الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي ليابس – سيدي بلعباس–
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الـصورة والخـطاب في الـروايات الجــزائرية

روايـات لحبيب السائح –أنـموذجا–

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها

تخصص: تحليل الخطاب وعلم النص.

إعداد الطالبة:
ليلى بوعكاز

إشراف:
أ.د حبيب مونسي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
أ.د قادة عقاق	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د حبيب مونسي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقرراً	جامعة سيدي بلعباس
د. الحاج الأحمر	أستاذ محاضر	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د عامر مخلوف	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة سعيدة
د. الجيلالي زحاف	أستاذ محاضر	مناقشا	جامعة سعيدة
د. محمد عباس	أستاذ محاضر	مناقشا	جامعة سعيدة

السنة الجامعية
2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أول الشكر لله رب العالمين، رب العباد خالق الكون ميسر الصعاب، ثم لكل من اسهم من قريب أو من بعيد في مساعدتي وتوجيهي، أخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور

– حبيب مونسي– على كل التوجيهات التي قدمها والمعرفة التي أمدني بها، حيث كان خير هاد في هذه الرحلة، فقد حقق لي حلما غاليا، باقتراح موضوع هذا البحث والإشراف عليه، أسأل الله أن يجعله ذخرا لأهل العلم والمعرفة.

وعرفانا بالجميل أقدم خالص شكري للدكتور – قادة عقاق – مثال الإنسانية العظيمة لم يبخل يوما بإرشاداته ومعلوماته ونصائحه وسعة قلبه، أطال الله في عمره وجعله نبراسا للأدب والعلم.

كما أتقدم بأسمى معاني الشكر والاحترام إلى لجنة المناقشة : د. الجيلالي زحاف، د.الأحمر الحاج، أ.د عامر مخلوف، أ.د محمد عباس، فلهم مني كل الاحترام والتقدير.

الباحثة

إهـــداء

– إلى من فاق حنانه غزارة الأمطار...

– وتحدى صبره مرارة الأقدار...

– وبنى بعطفه قصرا من الثقة والإصرار...

– إلى من تلقى نجاحي دوما بالأحضان...

– وتتبع خطواتي رغم متاعب الزمان...

– وفجر من العطاء ينبوعا سقى به الأفنان...

– وهو من ناضل من أجلنا ومن أجل سعادتنا...

–حتى نصل إلى أعلى المراتب لنكون فخرا له وخاتمة لعمله...

–أبي الغالي أطال الله عمرك.

– إلى من سلمها الله مفاتيح الجنة...

– إلى من تركتني صغيرة وعلى نهجها وتربيتها أنا كبيرة...

– أقف أمام قبرك وقفة عرفان...

–أمي– رحمك الله وطيب ثراك.

إلى كل أحبتي أهدي عملي...

الباحثة

مقدمة

الروايـة مشـروع فكـري وثقـافي تسـهم في حداثـة إنسـانية جديـدة قائمـة علـى توزيـع منصـف لـلأدوار، لـذا فهـي دائمـة البحـث عـن تقنيـات وأسـاليب وأدوات خاصـة بهـا، تمنحهـا القـدرة الكامنـة في تصوير الظواهر الاجتماعية والتعبير الجلي عن انسداد الأفق، وهكذا أضحت الرواية تجميعا للأساليب الأدبية وغير الأدبية التي استفادت منها الرواية الحديثة، لتشكل بانوراما تتميز بالتعدد والتنوع والتحول والتفرد والمغامرة، لتصبح الرواية بوصلة تشير إلى المستقبل باعتباره الزمن المغاير والمفارق للحاضر والماضي.

هكذا كانت ولاتزال نظرة **لحبيب السائح** للرواية، فقد شكل لنا عالما كاملا من خلال مجموعته الروائية التي تنبض بالحركة والأحداث والشخصيات، فهو يقتبس من العالم المحيط، لذا جعلنا نقرأ واقعا حقيقيـا ولـيس مجـرد روايات واقعيـة أو موازيـة للحقيقـة، فقـد حملـت علـى عاتقهـا هـذا الواقـع المشتت، كافحت بصدق وذكاء سعيا للتأقلم مع ظروف هذا العصر القاسي داخل حركة لا شرقية ولا غربيـة، تبحـث عـن التفـرد لغـة ومعـنى لترسـم طريقـا نحـو روايـة حداثيـة جديـدة، ولـذة تجريبيـة روائيـة مدهشة، تتحدى بجدارة: القارئ/الحاضر/الزمن.

فقد ارتدى **السائح** عباءة عصرية يزينها تشظي الزمن الذي يقلق ذهن الناظر إليه ويشتته، يسافر به عبر آلة الزمن إلى أماكن تختلف فيها شخوصها وأحداثها، لا رهان لها سوى البحث والكشف، ولا أفق لها إلا المجازفة واقتحام المجهول ومجابهة المستحيل.

- **إشكاليات البحث:**

- أين موقع –**لحبيب السائح**- من تطور هذا الجنس الأدبي؟ وكيف استفاد من تقنياتها المختلفة وكيف تعامل مع المضامين والشخصيات والأحداث واللغة والزمان والمكان؟
- هل تطور **لحبيب السائح** روائيا؟ وهل أتقن الكتابة بكل ما تحمل من أجهزة تقنية شديدة التعقيد؟
- هل هي مغامرة الكتابة أم كتابة المغامرة؟ هل هي حداثة السرد أم سرد الحداثة؟

دفعتنا كل هذه التساؤلات لاختيار أعماله الروائية ووضعها تحت مجهر التفحص والتمعن والدراسة، فكان البحث عن الصورة السردية (المشاهد السردية) وتجليات الخطاب وتنوعه هدفنا، ليكون العنوان الرئيس لبحثنا هو:

"الصورة والخطاب في الروايات الجزائرية–روايات لحبيب السائح– أنموذجا–"

- **منهج البحث:**

بالنسبة لمنهجية البحث، فقد ارتأيت المزاوجة بين التنظير والتطبيق عبر الفصول الأربعة، فكنت أدرج المجال النظري كلما اقتضت له الحاجة في المجال التطبيقي، عسى أن يرسم التنظير مسارات التطبيق بحمايته من عشوائية الأحكام السابقة والمطلقة.

ومن هنا لجأت إلى المنهج الوصفي التحليلي حيث بدا الأنسب للدراسة، دون أن يغفل البحث المنهج النفسي، بغية سبر أغوار النفوس ومعرفة حقيقتها وكوامنها، والمنهج الجمالي من أجل دراسة الجوانب الجمالية والفنية للكتابة الروائية عند هذا الأخير.

كما حرصة كل الحرص على عدم إطلاق الأحكام العامة التي تنقصها الدقة والتحليل، فسعيت جاهدة إلى التعليل والاستنتاج للوصول إلى أحكام محددة وواضحة.

- **آفاق البحث:**

تماشيا مع طبيعة الموضوع جاءت خطة البحث كالآتي:

- **مقدمة** : حاولت من خلالها إبراز ماهية البحث وأهمية الموضوع، بعرض تقسيماته وطرح اشكاليته والمنهج المتبع وأهم المصادر والخطة التي تأطره.
- **مدخل** : والذي اتخذته سبيلا لتقديم أولا: مفاهيم عامة حول الصورة والخطاب فيكون التقسيم كالتالي:
  - أ – مفهوم الصورة عند العرب القدامى والمحدثين.
  - ب– تطور مفهوم الصورة بالمدارس الغربية الحديثة.
  - ج – وظـــيفة الصورة.
  - د – تطور مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية والنقدية.
  - هـ – مفهوم الصورة السردية أو الروائية وعلاقتها بالخطاب.
  - ثانيا: تجليات الصورة والخطاب في الروايات الجزائرية.

- **الفصل الأول:** الموسوم بـ "**زمن النمرود ثورة الكتابة أم كتابة الثورة**"، ويشتمل قسمين رئيسين هما:

1- الصورة والخطاب في رواية "زمن النمرود."

1-1-النفاذ إلى صور اللاوعي السردي من خلال الحلم.

1-2-تمرد الخطاب في رواية "زمن النمرود" بين الوعي الإيديولوجي/السياسي والأخلاقي/الاجتماعي.

- **الفصل الثاني** الموسوم بـ "ذاك الحنين شعرية السرد أم إيديولوجية الزمن"

ففيه إشارة إلى علاقة الزمن الذي تدور فيه الأحداث سواء الواقعية أو التخيلية ملفوظة كانت أو شفوية، ليصبح الزمن الروائي صورة حقيقية للحياة الإنسانية الداخلية والخارجية، والذي استغله -لحبيب السائح- عبر تدميره وتشظيته بين الحاضر/الماضي/المستقبل، يسعى من وراء تعطيله خلق جمالية وشعرية بتزامن الأزمنة عبر فصول الرواية لفضح الواقع وكشف المستور. ليكون الفصل مقسما إلى ثلاثة أقسام:

1-أهمية الزمن في بناء المشاهد السردية وتعدد الخطابات الإيديولوجية.

2-تعدد التيمات السيكولوجية والمواقف النفسية داخل متن الرواية.

3-شعرية الخطاب الروائي في رواية "ذاك الحنين".

- **الفصل الثالث** فسطع نور ثلاثية –السائح– الموسومة بـ " تماسخت دم النسيان" "مذنبون لون دمهم في كفي " "الموت في وهران" سمفونية القدر أم سمفونية الموت؟

فقد تزامنت مع الأزمة الجزائرية تحديدا فهي محاولة لمساءلة الواقع وملامسة قضاياه عن كثب، مع تتبع مسار التجربة السياسية والروائية الجزائرية، فقد جاءت الروايات السابقة مرتبطة ببعضها البعض بشكل متسلسل مما يتيح لنا الوقوف عند هذه النصوص بوصفها ثلاثية، فقد يكون الكاتب بصدد كتابة رواية واحدة ولكنه كلما تعب وضع لها عنوانا جديدا . ففيها استظهر السائح قدرته في اللعب بعناصر التشكيل الجمالي والفني من خلال: اللغة والتصوير العلاقات من الداخل ونقد الواقع المشتعل بالاعتماد على تقنية الحوار، والذي توقفنا عند معناه العام، وتحديد وظائفه وأنواعه بين الحوار الداخلي والخارجي والمنولوج، والتي تجلت في المشاهد السردية عبر فصول الثلاثية، كما سلطنا الضوء على الشخصيات الرئيسة في الروايات لتحديد علاقة الأنا بالآخر ومدى علاقتها بعنصر المكان والزمان وكيف كان لها الدور في تفعيل وإنتاج أحداث العمل الروائي، ليكون الفصل مقسما إلى ستة عناصر أساسية:

1-صور تعالق ذات المؤلف بذات الشخصية المحورية في رواية تماسخت.

2-حوارية تماسخت دم النسيان.

3-الإيديولوجية الكامنة في الخطاب السردي لرواية تماسخت.

4- كتابة الأزمة بين الرهان الصعب والرؤية الطوباوية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي".

5-"الموت في وهران" عنف الفضاء وعنف المتخيل.

6- البعد السيكولوجي لشخصيات الرواية " الموت في وهران".

- **الفصل الرابع** فقد جمع روايتين هما: "تلك المحبة" و"زهوة" فكان العنوان "بين صورلوجية الصحراء والواقعية السحرية". فهي طفرة جديدة في الكتابة الروائية عند هذا الأخير، ومن هنا جاء تقسيم هذا الفصل كما يلي:

1-سلطة المكان في رواية" تلك المحبة" .

2- صحراء أدرار: بداهة البداية مع السائح ومتاهة النهاية.

أولا: المكان الروحي.

ثانيا: مغامرة الأداء وسحر اللغة.

ثالثا: تعدد الخطابات بين ثقافي/ تاريخي، إيديولوجي/ سياسي.

3-صوفية العتبات في رواية "زهوة".

3-1-الغلاف.

3-2-الصورة.

3-3-اللون.

3-4-التجنيس.

3-5-العنوان.

لينتهي بي المطاف إلى **الخاتمة** والتي أوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، لنكتشف رؤية السائح التي بنى عليها عمله الإبداعي والتي تنم عن ذات مدركة لما حولها وتطمح إلى تغييره.

- **مكتبة البحث:** ومن أجل هذا اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع من أبرزها:

المشهد السردي في القرآن الكريم لـ: حبيب مونسي، التجريب وإرتحالات النص الروائي لـ: بوجمعة بوشوشة، الصورة السردية لـ: شرف الدين ماجدولين، النص السردي لـ: حميد لحميداني، بناء الرواية لـ:سيزا القاسم، بنية الشكل الروائي لـ: حسن بحراوي، وتحليل الخطاب لـ: سعيد يقطين وغيرها.

- **المصاعب الموضوعية:**

– طبيعة الموضوع الذي تتشابك فيه خوط كثيرة ومعقدة استثارت حقولا معرفية أخرى كعلم النفس والسياسة والاجتماع.

– صعوبة تقسيم البحث إلى فصول نظر لتداخل الخطابات والصور السردية بعضها ببعض.

– صعوبة تتبع المسيرة الروائية وتطورها عند السائح ابتداء من "زمن النمرود" وصولا إلى "الموت في وهران"، والتي تستدعي ترسانة لغوية لفك شفراتها وتحديد أهدافها.

وأخيرا أقتطع هذه المساحة لأقول أن هذا البحث ما كان ليخرج إلى حيز الوجود لولا مساعدة الدكتور المشرف —حبيب مونسي– الذي قدم لي كل الدعم المادي والمعنوي ومدني من بحره الذي لا يضيق، كما أتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى الدكتور–قادة عقاق– الذي لم يبخل عليا يوما بالمساعدة والكلمة الطيبة. كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة الرسالة وتقويمها إلى ما هو أفضل، وهداية صاحبتها بملاحظاتهم وآرائهم لإكمال ما اعتراه من نقص يؤول إلي وحدي.

مدخل

أولا: مفاهيم عامة حول الصورة والخطاب.

أ – مفهوم الصورة عند العرب القدامى والمحدثين.

ب– تطـور مفهوم الصورة بالمدارس الغربية الحديثة.

ج – وظـــيفة الصورة.

د – تطور مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية والنقدية.

هـ – مفهوم الصورة السردية أو الروائية وعلاقتها بالخطاب.

ثانيا: تجليات الصورة والخطاب في الروايات الجزائرية.

ظل مفهوم الصورة الأدبية يمثل ومنذ زمن بعيد المحور الأساس الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أسرار الفعل الابداعي في الأدب، فهي الكائن الوجودي المعبر عن واقعنا بل المغير له، فقد أثرت على إدراكنا الذاتي وطبيعة رؤيتنا للأشياء التي من حولنا، كما أنها استطاعت أن تبعث الحياة في لحظات الزمن الثابت، ومن ثم فقد أدرك دارسوا الأدب حينما تعرضوا إلى طرق التصوير الفني – مع تعددها وتباينها– أن الأدب دون صورة ولا تصوير لا يعد أن يكون سوى ضرب من الكلام الذي ألف الناس قوله وسماعه.

لذا فمصطلح الصورة من أهم مصطلحات النقد والأدب وأكثرها تشعبا وإشكالا كونها تدخل في معظم النشطات الإنسانية*، فهي من المصطلحات الزئبقية، فمن الصعوبة بمكان تحديد مفهوم خاص بها رغم اجتهادات الباحثين والدارسين سواء من القدامى أو من المحدثين، أكانوا من العرب أو من الغرب «لأن للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد المنظر»[1] فالوصول إلى معنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، وكما يقول **فريدمان** «يعني كل شيء لكل الناس»[2] وتأسيسا على هذا سنقف عند المفاهيم العامة للصورة والتي أخذت مسالك جديدة بحكم أنها لم تعد تقتصر على الشعر فقط بل وصلت إلى مجال النثر أيضا.

* تطغى الصورة على حياة المرء فهي موجودة في فن التصوير وفن الرسم والسينما وكذا التلفزيون وعلى صفحات المجلات والجرائد وكل ما تعلق بالطباعة، كما نجد للصورة انواع فالمسرح (صورة بصرية)، في العلوم الطبيعية تعتمد على(صورة الأشعة) أما في العلوم اللغوية نجد الصورة الفنية، الصورة الشعرية، الصورة الأدبية، الصورة البلاغية، الصورة البيانية، الصورة المجازية...الخ.

1 – بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص19.

2 – أنظر إلى عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984 ص105.

أ–مفهوم الصورة عند العرب القدامى والمحدثين:

ظهر مصطلح الصورة في النقد العربي القديم عند **الجاحظ** (ت 255هـ) في مفهومه للشعر عندما قال «ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي واليدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن في تخيير اللفظ وسهولة المخرج (...) وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».[1]

وهنا إشارة إلى ارتكاز الشعر على العملية الذهنية للشاعر فهو يرى أن نقل هذا العالم الخاص لا يتم إلا بالصور حتى يدركه الناس ويفهموه، ويبدو «أنه يقصد بالتصوير الصناعة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله على نحو تصويري...لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة».[2]

أما **عبد القاهر الجرجاني** (ت471هـ) فقد أعطى الصورة في المجالات النقدية حلولا خاصة وشرحها بقوله: «واعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فما رأينا من أحد الاجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة، هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم (...) عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن

1 – عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان: تح: عبد السلام هارون، ج3، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1969م، ص 131. 132.

2 _ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص21.

ذلك بالصورة شيء نحن ابتدأنها فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[1]

فالصورة عند الجرجاني هي الشكل العام الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقية أم مجازية، فتصوير المعاني لديه يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة على أساس التفاضل والتمايز.

أما مفهوم الصورة حسب **قدامة بن جعفر** (ت337هـ) «فهي وسيلة أو سبيل لتشكيل المادة الشعرية شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعية فالمعنى يحسنها ويزيدها ويظهرها لتأكيد براعة الصانع من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها أو علاقتها الوضعية المألوفة».[2]

وهكذا فإن الصورة في تراثنا النقدي القديم تهتم بصناعة الشعر وهذا ما ذهبت إليه بعض الأقلام النقدية الحديثة حين اعتبروا الصورة هي الشعر نفسه ما دام مفهوم الشعر قد أصبح «الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل، ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر».[3]

وبهذا المفهوم أصبح الشعر تقليد لعالم الشعور والوجدان وهو العالم الداخلي لذات الشاعر وليس تقليدا للعالم الخارجي.

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992م، ص254، 255.

2- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص22.

3- محمد غيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للنشر والتوزيع، القاهرة (د ط)، 1971، ص 376.

في حين اعتبر أحد النقاد المحدثين وهو أحمد حسين الزيات، إن الصورة الشعرية وسيلة الشعراء والأدباء والفنانين لنقل أفكارهم وعواطفهم من العالم الخفي إلى الواقع الموجود حين قال: «إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة، والصورة الشعرية خلق المعاني والأفكار المجردة والواقع الخارجي من خلال النفس الجديد».[1]

ومن هنا تصبح الصورة وسيلة في يد الناقد أيضا حيث يكتشف بها مواقف الشعراء وتجاربهم، ومدى الأصالة الفنية التي يتمتعون بها وبيان أساليبهم المستخدمة في التصوير؛ فالصورة وحدها كفيلة بالكشف عما يدور في أعماق الشاعر «فالصورة الشعرية، قد تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربة شعرية) ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي (انفعل) بها الشاعر، وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر، إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يتضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر».[2]

في حين يرى **جابر عصفور** أن «الصورة الشعرية وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه».[3]

1- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1973م، ص 62، 63.

2- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م، ص 89.

3- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص 392.

يقـدم لنـا جـابر عصـفور مفهومـا جديـدا للصـورة فهـي اسـلوبي يحـافظ علـى سـلامة الـنص مـن التشويه، ويحافظ على المعنى قصد التأثير في المتلقي لتحقيق متعة ذهنية أو تصوير تخيلي للوصول إلى غرض الشاعر وبلوغه فكرته وعاطفته معا.

أما **عبد الفتاح** فيرى أن الصورة الحديثة «هي العمل الأدبي أشبه ما يكون بمنظر تتكامل أجزاءه وتنسجم ولا يبدو فيه فراغ ولا انفصال» [1] وهو الرأي نفسه الذي قدمه علي علي صبح عندما قال إن «الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر –اعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر ومشاعر الآخرين»[2]كما يرى أيضا أن الصورة الفنية «ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكرا مجردا، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسوسات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من عالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينهما وهو مناط الخيال من التصوير الأدبي».[3]

الصورة بهذا المعنى قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة فهي شكل خارجي معبر عن الحالة النفسية والعالم الداخلي للمبدع الذي يتمتع بكفاءة فنية وروح شفافة رقيقة.

1- عبد الفتاح أحمد ابو زايدة: الكتابة والابداع "دراسة في طبيعة النص الأدبي ولغة الإبداع" شركة ELLA فالينا، مالطا (دط) 2000، ص 78.

2- علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار الإحياء الكتب العربية، (د ط)، (د ت)، ص 149.

3- المرجع نفسه، ص 154.

ب – تطور مفهوم الصورة بالمدارس الغربية الحديثة:

ارتبط مفهوم الصورة عند **الغربيين** بتعدد المدارس النقدية وتباينها، فالكلاسيكية مثلا: كانت تنادي بالمحافظة على ما في الأدب القديم من أسس وقواعد من خلال التزام الأدباء المحدثين نهج القدماء في اتباع أصول الشعر العربي القديم والموازنة بين الألفاظ والمعاني، وفي هذا الصدد يقول محمد مندور: «إن الكلاسيكية من الناحية الفنية تقوم على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير من غير تكلف ولا زخرفة لفظية».[1]

فالأدب الكلاسيكي يقوم على محاكاة الطبيعة ونقلها بأمانة بالاعتماد على العقل والموضوعية «لذلك فقد اهتموا باللفظ على حساب المعنى أو الشكل على حساب المضمون»[2] فاللفظ هنا هو الصورة العاكسة للواقع الذي يعتمد على العقل الواعي المتزن الذي يكبح الغرائز والعواطف ويسطر عليها.

وهكذا ظهرت الرومانسية نقيضا للكلاسيكية التي كانت تمارس التطرف العقلاني على حساب العاطفة والخيال، فلم يعد الشاعر الرومانسي يحاكي الطبيعة بصورة حرفية «لأنه يرى أن الأدب العام والشعر الخاص ليس محاكاة للطبيعة، بل خلق لها وأداة الخلق ليس العقل ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر، أو المؤلف بين العناصر المشتتة».[3]

1- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1979م، ص 41.

2- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1995، ص 46.

3- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، المرجع السابق، ص 69.

ومن هنا أصبحت الصورة الفنية عندهم تتشكل من ذات الشاعر وأحاسيسه وعواطفه، وأبطلت الصورة المحكومة بالمنطق والعقل والواقع التي تقف عند الجوانب الحسية للأشياء وبذلك أعلنت الرومنسية أهمية الخيال والعاطفة في الأعمال الأدبية والشعرية.

أما المذهب الرمزي فمفهومه للصورة مختلف فهو يبدأ من الأشياء المادية التي يتجاوزها الشاعر، ليعبر من خلالها عن أثرها العميق في النفس «ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإحياء والرمز هذا الأخير الكامن في الموسيقى أو الشعر أو الخرافة التي تتداولها الشعوب»[1]

إن الصورة الرمزية ذاتية تجريدية تنتقل من العالم المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني فهي تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة وعميقة وهي مثالية نسبيا.

في حين ركزت السريالية أو مذهب ما فوق الحقيقة على الصورة الفنية ذات الدلالات النفسية، «لأن الصور الفنية تضيق كلما انحصرت في نطاق الحواس، ويرون أن الشاعر يكشف بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة، فصور الشعر مثل صور الأحلام والخواطر ويرون أن أقوى الصور هي الصورة التحكمية اللاشعورية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة فعلية»[2]

من خلال هذا الفهم لطبيعة الصورة، يتضح لنا جليا أن مفهومها قد ارتكز على عناصر الشعر الخالصة من كناية واستعارة وتشبيه، ومن عناصر جديدة غير مألوفة للقدماء كالتجربة والشعور والفكر والإدراك الحسي والتشابه والدقة...الخ، مما أكسب نقد الصورة معيارا حديثا وأصبحت أكثر ارتباطا ببنية

1- محمد كمال الدين: الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، د ط، 1962م، ص 97.
2- محمد عادل جابر: شعر ابن القيسراني، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991م، ص 339.

العمل الكلية، فلم تعد أداة تزينيه تستعمل لغرض بلاغي أو تأثيري، وإنما أصبحت وسيلة حتمية لإدراك نوع معين من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكها وتوصيلها.

وهكذا اتفق النقاد والبلاغيون قديما وحديثا على أهمية الصورة في العمل الأدبي شعره ونثره وأكدوا دورها في التعبير عن الأفكار التي ينوي الأديب الإفصاح عنها، وقد أشار العرب القدامى إلى ذلك من خلال حديثهم عن أنواع علم البيان المختلفة من تشبيه ومجاز وكناية أو من خلال تعريفهم للبلاغة أو النظر في مجال النقد أو عرض آرائهم الفلسفية.

ج – وظيفة الصورة :

تتجلي وظائف الصورة فيما يلي:

1– تصوير تجربة الشاعر أو الأديب:

إن الهدف الأسمى لكل فنان هو أن يبلغ عمله أفئدة المتلقين، فتهتز له نفوسهم ويحسون ما يحسه لذا يسعى دائما إلى نقل تجربته اليهم فهو يحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها، وهذه الوسيلة تكمن في الصورة (الشعرية /الأدبية) فهي «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة من معناها الجزئي إلى الكلي»[1]. وهي أيضا «الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه »[2] لذا يتخذ الشاعر أو الأديب من الصورة وسيلة لنقل تجربته لأن «إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر من جهة ثانية ».[3]

2 – إيصال التجربة إلى المتلقي:

يقول تشارلتون «إن القصيدة الجيدة تكشف عن آفاق من التجربة الروحية لم يسبق إليها شاعر، فالشاعر كشاف رائد في دولة الروح ».[4]

1– محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث، المرجع السابق : ص 442.

2– المرجع نفسه، ص 443.

3– شوقي ضيف : في النقد الادبي، دار المعارف للنشر، – القاهرة– ط 9، (د ت)، ص 150.

4–عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، – بيروت، ط2، 1999م، ص 254.

فمهمة الفنان إذا نقل تجربته إلى الآخرين باعتماد على أسلوبه الخاص، وهنا وصفها (تولستوي) بالعدوى حين قال: «الفن عملية إنسانية فحواها أن ينقل الفنان للآخرين واعيا، مستعملا إشارات خارجية معينة فتنتقل عدواها إليهم فيعيشونها ويجربونها».[1]

3- تمكين المعنى في النفس:

فهو التأثير في المتلقي وهنا وجب على الكاتب أو الشاعر الابتعاد عن الألفاظ الواضحة واللجوء إلى الألفاظ الغامضة التي تدفع القارئ للوقوف عليها والتمعن فيها عقلا ونفسا « فالصورة تمكن المعنى في النفس لا عن طريق الوضوح ولكن عن طريق التأثير».[2]

4- الإبانة والتوضيح :

وهنا نلتقي بالرماني فقد اتسعت عنده نوعا ما وظيفة الصورة عندما ركز على التوضيح والإبانة وذلك انطلاقا من الفكر والعقل إذ يقول :« وللتشبيه البليغ إخراج أكثر الأمور غموضا إلى الأكثر ظهورا بأداة التشبيه مع حسن التأليف وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء، فتظهر فيه بلاغة البلغاء حيث يكسب الكلام بيانا عجيبا (...) والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه على وجوه منها: إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، ومنها إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة ، ومنها إخراج ما لم يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة ومنها إخراج مالا قوة له في الصفة إلى ماله قوة في الصفة».[3]

1- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المرجع السابق، ص 255.

2- عبد الفتاح صالح : الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الاردن – (د ط)، 1983م ص 79.

3- الرماني والخطابي وعبد القادر الجرجاني : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم " في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح : محمد خلف الله، زغلول سلام محمد، دار المعارف بمصر، ط 3، (د ت) ص 75.

إلاّ أنّ جابر عصفور يعتبرها خطوة أولى للوصول إلى إقناع المتلقي حين قال:« إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني فهي تعتبر الخطوة الاولية في عملية الإقناع»[1] وعليه تصبح الصورة بهذا المفهوم تؤدي دور أو مهمة الشرح والوضوح للوصول إلى الإقناع فمن أراد أن يقنع بالأخر بمعنى ما عليه في البداية إلا أن يشرحه له ويوضحه بطريقة تغريه بتصديقه وقبوله.

5- تجسيد ما هو تجريدي:

وهو لجوء الشاعر أو الأديب إلى الصورة الشعرية أو الفنية من أجل التعبير عن تجربة وإيصالها إلى المتلقي، كما يعتمد على ما هو تجريدي لإعطائه شكلا حسيا « إنه في عمله هذا يوضح الصورة والأفكار وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيرا ».[2]

إذا فهي إعادة خلق واقع جديد بحسب رؤيته وتصوره الذي يفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيرا. ومن هنا اصبحت الصورة حاضرة في مختلف العلوم والحقول المعرفية وحتي العلمية، فتعددت وتنوعت حسب الوظائف الموكلة إليها.

1- أنظر : جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص 332.

2 – الطاهر المكي: الشعر العربي المعاصر "روائعه ومدخل لقراءته"، دار المعارف القاهرة، ط 2، 1983م، ص83.

د – تطور مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة:

يطلق (الخطاب) في لسان العرب على « مراجعة الكلام، وقد خاطب بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان».[1]

أما معجم العين فلا يشير إلى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة، وإنما يكتفي بتفسير الخطاب على أنه رسالة: «الخطب، سبب الأمر (تقع فيه المخاطبة) والخطاب مراجعة الكلام (تبادل بين اثنين أو أكثر) والخطبة مصدر الخطيب».[2]

إذا فالخطاب هو مراجعة الكلام، وهو الكلام والرسالة وهو المواجهة بالكلام أو ما يخاطب به الرجل صاحبه، نقيض الجواب، وهو مقطع كلامي يحمل مجموعة من الرموز والإشارات غايتها ايصال الكلام أو نقله إلى المرسل إليه، وهو قائم على عناصر ثلاثة وهي: المتكلم، السامع، والرسالة.

وبناء على هذه الدلالة اللغوية لمادة "خطب" التي تحدد إحداثيات الحقل الدلالي والرؤية اللغوية والبيانية لمفهوم الخطاب تم تأسيس المفهوم المعاصر والاصطلاحي باعتباره « نسق التكلم (التفاعل) ومنطقه الذي علينا أن نلزمه في كل موقف تواصلي (...) لذلك نحد من خصائص الخطاب وفق هذا المفهوم التفاهمي واللاتناصي في الآن نفسه، المحدودية واللامحدودية، الأزلية والحدود(...) لذلك فهو

1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، ج1، مادة (خ. ط. ب)، ط1، 2000، ص 97، 98.
2- خليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الاحياء التراث العربي، ط1 بيروت، (د ت) مادة (خ. ط. ب)، ص 252.

الخطاب الكلي الأحادي الغير تجزئي لا نهائي باعتبار ذلك الأصل»[1]وهذا المفهوم ينطبق مع المفاهيم الغربية والدراسات اللسانية الحديثة الخاصة.

فمثلا **مشال فوكو** يعرف لنا الخطاب بأنه :«احيانا يعني الميدان العام لمجموع العبارات، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدل على دلالة وصف على عدد معين من العبارات وتشير إليها»[2]. وفي موضع آخر يحدد أبسط أجزائه: حين قال «وتبدو العبارة لأول وهلة كعنصر بسيط، أو جزء لا يتجزأ قابل لأن يستقل لذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له(...) فالعبارة أبسط جزء في الخطاب».[3]

وهذا المفهوم يلتقي مع تعريف **جابر عصفور** حين ركز على تتابع الجمل وانتظامها وتآلفها فتشكل لنا نص حين قال «الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغير ومحدد الخواص، أو على نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص منفرد، وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بانه مساق للعلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة».[4]

لينحو **السعيد يقطين** منحى آخر حين ركز على الخطاب السردي عند تقديمه مفهوم الخطاب على أنه «الطريقة التي تقدم بها الطريقة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما

1- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص " المفهوم، العلاقة، السلطة" المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص96.

2- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1987، ص 76.

3- المرجع نفسه، ص 96.

4- جابر عصفور: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، دار الآفاق العربية، (دط)، بغداد، 1985، ص269.

يتغير هو الخطاب وهو محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا مجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكمها وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابا باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة».[1]

لذا فالخطاب الروائي يعتمد على اللغة، فهو المكون الجمالي والابداعي في عملية الخلق الروائي، وبها يعبر السارد عن واقعه اليومي وتاريخه الذي يشمل تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية يعيشه وطنه.

هـ- مفهوم الصورة الروائية أو السردية وعلاقتها بالخطاب:

من المعلوم أن الدراسات النقدية العربية ، في مجال السرد أو الرواية، لم تهتم بمكون الصورة السردية، فجل الدراسات والبحوث ترتبط بالصورة الشعرية أو البلاغية التقليدية، وهذا ما دفع كثير من الأدباء، إلى تبني المشروع النقدي العربي الجديد، الذي يهتم بدراسة الصورة السردية بصفة عامة، والروائية على وجه الخصوص، حتى نستطيع أن نميزها عن باقي الصور الأخرى كالشعرية والمسرحية وغيرها.

ومن هنا قدم لنا الباحث المغربي **محمد أنقار** تعريفا دقيقا للصورة السردية في كتابه (بناء الصورة في الرواية الاستعمارية) حين قال: « نقلا لغويا لمعطيات الواقع وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية ثرية قوالبها ثراء فنون الرسم

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) المركز الثقافي العربي، ط3، 1997م ، ص07.

والحفر والتصوير الشمسي موغلة في امتدادها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والأثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي في سائر الصور البلاغية ، وقبل كل شيء هي إفراز خيالي»[1].

هذا يعني أن الصورة السردية هي تصوير لغوي تخيلي وتشكيل فني جمالي إنساني « فهو إنجاز لفظي ممتد بين الظاهر والمجرد، ينطلق من العام الذهني إلى الخاص اللفظي، وبالأخص الروائي وقصص السير الذاتي والمقامي(...) فهي صورة ذات صور بلاغية قابلة للقياس والتبين سواء في اتصالها بماهية اللفظ أو في ارتباطها بآلة المتخيل ».[2]

لتقترن الصورة السردية عند **شعيب حليفي** بالمتخيل والمرجع حيث « تختزن الصورة في الرواية وعيا بالعالم الذي تمثله أو تتخيله، بحيث إن تراكب التنصيصات الصغرى وتفاعلها في مسار حكائي واحد يرتبط بوعي وفعل الراوي، الذي يرسم صورا تنتقى من المتخيل والمرجع، وتشكل نسقا وعلامات تتفتح على التأويل، باعتبار الصورة شكلا بلاغيا ورمزيا داخل البناء السردي الذي يروم فهم العالم...فتصبح استراتيجية سردية محفزة داخل تشكل المكونات الأخرى وطريقة في الكلام وأداة للفهم وللتواصل فكل صورة ترتبط بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتصلة بالإدراك تعتبر هوية نسقية في ذهن الراوي الذي يعمد إلى التحكم في سروده، ويدرك الأبعاد التمثيلية للدلالات. وبالتالي تتجه الصورة إلى تشكيل إدراك

1- جميل حمداوي: بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، مجلة الألوكة الأدبية واللغوية، القنيطرة – المغرب، ع 18، 2013. ينظر إلى الموقع الإليكتروني: http://www.alukah.net

2- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية (في الرواية، القصة، السينما)، قراءة في التجليات النصية، رؤية للنشر والتوزيع ط1، 2006، ص 14.

يتشرب تلاقح ثقافة الراوي بوعاء شخوصه ومتلقيه، استنادا إلى اختيار الوجوه البلاغية وأدواتها وآلياتها المنتجة للفهم والتأويل».[1]

إذا فالصورة الروائية تتشكل من خلال التصوير اللغوي، الذي يتبلور فيه الخطاب الموجه للمتلقي داخل أي نص سردي، وهذا النص السردي بدوره يتكون من فقرة ومشهد وحوار وأحداث وشخصيات وموضوع ومغزى وانطباع فكري وذهني وحتى نفسي تثار في المتلقي، وهذا يتوقف على قدرة الكاتب في توظيف تقنيات الرواية الجديدة من تشظية السرد واستثمار الحلم والتذكر والهذيان والتهجين للغة الروائية والتي ارتبطت أكثر بظهور روايات تيار الوعي فهو «أسلوب تعبيري في الأدب فهو يعتمد على البصيرة الذاتية في استرجاع الوقائع التي حدثت ومضت بعيدا عن العلاقات الديناميكية وتحولت إلى رموز ودلالات وترسبت في أعماق الذات الإنسانية، وأحيانا إلى صورة في حالة الانفجار النفسي العنيف بحيويتها ضمن أماكن ضبابية كالأحلام لا حدود هندسية لها ولا تاريخ ثابت، في هذا الأسلوب يحاول الأديب أن يبعثها في مكانها الضائع إلى النور وسطوع الأشياء».[2]

عندما يجد الكاتب نفسه وقد وقع تحت إلحاح شديد يطلب التعبير عما يعتمر نفسه نحو قضايا مصيرية، تلعب دورا هاما في تشكيل إنسانية الإنسان، وتوجيهها نحو منظور معين، عندما يجد الكاتب نفسه يعيش هذه الحالة أو تلك، لا يجد غير الرواية شكلا أنسب للتعبير عن النظرة الشاملة التي يطوق

1 – جميل حمداوي : شعيب حليفي والصورة المرجعية، مجلة الألوكة الأدبية واللغوية، القنيطرة – المغرب – ع14، 2009.
ينظر إلى الموقع الإليكتروني: http://www.alukah.net

2– سليمة خليل: تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الحديث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، 2001، ص 184.

بها آفاق واقع واسع يسكن خياله. فتتعدد أبعاده الجمالية بتكاثف عناصره المختلفة والمتعددة المشارب والمتنوعة الرؤى المتفتحة الآفاق والتي تبوح عن أسراره، ففي هذه الدوائر الجمالية تتحرك الطاقات المختلفة، ويتفجر الخطاب من داخله، ليكشف عن مناطق مجهولة فيه نابضة بالحياة، نابعة من النفس البشرية، معبرة عن رغباتها، وطموحاتها وحالاتها المتباينة.

ثانيا– تجليات الصورة والخطاب في الروايات الجزائرية:

اقترنت الرواية الجزائرية منذ بداية تشكلها بالثورة التحريرية، هذا ما طبع الكثير من النصوص الروائية الجزائرية، وإن اختلف كتابها في التعامل معها، كل حسب الإيديولوجية التي يؤمن بها، أو التغيرات التي افرزتها تلك المرحلة، إلا أنها اتسمت بالتوجه الاشتراكي، بالغوص في المشاكل الاجتماعية والصراعات الإيديولوجية، فكانت النصوص الروائية تصور فترة ما قبل الاستقلال، لتنقل لنا حقائق عن مقاومة الشعب الجزائري من جهة، ولتوثيق هذه الملحة البطولية من جهة أخرى، فكانت رواية " **غادة أم القرى**" للكاتب الجزائري "**رضا حوحو**" باكورة الروايات الثورية، التي نشرت عام 1947 م فقد «كانت هذه الرواية بمثابة فاتحة التأريخ لجنس الرواية».[1]

لتصدر فيما بعد ثلاثية محمد ديب التي تظم:

•الدار الكبيرة أو دار سبيطار "**la grande maison**" التي صدرت عام 1952م، تدور أحداث هذه الرواية في منزل كبير موجود بولاية تلمسان، كانت تسكنها عائلات فقيرة تساعد الثوار خلسة، خاصة أثناء الحرب العالمية الأولى، لترسم بدايات التفكير الثوري والعمل المسلح مع بطل الرواية حميد سراج وغيرهم.

1 – عمار بن طوبال: جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مدونة بن طوبال الإليكترونية، نشر المقال بتاريخ 2012/10/11م. أنظر الموقع الإليكتروني: www.koutama 18.plogspot/com

• رواية الحريق "**l'incendie**" التي نشرت عام 1954م ، وهي سنة انطلاق الثورة المسلحة من أجل دحر الاستعمار الفرنسي، بعد اتساع دائرة الحرب خارج ولاية تلمسان، لتشمل كل الأراضي الجزائرية، فيكون "**عمرط** بطل الرواية شاهدا على أحداث الثورة الكبرى.

• رواية النّول "**le métier a tisser**" وكان اصدارها عام 1957م، وهنا تغير سيناريو الأحداث بعد تغير مسار الثورة، فقد كبر عمر وأصبح شابا ودخل عالم العمل في المصانع الجزائرية المحتلة، ليصور لنا واقعا جزائريا جديدا يحمل كل معاني الظلم والاستبداد للعمال الجزائريين.

استطاع المخضرم محمد ديب من خلال هذه الثلاثية الروائية، أن صور لنا الجزائر بواقعها وتطلعاتها، ويعبر عن مآسي الشعب الجزائري وأحزانه، فقد كانت الجزائر أشبه بسجن كبير يسيطر عليه الاستعمار الفرنسي.

إلى جانب محمد ديب ظهر الروائي الجزائري مولود معمري صاحب " الربوة المنسية " **la colline oublie**" التي صدرت سنة 1952م، فقد سلط الضوء على الوضع العام للجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي، وخاصة المناطق القبائلية منها، وهذا ما عكسته أيضا رواية " الأفيون والعصا" **l'opium et le bâton**" عام 1955م. وفي نفس السياق أصدر مولود فرعون رواية "ابن الفقير" **le fils de pauvre** سنة 1953م، وتعد هذه الرواية سيرة ذاتية تصف طفولة الكاتب وحياته، وفي سنة 1957م كان بطل رواية " الأرض والدم **la terre et le sang** "عامر " عينة من شباب الجزائر المهاجر إلى فرنسا، الذي وجد صعوبة في التأقلم مع واقعه الجديد.

لتكون رواية " نجمة" **Nedjma** للكاتب ياسين التي نشرها سنة 1956م، شاهدة على ميلاد جزائر جديدة، فقد تتبع الروائي كل التطورات الدامية فيها، محاولا القبض على المشاهد الحية واللحظات التاريخية المتميزة بأسلوب فني وراقي، مما اكسب الرواية مكانة عالمية، ليصبح الكاتب ياسين من أبرز ممثلي مدرسة أفريقيا الشمالية للأدب إلى جانب الكتاب الأوروبيين.

لقد تمكن الرعيل الأول من الأدباء الجزائريين أمثال : محمد ديب، مولود فرعون، آسيا جبار، مولود معمري، مالك حداد، يسمينة خضرا، الكاتب ياسين... وغيرهم، من تحقيق تجربة كتابية ذات بعد فني ووعي أدبي، يحمل في ثناياه خطابا ثوريا تحرريا جعلها تقف في مصاف الروايات العالمية، وتجلب أنظار العالم للقضية الوطنية (المطالبة بالاستقلال الوطني). فكانت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية أهم حدث أدبي ثقافي يتحقق للجزائر، لملأ الفراغ الأدبي في ظل الاحتلال الفرنسي.

فرغم انقشاع سحابة المستعمر واستعادة السيادة الوطنية، إلا أن الكثير من كتاب الأدب الجزائري بقي متمسكا باللغة الفرنسية كغنيمة حرب، وهنا طرحت قضية الأدب الجزائري وإشكالية اللغة والهوية. لتتحول هذه التساؤلات لدى الكتاب الجزائريين إلى حيرة وأزمة ضمير، فسرعان ما ولوا وجوههم شطر اللغة الأم، ليعلن عن ميلاد الرواية المكتوبة باللغة العربية إلى جانب الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وقد تعالق مخاض كل ولادة بظروف خاصة وعوامل مؤثرة قد أحاطت بهما.

