الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعلم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس - سيري بلعباس -
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

البناء اللغوي في الرواية الجزائرية الجريدة

مقاربة لأعمال محمد مفلاح- عزالدين جلاوجي- سمير قسيمي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: تحليل الخطاب السردي

إعداد الطالبة:
جميات منى

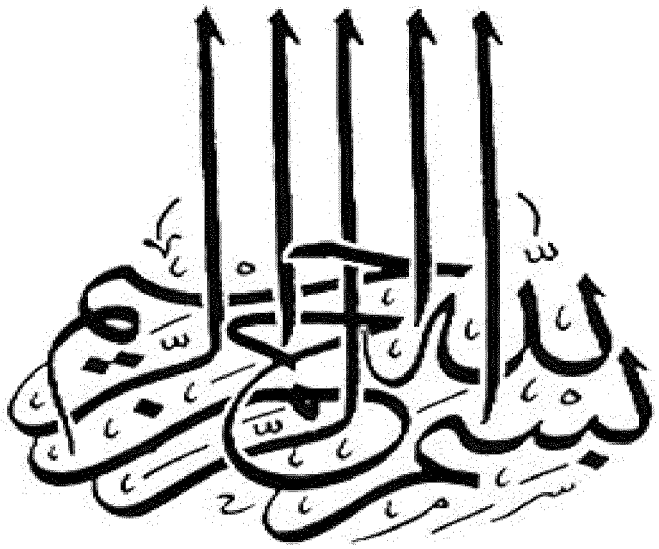
إشراف:
أ.د حبيب مونسي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
لحمر الحاج	أستاذ التعليم العالي	سيري بلعباس	رئيسا
حبيب مونسي	أستاذ التعليم العالي	سيري بلعباس	مشرفا ومقررا
سعيد عكاشة	أستاذ التعليم العالي	سيري بلعباس	عضوا مناقشا
محمودي بشير	أستاذ التعليم العالي	تيارت	عضوا مناقشا
مجاهد ميمون	أستاذ التعليم العالي	سعيدة	عضوا مناقشا
عبير نصر الدين	أستاذ محاضر(أ)	سعيدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2017/2016م-1437-1436هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أبي...مرت الأيام والسنين ولازلت سندي ودافعي للنجاح.

إلى أمي... بوجودك تمضي المتاعب لحالها.

إلى سندي في الحياة أخي وأخواتي.

إلى كل من أنار قنديلا في دربنا الدراسي الطويل...

إلى روح شيماء...طيب الله ثراك.

أهدي ثمرة السنين .

شكر وعرفان

الشكر لله جل وعلا على جميل عطائه

والحمد لله الذي وفقنا وأعاننا

ويسر لنا أمورنا

أستاذي الفاضل "د.حبيب مونسي" شكرا جزيلا لك على حسن المعاملة والتوجيه وعلى ثقتك التي منحتني إياها واسأل الله لك دوام الصحة والعافية .

أستاذي الكريم "د.قندسي عبد القادر" شكرا جزيلا لك على كل ما فعلته معي من مساندة وطيب معاملة واحترام كبير ... ستبقى أشياء محفوظة دوما في الذاكرة .

المبدعين المتألقين في سماء الكتابة الروائية الكاتب "محمد مفلاح" و"عز الدين جلاوجي" شكرا جزيلا لكما.

الأستاذ "بوقرط الطيب"شكر خاص لك كنت خير عون لي فجزاك الله كل خير.

أساتذتي الأفاضل"أعضاء لجنة المناقشة"شكرا جزيلا لكم على قراءتكم رسالتي وعلى كل ما سوف تتقدمون به من ملاحظات وتوجيهات .

والشكر محفوظ لكل من كان سندا لي في رحلة بحثي.

الـــمقـــدمة

توصف الكتابة الأدبية بأنها القدرة الفنية والجمالية على صياغة اللغة في أبهى صـــورها وتراكيبها البلاغية ،والأسلوبية مما يتيح للكاتب مساحة خاصة مـــن الحريـــة في التعـــبير والممارسة اللغوية،والرواية باعتبارها جنسا أدبيا يقيم علاقة وطيدة مع الواقع،فإنها تمثـــل تجسيدا لغويا وتركيبا خطابيا بالغ التعقيد والصعوبة ؛لأنها تسعى لقول عالم الحياة والحقيقة اعتمادا على البناء اللغوي،أي أنها تشخيص للغة وتصوير للـــذات والواقع،ولعـــل هـــذا التمازج الفريد من نوعه بين الأدب والواقع هو الذي منح للرواية مرونة في التركيب حتى باتت لا تقر على حال ولا تركن إلى قانون محدد؛لأنها ترتبط بالواقع الـــذي لا يعـــرف الاستقرار،ويظل دائما في تحول.

غير أن هذه الحقيقة الثابتة لم تمنع الفن الروائي من البحث عن إعادة بناء كيانه مـــن جديد،وبطرق تستوعب أسئلة الكتابة الجديدة هذه التي أصبحت تؤمن أن النص الروائـــي لم يعد يندرج ضمن تلك الكتابة التي تستنسخ الواقع وتسرد مشاهده، وتحتفي به وبصوره الموغلة في منطق الأحداث وعقلانية التركيب،بـــل باتـــت كتابـــة تتـــوق إلى معانقـــة الجديد،وتجريب كل ما يمكن أن يصف الخطاب الروائي بسمة تنافي القديم،وهي إذ ذاك ما فتئت تجرب الحداثي وتنزع إلى الخوض في مغامرة البحث عن الجديـــد والمختلـــف عـــن سابقه،جديد ينثر عن الفن الروائي غبار الإفراط في قول الواقع،ويعيـــد للغـــة الروائيـــة إحساسها بقيمتها وبوظيفتها داخل العمل الأدبي .

وبطبيعة الحال،فإن التحولات الكبيرة التي عرفها الجنس الروائي قد حتمـــت علـــى الروائي العربي إعادة تشكيل نظرة جديدة في تعامله مع لغة نصه؛لأنه أصبح يدرك أن لكل مرحلة زمنية سماتها الخاصة والمميزة ،والتي لا يمكن لها إلا أن تمثل عصرها هذا مـــا تحقـــق فعلا في المنجز الروائي الجزائري؛فالمتمعن في هذا الأخير يجد ثراء وتنوع الساحة الأدبيـــة بتجارب روائية مميزة عبرت عن نظرة جديدة و مختلفة في الكتابة الروائية،الأمر الذي جعل الخطاب الروائي الجزائري يحقق تراكما نوعيا وكميا،ولاشك أن هذا التراكم قد أفضى إلى

انفراد كل روائي بنظرته وطريقته،وأسلوبه الخاص في الكتابة وفي تجسيد مبـــدأ التجديـــد الروائي .

من هذا المنطلق جاءت فكرة الأطروحة المعنونة بـــ:"البنـــاء اللغـــوي في الروايـــة الجزائرية الجديدة – مقاربة لأعمال"محمد مفـــلاح"،"عـــز الـــدين جلاوجـــي"،"سمـــير قسيمي"حيث تنفرد دراستنا بقراءة الرواية الجديدة عند ثلاثة روائيين جزائريين ،وهـــؤلاء متباعدين فيما بينهم من حيث الزمن،كما أن لكل واحد منهم طريقته التي تمثلـــه وتميـــزه والتي غدا معروفا بها في الساحة الأدبية الجزائرية ومن ثمة،فإن قراءتنا لأعمالهم هي قـــراءة نقدية تعمل على الوقوف على القوالب الشكلية للغة الروائية .

وبما أن كل بحث أكاديمي لابد له أن ينطلق من إشكاليات معينة،فإن بحثنا هذا ينطلـــق من عدة إشكاليات وهي:

- ما هي آليات اشتغال الروائي الجزائري على عنصر اللغة في انجاز نصه السردي؟
- إلى أي مدى كانت اللغة الروائية محط اهتمام الروائي الجزائري؟
- ما هي التطورات الشكلية التي مست اللغة في الخطاب الروائي الجزائري؟

غير أن هذه الأسئلة ما كانت إلا بداية لأسئلة أخرى مبثوثة في الأطروحة والتي فرضـــت علينا طرح أسئلة متفرعة تتعلق بقضايا كثيرة كنا قد ناقشناها فيها.

إن سبب اختيارنا البحث في إشكالية اللغة داخل الخطاب الروائي يعد امتـــدادا واستكمالا لدراسة كنا قد بدأنها في مرحلة الماجستير ،والتي انشغلنا فيها بالبحث عـــن إشكالية اللغة في الخطاب الروائي حيث كان العنوان (التشكيل اللغوي في رواية"وطـــن من زجاج لياسمينة صالح"،ونظرا لما وجدناه في تناول اللغة كقضية للبحث من ثراء وإثارة للبحث العلمي ارتأينا أن نواصل رحلة البحث في هذا الموضوع في أطروحة الـــدكتوراه

برؤية منهجية تعتمد على الشمولية والاتساع في نطاق البحث ليشمل المنجز الروائـــي الجزائري بشكل عام ،ولقد وجهني أستاذي الفاضل"حبيب مونسي"لهذا العنوان واقترح عليا مجابهة عوالم اللغة الروائية الجديدة عند"محمد مفلاح"،و"عز الدين جلاوجي"،و"سمير قسيمي".

وفعلا قمنا بالترحيب بفكرة أستاذنا الكريم وأنجزنا هذا البحث ،إلا أننا لا يمكـــن أن نخفي فرحتنا وانشراحنا بالموضوع ،لأننا اكتشفنا أنه كان مجالا خصبا لقراءة الرواية الجزائرية الجديدة قراءة نقدية تحليلية تعتمد على صبر أغوار النص اللغوية ومســـاءلته في جوانبه الدلالية والفنية ،كما أنه بقدر ما كان هذا الموضوع مهما بقدر ما أضـــاء لنـــا الطريق على جوانب نقدية هامة؛فاختيار هذه الأسماء الروائية الثلاثة (محمد مفـــلاح – عزالدين جلاوجي- سمير قسيمي) جعلنا نكتشف بوضوح تلك الاختلافات الشـــكلية والفنية التي تجسدت عبرها اللغة الروائية ولذلك كله،فإني أتوجه بالشكر الجزيل والامتنان للدكتور "حبيب مونسي" على هذا التوجيه السديد .

غير أننا ونحن نقرأ لهم كل أعمالهم كنا نبحث في كل ما كتبوه عن عمل روائـــي يكون الأنموذج الفريد الذي يمكن أن يجسد تمثلات الرواية الجديدة سواء في مفهومهـــا أو في تشكلاتها اللغوية،وكانت في الأخير (همس الرمادي) و(سرادق الحلم والفجيعـــة) و (الحالم) هي الروايات الثلاث التي ركزنا عليها في بحثنا،أما أعمالهم الأخرى فقد كانـــت على سبيل الاستشهاد على بعض القضايا المدرجة في البحث،إلا أن هذا الاختيار لا يعني – أبدا –أن باقي أعمالهم غير جديرة بالقراءة،لكن كل ما في الأمر أن الروايات الـــثلاث التي حللناها رغم خصوصية كل واحدة فيها والمنبثقة – بالأســـاس- مـــن خصوصـــية كاتبها،إلا أنها تشتمل على عناصر كثيرة جعلتنا ندرجها في خانة الجديد والمغاير وبالتالي ،فإن حاجتنا للجديد في أعمالهم هي التي فرضت علينا هذا الاختيار.

وتنبع أهمية البحث في إشكالية اللغة داخل الخطاب الروائي الجزائري،وكذا تتبع حركية البناء اللغوي عبر مراحلها الزمنية من خلال أهمية اللغة ذاتها،حيث يتفق الجميع على أن اللغة باتت اليوم تحمل أهمية كُبرى ،وهذا من منطلق قدرتها على تشكيل ملامح وشكل الخطاب الروائي الجديد،الأمر الذي دفع الروائيين إلى الاهتمام بها أكثر مما سبق لا بسبب اعتبارها مكونا أساسيا يتجسد عن طريقه النص الروائي في صورته الشكلية النهائية فحسب،بل بسبب بروزها كعلامة واضحة على التجديد الروائي ،ونظرا لتعزيز الانشغال بها أصبح القارئ – اليوم- يشهد حضورا مكثفا ومتعددا لنصوص روائية جزائرية جديدة تعُبر بشكل ملحوظ عن اختلاف تعامل كل روائي مع اللغة؛فتعدد وتنوع الأسماء الروائية الجزائرية يعني بالضرورة وجود خصوصية في تناول اللغة الروائية سواء ما تعلق بالكاتب أو بالزمن الذي كتبت فيه الرواية.

وحتما،فإن رغبتنا في دراسة قضايا اللغة في المنجز الروائي الجزائري إضافة إلى أنه يعد شيئا يغري بالبحث والدراسة،فإننا نطمح من خلاله إلى تحقيق الأهداف التالية :

1. خوض غمار البحث العلمي و الانفتاح على عوالم نقدية في قراءة الخطاب الروائي الجزائري.
2. التعمق أكثر في دراسة قضية اللغة،وهذا بالكشف عن تمظهراتها الأسلوبية وتنويعاتها الشكلية .
3. توضيح تأثير اللغة و مدى علاقتها ببناء الخطاب الروائي الجديد .
4. استيعاب حقيقة تعامل الروائي الجزائري مع لغة خطابه،ومدى وعيه بشكل الكتابة لكل فترة.

إن دراستنا في هذه الأطروحة تعتمد على قراءة نقدية لنصوص روائية جزائرية في حقب زمنية متعاقبة،ولأسماء روائية جزائرية تختلف فيما بينها في الأسلوب وفي طريقة الكتابة؛أي أننا سنقوم بقراءة الخطاب الروائي قراءة تحليلية دلالية تنبني على الكشف عن

الجوانب اللغوية والجمالية والتقنيات الشكلية التي ساهمت في انجاز لغوية الرواية الجزائرية،لهذا فإن المنهج الذي اتبعناه والذي وجدنا أنه سيتلاءم مع طبيعة الموضوع هو منهج يتراوح بين المنهج الوصفي وأدوات المنهج السيميائي ومعطيات القراءة الأسلوبية.

وقد جاءت خطة البحث كالتالي :

المدخل والذي عنونته بـ: "الرواية الجديدة التنظير الغربي والرؤية العربية،وقد كان الأرضية الأولى التي ساعدتنا على فهم الرواية الجديدة بمصطلحاتها ومفاهيمها،وبمدى استيعاب النقد العربي لها،حيث قسمناه إلى ثلاث مباحث تتعلق كلها بنظرية الرواية الجديدة في النقد الغربي أو في الأدب العربي .

والفصل الأول بعنوان (الرواية الجزائرية وخصوصية التجديد)،وقد احتوى على أربعة مباحث جاءت كلها للحديث عن الرواية الجزائرية بشكل عام ثم ذكرنا فيه مميزات وخصائص الرواية الجديدة في الجزائر،بعدها عرجنا إلى تحليل النماذج التي انتقيناها للبحث كل نموذج بحسب سمة الجدة البارزة فيه ،وما طبعه من تجديد شكلي أو مضموني.

أما الفصل الثاني الذي كان عنوانه بنية اللغة في الخطاب الروائي الجزائري الجديد ،فقد كان مقسما إلى ثلاثة مباحث ناقشنا فيه قضايا نقدية تتعلق باللغة الروائية من حيث تحولاتها وأثرها في الكتابة الروائية الجديدة ،كما قمنا بتحليل تجلياتها الشكلية والأسلوبية،ورصدنا مختلف وظائفها ومستوياتها الموجودة في النماذج المختارة .

وفي الفصل الثالث الذي كان معنونا بـ: (اللغة الروائية الجزائرية وفضاء التجريب)قسمناه إلى ثلاثة مباحث اعتمدنا فيها على قراءة نقدية لبعض القضايا والمفاهيم المتعلقة بالتجريب اللغوي،وتتبعنا حركيته في فضاء الرواية الجزائرية؛فحاولنا أن يكون لكل نص روائي مختار ما يقابله من تجليات تجريبية للغة الروائية،وهذه التجليات جاءت بهذا الشكل لأنها تعتمد على رؤيتنا الخاصة وقراءتنا المكثفة لكل رواية اخترناها في البحث .

وقد كان كل مبحث من مباحث الفصول الثلاثة مقسما إلى مطالب متفرعة بحثنا فيها عن قضايا متعددة جاءت في ثنايا الرسالة،وفي أثناء قراءتنا للروايات الثلاث التي اخترناها للدراسة وجدنا أن لكل رواية منهم لغتها المميزة والمنفردة عن البقية،وهذا ما دفعنا إلى تقسيم المباحث وترتيبها بهذا الشكل الحاضر في الرسالة.

وآخر ما ضمته الرسالة خاتمة أدرجنا فيها مجمل ما توصلنا إليه من نتائج حول الموضوع بعد رحلة الدراسة والتحليل للغة الروائية الجزائرية.

يعد البحث في قضية اللغة داخل الخطاب الروائي الجزائري الجديد أمرا شيقا،لكن لو تحدثنا عن الدراسات السابقة التي تناولت الرواية الجزائرية الجديدة لو جدنا أن هذه الأخيرة تعاني من بخل النقد عليها،بعكس الرواية الكلاسيكية التي نالت حظها الوافر من الدراسات؛فكثيرة هي الكتب والمقالات والأبحاث التي تناولت الروايات التقليدية الجزائرية بالنقد والتحليل أما الرواية الجديدة،فقليلة هي الدراسات الجادة التي عنيت بها ونكاد نقول أنها منعدمة ،وهذا لعدم وجود كتابات جادة تؤصل للرواية الجزائرية الجديدة سوى بعض المحاولات،وهذا ما يدعونا للقول بأن جِدَّة الموضوع،وقلة الدراسات المهتمة بالرواية الجزائرية الجديدة كانت سببا في قلة المراجع الموجودة في مكتبة بحثي، إلا أنني حاولت أن أتدارك هذا الأمر بالاعتماد على كتب تبحث في مفهوم الرواية الجديدة وتجلياتها في الأدب العربي،وهذا لمقاربة الرواية الجزائرية بمفهومها ولغتها الجديدة،والتي كانت من أهمها:كتاب فخري صالح (في الرواية العربية الجديدة)،وكتاب عبد الحميد عقار(الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب)،وكتاب"خليفة غيلوفي"(التجريب في الرواية العربية – بين رفض الحدود وحدود الرفض–) وأحسب أن عملي هذا ما كان إلا محاولة أردت أن أنال بها حظ المساهمة في قراءة الرواية الجزائرية هذه التي تحتاج منا دراسات كثيرة ومتواصلة حتى نوفيها حقها كاملا.

غير أنه،وإن كان من ديدن البحوث الأكاديمية أن يؤتى على ذكر الصعوبات،فعليا الاعتراف بأنه بغض النظر عن معضلة قلة المصادر والمراجع،إلا أن أكثر الصعوبات التي واجهتني تتعلق بالموضوع بحد ذاته؛لأنه كان موضوعا يتطلب مني تركيزا كبيرا،حيث كان لا بد أن ندرس الرواية الجزائرية بتوجهات تعتمد على الدراسات الحداثية لمقاربة مفهوم الرواية الجديدة،وتمثلات اللغة الجديدة في الخطاب الروائي الجزائري.

وفي الأخير عليا أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور"حبيب مونسي"الذي لم يبخل عليا يوما بنصائحه واقتراحاته وأفكاره في كل مرة قصدته فيها،والذي كنت دوما أتشرف به وسأظل كذلك،ومع أني أعلم أن كل كلمات الشكر لا توفيه حقه كاملا،إلا أنني أتوجه له بجزيل الشكر والامتنان،فهو لم يكن مجرد مشرف وفقط،إنه كان بمثابة الشمعة التي أضاءت لي عتمة السير في هذا البحث الشيق والصعب.

كما لا يمكنني أن أنسى كل من ساعدني في رحلتي الطويلة،وذلل عليا صعوبات البحث وفي مقدمتهم أستاذي الفاضل الدكتور"قندسي عبد القادر"الذي كان سندا لي،فإليه أتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير على كل ما فعله معي وله كريم الفضل،وجازاه الله ألف خير.

✍- **جميات منى**

تيارت في: 23-05-2016 م

مـــدخـــــل:

الرواية الجديدة التنظير الغربي والرؤية العربية

المبحث الأول:إشكالية التسمية

المبحث الثاني:مفهوم الرواية الجديدة في النقد الغربي

المبحث الثالث:الرواية الجديدة والأدب العربي

- **إشكالية التسمية :**

الرواية الجديدة (Nouveau Roman) قد تبدو هذه التسمية للوهلة الأولى بسيطة وواضحة المعالم،وربما يتوهم كل من تُلقى على مسامعه بأنه يستطيع فهمها،أو إدراك حقيقتها بسهولة خصوصا،وأن الساحة الأدبية تشهد حضورا قويا وبارزا للفن الروائي بعد أن أخذت جُل الأجناس الأدبية تتلاشى،وتنصهر داخل بوتقة النص الروائي الذي أضحى- اليوم-يحتل مكانة مميزة وفارقة،لكن القراءة النقدية المتأنية ستكشف عن غموض هذا المصطلح،وصعوبة القبض على معناه الحقيقي أمام تداخل معانيه،وكذا الالتباس الناجم عن اختلاف مسمياته في النقد الغربي وحتى العربي،وإن كان الأول هو المنبع الأصلي الذي انطلقت منه الرواية الجديدة كفكرة نقدية جديدة.

إن أول ما يواجه الباحث والناقد وهو يدرس الرواية الجديدة هو إشكالية التسمية التي جعلت من مصطلح"الرواية الجديدة"يثير الكثير من الغموض والتساؤل،لكنه وقبل الخوض في تحليل هذا المصطلح يجدر بنا الإشارة أولا إلى اللبس الذي قد يقع فيه بعض الدارسين و الباحثين حين يربطون مصطلح الجديد بمصطلحات أخرى باتت متداولة في الساحة النقدية الروائية كمصطلح الرواية المعاصرة والحديثة،وحتى نفهم الرواية الجديدة لابد أن نفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة .

وبداية يبدو أن التفريق بين المعاصرة والحديث أمر يسير،إذ إن المعاصر يأخذ سمته من ذاته ويتعلق أكثر ما يتعلق بعنصر الزمن وعندما نقول النص المعاصر،فإننا نشير إلى النص المكتوب في الزمن الراهن،بيد أن الحديث قد يتجاوز عنصر الزمن ليلتفت إلى إحداث فعل المغايرة والمراوغة في الأدب والفن،وهذا يعني أنه"يظل متمردا رافضا متجاوزا لكل القيم الجمالية

والفنية السائدة من أجل أن يُوجِد قوانينه الخاصة وجماليته الجديدة"[1]،أي أنه يسعى إلى تحقيق إبداعية النص عن طريق الخوض في غمار المغامرة الدائمة والمستجدة ؛فالحديث حديث بأسلوبه وفضاء تشكيله لا بزمن وجوده .

أما بالنسبة لتسمية الرواية الحديثة والجديدة فإن الفرق بينهما شاسع لدرجة تصبح فيه"الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة معنى ومبنى"[2]،وهذه المفارقة تتأسس من اختلاف المعنى بين مقولة التحديث ومقولة التجديد؛فإذا كان"التحديث مقولة زمنية وفنية في آن واحد،والتحديث تجاوز وتخط دائم"[3]،بحيث تتشكل التقنيات السردية داخل الرواية الحديثة وفق مقولة التغاضي عن القديم ومحاولة تجاوزه زمنيا وفنيا،فإن الجديد هو سمة خاصة في الأدب لا ترتبط بزمن معين ومحدد،بل بخصائص فنية وجمالية بحيث تسعى إلى تقديم إضافة إبداعية مميزة،ذلك أن الجديد" لا يتخلق إلا نتيجة لعوامل عديدة ومؤثرات متنوعة"[4].

وهو بهذا المعنى يهدف إلى"حيازة جمالية للعالم أو بحث عن عالم أفضل"[5]،مما يفرض القول بأن العلاقة بين الرواية الحديثة والرواية الجديدة هي علاقة تكامل ،ذلك أنه إذا كانت الرواية الحديثة تنطلق من الزمن وتحاول أن تبني الخصوصية الفنية لذاتها،ولزمنها ما يجعل حضورها حضورا عاما،فإن الرواية الجديدة تنبثق من عناصر فنية تشيد بالمعنى وطريقة الكتابة،وهذا ما يمنحها تميزا وتفردا في الوجود،ولاشك أن بين اختلاف التوجهات القائمة بين الرواية الجديدة والرواية الحديثة تنبني علاقة التكامل في ما بينهما.

---

[1]–غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية-بين رفض الحدود وحدود الرفض-الدار التونسية للكتاب،ط:01،2012،ص:190.

[2]–الماضي،شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة.سلسلة عالم المعرفة،الكويت،عدد:355،سبتمبر 2008،ص:14.

[3]– م.ن،ص:10.

[4]– م.ن،ص:12.

[5]– م.ن،ص:11.

وإذا كانت الرواية الحديثة تفارق الرواية الجديدة فإنها – بلاشك- تتأسس على مبادئ وقيم معينة وهو الشئ الذي لا يتسع المجال لنا للحديث عنه ؛ذلك لأننا نحن نبحث في الرواية الجديدة بكل قيمها،ومعاييرها الفنية،فلو بدأنا بالحديث عن التسمية لوجدنا أن عبارة "الرواية الجديدة" تثير إشكالية شديدة التعقيد ؛ذلك أن سمة الجِدّة التي تلازم الرواية هي التي تشكل نقطة النزاع والنقاش حول هذا المصطلح الذي يُدخل الرواية في عوالم جديدة لم تألفها من قبل؛فمنذ ظهور بوادر التجديد للجنس الروائي،والتي ارتسمت ملامحه بشكل دقيق مع النقد الغربي في منتصف القرن العشرين تحديدا في أوائل الخمسينيات،والنقد يحاول أن يكتشف ماهية وحقيقة هذا التجديد،و لربما كانت كثرة التسميات والتي تعددت وتنوعت بين "ضد الرواية"و"الرواية الجديدة"و"الرواية الشيئية"... هي التي ساهمت بشكل كبير في تفعيل حركة الجدال والنقاش.

ورغم التسميات المتعددة،إلا أن الباحث في تاريخ الفن الروائي يجد أن مصطلح "ضد الرواية(Anti Roman)قد أثار ضجة وخلخلة كبيرة في النقد الأدبي؛ذلك أن هذا المصطلح قد قلب مفهوم الرواية وعبر عن رغبة الروائيين الجدد في نفي الرواية الواقعية أو البلزاكية،والثورة عليها بشكل يستثمر فيها أصحابها كل قيم التنديد والاستنكار "ومن ثمة يتردد في حديثهم كلمة ضد ANTI مشيرين إلى أن الرواية الجديدة مرحلة تنفي ما قبلها وتستأنف تاريخا هو بداية مسيرة الرواية الحقيقية في نظر كتاب الرواية الجديدة"[1].

وحقيقة،فأنه بقدر ما كانت تسمية "ضد الرواية "تعبيرا صريحا وصارخا ينم عن دلالات توحي بالرفض المطلق للنموذج الذي كان الانطلاقة الأولى،والفعلية للفن الروائي في الفكر الغربي بقدر ما تناقضت هذه التسمية مع مقولة الرفض التام القائم على اختراع الجديد من اللاشيء،وليس تجديد ما كان سابقا بتخليصه من قديمه وتقليديته وتشكيله بصورة

[1]– لحسن ،كرومي.بعض المفاهيم في الرواية الجديدة،مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران،عدد:03،1994،ص:124.

جديدة،ووفق رؤية جديدة وبتصور منفرد،لهذا استحال هذا المصطلح دون استيعاب وتقبل النقد له،وبات مصطلح(Nouveau Roman) هو المصطلح الأقرب لتوجهاتهم،لأنه أضحى بعد ذلك التسمية الأهم والأكثر تداولا وشيوعا في الخطاب النقدي*.

إن أول ما يثير الإشكالية في تسمية"الرواية الجديدة"هو ذلك التباين و التماهي في فهم معنى التجديد الذي لا يرتكز على معايير محددة ولا على أسس ثابتة،بل ينبني على وعي فني يسعى للتمرد على كل ما هو ثابت ودائم،حيث غدا هذا التجديد هو منطلق الروائي في إبداع نص روائي "ينطوي على كل ما هو جديد،ويحتوي على كثير من الصفات المتعارضة والألوان المتباينة"[1]،من هنا يصبح لفظ الجديد الذي يُلازم الرواية ويقترن دوما بها،لفظا يعتريه الكثير من الغموض والشمول،وشموليته هذه تنبثق مما قد يصنعه التجديد في النص الروائي من تداخلات و تباينات،وكذا اختلافات في الرؤى والأفكار،وهو الأمر الذي يبعث على التشتت في الرؤية الواضحة،والفهم الواحد والدقيق لماهية الرواية الجديدة،حتى يمكننا القول بأن تسمية الرواية الجديدة هي تسمية " ترتضي نوعا من الوضع الملتبس ضمن حقل أدبي في مخاض كامل"[2].

إن نقطة النقاش الدائم الذي أفضى إلى الغموض في فهم تسمية الرواية الجديدة كامن في مفهوم التجديد هذا الذي يُعد مبدأ أساسيا تنطلق منه الرواية الجديدة ،وتحاول من خلاله أن ترسم لنفسها أفقا مغايرا يعتمد على تحقيق سمة الجِدّة في الأدب ،ومادام أن تحقيق الجديد في

*- شاع مصطلح الرواية الجديدة في النقد الغربي وبات يتصدر عناوين الكتب والمقالات ونذكر بعضا منها :

- بوتور،ميشال.بحوث في الرواية الجديدة.ترجمة:فريد انطونيوس،منشورات عويدات،بيروت- لبنان،ط:03،1986.

- A. Robbe –Grillet : pour un nouveau roman ,édition minuit ,1963 .

- Jean Ricardou : Problèmes du nouveau roman ,essais ,seuil, Tel Quel ,Paris,1967 .

[1]- الماضي، شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:13.

[2]-داود، محمد.الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها.منشورات ابن النديم،الجزائر،ط:01،2013،ص:40.

نص ما يعني بالضرورة "بحث دائب عن أدوات تمكن الأديب،وتزيد قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد"[1]،فإن مصطلح الرواية الجديدة يأتي كترجمة لذلك النوع من الرواية الذي يتوخى الابتكار والاكتشاف،والبحث المشروط بمساءلة الزمن لحقائق الأشياء والذات،وهي إذ ذاك تنفي عن نفسها أي تحديد يضعها في خانة معينة "فلا هي مجموعة مؤكدة ولاهي مدرسة معينة تتأسس بزعامة رئيس للجماعة أو استعراض لأفكار أو تحمل بيانا رسميا"[2]،وفي هذا الصدد يقول ألان روب غرييه وهو أحد زعماء ومؤسسي نظرية الرواية الجديدة في النقد الغربي بأن تسمية الرواية الجديدة هي"تسمية مريحة تجمع كل هؤلاء الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة كفيلة بالتعبير أو بخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم،إنها تسمية تجمع كل الذين قرروا خلق الرواية"[3]،وهذا رغبة منهم في إعادة تشكيل النص الروائي وفق نظرة إبداعية تتوخى القبض على كل ما هو جديد وغير مألوف.

وعليه،فإن تسمية"الرواية الجديدة" تُعبر عن نوع من الكتابة الروائية التي لا تتقيد بقانون خاص للكتابة أو تتشكل وفق طريقة محددة ومعينة في وصف الواقع والإنسان،بل هي رواية يمارس فيها الأديب رغبته في الكشف عن رؤية فنية خاصة،رؤية تكون مزيجا بين الإبداع المشاكس للزمن و للنموذج السائد وجمالية الكشف عن والواقع لاقتناص لحظاتها الفكرية والفلسفية إنها—بحق-"تطرح نفسها كمغامرة للكتابة لا ككتابة للمغامرة "[4]،لهذا استحقت أن نطلق عليها لفظ الرواية الجديدة .

[1]– الماضي، شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:11.

[2] – Jean Ricardou ,le nouveau roman ,édition du seuil,1973,p :20 .

[3]– جرييه ،ألان روب.نحو رواية جديدة.ترجمة:مصطفى إبراهيم مصطفى،دار المعارف،مصر،(د.تا)،ص:19.

[4] – داود، محمد.الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها،ص:180.

- **مفهوم الرواية الجديدة في النقد الغربي :**

لسنا نزعم أننا نستطيع في هذا العنصر أن نضع مفهوما محددا،وثابتا للرواية الجديدة والذي قد يخرجنا في النهاية بنتيجة حتمية لماهية الرواية الجديدة؛ذلك أن هذه الأخيرة ومنذ ظهورها في أوائل الخمسينيات وهي تواجه إشكالية الهوية والخصوصية،والتي جعلت من مفهوم الجديد فيها لا يتعلق بالزمن،ولكن بشروط فنية وجمالية تتعلق– بالأساس–بطرائق الكتابة والتشكيل،ولكننا نحاول أن نتلمس هنا مقاربة دلالية للرواية الجديدة انطلاقا من أقوال وأراء منظرييها الأصليين.

حينما نطالع النقد نجد أن التفكير في تجديد الفن الروائي قد بدأت ملامحه تظهر مع أسماء كـ:" بروست M.Proust،موزيل R.Musil،كافكا F.Kafka،جويس J.Joyce،فولكنر W.Faulkner،داريل L.Durell " [1] هؤلاء الذين جاءت رواياتهم حديثة مقارنة بالرواية التقليدية البلزاكية التي كانت في نظرهم لا تمنح الجديد،ولا تنحو إلا لتكرار القديم،إلا أن الرواية الجديدة بمفهومها النظري القائم بذاته قد تبلور بشكل دقيق،وواضح مع جملة من الأسماء كـ:"ألان روب غرييه Alain Robbe-Grillet،ميشال بيتور Michel Butor،نتالي ساروت Nathalie Sarraute،كلود سيمونClaude Simon،روبير بانجيهRobert Pinget،كلود أولييه Claude Ollie ...لدرجة ارتبطت بهم وبات تاريخ الأدب يحفظ لهذه الأسماء انتمائها لتجديد الفن الروائي،وهؤلاء على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم إلا أنهم استطاعوا أن يشتركوا في بعث الفن الروائي من جديد بأفكار ورؤى تتناسب ونظرتهم للعالم والأشياء؛فجاءت أعمالهم بمثابة تثمين لمقولاتهم وأرائهم الفكرية،لأنها زاوجت بين التنظير النقدي والإبداع الروائي.

[1] –ينظر:سامية،أحمد أسعد.الرواية الفرنسية المعاصرة،مجلة عالم الفكر،وزارة الاعلام الكويت،مجلد:03،عدد:03،اكتوبر–نوفمبر–ديسمبر1972،ص:115.

ومما لا شك فيه أن الحرب العالمية الثانية قد ألقت بظلالها على المجتمع الرأسمالي الغربي الذي تصدعت فيه القيم الفكرية والمبادئ،وتحطمت فيه أُطر الحياة العامة وأضحى الإنسان فيه إنسانا يعتريه الكثير من القلق والتشتت،والشك وبالتالي فقد ساد انعدام الثقة في واقعه وحتى في ذاته،ولأن الفن الروائي هو من أكثر الفنون الأدبية علاقة بالواقع،وتمثيلا له كان لابد أن تكون للرواية حق التعبير عن عمق هذا التحول الاجتماعي المضطرب والمتذبذب،فنشأت الرواية الجديدة التي كانت ولادتها"ولادة متعسرة بين فلول وجودية منقسمة بين مؤمنة وملحدة،وتيار كاسح عبثي ليس له من مهمة سوى كسر العالم وتهشيم منجزاته"[1]،وجاءت هذه الرواية كبديل لواقع مشتت مفعم بالعزلة والانكسار والانهزام،لأنها كانت بذرة للفكر الوجودي الغامض والثائر على كل القيم الثابتة،والذي أخذ يلقي بالإنسان خارج دوره الفعّال الأول ليمنح للأشياء القيمة الأكبر لدرجة تصبح فيها هي بديلا عنه .

من هذا المنطلق أقبلت الرواية الجديدة لتعبر"عن طريقة معينة للإحساس والوصف وفهم الجمال لم تبحث عن مصير الإنسان،بل أعادت النظر في الصور التي تتكون لدى الإنسان عن نفسه"[2]أي أنها أتت برؤية مغايرة ،وفلسفة خاصة في فهم الذات الإنسانية عن طريق إقامة حوار معها من خلال تقديم تصوير جمالي لحقائق الواقع والذات والأشياء،وهذا ما يفسر رغبة منظرييها الارتكان إلى مقولة مفادها بأن " الأدب شأنه شأن كل فن أن يكون بحثا "[3]،إذ إن هذا البحث(Recherche) هو الذي يمثل المبدأ الأساسي في تشكل مفهوم الرواية الجديدة عند ألان روب غرييه ورفقائه،لكن هذا البحث لا يأتي عن طريق محاكاة الرواية لواقع معروف قد سبق الحديث عنه،بل يأتي من خلال التعبير عن واقع مجهول لا

[1]– حوار مع الناقد مونسي، حبيب.جريدة المقام،عدد:01،السنة :01،19مارس 2013.

[2]– سامية، أحمد أسعد.الرواية الفرنسية المعاصرة،ص:116.

[3] – غولدمان،لوسيان.مقدمات في سيولوجية الرواية.ترجمة: بدر الدين عكرودي،دار الحوار،اللاذقية – سورية،ط:01،1993،ص:175.

يكشف عن خباياه بسهولة ويُسر،لأن الروائي فيها ينأى ويتمرد عن القول الصريح والمباشر ليغوص في عمق الأشياء،وكل ذلك من أجل كشف رموزها المتشابكة وعلاقاتها المتشعبة .

إن قول ألان روب غرييه بأن"الرواية الجديدة ليست نظرية،بل هي بحث"[1]هو اختصار لحقيقة الرواية الجديدة بشكل عام ؛ذلك أن ما يميز الرواية الجديدة هو قدرتها على التعمق والتوسع أكثر لأجل النفاذ إلى أعماق الذات والواقع والأشياء،وهذا المطلب لا يتأتى لها إلا إذا كانت هي نفسها أداة بحث وتفتيش عن قيم وحقائق إنسانية متوارية لذا،فإن الروائي فيها لا يتطلع إلى سرد حقيقة معلومة،بل يهدف إلى المساءلة والمكاشفة واستقصاء لأشياء لا تزال محجوبة عنه وغير واضحة الدلالة،حيث تبدو هذه الأشياء بالنسبة للروائي الجديد"مبعثرة نحرزها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض،عناصر امتزجت في شبكة مبهمة ترقد محرومة من الوجود في الحياة ضائعة في مجموعة لا متناه من الافتراضات والإمكانات محبوسة تحت التفاهات والمواضعات"[2]،ومتى كان الروائي قادرا على البحث والتأمل بشكل دقيق في خفايا الأشياء للوصول لأسرارها،ودواخلها كانت روايته أكثر ميلا لإحراز الشكل الجديد.

والرواية الجديدة إنما جاءت لتشكل مرحلة انقلاب حقيقي لجنس الرواية،لأنها بلورت لفترة مهمة من تاريخ تحولات الفن الروائي وساهمت في إبداع الرواية من جديد،وهي إذ ذاك تختلف عن سابقتها – الرواية الكلاسيكية- على أن ما يفرق بينهما ليس هو الاختلاف الزمني بقدر ما هو اختلاف في المفهوم ،والرؤية التي تجعل من الرواية وهي تلج مرحلة جديدة تكتسب قدرة على إعادة قراءة الواقع والذات بشكل مخالف ومغاير ولا تهتم"بالمواقف والطبائع المتعددة وتصوير الأخلاق،بل في الكشف عن مادة نفسية جديدة مادة لا اسم لها

[1] –Alaine Robbe Grillet :pour un nouveau roman ,édition minuit , 1963,page :114 .

[2]– غولدمان، لوسيان.مقدمات في سيولوجية الرواية،ص:177.

توجد عند سائر البشر وفي كل المجتمعات ذلك هو التجديد في نظرهم"[1]،لأن ما يصنع جديد الرواية هو القدرة على اختراق الغائب والغامض ومشاكسة العادي والمألوف،لأجل الكشف عن كل ما هو سري في الواقع،وفي ذات الإنسان والتعبير عن أبعادهما النفسية والشعورية.

ولما كانت الرواية الجديدة استجابة فنية لعصر جديد هو"عصر قلق وتشيؤ وأزمة قيم،أي عصر إنسان جديد يتطلب رواية جديدة تعبر عن وضعه المتأزم "[2]،فإن أهم ما تأسست عليه الرواية الجديدة هو مبدأ الرفض العنيف ،والمطلق لكل القيم والمبادئ السائدة قبلها؛فجاء رفضها قائما على رفض للمفاهيم والتقنيات بشكلها الدارج في الكتابة الروائية السابقة،ولذلك كان لابد لها أن تبحث عن ابتكار أشكال جديدة تتلاءم مع كل ما آمنت به من أفكار وتأملات معرفية وفكرية،حيث غدت التقنيات والعناصر السردية فيها مختلفة في البناء وفي الشكل وعليه فقد باتت"لا الشخصية شخصية،ولا الحدث حدث ولا الحيز حيز ولا الزمان زمان ولا اللغة لغة ولا أي شئ مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا،اغتدى في تمثل الروائيين الجدد"[3].

إن الزمن الذي احتضن الرواية التقليدية،وجعل عناصرها السردية تصطبغ بنظرية واقعية سطحية لم يعد قادرا على احتواء تغيرات الفعل الروائي الذي غدا فيه النص الروائي يحتضن واقعا مبعثرا ومشتتا،وغير واضح المعالم،لهذا كان شكل العناصر السردية في الرواية التقليدية مرفوضا بالنسبة للرواية الجديدة التي أحدثت تغييرا واضحا لها،وأفقدتها كل دعائمها الشكلية،حتى أضحى الحديث عن الرواية الجديدة هو حديث عن"جريان المونولوج الداخلي

[1] – سامية ،أحمد أسعد.نتالي ساروت،مجلة عالم الفكر،وزارة الإعلام الكويت،المجلد:07،عدد:01،أبريل –مايو– يونيو1976،ص:236.

[2]– داود، محمد.الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها،ص: 49.

[3]– مرتاض ،عبد الملك.في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد– دار الغرب،(د.تا)،ص:70.

فيض من الحياة النفسية مناطق لاشعورية واسعة لم تكتشف بعد سقوط الحواجز التي كانت تفصل بين الشخصيات تحول البطل إلى صورة للعالم توصل القارئ إلى تركيز انتباهه على حالة نفسية جديدة ناسيا الشخصية الثابتة التي كانت دعامة لها لم يعد الزمن ذلك التيار السريع الذي يدفع الأحداث"[1].

فإذا كانت الرواية التقليدية قد أقامت تآلفا مع الواقع حتى بات"الملمح البارز للشكل التقليدي فيها يهدف إلى إعادة التوازن للحياة"[2]،الأمر الذي جعل من التقنيات السردية تتشكل وفق ذلك التناسق والتناغم مع الواقع وقيمه المادية،فإن الرواية الجديدة كانت عكس ذلك –تماما– لأن رفضها وتمردها على الرواية التقليدية قد جعلها تنزع وتتطلع إلى " مبدأ الجدة والتجديد،والتجريب والبحث عن أدوات جديدة للتعبير كما أنها في مجال مكونات الرواية تعتمد على تدمير الشخصية والتلاعب باللغة وإزعاجها وتدميرها وعدم الالتزام بوحدة الزمان والمكان،إنها تعتني بالإنسان ولا شيء غير الإنسان"[3].

ضمن هذا القول تتحدد الرواية الجديدة وفق رؤية نقدية مغايرة،حيث ترسم قطيعة مع الرواية التقليدية،وتحاول أن تساير تطور الزمن أو عصر الشك الذي نشأت في كنفه،إذ فقدت كل العناصر السردية استقلاليتها واستقرارها الباعث على الطمأنينة والخضوع التام لمنطق الأحداث،وشيئا فشيئا انهارت كل مقوماتها ودعائمها الدارجة،لأنه إذا كان الحدث والزمن والمكان قد انمحى منهم مبدأ الانضباط وإيقاع الترابط المنطقي الذي يمنح لكل فعل سببا ونتيجة ،فإن الشخصية قد انهارت بشكل يدعو للغموض والتيه في فهمها،حيث انسلخ

[1]– سامية ،أحمد سامي.نتالي ساروت،ص:234.

[2] – ينظر: إبراهيم،نبيلة.فن القص في النظرية والتطبيق.سلسلة الدراسات النقدية (1)،مكتبة غريب،(د.تا)،ص: 168.

[3]– تحريشي ،محمد.في الرواية والقصة والمسرح – قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية– دحلب،الجزائر،(د.تا)،ص:13.

عنها دور البطولة لتكون شيئا آخر غير الشخصية الروائية التي ألفناها في الرواية التقليدية،وبات حضورها داخل النص الروائي متأرجحا بين عدم تحديد الاسم والضمير والحرف والرمز وحتى العدم... وبسبب هذا التحول نشأ مفهوم جديد للرواية التي لم تعد تهتم بأي شيء سوى"الكتابة باعتبارها إبداع في حد ذاته يتم بشكل واضح من خلال مادة روائية لا اسم لها"[1].

إن الرواية الجديدة بهذا الوصف قد جعلت من العناصر السردية تنقطع عن وظيفتها القديمة لتجعلها تطل بوظيفة جديدة غير التي حملتها سابقا،ولاشك أن الرواية الجديدة إذ رفضت هذه العناصر السردية فهي قد رفضت حضورها المادي،ونزوعها الذي يجعل القارئ – دوما– في موقع الاطمئنان والهدوء،وهذا حين يجد في الزمن زمنا متسلسلا متعاقبا وفي المكان مكانا جغرافيا حقيقيا،وفي الشخصية شخصية ماثلة بصورتها الحقيقة،وبكل ملامحها الخاصة ... ولاشك أن كل هذا الرفض قد جاء لأن صفة المادية التي حملتها العناصر السردية فيما مضى تلغي البعد النفسي الذي تطمح الرواية الجديدة إلى التعبير عنه ،والتغلغل من خلاله في أغوار الواقع والإنسان،ووفق هذا المفهوم والدلالة،فإنها "لا تتعامل مع الوجود من حيث إنه تعبير عن مجتمع أو واقع أو حالة،وإنما هي إعادة مستمرة لصياغة كينونة متجددة وطبيعة القص وفق هذا المنظور تخرج عن السائد،والمألوف السردي إلى اعتناق أفق المغايرة قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر،ووعي الذات في جدلها وتشابكها"[2].

وفي مقابل هذا الرفض جاءت الرواية الجديدة بنموذج إبداعي روائي جديد بكل ما فيه،نموذج تكون فيه الرواية "وسيلة فاعلة في استنكاه مخبوءات الظلال وصوغ لغة "نثرية"

[1]– داود، محمد.الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها،ص:93.

[2] – فيدوح،عبد القادر.شعرية القص.ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1996،ص:77.

تكشف وتعري تستبطن،ولا تقدس تصرخ وتفضح وتبوح وتحاور الظاهرات المقلقة المتناسلة مقدار الهزائم"[1]،وهي بهذا المفهوم تعلن عن رغبتها وحاجتها الملحة للقارئ الذي تمنحه أهمية كبيرة،وتدعوه –دوما– إلى المشاركة في إبداع الرواية معه،وهذه المشاركة تتم عن طريق "مشاركة الشخصية تجربتها وحركتها وتصرفاتها تماما كما فعل المؤلف نفسه،وسواء صور الكاتب الواقع أو الأشياء أو لجأ إلى المونولوج الداخلي يضطر القارئ إلى أن يستكشف ما وراء الكلمات أو الوصف الموضوعي من أبعاد ومعان"[2]،ومما لاشك فيه أن الروائي الجديد إذ يمنح القارئ فرصة ليبدع معه روايته،فإنه يريد لنصه أن يبقى دائما نصا يثير السؤال والجدل والقلق في ذهن قارئه الذي"لم يعد ذلك المسلوب المتتبع لأحداث ومغامرات البطل والتجاوب مع مواقفه المفرحة أو المحزنة،بل أصبح مطالبا بجهد إبداعي كبير"[3].

والرواية الجديدة حينما رفضت التقنيات السردية بشكلها التقليدي الحاضر في الرواية التقليدية،فإنها — بلاشك – قد طرحت شكلا آخر بديلا لهذه العناصر نجملها فيما يلي:

- ✓ تلاشي دور البطل أو الشخصية الروائية الواحدة في مقابل تعدد الشخصيات.
- ✓ غياب مبدأ التماسك والتعاقب المنطقي لعنصري الزمن والحدث الروائي .
- ✓ انفلات الرواية من تصوير الواقع بشكل دقيق وبرؤية موضوعية وتبسيطية سطحية.
- ✓ الاعتماد أكثر على المونولوج الداخلي لما يتوفر عليه من قدرة على البوح النفسي والوجداني للذات .

[1] — برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد.كتاب دبي الثقافية،دار الصدى،دبي،ط:01،2011،ص:50.

[2] — سامية، أحمد أسعد.الرواية الفرنسية المعاصرة،ص:154.

[3] — سعيدي،محمد.حركية الشخصية في الرواية الجديدة،مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران،عدد:03،يونيو 1994،ص:153.

- ✓ الاعتماد على عنصر"اللاتحديد"لمختلف العناصر السردية من ذلك عدم تحديد اسم للشخصية أو حتى ملامحها ومواصفاتها،وهو الأمر نفسه الذي حدث مع باقي التقنيات السردية الأخرى .
- ✓ الاستناد على اللغة بوصفها عنصرا أساسيا،ومهما في تفعيل النص الروائي تتماهى فيها العناصر السردية لتمنح للكتابة الروائية جماليتها وكثافتها الدلالية والأسلوبية والبلاغية.
- ✓ منح الأشياء أهمية كبيرة ومحاولة اعتبارها بديلا عن الإنسان تأخذ منه مكانته ودوره،وهذا ما عُرف بمبدأ الشيئية (Chosification)أو التشيؤ الذي اشتهر به ألان روب غرييه.
- ✓ الاعتماد على اللاشعور كسبيل لاستجلاء الباطن الفردي لدى الإنسان.
- ✓ حضور القارئ كعنصر مؤثر وفعّال في إبداع النص الروائي.
- ✓ محاولة إبداع نص روائي جديد يستثمر مفهوم "رؤية العالم"بشكل تأملي فلسفي خاضع لمقولات الفكر الوجودي .

هذا،وإن كان التحول الشكلي الذي طرأ على التقنيات السردية هو السمة البارزة في الرواية الجديدة والتي جعلت من الرواية تتلون وترتسم بصورتها الشكلية النهائية،فإن هذا التحول ما كان هو الشيء الأهم فيها،لأن الرواية الجديدة قيمتها في ما تقوله وتطرحه من فكر فلسفي غامض يحاول أن يُعطي للأشياء حضورها الطاغي المميز؛لأن الفكر الفلسفي هو الذي حتم على الروائي أن يجدد في تقنياته السردية حتى تكون بهذه الصورة والشكل المغاير للرواية التقليدية و الحاضر في نصوص الرواية الجديدة .

إن هذا التبدل الذي طرأ بشكل ملحوظ على هيكل الرواية لم يكن سوى نتيجة حتمية لما يؤمن به الفكر الفلسفي وإسقاطا لمقولاته الفكرية،ومن غير المعقول أن تبقى الرواية تحتفظ

بنظرتها وتوجهاتها الواقعية وهي تلج عصرا جديدا تتفتت فيه القيم،ويغيب فيه الإنسان ليغيب معه دوره الفعال،وتحل محله الأشياء ،لأن التركيب بين الواقعية والفلسفة لا يؤدي في النهاية إلا للعبث و اللاجدوى؛فعندما يحضر الفكر الفلسفي التأملي تغيب واقعية الحدث والزمن والأحداث والشخصيات،وتكون اللغة التي لا تقول إلا ذاتها ولا يُسمح لها بغير ذلك،ومن هنا لابد للتقنيات السردية أن تتحول لتصبح قادرة على استيعاب عصر الرواية الجديدة التي تنبعث من فكر فلسفي ووجودي عابث،وتنتهي بنفي دور الإنسان والإباحة للأشياء أخذ مكانته هو؛فحينما يُقر أقطاب الرواية الجديدة بمفهوم "التشيؤ"كمبدأ أساسي في تحديد ماهية الرواية،فإنهم يمنحون للأشياء استقلاليتها وسلطتها على الفرد،ونكون هنا بصدد إنسان متأزم،ومشتت بمعضلة العصر الذي سلب من الإنسان المعاصر كل عناصر وجوده،ومشاعره وتصوراته الذهنية والروحية،وغدا مجرد شيء تحركه سلطة الآلة والنظام الرأسمالي العابث بالإنسان،وأي حضور له في هذا العالم هو حضور نابع من ترجمة الأشياء له.

ولتكون الرواية الجديدة بعد كل هذا القول والوصف هي "رواية من غير حكاية ورواية من غير أحداث ورواية بيضاء ورواية من غير شخصيات ورواية لا تقول اللغة فيها إلا نفسها ورواية الحدث التافه الذي تمضي الصفحات فيه تلو الصفحات للدوران حوله ورواية تُغيب الإنسان لتُعطي للأشياء حضور الشخصيات"[1]،لكنها ورغم هذا التمرد وهذه المواصفات والرفض الذي نادت به إلا أنها لم تتجرد من خصوصيتها وانتمائها للجنس الروائي،وبقيت محتفظة بمقوماتها الفنية بحيث"لا تعلو على واقعها كما لا تتعالى على زمنها،فهي تعبر عن واقعها بغير الواقع،وتهتم بالمعنى من خلال تجسيد اللامعنى،كما تهجو الزمن من خلال كسره

[1]— حوار مع الناقد مونسي،حبيب.جريدة المقام.

وتجميده"[1]،وهي لأجل ذلك كله تعتبر"كتابة متميزة فهي أقرب إلى التجريد،والتأمل الفكري منه إلى الإبداع الفني"[2].

- **الرواية الجديدة والأدب العربي :**

يسعى النقد العربي للتطلع إلى الآخر،واكتشاف ثقافته لأجل استلهامها وتفعيل حركية نموه وتطوره،وهذا إيمانا منه أن الأدب أي أدب كان في رحلة بحثه عن بناء ذاته لابد له من أن يساير تطور الآخر،وإلا كان أدبا بعيدا عن مقولة التأثر والتأثير،فكانت نظرية الرواية الجديدة من بين أهم النظريات التي عكف النقد العربي على استحضارها من الفكر الغربي؛فحدث أن ظهر في الأدب العربي ما يُعرف بـ:"الرواية العربية الجديدة"غير أن الرؤية النقدية الممنهجة ستُؤدي إلى اعتبار هذه العبارة توجيها صريحا للحديث عن تلك الرواية التي تحمل سمة"الجديد"بمفاهيمه ومقوماته الفكرية والنقدية والتي كنا قد أشرنا إليها سابقا حتى،وإن كانت موجودة في غير بيئتها التي ظهرت فيها،وهنا يبرز الإشكال الأهم:

ما هي الرواية العربية الجديدة ؟وهل فعلا حقق الروائي العربي سمة"الجِدة"بمفهومها الغربي في منجزه الروائي؟ .

إن نظرة سريعة لعبارة "الرواية العربية الجديدة"ستُظهر أن هذه العبارة ما هي إلا استعارة لتسمية الرواية الجديدة التي نشأت في كنف الفكر الغربي،لكن ورود لفظة "العربية"معها يعني بأن هذه الرواية ورغم اقتراضها لسمة الجدة،إلا أنها لم تتخل عن نكهتها ومسحتها العربية الخاصة،ويبدو أن هذه العبارة "تعبر إلى حد بعيد عن طبيعة الرواية العربية وهي تخوض مغامرة

[1] – الماضي ،شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:162.

[2] – بلحيا،الطاهر.الرواية الجديدة ملامحها الفنية العامة،مجلة الراوي–دورية تعنى بالسرديات–النادي الأدبي الثقافي،جدة،عدد:17،2007،ص:40.

التجديد والتحوّل وتعيش انعطافا مهما مع نهاية الستينات من القرن 20"[1]،حيث تشير أغلب الدراسات إلى أن الرواية العربية الجديدة قد بدأ ظهورها الفعلي بعد هزيمة 1967 وهي الهزيمة التي "كانت نهاية وبداية في آن،فقد اكتملت بها حلقات التدهور العربي"[2]،وابتدأت منها الفترة التي شكلت منعطفا مهما في تاريخ الأدب العربي بشكل عام والروائي بشكل خاص أين بدأ يتشكل وعي الكاتب العربي بضرورة الكتابة عن واقعه المعقد،والملتبس بطريقة لا تستنسخ الواقع أو تعيد تكريره،بل بطريقة "خاصة متخلصا من الشعارات الفضفاضة،والتفاؤل الأبله مرتادا طريق الجحيم بعد انجلاء الأوهام ليساءل المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع"[3]،فكانت هذه الفترة بمثابة متنفس حملت الكاتب العربي على التحرر من قيود المرحلة السابقة،والانتقال إلى مرحلة جديدة يتم فيها "تعميق الرؤية والتقاط ما يلتصق بثنايا الحياة اليومية ويسكن في حنايا المبدع ساعة يواجه العالم في شموليته باحثا عن الحقيقة عبر المحسوس والملموس والمفكر فيه "[4].

تنطلق الرواية العربية الجديدة من رؤية تعتمد على التداخل مع الرواية الغربية،إذ يأتي نعت الرواية العربية بالجديدة انطلاقا مما تُقيمه من تداخل مع نظيرتها الغربية،وهذا التداخل يتم "على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة عن العالم،أي بصورة مختلفة عن تلك التي عبرت بها "الرواية الواقعية"عن العالم"[5]،فقد جاءت الرواية العربية الجديدة بصورة تتلمس فيها البحث عن شكل وطريقة جديدة في الطرح ،ودأبت على استثمار كل عناصر التجديد داخل بنيتها،وقد تمثلت جدتها "في ما طرحته من موضوعات (Thèmes) وما

[1]– غيلوفي، خليفة.التجريب في الرواية العربية – بين رفض الحدود وحدود الرفض– ص:164.

[2]– بلشم،منى."تعالق الرواية الجديدة بالأجناس التراثية"ضمن كتاب المحكي الروائي العربي – أسئلة الذات والمجتمع – (كتاب جماعي)تقديم: السعيد بوطاجين،دار الألمعية،الجزائر،ط:01،2014،ص:120.

[3] – برادة ،محمد،الرواية العربية ورهان التجديد،ص:50.

[4] – م.ن،ص:17.

[5] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2009،ص:11.

تناولته من قضايا جديدة في شكلها الذي حاولت إبداعه على غير مثال بفضل ما اعتمدته من تقنيات فنية وتشكيلية مبتكرة وجديدة في فهمها للواقع وفي رؤيتها لماهية الأدب ودوره"[1]،وكأنها تريد أن تؤكد حضورها الأدبي بطريقة فنية جمالية مختلفة تماما عن ما كانت عليه في سابق زمانها.

بداية نود أن نقول بأنه إذا كان النقد الغربي قد درج على تسمية الرواية الجديدة بمسميات عديدة والتي كنا قد ذكرناها في المبحث الأول،فإن الرواية العربية وهي ترتاد طريق التجديد قد حاولت أن تمنح لنفسها مسمى جديد،حيث حاول ادوارد الخراط أن يطلق "على تسميتها بكتابات الحساسية الجديدة أو البلاغة الجديدة أو غيرها من التسميات التي تحاول التفريق بين كتابة جيل الستينات،والسبعينات عن الأجيال الأدبية التي سبقت هذين الجيلين في الكتابة القصصية والروائية وكذلك الشعرية "[2].

إن قراءة هذا القول بتمعن يدفعنا إلى القول بأن مصطلح "الحساسية الجديدة"أو حتى "البلاغة الجديدة "لا يشيران إلى الرواية الجديدة بقدر ما يعبران عن موجة التجديد التي لحقت بالأدب العربي،فالفرق بين النقد العربي والغربي واضح،لأنه إذا كان هذا الأخير قد ابتدع نظرية جديدة للكتابة الروائية فقط،فإن النقد العربي قد جعل من مصطلح الحساسية الجديدة مصطلحا مرتبطا بجل الكتابات الأدبية كالرواية والقصة وحتى الشعر،وهو إذا ذاك يجسد"طبيعة الكتابة الجديدة المتفلتة من المعايير الصارمة والقواعد الجامدة،والتي تدفع بالكاتب إلى تجريب أشكال مختلفة من مقاربة العالم علها تستطيع تحديد معناه أو على الأقل معنى من معانيه الغائبة التي يهدف الفن إلى القبض عليها أو الإشارة إليها بصورة مواربة"[3] .

[1] – غيلوفي، خليفة.التجريب في الرواية العربية – بين رفض الحدود وحدود الرفض- ص:164.

[2] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة ،ص:189-190.

[3] – ينظر: م.ن ،ص:195.

ويبدو أن هذين المصطلحين كانا أقرب لمفهوم نزعة التجديد عند الغرب،ذلك أن معناهما يذهب إلى البحث عن الكتابة الجديدة التي تتوخى دائما صفة الإبداعية المحتفية بذاتها،والسائلة للفن،وحتى وهي تقيم علاقتها بالواقع فلن تتخلى عن صفاتها الجمالية والفكرية التي تبقى دوما مرتبطة بهما .

وبما أننا ملزمون بالحديث فقط عن الفن الروائي،فإننا سنقول أن أول ما يثير الانتباه في الرواية العربية الجديدة هو ذلك التهجين الشكلي القائم على انتهاك النموذج القار والسائد والمتمثل خصوصا في روايات نجيب محفوظ*،بحيث تتملص من شكله وبنائه الواقعي لتعيد بناء ذاتها من جديد،وبطريقة تستوعب تطورات الجنس الروائي؛فكانت الرواية العربية جديدة بشكلها القائم على التطعيم بآليات وتقنيات سردية جديدة تظهر من خلال تلك"الطموحات الشكلية والتجديد في البناء الذي يطال طريقة تقديم الشخصيات،وعلاقة الزمان بالمكان وأشكال الرواة وزوايا النظر المعروضة في الرواية،وتدخلات الكاتب و شروحاته الضمنية التي تبغي كسر وهم مطابقة الرواية للواقع"[1].

إن التجديد الشكلي غدا هو السمة البارزة في الرواية العربية الجديدة التي تأتي على غير العادة بحيث"يأتي نص الرواية العربي الجديد متموقفا من الخلفية النصية التقليدية سواء على المستوى الصرفي أو النحوي أو الدلالي،فيمارس نقدها من خلال كل تجلياتها وزيف خطاباتها ونصوصها مقدسها وممارساتها وقيمها النصية"[2]،وهي في ذلك تهدف إلى إقامة وعي جديد،واستبدال المقاييس الجمالية التي اعتادت عليها الكتابة الروائية العربية القديمة،وهذا

*– يعتبر نجيب محفوظ الروائي العربي الأول الذي مثل بدقة الرواية الواقعية الكلاسيكية في الأدب العربي،وقد صارت أعماله الروائية الأنموذج الأمثل لتجسيد الواقعية،وقد جاءت الرواية العربية الجديدة لتخترق واقعية نجيب محفوظ.

[1] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة ،ص:15- 16.

[2] – يقطين،سعيد.انفتاح النص الروائي (النص والسياق).المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب،ط:02،2001،ص:151-152.

التغيير قد فرضه الواقع العربي الجديد الذي حتم على الروائي ابتكار أشكال فنية جديدة قادرة على استيعابه والتعبير عنه بشكل ملائم .

وإذا كانت الرواية العربية الجديدة قد أخذت على عاتقها مسألة الشكل الروائي لأجل كتابة نص سردي مغاير ومخالف – تماما- لما عرفه تاريخ الرواية العربية من قبل وحرصت على صياغة "نموذج لا يبحث في الموضوعات أو الأفكار والمفهومات،وإنما في العلاقات في علائق التشكيل الفني وتراكيبها،ومن ثمة نشأت الحاجة إلى النظام الألسني لإدراك نموذج اختلافي تصفه اللغة وتنتجه لأنه كائن في الإنجاز اللغوي و اللامتناهي"[1]،فإن القارئ سيجد بأن"جوهر هذا الشكل الروائي الجديد هو الخطاب اللغوي وانزياح الدوال عن مدلولاتها،بتشكيل أيديولوجية غير مباشرة عبر تشكيلها اللغوي الشاعري الجديد"[2]،ذلك أن اللغة من حيث هي نظام من العلامات والإشارات فهي الكفيلة باستيعاب المضامين،وصياغة النصوص وفق تمظهرات شكلية ودلالية وطرائق تعبيرية جديدة .

لكن إذا كان التركيز على إحداث التغيير في الشكل الروائي يعتبر شرطا مهما لحيازة الواقع وقراءته قراءة جديدة وواعية،فإن فهم الواقع يحتاج أيضا إلى تغيير في نظرة الكاتب لهذا الواقع الجديد الذي تلاشت فيه القيم واندثرت المبادئ والقوانين الثابتة؛فوجب على الروائي العربي—عندئذ-البحث عن طريقة جديدة في اقتفاء تغييرات الواقع،طريقة تعتمد على رؤية تأملية فيها الكثير من التعمق والمساءلة الفلسفية لظواهر الأشياء التي يتشكل منها الواقع .

فهل استطاعت الرواية العربية الجديدة أن تحقق رؤية العالم وتجسد مفهوم التشيؤ داخل نصوصها الروائية ؟.

[1] – فيدوح،عبد القادر،شعرية القص،ص:81.

[2] – يعقوب،ناصر.اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000).المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت – لبنان،ط:01،2004:ص:25.

إن الرواية العربية الجديدة في رحلة بحثها عن قراءة مغايرة للواقع،قد اعتمدت على طريقة جديدة تنحو فيها إلى إعادة تشكيل ذاتها من جديد،وقد أخذت من مقولات النقد الغربي حيث عكف الروائي العربي على استثمار"رؤية العالم " وكذا النزعة "التشيئية" وغدا النص الروائي العربي بهذا الفعل يتمتع بحرية في القول،إذ أصبح نصا زاخرا بالتأملات التي تستنطق الواقع العربي،وتنشد الجهر بمكنوناته في محاولة منها للتعبير عنه بأسلوب جديد،غير أن التعمق في كيفية تجسيد الرواية العربية لمفهوم التشيؤ(Chosification)ستؤدي إلى اعتبار هذا التجسيد لا يأتي بنفس الصورة الماثلة في النقد الغربي وخاصة عند ألان روب غرييه؛ذلك أن الرواية العربية في رؤيتها للعالم قد"أخذت على عاتقها صياغة الركائز المنطقية لهذا الواقع عبر إعادة إنتاج اللاتناسب وانهيار القيم وهزيمة الإنسان في مجتمعات التخلف والتبعية"[1].

وفي المقابل،فإننا سنجد أن الرواية الجديدة في الغرب قد جاءت لتترجم تلاشي القيم والمبادئ وزوال دور الإنسان واغترابه في المجتمع الرأسمالي الغربي،وهذا أمام منح الأولوية لحضور عالم الأشياء الأمر الذي يجعل من التشيؤ بين النموذجين قائما على الاختلاف والمغايرة؛لأنه إذا كانت الرواية الغربية قد انطلقت من تصورات الفلسفة الوجودية (Existentialism) التي تُعطي أهمية للظواهر والأشياء،وتجرد الإنسان من وظيفته الإنسانية الفاعلة لتجعله يبقى ضمن الموجودات،وحضوره فيها مرتبط بوصف الأشياء له،فإن وجود التشيؤ في هذه الرواية سيكون—بلا شك–حضورا كليا يعتمد على الوصف الدقيق لعالم الموجودات والأشياء بعكس الرواية العربية التي يكون حضور النزعة التشيئية فيها متعلق "بمقدار ما تخدم هذه النزعة الرغبة في التعبير عن عالم مفتت لا يقين فيه "[2]،ليكون التشيؤ بهذا الوصف تشيؤا قائما على إحداث وظيفة وغاية ما وليس لهدفا في حد ذاته،ومن هنا

[1]— صالح، فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:16.

