبيعية القيم المهيمنة على المجتمع سواء منها الروحية أو المادية، ومدى تأثيرها بالإيجاب أو السلب على الفرد، وبالتالي الوصول إلى المحيط الاجتماعي، الثقافي والسياسي الذي يحكم المجتمع الجزائري في فترة العشرية السوداء.

فقدم لنا الروائي "واسيني الأعرج" صورة عن المجتمع في فترة من أصعب فترات حياته، من خلال أهم شخصية في هده الرواية، ومختلف الشخصيات الثانوية...، حيث حاولت كل شخصية أن تقاوم من أجل تمثيل دورها أحسن تمثيل، ليصل النص الروائي إلى مبتغاه، وهو ترجمة الواقع بصورة فنية أدبية.

كما أسند الروائي لكل شخصية دورا يليق بها، واختياره لشخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، ليس إجحافا في حق هده الأخيرة، دلك أن النص الروائي يقتضي دلك، شخصيات تكون محور الحدث وأخرى مساعدة في تحريك الحدث، حيث نلمس أن الروائي أولى عناية كبيرة بشخوص روايته سواء على مستوى صفاتهم الشكلية أو الحالة النفسية رغم أننا وجدنا بعض الغموض في تقديم الشخصية، إلا أن الغموض من سمات الرواية المعاصرة، فتظافرت تلك الصفات مع بعضها مما أضفى على الشخصيات حيوية وتكاملا، واستطاعت بدلك من خلال تفاعلها مع الحدث أن تمثل الواقع بكل تناقضاته.

فقد تداخلت الشخوص والأحداث، والتي غالبا ما تكتشف بفعل التذكر حيث طغى الحقل الدلالي للذاكرة بشكل كبير، وهدا يدل على تفكك الشخصية وضياعها في عوالم سماتها الضيق والانغلاق الذي عرفته البلاد بعد أحداث أكتوبر 1988، فنجد مريم تدخل في مقارنه بين مدينتها "سيدي بلعباس"في دلك الزمن الذي صار بعيدا، تقول: «كانت مدهشة بناسها الطيبين بعشاقها، بمجانينها وعاقليها(...) اليوم كل شيء تصدأ بدأ الحقد يحفر ملامح الناس ويعرش كأغصان الخروب، كثر الوسخ والجريمة، ضاقت الشوارع والأبواب والنوافذ والمجاري والنفوس وعقول الناس»[1].

1- المصدر السابق، ص93.

فنجد الشخصية ترتد إلى ماضيها، فتستعيد بعض أجزائه ومختلف التغيرات التي طرأت على حياتها « تصور!! داخل هدا البؤس كله أشعر بالرأفة على نفسي، أشياء كثيرة تنقضي، تصور هدا الشيء المذهل الذي يشبه حكاية خرافية أو قصة! طفلة لا تعرف حقيقة أبيها...»[1].

فالشخصية في الرواية على غرار تفكيرها وإيديولوجيتها، تسعى إلى إثبات ذاتها وإنسانيتها، فإذا تحدثنا عن شخصية المثقف، نجد أنه شخصية مهووسة بالفساد الذي طال نظام الحكم، فنلمس في كل خطابات الشخصيتين قلقا وخوفا من حالة البلاد، تقول مريم وهي على فراش الموت: « هدا قليل من كثير، القادم أفظع، ستصل البلاد إلى حافة الانتحار...»[2]، حيث تتحول الشخصية من الممارسة المعرفية إلى الممارسة الفعلية، دلك أن المثقف « هو منتج الوعي من خلال قدرته على صياغة صورة نظرية عن موضوعات العالم الخارجي بما فيه، كل دلك مع وعي كبير بهدا الواقع»[3].

كما تبرز شخصية المثقف في الرواية من خلال آرائه في القضايا ووضع الأحكام، خاصة حول العنف والتطرف الذي طال كل شيء في تلك الفترة، فقد حكمت شخصية المثقف الرواية، بحيث تدفقت من بداية الرواية حتى نهايتها، نجد الراوي- شخصية أساسية- يصف أزمته الشخصية ثم أزمة الوطن، وتبدأ الأزمة من خلال السنوات الغربة التي قضاها خارج الوطن من أجل الدراسة، ليعود بعدها إلى وطن وجده قد سرق وفقد عذريته.

وبدلك برزت شخصية المثقف العليم بكل شيء، حيث بدا لنا اهتمامه بالأمور السياسية، فيعمل على إبراز أفكاره وأحكامه، وكشف الأمور المستورة، دلك أن « المتكلم في الرواية هو إيديولوجيا بقدر أو بآخر وكلمته دائما هي قول أيديولوجي»[4]، وتسعى شخصية الأستاذ إلى إبراز الواقع الجزائري من خلال أدواره في الرواية، فهو الشخص المغترب الذي مثل الوطن في العديد من المناسبات الدولية، كما أنه الشخص المهمش من طرف السلطة ويقدم لنا النص كيفية معاملته في مفوضية الشرطة، وهو الشخصية المنفعلة والرافضة للوضع المأساوي من خلال تنظيراته وتطبيقاته، حيث لمسنا في الرواية دعوة "الأستاذ" إلى الكتابة من أجل التخفيف من المأساة « انه لا خيار لنا في هدا الوطن سوى الكتابة»[5]، كما أبرز لنا الروائي الخوف والرعب الذي كان يتعرض له بطله، بحرية تامة

1- المصدر السابق ، ص98.

2- المصدر نفسه ، ص245.

3- أحمد صديقي الديجاني وآخرون، لمثقف العربي همومه وعطاؤه، ص207.

4- طه الوادي، الرواية السياسية، ص06.

5- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 77.

ولغة تقريرية، فنجده يقول معبرا عن حزنه على حال المدينة التي بدأت معالمها الحضارية تنقرض « يحزنني الحنين وتقلقني برودة الأماكن الصامتة وطقوس المدينة الجميلة التي تذهب ولا تعود»[1].

وهدا الخوف يتدفق من بداية الرواية إلى نهايتها، ليعبر لنا عن الواقع الاجتماعي للمثقف والدي جسدها لنا الروائي في شخصية "الأستاذ" الذي هو جزء من هده الفئة بصفة خاصة، وبصفة عامة هو الفرد الجزائري اللامنتمي لمملكة السلطة، لنسقط شخصية "الأستاذ" على كل مثقف عاش فترة المحنة حيث وجد نفسه في وضعية حرجة، من جهة سكين الذبح من طرف السلطة.

إلى جانب شخصية" الأستاذ" تبرز لنا شخصية "مريم" التي تعتبر بؤرة الرواية ومركزيتها، حيث تمثل لنا "مريم" الذات المثقفة، الواقعية التي ترفض الانسياق وراء الأوضاع، وتفضل التمسك بقناعتها والدفاع عن مبادئها وأحلامها، لأنها تتميز بالصبر والمقاومة، فهي شخصية إيجابية مقارنة بشخصية "الأستاذ".