لتظهر كوكبة من الأدباء المتمكنة من اللسان الفرنسي وثقافته، من ترجمة الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة الفرنسية، أمثال أمين زاوي، محمد ساري، مرزاق بقطاش، وسيني الأعرج...وغيرهم، لتدخل الرواية الجزائرية نقطة تحول حقيقي، تحمل رهانات وتحديات جديدة، استوجبت استراتيجية خاصة تتماشى

ومستجدات مرحلة الاستقلال وآفاقه الرحبة. فكانت «نصوص هذه الروايات للمعالجة والتعبير عن الموقف، تتعدد وتتنوع في شكل من التوالد الذي يعكس التطور التاريخي والفكري (..) اعتبارا أن الممارسة الروائية لا تنهض على تاريخ الذات الكاتبة فحسب، وإنما تعبر عن قضايا المجتمع وملابسات تلك المرحلة التاريخية ».[1]

تعد رواية " **ريح الجنوب**" التي صدرت عام 1971م لعبد الحميد بن هدوقة، أول رواية جزائرية فنية، فقد تميزت «بالمشهد السردي الجزائري الحديث والمعاصر في طابعها التأسيسي (...) لذا أعدها النقاد أول رواية فنية جزائرية»[2]، فهي تكشف واقع الجزائر بكل أبعادها الاجتماعية، لاسيما واقع المرأة المتمردة والمكافحة عبر عدد من النماذج النسائية مثل: نفيسة وخيرة والعجوز رحمة، ليطرح «جدلية العلاقة بين المرأة والأرض على صعيد التحرر».[3]

ليعود بنا الطاهر وطار عبر تقنيات الرواية الجديدة إلى حلبة الصراع بين الاستعمار والثوار، من خلال رواية "**اللاز**" التي صدرت سنة 1974م «وقد استثمر الكاتب في صوغ حكيه سجلات الكلام المتعدد والمتنوع، جعلت من لغة الخطاب الروائي لغات تتفاعل فيها العامية والفصحى، الواقعي والحلمي، السياسي والتراثي، المحلي والعالمي».[4]

1 – بوشوشة بن جمعة: التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة، تونس ط1، 2003،ص 39.
2 – المرجع نفسه ، ص106.
3 – المرجع نفسه، ص107.
4 – المرجع نفسه، ص115

كانــت روايات الطــاهر وطــار بمثابــة رصــد لتناقضــات الثــورة، ابتــداء **بالــلاز** وصــولا إلى "**الزلزال**"و"**العشق والموت في زمن الحراشي**" مرورا بصراع السلطة في" **عرس بغل**" ثم "**الحواة والقصر**" ليليها التطرف الديني في رواية "**الشمعة والدهاليز**".

من يتتبع التجربة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية سيدرك حداثتها، فعمرها لا يتجاوز النصف قرن، هذا إذا سلمنا بالافتراض القائل، أن أول رواية فنية هي "ريح الجنوب" الصادرة سنة 1974م. لتدخل الرواية الجزائرية مرحلة التجربة والانفتاح على الروايات العربية والغربية بالتطرق إلى مواضيع جديدة بأساليب مغايرة، وطرح جريء لجدلية التاريخ والواقع الذي يعززه الخطاب الإيديولوجي، فغايتها تصوير معاناة الشعب الجزائري، وتطلعاته في بناء دولة العدل والمساواة.

وهكذا تأثر المشهد الروائي في الجزائر بالأحداث السياسية والاجتماعية، فلم يكن للأديب خيارا آخر إلا مواكبة هذه التطورات، محاولا طرح جملة من الأسئلة حول قضايا هذا الراهن والواقع الجزائري في ظل الاستقلال والبحث عن الديمقراطية، لرصد خلفيات الأزمة وتقدير حجمها وأبعادها، ثم البحث عن بوادر لمقاومتها فكريا وثقافيا. هذا ما ميز روايات جيل السبعينيات والثمانينات، ذات البناء الكلاسيكي الذي يرتكز على الدرامية والملحمية، لتتسم الرواية بمستويين:

1- **المستوى الفني**: ساعد الاحتكاك بالثقافة الغربية على إدراج تقنيات حديثة في الرواية الجزائرية، كالاهتمام بشعرية السرد من خلال اللغة، وتعدد الرواة بفسح المجال أمام أبطال الرواية للتعبير عن واقعهم وحياتهم.

2- المستوى الإيديولوجي: من يطلع على روايات هذا الجيل، يدرك مباشرة توجههم الاشتراكي من خلال طرح أفكارهم اليسارية والليبرالية، الدالة على الحداثة والاختلاف.

لتصبح الرواية على غرار بقية الأجناس الأدبية الأخرى، شكلا من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء يصب فيه الأديب رغباته وأحاسيسه لتصوير صراعه مع واقعه ومحيطه، فيكون التجريب أحد آفاق الحداثة النابعة من هاجس التجديد، للبحث عن المغايرة شكلا ومضمونا، تصورا وممارسة.

وهذا ما عكسته لنا مدونة الروائي الجزائري – **لحبيب السائح** – ابتداء من زمن النمرود ووصولا إلى الموت في وهران، فقد ربط باستمرار بين الماضي والحاضر، في تعبيره عن أزمات ما بعد الاستقلال، بطرحه القضايا المستجدة طرحا إشكاليا يتجاوز الرصد إلى النقد، « لذا فإن التحولات الاجتماعية على مدي السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، قد أشعرت المثقف بأن أفكاره وأحاسيسه وحرية تعبيره وتفكيره ليست لها أهمية، فأضطر إلى الدفاع عن كيانه محاولا تجاوز الشعور بالغربة والقلق والضياع ».[1]

مما جعل الكتابة عند هذا الأخير سبيلا إلى إثبات الهوية الفردية والجماعية، وعاملا من عوامل تأصيل الكيان، وشكلا من أشكال المحافظة على الاستقلال، والتعبير عن الموقف الرافض لسياسة التطبيع وغلق الأفواه، وهنا تكمن بلاغته الحداثية السردية.

1 – بوشوشة بن جمعة: التجريب و إرتحالات السرد الروائي المغاربي، المرجع السابق، ص27.

الفصل الأول

1- الصورة والخطاب في رواية "زمن النمرود".

1-1- النفاذ إلى صور اللاوعي السردي من خلال الحلم.

1-2- تمرد الخطاب في رواية "زمن النمرود" بين الوعي الإيديولوجي/السياسي والأخلاقي/الاجتماعي.

كانت فترة الثمانينات حافلة بالروايات التي تأسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي انتجته، وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحداثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به، ومن هنا «شكلت الكتابة الروائية ذات التعبير العربي في الجزائر كتابتين متميزتين: كتابة لكاتب وكتابة لقارئ مفترض، يوجه إليه نص في منظور أن يمس أكبر شريحة لا تقرأ، لثقل لغتها الكلاسيكية أو لهزالها أو فقدانها الصنعة».[1]

فقد سايرت الرواية الجزائرية الواقع، ونقلت مختلف التغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغير، ومن الملاحظ أن الرواية الجزائرية قد اصطبغت بصبغة ثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار، كما سايرت النظام الاشتراكي في تلك الحقبة، لتدخل التجربة الروائية الجزائرية الجديدة عقد ما بعد الاستقلال والانفتاح على اللغة، التي وجد فيها كوكبة من الروائيين الجزائريين مغامرة للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء كان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة أو بالغوص في الحياة المعيشية الجديدة ومتغيراتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الأخلاقية.

فقد تميزت الرواية في هذه الفترة بالجرأة، خاصة في طرح الواقع السياسي والاجتماعي وهذا ما اتسمت به التجربة الابداعية عند -**لحبيب السائح**- بعد إصداره رواية -**زمن النمرود**- سنة 1985م.

1- لحبيب السائح: الكتابة الروائية في الجزائر و عربيا، الرهان والمحدودية شهادة قدمت في ملتقى الدولي "لرشيد بوجدرة وإنتاجه النص" الذي نظمه المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية جامعة وهران - أفريل 2005م، ص 19.

ليجترح مسلكا إبداعيا جديدا علامته الأولى الكتابة دون حدود، خارج سلطة الرقابة الفنية والسياسية، فتحرر من كل ما يعيق العمل الإبداعي ليكسر جدار الصمت الذي كانت تقبع تحته الكثير من الأقلام النقدية.

فقد جمع بين الإبداع والسياسة بمحاكاة الواقع والتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته ونشر الوعي السياسي وإعادة اعتبار للمناضلين الشيوعيين، فاتسمت بطابعها التجريبي القائم على تفكيك نسق سردها وخطابها، مما يشكل علامة دالة على حدتها من خلال اختراقها لنظام السرد التقليدي القائم على التعاقب لا على التداخل، ثم إن بنية شكلها الموزعة على خمسة عشر فصلا دون عناوين قد استثمر الكاتب فيها **الصورة/الوثيقة** في تشكيل عالم روايته.

هذه الصورة التي عكست لنا الأنا، سواء كانت تجسيد اختلاف (الآخر مقابل الأنا) أو لقاء (الآخر يشبه الأنا) وبذلك تعد الصورة السردية التي رسمتها ريشته مبدعة فعلا ثقافيا يقدم تفاعل الأنا مع الآخر/الدولة/التاريخ/الثورة...الخ، فنعايش معها تفاصيل الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية والروحية بكل صدقها وعفويتها ولا سيما أننا نلمسها عبر الأدب؛ فالروائي دائم البحث عن أسلوب خاص به يعتمد عليه في عرضه لتفاصيل خطابه، ويتجلى في «سعي الروائي إلى تشكيل الصيغ التمثيلية المأثورة للواقع والمواقف والأفكار، إلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى، وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني، والارتباط بمستوى خاص من الاستبطان التخيلي، لذلك كانت النصوص المفردة معينة بكشف موقعها من مركبة البلاغة المخصوصة لسياق النوع

الروائي، في الآن ذاته الذي تستمر في ابتداع فعاليات وظيفة جديدة للقيم البيانية للنثر، وتوسيع آفاق الآراء الجمالي للصيغ المتشابهة والمجاورة».[1]

والمفترض أنه لم يعد عسيرا على قارئ الرواية وناقدها استنتاج هذه الصيغ الخطابية التمثيلية، والتي تتجدد بتجدد فعل الكتابة فنحن بصدد « التميز بين بلاغات روائية متعددة مناط الاختلاف بينها،مرتبطة بطبيعة المبنى المجازي وبأفق الرواية في مقامات التناظر والمماثلة الفكرية».[2]

وهكذا يصنف القارئ عناصرها انطلاقا من الكشف عن تلك الإمكانات التصويرية الخاصة بموهبة الكاتب الروائية، المستمدة من توظيف التقنيات السردية، في تشكيل طاقة اللغة ضمن الفضاء النصي المحدود للرواية.

والحقيقة أن رواية – **زمن النمرود**– مثلت بالرغم من كل تقطعاتها وتداخلاتها الدرامية تلك،نسيجا بليغا من الصور الروائية المتجانسة أشد التجانس بإدراج تقنية التبئير*، من خلال سرد الحلم بصفته مقطعا سرديا عجائبيا يشتغل داخل نسيج السرد والذي ساهم في سعة المشهد السردي وجعله المنعطف الذي يتحرك فيه السرد إلى وجهات جديدة وخطابات ذات صيغ متعددة، فشكلت هذه الرؤيا بؤرة الأحداث وتطوراتها.

1- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية (في الرواية، القصة، السينما)، المرجع السابق، ص 18.

2- المرجع نفسه، ص 19.

*التبئير في الاعمال السردية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد وهذا المصدر إما ان يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث وهذا مايسمى التبئير الخارجي. ينظر إلى: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق ص297. وأيضا حميد لحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1991م، ص46.

1-1-النفاذ إلى صور اللاوعي السردي من خلال الحلم:

تقدم رواية -**زمن النمرود**- قراءة لصاحبها الذي أراد أن يعالج الواقع من زاويته التاريخية بنقد انفعالي، بإدراج تقنية الحلم أو الرؤيا، فأحداثها تتمحور حول الرغبة، رغبة الذات، ورغبة السلطة، مستعينا بأشخاص تاريخيين وواقعيين.

"يزيد" وهو أحد الشخصيات المحركة لأحداث الرواية يعمل كرئيس للقسمة ببلدية "بالول" وهي من قبيلة أولاد إبراهيم، اشتهر بماله وجاهه وسلطته وحبه لمنصبه رغم المعارضين له كان دائما يتوعد بالبقاء فيه «يزيد باقي في القسمة وربي كبير».[1] مع قرب موعد الانتخابات المحلية داخل هذه البلدية كثر الصراع والمؤامرات والكل صمم على الفوز «مصمم على الحرب، لكن ينقصك سلاح».[2]

وفي حوار جمعه مع ابن عمه "لمزرقط" حدثه عن الرؤيا «البارح شفتها في الرؤيا...

- خير إن شاء الله، ربما أنت سهران، الحمى مرات تخلق التصاور؟
- لا.. الحال غيم والصمت عم، الريح من القبلة بدأت تهب تقوت وعصفت، بعثنا ربي في قرية بين الجبال العالية معرفت كيفاه القدر جمع سكان "بالول" من الجد الأول للأخير.

ربي بعث الموتى كلهم بلحمهم ودمهم، الهدرة كانت تنقصهم حتى الشهداء ربي بعثهم في كسوتهم، بدمهم وسلاحهم، وعلى وجوههم نور رباني، التبسيمة ما فارقت شفاههم.

الحاج "عون الله" والحاج "الحرايري" ما قدرو على ملاقاتهم اعطوهم قفاهم.

1- لحبيب السائح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 27.

2- المصدر نفسه، ص 38.

أنا جريت جيهتهم، ما وصلتهم، ربي بعثهم كلما تقدمت كلما بعدوا الناس كلها كانت حاضرة، الكسوة فرقت بينهم، شيوخ الزاوية ربي بعثهم بكسوة ما كانت رمادية ما كانت كحلة، خدامهم عرايا أيديهم على عوراتهم، الخماسة كانوا في عبايات خضر والرعيان في عبايات بيض.

الشمس كانت فوق رؤوس الخلق ما كان ضوؤها احمر، ما كان أصفر، الحاج الحريري والحاج عون الله بعثهم ربي كيما ولدتهم أماتهم الله لا يريك ولد عريان سارو بلا حشمة، ما ستروا عوراتهم، كيما الخلق، هذه حيرتي.

طرطق الرعد، ولمع البرق في السماء يشقها النجوم بين دارت الغين برأ مطر غزير يصب وريح قوية تلوي رقاب الشجر.

اختلطت الدنيا، واحد ما قبض على الآخر.

الماء فار من الأرض الدنيا حملت

الناس بدأت ايديها تترافع..لا كلمة.. لا صرخة..

أنا أخذني الماء "ولد ربيعة" كان ما وصله، مدلي يده، ما ترددت لما قبضت عليها أحسن بها، كانت حجرة كبيرة قدامي، قبضت فيها وجبدت بقوة، هو طاح وأنا لصقت، ما كان عندي عليها هربة النفس بنت الكلب، عندما لحقت للشط بعث ربي قدامي ولد ربيعة الخماسة الرعيان ودوار عليه، النفس فيه كانت تروح وتجيء، كما بعث ربي قدامي "المسعودي" كما اعرفه بلباسه الأزرق تكلم وقال للناس، الحملة فاتت وأخذت معها الوباء "ولد ربيعة قادر يحيا" هيا نخرج من صدره الماء...وباء كثير شربو أنا ما التفتوالي..راحو للأطفال والشيوخ.

من جاء وقطع الحملة...الأرض نشفت والشمس سطعت الحشيش الأخضر والنوار كل جهة بدأت تنبت، الغنم والعنزي، البقر والخيول من الجبال بدأت تنزل.

ما عرف كيفاه ربي بعث تلك الديار الجديدة؟؟ من جاء وحطها ديار ماهي كيما الديار، داري أنا كانت ناقصة، الحاج "عون الله" والحاج "الحريري" لا خبر.

"ولد ربيعة" معاهم أخذوه، قدامهم كان المسعودي.

الشهداء طلعوا سماء...دخلوا تحت الأرض...واحد ما عرف الخلق كانوا راجعين لديارهم، حيث أحرى وراهم ربي ثقل رجلي، صرخت صوتي ما وصل.

عندما فطنت وجدت فراشي كله ماء»[1].

جاءت هذه الرؤيا مشحونة بالرموز والدلالات رغم توظيف اللغة العامية أو اللهجة المحلية، فهو تصوير خفي لصراعات وتناقضات زمن الاستقلال «السعي وراء السلطة» فالكاتب/المبدع يشتغل على اللغة وبها يصنع مشهدا سرديا يمارس به نوعا من الاختراق والتخريب مع المحافظة على أرضية التفاهم أي التواصل بين المبدع/القارئ، فهو السارد العليم الذي يصل إلى حد الدهشة والذهول مع القارئ أمام بعض الظواهر العجيبة عندما يستغل شخصيات الرواية في دفع الأحداث وتقديم رؤياه الاجتماعية والنضالية والثورية والأيديولوجية، بالوقوف عند هذه الرؤيا نجد أنها خلاصة لمجموعة من الأحداث التي جاءت فيما بعد، وكأنه يتنبأ بالمستقبل. فعندما نربط بين الأحداث الواقعية ونص «الرؤيا الذي تتسع فيه دائرة التواصل كونها تؤكد إمكانات هائلة للتفاعل حين التلقي، وذلك بفضل الطاقة التخيلية الكبيرة التي

1- زمن النمرود: المصدر السابق، ص 51-54.

تحتوي عليها والطابع الحكائي الذي تتشكل به وتعرض والذي يستجيب إلى آفاق انتظار واسعة لمختلف شرائح المتلقين لما يمنحه الحكي من متعة قد لا تمنحها أشكال تعبيرية أخرى، لأنه يتخذ الحكي من المتلقي موضوعا له بالقدر نفسه الذي يكون للمحكي، إذ لا وجود للحكي بدون متلق له وضعه الخاص في سياق مكونات البنية السردية لأي خطاب حكائي، حتى وإن كان ذلك متجسدا في المروي له، فضلا على أن المروي له في نص الرؤيا متماهيا مع الراوي، لأنها من الله والذي يفترض أن يمارس شروط ذلك العقد الذي من أهمه التصديق بالرؤيا وتأويلها بعد ذلك وفق الآليات المشتركة التي تمنحها الثقافة المشتركة»[1]

من خلال هذه الصورة السردية القائمة على ميتافيزيقيا السرد الرؤيا/الكابوس، والتي شكلت لنا ثلاثة مشاهد سردية أساسية يمكن توضيحها على الشكل التالي:

1- **المشهد السردي الأول**: وهو تقديم عام لأحوال القرية التي تدعى "بالول" والتي كانت عل موعد مع الانتخابات المحلية والبلدية والولائية «موعد تجديد مجالس القسمات والبلديات على الأبواب وموعد تحديد المجلس الولائي»[2]. والتي أصبحت محل صراع بين الحاكمين والمحكومين على الصعيد السياسي فدخلت مرحلة الانقسام وظهرت العقلية القبلية «العروشية» في السعي إلى تحقيق المآرب فاحتدم الصراع «فبدأ الانقسام يدب بين الوهابية والقواسم (...)يقال الانتخابات القادمة يتكلم فيها الرصاص»[3] «لن

1- آمنة بعلي: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق 2001، ص 171.

2- زمن النمرود: المصدر السابق، ص 13، 14.

3- المصدر نفسه، ص14.

نخدع مرة ثانية النائب القادم سيكون وهيبي أو الجعافرة وأولاد خالد في ظهورنا»[1] «"الكرارمة" وذوي ثابت هم الآخرون قالوها، حلفوا برأس جدهم "سيدي الحاج عبد الكريم" ستكون لنا الكلمة الفاصلة والنائب يجب أن يكون هنا»[2]

«شدة الصراع في الانتخابات القادمة لن تكون أبدا كسابقاتها، موازين القوى استجدت»[3].

وهي تصوير حال القرية "بالول" وهي تدخل حلبة الصراع السياسي، وهي تعكس لنا حقبة تاريخية قد عاشها السارد/ الناقد في فترة السبعينات، فترة التحويلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بعد الخروج من قمع الاستعمار والدخول في دهاليز ما بعد الاستقلال.

2-المشهد السردي الثاني: هو عملية استحضار شخصيات الرواية، وهي المحرك الرئيسي لأحداثها وهي الشخصيات النواة التي تمثل الخطاب السردي التي منحها السارد أسماء توحي بدلالات اجتماعية،لأن الشخصية المحورية هي التي تنظم الفضاء الإيديولوجي للمحكي، إذ تمر عبره إيديولوجية السارد، لذا يمكننا القول بتقسيم الشخصيات الواردة في الرواية إلى فئتين متقابلتين ومتعارضتين وهما:

- الطرف الأول: والذي يمثل كل من الحاج "عون الله" وهو مسؤول سياسي له كلمته ووزنه بعدما عين مسؤولا على شؤون المدينة "بالول" «مسؤول سياسي عينوك في مديتنا»[4]، فهو يعيش باسم الماضي

1- زمن النمرود، المصدر السابق، ص 14.
2- المصدر نفسه، ص 14.
3- المصدر نفسه، ص 14.
4- المصدر نفسه، ص 62.

ويستغلونه لتحقيق مآربهم الشخصية هذا البطل الخائن «ناس سعيدة تعرفك مليح يا لحاج عون الله»[1] «بدأت تعرفك في 1958 دخلت للسجن، صح، كنت من المجاهدين (...) بعد شهور خرجت أو هربت من السجن، عبان وابن مهيدي وحواس جميعا استشهدوا وبومدين واصل الطريق، وأنت دخلت تونس...قريت حسابك (...) همك ضمان مستقبلك، نجحت الثورة ؟ فشلت ؟ هذا الشيء ثان ما كان يهمك... تقول ساعدت الثورة ؟ وجاهت ؟ حسن لحية وبخر له (...) الله الله يا الحاج عون الله ما أكبر نهاركم»[2]

الحاج الحريري: وهو مسؤول في الحكومة «أنت مسؤول في الحكومة»[3] «وكنت في الثور،...مرة في النقابة؟ مرة الحكومة؟ فهمني جيتك بالنبي ؟؟»[4] تظهر فعالية هذه الشخصيات وقوتها كلما منحها السارد حريتها وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدرتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها أو انتصارها أو إخفاقها وسط محيط اجتماعي أو سياسي الذي رمي بها فيه.