[2] — م.ن ،ص:13.

يصبح بهذا المعنى بعيدا عن تلك الصورة التأملية والفلسفية العميقة التي ظهرت عند نقاد الرواية الجديدة في النقد الغربي.

تطرح مسألة الاختلاف هذه قضية هامة هي قضية الفهم العربي للرواية الجديدة،وطريقة تجسيدها لمفهوم الجدّة في النص الروائي العربي؛ذلك أن الرواية العربية في تلقيها لنظرية الرواية الجديدة قد حملت هم التحول الشكلي أكثر من غيره حتى أصبحت "أهم ميزة معاصرة للرواية هي حريتها الشكلية الناجمة عن التنوع المفرط للغتها،وهو ما يمنحها حرية متناهية وجرأة كبيرة على(معارضة)الأجناس والأنواع الفنية القديمة والحديثة"[1]،حيث نزعت إلى البحث عن الجديد من خلال التركيز كثيرا-في بعض نماذجها – على مغامرة في الشكل،وابتكار أشكال تعبيرية جديدة لدرجة أصبحت مسألة التحول الشكلي سمة بارزة في الرواية العربية التي غدت توصف"بأنها بحث عن الأشكال الفنية التعبيرية الكفيلة باحتواء الواقع العربي"[2]،وهذا الأمر قد جعل من الرواية العربية تندرج ضمن فهم معين للرواية الجديدة.

فالمتأمل في الرواية العربية الجديدة سيجدها تنبني على طريقة معينة في الكتابة طريقة تجعل من "كل نص يسلك مساره الخاص من نهاية للحبكة،وتحطيم لخطية السرد موت الشخصية(أو بالأحرى تراجعها في سلم الأولويات) غزو الأشياء،تداخل الضمائر"[3]،إضافة إلى جملة من الخصائص الأسلوبية،والفنية التي منحت الأهمية البالغة للغة التي جاءت متنوعة ومتعددة أسلوبيا وبلاغيا وجماليا لدرجة غدت فيها الرواية العربية،رواية تبحث عن"جماليات

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- مؤسسة الانتشار العربي،بيروت - لبنان،ط:01،2008،ص:39.

[2] – م.ن،ص:34.

[3] – بلشم ،منى.تعالق الرواية الجديدة بالأجناس التراثية،ص:122.

للشكل ومسارب جديدة للتعبير عن الوجود والشعور سرديا"[1]،وهذا حتى تؤسس لنموذج روائي عربي يستلهم من واقعه قلق الإنسان العربي،ونظرته للحياة المنبثقة عبر جملة همومه ومشاكله ومن الفكر الغربي نزعته نحو التجديد والتمرد والتجريب،والمغايرة التي تظهر في الخصائص الفنية العامة للكتابة الروائية الجديدة .

إذن،فالرواية العربية جاءت جديدة بشكلها المتمرد على القوالب القديمة،وبنيتها وأسلوبها المنفتح على مسارب القول الجمالي،لكنها رغم ما أحدثته من تجديد،فإنها تبقى مميزة ومنفردة بذاتها عن نظيرتها الرواية الغربية،ذلك أن استعارة الرواية العربية لمصطلح "الرواية الجديدة"لا يعني أن هذه الاستعارة قد شملت كذلك استعارة للمفهوم التام بكل آلياته وركائزه ومقتضياته الفنية والأدائية الكاملة والحاضرة في النقد الغربي؛لأن الاستعارة التامة ستلغي خصوصية الرواية العربية وتفقدها دعائمها الفنية،وبالتالي ستجعلها تبدو مجرد استنساخ أو تكرير للرواية الغربية ،وهذا ما يتنافى مع خصوصياتها وجمالها الإبداعي.

وعليه،يمكننا القول بأن الرواية العربية في تلقيها لنظرية الرواية الجديدة،قد اقتبست "بعض ملامح الرواية الفرنسية الجديدة،ولكنها لا تنتسب إلى الأفق نفسه"[2]؛لأن النص المقَّلد مهما بلغت درجة تقليده،ومهما توهم صاحبه بأنه يستطيع فعل ذلك،فإنه لن يكون له ذلك ؛لأن النص يبقى دوما يحتفظ بجاذبيته وسحره الخاص،الذي تفرض عليه أن يكون هو في هويته وفي مقوماته التاريخية والفكرية والاجتماعية والانفعالية المتوارثة،وما هو عربي لن يحمل –أبدا – سمة وثقافة غربية في يوم ما،ولأن الرواية العربية هي قبل كل شيء إبداع،فإنها — بلا شك– ستراعي سمة الإبداع فيها حيث"تنحو إلى إعادة خلق الأشياء والعلائق والفضاءات و إلى

[1] — الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر– دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:490.

[2] — صالح ،فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:12.

وضع مسافة جمالية بين المعيش المباشر والرؤية الفنية التي تمزج المادي بالنفسي والملموس بالمحلوم به ومشاهد الواقع بمخزونات الذاكرة ..."[1].

كل هذه العوامل تفرض علينا القول بأن الرواية الجديدة بمفهومها النظري المؤصل في النقد الغربي حاضرة في المنجز الروائي العربي لكن حضورها هو حضور جزئي يعتمد على الجانب الشكلي القائم على المغايرة والجِدّة في توظيف التقنيات السردية وطرائق،ورودها في المتن الروائي لكنها غائبة في جزئها المفهومي الدقيق أي في حمولتها الفلسفية والفكرية المعقدة،ولعل هذا الأمر ناتج عن كون نظرية الرواية الجديدة في الاستعمال العربي مبتورة من أصلها،وتفتقر لمرجعيتها وخلفيتها الثقافية والفكرية ؛فالشيء متى بُتر من أصله،فإنه على الأرجح سيفتقد للكثير من خصوصياته وركائزه،والتي يبدو بالحديث عن نظرية الرواية الجديدة في المبدأ الأهم الذي كان أساس تكونها ووجودها ألا وهو خاصية العمق الفلسفي في الذات واللاشعور،وكذا في نزعة التشيؤ بصورتهما الدقيقة الممثلة والحاضرة عند منظرييها الأصليين في النقد الغربي،والتي تعتمد على الكثير من التأمل والجدل الفلسفي،والفكري الغامض والغارق في الذات الإنسانية والواقع.

لكن وبالرغم من كل هذه الاختلافات في الآليات المفاهيمية التي جعلت من الرواية العربية الجديدة تبقى دوما تختلف عن نظيرتها الغربية،إلا أن الرواية العربية في رحلة بحثها عن التجديد،قد أثبتت جدارتها حين شيّدت صّرحها ورسمت لنفسها عالمها الخاص بها وغدت "أكثر ميلا لبلورة وعي نقدي لحكايتها وعي يضئ ما هو ذاتي في مأساتنا و تكسرات زمننا وهزائم تاريخنا"[2]،فمن تهجين الشكل الروائي إلى استلهام الموروث السردي بكل أشكاله وأصنافه إلى رؤية العالم،ونزعة اللايقين والتشيؤ بمنظورهما العربي إلى"هاجس انجاز كتابة تختفي

[1] – برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:20.

[2] – العيد، يمنى.الكتابة تحول في التحول .دار الآداب،بيروت – لبنان،ط:01،1993،ص:174.

فيها الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية"[1]،الذي وضع النص الروائي العربي في إشكالية التجنيس؛كانت الرواية العربية جديدة في شكلها وبنيتها حين كشفت عن"قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له،ومواجهة المحرمات المتراكمة فيه،فهي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حد كبير،تقاوم الحس الخلقي المزدوج بين السر والعلانية في عالمنا العربي"[2]،ولأنها بدأت في إبداع وفق خصوصية الذات العربية دون أن تخرج عن معطيات التجديد الحاصل في الفن الروائي،فقد استطاعت بذلك أن تتماثل لمقولة الناقد ألان روب غرييه حين قال أن الرواية الجديدة هي بحث لكنه بحث "يخلق بنفسه دلالات نفسه كلما تقدم"[3]؛لأنها بحثت عن ذاتها ولم ترض أن تكون مجرد تابعة للرواية الغربية،وكل ما أضافته من تحويرات في بنيتها على مرور الأزمنة كان تأكيدا على أن الرواية الجديدة عموما ميزتها ليس في أنها تجاوزت الزمن،أو رفضت هيكل وركائز الرواية التقليدية،بل في قدرتها على أن تبدع وتخترع وتكتشف أساليب جديدة في قول الواقع والتجارب الإنسانية المتعددة والمتباينة،وهذا ما نعتقد أن الرواية العربية الجديدة قد فعلته .

[1] – صالح فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:57.

[2] – فضل،صلاح .أساليب الشعرية المعاصرة .دار الآداب،بيروت- لبنان،ط:01،1995،ص:39.

[3] – Alaine Robbe Grillet :pour un nouveau roman,p :125 .

الفصل الأول

الـــــرواية الجزائـــــرية وخـــصوصية التجـــــديد

المبحث الأول:الرواية الجزائرية العربية(النشأة والتطور)

المبحث الثاني:خصائص الرواية الجزائرية الجديدة

المبحث الثالث:إستراتجية التجديد المضموني

المبحث الرابع:إستراتجية التجديد الشكلي

- **الرواية الجزائرية العربية (النشأة والتطور):**

إذا كان النقد الجزائري قد أقام جملة من الاختلافات والتباينات في الرأي حول ما أول نص روائي جزائري*،فإن الحقيقة المثبتة والتي يتفق عليها الجميع هي أن الرواية الجزائرية قد ظهرت بصورتها الفنية المتكاملة في فترة السبعينيات أين عرف الأدب الجزائري –حينها– حراكًا إبداعيا متسارعا ظهرت معه أعمال روائية عديدة تميزت بالكثرة كما ونوعا،وجسدت واقع الجزائر،وهي تُعانق استقلالها وتستشرف أفقًا لحريتها،فجاءت روايات جيل السبعينيات ممثلة في أسماء عديدة نذكر منها"الطاهر وطار،عبد الحميد بن هدوقة،مرزاق بقطاش،محمد عبد العالي عرعار،عبد الملك مرتاض..."لتمثل نصوصا روائية فيها الكثير من"التركيز على التعددية الثقافية والطابع التوفيقي للواقع"[1]،بحيث تميزت بطابعها الأيديولوجي والسياسي الذي يستحضر مواضيع الثورة والاستقلال،الثورة الزراعية،الإصلاح الزراعي،الصراع الطبقي...،وكل هذا بصيغة تجعل من التقنيات السردية تأتي بصورة موازية للواقع،ورغم التراكم النوعي الذي جسد بوضوح قدرة الروائيين على إرساء أرضية خصبة للفن الروائي الجزائري،إلا أن أعمالهم لم تخرج من حدود النزعة الإيديولوجية التي أغفلت عناصر إبداعية كثيرة فقدها النص الروائي آنذاك.

* نشير في هذا الصدد إلى بعض الاختلافات التي يقيمها النقد الجزائري حول بداية النص الروائي الجزائري حيث يعتبر الناقد محمد بشير بويجرة أن "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"لصاحبها محمد بن إبراهيم المعروف بالأمير مصطفى هي أول نص روائي جزائري،بينما هناك رأي آخر يرجح "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو،وقد أثار هذا الموضوع جدلا ونقاشا كبيرا في النقد الجزائري،لكن سرعان ما انحاز النقد لفترة السبعينيات معتبرا إياها البداية الحقيقية والفنية الكاملة للفن الروائي الجزائري،ينظر:بويجرة،محمد بشير،الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل- مقاربة إبستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق- مجلة دراسات جزائرية،وهران،عدد:01،جوان 1997،ص:142.

[1] – مجموعة من الباحثين.خصوصية الرواية العربية.دار الينابيع،دمشق،ط:01،2007،ص:402.

ثم لاحت فترة الثمانينات بظلالها وحملت معها تجارب روائية لأسماء جديدة كـ:"واسيني الأعرج،رشيد بوجدرة،أمين الزاوي،محمد مفلاح،الحبيب السايح،جيلالي خلاص..."،وكانت هذه الفترة بمثابة امتداد للفترة السابقة؛لأنها حملت نفس تطلعات وهواجس الكتابة عن مواضيع الثورة،والواقع،والخطاب الأيدلوجي والسياسي...وربما لهذا السبب لم يعتبرها النقد نقطة فاصلة في تاريخ الفن الروائي الجزائري .

لتأتي فترة التسعينيات أو جيل التسعينيات،وهي الفترة التي شهدت فيها الجزائر أزمة سياسية وواقعا مأسويا مريرا،فأنتجت هذه المرحلة ما يُعرف بالرواية الجزائرية المعاصرة التي ركزت أكثر على موضوع الإرهاب والفوضى السياسية،وكشفت عن توجه إبداعي يمُارس فيه كل أشكال القول الروائي الذي "انتقل إلى مساحة التعددية ليس فقط في المضمون وفي الحدث وفي الفكرة،ولكن أيضا في طرائق السرد الروائي وفي اختلاف التجارب الفنية والتي كانت تستلهم من تجارب روائية عالمية وعربية متنوعة "[1]،ورغم أن هذه الفترة قد بدأت بظهور أسماء جديدة كـ:"بشير مفتي،عز الدين جلاوجي،ياسمينة صالح،فضيلة فاروق،كمال بركاني...إلا أنها كانت الفترة التي امتدت عبرها نماذج روائية عُرف روائيوها باسم"الجيل الجديد"،وهذا من قبيل"سمير قسيمي،الخير شوار،كمال قرور،هاجر قويدري،ميساء باي،حسيبة موساوي...هذا الجيل من الشباب اختار لنفسه أن يقف موقف المعاندة والمجابهة،ويكتب بروح أكثر جرأة وتطلعا ليدخل بنصوصه لعوالم المجتمع،ويخوض في مواضيع كانت في ما مضى مواضيع محظورة.

[1] – مجموعة من الباحثين.خصوصية الرواية العربية،ص:532.

- **خصائص الرواية الجزائرية الجديدة :**

بداية،وقبل أن نلج إلى موضوع الحديث عن خصائص الخطاب الروائي الجديد بالجزائر نود أن نشير أولا إلى مسألة هامة،وهي هل بإمكاننا أن نطلق على الرواية الجزائرية اليوم تسمية الجديدة،وإن كان هذا فعلا فما المقصود بالجديدة أو في ما يكمن التجديد في الرواية الجزائرية ؟هل هو تجديد في البناء والرؤية وطريقة الكتابة و التي تتناسب-بالضرورة-مع التصور العام لمفهوم الرواية الجديدة ؟ أم أنه تجديد زمني يؤدي إلى تجاوز الرواية الجزائرية للرواية التقليدية،وهذا في محاولة منها لمواكبة التحول الذي يشهده الفن الروائي بشكل عام؟.

إن الأمر لا يتعلق بمجرد إثارة الأسئلة و الإشكاليات،وإنما بالرغبة في الكشف عن حقيقة الكتابة الروائية خصوصا والساحة الأدبية الجزائرية تشهد حضورا طاغيا للفن الروائي في مقابل الفنون الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والقصة..حيث باتت الأعمال الروائية تنتشر انتشارا كبيرا ومكثفا،وهذا الانتشار بقدر ما عزز من حضور الفن الروائي الجزائري بقدر ما دعا النقد إلى المساءلة والكشف عن خصوصية التجربة الروائية لأجل ترشيدها وتوجيه مسارها،فالمتمعن في المشهد الإبداعي الروائي الجزائري سيجده يمتلك خصوصية،قد لا تكون لغيره،إذ تنبع هذه الخصوصية من خلال اختزال مسيرة الفن الروائي بالجزائر في النقاط التالية :

- تخلف الرواية الجزائرية عن مسيرة الفن الروائي العربي ككل؛ فالرواية الجزائرية لم تظهر بشكل فني متكامل إلا في فترة السبعينات،وهي فترة متأخرة كثيرا مقارنة بالرواية العربية التي عرفت الظهور والنضج بفترات متقدمة.
- قراءة تاريخ الفن الروائي الجزائري قراءة على أساس تقسيمات الأجيال؛فلكل مرحلة جيل يحددها وبين كل جيل وآخر فوارق في طبيعة الكتابة،وأسلوب الطرح الموضوعي والشكلي ورغم وجود هذه الفوارق،إلا أن فعل الكتابة غدا مستمرا حيث باتت الساحة

الروائية اليوم شاهدة على حضور أسماء روائية منتمية إلى فترات سابقة،ومن ثمة نكون أمام التداخل الجيلي .

- وجود ما يُعرف برواية الأزمة،والتي ظهرت في خضم العنف السياسي والأحداث الدامية،ونظرا لوجودها في زمن حالك،فقد كانت تستعرض موضوعات الإرهاب والصراع الأمني،لهذا انتهجت أسلوبا سلسا ومباشرا يكاد يكون أقرب للأسلوب الصحفي ومنتهكا لمعمارية العمل الروائي،وربما لهذا السبب كان النقد الجزائري–في الأغلب–رافضا لانتمائها الروائي؛لأنها كانت بالنسبة له "بصمة جيل العصر الذي لا يملك ثقافة و لا مقروئية"[1].

ولاشك أنه بوجود هذه العناصر يصبح الحديث عن الرواية الجزائرية الجديدة حديثا فيه الكثير من الحذر والحيطة،فمع تداخل الأجيال واستدلال النقد برواية "المراسيم والجنائز لبشير مفتي والتي ظهرت عام 1998 م كأول نص روائي جزائري جديد [2]، مهد بعد ذلك لظهور جيل جديد من الكتابة الروائية الجزائرية جيل يقتحم وسائل التجريب والتجديد،ويلغي النمطية السائدة،تصبح مسألة الارتباط بين الجيل الجديد أو جيل الشباب الذي يمثل بصورة أو بأخرى "الرواية الجزائرية المعاصرة" والتجدد الروائي المقابل لنظرية الرواية الجديدة في الغرب مسألة تُثير الجدل والنقاش ؛فحينما نبحث عن جديد الرواية،فإننا لابد أن نجد نصا روائيا يولي أهمية بالغة بـ:"إستراتجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية وطموحات الذات إلى التحرر من الإرغامات والنواميس"[3]والرواية الجديدة إنما وُسمت بذلك؛لأنها تتخذ نمطا مغايرا في الكتابة،و إن كان من دخل للزمن فهو لا يعدو أن يكون تطورا في حركية المجتمع ومن ثمة،فإن الحديث عن الرواية الجديدة هو حديث يلغي فرضية الزمن ليؤشر على فرضيات كثيرة تصب جُلها في إعلاء صوت الكتابة ؛أي في قدرة الروائي الجزائري–أيا كان انتمائه الجيلي–

[1] – حوار مع الناقد الأمين ،محمد بحري،جريدة المساء،عدد:5154،جانفي 2014.

[2] – ينظر :مجموعة من الباحثين.خصوصية الرواية العربية،ص:538 .

[3] – برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:79.

على تمثُّل الواقع بتحولاته العميقة ومدى إدراكه للعالم من حوله بشكل يمنح لنصه آليات جديدة تتحرر من سلطة النمط السائد لتنصهر مع مقومات الشكل الجديد،حيث الشكل الذي يراهن على اللغة بأطروحاتها الأسلوبية والتخيلية الكثيفة،والموضوعات التي تذوب في عمق الذات والعالم والوجود،فهل كانت الرواية الجزائرية جديدة بمثل هذا الوصف ؟.

ممالا شك فيه أن الواقع السوسيولوجي الجديد قد أثر بشكل بارز على الأدب،حيث أدى إلى انفتاح الفنون الأدبية على بعضها البعض وألغى الحواجز فيما بينها،فتخلص الأديب من عقد كانت لفترات من الزمن تُكبِّل نصه وتُقيد حريته في الكتابة،وأقبل هذا التطور ليمنح الكاتب وبخاصة الروائي الرغبة في الكتابة عن الواقع في عمق تناميه وتشعبه،وبالتالي أصبحت الرواية هي الفن الأكثر بروزا حيث"جاءت التجارب متعددة ومختلفة وترمي إلى قول كل شيء بعدما كان القول محصوراً في أطر ضيقة"[1]،ونظرا للحرية التي عرفها الواقع والمجتمع أصبح الروائي يسعى للكتابة دون قيود أو حواجز تردعه؛فتعددت المواضيع والمضامين وتعددت معها طرق وأساليب الكتابة،وكذا أسماء الروائيين الجدد،فحتى روائيو السبعينات والثمانينات وجدوا أنفسهم في خضم الحدث،وكان لزاما عليهم أن يجددوا من طرائق كتابتهم لتبدو نصوصهم مخالفة ومغايرة عما كان عليه في السابق .

فإذ كانت نصوصهم سابقا- في أحيان كثيرة-تسرد الواقع وتُعيد قراءته بطريقة "تُضفي على الحياة الداخلية تماسكا ووضوحا"[2]،بحيث تتوازى فيها العناصر والتقنيات السردية مع مقولات وحقائق الواقع،فإنهم وجدوا في الواقع والزمن الجديد متنفسا لكتابة رواية"حمالة أوجه متنوعة ومختلفة تدعو إلى التأويل،وتفرض على قارئها أن يكون هو نفسه حمالا لكم هائل من المعارف ومشبع بدفق من المعطيات التي تؤهله لأن يتشرف عوالم الممكن والمستقبل والتعامل

[1] – مجموعة من الباحثين.خصوصية الرواية العربية،ص:532.

[2] – أسعد،سامية أحمد.الرواية الفرنسية المعاصرة،ص:153.

مع عالم الافتراضات بحكمة ورزانة وذكاء"[1]،هذه الرواية هي التي منحت النص الروائي الجزائري صفة التجديد،بحيث كشفت عن رغبة الروائي الجزائري في البحث و التجريب الشكلي والتطعيم بالأجناس الأدبية المختلفة والمتنوعة،وبالموضوعات التي تخترق عوالم الموجود لتبحث عن اللاممكن وتحتويه داخلها،لدرجة أصبح فيه القارئ وهو يقرأ الرواية يستشعر جِدّتها وقدرتها على المساءلة ومقاربة الرواية الجديدة.

بهذا الوصف باتت الرواية اليوم حاضرة داخل المنجز الأدبي الجزائري،حتى يمكننا قراءة هذا المنجز من نظرة لا تغفل دور الجيل الجديد في إحياء التوجه إلى التجديد،لكن في الوقت ذاته لا تؤكد على أن كل ما يكتبونه يحمل سمة الجديد؛ذلك إنه بقدر ما كانت في نصوص بعضهم تميزا وحضورا تجديدا لفت أنظار النقد إليه،بقدر ما حملت بعض النصوص الأخرى إضافات جعلت الرواية تبتعد عن طبيعتها الفنية المعتادة،وتواجه إشكالية الخلط والتشويش على مستوى الأفكار والبناء أين تكون الرواية عندهم "مقلقة بما تقدم وتطرح من رؤية وقلقة في شكلها ولغتها،ومستفزة حينما تقتحم معاقل السائد والمستتب ..وتدق أبواب الممنوع والمحظور ومعاندة حينما تتأبى على الأنساب والأبوية،وقحة لأنها لا تريد أن تراعي للأعراف أصولها وللآداب حدودها"[2]وبطبيعة الحال،فإن كل هذا سيجعل القارئ في حالة من القلق والارتباك،والتشويش الذي يصاحب قراءته للرواية ويحدد طريقة تلقيه لها،وهذا ما سينعكس بالضرورة على الرأي القائل بجديد الرواية ؛فتوصيف أي نص روائي جزائري بالجديد يحتاج إلى رويّة واحتراز مادام أن سمة الجديد لا ترتبط بجيل معين،بل بالقدرة على بعث النص ليقول المختلف ويعيد تشكيل الواقع والحياة واحتوائها دون أن يُهمل العلاقة الوطيدة التي تجمعه مع

[1] – حوار مع الناقد يويجرة ،محمد بشير،جريدة الجمهورية،عدد:4653،ماي 2012 .

[2] – حوار مع الناقد مونسي ،حبيب.جريدة المقام.

مستجدات الكتابة الروائية الراهنة التي تتم وفق رسم الكاتب لطريقته الخاصة في الممارسة الإبداعية،وبناء ذاته بأسلوب فيه الكثير من المغامرة والتجديد الشكلي .

عموما،فإن الرواية الجزائرية اليوم وإن كانت تعتمد على التعدد والتباين في أسمائها ونماذجها الروائية،فإنها غدت تلامس أُفق التجديد وترتسم على ملامح التميز والانفراد بشكل "يمنحها متعتها الخاصة ولونها المتميز وحضورها المشاكس"[1]داخل الحركة الأدبية الجزائرية وحتى العربية،ويمكن أن نُجمل أهم خصائصها الفنية في العناصر التالية:

- ✓ الخروج من دائرة الموضوع الواحد والولوج في مواضيع كانت في وقت مضى تُمثل طابوهات محظورة يصُعب الحديث عنها؛فحدث أن تنوعت مواضيع الرواية وتعددت طُرق طرحها لقضايا كالسياسية،الدولة،الإرهاب،الجنس ...
- ✓ التطور الشكلي الملحوظ الذي يمس بدرجة أولى التقنيات السردية،والعمل على توظيفها في المتن السردي وفق مقولة "التهجين الشكلي للرواية"التي نادت بها نظرية الرواية الجديدة في النقد الغربي.
- ✓ الاعتماد بصفة كبيرة على عنصر الشعرية(poétique)واعتبارها عنصرا أسلوبيا،و أساسيا في العملية الإبلاغية التواصلية للغة،والتي تُحقق للنص الأدبي متعته وجماليته الفنية.
- ✓ استغلال عنصر المفاجأة والصدمة التي تستهدف القارئ كعنصر مهم،وفعّال في عملية التلقي عن طريق صياغة مفارقة للغة تبدأ بالعنوان الذي يأتي صادما وعنيفا في لغته،ووصولا إلى المتن السردي الذي يؤكد هو الآخر على ما ذهبت إليه اللغة في البداية.
- ✓ إثراء الخطاب الروائي الواحد بمختلف الخطابات أين تحضر فيه مختلف الفنون كالشعر والمسرح والموسيقى والسينما...وهذا تحقيقا لنظرية تداخل الأجناس الأدبية وغياب الحدود الفاصلة بينها أو ما أصبح يُعرف اليوم بـ"الكتابة عبر النوعية ".

[1] – حوار مع الناقد مونسي،حبيب.جريدة المقام.

- ✓ استلهام الموروث السردي بكل أشكاله وأنواعه ما جعل الرواية تحمل ميزة خاصة من حيث ثرائها و قدرتها على قراءة هذا التراث.
- ✓ الاهتمام الكبير بعنصر اللغة والتركيز عليها بشكل جعل منها نقطة فاعلة في بعث التحولات الشكلية أين تتماهى فيها العناصر السردية ،وتندثر مقابل هذه اللغة .

كل هذه العناصر مثلت أبرز سمات وملامح التجديد في الرواية الجزائرية،والتي من خلالها استطاع الكاتب الجزائري أن يدخل أبواب المغامرة والتجريب؛لأجل الظفر بخطاب روائي جديد في شكله وفي بناءه فيشتغل على طبقات النص،ويبحث عن طريقة مثلى في كتابة الرواية ،ليُعيد رسم الواقع ويشكل من خلاله لحظات التلقي لدى القارئ الذي يتسنى له الشعور بحلاوة السفر بين ثنايا النص الروائي فيجده قلقا ومغايرا ومختلفا؛لأنه يكتسي نشوة جمالية خاصة،وحيث إن الرواية الجزائرية قد عُرفت بتعدد كتابها وتباين أسماء روائييها،فإن كل من محمد مفلاح وعز الدين جلاوجي،وسمير قسيمي قد اعتبروا من الأسماء الروائية التي ساهمت في تشكيل إستراتيجية التجديد و تكييف القارئ مع جوّ النص.

- **إستراتجية التجديد المضموني :**

إن الرواية الجديدة ما كانت لتفتك من الزمن مكانتها الخاصة،وتفرض حضورها المميز فيه لولا قدرتها على بلوغ أفق الوعي برؤية جديدة ومغايرة تتيح لها فهم الواقع والعالم،وتؤسس طريقة جديدة للكتابة الروائية طريقة تستوعب تحولات العصر وتغيراته،وحيث إن الرواية الجديدة في طموحها إلى التجديد سعت إلى بناء ذاتها وفق إستراتجية محددة حرصت فيها كل الحرص على تضافر الشكل بالمضمون لأجل تحقيق قراءة واعية للواقع،ذلك أن الرواية من حيث هي فن فهي تعد"شكلا من أشكال الوعي الإنساني،ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات

وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه"[1]،والمضمون بوصفه جزءا مهما في تشكيل كيان الرواية،فهو "تعبير عن مواقف ذات أبعاد مختلفة ؛نفسية واجتماعية"[2]،فإن أي قراءة أو دراسة تتغيا تحليل نص روائي ستنطلق –بالضرورة– من تحليل المضمون أولا والشكل ثانيا،غير إن دراستنا لعنصر المضمون سوف لن تعتمد على تتبع شكل الموضوع وماهيته،بل سنعمل على إبراز طريقة الكاتب في صياغة هذا المضمون والتعبير عنه،وهذا لأن الرواية الجديدة هي—بالأساس–رواية الوعي،رواية الفكر والقلق،ومن ثمة فهي لا تستصيغ الموضوع الواحد.

- **همس الرّمادي والواقعية الجديدة:**

قد يبدو الحديث عن الواقعية في مقاربة نص روائي جديد مثارا للاستغراب عند من يعتقد بأن الرواية الجديدة في رفضها للتجارب الروائية السابقة قد ناقضة ما يسمى الواقعية،لكنه أمر مغلوط؛ذلك إن تجرد الرواية من واقعيتها يعني تجردا من روائيتها،وهذا ما لم يوافق عليه زعماء التجديد الروائي لأنهم أرادوا للرواية أن تكون بمثابة "تصويب للنماذج الواقعية القديمة التي كتبها الروائيون السابقون"[3]،وهو الأمر الذي يعني بأن الرواية الجديدة تحتفظ بواقعية الرواية لكن بقدر يستوعب تقلبات الزمن لتطرح رؤية أخرى للواقعية،والتي أصبحت فيما بعد تُعرف بالواقعية الجديدة.

تطرح قضية التعامل مع الواقع في الرواية الجديدة تصورا آخر قد يبدو مختلفا،ومغايرا عما كان عليه سابقا؛فإذا كانت الرواية الجديدة قد رفضت كل الثوابت والمسلمات والمعتقدات التي دأبت الرواية الكلاسيكية على الاعتناء والإيمان بها،فإن فهمها للعلاقة

[1] – عباس،إبراهيم.الرواية المغاربية– تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي– دار كوكب العلوم،الجزائر،ط:01،2014،ص:65.

[2] – م.ن،ص،ن .

[3] – برادري ،مالكوم.الرواية اليوم.ترجمة:أحمد عمر شاهين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996،ص:102.

القائمة بين الرواية كفن وبين الواقع كمرجع،وكحقيقة يجب— دوما–التعامل معها قد أنبنى على رؤية جديدة لمفهوم الواقعية ،بحيث لم تعد هذه الواقعية عند الروائيين الجدد مجرد طريقة أو أسلوب يقوم على"جملة من القواعد والقوانين التي تحكم العملية الإبداعية وتطالب الكاتب بالالتزام بها والصب في قوالبها"[1]،ومن ثمة فهي قد تعدّت كونها محاكاة أو انعكاس يعمل على تمثيل الواقع،ونقل حقائقه بصورة دقيقة قد تحصره–في كثير من الأحيان– في جو من المادية والبساطة والموضوعية .

إن الرواية الجديدة بهذا الشكل لم ترفض الواقعية كمبدأ قائم بذاته في الفن الروائي،ولا تخلت عنه بصورة نهائية،بل عملت على إعادة تحديدها وتحويرها وفق نظرة تبتعد عن الطرح المادي للواقع الخارجي،وهذا لتستوعب الواقع الجديد والمفارق بكل تحولاته واضطراباته وتناقضاته،بحيث نشأ وعي جديد ومغاير لدى الروائي الجديد،وعي يُعيد تشكيل عناصره عن طريق رفضه التام للواقعية بمفهومها السابق وهذا الرفض هو– في الأساس– رفض "لفهم بسيط ومحدد ومسطح،وفهم يختزلها في جملة قواعد ثابتة ويحاول تأييدها بمعزل عن تغير الواقع وتحولاته"[2]،ومن ثمة جاءت الواقعية في الرواية الجديدة لتفرض على الروائي"إبداع نص جديد ومختلف يعيد بناء علاقاته بالواقع الجديد،ولكن على أسس مختلفة تمنح هذا النص الجديد مزيدا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية كما مع الواقع المرجعي"[3]،إذ تتحول الواقعية من كونها قانونا وتصورا فنيا أو جماليا يحكم العمل الروائي إلى مفهوم يتحدد في نظرة الروائي لواقعه ووعيه بحقائقه الخفية أي بين ما هو موجود فيه،وبين ما هو خفي عنه،وبهذا نصبح أمام "النظرة للعالم"التي تمثل "أداة تمكن من النفاذ عبر البنيات الخيالية إلى بنية ذهنية تتمثل في

[1] – غليوفي ،خليفة.التجريب في الرواية العربية،ص: 194.

[2] – م.ن،ص:198.

[3] – م.ن،ص.ن.

وعي ممكن يتجاوز الوعي القائم في الواقع للفئة التي يستمد الروائي نماذجه منها"[1]أي بين الكائن والممكن،بين ما هو موجود وحاضر فيه،وبين ما يمكن أن يكون فيه،واقع ينبني على قراءة نقدية واعية تستشف كل خباياه وتبحث فيه عن قيم متوارية،فكان لابد للفن الروائي،وهو يشهد تغيرات جديدة،وكثيرة أن يجعل الروائي يغير نظرته للواقع،وينشئ وعيا جديدا وهادفا للقبض على تحولات العصر الذي غدا مهشما،ومبعثرا ومفتقرا لكل القيم والثوابت الإنسانية الراسخة،وبات النص الروائي ينهل من الواقع جزءا من مادته لكنه –في الوقت ذاته–يضفي عليه طابع الأدب ويحوله بذلك إلى عمل متخيل يحاور ويساءل الواقع .

وبما أننا في صدد الحديث عن الرواية الجزائرية،فإننا نجد أن رواية همس الرمادي للكاتب والروائي محمد مفلاح يمكن أن تندرج ضمن مسمى الواقعية الجديدة؛فالرواية تمثل مرحلة مهمة من مراحل النضج الفني المتكامل لدى الكاتب،ونموذجا جديد ينم عن وعي جديد بحقيقة الكتابة الروائية التي تتبدى أكثر فيما يلي :

- رواية تنبني على تناسل حكائي يثري الفضاء النصي،ويحول الرواية إلى مجريات وأحداث كثيرة تمثلها شخصيات متعددة تنعش ذهن القارئ،وتستدعيه لعالم كثيف بتداعيات قصصه وحوادثه .
- تكسير خطية الزمن والحدث،لتصبح الرواية مجموعة من المشاهد المتكاملة تؤطرها أحداث عديدة ويكون فيها كل مشهد مكملا للآخر،وفي تكامل كل هذه المشاهد والأحداث يكمن نسيج الرواية بشكل نهائي .
- الرواية فضاء معرفي لمختلف التعالقات النصية الكثيفة،حيث تحضر كل أنواع النصوص ويشعر القارئ،وكأن الكاتب يعمد إلى تنشيط ذاكرته بمختلف

[1]– أزرويل،فاطمة الزهراء.مفاهيم نقد الرواية بالمغرب–مصادرها العربية والأجنبية–مطبعة النجاح الجديدة.الدار البيضاء–المغرب،(د.تا)،ص:171.

الخطابات الوصفية(حوارات وأخبار صحفية- محكيات وأمثال شعبية- قصائد- أخبار سياسية ورياضية—أفكار،وتوجهات لمختلف الفئات المجتمعية المغني— الطبيب— الأستاذ الجامعي-الإمام...)

- تركيز بالغ على اللغة،حيث تُعد هذه الأخيرة علامة بارزة في تشكيل جسد الرواية،وتظفر بتعدد لغوي كثيف يبرز تعدد المواقف والشخصيات .

تلك هي أبرز السمات التي جعلت من رواية همس الرمادي،رواية تلج عوالم التجديد،وتظفر بعالم روائي يصنع مغامرة الكتابة،ويبحث عن سبيل للخروج من التقليدية السائدة لكن إذا علمنا أن الكاتب محمد مفلاح في كل كتاباته الروائية لا يحيد عن كتابة الواقع ويبقى - دوما- مخلصا للتعبير عن الواقعية،فإنه يحق لنا أن نتساءل عن شكل الواقع الذي شّيده"محمد مفلاح"في هذه الرواية ؟

إن أي قارئ للكاتب والروائي محمد مفلاح لا يستطيع أن يلج العالم الروائي لهذا الكاتب دون أن يكتشف تلك الواقعية التي يبثها الكاتب-دوما-في كتاباته وأعماله،وخصوصا منها الروائية وهي واقعية تجعل من اللغة تتقارب مع الواقع في بساطته،وعدم تكلفه حتى بات هذا الأمر علامة مميزة له،ولكنه بقدر ما منحت هذه الواقعية للكاتب القدرة على التوغل في عمق الواقع،ومشاكله وجعلته يظفر بشكل خاص،ومميز في الكتابة الروائية التي أصبح معروفاً بها بقدر ما لم تكن هذه الواقعية عائقا أمام الكاتب لبلوغ الغاية الفنية والأدبية المنشودة .

إذن،فالواقعية التي ينشدها محمد مفلاح هي واقعية"تمتح من الفني مبتعدة عن المستهلك تتواطؤ مع الحدث لتغمسه في ذات الكاتب،تستبطن أعماقه تنخرط في رؤاه،تتسلق حلم الناص تتوسد فجائعه تتصارع في عمقه مع شهوة الانسجام،وتبني في مداه

الفاعل أفق المختلف ناسجة شبكة علاقة مع لغة الوعي"[1]،وهذا إيمانا من الكاتب ذاته بأن "ارتباط الرواية بالواقع الموضوعي ليس أقل أهمية من الجانب الفني فيها،بحيث أنه لا يعفي الروائي من الالتزام بالمقتضيات الفنية"[2]،وهي حقيقة قد لمسناها-حقا-في روايته همس الرّمادي حيث تقترن واقعية الحدث بفنية التركيب،لتشكلان في الأخير العالم الروائي لهمس الرّمادي في محاولة من الكاتب للقبض على رؤية للعالم والواقع .

وإذا كان الكاتب قد كتب في وقت سابق رواية عن (هموم الزمن الفلاقي) التي عبر فيها بوضوح عن أحاسيس الخوف،والقلق التي لازمت الإنسان في فترة الثورة حيث كان الزمن بالنسبة له بمثابة"الزمن السرطاني الذي يدب في نفسه كشيخ مريض يتمنى الموت"[3]،فإنه قد أضاف على واقعية هذه الرواية بعدا جماليا يتم من خلال النزعة الإنسانية التي تمنح لكل الأشياء رونقا وحساسية المشاعر الإنسانية؛لأنه حينما يصور الحياة كأنها "كلها بؤس وشقاء عري وجوع،الحزن يطل من عيون الناس"[4]،فإنه يريد أن يصل بقارئه إلى فهم الواقعية المفلاحية،والتي تصر- دوما- على جعل كل عمل روائي يتحدث عن الثورة بطريقة يصبح فيه هي هو "المنتوج الجمالي الذي لا يسجن الثورة في فعل المقاومة،بل يفر بها إلى تفجراتها الإنسانية التراجيدية"[5]،وهذا هو حال رواية (همس الرمادي) التي تلتقي مع رواية (هموم الزمن الفلاقي) في بعث هواجس القلق،والحيرة اتجاه الزمن لكن بأسلوب يشق طريق التجديد والمغايرة.

[1]– بن جلولي،عبد الحفيظ.الهامش والصدى– قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية– دار المعرفة،الجزائر،(د.تا)،ص:19.

[2] – أزرويل،فاطمة الزهراء.مفاهيم نقد الرواية بالمغرب –مصادرها العربية والأجنبية – ص:118.

[3] – مفلاح،محمد.الأعمال الروائية غير الكاملة.دار الحكمة،الجزائر،ط:02،2012،ص:218.

[4] – م.ن،ص:300.

[5] – بن جلولي،عبد الحفيظ.الهامش والصدى – قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية – ص:76.

ففي روايته همس الرمادي يحاول محمد مفلاح أن يجرب أسلوبا وطريقة جديدة في الكتابة على عكس ما عوّدنا عليه،إذ ومع بداية العنوان نعثر على رغبة الكاتب في بث نوع من القلق والارتباك لدى القارئ؛لأنه إذا كانت لفظة همس تشي بنوع من الوضوح يأتي على كل كلام خافت لايكاد يُفهم أو يُسمع،فإن كلمة الرّمادي تشيع الغموض في العنوان وتطلق فضاء للمعنى؛لأنها قد تومئ إلى اللون الرّمادي الذي يكون مزيجا بين الأسود والأبيض والذي يوحي- بالضرورة-إلى معاني الضبابية والحزن والشحوب،أو ربما قد توحي بالرّماد الذي تخلفه النار بعد كل حريق ينتهي بهزائم وخسائر ودمار،وسواء أكان المفهوم يتجه للون الرمادي أو للرماد،فإن المعنى لا يخرج من معاني الحزن والجزع والتي شحن بهما الروائي روايته .

تنفتح الرواية على صوت السارد الذي يبدو أنه هو نفسه المؤلف الذي يشرح،ويعقب ويعلق،حيث يستهل السارد /الكاتب الرواية بحكاية عن عيسى الجبي،وهو شخصية من شخصيات الرواية الذي رغم كل تلك النجاحات والانتصارات التي حققها في حياته،إلا أن الكاتب يصوره لنا شخصية ممقوتة وغير محبوبة من قبل جيرانه،ومعارفه في ذلك يقول الكاتب:

"كان يخشى جيرانه كما كان يخشى سكان حي الفرسان الذين كانوا يكرهونه دون سبب معلوم بعضهم لا يلقون عليه التحية أرجع هو سبب ذلك إلى الغيرة والحسد والفاشلون في الحياة يبغضون كل شخص موهوب أو ناجح في مساره المهني وهو؟"[1] .

ولأن الواقع الذي تعبر عنه الرواية هو واقع مشتت ومضطرب وقلق يحكي عن الواقع الجزائري الجديد ويربطه بحدة الأزمات المصيرية للثورات العربية،والتي غاب فيها الاستقرار والأمن والأمان حتى باتت تُعرف هذه الثورات بالربيع العربي،فإن الروائي قد جعل من

[1] - مفلاح ،محمد.همس الرمادي.دار الكتب،2013،ص:05.

شخصيات الرواية تعيش جوا من الصراع النفسي سواء مع ذاتها أو مع من حولها،وهو صراع يتلاءم مع ما خلفه توتر وتذبذب الواقع العربي،الذي يشكو تخلخل مبادئه وانقلاب طبائعه،حيث يقول السارد:

"شبان يرتدون سراويل الجينز والقمصان الفضفاضة و التيشورت والصدارات الملونة والأحذية الجلدية والرياضية المستوردة ويحتسون قهوة"براس"في أكواب الكاغط المقوى وهم يدخنون سجائر قولواز ومالبورو ودانهيل ويتكلمون بعصبية،كما يقهقهون بصخب وهواتفهم المحمولة تبث أغاني "الراي" الماجنة "[1].

صحيح أن الكاتب هنا يحكي عن الواقع بصورته المادية الماثلة في العالم الحقيقي،لكن القارئ سيتلمس تلك القراءة النقدية لهذا الواقع بشكل يجعل من صورة الشبان بمظاهرهم علامة سميائية تحمل دلالات تنم عن سخط على هذا الواقع الذي غير قيمه ليتخلى عن الثوابت الراسخة،فهو يشكو للقارئ تخلخل المعايير وانقلاب طبائع الناس،حتى باتت واقعية محمد مفلاح"تحتضن المباشر و اللامباشر،الواقعي والمتخيل،الواضح والرمزي"[2]،وفي مقام آخر يقول :

"نحن اليوم نستمع إلى"الراب"و"الراي"،ونستعمل هذا وأخرج الذاكرة الوميضية "فلاش ديسك" من جيب سترته الرياضية .تعجب عيسى الجبي من ردة فعل الشاب ثم لام نفسه ألم يعد هو أيضا من أشخاص عام "دقيوس"[3] .

[1] – مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:11.

[2] – دراج،فيصل.الواقع والمثال-مساهمات في علاقات الأدب والسياسة-دار الفكر الجديد،بيروت – لبنان،ط:01،1989،ص:20.

[3] – م.س،ص:12.

حيث يظل ذلك التخلخل والتذبذب يلقي بظلاله ويحرك الأذهان نحو التسليم المطلق بأن هذا التخلخل فيه من الصحة ما يدع التساؤل،والشك في نفس كل من لا يؤمن أو يعيش هذا الواقع الجديد المهتز والمتجرد من رواسخه وثوابته،وهنا نلمس واقعية من نوع خاص؛واقعية لا تخبر ولا تسرد لتنقل حقيقة ما،بل لتكشف وتفضح بشاعة الواقع وانغماسه في ظواهر الأشياء لا في جوهرها،وهنا تتبدى لنا طريقة محمد مفلاح الجديدة في كتابة الرواية والتعبير عن الواقعية بشكلها الجديد،وهي طريقة جعلت من همس الرمادي رواية "تتضافر حرفية السرد في تضمين المعلومات"الواقعية"،مع السخرية وقلب المعاني لإحداث هذا الأثر في ذهن القارئ"[1]،حتى يمكننا القول بأن الكاتب محمد مفلاح في روايته هذه لا يتعامل مع الواقع بشكل المحاكاة أو النقل المادي له كما هو،وإنما يعمل على نقله نقلا فنيا ينحو نحو النقد والسخط على القيم التي أخذت تتبدل،وتتحول ليرصد مجتمعا متغيرا ومتبدلا ومنحرفا عن مبادئه السابقة .

يقول الكاتب:"**كاد المعلم أن يكون رسولا في السنوات الأخيرة،شعر بأن جهوده في التعليم لم تؤت ثمارها أصبح جل طلبته منشغلين بأمور لا صلة لها بدروسهم ودخلوا عالم الكبار دون استئذان أوليائهم كما غرقوا في بحر التكنولوجيات الحديثة**"[2].

فعبارة"**كاد المعلم أن يكون رسولا**"قد حملها الكاتب دلالات الحسرة والأسى؛لأنها لم تعد تملك القيمة السابقة،ولم يعد لها محل في هذا الزمن الذي بات لا يؤمن بقيمة الدراسة والتعليم مادام أنهما لا يحققان المتعة ذاتها التي يحققها الانشغال بأمور التكنولوجيا،لذلك جاءت عبارات محمد مفلاح عن الواقع هنا عبارات فيها استهزاء،وسخط على انقلاب

[1] – صالح، فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:106.

[2] – مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:27.

الموازيين وتحول الأوضاع،وهنا تصبح قراءة الكاتب للواقع بمثابة "تمظهرات دلالية لأنواع منشودة من الواقع "[1].

وإذا كان الكاتب قد جعل من الربيع العربي منطلقا لوصف الواقع الذي تقدمه رواية همس الرمادي،والذي كان في مجمله واقعا كئيبا ومختلا ومتصدعا،فإن هذا الربيع العربي مثلما أنتج تغيرا اجتماعيا،فهو كذلك أنتج تغيرا سياسيا يكشف فيه الكاتب عن بشاعة الوضع المزري للواقع العربي الذي يصور عالما منقلبا ومهتزا لا يقر على معاني واضحة،إذ يقول الكاتب:"**حاسبوا أنفسهم قبل أن تتكلموا عن الحريق العربي أنت وإخوانك لا تناضلون إلا من أجل الكراسي.تريدون الاستحواذ على السلطة باسم الدين**"[2].

إن هذه الصورة التي يقدمها محمد مفلاح هي صورة تنم عن واقع تتداخل فيه المفاهيم،وتتبعثر فيه القيم التي تستحوذ عليها معاني الشتات والتصدع؛فحين يصبح الدين وسيلة للوصول لكرسي السلطة و السياسة،فإننا نلفي أنفسنا أمام صورة لواقع ناقص ومتخلخل ومهتز،واهتزازه هذا ناجم عن تشوه حقائقه وثوابته،بحيث يتضح للقارئ أن الكاتب حاول أن يرسم صورة لواقع الربيع العربي،لكنها صورة تحمل فظاعة كبيرة عبر عنها محمد مفلاح بسخرية ونقم،وكل هذا" ليكشف ما هو قابع تحت السطح،ويتيح للذات المشروخة المتشظية أن تشكك في تماسك الواقع وتقدمه بثقوبه وثغراه بضوضائه وصمته"[3].

من هنا يمكننا القول أن رواية همس الرمادي رواية معكوسة عن مجريات الحياة والواقع العربي الراهن المليء بصراعاته،وهزائمه وانكساراته وتنطلق من رؤية سياسية واجتماعية

[1] – الطلبة ،محمد سالم محمد الأمين.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:31.

[2] – مفلاح،محمد.همس الرمادي ،ص:82.

[3] – برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:51.

للواقع،وترى في الربيع العربي بكل أحداثه وتشابكاته،ونزاعاته صورة مماثلة لكل ما يحدث داخل حي الفرسان من أحداث وحكايات،ويبدو أن كلمة الرّمادي الحاضرة منذ البداية في العنوان هي إشارة لحي الفرسان،بحيث تصبح كلمة الرمادي انعكاسا"للرماد الذي خلفه حريق إحدى عربات نابليون فعرف حي الفرسان بمسمى الرمادي"[1]،وهو انعكاس يحاول فيه الكاتب أن يتمرد على هذا الواقع بطريقة تُسائله وتناقشه،وتبحث فيه عن حقيقة الأزمة العربية،ليجد القارئ نفسه هنا أمام طريقة جديدة يستثمرها الروائي محمد مفلاح في كتابة الواقع طريقة لا تنقل لتحاكي أو تخبر،بل لتعيد سرد الواقع بأسلوب يغزو الواقع الذي تجتمع فيها مختلف شخوص الحياة والرواية تختزل قصصهم وحكاياتهم وطبائعهم،وتحول الحدث من العالم الواقعي إلى"عالم روائي جديد،عالم مواز للواقع يبدو كأنه يقلده،ولكنه يقلده بصورة ناقصة وكابوسية مسلطا الضوء على عناصره وأدوات قمعه"[2].

- سرادق الحلم والفجيعة وظاهرة الاغتراب:

إذا كان الاغتراب يعتبر ميزة إنسانية،فإنه يعني أنه يرتبط بالإنسان و بجوانيته وعنفوان مشاعره،وبمدى قدرته على التعبير عن ما يخالجه من مشاعر،وأحاسيس اتجاه الأشياء والعالم من حوله؛فالاغتراب بهذا الشكل قديم قدم الإنسان،لكنه مع هذا قد امتاز بزخم فكري ومعرفي لدرجة باتت الآراء تتضارب حوله،وتتعدد المعاني والمفاهيم وتلتقي مختلف العلوم الإنسانية،والاجتماعية ملتفة حوله لتدرسه،وتناقشه وتبحث في خصوصيته وماهيته.

يشير عالم الاجتماع الأمريكي ملفين سيمان إلى أن مصطلح الاغتراب (Alienation) قد تحدد وفق تسميات،ومفاهيم عديدة ومتشابكة انحصرت في مجملها في" العجز Prowerlessnes،وفقدان المعايير Nomlessness وغياب المعاني Meaninglessenss

[1] – ينظر : مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:62.

[2] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:108.

و اللاانتماء Isolation وما يسمى الاغتراب الذاتيSelf-estrangement"[1]،وهي كلها مفاهيم تؤكد علاقاتها بالإنسان وبدقائق مشاعره ودواخله،وإذا كانت مقولة الاغتراب قد ظهرت منذ القدم،فإن وجودها في العصر الحديث قد عرف شيوعا وانتشارا كبيرا وكثيفا على عكس ما كان سابقا؛وهذا نظرا لتعقد الواقع وتأزم الإنسان وغموض علاقاته،والتباسها حتى أضحى الاغتراب يمثل"حالة من اللاقدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته"[2] .

ولأن القبض على معنى مكشوف وواضح وقار لمفهوم الاغتراب يبدو غاية في الصعوبة والمغامرة التي لا تؤدي في النهاية إلى نتيجة حتمية؛لأن"هذا المصطلح ليس في واقع الأمر سوى مجموعة متفرقة من المعاني التي ليس من الواضح تماما ما هي طبيعة العلاقات في ما بينها"[3]،فإن وجوده كمفهوم وكمعطى من معطيات الرواية الجديدة هو أمر غاية في الأهمية خصوصا إذا ما علمنا أن الرواية الجديدة ترتكن إلى قيم،ومعاني الافتقاد والضياع والغياب،ومن هنا تؤكد صلتها الشديدة به .

تمثل رواية سرادق الحلم والفجيعة للكاتب والروائي عز الدين جلاوجي إحدى التجارب الفنية والإبداعية الفريدة من نوعها؛لأنها أبانت عن إضافة نوعية وجمالية للأدب والفن الروائي العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص وحقيقة،فإن الأمر لا يبدو غريبا إذا ما علمنا أن هذه الرواية تنبع من قلم كاتب يؤمن بأن الكتابة"هي في حد ذاتها غاية ووسيلة،أو هي فعل عصيان ورفض أو مكاشفة جارحة"[4]الشئ الذي يجعله –دوما– يخوض

[1]– بركات،حليم.الاغتراب في الثقافة العربية–متاهات الإنسان بين الحلم والواقع–مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط:01،2006،ص:36.

[2] – م.ن،ص:37.

[3] – م.ن،ص:10.

[4] – الماضي ،شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:247.

تجربة المغامرة والكتابة بحرية وبرغبة شديدة وملحة في التجريب والبحث عن أسلوب مميز في الكتابة،إذ تظهر عوالمها التجديدية من خلال:

- رواية تتجاوز كل قواعد وقوانين الكتابة الروائية السابقة،وتنشغل على تحويل مسار الرواية وإحداث المغايرة والاختلاف في كتابة النص الروائي الجزائري شكلا ومضمونا،إذ أسهمت رواية سرادق الحلم والفجيعة بدرجة كبيرة في تفكيك قوالب السرد وتدمير الزمن،ولف الأحداث بالغرابة والتجديد،وبالتالي قد انشغلت على إرباك درجة وعي القارئ وتلقيه .
- هيمنة النصوص المختلفة بتعالقاتها الشيء الذي جعل جسد الرواية ينبني على طابع حواري مميز أين يتم إثراء الخطاب الذي يتغذي بسير النصوص الكثيرة،وهذا ما يعكس التوجه الفكري والبنائي للكاتب،وهنا تكون (سرادق الحلم والفجيعة) بمثابة فسيفساء من النصوص .
- تقديم عالم روائي يفيض بشخصيات غير إنسانية تسبح في عوالم الخيال والغريب والأسطوري وتنهض بوظيفة تشكيل الأحداث،ومجريات القصة التي تعكس هاجس الإنسان وقلقه المضمر اتجاه العالم .
- استخدام الرواية بوصفها فضاء للتجريب،هذا الاستخدام قد أتاح لعز الدين جلاوجي تشكيل نصه وفق رؤية إبداعية تستوعب كل طرائق التخييل والتجديد وتفجير طاقة اللغة الأدبية والجمالية التي عُدت مكونا أساسيا ساهم في إحداث جمالية الشكل لهذه الرواية .

هذه هي إذن أبرز معالم رواية سرادق الحلم والفجيعة،والتي جعلت منها رواية مميزة أين تُؤمن لنفسها مكانة أدبية تبرهن على عمق استيعاب الكاتب لعوالم التجديد الروائي لينفرد بخصوصيته التي يبحث فيها دينامية الخطاب الروائي،ولو أردنا أن نضع وصفا شاملا

لهذه الرواية لقلنا أنها رواية تقوم على "كسر الترتيب السردي،وفك العقدة التقليدية،وتحطيم الزمن المستقيم،وتهديد بنية اللغة المكرسة،وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات"[1]،ولاشك أن كل هذه السمات التجديدية قد دعت الكاتب إلى تشييد طرح مضموني متجدد، فما هو الموضوع الذي تطرحه رواية سرادق الحلم والفجيعة؟ .

إن القارئ لرواية سرادق الحلم والفجيعة،ومنذ الوهلة الأولى سينتابه شعور بالذهول والدهشة والمتعة لفرط ما تصنعه هذه الرواية من مفارقات دلالية وجمالية،بحيث تُرغم القارئ على الدخول لعالم روائي مليء بالتوتر والاضطراب والغربة والتشتت حتى باتت تُمثل-في عُرف النقد-"بكل خروقاتها الرواية الفلتة التي انتقل فيها المبدع إلى كتابة مبدعة تفتش عن هويتها،تبحث عن ذاتها عن مكانها في وسط أدبي راج فيه اللانص على حساب النص"[2] لهذا كان الولوج لدراستها لا يتم- في نظرنا- إلا بدراسة الاغتراب؛لأنها تُعبر عن أزمة الذات والوجود،وهي إذ ذاك تعكس حالة الاغتراب والتصدع والتأزم في واقع معاصر ينضح حيرة وتشوها وقلقا وتخلخلا.

تتميز رواية سرادق الحلم والفجيعة بقيامها على مجموعة من العناصر والتقنيات تمنحها خصوصية التجديد الروائي سواء أكان على مستوى الشكل،أم على مستوى المضمون هذا الذي ارتأينا أن نكشف عنه من خلال ظاهرة الاغتراب التي استثمرها الكاتب كتقنية في روايته؛فالقارئ وهو يلج عالم هذه الرواية سيكتشف حضور عنصر الاغتراب في الرواية،وانطلاقا من عنوان الرواية التي يثير قلقا وحيرة ويبعث على الالتباس والتشويش أين يكسر فيها الكاتب أفق توقع القارئ حين يجمع بين المتناقضات؛أي بين الحلم (لقاء الحبيبة

[1] – نبيل،سليمان.فتنة السرد والنقد.دار الحوار،سوريا،ط:02،2000،ص:106.

[2] – علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية .دار التنوير،الجزائر،2013،ص:262.

نون التي هي في الواقع الذات المغتربة) وبين الفجيعة (انتظار الطوفان المهلك أو ربما يكون المنقذ في آن) وقبل أن تجتمع هذه الأضداد والمتناقضات الدلالية في تركيب لغوي واحد تأتي لفظة سرادق لتكون اللفظة الواصلة بينهما،والتي لا نكاد نسمعها حتى يتبادر إلى أذهاننا ذلك المعنى الحاضر في النص المقدس والذي يحمل معنى"أحاط بهم عذاب كأنه سرادق أو خيمة ضُربت عليهم"[1]،لتشمل دلالات الفاجعة والنكبة والعذاب الواقع،وكأن هذا التركيب الدلالي للعنوان المفاجئ هو الذي يجعل من بداية هذه الرواية تثير التوتر في نفس القارئ وتحفزه للولوج لعالم هذه الرواية .

ويتبلور عنصر الاغتراب بصورة واضحة أكثر عندما يلج القارئ إلى نص الرواية،حيث يفاجئه الكاتب بفاتحة كما سماها الكاتب لتعلن عن رغبتها في بث روح الاغتراب،ففيها يذكرنا الكاتب بشخصية أبي حيان التوحيدي،هذه الشخصية التي تُعد رمزا لغربة الذات الإنسانية في وجودها ووجدانها،وما استدعائها داخل متن رواية سرادق الحلم والفجيعة إلا تعبيرا عن مطلب دلالي ورمزي يؤكد به الكاتب على نظرة الحيرة،وتمزق الشعور بين ما هو مرغوب وبين ما هو واقع مفروض،وكأنه يريد للقارئ أن يشعر بأنه أمام رواية تحمل "سمات الضياع والتيه والطيش بين تموجات الرغبة الفاقدة لموضوعها،ومخاتلات اللغة الخادعة التي تبعد الذات عن موضوعها "[2].

[1]–الحمصي،محمدحسن.تفسير وبيان مفردات القرآن على مصحف التجويد.مؤسسة الإيمان،بيروت–لبنان،(د.تا)،ص:297.

[2]–بن عكروش،سامية.قراءة المتعة في نصوص"سرادق الحلم والفجيعة،مجلة الخطاب،جامعة تيزي زوز،عدد:12،2012،ص:43.

وإذا كان الفكر الفلسفي،والنقدي قد حمل الاغتراب معاني ومفاهيم العزلة والفشل واللانتماء،فإن الروائي عز الدين جلاوجي قد جسد هذه المعاني حين ربط الاغتراب بمفهوم آخر هو الغربة ليبدأ المشهد الأول من روايته بعنوان يفصح بكل جزم ووضوح روح الغربة البادية على الشخصية الرئيسة في الرواية،يقول السارد:

"الغربة ملح أجاج

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى...ثكلت السكينة ...

لا ورد ينمو هاهنا...لا قمر...لا حبيبة...لا دفء في القلب الحزين"[1].

إن هذه البداية التي يفتتح بها الكاتب روايته تكشف عن حالات الضياع،والتية والفقد وتصور ذاتا يؤرقها الفشل والإخفاق في الحياة التي تحرمه من انتماءه،واستقراره النفسي والمادي يقول:

"أجري...أعدو...ألهث...أختفي خلف شجرة شمطاء تتمرد...تذروها الرياح..."[2].

وكأن صراعه مع الحياة،ورغبته في فك العزلة والانزواء عن ذاته لا تنتهي مادام هذا الاغتراب يقيده،ويرغمه على أن يعيش حالات من الفوضى والاضطراب النفسي والوجودي وهو شعور ينبثق من"حالة التشوه الفظيع التي وصل إليها واقعنا،هذا الواقع الذي أضحى فيه اللاعقل هو المتحكم في حياتنا الفردية والجماعية "[3]لدرجة فقدت فيه الأشياء مرتكزاتها وغدت المدينة على غير عادتها وطبيعتها التي ألفناها وألفنا عالم الإنسان فيها،أين تتبدل فيها

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة.دار الأمير خالد،الجزائر،2008،ص:438.

[2] – م.ن،ص:439.

[3] – علاوي،الخامسة .العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:262.

المعايير والقيم الراسخة والمؤصلة والتي كانت مدعاة في تسميتها باسم مدينة،وتصبح موطنا لكل ما لا يحمل صفة وميزة الآدمية والإنسانية،بحيث تصبح الأشياء كلها قابلة أن تحمل صفة الشذوذ والغرابة،يقول الكاتب :

"أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟

إلى متى أيتها المدينة المومس تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران...والخنافس...تعلي قصورا...؟[1].

يصور الكاتب الشخصية هنا وهي تعيش أقصى حالات الاغتراب والاندثار والتذبذب،وهذا جراء "ما أصاب عالمها من المسخ والتشويه،فلا المكان مكان نظيف ترتاح فيه وترتكن إليه،ولا الشخصيات آدمية الخلقة تشجع على التواصل معها،ولا مطاردات المدينة المومس تنتهي تماما كما لا ينتهي بحثه الدائب عن الحبيبة نون"[2]،لتظل الشخصية المركزية في رواية سرادق الحلم والفجيعة تعيش –دوما–جوا من الضيق والتشتت والدهشة بسبب مخالفة المدينة لطبيعتها،وقبولها احتضان عالم المشوهين والممقوتين ورفض وجود الإنسان فيها،فحتى الأشياء في المدينة تفقد خصوصيتها وكينونتها وتشعر بوطأة الفقد والعجز داخل عالمها الذي أصبح غريبا ومشوها،وهذا لما فيه من مخلوقات مشوهة وبخصائص خارقة تُحيد الإنسان عن مكانته وتجعله يشعر بالاغتراب في واقعه.

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:449.

[2] – علاوي ،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:258.

وإذا كان الكاتب يصور عالما مفارقا للطبيعة السائدة أين يسمح للحيوانات والكائنات الخارقة أن تأخذ مكان الشخصيات في الرواية،فإنه يريد أن يُنشئ أفقا للغرابة ويهيئ الأحداث لتحمل رؤية غريبة وغامضة يحتل فيها التركيب الغير منطقي بين العلاقات والأشياء موقعا هاما بحيث تبث الحيرة،والتردد في القارئ الذي يشعر بوقع الأثر النفسي والوجودي على الذات،يقول الكاتب:"**تمنيت لو لم أدخل أصلا لهذا المكان القذر غير أني لم أتحرك والمدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح...ثدياها... وطبتاها...وتتعالى ضحكتها الهستيرية** "[1].

إن الكاتب حين اختار الاغتراب كعنصر يستثمره في خطاب روايته،فلأنه أراد لهذا الاغتراب أن يكون شاملا يحتضن كل القيم،والمعاني التي من شأنها أن تجعل الرواية تسم برواية الاغتراب،حيث لم يقف عند حد فقد الأشياء لخصوصيتها،ومعاييرها الثابتة،أو الفشل الذي يحيط عالم الشخصية،بل راح يرسم الشخصية المركزية بكامل عجزها النفسي والوجداني،ووهنها في بلوغ مبتغاها،أي في بلوغ لقاء الحبيبة نون التي تفر منه ومن المدينة المومس .

يقول عز الدين جلاوجي:

"آه مدينتي...

عفوا أقصد آه حبيبتي...لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:441.

مـا لـذي صـيرك كـالهواء أعـدو خلفه...أضـمه إلى صـدري بحرقـة ثم أفطـن علـى الفجيعة."[1].

فكأن كل هذا الواقع المقيت والمتذبذب يقيد الشخصية،ويحرمها الشعور بوجودها وبذاتها،ويسطو على أحلامها ليخطف منها لحظات الحب والشوق والدفء الوجداني مع الحبيبة نون التي تفر من الشخصية (الحبيب) بعد أن أصبحت المدينة بكل تشوهاتها،وعالمها الغرائبي الذي ينطق الفجيعة والمسخ والانقلاب حائلا دون ذلك .

إن العالم الذي يصوره عز الدين جلاوجي هو عالم يجنح نحو الخيال ويتجه صوب اللامعقول والوهم؛لأنه نص يضيع في متاهة الغريب واللاممكن،و يجسد تجربة الذات وصلتها بواقع يصنع غربتها واغترابها ،وهو إذ ذاك خطاب"يقول الفساد يقول الخوف والجوع والقهر والجنون والموت في واقع متعفن فاسد نتن"[2]،ويعبر عن تأزم الذات الإنسانية أمام الواقع الجديد،والذي يخلو من معاني الثبات ويدعو الإنسان للقلق والجزع والانكسار،لذلك كانت ورواية سرادق الحلم والفجيعة مؤسسة على عالم روائي خاص "يثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه وتهز وعيه الجمالي،وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه،وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه"[3].

- **الحالم والرؤية الفلسفية:**

[1] – جلاوجي ،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:438-439.

[2] – تيسوكاي، كريمة.اشتغال الصمت في رواية سرادق الحلم والفجيعة–تقاطع القراءة والكتابة–مجلة الخطاب،تيزي وزو،عدد:12،2012،ص:103.

[3] – الماضي،شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:16.

إن ارتباط الرواية الجديدة بالفلسفة يبدو أمرا غاية في الأهمية؛إذ لا يمثل الفكر الفلسفي الحاضر في الرواية الجديدة مظهرا من مظاهر جِدّتها فحسب،بل يعكس حقيقة إدراك الروائي ووعيه لرؤية الكون ولأزمة الذات في تقاطعاتها الوجودية والفكرية وبتأملات إنسانية مقلقة،وأسئلة تبحث في ثنايا الذات الممزقة عن أصل الوجود والكون،وحيث إن لكل نص أدبي عالمه الخاص وأفقه المميز،فإن الولوج لدراسة راوية "الحالم" للروائي سمير قسيمي لا يمكن له أن يكون إلا عن طريق دراسة الرؤية الفلسفية المبثوثة في هذه الرواية؛ذلك إنه ومع نهاية خاتمة هذه الرواية نكتشف أننا أمام رواية تستمد مضمونها "من الأحلام سواء في اليقظة أو في المنام،ومن تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السببية،ومن هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء"[1]،وهذا كله دون أن تغفل مساحة الواقع الذي لابد له أن يكون حاضر في أي نص روائي.