تحيل "مريم" إلى العديد من الدلالات، فهي المرأة اليتيمة التي نشأت مع أم ضعيفة تحكمها العادات والتقاليد وزوج الأم الضائع المغترب وسط مجتمع طغت فيه قوانين الرداءة والعنف، لكنها المرأة الايجابية الطموحة المتحدية لظروف الحياة، التي سعت صوب هدفها، لتصبح راقصة باليه عالمية في أسوء الفترات التي مرت بها الجزائر(العشرية السوداء)، فقد كانت مريم « مصرة حتى الموت، على حقها في الحياة، في الرقص، شيء من الطفولة يحكم كل حركاتها»[2].

لقد جسد الروائي شخصية ناجحة تسعى إلى تحقيق ذاتها الأنثوية في زمن رجولي، ودلك من خلال تميزها في فرقة الباليه في "عرض البربرية"، فنجدها تقول: « لأول مرة أشعر بأني قدمت شيئا متميزا لهدا البلد»[3] فنجد طموحها لا يتوقف بل يستمر بقوة، رغم أنها في وطن « يكون فيه المرء أنثى عليه أن يدفع الثمن غاليا»[4].

فكانت "مريم" رمزا لكل امرأة متفائلة إيجابية، لكن سرعان ما تضيع هده الذات الإيجابية في أزمة وجودية فتشعر الشخصية بنوع من التشظي في حياتها، لدلك تختار السفر عبر الزمن إلى ماضيها، لكن هدا الحنين إلى الماضي يصطدم بحقائق تجعل الشخصية في متاهة من الأوجاع والتشققات والكسور، لنجدها تعيش في فراغ ولا انتمائها.

1- المصدر السابق ، ص214.
2- المصدر نفسه ، ص59.
3- المصدر نفسه، ص62.
4- المصدر نفسه، ص26.

غير أننا نجد البطلة تصر على تحدي الواقع من خلال تأثير وضع الأم التي تمثل الوطن الريفي المستسلم لقانون العرف والعادة، فنجد الشخصية في تمزق تام بين ماضيها المبهم وحاضرها المأساوي، فتستسلم "مريم" لموضوع زواج كانت نهايته واضحة مند البداية.

هي إذن لحظات متناقضة وحاسمة رسمت للشخصية مسارها، مسارا مخالفا لأمانيها الأولى، حيث كان حلمها أن تهرب من واقع مرير وبؤس، حيث تقول: « كنت كغيري-تقول مريم- أريد أن أهرب من هدا البؤس الذي يلاحقني»[1]، لتخرج من تجربة زواج فاشلة لتقع في فخ رصاصة طائشة في دلك الجمعة الحزين حيث يجتمع الفساد الثقافي والاجتماعي ليفقد الشخصية قدرتها على البقاء ومواصلة الحياة، لدلك تحاول "مريم" الخروج من هدا الزمن والوضع، من رفضها ومقاومتها للآخر "المتطرف"، فتتحول الشخصية إلى ذات متطرفة متعصبة، ترفض الآخر وتنكره تحت ضغط لحظة عنيفة تعرضت فيها لرصاصة طائشة.

وبالتالي استطاعت شخصية مريم أن تقدم لنا الوضع الاجتماعي للمرأة فوجدنا المرأة الإيجابية، المتمردة المتطرفة، المثقفة كما أنها – مريم- نموذج فني دال على ما في الواقع من متناقضات، دلك أن المرأة هي الوطن الأم، الزوجة، الصديقة، ووضعها الروائي هدا الموضع نظرا للتهميش الذي عرفته في هده الفترة من قبل مجتمع ذكوري.

لقد جعل الروائي لكل شخصية دورا مختلفا عن شخصية أخرى وفي الوقت ذاته مكمل لها، فالشخصيات الرئيسية كثيرا ما كانت تعتمد على شخصيات ثانوية من أجل إنجاح دورها، وهي الطريقة التي تعتمدها الرواية الجديدة التي تهتم بالشخصيات الثانوية، فتدفعا إلى المشاركة في تقديم الأحداث إلى الأمام، كي تستمر دينامية الأحداث وتتطور.

ومن دلك شخصية" الشاب" الذي اخترق حائط الثكنة إن كان دورها سريعا إلى أنها تركت أثرها في نسيج الرواية الداخلية، وكثيرا ما ارتكز عليه الراوي كشخصية فاعلة في الرواية، والشأن نفسه مع بقية الشخصيات التي لم تظهر بشكل كثيف على غرار شخصية "العباس" و"حمودة" اللذان يشيران إلى شخصيات متدينة متحزبة، عبرت عليها صفة "حراس النوايا" التي تمثل الطرف النقيض في الرواية.

فتشكلت لنا في الرواية ثنائية المثقف/ المتطرف، هدا الأخير الذي اعتبر شخصية مهمة في حركة أحداث الرواية، هدا الأخير الذي اعتبر شخصية مهمة في حركة أحداث الرواية، وفي حركة الأحداث الواقعية، ونجد الروائي لم يذكر لنا هده الشخصيات، فهو لم يمنح لها اسما معينا، بل أطلق عليهم صفة تدل عليهم وهي"حراس النوايا" من جهة التي تمثل الإرهاب، ومن جهة أخرى "بني كلبون" التي تمثل السلطة، وإن وجود هدين الشخصيتين في

1- المصدر السابق، ص101.

نفس الباب نتيجة إيديولوجية الراوي ومن خلفه الروائي/ الذي يرى أن السلطة هي من خلقت الإرهاب، وأن هدين الجبهتين تسعيان مع إلى ممارسة العنف في المجتمع، وفي الرواية مقاطع كثيرة تبين تواطؤ السلطة مع حراس النوايا « السلطة تتخلى عن كل شيء لفقهاء الظلام»[1].

ومن بين الشخصيات التي تعرضت لها الرواية، من حيث سلبيتها وتطرفها نجد شخصية "حمودة" زوج مريم، فنجد هده الشخصية في البداية تنتسب إلى ثقافة لا بأس بها، فهو المتخرج من كلية الحقوق، يؤمن بحقوق الإنسان ويرفض العنف بأي وجه من الوجوه، المنفتح، إلا أنه سرعان ما يغير لباسه بعد فشل زواجه من مريم، وهده طبيعة الإنسان الجزائري في تلك الفترة، حيث يبرز فشل حياته وقوانين الدولة بالانضمام إلى الجماعة الإرهابية، أو كما تقول مريم: « العجيب في الأمر في هدا البلد، كلما أخفق المرء في حياته، التجأ إلى ربه، يتعشقه بالكثير من النفاق...»[2].