فالطرف الأول «مازال يتشبث في خيط الماضي بالمشاركة في الثورة ولهم الحق في اعتلاء المناصب فيوسوسون لناس ويستغلونهم، وقد أصبحوا مصدر للكثير من الأمراض الاجتماعية، كتزوير الانتخابات وتعاطي الرشوة والقمع عمال المصنع والتهافت على المصالح الخاصة مما كلفهم الثمن»[5]

1- زمن النمرود: المصدر السابق، ص 61.

2- المصدر نفسه، ص 62. 63.

3- المصدر نفسه، ص 30.

4- المصدر نفسه، ص 31.32

5- أنظر: مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، دمشق 2000م، ص41.

– أما الطرف الثاني: فقد مثلته ذرية النمرود «النمرودي في عرفك هو كل واحد نطق بالثورة، آمن بها، كل واحد شاف المذكر وقال بالتغير»[1]. فكان "ولد ربيعة" و"المسعودي" يقفون على نقيض الطرف الأول يناصرون الفلاحين والعمال ويطالبون بالحقوق ويدعون إلى الديمقراطية والتوزيع العادل للإنتاج «الحالة بدأت تتعصب والله يحفظ مشاكلنا نحن في الحزب، كذلك تتعقد كما مشاكلكم في المزارع أو أكثر.. حزبنا ينقصه التطهير والتجديد والتدعيم هذا الحزب يلزمه ثوار إيمانهم إيمان الشهداء بالحرية والعدالة، ما أخفي عليك الناس بدأت تنسى عهد الشهداء، هذه مصيبة الله لا يبلينا بيها»[2].

3– المشهد السردي الثالث: وهو قدوم موعد الانتخابات وتطابقا مع الرؤيا فقد مثلت طرطقت المطر ولمعان البرق والنجوم التي دارت بين عينين يزيد «بقيت ساعات على الانتخابات، أنا خايف خايف...أسمع يا سي الحاج أنا قلت هالكم... بالمال أنا باق...بالجاه أنا باق...بالقوة أنا باق، هذا زمان الرعيان»[3].

يزيد كان يحمي ظهره بالحاج الحرايري وكذا عون الله «مالك كما المرأة الواحلة، أسكت عندنا تجربة الحاج عون الله اتركه للكبيرة»[4]

«يا سيدي أنا بين يديك هات بركبتك...عليك وعلى ربي والأولياء».[5]

1- زمن النمرود: المصدر السابق، ص 65.
2- المصدر نفسه، ص 90، 91.
3- المصدر نفسه، ص 179.
4- المصدر نفسه، ص 180.
5- المصدر نفسه، ص 180.

«المعركة إذا بدأت ما تكون متكافئة، ويزيد ما ينجح هذه المرة كذبة...تعلم على شيوخ كبار الحاج عون الله والحاج لحرايري».[1] وبانتهاء الانتخابات تحول «الشارع الرئيسي إلى ميدان معركة صراخ النساء زاد في الروع، الاطفال كان يخرجون من المدرسة فزعوا تشتتوا دجاجا حلق بهم الذعر»[2]

لتدخل المدينة في اشتباك و«كان رجال الدرك يجرون في كل اشتباك حاصروا جوانب المعركة فكوا الاشتباك نهائيا، وفي قبضتهم أكثر من عشرين ساقوهم نحو المركز»[3]

وهذا ما رآه يزيد عندما قال : الماء فار من الأرض، الدنيا حملت، الناس ايديها بدأت تترافع، اختلطت الدنيا. وهنا تعالت الصراخات «شاعلة، شاعلة في بالول وفي جهات أخرى يقع التغير تتخلط»[4] «يزيد فلقو له رأسه، دخل غيبوبة»[5] «قالو حالته خطيرة، مستفيد غشيم فلق رأسه بضربة مطرقة، كل حقده وغل هـ صبه على رأسه، الجرح عميق».[6]

وهكذا كانت نهاية يزيد كما تراءت له فهو لم يكن سوي قطعة شطرنج في مساحة شطرنجية كبيرة يحركها كل من الحرايري وعون الله.

1-زمن النمرود: المصدر السابق، ص 193.
2- المصدر نفسه، ص 196.
3- المصدر نفسه، ص 197.
4- المصدر نفسه، ص 200.
5- المصدر نفسه، ص 207.
6- المصدر نفسه، ص 211.

أما "الحريري" بعدما فلتت من بين يديه خيوط اللعبة فقد «تطرطقت فوق رأس الحريري وحده قالو لجنة تحقيق من العاصمة بدأت»[1] أما الحاج عون الله فقد سقطت ورقة التوت التي كانت تستر عورته فأصبح «ورقة خريف اسقطها ريح بالول وربما تتعفن»[2]. لتهدأ الأوضاع في مدينة "بالول" وتعود إلى سابق عهدها.

لم تعرض هذه الصور السردية "الرؤيا/الكابوس" الأحداث فقط بل قام بتغير مسارها والتأثير في مجرى أحداثها، إذا فالمشهد السردي الواحد هنا أصبح مجالا التحول السردي حسب رأي **حبيب مونسي** في كتابه "**المشهد السردي في القرآن الكريم**" حين قال: «لا يكون المشهد السردي مسرحا لتفاعل الأحداث والمشاعر فقط بل يقوم المشهد بوظيفة أبلغ تأثير في المسار السردي، حين يكون المشهد في حد ذاته مفصلة للحركة الكبيرة التي تنتاب السرد القصصي برمته، قد يكون أمامنا من المشاهد مشهد تنحصر وظيفته في عرض الحدث المفرد المتصل بغرة من الأحداث دون أن يشكل تطورا في المسار السردي العام، غير أننا قد نصادف من المشاهد المشهد الذي تتجاوز وظيفته العرض إلى المفصلة التي تنعطف بالأحداث من مجال إلى مجال».[3]

كما أن الوصول إلى تحقيق تواصل سردي لا يتم إلا بارتباط المشاهد السردية ببعضها البعض حتى «يستمد قوته الدلالية من المشاهد التي سبقته، ومن المشهد الذي يليه مباشرة، غير أن الافتقار إلى

1-زمن النمرود: المصدر السابق، ص 210.

2- المصدر نفسه، ص 212.

3- حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم (قراءة سورة سيدنا يوسف)، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، سيدي بلعباس، ط1، 2009، ص 199.

المشهد ذاته يتيح لنا رصد النظام الداخلي لعرضه وكأنه بواسطة هذا النظام يهيئ لنفسه لونا من الاكتفاء الذاتي الذي سيسمح للدارس من انقطاعه بفرده للفحص والدراسة».[1]

فالمشـهد السـردي الواحـد سيسـتدرج القـارئ ليضـعه في فـم الحـدث فيقـف الـدارس أمامـه للتمحـيص والتمعن لرصد النظام الداخلي للرواية وهنا يصبح المشهد قائما على الوصف تارة والحوار تارة أخرى.

1- حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم، المرجع السابق، ص 219.

❖ **تمـــــرد الخطـــــاب في روايـــــة "زمـــــن النمـــــرود" بـــــين الـــــوعي الإيديولوجي/السياسي، والأخلاقي/الاجتماعي:**

تستغل الرواية الخطاب حتى ترسم لنفسها ألف وجه، وتتشكل امام القارئ تحت ألف شكل وشكل، فتعيد تكيف الأحداث الواقعية والمتخيلة، ثم توزعها على النص الروائي فتتعدد الخطابات التي تعبر عن مواقف ورؤى خاصة بالكاتب/المبدع.

هكذا حاول – **لحبيب السائح** – من خلال فصول رواية "**زمن النمرود**" أن يرمي حمله على عاتق شخوص هو صانعها ومحركها، قد ألبسها ثياب السقوط والانهزام بعدما فسح لها المجال لصنع مشاهد سردية تنم عن واقع مرير، ثم يضعها في ميزان التقييم من كل جوانبها السياسية والاجتماعية والأخلاقية، لتنبت الرواية تصادمية أيديولوجية بين الطبقة البرجوازية المتشبثة بالحكم باسم الثورة والاستقلال، وبين الطبقة العاملة والكادحة بكل شقاوتها وعدميتها من جهة أخرى، ولعل هذا ما جعل النص يتحول إلى حلقة صراع طبقي عبرت عنه الشخصيات على أنه ليس ببعيد عن فعل المستعمر «غلت الاستقلال ما ذقناها يا خويا المسعودي أنا قلبي مدود، والحالة طالت أغنياء وقتنا اليوم... كيف كانوا قبل الاستقلال ؟؟ منين جاتهم الأموال ؟؟ ليلة القدر ؟؟ الاستقلال أغناهم؟؟علاه انت تبقى دائما، تكسب من عرق اكتافك؟ علاه أنا كذلك؟ علاه كل الناس مثلي ومثلك؟ ربي كتب علينا؟ لا حاشا. علاه "يزيد" وأمثال يزيد مالهم؟؟ علاه الناس ما تلحق قوت يومها علاه جاهدت أنت؟؟ وعلاه ماتوا الشهداء؟؟»[1]

1- زمن النمرود: المصدر السابق، ص93.

لتبدأ الرواية في التوسع من زاوية رؤيتها بعد تعقد الحياة وثقلها، لتصور ازدهار صانعة الألم فيها، حيث الكذب أصبح فنا، والطعن والخيانة إبداعا، والظلم قانونا، فالمواقف السياسية البارزة داخل نص الرواية، إنما تنم منذ البداية عن انحياز الأديب إلى اليسار من خلال تلك التحديات التي رسمها بدقة، ليوصلنا إلى نتيجة حتمية والتي عبرت عن قضية سياسية خالصة أكثر منها أدبية. وهي أن الذي يرسم ملامح جزائر جديدة بعد الاستقلال القائمة على المساواة والعدالة، ليست القوى المرتبطة بالماضي/الحاضر الإقطاعية والبرجوازية الوطنية المتعفنة، فالذين يثبتون الحاضر/المستقبل هم الفقراء المناضلون أبناء النمرود على حد تعبيره.

فعندما يتحول الوطن الى صندوق مليء بالصراعات، تتضارب فيها المصالح التي تنبت كل السرطانات الاجتماعية، كالبيروقراطية والرشوة والمحسوبية والانتهازية وغيرها، والتي سايرها الكاتب بكل برودة دم حتى وصل بها إلى نقطة معينة من الوعي والتمرد، فقد استطاع **السائح** أن ينجح إلى حد بعيد في مجابهة الواقع بإيجابيات وسلبياته. «إن معظم مشكلات الجزائر الحقيقية مثل غيرها من بلدان العالم الثالث قد ظهرت غداة تحقيق الاستقلال الوطني، ذلك أن الكفاح ضد المستعمر يجمع كل فصائل الأمة، تريد أن تأخذ من مكاسب النصر، كما أن كل طبقة إن لم تكن كل شريحة- تريد أن تفرض ايديولوجيتها وتطرح رؤيتها وتبسط فلسفتها بالحق أو بغيره.. أحيانا على الآخرين».[1]

إن هذا الطرح السياسي الإيديولوجي الجريء عند **لحبيب السائح** في وقت لم تكن فيه أرضية المجتمع مهيأة لبروز أفكار تحررية وعقائدية ومستقبلية، فقد اثارت **زمن النمرود** «ضجة عند

1- طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص 184.

صدورها، وكان وراء الضجة مسؤولون يشعرون أنها تمسهم بشكل مباشر، تدعمهم فئة المتعلمين الذين لم يكن من عاداتهم الإقبال على مطالعة الآداب، فضلا عن قراءة الرواية واستيعابها، وراحوا يجزؤون عبارات وفقرات يصنفونها حسب ما يحلو لهم خارج سياق النص الأدبي مما أدى إلى تعرض الكاتب إلى مضايقات انتهت بمصادرة الرواية».[1]

وهنا يصرح -**لحبيب السائح**- في أحد لقاءاته الحوارية مع الناقد كمال الريحاني قائلا: «زمن النمرود كانت نكبتي ومحنتي وفتحي.؟ أبد لك هذا تناقضا فإنه عندي التناغم التام في حياتي المشبعة بتجارب الإنسان الجزائري المخضرم، بين حرب التحرير المدمرة (وأنا طفل) وبين بداية الاستقلال المشقية، وبين الحلم الذي حمله جيلي في بداية السبعينيات في قلبه وراح يجسده بالفعل، والقول في مصانع المدن وفي مزارع الأرياف، وفي المدارس والثانويات والجامعات ثم وقع الانهيار فكان إحباطي على درجة من الألم.

نكبتي لأنها رواية كتبتها، بالعربية الفصحى ثم انزلتها إلى مستوى دراج التركيب والبنية والقاموس أحيانا !! اعتقادا مني أنه الأسلوب الذي أقرب به "أدبي" من الجماهير لأسهم في ثورتها، فحصل أن الجماهير نفسها أفزعها عري النص، إذ تفرجت على عورتها فيه، لأنه كتب بلغتها النيئة المباشرة الصادمة فثارت عليا "عبر ممثليها" الذين أصدروا أما بسحب النسخ من المكتبات، ثم رفعوا تقريرا للوزارة الثقافية، فأمرت بمصادرة الرواية وطحن نسخها.

الجماهير وأبنائهم من ذوي النفوذ في مدينتي مدفوعون بمن مسهم النص، من النافذين في جهاز الحزب آنذاك، هم الذين حاصروا بيتي في 5جويلية للانتقام من جرأتي؟!

1- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، المرجع السابق ص 40.

لعلها العناية التي أنجتني تلك الليلة، وقد قال الرفاق الذين تبرأوا كان عليه أن لا يكتب كذلك، وتلك كانت محنتي وفي الوقت نفسه فتحي لأنني أدركت بفعل الصعقة، أن الكتابة لن تكون يوما لما يسمى "جماهير" ولن يحركها الهاجس الإيديولوجي لأنه من المتغيرات (...) لا أحب أن أجعل ما حدث لي من متاعب ومضايقات واستفزازات وصلت إلى حد التهديد بالقتل بسبب جرأة –**زمن النمرود**– على خرق الصمت عن المحظور سياسيا خاصة وأخلاقيا ولغويا، مطية ابتزاز قيم بها مجددا لابسا لذلك قناع التضحية لا حصل على شهادة عضوية الكاتب المفهوم أن الذي حصل عندي، بعد تلك المحنة هو أنني تعلمت أن أصرف في داخلي خوفي من الموت، ومن الحقيقة ومن الفشل والذعر، وأني أدركه قيمة أن اصمت كي أبصر نفسي على صفحة ماء واقعي، وأعيد قراءة وجودي كإنسان مفرد متميز خارج ضغط الجماعة».[1]

فبعد انعطافه على ذاته «منتفضا أبلقا يركض في الصحراء العابرة الكافرة بالعلامات مزولة السياحية في رمال متحركة (...) وبعد سقوط نص الإيديولوجيا وانحصار القراءة الجماهرية لصالح القراءة النخبوية والقارئ العيني لصالح القارئ الافتراضي، وخطورة ذلك على الإنسان المهدد بالتحلل».[2]

يقف **لحبيب السائح** ويعيد أنفاسه من جديد لكن هذه المرة بثبوت آخر عنيد موليا وجهه شطر اللغة «فتغدو اللغة نواة الخطاب ومنتهاه».[3] فكانت رواية **ذاك الحنين**.

1- كمال الريحاني: سنديانة الصحراء وسيد العبارة الروائي الجزائري لحبيب السايح يتحدث عن أحراش اللغة عن شعرية المتخيل وغواية السفر، حوار مع الروائي الجزائري لحبيب السايح في 26 أكتوبر 2007. أنظر إلى الموقع الإلكتروني: http://www.daroob.com

2- أنظر إلى الموقع الإليكتروني: http://www.daroob.com

3- سعيد بوطاجين: الأشكال السردية عند لحبيب السائح، مجلة السرديات، دار الهدى للنشر، عين مليلة، ع1، جانفي 2004، ص 109.

الفصل الثاني

1- أهمية الزمن في بناء المشاهد السردية وتعدد الخطابات الإيديولوجية.

2- تعدد التيمات السيكولوجية والمواقف النفسية داخل متن الرواية.

3- شعرية الخطاب الروائي في رواية "ذاك الحنين".

إن النص الروائي الموسوم "**بذاك الحنين**" والذي تم اصداره عام1997م، هو نص لغته تخرق كل المواصفات اللغوية مثلها مثل لغة الروايات الحديثة «فقد تناولت لأول مرة بالسبق فكرة الفناء والزوال والموت – ذاك الحنين – اعتبرها المختصون في السرديات والسيمائيات طفرة في الكتابة الروائية في الجزائر ونقلة نوعية في متنها الروائي»[1] فقد «اتسمت بانتماءين متكاملين: انتماء للواقع لأنه مادة للسرد، وانتماء للغة لأنها أداة ناقلة ومنقولة في الوقت ذاته، أي أنها ذات موضوع لأنها تقوم بفعل إبلاغي له مرجعية واقعية، أو شبه واقعية، وموضوع لأنها تغدو في مجملها غاية أو هدفا للسرد لأن الكاتب يعمل من أجل إعلاء من شأن اللغة والتقليل من أهمية الموضوعات المحتملة، ليس لأن الموضوعات المحتملة، ليست ذات قيمة أدبية بل لأن اللغة أولى»[2]وهذا ما يسمى «بتكسير عمودية السرد»،[3] ويحدد يقطين عملية التكسير بطريقتين هما:[4]

1-عندما نكون أمام السرد المتقطع، فإن المادة الحكائية تقدم وفق معيار مختلف عن الخطية، فلا تكون هناك نتائج عن توالد الأحداث نتيجة تشعبها وتعدد مساراتها فيسود مفهوم المتاهة عالم يؤدي إلى لا أين؟ ويصعب على القارئ أن يمسك بخيط السرد.

2-عدم وجود قصة محورية فالأحداث تتداخل مع أحداث أخرى بحيث لا يبدو أمامنا خيط ينظمها أو يضبط إيقاعها.

1- كمال الريحاني: سنديانة الصحراء وسيد العبارة الروائي الجزائري لحبيب السائح يتحدث عن أحراش اللغة عن شعرية المتخيل وغواية السفر. أنظر إلى الموقع الاليكتروني http://www.daroob.com

2- سعيد بوطاجين: الأشكال السردية عند لحبيب السائح، المرجع السابق، ص 109.

3- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف الرباط، ط1، 2012، ص 109.

4- المرجع نفسه، ص 109، 110.

وهكذا يصعب على القارئ وضع مركز يوجه فيه الخطاب الروائي، لأن المادة الحكائية (اللغة) لم تعد وسيلة أو قناة لصنع هذا الخطاب، بل صارت هدفا فنيا يبحث له عن مكان بين مكونات النص الروائي، وفي هذا الصدد يقول الروائي **لحبيب السائح**: «لا حكمة إلا بالعربية، فمن ملكها كنه سرا من أسرارها، وحين يتعلق الأمر باللغة العربية فإن أعظم سر فيها هو نظمها المدهش في أقدس نص تؤجج بيانها، ليندثر الأثر ويزول المكان، ويندرس الرسم وتبقى اللغة، لأنها الزمان ممتدة في ذاكرة الإنسان، حيث إن أهم تصور للزمان لا يحدث خارج اللغة».[1]

ليشكل لنا السائح عبر فصول الرواية متحفا لغويا، يمتزج فيه الزمن بعبق المكان، فيضفي على سرده عمقا آخر، فيحوله إلى عنصر نشط وفعال مفتوح على تأويلات متعددة.

1-سعيد بوطاجين: الأشكال السردية عند لحبيب السائح، المرجع السابق، ص 112.

1-أهمية الزمن في بناء المشاهد السردية وتعدد الخطابات الإيديولوجية:

يشكل الزمن في رواية "**ذاك الحنين**" لعبة من ألاعيب السرد الذي اختارها السائح لإنتاج متنه الروائي، فبين الماضي والحاضر يترنح **لحبيب السائح** بين فصول روايته الثمانية عشر، التي تختلف عناوينها باختلاف ماضيها أو حاضرها فتتجاوز الكتابة هنا قصيدتها الآنية والتواصلية، بوصفها خطابا غايته التواصل مع الغائب/المتلقي الذي يصله صوت المتكلم، ولأن اللغة طاقة إيحائية أكثر بلاغة من اللسان ومن التلفظ، فبقدر ما تكون الالفاظ أكثر انتظاما وانتقاء كلما تجسدت قدرتها في فتح الخطاب على التأويل وعلى عتق الفاظ النص من قصدية كاتبها.

كما عمد السارد أيضا في هذه الرواية إلى تدمير خطية الزمن فمن الصعوبة بمكان تحديده والقبض عليه، فهو زمن الحنين والتذكر، زمن الضياع والخراب، فآلة الزمن معطلة يسعى لحبيب السائح من وراء تعطيلها خلق جمالية بتزامن الأزمنة عبر الرواية والتي تشكل كومة من الأحداث دفعة واحدة، وهنا يعجز النص السردي عن استيعابها، «فيضطر إلى عرضها متتابعة الواحدة تلوى الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح، مطروحة على خط مستقيم، ومن هنا تأتي صورة بتر التعاقب الطبيعي للأحداث حتى في حالة حرص المبدع على متابعة هذا التعاقب عن كثب بيد أن المبدع في معظم الأطوار يستنكف عن الاستنامة إلى التعاقب الطبيعي للأحداث لأنه يصطنعه في تشويه الزمن لغايات جمالية»[1]

1- نبيل سلمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، دمشق 2003، ص 145.

إذا «معنى الزمن في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد ورغم تجذرها في أغوار النفس الفردية، فهي خبرة جماعية والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة»[1] فالزمن بهذا المفهوم قد أصبح «يشكل جزءا من اللعبة السردية».[2]

فالرواية لم تخضع للتتبع المنطقي للزمن الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل، بل هناك خرق في تتبع حركة الزمن مما شكل لنا مفارقة زمنية بين زمن السرد مع زمن القصة «فعندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقة سردية».[3]

ومن هنا يصبح «التلاعب بالنظام الزمني لا حدود له، ذلك أن الراوي قد يبدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب من السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:[4]

ج ← ب ← أ

فإن زمن السرد يأتي على الشكل التالي:

ب ← ج ← أ

1- محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1991، ص 10.
2- جيرار جنيت :خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 46.
3- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2000م، ص 74.
4- المرجع نفسه، ص74.