ورغم أن الروائي سمير قسيمي حديث العهد بالكتابة الروائية،ذلك لبداياته الزمنية القريبة؛إذكتب أول نص روائي له سنة 2009م كانت رواية"تصريح بالضياع"،وأتبعها بعد ذلك بروايات"يوم رائع للموت"،"هلابيل"،"في عشق امرأة عاقر"،إلا أنه استطاع أن يرسم مساره الروائي بخطى فنية مميزة،حيث برزت قدرته على ولوج الكتابة الروائية الفنية التي بدت فيها رواية الحالم –نموذج الدراسة– رواية مميزة في بنائها وشكلها التجديدي الذي بدا في :

- تشييد عالم روائي يعج بتداعيات الحلم والإيهام والهواجس التذكر والتداعي والكوابيس الخيالية .
- استخدام اسم المؤلف ذاته"سمير قسيمي"كشخصية مشاركة في بناء الحدث،وفاعلة في تحريك الأحداث.
- تكسير نظام السرد الذي يأتي متعددا ومتناوبا مع كل قصة يرويها الكاتب.

[1] – علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:81.

- غياب الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة،الأمر الذي يجعل القارئ يدخل في هذه الرواية،وينتهي منها وهو في حالة من القلق الذهني والتوتر الشعوري الذي يمنحه تشويشا،ومفاجأة غير متوقعة لأفق انتظاره.
- تركيب رواية جامعة تلتقي فيها ثلاث روايات مستقلة تختلف في منظورات الحكاية والسرد والشخصيات،وتتجلى عبر هذه الطريقة تقاطعات معرفية و زمنية تُلقي نص رواية الحالم في كتابة المغامرة .
- تقديم طرح جديد لعلاقة الإنسان بالوجود،في محاولة من الكاتب تجاوز الموضوعات السائدة،لتتحول إلى تشخيص فلسفي ونفسي،حيث تتضافر الحكايات والشخصيات واللغة لتعبر عن حالة شعورية تتيه في عوالم الفوضى والجنون والتحليل اللاعقلاني .

هذه هي أبرز السمات الجمالية والتركيبية التي جعلت من رواية الحالم رواية مبنية بطريقة مغايرة،حتى يمكننا أن نقول عنها أنها رواية جديدة ورواية مراوغة،وحافلة بالاحتمالات اللايقينية التي تُبقيها–دوما–رواية عصّية على الفهم السهل،وبعيدة عن الوضوح التام للمعنى الحقيقي؛لأنها نص"متشكل من مختلف الأصوات والأفكار و نسائج التعبيرات والأحلام والمعتقدات والتطلعات والقيم"[1]،وبما أن هذه الرواية تُقيم عالمها الروائي –بالدرجة الأولى–من تصور فلسفي عميق يمازج بين "الواقع والحلم" و"الحقيقة والخيال" و"العقل والجنون" في محاولة منها لتفسير حقيقة الوجود الإنساني وماهيته،لدرجة يصبح فيها البحث على ملخص ثابتا لها أمرا يستعصي على القبض؛لأنها لا تحمل معنى واحد قار يمكن التأكد منه،بل معانيها تتعدد وتتكاثر لتنتج دلالات وتصورات جديدة ومتباينة،فإن دراسة مضمونها لابد له أن يبدأ من تقصي تلك الرؤية الفلسفية المبثوثة في ثنايا النص .

[1] – حليفي،شعيب .التخييل والمجتمع في الرواية المغربية ضمن كتاب المحكي الروائي العربي – أسئلة الذات والمجتمع– (كتاب جماعي)،ص:19.

تبدأ الحالم بمقدمة يحاول فيها سمير قسيمي أن ينبه القارئ إلى أن ما كتبه في هذه الرواية هو الحقيقة بذاتها،فحينما يجد القارئ عبارة "فأحداث الرواية حقيقية وكل شخوصها من الواقع ولا صدفة هناك ما تطابقت هذه مع الحقيقة "[1]وحينما يقرأ مشهد انتظار الكاتب لصديقه الروائي المعروف "بشير مفتي "[2]،فإن القارئ هنا سيتوهم—بلاشك–أن ما سيجده في هذه الرواية هو ما حدث فعلا في الواقع وأنه لا محل للصدفة والخيال فيها،لكن وبمجرد أن يقرر القارئ مواصلة القراءة حتى يكتشف أن الكاتب قد أدخله في دوامة من الذهول،والدهشة والغرابة التي يفتعلها الكاتب حين يحاول إقناعه بتفاصيل حكاية تقول بأن الرواية التي يواظب على كتابتها هي نفسها الرواية التي سلمها له الطبيب رزوق كمال كمخطوط والتي كان قد كتبها مريض له يعالجه يسمى سمير قسيمي وهي تملك نفس الأحداث والتفاصيل،حتى بالتذييلات والتغيرات التي أدرجها فيها ،في هذا السياق يقول الكاتب :

"لا أدري كم بقيت من الوقت بعدها مذعورا من تطابق ما كتبتُ وما ادّعى الدكتور رزوق أنه كتاب ألّفه أحد مرضاه .لم يكونا يختلفان إلا في أن روايتي موقعة باسمي والأخرى من غير توقيعي .وكأن أحدهم قُذف سنة في المستقبل وعاد معه مخطوط روايتي .أقول روايتي،لأنني أنا من كتبتها ولأن فيها من الأحداث ما وقع فعلا في حياتي بنحو ما"[1] .

وهنا تبدأ مساحة الحضور والغياب،والتماهي بين المنطق والخيال،بين الحقيقة والوهم،بين اليقظة والهذيان،بين اليقين والشك،ويستولي على القارئ نوع من البلبلة والتشويش حيث

[1] – قسيمي،سمير .الحالم.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2012،ص:07.

[2] – ينظر :م.ن،ص:08.

[1] – قسيمي،سمير .الحالم ،ص:11.

يكتظ ذهنه بحشد من التساؤلات الكثيرة والعميقة،والتي تهدف كلها للإجابة على سؤال واحد هو"من كتب الرواية هل هو "سمير قسيمي" الكاتب أم هو"رضا خباد" الإنسان المريض؟أم هو"ريماس ايمي ساك"الكاتب الخيالي؟.

وعندما يصر الكاتب على**"حقيقة واحدة لا غير.ولعلها تكون الحقيقة الأجدر بالذكر في كل هذا الكتاب،وهي أنني لم أكن أنا من كتب الرواية رغم أنها روايتي"**[2]،فإن السؤال السابق يصبح ملازما لفكر القارئ ،ومثيرا له بشكل مستفز حيث يحثه على فك رموزه بشتى الطرق ،وهذا حتى يخلص مخيلته من المتاهة التي أدخله الكاتب فيها رغم عنه،وهذه المتاهة لا تملك أي صفة محددة لها غير أنه تُلقي بخيوط العقل والجنون معا في سلة واحدة،وتُجبر القارئ على تقبلهما كمزيج واحد متناسق،ومتآلف يلغي الحدود المتناقضة بينهما.

وانطلاقا من هذه المقدمة تبدأ فصول رواية الحالم في التناسل بأقسامها الثلاثة "مسائل عالقة "و"المترجم"،"الكفيف يمكن أن يرى"والتي للوهلة الأولى نعتقد أن كل قسم هو إكمال لجسد واحد هو جسد الرواية ذاتها الحالم،لكننا وبالتمعن أكثر نكتشف أن هذه الأقسام تنفصل عن بعضها البعض؛لأنها تختلف في الأسلوب والسرد والحكاية لدرجة يصبح كل قسم هو رواية لوحدها لكن الكاتب تعمد إدراجها في رواية واحدة الحالم حتى يمنح لهذه الأخيرة بعدها الثلاثي،ويرسخ عنصر الوهم و الخيال أكثر لدى القارئ .

يبدأ القسم الأول بـ:"حوار غير ودّي مع كاتب لا يعرفه أحد" والذي يأتي على شكل لازمة تحضر في بداية كل قسم من أقسام الرواية،وهو عبارة عن حوار صحفي تحاول فيه صحفيّة استجواب سمير قسيمي الكاتب حتى تتبين ماهية الشخص المجنون الذي يحاول سرقة

[2] – م.ن،ص:13.

رواية "ثلاثون"من كاتبها الحقيقي،ويتبين فيما بعد أن اسم الشخص المجنون هو ريماس أيمي ساك،وما هو إلا انعكاس لاسم سمير قسيمي في الحقيقة،وهنا تبدأ سيل من التداخلات والتشابكات والعلاقات التي تؤطر بداية كل قسم وتوجه حركية السرد للبحث عن هوية كاتب رواية "ثلاثون".

هذه الشخصية التي نلفيها متصلة حينا ومنفصلة أحيانا كثيرة،وكأن بسمير قسيمي يحاول من خلال هذه الرواية أن يثير سؤالا فلسفيا لطالما عبث بمخيلة للإنسان،وهو سؤال يتعلق بالهوية،فراحت الحالم تبحث عن إجابة لها وتترصد عناصرها ومفاهيمها،و وربما كتب سمير قسيمي هذه الرواية ليربطها "إلى حد بعيد بأزمة الهوية العربية المعاصرة والوعي المحتقن بهذه الهوية الممزقة المشطورة بين الماضي والحاضر"[1]،وبما أن الكاتب قد عمد إلى توظيف اسمه بين شخوص روايته،فإن القارئ بات يعيش حالة من الارتباك والإثارة و"الحيرة والتشتت التي وصلها،والتي غدا معها عاجزا عن الإدراك والفهم،أو التمييز بين عوالم الحلم والواقع،في تمزقه المأساوي بين المأمول والموجود،بين جموح الرغبة وحدود القدرة"[2] التركيز،والتحديد من يكون الروائي والسارد والبطل الشخصية وهو-إذ ذاك- عبثا يحاول أن يصل للنهاية أو أن يتوقع بعض من تفاصيلها بعد أن حرمه الروائي من سكينة البداية التي اعتاد القراء الشعور بها في كل رواية يقرأونها.

إن كل قسم من أقسام الرواية يحاول أن يكون منفصلا عن القسم الأخر وموازيا له في الوقت ذاته؛لأن الكاتب في كل مرة يباغتنا بشئ يجعله يجمع ميزان الواقع والخيال في حركية واحدة،وهو الذي حاول أن يقنعنا بأن ما سيجري في هذه الرواية من أحداث لا يمت

[1] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:177.

[2] – غليوفي،خليفة .التجريب في الرواية العربية،ص:230.

للصدفة بصلة،لكن سرعان ما تصبح هذه الصدفة هي العنصر الأهم الذي يشتغل عليه الكاتب ليبث القلق والمتعة والتشويق في القارئ .

وحينما نكتشف حضور شخصيات كـ:"عمار الطونبا،وحسان الربيعي،نبيلة ميحانيك،حليم بن صادق،ونيسة بوتوس..."من عالم رواياته السابقة لتكون في واقع ريماس ايمي ساك،وحينما تحضر في كل قسم"جميلة بوراس،رضا خباد،ريماس ايمي ساك،"لكن حضورهم في كل قسم يعتمد على ما ترويه الحكاية،إذ تكون جميلة بوراس في القسم الأول حبيبة لريماس ايمي ساك،بينما تأتي في القسم الثاني"المترجم"ابنة لريماس ايمي ساك وحبية لرضا خباد،ويكون هذا الأخير هو نفسه"ريماس ايمي ساك"الروائي الكبير والمعروف الذي كتب ثلاثين رواية ناجحة ثم غادره الإلهام عندما غادرته زوجته وابنته،وهو نفسه سمير قسيمي الروائي الشاب الذي كتب ثلاث روايات لم تلق النجاح المتوقع،وهو في الآن ذاته الشاب المترجم الذي يترجم روايات ريماس أيمي ساك،فإننا نكتشف أن هذه الصدفة لم تُحدث المتعة أو التشويق فحسب،بل ألغت كل الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة،والشك واليقين لدرجة يصعب على القارئ اكتشاف ما أراد الكاتب قوله .

ولا ينتظم السرد في رواية الحالم وفق وتيرة واحدة،بحيث نشهد في كل قسم اختلاف لهوية السارد،وانعدام لعنصر الزمن وتغيرا للأمكنة والشخوص والأحداث والتفاصيل بشكل يصنع تعارضا بين كل قسم وقسم،وهنا يبدع الكاتب مفارقة تسمح للإيهام والحلم أن يحضرا في الرواية بصورة لافتة للانتباه،إذ يأتي الحُلم في مساحة الرواية كوسيلة "تتيح للإنسان أن يحل تناقضات حياته"[1]،وهذه التناقضات كانت هي وسيلة الكاتب لجذب القارئ لنص الحالم وإرباكه،وحيث إن"الحلم والواقع إناءان مستطرفان ماؤهما متداخل وواحد"[2]فإن سمير قسيمي

[1] – أدونيس.الصوفية والسوريالية.دار الساقي،بيروت،ط:01،1992،ص:88.

[2] – م.ن،ص.ن.

قد مازج بينهما بطريقة غاية في الروعة والتميز،وجعل الرابط بينهما مجرد خيط رفيع يشد به عقل القارئ المأخوذ بأسر الحكاية التي تحكيها الحالم،إذ يحاول القارئ في كل الرواية أن يكتشف إن كان ما يقرأه هو واقع أم خيال حقيقة أم وهم.

والحالم لفرط ما تُقيمه من تشابك وتجاذب بين عالم الحقيقة المفعم بعقلانيته ومنطقيته،وبين عالم الخيال المليء بتناقضاته وغرابته وأوهامه،فإنها تدفع بالقارئ للبحث عن الكاتب الحقيقي للرواية التي تنبني عليها الحكاية في الحالم أهو سمير قسيمي حقا أو هو رضا خباد المريض الذي يعاني مرض الهوس الإبداعي أم هو ريماس أيمي ساك الشخصية التي ينعكس اسمها في المرآة بالمقلوب على اسم سمير قسيمي؟لكن البحث عن إجابة واضحة لهذا السؤال ستُرغم القارئ على دخول عالم سردي عجيب تتلاشى فيه كل الحدود والفواصل بين النقائض والمتعارضات لدرجة تتماهى فيما بينها لتصبح في الأخير عالما واحدا،يقول الكاتب:"**ومع هذا كانت تحبني من غير أن تحسن التعبير،مثلي أنا،وهنا لا أقصد ريماس الذي هو أنا،بل أقصدني متجردا منه،أحبها من غير أن أحسن التعبير** "[3].

إن القارئ لهذا المقطع سيشعر بالذهول والمفاجأة التي تُفقده ركائز المنطق والمعقول،؛فريماس ايمي ساك حينما يعبر عن حبه لابنته جميلة هنا يدخلنا في متاهة الغموض عندما يقول (وهنا لا أقصد ريماس الذي هو أنا،بل أقصدني متجردا منه) وهذه تبعث على التساؤل الفلسفي عن حقيقة الذات المبهمة؛لأن ريماس منفصم الشخصية بين واقعه الذي يكون فيه،وبين خياله الذي يفرض عليه أن يندمج مع شخصية الشاب هذا الذي لا وجود له ولا حقيقة ثابتة له؛لأنه هو منطقة وسطى تبدأ وتنتهي بين الحقيقة والخيال،وبين الخيال والخيال،بين الوجود والعدم،وبين الظاهر والخفي وبالتالي،فإن ما يبحث عنه سينتهي بالعبث و اللاجدوى،وهنا يتيقن القارئ بأن الروائي سمير قسيمي يمارس عليه لعبة لكنها "لعبة روائية

[3] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:277.

تحتشد بالتأملات حول الكون ومعنى الوجود في هذا العالم في سياحة حرة للعقل المتفلت من إسار المعقول والمألوف والسائد"[1].

إن هذا الغموض والتيه الذي يلف رواية الحالم هو ما أراد الكاتب أن يُشعر به قارئه،وكأنه يُبحر به في عوالم الشعور،والذات حتى يبحث عن أشياء خفية يتوهم معرفتها لكنه في الحقيقة لا يدري عن وجودها شيئا غير مسماها،ويحاول أن يفتش في أعماق الباطن وخباياه عن أصل الذات والوجود مستعينا في ذلك بالمرآة ليجعل العالم المرآوي يفسر للإنسان ما عجز الواقع عن تفسيره له .

يقول الكاتب:"**مشهد كنت فيه مستلقيا على ظهري أحدق في مرايا خزانة غرفة النوم،وأراني عليها كرجل مستلق على سرير بعينين مفتوحتين تبحلقان في وجهه وقد عكسته خزانة غرفة نومه ذات الأبواب الستة .بدا لي أن على وجهه تيبست ملامح دهشة صبيانية شبيهة بالتي ارتسمت على وجهي و أنا انظر إليه،مفلتا آخر قطرة نور من عينيه ليسير صوب العدم،وأسير أنا صوب الحياة**"[2].

إن هذا المشهد يتكرر على مساحة الرواية ليصبح لازمة استعان بها الكاتب حتى يبعث في روايته تساؤلات فلسفية تستنطق الوجود،والكون تُثير مخيلة الإنسان بالألغاز والرموز والغموض والتيه حول الكائن والممكن الظاهر والخفي،ذلك أن انعكاس المرايا الذي يصوره الكاتب يحمل تصورات جديدة وانعكاسات متعددة لا تصور الجسد المادي الواقعي كما هو،بل تصنع جسدا مفارقا،حيث تتشكل فيه الأنا بصورة مبهمة وملتبسة،وهنا يغدو القارئ

[1] – فخري،صالح.في الرواية العربية الجديدة،ص:145.

[2] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:198.

باحثا عن من هو الشخص الذي تعكسه المرآة ومن هو الشخص الذي يقف أمام المرآة ويحاول أن يرى انعكاس جسده عليها،لكنه عبثا يحاول ذلك؛،لأن المرآة لا تعكسه .

فهذه المرآة التي تعجز عن تشكيل صورة الجسد الواقعي بشكل كامل،بل وتمنع عنه إبصاره،قد جعلت ريماس ايمي ساك في حالة من الفوضى والقلق حيث تتملكه رغبة شديدة في فك طلاسيم التشتت ليريح ذهنه من ذلك الانقلاب الفكري الذي أحدثته المرآة،وبما أنها ألغت وجوده على سطحها،فقد أوصلته إلى مرحلة التشكيك في ذاته وهويته،وهنا تكون رواية الحالم رواية ذات حس فلسفي فريد؛لأنها شيدت عالم روائيا مليئا بأفكار واحتمالات نفسية وفلسفية معقدة؛فالجسد الغير المنعكس هو جسد غائب غير حقيقي وغير ظاهر للعيان؛لأنه الجسد المنبثق من العدم والانتفاء،وبما أن عالم المرايا الحاضر في رواية الحالم يجمع بين الواقع والوهم،وبين الظاهر والخفي،فقد كانت ظاهرة الانعكاس بمثابة النقطة المركزية التي بعثت الكاتب لطرح تساؤلات فلسفية كثيرة حول العدم والوجود،الموت والحياة،وكل هذه الأسئلة ما هي إلا تفريعات لسؤال أكبر يبحث في هوية الإنسان وفي علاقته بواقعه .

يقول الكاتب:"**فإن انعكاس الأجسام في المرايا بقدر ما هو دليل معقول على وجودها المادي في الواقع بقدر ما هو دليل على انتفاء وجودها أيضا،لأن المرايا لا تعكس من الأجسام المعروضة عليها إلا بعدين منها فحسب**"[1].

إن فكرة الانعكاس من خلال المرايا ورغم ما تثيره من غموض وتيه،إلا أنها مكنت الكاتب من اجتياز قضبان العقل والمنطق و الدخول لمناطق الوهم والحلم والفلسفة ليصنع عالما آخر،عالما قلقا ومندفعا بهواجسه ووساوسه،عالما يحاول أن يفسر ما الوجود؟ وما الكينونة؟،وينشئ مساحة للتعالق والتجاذب بين ثنائيات متضادة أي بين(البداية/النهاية)و(

[1] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:68.

الوجود/العدم)و(الحقيقة /الوهم) و(الحياة /الموت) وتصبح الرواية ضربا من البحث المضني عن الحقائق الوجودية للكشف عن التعارضات الفكرية والتساؤلات الفلسفية .

لقد استطاع سمير قسيمي برواية الحالم هذه أن يُنشئ نصا مشاكسا ومغايرا ينفتح على تساؤلات وتأملات فلسفية تُبحر في أعماق الذات والحياة والموت والكون والوجود،يتضافر فيها الواقع والحلم بالإيهام والخيال لتشكيل عالمها الخاص المليء "بأجوائه ومناخه ورموزه ومعانيه وتنوع شخوصه وتحولاتهم وتنافر"أشيائه" وتجاذبها في اللحظة نفسها،هذا العالم الروائي يلفه الغموض والتشتت والتيه والألغاز والأسرار والشبهات ويغمره الشك و اللاجدوى والمصير المبهم"[2]حتى يمكننا أن نسمي رواية الحالم بكامل تشتتها وغرابتها وإبهارها وتمزقها وهذيانها وثورتها بالنص المتاهة؛لأنها كانت بحق رواية مميزة بجدتها وبغرابتها التي تحطم كل قوانين وقواعد الكتابة الروائية المألوفة من حكاية،وسرد رغبة منه في توليد نص روائي جديد في مضمونه وأسلوبه وبنائه وتوجهاته،وهذا كله حتى يجيب عن سؤال متأخر ضمنه في خاتمة الرواية "**هل يستحق الحلم؟ !**"[1] لتكون الإجابة هي الرواية الحالم بحد ذاتها.

- **إستراتجية التجديد الشكلي:**
- **تشظي الشكل الروائي:**

حين أعلنت الرواية الجديدة تمردها ومعارضتها للشكل الروائي التقليدي،فإنها اتجهت صوب بناء تصور جديد لمفهوم الفن الروائي،لذلك أخذت على عاتقها بناء شكل جديد برؤية وبمسلمات فنية جديدة ومغايرة تماما لما كان موجودا في الرواية الكلاسيكية،وهي بهذا تُعيد توجيه الخلفيات النظرية للجنس الروائي؛فالرواية اليوم هي نتاج تشوهات الزمن وشواغله

[2] – الماضي،شكري عزيز. أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:84.

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:350.

الفكرية والمعرفية الإنسانية الوجودية،والتي حتمت عليها تشييد شكلها من جديد برؤى وتقنيات وعناصر أخرى .

ويمثل الشكل الروائي الجديد شكلا من أشكال التطور الذي آلت إليه الرواية الجديدة؛لأنه نابع من"اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي،والتزام منظور أحادي وطموح إلى القبض على"الواقع"في تجلياته التفصيلية ومنطقه المرئي..."[2]،هذا الاهتزاز هو ما جعل الرواية تُعيد بناء علاقتها مع عناصرها،وطرائق تواجدها كجنس أدبي حيث أضحى للشكل الروائي داخل الرواية "سلطة ثانية مستقلة عن تناسقه وعن ثوريته فأصبح يُبهر ويُغرب ويفتن،وامتلك ثقلا "[3]، أين نقل الرواية من موقع إلى موقع،ومن مرحلة إلى مرحلة لدرجة منح النص الروائي بحد ذاته وجودا خاصا ومميزا "وجود تتحدد هويته الروائية من داخل مكوناته نفسه وليس من خلال موقفنا المسبق عن الرواية وعن شروطها وضوابطها"[1].

هذا ما وجدناه حاضرا في رواية همس الرّمادي حيث ينزع محمد مفلاح إلى توظيف شكل مختلف عن كتاباته السابقة؛ذلك أنه ومع ولوج القارئ للمتن السردي يكتشف أن الكاتب قد بنى روايته على بناء غير تقليدي ،بحيث لا نكاد نعثر على قصة بحبكة واضحة ومحددة أو ببطولة لشخصية ثابتة ومعينة بذاتها؛فالحكاية في الرواية قائمة على"حي الفرسان"والملقب بالرّمادي المكان الذي يتخذ دور البطولة وتدور مختلف القصص والحكايات التي ترصد واقع هذا المكان ،وكذا تفاعل وانفعال الشخصيات به،وهنا لا تتجه الرواية صوب حكاية واحدة يندفع فيها الفعل السردي وفق منظور الترتيب الواحد أي وفق ما كان يُعرف

[2] – برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:51.

[3] – بارت،رولان.الكتابة في درجة الصفر.ترجمة :محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،حلب-سوريا،ط:01،2002،ص:08.

[1] – غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية – بين رفض الحدود وحدود الرفض-ص:186.

في سابقا في الرواية الكلاسيكية (بداية—وسط—نهاية)،بل تعمل على كسر خطية السرد ومنطق التسلسل للأحداث ومن ثمة،فإن الزمن هو الآخر يغدو غائبا بتسلسله الكرونولوجي،لنصبح أمام رواية مقسمة إلى عشرة فصول،وكل فصل مقسم إلى خمسة أو سبعة أقسام تتوالد فيها الحكايات وتتعدد بتعدد الشخصيات،وتتوالد معها الأفكار،والرؤى التي تؤطر سير العملية الحكائية في الرواية .

وإذا كانت فصول الرواية قد حملت بطولة للإنسان بوصفه محركا للفعل الحكائي،فإن الفصل السابع قد جسد بطولة لعالم الحيوان؛لأن الكاتب قد وضع هذا الفصل ضمن خمسة عناوين هي (الديك الأحمر—الحمار الأشهب—الكلب الأصفر— القرد المسكين—الأرنب الرمادي) لينسج لنا قصص مختلفة ،وكأنها هي التي تنتج الحدث وتحركه نحو التوتر في قلب حي الفرسان وفي المقابل من ذلك نجد الكاتب ذلك يستثمر تقنية اللون وبخاصة اللون "الرمادي"الذي كان حاضرا بكثرة،لدرجة أسقطه الروائي على مختلف الأشياء الحاضرة في الرواية،وهو بذلك يكون قد منحه بعدا سميائيا ودلاليا يقوم على توليد المعاني المجسدة للشحوب المنبثق من شحوب الواقع العربي ،وتوتره المقلق بشكل يبعث في نفس القارئ نوعا من الحزن والأسى على الاضطراب الحاصل من تخلخل القيم والفوضى العارمة التي تسوده .

وقد كان الفصل العاشر والأخير،مهندسا بطريقة جعل منه هو الخاتمة التي تعلن نهاية الرواية،بحيث ضم بداخله سبعة عناوين هي(أفراح العيد- الأمطار والآخرون-رثاء-الخطر الداهم-الاستسلام—فواجع—هل انتهى الحي؟)،ولعل هذه العناوين بتسلسلاتها الحاضرة في الرواية تغدو بمثابة قراءة وانعكاس لسلسلة الأحداث التي حدثت في الواقع العربي،والتي حولته إلى فوضى وثورات باتت تُعرف بالربيع العربي،ويُبقي الكاتب على السؤال الذي يكرر نفسه هل انتهى الحي؟أي هل انتهى الواقع والوطن العربي،فكأن هذا الشكل الذي أراده الكاتب لفصل روايته الأخير يغدو مغامرة من مغامرة الشكل،ويبدو أنه كان "استجابة لحالة معينة من

الوعي"[1] بواقع مأزوم بهمومه ومشاكله الغارقة في أعماق الذات العربية،وفي حين تأتي الفصول لتوجه شكل الكتابة في الرواية،فإننا نعثر على ميزة هي الهوامش أو الحواشي التي كان الكاتب قد أدرجها في بعض صفحات روايته [2]،وهذا ليشرح مختلف الأفكار التي ضمتها الرواية والتي تستغلق على الفهم لتمثل مظهرا من مظاهر التجديد الشكلي في الكتابة الروائية عند الروائي محمد مفلاح،و إن كانت هذه الخاصية حاضرة في رواية همس الرمادي،فإننا لا نعدم تواجدها في كلا من رواية سرادق الحلم والفجيعة[3] ورواية الحالم [4].

أما في رواية سرادق الحلم والفجيعة،فإن القارئ سيواجه شكلا روائيا جديد يبعث فيه مفاجأة قد تفوق المفاجأة التي ضمها المضمون،إذ ومع بداية الصفحة الأولى يكتشف القارئ أنه بصدد رواية تعلن ثورتها،وتمردها على كل مقاييس الكتابة الروائية وتفتح لنفسها مسارب للكتابة الحرة،إذ عمد الكاتب إلى خلخلة وقلب نظام العتبات لتصبح المقدمة في مكان الخاتمة،والخاتمة في مكان المقدمة لنواجه –حينذاك– رواية تبدأ بخاتمة ،وتنتهي بمقدمة الأمر الذي يكسر أفق التوقع،ويخلل نظام التلقي لدى القارئ؛لأن هذا الأخير وهو يقرأ أي رواية فإنه"يحدد بشكل من الأشكال نمط تعامله مع ما سيقرأ،فهو يباشر القراءة في ضوء تصور محدد—مهما كان عاما–للرواية وشروطها ومقتضياتها"[1]،لكن هذه الشروط والمقتضيات تصبح في رواية "سرادق الحلم والفجيعة "شيئا قابلا للخرق والكسر،مادام أن هذا الخرق يحقق لها غرابتها و جدّيتها الشكلية.

[1] – برادبري ،مالكوم.الرواية اليوم.ترجمة:أحمد عمر شاهين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996،ص:47.

[2] – ينظر :مفلاح،محمد.همس الرمادي،الصفحات:39- 40- 45- 73-140.

[3] – ينظر :جلاوجي،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،الصفحات :440- 448.

[4] – ينظر :قسيمي،سمير.الحالم،الصفحات:41-57-72-78-145-201- 226-232.

[1] – غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية – بين رفض الحدود وحدود الرفض–ص:227.

وإضافة إلى ذلك،فإن الرواية مقسمة إلى ستة وثلاثين مقطعا سرديا،وكل مقطع أحيانا يضم عناوين صغيرة وأحيانا أخرى يحتفظ بعنوانه فقط،وهذه المقاطع تبدو وكأنها مقاطع منفصلة ومستقلة عن بعضها البعض بحيث لا تُقيم أي علاقة تراتبية فيما بينها؛لأنها لا تندرج ضمن إطار زمني واحد ومحدد يعتمد على التسلسل والتعاقب،ولا تعتمد على تطور للحدث والفعل السردي؛ففي كل مقطع سردي حكاية مخالفة ومغايرة في مضمونها وبنائها عن حكايتها السابقة،وهذا ما يعني أنها رواية لا تستسلم لسطوة العُرف السائد،ولا تذعن للحكاية الواحدة والتي تجيء بتتابع منطقي وتصاعد تعاقبي مخصوص لحركية الفعل السردي الذي يبدأ ببداية محددة وينتهي بنهاية معينة ومعروفة .

وإذا كانت رواية سرادق الحلم والفجيعة برفضها لمنطق الحكاية "تحاول التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها المطلقة على كل الجوانب"[1]،بحيث لا تُقيم حدود للحدث الواحد،بل هي جملة من الأحداث اللامتناهية،فإن كل ما في هذه الرواية يعلن تملصه وعدم انضباطه للبناء التقليدي الصارم،ذلك أنها تتجاوزه كليا بمنطقيته وبعقلانيته وبتسلسله الدائم والذي يقول بمبدأ "السببية" الذي يحاول أن يمنح تفسيرا لكل حدث أو فعل روائي بربطه بباقي الأفعال السابقة واللاحقة،ولعل رغبة الكاتب في تصوير عالم يفوق قانون الحياة البشرية ويستعين بأحداث تخالف الطبيعي،والمألوف هو ما عزز غياب السببية في الرواية.

ويتأكد هذا التجاوز من خلال تلك الصعوبة في تحديد محور الزمن الذي يعرف نوعا من التشظي و التماهي؛ففي ظل الواقع الغرائبي وغياب المعنى في المدينة التي فقدت عناصر تكونها وأصولها المعروفة،يصبح القبض على الزمن بتشكيلاته الطبيعية أمرا في غاية الصعوبة؛لأن الرواية لا تتعاط معه بوصفه عنصرا يساهم في بناء النص،بل تتعاط معه بوصفه

[1] – علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:261.

محركا للخيال وعنصرا فعالا في توليد دلالات العبث،والفقد لذلك يأتي غائبا وممزقا ومشتتا تشتت الحياة التي يعيشها البطل في الرواية.

وحتى توظيف الشخصيات في الرواية يستند إلى دلالات شكلية جديدة غير التي كانت معروفة في الرواية الكلاسيكية؛لأنها شخصيات تفقد خصوصيتها الإنسانية والطبيعية،حيث تتمثل في صورة غير الصورة الآدمية المعروفة،بل هي حيوانات غريبة من قبيل"الغراب،النسور،الثعالب،الفئران،الخنافس،العناكب..." تأخذ صفاتها بين ما هو واقعي و ما هو أسطوري خيالي .

يقول الكاتب:

"كنت قد حدثتكم عن الغراب وهو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة...الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان"[1].

فهذا البناء الشكلي لشخصية الغراب لا يقيم عناصره من صورة واقعية محددة؛ذلك لأنه يمازج بين الطبيعة المألوفة والصورة الخيالية الغريبة،والتي تأتي من قصص الخيال والعالم العجائبي،وفي هذا التمازج بين الخيالي والواقعي لعالم الحيوان يتولد التوظيف الجديد للشخصية الروائية،وحتى الراوي هو الأخر يأتي ليمارس لعبة الحضور والغياب بحيث يصبح غائبا في المقاطع التي تكون على شكل مقاطع شعرية،وحاضرا ليحكي حكايته الخاصة بوصفه شخصية مشاركة في الأحداث،أين تتأكد صيغة الأنا القائمة على البوح النفسي للذات التي تصارع واقعا مشتتا ومخلخلا بكل قوانينه وركائزه.

[1] – جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:484.

من هنا يمكننا القول بأن رواية سرادق الحلم والفجيعة قد مثلت النموذج الذي ينشئ من ذلك الخرق،والانتهاك لكل قوانين وضوابط البناء السردي والتجاوز للشكل الصارم السائد في الرواية التقليدية،حيث جاء هذا الخرق ليجسد مقصدية متعمدة تتوخى إنتاج نص روائي يبدع خصوصيته وتميزه من وجوده المتمرد،إلا إن هذا التمرد لا يُحدث الغموض أو الخلل في فعل القراءة؛لأنه يبعث على التشويق ويمنح للنص متعة خاصة تنعكس على ذات القارئ الذي يجد نفسه أمام رواية قلقة ومعاندة ورواية مكابرة في بنائها وشكلها وفي مضمونها .

وإذا كانت تجربة محمد مفلاح،وعز الدين جلاوجي قد كشفت عن توظيف جديد لخصائص الشكل الروائي،فإن تجربة سمير قسيمي في روايته الحالم قد أبانت عن خلخلة تامة لتقاليد الشكل الروائي،وآلياته البنائية لدرجة وضع النص موضع تساؤلات عديدة تحاول كلها أن تبحث عن ماهية الرواية — الحالم –وطبيعة الكتابة القائمة في بنائها.

فالحالم تبدأ بمقدمة تقع في عشر صفحات تمهد لبداية الحكاية،وقد تبدو المقدمة من الوهلة الأولى أنها منفردة بذاتها و مستقلة عن أقسام الرواية،لكنها سرعان ما تصبح بمثابة جزء لا ينفصل بمعطياته المعرفية وحقائقه السردية عن جسد الرواية،وهذا لأنها تُبقي القارئ دوما في حركية استرجاعية لتفاصيل الحكاية التي تبدأ بعقلانية الواقع،وتنتهي بوهم الهذيان لتظل المقدمة تُلقي بظلالها على مساحة الرواية كاملة.

يبدأ القسم الأول بحوار يأتي بعنوان"حوار غير ودّي مع كاتب لا يعرفه أحد"،إذ يحضر هذا الحوار بصورة متكررة في بداية كل قسم من أقسام الرواية الشيء الذي يجعل منه لازمة في الرواية،ويعكس هذا الحوار التداخل بين الخطاب الصحفي والخطاب السردي،لأنه يأتي على شكل مقابلة صحفية تُقيمها إحدى الصحفيات مع شخصية البطل في الرواية،ثم ينقطع هذا الحوار ليعلن بداية"مسائل عالقة"والتي تتكون من اثنا عشر فصلا (12) تترابط فيها

الأحداث،و تتعالق لتكشف عن غموض الحكاية وتجاذب الواقع بالحلم والخيال الذي يؤطر فعل الكتابة الروائية في الحالم .

وينتهي القسم الأول ليبدأ بعده مباشرة القسم الثاني باللازمة"حوار غير ودّي مع كاتب لا يعرفه أحد(2)،ومن ثمة تأتي حكاية "المترجم"التي تقع في سبعة فصول (7)،ويبدو أن هذا القسم لا يُقيم أي علاقة مترابطة مع القسم الأول؛ لأنه ينسج حكاية مخالفة في تفاصيلها وبنائها عن الحكاية السابقة،ففي حين تأتي الحكاية الأولى لتفتش عن شخصية المجنون الذي يدعي كتابة رواية "ثلاثين"من صاحبها تحضر الحكاية الثانية لتجسد قصة المترجم،وتفاصيل الحب الذي يجمعه مع شخصية جميلة بوراس ابنة ريماس أيمي ساك.

أما في القسم الثالث والأخير والذي يبدأ هو الأخر بحوار غير ودّي لكاتب لا يعرفه أحد(3)ممهدا لبداية لحكاية " الكفيف يمكن أن يرى—الكتاب الأخير لريماس أيمي ساك"والذي يأتي مختلفا في شكله عن القسمين الأولين،إذ يأتي في ثلاثة أجزاء لا تأخذ صفة الفصول؛لأنها تبدأ باستهلال يضم مجموعة من الرسائل المتبادلة بين ليليا أنطوان وجميلة بوراس ثم يأتي الجزء الثاني بعنوان"مجرد جنازة فحسب"والجزء الثالث بعنوان"الكفيف يمكن أن يرى"،حيث ينسج هذا الجزء تفاصيل بداية العد التنازلي لموعد اقتراب ريماس أيمي ساك من الموت الذي تحقق في آخر هذا الجزء.

وإذا كانت المقدمة قد أدخلت القارئ في تفاصيل حكاية متمردة على المنطق ورافضة لعقلانيته الهادئة،فإن الخاتمة قد حاولت أن تخلص القارئ من الثورة التي أذاعتها فيه المقدمة،حيث جاءت هي الأخرى في عشر صفحات على شكل تقارير صحفية من الوكالات التي أعلنت عن حلول لتساؤلات أثارتها المقدمة وعززتها الحكايات السابقة .

إن أي قارئ قد يعتقد منذ البداية أن هذه الأقسام ترتبط فيما بينها لتشكل جسدا واحدا هو جسد الرواية،لكنه وبقراءة متمعنة ومتأنية سيكتشف أن كل قسم من أقسام الرواية لا يرتبط بالقسم الآخر إلا في مساحة امتداد الكتابة الروائية،وطريقة المعالجة التي أرادها سمير قسيمي لبلورة معمارية روايته الحالم،ذلك أن كل حكاية لا تتعلق بالحكاية السابقة أو اللاحقة،حيث تأتي مغايرة في شكلها وأسلوبها وفي تفاصيلها وشخوصها وطرائق سردها،وحتى في دور الراوي /السارد الذي يحضر في كل قسم مختلفا أين يمنحه سمير قسيمي دورا مغايرا ومتبادلا في كل قسم .

ويبدو أن هذا الاختلاف الماثل في الرواية بين قسم،وآخر يشيع مبدأ اللانتظام و اللاتناسق في حركة السرد الروائي داخل الحالم،ويعمل على تكسير كل قوانين السرد وأنظمته السابقة،مما يدعو إلى القول بأن الرواية بشكلها الغريب هي ثلاثية الأبعاد؛لأن كل قسم منها يُعد رواية قائمة ومتفردة بذاتها،لذلك فإن أي محاولة للتتبع عناصر السرد وتقنياته كالزمن والحدث والشخصية سوف لن تجدي نفعا؛فكل هذه التقنيات هي غائبة غياب المنطق والعقل،وهي إذ ذاك رواية تستعصي على القبض وتحاول أن تستعيض بمنطق المفارقة عن مقتضيات وشروط الكتابة السردية الثابتة،وهذا حتى تحقق جماليات بديلة هي جمالية التشتت والتمزق ليس في موضوعها وفي مضمونها فحسب،بل وحتى في شكلها الذي يأتي مفاجأ و صادما صدمة ذلك الاحتراف والتوهج السردي الذي أحدثه الكاتب في مساحة التعالق والتشابك بين عالم العقل الذي يقر بمنطقية الأفعال والظواهر،وعالم الخيال والوهم الذي لا يمنح الأشياء مبررا لوجودها وترابطها سوى؛لأنها تنبثق من عالم سيفقد تواجده وكينونته حينما يعطي مبررات وتفاسير لكل حدث يحدث .

- **تداخل الخطابات:**

تمثل قضية التعامل مع النصوص والأنواع الأدبية قضية مهمة ومركزية داخل الرواية الجديدة،ذلك أن هذا الأخيرة وفي رحلة تفتيشها عن كيانها ووجودها قد بحثت عن"جماليات للشكل ومسارب جديدة للتعبير عن الوجود والشعور سرديا"[1]،هذا البحث قد جعلها تتجاوز حدود خطابها لتفتح مجالات أرحب،فتشمل مختلف النصوص والخطابات التي تأتي في تشابكها وتعانقها مع الفن الروائي لتصور لحظات تطوره وتجدده الروائي،ولاشك أن الروائي حين يشتغل على كتابة نص روائي جديد في أسلوبه،وفي طريقته وفي قدرته على استلهام الخطابات الأخرى،فلأنه لا يريد لنصه أن يفقد خصوصيته ومقوماته السردية التي تُبقيه– دوما–في ظلال الفن الروائي،بل يريد أن تكون هذه الخطابات شاهدا على مرحلة من مراحل اقترابه من"أفق المغايرة قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر،ووعي الذات في جدلها وتشابكها"[1].

وحيث إن دراستنا تقوم على تحليل ثلاثة نصوص روائية للبحث عن مواطن التجديد فيها،فإننا سنقوم بالكشف عن مقولة تداخل النصوص داخل هذه الروايات،بحسب كل رواية وما ضمته من توظيف لمختلف النصوص الواردة في متونها.

1– الخطاب الديني:

يعتبر النص القرآني الذاكرة الجماعية والمنبع الأصل والذاكرة الجماعية التي تجتمع حولها كل النصوص والأجناس الأدبية للأخذ من مضمونه،وهذا حتى تُثري مادتها وتُحقق بعض من جماليتها النابعة من جمالية النص القرآني والرواية بوصفها نصا أدبيا،فإنها تتقارب بشكل كبير بالقرآن لتستلهم منه،حيث تظهر لنا رواية سرادق الحلم والفجيعة وهي تتقاطع معه لتنجز

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر– دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:490.

[1] – فيدوح،عبد القادر.شعرية القص،ص:77.

توليفة تغني النص الروائي،وتزيد من تنوع بنيته أين يحدث شبه تمازج بين النص القرآني والنص السردي .

يقول الكاتب:

"وعجلت إلى الجمع نهما لاستطلاع النبأ العظيم الذي هم له مجتمعون...و ما كدت أصل حتى تزّوبعوا حولي و ملأوا أذني ومنخري ثم أمسكوا بتلابيبي وجروبي كالموقوذة...وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون...وخروا على الأذقان سجدا تتعالى صيحاتهم وعويلهم لقد تحولوا لقد تحولوا إلى ذئاب مسعورة "[1] .

من الواضح أن هذا المقطع السردي يقيم تشابكا مع سورة النبأ،ويستعير بعض ألفاظها حتى ينشأ نصا سرديا يزخر بالمعاني الجديدة،والتي يصبح فيها النص القرآني جزءا مهما في تشكيل حيوية النص الروائي،ولعل استدعاء صورة النبأ جاء كتصوير للحالة النفسية والشعورية التي يعانيها البطل،وفزع مرعب من واقعه ومن قسوته عليه،ومن ناحية أخرى يغيب الخطاب السردي ليمنح النص القرآني حضورا منفردا يتعالق فيما بينها معلنا انقطاع حركية السرد،في ذلك يقول السارد:

"زيتونة لا شرقية ولا غربية...والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا"[2].

يستحضر هذا المقطع الآية الخامس والثلاثين من سورة النور،وبعض من آيات سورة العاديات،وهنا يعمل الكاتب على محاورة القرآن بالقرآن لبث الجمالية والمتعة،لدرجة يغدو

[1] – جلاوجي،عز الدين جلاوجي.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:445.

[2] – م.ن،ص:481.

فيها هذا التمازج"تخييل إيحائي مضاعف الدلالة،ينفتح بشكل متساوق على مأساوية المعيش"[3]،الذي يبدو واضحا في اغتراب الذات عن عالمها وعن ذاتها .

ويبدو أن الكاتب عز الدين جلاوجي عندما استلهم القرآن الكريم في روايته،فإنه قد عمل على تحميل خطابه وظيفة بنائية تعبيرية،إذ يظهر الأسلوب المتقن في جعل النص الروائي منسجما مع النص القرآني ومندمجا فيه بشكل يثري المعنى،ويزيد في تأكيد وضوحه حتى يصبح القارئ هو الأخر منسجما مع النص الروائي ولا يحس غرابة في التشكيل،وهنا تظهر احترافية الكاتب في صوغ الخطاب الروائي،حيث يقول الكاتب:

"اهبطوا فإن لكم ما سألتم...

اهبطوا بعضكم لبعض عدو...ولكم فيها مستقر...مستقلق...مستحير ...مستلذ...مستشهى...إلى المنتهى"[1] .

فمن الواضح أن هذا المقطع الروائي يقيم تقاطع مع سورة البقرة خصوصا في قوله تعالى ﴿**وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**﴾[2]،وكذا في قوله تعالى﴿**اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ**﴾[3]،حيث ادمجها الكاتب مع النص الروائي ليحقق تفاعلا نصيا يزخر بدلالات عميقة وثرية للمعنى .

ومن جانب آخر،فإن الكاتب قد عمد إلى استحضار القرآن الكريم بطريقة تعتمد على بث القصص والحوادث في نصه السردي كوسيلة للاستدلال والتدعيم،وهذا من قبيل قصة

---

[3]–أمنصور،محمد.استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة.شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط:01،2006،ص:143.

[1] – جلاوجي،عز الدين جلاوجي.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:481.

[2] – سورة البقرة،الآية رقم : 36.

[3] – سورة البقرة،الآية رقم :61.

سيدنا يوسف وطوفان النبي نوح عليهما السلام،ويأجوج ومأجوج....وحينما يستحضر الكاتب هذه القصص الدينية التي تحمل في جُلها دلالات وأبعاد متعددة،فإنه يسعى للكشف عن رؤيته الفكرية وتجربته النفسية الشعورية،ولم يتوقف استثمار الخطاب الديني على النص القرآني فحسب،بل نجد استثمار للحديث النبوي الشريف،وهذا ما لاحظناه في رواية همس الرمادي،إذ نجد الكاتب قد وظف الحديث"**علموا أولادكم السباحة والرماية وركوب الخيل**"[1].

لقد جاء توظيف هذا الحديث في سياق التذكير بأهمية مكارم الأخلاق،فكان بمثابة استشهاد يمنح الرواية بعدا معرفيا ويبُث فيها حيوية تتم من خلال التجاذب المعرفي،والتداخل البنائي،لتصبح الرواية بذلك نصا يجسد الكتابة التي تسعى إلى الاكتمال بالآخر،والبحث عن ملامح فنية تكون فيها الرواية نصا جامعا لمختلف النصوص والخطابات.

أما في رواية الحالم،فإننا نجد الكاتب قد عزز خطابه بتقاطعات نصية مع القرآن الكريم،إذ نجده يقول:"**في وسطه أنف عريض يرقد على شارب أضربت عنه الشفرات،فكان نسيا منسيا**"[2].

إن هذا المقطع الوصفي الذي يحضر فيه لفظة "نسيا منسيا"يتقاطع مع قوله تعالى"﴿**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا**﴾[3].

وفي سياق آخر نجد الكاتب قد استحضر القرآن الكريم بطريقة الحوار :

- **وهل تعلم أنت ؟**

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:37.

[2] – قسيمي،سمير.الحالم،ص: 171.

[3] – سورة مريم،الآية :23.

- في الظاهر نعم،ولكن في الحقيقة لا .

- ألا يمكن أكثر تحديدا.لا وقت لدّي لحل الألغاز .

- علم إلا ما علمتني أنت .لا تنس أنت من جعلني أموت [1].

فهذا المقطع الحواري يتقاطع مع القرآن الكريم خصوصا في قوله تعالى"**قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ**"[2]،ويبدو أن الكاتب قد كان حريصا على الأخذ من القرآن الكريم حيث استطاع أن يوظف عبارة "لا علم إلا ما علمتني أنت" وهذا موازاة مع الآية(32)من سورة البقرة،والتي كان الله سبحانه وتعالى في حوار مع ملائكته،وهنا يظهر تأثر الكاتب بالقرآن أين يمنح لخطابه بعدا فنيا يزيد في جمالية تركيب الفعل الروائي .

2- الخطاب الشعري:

يأتي الخطاب الشعري في الرواية الجديدة كمكمل لجماليتها الشكلية والبنائية؛لأنه يعبر عن تمازج حر تتقاطع فيها الرواية بالشعر في تحاور دلالي،وبلاغي يزيد من رواء النص السردي،ويحضر هذا التداخل على نوعين فهو إما استدلالا بنصوص الشعر كما في قول الكاتب:"**واختار لكتابتها الخط الأندلسي الجميل ثم علقها في الجدار المقابل لباب الصيدلية متعمدا بهذا العمل مخاطبة كل خصومه،وقد كتبها باللون الأحمر أربع أبيات هي:**

يا من نُعيت على بعد بمجلسه كل بما زعم الناعون مرتهن

[1] – قسيمي،سمير.الحالم ،ص:117.

[2] – سورة البقرة،الآية :32.

كم قد قتلت وكم قدمت عندكم ثم انتفضت فوال القبر والكفن

قد كان يشاهد كفني قبل قولهم جماعة ثم ماتوا قبل ما دفنوا

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن"[3].

من الملاحظ أن الخطاب الشعري هنا يتدخل ليدفع الخطاب السردي نحو الحركية والنمو؛فيتحاور معه ويعبر عن تواصل نوعي يصبح فيها الشعر إسقاطا لحالة نفسية للشخصية،وقد عمد الكاتب إلى اختيار هذه المقاطع حتى يصور العالم الداخلي للذات المعذبة،وبما أن الكاتب يهدف إلى جعل القارئ يشعر بتجربة إنسانية مفعمة بالألم والمرارة التي تعيشها الشخصية الروائية،فإن هذه المقاطع كانت هي الكفيلة بترجمة هذه الحالة الشعورية اتجاه الواقع والعالم،ونظرة متمعنة في رواية همس الرمادي تجعلنا نقر أن الخطاب الشعري كان حاضرا فيها بشكل مكثف؛إذ نجد أبيات شعرية لشعراء من أمثال الشابي والمتنبي وأبي العلاء المعري مبثوثة في ثنايا الرواية ولعل هذا التوظيف يعد جزءا من رغبة الكاتب في مساءلة الواقع والتدليل على أزمة الإنسان في حاضره .

أما في رواية سرادق الحلم والفجيعة،فإننا نجد التداخل بين الشعر والرواية قد جاء ليؤدي وظائف دلالية متنوعة،ويؤهل الرواية كي تحمل وظائف تركيبية وبنائية مكثفة،إذ نجده حاضرا على مستويين فهو أما استحضارا لشكل الكتابة الشعرية كما في قول الكاتب:

"وحدي أنا والظلام...

وجدران تهاوت على القلب المعنّ...

وغبار تثاءب يغتال من جواي السلام...

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى ... ثكلت السكينة ..."[1]

[3] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:143.

إن هذا التمازج الذي يعمد إليه الكاتب يعد شكلا من أشكال التجريب الحداثي؛لأنه يمنح الخطاب الروائي رؤية جديدة في الكتابة،حيث يحضر الشعر بشكله الكتابي ليظلل على الرواية،ويثير ذهن القارئ الذي يحس عمق الفكرة والمضمون المطروحين في الرواية،ومن جانب آخر،فإننا نجد تمازج فني بين الشعر والنثر الروائي يتم على مستوى تداخل الألفاظ،والدلالات كما في هذا المقطع السردي الذي يبدو أنه يتقاطع مع قصيدة "عذبة أنت"للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي،إذ يقول الكاتب:

"يا طعم الطفولة والحلم والليمون...

يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو...

يا...نسيم البراءة .. يا براءة النسيم..."[1].

يبدو أن الكاتب في هذا المقطع الروائي قد تأثر بقصيدة أبي القاسم الشابي،وتفاعل معها بشكل أزال الفوارق بين الشعر والرواية؛فجعل من هذه الأخيرة فضاء لغويا معبرا عن حالات فكرية وشعورية،وبالتالي يأتي هذا الاستحضار للكشف عن توهج للحالة النفسية؛ذلك إن صيغة النداء"يا"هي بمثابة صرخة نابعة من ذات البطل الذي يعيش حالة من الاغتراب والوحشة والفقد.

وسواء أكان التداخل مابين الخطاب الشعري والخطاب السردي في رواية سرادق الحلم والفجيعة يتم على مستوى الشكل التعبيري،أم على مستوى تضمين السرد بألفاظ ودلالات شعرية،فإننا نلمس في هذه الرواية انفتاحا على الشعر بشكل قد يقرب بنيتها من القصائد الشعرية،ليبرز قدرة الكاتب الفنية على توظيف الشعر في خطاب روايته .

3- الخطاب القصصي:

[1] – جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص: 439 .

[1] – جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:449.

تحضر الحكايات والقصص في رواية سرادق الحلم والفجيعة بشكل ملفت للانتباه وبأسلوب يجعل من هذه الرواية منفتحة على كل أنواع القول،ومنتهكة لخصائص الجنس الروائي؛فعز الدين جلاوجي في هذه الرواية قد قام بشبه تمزيق لشكل النص الروائي لأنه جعله نصا لا يقر بالحدود والفواصل،بل نصا مفتوحا على كل الخطابات والنصوص التي تلتحم وتتداخل في ما بينها لتشكل في النهاية خطابا واحد هو خطاب رواية سرادق الحلم والفجيعة.

وتتعدد القصص في الرواية وتتنوع،فهي إما قصص مستلهمة من حكايات"ألف ليلة وليلة"أو من الحكايات الشعبية المأخوذة من الثقافة والذاكرة الشعبية أو من حكايات الأساطير والخرافات التي تستدعي العالم العجائبي المليء بتهوراته وخوارقه ولا معقوليته،واندفاعه نحو الخيال الحرّ وسياحته فيه بشكل لا محدود،حيث تحتشد كل هذه المواصفات لتساهم في تركيب بنية النص،يقول الكاتب:

"ويحكى أن السيد لعن أقصد نعل هو الذي صنعه له خصيصا لأنه مختص في صناعة النعال لأسياد هذه المدينة وأربابها،وهذا هو سر العلاقة الحميمية بين الغراب والسيد النعل.

وروي أن الغراب إنما سُمي كذلك لشكله الذي يميل إلى الغراب بين الحين والأخر...لونه الأسود ومنقاره ومخالبه خاصة أثناء عيد الغربان "[1].

ينبني هذا المقطع السردي على تمازج فني بين القصة والرواية ليصبح السرد مأخوذا بينهما ومتفاعلا في حركية تبادلية حرّة تُذيب القصة في الرواية،وتصنع عالما روائيا غنيا ببنائه وبأسلوبه وبحركيته وبتجانسه اللامتناهي،وكثيرة هي القصص والحكايات التي استعان بها الكاتب في روايته ووظفها ليضيء جوانب القصة المطروحة في الرواية لدرجة باتت بعض

[1] – جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:484.

عناوين الفصل مستلهمة من قصص حدثت في التراث الشعبي والعربي،وهذا من قبيل"حي بن يقظان"،"العجائز والقمر"،"الصفصافة"،"القارح بن التالف والفاني بن غفلان".. حيث عمد إلى نقلها لروايته حتى يعيد بناء دلالات جديدة تتناسب ورؤيته الفكرية الإنسانية.

4- الخطاب الشعبي:

يُعد استلهام الموروث الشعبي داخل نصوص الرواية الجديدة علامة بارزة على المحاورة الثقافية والفنية بين الحاضر والماضي،ذلك إن الروائي حتى وهو يبحث عن وسائل تُعينه على دق أبواب التجديد والتجريب،فإنه سيستعين—بلاشك—بثقافته المسبقة،أين يجد في الخطاب الشعبي بكل فنونه وأنواعه وسيلة "للتعبير عن مشكلات إنسان العصر الحديث المعقدة وعن حيرته أمام العالم وشكه في كل ما يحيط به"[1]،والأدب الشعبي إذ يكون حاضرا في تركيب الرواية العربية الجديدة،فإنه سيمنح هذه الأخيرة "بعدا أصيلا متجددا ويفتحها على أفاق رحبة في تطوير الشكل وتعميق الدلالة"[2]،على أن هذه الدلالة الجديدة لا تأتي من تطعيم الرواية بأشكال التراث الشعبي فحسب،بل من قراءة الحاضر والواقع المتذبذب والمتأزم بعين الماضي المتأصل والعميق في الفكر والجذور.

يقول الكاتب:

"كان يمازح جعفر النوري ويذكره بأيام الشباب والمغامرات،وأيام الطرب واللهو والزهو ثم يسمعه أبياتا من الشعر الملحون،وكان شعبان المريرة من محبي الأغنية البدوية الوهرانية،يعشق أغاني حمادة والمدني وعبد القادر بوراس...وقد اشترى مؤخرا هاتفا محمولا شحن شريحته ببعض الأغاني البدوية القديمة منها (عين باد حو)و(بيا ضاق

[1] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:178.

[2] – م.ن،ص: 182.

المور)،و(يا عودي واش بيك)،و(هذي هي الدنيا)،وكان يردد أبياتا من قصيدة (جار عليّ الهم و أكثر تشغباني) كلما صادفته مشكلة في حياته"[3].

يبدو أن هذا المقطع السردي الذي عمد فيه الكاتب إلى استحضار جملة من الأسماء لشخصيات وأغاني موجودة في الذاكرة والثقافة الشعبية للمجتمع و الجزائري قد جاء ليمنح النص وظيفة نقدية تساءل الواقع الحاضر،ويكشف عن المفارقات التي بات الإنسان الجديد يعيشها في ظل واقع فقد معناه،وقيمه الأصيلة حتى أضحى الإنسان يرى في الماضي الهدوء والراحة التي يفتقدهما الآن،والكاتب محمد مفلاح قد جاء بالخطاب الشعبي هنا ليحقق تمازجا حواريا بين ما هو سردي أدبي وما هو اعتيادي يومي و متجذر في الذاكرة الشعبية،بحيث لا يغدو هذا الخطاب الشعبي مجرد عناصر مضافة تعبر عن خاصية التعالق النصي الذي يتم داخل النص الروائي،بل هو وسيلة لقراءة الواقع قراءة واعية وفهمه بطريقة تستوعب تغيراته وتقلباته،وهنا يحدث التفاعل الجمالي والدلالي بين الواقعي (الخطاب الشعبي) والمتخيل (الخطاب الروائي) .

5- الخطاب الصحفي:

تقوم رواية همس الرمادي على تشابك وتداخل بين الخطاب التوثيقي الصحفي والخطاب الأدبي الروائي،حيث يعمد الكاتب إلى جعل روايته تعج بجملة من الأخبار الصحفية المتفرقة التي تتناقلها القنوات الفضائية،ومواقع الانترنت حول أحداث ومجريات الواقع العربي بثوراته وانكساراته و توهجاته وعثراته،ويأتي الخبر الصحفي في خضم الرواية ليحقق التفاعل بين الحدث الحقيقي،والحدث التخيلي ورغم أن هذا الخبر(الثورات العربية) تفصله جملة من الأخبار الأخرى المتباينة والمتعلقة في مجملها بالرياضة والاقتصاد... إلا أنه

[3] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:92.

يبقى الخبر الأهم،وحضوره في الرواية حضور أساسي،ومتسلسل لدرجة يصبح هو حكاية ثانية تدفع بحركية السرد لبناء توهج الحكاية داخل الرواية.

فحينما يدخل محمد مفلاح الخبر الصحفي في خطاب روايته،فإنه يُعيد تشكيل أخبار القضية الراهنة والثورات العربية ضمن سياق جديد هو سياق الرواية،إذ يجعل الخبر يتجاوز عالمه المرجعي اللأدبي ليكون جزءا مهما من الحدث الروائي يتماهى معه،ويساهم بشكل كبير في تشكيل بنية الرواية،وهنا يقوم الكاتب بإنتاج دلالة جديدة لا تنبني على أساس إيهام القارئ بواقعية الحدث،بل على إعادة قراءة واكتشاف علاقات جديدة واستنطاق ما هو مستور ومضمر وراء ما تكشفه الحقيقة الظاهرة والخبر المنقول،في هذا السياق يقول السارد:

"**إنها مؤامرة كبرى نسجها براك أوباما،ونيكولا ساركوزي،ودافيد كمرون لتغيير خريطة العالم مخطط "سايكس بيكو"جديد خريطة الطريق التي أعادتها أمريكا بعد طبخة "نهاية التاريخ"فهو ليس غبيا ولن تخدعه الفضائيات الإخبارية،ولا الموائد المستديرة حول الديمقراطية في العالم العربي،هذا الدين الجديد الذي تسوقه الامبريالية الأمريكية عبر الانترنت والفضائيات**"[1].

فهذا المقطع استطاع أن يمنح الخبر الصحفي بعدا دلاليا جديدا؛لأن الكاتب لا يقوم بنقل الخبر نقلا حرفيا كما تروّج له الفضائيات من أحداث وأخبار،بل يمنحها دلالات جديدة مختلفة ومناقضة لما هو موجود في الواقع لتكون منطلقا لقراءة الواقع،ولبث التصورات الذهنية والآراء الفكرية للشخصيات التي تتفاعل وتتأثر بالواقع المرجعي،يقول السارد:

"**وكتب منور الكريدي تعليقا تحدث فيه عن الثورات الكبرى التي شهدها العالم في القرن العشرين وذكر منها الثورة الجزائرية التي قضت على أحلام إمبراطورية فرنسا**

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:06.

الاستعمارية وقال إن ما يجري في الوطن العربي كان نتيجة لممارسات الأنظمة التي نخرها الفساد ولكنها ليست ثورة بالمفهوم الحقيقي للكلمة،فهي لا برنامج لها ولا نخبة ثورية تقودها لتسير الدولة بأفكار جديدة ورجال أطهار وختم تعليقه قائلا "فعلا يا عكاشة إنها روايات بوليسية مملة"[2].

فقضية الثورات العربية وأخبارها على الفضائيات إضافة لكونها كانت في الرواية محورا أساسيا وموضوعا لحديث الشخصيات،فإنها تنضوي على مفهوم جديد يقوم على رصد تأثيرات تكشف عن تقاطعات وتفاعلات دلالية تُخرج الخبر الصحفي من حدوده الواقعية لتجعله يأخذ صيغة تخيلية أدبية؛لأنه رغم أن كل هذه الأحداث قد وقعت فعلا في الواقع،إلا أن الكاتب قد جعلها تبتعد كليا عن طبيعتها المرجعية التوثيقية،لذلك فإن رواية همس الرمادي حين تستدعي الخبر الصحفي فإنها"لا تسعى إلى أن تعكس الواقع،ولا تطلب مماثلته أو مطابقته،وإنما هي تتفاعل معه وتعيد إنتاجه لتبني عالمها التخيلي المستقل في طبيعته وبنيته كما في دلالته ومعناه"[1] .

أما في رواية الحالم،فإننا نكتشف أن الخطاب الصحفي قد جاء كعنصر مهم ومكمل لبنية الرواية وجزء لا يتجزأ من تشكيل دلالاتها،ذلك إن الكاتب قد جعل من الخبر الصحفي الذي أدرجه في خاتمة روايته والتي جاءت على شكل تقارير،وأخبار صحفية من الوكالات وهي تُعد بمثابة نهاية وحلول لتساؤلات كثيرة شملتها الرواية، وأرادها الكاتب أن تكون كهدف وغاية لإيهام القارئ بواقعية الوهم والخيال الذي يطبع الرواية بشكل عام،فحين يسرد الكاتب أخبار صحفية نابعة من الوكالات،فإننا بطبيعة الحال نقتنع بمصداقية وحقيقة ما تقوله؛لأنها ذات مرجعية موثوقة وصادقة،لكن الكاتب يجرد الخبر الصحفي من طبيعته

[2] – م.ن،ص:147.

[1] – غيلوفي ،خليفة.التجريب في الرواية العربية،ص:293.

التوثيقية ومن عنصر الواقع والمعقول فيه،ويدخله لعالم الرواية المليء بالإثارة والغموض ليجعله يشارك في هذا العالم الروائي والحدث التخيلي لا بمضمونه بل بصفته؛لأن مضمونه قد أعاد سمير قسيمي إنتاجه وتشكيله وفق رؤية دلالية تستثمر الخيال،والحلم والوهم وتتماثل مع السمة الأدبية التخيلية للرواية،وهنا يكون التداخل بين الخطاب الصحفي و الخطاب السردي في رواية الحالم تقنية سردية الغاية منها بعث التشويق والمتعة .

6- الخطاب الروائي :

يبدو أن الحديث عن تداخل الخطاب الروائي مع خطاب آخر من نفس الجنس،والنوع أي مع الرواية أمرا أكثر متعة،وتشويقا بالنسبة للقارئ الذي يشهد على تقنية جديدة يمارسها الروائي،ليثري نصه بمعطيات معرفية وجمالية تستقطب المعرفة الكلية للواقع برؤية فنية تتكامل مع الأخر؛فالقارئ لرواية الحالم سيشعر أنها نص يجمع في طياته خلاصة تجارب"سمير قسيمي"الروائية،إذ يتقاطع هذا النص مع كامل النصوص الروائية السابقة للكاتب "هلابيل"،"في عشق امرأة عاقر"و"يوم رائع للموت" التي تحضر بأفكارها وموضوعاتها وشخصياتها وحقائقها المعرفية .

وإذا كانت رواية الحالم قد بدأت أحداثها تتشابك وتتعقد بداية من تسليم الدكتور رزوق مخطوط رواية لسمير قسيمي ليصبح هذا المخطوط هو البؤرة المركزية للحدث،فإن الأمر ذاته قد حدث في رواية هلابيل التي تنبني أحداثها انطلاقا من عثور السايح فراش لمخطوط تاريخي يصبح هو موضوع الحديث في الرواية يقول الكاتب"**أتراني صدقت اعترافات نوى وأوهامها أن قدور كتب ما قد يقلب العالم ؟!.لم يكن الأمر واضحا لحظتها،ولعلني أرجأت الإجابة إلى حين انتهي من قراءة المخطوطة**"[1]،ليصبح هذا المخطوط محطة تلتقي فيها"الحالم"مع "هلابيل"في طرح الأفكار والتساؤلات التي تُقلق الذات وتبعث على التأملات

[1] – قسيمي،سمير.هلابيل.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط: 01،2010،ص:118- 119.

الفكرية التي تُثري الخطاب الروائي،ويتأكد استحضار الكاتب لنصوص رواياته السابقة حين نجده يستحضر شخوصهم في هذا المقطع ،يقول:" **ومع كثرتهم تعرف ريماس عليهم من دون جهد :هذا عثمان بوشافع وتلك نوى شيرازي والأخر ما اسمه .. نعم بوعلام عباس.أما ذلك الرجل الفارع الطول الشبيه بقرد شنبازي لابد أن يكون حسان ربيعي،بجانبه نبيلة ميحانيك وخلفها تختبئ نيسة بوتوس خشية أن يراها عمار الطونبا جميعهم كانوا هناك .كل الذين كتبوا عنهم**"[1].