ليمثل لنا "حمودة" تلك الفئة الاجتماعية المغلوب عليها، هؤلاء اللذين تمتلأ حياتهم بالانعطافات، فلا يجد سبيلا ومخرجا لحالتهم سوى الانخراط في صفوف الإرهاب، ومحاولة الانتقام أو الهروب من واقع محبط لا يقدر أحد، دبك أن الإنسان دائما ما يجد نفسه محصورا بين تخليه عن مبادئه وأفكاره التي تبناها، أو تغيير منهجيته في الحياة، إذ يلغي دوره كإنسان له فاعليته في المجتمع الذي يكتنفه وعدم المواجهة كحل أنسب، كما فعل "العباس"، أو يغير مبادئه ليستبدلها بمبادئ أخرى تكون أدنى، لتعبير عن رفضه للواقع، كما فعل "حمودة"، دلك أن كل رواية تستشف نهاية شخصياتها من خلال ما يستنبطه الروائي من الواقع المعيشي.

ويمكننا أن نستنبط أهم نقاط التجريب المتجلية على مستوى الشخصية:

- التدرج في تشكيل ملامح الشخصية، وارتباطها بتطور الأحداث، والتخلي عن الوصف المسهب في توضيح الشخصية

- تداخل الشخصيات الروائية مع أشخاص حقيقين، دلك أن الرواية تحكي معاناة فئة اجتماعية خلال زمن المحنة، فكان من غير المنطقي أن لا يكون هناك ترابط بين الشخصيات الروائية والشخوص في الواقع.

- تعدد وظائف الشخصيات، فالأستاذ هو راوٍ للأحداث وبطل الرواية.

- تعدد الشخصيات في الرواية.

- الشخصيات الروائية متعددة الدلالة.

1- المصدر السابق ، ص162.

2- المصدر نفسه ، ص119.

- تعدد الأبطال في الرواية، والتخلي عن فردية البطل.

6- شعرية التعدد اللغوي:

يعد الاشتغال على اللغة من أهم وأبرز تقنيات التخريب الروائي، ذلك أن الرواية الجديدة تستمد أبرز العلامات الدالة على حداثتها وتجديدها من مجمل تلك الخصوصيات التي تضفي عليها الكتابة المغيرة للسرد التقليدي، ذلك أن اللغة تشغل في الإبداع الأدبي بوجه عام وفي الكتابة الروائية بوجه خاص مكانة هامة، بل إن الرواية «لا تكتب قيمتها وتمييزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا في إطار التصور النظري العام للغتها من خلال التركيز والاهتمام بعملية التشخيص اللغوي وبمختلف البناءات السردية وما تتوفر عليه من خصوصية»[1]،ومنه تكون اللغة هي الأداة الأساسية في التركيب الفني للرواية التي تعتبر «بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال»[2].

فكل رواية هوية ترتبط غالبا باللغة التي كتبت بها، ذلك أنّ اللغة هي «جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان»[3]،وكذلك هي الوجه المعبر أدبيتها وهويتها.

واللغة هي العمود الذي تستند إليه الرواية في ترجمتها للواقع، لذلك وجب تطويرها وتغييرها حتى تتطابق مع تحولات الواقع، فالكاتب الروائي لزم عليه أثناء كتابته أن يجدد وظيفة اللغة التي يكتب بها، فإذا كان الغرض تواصليا فان المسالة تتعلق بنظام اللغة اليومية حيث لا يكون للوحدات اللسانية أي قيمة، ولا تكون سوى أداة للتواصل أمّا إذا تراجع الغرض من اللغة إلى المرتبة الثانية- اللغة الشعرية الفنية- وهنا يكتسب الغرض الروائي قيمة لان الأديب أثناء إنشائه للنص الروائي يحاول أن يحّول اللغة غير الفنية إلى لغة فنية، حيث يستعمل الكلمات في غير ما وضعت لها ويسمى الأشياء بغير مسمياتها، أما على المستوى التركيبي فيحاول الروائي كسر رتابة اللغة، ويعيد تركيبها بطريقة خاصة حيث يضيع من اللغة العقلانية لغة غير عقلانية عن طريق التخيل والتصور والتجريب، ولا تتوقف وظيفة اللغة الروائية عند هذا الحد- الوظيفة الشعرية- بل نجدها «تتحول إلى مؤسسة اجتماعية، تحمل أذواق الناس، وأفكارهم وعواطفهم، وتصوّر- بطريقها الخاصة- مستوياتهم الحياتية، وما تضيع به من صراعات، ومفارقات، وما تشهده لغة المجتمع جراء هذا الصرّاع من تغيّر وتحول»[4].

1- هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 06، 2010، ص02.

2- ميشال بوثور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 05.

3- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 58.

4- هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ص- ص 2- 3.

لكن هذا لا يعني أنّ الرواية تكتسب أهميتها من وجود اللغة وحسب، بل إن اللغة تأتلف مع بقية العناصر لإبداع عالم روائي منسجم.

وفي مثل هذا السياق الخاص بالتعدد اللغوي في الرواية، يجدر بنا أن نستحضر جهود الناقد والمنظر الروسي "ميخائيل باختين M. Baktine" في مجال اللغة الروائية، إذ يذهب هذا الناقد إلى أن الرواية «ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار أخر، ويتخلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية»[1]، ف"باختين" يركز في دراسته للرواية على ارتباط لغتها بالواقع، ذلك أن المهم في الرواية عنده هو «ماهيتها كممارسة تقنية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه من آراء المؤلف أو ما تطرحه من موضوعات»[2].

ولما انفتحت الرواية على الواقع الاجتماعي تعالجه وتستقي منه موضوعاتها كان من الطبيعي أن تتوفر على مزيج من اللغات، وعلى أكثر من نسق، فيرى "باختين"، أن لغة الروائي أصبحت مشكلة من لغات متعددة ومتنوعة تعكس، تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب[3].

إذ يرى في الرواية «صورة عن اللغة وفي اللغة صورة حوار لا ينقطع حيث تأخذ الرواية في هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدا له»[4]، مما يسمح لها بالانفتاح على آفاق واسعة ونصوص متعددة، وتصبح حاملة للإيديولوجية لا مجرد أسلوب وفقط، فترتقي اللغة من مجرد علامات وإشارات يتكون منها النص الروائي إلى فضاء يتوفر على إيديولوجيات متنوعة، ذلك أن اللغة هي جزء من حياة الإنسان تعبر عن رؤيته للعالم، «إنها الواسطة المادية التي يتفاعل بها الناس في المجتمع»[5].