فالبطل "بوحباكة" قد خلق له السارد/المؤلف زمنا خاصا به يجري معظمه إن لم نقل كله على ذاكرته (العودة إلى الماضي) «لأن الذهن الإنساني ليس إلا مجرى المستمر للصور والذكريات»[1] هذه الذكريات التي عادت في ذهن "بوحباكة" وكأنه شريط سينمائي، بدأ لحظة خروجه من السجن بعد قبوعه مدة ثلاثين عاما «ضاق الصدر والمحاني تهيج التذكارات المدكوكة إلى أحباب ذهبوا (...) نبشوا فأين الذاكرة والتذكار».[2]

بداية أزمة بوحباكة لحظة خروجه من السجن — أ ← تداخل الأزمنة بين الحاضر/الماضي ثلاثين سنة — ب حياة **الاستقرار**/اللااستقرار

لذا تعددت المشاهد السردية عبر فصول الرواية، وتداخل الزمن بين الماضي والحاضر والذي دل بحق عن انفعال الكاتب بنصه فجاءت فصول الرواية بشكل دائري يشبه حركة التنفس في حالة الاضطراب والهيجان فتارة نجد الفصل صغيرا محددا في عدد صفحاته وتارة أخرى يسترخي الأديب في سرد بعض الأحداث خاصة التي تقوم بتعرية الواقع وكشف أسراره.

1- أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب (دط)، القاهرة 1998م، ص 115.

2- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 147.

هـذا الواقـع الـذي تختزنـه الـذاكرة الجماعيـة لـذا اجتهـد السـارد/المبـدع في تـدمير الـزمن عـبر سـرده باستعمال ملكته وقدرته الإبداعية لبناء معمارية زمنية، والتي تستدعي ترسانة لغوية، ووعيا وحذرا من قبل متلقيها ليتمكن من فك ألغازها وشفراتها وسد ثغراتها.

- **هيكل الرواية :**

فصول الرواية	عنوان الفصل	ملخص الفصل مع ذكر بعض المشاهد السردية	الصفحة
الفصل الأول	"أي قادر على قهر الدهر أنت أم الحجر"	يعد هذا الفصل موجزا يقدم لنا الكاتب ابطال الرواية «وقال هي حسينة أو علجية أو بهجة أو سعدية أو حبارة أو يسمينة، ثم قال: سموه حمر العينين أو بوحباكة أو الخانبو أو حمو القط أو بالغرايب أو خليفة المداح»1. كما هم بتصوير حالة بوحباكة بعد خروجه من السجن «ولكن يحدث أن تؤنسه وحدته فينسى أنه فقد الأسباب جميعا ولا يهم إن كانوا من قبل لا يعدونه حبيبا، فقد غاب طويلا ولا يضره إن وقع في نسياتهم (...) هي الطين والحجر والرخام المرتفع المجدول المتلفف، أم أنا المبأس المغرب المهموم، أي له حق التذكر الحجر أم البشر؟»2.	16-11
الفصل الثاني	"ريق الفجر من عسل الحنة"	جاء هذا الفصل مشحونا بالعواطف والحنين إلى الماضي حيث كان الخليقة المداح يروي حكاياته الخيالية «هذه قصة سحارة بإحضار، رضعت من ضرع امرأة شيطان، اغواها زين الفتى سرحان، جاءها في يوم صيف عيهار يقلع عقدة اكلها عند بنت عمو صفرها الغيار من بنت الحضري صاحبة المعيار، كان النوم حرم عليه وتاه عند الصواب، لبسته لعباية	23 -17

1- لحبيب السايح: ذاك الحنين، دار الحكمة، الجزائر، 1997، ص 11.

2- المصدر نفسه، ص 12.

		وقالت له على المهزاز جفجر وفي ماه تبصر نظر المسكين إلى الماء الصافي ما فيه خلاط، وقالت له هذا الرصاص مغلي، كوروا وحرزوا وعقدوا لكن بقدرة الكايد العظيم. يتشتت كيدهم بين أفخاذك، وفي السقف أطلق عيناك، صبت لمعيلقة الأولى في قعر الفاس المقلوب على المهراس، تطرطق في الماء الرصاص ومن تحتو جبدت المهراس وطلع الشياط، وبيديها غرفت حزمة من لحروز والشعر والعظام، انذعر سرحان كما طفل انحرق وقال يا مراة أنا إنسان، إذن سمعت وأذن طرشت والشهرة نطقت ذاك نار عديانك وقليبك الطري في مهدها ينشوي (...) وكلما ازداد ضيقا برائحة الرصاص والماء والصدأ الساكن قصباته وحلول الخلاص أقعدته مقرفصا على المهراس وبملعقة من طاسة من نحاس في المجمر تغرف الرصاص، العقدة كورتها وحدة من بلاد غليزان...»1	
الفصـــــــل الثالث	"الشتاء يفقد ذاكرته"	كان هذا الفصل بمثابة وقوف الشخصية "بوحباكة" للنظر في التطورات التي مست مدينة ليعكس لنا مشاهد وخراب ودمار«البلدية فقد صدقت نبوءته في السلطانات التي دمرت عقارها وبالت على مجدها، أما القسمة فقد هاله أمر تحررها	25- 31

1-ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 17، 18.

		حتى ضاعت في مقرها الجهات الأربع واختلط يمينها بيسارها ووسطها بطرفيها الأقصيين، ولعب فيها بوبي ولد فوكس»1	
الفصل الرابع	"أبغي أن أجن كيمـا أقـترب منك"	يكشف هذا الفصل إلى الحنين "بوحباكة"«ملفوحا بثلاثين سنة حتحته التذكرات في زوايا شوارعها " بلاد بلعباس" غير طويلة وغير كبيرة الحاضة الحزبية المحزنة حتى أيام العيد»2.	40 - 33
الفصـــــل الخامس	"واليـوم مـن أمسه في غـدة آيـــــل إلى الحسرة"	كانت للاماكن مكان في ذاكرة "بوحباكة" كالمدرسة «كتب بالفحم على جدار المدرسة (...) وجرب أن يقرأ كلمات بأصوات فرنسية لأنه اعتقد مخادعة كاتبها فما تبين، وتذكر بعد حين أن البلاد عرف مثل هذه الكتابة على حائط المستشفى العتيق»3 أو الكنيسة «يوم هدموا الكنيسة ونهبوا حجارتها»4	50-41
الفصـــــل السادس	"إني أنكـــوي بصقيع الفرقة والوحشة"	فعنوان الفصل يكفينا لوضع نسبة مئوية عالية للحزن والكدر والإحباط التي تعاني منها نفسية السارد/البطل إزاء الوضع الذي تعاني منه البلاد «الشيء الوحيد الذي لا تهزه ريح ولو كانت الريح القبلي في البلاد هو النصب الذي يرتشق في	

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 25.

2- المصدر نفسه، ص 33، 34.

3- المصدر نفسه: ص 42.

4- المصدر نفسه، ص 42.

		قاعه، وفي قهوة الزلط يسمونه بالحرفين احيانا وينسبونه إلى الرئيس السابق»1. «هنا كانت سوزان، هنا أصبحت عينونة، وهنا كان متحف أصبح حماس، وهنا كان ورد يسقي على الشرفة، هنا أصبح ولد بخنونة يعطن، ومن هذه الشرفات كان يرمى ايام العيد عدس الورق ومن الشرفات صارت قاذورات تلقى وخنز النساء في الكاغط يرمى، هنا كانت معطرة، هنا أصبحت مخرأة»2	51- 60
الفصـــــــل السابع	"قطعـــــــت الشجرة كبرت المقبرة وغادرت الشحارير"	وهنا يسترخي السارد البطل في استرجاع لحظات قد عاشها مع بالغرايب متحصرا متسائلا عن غياب الأماكن ورحيل الأحباب «لحظة من لحظات الصرع الململة في نثار الذاكرة يسأل زمنه: أين الكتاتيب وأول مصلى عتيق، إين الكنيسة والسور، وأين دار الشرع والقدور، أين ماريا اليلاد ولوح ولوح بلدته الأحمر أين لقاليقها، أين الأدراج؟ غابت تشكيلات الحشيش والنوار لم تغرس نخلة أخري، قطعت صفصافة وعرعارة، ولم تعد مادلين»3. وفي مشهد وصفي يصور لنا صديقه "بولغرايب" «في شاطئ	

1- ذاك الحنين: المصدر السابق: ص 51.

2- المصدر نفسه، ص 51، 52.

3- المصدر نفسه: ص 63.

		وهران الشرقي قص سرواله بأسنانه الذي كان يلبسه ودخل إلى البحر أول مرة فصعقته البرودة وملأت انفاسه عبة ماء مالحة فخرج متدافعا كاحا والماء يخرج من منخريه ومن أنفه نافثا خيوطا من الريوق، وما عاد إلى امه إلا ليلا، ولما كان الصباح ووجدت ركبتيه عاريتين بهتت ثم أجمعت أمرها حازمة صارة شفتيها على غضب كاشفة على هول أعملته تقراصا في فخذيه وهو يصرخ متألما متوجعا مقسما لها بأولياء جدودها جميعا وجدود أبيه ألا يعاود»1	61- 69
الفصل الثامن	"احترق الظل لفاجعة أحزانه"	وهنا تذكر العراك الذي جمع "بلغرايب" مع "كحلوش ولد المانكو" من أجل "سعدية". ليستدرجنا السارد من خلال مشاهد سردية إلى قلب المعركة وكأننا نراها بأم أعيننا «وتظاهر الكحلوش ولد المانكو بإدخال يده في جيب الجاكيت، ليفاجئ سعدية بلطمة نثرت شعرها، وما أن تحرك حتى فرقع كحلوش ولد المانكو موس الزر فسعقت أمعاءه، وارتج رأسه، وغشيت عينه ضبابية كادت تحجب عنه ما يحيط به وأضاف بلغرايب بعد ان استطاع أن يصيب بطنه بالخنجر الخشبي، تحت ضوء عمود كهربائي الإسمنتي في زنقة لخرايدي عين على الموس وعين في العين وقوتك كلها في يدك (...) يتنازعه إحساس بالعزة	71 – 75

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 67، 68.

		يضمد آلامه وشعور بالأسى على حظ سعدية(...) التفت قبل أن يغيب في الزنقة الموالية منتشعا سعدية تشيعه ببسمة مقروءة قر المساء الكثيب البارد»1	
الفصـــــل التاسع	"افتقـــــدت الأعشـــــاش ورحلـــــت مادلين"	جاء هذا الفصل كمونولوج داخلي يعلن عن إسرار مكتنزة في ذاكرة "بوحباكة" الذي«فقد الاحساس بزمن الفصول من أين البدء»2	79- 81
الفصـــــل العاشر	"ذراعه حزنه يبـــث إليـــه شـــــكوى الحجر"	الملفت للانتباه داخل هذا الفصل أن المشهد التاريخي والخطاب الديني حاضرين «هذه الساعة الشمسية دقيقة أقامها السيد الفلكي كرافت الماكير قبطان الجنود الفرنساويين برأي الحكيم ريم، شيخ البلد... بناها عساكر برأي الحكيم ريم، شيخ البلد.. بناها عساكر لاليجون. النازلون بسعيدة بفضل وإعانة الحكام وضباط الجنود... سعيدة شهر رمضان إلى شهر ذو الحجة سنة 1353 الهجرية. واحتار في أمر اختلاف التريخين ثم أرجعه إلى أن الرقم الهندي	83 – 89

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 74، 75.

2- المصدر نفسه، ص 79.

		أخطأ زمنه بحوالي سنة قرون، ووطن نفسه على أن كل شيء حساب (جاعل الليل سكنا والشمس والقمر بحسبان). يخجله أن لم يعد قادرا على تحديد الزمن التي صارت فيه المزولة شيء من الأشياء العادية في البلاد العادي»1.	
الفصـــــــل الحادي عشر	"غابت مادلين أبدا"	هي وقوف على الأماكن ووصف الحالة التي آلت إليها كالعمارة التي كان يسكنها «واستظهر العمارة وركز مبتصرا في الفراغ والخراب والصمت، مستترا ثمالة من حنينه»2. أو مركز الشرطة الذي «حولته مقرا لها لممارسة الدعارة غير المنظمة وتعاطي المخدرات وبيع المشروبات الكحولية، غير أن الشرطة أخلته بعد المظاهرات التي حرض عليها في حين الطيب الجديدي»3	91- 97
الفصل الثاني عشر والفصل الثالث عشر	"امرأة من عناد ومرمر" "العرابة تحمل قلبا أم وتموت أيضا"	كان لميمونة الحظ الأوفر من الوصف في هذين الفصلين فهي شخصية المرأة العنيدة صاحبة "بيت الدعارة" التي استضافت إحدى الفتيات، فاتخذت دور الأم وأسمتها "درة".	99- 16

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 83، 84.

2- المصدر نفسه، ص 93.

3- المصدر نفسه، ص 92.

الفصل الرابع عشر والفصل الخامس عشر	"يـوم مـن أيام الرب الكريم" "زمـــن مـــن العشـق بعمـر الفراشة"	كان للمقام "الزاوية" مكان في ذاكرة "بوحباكة" على مدى فصلين كاملين حيث: «لم يكن يرد زائريه خائبين إن لم يطعموا روينة أو تمر، أو لم يشربوا شايا أو شربات (...) يا زائر يا غريب في يوم من أيام الرب الكريم أنت ضيف هذا المقام الخالي أهله الراحلين العامر بمستوطنية المجنحين الحائمين ويكفيك فيه عن أي خيبة أنك تنطق اللغة إذ لا سر بعد اللغة»1. حيث كانت الشيخة حبارة "وكانت حبارة لا تصدق إذ قال لها أنها في الستر وبدونها يجوس العري في المقام فطلبت إليه أن يزكي زعمه بخط عبارة الستر في الحائط"2.	117-130
الفصـــــل الســـــادس عشر	الخنجـــــــر والبولالـة، القـنـبري والقرقابو	ويواصل السارد دبجه بربط خيوط ذاكرته المشتتة بين الماضي والحاضر ليصور لنا مشهد ترصد "يسمينة" للكابران قائل "حمو القط" لتنتقم منه «وتخرج يسميه باحثة على الكابران في البلاد تترصده ثلاثة أيام وأربع ليالي في درب اليهود، كما همس في أذنها الروجي قبل أن يتهاوى بين قدميها، إلا أن خرج ذات سبت من الدار الكبيرة فاعترضت طريقه كاشفة عن وجهها فانسعق وشلت فيه الحركة هاويا إلى زمن فلعص خلاله ذراع يسمينة إلى الخلف يجبرها على الاستسلام وإلا	

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 121.

2- المصدر نفسه: ص 125.

		كتفها واغتصبها، زاما فمها إذا حاولت الصراخ، فعضته فصرخ، فاقدا مراقبتها فتدور فتصفعه فتطير الساعة من يدها (...) لتخرج يسمينة من صدرها مسدسا صغيرا توجهه إلى صدره، وفي عينها تجمر الغبن (...) وحاول أن يتكلم (..)طالبا بنظراته المترصدة غفوة من يسمينة، فانتهزته بهزة من رأسها يرى وجهها خلا من أي لغة ومن أي حياة، صلدة كالصخر، كل شيئ تركز في المسدس (...) أكملت سبابة يسمينة حركة انعقا فها على الزناد فانتفثت النار مرة ومرة ومرة إلى أن تصدع جسمه وإذا كان نفر من الناس يجتمع كانت يسميه تقذف آخر شخنات بولها على دمه قبل أن تشف طريقها في فزع المتحلفين على جهة الكابران»1. وكذا مشاهد سردية نابعة من عمق الثقافة الجزائرية حيث كانت الاحتفالات في المقام الزاوية «سيدي مولاي الطيب»2. «فيرتفع النقر على القمري تتناغم معه قرقعات القرقابو»3.	131-137
الفصل السابع عشر والثامن عشر	"نخب لديار المحنة" "تلك	وهنا تتشبك اللقطات القريبة والبعيدة ويتشعب السرد حد التمويه عندما يتلاعب بالزمن فيتذكر حينا ويعود للحاضر أحيانا أخرى «حزم الفرح امتعته من ساحات البلاد وكنس	

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص132.

2- المصدر نفسه، ص 125.

3- المصدر نفسه، ص 132.

	صـــحراءك وذا الهـــــذيان لا مفر"	بقاياه (...) وصار ولد البومة يغني في عرش الصداح واكل الحديد الحجر، وتوجعت الأرض والبطاح (...) تكد ابناء البلاد بصمت القهر بطول انتظار»1«فإلى النسيان إنما تكون الصيرورة ذات ساعة كما الحي يؤول إلى الفناء كما البلاد بأكمله تساق إلى الجهود»2 «أنا ذاهب، أنا راحل، دمرتنا حماقات البشر»3	139-149

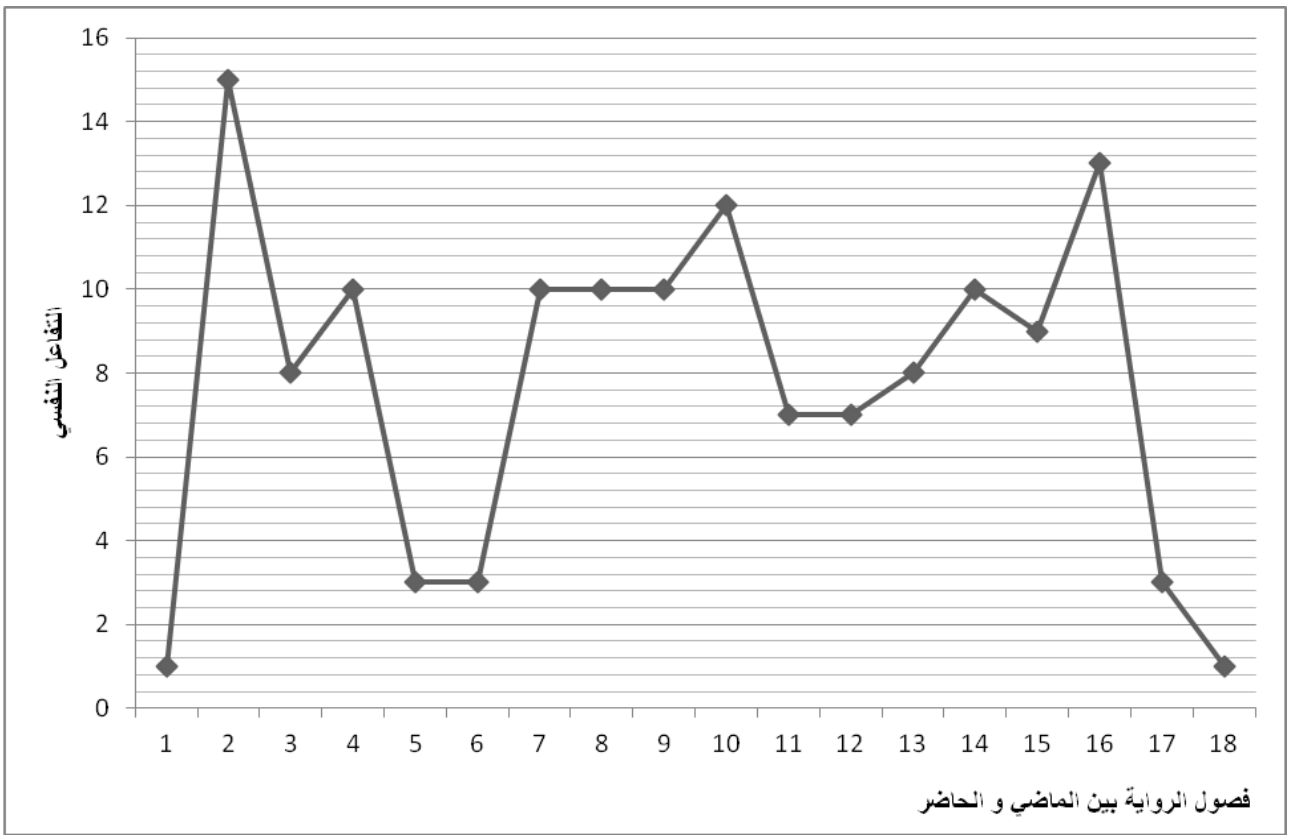
1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص139

2- المصدر نفسه، ص 141

3- المصدر نفسه، ص 149

2-تعدد التيمات السيكولوجية والمواقف النفسية داخل متن الرواية:

إن المتتبع لأحداث الرواية عبر فصولها سيلحظ الاهتزاز النفسي للأديب، الذي أدى إلى خلخلة الميثاق السردي بتعقد الأحداث وتكسر الزمن بين الماضي/الحاضر،« فالحركتان الزمنيتان تتناوبان داخل الشخصيات وخارجها بشكل مطرد، إذ ينسجم الزمن النفسي مع الزمن النحوي، فتسيطر الصيغ الماضية على زمن الارتداد والتذكر، والصيغ المضارعة على الزمن الآتي التأملي، التي تجعل السرد حاضرا ومباشرا»[1] فكان حجم الفصول موافقا للدفقة الشعورية لدى السارد/ البطل والتي يمكن أن نعبر عليها كالآتي:



1 – طالب أحمد: مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب- بين النظرية والتطبيق- دارالمغرب (دط)، 2004،ص73.

فالملاحظ أن الأديب بدأ بلحظة من الحاضر، ليحول مسار سرد إلى الماضي ليدخلنا دهاليزه من خلال ذكريات "بوحباكة" المليئة بالأحزان تارة وبالأفراح تارة أخرى، هذه الشخصية الورقية التي استثمرها السارد لتشكيل البناء الفني للعمل الروائي، والتي تدل على إلحاح منه لفضح الواقع وكشف المستور بكثير من المجابهة والعناد. وفي طياتها استفاقة للحاضر معتمدا على اللغة في ترجمة أحاسيسه ونقل انفعالاته ورسم صوره وتوجيه خطابه، لتكون العودة إلى نقطة الانطلاق الأولى مرجعه.

فالرواية مشدودة من بدايتها إلى نهايتها على خيط رفيع ذي التواءات وتعاريج، صوب الأمام وإلى الوراء، ألا وهو خيط التذكر، فتنطوي المشاهد الغابرة كأنها عائدة من جديد تنفذ في المخيلة وتخرق الشخصية المؤبرة الشاهدة على الأحداث، فالعودة إلى الماضي عن طريق إدراج تقنية "الفلاش باك" في هذه الرواية ليس مجرد التلذذ بعملية التذكر فحسب بل هو رد فعل على خطاب إيديولوجي/سياسي يرمز فيه لواقع متردٍ، أثبت فيه بحق بقاء رواسب التجربة الابداعية الأولى في ذاكرة لحبيب السائح عند تشكيلة للبنية الروائية لـ"ذاك الحنين".