إن كل هذه الأسماء التي جاء ذكرها في المقطع السردي كانت لشخصيات روايات سمير قسيمي السابقة والتي تتوزع بين هلابيل،في عشق امرأة عاقر،يوم رائع للموت[2]،أين تعمد الكاتب استخدام هذه التقنية حتى يضفي على نصه الروائي رؤية جديدة في التعامل مع التداخل النصي،بحيث منحها بعدا فنيا يورط به القارئ الذي يجد نفسه داخل لعبة فنية تقرأ الخيال بالخيال .

ولم يقف نص رواية الحالم على الانفتاح على النصوص الروائية السابقة للكاتب في مسائل طرح فكرة الموت،ودلالة الحياة،وتقنية اللعب اللغوي،وتركيبة الشخصيات النفسية والاجتماعية،وحتى الجسمية فحسب،بل راح يستدعي الخطاب الروائي الغربي،حيث تعُجّ رواية الحالم بأسماء الروائيين الغربيين كـ:"**بول أوستر،ماريو بارغاس يوسا،جوزييه سارنيه،جوزيف روث،جورجي أمادو**..." وتحمل إشارات معرفية لمختلف رواياتهم سواء في مواضيعها وأفكارها أو بعض شخصياتها،إلا إن الرواية التي كانت أكثر حضورا وتوظيفا في رواية الحالم هي الرواية الأمريكية خصوصا روايات الكاتب(Paul Auster)*.

[1] – قسيمي،سمير.الحالم،ص: 119.

[2] – ينظر الروايات :يوم رائع للموت،هلابيل،في عشق امرأة عاقر .

* بول أوستر : كاتب ومخرج أمريكي ولد في 3 فبراير 1947 اشتهر بكتابة الروايات البوليسية ذات طابع خاص،من رواياته"رجل في الظلام"،"ليلة التنبؤ"،ثلاثية نيويورك التي تضم (مدينة الزجاج- الأشباح- الغرفة الموصدة).

وإذا كان سمير قسيمي قد أدرج في بداية كل قسم من أقسام روايته الثلاثة أقوال لكل من"وليام بليك،غارسيا ماركيز،بول أوستر"كتقنية شكلية،فإن القارئ سيجد أن وجود قول للروائي الأمريكي "بول أوستر"في مقدمة القسم الثالث من الحالم "الكفيف يمكن أن يرى " كان مقصودا لذاته،ومؤشرا دلاليا على تعالقات نصية بين الحالم،ونصوص بول أوستر الروائية،وسرعان ما يتأكد هذا التعالق حينما نجد سمير قسيمي ينسج روايته على منوال رواية"رجل في الظلام"حيث يجد ريماس ايمي ساك نفسه في غرفته تحت وطأة أفكاره،وهواجسه النفسية المقلقة الموزعة بين ماضي فاشل فاقد للحب والأسرة والأمان،وحاضر يشي بحياة مهددة بالقتل والرعب،وهذه الأفكار تتماثل مع ما كان يفكر فيه"أوغوست بريل"بطل رواية رجل في الظلام حيث يقول "**وحيدا في الظلام ،أقلب في رأسي العالم من حولي ،بينما أغالب نوبة أرق جديدة،ليلة بيضاء في البراري الأمريكية الشاسعة**"[1]،فأخذ سمير قسيمي من بطل بول أوستر وحدته الدائمة والمتكررة وهواجسه الفكرية المقلقة يقول سمير قسيمي "**المهم أغمضت عيني لأجدني في الظلام،ليس كبطل بول أوستر"رجل في الظلام"،بل كبطل روايتي،أقصد رواية ايمي ساك "انتحار**"[2].

ولم يكن نص"رجل في الظلام"هو النص الوحيد الذي وظفه سمير قسيمي في الحالم،بل هناك نصوص أخرى للروائي"بول أوستر"وهي"ثلاثية نيويورك"المؤلفة من ثلاث روايات هي"**مدينة الزجاج**"1985،وروايتي"**الأشباح**"،"**الغرفة الموصدة**"1986؛فالمتأمل في رواية الحالم يجد أن تركيبها يتأسس على ثلاث روايات متفرقة في أحداثها وشخوصها وطرائق سردها،لكنها تلتحم مع بعضها البعض مشكلة تداخلا نصيا مع ثلاثية"بول أوستر"في غرائبية أحداثها التي تنتهي لعوالم الأشباح والخيال والصُدف،وأسلوبها البوليسي القائم على التحري

[1] – أوستر،بول.رجل في الظلام.ترجمة :أحمد م .أحمد ،دار الآداب ،بيروت :ط:01،2010،ص:05.

[2] – قسيمي،سمير.الحالم،ص: 275.

والإثارة والتشويق،ونزوعها نحو الغوص في حقائق الذات،والبحث عن مغزى الوجود والكون ومعاني الموت والحياة .

ولو تأملنا قول الكاتب"**لهذا السبب لا أحب الروايات الأمريكية،لعدم اعتمادها على السرد كثيرا مفضلة إعطاء الحوارات مساحات كبيرة،أما تدخل الراوي في مناسبات قليلة فقد أعجبني رغم أنه يربك القارئ أحيانا**"[1]،فإننا نجد أن نص رواية الحالم قد اعتمد من الناحية الشكلية على خصوصية الرواية الأمريكية،أي على كثرة الحوارات في مقابل السرد الذي يأتي قليلا،وقلة تدخل الراوي في متن الرواية وكذا الحبكة البوليسية حيث التجسس وكشف الجريمة ؛فالحالم قد حملت كل هذه السمات الشكلية رغم أن هذا المقطع يحاول الكاتب فيه إيهام القارئ بأن نص الحالم لا يتوافق مع شكل الرواية الأمريكية.

إن المتمعن في نص رواية الحالم يجد أنها لم تقتصر على توظيف الرواية الأمريكية في متن الرواية،بل هناك تقنية أخرى هي أدب الرسائل حيث تعُجّ الحالم بجملة من الرسائل بين ليليا أنطوان،والمترجم ريماس ايمي ساك في القسم الثاني من الرواية"المترجم"وكذلك رسائل بين جميلة بوراس،وليليا أنطوان في القسم الثالث من الرواية"الكفيف يمكن أن يرى "ومن ذلك.

" الفاضلة جميلة بوراس

لا تدركين مدى اندهاشي من رسالتك وما ألحقت بها.ولقد تأكدت من علاقتك بكاتبنا ريماس ايمي ساك...

مودتي الخالصة

ليليا أنطوان [2]

"عزيزتي ليليا

[1] – قسيمي،سمير .الحالم ،ص:203.

[2] – م.ن،ص:209.

اعذريني أولا على رفع الكلفة في استهلال رسالتي

كنت مدركة بالمعضلة التي طرحتها في آخر خطاب،ومع شغفي بقراءة الأدب،إلا أنني لا ادعي معرفتي بأساليب التنقيح...

محبتي

جميلة [1]

إن هذا التوظيف للرسائل قد منح رواية الحالم تنويعا أسلوبيا،وتكثيفا سرديا يتم على مستوى جعل الخطاب الروائي خطابا معرفيا متكاملا والقول ذاته يمكن أن نقوله على خطاب رواية همس الرمادي،و سرادق الحلم والفجيعة حيث جاءت الروايات الثلاث مشبعة بأسماء الكتاب والأدباء والرسامين وشخصيات تراثية وتاريخية متنوعة،ومنفتحة على نصوص وفنون متعددة وغير محدودة الأمر الذي جعل من الفعل الروائي فيها فعلا حواريا لتغدو بذلك هذه الروايات"مزيجا من الفنون وخريطة كاملة من الخطابات"[2].

- **التكثيف السردي:**

يقترن الخطاب الروائي بخاصية مهمة وهي السرد أي بطريقة كتابة وتشكيل الروائي لمعمارية نصه السردي،وحيث إن أي رواية لا يمكن لها أن تكون إلا بوجود السرد،فإن الروائي سيقوم بالتركيز على هذه التقنية ليجعل منها العنصر الأساسي الذي تندرج ضمنها كل العناصر والتقنيات التي تتضافر فيما بينها لتُشيد في الأخير النص المنطوي تحت مسمى جنس الرواية،وهنا سيعمل على"نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية وتوزيعها في ثنايا النص

[1] – قسيمي،سمير.الحالم ،ص:210.

[2] – حوار مع الناقد بشير،بويجرة محمد.جريدة الجمهورية .

الروائي،وتمثيل المرجعيات الثقافية،والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية"[3]،والسرد حتى يحمل سمة الكثافة عليه أن ينتج عالما روائيا ثخينا وغنيا بعلاقاته وصوره "إذ تتكاثف الصور وتتزاحم و يُخيل إلى المتلقي أنه إزاء مشاهد مصورة لا يكاد يدري محتوى مشهد حتى يصادفه ألوان أخرى،وومضات جديدة تغري حاسته البصرية "[1]،ويصبح القارئ هنا منفعلا بفعل السرد ومأخوذا به،وبشكل تواجده في متن الرواية.

وبداية برواية همس الرمادي التي يكتشف فيها القارئ أن الكاتب لم يغادر فيها الكاتب ثوب الواقعية التي لطالما كانت طريقته وأسلوبه ،إلا أنه في المقابل من ذلك سيلاحظ اختلاف الكتابة في هذه الرواية،لأن الروائي محمد مفلاح لم يجعلها حكاية واحدة تسير وفق نمط واحد تبدأ ببداية واحدة وتسير صوب العقدة لتصل في الختام لنهاية محددة ومعينة،بل جعلها رواية بطلها مكان اسمه"حي الفرسان"وفي هذا المكان تأتي الحكايات الكثيرة والمتعددة لتقرأ تفاصيل الحياة والواقع فيه،وهنا يكون السرد متشبعا بأنماط مختلفة من الشخوص وأصناف الحياة والرؤى التي تجتمع كلها لتُعبر عن غنى المواقف والأفكار والتجارب المتباينة،ويغدو السرد—حينذاك-متكاثفا بالصور والمعاني والمشاهد،والدلالات الأيدلوجية المشبعة بالقصص المختلفة،وكذا بالخلفيات المعرفية التي يستحضرها الكاتب ليحقق قراءة واعية للواقع الحاضر .

وهذه السمة هي نفسها التي لمسناها في رواية سرادق الحلم والفجيعة حيث تستثمر عنصر التكثيف السردي بشكل ملفت للانتباه،وإذا كنا قد وجدنا تكثيفا دلالي ظهر على مستوى اللغة التي ارتأينا الحديث عنها في فصل آخر،فإن التكثيف السردي قد كان حاضر بشكل جعل القارئ ينتبه لهذه الظاهرة ،فالمتأمل لنص رواية سرادق الحلم والفجيعة سيجد

[3]- إبراهيم،عبد الله."التمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة علامات،المغرب،عدد:16،(2004)،ص:03.

[1] – حميطوش،كريمة.سرادق الحلم والفجيعة :التكثيف والانحراف الدلالي،مجلة الخطاب(عدد سابق)،ص:122.

ثراء مادتها السردية،حيث يدعو انسياب الحكايات المتعددة بتناسلها إلى تباطؤ سرعة الحدث وتكاثف السرد الناتج عن توالد صور ومشاهد تصنع لكل حكاية حدودها وتفاصيلها،إذ يقول السارد:

"عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر لقد ذقت ذرعا،وما كنت أستطيع أن أزيد فيها ليلة واحدة فوق ما قضيته،لقد كرهت كل شيء حتى نفسي،وكانت نفسي قد تاقت لرؤية النجوم المتلألة في صفحة السماء الصافية وبالفعل قد نلت ذلك ونعمت به وناجيت النجوم بحثا عن الرفاق وعن حبيبتي نون وخلت النجوم قد اختلفت فيما بينها واختلطت أصواتها "[1].

ينبني هذا المقطع السردي على تركيب يجعل القارئ يجول بنظره بتأمل كبير في المشهد الذي يصوره الكاتب،إذ تحتشد في مخيلة القارئ دلالات عديدة تنتجها حركية الأفعال التي تتعاقب واحدة تلو الأخرى وتسمح للأشياء بالحدوث بتسارع كبير يخفض سرعة الزمن،ويزيد من طاقة السرد الأمر الذي يدعو القارئ لإعادة تركيب معطيات المشهد السردي،وتوزيع أجزائه بشكل يستوعب معطياته و علاقاته .

وحين يحضر السارد ليحكي تفاصيل حكاية يكون هو بطلها وفي الآن ذاته هو من يتكفل بفعل السرد فيها،فإننا سنلاحظ قدرة ذلك السارد على التعبير عن ذاته وانفعاله بمجريات الأحداث،في هذا الصدد يقول السارد:

[1] – جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير كاملة،ص:485.

"لم استطع أن أسير مرفوع القامة كنت أمشي كالبطة مرة وحبوا مرات عدة... هذه بداية الانبطاح...الانفضاح وإذا استمر الأمر على هذا الحال فسيأتي علي لا محالة ولا يبقى أمامي حينها إلا أن أدفن نفسي "[2].

يقوم هذا المقطع على إشارات دلالية تتم على مستوى تضافر المعاني وتكاثفها،فالسارد وهو يحاور ذاته،فإنه يعمل على توليد طاقة السرد وتكثير دلالاته،لأنه لا يفصح ولا يحيل إلى معنى محدد،بل يتشكل وفق صورة غامضة تنتج مفارقات عديدة لا تستند على قراءة واحدة يصبح فيها القارئ مندهشا ويحاول القبض على رؤية واحدة .

وإضافة إلى ذلك،فإننا نجد ذلك الفيض المعرفي والثقافي الحاضر في الرواية أين يقوم الكاتب بتكثيف السرد انطلاقا من تكثير النصوص،والخطابات التي تجتمع كلها لتمنح السرد كثافة وغزارة تتولد من إعادة قراءة المخزون الثقافي بشكل تتعدد فيه الصور والدلالات،ويغدو السرد مختلفا ومثيرا بأسئلته وتشابكاته؛لأنه لا يتجه صوب النسق الواحد،بل ينحرف و يتغير في كل مرة ومع كل حكاية يسردها الكاتب ليتمظهر بمظاهر وتشكيلات عديدة .

أما في رواية الحالم،فإن السرد قد جاء بحس إبداعي مميز؛لأنه إذا كان سمير قسيمي قد جعل في غلاف روايته اسم **الحالم** اعترافا منه بأنها رواية واحدة،فإن الدخول لمتنها يُثبت عكس ذلك،حيث تأتي على ثلاثة أقسام كل قسم لا يُنهي الحكاية السابقة،بل ينسج حكاية مخالفة ومغايرة عن الحكاية السابقة في شخوصها وفي أسلوبها،وفي أحداثها و توجهها وحتى في دور السارد الذي يجيء مختلفا في كل مرة ،وهنا يُدرك القارئ أن سمير قسيمي يتمرد على قواعد الوحدة والترابط،لأنه حَّمل تقنية السرد سمة التناقض والتباين،ليجعله حاضرا في كل قسم من أقسام الرواية بمظهر منفرد ومميز عن الطريقة السابقة أو اللاحقة لكل قسم،وهذا

[2] – م.ن،ص:482.

التناقض يأتي انطلاقا من تعدد أشكال ظهور المادة السردية في الرواية قد منح السرد كثافة وتنوعا مدهشا،ليجعل الرواية في كل مرة تلبس ثوبا مغايرا للسرد،يقول الكاتب:

"يا إلهي كم جميلة تلك اللحظات التي كانت تجعلني أنظر إلى صورتي من دون خجل يتراجع الحياء،فيلفظني الصلاح فأسأله المزيد فلطالما علمت أن في الحب المزيد"[1].

إن هذا المقطع السردي لا يكشف بقدر ما يُخفي،ويمنح النص تكثيفا سرديا تتعدد معه المعاني وتتوهج الدلالات،حيث يتشكل الفعل السردي هنا وفق علاقات عديدة تدعو للتأمل والبحث في ثنايا النص عن المغزى؛لأن الكاتب قد جعله يأتي ضمن تفريعات كثيرة لا تستقر على حال واحد ليجعل القارئ يتساءل عن المقصد الحقيقي .

وإذا كان سمير قسيمي قد رسم لروايته فكرة واحدة هي تداخل الحلم بالواقع والوهم بالحقيقة،فإنه استطاع أن يوجه روايته صوب السرد المركب والمكثف الذي يحتمل القراءات العديدة ويستلزم وجود دلالات ومعاني كثيرة لا تتوحد بمفهوم ومغزى واحد،إذ يقول السارد:

"خضتهما بعقلي وجنوني أنظر فقط فتغمرني الرغبة في الرغبة غير قادرة على التقدم غير راغبة في التراجع"[1].

فهذا المقطع وظفه الكاتب ليجسد تقاطع العقل مع الجنون ليكسر القاعدة،ويضفي على النص جوا من التداخل أين يصبح السرد متشابكا ومراوغا في الأفكار،ومنتجا لمعاني غائمة لا تتبدى واضحة وظاهرة بشكل محدد،ويبدو أن الكاتب يستعين بطاقة الكلمة التي تتكرر لتُعيد إنتاج المعنى من جديد،وتمنح للسرد حضورا ملتبسا وغير قار؛لأنها تجعله منفتحا وباسطا لمختلف الدلالات التي يصعب التأكد منها،ويقول في موضع آخر:

[1] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:263.

[1] – قسيمي،سمير.الحالم ،ص:264.

"كنت مجبرة على الإصغاء لصمته وبداخلي صراخ ممعن في الصراخ"[2].

يأتي السرد هنا ليستثمر طاقة البوح الإنساني في فعل الوجود،وتصبح الكلمة منفعلة بذاتها ومجددة لوجودها عبر مساحة متعددة من القول،والمعنى المبعثر دلاليا والحامل لقراءات متعددة ؛فكلمة صراخ تصنع مفارقة في القول والتركيب اللغوي،حيث تأتي حاملة لكثافة المعنى التي تُضفي على الذات توهجا نفسيا يثير القلق والوجع لتغدو انعكاسا لتوترات شعورية ووجدانية،وهنا تصبح اللغة معتمدة على كثافة الكلمة والعبارة التي تؤدي- بالضرورة- إلى كثافة السرد المؤسس على مفارقات دلالية وكثافة لغوية .

يمكننا القول بعد كل هذا بأن كل من"همس الرمادي"و"سرادق الحلم والفجيعة" و"الحالم"قد استفادت من طرائق وتقنيات السرد الغربي،وحاولت أن تجسد ذلك من خلال تقفي النموذج الغربي ورسم ملامح مغايرة لنصوص روائية جزائرية جديدة بشكلها،وبمضمونها وبرغبتها في خوض غمار التجديد،والظهور بمزايا سردية تجعلها منفتحة على أساليب جديدة في الحكي،والقول منطلقة صوب فضاءات أرحب تبتعد عن هيمنة الصوت الواحد،ولا تحصر الرواية في قراءة واحدة تُفقد النص الروائي وهجه وغناه،وإذا كان الحديث عن بنيات الرواية موضوع الدراسة قد كشف عن تجديد في البناء والمضمون،فإن الحديث عن اللغة سيكشف هو الآخر عن بعض من ملامح التجديد الروائي الذي مس بالدرجة الأولى اللغة .

[2] – م.ن،ص:262.

الفصل الثاني

بنية اللغة في الخطاب الروائي الجزائري الجديد

المبحث الأول:الرواية الجديدة وتحولات اللغة

المبحث الثاني:في واقعية الملفوظ الروائي الجزائري الجديد

المبحث الثالث:التوظيف الشعري للغة الروائية الجزائرية

- **الرواية الجديدة وتحولات اللغة :**

تُثير الرواية الجديدة باعتبارها تطورا وتجاوزا لشكل روائي سابق عدّة إشكاليات متشابكة ولعل أبرزها هي إشكالية اللغة،حيث باتت هذه الأخيرة هي العلامة البارزة على التحول الجذري للفن الروائي؛فمنذ ظهور الرواية الجديدة في أوائل الخمسينيات،وهي تحاول أن ترصد لذاتها شكلا مغايرا يسعى للقبض على الواقع،والذات الإنسانية بلغة تختلف تماما عن ما كانت عليه لغة الرواية الكلاسيكية .

وحيث إن الفن الروائي عموما يقيم علاقة وطيدة مع اللغة ويهتم بها وهذا؛لأن"الرواية هي فقط ما يُسرد بواسطة اللغة الفنية"[1]،فإن الروائي قد بات حريصا على صياغة نص روائي يتشكل وفق معرفة ذاتية للواقع والإنسان ضمن صياغة لغوية تتكفل بتأدية الوظيفة التواصلية بين النص،والقارئ بغض النظر عن ما تحمله هذه اللغة من خصائص جمالية و إبداعية من شأنها أن تحدد خصوصية الكاتب الأدبية وتفرده؛لتكون الرواية بهذا الوصف "تشكيل لغوي قبل كل شيء،والشخصيات والأحداث والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا،بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاصPersonne تمثلهم شخصيات Personnages ضمن أحداث بيضاء"[2].

لكن إذا سلمنا بأن أي رواية هي نص أدبي ولابد لها أن تتحدد ضمن نظام اللغة،فإننا نجد أن كيفية التعامل مع هذا النظام هو الذي أحدث الاختلاف بين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة على مستوى الشكل،وهو نفسه الشيء الذي حدد نقطة التحول؛لأنه إذا كانت اللغة داخل النص الروائي التقليدي مأخوذة بهم الواقع،والرصد الحقيقي لحقائق الأشياء

[1]- صالح،صلاح.سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية-المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط:01،2003،ص:46.

[2]- مرتاض،عبد الملك.في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- ص:168.

والأحداث لدرجة برزت فيه كأنها"مخلوق ثابت لا يتكلم بنفسه عن شيء ولكن يتكلم المبدع به عن شيء"[1]فهي النظام المقيد بمقولات الواقع،حيث المعقول والعادي الذي أرغمها على التخلي عن خصوصيتها التي تشي بكثير من التمرد والمراوغة والمشاكسة،فإن الرواية الجديدة على عكس ذلك ؛لأنها أعادت توجيه اللغة من جديد لتجعلها هي الغاية والهدف في الكتابة الروائية الجديدة ،إذ باتت ذات طابع جمالي خاص،وحملت وظائف متعددة.

وعليه،فإن اللغة لم تعد في الرواية الجديدة كما كانت عليه في سابق زمانها مع الرواية الكلاسيكية تقول التقنيات السردية ولا تسرد ذاتها،تختفي وراء عناصر الزمان والحدث والمكان والشخصية ولا تُعنى بكيانها،بل أصبحت هي مركز الاهتمام ونقطة التبدَّل التي تُثير الروائي وتجعله يجتهد في بناء نص تكون فيه اللغة هي"الملفوظ الخطاب المحمل بالقصدية والوعي والتي لا تعكس قصدية المؤلف،بقدر ما تكشف عن أنماط العلاقات بين الشخصيات"[2]،فالواقع الجديد والزمن المتمرد بتشتته وتأزمه قد فرض على الكاتب التغيير بإعادة النظر في أساليبه وتقنياته،وبناء إستراتجية جديدة في الكتابة الروائية خصوصا بعد أن أدرك " أن الوسائل التعبيرية المتاحة له زمنيا لم تعد كافية للتدليل على قصديته الحقيقية"[3]،لهذا كانت اللغة هي هاجسه وغايته في تشكيل فضائه النصي المعبر عن الواقع والحياة الإنسانية بطرائق جديدة كفيلة باستيعاب متغيرات الزمن والحدث الروائي،ولذلك كله فهو لم يعد يهدف إلى كتابة نص روائي"يبحث في الموضوعات أو الأفكار والمفهومات،وإنما في العلاقات في علائق

[1]- جيرو،بيير .الأسلوبية .ترجمة: منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا،ط: 02،1994،ص:05.

[2]- بلعلى،آمنة.المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف- دار الأمل،تيزي وزو،(د-تا)،ص:89.

[3]-بوطاجين،السعيد.السرد ووهم المرجع-مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث-منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2005،ص:46.

التشكيل الفني وتراكيبها،ومن ثمة نشأت الحاجة إلى النظام الألسني لإدراك نموذج اختلافي تصفه اللغة وتنتجه لأنه كائن في الإنجاز اللغوي اللامتناهي"[1].

لقد عزف الروائي الجديد عن الانكباب على الواقع الظاهر،والاهتمام به كموجود وكائن مادي،وغير نظرته له ليوجهه نحو الواقع المحسوس الذي يخفي بواطن الأشياء،ويجسد صورة معادلة للوجود الإنساني الغائم،ومما لاشك فيه أن هذا التغيير في إستراتجية التعبير عن الواقع بشكل غير اعتيادي قد كشف عن تشكيل جديد للغة الروائية التي شهدت تحولا كبيرا بعد أن بات الكاتب يشدِّد عليها في منجزه الروائي،ويسعى من خلالها لاحتواء الواقع والإحاطة به،وصياغة نص روائي يقرأ الواقع والذات ولا يسرد تفاصيلهما،ومن أجل هذه الغاية نلفي اللغة في الخطاب الروائي الجديد قد تجردت من صورتها الواقعية المباشرة،إذ"لم تعد انعكاسا في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي،ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه"[2]،وباتت اللغة اليوم ترتسم على أفق يعلو بذاتها ويستشعر طرائق التعبير المتميز،والتوظيف المنفرد الذي يعمل على إضافة الجديد والمختلف للجنس الروائي .

إن الرواية الجديدة تعول على اللغة لا باعتبارها أداة لقراءة الواقع واحتوائه مع ما يقتضيه الزمن والفعل الروائي الجديد فحسب،بل على اعتبارها وسيلة للمكاشفة والبحث عن الكتابة هذه التي باتت هم الروائي الأول وهاجسه لإبداع نص روائي يستوعب قلق الذات وتصدع الزمن بطريقة تمنح للغة حضورها المميز،لهذا وجب على القارئ اليوم"أن يعي من البداية أن اللغة في حد ذاتها في قص الحداثة هي المعنية بالأمر"[3]،وربما كان على الناقد هو الآخر أن يعي بأن أي مقاربة للخطاب الروائي الجديد لابد لها أن تنطلق من مقاربة لغته،أي في أشكال اشتغالها وطرائق حضورها .

[1] – فيدوح،عبد القادر.شعرية القص،ص: 81.

[2] – جيرو،بيير .الأسلوبية،ص: 36.

[3] – إبراهيم،نبيلة . فن القص،ص: 194.

لقد منح الروائي الجديد للغة سلطة كبرى في صياغة النص الروائي،واشتغل عليها اشتغالا لدرجة غدت فيه الرواية بمفهومه هي"توسيع وتعميق للأفق اللغوي"[1]،حيث لا يكتفي المعنى بالدلالة السطحية الظاهرة،بل يسعى إلى تجسيد الدلالات العميقة التي تتوارى خلف ظواهر الأشياء،وتجسد عالما معكوسا في صوره وفي تصوراته الشعورية الإنسانية،وهنا يتعطل دور المرجع الخارجي الذي يحيل النص إلى شيء حاضر في الذهن والخارج،لنكون أمام لغة عميقة تقول عالما غائما وملتوي بدلالاته .

هكذا،إذن تحولت اللغة داخل الخطاب الروائي الجديد،لتصبح لغة ثائرة ومتمردة،لغة تحتفي بذاتها،وتُعيد صبر أغوارها،وترتكن إلى كل أنواع القول حتى تخالف النموذج السائد وتطرح تصورا آخر لنظام اللغة،لتغدو الرواية الجديدة"صياغة عامة تروم أن تعيد النظر جذريا في قضية جمالية الرواية وطبيعتها الأسلوبية المتميزة"[2]،بحيث تتجدد اللغة بتجدد المفاهيم النظرية التي تحرص على اللغة لا بوصفها نظاما من العلامات والرموز يقول الواقع والذات فحسب،بل بوصفها نظاما لا يقول الواقع إلا ليمنح لنفسه حضورا مميزا جاعلا القول في مصاف الكتابة الأدبية.

وغير بعيد عن مسار هذا التحول الذي شهده الفن الروائي لغويا،فإننا نُلفي الرواية الجزائرية قد استطاعت أن تُعانق فضاء التجديد،وتُعيد النظر في وسائلها ومصوغاتها التعبيرية؛فبعد أن كانت تمنح للغة حضورا ثانويا يكاد يُشكل العناصر السردية دون أن تلتفت إلى خصوصيتها الفنية والأدبية،فإنها غدت اليوم على العكس من ذلك،إذ هي مركز الاهتمام والعنصر الفّعال الذي يعول عليه الروائي لبناء مادة لحكايته،وهنا"تجاوزت الرواية الجزائرية

[1]–Mikhail Bakhtine,Esthétique Et Théorie Du Roman ;Édition Gallimard;1978,p:182.

[2]– لحميداني،حميد.أسلوبية الرواية–مدخل نظري–منشورات دراسات سال،الدار البيضاء–المغرب،ط:01، 1989،ص:07.

احراجاتها البنيوية والأيديولوجية،حيث تصبح اللغة بيت الحكاية وبيت اللغز"[1]،ليأتي النص الروائي الجزائري الجديد بصورة مغايرة،إذ تظهر فيه اللغة وهي تحتفي بذاتها وتتعالى على منطق القول السائد لتصبح هي الحدث؛فحتى وهي تقول الواقع والحياة،فإن الكاتب عليه أن يطوعها ويشكلها لتكون قادرة على بلوغ الأثر الفني .

- **في واقعية الملفوظ الروائي الجزائري الجديد:**
- **التشخيص الواقعي للغة الروائية :**

لعل الخاصية التي يمتاز بها الخطاب الروائي بشكل كبير ومكشوف هي ارتباطه بالواقع كمعطى يؤسس مادة النص الروائي،وموضوعه الذي يتبدى من خلال حقائق الواقع والحياة المطروحة داخله لهذا،فإننا نجد أن أي روائي وهو يبحث عن مادة لنصه الروائي"لا يفتعل تجربته ولا يصطنع مفرداته،بل يغمس ريشته في عرف الحياة وعطرها من حوله"[2]،وهذا ما دعا إلى توصيف الرواية بفن الواقع،والذي يبدو أنه توصيف بامتياز؛لأن الواقع هو منبع وجود الحكاية الروائية،والرواية لابد لها أن"تعتمد على الواقع الذي يعيش فيه المتلقي إطارا مرجعيا لحكايتها لتضمن تسلية هذا المتلقي،وإمتاعه وتحقق وظيفتها الاجتماعية من خلال ذلك"[3]،لكن هذا الإقرار بمدى الارتباط بين الجنس الروائي والواقع لا يعني أن الرواية تتجرد من خصوصيتها الفنية؛لأنها تبقى – دوما – في إطار النص الأدبي الذي يحيل إلى حقائق فنية وتخيلية أدبية.

---

[1]– اليامين، بن تومي.السرد العنقودي ورحلة البحث عن العالم الممكن– حوارية المرجع والدال– مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة :عدد:09،2013،ص:68.

[2] – فضل،صلاح. شفرات النص– دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد– عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،القاهرة،ط:02،1995،ص:232.

[3] – الفيصل،سمر الروحي. الرواية العربية البناء والرؤيا– مقاربات نقدية– منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2003،ص:222.

هذا ما حاولت الرواية الجديدة أن تثبته،حيث دعت إلى تشكيل نص يقيم خصوصيته عبر مسارات تعبيرية حديثة مبتكرة منطلقة من فرضية أنه ،إذا كان قانون الكتابة الروائية يفرض على الكاتب أن يحاكي الواقع ويتعامل معه بطريقة مباشرة،فإنه عليه أن يبتكر طريقة جديدة في صياغة هذا الواقع المأزوم،بحيث يمنح لنصه مساحة من التعبير الفني لا تعتمد على نقل الواقع كما هو والإخلاص له،بل تعتمد على قراءة ما هو مخفي قراءة نقدية واعية،من هنا حاول أن ينجز نصا يتأسس على منظومة لغوية تُقيم الفوارق بين الواقع والرواية،لهذا كله يمكننا القول بأن الرواية الجديدة"لم تكن رفضا للواقعية بمعناها العام،وإنما كانت رفضا لفهم محدد بسيط ومسطح للواقعية،فهم يختزلها في جملة قواعد ثابتة ويحاول تأييدها بمعزل عن تغير الواقع وتحولاته"[1]،ولعل الروائي الجديد قد كان واعيا لحقيقة فريدة تشغل باله وتفكيره،هي أنه حين يمارس كتابة الرواية،فهو يمارس فعلا إبداعيا مميزا،لذلك وجب عليه أن يدرك بأن الرواية هي فن و"الفن هو المتخيل،والوجود هو الواقع والمتخيل لا يتصالح مع الواقع وإذا تصالح معه انتهى وانتقل أو لنقل :إن الفن في تعريفه لا يقبل أي تصالح مع الواقع،لأن دوره هو تحرير الإنسان من هذا الواقع"[2]،وهذه الحقيقة الملموسة تؤكد حذق الروائي الجديد؛لأنه يأخذ الواقع كمادة لحكايته لكن في الوقت ذاته يُحيد عنه باللغة التي يستأنس بها،فهو في ذلك يؤكد على أدبية النص الروائي .

وعليه،فإن الحديث عن الواقع في الرواية الجديدة،هو حديث عن واقع فني يرتسم على حدود اللغة المتاخمة للفن أين تحضر الحقائق الدلالية،والجمالية التي تصور الواقع بعيدا عن ماديته لتجعله واقعا منشودا أو مأمولا في وجوده،وهنا تكون رؤية الواقع نابعة—بالأساس—من رؤية اللغة التي امتلكت سلطة التعبير وسرد الحكاية لترغم الرواية على أن "تنسى جذور سلطتها وتستبدل النسيان بحزمة مقولات عن مقام الكلمة،وطقوس الحروف وإمكانات

[1]– غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية—بين رفض الحدود وحدود الرفض–ص:198.

[2] –دراج،فيصل.الواقع والمثال– مساهمة في علاقات الأدب والسياسة– ص: 309.

اللغة"[1]،بحيث تصبح المسألة التي تُثيرها لغة الرواية الجديدة ليست كامنة"في التعبير عن الذات أو صياغة الشكل الجميل،وإنما في كيفية التعبير عنها،بحيث ترتهن جماليات الشكل بالوظيفة التي تقوم بها هذه الكيفية"[2]،ومادام أن الرواية محكوم عليها بصياغة الواقع والتعبير عنه،فلابد لها أن ترصد شيئا من خصوصيته،أو تتكون وفق مستوياته حتى يشعر القارئ أنه بصدد نص أدبي يعانق الواقع ويحاكيه،لهذا نُلفي في أي رواية حضور اللغة الواقعية .

وحيث إن الحديث عن اللغة الواقعية يجرنا للحديث عن الرواية الجزائرية الجديدة على اعتبارها موضوعا للدراسة والتحليل،فإننا نجد أن كلا من روايتي"همس الرمادي"و"الحالم"قد تمثلت فيهما بوضوح جانبا من واقعية اللغة،وهذا التمثيل يتم بقدر ما يمنحه كل روائي من مساحة لهذه اللغة،وقد جاء تخصيصنا لهما في دراسة اللغة الروائية الواقعية نظر لكون الروائي"محمد مفلاح"قد جعل من الواقعية مساره للولوج لعوالم الفن الروائي حتى بات مرتبطا بها بشكل شديد ولافت للانتباه،وغدت الواقعية ظاهرة ملازمة في كل كتاباته الروائية،،أما سمير قسيمي،فقد جعل من الواقعية في روايته جزءا من اللعبة الفنية التي يتيه فيها القارئ بين الحقيقة والخيال،وبين ما هو واقعي موجود،وما هو أدبي فني.

بداية برواية همس الرمادي ،فإننا نجد أنها تقوم على خاصية تصوير الواقع العربي لا من زاوية تسجيل أحداثه وتفاصيله العميقة؛بل من زاوية ما لهذه الأحداث من أثر نفسي منعكس على شخصيات الرواية،إذ نلمس فيها تكثيفا شعوريا وفكريا للحالة التي تنتاب الكاتب إزاء هذا الواقع المتأزم الذي يدينه بشكل صارخ،أين تحضر اللغة بشكل مكثف لتشخص المواقف والأشخاص،وتنبني وفق دلالات وظيفية متعددة،وإذا كانت دراسة أي نص روائي دراسة لغوية لابد لها أن تمر على ثلاث مراحل هي:لغة السرد،لغة الحوار،ولغة

[1]- دراج،فيصل. الواقع والمثال-مساهمة في علاقات الأدب والسياسة-ص:297.

[2]- راغب،نبيل. موسوعة النظريات الأدبية. مكتبة لبنان ناشرون.الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط:01،2003،ص:306.

الوصف،فإن رحلتنا في الكشف عن اللغة في روايتي همس الرمادي والحالم لابد لها أن تمر على هذه المراحل الثلاث .

- **أولا :لغة السرد:**

لا يستقيم وجود النص الروائي إلا بوجود السرد هذه الخاصية التي تُعتبر بمثابة لازمة وجب حضورها في كل رواية؛لأنه هو"الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى الطريقة سردا"[1]،وهذا يعني أنه إذا كان على الروائي أن يستثمر حكاية بشخوص ومواقف وأحداث متعددة ومتباينة،فإنه لكي يوصل هذه الحكاية للقارئ عليه أن يشتغل على تقنية السرد التي تتجسد فيها الرواية بشكل واضح،وتُساهم"في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية وتوزيعها في ثنايا النص الروائي،وتمثيل المرجعيات الثقافية،والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية"[2]،وهنا يظهر جليا ما لسرد من علاقة وطيدة بالرواية وبعناصرها الأخرى خصوصا اللغة التي تتكاثف مع السرد لتنقل الرواية ككل إلى صورة لغوية كفيلة بتفعيل الحركة التواصلية التبليغية للنص الأدبي.

ولأن الواقعية لا تكاد تغادر أي نص من نصوص محمد مفلاح الروائية،فإننا نجد أن هذه الواقعية التي ينشدها الكاتب هي واقعية مميزة؛لأنها لا تتغذى من وقع الحقائق لتعيد نقل الواقع كما هو ممثلا في النص الروائي،بل تهب نفسها للغة،وتستأنس بمفرداتها،وهنا تصبح الواقعية عند"محمد مفلاح"تجربة فنية تعمل على "إحداث حالة من السؤال الملح خلف هذه الخفة المستحيلة للغة"[3]،وإذا كان أي مبدع"يسعى دوما إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن

[1] – لحمداني،حميد.بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت– لبنان،ط:01،1991،ص:45.

[2] – إبراهيم،عبد الله."التمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة"،مجلة علامات،المغرب،عدد:16،(2004)،ص:03.

[3] – عبد الحفيظ،بن جلولي.الهامش والصدى– قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية–ص:20.

اللغة السائدة والموروثة،وبصراع مستمر معها"[1]،فإننا نلمس في رواية همس الرمادي اقتدارا فنيا على تحديث الفعل الروائي،إذ يشعر القارئ في هذه الرواية أنه أمام نموذج مختلف في الكتابة،حيث لم يعد الفعل الروائي يلتف بطرائق القص التقليدية التي تزُج به في معقولية الحياة ومنطقيتها المألوفة؛بل بات يتغذى من عناصر وطرائق تعبيرية يمكن أن تُدخل الرواية في عوالم التجديد.

إن المتصفح لرواية همس الرمادي يجد أنها تنبثق من زخم الحياة،ومن واقع المعاناة العربية في محاولة من الكاتب لرصد عمق توتر الحدث وجسامة الأزمة التي أصبح الإنسان العربي المعاصر يعيشها؛فالرواية"تنعكس فيها بشكل متوتر وجدلي بنيات المجتمع،وتتصارع فيها أشكال السردي وأساليبه المختلفة،وربما المتناقضة كما تتصارع فيها المجتمع هيئات وطبقات عدّة"[2]،من هنا يكون الحدث الروائي مبنيا على متخيل أدبي،حيث تساهم اللغة في فك رموز الحقيقة،وبعث المعنى ليحمل دلالات المكاشفة والسؤال المختفي خلف الحقيقة الظاهرة .

تتميز رواية همس الرمادي بلغة يمكن أن نقول عنها أنها لغة واقعية لما فيها من بساطة وعفوية وعدم تكلف في الصياغة والتركيب،إذ تقترب من القارئ وتجعله يشعر بتلقائية مبهرة تأسر ذهنه وهذا؛لأن الكاتب يرسم واقعا متأزما،ويهدف من خلاله إلى جعل القارئ يشعر بوقع الحدث؛فالفكرة التي يود محمد مفلاح الحديث عنها في هذه الرواية هي فكرة (ثورات الربيع العربي) بكل توهجاتها وتمزقاتها النفسية،لذلك كانت الحياة التي يحاكيها هي"اشتباك مبرمج على أساس الصراع لإنتاج الحركة"[3]،وكانت اللغة التي تنقل حركية هذا الصراع هي اللغة التي تقترب من الواقع،إذ يقول الكاتب:"**لم يكن الربيع العربي في نظره إلا فوضى**

[1] – برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:54.

[2] – عقار،عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب.شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط:01،2000،ص:32.

[3]– بن جلولي، عبد الحفيظ.الهامش والصدى- قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية-ص:48.

عارمة صنعتها أمريكا وأوربا لصرف أنظار شعوبها عن الأزمات المالية التي تهددها،ولكنه لم يجرؤ على التعبير عن مواقفه السلبية من الثورات العربية.خاف من بعض جيرانه،ومن الأشخاص المؤيدين لها"[1].

فهذا المقطع السردي رغم بساطة لغته التي تستقي معجمها من الواقع المعيش ومن عمق الأزمة العربية الحاضرة،إلا أننا نحس دنوها من القارئ وملامستها لفكره،حيث يدعو محمد مفلاح بهذه اللغة القارئ إلى استشعار الحياة وقراءة الواقع بما هو مخفي فيه،ومحتمل الإدراك؛لأن الكاتب ليس همه أن ينقل الحياة،بل أن يصور الجانب النفسي لهذه الحياة،والكاتب هنا ينقل ما يدور في ذهن شخصية"عيسى الجبي"،ويعكس موقفه الفكري من ثورات الربيع العربي لكنه في الوقت ذاته يصور لنا الواقع الداخلي لهذه الشخصية؛فحينما يقول (خاف من بعض جيرانه،ومن الأشخاص المؤيدين لها)،فإنه يطلع القارئ على خبايا الذات المتطلعة لقول الرأي بكل صراحة لكن مشاعر الخوف،والقلق والتجاهل من الرأي الآخر تجعله يرغب في الاحتفاظ رأيه لنفسه هو .

إن رغبة الكاتب الحديث عن واقع الثورات العربية،قد جعلت من لغته تقترب من الواقع وتلتف بعناصره؛لكنها في الآن ذاته تُعبر عن حالات شعورية مقهورة ومريرة لتنتج وضعا شعوريا داخليا؛ذلك إنه حينما نجد أن كل ما يقع في حي الفرسان من أحداث ومجريات سياسية وحياتية هو في حد ذاته انعكاس لمجريات أحداث كبيرة وقعت في العالم العربي،فإننا نحدس أن الكاتب يريد أن يكشف بهذه اللغة عن شعور نفسي يتملك شخصيات روايته،إذ يقول :"**أخ..خ..خ خيب مسؤولوه ظنه،وأهملوا شأنه .خدمهم وضحى بحياته الشخصية من أجل ترقياتهم،وهم القساة تخلوا عنه بعدما خاض مثل**

[1]– مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:06.

دونكيشوت المعارك الوهمية .طلب المساعدة من صهره فنصحه بالاستماع بأيام تقاعده"[1] .

فبداية الفقرة بصيغة (أخ..خ..خ) فيها تأكيد على حالة شعورية مفعمة بالأسى والحسرة والوجع الذي تعانيه الشخصية جراء ضعفها،وعدم قدرتها على مواجهة وضعها الجديد،ولعل التركيز على صياغة حالة شعورية مضطربة هو الذي جعل الكاتب يوظف لغة تتدفق معاناة فكلمات(خيب–أهملوا–خدمهم–ضحى–قساة)كلها تترجم عمق المرارة والجزع،كما أن عبارة (فنصحه بالاستماع بأيام تقاعده) تكشف عن وضع متردي لقلة الحيلة والهوان نتيجة الخذلان من الآخرين .

وإذا كان الحديث عن اللغة السردية في الرواية سيجرنا للحديث عن الصيغ السردية المبثوثة في الرواية،فإننا ونحن نتصفح الرواية موضوع الدراسة نكتشف أن محمد مفلاح قد استعان في بنائها الفني على سارد رئيس للنص،وهو السارد العليم الذي يمكننا الجزم بأن لغته تمثل لغة الكاتب وترتقي إليها،حيث يكون هذا السارد حاضرا في الأحداث وناقلا لها عن طريق التدخل والكشف عن صراع الحياة والشخصيات في ظل الواقع المطروح،هذا السارد يروي أحداث القصة من خلال ضمير الغائب (هو)،يقول السارد:

"وحتى منور الكريدي،عضو قسمة الحزب العتيد انقلب عليه ولم يعد يخشاه أو يحترمه كان الرجل في الماضي القريب يجامله ويقول له باسما "يا عيسى ..يا عظيم..يحق للمدينة أن تفخر بك أنت من شخصياتها البارزة سيكون لك شأن كبير"،وفي لحظة الحسم قال له بوقاحة أفزعته "كنت موظفا ساميا وقد حققت مصالحك"[1].

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:09.

[1]– مفلاح، محمد.همس الرمادي،ص:10.

مـن الواضـح أن المقطـع السـردي هنـا يسـتعين بضـمير الغائب(هو)الـذي يثـري الحكي،ويكشف عن مأساة الشخصية وتوترها،حيث بدأ السارد بتصوير حالة الاستغراب التي تنتابه باستخدام كلمة (وحتى) التي تمنح اللغة دلالة التعجب أين تأتي الأفعال (انقلب – لم يعد يخشاه-يحترمه) لتجسد حالة التعجب،وقد جاءت اللغة بعد ذلك لتظهر المفارقات التي تتشكل إثر تغير الواقع من وضع لآخر،وهنا تلعب هذه المفارقة دورا كبيرا في جعل اللغة الروائية تكشف عن مكنونات الذات،حيث الشعور بالتمزق والصدمة من الواقع المعيش.

إن اعتماد الرواية على سارد عليم ومشارك في توجيه الحكاية وتبليغها للقارئ،قد جعل القارئ ينسى وجود الكاتب،ويصبغ الرواية بالموضوعية التي تبتعد عن روح الذاتية،وهنا يكون الكاتب قد استطاع احتواء الواقع،والتعبير عنه بأسلوب يقربه للقارئ ويضعه في حدود كيانه،وهذا كله يحدث بفعل اللغة التي تنتج عالم ممزوجا بين العالم الواقعي والعالم الروائي الأدبي،يقول السارد:"**علال لم يغادر الوطن .لقد خابر شقيقته نفيسة الكاتبة الإدارية وسمية المتزوجة بمدينة مستغانم بأنه سيعود إلى البيت بعد تحقيق حلمه .وعن أي حلم تتحدث يا علال وأنت الذي تخليت عن دراستك بالرغم من نصائحي الكثيرة ؟وتنهد العقاقيري تنهيدة عميقة**"[2].

لقد بدأ الكاتب السرد بجملة اسمية تؤكد نبرة الإصرار على الفعل والثبات عليه،أي عدم المغادرة،ثم جاء السرد بلسان الراوي العليم بضمير الغائب ليخبر عن شخصية علال،لكن سرعان ما أصبح صوت السارد مندمغا مع صوت شخصية"العقاقيري"في توليفة تثري المقطع السردي،وتحرك ذهن القارئ لتُلفت انتباهه ويصبح السرد بعد ذلك مأخوذا بلغة السارد والشخصية المشاركة في القصة معا،كما أن إدماج مدينة"مستغانم"داخل المقطع

[2]– م.ن،ص:17.

السردي،ونقلها من الواقع إلى الرواية لتكون جزءا من الحدث الروائي،قد منح اللغة قدرا من الإيهام بواقعية الحدث.

ويبدو أن رغبة الروائي في إيهام القارئ بواقعية ما يسرد قد جعلت منه يحرص على جعل ضمير الغائب هو الحاضر في الرواية بشكل كلي نظرا لما يحمله هذا الضمير من إحالة للخارج،ويتيح للكاتب أن يتوارى خلف السارد العليم ليمرر خطابه،ويوجهه نحو القارئ،يقول السارد:

"لم يتوقع البقال عمر الرمسي هرب ابنته الطالبة بثانوية حي الربوة كانت الصدمة قوية دوخته أياما طويلة،ولم يستطع التغلب عليها إلى حد الآن.مازال يشعر بأنه ضائع ومنبوذ،هاجر دكانه مدة شهور خلفته خلالها ابنته زهيرة المطلقة،ثم عاد إلى دكانه مضطرا .دمرت المصيبة بيته الذي كان ينعم بالهدوء"[1].

فهذا المقطع السردي يكشف عن وجود السارد العليم الذي لا يشارك في أحداث القصة المروية،لكنه في المقابل يعمل على إقحام القارئ في مجريات الحدث المروي ؛ذلك أنه ينتقي مفردات اللغة حتى تتمكن من الولوج لأعماق شخصية"عمر الرمسي"،وتصف شعورها الحزين اتجاه المشكلة التي يعانيها،ولاشك أن الكاتب حين يوظف أفعالا (لم يستطع–مازال يشعر–هاجر–عاد–دمرت)،فإنه يجعل السارد يتدخل ليسرد للقارئ القرارات والنوايا التي تدور في فكر الشخصية؛لكنه يجعل نبرة التبليغ في اللغة بنبرة فيها الكثير من الفزع والأسى على حالة عمر الرمسي ،وبالتالي فإنه يُوقظ في القارئ الإحساس بوجع هذه الشخصية،وهنا يمكننا القول بأن اللغة السردية هنا"وإن كانت مخبرة ومسمية وتستهدف التبليغ والتواصل،فإن النبرة التأويلية المصاحبة للسرد تحد مما في الإخبار من مباشرة وتقريرية"[1]،حيث تغدو الرواية

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:17.

[1] – عقار، عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:36.

بذلك مرتكزة على إحداث الأثر النفسي الظاهر في اللغة التي تهدف إلى سرد الواقع،لكنها في الوقت ذاته تبحث عن قراءة الواقع النفسي للشخصيات الحاضرة في نص الرواية.

وفي إطار سعي الكاتب لقراءة الواقع والحديث عنه،فإننا نجد أن اللغة التي شكلت هذا الواقع قد كانت مزيجا متساوقا بين صيغ الفعل الماضي(فعل) وصيغ الفعل المضارع،حيث تأتي الأفعال لتعبر عن الزمنين بشكل متباين،والقارئ سيدرك شيوع هذه الصيغ وطغيانها في النسيج اللغوي للرواية مقارنة بالصيغ الدالة على المستقبل ،يقول السارد:

"وغرق عمر الرمسي في عالم الفضائيات التي سيطرت عليها أخبار الثورات العربية ..."بن علي هرب..مبارك في السجن ..والقذافي يصرخ زنقة زنقة ..دار ..دار ..وصالح يحذر الغرب من عناصر القاعدة"وتساءل في حيرة عن سبب هذه الفتنة التي اجتاحت العالم العربي،ولكنه لم يستطع مواصلة التفكير في هذه الأحداث،فذهنه كان مشغولا بمصير بيته"[2].

إن أول ما يطالعه القارئ في هذا المقطع السردي هو تصوير حالة حاضرة باستخدام أحداث ماضية مقرونة بأفعال مخصوصة بالزمن الماضي(غرق—هرب—سيطرت) تارة،وبالزمن الحاضر تارة أخرى (يصرخ—يحذر—تساءل-لم يستطع)،فجاءت لغة هذا المقطع السردي بمثابة استقراء لحالة واقعية حدثت وتقييما لها،ذلك إن الكاتب هنا حينما يستخدم تقنية التلفاز،والخبر الصحفي الذي يتسم بنوع من الإخبارية،فإنه يُشعر القارئ بصدق التجربة،وحرارة الانفعال في نقل هذه التجربة من الحدث الواقعي إلى الحدث الروائي،وهذا يتم باستخدام اللغة التي يجعل منها وسيلة للوصول لوجدان القارئ بسهولة ويسر،فلا يحس ثقلها،ذلك أن الكاتب وهو ينقل الخبر قد جرده من تقريرته ليمنحه جانبا فنيا أدبيا.

[2] – مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:20.

وقد تجيء بعض المقاطع السردية خالية من حضور الزمن الماضي لتجسد فقط الزمن الحاضر،يقول السارد:**"يمارس يونس الوراق كل هواياته في مكتبته البائسة المنبوذة،يقرأ فيها الجرائد اليومية،ويتفرج على الأخبار في التلفاز الذي وضعه على رف خشبي يعلو الباب ويستمع من هاتفه المحمول إلى قصائد مطربي الأغنية البدوية الوهرانية وأغاني آيت منقلات التي وجد فيها جوا حميميا بالرغم من جهله للغة الأمازيغية "**[1].

المتأمل في هذا المقطع السردي يدرك شيوع الصيغ الفعلية الدالة على الزمن الحاضر يفعل (يمارس-يقرأ-يتفرج-يعلو-يستمع)؛ليؤكد على رغبته في الحديث عن كلام دال على الزمن الحاضر،وربما تكون هذه الرغبة نتيجة عناية الكاتب بسرد أحداث واقعية حدثت فعلا و إلى حد كبير؛فالمتعمق في الرواية يجد أن الكاتب قد اتخذ من أحداث ثورات الربيع العربي حدثا رئيسا وأخذ يصورها بتداعياتها الزمانية،والنفسية العميقة المتباينة ليعرضها من وجهة نظره،و يسردها بلسان صوت الشخصيات المجسدة للرواية،في هذا السياق يقول الكاتب:

"سر عبده الربي كثيرا بالردود التي وصلته إلى حسابه الشخصي في الفيسبوك .لقد احتدم النقاش حول مبادرته لتشكيل "لجنة دعم الربيع العربي " علق على بعض رواد الفيسبوك على المبادرة،فتحدثوا عن هروب بن علي وثروته،وكتبوا عن تنحي حسني مبارك وسجنه مع نجليه،وابتهجوا لمقتل معمر القذافي،وساندوا ثورات اليمن وسوريا،وسكتوا عن أوضاع البحرين"[2].

فرغم أن كل هذه الأحداث التي صورها الكاتب قد حدثت-فعلا-في الواقع الملموس إلا أن الكاتب قد قربها إلى المتلقي بشكل ودي و أبعدها عن الملل والسأم،وجعل القارئ يُقرّ بفنية الكاتب،ذلك إنه حين استخدم تقنية عالم التكنولوجيا والانترنت وبنفس الأخبار التي

[1] – مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:152- 153.

[2] – م.ن،ص:147.

كانت متداولة في وقت سابق في الواقع الحقيقي الملموس ليوصل الحدث،فقد أراد أن يقترب من ذهن القارئ،ووجدانه بشكل أسرع،وهذا ما حققه الكاتب فعلا من خلال اللغة التي جاءت حاملة لقدر من الإيجاز والتكثيف والاندفاع في الكلمات والجمل،فاستطاعت بذلك أن تمنح القارئ كمًّا من المعلومات بمساحات نصية ضئيلة،وهنا تصبح الرواية فضاء لقراءة الواقع ومحاورته بطريقة فنية تعتمد على"عوالم تعيد إنتاج الواقع أو على الأصح تخلق عوالم موازية (منشودة) للواقع الأصلي (المنجب) تحمل أهم سماته الفنية"[1].

والناظر في الرواية سيجد أن الكاتب قد اعتمد كثيرا على توظيف الصيغ الفعلية الدالة على الزمنين الماضي والحاضر،وذلك لأنه مشغول بالحاضر المتأزم والمضطرب،لهذا راح يسرد عنه،ويحكي هول ما يحدث فيه،ويقرنه بالماضي وبطولاته في محاولة منه لكشف متغيرات الحاضر و تمزقاته،يقول السارد:

"هذا الجيل تمرد على كل شيء عثر مرارا على أعقاب السجاير في ساحة المدرسة،وأمام دور المياه وفي قاعة الانترنت المحاذية لمكتب مدير المتوسطة،ووجد ذات يوم لفائف سجائر في جيب معطف طالبة ابنة تاجر ثري .واكتشف أيضا أن الكتاب لم يعد يثير اهتمام الطلبة،بل أصبح عدوا لهم كما قال لمدير المتوسطة"[2].

إن هذا المقطع السردي يتألف من تمازج بين صيغ الزمن الماضي والحاضر معا،ويقدم فيه الكاتب إدانة واضحة وصريحة للواقع الحاضر الذي يتبدى مضطربا،ومغيرا لقيمه ومبادئه،وتبدو فيه اللغة جامعة لصور ودلالات تكشف عن تكثيف للحالة النفسية للمتكلم الذي يشعر بعمق هذا الواقع المهتز،أين يخصص الكاتب هنا اللغة لتقول فراغ الحياة والواقع

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد–ص:35.

[2]– مفلاح، محمد.همس الرمادي،ص:27.

من المعنى الحقيقي،ذلك أن أفعال(عثر-وجد-اكتشف)هي أفعال تميل إلى استظهار الأشياء،وقد وظفها الكاتب للتعبير عن فجوات الحاضر وعثراته،فعبارة"واكتشف أيضا أن الكتاب لم يعد يثير اهتمام الطلبة،بل أصبح عدوا لهم كما قال لمدير المتوسطة"إيحاء عن قمة التصدع والانحراف الذي وصل إليه الواقع .

وإذا كان استخدام الزمن الحاضر قد جاء بهدف احتواء الواقع الحاضر وتجسيد مجرياته والكشف عن أحداثه،فإن الفعل الماضي جاء كوسيلة للتعبير عن تجربة متكاملة وواقع مثالي،وتقييم الواقع الحاضر واستقرائه انطلاقا من خصوصية الماضي وأحداثه،يقول السارد:

"أنت معذور لا تعرف شيئا عن زمن الأغاني الرائعة الذي عشناه في هناء وسعادة.زمن بلاوي الهواري،وأحمد وهبي،وأحمد صابر كان هؤلاء عمالقة وكانت أغانيهم الجميلة تسمع في البيوت والمقاهي،وفي الحفلات والأعراس،أما اليوم فقد هيمنت أغنية "الراي " الصاخبة على أذواق الناس "[1].

فعبارة"أنت معذور لا تعرف شيئا"جملة اسمية يستهل بها السارد الكلام ليجعل اللغة تتسرب بتناسل دلالي يوحي بالحنين لمجد الماضي وعظمته،إذ يدل استشهاد الكاتب بأسماء (بلاوي الهواري،أحمد وهبي،وأحمد صابر) وضمها للنسيج اللغوي إلى رغبته في تقريب الماضي حتى يضيء جوانبه،وهذا عززته عبارة(كان هؤلاء عمالقة وكانت أغانيهم الجميلة) التي نجد فيها تشخيص جمالي للماضي،أما عبارة (أما اليوم فقد هيمنت أغنية"الراي"الصاخبة على أذواق الناس) تلامس الحاضر،وتعمل على قراءته انطلاقا من مقاربته بالماضي،وهي من ثمة تجسد نبرة الاعتراف بتناقضات الجزائر المعاصرة وواقعها المتحول.

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:72.

أما الصيغ الفعلية الدالة على المستقبل،فلا نكاد نعثر عليها في الرواية ربما؛لأن الكاتب مأخوذ بهم الحاضر(الربيع العربي)،ومشاكله والمستقبل لا يبدو له إلا ضبابيا ومبعثر المعالم،ولن يكون أحسن مما هو عليه الحاضر الآن،ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الكاتب يمنح اللغة طابعا سخريا،يقول السارد:"**وأين هو السيد الوزير؟وماذا يفعل في هذه الحياة الصاخبة ؟بلا ريب بلعته أحداث البلاد الأليمة في العشرية السوداء .كما نسي العربي النجار اسم الوالي الذي اكتشف تحفة "خزانة الربوة،ولكنه مازال إلى حد الآن ينتظر من يفي بوعد الوزير ليزور الدول الشقيقة والصديقة**"[1].

الناظر في لغة المقطع السردي هنا يجد أن الكاتب قد استهل المقطع السردي بسؤالين استفهاميين اضمرا الشك واليقين المطلق بعدم جدوى الانتظار،حيث يأتي تركيب الجمل بعد ذلك متلونا بنغمة السخرية اللاذعة التي تدين الواقع،وهذا الأسلوب في انتقاء المفردات المشحونة بتهكم على الواقع العربي المعيش،قد جعل اللغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية بتوترها المعتاد،وبتساؤلاتها المتكررة التي برغم بساطتها وواقعيته،إلا أنها كانت أقرب إلى" تعرية هذا الواقع وفضحه بطريقة فيها الكثير من المجابهة والعناد والمعاندة"[2].

وحيث إن الكاتب قد اختار الحديث عن واقع الوطن العربي بما فيه من توترات وتناقضات سياسية واجتماعية مريرة،فإننا نجد في بعض المقاطع السردية لغة تمتاز بخطابية مباشرة تمتح مفرداتها من المعجم السياسي،يقول السارد:"**ومازال أحمد المشاي يدعي أنه تعرض في عهد الثورات الثلاث إلى مضايقات كثيرة منها حرمانه من محل تجاري،وهو لا ينسى الترحم على ضحايا أكتوبر1988 كلما ذكر الناس الديمقراطية والتعددية الحزبية وفي فترة تأسيس الأحزاب لم ينخرط في أي حزب،ولكنه ساند بقوة كل حزب يدعو إلى**

[1]– مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:36.

[2] – تحريشي،محمد. أدوات النص،ص:221.

تطبيق الشريعة،وشارك وقتذاك في كل المسيرات الصاخبة التي نظمتها أحزاب المعارضة"[1]

.

المتأمل في هذا المقطع السردي،يجد أن الكاتب قد اعتمد في انتقاء مفرداته وتركيب جمله على اللغة الروائية المستمدة من الحقل السياسي،والجمل الجاهزة السائدة في واقع المجتمع الجزائري،إذ تبدو الكلمات تقريرية مباشرة مشحونة بنبرة الإبلاغ والإقناع،ولم يقف الكاتب عند هذا الحد من استعمال ملفوظات الخطاب السياسي داخل الخطاب الروائي،بل راح في بعض المقاطع الروائية ينسج اللغة ويمنحها نبرة عالية من الخطابية،في هذا السياق يقول السارد:**"وقال إن ما يجري في الوطن العربي كان نتيجة لممارسات الأنظمة التي نخرها الفساد،ولكنها ليست ثورة بالمفهوم الحقيقي للكلمة،فهي لا برنامج لها ولا نخبة ثورية تقودها لتسيير الدولة بأفكار جديدة ورجال أطهار وختم تعليقه قائلا :"فعلا يا عكاشة.إنها روايات بوليسية مملة "**[2].

القارئ لهذا المقطع السردي يجد أن لغته تتسم بنغمة خطابية مرتفعة يعلو معها صوت السارد،إذ تبدو العبارات حادّة في نبرتها،وتعبر عن موقف ذاتي شعوري من واقع الثورات التي تجتاح الوطن العربي،وكأن الكاتب عمد إلى توظيف هذا الأسلوب عمدا حتى يحقق ضرورة فنية،ويعبر عن رؤيته الفكرية اتجاه الواقع والموضوع الذي يجسده في روايته ومع التعمق أكثر في الرواية،فإن القارئ يجد أن الكاتب قد اعتمد على لغة برغم واقعيتها التي منحتها سمة السهولة،والبساطة في تركيب الحدث وسرد الواقع،إلا أنها تمتاز بإيقاع داخلي يمنح الجمل والكلمات تدفقا سريعا يتم على مستوى تحديث اللغة الروائية،وتعميق مستوياتها،في هذا السياق يقول السارد:**"وفي كل خميس تتلهف للقاء يونس الوراق الذي يمنحها طاقة**

[1] – مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:24.

[2] – م.ن،ص:147.

عجيبة على الصمود والمواجهة ما أحلى الجلوس معه قرب الجسر العثماني أو على حافة الوادي الجاف .وهي تستمع إلى هذيانه الجميل عن الحياة والأدب والفن ولوعة القلب .يا له من مجنون!و يا لها من مجنونة!"[1] .

يشعر القارئ هنا بوقع هذه اللغة على ذاته،وببعدها الانفعالي الذي يظهر في ملامسة الكلمات،والجمل لتوترات المشاعر الإنسانية،إذ يظهر توظيف الكاتب للجمل الاسمية التي تتخذ أسلوب التعجب،وهو توظيف يتناسب مع الإيقاع النفسي،والموقف الشعوري المعبر عنه في المقطع السردي،كما يستثمر الكاتب مفردات مشحونة بدلالات العواطف والانفعالات المتوهجة (هذيان—الجميل-الحياة—الأدب-الفن—لوعة القلب)ليضفي على اللغة تألقا،وتكثيفا لمعاني الوجود والحياة،وهو في هذا يروم إلى المشاركة الوجدانية للقارئ ليجعله يتحسس اللغة،ويستشعر معها الحدث،ذلك إن هذا التوظيف يجعل الأنا/الأخر شديد الارتباط بالحدث أو المشهد ما يجعل المقطع السردي يتسم بلغة عاطفية،إذ"تجري فيه المشاعر طليقة وفياضة فيها الكثير من الإحساس بالفقد والرغبة والاشتهاء"[2]،وهنا يغدو القارئ شديد التعلق باللغة التي تعمل على توصيف المشهد الروائي توصيفا انفعاليا .

المشهد السردي

[1] – مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:60.

[2] – معتصم،محمد. بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي. دار الأمان،الرباط-المغرب،ط:01 ، 2007،ص:88.

(اللغة الواقعية الانفعالية)

ويبدو أن الكاتب قد كان شديد الحرص على تجسيد اللغة المباشرة،حيث الكلمات الواضحة الدلالة،والبسيطة المعنى،إذ يقول في إحدى المقاطع السردية"**انتقدوه،كرهوه،ثم تمنوا تدميره.لم يعد قادرا على المشي دون عكاز،فلم كل هذا الحقد عليه؟**"[1].

صحيح أن الكاتب هنا قد انتقى مفردات صريحة لا تحتاج إلى إعمال الذهن لتبيان معناها والبحث عن مدلولاتها،إلا أننا نجد أن"محمد مفلاح"قد صاغها بشكل مغاير،حيث تبدو اللغة متسارعة وتتسم بإيقاع مميز؛ذلك إن وجود الأفعال متعاقبة(انتقدوه-كروه-تمنوا تدميره)دون أن تتدخل حروف العطف للربط بينها-وهو الأمر ذاته الملاحظ في كامل المقطع السردي-قد منح اللغة تناغما يطرب له القارئ،ويشعر معها بصدق التجربة الوجدانية المعبر عنها في المشهد الذي يصل إلى المتلقي بكل بساطة وهدوء.

وإذا كان الكاتب قد استعان باللغة الواقعية على مدار الرواية،فإننا نلمس خروج هذه اللغة عن تجسيد الواقع كما هو أو نقله بماديته المألوفة،حيث لم يفقد الخطاب الروائي قدرته على الإيحاء والتأثير؛لأن الكاتب يتعامل مع اللغة بوصفها أداة فنية لصياغة الواقع،والتعبير عنه جماليا لتكون مزيجا بين الجمالي والواقعي نابعة من بعد تأثيري فني،في هذا السياق يقول السارد:"**أقسم لها عكاشة الكواس بأنه برئ فرسائلهما لم تحتو على كلمة واحدة عن**

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:38.

الحب،ولكن ربيعة ليست ساذجة وجدت في الرسائل حرارة الإعجاب المبثوثة في كل العبارات،للحب ألفاظ كثيرة قد لا تكون صريحة ولكنها تؤدي لا محالة إلى المغامرة التي تخشاها،مغامرة العشق وجنونه المدمر للبيوت"[1].

إن المتأمل في هذا المقطع السردي يجد أن اللغة قد اصطبغت بنغمة واقعية أين تغدو الألفاظ صريحة في معانيها وخالية من الصور البيانية والبلاغية،وهي في ذلك تنحو إلى الشفافية المتناهية؛لكنها مع ذلك تبدو بعيدة عن النبرة التقريرية السائدة؛لأننا نلمس بساطتها،وقدرتها على التغلغل في الواقع والتعبير عنه بشكل يحقق التواصل مع القارئ .