ولما كانت الرواية بواسطة لغتها تعكس صراع الإنسان داخل مجتمعه، وتبرز إيديولوجيته ورؤيته، فإنها تحمل أيضا صراعا آخر، ولكن من نوع خاص، يتمثل في انفتاح الرواية على مجموعة من الأشكال الخطابية والأدبية من: أمثال وأشعار وأغاني وفلسفات، ودين...، وبالتالي تتحول الرواية إلى «صراع طبقي إيديولوجي من خلال اللغات

1- المرجع السابق، ص 03، نقلا عن: وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للأداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، ع 03، 1998، ص 72.

2- المرجع نفسه، ص 04، نقلا عن: وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، ص 69.

3- ينظر، فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 12.

4- هنية جودي، التعدد اللغوي في الرواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ص 04، نقلا عن: بركات وائل، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، ص 57.

5- المرجع نفسه، ص 05، نقلا عن: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، بيروت، 1987، ص 38.

واللهجات»[1]، وهنا ينفتح النص الروائي على عالم آخر، إنه عالم التعالقات النصية- أو مايعرف بالتناص- Intertextualite، الذي جاءت به الناقدة البلغارية "جوليا كرستيفاJ.Kristiva"- وهو مصطلح يتعلق «بالصلات التي تربط نصا بأخر، وبالعلاقات والتفاعلات بين النصوص المباشرة أو ضمنيا بحيث يعرفه بعضهم بأنه فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت في النص بتقنيات مختلفة»[2]، فتتحول الرواية إلى حوار مع الذات ومع الآخر الذي تسعى إلى تمثيله، وتنفتح على نصوص أخرى ولغات متعددة، ليصبح مفهوم الحوارية الذي جاء به "باختين" معدلاً لموضوع للتناص الذي جاءت به "جوليا كرستيفا".

ومن خلال هذين المفهومين نحاول مقاربة التعدد اللغوي في الرواية "سيدة المقام"، والبحث عن الأشكال التعبيرية الأخرى في الرواية، فقد اشتغل الروائي على العديد من اللغات في الرواية واللهجات، فإلى جانب اللغة الفصحى نجد: اللهجة العامية التي تتفاوت مع الفصحى في تقديم المادة الحكائية، إضافة إلى اللغة الأجنبية والأشعار والأغاني الشعبية والأمثال والحكم، إلى جانب التناص الديني، وحتى لغة الجنس.

6-1- توظيف اللهجة العامية:

يعد هذا الجنس أكثر الأجناس التصاقا بالرواية المعاصرة، ذلك أن اللهجة العامية كلام بسيط يستعمله الناس من أجل التواصل في حياتهم اليومية، ونجد الروائي "واسيني الأعرج" في روايته يزاوج بين العامية والفصحى في بناء لغته الروائية، لأن الواقع الجزائري المتفكك والمتشظي زمن المحنة، استدعى بالضرورة لغة تقريرية بسيطة تستطيع أن تعبر عن هول الفاجعة التي حصلت للجزائر زمن الأزمة من صدام، انقلاب، ضياع، غربة تشتت دماء، أشلاء.

تحضر العامية باعتبارها شكلا لغويا، أخضعه الروائي لنوع من المراقبة والتفصيح، فنجد العامية محشوة وسط الفصحى، مما جعل كلاً منهما يجاور الأخر ويتفاعل معه «ثم بدأت تحكين عن الرجل الذي كان ساقطا تحتك بعد الهجوم(...) أردت غلق عينيه المفتوحتين فجأة صرخ بأعلى صوته، أولاد الكلبة، أولاد الحرام، بنو كلبون ثم طلب منك القليل من الماء...»[3]، ونجد هذا التجاوز يتدفق من بداية الرواية حتى النهاية، ويجيب أن نشير إلى أن حضور العامية في الرواية ليس بوصفها قضية فكرية تطرح لذاتها، إنما المأساة والتهميش والخراب الذي عرفه الواقع الجزائري والذي عالجته الرواية، اقتضى اللهجة العامية للتعبير عنه.

1- صالح مفقودة، دراسات في الأدب الجزائري، الصندوق الوطني لترقية الفنون والأداب، الجزائر، 2002، ص172.

2- هنية جودي، التعدد اللغوي في رواية فاجعة ةالليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، ص 06.

3- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص- ص 08- 90.

فنجد الروائي يخصص لكل واقعة وحدث لهجات عامية مناسبة لها، إذ يوظف جملة من الألفاظ العامية لتعبير عن مريم وحبه لها، يقول «إيه يا مريم يا حليب اللوز المر وحبة القمح، البدوي...»[1]، وفي حديثه عن السلطة والإرهاب يستعمل معجم ألفاظ عامية (بني كلبون، أولاد الكلبة، أولاد الحرام، الطحانين، القتلة، الله يلعن والديهم...)، وتتكرر هذه الألفاظ على مستوى الرواية فيقول: «يلعن بوه مدير، هل هذا رزق والديه حتى يتصرف فيه كما يريد»[2]، ويقول أيضا: «بنو كلبون سحقوا العقول، وقالوا رجل يفكر معناه مشكلة إضافية...»[3].

وفي موضع آخر يسرد لنا الوضع المأساوي الذي آلت وتؤول إليه البلاد، معتمدا على ألفاظ عامية مناسبة للمقام، يقول الصياد: «إيه يالولاد! الضباب كثير ولبحر قتيم والرايس ضاع مع السفينة! قلنا راحو بني كلبون، جاتنا مافيا جديدة!!...»[4]، وفي قول آخر تقول مريم «ما أوحش مدينتك الرّاضية بكآبتها! حزن كبير يتجشأ في الدّاخل كالسرطان، الميزيريا، السيدا والزطلة! الطاعون...»[5].

كما نجد لغة تقريرية محظورة أو كما تسمى لغة الجنس، وتقول مريم: «دعوتك وصلتني، عندما حاز رجلك العظيم على ورقة الزواج، اغتصبني كالدابة، وحياتك اغتصبني، كتف يدي وصرح في وجهي بلا ربي ماراك زاغدة مني، يابنت الحرام، أه ياسيدي الإمام دعوتك لحقتني»[6]، ويقول أيضا: «...يتأملون جسد المرأة عارية... يصرخ كبيرهم فيهم، تفرقوا، ويبقى هو في مواجهة الشهوة، ثم يعوي مثل الذئب قابضا بخفة يده على... بنت الكلب ماأجملها! ينزع سرواله، يصرخ شيء في داخله... ينفرج وجهه عن آخره... ترفع المرأة رجلها أكثر...»[7].

---

[1]- المصدر السابق، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص 208.

3- المصدر نفسه، ص 215.

4- المصدر نفسه، ص 53.

5- المصدر نفسه، ص 38.

6- المصدر نفسه، ص 29.

7- المصدر نفسه، ص 48.