وما قهوة الزلط إلا أكبر دليل على ذلك، حين وجه لها عدسته ليلتقط لنا صورا واقعية تعكس لنا فكرا جماعيا/سياسيا/ايديولوجيا كان وما زال سائدا.

«أما وقد اختلط التنجيمي بالرياضي بالسياسي بالأخلاقي في قهوة الزلط فقد عاهد ألا يضع قدما في القهوة».[1]

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 25.

«الشيء الوحيد الذي لا يهزه ريح ولو كانت ريح القبلي، في البلاد هو النصب الذي يرتشق في قاعة، وفي قهوة الزلط يسمونه بالحرفين أحيانا وينسبونه الى الرئيس السابق».[1]

«كل شيء في هذا الصباح يحسه يذوب إلا نار الحنين تتقد مسرى بينه وبين البلاد تلوعه وتلظي جوانحه وتقهر عناده في أن يستريح ساعة في قهوة الزلط يتشرب سلسبيل ضياع حياة في عيون أناس بسطاء يكبرون على شقائهم إذ يزيحون عن ظهورهم أوزار الدنيا كل ما فيها يؤول إلى الجحود فيضحكون صادقين وكذلك يغضبون».[2]

تذكرنا هذه القهوة الزلط بقهوة المولودية أو كما لقبها البعض "بقهوة تشراك الفم" في رواية "**زمن النمرود**" «قهوة المولودية هذا الصباح، كانت المصدر الأول، تنفسخ فيها الخبر، منذ الاستقلال هي كذلك ظلت ملتقى كل الأخبار كما ضلت مصدرها أخبار تدور حول السياسة والسياسيين، أخبار تتعلق باختلاس أموال الدولة، وأخبار أخرى تدور حول فضائح جنسية».[3]

«ومن هنا أخذت هذه القهوة عن جدارة لقب قهوة تشراك الفم، فيها ترتب كل الخطط السياسية والهجومية ارتدادية تراجعية، وفيها تحدد صيغ الحلول الوسطى بين الأعداء السياسيين في المدينة (...) بعض روادها لا يحلو لهم الحديث عن السياسة والفكر والثقافة والدعارة والسمسرة في غيرها، وامتازت بهذا تجمع مختلف الفئات الاجتماعية».[4]

1- ذاك الحنين: المصدر السابق، ص 51.

2- المصدر نفسه، ص 53.

3- زمن النمرود: المصدر السابق، ص 11.

4- المصدر نفسه، ص 12.

إن ارتبـاط الـنص الأدبي بخبـايا الكاتـب النفسـية الظـاهرة والخفيـة، سـاهم في اسـتخلاص الموقـف النفسي وتحديد دلالة النص، واكتشاف الأبعاد الشعورية واللاشعورية لشخصيات الرواية وميولاتها ورغباتها وعواطفها وصراعها النفسي وتمزقها الذاتي.

3-شعرية الخطاب الروائي في رواية" ذاك الحنين:

لقد شكلت اللغة عند "**لحبيب السائح**" المكسب الذي من خلاله نصعد تدريجيا إلى قيمة النص والعودة إلى تفاصيله «فالنص يشتغل باللغة وينتج اللغة».[1] التي منحها السارد شخصيتها المستقلة «لتصبح اللغة خطابا له نظامه وتمفصلاته وأبعاده التي لا يكشفها النص الظاهر ببساطة، كونها مؤسسة على مرجعيات مركبة ومتشبعة تحيل القارئ على أنظمة بنيوية ومعرفية ليس من السهل تفكيكها وإعادتها إلى الأصول اللسانية التي أنتجتها».[2]

فنحن أمام نص معقد ومتشابك، نص رحالة في أمكنة المدينة المختلفة أشخاصها وزمانها، فتغدو الرواية بمثابة «انقلاب على الذات، ليس لأنها نأت على التقريرية والأدلجة بل لأنها شحذت محرفها اللغوي الخاص بها متجاوزة الحقول المعجمية الدالة على قصور إدراكي بين، وهذا الشرخ بين الماضي والحاضر هو وليد تجربة متقدمة إعادة النظر في كيفيات النص وبنياته».[3]

ليوجه لنا خطابا تشخيصيا هذا الخطاب الذي عرفه لنا "بوريس إخنباوم" على «أنه السرد الذي يتجلى فيه حضور السارد بطرق مختلفة فيصبح أشبه بالممثل يجسد حضوره بوسائل لغوية ومواقف فكرية ولكنه في كل الحالات يؤدي لعبة معقدة، يظهر ويختفي، يصرح ويلمح ويهادف ويشاكس فيتموج

1 - حسن خمري: نظرية النص من بنية المعني إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص405.
2- سعيد يقطين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 43.
3- المرجع نفسه، ص 45.

الخطاب تموج حضور السارد يتنوع تنوع المادة السردية التي يوظفها ويختلف اختلاف الموقع الذي منه يطل ويروي»[1]

وهكذا يصبح النص يشبه اللعبة الروسية، ذاك الصندوق الكبير الذي يختزن داخله مجموعة من الصناديق، فهو مزج بين عالمين عالم حقيقي وآخر متخيل، أما الأول فيعكس لنا الحاضر بالغوص في هم البلاد والعباد فقد استطاع أن يقدم صورة حية وصادقة للكثير من العادات وأساليب الحياة في المجتمع الجزائري، لذا حشد المؤلف لذلك مئات التفاصيل الواقعية عبر الصور السردية التي دلت عليه، وأما الثانية فهو نبش الذاكرة بالعودة إلى الماضي فالدمج بين الواقع المتخيل من خلال تقنية التداخل والتقطيع أو ما يسمى "بالمونتاج" قد ساهم إلى حد كبير في «تأليف وتركيب المشاهد السردية».[2]

فالراوي نفخ الحياة في اللغة وألبسها اليقين للدفاع عن القيم الجمالية «وهو ما يتجلى في نزعتها إلى الاعجاز في الكلام بتفجير الكامن من طاقتها وإلى الغوص في العتيق من الصيغ التركيبية والصور البيانية والأساليب الفنية الضاربة بجذورها في التراث العربي».[3]

يظهر جليا أن السارد/الناقد متابع لجميع التطورات على الساحة السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية، في زمن قد نصبت فيه الديمقراطية نفسها وريثة شرعية لزمن ما بعد الاستقلال، فالرواية تحاول أن تضع أصبعها على المشاكل الجوهرية السائدة في المجتمع الجزائري، وبالضبط في المرحلة الوطنية الديمقراطية

1- محمد الباردي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000، ص 10.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 166.

3 - بو جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات النص الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2003م، ص96.

متلاعبا بالزمن «إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخيليا خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني».[1]

يبدو السارد في هذه الرواية ذا علاقة بالأحداث، فقد كان شاهداً عليها ولكن تدخله فيها يظل محدوداً، ورغم حياده هذا فقد حقق وظيفته الأساسية إذ يمثل الواسطة بين العالم الروائي وبين القارئ، فاحتدام الصراع في هذا العالم الروائي بين الحنين إلى الماضي وقبول للواقع، جعل خطابه يرتقي إلى ضرب من الشعرية «فسائح أراد أن يكتب نصا متميزا، إما أن يكون به أو لا يكون، نصا يستطيع به أن يتجاوز أعماله السابقة من حيث تقنية الكتابة، نصا يحتفل باللغة، نصا للغة، ونص اللغة، ونصا من اللغة».[2]

وفي هذا الصدد يقول **السائح**: «فمن العجيب في سيرورة تأثير اللغة على المتلقي خطاباتها الأدبية خاصة أن يجعل تحت ظل سلطانها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب ليكون القاسم المشترك بينهم ما يمكن أن يعتبر ميتالغة بعلوها على السائد والمبتذل، وباختراقها حدود ما وراء اللسان تعود منه تلك السياقات التي توقع الاختلافات وتحدث الانبهار وتثير الدهشة وتحصل المتعة»[3]

«ذلك هو لحبيب السائح الهادئ في معاملته الخلوق في جلساته، الثائر العنيف في إبداعاته الهائج المنفعل إلى حد الثورة والهجوم المضاد دون هوادة».[4]

1- دريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000، ص 98، 99.

2 - محمد تحريشي: أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، (دط) 2000، ص 122.

3- سعيد يقطين: السرد ووهم المرجع، المرجع السابق ص51.

4- محمد تحريشي: أدوات النص، المرجع السابق، ص 121

الفصل الثالث

1-صور تعالق ذات المؤلف بذات الشخصية المحورية في رواية تماسخت.

2-حوارية تماسخت دم النسيان.

3-الإيديولوجية الكامنة في الخطاب السردي لرواية تماسخت.

4- كتابة الأزمة بين الرهان الصعب وطوباوية الرؤية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي".

5-"الموت في وهران " عنف الفضاء وعنف المتخيل.

6- البعد السيكولوجي لشخصيات الرواية " الموت في وهران".

شهدت الساحة الأدبية في الجزائر تحولات وتغيرات في الرؤية والخطاب، تبعا للتحولات السياسية والثقافية التي عرفتها في مطلع العقد الماضي مع تتصاعد موجة العنف والإرهاب، التي فتحت شهية المبدعين والكتاب عليها وشدت إليها اهتمام النقاد والقراء على حد السواء، مما أدى إلى ظهور شكل روائي جديد أطلقت عليه تسمية أدب المحنة.*

اتخذ من خلالها الروائيين الأزمة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنهم الحكائي، مسلطين الضوء على مظاهرها بأساليب متعددة، ليقدموا قراءات مختلفة لراهن واحد انطلاقا من المواقف الفكرية والإيديولوجية، فمنهم من سقط في المباشرة والتقريرية فوقع في فخ الخطاب السياسي، ومنهم من اتجه نحو خطاب أدبي/ايديولوجي باحثا عن تفسيرات لأحداث الحاضر انطلاقا من الماضي.

هذا ما اتسمت به التجربة الابداعية عند –**لحبيب السائح**– بعد إصداره لثلاثية الموت أو المحنة الجزائرية، "**تماسخت دم النسيان**" –"**مذنبون لون دمهم في كفي**"– "**الموت في وهران**" ليبني لنا رؤية سردية بوعي نقدي، باحثا عن المغايرة في اشكاله السردية، قصد بلورة رؤية الذات في علاقاتها بمختلف التحولات على مستوى الواقع.

فكانت رواية "**تماسخت دم النسيان**" أولى اصداراته وذلك عام 2002م، ليجد فيها فضاء للتعبير عن واقعه وليوجه لنا خطابا سياسيا/أيديولوجيا عبر أسطرها، لأنه يرى في الرواية «أهم المنتجات

* اطلقت تسمية أدب المحنة أو الأدب الاستعجالي على الروايات الجزائرية التي تعالج قضايا الارهاب والعنف وزعزعت الاستقرار الوطني وعلى ضوئها تحدد جملة من الثنائيات الاستقرار/اللااستقرار، الحياة/ الموت، الذاكرة/ النسيان، الحاضر/ الماضي، الوطن/ المنفى، المقاومة/ الهروب...الخ، كما عرف تسميات عديدة منها روايات العشرية السوداء، روايات العنف، روايات الأزمة، روايات المحنة، وكذا الرواية الصحفية لأنها تعمل على رصد الأحداث الآنية قبل انقضائها.

الفنية والأدبية التي تشكل الوعي والذوق الجماعيين، لأنها تدخل إلى ضمائر الأفراد والجماعات من بوابة المتعة»[1]

وهكذا شكلت **تماسخت** منعرجا جديدا في الحياة الروائية عند **لحبيب السائح**، هذا الأعزل الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة، فهي الملجأ الذي يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم، محملا إياها كل مخاوفه وأحزانه وصراخه المبحوح في وجه البربرية، مستنهضا الضمائر الحية والرأي العام في الداخل والخارج، مما جعلها تأخذ أبعاد الأدب المقاوم لأنها تبحث في الأزمة السياسية وتصور الظروف الاجتماعية والاقتصادية.

وفي هذا الصدد يصرح **السائح** في أحد حواراته قائلا: «...إنني عرفت الخوف! لعل ذلك ما جعلني مرة أخرى أقدر على تسيير رعبي فلا أفقد وعي الذي بفضله استطعت أن أمنح نفسي كثيرا من الصبر على استيعاب جزء من صورة مشهد المحنة لأكتب من على مسافة سائحة حتى أخطئ التقدير كثيرا، أي أنني نجوت مرة أخرى لعناية ما؟ من أن أكون استعجاليا فأقع في التجانس والتماثل فأتراجع عن خياري.

فقد غبطني كثير من الزملاء الكتاب على رواية تماسخت التي كتبتها في المحنة عن المحنة وبلغة المحنة ومعيار المحنة من غير أن اكون مثلهم! ربما كانوا هم أمناء مع الواقع فلملمهم في جاهزيته وغواهم بلغته، ولكنني من جهتي كنت بالتأكيد أكتب –تماسخت– لا لأسجل شهادة، كما سارع إلى ذلك

1 – نـــوارة لحـــرش: الروائـــي لحبيـــب الســـائح للنصـــر، جريـــدة النصـــر 12- 09 – 2009م ينظـــر إلى الموقـــع الإليكتروني: http://www.djazairess.com/annasr

كثير من الكتاب فإن هذا من عمل الصحافي والمؤرخ وغيرهما ولكن لأنشئ نصا أدبيا عن المحنة وهنا الفرق الجوهري يبني وبينهم فكتبت واقعي أنا، أي رؤيتي لا كما يبغيها الواقع، ولكن ما تتطلبه شرف الكتابة فإن تماسخت استهلكت مني جهد ثلاث سنين من الكتابة (...) فأنا لا أكتب لقارئ مفترض أو افتراضي؟ فإنه ليس بعد قارئ. ألذلك يبدو لك أني أخيب بكتاباتي أفق انتظارك لأنني أهدم فيك عوائد قراءتك الهادئة الخطية النمطية والمهادنة؟

بعض أولئك الذين تلمح إليهم في سؤالك المتسرع على متراكمة نصوص ليثبت وجوده، وبعضه متعجل على كسب الشهرة، ولكن قليل من الكتاب الجزائريين من يكتب لمجرد الكتابة أجل! كم أكون مطمئنا حين ألمس في نصوصي خيانة الواقع! فما اتعس أن يكون نصك أقل حبكة من تحقيق صحفي!!».[1]

من هنا وجد –**لحبيب السائح**– في الرواية مساحة مثالية لاستظهار قدرته في اللعب بعناصر التشكيل الجمالي والفني إلى أقصى درجة ممكنة معبرا عن رؤيا إنسانية نبيلة تحارب الظلم والقهر والاستبداد وتناصر العدل والحرية والمساواة «إن الأدب الحق هو الأدب الملتزم بنفي عذابات البشر وتأييد نضالهم المشروع ضد قوى البطش والغدر والطغيان – ومعنى هذا – أن النص الأدبي هو مهمة مزدوجة، جمالية وإيديولوجية في آن واحد»[2] بالاعتماد على اللغة لأنها «الرحم الذي تنمو في داخله كل

1– كمال الريحاني: سنديانة الصحراء وسيد العبارة، الروائي الجزائري لحبيب السائح يتحدث عن احراش اللغة عن شعرية المتخيل وغواية السفر، أنظر إلى الموقع الالكتروني http://www.doroob.com

2– طه وادي: الرواية السياسية، المرجع السابق، ص 177.

سمـات الـنص الأدبي»[1]، فتصـبح الروايـة شـاهدة علـى الواقـع وشـاهد علـى حضـور الـذات المثقـف والمعذبة، فهي تجسد في أحد أوجهها حضور المثقف ومحنته في رواية الأزمة، إنها ثقافة الوطن المجروح.

1- طه وادي: الرواية السياسية، المرجع السابق ، ص 176.

1- صور تعالق ذات المؤلف بذات الشخصية المحورية في رواية " تماسخت":

لقد شكلت العشرية السوداء من القرن الماضي مرحلة خطيرة كادت تذهب بوحدة المجتمع وتقوض دعائم الدولة وأسس الجمهورية، بسبب شلال الدم وصور الدمار والإبادة الجماعية التي فرضت الهجرة القيصرية من الريف إلى المدينة ثم خارج التراب الوطني، كل هذا مس المثقف الجزائري في الصميم، بحيث جعله يشعر بارتجاج دماغي وضيق في التنفس وهذا ما أصاب "كريم" بطل الرواية تماسخت.

هذا البطل المحوري الذي حمل على عاتقه مهمة تأطير أحداث وأفعال العالم الروائي، فالسارد هو البطل نفسه في المدونة، يقوم بسرد الأحداث من جهة ونقل حوار المتكلمين من جهة أخرى، وهذا طبيعي إذا تلمسنا صيغة الرؤية المتعددة في نص الرواية، فما يميز نصها هو ذلك التكامل والتجانس بين النص الراوي وخطاب البطل المحوري، ويتجلى ذلك في الطريقة التي انتهجت في نقل الأفكار المباشرة للبطل/السارد خاصة في حالتي: "التذكر" أو "التعليق"، بحيث نلمح رؤيتين ضمن نص واحد أي وجود خطابين ضمن رؤية واحد، وكدليل على ذلك تأكيد البطل على فكرة وإيديولوجية الكاتب، فالبطل/السارد قد استوعب بشكل مباشر ومميز كل توجهات ونزاعات الكتابة.

هذا ما يجعلنا نؤكد مرة أخرى، أن طبيعة الفكرة في الرواية مونولوجيه «فالأفكار التي يجري اقرارها تندمج في وحدة وعي المؤلف، هذا الوعي الذي يرى ويصور أما الأفكار التي تفرض فتوزع بين الأبطال».[1] يحاول المؤلف/المبدع من خلال فصول روايته أن يؤكد الصلة الموجودة بينه وبين "كريم".

– لماذا اختار هذا الاسم دون غيره وأمامه معجم الأسماء العربية كله؟

كريم اسم علم مذكر وهو صفة مشبهة، تعني السخاء والعطاء، وهو صفة من صفات الله عز وجل، يهدف من وراء استحضار هذا الاسم بالتحديد ليؤكد على واقعية الأحداث من جهة، وإقناع القارئ بها من جهة أخرى.

كما أن هناك حوافز كامنة وراء اختيار الاسم «فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلق الاسماء على شخصياته لأن الحوافز هي مقياس كمي واسع يشمل أسماء المنظومة كلها، ويبرز قصدية الروائي في اختياره للأسماء، والدال يوضح دلالة هذا الاختيار، وهذا من شأنه أن يوضح جانبا من بنية الشخصية في النص الروائي».[2]

ويمكن حصر هذه الحوافز في ما يلي:[3]

أ–التوازي: إن أي إنسان في الحياة يتصف بملامح جسدية ونفسية وسلوكية معينة ويمتلك اسما خاصا به وبهذا يتميز عن باقي الأفراد ويتحول من النكرة إلى المعرفة وتصبح له هوية، فاهتمام الجنس الروائي بتحديد الشخصية من خلال منحها اسما خاصا بها هو أمر ذو أهمية كبيرة، لأن الاسم الممنوح للشخصية

1– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 116.
2– مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2005، ص 40.
3 – المرجع نفسه، ص 40، 41.

يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي كما هو في الحياة وبين الإبداع الروائي في خلق بنية شكلية متميزة، فالتوازي هو أحد وسائل الايهام بالواقع وهو حافز على الانتقال من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الابداع).

ب–التقديم الذاتي: فالشخصية الروائية تحاول تقديم ذاتها بتحديد افكارها وطموحاتها وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي.

مستعينا بالأسلوب الإخباري –عموما– ليبرز جانبا من طبيعة كل شخصية، وخاصة الشخصية الرئيسية فالسائح يدرك «أن الشخصية الفنية ليست هي فقط نتاج الواقع إنما هي فاعلية متغيرة من اجل واقع آخر»[1] ليعكس لنا خطاب سير ذاتي مستعينا بضمير المفرد "أنا" «كيف عجزتُ عن رسم حرف في البياض الشامت واستسلمت بين معركتي لخوفي».[2]

وتارة أخرى بضمير الغائب «ثم ارتد فعزى نفسه بسؤاله عن أي معنى يأخذه موتهم جميعا إن لم يكن غير عبثية؟ ولا لنفسه أن القضية كلها سيناريو محبوك مسبقا بشخصيتين اثنتين تتبادلان دوري الضحية والجلاد».[3] فهو الضمير الغالب على المتن الحكائي داخل هذه الرواية، ليتيح للسارد/البطل حرية التعبير وإبداء الرأي وإصدار الأحكام دون الصاقها بالذات الساردة.

1– عبد الله خليفة: الراوي في عالم محمد عبد المالك (نقد أدبي)، دار فارس للنش، عمان– الاردن – ط1، 2003م، ص66.
2– لحبيب السائح: "تماسخت دم النسيان"، فيسيرا للنشر، طبعة منقحة، 2012، ص 18.
3– المصدر نفسه، ص 19.

فالمتتبع لشخصية كريم الصحفي عبر أحداث الرواية وتنقله من نقطة إلى أخرى ومن بلد إلى بلد آخر، مناشدا للراحة والأمان باحثا عن اثبات كيانه ووجوده نجد أن الشخصية تنمو وتتطور باختلاف الظروف والأحداث، فهو السقوط في مرحلة بين وبين، فهو الإنسان الذي لا يشعر أنه هو، لا يستطيع حتى التكهن بنهاية هذه المهزلة البشرية، هذا الصراع القائم بين سوداوية الواقع وهمجيته وبين الضمير الخلقي الإنساني، فقد صورت لنا الرواية «الحياة التي استأثرت بها الآلهة، أما البشر فمآلهم الموت، لا شيء غير الموت الذي ينتظر الإنسان في كل ركن وفي كل يوم ينقضي من حياته يكون قد خطى خطوة نحو القبر.»[1]

«إذا كان الأدب بطبيعته يجعل الأشياء مألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة فلعل ذلك ما يناسب الحياة عندما تسير سيرا عاديا، أما وأن تتحول يوميات المثقف/الأديب إلى خوارق مهولة تفوق الخيال، فقد يكفيه أن يتابع ويرصد ويطرح الأسئلة التاريخية الجارحة».[2]

«عمر، إسماعيل جميلة وغيرهم! والكل من تنعاهم الصحف يوميا. وجميع الذين سرتُ في جنائزهم، كيف تلكأتُ عن كتابة سطر واحد عن اغتيال عمر؟ لم انعقد قيد الجبن على عقلي؟ أنا جدير بالإدانة! ليس ردةَ نحورا. إنها فتنة ظلومُ بوصمة الانحطاط ووجعه؟ لو أنني مسخة ورقة تحتحتت في مهب

1 – مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، المرجع سابق، ص 87.