وعلى الرغم من اتسام منهج محمد مفلاح باللغة الواقعية المباشرة في كامل الرواية،إلا أنه لم يقف عند هذا الحد،بل نجده قد استعمل في بعض المقاطع السردية اللغة الإنشائية التي تعتمد على التصوير الاستعاري والتعبير البياني والبديعي للألفاظ والجمل،والكاتب قد وظفها حتى يمنح للغته وظيفة جمالية وهي تتوزع على الرواية يقول السارد:**"في هذا اليوم الجميل من شهر سبتمبر الذي سرق لحظاته الساحرة من موسم الربيع الفائب"**[2].

"بعد تقاعده انقلبت عليه الحياة وأخرجت له أنيابها الصدئة ونهشته بلا شفقة مزقت الوساوس قلبه الذي كان حقلا للأحلام الصبيانية "[3].

"بعد فقد زوجها المغتال توقفت الحياة في قلبها الجريح"[4].

"لوعة المعري رهيبة كلماته كالحسام الحاد تنغرز في قلبه المرهق كان صوت ملقي القصائد مؤثرا يذيب الصخر"[1].

---

[1]– مفلاح، محمد.همس الرمادي،ص:31.

[2]– م.ن،ص:04.

[3]– م.ن،ص:07.

[4]– م.ن،ص:54.

إن القارئ هنا يلاحظ خروج اللغة عن طابعها الواقعي المباشر لتؤدي وظيفة جمالية تتجلى من خلال استخدام الكلمات استخداما استعاريا،وتصويرها تصويرا مجازيا أين تغدو فيه الألفاظ موحية بتركيبها المنزاح عن ما هو أصلي فيها،فأضحى الشهر سارقا،والحياة وحشا مفترسا،والقلب حقلا للأحزان،أو إنسانا مرهقا،والكلمات سيفا قاطعا،وهذه التعبيرات قد أسهمت في تشكيل كثافة اللغة؛بحيث ظهرت الجمل جميلة في تركيبها وفي صورها الغنية بالإيحاء والخيال،ليكون الروائي بهذه اللغة الإنشائية المفعمة بنوع من التراكيب والتنويعات الأسلوبية المجازية قد اخترق خط سير الواقعية التي انتهجه من بداية الرواية والذي بات معروفا به في كامل أعماله الروائية.

وإذا كان الروائي محمد مفلاح قد منح للبنية اللغوية في روايته جانبا كبيرا وأساسيا من الواقعية،فإننا نجد أن سمير قسيمي جسد هو الأخر في روايته بعض ملامح الواقعية؛فالحالم بالرغم من اعتمادها على منحى تجديدي في أسلوب الكتابة وطرح الأفكار،واعتماده على طرائق سردية جديدة في تشكيل الحدث وصياغة الفضاء والزمن والشخصيات الروائية،إلا أنها لا تخلو من اللغة الواقعية،إذ إن القارئ للرواية سيشعر بتلك الواقعية التي يبثها الكاتب في متن روايته ،وهذا حينما تلامس الألفاظ حدود المعقول والحقيقي،إذ يقول الكاتب:**"ذات مساء وأنا أنتظر صديقي الروائي بشير مفتي حيث اعتدنا أن نلتقي بمقهى "الواحة"بميسوني،عاودتني الرغبة في كتابة ما ضاع مني مجددا "**[2].

تبدو اللغة هنا صريحة ومباشرة في تركيب ألفاظها،لكن ما يجعلها قريبة أكثر للواقع هو ذلك الاستحضار الفني للواقع،ومنحه وجودا روائيا،فكلمات كالروائي"بشير مفتي"و "ميسوني"إضافة إلى سياق الحديث عن سمير قسيمي الروائي،والتي جاءت ضمنه هذه الفقرة

[1]– مفلاح،محمد.همس الرمادي ،ص:156.

[2]– قسيمي،سمير.الحالم.ص:08.

كلها تأتي ضمن الوجود الحقيقي للواقع لكن الكاتب قد وظفها حتى يضفي على روايته نوعا من الإيهام بواقعية المحكي الروائي .

إن المتفحص في رواية الحالم يجد أنها رواية مميزة ؛إذ إن أهم ما يميز هذه الرواية هو محتواها الفكري،حيث الموضوع المغاير لطابع الرواية التقليدية،وتركيزها على خاصية السرد،وكذا لغتها التي جاءت مكثفة،وتحتمل كل إمكانات ومستويات التعبير،ولعل هذا الأمر يقودنا إلى اعتبار الحالم نقلة فنية متطورة في مسيرة سمير قسيمي الروائية،والقول بأن الرواية قد جسدت مستويات اللغة يجرنا للحديث أولا عن اللغة الواقعية التي كانت هي منطلق الروائي؛فالناظر في بعض مقاطع الرواية يجد أن الكاتب قد استعان باللغة الواقعية حتى يُساهم في تشكيل معقولية الحدث الذي يقترب من ذهن القارئ في هذا السياق يقول الكاتب:"**بعد نصف ساعة تمكنت من إيقاف سيارة أجرة متهرئة،أعتقد بأنها كانت"بيجو504"بيضاء بأبواب صدئة لا تفتح إلا من الداخل،لم اهتم بشكل السائق الذي كان نحيلا يشبه مصابا بالسل فرّ لتوه من الموت** "[1].

المتأمل في هذا المقطع السردي يجد أن اللغة كانت لغة تمتاز بالسهولة والشفافية المطلقة؛حيث تبتعد عن التعقيد والغموض في تركيب الجمل والكلمات التي اتسمت بقدرة على تمثيل الواقع والتعبير عنه بشكل يحقق للقارئ فهما معرفيا للواقع،ذلك إن القارئ ومن خلال هذه اللغة المباشرة يشعر بصدق التجربة المجسدة للواقع،ويتأكد هذا الصدق حينما نجد الكاتب قد منح هذه اللغة الواقعية طابعا سخريا،إذ يتم الإخبار عن الواقع بطريقة تجعل اللغة السردية لغة تبليغية هدفها الازدراء والنقد اللاذع يقول السارد:

[1]– قسيمي،سمير.الحالم ،ص:20.

"فلطالما كان الأمر على هذا النحو في الجزائر:لا توصلك سيارات الأجرة إلى المكان الذي ترغب فيه،بل فقط إلى المكان الذي يروق السائق"[1].

يلاحظ القارئ أن هذه اللغة مشحونة بنبرة السخرية والتهكم،ذلك إن الكاتب،وهو يعبر عن حقيقة مناقضة لما ينبغي أن يكون يسعى إلى تقديم رؤيته عن الواقع الحياتي،وقد وظف الكاتب لهذا المسعى لغة مباشرة لا تعّول على تعميق الدلالة،بل تُتيح له أن يُعلق على الواقع اليومي المؤسس على مفارقات مدهشة بين ما يجب أن يكون،وما لا ينبغي له الحدوث .

ويأتي السرد في رواية الحالم معتمدا في أغلبه على تقنية السرد الذاتي،حيث الارتكاز على ضمير الأنا في سرد الأحداث،وحكاية القصة مما يساعد على امتزاج الشخصية مع السارد،ويساهم بشكل كبير في التوغل في أعماق الذات والتعبير عن مكنوناتها النفسية،يقول السارد:"**لهذا السبب فكرت في أن عليّ التوجه إلى بلكور بمجرد وصول الحافلة إلى محطتها الأخيرة لن احتاج إلا لأربعين دقيقة من المشي وهناك يمكنني بيع هاتفي النقال إلى أحد معارفي أعرف أنه لن يمنحني إلا ثلث قيمته،ولكن لا بأس مادمت سأقضي يومين في منأى عن التفكير في مصروف الجيب"[2].**

استعان الكاتب هنا باللغة الواقعية وبضمير المتكلم(أنا) ليكشف عن مخبوءات النفس الداخلية حيث التمزق الشعوري،وقلة الحيلة التي يشعر بها السارد (الشخصية) وجاءت اللغة واقعية عاكسة لواقع الذات في أفكارها وتطلعاتها،ورغباتها ومواقفها من الناس والعالم،وقد وظف الكاتب هنا ألفاظا مباشرة تقترب من ذهن القارئ الذي يجد نفسه يعيش الحدث؛فالكاتب حينما اشتغل على تصوير الحدث تصويرا دقيقا قد بعث في نفس القارئ

[1]– قسيمي،سمير.الحالم ص:20.

[2]– م.ن،ص:23.

إيهاما وتصديقا بواقعية الحدث المروي،خصوصا عندما استعان بالمكان الواقعي "**بلكور**"ووظفه في مجريات الحدث .

هذه الفكرة تدعونا للإشارة إلى خاصية فريدة استثمرها سمير قسيمي في نص روايته الحالم، وساهمت بشكل كبير في توصيف البنية اللغوية في بعض أجزاء الرواية – خصوصا الجزء الأول – بالواقعية،وهذه الخاصية قد تمثلت في:

– **أولا**: توظيف المكان الحقيقي؛فالمتأمل في نص رواية الحالم يجد أن الكاتب قد اعتمد على استثمار أسماء الشوارع،والأزقة والأماكن الحاضرة فعلا في الواقع الخارجي،فمن **ساحة الشهداء،ميسونيي،حميز،عين البنيان،بلكور،إلى مستشفى مايو ومستشفى دريد حسين،نهج الكولونيل كريم بلقاسم،باب الواد**...يشعر القارئ أنه يجول في شوارع العاصمة يقول السارد:"**إذ لامناص له من نزول منحدر بيردو حتى يبلغ شارع أودان من الجهة المقابلة لمحطة الحافلات بميسونيي،وهناك يسير يسارا عبر شارع أودان ذي الواجهتين الفاصل بينهما الطريق الرئيسي،ويبقى سائرا حتى يبلغ النفق الجامعي الذي يوصله إلى شارع باستور ذي الطريق المنحدرة والمنتهية عند ساحة البريد المركزي المتصلة بشارع العربي بن مهيدي**"[1]

– **ثانيا** : لغة الأرقام؛إذ تعُج رواية الحالم بالأرقام التي يشتغل عليها الكاتب ويستثمرها بشكل كبير في نصه،ورغم كثرة وجود الأرقام في الحالم،إلا أننا نلمس أن أبرز الأرقام الموظفة كانت (ثلاثون–ثلاثة –أربعة) يقول السارد:

[1]– قسيمي ،سمير.الحالم،ص: 98.

"كان الرجل وهو يجيل النظر في باب مقهى "ثلاثون"–الزجاجية الضخمة– محملقا في يافطتها المكتوبة بالفرنسية "[1] .

"جعل من ذاكرته سكنا مقسما إلى ثلاث غرف"[2].

"رغم الثلاثين عاما التي قضاها في خدمة زبائن المقهى،وبالرغم من كل ما قساه من ضجر ووحدة في السنوات الأربع الأخيرة،لم يبلغ بعد تلك المنزلة التي تجعله أهلا لرؤية رب عمله "[3] .

فالمتأمل في هذه المقاطع السردية يجد أن توظيف الأرقام فيها جعل البنية اللغوية بسيطة وواضحة،وقريبة من المنحى الواقعي الذي لا يحتاج إلى إمعان نظر في المعنى العميق؛لأن الدلالة مكشوفة،فالأرقام من حيث صفتها الحسابية والمنطقية أقرب للفهم السريع،لهذا فإن توظيفها داخل المتن الروائي لا يستوجب وجود لغة مبهمة أو عويصة،بل على العكس من ذلك يتطلب لغة مباشرة ذات ألفاظ صريحة،يقول السارد:"**مجموع ما في المظروف مائة وعشرون صفحة،مرقونة فيما يبدو بخط "كليبري"وبحجم 12.الصفحة الأولى خالية من أية إشارة إلى اسم صاحب المخطوطة أو لعنوانها" **[4].

استعان الكاتب في بداية هذا المقطع السردي برقم(مئة وعشرون)الذي جعل البنية اللغوية تعتمد على المباشرة والوضوح لدرجة تغدو فيها الألفاظ ذات اتجاه تقريري يدعو إلى الشرح والتفسير،وهنا نلمس تأثير استثمار الرقم على نظام اللغة،إذ ليس من المعقول أن يتم المزاوجة بين نظام الأرقام في دلائلها وقرائنها المنطقية والحقيقية،وبين اللغة التي تعتمد على

[1]– قسيمي،سمير.الحالم ،ص:49.

[2]– م.ن،ص:46.

[3]– م.ن،ص:54.

[4] – م.ن،ص:148.

التخييل؛فلا بد أن تساير اللغة وضع الكلام،وإذا كانت رواية الحالم تعتمد في طابعها العام على تفجير اللغة بطرائق تعبيرية وأسلوبية تهدف إلى احتواء هواجس النفس من رؤى،وأفكار وأحلام وكوابيس تدفع بالبنية اللغوية إلى النزوع نحو البعد النفسي و العجائبي الشعري،فإن هاتين الخاصيتين المذكورين آنفا قد ساهما بشكل كبير في شحن اللغة بالواقعية حتى تكون الرواية في النهاية مزيجا متناسقا ومتكاملا بين الواقعي والخيالي .

- **ثانيا :لغة الحوار:**

يمثل الحوار جزءا أساسيا من تشكلات جسد الرواية وخاصية ملازمة لها،إذ يمنح الحوار للخطاب الروائي قابلية أكبر لتوسيع حركية اللغة،ويجسد مستوياتها وفق نظرية تعدد الأصوات والرؤى المختلفة التي يمكن أن يضفيها الحوار على لغة الرواية،وحيث إن اللغة هي"ظاهرة اجتماعية بسيكولوجية قبل أن تكون كلمات وأصوات وصرفا ونحوا،فهي في المنظور العربي أداة مركبة من أصوات فكلمات فتراكيب،بينما هي في الواقع الفكر ذاته،ولا كيان للغة بمعزل عن المجتمع"[1]،فإن الحديث عن واقعية اللغة الروائية لابد له أن يجيء على ذكر لغة الحوار،وهذا لما يمنحه هذا الأخير من قدرة على تمثيل الأطر المعرفية—بخاصة الاجتماعية-المتعددة لنظام اللغة،والذي يبدو أنه يتوافق مع لغة الخطاب الروائي بشكل عام،إذ تأتي"ذات طبيعة تمثيلية؛لأنها تعتمد في بناء ذاتها على اللغات الجاهزة سلفا فتقتبس من كل واحدة صورة خاصة،وتضمها جميعا إلى بعضها البعض لتعبر بصُور اللغة-لا بلغة فردية مباشرة-عما يريده الكاتب"[2].

[1] – حسن،بشير."العامية في الوطن العربي".مجلة الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة سيدي بلعباس،عدد :02،(2002- 2003)،ص:136.

[2] – لحميداني،حميد. أسلوبية الرواية.ص:26.

إن رغبة الروائي في تمثيل الواقع وتقريبه من القارئ وهذا حتى يمنح لنصه تناسقا مع مقولة "الرواية فن الواقع"قد جعلت منه حريصا كل الحرص على إحضار الواقع كمعطى موضوعي يتجسد،وفق عناصر لغوية تعمل على تمثيل مختلف التجارب الإنساني والتعبير عنها بصدق،وفاعلية تزيد من تكثيف حركية اللغة الروائية التي تبدو متميزة ومختلفة؛لأن "الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفها حتى لا تبدو مباشرة وأحادية"[1]،ولهذا فإن الحوار يُعد أحد الوسائل الفاعلة في تنويع وتكثيف اللغة داخل الخطاب الروائي،إذ يأخذ مكانة بارزة داخل العمل الروائي نظرا لقدرته على الكشف عن مواقف وأفكار الشخصيات إزاء الأحداث،ومن خلال هذه الأفكار يمكن للقارئ أن يقيم تصورا عن البنيات الفكرية والاجتماعية لشخصيات الرواية،يقول السارد:

"– لقد تزوجها يزيد المرمي

ثم واصل في حيرة :

– ستعود قريبا إلى المدينة

ساد صمت كئيب الغرفة التي كانت تحوي خزانة وطاولة ومقعدا.مرت لحظات طويلة قبل أن تهز حليمة رأسها،وتقول له بحزن عميق:

– أمر الله لا مفر منه

– أهذا هو رأيك ؟

– الحياة قست علينا كثيرا

ثم أردفت بصوت خافت :

[1] – باختين،ميخائيل .الخطاب الروائي.ترجمة: محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة،باريس،ط:01،1987،ص:29.

– كانت ضحية علاقاتها بفتيات الأثرياء.رتيبة هي السبب.هي من عرفتها عليه."[1].

يتميز الحوار في هذا المقطع بالتركيز على توجيه القارئ نحو المشكلة التي تعانيها الشخصيات،وبرغم من أن شكل الحوار يوحي بالإيجاز والتكثيف،إلا أن الأمر الذي ساهم في ظهور الحوار بشكل استطرادي ومفصل هو تدخلات السارد التي جسدت أحاسيس الشخصيات،ومعاناتها من المشكلة بحيث أدى هذا التعليق الجانبي للسارد وسط الحوار دورا بارزا في تعميق الدلالة النفسية،فكلمات (حيرة–صمت كئيب–حزن عميق–صوت خافت)كلها حملت دلالات شعورية عميقة ووجهت ذهن القارئ لاكتشاف حدّة المحنة التي تكابدها الشخصيات .

ولأن رواية همس الرمادي تمتاز بقربها من الواقع وبقدرتها على الخوض في غمار الحياة والمعاناة النابعة من عمق الحدث السياسي،والاجتماعي الذي عاشه الإنسان العربي،فإننا نجد الكاتب قد جعل من لغة الحوار سبيلا لمكاشفة الواقع ونقده بصفة تبدو فيها الشخصيات هي القائلة بفوضى الواقع وسوءه يقول الكاتب:

"– ما أكثر الغربان في هذا الزمن الرديء!

ثبت عكاشة الكواس نظارته الطبية أمام عينية الخضراويين،وقال:

– لماذا لا تُعلم سلمان هذه الحكايات الجميلة؟

– ليس لي وقت .الجري وراء لقمة العيش منعني حتى من الاهتمام بنفسي.

– ولكنك تقضي وقتا طويلا في حديقة الدَّامة

وصاح ثابت اللحام محتجا على ملاحظة جاره:

[1]– مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:19.

– أو تريدني أن أجن ؟أنا لا أتحمل المكوث في البيت.ثم بمرارة:

– لماذا يقرأ يا عكاشة ؟أليصبح بطالا كالآخرين؟

احتج عكاشة الكواس قائلا بلباقة :

– هذا رأي خطير العلم مطلوب لذاته.

ثم استطرد شارحا رأيه:

– التعليم مهم لكل إنسان حتى لو كان بطالا.ألم يأمرنا رسولنا الكريم بطلب العلم ولو في الصين؟[1].

إن أول ما نلمسه في هذا المقطع الحواري هو تركيبه على أساليب لغوية من مثل التعجب والاستفهام،وكذا الاستفهام التعجبي الظاهر في"أو تريدني أن أجن؟"و"أليصبح بطالا كالآخرين؟"كما أن هذا الحوار قد جاء بطريقة تكشف عن رؤى الشخصيات وتصوراتهم اتجاه الواقع،وما يدور فيه من تقلبات مما عزّز حضور الجانب الدرامي الذي أثر على اللغة الحوارية،وجعلها تبدو متناغمة مع العاطفة الدينية التي تبرز من خلال تصديق الإنسان،وإيمانه بالدين بحيث يُقيم به الحجة على حقائق مغلوطة باتت حاضرة في الواقع والحياة بشكل ثابت .

وفي حوار آخر نجد أن قضية الربيع العربي بكل ما حمله من أصداء، توترات قد كانت محل نقاش الشخصيات التي أبدت آرائها حول هذه الفوضى العارمة التي يعيشها العالم والواقع العربي،يقول الكاتب:

قال ناصر الربيعي بنبرة جادة:

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:29.

– دعونا من كلام السيارة وحدثونا عن الربيع العربي .أرأيتم كيف كانت نهاية معمر القذافي؟

هتف ثابت اللحام بامتعاض

– كلنا شاهدنا الفضائيات وقد رأينا ما جرى في حريقك العربي

وأردف معاتبا:

– نحن مررنا بعشرية دامية ذهب ضحيتها الآلاف من الأبرياء ولم يهتم بنا أي عربي،بل هناك من كان يتمنى تدمير بلادنا .

هز جعفر النوري رأسه،وقال بحماس:

– ثابت على حق .في هذا الزمن أصبحت أومن بأن "الشامي شامي والبغدادي بغدادي"المرحوم بومدين الفحل كان يعرف هؤلاء العرب .آه لو كان حيا لوضع حدا للفوضى التي تسود الجامعة العربية"[1].

استطاع الكاتب في هذا المقطع الحواري أن يعكس بعضا من مواقف وآراء الإنسان العربي – بخاصة الجزائري- حول قضية الثورات العربية،والتي يبدو أنها كانت نتاج تأمل عميق في الرؤية الفكرية والوعي الشعوري للذات التي تتجه إلى نقد الواقع نقدا لاذع،والسخرية من أحداث الربيع العربي،وقد نقلها لنا الكاتب بلغة بسيطة وواضحة في تركيبها وصورها،وجعل فيها من الألفاظ ما هو أقرب للمتداول والكلام الدَّارج في الواقع وهذا من قبيل "شامي شامي والبغدادي بغدادي- الفحل–بومدين"،بحيث وظف هذه الألفاظ خدمة للغرض وتعبيرا عن النظرة التي حملها الإنسان العربي حول هذه الثورات والفوضى،إذ إن الكاتب

[1]– مفلاح، محمد.همس الرمادي،ص:83.

كشف عبر لغة الحوار هذه آراء كثيرة ومستويات عدة من ثقافة وتفكير الشخصيات والروائية،وبهذا يكون قد منحها تعددا صوتيا .

أما الحوار الداخلي فلا نكاد نعثر عليه إلا في جزء يسير من الرواية،ربما لأن الموضوع الذي تتناوله الرواية حتم على الروائي الاكتفاء بالتعبير عن الشتات والاغتراب،والتصدع الذي بات الإنسان العربي يتخبط فيه جراء ثورات الربيع العربي،لدرجة غدا فيه حديث الإنسان مع ذاته أمرا غير ذي جدوى مادام أن الواقع بات مشوشا وكئيبا،والاغتراب حاضر داخل الأوطان الفاقدة لاستقرارها،وربما لهذا السبب كان وجود الحوار الداخلي ضئيلا مقارنة بالحوار الخارجي،يقول الكاتب:

"اقترب سلمان من مرآة دورة المياه،وألقى نظرة متفحصة على وجهه النحيف ثم أخرج لسانه الأحمر،وقال مقلدا صوت عكاشة الكواس:

– لماذا لا تحفظ دروسك يا حمار؟

وردد على نفسه بصوت فيه حدة وسخط:

– لست حمارا.أنا سلمان.. سلمان الذي يكره دروسك الجوفاء المقرفة،دروسك لم تفدني في شيء بل حولتني إلى طفل غبي"[1].

ترتد الشخصية هنا إلى ذاتها لتتقمص صوت الآخر الذي يُعد مصدر القهر والمعاناة النفسية،وقد جاء هذا الحوار الداخلي ليحرر شخصية سلمان من مكبوتاته،ذلك إن الحديث مع الذات كان سبيلا للتعبير عن جزعه وقهره من أستاذه عكاشة؛فسلمان يحاور عكاشة لكن في ذاته هو ليزيد من تكثيف الشعور بالتعقيد والمرارة،والألم بلغة تنم عن سخط وتحدي لكنه تحدي يبقى في حدود التعبير الداخلي؛فلا هو قادر على المواجهة والتغيير،ولا هو قادر على العيش تحت ظل هذا الاضطهاد و الإهانة،الأمر الذي جعل الحوار هنا يأخذ منحى

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:71.

درامي؛لأنه يجسد تجربة شعورية تنبثق من أعماق الذات،وتوحي بالضعف في مواجهة احباطات الواقع.

وإذا ما ذهبنا إلى الحالم،فإننا نجد الحوار قد شكل جزءا كبيرا من المساحة النصية للرواية،لدرجة يمكننا أن نسميها بالرواية الحوارية؛فالكاتب قد اعتمد على تقنية الحوار الذي جاء متنوعا في شكله وفي لغته،ولعل أول ما يمكن ملاحظته هو كثرة الحوار الصحفي ؛ففي بداية كل قسم من أقسام الرواية الثلاثة يوجد حوار بطابع صحفي والذي منحه الكاتب اسم (حوار غير ودي) يتسم بنوع من التقريرية،في هذا السياق يقول السارد:

"س:أتقول إن المجنون من كتب هذا؟

ج:بالضبط،و لكن لماذا تصرين على وصفه بالمجنون .على الأقل أذكريه باسمه"ريماس"

س:يعني أن اسمه كان حقيقة "ريماس ايمي ساك"

ج:هذا ما تصورته في البداية،ولكنني اكتشفت لاحقا أنني مخطئ ثم تساءلت عن السبب الذي يجعل الواحد يكتب عن موته ؟

س:مع كل احترامي .السؤال الأجدر بالطرح هو عن عوالم هذا الكتاب الغريبة.الآن فقط عذرت نفسي حين لم افهمه في البداية،فقد كتبه شخص مجنون.

ج:أنا بدوري مع كل احترامي،أقول لك أن عدم فهمك لا علاقة له بجنون كاتبه،لكن لا اعتقد أن علينا الخوض في ذلك،لأن غاية هذا الحوار هو تبرئتي من تهمة سرقة الرواية ..."[1]

إن المتأمل في هذا الحوار يجده حوارا مبنيا على صيغة "س"للسؤال و"ج" للجواب وهي خاصية نتدرج ضمن الكتابة والحوار الصحفي،والذي نُلفيه في هذا المقطع قائما على

[1]– قسيمي، سمير.الحالم،ص:123.

الاختصار ولا يعتمد التفصيل والتدقيق في الإجابة،إلا فيما يكون لشرح المعلومة،ولغته لغة دقيقة ذات ألفاظ صريحة ومباشرة؛لأن ميزته الصحافية منحته وظيفة ابلاغية تواصلية قد تخلو من أي وظيفة أدبية جمالية مادام أن توظيفه كان لغاية تقديم الحقيقة المؤكدة والبحث عنها،وهذا المسعى هو ما جعل الحوار الصحفي في الرواية يتكرر بشكل كبير،ويأتي بلغة واقعية مباشرة،فكأنه يؤدي وظيفة نصية ودلالية.

وإذا كانت الحالم قد اعتمدت بصورة لافتة للانتباه على استثمار الحوار الصحفي،فإن هذا الأمر لا يعدم وجود الحوار المجسد للفعل الروائي،والذي يدخل ضمن أدبية النص،وهذا حتى يجسد نقاط الاختلاف والتشابه في الأفكار والرؤى،وبؤرة الوعي المعرفي والثقافي بين الشخصيات الممثلة في الرواية،يقول السارد:

" –ماذا تعرف فعلا عن ريماس

–أعرف أنه كاتب روايات مقتدر

–وغير هذا؟

–متزوج ولديه ابنة.

–هل تعرف شكلهما ؟

–لا.

–وهل سبق أن رأيت ريماس من قبل؟

–بالطبع .. ليس كثيرا ولكن سبق أن رأيته."[1]

الملاحظ أن هذا المقطع الحواري قد امتاز بشفافية بالغة،حيث تكّون من جمل وعبارات قصيرة تعتمد على نظام السؤال الاستفهامي الذي يتطلب جوابا مختصرا الشيء الذي جعلها تنحو إلى إيصال المعلومة بسرعة متناهية،وقد جاءت البنية اللغوية فيه بنية واضحة وتعبر عن حمولاتها الدلالية بسهولة؛لأن الحوار قد اعتمد على صياغة تتناسب مع المستوى الاجتماعي

[1]– قسيمي، سمير.الحالم،ص:101.

والثقافي ومادام أن هذا الحوار قد أتى ليعبر عن طبيعة شخصية الشرطي المحقق"عثمان بوشافع"و"نادل المقهى"وعن حدث التحقيق والأسلوب البوليسي،فإن اللغة التي مثلته كانت لغة واقعية وظاهرة في معناها ومدلولها .

وفي حوار آخر يستحوذ شعور الفقد إثر الموت وما يلحقه من وجع،وألم وذهول على نفسية الشخصية(جميلة بوراس)التي تدخل في حالة من الوهم النفسي أين تتخيل حالها تتحاور مع أبيها الميت لتوه،يقول الكاتب:

" تبدو هادئا أبي ..هل أنت بخير.

– أنا راض حبيبتي،لم أعد أشعر بالغضب ولا بالوحدة،قريبا سأرى أمي . سأخبرها أنك أصبحت امرأة،ستفرح أنك أسميت ابنك نور الدين،ستكون راضية مثلي..

– هي راضية منذ أنجبتك .أعلم ذلك،لقد قرأت كتابك كله..

– حتى الخاتمة حبيبتي ..

– ليس بعد،كنت مشغولة بك .كلمت عماتي ليحضرن ..

– لا يهم .

– لكنني سأقرؤها لاحقا و إن كنت أعرف كيف ستكون .."[1].

على الرغم من خصوصية هذا الحوار الذي يشترك فيه طرفين متناقضين هما الأب الميت والذي يمثل الخيال والوهم،والبنت التي تمثل الواقع والحقيقة الماثلة،إلا أنه يمتاز بالإيجاز والتكثيف الدلالي بحيث تنساب اللغة مع توهج النفس،حيث جاء بأسلوب سلس وبلغة متدفقة توحي بالعاطفة الأبوية الحميمة والصادقة؛إذ تأتي الألفاظ والجمل مشحونة بخفوت

[1]– قسيمي، سمير.الحالم،ص:249.

وهدوء نفسي يجسد أحاسيس الدهشة والجزع والوحشة التي تنعكس على نفسية القارئ الذي يجد نفسه متأثرا بالموقف.

وحيث إن الحوار الخارجي قد كشف عن بعد نفسي اتسمت به الرواية في بعض مقاطعها،فإن الحوار الداخلي قد ساهم بشكل كبير في كشف أغوار الشخصية والبحث في دواخلها عن حالات إنسانية وشعورية متوهجة وهذا ؛لأن هذا النمط من الحوار يتعلق – بالأساس–بالنفس وتدفقاتها،إذ هو"حديث النفس للنفس،واعتراف الذات للذات"[1]،والقارئ لرواية الحالم سيجد الكاتب قد وظف تقنية الحوار الداخلي بصورة لافتة،حيث ترتد الشخصيات إلى ذواتها وتقترب من عوالمها الجوانية،يقول الكاتب :

"أذكر ذلك وبقدر ما أذكره،معترفا بتواضع مستواي حينئذ،بقدر ما أشعر بالأسى ليس نحو نفسي،بل نحو جميع هؤلاء المنافقين،المتملقين المتسلقين شجرة الأدب ...أكان يجب أن أغير اسمي ولغتي ليعترفوا بي؟..أكان يجب أن آتيهم من باريس ليخروا سجدا كلما ذكر اسمي على مسامعهم..ليروني حقيقة كما يفعلون الآن.." [2] .

فهذا المقطع الحواري يعبر بوضوح عن تفاعل وجداني بين الشخصية وذاتها،أين تتدفق مشاعر الحسرة والكره بقوة إلى نفسية الشخصية لتغدو هذه المشاعر انعكاسا لقهر الواقع الخارجي وضغطه على الإنسان،ويأتي هذا الارتداد الذاتي كوسيلة للتخلص من قهر الواقع و التخفيف منه،أين جاءت لغته لغة مكثفة معتمدة على قصر الجمل والعبارات ومحتشدة بالتساؤلات التي جسدت حركية النفس القلقة؛فتشكيل السؤال على صيغة **"أكان"** يحمل دلالات الاستغراب والجزع والدهشة من الواقع الخارجي المأزوم،كما أن توظيف الكاتب للفظة"باريس"واستثماره لعبارة"خرّوا سجدا"المستقاة من القرآن الكريم قد أوحى بمشاعر الغضب الثائرة على الواقع الراهن والمؤسس على مفارقات تعمل على تعرية الحقائق من

[1] – مرتاض،عبد الملك. في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد–ص:182.

[2] – قسيمي،سمير.الحالم ،ص:300.

أصولها وتزييف عناصرها،من هنا جاءت اللغة المجسدة لهذا الحوار لغة مشحونة بنبرة غيظ وكمد لمشاعر الانفعال والتّهيج .

وقد يجيء الحوار في خطاب رواية الحالم بشكل يجمع بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي في الآن ذاته،في هذا السياق يقول الكاتب:

كم ممتع أن اختلي بك بعد كل هذا الوقت.

– تشبهينني!..

– بالطبع،فأنا أنت .

– أنت أنا؟

– أكيد ولكن بالمعكوس .

– في كل شئ؟!.

– في كل شئ.

– في الموت أيضا ..صحيح؟.

– إلا الموت فهذا لا يقبل أن ينعكس .

– إذا فلا أمل أن تظلي بعدي حين أرحل .

– وفيم سينفعني البقاء بعدك؟"[1].

إن المتصفح لهذا المقطع الحواري يجد أنه في مظهره الشكلي ينتمي إلى الحوار الخارجي الذي يدور بين شخصيتين من شخصيات الرواية أو أكثر،لكن التمعن فيه يجعلنا نقر أن هذا الحوار هو حوار داخلي حيث تقوم الشخصية بالاقتراب من ذاتها،ومساءلة شعورها لاستبطان أفكارها وبما أن هذا الحوار قد منح الكاتب القدرة على السياحة في أعماق النفس والكشف عن جوانبها النفسية والشعورية،فإننا نجده قد استعان بلغة أقرب لهذا التجسيد

[1]– قسيمي ،سمير.الحالم،ص:253.

النفسي،إذ كانت اللغة تعتمد على السؤال التعجبي،وكذا أسلوب التكرار الذي يزيد في إثارة الوهج النفسي والقلق الشعوري،حتى تبدو الألفاظ والجمل مشحونة بنبرة فلسفية تأملية .

– ثالثا :لغة الوصف :

أما إذا تحدثنا عن لغة الوصف،فإننا نجد أن الوصف قد احتل مكانة بارزة،فبالإضافة إلى الوظيفة التي يحملها داخل الخطاب الروائي،والتي تجعل منه "يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز،يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية،ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها،وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية"[1]،فإنه يمنح الكاتب إمكانية أكبر لتجسيد الواقع ورصد صوره،أين يسمح له بانتقاء مفرداته وفق متطلبات الواقع وتشكلاته الدلالية،وهنا يصبح الوصف عاملا مهما في جذب انتباه القارئ،وإيهامه بواقعية المحكي الروائي.

لعل القارئ المتمعن بعمق في نص رواية همس الرمادي سيجد أن الكاتب ينطلق في تعامله مع اللغة من بعد واقعي،إذ يرى في اللغة هدفا للتعبير المباشر عن رؤيا الواقع المتأزم والمنكسر بهمومه وآلامه،حيث يقول السارد:**"ستقضي المصيبة على حليمة .هرمت المسكينة قبل الوقت.انحنى ظهرها وكلّ بصرها دمرتها المصائب .ابنتها زهيرة طلقت،ابنها حسن الملتحي تمرد على العائلة،وزوجها يعاني من أمراض كثيرة .أما سعيدة فقد قصمت ظهرها"**[2].

تبدو هذه اللغة الوصفية تبليغية إخبارية تخلو من عناصر الإيحاء والتخييل معتمدة على التصوير الواقعي والمباشر للحدث،لكنها في الوقت ذاته تبتعد عن التقريرية الجافة التي تمنح اللغة ركاكة وضعفا،ذلك إن الكاتب حينما وظف كلمات بسيطة ونابعة من الواقع،فقد رمى

[1]– محفوظ ،عبد اللطيف.وظيفة الوصف في الرواية.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2009،ص:23.

[2]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:53.

إلى الوصول إلى جوهر الأشياء والتحسيس بأزمة الواقع،ولاشك أن استخدام الجمل القصيرة التي تتناوب بين الفعلية تارة والاسمية تارة أخرى،وخلو المقطع الوصفي من حروف العطف قد جعل اللغة واقعية بقدر تتجسد معها حالة شعورية،ونفسية منكسرة تتسلل إلى القارئ بيسر،وتقترب من وجدانه،فيشعر حينها أنه يعيش الحدث ويتعاطف معه .

وفي مقطع وصفي آخر ربط الكاتب بين شخصية"نجاة الملفي"التي تجرعت قسوة انتظار حصول حملها بمولود ينير حياتها،وبين الربيع العربي الذي كان صرخة شعوب أنهكها الصمت،فكأنهما يتقسمان المعاناة وفرحة الفرج،يقول الكاتب:"**في الصيف الماضي انتعشت روح نجاة الملفي بعدما بشرها الطبيب التلمساني بمولود.عمت الفرحة بيتها الهادئ وازدادت رغبة في مطالعة الكتب عن الولادة استعدادا لليوم المعلوم،فأهملت الكتابة وكان زوجها يمرر يمناه المنتعشة على بطنها المنتفخ،وخاطب الجنين بصوت مسموع :متى تظهر يا صغيري ؟أسرع حتى تتفتح أزهار الربيع العربي...ستلدين في زمن الربيع العربي يا لحظنا السعيد!سأسمي مولودنا "الربيع العربي"**[1].

جاءت اللغة الوصفية هنا تجسيدا لحالة شعورية تشي بالفرح والبهجة والانشراح،حيث قام الكاتب بتوظيف ألفاظ (انتعشت-الفرحة-المنتعشة-تتفتح أزهار-حظنا السعيد)ليعكس حالات نفسية تبدت في أحاسيس الناس وحركاتهم،أين غدا الربيع العربي حدثا مهما ومرآة عاكسة يقيس عليها الناس واقعهم في قسوته وفي ابتهاجه،وهنا تصبح اللغة الروائية متطابقة مع المضمون الفكري والعاطفي؛ففرحة انتظار المولود تتساوى مع فرحة الربيع العربي لما بينهما من تشارك في تجسيد حالات التغيير والغبطة والفرح .

وفي مقطع وصفي آخر نجد أن الكاتب قد حاول أن ينتقل بلغته إلى مرحلة أكثر تطورا وجِدّةً،فقام باستثمار تقنية اللون كوسيلة لشحن اللغة بالصور الدلالية والرموز حتى يبني في

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:47.

ذهن القارئ أفكار تتعمق بها رؤيته للمواقف،والأحداث الدرامية التي تتجسد وفقها فكرة النص الروائي،في هذا السياق يقول الكاتب:"**اختلفت آراء الناس حول الشيخ رضا منذ تعيينه إماما خطيبا بمسجد الأبيض كان الرجل ذا لحية كثة سوداء تغطي نصف وجهه الأبيض العريض،ويرتدي عباءة الدفة البيضاء،ويعتمر القبعة البيضاء في صلاة الجمعة وفي الصلوات الخمس،وفي أثناء العيدين والمناسبات الدينية الأخرى كان يلبس عباءة جزائرية صفراء"تيسور"،ويتوج رأسه بعمامة صفراء توتية،أما في أوقات الراحة والفراغ فكان يرتدي البدلات المستوردة الأنيقة ويضع أربطة عنق زاهية الألوان ويغطي عينيه الواسعتين بنظرات شمسية أنيقة،وينتعل أحذية جلدية ملمعة**"[1].

من الملاحظ أن الكاتب في هذا المقطع الوصفي قد اشتغل على تكثيف اللغة تكثيفا فنيا ووجه القارئ نحو إدراك الأفكار والأحداث،فإذا كان الكاتب قد قام بوصف الملامح الخارجية المتمثلة في نوع اللباس وشكله،فإننا نجد أن هذا الوصف قد خرج عن طبيعته السائدة،وظهر بثوب جديد ومغاير؛ذلك إن تقنية اللون التي استثمرها الكاتب في الوصف منحت اللغة صورا دلالية مكثفة،وإيحاءات رمزية جعلت اللغة تؤدي دورا بنائيا ودلاليا مميزا،وهنا"تكون الأدلة اللغوية التي تجسد الموصوف قد انفلتت من حيز الدلالة المعيارية ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرحب والمعقد"[2]،فأن يقوم الكاتب بانتقاء ألفاظ متناقضة لتجسيد صورة"الإمام"المعروف في الواقع اليومي والمعتقد السائد بخضوعه للمنهج الواحد ليجعل من هذه الصورة تتبدل بحسب الحالة التي يكون فيها الإمام ،فهذا يعني أنه يريد أن يحمل اللغة دلالات متعددة،ويشحذها بصور بيانية ترتفع باللغة إلى مستوى الكتابة الفنية التي "تتعامل مع اللغة وليس مع الأشياء كما هي في الواقع،ذلك إن الأشياء نفسها مهددة

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:149.

[2]– محفوظ، عبد اللطيف.وظيفة الوصف في الرواية،ص:25.

بفقدان دلالتها الأصلية بفعل طبيعة اللغة الإبداعية التي تحاول ترجمة الأشياء إلى أفكار ومشاعر"[1].

ولم يكن اعتماد عنصر اللون حاضرا في هذا المقطع فحسب،بل إن المتعمق في نص الرواية سيجد أن الكاتب قد اعتمد بشكل كبير على تقنية اللون،فظهر هذا الأخير بشتى أنواعه وأشكاله وعلى طول مساحة الرواية ليؤدي وظيفة دلالية،ويجسد رؤية الكاتب للواقع من حوله،لكن المثير للأمر في الرواية هو أن يصبح اللون **"الرمادي"**شائعا في كامل الرواية ويتوزع على الأشياء الموصوفة بشكل متكرر،إذ يأتي متواترا (**جوارب رمادية،قبعة رمادية،بدلة رمادية،سيارة رمادية،كراسة رمادية،منديل رمادي،تمثال رمادي،تربة رمادية،سحب رمادية،وادي الرمادي** ...)،وكأن الكاتب أراد أن يجعل من اللون الرمادي رمزا دلاليا غير مباشر يوحي بالضبابية والانقباض،واللامعنى لتظهر الرواية بأسلوب لغوي يتآلف مع الجو والواقع العربي المشحون بالتوتر والقلق،والفوضى التي بات الإنسان العربي يعيشها في ظل ما يُعرف بالربيع العربي،وهنا يصبح هذا اللون أداة دلالية عاكسة لمشاعر المشقة والانقباض والخوف من الواقع السائد ومن الحاضر المجهول.

وفي رواية الحالم يلاحظ القارئ أن لغة الوصف قد احتلت مكانة مهمة،فبالإضافة إلى اقترانها بلغة السرد والتحامها معها في تشكيل فضاء النص اللغوي،فقد ساهمت بشكل كبير في تجسيد الواقع وتقريب صوره بطريقة توحي بواقعية المحكي الروائي؛لأن سمير قسيمي حينما استثمر تقنية الوصف،فإنه اعتمد على الاعتناء بالتفاصيل والتدقيق في وصف جزئيات الواقع والأشياء الأمر الذي منح اللغة الواصفة طابعا واقعيا،يقول السارد:"**كان الوقت ليلا حين وصلت فضلت هذا الوقت لأجد كل راحتي في شقة ريماس التي كانت تقع في آخر طابق من عمارة سبعة طوابق كان قد جعل لشقته بابا حديدية مصبوغة بالأحمر الأجوري**

[1]– محفوظ ، عبد اللطيف.وظيفة الوصف في الرواية،ص:25.

المقاوم للصدأ بالإضافة إلى باب خشبية من نوعية متوسطة،فتحتهما لأ لج إلى ردهة تتوسط وتفصل بين المطبخ وصالة المعيشة وحين أشعلت الأضواء مددت بصري فأدركت أنها شقة من ثلاث غرف صغيرة الحجم بعض الشيء "[1].

إن المتصفح لهذا المقطع الوصفي يجد أن لغته تتسم بالتركيز على تجسيد دقائق الأشياء وتصويرها بكامل تفاصيلها،حيث عمد الكاتب إلى التقاط الموصوف والاهتمام بكل ما يمكن أن يجعله حاضرا في ذهن القارئ الذي يجد نفسه في حركية متتابعة مع الأفعال،والأشياء الممثلة للمشهد الوصفي،حيث استعار الكاتب الكلمات والجمل من المضمون الواقعي؛ذلك إن استخدام عبارة(بابا حديدية مصبوغة بالأحمر الأجوري المقاوم للصدأ)،والاعتناء بتوصيف المكان بشتى جزئياته،قد جعل من هذا المشهد الوصفي مرآة عاكسة للواقع الخارجي الحقيقي.

ويحتل وصف المكان موقعا بارزا في الرواية،بحيث نلفي الكاتب وهو يعتني بالمكان ويقوم بتجسيده ورصده بصوره المتلاحقة بلغة وصفية ذات سياق واقعي،لدرجة يغدو هذا التخصيص لوصف المكان حاملا لوظيفة دلالية بنائية تهدف لنقل الواقع،واستحضاره داخل الخطاب الروائي،في هذا السياق يقول الكاتب:"**حين بلغنا الطابق الأول ودخلنا صالة الضيوف سألتني جميلة أن أجلس أينما بدا لي،فاخترت الجلوس منزويا على أريكة جلدية من ثلاثة مقاعد،وكانت صالة الضيوف على يمين أعلى السلم تقابل المطبخ الذي كانت بابه حينئذ حديدية وكانت مقسمة إلى غرفتين تفصل بينهما أعمدة من الجبس الأبيض**"[2]

.

[1]– قسيمي ،سمير.الحالم،ص:197.

[2]– م.ن ،ص:177.

من الملاحظ أن المشهد الوصفي هنا اشتغل على رصد المكان واستقصاء ملامحه الأساسية والفرعية،بحيث ظهر بصورة تقريبية واضحة،وأصبح بإمكان القارئ أن يدرك جزئياته وتفاصليه بسهولة؛لأن اللغة المجسدة له هي لغة بسيطة تستعير تراكيب ألفاظها وجملها من الواقع؛فكلمات(أريكة جلدية،ثلاث مقاعد،غرفتين،صالة الضيوف،الجبس الأبيض)هي كلمات توحي بالواقعية،وتؤكد على حضور الواقع في المتن الروائي .

إن المتعمق في الرواية سيجد أن سمير قسيمي قد وظف هذا النمط من اللغة الوصفية؛أي اللغة التي تصف الأشياء،والأحداث برؤية تعتمد على تكثيف حضور الواقع بشكل بارز،وهذا ما جعل الصورة الوصفية في رواية الحالم تعتمد –في أغلبها– على الاهتمام بالملامح الخارجية والنفسية للأشياء،لذلك تبدو لغتها لغة دقيقة ومبسطة وبعيدة عن التعقيد.

– اللغة المحكية بين اليومي والشعبي:

إن من بين ما يتميز به الخطاب الروائي الجديد هو قدرته على التعامل مع اللغة تعاملا إشكاليا،إذ تبدو فيه الرواية جامعة لمختلف التفاعلات،والتنويعات الأسلوبية التي تثري النص وتساهم في بعث الواقع برؤية فنية متكاملة لا تتغذى من لغة الإبداع أو اللغة الأم فحسب،بل تتجسد وفق مساءلة الروائي للغات المجتمع والتقاط مختلف تنوعاته الكلامية باحثا "عن بذور وعي لغوي جديد آخذ في التبلور"[1]،وإذا كان إثراء الخطاب الروائي بأصناف اللغات واللهجات الكلامية الحاضرة في الواقع،والمجتمع يُعد وسيلة فاعلة لإيهام القارئ بواقعية المحكي،فإنه يمثل إضافة نوعية تقترن بتحقيق تنويع أسلوبي "يساهم في الصوغ الحواري للنبرات التي تمثل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه،ويتفاعلون في سياقه سلبا وإيجابا"[2].

[1]– عقار ،عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:85.

[2]– م.ن،ص:86.

ولاشك أن رغبة الروائي في احتواء الواقع والإلمام به بشكل يتوازى مع متطلبات التجديد الروائي،قد حتمت عليه تطويع لغته وتشكيلها حتى يصبح لنصه القدرة على إحداث التداخل،والتمازج بين الواقعي اليومي و الإبداعي الأدبي،وبين الذاتي الفني والجماعي الشعبي خصوصا مع الروائيين الذين يعمدون إلى المحافظة على ثوب الواقعية،أين يمكن لهم "بناء صلة إبداعية مميزة مع ما في الذات ومحيطها من بياضات،ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدُّع متباين الأوجه والمظاهر"[1]،وهذا ما قد لمسناه –حقا– مع الروائي محمد مفلاح في روايته همس الرمادي التي تجسد تشكلات لغوية تنبثق من اليومي والشعبي دون أن تهمل عنصر الأدبي الذي يتجلى بوضوح في اللغة الإبداعية الحاضرة في الرواية .

فحينما يتحدث الكاتب محمد مفلاح في روايته عن ثورات الربيع العربي،وأثرها النفسي والاجتماعي البالغ على الذات الإنسانية،فإننا نجد أنه قد طرح هذا الموضوع انطلاقا من استدعاء الواقع الجزائري بكل مفارقاته وتصدعاته،وهو الأمر ذاته الذي حدث مع رواية الحالم التي نلمس فيها حضورا للواقع بشكل لافت للانتباه،فكلا من محمد مفلاح ،وسمير قسيمي قد شحنا روايتهما باليومي تارة وبالشعبي تارة أخرى أما اليومي،فقد تجلى في حضور الدارجة الجزائرية التي تتوزع على مساحة النص،أين يتم توظيف كلمات عامية نابعة من اللهجة الجزائرية التي تعبر عن خصوصية الثقافة الجزائرية،والتي يمكن أن نمثل لها فيما يلي:

[1]– عقار ،عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:86.

- **ثقافة المأكل:**

الكلمات	الصفحة
حرور	09همس الرمادي
كرانتيكة	63همس الرمادي
قهوة اكسبراس بماء الزهر	134رواية الحالم

- **ثقافة اللباس :**

الكلمات	الصفحة
شاشية،سكاي	27،13رواية همس الرمادي
كسكيطة وعمامة	149،71رواية همس الرمادي
حايك أبيض مرمى،عجار	314 رواية الحالم
كرافاش بولحية،سبيعيات،محزمة لويز	178رواية الحالم
الخمار	175 رواية الحالم

- **ثقافة الموسيقى :**

الكلمات	الصفحة
القصبة	122 همس الرمادي
القلال،أغنية الراي	122 همس الرمادي
ألحان وشباب	101همس الرمادي

إن هذه الملفوظات تعبر بوضوح عن الواقع اليومي الجزائري،ويأتي توظيفها ضمن البناء اللغوي للخطاب الروائي كوسيلة لإثراء فضاء النص،ومنحه وظيفة جمالية دلالية تتم على مستوى إضاءة صور اليومي الجزائري حتى يصبح جزءا من الأدب .

وقد يأتي استخدام ألفاظ المتداول اليومي كسبيل لإثارة وعي القارئ وهز انفعالاته بما يبعثه هذا الكلام الدارج من دلالة تزيد اللغة توهجا وحركية،ذلك إنه حينما نقرأ هذا المقطع"**ورغم مواقفه النقدية لم يلق نشاطه الجديد أي صدى،بل هناك من علق على كتاباته بعبارات ساخرة منها "لمن تقرأ زبورك يا الجي؟"و"فاقوا ياالجي"وقد أثارت كلمة "فاقوا"أعصابه كثيرا فرد على صاحبها بكلمات نابية وتوعده بالرد على سبابه**"[1]،فإننا نلمس ما للكلام الدارج من دور وظيفي في تركيب اللغة ؛لأن التركيز على كلمة "**فاقوا**"بذاتها،وهي إحدى الألفاظ المتداولة في اللهجة الجزائرية والتي قد تقابل معنى فهموا أو تفطَّنوا لا يتم إلا على مستوى ما تُثيره هذه الكلمة من دلالات التهكم،والاستهزاء بالأخر،ليغدو استثمار الكلام الدَّراج عنصرا مكملا وفاعلا يساهم في إضاءة جوانب النص

[1]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:10.

لغويا ودلاليا حيث "يتيح للخطاب إمكانية تصوير مناطق الظل من أنماط الوعي في تساكنها وتصارعها وتوترها"[1].

وإذا تحدثنا عن الشعبي،فإننا نجد أن حضوره قد كان متواليا في رواية همس الرمادي،حيث اشتغل الكاتب على توظيفه بين ثنايا اللغة الأدبية بشكل مكثف و غطى مساحة لا بأس بها من الفضاء النصي للرواية،محاولا بذلك تشخيص الواقع ومنحه بعدا إشكاليا يتم على مستوى رصد تحولات الواقع الجديد،ومقارنته بالماضي القريب،ليكون هذا المثل الشعبي وسيلة لبعث توترات الحاضر،ومن الأمثال الشعبية التي يوظفها محمد مفلاح ما يلي:

" زواج ليلة تدبيرة عام "[2].

"تعلم الحفافة في رؤوس اليتامى "[3].

"تأكل الغلة وتسب في الملة"[4].

"الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة"[5].

من الملاحظ أن استخدام الكاتب للمثل الشعبي جاء مكثفا،وقد أبرز تعلق محمد مفلاح بالموروث الشعبي،وتشخيص صوره عن طريق الاندماغ الشديد في حيثيات الماضي الجزائري،إذ يأتي توظيف المثل كوسيلة تدعيم في خضم الكلام عن الحاضر والواقع المعيش،وبذلك يصبح المثل حاملا لوظيفة دلالية تساهم في تشكيل،وبناء المعنى من جديد أين يتم تصريفه وفق توزيعات نصية تعمل على إثارة القارئ شعوريا،ولأن محمد مفلاح يؤكد

[1]– عقار، عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:86.

[2]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:22.

[3]– م.ن،ص:68.

[4]– م.ن،ص:82.

[5]– م.ن،ص:90.

على الواقعية،فإن استخدامه للمثل الشعبي لم يكن مجرد تقنية تعبيرية الغاية منها التزيين الكلامي،بل إن الكاتب يحاول أن يشخص الواقع ويستدرجه بحيث يكون أقرب إلى لغته الروائية،لذلك وجد في المثل الشعبي وسيلة للاستغراق في زمنية سابقة وتجسيدا لمفارقات حياتية،والربط الحواري بين الحاضر والماضي الأمر الذي يمنح الرواية بعدا جماليا،ويجعل اللغة تتأرجح بين الأدبي والشعبي اليومي،وهنا تمتلك الرواية القدرة على"بناء صلة إبداعية مميزة مع ما في الذات ومحيطها من بياضات ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدع متباين الأوجه والمظاهر"[1].

ومثلما يتكرر المثل الشعبي بكثرة في فصول الرواية،فإننا نجد حضورا للأغنية الشعبية التي تمثل جزءا من ثقافة المجتمع والموروث الشعبي الجزائري؛فالكاتب حينما يستدعي في سياق حديثه أسماء الأغنية الشعبية مثل:"**سيدي امحمد بن عودة مولى القبة المقدودة**"،و"**أنا بالله بك يا سيدي بوعبد الله**"و"**عبد القادر يا بوعلام**"[2]،فإنه يبعث في نفس القارئ شعورا بالشوق والحنين للماضي أين كانت الأغنية تستشعر الوجدان،وتعبر عن مكبوتات الإنسان بكل صدق،في هذا السياق يقول الكاتب :

"في الماضي كان الناس يحبون أحمد وهبي،وبلاوي الهواري وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب،وكانوا يسخرون من كل شخص ينصت إلى أغنية الراي،اليوم لن تجد شابا يميل إلى الأغنية الشرقية أو الأغنية الجزائرية العصرية،أما أغاني البدوي الوهراني فكادت تندثر من الوسط الفني،انتهى زمن شيوخ "القصبة والقلال "في حفلاتنا الآن لا تسمع إلا أغنية الراي"[3].

---

[1]– عقار، عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:86.

[2]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي ،ص:122.

[3]– م.ن،ص.ن.

إن المتأمل لهذا المقطع السردي يجد أن الكاتب قد عمد إلى استحضار أسماء وأعلام الأغنية الشعبية والعصرية الجزائرية منها والشرقية،حيث وظف الكاتب هذه الأسماء توظيفا رمزيا مشيرا إلى المفارقات الكبيرة التي بات الإنسان المعاصر يعيشها في ظل الحاضر المتدهور والمشتت بقيمه ومبادئه،وقد جاء هذا الاستدعاء كوسيلة لمنح اللغة طابعا سخريا من مجريات الواقع اليومي؛ذلك أن عبارة "في حفلاتنا الآن لا تسمع إلا أغنية الراي"بقدر ما تكشف عن ما هو موجود بقدر ما تشحن اللغة في الوقت نفسه بنبرة الاستهزاء،والحسرة على ما هو موجود ومن ثمة،فإن توظيف الأغنية الشعبية عند محمد مفلاح قد أضفى على النص بعدا دلاليا وتركيبيا ساهم في إثراء لغة الرواية من جهة،وتعزيز حضور الذاكرة الشعبية الجزائرية من جهة ثانية .

أما في رواية الحالم،فإننا نلمس حضور الأغنية الشعبية،حيث قام الكاتب بتوظيف أغنية من اليومي الجزائري،يقول الكاتب:**"داعبت وجه ابنها الممدد على ظهره فوق حجرها،وهي تراقب أنفاسه الهادئة وجسده الضئيل،ومن دون أن تشعر أخذت تغني له:**

"باري يا بَرْباري

يارقَّاد لَدْراري

رقَّدلي نورالدين

يكبر يتهنَّالي..

أُولا دودو

أولا نونو .. "[1] .

[1]– قسيمي، سمير.الحالم،ص:235.

يبدو أن الكاتب حين اختار هذه الأغنية،قد كان حريصا كل الحرص على استمالة القارئ وإثارة انفعالاته عن طريق توجيه سمعه للجرس الموسيقي،الذي يظهر بخاصة في بناء الأغنية على كلمات مختصرة وجمل قصيرة منحت اللغة طابعا تشويقيا،ولذة زادت رغبة المتلقي للاستماع أكثر وأكثر،الأمر الذي جعلها تحمل وقعا شعوريا ونفسيا عميقا يبعث على الإحساس بالراحة والطمأنينة في ذات الطفل،وهذا ما يفسر اختيار الكاتب لهذه الأغنية بالذات لتعبر عن الفعل وهو فعل النوم .

ولم يقف الكاتب عند توظيف الأغنية الشعبية فحسب،بل راح يعتمد على نقل العادات والتقاليد الشعبية الماثلة في المجتمع الجزائري،يقول "**هكذا بدأ العمل وأفرغت إحدى غرف الشقة ليتم فيها الغسل،وأحضرت الطاسات وأحواض الماء،والمسك والعنبر التي اشترطها غسال الموتى،وحملت الجثة ووضعت على الأرض بأسفل المغسلة** "[1].

فهذا المقطع الوصفي يؤكد على حضور الواقع اليومي والموروث الشعبي،حيث تمكن الكاتب من تقديم صورة حية عن عادات التحضير لمراسم الدفن بلغة تبليغية واقعية،الغاية منها الكشف عن خصوصية المجتمع الجزائري .

- **التهجين اللغوي للسرد الروائي :**

لاشك أن الرواية الجديدة في سعيها إلى الاعتناء بفضاء اللغة قد اتجهت إلى تكسير نمطية اللغة،والابتعاد عن أحادية الملفوظ؛فأخذت تتعامل مع اللغة بأسلوب جديد،واهتمت بكل ما من شأنه أن يسم الخطاب الروائي بأنه "فعل تحقيق الجدل الخلاَّق بين مبررات تقويض أشكال تقليدية ومكرسة،وبين الرغبة المشروعة في توليد أشكال روائية محوّلة ومعدّلة بانتظام"[2]،وحتى يحقق هذه الغاية حرص على تكريس تقنيات جديدة يمنحه القدرة على

[1]– قسيمي، سمير.الحالم ،ص:248.

[2]– عقار،عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:90.

التقاط كل أنواع اللغات واللهجات،ومن هذه التقنيات"التهجين"الذي يعد سمة بارزة أضافت لنصوص الرواية الجديدة شكلا جديدا،وحضورا مميزا .

لقد أدرك الروائي اليوم أن بلوغ الشكل الجديد يتطلب حضور"وعي جديد للكاتب وشروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية"[1]؛فالتركيز على حكاية الواقع وصوغ الحقيقة المدركة لم يمنع الكاتب محمد مفلاح في رواية همس الرمادي من الخوض في تجريب إجراءات تعبيرية ممكنة من شأنها الحدُّ من معيارية اللغة،حتى يُحدث تداخلا وتحاورا لغويا يُثري جسد الرواية،في هذا السياق يقول الكاتب :

" **ثم حدثه عن قصة (الصرصور والنملة)،وأنشد باللغة الفرنسية :**

– Eh bien : dansez maintenant..أفهمت ما أقول يا أغيول ؟الحكمة تقول "إذن ارقصوا الآن"[2].

إن هذا المقطع السردي يبرز وجود تقنية التهجين،أين تبدو فيه الرواية فسيفساء،وملتقى لتحاور اللغات الثلاث اللغة الأم أو لغة الإبداع،واللغة الفرنسية،واللغة الأمازيغية التي تمثل لهجة من لهجات الثقافة والمجتمع الجزائري،وهذا التحاور والتداخل منح النص تنشيطا جماليا يتم على مستوى توليد فضاءات لغوية متباينة تعمل على إثراء النص،وبعث حركية اللغة نحو تجديد القول وتكسير نمطية التعبير .

وفي رواية الحالم يتخذ سمير قسيمي من فعل الكتابة فضاءا لتفجير طاقات اللغة،بحيث يصبح النص مدارا لتداخلات أسلوبية ولغوية متعددة،وتتجاوز الرواية المسار الواحد في تجسيد القوالب اللغوية المتعددة،فإذا كانت الحالم تتأسس على تشابك لفظي بين اللغة الواقعية و الغرائبية،والفلسفية،فإن الكاتب اشتغل على وجود خاصية أسلوبية أخرى داخل نصه وهي

[1]– ينظر : عقار،عبد الحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص:90.

[2]– مفلاح ،محمد.همس الرمادي،ص:73.

التهجين،حيث يتبلور هذا الأخير من خلال التمازج بين لغتين متباينتين،يقول الكاتب:**"تبدأ الصفحة الرئيسية بعنوان رئيسي" Le dixiéme jour avant lecompte a rebours"،يمكن أن يترجم "اليوم العاشر قبل العدّ"** [1] .

فهذا المقطع الوصفي ينهض على استثمار خاصية التهجين كتقنية تجسد التعالق النصي بين اللغات،بحيث يكشف هذا التعالق رغبة الكاتب في إحداث المغامرة الشكلية التي تتم بواسطة المناظرة بين لغتين اثنين هما(لغة الإبداع أو اللغة الأم /ولغة الأخر) داخل ملفوظ لغوي واحد،ويأخذ هذا التناظر مساحة كبيرة من النص خصوصا مع الصفحات التي يستثمر فيها الكاتب عنصر الترجمة،لتبدو الرواية في هذه المقاطع التي تزاوج بين لغتين نصا مشغوفا باللغة بحيث "يتجاذبه التنافس والتناقض أحيانا والتكامل في الغالب"[2]،وكل هذا يتم من خلال استثمار خاصية التهجين.

- **التوظيف الشعري للغة الروائية الجزائرية :**
- **الشعرية وأفاق التجديد الروائي :**

لعل الظاهرة الأكثر بروزا في الكتابة الروائية الجديدة اليوم هي ذلك الولع الشديد باللغة،لكن أية لغة إنها تلك اللغة التي كانت في وقت ليس ببعيد ملكا للشعر وحده ذلك الذي أخذت مكانته الأولى تتلاشى وتندثر شيئا فشيئا،وما عاد يذُكر له إلا لغته الفاتنة التي استحوذت عليها الرواية الجديدة؛فباتت تعزف على نغم اللغة وهي تعرف تماما أنها بهذا الفعل تضغط على القارئ وتستثير حواسه لتستميله إلى الإحساس بالجمال،والمتعة الفنية،وتدفعه بشوق كبير للوصول إلى نهاية الرواية،وحقيقة فإن القارئ لا يملك القدرة على المقاومة أمام هذا الزخم الجمالي والأسلوبي للغة التي تُنسج على منوال الشعر،وعلى إيقاع

[1] – قسيمي ،سمير.الحالم،ص:148.

[2] – عقار ،عبد الحميد.الرواية المغاربية – تحولات اللغة والخطاب–ص:90.

الموسيقى لدرجة قد ينسى فيها القارئ-أحيانا-أنه يقرأ رواية ويتوهم أنه أمام مقطع موسيقي أو قصيدة شعرية في حجم رواية .

وإذا كانت أية رواية بوصفها فنا نثريا تتدرج ضمن إطار اللغة النثرية التي تقوم على وظيفة التبليغ والإيصال،فإن وسمها بالشعرية يعني أنها باتت"تُعنى باللغة بوصفها خلق عالم،وبوصفها نمذجة الواقع الذي تُعيد اللغة تصويره وتمنحه معنى"[1]،وهنا تكون اللغة داخل النص الروائي قد انتقلت إلى وظيفة أخرى هي الوظيفة الشعرية التي"تتخذ فيها المكونات اللسانية وجودا مستقلا ووظيفة جمالية تكون فيها اللغة غاية نفسها وليست وسيلة لشيء وراءها أو خارجها "[2]؛أي أن اللغة بحد ذاتها هي التي باتت مركز الاهتمام،ومطمح الروائي الأول لصياغة كتابة إبداعية جديدة تتوخى مقاربة الخطاب الروائي من وجهة نظر دلالية،وجمالية جديدة لهذا كان حريصا كل الحرص على الإعلاء من شأن اللغة،والانشغال بها انشغالا يتم بالحفر في نظامها لاستجلاء كل عناصرها البلاغية والأسلوبية المخبوءة،حتى يكون للنص الروائي حضورا مميز ينم عن كل ما هو جمالي وفني،وهذا يعني أنه بصدد التعامل مع لغة مغايرة عن السائد؛وهي اللغة الشعرية التي يتجه معناها في الخطاب الروائي إلى"تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري،لتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية،محولة إياها عن طريق المعارضة،إلى نص روائي مفارق:في أسلوبه ودلالاته"[3] .

هذا هو حال اللغة الروائية الجديدة،والتي أصبحت تُصنف في أكثر مسمياتها انتشارا باللغة الشعرية المستمدة من اللغة التي تتبنى تقنيات وتراكيب أسلوبية،وبلاغية هي في حقيقة الأمر مأخوذة من الشعر،إذ أصبح الهوس باللغة هاجس الروائي الأول الذي نراه "يغامر

[1] – عقار ،عبد الحميد.الرواية المغاربية – تحولات اللغة والخطاب- ص:29.

[2] – غيلوفي، خليفة.التجريب في الرواية العربية – بين رفض الحدود وحدود الرفض-ص:254.

[3] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر – دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد-ص:60.

باللغة وفي اللغة،فنرى نصوصه تختلف في اللغة تبعا للموضوع والزمان والحالة الوجدانية الخاصة بكل نص"[1]،ولعل هذه الرغبة في المغامرة باللغة والتشديد عليها كان نتيجة إدراك الروائي"أن الوسائل التعبيرية المتاحة له زمنيا لم تعد كافية للتدليل على قصديته الحقيقية"[2]،وهنا كان لزاما عليه البحث عن وسائل تعبيرية ولغوية جديدة تُمكنه من القبض على متغيرات الواقع المتذبذب،وحتى يتم له ذلك،فإنه أوجد لغة مخالفة للسائد والمألوف،وهي اللغة الشعرية التي تتسم بوهج جمالي وفني ودلالي يتوازى مع وهج الواقع والعصر الجديد .

– تجليات اللغة الشعرية في الرواية الجزائرية :

– أولا:التنويع الأسلوبي :

حينما نتحدث عن الرواية الجزائرية الجديدة،وهي ترتسم على ملامح الشعرية الروائية،فإننا نجد أنفسنا أمام كم لا بأس به من الروايات الجزائرية التي اتجهت نحو هذا الاتجاه حتى باتت الساحة الأدبية اليوم تعرف انتشارا واسعا لنصوص روائية لا تُنسج إلا على منوال اللغة الشعرية،بَيْدَّ أنه ولسبب وجيه يتبادر إلى أذهاننا ونحن نُقيم دراسة عن شعرية الرواية الجزائرية اسم الكاتب عز الدين جلاوجي خصوصا في روايته سرادق الحلم والفجيعة ؛ذلك أن هذه الرواية ومنذ صدورها،وهي لا تزال تُشكل علامة فارقة في المشهد الروائي الجزائري،لا بسبب عدم إذعان مؤلفها للمعايير والقوانين السائدة،والخروج عن سلطة الأبوية المعروفة فحسب،بل بسبب تلك المفارقة في الكتابة بشكل سبب الدهشة والمفاجئة،وكسر أفق انتظار القارئ والنقد الروائي معا.