ومن بين العبارات العامية الموظفة في الرواية نجد:

العبارة	الصفحة
- بنو كلبون.	5- 6-
	11- 22
- خليها على الله	144
- حياتي وأنا حرة فيها	165
- دبّري راسك	210- 38
- تحاولي على روحك	242
- خلينا من الفستي	08
- الطحانين	146/272
- يالطيف	240
- الله يلعن والديهم	272
- شي نهار من النهارات	66
- دوك راحو وهادو جاو	215
- واش حالها	238
ويشوف واش يستناه حق ربّي مجنونة	15

6-2- توظيف اللغة الأجنبية:

أما فيما يخص اللغة الأجنبية، فنجد أن الروائي استعمل بعض الكلمات على لسان شخصياته، وكان دلك الاستعمال خاص بالفئة المثقفة، ليبين لنا انفتاح النص الروائي على ترسانة من اللغات واللهجات تساعد على تكوينه، هدا الاستعمال يعطي نوعا من المصداقية للرواية، فتتبين من خلالها طبيعة المجتمع الذي نشأ فيه النص الروائي، ونحن نعلم أن الفرد الجزائري كثيرا ما يميل إلى استعمال اللغة الفرنسية في حديثه، أولا بحكم فعل التاريخ دلك أن الاستعمار لازالت آثاره سارية المفعول، ومن جهة أخرى ان الفرد يميل إلى استعمال هده اللغة بفعل مكانته والواقع المحيط به.

ومن العبارات الموظفة في الرواية نجد:

الجملة بالأجنبية	الصفحة
- Sont deux tiges d'une même racine	11
- Silence ! on tue !	43
- Tu Sais madame. Vous m'êtes pas convainconte, on n'y peut rien.	45
- Et Si ca vous déplait Vous n'avez qu'a quitter le pays.	46
- c'est mon établissement	46
- Ils sont tous formidable	60
- Tu as fait une bonne affaire	68
- vous n'êtes pas dans votre assiette, Allez vous allez oublie.	106
- Gardes la dans tes yeux	192
- le monde est petite.	201

وهكذا اتسعت الرواية لاستقبال لهجات عديدة ولغات مختلفة مستمدة من المجتمع بمختلف فئاته وانتماءاته، عبرت عن ذوقه وثقافته، وعكست أيديولوجية الراوي، فأكسبت الرواية نوعا من الإيحاء والتأثير والترابط بين عناصرها، كما ساعدت على بناء نسيج الرواية وأضفت عليها نوعا من الفنية والجمالية، جعلت القارئ يتقبل الرواية وينصهر فيها، حيث وجد فيها نوعا من الواقعية والحقيقة، ما يجعله يتأثر لأحداثها ومواقفها المختلفة.

6-3- توظيف الأغنية الشعبية:

تم توظيف الأغنية الشعبية في سياقات مختلفة من الرواية، وإن تنوعت مضامينها فهي تتماشى منسجمة مع مواقف الشخوص وانفعالاتها، وردود أفعالها.

والأغنية الشعبية مرتبطة بنشاط الإنسان، لذلك يكون توظيفها في الرواية بقصد الإيهام بواقعية الأحداث إضافة إلى أنها تحمل بعدا رمزيا عميقا، بحيث تضفي على النص طابعا محليا، تراثيا وتقليديا كما تساعدنا في بناء خصوصية المكان.

ونلمس في الرواية مجموعة من الأغاني الشعبية التي تعكس مدى تعلق الفرد الجزائري بوطنه، كما استطاعت هذه الرواية أن تعبر عن مأساة الواقع الاجتماعي للجزائر زمن المحنة، فترجمت هذه الأغاني ألام الجزائيين وأمالهم.

ومن بين هذه الأغاني، أغنية عبد الحميد مسكود، يصور فيها انهيار الوطن، فيقول:

«من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب غاشي

وين القفاطين والمجبود

وين خرازين الجلود

وين هم النقاشين

وين صانع سروج العود

وينهم الرسامين

قولولي يا سامعين»[1].

نكتشف من خلال هذه الأغنية، أصالة الوطن من خلال تذكر الشاعر لمختلف العادات والتقاليد من لباس وحرف يدوية، إذ كانت البلاد في ذلك الزمن البعيد قبلة لكل الناس من مختلف البقاع، وفي الوقت نفسه يتحسر على ضياع الوطن وتدهوره، معبرا عن ذلك بتكرار كلمة "وين" "أين"، فهو يبحث عن شيء مفقود يبحث عن هوية وطن ضيّع حضارته وتقاليده وفي الأخير ضيع نفسه.

وفي أغنية أخرى يحاول فيها عرض ثقافة مجتمعه، كما يعبر من خلالها عن الواقع الجزائري بلغة سهلة بسيطة، يهدف من خلالها إلى إيصال رسالة نستكشف من خلالها حنينه إلى الماضي، إنها فترة ما بعد الاستقلال، حيث يقول:

«وين نجي بابا سالم

سنجاق طبول ومحارم

وغواشي عليه ملايم

1- المصدر السابق، ص 204.

مّا ذا بنان ذُوك السنين

غابت النية بافهم

راح ذاك الوقت الزين»[1].

إن مرونة الأغنية الشعبية وبساطة كلماتها كان الدافع الأساسي لاستعمال الروائي وتوظيف مثل هذا الجنس، وفي أغنية أخرى ل "الشيخ غفور"، نجد النزعة نفسها، حيث يقول:

«أنا مجفاك كاويتني

أولفي مريم

كيف الحال يالباهية

بذيك النظرة الباشرة

أولفي مريم»[2].

وهكذا كانت الأغنية الشعبية، تعبيرا عن علاقة وجدانية بين الأغنية وصاحبها، تعبر عن مدى ارتباط الجزائري والمغني بصفة عامة بوطنه،كما عكست الرواية مظاهر الحياد داخل المجتمع، فهي تمثل صوت الشعب ضد المتطرف، كما أنّ الأغاني التي وظفها الروائي جاءت مستوعبة لأحداث الرواية، مرتبطة بالواقع وما جرى فيه من حروب وصدمات بين أبناء المجتمع الواحد.

كما أن توظيف الروائي لها جاء بغرض إضفاء نوع من المصداقية على أحداث الرواية.

6-4- توظيف الأمثال الشعبية:

المثل الشعبي نتاج تزاوج تاريخي وثقافي، تتداخل فيه التقاليد بالعادات، وبمختلف المظاهر الحضارية والإنسانية رائدة، لما يحمله من مرونة وإجازة ودلالة موجبة.

وتحفل رواية سيدة المقام بهذا الجنس الأدبي الشعبي، حيث ساهمت في تصوير الحدث الروائي، وإبراز التجربة الحياتية للشخصيات الروائية، كما تجسد الأمثال الشعبية الموجودة في هذه الرواية تلك المعاناة الحقيقية لحقيقة الشعب الجزائري، فمعظم الأمثال وظفت لتدل على تشابه المواقف، وتعمق من واقعية الأحداث.