2- المرجع نفسه: ص 90.

ريح دوامة العنف هذه حتى أعري عورتي أمام تاريخ عمر والآخرين المحفور بمخالب الوحش في ذاكرتي! ها هو الرماد تحول الى دمهم يحاصرني. آه يا ندم كيف أني لم أقض نحبي مثلهم بشهامة الرجال؟؟»[1]

«حتى إذا استلقى على سريره فشعر بارتخاء أشعل مذياعه (...) علم من مصادر إعلامية في الجزائر أن مسئول أحد الأحزاب دعا إلى المقاومة المسلحة ضد الأصوليين. وجاء في خبر عاجل أنه وقعت مذبحة قرب العاصمة الجزائرية راح ضحيتها ثلاثون شخصا جلهم من الأطفال والنساء، لم يذكر المصدر مديري العملية ولا هوية المنفذين ليتواصل سؤال: من يقتل من؟»[2]

فالحديث عن الإرهاب «ليس حديثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، فعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا (...) لذلك فإن وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقه، ولكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها»[3]

ومن هذا المنطق فإن الأديب لم يعد يوجه نصه السردي إلى القارئ العربي فقط وإنما أصبح يكتب «لغيره من قراء الغرب الذين يريدون أن يعرفوا حقيقة الإرهاب، فاجتهاد الروائي إنما ينصب في خانة تحديد المسئول عن القتل والخراب...فالمثقف الذي يقع ضحية الإرهاب العملي يقع من جهة أخرى

1 – تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 19

2– المصدر نفسه، ص 129.

3 – مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، المرجع السابق، ص 91.

ضحية إرهاب الرواية ويتم ذلك من خلال وصف لحالة الرعب التي عاشها المثقف والصحفي الذي كان مهددا في كل لحظة من طرف الجماعات التي رفعت شعار قتل النخبة المفكرة في بلادنا».[1]

هذا ما تترجمه لنا رواية "تماسخت" عبر مشاهدها السردية التي تعكس اضطرابات الجزائر أيام العشرية السوداء، فأحداث الرواية تدور في إطار تشوقي متسارع أين يجد "كريم" نفسه مجبرا على الرحيل، ليس هروبا من الموت ولكنها مواجهة من نوع آخر سلاحها القلم «لم يكن أحد يتوقع أن تتحول مهنة الصحافة في البلد إلى ما يشقى الضمير ويوحل الموقف ويعفر الكرامة ويسبب الموت الرخيص».[2]

رافعا شعار الحياة ملك للجميع ولا يحق لأحد يسلبه إيها، فقد أدرك هشاشة الفكر التعصبي الذي تميزت به هذه الشريحة "الإرهاب"، وكذا وعيها الزائف والذي أفرز بالدرجة الأولى رداءة في تصويرها لواقع جديد، قائم على الذبح والقتل، هذا الفكر الذي لا يمكن تغير مساره، وعلى هذا الأساس كان اختيار الهروب أو الاختفاء الحل الوحيد للمواجهة متحديا الأوضاع التي كانت تعيشها الجزائر رافضا لأن يبقى ضحية هذا الواقع المتدني «أبدا ولن استسلم لأن أكون ضحية أو أهرب من مواجهته، أني أحس نفسي في خصم شراسته، ومن ثمة أنا أقاوم بقدر ما أملكه: كلماتي ونزاهتي الأخلاقية تجاه الحقيقة».[3]

عندما يجد الكاتب نفسه مسكونا بهم عام يخص السواد الأعظم من بني قومه، أو بقضية تمس الواقع اليومي لبني جنسه أو بتاريخ يشتمل التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يعيشها وطنه

1- حبيب مونسي: موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، مجلة أصوات الشمال في 08-12-2011، ينظر إلى الموقع الإلكتروني: http://www.rachidia.com

2- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 15.

3- حميد عبد القادر: الهم الايديولوجي لم يعد عقيدة عندي، حوار مع لحبيب السائح في جريدة الخبر، الاثنين 14 أكتوبر 2013. ص07.

الصغير، ويجد نفسه عاجزا عن التغيير المادي والملموس، لا يبقى أمامه سوى ريشة وحبر يدمر بها واقعه ليعيد صياغته من جديد «هذا العالم يا صديقي، يجب أن تدمره ونعجنه وأن نعيد نحن الفنانين صياغته».[1]

فبين الرباط ووهران وتونس تبدأ رحلة المعاناة لكريم، الذي أراد أن «يصرخ في عمق الليل حتى يبدد من ذهنه صور الخوف واليأس المتراكمة بطول المسافة حتى الربط ومنها إلى وهران فإلى الجزائر فتونس ومنها عودة إلى البدا»[2]

لقد استطاعت هذه الشخصية المدورة* السالكة لدروب المخاطرة والمغامرة، أن تدفع بالرواية إلى الجمالية والفنية التي تميزت بقدرتها العالية على مزج الواقع بالمتخيل، وتشغيل الحلم واستيطان الذاكرة، فيما أسهم عميقا في تمتين أواصر التشكيل ومضاعفة الطاقة التعبيرية والأدائية.

ومن ثم اشتغلت الرواية على حساسية التصوير العميق لمشاهد روائية زاوج فيها المؤلف بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي، لتكون البداية بالحاضر التي اعتمد فيها على النسق الزمني الهابط في تجسيد الاسترجاع، «وتذكر أنه كم كان ينظر بعبثية كبعض زملائه إلى مهنة الموت، كذلك صاروا ينعتونها منذ اغتيال أول زميل يومها وقد غادر مكتبه في الجريدة لعن الطريق التي قادته إلى الجامعة ليدخل كلية

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 101.

2- المصدر نفسه ص 51.

* الشخصية المدرورة أو المكثفة هي «تلك المعقدة التي لا تستقر على حال ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول من أمرها لإنهاء متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن، فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية داخل العمل السردي ولكن عناء الحركة وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها، فإذا هي تملأ الحياة بوجودها فلا تستبعد أي بعيد ولا تستصعب أي صعب.. إنما الشخصية المغامرة هي الشخصية المعقدة » ينظر إلى عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص 88، 89.

الصحافة، وأحس نفسه فجأة في حل من أي زمالة، كأن انفجارا ذريا حدث في وعيه، وليدّعوا أني فررت كل لذاته والموت للجميع».[1]

فبين العودة الى الماضي والاستفاقة على الحاضرة، تستمر فصول الرواية لتترك النهاية مفتوحة توحي باستمرار المأزق الواقعي، يبدو أن القضية لا تكمن في التلاعب بالأنساق الزمنية وحدها، بل تكمن في الوقت نفسه بتجسيد الاختراق من خلال الاسترجاع وتشكيل الفضاء من خلال الحاضر «إذا كان المكان "الفضاء" من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية في العمل الأدبي (الروائي) فإن الزمان هو الحياة نفسها، أو هو الوعي بالحياة، ومن ثمة أمكن القول: أن المكان هو عالم الثوابت بينما يندرج الزمان في عالم المتغيرات».[2] لذا فالزمن في العمل الروائي يتمثل بوعي الشخصيات به وبحركة الأحداث وتطورها، كما يتمثل أيضا بالسرد الذي يجسد تلك الأحداث.

ومن هنا يمكننا أن نميز نوعين من الزمن في هذه الرواية:[3]

1- **الزمن النفسي:** ويسمى الزمن الداخلي أو الشخصي الذاتي وهذا الزمن يرتبط بالشخصية ارتباط وثيقا، ويدخل في نسيج حياتها الداخلية ويتلون بتلون حالتها النفسية والشعورية، فيطول أو يقصر تبعا لتلك الحالة، ويتجلى الزمن النفسي في تداعيات الشخصية وذكرياتها ومنولوجاتها الداخلية وتيارات وعيها، وربما برز في أحاديثها المباشرة أحيانا، وليس لهذا الزمن قياس ثابت أو محدد منطقيا.

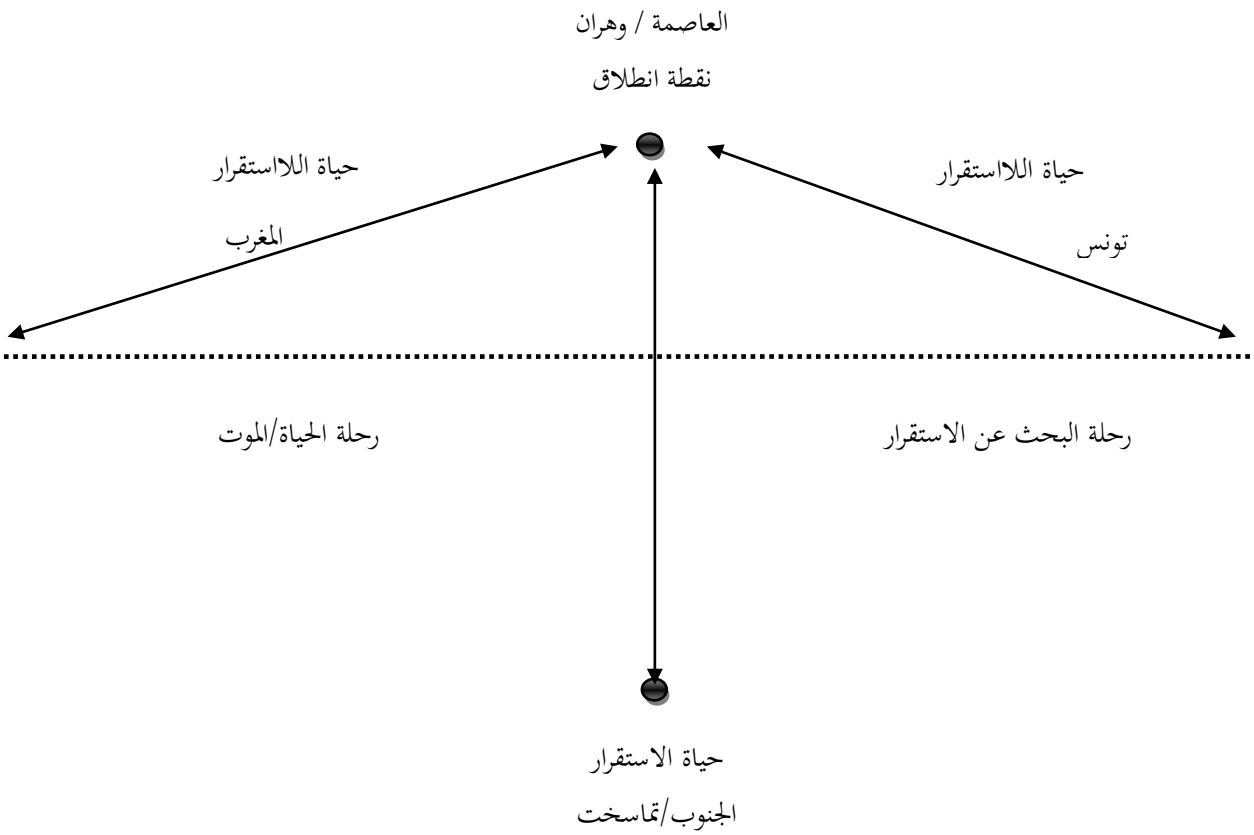
1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 05.

2- بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر، ط1، 1986، ص 154، 155.

3- حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية (1965- 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998، ص 264.

2- **الزمن الطبيعي**: أو الزمن الخارجي الذي يشكل العالم الأساسي أو الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية، ومقاييس هذا الزمن مستمدة من الزمن الطبيعي الخارجي.

هذا الامتداد الزمني يتسع كذلك عبر المكان ليشمل كلا من المغرب- الجزائر- تونس، وحتى يستطيع لحبيب السائح تغطية هذه المساحة الهائلة زمانيا ومكانيا، أحتاج إلى متابعة ورصد تحركات كريم انطلاق من بيته والتي شكلت لنا البؤرة التي تنطلق منها الأحداث فمنه خرجت الشخصية وإليه تعود، متركزا على حيلة فنية باستحضار شخصيات وأماكن حقيقية ليجري عليها تحويرا طفيفا على أسمائها فيبقى في ذهن المتلقي الجهة المقصودة، دون أن يتحمل الكاتب اشكالات لا مبرر لها قد تنشأ عن ذكر الأسماء الحقيقية.



لا شك أن حياة كريم التي صورتها لنا الرواية تجعل منه شاهدا أساسيا على مرحلة شديدة الغليان وسريعة التغير إنها مرحلة التسعينيات أو العشرية السوداء، التي فرضت عليه السفر أو المغادرة، هذا السارد/البطل الذي سافر معه الوطن أينما يذهب فهو يحمل جرحا نازفا وشوكة دامية في الحلق والعين لا يستطيع التخلص أو الشفاء منها. «خوفي وترددي وحبي الباقي لأرض أبويّ هو ما يمزقني فأنزف حنينا إلى طفولتي المسروقة، ليتك تقدّر درجة نقمتي على الجماهير شكّلها الرعاع، تنسي بسرعة وتنقاد بسهولة وترد الفعل بشعور المهان! ديناميكيتها التدمير، فكأنما للحرب على الاختلاف خُلقت وللانحطاط بُرمجت!».[1]

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 135.

«لكن هذه الجزائر مجنونة خالبة وسريالية! كلما أظهرنا لها عشقا أفسحت إلينا نحو الموت على صدرها كأطفال ينامون! إنها قابعة هنا في ذاكرتنا، في عمق نسياننا ضميري يترجرج لمجرد ذكر اسمها».[1]

يبدو من نسق الرواية في هذا كله أبعد ما يكون عن التسجيل أو التبجيل أو الانفعالات الطارئة، فالكاتب يهدف أساسا إلى تصوير العلاقات من الداخل ونقد الواقع المشتعل، ولهذا تبدو المشاهد السردية غير مألوفة، فالمشهد الواحد يتكون من لقطات وومضات متنوعة ومتجاورة ومتداخلة ومتشابكة، فالانحرافات السردية ظاهرة متكررة في كل مشهد بل في كل صفحة من صفحات الرواية، لذا يتعذر تلخيص هذه الرواية، كما أن محاولة تفكيكها وإعادة بناءها وتركيبها ليس بالأمر الهين.

فالأزمة متداخلة والانتقالات عبر الأمكنة متكررة، وحركة السرد المباشر تقطعها تقنية الاسترجاع "الفلاش باك" والتذكير والتداعي والحوار الداخلي والحوار الخارجي، فضلا عن الرموز المتناثرة الشفافة والكثيفة والغموض الذي يلف الكثير من المواقف والأحداث والحكايات التي تقدم بصورة مبتورة ومتعمدة.

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق: ص 184.

1-حوارية تماسخت دم النسيان:

يعد «الحوار جزءا هاما من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العملية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم شخصياته، بواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر اتصالا صريحا ومباشرا (...) والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه».[1]

إذا فالحوار عنصر حيوي في العملية السردية، فهو المساعد على تدفق الأفكار وارتباطها ببعضها البعض، والذي يوفر لكاتب الرواية فرصة متميزة لتحقيق الرؤية الإنسانية الشاملة للواقع، عبر كشفه لجزئيات أوجه التطور بين عناصر الصراع في حركته المستمرة، فعليه «تقع مسؤولية نقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص».[2]

ومن هنا يمكن تحديد وظائف الحوار فيما يلي:[3]

1- رسم الشخصيات لتبدو أكثر وضوحا.

2- المساعدة في تصوير مواقف معينة في الرواية.

3- تطوير الأحداث وتعميقها.

4- التحقيق من رقابة السرد.

1- حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية (1965- 1985)، المرجع السابق، ص 284.

2- فـــاتح عبـــد الســـلام: الحـــوار القصصـــي(اتفاقيات وعلاقاتـــه الســـردية)، المؤسســـة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص21.

3 - حسن قباني: فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان- ط2 – 1974م، ص95.

5- الكشف من مغزى الرواية والإبانة عن غرضها.

6- إضفاء الواقعية على الرواية.

فالحوار السردي له قدرة على رسم الشخصيات والتعبير عن مواقفها، وكذا تطور أحداث الرواية من خلال الكشف عن عنصري الزمان والمكان لذا «فالحوار يعد من المشكلات والتحديات الفنية التي تواجه الروائي، فهل يصوغه باللغة الفصحى كونها اللغة القومية المعيارية الموحدة؟ أم اللهجة العامية المتعددة في تشكيلها وتنبيراتها المحلية والمهنية، كونها مستوى من مستويات التفكك الداخلي لتلك اللغة وطريقة التعبير عن الخصوصية الاجتماعية والفردية لمنطوق الشخصيات ومراميها الحيوية».[1]

ومن هنا يصبح الحوار السردي عند عبد المالك مرتاض هو «اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات داخل العمل الروائي (...) والحوار الروائي المتآلف يجب أن يكون مقتضيا ومكثفا حتى لا تغدو الرواية مسرحية وحتى لا يضيع السارد سرده عبر هذه الشخصيات المتجاورة على حساب التحليل وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها».[2]

ومن هذا المنطق استغل "لحبيب السائح" تقنية الحوار في متنه الحكائي حيث زاوج بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي وذلك عبر فصول الرواية فكانت هذه المشاهد السردية:

1- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع السابق، ص 94.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص 116.

أ–المشهد السردي الأول : الذي تجسد في الرؤيا ذات الحوار الترميزي، وهو نوع من الحوار المباشر (ديالوج) «وهو الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة».[1]

ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما:[2]

- مستوى (اللفظة / التركيب): من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقتها التعبيرية فيصبح الترميز باللفظة ذات إيحاء خاص.
- مستوى (الموقف/ الحدث): قائم على تأويل الحدث والفعل والبحث عن إيحاء شمولي.

«وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: «أنت كريم بن محمد ابن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك؟ أنا سأبيد كما يا طواغيت! وأخرج مدفعا، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا، فانحرفنا ننزل شعبة. حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الآدمي منهكا وبيد محشوشة، يصوبها لنا. ولكنه سرعان ما ارتعش وقال : (أنا تعبت) ومدلي السلاح فلم امسكه فسقطت المحشوشة وتهاوى. والتفت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير».[3]

1- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع السابق: ص 63.

2- المرجع نفسه: ص 63 – 64.

3- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 03.

جاءت لغة الحلم حاملة فكرا وطاقة استشرافية، ذات صيغة رمزية بلغة غير مباشرة، فالحلم «بمثابة رسالة رمزية تتراءى للرائي في المنام، والمسئول هو وحده القادر على فك شفرة هذه الرسالة، والكاشف عن محتواها التبشيري أو الإنذاري»[1] وبذلك يصبح نص الرؤيا قابلا للتأويل من قبل المؤول/ القاري من خلال «المشاهد والرموز التي تنتقي بطريقة لا إرادية لتشكيل عناصر الحلم، تعمل دائما على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية وإرجاعها في نسق إخراج جديد يفتح بعض الآفاق المجاورة للتجربة نفسها، إما في اتجاه التخويف، أو التحبيب أو النصيحة».[2]

تشكل جدلية الموت/الحياة محورا رئيسيا في رواية (تماسخت) وما الرؤيا إلا مثال على ذلك، فقد عكست لنا حالة التيه والاغتراب التي ذيقت الخناق على روح السارد/ البطل الذي يعيش واقعه الممزق المخدر، فهو يعبر عن معاناته بلغة تلقائية خالية من التكلف، مليئة بالصور الموحية والرموز التي سيتعامل معها القارئ الذي سيغدو أمامها المفسر المؤول.

جاء المقطع "الرؤيوي" يؤدي وظيفة العتبة الاستهلالية، إذ حاول الراوي وهو يسند مهمة السرد إلى سرده الذاتي، أن يجعل من الأسطر الأولى عتبة يمهد من خلالها الدرب للقارئ للولوج إلى غياهب النص، متخذا من الزمن بعده الآني كنقطة انطلاق والتي تغوص في الذاكرة أحيانا (الماضي القريب) وتتنبأ بمستقبل غبر آمن، هذه الذات التي وجدت نفسها مشدودة إلى قطبين: قطب الرغبة بالحياة، وقطب الموت الذي يلبس قناع الدين ليجرد الذات مما تنعم به شيئا فشيئا حتى يوصلها إلى العدم.

1- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 208.

2- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص 149.

لتشـكل لنـا المشـاهد الحواريـة عـبر فصـول الروايـة فضـاء شـديد الحساسـية يعكـس انشـطار الذات/السارد بين حاضره وماضيه وتطلعه إلى المستقبل.

ب–المشهد السردي الثاني: جاء بصيغة الحوار الخارجي المركب : «وهو الحوار الذي تدور فيه عين المحاورة بطيئة تتأمل الأشياء والحالات، كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي فضلا عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها، وبذلك تتميز قدرة المحاورة في هذا النمط بالوصف والتحليل».[1]

وهنا حوار جمع البطل "كريم" بصديقه "بولنوار" «عادا بالحديث إلى حاضر كابس يبدو مسدود الأفق:

– إغلاق الحدود أمر وارد.

– الوضع الأمني متدهور وفرنسا تشدد إجراءات منح التأشيره.

– مئات الآلاف يتأهبون للمغادرة. بعض المسئولين الكبار رحلوا عائلاتهم إلى الخارج.

– اعرف محامين وأطباء ومهندسين ورجال إعلام وجامعين غادروا فعلا.

– المتزوجين بالفرنسيات خاصة.

– وربما يكون هؤلاء قلة.

– مهما يكن.

– الأخبار تتحدث عن حركة عبور غير عادية على الحدود الغربية والشرقية.

– محنة!!

1– فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع السابق: ص 51.