[1] – متولي، مروة.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني (1969-2005).دار الأوائل،دمشق–سوريا،ط:01،2008،ص:44.

[2] – السعيد ،بوطاجين.السرد ووهم المرجع،ص:46.

وحيث إن اختلاف سرادق الحلم والفجيعة عن الكتابة الروائية المألوفة كان نتيجة اشتمالها على سمات الجِدّة شكلا ومضمونا،فإن أكثر ما يثبت إبداعية هذه الرواية،وميلها إلى الجديد والمغاير هي اللغة التي جاءت لغة متمردة وقلقة،وجميلة بحيث تُثير القارئ وتستفزه وتدعوه للدهشة والتوتر في الآن ذاته،ولعل أول سمات اللغة في الرواية هو قيامها على تنويع أسلوبي يبرز من خلال كثرة الاستعارة والتشبيه والمجاز والصور الشعرية،يقول الكاتب :

"تقهقه المدينة العاهرة في سمعي...تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها...شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة.

تبتعد عني وأنا أتأملها حزينا باكيا...تجري خلفها الثعالب...الثعالب خلفها تجري..."[1].

يقوم هذا المقطع السردي على جملة من الاستعارات و التشبيهات،أين يمنح الكاتب للمدينة دور الإنسان،فكأنها إنسان حاضر بشكله وصفاته ومواقفه الحياتية مشكلا بذلك خاصية أنسنة المكان،وهنا تتخلى الألفاظ عن منطقية العلاقة بينها وهذا من أجل إحداث تنويع أسلوبي يساهم في تثبيت حركية اللغة الجمالية والدلالية،لتبدو الكلمات متراصفة وفق تدفق يجعل"الصور أقرب إلى الصور السريالية"[2]،وتصبح هذه الصور حائلا دون وجود الوظيفة التواصلية/الابلاغية؛لأن غياب التركيب الطبيعي بين الدوال ومدلولاتها،يجعل المعنى متشظيا ومبعثرا بشكل يعطي للغة وظيفة شعرية .

إن رغبة عز الدين جلاوجي في تحويل الرواية إلى صور شعرية جعلته يتوسل باللغة محاولا بعثها من جديد بطاقة إيحائية تُبرز كل ما فيها من جمال وبلاغة،حيث يتخلى عن اللغة المعيارية التي تقترب من المباشرة والوضوح و ينحو إلى عالم أقرب إلى الشعر،عالم يبدع

[1]– جلاوجي ،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص: 439.

[2]– غيلوفي ،خليفة.التجريب في الرواية العربية،ص:255.

ذاته من وهج غموضه وحركته اللامنطقية التي تكون وسيلة لبلوغ الوظيفة الشعرية،يقول الكاتب:

"إرهاق فضيع يقطع خلايا جسدي...براكينه تتفجر داخل مخي دبابيس حادة صدئة تنغرز في قدمي المشققتين ...عجلت إلى مخدعي...دلفته...ارتميت فوق حصير بالي قرضت الفئران جزء كبير من أطرافه "[1].

ويقول أيضا :

"فجأة توهج نور في المخدع...تعاوى الظلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران...دهشت...جلست من اتكاءي...لمحته يقف بين يدي..مد يمناه...امسك بتلابيبي...أنهضني...غضبا " [2].

إن هذين المقطعين يتشكلان وفق فضاء اللغة الشعرية التي ترتسم على حدود التشابك الجمالي الذي ينبني على جملة من الاستعارات والمجازات والصور التشبيهية،إذ يأتي تركيب الألفاظ وتفاعل الدوال مع مدلولاتها متماثلا مع ما يمكن أن تسمح به اللغة الشعرية من خرق،وتجاوز للترابط المنطقي والعقلاني الذي يتم على مستوى محور الاختيار،فتخصيص الشيء الذهني والمجرد(الإرهاق/الظلام) وجعله مركبا ضمن مستوى نحوي يتجاوز العادي والمألوف (يقطع–تتفجر–تعاوى–منهزما– يقف–امسك– أنهضني) وجه اللغة إلى انحراف أسلوبي قائما على انتهاك القوانين،والنظام اللغوي السائد لأجل تحقيق الإبداع الجمالي .

ويستمر الكاتب في توظيف تقنية التنويع الأسلوبي،أين تظهر في بعض مقاطع الرواية كثافة الصور الملازمة للغة الشعرية يقول الكاتب:**"و تسعرت المدينة فلملمت أطرافها ...أزقتها...قذارتها...نتانتها...ودخلت الحلبة ترقص متهرئة اللحم يصفق ثدياها...**

[1]– جلاوجي ،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:446.

[2]– م.ن،ص:447.

وطبتاها...طار الغراب فحط على صدرها جِثيا وغرس أسنانه النتنة في ثديها الأيمن ...هذه ساعة الرضاعة" [1] .

تبدو اللغة هنا مشتملة على صور شعرية مكثفة تضرم في المعنى تدفقا وتنوعا دلاليا،بحيث تتوزع الألفاظ وتتقدم لترسم في ذهن القارئ صور إيحائية متعددة تحركها طاقة التعبير عن المدينة التي يصفها الكاتب في هذا المقطع بأسلوب يجعل اللغة تظهر، وكأنها "تيار متدفق لا يعرف التوقف،فيصبح النص معها فضاء متداخلا متشابكا في مختلف مستوياته الدلالية والصوتية،والتركيبية"[2]،ليجد القارئ نفسه أمام احتمالات متعددة تشع في مخيلته،وتزيد من شعوره بوهج اللغة وقدرتها على وصف الأشياء والمسميات،وهي في ذلك لا تتخلى عن خصوصيتها الجمالية والفنية ؛لأنها-دوما-تحتفل بذاتها .

وإذا كانت هذه المقاطع المدروسة لا تمثل إلا جزءا بسيطا من توظيف الكاتب لتقنية التنويع الأسلوبي،حيث تكثُر الاستعارة والمجاز والتشبيه والصور الشعرية،فإن الخاصية الظاهرة الأخرى هي تلك الفواصل الموجودة بين الألفاظ والكلمات– والتي يوظفها الكاتب بكثرة في كامل روايته- حيث يتوقف الكاتب عن الكتابة بين الكلمة والأخرى تاركا للنقاط والفواصل الحرية في تجسيد"حركة الوعي والتداعي الحر"[3]،الذي يوجه القارئ إلى التفاعل مع فضاء اللغة حينا،والى الشعور بالقلق والغموض حينا آخر،وهذا جراء الرغبة في اكتشاف المخبوء الذي سكت عنه الكاتب،وهذا ما يدعونا للقول بأن استثمار الكاتب للفواصل فيه استفزاز لنباهة القارئ ودعوة إلى مشاركته في قراءة الرواية،حتى يمنحه فرصة لإنتاج دلالاتها،ويبدو أن عز الدين بحرصه على توظيف هذه التقنية بكثرة يؤكد على رغبته في تأسيس كتابة روائية جديدة

[1]– جلاوجي ،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:454.

[2] – غيلوفي ،خليفة.التجريب في الرواية العربية،ص:256.

[3] – م.ن،ص:255.

تنبُع من وحي المغامرة،وهي كتابة بقدر ما تُثير المتعة والتشويق بقدر ما تدفع القارئ إلى التساؤل الحرّ والتأمل .

- **ثانيا:شعرية الإيقاع :**

بعيدا عن جملة الإشكاليات العديدة التي يُثيرها مصطلح الإيقاع،والتي يسعى النقد من خلالها إلى الإبقاء عليه كمعطى ثابت الدلالة والمعنى،فإنه يبقى جزء وخاصية من تشكلات الشعرية الجمالية،وإذا كان"الإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة،هو الخاصية المميزة للقول الشعري،والمبدأ المنظم للغته"[1]،فإن وجوده داخل النص الروائي يُعد تعبيرا عن تحولات الكتابة الروائية التي تطمح إلى شعرية اللغة،ذلك أن الإيقاع بوصفه تماثلا صوتيا للألفاظ والجمل المشكلة للغة "لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز،بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة،بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط حر مبدع"[2]،وهذه اللغة الشعرية هي التي تُشكل شغف الروائي الجديد لإبداع نص روائي يعتمد على توهج اللغة وجمالها .

يتبلور الإيقاع بوضوح في نص رواية سرادق الحلم والفجيعة،حيث يشتغل الكاتب على اللغة لإبراز شحناتها الدلالية والصوتية،وبالتالي إحداث التناغم الصوتي الناجم عن عملية " التأثر والتأثير والتلاقح بين الدال والمدلول،وهو الرباط الذي يصل الحروف بالكلمات،والصوت بالمعنى وهذا ما يخلق المناخ الشعري"[3]،في هذا السياق يقول الكاتب:

[1] – فضل،صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي.دار الشروق،القاهرة،ط:01،1998،ص:50.

[2] – فضل،صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة،ص:314.

[3] – الموسى،خليل.حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.مطبعة الجمهورية،دمشق،ط:01،1991،ص:94.

"سوحب ...سوحب...

رب الجفاء والجفاف...

رب العجاف والرجاف...

سوحب ...سوحب...

رب الشطاع واللعاع...

رب الضحيح والاترياع...

سوحب...سوحب..."[1].

ترتكز اللغة هنا على خاصية الإيقاع حيث يشعر القارئ بوجود تناغم صوتي،وموسيقي يتم على مستوى التناسق في اختيار الألفاظ لتظهر اللغة في حركة منتظمة ومتساوية؛فهي إما تكرار للفظ بعينه(سوحب/سوحب)أو ترديد لحركة الكلمة مثل الجفاء /الجفاف أو الشطاع/اللعاع... وهذه السمة الظاهرة في المقطع تعمل على شحن اللغة بالإيقاع،وإبراز طاقتها الشعرية لدرجة تجعل القارئ يعيش"حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله" [2].

ومن جهة أخرى نعثر على مقاطع روائية تتكرر فيها مقاطع صوتية بذاتها محدثة تناغما إيقاعيا وانسجاما صوتيا يؤثر على نسيج اللغة الروائية،يقول الكاتب:**"وللمجذوب طقوس أخرى لا يعرفها إلا هو...ولا يقوم بها إلا هو...ولا يمكن أن يحل رموزها ويفك طلاسمها إلا هو...ولماذا أطرح أنا كل هذه الأسئلة أليس كل شيء يحيط بي هو غريب لم أجد له تفسيرا ولا حلا ؟"**[3].

[1] – جلاوجي ،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:443.

[2] – عز الدين،إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة-دار الفكر العربي،القاهرة،1992،ص:305.

[3] – م.س ،ص:463.

إن المتأمل في هذا المقطع السردي يجد أنه خاضع لمنطق التماثل الصوتي،أين تبدو فيه اللغة منسجمة مع إيقاع التكرار الصوتي لعبارة "إلا هو" لتصبح الألفاظ بعد ذلك محكومة بالمنطق الداخلي لهذه العبارة وحاملة لبعد موسيقي،وصوتي واضح يُبعد القارئ عن الشغف بفهم المعنى؛لأنه يصبح-حينذاك-متأثرا باللغة ومشدودا لحركة الكلمات،ووحدتها المتجانسة.

وحين نتقدم في الرواية نجد أن الإيقاع قد ساهم في بناء حركة تسارعية للغة،إذ تبدو الكلمات كأنها مقاطع موسيقية تشد بعضها البعض،في هذا السياق يقول الكاتب:

"خشيت أن تهاجمني...أنا أعرف شبقيتها...عطشها...سبغها...ظمأها...خرجت من شارعها...زقاقها...خلائها...فجوتها...مصارينها..."[1].

إن القارئ لهذا المقطع السردي يصبح مشدودا بوقع الكلمة على أذنه،إذ تأتي اللغة متسارعة ومركبة وفق حركة موحدة لأواخر الكلمات(شبقيتها،عطشها سبغها...)،ومن ثمة يتكاثف وجود الإيقاع الداخلي،ويبدو أن شحن اللغة هنا بالإيقاع جاء منسجما مع الشعور النفسي المفعم بالخوف والقلق،لهذا تأتي اللغة في تجانس صوتي ودلالي يبعث على الإحساس بجمالية اللغة،ويغدو الإيقاع هنا وكأنه "بنية فكرية شعورية تعبر عن الجانب الإنساني بكل حالاته،وهنا تكمن فرادته الجمالية"[2].

- **ثالثا:الانسياب اللغوي:**

ترتسم رواية سرادق الحلم والفجيعة على صورة أخرى لشعرية اللغة الروائية وهي صورة تمتح من انسيابية اللغة،أين تحاكي اللغة الذات الإنسانية في مشاعرها وتوهجاتها النفسية

[1] – جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:453.

[2] – جمعة،حسين. التقابل الجمالي في النص القرآني(دراسة جمالية فكرية وأسلوبية).منشورات دار النمير،دمشق،ط:01،2005،ص:214.

محولة بذلك الرواية إلى"همس نفسي وحقيقة وجدانية "[1]،تتلمس شاعريتها من أثر الكلمات السابحة في عوالم الذات المتشابكة،يقول الكاتب :

"آه مدينتي ...

عفوا أقصد حبيبتي...لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

مالذي صيرك كالهواء أعدو خلفه...أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة .

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟؟

أولم تكوني يوما...موجا ...شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟"[2].

تتجلى انسيابية اللغة في هذا المقطع السردي من خلال تدفق اللغة وتواترها مع الذات،إذ تصبح الكلمات متناغمة مع مشاعر الفقد والحرمان لتصور حالة من التأجج الشعوري تتقدم من خلالها اللغة لتكشف عن خبايا الوجدان،وتفتح النص على أبعاد جمالية وشعرية تُساهم في " خلق الأشياء والعلائق والفضاءات و إلى وضع مسافة جمالية بين المعيش المباشر والرؤية الفنية التي تمزج المادي بالنفسي والملموس بالمحلوم"[3].

إن إضفاء سمة الانسيابية على اللغة يؤسس لوجود علاقات جديدة تتم بين الكلمات والأشياء ويقرب النص من الشعرية،ذلك أن اللغة التي يوظفها عز الدين جلاوجي تدنو من عوالم وجدانية غارقة في الذات والشعور،لذلك نراها حيوية ونابضة بمعاني ودلالات جديدة،فكأنها تنتفض على النص السردي باحثة عن جماليات شعرية،يقول الكاتب:

[1] – الموسى،خليل. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص:95.

[2] – جلاوجي ،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:448-449.

[3] – برادة ،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:20.

"وعشت عمري كله فارا منك إليك...

تعدو خلفي عيناك وموسيقى بسمتك العذبة ...

تداعبني شفتاك كقطرة ندى وتحدثني نفسي أن أصفعك...أتحداك...

أعشق الدمع في عينيك...يذكرني برذاذ المطر على صفحة بحيرة هادئة...أتحرك...تخونني يداي رجلاي كل عضو في جسدي المتعب يتآمر ضدي ...يسري الضعف في كل فجاجي..."[1].

يشعر القارئ هنا أنه يعيش حالة وجدانية طافحة بالأحلام،إذ تغزو الكلمات والألفاظ شعوره وتنساب مع ذاته؛لأن الكاتب يشتغل على اللغة بتشخيص شعري،وجمالي الهدف منه تصوير أعماق الذات الإنسانية؛فحينما يختار(عشت عمري-بسمتك العذبة-أتحداك-أعشق الدمع-تخونني) فهو يدعو إلى الاستغراق في عوالم الشعور والحلم،وهذه العوالم هي التي تُلقي بلغة الخطاب الروائي في نسق اللغة الانسيابية،ويجعلها بذلك أقرب إلى القول الشعري،حيث اللغة التي"لا تخضع لسطوة العلاقات الممنطقة بين الأطراف،وإنما للبث الروحي المتجاوز تخوم الفكر والمتغور أصقاع الوجدان "[2].

يقول الكاتب:

"ضميني إلى القلب الملتهب...

دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلى في شراييك...خفقة حبلى في فؤادك ...صهيلا في كبريائك...

ذوبيني فيك ...اكسري جدار صمتك...يا دكيه ودعينا نلتحم...إن الالتحام يولد الاحتراق...إن الارتواء يولد الظمأ"[3] .

---

[1] – جلاوجي ،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:461.

[2] – عيد،رجاء.القول الشعري-منظورات معاصرة-منشاة المعارف،الإسكندرية،(د.تا)،ص:157.

[3] – م.س،ص:462.

لاشك أن لغة هذا المقطع هي لغة مميزة،إذ تأخذ القارئ إلى عوالم شعرية مكثفة حيث الكلمة التي توقد شعلة معناها،وتطفح بروح الانفعال والتوتر النفسي القائم على الحلم والحب والكاتب في هذا المقطع ينتقي ألفاظا تتضافر مع مشاعر الحب،والشوق لتشكل في الأخير انسيابية اللغة هذه التي تبدو"متلذذة بلعبها في فضاء النص الإبداعي "[1]،وبتسللها إلى وجدان القارئ وتحرشها بذوقه الفني والشعوري .

هذا،وإن كانت اللغة الانسيابية حاضرة بكثرة في رواية سرادق الحلم والفجيعة،فإننا لانعدم وجودها في رواية الحالم،ذلك أن هذه الرواية تتأسس على موضوع متشابك يتغلغل في عمق الذات المحتدمة بهواجسها ومشاعرها الغامضة،ليترك القارئ في حالة من الذهول والتأمل في الحياة والوجود والموت،لذلك تأتي اللغة في بعض المواضع لغة انسيابية،يقول الكاتب:**"عالم جامد،بارد بلا لون .يحاصرني فيه الصراخ حتى لا أكاد اسمعني .يتمدد إلى لانهاية في ظلام بالكاد أبصر به .وكأنه قطعة من الليل تزداد اتساعا كلما ازداد الصراخ قوة...أراني فيه سائرا إلى الخلف حافي القدمين،على درب جليدي،كلما أذابته حرارة دمعي،جمده الصراخ العاصف الصادر من"لا أين"جميع الذين هناك من ذاكرتي.وكأن اليوم فيه لم يكن،وكأن الغد فيه نكتة بذيئة يستحي الأمس من ذكرها "[2].**

تبدو لغة هذا المقطع السردي لغة سلسة تتغلغل إلى القارئ بدلالاتها المفعمة بتوهجات شعورية مكثفة،حيث يقوم سمير قسيمي بتشكيل ألفاظها وعباراتها بصورة عاكسة وموازية للعالم الداخلي للذات الإنسانية،ليجد القارئ نفسه في حالة من الانتعاش والارتواء من أثر هذه اللغة التي تحمل شحنات شعرية،وجمالية خاصة تستمر في استمالة شعوره والدفع به بعيدا نحو تأمل الذات،ومعاناتها النفسية يقول الكاتب:

[1] – علاوي، الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:351.

[2] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:325.

"كان ألما خالصا كذاك التي تحكي عنه الكتب كلما تناولت ألم الاحتراق.أيمكن أن يصفه حتى و إن نجا منه ؟...كان ألما مستمرا موغلا في الألم على نحو أفرغني من الشعور بأي شيء.وحين ألفته لم أعد أفهم في الفجيعة،الخيبة،الحب الكره،الأمل،السعادة،التفاؤل التشاؤم..لم أعد أفقه في الألم شيئا إلا ما قد يعرَّف به القواميس ..هكذا أصبحت كائنا مفرغا من كل شعور..من كل شيء "[1] .

إن هذه اللغة تسبح في أعماق الشعور،وتهيم صعودا ونزولا في مكامن الذات المتأزمة حيث تكسو كلمة "ألم"شحنات شعرية متكررة،ومليئة بالانفعال والتوتر عاكسة روح هذا الانفعال على اللغة التي تتدفق منسابة مع تصدعات شعورية مريرة تتفجر عبرها الدلالات"بطاقة شعرية وبحيرة وجودية تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا ومشاعرنا" [2]،وكأن بالكاتب يؤكد على مناطق الشعور؛فيقوم بتصعيد نظام اللغة،إذ يشُده تارة ويُرخيه تارة أخرى حتى يكون قادرا على اقتحام القارئ وتوجيه ذوقه للموضوع ولجمالية اللغة المجسدة له،وهنا يصبح النص حاملا لبعد تأثري كبير .

- **رابعا:كثافة الرمز:**

توصف اللغة الشعرية بأنها لغة رمزية،إذ تغدو الألفاظ الموظفة فيها ألفاظا مشحونة باحتمالات كثيرة للمعنى المتعدد،واللغة الشعرية تتغاضى عن القول الصريح والمباشر،وتُؤثر توريط القارئ في حزمات رمزية تُبعد اللغة عن المعنى الواحد،لتجعل الدلالات تتناسل في فضاء النص الواحد،فهي بهذا الوصف لغة تلميح لا تصريح،وإشارة لا إيضاح وتفسير،الأمر الذي يجعلها لا تكشف عن شيء محدد وواضح ؛ذلك إن المعنى يبقى غامضا ومبهما مادام

[1] – قسيمي،سمير.الحالم ،ص:281.

[2] – لحميداني،حميد.أسلوبية الرواية – مدخل نظري– ص:29.

الكاتب قد قام بلف الألفاظ والعبارات بالرمز،وهنا يصبح القارئ باحثا عن المعنى الحقيقي والمنشود داخل النص الأدبي .

وإذا كان استثمار الرمز في الرواية الجديدة يغذي اللغة الروائية بالجمالية،ويمنحها طابعا فنيا مميزا،فإنه في المقابل من ذلك يعمل على"تقوية المعنى،وإضفاء الطابع الفني المتخيل على المحكي الروائي"[1]،أين يصبح للرمز قدرة على إخراج اللغة من الواقعية المباشرة إلى الأدبية الفنية وهذا بفعل ما يبثه الكاتب في نصه من خيال قائم على اللعب بالكلمات والألفاظ،وبالتالي فإنه يحرك ذهن القارئ وخياله،هذا ما لمسناه-فعلا- في رواية سرادق الحلم والفجيعة،حيث وجدنا حضور الرمز عبر أسلوب يتوخى فيه الكاتب التلميح،والإشارة دون التصريح المباشر،وهذا حتى يوجه القارئ إلى حقيقة تمس الواقع السياسي الجزائري المشتت،في هذا السياق يقول عز الدين جلاوجي:**"خمس أحزاب كبرى تشكلت حتى الآن وست مئة أخرى في فلك يسبحون ...تابعين فماهم إلا تبع...لا أقصد قوم تبع باليمن وقبلهم سيف بن ذي يزن وإنما هم تبابعة محدثون...حداثيون ظهروا الآن في مدينتي.**

وكان الغراب على رأس أكبر حزب في المقهى كلها سماه حزب جماهير الديمقراطيات الشعبيات...وبعده حزب الحلزونات الشعبي...وحزب دودة الأرض للعدالة والمساواة "[2].

فهذا المقطع السردي يكشف عن حمولات دلالية معمقة،إذ تأتي اللغة رمزية لتفضح الواقع السياسي المتخبط في ظل أزمة تعددية الأحزاب التي شهدتها الحركة السياسية في الجزائر؛فعبارات(حزب جماهير الديمقراطيات الشعبيات- حزب الحلزونات الشعبي-حزب دودة الأرض للعدالة والمساواة)تلميحات واضحة لأسماء الأحزاب السياسية بالجزائر،وقد

[1]-علال،سنقوقة.المتخيل والسلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01، 2000،ص:144.

[2] - جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:450.

استعان الكاتب بهذه الترميزات لينقد الواقع،ويسرد خفايا همومه وفوضاه التي بات الإنسان الجزائري يعيشها .

وفي موضع آخر نجد أن الكاتب قد استند على الرمز بشكل عمق المعنى،بحيث أدخل القارئ في دوامة من الحيرة والتفكير،والرغبة في البحث عن المعنى الذي أراد أن يكشف عنه النص،يقول الكاتب :"**المهم أن وكالات الأنباء قد تناقلت مجتمعة أنه هو الذي بذر الحطب بين القلوب وهو الذي شق البحر الأبيض المتوسط ليفصل الكرة الأرضية إلى شمال وجنوب ويرتكب جرم التفريق بين الإخوة والأشقاء ...وهو الذي ...إلى آخره مما عرفتم وسمعتم...وقد طلبه الأنتربول وفشلت كل الكمائن في اصطياده إلا كمين الغراب**"[1].

يبدو أن هذا المقطع السردي ثري وزاخر بالرمز؛لأن اللغة الموظفة فيه هي لغة تجعل الأسئلة تتناسل الواحد تلو الأخر دون أن تضع إجابة واضحة لها،فإذا كان الكاتب منذ البداية يقدم وصفا لشخصية متمردة تُذيع بذور الحقد والفساد في الأرض،فإن فهم هذه الشخصية وتحديدها يغدو أمرا مستعصيا،فهل هذه الشخصية هي الإرهاب الذي شتت شمل الجزائر وتركها تعاني محنة وضغوطا نفسية وسياسية كبيرة؟أم هو تلك الصورة الخفية التي تزرع بذور الشر،والعداء بين الدول العربية لتتفرج عليها وهي تتشتت وتنهار شيئا فشيئا ؟ومن يكون هذا الغراب الذي يملك القدرة على القبض عليه بعد أن فشلت كل الكمائن في ذلك؟وكل هذه الأسئلة كانت نتيجة تكاثف وجود الرمز وتشابك النسيج اللغوي الذي يُؤثر فيه الكاتب التلميح على التصريح،حتى يدع القارئ أمام تأويلات عِدّة قد تُصيب المعنى المنشود وتقبض عليه،وقد تُخطئ فيه.

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:453.

أما في رواية الحالم فقد قام الكاتب بجعل المعنى متواريا بأسلوب لا يمنح اللغة غموضا،بل بالعكس يمنحها جمالية ويقربها أكثر للغة الشعرية،في هذا السياق يقول سمير قسيمي :

"هكذا انتشرت الإشاعة،وككل إشاعة نسائية حسنة الحياكة،فقد خرجت من دوائر النساء إلى لقاءات الرجال مع إضافات لا يعلم إلا الله كيف دُونت على هوامشها،ثم كيف تسللت إلى نصها الأصلي لتصبح جزءا منها ومع كل تلك الإضافات التي اقتضتها النصوص الرجالية،لم يتمكن أحد من معرفة هوية الشريك ..شريك أمي في الخيانة"[1].

لا شك أن القارئ يدرك أن هذا المقطع السردي قد عبر الكاتب به عن الواقع الكائن في المجتمع،لكنه حين يتأمل اللغة التي جسدت هذا التعبير يجدها لغة مراوغة ومتجاوزة للدلالة المباشرة؛لأنها تكشف عن "ترميزات تفضح الوعي الحاد بالمحنة"[2]؛فعندما تغدو الكذبة حاملة لمسمى الإشاعة المتداولة بين دوائر النساء ولقاءت الرجال،وتلتف في الأخير بمقولة الدين (الله أعلم)،فإننا نصبح أمام محنة المجتمع،وتصبح اللغة الكفيلة بتجسيد هذه المحنة لغة بعيدة عن التصريح المباشر؛لأن هذا الأخير لا يمكن له أن يعبر بعمق عن حدّة المحنة،لهذا كانت اللغة الشعرية الرمزية هي الأقرب لتجسيد كل هذه المعاني والدلالات .

وفي موضع آخر نجد أن اللغة كانت أكثر تجسيدا للرمز بشكل منحها غموضا في فهم المعنى،لكن هذا التجسيد كثف من حضور الشعرية في النص،في هذا السياق يقول الكاتب:**"هل أحببتها حينئذ..لا أظن،فوقتها لم أكن في عجالة من أمري كانت الحياة أمامي مناديل معطرة ..كانت شاشة بيضاء يمكنني أن أرسم عليها ما أشاء ..سقفا لا**

[1] – قسيمي ،سمير.الحالم،ص:313.

[2] – وجدان،الصائغ.شهرزاد وغواية السرد– قراءة في القصة والرواية الأنثوية–منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01، 2008،ص:104.

نهائيا لقبة سماوية كبيرة كبر السماء..احتمالات لا تفهم في المستحيل،أم الحب فلم أكن قد حفظت كلمته لأفهم معناه "[1].

إن هذا المقطع السردي ينبني على وصف الكاتب للحياة من منظور رؤية الإنسان لها وتفكيره فيها،إلا أن هذا الوصف قد أبعد اللغة عن التقريرية المباشرة،والبوح الصريح بمفهوم الحياة؛فالفقرة حملت تكثيفا دلاليا متعددا لمفهوم الحياة،ذلك أن(مناديل معطرة – شاشة بيضاء – سقفا لانهائيا- قبة سماوية- احتمالات لا تفهم) كلها تعتبر ترميزا لمفهوم واحد هو الحياة التي يعبر عنها الكاتب هنا بأسلوب يكتسي غموضا واضحا في المعنى،وفي الوقت ذاته يحضر هذا المعنى بتناسل دلالي عميق يشحن اللغة بطاقة رمزية كبيرة،ويدعو القارئ للبحث عن المعنى المنشود خصوصا أن كل ما ذكره الكاتب من وصف للحياة لا يشمل الحب الذي يبقى جزءا من ممارسة الإنسان للحياة،وفي هذا المقطع السردي هو شيء خارج عن نطاق التفكير في الحياة .

يقول الكاتب:"**ولولا بعض الطيبة التي جبلت عليها لذكرتهم واحدا واحدا .هؤلاء الذين صنعوا أسماءهم لأنهم وبطرق سحرية طبعت أعمالهم في المشرق و أوربا،من دون أن يعنينا إن هي طبعت لجودتها أم لأنهم ملكوا المال لذلك فحسب"**[2].

إن ما يضفي الصيغة الرمزية على هذه الفقرة هو ذلك الغموض الذي تنشده اللغة فعبارات(واحدا واحدا) و(هؤلاء الذين)تحمل بعدا رمزيا،وغموضا في فهم المعنى الحقيقي ذلك أن الكاتب يشحن اللغة هنا بطاقة رمزية مكثفة،ويبدو أن عبارات (طرق سحرية – طبعت أعمالهم في المشرق وأوربا – لجودتها أم ملكوا المال) زادت في تعميق غموض الرمز وتعزيز حضوره،بحيث باتت اللغة هنا لا تكشف عن دلالات واضحة وصريحة،بل تضع

[1] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:308.

[2] – م.ن،ص:141.

القارئ أمام احتمالات عديدة من شأنها أن تفك اللبس عنه،وهنا يصبح القارئ باحثا عن المعنى المتوارى .

- **التفاعل اللغوي بين السردي والشعري :**

إذا كنا نتفق على أن اللغة الشعرية كانت من بين أهم الآليات الجديدة التي ساهمت بشكل كبير في تشكيل جماليات الخطاب الروائي،لما تحمله هذه اللغة من قدرة على تحقيق الشكل الجمالي المغاير وتحويل الرواية "عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق :في أسلوبه ودلالاته"[1]،فإننا لابد أن نُشير إلى أن اللغة الشعرية داخل الخطاب الروائي الجديد لا تنصرف إلى تلك اللغة التي تستدعي خصائص ومقومات الشعر كالانزياح،والمفارقة والترميز والاستعارة...أي في عناصر الكثافة البلاغية فحسب،بل في وجود تداخل وتلاقي شكلي يتم بين النثرية السردية والشعرية البلاغية و"هذا اللقاء والتفاعل ينقلان السرد من نثريته اللغوية إلى شعرية أسلوبية بنائية كثيفة"[2]،الأمر الذي أفضى إلى وجود خطاب روائي يتعارض مع ما دأب عليه فكر المتلقي .

فالقارئ لنص رواية سرادق الحلم والفجيعة يتملكه شعور بالدهشة والمفاجأة،ليس لجمال وروعة ما يقرأ؛لأن هذا الأمر قد ألفه في أسلوب الكاتب عز الدين جلاوجي،بل لعدم قدرته على تحديد جنس ما يقرأ،بحيث يصبح في حيرة من أمره هل هو بصدد قراءة نص روائي أم نص شعري،في هذا السياق يقول الكاتب:

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد–ص:60.

[2]– م.ن،ص:62.

"يا عندلة المطر...القمر...

يا عبق الطفولة...الحلم...الشعر...

يا صفصافة أتيه على ضفاف سواقيك الفضية الرقراقة...أطرب على وقع الخرير ...الرقرقة...

يا...مهرة برية بيضاء...تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء...

يا...حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء..."[1].

إن هذا المقطع يؤكد على شعرية اللغة؛لأن الكاتب بالإضافة إلى أنه يشحن اللغة بخصائص فنية،وبلاغية أقرب ما تكون إلى الشعر،فهو يعمل على تبني"شكل الخطاب الشعري المعاصر للفت نظر القارئ وتضييق المسافة بين الجنسين(الشعر والنثر)"[2]،فكأن الكاتب يعاكس تيار التلقي ليحقق المعادلة الجمالية التي تُؤسس لخطاب الاختلاف،وتعزف على أوتار تفجير أفق الانتظار التي يُصر فيها الكاتب على تغييب مساحة الالتقاء بين الشعر،والنثر ليولد لدى القارئ الإيهام،ففي موضع آخر يقول الكاتب :

"ما أحلى أن نبدأ...أن نسأل...أن نختار...

ما أحلى أن نفتش ونستمر نفتش يتجاذبنا مد الحلم وجزر اليأس...

لكم تفزعنا النهاية...الرمادية...النهاية...الترسانة...الديناصورة...السلسلة ...طولها سبعون ذراعا تطوقنا إلى الفناء .

ألمحك قمرا متلألئا...أستحم في كوثره...أطَّوف بكعبته...أرتوي من زمزمه...

[1]– جلاوجي ،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:461.

[2]– الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:71.

لا تسأليني لماذا؟إن العاشق الولهان لا يؤمن بالسؤال..."[1].

إن هذا التداخل اللغوي بين السرد والشعر يزيد من تكثيف حضور الإيهام في ذهن القارئ للرواية،كما يعمل على تثبيت شكوكه في حقيقة الأمر المتعلق بجنس المقروء؛لأن اللغة التي يكتب بها عز الدين جلاوجي هنا"لا تتحرك بهاجس النثر،بل بنشدان التوازي مع الشعر"[2]،بحيث تستقر اللغة في خيال القارئ لتستميل حواسه وتباغت شعوره خارقة بذلك أفق توقعاته وانتظاره،وتزج به في متاهة السؤال ماذا أقرأ ؟هل هذه رواية ؟أم شعر؟ أم كلاهما؟ لكن الإجابة لا تستقر على حال؛لأن ما يقرأه القارئ يُثبت وجود الجنسين بدرجات متقاربة ومتفاوتة،ففي حديثة عن الشعور بالفقد والحرمان يقول :

"تعيسة مثلي فلماذا يا حبيبتي يعادي التعساء التعساء؟

ضيعت في هذي السرادق كل أحلامي...

فقدت لساني وكلامي...

ورائي وأمامي...

خوفي وسلامي...

هفهافة روحي...تواقة منك للروح..."[3].

إن هذه اللغة تُتيح للنص تحقيق التوازي بين النثر،والشعر عبر مسارات تبدأ بالشكل الحاضر في القصيدة الحديثة،وتنتهي بجملة من الصور والأخيلة التي تمتطيها اللغة الروائية حتى تستحكم القبض على فضاء اللغة الشعرية،لتعلن عن منحى جديد للكتابة الروائية منحى

[1] – جلاوجي،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:500.

[2] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:74.

[3] – م.س،ص:501.

يستهدف القارئ،ويُعيد تشكيل علاقاته الفكرية بما هو سائد في المنظومة الثقافية،وهذا لأن اللغة التي يمارسها الكاتب في روايته قد"هيجت فضاء المتعة النصية،بأن سمحت بإغراء القارئ بهذه الانزياحات لشدّه وحثه على المغامرة النصية "[1].

وعليه،يمكننا القول بأن اللغة داخل الرواية الجزائرية الجديدة باتت"تتعرض للتغير والتحول لدواعي الاستعمال وتبدل الظروف الثقافية،والثابت أن التطور اللغوي يحدث في مادة اللغة التي تؤلف بنيتها وكيانها"[2]،وهذا التحول جعلها في حركة تجديدية مستمرة حيث تظهر بمستويات عديدة ووظائف كثيرة،حتى تستطيع مسايرة الواقع المتذبذب وتقبض علية بإحكام،وهنا تكون قادرة على أن"تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر،وبسرعة أكبر تطور الواقع نفسه :فوحده الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطورا ما"[3].

[1] – بن عكروش،سامية.قراءة المتعة في نصوص سرادق الحلم والفجيعة،ص:69.

[2] – إبراهيم،عبد الله. السردية العربية الحديثة.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط:01،2003،ص:92.

[3] – باختين،ميخائيل.الخطاب الروائي،ص:16.

الفصل الثالث

اللغة الروائية الجزائرية وفضاء التجريب

المبحث الأول:مفهوم التجريب

المبحث الثاني:التجريب والحداثة تواصل أم تقاطع؟

المبحث الثالث:مظاهر التجريب اللغوي في الرواية الجزائرية

- **مفهوم التجريب :**

إذا كانت الرواية الجديدة طرحت تساؤلات عديدة تنصب كلها في محاولة البحث عن تصور عام ومفهوم مؤصل لها،فإن بروز الرواية العربية بطابعها التجديدي قد جعل النقد الأدبي العربي يلتفت إليها رغبة منه في دراسة قضاياها ومصطلحاتها وعناصر تكونها ووجودها،غير أن اللافت للانتباه هو ذلك الحضور الواسع للمصطلح النقدي،وكذا كثرة استخداماتها؛فالتجديد،الحداثة،المعاصرة،التجريب...كلها مصطلحات تتشابك مدلولاتها و تتداخل فيما بينها لدرجة تكاد تنوب عن مسمى واحد هو ذلك الجنس الروائي الذي ينبذ القديم،والسائد ليتآزر مع قواعد الخلخلة والتجاوز مؤسسا بذلك هوية جديدة تبدأ بالاستقلال،وتنتهي بالاختلاف.

غير أن الحديث عن التعدد المصطلحي للتجريب لا يهمنا بقدر ما يهمنا البحث عن مفهوم التجريب وعلاقته بالخطاب الروائي الجديد،ذلك أن(التجريب)كمصطلح نقدي يُعتبر مفهوما شاملا لكل أنواع الفنون الأدبية،لكن البحث عنه في إطار الفن الروائي يدعونا للتساؤل ما هو التجريب ؟ وفيما يكمن التجريب في الجنس الروائي ؟ بمعنى آخر هل هناك خصوصية للتجريب الروائي ؟.

إن الدراسات التي تناولت التجريب كثيرة،ومتشعبة لكن البحث عن تعريف مبسط ووصف عام يخولنا لاعتباره"فعلا للحركة الدينامية التي تمثل أحد قوانين الطبيعة في حراكها الدائم وعدم ثباتها"[1]،وهذا الفعل لا يتأطر وفق تحديد معين مادام أنه"يتأسس على المساءلة

[1]– الضبع،محمود.غواية التجريب–حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة،2014،ص:191.

المستمرة والبحث الذي لا يتوقف عن كل ما هو جديد ومتميز وإبداعي،وعلى السعي المتواصل إلى إدراك ما لا يُدرك وقول ما لا يُقال "[1].

بهذا المعنى،يغدو التجريب مفهوما غامضا وعويصا على الفهم؛لأنه لا ينصاع لقانون محدد يمكن الجزم بثباته والأخذ به كمدلول موَّحد المعنى،وبما أنه لا يتعلق بزمن معين ولا بجنس محدد،فإن الأُسس التي تحكمه تبقى أسسا بعيدة عن الانحصار وهذا؛لأنه يظل دائما "رهان السؤال والمساءلة وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ الاقتناع الذاتي الذي يؤهل الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيو-تاريخي"[2]،ولعل أغلب الدراسات التي حاولت أن تُؤصل لهذا المصطلح قد ربطته بشكل مباشر بمفهوم الطليعية،وهي حركة فكرية نقدية قامت بوجه خاص في فرنسا و"تأسست على المخالفة الدائمة للسائد من اتجاهات جمالية وأفكار،وتتبنى مفاهيم واتجاهات رؤيوية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعي جمالي جديد"[3].

والتجريب إذ يرتبط بهذه الحركة،فهو لا يعتمد على المطابقة الكاملة مع أفكارها وتوجهاتها،ولا على الرفض المطلق لما كان سائدا في السابق سواء في التراث العربي،أو حتى في التراث الغربي المعاصر؛لأن"مفهوم التجريب في وعينا العربي يسعى لإحداث آليات جديدة لتفاعل الفن والأدب مع الحياة بعيدا عن المطابقة،أو المخالفة في الموضوع (المعنى)"[4]،وإن كان هناك من اتفاق بينهما،فهو لا يعدو أن يكون اتفاقا في الوصول إلى غاية واحدة،وهي التفتيش عن"إمكانيات جديدة في مستويات"التقنية"و"الرؤية"إلى البحث المعرفي والفني و

[1] – ينظر :غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية-بين رفض الحدود وحدود الرفض-ص:174.

[2] – أمنصور،محمد.استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،ص:77.

[3] – ينظر: الضبع،محمود.غواية التجريب – حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة-ص:192.

[4] – م.ن،ص:193.

الإيـدلوجي مـن أجـل الخلخلـة،وتجاوز القواعـد السـائدة المترسـبة عـن التقليـد،وقيم الثقافـة التقليدية"[1].

وبمـا أن الروايـة الجديـد تبلـورت وفـق مفهـوم البحـث عـن شـيء مغمور،فـإن مفهـوم التجريب يفتح الفن الروائي على احتمالات عديدة قد تصل إلى مالا نهاية،وعلى اقتراحات مختلفة تسعى كلها إلى توصيف الإبداع وتخصيصه ضمن أُطره الجمالية والفنية؛فالتجريب الروائي ينبثق من وعي الروائي بضرورة إحداث إضافة نوعية يتجسد عبرها عنصرا الاستقلالية والاختلاف،إلا أن التجريب لا يمكن أن يكون ذا فعالية إلا إذا حافظ الكاتب على جنس النص،فيدع الرواية كما هي بقواعدها وأسسها المعرفية،لكنه يبحث عن تقنيات جديدة تُؤهل لنصه أن يكون نصا تجريبيا،ليصبح التجريب بهذا المعنى مزيجا متكاملا بين"توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين،وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم "[2].

ومن جهة ثانية،فإن ما يميز التجريب الروائي هو إلحاح الكاتب على ممارسة فعل الخرق والتجاوز وإحداث المختلف في اللغة،وفي الموضوع وفي الشكل و أسلوب الطرح ليكون بذلك كاتبا ثائرا على قواعد ظلت لزمن طويل مكرسة ومتوارثة،ومادام أن الرواية تبقى في نهاية المطاف إبداعا والإبداع لا يمكن أن يتوازى مع حركة السكون والجمود،فإن التجريب يصبح هـو الأخر"أوسـع طموحـا إذ ينفـتح علـى الأجنـاس المجـاورة نابـذا بـذلك وهـم (الاسـتقلال النوعي)ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف،ومن مأزق الكينونة إلى

[1] – أمنصور،محمد.استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،ص:77.

[2] – م.ن ،ص:76.

أفق الصيرورة"[1] تاركا المجال للكاتب حتى يُعبر عن متغيرات الواقع،ويشخص تحولات العصر،وهذا عبر نص روائي ينفض غبار القديم ويبدع الجديد .

إذن،فالتجريب يعتمد على البحث عن أفق مغاير لأجل تحقيق كتابة مختلفة تتجاوز القديم وتقتحم الجديد،وهو إذ ذاك يتأسس وفق منطق خاص؛لأنه"لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التي تظل مكمنا لتلمس خطو جديد،ووعي جمالي مفارق"[2]،وحينما نُلحق سمة التجريب على الفن الروائي،فإننا نُشير إلى"تجربة جديدة في جميع مستوياتها-لا الشكلية فقط-ضمن فهم جديد للرواية وماهيتها كما لدورها ووظيفتها"[3]،والرواية لا تكون جديدة إلا إذا مارست فعل التجريب أي بالبحث المستمر عن ما يُمكن أن يُقال،وحتى يكون النص الروائي جديدا،فلابد أن يستعين الروائي بالتجريب،ويسعى بكل الطرق لكي تكون روايته مفاجئة للقارئ .

- **التجريب والحداثة تواصل أم تقاطع؟.**

كثيرا ما يعتقد البعض أن مصطلح الحداثة والتجريب شيء واحد،بل إن منهم من يجزم على أنهما مرادفان لمسمى واحد،لدرجة يلتبس الأمر في تحديد العلاقة بينهما وحقيقة،فإن هذا الالتباس يغدو شيء طبيعيا ووارد خصوصا،إذا ما علمنا أن العلاقة التي تحكم التجريب بالحداثة"لا تقوم على تعارض واضح بين طرفيها بقدر ما تقوم على تداخلهما واشتراكهما في العديد من الخصائص،حتى أنهما يبدوان للوهلة الأولى أمرين متلازمين تلازم وجهي الورقة الواحدة"[4]،ولعل هذا الالتباس سيزداد تعقيدا وتوترا كلما أدركنا بأنهما مصطلحان دخيلان

[1] – أمنصور،محمد.استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ،ص:78.

[2] – الضبع،محمود.غواية التجريب – حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة- ص:195.

[3] – غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية- بين رفض الحدود وحدود الرفض- ص:186.

[4] – م.ن،ص.ن.

على الثقافة العربية؛لأنهما ينتميان-بالأساس-إلى الفكر الغربي المعاصر،والشيء كلما كان دخيلا كان أبعد عن الفهم والتحديد الدقيق .

وحيث إن"مصطلح الحداثة لم يكتسب دلالته النقدية الجديدة،ويتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب،في الكتابات النقدية العربية،إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر"[1]،أي في فترة الستينات التي عرف فيها مفهوم الحداثة انتشارا واسعا مع هذه الحركة،إذ برز بخصوص في كتابات أدونيس التي جسدت بوضوح تناولا معرفيا للحداثة،فإن هذا الانتشار الواسع لمصطلح الحداثة في الثقافة العربية لم يشفع لها لأن تكون مفهوما واضحا وصريحا؛لأنها ظلت في النقد العربي تواجه إشكالية انعدام التعريف النظري الدقيق وبالتالي،حيث لم تترسخ في النقد العربي كنظرية قائمة بذاتها لها قواعدها،وأصولها الفكرية والمعرفية وتجلياتها الأدبية والثقافية المستقلة .

من هذا المنطلق يبدو مصطلح الحداثة مصطلحا عسيرا وغامضا،ذلك أن الحداثة حتى وهي في ثقافتها الأصل أي في الثقافة الغربية المعاصرة لا تُشير إلى شيء محدد،بل هي"ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي و الانعتاق من هيمنة الأسلاف"[2]،وفي الوقت الذي لا يُخرج هذا التعريف مصطلح الحداثة من دائرة الغموض،ولا يمنح القارئ أي سمة واضحة يمكنه أن يفهمها بها يصبح تحديد الحداثة أقرب إلى اعتبارها"ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه،بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت،وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية

[1]– المهنا،عبدالله أحمد.الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة،مجلة عالم الفكر،وزارة الإعلام،الكويت،المجلد :19،عدد:03،أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر1977،ص:596.

[2] – م.ن،ص:590.

السابقة"[1]،فهي ليست ملازمة لفن معين ولا لشيء محدد،إنها فعل حاضر في كل ما يُؤمن بمبدأ الانسلاخ من ثقافة الاستقرار،ويسعى للتحرر من قيد الماضي العتيق .

وعليه،فإن الحداثة معقدة ولشدة تعقيدها يشعر القارئ أن البحث فيها إنما هو خوض في المجهول أو"أن الكلام عليها يكاد يكون لغوا"[2]،وبما أنها لا تحيل على شيء محدد ولا تؤدي إلى فهم معين،فإنه يمكننا التمسك بتعريف واحد لها يمكن له أن يضيء عتمة البحث عنها وهذا التعريف يعتبر الحداثة"حركة ودلالتها الغالبة إذن كامنة في التغيير و الفروقات،لذلك لا يمكن أن تكون نظرية محددة أو قواعد وقوانين محددة،إنها كمثل أفق يهيمن بأضوائه وبأبعاده على فضاء الحاضر دون أن يمحو فضاء الماضي"[3].

أما إذا ما جئنا لنقارن الحداثة بالتجريب،فإننا نجد أنهما يشتركان في شيء واحد هو قدرتهما على إضافة الجديد والمختلف،ومحاولة تخطي السابق والمستتب،لكن لا يمكن أن نجزم أنهما يعبران عن شيء واحد؛لأن التمييز بينهما يغدو أمرا صعبا مادام أن كلا من الحداثة والتجريب مصطلحان يكتنفهما الغموض والتذبذب المعرفي النظري،ولو ربطناهما بالفن الروائي لوجدنا أن"التجريب الروائي العربي عرف تحديدا تاريخيا حيث كانت فترة الستينات المنطلق الزمني الذي شهد للرواية العربية بالنقلة النوعية التي عرفت بها التجريب"[4] .

لكن هل كان هذا التجريب داعيا لأن تكون الرواية حداثية ؟.

إن التجريب لا يعني بالضرورة أن تكون الرواية حداثية؛لأن التجريب قد يكون أحد تجليات الحداثة لكنه في الآن ذاته لا يمكن أن يعبر عن الحداثة بشكل عام ومطلق،وليس كل

[1] – المهنا،عبدالله أحمد.الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة،ص:590.

[2] – أدونيس.النص القرآني وأفاق الكتابة.دار الآداب،بيروت،ط:01،1993،ص:91.

[3] – م.ن،ص:95.

[4] – ينظر: غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية– بين رفض الحدود وحدود الرفض– ص:191.

رواية خاضت غمار التجريب قد حققت شرط الحداثة؛ففي الوقت الذي تتضمن فيه الحداثة التجريب،فإنه لا يمكن أن يكون كل تجريب حداثة،وهذا لأن"المسألة مرتبطة في النهاية بمدى نجاح الرواية في المراهنة على سؤال الحداثة"[1]،والروائي إذا ما اعتمد على حيثيات التجريب بالمساءلة والتفتيش عن ما من شأنه أن يحقق لروايته شرط الإبداعية،فإنه يمنح لنصه سمة الاختلاف والتميز،والاستقلالية أما سمة الحداثة،فتبقى شيئا خارجا عن إطار القبض والتحديد؛لأن الإشكالية التي تفرض نفسها تكمن في ما هي الحداثة التي يجب أن تحققها الرواية التجريبية؟.

من خلال ما سبق،يمكننا أن نقول أن توصيف العلاقة بين التجريب والحداثة يغدو توصيفا ناقصا؛لأنه لا يمنح إجابة واضحة،فمادام أن الحداثة لا تقدم نفسها إلا على أنها استجابة فنية وحضارية لمتطلبات العصر،إذ تُشدِّدُ على التجاوز من أجل خرق موروثات القديم،لذلك تظل إشكالية تستعصي على الفهم والتدقيق،وإن كان هناك من تقاطع بينها وبين التجريب فهو لا يعدو أن يكون تقاطع في حدود الاستجابة التي ينشدانها،لكنهما لا يتواصلان في المستويات ولا في الخصائص كلها.

- **مظاهر التجريب اللغوي في الرواية الجزائرية :**

ليس من شك في أن اللغة تلعب دورا أساسيا في تشكيل النص الأدبي الذي ينطلق منها لينتهي بها؛فهي المنبع الذي يصب فيه الكاتب أفكاره ومشاعره وأرائه،ويبعث بها إلى المتلقي،بل إنها كما يقول عز الدين جلاوجي في حوار له"اللغة ليست حاملة،فحسب ولكنها مفجرة للإبداع والدهشة"[2]،وحتى تكون قادرة على إدهاش القارئ و ترهين النصوص ضمن

[1] – غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية– بين رفض الحدود وحدود الرفض– ص:193.

[2] – حوار مع الأديب جلاوجي،عز الدين،مجلة ذوات،مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث،الرباط– المغرب،عدد:24،2016،ص:120.

إطار الإبداعية،فلابد لها أن تكف عن التقيد بقالب واحد والتمثل الدائم به،إذ عليها أن تصنع التميز لذاتها،وهذا التميز لا يأتيها إلا من بحثها الدائب عن الجديد كيفما كان.

وبما أن"الرواية ليست مجرد حكاية ساذجة،إنها نص مؤثث مفخخ بمثل ما تحتاج لقارئ عميق تحتاج أيضا لكاتب أعمق"[1]،فقد راحت الرواية الجزائرية تتخلص من زمن واقعيتها الذي أفقد اللغة حيويتها وحولها إلى لغة لا تقول إلا ما يقوله الواقع،وفي مقابل هذا التخلص حملت هم بناء ذاتها من جديد عبر ارتياد طرائق أسلوبية؛فجاء التجريب كبديل يؤسس للرواية الجزائرية جماليات شكلها،وتنوعت طرق التجريب الأسلوبي الذي مس اللغة وفضائها،وهذا ما لمسناه في النماذج التي انتقيناه في البحث،إذ وجدنا أن التجريب اللغوي فيها اعتمد على :

- **التجريب بالتلاعب اللفظي:**

لا يستطيع أي روائي أن يُقر بملامسة روايته للتجريب دون أن يكون قد مر على حقل اللغة،ذلك أن اللغة من حيث هي نظام تُعتبر الواجهة التي تتشكل وفقها جُل التحولات المعرفية والفنية للنص الأدبي،إذ إن"اللغة هي التي تسمح بالتطور وبالتراكم التاريخي للمعرفة الإنسانية،كما تسهم في إقامة الأسس التي ينبني عليها الفكر...وحتى الحداثة الأدبية نفسها يصعب تصورها خارج سياق الإشكالية اللغوية"[2]،وربما كان هذا الأمر هو ما دعا كُتاب الرواية الجديدة إلى الاهتمام ببنية النص وشكله دون وحدة الموضوع؛فالتجريب الروائي إنما ينطلق من اللغة ويتأسس من خلالها،لأن هذه الأخيرة هي المادة الأولى والأساسية التي تُحقق للنص الأدبي وجوده الشكلي والبنائي،وبالتالي وجوده الجمالي الفني.

[1] – حوار مع الأديب جلاوجي،عز الدين ،ص:119.

[2]– الزاوي،الحسين.الحداثة والتصور التنويري للغة،مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الإنماء القومي،بيروت/باريس،عدد:122-123،2002،ص:62.

ولو تحدثنا عن التجريب اللغوي داخل المنجز الروائي الجزائري،لوجدنا أن هذا الأخير قد عرف حضورا مكثفا من قبل الروائيين الجزائريين الذين تعددت أساليبهم وطرقهم في إعادة تشكيل اللغة الروائية من جديد،ولاشك أن كاتبا كعز الدين جلاوجي قد ارتبط اسمه كثيرا بالتجريب في جل أعماله الأدبية،وخصوصا منها الروائية؛لأنه يرى أن "الأديب الحق يسعى دوما أن يقدم إضافة مختلفة عن التجارب الأخرى،بل الواجب أن تكون كل تجربة لديه إضافة جديدة أيضا كي يبني صرحه الإبداعي المتميز"[1]،ومن الملاحظ أن هذا القول هو انعكاس فعلي لما نراه في كتاباته؛فكل نص يكتبه جلاوجي هو نص منفرد بذاته ومفاجئ بوسائل التجريب التي يبثها فيه،لهذا فإننا نشهد اختلاف في نصوصه وتميزا كبيرا .

وربما يكون هذا التميز ناتج عن بطولة اللغة،إذ إنها تحتل مكانة خاصة عنده،فهي بالنسبة إليه موطن الجمال وأصل الإبداع،وهي النقطة التي يتمركز حولها الجمال كله،ولو أراد أي كاتب أن يُبهر قارئه فعليه الاهتمام باللغة،وهذا عبر اللعب بها وبكسر نظامها،ويبدو أن اهتمام جلاوجي باللغة كثيرا قد أوصله إلى مرحلة أصبح مولعا بها لدرجة بات كل قارئ يعرف أن الكاتب "يتعامل بحرية كاملة مع اللغة،فكأنها حوريته التي يُكوِّنها كيفما يشاء"[2] .

فبالنسبة لروايته سرادق الحلم والفجيعة،فإننا نُلفيه يعتمد على تكثيف اللغة،إذ إن القارئ وهو يتصفح الرواية يجد نفسه منجذبا إلى فضاء اللغة ،ومتأثرا بها لا لجمال أسلوبها وتركيبها فحسب،بل لكثرة الإضافات النوعية التي يُضفيها عليها،والكاتب حين يولي أهمية خاصة بالبناء اللغوي في هذه الرواية،فهو يسعى إلى إخراج اللغة من وظائفها المألوفة ليمنحها غاية جمالية وطابعا تجريبيا،حتى تكون قادرة على استيعاب تحولات التجديد الروائي.

[1] – حوار مع الأديب جلاوجي،عز الدين،ص:121.

[2] – متولي،مروى.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني (1969-2005)،ص:44.

وأول ما يُلفت انتباه القارئ في لغة الرواية هو ذلك التلاعب اللغوي بالألفاظ والكلمات،بحيث أن اللغة هنا"لا تقتصر وظيفتها على مجرد الإبلاغ،وإنما تتخطى ذلك لتصبح هي غاية في ذاتها"[1]،ومن هذا التلاعب كثرة استخدام الكاتب للترادف يقول عز الدين جلاوجي:

"و ألفيت نفسي أعدو بسرعة نحو الشلال المتواري عن الأعين لابد من تدميره عن آخره،المدينة عدوة الماء...الماء يعني الموت...يعني الزوال...التلاشي...الاندثار ...الانتشار...الانهيار...الانتشار...هباء منثورا"[2] .

إن هذه اللغة ترتكز على لفت انتباه القارئ؛لأنها تعتمد على تلاعب لفظي يتم فيه توزيع الترادفات على مساحة الفقرة،حيث تشدُّ الكلمات بعضها البعض في ترابط تسلسلي يُغني اللغة،وهنا يُدرك القارئ ذلك الاختلاف في تجسيد اللغة الروائية،إذ لا يعرف حقيقة انتماء ما يقرأه،فمثلا في مقطع سردي آخر نقرأ قول الكاتب"**غير أن المدينة تعشقني تتعشقني تضمني إلى صدرها في هيام شديد أقصد أنها تحاول ذلك...هي تحاول أنا أزوَرُّ...أهرب...أفر...أعدو...ألهث...وهي تعدو خلفي**"[3].

فهذا المقطع السردي يُؤكد على استثمار الكاتب لتقنية الترادف اللفظي وكثرة تواجدها،لكن هذا الترادف لا يوظفه الكاتب رغبة منه في الإطالة أو في إحداث الزخرفة اللفظية،بل يهدف إلى تعميق الدلالة وتثبيتها أي أن الغاية من هذا الترادف هي"تتبع لدقائق المعنى،وتقص للفوارق بين حالاته،وفي هذا بطبيعة الحال–اقتدار على اجتلاب الكلمات،التي

[1] – الضبع،محمود.غواية التجريب – حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة– ص:231– 232.

[2] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:507.

[3] – م.ن،ص:466.

تخطر مدلولاتها في الذهن،مهما دقت معانيها"[1]،والكاتب بهذا التوظيف يشدد على قوة اللغة في تشخيص المعنى وبالتالي،فإن اللغة هي المعنية بالأمر بالنسبة له.

وفي مواضع أخرى من الرواية نعثر على شكل آخر من أشكال التلاعب اللفظي باللغة،أين يتخذ الكاتب اللفظ الواحد مركزا لتحويرات وتصريفات تزيد في تكثيف حركية اللغة،وتكشف عن شكل روائي جديد ينأى باللغة عن استعمالاتها العادية المألوفة متخذا من التجريب طابعا لها،في هذا السياق يقول الكاتب :**أما أنت فقد أشربت قلبك حب المدينة أنت لها عاشق ...أنت بها متيم...من هوى فقد هوى...إذا هويت فقد هويت...حين تهوى من هوى لهوىً ...من هاوية لهاوية ...فيها تحيا وفيها تموت...وعليها تحيا وعليها تموت...وفي سبيلها تقاتل فتقتل وتقتل كان أمرا مقضيا"**[2].

ويقول في موضع آخر.

هو شكلها...هي شكله...الكل على شكل وشاكلة...لقد تشاكل البقر علينا وإنَّا إن شاء الله لمهتدون"[3].

إن ما يميز هذين المقطعين هو بنائهما على تشاكلات لفظية واضحة،فالكاتب يعتمد على اللعب باللغة،والتفنن في صياغتها لتبدو أكثر انفتاحا على سُبل التجريب،ومادام أن الكاتب لا يُعير أي أهمية لجعل القارئ يصل إلى حقيقة ما،فإن هذا الأخير يصبح مأخوذا بهاجس اللغة التي يبدو أنها تفقد هنا وظيفتها الاعتيادية المتمثلة في وظيفة الإبلاغ

[1] – متولي،مروة.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني (1969- 2005)،ص:57.

[2] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:468.

[3] – م.ن،ص:445.

والإخبار،إذ"لا يمكن للنص أن يقول شيئا على المستوى الافرادي للكلمة،ولا على المستوى التركيبي لسياق الجملة،وإنما تظل دلالة النص متعالقة حتى نهاية العمل"[1].

ونظرة متمعنة في المقطع الأول خصوصا ما تعلق باستخدام مفردة(هوى)تجعلنا نشعر بأننا ندخل في متاهة لغوية كبيرة؛لأن الكاتب يوظفها وفق تعالق لغوي،إذ يجعلها أقرب إلى الغموض ومن ثمة،فإنها لا تُحيلنا إلى معنى محدد ،بل تتخطى"أحادية الفهم والقراءة بحثا عن مشاركة أكبر للقارئ في التأويل وإنتاج الدلالة"[2].

وتتأكد وظيفة تغييب المعنى الناتج عن اللعب اللفظي من خلال استخدام الكاتب لمفردة واحدة،وبتفريعات دلالية متنوعة تزيد من تكثيف اللغة،وتعميق الشعور بغموضها،في هذا السياق يقول الكاتب:**"تسللت من بينها لأقف على الفاجعة...لقد جف البحر...لا بحر...البحر الرحب في حرب...بحر...حرب...رحب...أقصد أن البحر الرحب قد خاض حربا وخسر ماءه...مع من ؟مع المدينة"**[3].

فهذا المقطع السردي يتخذ من الحروف الثلاثة(ح- ر- ب) فضاء لتشكيل اللغة عبر حركة عكسية يتم فيها تبادل موقع الحروف في الكلمة الواحدة،بحيث تبدو اللغة حاملة لبُعد صوتي يُؤدي إلى اكتساب الكلمات طابعا موسيقيا واضحا،والقارئ حينما يقرأ المقطع يشعر بامتداد حركية الحرف الصوتية،لكنه في الآن ذاته يشعر بتشاكل المعنى عليه،وهذا لأن الكلمات والجمل في هذا المقطع تبدو مترابطة في سلسلة لغوية متدافعة في اتجاه واحد كما في تتابع الكلمات(بحر...حرب ...رحب...)،ونظرا لاستخدام الكاتب للكلمات وفق تتابع دلالي عكسي،فإنه يُثير وعي القارئ ويستفز ذائقته التي تبقى-دوما-في حالة من الترقب

[1] – الضبع،محمود.غواية التجريب –حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة-ص:232.

[2] – غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية- بين رفض الحدود وحدود الرفض-ص:256.

[3] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:469.

والانتظار،خصوصا إذا كان النص المقروء يتخذ من فعل المغايرة سبيلا للوصول إلى غمار التجريب.

- **التجريب بتوظيف اللغات :**
- **أولا: اللغة السياسية :**

إذا كانت الرواية من أكثر الفنون الأدبية إحاطة بالواقع وتمثلا لمكوناته،فإنها باتت هي "الأقدر- بفضائها وأسلوبها- على امتصاص جميع الخطابات واللغات والإيديولوجيات"[1] والواقع اليوم بما فيه من توترات وتشوهات غدا هو الذي يفرض نفسه على الروائي الذي يجد نفسه في خضم الحدث،لهذا كان لزاما على هذا الروائي- إذ ذاك- أن يكون"مرشحا أكثر من غيره لالتقاط تناقضات الراهن وربطها بعللها الماضية وتداعياتها المستقبلية "[2]،والرواية بوصفها بنية رمزية لغوية متخيلة بالدرجة الأولى،فهي لابد لها أن تجسد في مضامينها الفنية الواقع الراهن،وتتشكل وفق تداعياته وحيثياته.

ومما لاشك فيه أن الروائي اليوم حينما يستحضر الواقع،فهو لا يستحضر لأجل الوصف أو لترهين معطيات الواقع ضمن ثنايا النص إثباتا لروائية ما يكتب،وإنما يأتي هذا الاستحضار لإقامة علاقة جدلية بين الواقع والفن،حيث يتم للكاتب استكشاف الواقع من جديد وقراءته برؤية تتوخى الوقوف على جوانبه المختلفة،والبحث عن بؤر توتره،وبما أن السياسة تعتبر في مجملها"سلوك كالسلوك الاجتماعي والثقافي والاقتصادي،فهي منظومة يؤثر بعضها في بعض"[3]،فإن حضورها داخل النصوص الروائية الجديدة بات شيئا ملحا،وضروريا

---

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر-دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد-ص:101.

[2] – م.ن،ص.ن.

[3] – برهومة،عيسى عودة.تمثلات اللغة في الخطاب السياسي،مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت :عدد:01،المجلد :36،يوليو-سبتمبر 2007،ص:131.

في وقت أصبح الفن الروائي نقطة لالتقاء كل الفنون والعلوم والمعارف،فأصبح لزاما على الروائي أن يدرك هذا الأمر،وبالتالي يتفاعل مع الواقع الراهن بشتى قضاياه ومعارفه الحاضرة فيه .

وإذا اعتبرنا أن السياسة مهما تعددت تعريفاتها واختلفت مفاهيمها،فهي لابد لها أن تتأسس على مفهوم واحد هو الصراع الذي تشكل وتكثف بوضوح كبير خلال تطورات الواقع والحياة الجديدة،فإن وجودها داخل الخطاب الروائي الجديد الذي يُعتبر طاقة لغوية و فنية متميزة يعزز قدرة اللغة على تشكيل ذاتها وفق مجريات و تطورات الحياة،الأمر الذي حتم على اللغة أن"تتطور وتنتقل في ثنايا هذه الحياة المعاصرة لترصد كل جديد يظهر،وتواجه هذه التطورات التي تلحقها صراعات متشعبة ابتداء من صراع الكلمة للكلمة،وانتهاء من صراع الحضارات"[1].

بهذا المعنى تصبح للغة علاقة وطيدة بالسياسة،ذلك أن هذه الأخيرة لا يمكن لها أن تتجسد إلا في إطار نظام اللغة ودلالاتها،ولاشك أنه"من دون لغة تصبح الأفكار خرساء وصماء،غير قادرة على توليد الفكر وإيصال المعاني"[2]،وإذا كانت الرواية اليوم قد أصبحت "طاقة سياسية واجتماعية هامة تعبر عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها"[3]،فإن تجسيد الروائي لمعطيات الخطاب السياسي داخل نصه الروائي يفرض عليه أن يراعي أولا خصوصية

[1] – ينظر: برهومة،عيسى عودة.تمثلات اللغة في الخطاب السياسي،ص:126.

[2] – م.ن ،ص:133.

[3] – عطية،أحمد محمد.الرواية السياسية – دراسة نقدية في الرواية السياسة العربية – مكتبة مدبولي،القاهرة،(د.تا)،ص:07.