كما نجد أن الأمثال الشعبية في هذه الرواية مبنية على سياق إيديولوجي يؤمن به الروائي، ذلك أن الكاتب ارتبط بالطبقات الشعبية فصار على صلة وطيدة بها ولتجاربها الإنسانية، فجاءت الأمثال لاختزال هذه التجارب.

1- المصدر السابق، ص 163.

2- المصدر نفسه، ص 206.

وندرج هذه الأمثال في الجدول التالي:

المثل الشعبي	الصفحة	المدلول
– اللي قاريه الذيب حافظه السلوقي.	09	
– الريح اللي تجي تديه.	23	– الإنسان متعدد الأراء.
– يدير الخير وينسى.	51	أفعل الخير ولا تتحدث عنه.
– تعلم الحفاف لحسانة في راس اليتامى.	55	– احتقار الإنسان الضعف.
– سبع صنايع والرزق ضايع.	66	من يستغل رزقه باهمال.
– مايحك جلدك سوى ظفرك.		– لا أحد يشعر بك بقدر ماتشعر أنت بنفسك.
– عاش ماكسب مات ماخلّى.	216	الذي يعيش بدون هدف.
– الشمس لاتغطى بالغربال.	163	الحقيقة ظاهرة لا محال.
– سكران ويعرف باب دارو.	225	يقال في من يدعي الجنون وهو في كامل وعيه.
– عمر الشاقي باقي.	257	– المبتلي، الشقي عمره طويل.
– انس الهم ينساك.	44	
– فوله وانقسمت على زوج.	89	– تشابه تام.
– ضربني وابكى واسبقني واشتكى.	44	– عندما يتحول الظالم إلى مظلوم.
– ما يقتل ما يحي.	255	– من لا يفيد بشيء.

وهكذا كانت رواية "سيدة المقام" نموذجا حيا على استلهام التراث الشعبي، كما أن ذلك التوظيف كان مقصودا، حيث أدرج بعض الأشكال الشعبية دون غيرها، حيث ساهمت في تحقيق التعدد اللغوي في الرواية وهي لغات لها دلالتها وأبعادها العميقة، حيث تعبر عن ألم وأنين الشعب الجزائري في فترة المحنة، كما أنها أضفت جمالية فنية على بناء الرواية وأحداثها.

الخاتمة

لقد واكبت رواية "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين"تحولات الواقع الوطني الجزائري، والتزمت بطرح قضاياه وإشكالاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد ألقت هده التحولات بظلالها على النص الروائي وأثرت تأثيرا كبيرا وعميقا في الكتابة الروائية، ومن بين هده التأثيرات دخول الرواية في متاهة التجريب و آفاق التجديد.

وتجلى التجريب في الرواية على العديد من المستويات والأصعدة، فشمل المضمون والشكل وطرائق السرد، وما يمكن استخلاصه من خلال هدا البحث:

– تنتمي الرواية إلى ما تسمى برواية المحنة من جهة، ومن جهة أخرى بالرواية التجريبية، أو كما يسميها إدوارد الخراط "بالحساسية الجديدة".

– تظهر في هده الرواية مختلف مظاهر التجريب والتي تجلت من خلال: تكسير خطية السرد، الاعتناء باللغة والاهتمام بتركيب الفضاء الروائي، وغنى الرواية بالمتناقضات وكدا التجريب على مستوى العنونة والغلاف الخارجي للرواية.

– استثمار الرواية للواقع الجزائري بمختلف تحولاته التي مر بها فترة التسعينيات، وتغذيها من العنف كموضوع رئيسي قامت عليه، بداية من عنف السلطة، ثم عنف المتطرف وأخيرا المجتمع.

– هيمنة إيديولوجيا الروائي على المتن وتحولت الرواية من خطاب أدبي إلى خطاب سياسي إيديولوجي، انطبقت عليه محاكمة التاريخ والواقع الرهين.

– تنوعت المواضيع التي تطرقت إليها الرواية، فانتقلت من معالجة قضايا الفلاح البسيط إلى معالجة قضايا المثقف كتيمة أساسية بالإضافة إلى المرأة والوطن،وكدا طرح القضايا المحرمة والطابوهات، كعنف السلطة والجنس.

– امتداد آفاق التجريب لدى الروائي من خلال استثماره مجموعة من التقنيات كاستحداث فكرة الهوامش وترك الفراغات والعنونة وترقيم المقاطع.

– كشفت لنا عملية استنطاق العنوان، أنه لا يتحدد كعنوان يزين واجهة الرواية، ولا كمجرد إطار لأحداثها بل هو المحرك الأساسي الذي تنطلق منه الأحداث، دلك أن الرواية تدور حول مريم المرأة، المدينة، الوطن المتسيدة على كل المقامات، فالروائي يستثمر عنصر الشخصية كعنصر بنائي جوهري يشكل بؤرتها التي تدور حولها الأحداث كما أنه يشتغل على التراث الديني.

– أدت تعقيدات الواقع وإكراهاته المعقدة إلى تعقيد بناء النص وتقنياته، كأنسنة المكان والزمن، والترميز الذي أتاح للكتاب الحرية في التعبير.

– تواتر وتناوب ضمير المتكلم والغائب في تأطير الأحداث.

– لمسنا في الرواية وضعية السارد المزدوج.

– كما تكشفت لنا عملية استنطاق النص على التركيب المحكم للحكايات المتواترة على ألسنة الراويين(الأستاذ/ مريم) في صناعة الأحداث وليس على التنافر والتناقض، بحيث تبين زمن القصة وزمن الخطاب، الذي يكشف لنا عن المعاناة التي عرفتها الشخصيات والوطن ومدى تشابهها، دلك أن تواتر الزمن بين الماضي والحاضر يكشف لنا عن عمق المعاناة والظلم والاضطهاد التي تعرض لها الوطن والشخصيات بالإضافة إلى طمس الهوية.

– تشتغل الرواية في استعادتها للماضي على الذاكرة من خلال استرجاع الأبطال للماضي البعيد كاسترجاع الأبطال من خلال زمن الطفولة، أو الماضي القريب كأحداث أكتوبر 1988، وتهدف هذه الاسترجاعات –لهدا الماضي– إلى إبراز عمق التحول والتغير الذي طرأ على الوطن والمواطن فتتماهى سيرة الذات مع سيرة الوطن.

– وجود تناقض بين زمن القصة وزمن الخطاب.

– استخدام الروائي للتقنيات الزمنية الأربعة: المشهد، الوقفة، الخلاصة، الحذف.

– التقنيات الزمنية سمحت للروائي بتلخيص الأحداث الهامشية في عدة جمل والتركيز على الأحداث الرئيسية المرتبطة بالحبكة الفنية، كما استثمرها في التحكم في المدة الزمنية ما أتاح له التحكم في المساحة النصية.

– في ما يخص المكان، كانت الأمكنة في الرواية تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلية في كل مرحلة، دلك أن التنوع في طرح المواضيع أدى إلى التنوع في الأمكنة ووظائفها النفسية.

– تولي الرواية اهتماما خاصا بالمدينة، وخاصة العاصمة، حيث انصرف الروائي إلى شوارعها وأحيائها ومعالمها التاريخية، فنجد السارد يسميها بأسمائها حتى يوهم القارئ بواقعية الأحداث.

– كما تظهر القرية مكانا حميميا ومرتعا خصبا للتخيل والعودة الوجدانية إلى قيم الحب والخير والجمال.

– تنوعت أساليب وطرق تقديم الأمكنة في الرواية، فنجده استثمر الألوان، الأضواء والروائح في التعبير عن قضايا المكان وانشغالات الذات وقد وسم الوصف الأماكن والأشياء والشخصيات بملامح خاصة.

– جاء بناء الشخصيات في الرواية مساوٍ لإيديولوجيتها وتفكيرها.

– ركزت الرواية على المثقف فجاءت أغلب شخصياتها مثقفة(الراوي، مريم، أناطوليا...)، واستخلاص نموذجين من المثقف، مثقف إيجابي تمثله "مريم"، وآخر سلبي يمثله" الأستاذ" .

- وجدنا كل الشخصيات تعاني الاغتراب، مما أدى إلى النهاية المأساوية لمختلف شخصيات الرواية، فمريم استسلمت للموت والأستاذ فضل الانتحار وأناطوليا سافرت وحمودة انضم إلى حراس النوايا.

- أدى الموروث المحلي بأشكاله المتنوعة دورا هاما في رسم تقاسيم الأمكنة وتكثيف دلالتها، فقد تسربت مختلف الأنواع التراثية وكشفت عن مدى تجدر هده الأشكال التراثية في التكوين الثقافي للكاتب، وترسخها في وجدانه.

- حرص الراوي على التراث الشفوي، مما أسهم في إقامة دعائم ذاكرة سردية جزائرية تستفيد من تراث المكان.

- استعمال تقنية الحوارية إلى جانب تقنية الوصف في تقديم عناصرها من خلال تفاعلها مع الموروث الثقافي المحلي.

- اشتغلت الرواية على اللغة الشعرية المشبعة بمعاني الألم، إلا أنها سقطت في بحر التقريرية والاستعجالية في بعض الأحيان.

- الخروج من أسر اللغة الواحدة إلى أفق التعدد، مما ساعد على تنويع الأساليب وتحقيق درجة أعلى من الحوارية.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر:

2- الأعرج واسيني، سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

3- وطار الطاهر، الشمعة والدهاليز، منشورات الجاحظية، الجزائر، 199

4- وطار الطاهر ، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال، نيفوسيا (قبرص) 1987.

ثانيا: المراجع

1- ابراهيم نبيلة ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، مصر.

2- أحمد مرشد، البينة والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1 2005.

3-الأطرش يوسف، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

4- املودة محمود محمد، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية –أنموذجا- دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

5- بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2 2009.

6- بلبل فرحان، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ط2.

7- بلحسن عمار، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

8- بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل على المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو.

9- بورايو عبد الحميد ، منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

10- تعليب أيمن، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1 2011.

11- الجابري محمد عابد، المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2000.

12- حبيلة شريف، الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث الأردن، 2009.

قائمة المصادر والمراجع

13- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوردية العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

14- الحيدري إبراهيم ، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، درا ساقي، لبنان، ط1، 2015، ص 09.

15- خرفي محمد الصالح ، نص الفضاء/فضاء النص، منشورات ارتيستيك، الجزائر، ط2، 2007.

16- خضور أديب، الإعلام والأزمات،الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999.

17- الخطيب حسام، بسطاويسي محمد رمضان، آفاق الإبداع ومرجعية في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر بيروت، ط1، 2001.

18- خمري حسين، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002.

19- خوالدة محمود عبد الله، علم نفس الإرهاب، دار الشروق، عمان، ط1، 2005.

20- الدجاني أحمد صديقي وآخرون، المثقف العربي همومه وعطاؤه، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2، 2000.

21- دراج فيصل، نظرية الرواية والرواية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999. 63

22- رابحي عبد القادر، إيديولوجيا الرواية والكسر التاريخي، منشورات الوطن اليوم، سطيف، 2016.

23- زنيبر أحمد ، جمالية المكان في قصص إلياس خوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب ط1، 2009.

24- سليمان نبيل، الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية.

25- الشاذلي عبد السلام محمد، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882- 1952، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط1، 198.

27- شطاح عبد الله ، مدارا الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف، الجزائر، 2014.

28- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

29- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة من 1960- 2000، العلم والإيمان للنشر والتوزيع 2010.

30- شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الإسكندرية، ط1، 2008.

قائمة المصادر والمراجع

31- ضويو عبد العزيز، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1 2014.

32- الضيع مصطفى ، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

33- طاهر لبيب وآخرون، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 1992.

34- طه الوادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994.

35- طه وادي ، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003.

36- عادل عبد الله، المثقف السياسي بين تصفية السلطة وحاجة الواقع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 2008.

37- عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

38- عبيدي مهدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

39- عزام محمد ، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

40- عزام محمد ، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005

41- عقال عبد الحميد، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 2000.

42- العقيرب نعيمة ، قصيدة حيزية- دراسة تحليلة، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر،2009.

43- عوض لينة، تجربة الطاهر وطار الروائية، بين الإيديولوجية وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان 2004.

44- عيد عبد الرزاق ، في سوسيولوجيا النص الروائي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000.

45- العيد يمني ، الرواية العربية، المتخيل وبنيته النفسية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

46- فايد محمد، سحنين علي، ابحاث في الرواية ونظرية السرد، طكسيج للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.

47- فضل صلاح، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005

48- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجدوة- الحصار- أغنية الماء والنار) فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.

49- الفيصل سمر روحي ، الرواية العربية البناء والرؤيا(مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008.

50- قاسم سيزا ، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2004.

51- قاسم سيزا، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

52- القصرواي مها: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

53- كاصد سليمان ، عالم النص(دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 2003.

54- الكردي عبد الرحيم ، الرواية والنص القصصي، دار الجامعات، القاهرة، ط 2، 1996.

55- الكردي عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله أنموذجا، مكتبة الآداب، ط1 2006.

56- لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1991

57- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

58-مخلوف عامر، متابعة في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

59- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحوث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والأدب، كويت 1998.

60- مزيد بهاء الدين محمد ، الرواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2014.