الكتابة الأدبية التي تؤسس لجماليتها النابعة من"التنضيد والتحويل والمعارضة التي تمارس على الكلام المدخل الذي يغدو طرفا جدليا في الصراع اللغوي الداخلي"[1].

إن هذا القول يعني أن الكاتب حين يوظف اللغة في خطابه الروائي معتمدا على دلالات ورموز سياسية،فإنه لابد له أن يوظفها في إطارها الجمالي التخييلي،حيث يمنح لهذه اللغة القدرة على التكثيف،والتنويع في طاقاتها الأسلوبية والتعبيرية الكامنة،وهذا حتى يخرجها من انتمائها الأيدلوجي القائم على المباشرة والدعاية السياسية،ويدخلها إلى عوالم تجديدية فنية تنبعث من جمالية التوظيف الأدبي للغة.

تعد رواية همس الرمادي لمحمد مفلاح نصا يقيم علاقة مع السياسة،ورغم أن المضمون الفني الذي يجسده الكاتب في هذه الرواية يقوم على وصف أحداث ثورات الربيع العربي وقراءة انعكاساته على الإنسان الجزائري،وهذا كله في قالب واقعي اجتماعي،إلا أننا لا يمكن أن نقول عن هذه الرواية أنها تندرج ضمن إطار الرواية السياسية،ذلك أن ما يطرحه الكاتب من أحداث وتعبيرات سياسية قد جعل اللغة الروائية التي يوظفها الكاتب"تتجاوز مراحل التخاطب العادي،والتعبير الرمزي،والأدوار الاجتماعية،وتخرج من إطار الثقافة لتعزز وتغير وتطور،كما تعمل على حفظ الوضع الراهن"[2].

فحينما نقرأ هذا المقطع السردي الذي يقول فيه الكاتب:"**إنها مؤامرة كبرى نسجها براك أوباما،ونيكولا ساركوزي،ودافيد كمرون لتغيير خريطة العالم مخطط "سايكس بيكو"جديد.خريطة الطريق التي أعدتها أمريكا بعد طبخة"نهاية التاريخ"فهو ليس غبيا**

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:110.

[2] – برهومة،عيسى عودة.تمثلات اللغة في الخطاب السياسي ،ص:132.

ولـن تخدعـه الفضـائيات الإخباريـة،ولا الموائـد المسـتديرة حـول الديمقراطيـة في العـالم العربي،هذا الدين الجديد الذي تسوقه الامبريالية الأمريكية عبر الانترنت والفضائيات"[1].

نكتشف أن اللغة التي يوظفها الكاتب هنا تعتمد على مفردات تستقي مدلولاتها من المعجـم السياسـي سـواء مـن خـلال اسـتخدام أسمـاء شخصـيات ارتـبط وجودهـا بالمشـهد السياسـي العـالمي كـبراك أوبامـا،ونيكولا سـاركوزي،ودافيد كمـرون،أومن خـلال اسـتخدام مصـطلحات مسـتقاة مـن المعجـم السياسي(مخطط،سـايكس،بيكو،وخريطةالطريق،الامبريالية الأمريكية،الديمقراطية،الموائـد المسـتديرة..)؛فالكاتب قـد وظـف هـذه اللغـة وفـق تقنيـة اقناعيـة تتوخى إحداث التفاعل لدى القارئ مع الحدث السياسي الراهن،ورغم أن هذه اللغة تتسم بالطابع السياسي،إلا أنها لا تنصرف إلى التخاطب والدعاية المباشرة؛لأنها تبعث القارئ على فهم وقراءة الوضع كما هو أي في حقيقته المسكوت عنها.

والملاحظ أن الكاتب حين تبنى قضية الربيع العربي بكل توتراتها،فإنه أراد أن يعرضها وفق بنـاء درامي يحاور فيه القضية ويعارضها ويناقشها،الأمر الـذي جعله يحولها من البنـاء السياسي الواقعي إلى الشكل الروائي،فهو حينما يعرض للأحداث الدامية التي حدثت في تـونس ومصـر وليبيـا واليمن،فهـو يقرأهـا بشـكل فـني روائي،حيـث يـزج بشخصـيات روايتـه فيهـا،في هـذا السياق يقـول الكاتـب:**"اختلـف في البدايـة مـع ناصـر الربعـي حـول الربيـع العربي،وقال إنه مستوحى من ربيع"براق"وهو يستهدف الجمهوريات العربية فقط،وحين تفطن إلى حماسة ناصر الربعي وبعض جيرانه لهذه الثورات،أخفى مشاعره وأفكاره عن كل النـاس الـذين ازداد اهتمـامهم بمـا يجـري في تـونس ومصـر وليبيـا والـيمن و سـوريا والبحرين،وأصبح هو مثلهم يتحدث عن الربيع العربي ببعض الحماسة المفتعلة ولكنه لم**

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:06.

يكن صادقا في كلامه،لجأ إلى التقية في انتظار ما ستفسر عنه هذه الثورات العفوية،ولن تكون الأيام القادمة إلا حكايات حزينة ستعيشها الشعوب المندفعة نحو المجهول"[1].

إن هذه اللغة السياسية تأخذ بعدا دراميا يتجسد من خلال تشخيص المعلومات من وجهة نظر الشخصيات الروائية؛فقضية الثورات العربية باتت محط نقاش وجدال العالم ككل،ونلاحظ أن إدراج الكاتب للهواجس والأفكار التي تغزو ذهن شخصيات روايته حول ثورات الربيع العربي دليل على أن الكاتب لا يهدف إلى عرض المعلومات الوثائقية السياسية كما هي في العالم والواقع الخارجي،بل يتوخى جعل القارئ يتفاعل مع النص،ويوجهه إلى قراءة تأويلية تنفتح على عوالم دلالية متنوعة.

وإذا كان محمد مفلاح قد أكد في روايته هذه على حضور القضايا السياسية التي تمس الوضع العربي الراهن،فإنه يجعل من اللغة التي تجسد هذه القضايا الشائكة تحمل"وظائف دلالية تعمق الإحساس بالعالم الموازي نصيا للواقع الخارجي"[2]،ليصبح القارئ هنا أمام تمازج عالمين مختلفين،العالم الروائي الفني وعالم السياسية،يقول الكاتب:**"أنا لا أتحمل مشاهد القتل.ما جرى في ليبيا أفزعني كثيرا.صراحة حزنت كثيرا حين هدد القذافي شعبه قائلا:زنقة زنقة..دار دار"،ولكنني لم أتحمل صورة القذافي التي نقلتها الفضائيات كان رأسه ينزف بالدماء وحوله شبان ترعرعوا في عهده كان منظرا مفزعا .أووووه .لنترك السياسة للسياسيين،إنها صداع رهيب"**[3].

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:08.

[2] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر– دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:107.

[3] – م.س،ص:123.

إن المقطع السردي الذي ينبني على تصوير الكاتب لمشهد مقتل الرئيس معمر القذافي،أين يشخص الحدث برؤية فنية تجعل اللغة تتجاوز طبيعتها التخاطبية والأيدلوجية السياسية اكسب اللغة الروائية ثوبا آخر،وهو ثوب الانفعالية التي تنبثق من انعكاس الوضع السياسي على نفسية الشخصية وإحساسها الوجداني بما تعيشه من أحداث في العالم الخارجي الواقعي.

ولأن"تركيز الكاتب على الواقعي في البناء (التلفظي) للنص يدل على سعيه إلى إقامة علاقات متعددة مع هذا العالم الخارجي،تمكنه من أن يصور لقارئه(المشاهد)التجليات الممكنة لهذا العالم،تاركا لهذا القارئ،بدوره حرية الحركة في النص"[1]،فإن رغبته في تثبيت هذه الحرية الحركية للواقع في نصه قد جعلت منه يوظف الخطاب السياسي لا على أساس توثيق المعلومة برموزها ودلالاتها السياسية في الرواية،بل على أساس إقامة علائق مع الماضي في محاولة منه لمقارنته بالحاضر المفعم بالفوضى والقلق،في هذا السياق يقول الكاتب:

"ألم ترى كيف أصبح العالم؟إنه اليوم ينتظر ما يقوله"براك أوباما"و"هيلاري كلينتون"؟حتى النخبة العربية أصبحت تستعطفهما لإصدار فتوى في تسيير مصير الأمة العربية

ثم بنرفزة مصطنعة :

– دعنا الآن من "البوليتيك" والكلام الفارغ

وقال حمرينو باستسلام:

[1] – الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر– دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد– ص:109.

- **صدقت يا ثابت كاد"البوليتيك"يخرب بلادنا"**[1].

صحيح أن الكاتب هنا لم يخرج من نطاق اللغة السياسية،أين يوظف مفردات تتعلق بالسياسة،إلا أنه حرص على تكثيف الحضور الجمالي للخطاب السياسي،حيث عمد إلى المزاوجة بين الاستخدام الفني للغة الروائية وبين معطيات الواقع الخارجي؛وهذا عن طريق تجسيد الطابع السخري للغة،ذلك أن القارئ لهذا المقطع الحواري يكتشف أن ما تُعبر عنه الشخصيات من رؤى وأفكار يعتمد بالدرجة الأولى على رؤية فكرية تستهزئ بالوضع السياسي والواقعي الراهن،فعندما يصبح تحديد مصير الأمة العربية قائما على استعطاف النخب العربية لبراك أوباما،وهيلاري كلينتون،فإن الحياة تصبح مشوشة ومقلقة لدرجة يغدو الحديث عن السياسة ضربا من العبث والفراغ،وحينها لاشيء يمكن أن يعوض الإنسان العربي المعاصر عن ما سببه له رداءة الوضع الحالي سوى العودة إلى الحديث عن أمجاد الماضي العتيق،يقول الكاتب :

"– يزعم أنه كاد يصير وزيرا .يا للسخرية !وزراء آخر زمن!؟

لم ينس العقاقيري أسماء عديد الوزراء الذين عينوا في عهد"موسطاش" الفحل ولم يخف يوما إعجابه بالرئيس هواري بومدين،ولا حنينه إلى زمن مجلس الثورة الذي ترعرع في أجوائه الحماسية.لم يخش أحدا للتعبير عن حبه للرئيس الراحل حتى في زمن مراجعة سياسيته،وفي أثناء مرحلة التعددية الحزبية،لقد علق صورة الرئيس الراحل في صالة مسكنه"[2].

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:135.

[2] – م.ن،ص:14.

استطاع الكاتب في هذا المقطع السردي أن يوظف الجمل والعبارات السياسية بصورة تكثف المعنى؛فعندما يوظف الكاتب عبارة"يا للسخرية!وزراء آخر زمن!؟"بأسلوب استفهامي تعجبي،فهو يريد أن يُبرز عمق الأزمة السياسية الراهنة التي دفعت الإنسان العربي المعاصر إلى فقدان الثقة في حكومته وفي حاضرها السياسي،وهذا الإحساس جعله يُعيد استرجاع الماضي ليقرأه بعين الشوق والحنين،ولاشك أن الكاتب حينما يوظف عبارة (موسطاش)و(الفحل)كرمز دلالي يُعبر فيه عن شخصية الرئيس الراحل(هواري بومدين)،ويصور إعجاب شخصياته الروائية به؛فلأنه يريد أن يمنح اللغة السياسية بعدا تأثيريا يهدف من خلاله إلى تجسيد المعنى،وكذا المقابلة بين الحاضر والماضي السياسي للأمة العربية؛فبقاء صورة هواري بومدين معلقة في صالة المسكن رغم مرور سنين على وفاته،وغيابه عن المشهد السياسي دليل على عدم انسجام الإنسان الجزائري مع معطيات وحقائق الواقع السياسي الراهن؛لأنه في نظره واقع مبعثر ومليء بصور الخداع والجري وراء المنصب السياسي،وهنا تتعدى اللغة السياسية الموظفة"التصوير المرآتي أو الشهادة أو الفضح إلى مستوى إعادة صوغ الأسئلة الحساسة المتصلة بموضوعات محرمة،وتشخيص الصراعات مع الذات والمجتمع والسلطة،عبر أشكال جمالية،ولغة مستوحاة من حيوية المعيش وجرأته"[1].

- **ثانيا :لغة التكنولوجيا :**

يتساءل القارئ ما علاقة الأدب بالتكنولوجيا ؟وكيف تتدخل هذه الأخيرة في تشكيل لغوية الخطاب الروائي ؟.

تبدو الإجابة على هذه الأسئلة بسيطة خصوصا إذا ما أدركنا بأننا نتحدث عن الرواية الجديدة التي تخوض غمار البحث،وتنسلخ من النموذج السائد لتقتحم العصر،وتُعيد تشكيل

[1] – برادة،محمد .الرواية العربية ورهان التجديد،ص:35.

ذاتها وفق متطلبات الواقع الجديد الذي بما فيه من تعقيدات وتوترات قد فرض على الروائي أن يغير من وسائله التعبيرية،حتى يؤسس لنص روائي يتبنى مفهوم الكتابة ويشتغل على تحقيقها،ولاشك أن الخطاب الروائي الجديد حينما دعا إلى تقريب الحدود بينه وبين الفنون والأجناس الأدبية الأخرى حتى لم يعد فواصل تفرقهم،فإن الأمر ذاته حدث مع العلوم والمعارف العلمية التي تدخلت هي الأخرى في تشكيل معمارية النص الروائي الجديد كجزء من التحديث والتطور الأدبي الحاصل في الفن الروائي .

وفي ظل هذا الازدهار الذي عرفة الجنس الروائي،أصبحنا نتلمس حضور مقتضيات جديدة لتحولات المنجز الإبداعي الروائي؛لأنه إذا كان على الرواية الجديدة أن تُساير العصر الجديد حتى تؤكد على جِدّتها،فإنه وجب عليها—حينئذ–أن تتشكل وفق ملامحه وعناصره الراهنة،فالنص الروائي اليوم بات يعتمد على ثقافة العلوم المعاصرة،وغدا وجود هذه العلوم داخل بنيته ضرورة حتمية لقراءة الواقع المعاصر من جهة،ووسيلة لتحويل مسار الكتابة الروائية عن طبيعتها المألوفة من جهة ثانية.

ولما كان النص الروائي–دائما–مرتبطا بالحياة وبالواقع الإنساني بشتى مجالاته وعلاقاته،فقد كان على الروائي أن يدرك بأن كتابة الرواية تعني—بالضرورة–كتابة الإنسان والحياة على اختلاف مراحلها وتعدد أزمنتها،لذلك نُلفيه يُدعم نصه بمكونات الواقع المعاصر،ويعرضها بشكل يتوازى مع مختلف تمثلات العصر،وهذا ما حدث مع الرواية الجديدة التي رافق وجودها حقول معرفية وعلمية جديدة كالتكنولوجيا التي كانت جزءا أساسيا ضمن إطار المعارف والعلوم المعاصرة،مما حتم على الروائي الخوض في مغامرة الرقمية والتكنولوجيا والدخول في علاقات متشابكة مع هذا الواقع المتطور عبر تجسيد معطيات التكنولوجيا سواء من خلال تركيب اللغة أو عرض أفكار وثقافة الواقع الجديد .

وقد لقينا ضالتنا لتأكيد هذا الزعم في رواية همس الرمادي فوجدناها تتكئ في بنائها على استدعاء الواقع المعاصر للإنسان الجديد،أين راح الكاتب يوظف التكنولوجيا كجزء من التجريب الروائي،ذلك إن التكنولوجيا بوصفها"نمطا ثقافيا يؤثر في أساليب تفكير المشتبكين معها وفي منطق التفكير ذاته"[1]تمثل ثقافة الإنسان الجديد،غير أن محمد مفلاح حينما يشتغل على بث التكنولوجيا،فهو يسعى إلى ذكر المصطلحات المتعلقة بالتكنولوجيا وتطبيقاتها في نص روايته،كتوظيف مفردات شبكة المعلومات المعروفة بالانترنت كالياهو،والهوتميل، الفيسبوك،اسماس اليوتيوب...إلخ؛لكنه في الآن ذاته يهدف إلى تعميق الرؤية عبر الكشف عن دلالات تبحث في تأثير هذه التكنولوجيا على حياة الإنسان.

وفي هذا الصدد يقول الكاتب:"**واكتشف منذ السنة الماضية أن عالم الطلبة والتلاميذ ملأته الهواتف المحمولة والألعاب الالكترونية العنيفة،ومواقع الانترنت المخيفة،والأقراص المضغوطة المحملة بالأفلام الغربية،وبالرغم من إيمانه بالحداثة وأهمية التكنولوجيا في حياة الناس وتطورهم،إلا أنه أصبح متحفظا على انغماس الأطفال في هذا العالم الجديد الذي سحرهم وصرفهم عن الدراسة**"[2].

فهذا المقطع السردي على الرغم من اعتماده على مكونات التكنولوجيا،إذ يقوم الكاتب بذكر مفردات تخص عالم التكنولوجيا الالكترونية (الهواتف المحمولة-الألعاب الالكترونية-مواقع الانترنت-الأقراص المضغوطة)،إلا أنه ينبني على دلالات مكثفة تجسد وعي الكاتب بخطورة التكنولوجيا التي باتت تغزو عالمنا الواقعي،وتخلخل ما فيه من علاقات وممارسات اعتيادية،والكاتب حينما يوظف مفردات كالعنيفة والمخيفة في خضم الحديث عن

[1] – الضبع،محمود.غواية التجريب – حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة- ص:171.

[2] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:27.

التكنولوجيا الجديدة،فهو لا يخفي قلقه من تأثير النظام التكنولوجي على وعي وحياة الطلاب والتلاميذ الذين باتوا يعيشون حالة من الهوس والعشق لعالم التكنولوجيا.

والحقيقة أن هذه التكنولوجيا لم تلق بظلال تأثيراتها على الصغار فحسب،بل حتى على عالم الكبار الذين تأثروا بها كثيرا،وفي هذا السياق يقول الكاتب:"**ثم غرق فجأة في عالم الانترنت أصبح لا يغادر الحاسوب إلا في أوقات الصلاة التي كان يؤديها في المسجد الأبيض بدأ بالإبحار في مواقع عديدة تتحدث عن العقم وعلاجه،ثم اعتاد على مشاهدة مواقع أخرى**"[1].

إن هذا المقطع السردي يؤكد على حضور النظام التكنولوجي في ذات،ووعي الإنسان المعاصر بشكل تخترق فيه مسار حياته وتغزو تفكيره،ذلك أن انصراف الإنسان عن متطلبات حياته اليومية في مقابل الانشغال المفرط بالتطور الحداثي يجعل من التكنولوجيا بتطبيقاتها متلازمة مرضية لدى الإنسان،وإذا كان الواقع الجديد قد فرض على الإنسان التعامل مع الآلة،فإن الأمر ليس متعلقا فقط بوجود هذه الآلة في حياة الإنسان المعاصر،بل بـ:" الوعي الجديد الذي أصبح الإنسان يتعامل به مع ذاته،ومع ذكرياته،وأفكاره ومع الإمكانات المتاحة لإعادة هيكلة نفسه"[2].

إن الكاتب حينما يستثمر التكنولوجيا في نصه الروائي،فهو لا يهدف إلى مجرد استعراض مفردات التكنولوجيا أو التناص والتضمين مع معطيات الواقع المعاصر كسبيل للتأكيد على التعبير عن هذا الواقع المغاير والجديد،وإنما يسعى إلى تجسيد"وعي ونمط ثقافي أثرت فيه التكنولوجيا وأساليب إدارتها"[3]ومن ثمة،فإنه يؤسس لجماليته الخاصة والنابعة من

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي ،ص:46.

[2] – الضبع،محمود.غواية التجريب–حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة–ص:183.

[3] – م.ن،ص:186.

جمالية الطرح وفي هذا السياق يقول"محمد مفلاح":**"وشاركت بعض نساء حي الفرسان بأسماء مستعارة في النقاش الحار،دلال المشاي (دلالة الخير)،وفيروز (أمل الأمة)،و زهية الحجلي(نورة المسيرة) ساندن دعوة ناصر الربعي لتطبيق الشريعة،ودافعت نوال (الصامدة) وسميشة المسار(أشعة الشمس) على مواقف حمرينو،دعت كريمة العانس (ولم تستعمل اسما مستعارا) إلى ثورة ثقافية ورأت في التقاليد البالية سببا في تخلف المرأة وبعدها عن ممارسة النشاط السياسي،وأدلت سعاد الخمرية(همس الحي)برأيها ...وختمت رسالتها ببيت للمتنبي "يا أمة ضحكت من جهلها الأمم"**[1] .

فهذا المقطع السردي ينبني على فضاء لغوي يُشير إلى التحولات الجديدة التي بات الإنسان الجزائري المعاصر يعيشها؛حيث يفتح العالم الافتراضي(الانترنت) مجالات أرحب للإنسان للتواصل،وكذا التعبير عن آراءه وأفكاره،ويبوح بمكبوتاته التي لم يستطع قولها في العالم الحقيقي الواقعي،إلا أن هذا التحول بقدر ما يكشف عن قدرة التكنولوجيا بمعطياتها الحداثية على تشكيل وعي الإنسان وحاضره،بقدر ما يكون تحولا يُهدد مكونات الهوية؛لأنه يغدو عالما متذبذبا وبعيدا عن الحقيقة المطلقة.

يقول الكاتب في موضع آخر:

"ثم إن يونس الوراق لا يؤمن بالثورات العفوية"الفيسبوكية"قضى ساعات وساعات في متابعة أخبار الفضائيات العربية والأجنبية التي كانت تغطي أحداث الاحتجاجات الشعبية في الدول العربية،كما استمع إلى أراء العديد من زعماء الانتفاضات،وإلى

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:148.

مواقف دول العالم العربي،ولم يفهم ما كان يجري في الدول العربية التي غرقت في زمنها الرمادي"[1].

إن هذا المقطع السردي بالرغم من أنه ينبني على لغة تستقي ألفاظها من مفردات التكنولوجيا كالفيسبوكية،وكذا الفضائيات التي تجسد فضاء الاتصال التكنولوجي،إلا أنها تعبر عن تلاحم بين عالم التكنولوجيا وعالم السياسة،وإذا كانت الثورات التي تتم في العالم الافتراضي ثورات عفوية على حسب تعبير الكاتب،فإن الثورات التي تشهدها الدول العربية هي ثورات تنسلخ من العفوية؛لأنها ثورات مقصودة لذاتها،والكاتب قد شكل اللغة وفق معادلة تجمع بين مفردات التكنولوجيا والسياسية،حتى يمنح القارئ قدرة على استيعاب تحولات العصر،ليصل به إلى المعنى المنشود .

وعليه،فإن التجريب الذي خاضه الكاتب محمد مفلاح في غمار اللغة،والذي جسده في روايته همس الرمادي من خلال (اللغة السياسية)،وكذا (لغة التكنولوجيا) كان تجريبا قائما على قراءة الواقع الجديد وفق ما فيه من تداعيات وتطورات جديدة؛لأنه إذا كانت كلا من السياسة والتكنولوجيا وجها حداثيا للواقع والحياة المعاصرة،فإن استثمارها داخل الخطاب الروائي منح القارئ قدرة على رؤية الواقع الجديد في تشكلاته وصراعاته المتذبذبة،ومن جهة أخرى قد أضفى على النص شكلا تجريبيا قادرا على الإلمام بفضاء اللغة.

- **ثالثا : اللغة الصوفية :**

ليس من شك في أن ميل الرواية الجديدة إلى الاعتناء بعنصر اللغة،قد جعلها تستعين بإمكانيات،وأساليب تعبيرية كثيرة تُمكنها من تجديد شكلها وتنويع بنيتها اللغوية،فقد راح الروائي يتخير كل ما من شأنه أن يمنح لنصه الروائي بلاغة في التركيب وأناقة في الأداء،وقد

[1] – مفلاح،محمد.همس الرمادي،ص:158.

كان للخطاب الصوفي بلغته ومفرداته الخاصة حضور مميز داخل الخطاب الروائي الجديد،وإذا كانت طبيعة كل من الخطاب الصوفي والخطاب الروائي تؤكد تنافرهما،وتباعدهما نظرا لاختلاف توجهاتهما كذا حقائقهما،فإن ما يُمكن أن يجمع بينهما هو أن"كلا منهما يحاول أن يقدم للذات الإنسانية ما ينفعها في وجودها؛فكلاهما يشارك الإنسانية في همومها محاولا التخفيف من تلك الهموم"[1].

ولعل هذا التقارب القائم بين الصوفية والرواية قد انبثق من اشتراكهما معا في البحث عن حقيقة واحدة وطموح واحد؛فنظرة متمعنة في بنيتهما تجعلنا ندرك أن"التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند الغاية نفسها،وهي العودة بالكون إلى صفائه"[2]،وبعيدا عن الدخول في غمار الحديث عن الصوفية"كمنهج في المعرفة والكتابة،وفي العلاقة بالعالم"[3]،ذلك أن هذا الأمر لا يقتصر عليه بحثنا،فإن ما يهمنا هو الحديث عن ذلك التعالق اللغوي بين الرواية والصوفية في ضوء حداثة الكتابة الروائية.

ولو تحدثنا عن الخطاب الصوفي لوجدنا أن أول شيء يتبادر إلى أذهاننا هو لغته،لأن هذه الأخيرة هي العنصر الأكثر تعقيدا وتميزا فيه،فبالرغم من قيام التجربة الصوفية على تتبع حقائق الذات والوجود وقيامه على المعرفة الباطنية الروحية،إلا أن الشيء الوحيد والكفيل بترجمة كل هذا هو اللغة،لكنها—بالتأكيد–ليست لغة عادية طبيعية،بل هي لغة مغايرة لأنها"تقوم على التشويق للبحث،والسؤال،ومعرفة المجهول والدخول في حركة اللانهاية،هكذا تستجيب لبعدُ النهاية في المعرفة بعدُ اللانهاية في التعبير"[4].

---

[1]— بوداود،وذناني.اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني،مجلة حوليات التراث،جامعة مستغانم،عدد:06،2006،ص:23.

[2] — متولي،مروة.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني (1969- 2005)،ص:140.

[3] — م.ن،ص:136.

[4] — أدونيس.الصوفية والسوريالية،ص:145.

ومن هنا،فإن تعامل المتصوفة مع اللغة يأتي على وجه مخصوص؛لأنهم يمنحون التراكيب والألفاظ أبعادا رمزية ودلالية مختلفة،وبقدر ما تكشف لغتهم عن غموض تجربتهم،بقدر ما تستعصي أساليبهم عن الفهم الصريح والواضح،لكنها في المقابل من ذلك تختص بجمالية الصياغة،ورُقي التعبير،وربما تكون سمة الجمالية قد اكتسبتها اللغة الصوفية لسببين مهمين هما:

- الانفراد بالحديث عن أفكار ورؤى فلسفية تتعلق بأصل الكون والوجود الإنساني،الأمر الذي جعلها تتميز بكثرة استخدام مفردات تتعلق بالظاهر والباطن،المعرفة والمحسوس...
- التعبير عن تجارب روحية وأحاسيس إنسانية غامضة،أين تصبح التجربة الصوفية بمثابة حركة شعورية متعالية تتدفق منها حالات وجدانية مكثفة؛فالصوفية تصل بالمشاعر الإنسانية إلى قمة التفاعل مع التأثر الوجداني بحالات الوجد والشوق والحزن والحب ... لتربطها مع ما هو خارجي؛أي مع الوجود .

ولعل هذين السببين هما ما أثرا بشكل كبير في اللغة الصوفية،إذ منحاها حيوية وجاذبية خاصة،وبما أن جمال اللغة الصوفية ينبع من قدرتها على اختراق القول الصعب ومحاكاة الإنسان والوجود،والأدب بطبيعته لا يخرج عن نطاق التعبير عن الذات الإنسانية،فقد كانت تمثل بشكل ملحوظ وجه الكتابة الأدبية الفنية،الشيء الذي أهلها لأن تكون مطمحا لكل الأدباء اللذين يسعون إلى تجميل لغتهم،أو إلى إحداث المغايرة في تشكيل نصوصهم .

وعلى إثر هذا،كان من الطبيعي أن تنجذب إليها الرواية الجديدة خصوصا وأن هذه الأخيرة قد دخلت مرحلة الحداثة الروائية،أين التفتت إلى تغيير مفهوم الكتابة،وطرحت أسئلة جديدة تتجاوز من خلالها مراحلها السابقة،لتؤسس لكتابة روائية مغايرة تبحث فيها عن مغامرة الشكل،وهنا"جاء توظيف التراث الصوفي من طرف الروائي وبعثه من جديد في الخطاب الروائي بكل ما يحمله من معرفة روحية وغيبية ليفتح أمام المتلقي فضاء كونيا لا

حدود له"[1]،ولقد تولد هذا الانجذاب من رغبة الروائي في ملامسة القول الجمالي،والدفع بخطابه نحو تشكيل جماليات السرد المعاصر،أين تكون للغة المقام الأول لتقول ذاتها وتستوعب العالم والواقع الجديد .

وإذا كانت الرواية الجديدة قد راهنت على التجريب كمقوم أساسي لتجديد شكلها وبنيتها،فإنها وجدت في الخطاب الصوفي عنصرا ثريا وجديدا انفتحت من خلاله على فضاء واسع من التجريب اللغوي،ومن ثمة راح الروائي يشكل لغته وفق مفردات وتراكيب التعبير الصوفي،هذا ما وجدناه حاضرا بشكل لافت للانتباه عند الكاتب عز الدين جلاوجي،الذي ونحن نقرأ كتاباته نكتشف أننا أمام"حالة خرق مستمر للجمود والنمطية وخروج مستمر عن الاعتياد،فهي حالة لا تنتهي من التجريب،ودائما ما نشهد فيها توقا إلى اللانهائي واللامحدود،ولا تنفذ طاقة التمرد والتغير"[2]،إذ يقوم الكاتب بإعلاء شأن اللغة؛فيوظفها كيفما يشاء ولا يتوانى للحظة عن تجريب كل السبل التعبيرية اللغوية التي تجعل من لغته الروائية لغة موسومة بالتنويع الأسلوبي،حتى تبقى لغة محتفظة بشحنتها الجمالية التي تستلزم حضورها في كل نص أدبي إبداعي،إذ مما لاشك فيه أن الكاتب حينما يختار قولا للصوفي أبي حيان التوحيدي ليجعلها فاتحة لروايته،والتي تأتي على هذا الشكل :

فاتحة :

"الهوى مركبي ...والهدى مطلبي ...

فلا أنا انزل عن مركبي ...ولا أنا أصل إلى مطلبي...

[1] – بوداود،وذناني.اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني ،ص:23.

[2] – متولي،مروة.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني(1969- 2005)،ص:40.

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة...

أبو حيان التوحيدي"[1].

فإنه،قد جعل القارئ يُخمن بأنه بصدد قراءة رواية تتجه نحو القول الصوفي،وهي بالتالي رواية تشي بغموض معرفي مضموني،يدفع القارئ إلى التركيز على بنية اللغة التي تأتي منفردة ومغايرة بتشكلاتها الجمالية،وسرعان ما يصبح هذا التخمين أمرا مؤكدا ؛فعلى امتداد القراءة نكتشف أن الكاتب قد منح لروايته بعدا صوفيا تجسد بداية عبر توظيف الكاتب لشخصيات تتسم بملامح صوفية كالشيخ والدرويش...حيث يدرجها الكاتب من بين الشخصيات الروائية الفاعلة في تشكيل نص سرادق الحلم و الفجيعة ،ولكنه يمنحها صفات غامضة تنم عن تركيب صوفي ينبثق من تمثيل اللغة لطقوس إيمانية،وتعبدية نشهد حضورها فقط عند المتصوفة،في هذا السياق يقول الكاتب :

"كان المجذوب يجلس إلى ظل صخرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة هذا ديدنه لا يحسن إلا أن ينظر إلى السماء كتمثال مرمري قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة"[2].

فهذا المقطع الوصفي ينقلنا إلى أجواء الصوفية،إذ تأتي اللغة في شكل رموز صوفية تجسد حالات الذكر والخلوة التي يختص بها المتصوفة فقط،ولاشك أن أي قارئ لهذا المقطع سيكتشف أن لغته كانت صوفية بمعانيها ودلالاتها ومفرداتها،وبالرغم من أن شخصية المجذوب تعيش الواقع المادي اليومي،إلا أنها تنفصل عنه بمشاعرها لترتبط بواقعها النفسي الوجداني،لذا نُلفيها تعيش حالات من التأملات الروحية المعمقة،وهذا لأجل البحث عن

[1] – جلاوجي،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:438.

[2] – م.ن،ص:462.

إجابة شافية لحقيقة الزمن والوجود،وأي محاولة لفك عزلة المجذوب هي بمثابة قطع لاستمرارية الإحساس بالحالة الصوفية،يقول الكاتب :

"ثم فكرت بعد ذلك أن أزور القبة،حيث يعتزل مولانا الناس وما يعبدون يزين العمامة واللحية والقبة...لكني تراجعت عن هذا القرار لأني أدرك أني سأعود خالي الوفاض مرتعد الفرائض،وقد أشربت رعبا...هلعا أن يفرغ علي حالة من الحلول...الذوبان...التلاشي...الفناء...الزوال فأرى نفسي دودة صغيرة تزحف ببطء قريبا من صخرته "[1].

إن هذا المقطع السردي لا تتبدى صوفية لغته من خلال توظيف الكاتب لمفردات المعجم الصوفي مثل:(يعتزل-القبة-مولانا-العمامة-اللحية- الحلول-الفناء-التلاشي-الزوال-الصخرة)فحسب،بل من قدرة الكاتب على إدماج هذه المفردات ضمن تشكلات الفعل الروائي،وتحويلها إلى رموز دلالية تجسد حالات التدفق الروحي و التشبث الخالص بلحظات التجلي والنشوة الوجدانية،لدرجة يغدو الإنسان العادي والذي لا يعيش ضمن مقام المتصوفة غير قادرا على استيعاب هذه الحالة الوجدانية.

وفي إطار تجسيد الكاتب لصوفية اللغة الروائية،فإننا نعثر على شكل آخر من أشكال حضور هذه اللغة في رواية سرادق الحلم والفجيعة ،إذ يبدو أن الكاتب يحاول أن يستعير من الصوفي تجربته الفريدة في ممارسة طقوس الحب الإلهي،محاولا إسقاط صفاء هذا التدفق الشعوري الصادق على ذات البطل الذي يعيش حالة من الهيام والعشق مع الحبيبة نون،حيث يقول الكاتب في هذا المقام:**"وارتميت على صدرها الناهد أتمسح تائبا أعلن الإيمان بعقيدة الولاء والعشق الذي أشربته قلبي حتى الثمالة...ولن أكون عاشقا**

[1] – جلاوجي،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص:467.

فحسب بل أنا عابد ناسك لن أبرح صومعتها...سأعكف ما بقي لي من العمر في محرابها المقدس.وأنست منها فيض الهوى غمرتني بدفئه،وصبته على فؤادي فأحسست بالراحة الكبرى"[1].

يبدو أن الكاتب هنا قد صاغ لغة مقطعه السردي وفق معطيات الأسلوب الصوفي،حيث يظهر جليا براعة التشكيل اللغوي المستمد من التراث الصوفي؛فهذا الحب الذي عبر عنه الكاتب وقام بوصفه قد حوله من تجربة الحب الإلهي إلى تجربة الحب العذري الإنساني؛ذلك أن المفردات الموظفة هنا مثل الإيمان بعقيدة الولاء والعشق— الثمالة —عابد ناسك–صومعتها–محرابها المقدس —الراحة الكبرى،هي مفردات مستمدة من معجم الحب الصوفي،لذا فهي جسدت—بالتأكيد– علو درجة الحب وصفائه .

إن البطل العاشق هنا يهمه أن يصل إلى لقاء المعشوقة (الحبيبة نون) حتى لو اضطر للبقاء عاكفا أمام محرابها المقدس هذا الذي يمثل مكانا لعزلتها عن العالم الواقعي،وبالتالي فهو يُعد رمزا لتعلقها بالعالم السماوي،حيث الشعور الروحي الغيبي،ولاشك أن البطل حين يُصر على البقاء بالقرب من عالم محبوبته سيشعر بانعكاس هذا العالم على ذاته،لهذا نجده مستأنسا ومحبا للحظات الهوى الصادق ومن ثمة،فإنه سيجد نفسه يعيش إحساسا بالراحة النفسية الكبرى .

ثم ينتقل الكاتب إلى صورة أخرى من صور اللغة الصوفية الموظفة في الرواية،أين يقوم البطل بتوجيه مناجاته ومعاناته لمحبوبته الغائبة،حيث يقول:**"حدثتك طويلا وظللت صمتا...كنت في حضرتك يا درويشتي...أمارس طقوس الحلول...كنا جسدا واحدا يا أنا فصرت نصف جسد...خانني الكلام وظللت صامتة كآلهة...**

[1] – جلاوجي،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:504.

غير أني ما رأيتك قط...وما لمحتك إلا سنا...شذا...وجهدت العمر كي أراك ألمسك أنعم بالخصب منك...وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف ...تخيليني كما تشاء وكما يحلو لك وضمني حين توقظك الخمرة المعتقة...

وأنا يا حبيبتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح...ولا أملك هذه الخمرة المعتقة...رفقا بقلبي المعنى وأشرقي على القلب خمرا معتقة...روحا وريحانا..."[1].

إن القارئ لهذا المقطع السردي سيكتشف أن اللغة قد مارست حضورا صوفيا متألقا،حيث تتشبع بالمعاني والرموز الصوفية؛فمن الواضح أن الكاتب حينما يجمع بين الجسد والروح،وكذا بين الخمر المعتقة والحب،فإنه يقوم بالتعبير عن تجربة الحب،ورغم أن هذا الحب المجسد في المقطع قد كان حاملا لبعد مادي وحسي،إلا أن الكاتب قد استعار مدلولاته من التجربة الصوفية،ذلك أنه إذا كانت تجربة الحب في العُرف الصوفي ترتبط بالذات الإلهية،فإنها تبقى-دائما-ضمن إطار المعنى الباطني،الأمر الذي يفسر كثرة توظيفهم لمصطلحات الخمر والسكر،على أنها لا تعني عندهم المعنى المادي الظاهري،بل يرمون بها إلى الشراب الروحي للوصول إلى نشوة المعرفة لحقيقة الذات الإلهية.

ولاشك أن الكاتب قد حرص على تجسيد هذا المعنى الصوفي للحب،هذا لما يضفيه من رؤيا خيالية على شخص المحبوبة التي لا يستطيع تحسسها؛فعندما يقول(وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف ...تخيلني كما تشاء وكما يحلو لك وضمني حين توقظك الخمرة المعتقة...)،فإنه يجعل المعشوقة موجودة في المطلق والباطن المخفي،وبالتالي فهو يوجه شعور القارئ إلى عالم تائه في الغموض عالم يشيد حالة من الهيجان الشعوري الذي تتكثف فيه حركية اللغة بالمكابدات الإنسانية المتقدة .

[1] – جلاوجي،عزالدين.الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:462.

والقـارئ حينمـا يقرأ(رفقـا بقلـبي المعـنى وأشـرقي علـى القلـب خمـرا معتقـة...روحا وريحانا)،فإنه يكتشف أنه أمام حالة غير اعتيادية من الحب،وربما يعتقد أنه يقرأ لكاتب صوفي يمارس طقوس حبه وتأملاته الفكرية الروحية؛لأن اللغة التي يوظفها الكاتب هنا تحمل تجليات نفسية وفكرية تتماثل مع ما يستخدمها الصوفي العاشق،ولاشك أن وجود المعنى التي يجسد عناء العاشق وشقاء قلبه فيدعو المعشوقة إلى الرفق به،والإشراق عليه بالخمر المعتق والروح والريحـان حـتى يصـل لدرجـة الشـفاء أو ربمـا لنشـوة الحـب،هو مـا يجعـل اللغـة أقـرب للبعـد الصـوفي،فيمنحها بـذلك تأثيرا جماليا،ليجـد القـارئ نفسـه"أمام انـزياح لغـوي عجيب،وأمـام علاقـات فنيـة مدهشة،ومصـطلحات ذات دلالات بعيدة،ثمـة تعامـل رمـزي مـع اللغـة،يجعلها تشع في اتجاهات متعددة"[1].

- **رابعا :اللغة العجائبية:**

العجائبية مصطلح بات يتردد كثيرا ويقتحم مجالات عدة ؛فيشكل الأشياء والنصوص وفق صفاته وملامحه،وبقدر ما يبدو هذا المصطلح للوهلة الأولى بسيطا،إلا أن الوقوف عنده سيظهر مدى غموضه وتعدد ملفوظاته التي نراها متشعبة ومتشابكة فيما بينها،وبما أنه كان جزءا أساسيا في تشكيل الخطاب الروائي بخاصة الجديد،فقد كان لزاما علينا البحث في بعض مفاهيمه الدلالية،وهذا حتى نُمكن القارئ من الوصول إلى فهم دقيق للغة العجائبية الحاضرة في الروايات المدروسة.

إن مصطلح العجائبية بوصفه مفهوما دالا على الغرابة واللاعقلانية يكون أقرب للحضارة الغربية؛ذلك إن هذه الأخيرة ونظرا لتعلقها الشديد بالأساطير والخرافات والمعتقدات الغربية،قد أنتجت رؤية نقدية عميقة لمفهوم العجائبية،وهذا ما ظهر في جملة "تلك المقاربات

[1] – متولي،مروة.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني(1969- 2005)،ص:68.

النقدية الكثيرة والمتعددة التاريخية الدلالية والبنيوية والأنثروبولوجية السيكولوجية"[1]من قبل نقاد من أمثال:Pierre-Georges Castexو Tzvetan Todorov الشيء الذي يؤكد أن التأصيل النظري للعجائبية كمصطلح نقدي قائم بذاته كان على يد النقد الغربي،غير أن هذا الإقرار لا يعني إلغاء المجهود العربي،فرغم وجود هذا المصطلح في الثقافة العربية التي تناقلت المصطلح لأول مرة "عبر ترجمات عدد من الفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم"[2]،إلا أن كثرة التعريفات الوصفية والدراسات النقدية للمصطلح في الثقافة العربية عزّز حضور المجهود العربي الذي يبقى محتفظا بإضافاته،وتحويراته على كل مصطلح أو نظرية يوردها من الغرب .

وبما أنه لكل مصطلح داخل معجم أي لغة اشتقاقاته،ومرادفاته التي تؤدي إلى تقريب مفهومه بشكل دقيق ويسير،فإننا نجد أن كل من العجيب والخارق والمدهش والغريب هي مصطلحات تتقارب في معانيها المعجمية والدلالية مع لفظة العجائبي،وهذا نظرا لما تمتاز به هذه الكلمات من"التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهودة؛فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه"[3]،وهذا يعني أنها تعتمد على وجود تلك الصفة التي تضفي على الأشياء الطبيعية خيالا خارقا يتجاوز الواقع،ويمنع عنه مألوفيته،ليبني عالما مليئا بأسراره العجيبة وخيالاته الغريبة.

[1] – للاطلاع على هذه المقاربات ينظر: علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية ،ص:44-48.

[2] – م.ن،ص:39.

[3] –كيليطو،عبد الفتاح.الأدب والغرابة–دراسة بنيوية في الأدب العربي–دار توبقال،المغرب،ط:3،2006،ص:67-68.

وإذ ما علمنا بأن الناقد تزفيتان تودروف يقول بأنه:"لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي،فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما"[1]،فإننا سنضطر لإلغاء الخارق والمدهش والاحتفاظ بالعجيب والغريب؛لأن هذين الأخيرين متجانسان ومتقاربان في المفهوم والدلالة وبالتالي،فإنه بإمكانهما مساعدة القارئ على فهم العجائبية .

إن العجائبي(Le fantastique) بقدر ما ينبني على فعل التعجب من كل ما يبدو عجيبا،بقدر ما ينتج في الذات شعورا بالغرابة التي"لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف،الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة،ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره"[2]؛لأنه لا يمكن الحكم على ظاهرة ما بالغرابة إلا إذا دفعت الإنسان للشعور"بسلوكات الحيرة والتردد والخوف"[3]من أشياء ظلت في مخيلته ماكثة في خانة المألوف والعادي .

وبطبيعة الحال،فإن الأشياء حتى تصل إلى مرحلة إثارة غرابة الإنسان وتعجبه،فهي لابد أن تكون على غير عادتها،بحيث تتبرأ من عقلانيتها؛فتبتعد عن منطقية تواجدها شيئا فشيئا لتلف نفسها بالخيال الجامح،وبهذا تكون العجائبية تجسيدا لأقصى حالات التخيل التي تثير الإنسان،ليصبح هذا الأخير منشطرا ومشتتا بين احتمال التصديق أو التكذيب؛أي أنه سيكون مترددا وتردده هذا"يمكن أن يحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع،وإما بالنسبة لما يُفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم"[4].

هذه هي العجائبية بمفهومها العام بحث في الغريب الذي يبتعد عن العادي والعقلاني ونظرا لخصوصيتها هذه كانت محط أنظار الروائي الجديد،ذلك أن ما يكتبه هذا الأخير قد

---

[1]—تودروف،تزفيتان.مدخل إلى الأدب العجائبي.ترجمة:الصديق بوعلام،دار الكلام،الرباط-المغرب،ط:01،1994،ص:67.

[2] —كيليطو،عبد الفتاح.الأدب والغرابة—دراسة بنيوية في الأدب العربي- ص:69.

[3] — علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:39.

[4] — تودروف،تزفيتان.مدخل إلى الأدب العجائبي،ص:195.

فرض عليه أن يكون ضمن الكتابة التي تتحدث عن الواقع المشوه المليء باضطراباته وتقلباته الكثيرة؛فكانت العجائبية بما تمتلكه من مواصفات هي"وحدها القادرة على استيعاب هذا التشويه الحاصل في الواقع،فراح يجربها قالبا يصب في بوتقته تشوهاته و متناقضاته ليكشف من خلالها بشاعة ما نحياه"[1]،وهنا تكون العجائبية ضرورة لازمة في الرواية الجديدة ليس،لأنها تشترك معها في تجسيد صفات التحريف لثوابت الطبيعة والواقع فحسب،بل لأنها تساعدها على"تكسير النمط السردي التقليدي بخلق غرابة مقلقة والنفاذ إلى الشعور،والذاكرة وتفتيتها إلى ذرات غير متجانسة"[2]،وبما أن الرواية الجديدة تتحين كل الفرص لجعل النص مغايرا ومربكا للقارئ،فقد سعت إلى اقتحام كل ما هو جديد حتى لو كان هذا الجديد سيزيد من زعزعة الواقع وخلخلة قوانينه السائدة،و"تدمير سكونية العالم الطبيعي وتعطيل ثباته حتى يتسنى لها أن تحكي أسرار فوق الطبيعي دون مكابح مستغلة رصيد الخوف والعنف في كل إنسان"[3].

وإذا ما رحنا نفتش عن عنصر العجائبية بين ثنايا الرواية الجزائرية الجديدة،فإنه ستصادفنا في البداية رواية سرادق الحلم والفجيعة هذا النص الذي يعد استمرار لمسيرة كاتب يصر على تجسيد فعل الكتابة بكل تجلياتها الجمالية والفنية،وهو إذ ذاك يرى أن أي نص أدبي ما لم يكن"استنهاض للتحدي والمواجهة ودعوة إلى ممارسة الحرية ضمن جدلية مخصبة بين الفردية والغيرية"[4]،فهو لا يستحق أن يندرج ضمن خانة الإبداع،ولئن كانت الرواية مستندة على عناصر لغوية كثيرة كنا قد أتينا على ذكرها سابقا،فإن اللغة العجائبية تغدو تكملة لثوب الجمالية الذي شحن به الكاتب لغته،إذ تحضر العجائبية لتزيد من تكثيف طاقة

[1] – علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية ،ص:256.

[2] – م.ن،ص:49.

[3] – ينظر:م.ن،ص: 39.

[4] – برادة،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:19.

اللغة،وتأكيد قدرة الفن الروائي على تدشين شكل لغوي جديد بعيد تماما عن عالم الواقعية هذه التي لازمت الرواية لفترة طويلة من الزمن،ورهنتها ضمن حدود تكونها .

ترتكز العجائبية التي يوظفها الكاتب عز الدين جلاوجي على تشويه عالم الطبيعة والحياة؛فكل شيء يبدو على غير طبيعته المألوفة،حيث إن الفضاء السردي للنص يحيل على عالم روائي يعج بحكاياته الغريبة وأحداثه الغير منطقية،وبما أن الواقع الذي يصوره جلاوجي هو واقع منقلب،ويندرج ضمن طبيعة لا تخضع لإرادة الإنسان،فإن الكاتب قد ترك الطبيعة لتشكل الأحداث كيفما تشاء دون أن يتدخل الإنسان في هذا التشكيل،وهنا بإمكان القارئ أن يتخيل كيف تكون الأشياء والطبيعة بعيدا عن وجود الإنسان،يقول الكاتب :

"انفتح الجدار خرجت إلى الشارع...الزقاق...الخلاء...كانت المدينة تتمدد عجوزا مجعدة الشعر مغضنة الوجه ساقاه سلكا حديد صدئ...أسندت...ظهري للجدار وجلست القرفصاء"[1].

إن هذه اللغة التي يجسدها المقطع السردي تُعد شكلا من أشكال العجائبية ؛ذلك إن الصورة التي تظهر عليها المدينة هنا هي صورة غرائبية لا تنم للمعقول بأي صلة؛فالمدينة المكان المجرد والتي نحمل عليها تصورا ذهنيا لا يكاد يفارق حدود أفكارنا تصبح عند جلاوجي شيئا محسوسا يصورها بطريقة عجيبة،إذ إنه يحطم تصوراتنا فحين يقول:(كانت المدينة تتمدد عجوزا مجعدة الشعر مغضنة الوجه ساقاه سلكا حديد صدئ)،فهو يخرج المدينة من الوصف الواقعي،ويعيد تركيبها بوصف غرائبي يرتكز فيه على تشويه المدينة بشكل يبعث في نفس القارئ إحساسا ببشاعة هذه المدينة،وهنا يندهش القارئ ويعيد قراءة تصوراته

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:452 .

لصورة المدينة القابعة في مخيلته،وهذا حتى يستشعر مدى التحولات الغرائبية التي أضفاها الكاتب عليها.

لقد كانت المدينة داخل الرواية هي الفضاء الذي تجري فيه كل الأحداث والمشاهد وتلتقي فيها كل الشخصيات،لكنها ليست المدينة المأخوذة من الواقع والطبيعة الاعتيادية،إنها المدينة الملعونة والتي تصيب بلعناتها كل من دخل إليها،إذ راح جلاوجي يمنح لهذه المدينة صفة المومس حتى يحول الواقع من خلالها إلى واقع غرائبي مليء بتشوهاته وتصدعاته الكبيرة،يقول الكاتب:"**ولفتت انتباهي المدينة وهي تنهض متثاقلة من أمام المبولة وقد تبلل شعرها بالعفن والعطن...فركت عينيها تتأمل ما يقع في شوارعه وأزقتها ...وخشيت أن تفطن لوجودي فأسرعت أبرح المكان ...لقد داهمتني روائح كريهة مقرفة لابد أن أستحم**"[1].

إن هذا المقطع السردي يصور المدينة بصورة عجائبية،حيث تنزاح عن صورتها الطبيعية الماكثة في مخيلتنا،والتي لا تخرج من كونها مكان للاستقرار والهدوء والجمال،لكنها هنا تبدو في غاية العفن والقرف لدرجة يصبح البطل مشمئزا منها وخائفا من رؤيته لها،وحتى يكون الحدث الغرائبي أكثر عمقا ودهشة،فقد عمد الكاتب إلى المزاوجة بين الواقعي والخيالي؛فالكل يعلم أن الاستيقاظ بشكل متثاقل وفرك العيون هو صفة تنتمي إلى واقع الإنسان،لكن أن تنتقل من عند هذا الأخير وتذهب للمدينة،فهذا هو الخيال الأدبي بعينه؛فالكاتب حينما جعل المدينة تحمل صفة الإنسان،فقد عزز من حضور اللغة العجائبية وكثف من طاقة الخيال؛لأنه"كلما كان البعد شاسعا كان الشعور بالغرابة أمكن في النفوس"[2]،والبعد بين

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:491.

[2] –كيليطو، عبد الفتاح .الأدب والغرابة –دراسة بنيوية في الأدب العربي–ص:73.

الوصف والموصوف في هذا المقطع السردي كبير،بحيث يشعر القارئ بغرابة الوصف و بعجائبية اللغة المجسدة لهذا الوصف .

إن عز الدين جلاوجي يتكئ على تشويه صورة المدينة،ويجعلها بمثابة الرمز الدلالي الذي يجسد"شتى التحولات والامتساخات لتمرير خطابات ذات طابع انتقادي لمختلف الأوضاع"[1]؛لأن المدينة التي يصورها جلاوجي لا يمكن لها أن تكون موجودة في الواقع الحقيقي،ولا حتى في مخيلتنا،ولو فرضنا أننا نستطيع تكوين هذه الصورة البشعة عليها في أذهاننا،فلن تكون إلا انعكاسا لمنظورنا الفكري والشعوري عن الواقع التالف بشذوذه ورداءته،وبهذا يكون الكاتب قد استطاع أن يشحن الفضاء الروائي(المدينة)ببعد عجائبي يجسد مختلف حالات الدهشة والغرابة.

ولاشك أن مدينة بمثل هذه الدمامة والاستهجان لا يمكن لها أن تضم داخلها أناس طبيعيين؛فلقد راح الكاتب يتخير لهذه المدينة شخصيات تنبثق من عالم الحيوان،إلا أن هذا العالم لا تمثله حيوانات عادية،بل هي خيالية إذ يمنحها الكاتب ملامح خيالية تتجاوز الواقع وإن كان لها علاقة بالواقع فهي لا تتعدى حدود الاسم؛فالغراب والنسور والعناكب والفئران...كلها حيوانات تعيش في المدينة،لكنها تتسم بمواصفات غريبة،فهذا هو الكاتب يصف لنا الغراب،يقول:**"هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات ...كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال...ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى ...ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام"**[2].

[1] – علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية،ص:263.

[2] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:452 .

إن هـذه الصـورة الـتي يأتي عليهـا الغـراب هـي صـورة غرائبيـة،بحيث تبتعـد عـن الواقعية،ويظهر الغراب هنا بمواصفات جسمية خيالية؛فلا يكتفي الكاتب بتشويهه،بل يعمل على تقديمه بشكل يبعث على الاشمئزاز في نفس القارئ ليبهره ويُشعره بالغرائبية،فكأننا نقرأ عـن كـائن فـوق الطبيعـة،إذ إن الكاتـب كمـا تلاعـب بالمدينـة،فهاهو الآن يتلاعـب بالغراب،فالطائر الذي كان قديما رمزا للشؤم عند العرب نظرا لسواد ريشه،ولصوته المزعج المنذر بالأخبار السيئة أصبح اليوم في خطاب رواية سرادق الحلم والفجيعة طائرا يملك مواصفات خيالية تكاد تكون أسطورية .

ولاشك أن القارئ وهو يقرأ هذه العبارة:(ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى...ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام)،فإنه يشعر بغرابة الشكل الذي يمنحه الكاتب للغراب؛لأن هذا الشكل لا يقيم أي علاقة مع الغراب المعروف في الواقع الخارجي الحقيقي .

إن العجائبية التي يرتكز عليها الكاتب هي عجائبية تعتمد على توظيف"كائنات فوق طبيعية تنهض مقام سببية ناقصة"[1]،فكل الحكايات والمشاهد التي تحدث داخل المدينة المومس تحدث بين حيوانات تمتلك القدرة على التحاور والتشاور فيما بينها،فهي قادرة على النطق والحديث مثل الإنسان كأنها حيوانات آتية من عالم كليلة ودمنة أو من قصص الحيوان للجاحظ،إلا أن الحيوانات التي يمثلها جلاوجي هي حيوانات شبه خيالية،وحتى الأحداث التي تحدث معها تخترق العادة،يقول الكاتب:"**من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء...يبصر قطا متكورا على نفسه...يضحك الفأر ضحكة هستيرية...يجري**

[1] – تودروف،تزفيتان.مدخل إلى الأدب العجائبي،ص:189.

خلفه...يفزع القط يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك...يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر"[1].

إن هذا المقطع السردي يجسد العجائبية؛فبالإضافة إلى ما يتصف به الفأر والقط من مواصفات جسمية غريبة،فإن ما يحدث بينهما يُعد حدثا غرائبيا،ذلك أن الطبيعة المألوفة تقتضي خوف الفأر من القط وفراره منه،أما أن يحدث العكس ليصبح القط هو الخائف،بل وتصل نسبة خوفه من الفأر إلى درجة عالية،بحيث تبدأ أعضاؤه تتهاوى منه وتتبعثر في كل جهة،فهذا شيء مخالف للعادة،إذ من الواضح أن عز الدين جلاوجي قد قام بتضخيم الحس الغرائبي لدرجة باتت اللغة ذات بعد عجائبي عميق وغارق في الوهم،ولكثافة هذا الوهم يصبح القارئ منتبها كثيرا للغة ولدلالتها التي تنبعث من عالم فانتازي يعج بخيالاته الكبيرة.

هذا هو إذن عز الدين جلاوجي كاتب لا يكف عن اللعب باللغة وابتكار كل ما يمكن أن يمنحها طابعا تجديدا،إنه كاتب يؤمن بأن"اللغة كيان ولا نقدر أن نجدده إلا من داخله من داخل عبقريته وجماليته وخصوصيته"[2]،وفعلا كان جلاوجي مجربا للغة وباعثا لطاقاتها الفنية عبر تنويعات كثيرة،تبدأ باللعب اللغوي،واللغة الصوفية،ثم اللغة العجائبية وكل هذا جعله كاتبا روائيا يستقر في خانة الروائيين الجزائريين الساعين إلى تجريب جماليات جديدة للخطاب الروائي،وليكون بعد ذلك كاتبا معروفا عند القارئ بلغته الجميلة وبأسلوبه المفاجئ.

إن الحديث عن العجائبية لا ينتهي عند عز الدين جلاوجي،بل يبقى مستمرا مع سمير قسيمي هذا الكاتب المتمرد الذي أراد لروايته أن تكون رواية فانتازية،ومنحها بعدا عجائبيا من نوع خاص،إذ إنه لا يعتمد على تشويه وإحداث تصدعات في عالم الطبيعة،بل يبني عالما روائيا يفيض بالأفق الساحر الذي يخرج من حدود المنطق والعقل ليدخل في مرحلة قصوى

[1] – جلاوجي،عز الدين .الأعمال الروائية غير الكاملة،ص:440.

[2] – أدونيس.النص القرآني وأفاق الكتابة،ص:95.

من اللايقين،إذُ تقيم الشك في ذات القارئ،وتعبث بإدراكه للواقع من حوله،ذلك أن سمير قسيمي قد نسج حكاية من وحي الخيال لكنه ليس أي خيال"إنه الخيال جامحا،طليقا منتهكا"[1]،وهذا عندما أقحم الجنون في مقدمة الرواية،حيث جعلنا نتوهم أن إنسانا مجنونا استطاع أن يكتب عملا روائيا يتطابق في شكله ومضمونه مع ما كتبه إنسان آخر،وهو إنسان واقعي لا يعاني أي مشاكل مرضية في عقله،وهنا يكون الكاتب قد سمح للجنون بكل ما فيه من فوضى وعبثية أن يقتحم الواقع ويمنع عنه منطقيته وعقلانيته السائدة،لنكون عندئذ أمام رواية يمكن أن نطلق عليها اسم الرواية العجائبية،يقول الكاتب:

"كان في الطرد رسالة ومظروف ضخم مكتوب على ظهره "الحالم–رواية "فتحته وإذا به مخطوطة روايتي تماما كما كتبتها مؤخرا بكل الإضافات والتغييرات التي أجريتها عليها حتى تلك التي المتعلقة بمحل الكتب القديمة وصاحبه والأغرب من كل هذا أن الإضافة التي تجاهلتها والمتعلقة بمشهد زوجتي ترضع ابني كانت موجودة بها حينئذ أدركت حقيقة واحدة لا غير ولعلها تكون الحقيقة الأجدر بالذكر في كل هذا الكتاب،وهي أنني لم أكن أنا من كتب الرواية رغم أنها روايتي "[2].

إن هذا الحدث السردي الذي يصوره الكاتب حدث غرائبي ومستبعد بشكل كلي عن ما يحدث في الواقع؛فلا يمكن بأي حال أن نتصور بأن إنسانا يرقد في مستشفى الأمراض النفسية والعصبية بسبب حالته النفسية الغريبة والنادرة،والتي تسمى في علم النفس بالهوس الإبداعي أن يجاري كاتبا روائيا حقيقيا،ويكتب رواية مطابقة لما كتبه هذا الأخير بكل تفاصيلها وأحداثها،بل ويضيف إليها أشياء كانت في ذهن صاحبها الحقيقي مجرد خواطر وأفكار ولم يتسن له أن يضيفها لنصه .

[1] – أبو ديب،كمال.الأدب العجائبي والعالم الغرائبي.دار الساقي ودار أوركس،بيروت – لبنان،ط:01،ص:08.

[2] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:13.

فهذا الالتقاء التام والغريب بين الواقع والخيال،بين العقل والجنون قد جعل الرواية تنبني على صور تتجاوز الطبيعة؛لأنها تفاجئ القارئ وتخترق توقعه،وهي إذ ذاك ستجعله متعلقا بأنفاسه ومنتظرا لما ستكشف عنه هذه الرواية من ألغاز ومفاجآت،وربما ستنشئ في مخيلته اعتقادا بأنه سيواجه عملا روائيا يهيم في أفق"الحكايات العجيبة والاستعارات والوقائع الغريبة والوصف الشعري للأحداث والأشياء"[1]،وهنا يتولد لدى القارئ شعور بالرغبة الكبيرة والشوق لقراءة الرواية والكشف عن أحداثها وتفاصيلها السردية .

ومع استمرار القارئ في قراءة الرواية يكتشف أن تخمينه كان في محله؛لأنه يجد أن المشهد العجيب الحاضر في المقدمة كان مجرد وسيلة للزج به في ثنايا النص،حيث تتفاقم العجائبية،وتصل ذروتها لتدرج الرواية ضمن الأدب الفانتازي،وهذا لما فيها من توظيف للحدث الغرائبي،وتصعيد لدرجات حضوره؛فلقد اتخذ الكاتب من المرآة وسيلة جوهرية لإلغاء الواقع والعبث بركائزه وقوانينه المنطقية،وبالتالي فقد منحها بأسلوبه الأدبي الخاص القدرة على تشكيل الحدث الروائي برؤية عجائبية.

لقد لجأ الكاتب سمير قسيمي إلى المرآة ليعزز حضور الحدث الغرائبي،والذي بات لفرط غرابته حدثا مضادا ومغايرا تماما لقوانين الطبيعة المألوفة،حيث يبتدئ الكاتب نصه السردي بمشهد غرائبي،فريماس ايمي ساك كاتب مشهور توفيت زوجته وهجرته ابنته الوحيدة لذلك أصيب بحالة نفسية جعلته مكتئبا ووحيدا يعيش عزلة دائمة في غرفة مكتبه،وفي أحد الأيام أراد أن يرى انعكاس صورته على المرآة،لكنه اكتشف أن المرآة لا تعكس شيئا من أعضائه،وقد تصادف هذا الأمر مع توقف الإلهام عنه،ولشدة خوفه من خسارة موهبته الإبداعية اضطر إلى تركيب عدة مرايا داخل الغرفة،وهذا حتى يتسنى له مراقبة انعكاس صورته عليها،وبالتالي يطمئن لعودة الإلهام إليه .

[1] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:142.

إن هذا الحدث الروائي هو حدث غرائبي ينفلت من قبضة المنطق وعقلانيته لينتهك قانون الحياة،ويبدو أن سمير قسيمي قد اعتمد على هذا الحدث،وجعله يتكرر لينمو لحظة بلحظة،فيتطور ويتطور معه الفعل العجائبي في الرواية؛فريماس ايمي ساك يظل ملحا على رؤية انعكاس صورته على المرآة إلى أن يأتي اليوم الذي تعكس فيه المرآة صورته،لكنها عكست يده اليسرى فقط دون غيرها من الأعضاء الأخرى،وهنا ينقلنا الكاتب إلى أجواء غاية في الغرابة يقول سمير قسيمي :

"ولكنه هذه المرة وهو ينظر إلى نفسه انقشعت الغشاوة لتسمح لعضو من جسده بالانعكاس .لم يصدق نفسه حين رأى أن المرآة عكست يده اليسرى فقط دون أي عضو آخر من جسده .وحين فكر في رفعها في الهواء ظلت جامدة مشلولة في الحقيقة ولكنها تحركت مرتفعة في الهواء في انعكاس صورتها في المرآة"[1].

إن هذه الفكرة الغرائبية قد ساهمت بشكل كبير في إحداث المغايرة داخل الفعل السردي؛فإلى جانب جعل الحدث الروائي حدثا مبنيا على التعقيد والعمق اللذان يثيران ذائقة القارئ ويصدمان حدود توقعه،فإنها تكشف عن توظيف جديد للغة الروائية،إذ تغدو اللغة هنا لغة مميزة عن العادي،وبما أن فكرة عدم الانعكاس على سطح المرآة هي فكرة غير عقلانية،فإن توظيف اللغة في هذا المقطع السردي ينبع من عالم غرائبي غير معقول،وبالتالي فإننا نكون أمام اللغة العجائبية،والمثير أنه استطاع أن يقنعنا بحسه الإبداعي بأن هذه الحكاية يمكن لها أن تكون حقيقة كائنة .

ويصل الحدث الروائي مداه عندما تصل رسالة إلكترونية إلى ريماس من شخص مجهول يهدده بالقتل ويمنحه مدة خمسة وعشرين يوما للدفاع عن نفسه،والغريب في الأمر أنه بعد

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:92.

هذه الرسالة أصيب ريماس بحالة شلل جزئي غريب؛فطيلة هذه المدة الممنوحة له بدأ يفقد أعضائه شيئا فشيء،إلا أن أدركه الموت،يقول الكاتب:**"استيقظ هذه الليلة بيد لم يعد قادرا على استعمالها بدت ثقيلة على نحو أجبره على استعمال يده الأخرى لرفعها أدرك ساعتها أنه سائر إلى الموت ببطء،فقبل خمسة أيام وهن إصبعان من كفه لتشل في اليوم الموالي كفه كاملة بحيث لم يعد قادرا على بسطها أو شدها ثم في اليوم الثالث تجمد ساعده أيضا ليمتد الشلل في اليومين التاليين ويشمل كل ذراعه"**[1].

يتوفر هذا المقطع السردي على حدث غرائبي يفارق الواقع؛فمشهد الشلل الذي يصوره الكاتب هنا ينبني على أفق عجائبي ساحر؛لأنه يجسد حالة مرضية غامضة ولا يمكن لها أن تحدث في الحياة الواقعية،وبما أن أي حدث لا ينبني على ما هو مألوف يؤدي – بالضرورة- إلى الإحساس بانفعالات الغرابة التي هي"علة التأثير الذي ينتاب المتلقي"[2]،فإن القارئ سيجد نفسه منبهرا بهذه الحالة التي يصفها المقطع السردي وباحثا عن تفسير محدد لها،لكنه يكتشف في نهاية المطاف أن بحثه لن يكون ذا جدوى؛فالشلل هو مرض عادي لكن أن يحدث بهذا الشكل فهو أمر غريب ومستبعد عن الواقع.

إن سمير قسيمي يحاول أن يلغي ميزان العقل ويشحن روايته بالحكايات والأحداث العجائبية،وبما أنه سمح للجنون أن يتدخل في صياغة حكاية الحالم،فقد أبطأ من نسبة العقلانية وكثف من حضور الخيال لدرجة باتت الرواية غارقة في الوهم ؛فريماس ايمي ساك لشدة تأزمه النفسي أصبح يستعيض بالوهم عن الحياة الواقعية،لكن الكاتب استطاع بأسلوبه الخاص أن يدمج هذا الوهم في الرواية،بحيث بعث في نفس القارئ التعجب والحيرة،وربما الإيهام بأن الصراع النفسي مع الذات ومع الواقع سيجعل الإنسان يعيش حالة مشابة لحالة

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:80.

[2] – كيليطو،عبد الفتاح .الأدب والغرابة –دراسة بنيوية في الأدب العربي–ص:69.

ريماس الحالم بواقع أفضل،وليصبح القارئ متعلقا باللغة وبالحدث،ويكتشف بعد أن ينتهي من قراءة الرواية أن الكاتب قد دشن عالما روائيا مليئا بالغرابة حيث"يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي،ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي،لقوة واحدة فقط:هي قوة الخيال المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة"[1].

- **خامسا : اللغة الفلسفية :**

حينما نتحدث عن الفلسفة،فإننا -بلاشك- نستحضر فكرا إنسانيا غارقا في حيرة الأسئلة حول ماهية الوجود وحقيقية الكون،وهي إذ ذاك ترتبط بشكل مباشر بالمعرفة التي تستهوي عقل الإنسان وتدفعه للولوج إلى عوالم غامضة،حيث التشتت المعرفي الذي لا يركن إلى حقيقة واحدة ومؤكدة؛لأنها تبقى— دائما —في مواجهة السؤال عن حقائق وأشياء رغم أنها تؤرق الإنسان وتشوش عليه تفكيره الباحث عن حلول لهذا الكون والعالم المبعثر،إلا أنها تستمر في الإذعان عن منحه أي تفسيرا لحقيقة وجودها .

ولاشك أن لهذه الفلسفة علاقة وطيدة بالفن الروائي الجديد،إذ من المعروف في تاريخ الأدب أن سبب وجود الرواية الجديدة في الغرب هو الفكر الفلسفي الوجودي الذي دعا الإنسان المعاصر إلى التفكير في واقعه وحياته من جديد خصوصا مع ما عرفه العالم من أزمات،وتغييرات كبيرة مست القيم والمبادئ السائدة وأدت إلى انقلاب الواقع واضطرابه،مما أدى إلى تشتت الإنسان،فولد لديه شغفا للخوض في عالم الأشياء وحقائقها المجردة،وحاول إثر ذلك أن يستعيض عن الواقع بالفلسفة،وهذا كله ليبحث عن واقع بديل وحتى يخرج من عالم الماديات .

[1] – أبوديب،كمال.الأدب العجائبي والعالم الغرائبي،ص:08.

وأمام كل هذه الأمور الحاصلة،كان لابد على الكاتب وهو يختار مغامرة التجديد الروائي أن يتجاوز حدود الواقع،ويجرب الحديث عن الفلسفة كفكر حاضر دوما في ذهن الإنسان المعاصر خاصة،وأنه يستأنس بها لتمنحه بديلا وراحة من التفكير في ضغوط واقعه المادي المتأزم،ولذلك فقد باتت تفرض نفسها عليه،وتدعوه لأن يتعلق بها أكثر مما سبق،ولقد كان الكاتب الجزائري حاضرا بحسه الإبداعي في خضم حركة التجريب اللغوي للنص الروائي ليجعل لغته تمارس عنف التساؤلات الوجودية وتطرح أفكار ورؤى فكرية وفلسفية.

وهذا ما وجدناه ماثلا عند الروائي الجزائري سمير قسيمي في روايته الحالم ،والتي تُعد– بحق–تجربة روائية وإبداعية فريدة من نوعها سواء أكانت في شكلها أوفي مضمونها،إذ إنها رواية تتجاوز المألوف،وتخترق عناصر الكتابة السائدة بكل مقاييسها؛فرغم وجود الواقع في الرواية كتقنية جوهرية وملازمة–دوما– للفن الروائي،إلا أننا نلاحظ أن الكاتب قد استعان بالفلسفة لتجسد رغبته في بعث فضاء التجريب على نص روايته،أين تحضر الفلسفة بخواطرها وأفكارها التأملية العميقة حتى تضع الإنسان في حيرة البحث عن أجوبة لواقعه،ولحقيقة الموت والحياة والكون والوجود.

إن رواية الحالم تمتلك بعدا فلسفيا مميزا،إذ يقتحم الكاتب فيها حصون الفلسفة ليشحن أفكارها بلغة تتجاوز حدود التفكير البسيط،وتدخل إلى منطقة التأملات الفكرية المعمقة،فيصبح القارئ منجذبا بوعيه لها باحثا فيها عن حركية الوجود،وإذا كان الكاتب سمير قسيمي لا يكف في هذه الرواية عن استنطاق ظواهر حياتية تبدو بديهية،لكنها في حقيقة الأمر هي معقدة لدرجة يصعب فك رموزها،فإن ما يبثه فيها من أفكار فلسفية يتعلق بثلاثية الموت والحياة والوجود .

أما الموت ونظرا لكثرة تواجده فيها،فقد أصبح النهاية الملازمة لكل شخصيات الرواية؛فمن موت ريماس ايمي ساك،إلى موت ابنته جميلة بوراس،وموت رضا خباد،وموت

الشاب الخيالي المرافق لريماس...الأمر الذي جعل الرواية تتأطر وفق بحث مكثف عن حقيقة المعنى المعرفي للموت،لهذا راح الكاتب يشحن لغته بتخمينات فكرية تطرح فرضيات من صنع مخيلة الإنسان،يقول الكاتب:**"عادة ما يكبح الموت رغبات الناس حتى وإن تعلق ببناية عشقوها أو بمقهى اعتادوا على زيارتها أو بزقاق تافه في مدينة أتفه،فلتلك أرواح يصعب الشعور بها ولكنها ذكية عصية على التجسد في أي شيء كانت كضوء الشمس تتوزع في الصدور في صورة ذكرى ما لا أحد كان قادرا على وصفها ومع هذا كان الجميع يشعر بها"**[1].

يحاول الكاتب في هذا المقطع السردي أن يصف الموت وصفا فلسفيا أين يمنحه بعدا إنسانيا؛ورغم أنه يذهب في حديثه عن ظاهرة الموت إلى جعلها شيئا قامعا لأحلام ورغبات الناس،إلا أنه يشكل اللغة برؤية فلسفية غامضة أين يجد القارئ نفسه داخل أفق لغوي متداخل يشتت ذهنه،فلا يتمكن من القبض على معنى محدد للموت،فيبقى يتأمل هذه اللغة بتمعن ليفكك معانيها في محاولة منه للوصول إلى تفسير للموت،لكن محاولته تصبح غير ذي جدوى؛لأن ظاهرة الموت بالرغم من وجودها الحقيقي في منطق الحياة الإنسانية،إلا أنها تظل عصية على التفسير والشرح،لهذا راح الكاتب يقول:**"فقبل أن يخلق الله"ملك الموت"ويقرر بمشيئة أن الموت هو انتهاء للحياة،وأن الأجل يعني نفاذ نقاط أحدهم في لعبة الوجود،قبل كل هذا لم يكن للموت أي معنى،على أساس أن النهاية لم تكتسب بعد مفهومه الذي نعرفه الآن،بسبب تعلقها بالزمن كوحدة زمنية قابلة للتقدير،ومادام الزمن حينها لم يكن يعني شيئا،فإن النهاية لم تعن بدورها أي شيء،وبالتالي كان"الموت"و"الأجل"كلمتين لم تكتبا في قاموس الوجود"**[2].

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:88.

[2] – م.ن،ص:60.

فهذا المقطع السردي يرتكز على وجود تأملات فلسفية وفكرية كبيرة حول معنى الموت وأصل وجوده،إذ تثير هذه اللغة الفلسفية مخيلة القارئ وتدفعه لأن يتحسس عقله الباطن ليبحث في هذا العالم الذي اعتاد قوانينه عن حقائق حياتية تبدو غامضة،وهنا تكون اللغة قد منحت للقارئ"الرغبة في تفسير الوجود والعالم عبر تفكيك العلائق وإعادة تركيبها من جديد"[1]،ذلك أن الكاتب راح في هذا المقطع السردي يسبح في عالم الخيال ويعبث بالعقل الإنساني،وهذا لهدف تقديم تفسير فلسفي للموت لذلك ربطه بمفاهيم تبدو مشابهة له في المعنى كالنهاية والأجل،وحيث إن الموت بقدر ما هو حقيقة مؤكدة تؤرق الإنسان بقدر ما هو شيء يتجاوز حدود عقله،ويخترق طبيعته البشرية،لذلك سيبقى- دائما-ظاهرة حياتية غائمة يصعب على الإنسان والفلسفة حل رموزها أو النفاذ إلى حقائقها المعرفية.

وبطبيعة الحال،فإن ما يقابل الموت هي الحياة هذه التي كانت بالنسبة لريماس ايمي ساك بمثابة اللغز المحير الذي يحرمه سكينته،ويدفعه للبحث عن حقيقتها،فلا تقر له عين إلا إذا كشف عنها غموضها،يقول الكاتب:**"إنه يعيش اليوم حالة من الشك المستمر في التوالد بداخله،دفعه بعد وقت إلى طرح أسئلة ما كانت لتجرؤ وتتسلل إلى رأسه سابقا لعل أكثر أسئلته فتكا،سؤاله المتعلق بجدوى بقائه حيا أن تأكد موت المبدع فيه،ومع أن الجواب عن هذا بديهي بالنسبة لأي كاتب لا غاية له من الكتابة من غير المتعة،إلا أن ريماس أوهم نفسه أنه سؤال فلسفي يستحق التوقف عنده لسنوات أن اقتضى الأمر لم يكن ليجرؤ أن يجيب :"لا جدوى من حياة لا إبداع فيها "فقد كان إقراره بهذا يعني قبوله بالموت وهو أمر لم يكن ليتقبله لأي سبب"**[2] .

[1] – صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة،ص:137.

[2] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:59-60.

إن هذا المقطع السردي ينبني على رؤية فلسفية لمعنى الحياة؛فريماس ايمي ساك يحاول أن يبحث عن مبرر لبقائه حيا،وهنا يثير سؤالا عن جدوى الحياة وعن معناها الكلي،ويبدو أن هذا السؤال قد جعل الكاتب يخضع اللغة لتأملات فكرية،إذ تتشبع الكلمات والألفاظ بروح الفلسفة حتى يمكننا أن نصف اللغة الروائية هنا بالطابع الفلسفي وهذا؛لأنها كانت ذات"تعبير واع عن المعنى الحقيقي لوجود الإنسان وإفصاح عن خصائص القيم الجمالية المستوطنة في خواص الوجود القابلة للارتقاء"[1] .

إن سمير قسيمي قد اختار شخصية ريماس ايمي ساك،وجعلها شخصية حالمة ذات طبائع نفسية معقدة،ولأنه جعلها شخصية مبدعة،فقد ألبسها ثوب التفكير العقلاني الذي يفتش عن منطق الأشياء،لذلك دفعها إلى أن تبحث عن مغزى الحياة،الذي يغدو سؤالا إشكاليا تركزت عليه الرواية ككل،وحتى يصل بنا إلى الإجابة أعاد ريماس إلى ذاته،داخل أحلامه وهواجسه وتأملاته،وكذا علائقه بواقعه،يقول الكاتب:

"يبدأ الطموح كبيرا ولكنه سرعان ما يتقلص وكلما تقدمنا في العمر تتركز خياراتنا على الأقرب فالأقرب ثم على الممكن فالأكثر إمكانا وسرعان ما تنعدم خياراتنا لنحاول اقتناص الموجود فحسب،ومع هذا تجدنا رغم تحسرنا في داخلنا نتظاهر بالرضا على ما نحن عليه ندعي أن ما انتهينا إليه مآلا مرسوما لنا قبل،منذ الأزل ..علاقة نعلق عليها خيبتنا فشلنا انكساراتنا ...أسميناها ببركة السماء ..القدر"[2].

لقد أدت الرغبة في البحث عن معنى الحياة إلى تفسير مفاهيم أقرب لها؛فالطموح شيء مرادف للحياة الإنسانية،ويبدو أن الكاتب هنا قد حاول أن يتحسس الفكر البشري في نظرته للحياة عن طريق الجمع بين الرؤية الفلسفة والرؤية الدينية،وهذا حتى يقدم للقارئ وعيا

[1] – الحافظ،منير.الوعي اللغوي(الجمالي في فلسفة الكلام).دار الفرقد،سوريا- دمشق،ط:01،2005،ص:07.

[2] – قسيمي،سمير .الحالم ،ص:82.

معرفيا بالحياة التي تظل شيئا غائما،ويظل السؤال عنها شيئا يستهوي ريماس ايمي ساك الباحث عن معنى لحياته،لكنه أخيرا يصل إلى إجابة محددة،وهي أننا لا نحتاج أن نفهم الحياة حتى نعيشها؛لأن الحياة مهما كانت صفتها،فهي ستظل شيئا قابلا لأن يُعاش،يقول الكاتب:"**إنه ومع يشعر به الآن من خوف وارتباك،مدرك أن مغزى وجوده في هذا العالم لم يكن أكثر من وجوده بحد ذاته ..لقد كان مكتفيا بالحياة وسيظل كذلك حتى وإن خلت من أي إبداع**"[1].

صحيح أن هذا المقطع السردي قد أجاب عن سؤال شغل بال ريماس ايمي ساك كثيرا،وأراحه من قلق كان يزعجه،إلا أننا نجد أن الكاتب قد شحن اللغة برؤية فلسفية حلت لغز الحياة؛فلاشيء يمكن أن يفسر الحياة إلا الحياة بحد ذاتها ليكون هذا الجواب كافيا لردع الفلسفة عن هوس البحث عن مغزى الحياة،ولعل الكاتب حينما جعل ريماس ايمي ساك مبدعا،فقد حمل الحياة معاني الجمال والروعة،ذلك أن المبدع إنسان متطلع دوما للجميل،وبالتالي فإن أفكاره"أشبه بالحافظة التي تحتوي على فعل الذات المنتجة للحياة بتعابير جميلة مختلفة ومتباينة"[2]وبطبيعة الحال،فإنه يبقى لكل إنسان توازناته النفسية وتأملاته الفكرية الشعورية التي تُملي عليه نظرة معينة لمفهوم الحياة .

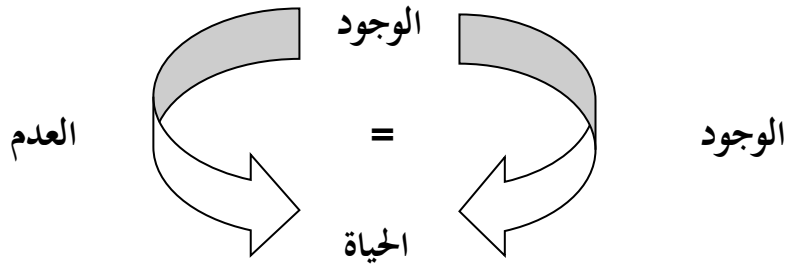
وبين الموت والحياة يقف الوجود كطرف ثالث للجمع بينهما، وكوسيط فاعل في إكمال حركية الكون، والملاحظ أن هذا الوجود كان في رواية الحالم كما في الواقع الكائن بحثا شاقا لسؤال فلسفي ثائر تمثل في ما مغزى الوجود؟ وهل يستطيع الإنسان أن يحدد العناصر التي تشكل دائرة الوجود؟.

[1] – قسيمي،سمير.الحالم،ص:63.

[2] – الحافظ،منير.الوعي اللغوي (الجمالي في فلسفة الكلام)،ص:16.

ينطلق الكاتب سمير قسيمي من هذين السؤالين ليبدأ رحلة البحث عن إجابة محددة لهما،وهذا عن طريق تكثيف حضور سيل التأملات والأفكار الفلسفية الجارية على لسان(ريماس ايمي ساك) حول العالم والإنسان،يقول الكاتب :"**إنه صاحب الفكرة في أن البداية نقطة لا قبل لها،وأن النهاية حد لاشيء بعده،وهي فكرة عبقرية بالمناسبة ذلك أن تجسيدها يعني أن يتواجد صاحبها دائما خارج وداخل دائرة الوجود في نفس الوقت هو في داخلها حين يكون للوجود مغزى،أي حين يترجم الوجود على أنه حياة،وهو خارجها حين يضيق الوجود ويفقد مغزاه لحظة الانتهاء،وهي لحظة يتجسد فيها العدم**"[1].

إن الكاتب في هذا المقطع السردي يزج بقارئه في متاهة مليئة بالغموض المعرفي الكبير،إذ تنهال على ذهن ريماس ايمي ساك أفكار فلسفية كثيرة حول الوجود؛فالبداية والنهاية،والحياة والعدم والانتهاء كلها مفاهيم تؤدي إلى الكشف عن المعنى الفلسفي للوجود،ومن الملاحظ أن الكاتب عبر عن هذه المفاهيم بلغة فلسفية عميقة،حيث جعل الألفاظ تتشعب لتزيد من حيرة القارئ،وقد منح للوجود هذا المعنى .



يبدو هذا المعنى غامضا ومعقدا؛لأنه ينطوي على موقف إشكالي يتغذى من فرضيات فلسفية لا يمكن التأكد من صحتها،وبما أن ريماس ايمي ساك يعيش حالة من النزاعات النفسية،فقد كان دائما غارقا في بحر من التخيلات والتوهمات التي لا يمكن أن تدع القارئ يقترب من احتمالات تصديقها،يقول الكاتب:"**ففي فترة ما تخيلت أن ثمة مكانا يفصل بين**

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:54.

الوجود والعدم...منطقة وسطى بين العالمين،يمكن لمن يلجها أن يتحول إلى كائن مرئي ولا مرئي ..ظاهر وخفي في آن واحد،بحيث سيملك ميزة أن يرى الجميع من غير أن يلاحظه أحد .وبقد ما فكرت في هذا المكان فلم أجد أفضل من أن يكون عالما حدوده مرايا يتوسطها ويكون خلفها في الجانب غير العاكس "[1].

إن غاية ريماس ايمي ساك من تخيل منطقة وسطى بين الوجود والعدم هو تقديم تأمل فلسفي للعالم والوجود هذا الذي بات حقيقة باهتة تتمنع على الإنسان،فلا يستطيع القبض عليها،ولا يعرف حتى طريقا للوصول إليها،وهي الغاية ذاتها التي أرادها سمير قسيمي لروايته الحالم،إذ "تتمثل هذه الغاية في السياحة الحرة للخيال والاكتساح غير المقيد لعقل باطن يغزو العالم المألوف وقوانينه"[2]،وهذه الغاية قد جعلت منه يجسد عالما روائيا كثيفا بتأملاته الفلسفية التي تتوغل في حقائق العالم والوجود لتفصح للإنسان عن القيم الجمالية التي تحكم واقعه وتحدد علاقته به .

- **سادسا: لغة الحلم:**

ويستمر سمير قسيمي في مشاكسة السائد والتمرد عليه،وهذا من خلال بعث طاقة التجريب،أين يجسد عالما روائيا غامضا بتشكلاته الجديدة،وحيث إن اللغة الفلسفية قد أدخلت القارئ في جو من التساؤلات الفكرية المثيرة والمقلقة،ومنحت النص بعدا جماليا تجديديا،فإن الكاتب قد حاول أن يجرب شيئا أكثر تعقيدا وجِدّة،إذ عمد هذه المرة إلى توظيف لغة تعج بنزعة"الأحلام والهواجس للتعبير عن علاقات الإنسان المعقدة ومن مخزون الذاكرة وكوابيسها للتعبير عن الصبوات المحفوفة بالمخاطر و الإحباطات"[1].

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:312-313.

[2] – صالح،فخري .في الرواية العربية الجديدة،ص:137.

[1] – الماضي،شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة،ص:161.

وإذا كان سمير قسيمي قد منح لروايته عنوانا يبدو مثيرا (الحالم)،فإن القارئ سيكتشف أن هذا العنوان قد ألقى بظلاله على المضمون،وكان بمثابة البداية التي توجهه نحو النص الزاخر بعوالمه التجريبية الغريبة،حيث ذلك المزيج المتجانس بين الواقع اليومي والخيال الذهني،بين الحياة الحقيقية والحلم المكبوت،هذا المزيج قد جعلها تغدو في نظر القارئ معادلة إبداعية تنبني على ثنائية الواقع والحلم.

ويبدو أن هذا العنوان يعبر عن حالات التشتت والضياع،وبالتالي الرغبة في الفرار من الواقع؛لأجل البحث عن السكينة والراحة النفسية،وهذا كله من أجل محاولة فهم الواقع،وإعادة تشكيل الإنسان لدقائق ذاته،وبث وعيه بالوجود،وبما أن"الحلم والواقع إناءان مستطرقان:ماؤهما متداخل وواحد"[2]،فإن الكاتب يجعل الخيط الواصل بينهما خيطا رفيعا جدا لدرجة تكاد تغيب المسافة بينهما؛فالرواية تنطلق بالقارئ من الواقع حينما يتفاجأ بأن ما سيقرؤه هو مكتوب بقلم الروائي سمير قسيمي الموجود فعلا في الواقع الكائن خصوصا عندما يذكر اسم الكاتب بشير مفتي،ويمضي القارئ بهذه الفرضية،إلا أن يُباغته سمير قسيمي بحركة انقلابية في خط الزمن،ويوصله إلى نقطة الحلم المؤدي للجنون العابث بركائز التفكير المنطقي.

وهذا عندما يكتشف أن الراوية يشترك فيها راويين هما سمير قسيمي،والآخر هو "ريماس ايمي ساك "وهو مريض نفسي يعاني مشاكل نفسية،وعصبية كثيرة لم تكن له رغبة في أي شيء سوى في الكتابة،يكتشف طبيبه"كمال زروق"أن هوسه بالإبداع قد جعله يكتب مخطوطا لرواية اسمها الحالم،وبما أن هذا المريض اسمه يتشابه مع اسم الكاتب سمير قسيمي،فقد قرر الطبيب منح هذا المخطوط لسمير قسيمي الكاتب،ليكتشف هذا الأخير أن هذا المخطوط ما هو إلا نسخة ثانية ومتطابقة تماما مع ما كتبه بكل تفاصيلها ومجرياتها.

[2] – أدونيس.الصوفية والسوريالية،ص:88.

عند هذه النقطة يستعد القارئ لدخول متاهة الحلم،إذ يجد نفسه أمام"حالة تنكير مقصودة في رحالة البحث عن عالم ممكن هو في الأصل محتمل فقط لا وجود لنقطة ثبات واحدة ولا حكاية واحدة،وتتشابك المسرودات في تسارع لا يمكن فيه أن تمسك بخيوط الحكاية"[1]،حيث يشعر القارئ أن الواقع والحلم يقفان ضد لضد في هذه الرواية؛لأن كل شيء يبدأ من حقيقة فاعلة،وينتهي بالحلم العاكس للموجود والمناقض له .

إن سمير قسيمي قد بنى روايته على أحداث يمتزج فيها الواقع بالخيال،وخصص لهذا الأمر شخصية جديدة ومغايرة تماما للمألوف الموجود في الكتابة السردية،حيث يبدو (ريماس ايمي ساك) منشطر الذات ومنفصلا عن واقعه،يعيش حالة من التخيلات الكبيرة إنسان حالم"لا يستقر على أرض الواقع،فهو دائم محلق في سماء الدلالة الممكنة،عالم يفقد سمات الطول والعرض والحد،عالم يعبر عن حالة الانفصال بين الكاتب والسارد"[2]،ومن هذه الشخصية تبدأ هيمنة الحلم،لدرجة بات يحتل مساحة كبرى داخل الرواية تكاد تلغي الواقع.

يبدأ الحلم بالحضور في الرواية من خلال نظرية الانعكاس التي وظفها الروائي سمير قسيمي في نصه والتي اعتمد فيها بشكل كبير على المرآة كعنصر أساسي لتجسيد عالم زاخر باحتمالات خيالية غاية في التعقيد والعبث اللايقيني؛فالبطل إنسان يعيش في ظل جو طافح بالوحدة والقلق والخوف بسبب تلك التعقيدات النفسية العميقة التي ولدتها الحياة،وتغيرات المجتمع؛ولاشك أن لوفاة زوجته ورحيل ابنته الوحيدة عنه أثر كبير في جعله دائم الشعور باليأس والألم،وعدم الاستقرار النفسي،وبما أنه رافض لهذا الواقع الكئيب،فقد حاول أن يفر منه،ويجرب العيش في تخيلاته ليشكل واقعه من جديد،وهنا يدخل إلى منطقة اللاوعي،حيث الهواجس والأحلام الغريبة،يقول الكاتب :

---

[1] – بن تومي،اليامين .السرد العنقودي ورحلة البحث عن العالم الممكن – حوارية المرجع والدال- مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،ص:69.

[2] – م.ن،ص:76.

"أصيب بعمى نصفي غاية في الغرابة كان كلما حاول أن يرى نفسه في المرآة امتلأت عيناه بغشاوة تمنع الإبصار عنه،وبمجرد أن يزيحهما عن المرآة حتى يعود إليهما النور من جديد،ومع بداية هذه الأعراض توقف الإلهام عنه،حتى أصبح مقتنعا بأن إبصاره لنفسه وإلهامه متلازمان،بحيث تأكد له أنه لن يكتب شيئا مجددا إلا إذا تمكن من رؤية انعكاس صورته على المرآة "[1].

إن هذا المقطع السردي يصور حالة التفكك والاضطراب النفسي الذي يعيشه ريماس ايمي ساك،ويبدو أن هذه الحالة قد أوصلته إلى الحد الأقصى من التوتر والهذيان ؛فالمرآة التي من طبيعتها أن تعكس الأشياء والأجساد كما هي دون أن تغير فيهم شيئا،أصبحت مع رسماس ايمي ساك لا تعكس شيئا،بل باتت تُفقده بصره حتى لا يرى انعكاس جسده عليها،فكأنها تعانده وترفض الاستجابة له وبطبيعة الحال،فإن هذا الأمر لا يمكن له أن يحدث في الواقع الخارجي،وإنما هو شيء من الوهم النفسي الذي يفتقر إلى المنطق والعقل .

وحتى يتجاوز ريماس ايمي ساك هذه الحياة المبعثرة التي أردته إنسانا ممزقا وضائعا،فقد أوجد لنفسه واقعا آخر،لهذا ومع طول بقائه الدائم داخل غرفة مكتبه المليئة بالكتب وبرواياته الثلاثين التي أبدعها راح يندمج مع عالمه الإبداعي،وهنا بدأ يسافر في ذاكرته ليعيش حياة خيالية مع شخوص رواياته،ومن ثمة فقد اتجه صوب الحلم وتاه في عالم أكثر بعدا عن الواقع،عالم مليء بخيالاته الغير متوقعة .

إن رغبة ريماس ايمي ساك في العيش داخل دائرة الحلم جعلت منه يستدعي نصوصه الروائية في ذاكرته لا ليعيد ترتيب أحداثها،بل ليخوض معها غمار الحياة بكل شخوصها وأحداثها وأمكنتها؛فمقهى الثلاثون التي تقابل شقته بكل ما فيها من تجهيزات وأحداث،وكذا شخصية الشرطي عثمان بوشافع المحقق في حادثة التهديد والموت البطيئة

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:38.

والغريبة،وحتى شخصية الشاب رفيق ريماس،ومساعده في كتاباته الروائية،والتي جرت أغلب الأحداث والحوارات معه كلها كانت مجرد عوالم خيالية حدثت في ذهن ريماس ايمي ساك،وحلم بها بأن أسقطها على واقعه؛فجعل القارئ يتوهم بحدوثها حقا،وقد بلغ به الحلم درجة قصوى،إذ بدأ يحلم بكل الشخصيات التي كتب عنها تحاصره بنظراتها لتتلذذ برؤيته،في هذا السياق يقول الكاتب:

"شعر وهو ينظر حوله محركا حدقتيه أن ثمة خطأ في حركة الوجود "لا يعقل ما يحدث"حدث نفسه وهو يبحلق في وجوه طوقته أجسادها من كل جانب كانوا من الكثرة ما جعلتهم يتزاحمون يجنون يتدافعون رغبة في رؤيته ممددا في مكانه،وكأنه أصبح مسخ سيرك يرغب الجميع في إلقاء نظرة عليه "[1].

ولأن "الحالم لا منظور فهو متعدد ومختلف،لكنه مبني في الجنون،حيث الانشطار عن الذات...والرحلة نحو عالم أكثر تعانقا عالم مندثر"[2]،فقد عمد الكاتب إلى توزيع عنصر الحلم على مساحة الرواية،وإذ ذاك وظف شخصيات روائية تعيش ضمن واقع اجتماعي بائس يلغي طموحها،وحتى يدخلها منطقة الحلم كان لابد عليه أن يشحنها بسمات نفسية وسلوكية تجعلها دوما ناقمة على واقعها،وهنا تبدأ بالبحث في ذاتها عن مساحة الحرية المحتملة للخيال الموصل للحلم المفقود والمتجاوز للواقع الخارجي،يقول الكاتب على لسان جميلة بوراس:

"أتمثلني مسكونة بها يصمني شهيقها أشعر برغبتها في التحرر مني ولكن عقلي يكبلها بسلاسل الممكن والمستحيل،فتحاول جاهدة من غير جدوى أن تخرج مني

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:118-119.

[2] – بن تومي،اليامين .السرد العنقودي ورحلة البحث عن العالم الممكن– حوارية المرجع والدال- ص:76.

لتستعيد تمردها المقموع داخلي أصغي لاستجدائها،لبكائها،مدعية القوة في قدرتي على التحكم فيها،كم كنت غبية حين تصورت أن النور تحجبه الأبواب الموصدة "[1] .

فهذه جميلة بوراس الشخصية الروائية التي تجسد دور ابنة (ريماس ايمي ساك) تحلم في عقلها الباطن بشعور الحب،لكن واقعها الخارجي يمنعها من تحقيق هذا الشعور،وحتى تحقق هدفها تضطر لأن تعيش حالة من انشطار الذات بحيث تركب رحال الحلم ؛فتكون بذلك إنسانة منقسمة بين جميلة الواقعية الراضية بحياتها،وجميلة الحالمة المتمردة على واقعها القامع لرغباتها المكبوتة،والتي يبدو أنها ستعيش هذه الرغبات داخل ذهنها .

وإذا كانت رغبة سمير قسيمي في تكثيف حضور الحلم المجسد لتوترات الشعورية للذات المتأرجحة بين الواقع الخارجي والباطن الداخلي،قد حتمت عليه أن يلجأ إلى توظيف المرآة كعنصر فاعل في بعث حركية الحلم داخل روايته،فإن هذه المرآة الموظفة رغم أنها تبدو للقارئ عاجزة على عكس ظواهر الأشياء،إلا أنها مثلت الحقيقة بعينها،ذلك أن (ريماس ايمي ساك) لم يكن أصلا شخصا حقيقيا،بل هو إنسان خيالي لا وجود له إلا في ذهن رضا خباد هذا المريض النفسي الذي يعاني حالة نادرة تسمى بالهوس الإبداعي،وقد حوله هذا الهوس إلى شخص طامح في حلم الكتابة الروائية،ومادام أن شخصية ريماس ايمي ساك هي خيالية،فإنه بطبيعة الحال"**لا يمكن أن تعكس المرايا أجسادا لا وجود لها في الحقيقة**"[2].

ليكتشف القارئ في الأخير أن كل ما قرأه سابقا كان ضربا من الخيال،بل هو سلسلة من التخيلات الكثيرة التي تغزو ذهن (رضا خباد) الإنسان المريض الذي حولته وفاة زوجته ورحيل ابنته إلى شخص حالما بالإبداع،لذلك راح يخترع لنفسه اسما أدبيا هو ريماس ايمي ساك يقول الكاتب:"**وإذ ذاك فكر في لو أنه يدخل مرحلة أخرى من التخيل كأن يتخيل شيئا**

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:264.

[2] – م.ن،ص:120.

آخر داخل تخيله الآن سيكون الأمر ممتعا ورائعا لو تمكن أن يعيش خيالين في نفس الوقت ...خيال داخل خيال "[1].

وحتى ريماس ايمي ساك قد ألبسه رضا خباد قناع الحلم،وأدخله في دوامة الخيال،ليجد نفسه هو الآخر في مرحلة من التخيل،أين تخيل أن شابا طيبا يكتب له روايته،وقد وصل هذا التخيل إلى مرحلة الاندماج فيما بينهما،لدرجة بات القارئ لا يفرق بينهما يقول الكاتب:**"في الحقيقة أنا خبير في علم الادعاء عشت أربعا وثلاثين سنة في جلد غيري،حتى لم أعد قادرا على التمييز بيننا نحن الاثنين :أنا وهو المدعو ريماس ايمي ساك،هذا الذي قررت أن يحيا لأموت أنا من أجل أن أحيا من خلاله .وها أنا الآن أبدأ من جديد لأقبره وأبعث في مكانه،وربما بعدها يحيا لاحقا من خلالي"**[2].

إن هذه اللغة تُثير القارئ وتستفز حدود توقعه؛لأنه يجد نفسه أمام تعبير ينبثق من اللاوعي،ومن عالم الهواجس التي تصبح حقيقية في ذهن قائلها فقط،إذ لا يمكن بأي حال أن نعثر على تفسير عقلاني يبرر وجود هذه الحالة من الحلم،إلا في ذهن من أسقطها في واقعه الخيالي،وهنا نقصد ريماس ايمي ساك الروائي الخيالي،فكيف لنا أن نتصور شخصية خيالية تعيش في العدم يمكن لها أن تنبعث للحياة لتتماهى مع من أوجدها،وتعيش بداخله لدرجة يغدو التفريق بينهما أمرا مستحيلا.

لكن ريماس ايمي ساك قرر في وقت لاحق أن يلغي هذا الشاب المجهول الاسم من واقعه الخيالي،وهذا بأن يُعدم وجوده بقتله؛فقتله وفكر أنه انتهى منه للأبد لكن خياله المفرط جعله يحلم به ويتصوره جسدا مشوها على سطح المرآة،يقول الكاتب :

[1] – قسيمي،سمير.الحالم ،ص:116.

[2] – م.ن،ص:275.

"حين انتقل العمى إلى عينه اليمنى تشكلت عين في وجه الرجل المتمدد داخل المرآة .وفي اللحظة التي تلتها بدأ يشعر ريماس بالظلمة تبتلع عينه الأخرى .ثم ما هي إلا أجزاء من ثانية حتى بدأ النور ينحسر عنها ولكنه تمكن رغم ذلك من خطف نظرة سمحت له بمعرفة الرجل الممدد على سريره .نظرة واحدة جعلته يعرف أن الرجل لم يكن إلا الكاتب الذي قتله منذ أربع سنين "[1].

إن هذا المقطع السردي قد جسد حلما داخل حلم؛فريماس يتخيل حالة غريبة من الشلل تنتقل بالتدريج إلى كامل جسده،وعندما يحاول أن يرى صورته في المرآة يلاحظ أن هذه الأخيرة لا تعكس صورة لجسده الموجود في الواقع،بل يتراءى له صورة إنسانا آخر لا يبدو بملامحه هو،وهنا تكون اللغة قد جسدت عوالم خيالية مفرطة في الحلم لدرجة تصوره في أعلى درجاته،بحيث يمكن أن نسميها عالم ما وراء المرايا،وهنا يتأكد لنا قدرة الكاتب على تشكيل الفعل الروائي وفق متطلبات جديدة غاية في الإبداعية،ولاشك أن تقنية الحلم التي يوظفها سمير قسيمي هنا تدفعنا للقول بأن الرواية مهما كانت صلتها بالواقع قوية فهي قادرة"على النفاذ إلى مكونات الحياة في مظهرها الفينومينولوجي وتفاعلاتها اللامرئية داخل الذاكرة والمخيلة"[2]،وذلك من خلال توظيف لغات كثيرة يمكن لها أن تخرج النص الروائي من إطار الواقعية السائدة،وتلبسه ثوبا لغويا جديدا.

إن هذا الخيال كان هو العنصر المهيمن على الرواية،ولذا كانت الحالم نصا روائيا خياليا بامتياز؛لأنها رواية تُقيد العقل وتكبح جماح المنطق،حتى تفتح شراع الحرية التامة للخيال ليغزو النص،ويندس في أفكارها وبين ثنايا كلماتها،فيجمل لغتها بأسلوب خيالي لا يسعى إلى"أن يقنع بل إلى أن يخلق التعجب واللذة،ولا يهدف إلى الطرافة وإنما يهدف إلى إغناء

[1] – قسيمي،سمير .الحالم،ص:120.

[2] – برادة،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد،ص:39.

الحساسية،وتعميق الوعي هكذا يشعر القارئ أن كل شيء أمامه يبدأ من جديد،وأنه يكتسب معنى جديد"[1].

وربما يتساءل القارئ عن جدوى الواقع الذي وظفه سمير قسيمي منذ البدء ،ويثير هذا السؤال حيرته،لكنه وبعد تمعن كبير يجد أن توظيفه كان مجرد حيلة سردية من الكاتب ليصل بقارئه إلى منطقة الحلم أي"إلى المجهول لرؤية مالا يرى وسماع مالا يسمع"[2]،إذ ليس من شك بأن الحلم يرتبط بالذات الإنسانية،لكنه يزداد حضورا عندما يكون الواقع خانقا،وما حضوره بهذا الشكل المفرط في الرواية،إلا دليل على رغبة الكاتب في البحث داخل هذه الحياة المعاصرة بكل فوضاها وقلقها عن سبيل لمكاشفة نفسية تتوخى تجاوز هموم الذات التي تصبح في أحيان كثيرة متعلقة بواقع رغم وجوده في منطقة الخيال والاحتمال،لكنه يبقى عوضا عن ما خلفه الواقع الخارجي،والحلم عندما يكون كبيرا تكون الطريق المؤدية له محفوفة بالمفاجآت،والتكهنات الخيالية لهذا اختار الكاتب شخصية رضا خباد المريضة بالحلم،وجعل حلمه يقف حاجزا متينا أمام علاج طبيبه كمال رزوق له،بل إن لفرط حلمه تحول هذا الطبيب إلى شخص باحث عن أسئلة محيرة ومثيرة من قبيل"**كيف يمكن لواقع مهما كان رائعا أن يرضي الرجل الحالم؟!،وهل يستحق الحلم؟!**"[3]،وبما أنه لا وجود لأجوبة محددة عن هذه الأسئلة وحتى إن وجدت تبقى مجرد احتمالات غير يقينية،فقد كانت رواية الحالم رواية الحلم الغرائبي .

لقد قدم سمير قسيمي في هذه الرواية تصورات كثيرة للحلم والخيال،وسعى إلى تجسيد جماليات مفارقة للمنجز الروائي الجزائري السائد،وهذا عبر تلك المزاوجة الفريدة بين توظيف ثقافة الحلم والبعد الإنساني الغارق في صراعاته النفسية والشعورية،وبين جماليات اللغة في

[1] – أدونيس.الصوفية والسوريالية،ص:93.

[2] – م.ن،ص.ن.

[3] –قسيمي،سمير .الحالم،ص:350.

مستوياتها العجائبية والفلسفية،ولغة الحلم هذه التي نراها جديدة لدرجة أنها منحت للرواية انفرادا وتميزا لم يسبقها إليه أي رواية أخرى،ولا حتى روايات الكاتب سمير قسيمي بذاته؛فكل ما كتبه سمير قسيمي من أعمال روائية هو مميز لكنه رغم تميزه لا يمكن أن يُقارن بما جاء في (الحالم)؛لأن هذه الرواية جديدة في أفكارها و توجهاتها وفي موضوعها المطروح،ومبعث تميزها ليس في هذه الأمور فحسب،بل في تلك الدهشة الكبيرة التي لا تفارق القارئ حتى عندما ينتهي من قراءة الرواية تظل الدهشة ترافقه،ويظل يبحث عن لغز هذه الرواية التي تستفزه وتدفعه لطرح سؤال يحيره،وهو كيف استطاع سمير قسيمي أن يخرج الرواية بهذا الشكل؟ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الرواية تعتبر إضافة نوعية ليس للساحة الأدبية الجزائرية فحسب،بل وحتى العربية .

الخاتمة

أخيرا ها نحن نصل إلى خاتمة بحثنا،هذا البحث الذي كان مغامرة شيقة قادتنـــا إلى قراءة الخطاب الروائي الجزائري الجديد في شتى تمظهراته اللغوية وتشـــكلاته الأســـلوبية التعبيرية،ونحسب أن هذه المغامرة ستظل محاولة سعينا فيها للبحث على السبل التي اعتمدها الروائي الجزائري للتجديد،وقد قسمنا النتائج إلى نتائج عامة،ونتائج خاصة تتعلق بالمدونة المدروسة،أما **النتائج العامة** فقد كانت كالتالي:

* كانت الرواية الجديدة تجسيدا لموجة الانقلاب التي مست وضعية الواقـــع الغـــربي المتأزم وهذا الانقلاب أثمر نظرية (الرواية الجديدة) التي تأسست وفق طروحـــات جديدة مخالفة تماما لطروحات الرواية الواقعية التي عرفها الأدب الغربي.
* إن الرواية الجديدة،وبما أنها تنطلق من الثقافة الغربية ومن الفكر الفلسفي الغارق في عبثه الوجودي،فقد كانت نظرية تتسم بغموضها الناجم عن مبدأ (الجِدَّة) الـــذي بقدر ما أثار القلق والغموض في نفس القارئ الباحث عن معنى له،بقدر ما حـــث النقد على محاولة إرساء عوالم نظرية ثابتة للرواية الجديدة التي اتسمت بزحمة تعدد المصطلحات المختلفة،وتشعب المفاهيم الكثيرة لها .
* اكتسبت الرواية العربية جدتها من خلالها اتجاهها إلى نوع جديد من الكتابـــة،أين حرصت على تجاوز مراحلها الكلاسيكية بسماتها الواقعية،وراحت تؤسس لنظرة جديدة للفن الروائي العربي،هذه النظرة كانت مزيجا منفردا بين دعائم وقـــوانين التجديد الروائي التي أوجدها النقد الغربي،وبين خصوصية الكتابة العربية الـــتي لا يمكن لها إلا أن تمثل ذاتها وتعبر عن واقعها.
* رغم أن الرواية العربية قد حاولت أن تتماثل لمقولات التجديد الروائي بمـــا فيهـــا (مبدأ التشيؤ) و(ورؤية العالم)،إلا أن أكثر ما يميزها هو نزوعهـــا إلى التجديـــد الشكلي الظاهر في جملة الإضافات الشكلية المبثوثة في النص الروائي العربي،ومنها

على سبيل المثال لا الحصر توظيف الموروث السردي العربي،استثمار أساليب القول الجديدة عن طريق اللغة المغايرة،وكذلك توثيق الكتابة عبر النوعية وهي كتابـــة لا تستقر على جنس أدبي واحد بل تحاول أن تلتقط جملة من الأجناس التي تخـــتلط فيما بينها لتشكل فضاء النص الروائي العربي الجديد ...

* إن الرواية الجزائرية رغم ظهورها الزمني المتأخر عن نظيرتهـــا العربيـــة،إلا أنهـــا استطاعت أن تلتحق بركب الفن الروائي وذلك عـــن طريـــق تشـــيد صـــرحها المنفرد،وتأسيس خصوصيتها المنبثقة من قدرة الروائي الجزائري على أقلمت النص الجزائري وفق آليات التحول الزمني والفني لكل مرحلة،وبهذا فقد كانت حاضـــرة دوما في المشهد الروائي .
* بما أن اللغة هي العنصر الوحيد والكفيل بإخراج النص إلى فضاء الأدب،فقد كانت هي المرتكز الأساسي الذي أقام عليـــه الروائـــي العـــربي مختلـــف التحـــولات الشكلية،والبنائية الأمر جعل الرواية الجديدة تصبح كيانا لغويا يضم بداخله كـــل التقنيات السردية ويتحكم في تشكيل هذه التقنيات كيفما شاء.
* يعتبر التجريب إحدى المقولات الحداثية التي استثمرتها الروائي العربي،والجزائـــري على وجه الخصوص من أجل تفعيل حركية الحرية،ولبلورة نصه مع استمرارية فعل التجديد الروائي هذا الذي يصر دوما على المغـــايرة بالتأكيـــد علـــى التجـــاوز والخرق،وابتداع أساليب جديدة يمكن أن تُبعد الرواية عن مألوفية القول .

أما النتائج الخاصة فقد كانت كالتالي:

* تتشابه الروايات الثلاث التي اخترناها في أن كل رواية منهم تحاول أن تقدم طرحا موضوعيا متقاربا بحيث يجسد عذابات الذات،و تكسراتها من واقع يعـــج بـــالهموم والمشاكل وتختلف في زاوية نظر كل روائي للواقع الخارجي،وفي طريقة تشخيصـــه للحدث الروائي.

* تخرج الروايات الثلاث التي دارسناها عن نموذج السرد التقليدي الجزائـــري،إذ لا تعتمد على حكاية واحدة يمكن الأخذ بها أو الظفر بحدود تكونها المعتاد (تمهيـــد-عقدة-حل)،بل تتعدد فيها الحكايات وتغيب فيها مقولـــة التسلســـل المنطقـــي للأحداث والوصف الكرونولوجي للزمن والمكـــان،وحتى الشخصـــيات تظهـــر بسمات غير واقعية،وفيما يتعلق بالنهاية فقد كانت مفتوحة مثل ما فعلته ســـرادق الحلم والفجيعة التي لم تخبرنا عن مصير البطل مع حبيبتـــه نون،وكـــذلك همـــس الرمادي التي لا يبدو الغرق الذي أصاب قرية الرمادي نهاية للأحداث الأليمة،بل بداية جديدة يمكن أن تدفع بالشخصيات إلى تكرار الأحداث؛لأنها مرتبطة بحدث أكبر ومتكرر هو(الربيع العربي).
* تتغذى الروايات الثلاث من سياقات ثقافية وفكرية متعددة ومتنوعـــة،و ترســـم عوالمها الروائية من حقول معرفية كثيرة تُظهر مدى معرفة كـــل روائـــي منـــهم بالتاريخ والنص القرآني والفلسفة والصحافة والشعر وبالموروث الشعبي ...وهـــذا الأمر فتح الروايات الثلاث على كثافة سردية،وعلى تعدد الخطابات التي أسهمت بشكل كبير في تجسيد شكل روائي جديد يقوم على الانفتاح و الدينامية.
* رواية همس الرمادي هي رواية واقعية بكل المقاييس،إلا أن ما يجعلها مغايرة هـــو ذلك الخروج عن نمط الكتابة السائد؛فمحمد مفلاح لا يسعى إلى توجيه القـــارئ نحو معرفة الواقع،بل إلى إقامة علاقة جدلية مع هذا الواقع المتأزم،وهـــذا بنقـــده وقراءته والبحث فيه عن المخبوء فيه و المسكوت عنه،وهذا ما يجعل الرواية مبنيـــة على ملامح واقعية جديدة.
* تمثل رواية"سرادق الحلم والفجيعة"النص المشاكس،لأنها عـــبرت بوضـــوح عـــن تحولات كبيرة للنص الروائي الجزائري،إذ إن"عز الدين جلاوجي"شحنها بعناصـــر بنائية وشكلية جديدة وعميقة؛فبداية من الموضوع الـــذي يشـــي بكـــثير مـــن

الغموض،حيث تغيب فيه العلائق الإنسانية التي يتلاشى معها المعنى الحقيقي لوجود الإنسان،إلى تلك الزحزحة المكانية للعناصر الشكلية المؤسسة لجسد النص الروائي كانت رواية"سرادق الحلم والفجيعة"رواية مثيرة لأسئلة كثيرة ما جعلـــها تكـــون رواية جديدة ومغايرة .

* أما رواية الحالم،فلا يمكن أن نقول عنها سوى أنها رواية جديدة بامتياز،لأنها تنبني على عالم حكائي مشحون ببنيات،وقواعد جديدة تتوسل بالواقع والخيال المفـــرط حدَّ الوهم الذي أفضى إلى وجود الحلم هذا الذي منح الرواية تميزا وانفرادا،وجعل القارئ يتيه في فضاء سردي مليء بهواجس ومكنونات الذات المنكسرة والمقسمة بين الواقع الموجود والحلم المأمول،حيث تغدو رواية منفتحـــة علـــى تـــداعيات الحلم،وكذلك خاصية الاستذكار والتداعي الحر للأفكار،وهذا كله جعل (الحالم) رواية تتأسس على أفق مغاير يفوق كل التوقعات.
* جاءت اللغة الروائية في همس الرمادي لغة واقعية،إلا أن ما يميز هذه اللغة هو امتثالها للبعد الفني،لأنها لا تقوم على مطابقة الواقع واستهلاك معطياته كما هو،بل تقوم على رصد أبعاده الفكرية والإنسانية،ومن ثمة فهي تبث في القارئ وعيا جماليا بالواقع،وهنا تكون ذات منحى جمالي وفني مميز.
* توزعت اللغة الواقعية في همس الرمادي بين السرد،والوصف والحوار،وكذلك بين توظيف الكاتب لليومي والشعبي،حيث عبر الشعبي عن استثمار الكاتب لمجموعـــة من الأمثال الشعبية الحاضرة في المجتمع الجزائري بينما جاء اليومي ليرصـــد ثقافـــة الإنسان الجزائري في الأكل واللباس والموسيقى،وفي بعـــض المفـــردات العاميـــة الموجودة في الواقع والمجتمع الجزائري،دون أن ننسى خاصية التهجين التي اســـتثمر فيها الكاتب لغة الأخر.

* تعتمد اللغة الواقعية التي وظفها"محمد مفلاح"في همس الرمادي على تعدد الأصوات واللغات الكثيرة،وهذا ما ظهر خصوصا في عنصر الحوار الذي كشف عن مستويات عديدة من التفكير والثقافة،ومن زوايا النظر للواقع المعيش.
* تتسم اللغة في رواية سرادق الحلم والفجيعة بالشعرية،حيث يقـــوم"عـــز الـــدين جلاوجي"بتكثيف حضور جمالية اللغة عبر جملة من الخصائص الفنيـــة كـــالتنويع الأسلوبي والإيقاع وكثافة الرمز والانسيابية،ويبدو أن طموح الكاتب إلى تجديـــد اللغة الروائية قد دفعه إلى الاقتراب من معالم الشعر أكثر لدرجة بدت فيه الروايـــة كأنها معادلة فنية يتمازج فيها الشعر بالنثر،وهذا ما ظهر بوضـــوح في خاصـــية التفاعل بين النثر والشعر.
* تنوعت اللغة الروائية في رواية"الحالم"بين الواقعية والشعرية،أما الواقعية فقد ظهرت بشكل كبير في توظيف الكاتب لخاصيتين مميزتين،وهما المكان الواقعي الذي يوظف فيه الكاتب شوارع وأماكن حقيقية موجودة في مدينة الجزائر العاصمة،والخاصية الثانية تتجلى في لغة الأرقام الموظفة بكثرة في الرواية،وأما اللغة الشعرية فقد تمثلت في كثافة الرمز والانسيابية التي اعتمدها الكاتب لتتناسق مع انسيابية مشاعر وهواجس الشخصية الروائية ذات السمات الحالمة والمنشطرة.
* تشتغل رواية همس الرمادي على التجريب،حيث وظف الكاتب اللغة السياســـية التي جاءت لغة ناقدة للوضع السياسي الراهن،وقد جعلها الكاتـــب ذات طـــابع سخري جسد فيه تناقضات الواقع وتقلباته،وصراعاته التي تركت الإنسان العـــربي مشتتا في أفكاره القلقة على حاضره ومستقبله الأتي،كما وجدنا لغة التكنولوجيـــا هذه التي جاءت جديدة ومعبرة عن ثقافة العصر والواقع الجديد.
* تعتمد رواية سرادق الحلم والفجيعة كثيرا على التجريب،حيث تأتي اللغة الروائية فيها بمنحى مختلف يرفض السائد،ويقتحم عوالم التجريب ليبحث عن الممكن من

القول،ولقد وجدنا أن توظيف الروائي"عز الدين جلاوجي"للتجريب اللغوي قـــد جاء من خلال اللعب اللفظي،كذلك اللغة الصوفية و العجائبية .

* وفي رواية الحالم نجد احتفاء كبيرا باللغة التي تأتي على غير العادة؛لأنها تظهر بحس إبداعي وبطاقة تجريبية مكثفة ومميزة،حيث يتبنى الكاتب أنواعا جديدة من اللغـــة كاللغة العجائبية والفلسفية،ولغة الحلم هذه التي بقدر ما منحت الحالم خصوصـــية إبداعية بقدر ما كانت مفاجئة للقارئ لدرجة مكنته من الاستئناس إلى النص .

إن كل ما توصلنا إليه من نتائج بعد رحلة البحث الطويلة يدفعنا إلى إدراك حقيقـــة واحدة،هي أن الروائي الجزائري اليوم بات روائيا مجددا،ورافضا للبقاء في قالب واحد،إنه يأبى الانعزال على ذاته،ويصر دوما على الانفتاح والتقاط تحولات الفعل الروائي،وهـــو إذ ذاك يحاول أن يأخذ لنفسه موقعا مميزا في مشهد الكتابة الروائية العربيـــة،وفي الآن ذاتـــه يسعى إلى أن يكسر كل حدود التوقع بجديده الذي يضيفه على نصوصه .

وفي الختام يمكن القول بأنه إذا كان فضاء المعرفة الأدبية،والنقدية فضاء واسع يكتظ بالقراءات العديدة والمختلفة؛لأن المعرفة في جوهرها لا يمكن أن تكف عن توليد الأسئلة،ولا إثارة هواجس القلق لدى الباحث،فإن قراءتنا هذه ما كانت إلا نقطة في بحر القراءات الكثيرة التي تناولت النص الروائي الجزائري،لكننا مع هذا نرجو أن تكون قراءتنا قد لامست جوانب الصحة والتوفيق،وقدمت شيئا ذا قيمة معرفية وأدبية للمكتبة .

قائمة المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

- أولا :المصادر:

1. أوستر،بول.رجل في الظلام.ترجمة:أحمد.أحمد. دارالآداب،بيروت، ط:01،2010.
2. جلاوجي،عز الدين.الأعمال الروائية غير الكاملة.دار الأمير خالد،2008.
3. قسيمي،سمير.الحالم.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2012.
4. // .هلابيل .منشورات الاختلاف،الجزائر،ط: 01،2010.
5. // .في عشق امرأة عاقر.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2011.
6. // .يوم رائع للموت.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط: 01،2009.
7. مفلاح،محمد.الأعمال الروائية غير الكاملة.دار الحكمة،الجزائر،ط:02،2012.
8. // مفلاح ،محمد.همس الرمادي.دار الكتب،2013.

-ثانيا :المراجع العربية:

01. إبراهيم،عبد الله. السردية العربية الحديثة.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط:01،2003.

02.إبراهيم،نبيلة.فن القص في النظرية والتطبيق.سلسلة الدراسات النقدية (1)،مكتبة غريب،(د.تا).

03. أبوديب،كمال.الأدب العجائبي والعالم الغرائبي.دار الساقي ودار أوركس،بيروت – لبنان،ط:01،2007.

04. أدونيس.الصوفية والسريالية.دار الساقي،بيروت،ط:01،1992.

05. // .النص القرآني وأفاق الكتابة.دار الآداب،بيروت،ط:01،1993.

06.أزرويل،فاطمة الزهراء.مفاهيم نقد الرواية بالمغرب–مصادرها العربية والأجنبية– مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء – المغرب.

07.إسماعيل،عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي–عرض وتفسير ومقارنة–دار الفكر العربي،القاهرة،1992.

08. أمنصور،محمد.استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة.شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط:01،2006.

09.برادة،محمد.الرواية العربية ورهان التجديد.كتاب دبي الثقافية.دار الصدى،دبي،ط:01،2011.

10.بركات،حليم.الاغتراب في الثقافة العربية –متاهات الإنسان بين الحلم والواقع– مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط:01،2006.

11.بلعلى،آمنة.المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف–دار الأمل،تيزي وزو،(د–تا).

12.بن جلولي،عبد الحفيظ.الهامش والصدى– قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية–دار المعرفة،الجزائر.

13.بوطاجين،السعيد. السرد ووهم المرجع –مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث – منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2005.

14.تحريشي،محمد.أدوات النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2000.

16. // .في الرواية والقصة والمسرح – قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية– دحلب،الجزائر ،(د.تا).

17.جمعة،حسين.التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية). منشورات دار النمير،دمشق،ط:01 ، 2005 .

18.الحافظ،منير.الوعي اللغوي(الجمالي في فلسفة الكلام).دار الفرقد،سوريا– دمشق،ط:01،2005.

19.الحمصي،محمد حسن.تفسير وبيان مفردات القرآن على مصحف التجويد.مؤسسة الإيمان،بيروت –لبنان،(د.تا).

20.دراج،فيصل.الواقع والمثال مساهمات في علاقات الأدب والسياسة–دار الفكر الجديد،ط:01،1989.

21.داود،محمد.الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها.منشورات ابن النديم،الجزائر،ط:01،2013.

22.راغب،نبيل. موسوعة النظريات الأدبية مكتبة لبنان ناشرون.الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط:01،2003 .

23.سليمان ،نبيل. فتنة السرد والنقد.دار الحوار،سوريا،ط:02،2000.

24.سنقوقة،علال،المتخيل والسلطة-في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01، 2000.

25.الصائغ،وجدان.شهرزاد وغواية السرد-قراءة في القصة والرواية الأنثوية- منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01، 2008.

26.صالح،صلاح.سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية-المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط:01،2003.

27.صالح،فخري.في الرواية العربية الجديدة.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2009.

28.الطلبة،الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر-دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- مؤسسة الانتشار العربي،بيروت-لبنان،ط:01،2008.

29.عباس،إبراهيم.الرواية المغاربية -تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي - دار كوكب العلوم،الجزائر،ط:01،2014.

30.عطية،أحمد محمد.الرواية السياسية-دراسة نقدية في الرواية السياسة العربية-مكتبة مدبولي،القاهرة،(د.تا).

31.عقار،عبدالحميد.الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب.شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط:01،2000.

32.علاوي،الخامسة.العجائبية في الرواية الجزائرية .دار التنوير،الجزائر،2013.

33.عيد،رجاء.القول الشعري- منظورات معاصرة-منشاة المعارف،الإسكندرية،(د.تا).

34.العيد،يمنى.الكتابة تحول في التحول.دار الآداب،بيروت- لبنان،ط:01،1993.

35.غيلوفي،خليفة.التجريب في الرواية العربية-بين رفض الحدود وحدود الرفض- الدار التونسية للكتاب،ط:01،2012.

36.فضل،صلاح.أساليب الشعرية المعاصرة.دار الآداب،بيروت- لبنان،ط:01،1995.

37. // . شفرات النص-دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد-عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،القاهرة،الطبعة الثانية،1995.

38. // . نظرية البنائية في النقد الأدبي .دار الشروق،القاهرة،ط:01، 1998.

39. فيدوح،عبد القادر.شعرية القص.ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1996.

40.الفيصل،سمر الروحي. الرواية العربية البناء والرؤيا-مقاربات نقدية- منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2003.

41.كتاب جماعي.أسئلة الذات والمجتمع.تقديم: السعيد بوطاجين،دار الألمعية،ط:01،2014.

42.كيليطو،عبد الفتاح.الأدب والغرابة – دراسة بنيوية في الأدب العربي- دار توبقال،المغرب،ط:03،2006.

43.لحميداني،حميد.أسلوبية الرواية- مدخل نظري- منشورات دراسات سال،الدار البيضاء،المغرب،ط :01، 1989.

44. // .بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت– لبنان،ط:01،1991.

45.الماضي،شكري عزيز.أنماط الرواية العربية الجديدة.سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد:355،سبتمبر 2008.

46.متولي،مروة.حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني 1969-2005).دار الأوائل،دمشق–سوريا،ط:01،2008.

47.مجموعة من الباحثين.خصوصية الرواية العربية،دار الينابيع،دمشق،ط:01،2007.

48.محفوظ،عبد اللطيف.وظيفة الوصف في الرواية.منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:01،2009.

49. مرتاض، عبد الملك.في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد- دار الغرب،(د.تا).

50. معتصم،محمد.بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي.دار الأمان،الرباط-المغرب،ط:01،2007.

51.الموسى،خليل.حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.مطبعة الجمهورية،دمشق،ط:01، 1991.

52.يعقوب،ناصر.اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000).المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت – لبنان،ط:01،2004.

53.يقطين،سعيد.انفتاح النص الروائي (النص والسياق).المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب،ط:02،2001.

–ثالثا :المراجع المترجمة

1. باختين،ميخائيل.الخطاب الروائي.ترجمة:محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة،باريس،ط:01 ،1987.

2.بارت،رولان.الكتابة في درجة الصفر.ترجمة :محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،ط:01،2002.

3.برادبري،مالكوم.الرواية اليوم.ترجمة:أحمد عمر شاهين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996.

4.تودروف،توفيتان.مدخل إلى الأدب العجائبي.ترجمة:الصديق بوعلام،دار الكلام،الرباط–المغرب،ط:01،1994.

5.جرييه،ألان روب جرييه.نحو رواية جديدة.ترجمة:مصطفى إبراهيم مصطفى،دار المعارف،مصر،(د.تا).

6.جيرو،بيير .الأسلوبية.ترجمة:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا،ط: 02،1994.

7.غولدمان،لوسيان.مقدمات في سيولوجية الرواية.ترجمة: بدر الدين عكرودي،دار الحوار،اللاذقية – سورية،ط:01،1993.

–رابعا :المراجع الفرنسية

1. Alaine Robbe Grillet :Pour Un Nouveau Roman,dition minuit,1963.

2. Jean Ricardou ,Le Nouveau Roman ,dition Du Seuil,1973.

3. Mikhail Bakhtine,Esthétique Et Théorie Du Roman;dition Gallimard;1978.

-خامسا :المجلات والجرائد اليومية

01.مجلة الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة سيدي بلعباس،عدد :02،(2002- 2003).

02.مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران،عدد:03،1994.

03.مجلة حوليات التراث،جامعة مستغانم،عدد:06،2006.

04.مجلة الخطاب،جامعة تيزي زوز،عدد:12،2012.

05.مجلة دراسات جزائرية،وهران،عدد:01،جوان 1997.

06.مجلة ذوات،مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث،الرباط-المغرب،عدد:24،2016.

07.مجلة الراوي-دورية تعنى بالسرديات-النادي الأدبي الثقافي،جدة،عدد:17،2007.

08.مجلة عالم الفكر،وزارة الإعلام الكويت،مجلد:03،عدد:03،أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر1972.

09. // المجلد:07،العدد:01،أبريل -مايو-يونيو1976.

10. // المجلد:36،العدد:01،يوليو – سبتمبر 2007.

11.مجلة علامات،المغرب،عدد:16،(2004).

12.مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الإنماء القومي،بيروت/باريس،عدد:122-123،2002.

13.مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة :عدد:09،2013.

14.جريدة الجمهورية،عدد:4653،ماي 2012 .

15.جريدة المساء،عدد:5154،جانفي 2014.

16.جريدة المقام،عدد:01،السنة :01،19مارس 2013.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة .....أ-خ

المدخل:الرواية الجديدة التنظير الغربي والرؤية العربية 02-25

المبحث الأول :إشكالية التسمية.....02

المبحث الثاني :مفهوم الرواية الجديدة في النقد الغربي.....07

المبحث الثالث:الرواية الجديدة والأدب العربي 16

الفصل الأول:الرواية الجزائرية وخصوصية التجديد.....27-93

المبحث الأول :الرواية الجزائرية العربية (النشأة والتطور).....27

المبحث الثاني:خصائص الرواية الجزائرية الجديدة..... 29

المبحث الثالث:إستراتجية التجديد المضموني.....34

- المطلب الأول:همس الرمادي والواقعية الجديدة.....35
- المطلب الثاني:سرادق الحلم والفجيعة وظاهرة الاغتراب.....44
- الحالم والرؤية الفلسفية 53

المبحث الرابع:إستراتجية التجديد الشكلي.....63

- المطلب الأول:تشظي الشكل الروائي.....63
- المطلب الثاني :تداخل الخطابات..... 71
- المطلب الثالث:التكثيف السردي.....88

الفصل الثاني:بنية اللغة في الخطاب الروائي الجزائري الجديد.....95-167

المبحث الأول:الرواية الجديدة وتحولات اللغة..... 95

المبحث الثاني:في واقعية الملفوظ الروائي الجزائري الجديد.....99

- المطلب الأول:التشخيص الواقعي للغة الروائية..... 99
- المطلب الثاني:اللغة المحكية بين اليومي والشعبي.....138
- المطلب الثالث:التهجين اللغوي للسرد الروائي.....145

المبحث الثالث:التوظيف الشعري للغة الروائية الجزائرية.....147

- المطلب الأول:الشعرية وأفاق التجديد الروائي.....147
- المطلب الثاني:تجليات اللغة الشعرية في الرواية الجزائرية.....149
  - أولا :التنويع الأسلوبي.....149
  - ثانيا:شعرية الإيقاع.....153
  - ثالثا:الانسياب اللغوي.....155
  - رابعا:كثافة الرمز.....159
  - خامسا:التفاعل اللغوي بين السردي والشعري.....164

الفصل الثالث:اللغة الروائية الجزائرية وفضاء التجريب.....169- 230

المبحث الأول:مفهوم التجريب.....169

المبحث الثاني:التجريب والحداثة تواصل أم تقاطع؟.....172

المبحث الثالث:مظاهر التجريب اللغوي في الرواية الجزائرية.....175

- المطلب الأول:التجريب بالتلاعب اللفظي.....176
- المطلب الثاني:التجريب بتوظيف اللغات.....181
  - أولا :اللغة السياسية.....181
  - ثانيا :لغة التكنولوجيا..... 188

- ثالثا:اللغة الصوفية.....193
- رابعا:اللغة العجائبية.....201
- خامسا:اللغة الفلسفية..... 214
- سادسا:لغة الحلم..... 221

الخاتمة 232

قائمة المصادر والمراجع..... 239

فهرس الموضوعات.....246

❑❑❑

- **ملخص:**

تندرج هذه الدراسة في إطار البحث عن آليات اشتغال الكاتب الجزائري على مكونات خطابه الروائي الجديد بشتى مستوياته التركيبية والفنية والأسلوبية، وقد خصصنا حديثنا في هذه الدارسة عن اللغة التي كانت ذات دور بارز في تشكيل معطيات التجديد الروائي، وقد ساهمت بشكل كبير في بعث براعة الكاتب الأدبية وتكثيف قدرته على صياغة نصه الروائي بأسلوب يتوخى تعميق الرؤية الجمالية للغة وتكثيف امكانياتها التعبيرية، وبالتالي بلورة الوعي الجمالي للنص الروائي الجديد.

هذا الوعي الجمالي الذي وجدناه حاضرا بقوة عند الروائيين الثلاثة محمد مفلاح، عز الدين جلاوجي وسمير قسيمي، حيث مثلت أعمالهم الروائية تجربة إبداعية ثرية أضافت للأدب الجزائري ثراء فنيا عبر عن عمق الرؤية والتشكيل الجمالي الدلالي للنصوص السردية.

Résumé:

Cette étude s'inscrit dans le cadre de la recherche des mécanismes pour le fonctionnement des composants d'auteur algérien dans son nouveau discours romancier en tous ses niveaux synthétiques artistiques et stylistiques, dans notre étude nous avons focalisé sur la langue qui a occupé autrefois un rôle primordiale dans l'élaboration du renouvellement des données romancier et elle a largement contribué à la renaissance d'une prouesse littéraire remarquable de l'écrivain et d'intensifier sa capacité à formuler son texte romancier d'une manière destinée à approfondir la vision esthétique de la langue et de l'intensification du potentiel expressif, ce qui vise au développement de la conscience esthétique de la romancière de nouveau texte.

Cette prise de conscience esthétique que nous l'avons trouvée fortement présents chez les trois romanciers Mohammed Mefllah, Ezzeddine Djellaoudji et Samir Kacimi ce qui représentaient par leurs travaux une expérience riche et créative qui ajouté par conséquence à la littérature algérienne une richesse artistique qui a exprimé la profondeur de la vision et de la composition artistique sémantiques des textes narratifs.