61- مزيد بهاء الدين محمد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبناء حدسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع مصر، ط1، 2007/ 2008.

62- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009.

63- مفقودة صالح، دراسات في الأدب الجزائري، الصندوق الوطني لترقية الفنون والأداب، الجزائر، 2002 ص172.

64- منور أحمد، ثقافة الأزمة، الوكالة الإفريقية لإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009.

65- مومني علي محمد، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009.

66- النابلسي شاكر ، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1994.

67- نجمي حسن ، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء ط1، 2000.

68- يقطين سعيد، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب ط1، 1985.

ثالثا: المراجع المترجمة:

69- بوثور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982.

70- تاديية جان ابيف ، النقد لأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة بالمعهد العالي للفنون دمشق، 1992.

71- جيرار جينيت وأخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط2، 1989.

72- جيرار جينيت، خطاب الحكاية- بحث في المنهج، تر: معمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2.

73- سارتر جان بول، دفاع عن المثقفين، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1973.

74- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط2، 1984.

رابعا: المعاجم:

75- ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، دار صادر، لبنان، ط4، 2007.

76- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

77- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ترجمة ومراجعة داود سلمان العنبكي، إنعام داود سكوم، مكتبة لبنان ط1، لبنان، 2004.

78- الزمخشري، اساس البلاغة، المجلد1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

79- مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 1984.

خامسا: الرسائل الجامعية:

80- جوادي هنية، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013/2012.

81- زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراة، جامعة قسنطينة ،كلية الآداب 2009-2010.

82- سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2010/2009.

83- عفاف سعاذنة، التجريب في رواية هلابيل: سمير قسمي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016/2015.

84- عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015، ص 103.

85- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار" الشمعة والدهاليز" " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009/ 2010.

86- لمياء عيشونة، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية، مذكرة ماجستير، محمد الصديق بن يحي، جيجل، 2005/ 2006.

سادسا: الملتقيات:

87- الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر 2010.

88- الملتقى الخامس عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريرج، ط5، 2002.

89- الملتقى العجيلي الثاني للرواية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007.

90- الملتقي الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي، 17/16/ مارس 2009، قسم اللغة العربية وادابها، معهد الأدب واللغات، المركز الجامعي بالوادي.

91- المؤتمر الدولي الأول لكلية الأداب والعلوم الإنسانية بجامعة السويس السابع للجمعية المصرية للدراسات للسردية، الرواية العربية في مائة عام- في الفترة من 24- 26 مارس 2015.

سابعا: المجلات والدوريات:

92- مجلة الرواية قضايا وأفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 10، 2012.

93- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ببسكرة، العدد 29، فيفري 2013.

94- مجلة إنسانيات، العدد 10، وهران، 2000.

95- مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 06، 2010.

96- مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر-بسكرة-ع 32- جانفي- جوان 2008.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة

مدخل.....1

الفصل الأول: قراءة في المصطلح والمفهوم.....6

1- مفهوم المحنة.....6

1-1 لغة.....6

1-2 اصطلاحا.....7

2- مفهوم رواية المحنة 9

3- مفهوم الرواية الاستعجالية.....12

4- بين رواية المحنة والرواية الاستعجالية.....13

5- رواية المحنة والرواية الجديدة.....25

6- الرواية الجديدة والتجريب.....28

7- مفهوم التجريب.....30

7-1 لغة.....30

7-1 اصطلاحا.....31

7-3 التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.....39.

4-7 التجريب في رواية المحنة.....44

الفصل الثاني: التجريب وتجليات المتن في رواية "سيدة المقام".....49

تمهيد.....49

1- العنف.....50

2- المثقف.....65

3- الوطن.....75

4- المرأة.....86

الفصل الثالث: التجريب على مستوى الخطاب في رواية "سيدة المقام".....94

تمهيد.....94

1- العتبات.....95

1-1العنوان.....95

1-1-1 العنوان الرئيسي.....95

1-1-2 العناوين الفرعية.....98

1-2 غلاف الرواية 101

2- حضور الراوي.....103

3- شعرية الزمن.....107

3-1 علاقات الترتيب.....109
3-1-1 الاسترجاع.....112
3-1-2- الاستباق.....116
3-2 علاقات الديمومة.....116
3-2-1 تبطيء السرد.....117
3-2-1-1 الوقفة.....117
3-2-1-2 المشهد.....118
3-2-2 تسريع السرد.....120
3-2-2-1 الحذف.....120
3-2-2-2 التلخيص.....122
3-3 علاقات التواتر.....123
3-3-1 تواتر انفرادي.....123
3-3-2 تواتر تكراري متشابه.....123
3-3-3 تواتر تكراري مختلف.....125
4- تجليات المكان.....126
4-1 الأمكنة المغلقة.....128
4-1-1 البيت.....129

4-1-2 مركز الشرطة.....133

4-2 الأمكنة المفتوحة.....134

4-2-1 الشوارع والطرقات.....134

4-2-2 البحر.....137

5- توظيف الشخصية.....141

5-1 شخصية مثقفة.....142

5-2 شخصية متطرفة.....143

6- شعرية التعدد اللغوي.....148

6-1 توظيف اللهجة العامية.....151

6-2 توظيف اللغة الأجنبية.....153

6-3 توظيف الأغنية الشعبية.....154

6-4 توظيف الأمثال الشعبية.....156

خاتمة.....159

قائمة المصادر والمراجع.....162

فهرس المحتويات.....169

ملخص

الملخص

تناول "واسيني الأعرج" في روايته مختلف التحولات التي مرت بها الجزائر في الربع الأخير من القرن العشرين، إلا أنه ركز على أحداث أكتوبر 1988، التي تعتبر نقطة مهمة دخلت فيها الجزائر ميدان التعددية، هده الأخيرة التي مست كل القطاعات حتى حقل الكتابة الأدبية والروائية، مما دفع الروائي إلى الدخول إلى عالم التجريب والتجديد من أجل استيعاب المجتمع الجديد بمختلف موائماته وتناقضاته، فلمسنا في الرواية موضوعات جديدة وعديدة كانت مند زمن غير بعيد من الممنوعات، منها العنف والمثقف والوطن والمرأة ومن أجل استيعاب هذه المواضيع أستحدث تقنيات جديدة، من خلال تكسير الزمن فوجدناه يتأرجح بين الماضي تارة وتارة أخرى يعود إلى الحاضر، كما تخلى المكان عن هندسيته وجغرافيته، واستبدل المثقف بالفلاح البسيط، كما اشتغل النص على اللغة الشعرية ما جعل الرواية تتداخل مع الكثير من الفنون والآداب كالأمثال الشعبية والأغنية الشعبية، وهدا ما جعل الرواية نموذجا للرواية الجديدة من جهة وللرواية التجريبية من جهة أخرى.