– لكن الحدود الغربية تختلف على ما يشاع.

– لا أدري بالضبط، ولكن السلطات هناك لن تسمح بتوافد من لا مصلحة فيه.

– يعـــــني؟.

– أمس استخبرت لدى صديق في وجدة فلمح ليس بالإمكان إغلاق الحدود بدعوى أن سلطات بلاده لا ترغب في إثارة مشاكل إضافية مع الجار باعتبار ما يجري هنا أمرا داخليا.

– العالم كله مرجرج، والكل يطلب العافية»[1]

– وفي حوار آخر خارجي مركب جمع كريم بالضاوي في الرباط، وقد غلبت عليه اللغة العامية:

– «مرحبا!

– كيراك؟

– أعتذر.

– ما عليش.

– جئتنا بالخير.

– آه نويوة دافية.

– كيف الحال؟

– شوية شوية.

– شيء فضيع ما يحدث عندكم؟

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 11، 12.

– ديناميكا الجنون.

– أعلى من درجة الجنون.

– ما لا يرى أو يُسمع أشنع.

– قلوبنا معكم.

– ربي يحفظك.

– تكلمت مع الاخوة في اتحاد الكتاب. نشرب قهوة. وبعد نروح للفندق.

– ولكن...

– لا تهتم...الإخوة يتكفلون.

– الواصلي مسلم عليك.

– كيف حاله؟

– كحالنا جميع. شبه سرية، خوف. تحايل على الموت المبرمج بخنجر أو محشوشة.

– المكاوي هنا....جاء من مكناس.

– شيء جميل لم نلتق منذ وجدة ونحن نقيم في مدينة واحدة.

– وجدة كانت بداية مجهضة، المثقفون لا يملكون مجالا للتحرك إلا في الحدود السياسي.

– كأنه قدر الواصلي حثني على الاتصال بك في خروجي من الجزائر.

– إنه صديق مرحبا أنا وأنت لم نتعارف بما يكفي في وجدة.

– عرفتك أكثر من خلال كتابك الذي مرره لي الواصلي، وأنت في السجن قرأته باهتمام.

– شكرا خرج جذاذة جذاذة.

– وحالك الآن؟

– ليس أسوأ. وُعدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان.

– ستكون أنت أولى حالة يحصل لي الشرف التكفل بها.

– شكرا يحصل لي أنا الشرف ولكن أنت أولى بحالك مني.

– أمزح.

– مؤسسات كثيرة لكن ما أقل التفاتها إلى ما يعانيه إنساننا في جسده وضميره؟

– لأنها مؤسسات لا تؤثر على الرأي العام ولا تشكل رقابة على أجهزة القمع.

– عندنا تعددت ظاهرة القمع المؤسسات إلى شارع. وهي تتجاوز إلى أن تصير شبه مؤسسات موازية في شكل جمعيات ذات جناحين مدين علني وشبه عسكري سري في انتظار أن تحل محل القائم.

– إلى هذا الحد؟

– الجنون خطط له، ويتم الآن التأسيس له، القمع فضيحة الإنسان الحيوانية.

– مع الفارق أن القمع الآخر يدعي له مصدرا سماويا.

– لا فرق.

– ستكون كارثة إذ اتسعت رقعة الجنون.

– ربما كنا نحن كوباي تجربة مخابر أصولية تشتغل بعقل الآخر، لعلنا ونحن ندفع ثمنها نكون نخفف من أكثر عدواها على البقية الاطمئنان وارد.

– يمكن...

– لأن الجزائر لا تريد أن تكون معبرا لفلول صناع الجنون المدمر الذين يحلمون بأن يمروا سيطرتهم تمتد من بيشاوار وراء إلى طنجة ومنها عبر المضيق، إلى أوروبا بواسطة جاليات المسلمين المهاجرة.

– ربمـــــــا»[1]

ج–المشهد السردي الثالث: جاء بصيغة الحوار المجرد من (الوصف، التحليل والترميز) وهو أحد أنواع الحوارات الخارجية " ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقرب في تكوينه لحد كبير من المحادثة اليومية بين الناس، فهو حديث إجرائي متأسس بفعل رد سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد لأنها إجابات متوقعة على أسئلة عادية ".[2]

تجسد في هذا حوار الذي جمع كريم بالضاوي بأحد شوارع الرباط بعدما قرر الرحيل إلى تونس:

– «كأن الرباط ليست هي الرباط بأشيائها وبشرها..

– الوطن العربي والمثقفون العرب، فرية.

– يا خويا مالك أنت ومالهم؟

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 83، 86.

2- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع السابق ص 42.

- استرجع خارطتهم تتبين فداحة ضيق الأفق، والتفت إلى المقاصل المنصوبة وأنظر ظلمة الغياهب المهيأة؟ لا شيء سوى رايات القهر!
- هون عليك! سيمتصهم الملح جميعا!
- إهانة تاريخية مستمرة، مذلة إنسانية شامتة واغتصابٌ وجودي سافر! قدرنا على هذه الأرض يأس مدمر وموت بطيء. هل تملك أنت شبرا واحدا تستطيع الحركة فيه بلا قيد!؟
- أواه خويا كريم أرجوك!
- بقى أن نرتب مراسيم اختتام الخيبة.
- وتكلما طويلا على أفق تونس وفرنسا قبل أن يدخلا إلى السنترال ويفترق في الرواق»[1]
- وبانتقال كريم إلى تونس، التقي كمال فكان هذا الحوار:
- نسيت أن أحمل لتونس غصن زيتون.
- وجهك يكفي فيه سلام! تونس شعبا وحكومة متأهبة للدفاع عن وجودها وحدودها في حالة استيلاء الأصوليين على السلطة في الجزائر، بل هي ستطلب تنفيذ اتفاقات التعاون الأمني والدفاع المشترك التي تربطها مع الأصدقاء، في الضفة الشمالية.
- حينها، سأكون أول من حمل السلاح.
- لأقاتل من يصادرون حريتنا»[2]

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 136، 137.

2- المصدر نفسه، ص 204.

د – المشهد السردي الرابع: وهو حــوار داخلي غير مبـاشر أو ما اصــطلح عليه البعض «بالمضمر»[1] هذا النوع من الحوار «تعبر به الشخصية عن مكنوناتها، وهذا يستدعى حضور الروائي في النص فالتعامل به جراء التلاقي مع نظريات فريد ويونغ».[2]

فهي أحدى تقنيات الرواية الحديثة الذي يعمل على تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التصريح والتلميح، إلا أن الشخصية التي ستجري حوارا داخليا «لا يستطيع الإنسان أبدا أن يعرف محتوياتها اللاشعورية على نحو مباشر»[3] فهو «تعبيرا عن فكرة الحميمة التي ترقد في منطقة اقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي»[4] وهذا ما يسمى بالوعي (الباطني) فهو يتميز عن الوعي المباشر من ناحية التركيب اللغوي واستخدام ضمائر المخاطب أو الغائب، وهذا يعني وجوب حضور الراوي/المؤلف بشكل دائم، لأن طبيعة الضمائر لا تسمح له بالغياب بل تطلب منه أن يكون شاهدا أو راويا أو معلقا على الأحداث.

لتجد الشخصية نفسها تعبر عن واقعها وعن آمالها وأحاسيسها، وهذا النوع من الحوار مرتبط أكثر بروايات تيار الوعي «إن المونولوج مصطلح يختلط في كثير الأحيان بمصطلح تيار الوعي ولكن المونولوج يستخدم على نحو أكثر دقة لأنه مصطلح بلاغي».[5]

1- أنظر: عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، اتحاد كتاب العرب، (د ط)، 2004م، ص 211.
2- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع السابق ص 104.
3- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر : محمود الربيعي، مكتبة الشباب للنشر (د ط) 1984 م، ص 86.
4- المرجع نفسه، ص 44.
5 - المرجع نفسه، ص42.

ومن هنا قسم لنا نجيب العوفي المونولوج إلى ثلاثة أقسام وهي:[1]

- المونولوج الواعي أو الذاكرة الإرادية الذي يشكل تداعيات تظل مشدودة إلى الشعور والمحكومة بالوعي.
- المونولوج اللاوعي أو الذاكرة اللاإرادية الذي يشكل التدفق التلقائي للميولة النفسية من غير ضوابط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية ومن مظاهره الحلم الصريح وهذيان الذاكرة أو تداعياتها الحرة.
- المونولوج الإنشائي أو فقدان الذاكرة: وهو الصراع المتجدد بين الماضي والحاضر أي بين المخزون النفسي والمكبوتات والتطلع نحو الحرية والخلاص (المستقبل).

فالحوار الداخلي يعمل على «اتمام بناء الحدث ويعطيه أبعاده الداخلية، فيكشف عن ما فيه من سيكولوجيه، ووظيفته بالتحديد هنا هي إضاءة دواخل الشخصيات لتتعرف على مواقفها في التفكير وكيفية تكوين أفكارها وانطباعاتها ومواقفها، إنه إضاءة لعالم التكون وخلق الماهيات وإبداعها ثم تسليمها للحوار جاهزة ليعطيها شكلها النهائي. لتعبر عن مواصفاتها لذلك فإن أهم ما في القصص هنا هو الحوار الداخلي لأنه مخزون المواد الخام ومصنعها الخلاق، إذ أنه هو صاحب الوظيفة الأساسية في تكوين الحدث، أما وظائف الحدث والأسلوب والشخصيات فهي ثانوية بالنسبة له»[2]

1 - نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987 ص541، 549، 554.

2- ضياء خمير: قمر القدس الحزين دراسات نقدية في الأعمال القصصية لخليل السواحري، دار فارس للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 60.

كما يساعد أيضا "الحوار الداخلي" على «تغذية المونولوج كتعبير عن انطباع ومرافق محددة لشخصيات اجتماعيا وفكريا وسياسيا وهو عقل الشخصيات الظاهرة وقد جاء مكملا للسرد ليهندس الحدث ويعطيه حجمه الظاهري ويساعد في بناء ونوعه»[1]

«أحن إلى أمن طفولتي هناك في سفح الجبل الموقوف باسم جدنا، إلى هدهدة حفيف غابته ينعشني ضوعها، جاسا تحت الصنوبرة الكبيرة قرب بيتنا، يطربني هديل الحمام، ويشّجعني نوح اليمام بلوعة لم أدرك مصدرها أبدا، ومن أعلى الهضبة، عند سفح ذلك الجبل أسّرح نظري ملء المدى فيبدو لي بيننا نقطة وسط المرج المخضر، كما بحر وهران بهرني إذ رأيته أول مرة فسحبت باخرة في عرضه، وها وجه جميلة يثير في حناياي مواجع من ذلك اليوم الذي سرت فيه وحيدا حافيا على رمل شاطئ سيدي فرح بكآبة أطبقت على قلبي»[2]

«بحث عن مقعد شاغر ثم جلس مستسلما:

ليت أني كنت بلا سمع وبلا بصر أو جئت في زمان غير هذا العصر، في بلد غير هذا الوطن، أو كنت ولت قبل الطوفان، أو بقيتُ جزءا سابحا في الفضاء»[3]

«فطأطأ وزفر متحسسا عجزه:

1- ضياء خمير: قمر القدس الحزين، المرجع السابق، ص 160.

2- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 22، 23.

3- المصدر نفسه، ص 31.

كنت فكرت في لو أنه أصابني مرض خبيث فرُحّلت جبرا أو ألقي علي القبض خلف الحدود لأجيب عن أسئلة أمينة قد ترقى إلى درجة التواطؤ مع جهات خارجية، أما وقوعي في حاجز أمني مزيف فكان احتمالا واردا ما دمت أتحرك برا، فلماذا خذلني استعدادي لقبول فكرة موتي العاصفة إن كان لا بد؟»[1]

« بعد العودة من رحلة الضياع: نحن نعيش الضلالة العظمى، أنحن ميؤوس منا؟ يفتك بنا الجبن التاريخي عن مواجهة حقائقنا العارية المخجلة. ها نحن نؤثث مملكة أحلامنا الضائعة ببقايا الخراب هل كتب علينا أن نكون تذكارات للحماقة البشرية؟ خرب روحي يا عزيزي، خرب؟ أترك لك البلاغة وتذكار الخيبة، أما مفتاح الدخول فأنت تملك النسخة الأصلية لأنك مالك الشقة. ها إني من هذا الطابق أقعد على حافة إطار النافذة نحو الخارج، هناك في الأفق خيوط صبح تلوح أحسبها من لون دمي، كأسي الأخيرة من زجاجتي الأخيرة في يدي وشريط التسجيل في الآلة خلقي لن يلبث أن يتوقف. لن تسمع ارتطامي. أضع الميكروفون الآن أرمي خطوتي الأولى في الفراغ لأقهر جاذبيتي»[2]

- ماذا يود السائح أن يقول من خلال هذه المشاهد السردية؟ لمن يكتب ومن يخاطب؟
- ما دور الرواية إزاء هذا الواقع المتوهج والمشتغل؟ وكيف لها أن تصور الواقع دون أن تتحول مادتها إلى وثيقة فنية أو مادة تاريخية؟ وكيف يتسنى لها أن تبني نظاما توصيليا فاعلا ومنتجا؟

1- تماسخت دم النسيان: المصدر السابق، ص 117.

2- المصدر نفسه، ص 269.

3- الإيديولوجية الكامنة في الخطاب السردي لرواية تماسخت:

إن المتتبع لأحداث الرواية يخيل إليه بأن حركة الزمن متتابعة، هذا ما أكده الروائي أثناء انتقاله من فصل إلى فصل ومن مكان إلى آخر، وهنا يأتي دور القارئ للبحث عن المفقود من خلال الموجود «وهنا يدخل القارئ/المتلقي كطرف جديد في النص الروائي باعتباره عنصر مستهدفا من طرف الكاتب الذي يريد إيصال خطاب ما إلى هذا المتلقي، وهنا بالضبط نصل إلى مستوي الإيديولوجي داخل بنية الخطاب الروائي ذي الطبيعة الاجتماعية، وهنا بالضبط أيضا يتم فعل التلاقح الخلاق بين الإبداع/الإيديولوجي بعيدا عن فهم التعسف لوظيفة الفن وقريبا من عملية الكشف المعرفي التي ترتقي بالوعي وبالوجدان التاريخي»[1]

«إن السائح واعي كل الوعي بمزالق المحنة وأثرها في الكتابة فأجهد نفسه في بداية التسعينات في ذاك الحنين، ولكي يؤول أحداث الواقع إلى وقائع تخيلية فكتب رواية «تماسخت دم النسيان» ليجيب عن سؤال تم طرحه بخصوص علاقة الأدب بالمجتمع، وهو كيف يشتغل الخطاب الروائي على الخطاب الاجتماعي من خلال استراتيجية التشكيل»[2]

إذا تماسخت تصور العلاقة المعقدة من الداخل، وفي هذا توازن بين الضرورة الفنية والضرورية السياسية/الإيديولوجية، كما تعكس التفاؤل/التشاؤم المرتبطتان بالحياة وبالمستقبل، لا بالحاضر وقواه المهيمنة ولا بالماضي الغابر، لذا فهو يقف عند تفاصيل الصراع اليومي بكل إبعاده السياسية والاجتماعية

1- نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، دار فارس للنشر، عمان-الاردن، ط1، 2006، ص 71.

2- قلولي بن ساعد: تيمة الموت في "الموت بالتقسيط" للقاص والروائي لحبيب السائح قراءة في محيط النص، مجلة مسارب الإلكترونية أنظر للموقع الإلكتروني: http://www.massareb.com

والإنسـانية والوطنيـة، بأسـلوب فـني هـادف وبنعمـة سـردية جذابـة ومقنعـة، فالروايـة تهـتم بالفـن لا بالدعاية، وبتفاصيل التجربة المصورة عبر مشاهدها المتنوعة وأماكنها المختلفة، فعكس لنا رؤية أكثر عمق وشمولية.

4-كتابة الأزمة بين الرهان الصعب وطوباوية الرؤية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي":

تمثل الشخصيات إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، كونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية. ومن أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا وتفهم الواقع وتمتلئ بروح الحياة، يعمل الروائي على بنائها بناء متميزا محاولا أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية.

ولذلك يمكن القول: «أن الشخصية الروائية لا يمكن أن تكون مؤشرا إلا على مرحلة اجتماعية وتاريخية التي تبعثها وتعبر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم وهذه النظرة هي أرقى أشكال الوعي لدى الإنسان وموقف خلاق يسهم في امتلاك الواقع جماليا، لأن غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنيا يتبعان غنى وعمق المجرى الاجتماعي الشامل، ولهذا تعد الشخصية الروائية أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها للاعتراف بكاتب الرواية أنه روائي حقيقي».[1]

"رشيد" بطل الرواية – **مذنبون لون دمهم في كفي**– والتي تم إصدارها عام 2008م،بعدما عاد **السائح** لإنعاشها عبر مسار الألم والكارثة التي ألمت به بعد ذبح عائلته، فالموت لم يغادر الجزائر في فترة التسعينيات، وإنما كان دائم التجوال في ذاكرة لحبيب السائح وهذا ما دفعه إلى اصدار هذه الرواية، متكئا على تقنية الاسترجاع، مستخدما في ذلك مفردات ومعاني تقطر دما وتعتصر عنفا وخوفا وانتقاما، ليصور لنا واقعا قد عاشه الجزائري بصفة عامة مشحونا بالأحقاد التي لم تفرق بين سياسي أو مثقف أو مواطن بسيط، تمر حياة كل واحد منهم بدقائق للترقب المنتظر للحظة موته.

1- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم حفظ الله، المرجع السابق، ص 33.

فالرواية لم تتجاوز حدود تصوير الواقع ميكانيكيا أو فوتوغرافيا، يظهر ذلك جليا من خلال تلك المشاهد السردية الدامية النابعة من ذاكرة "رشيد" «تلك الصور من الدم لا تزال ذاكرتي ملطخة بلون منه في الرواق على جدران في الحوش وفي أحاسيسي كانوا الثلاثة مضرجين بدمائهم نحورهم ممزقة».[1]

«ومن خلف ستار نطق لي: أرى لون دمهم في كفّي».[2]

«وفي المقبرة أقسم لي أمام أرواح أمه وأبيه وأخته على أن يتعقبه حتى يدركه (...) أحمد خويا ماذا بقي لي بعدهم».[3]

«وفيما كان المفتش حسن يتأهب إلى الخروج في مهمة عاجلة قال لمساعده: إنه ليس سوى غريزة الوحش النائم في الإنسان وإلا ما بالغ في التنكيل بجثته إلى حد عرضها على الذئب. فرد عليه: عندما نكون في مواجهة الإساءة القصوى يتعطل فينا الحس الإنساني».[4]

فالموت في الرواية يشكل أحداثا متكررة ومؤلمة، قد أثرت في عالم البطل الداخلي والذي أسهم في دماره النفسي، فقادته إلى الانتقام «وفي ذهني وجه رشيد بملامحه الجليدية يردد لي عند باب المقبرة:سأذيقه طعم الموت بيدي».[5]

1 – لحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للنشر، ط1، 2008، ص 12، 13.
2 – المصدر نفسه، ص 16.
3– المصدر نفسه، ص 16.
4– المصدر نفسه، ص 169.
5– المصدر نفسه، ص 104.

تعكس لنا هذه المقاطع السردية الشرخ النفسي الذي يعاني منه رشيد، إذ أصبح أسيرا لآلامه وحقده فأصبح إنسانا عاجزا عن الفهم، عاجزا عن ترتيب الأشياء ترتيبها الطبيعي، وهذا يتناسب تماما مع البناء المتشظي للنص عبر الزمن، الذي تدخل فيه مستويات عدة فنحن أمام ماض تاريخي يرتبط الوعي به عبر نماذج محددة داخل الرواية والتي يمثلها "بوركبة" أحد أعلام الثورة، ونحن أيضا أمام ماض نفسي وبولوجي وعائلي عكسته لنا حياة الشخصيات عبر فصول الرواية، فالتقديم الغير المطرد للحوادث والوقائع بما يخالطها من مخاوف أو رغبات أو أمان تتعرض من حين إلى آخر إلى بعض التعديلات وهذا شكل من أشكال السرد القائم على التذكر دون نفي وجود للعلاقات السببية بين الحوادث.

لقد فتح الروائي أبواب مؤصدة على مصرعيها، ليفشي لنا سرا عبر أسطر الرواية، هذا السر الذي تكتنزه أعماق الذات/السارد تملأها الخيبة إزاء الواقع قد عاشه ورفضه لتلوب في أحشاء السرد أيديولوجيته القاتلة.

فالرواية بمجملها تحمل القارئ إلى الإقرار بشرعية القصاص من الجناة، وبعبثية الجهاز الإيديولوجي السلطوي القاضي بالتطبيع الاجتماعي معهم "الإرهاب" بعد إصدار العفو الرئاسي أو المصالحة الوطنية، باعتبار هذه السلطة «قوة اجتماعية تسعى إلى تحقيق مصالحها».[1]

فهي تستخدم وتسخر هذه القوة لحماية أيديولوجيتها وهذا يعني نفي مصالح أخرى أو أيديولوجيات نقيضة، لا من منطلق رفضها للسلام فالرواية تدعو له، وإنما من منطلق رفض التناقض

1- فيصل دراج: الواقع والمثال (مساهمة في علاقات الأدب والسياسة)، دار الفكر الجديد، بيروت -لبنان- ط1، 1989، ص 30.

والنزيف والنفاق السياسي إذا جاز التعبير، فتغدو الكتابة تشبه بوصلة لا تشير إلا لجهة واحدة ومحددة إما صوب الماضي، أو ربما تكون صوب الحاضر، لكنها لا تشير أبدا إلى صوب المستقبل.

فالمتصفح لهذه الرواية يجدها تقوم على ثمانية فصول، كل فصل من هذه الفصول يتوزع على مجموعة من المقاطع السردية المرقمة، والتي تتباين من فصل إلى آخر من حيث عددها وحجمها، حيث نجد جل فصولها تعتمد على سرد الماضي من خلال تلك المشاهد والصور التي تعود بنا إلى احداث العشرية السوداء «فتذكر مشهد أطفال الكشافة السبعة الذين مزقتهم قنبلة مفخخة في المقبرة يوم العيد».[1]

هذا الصندوق الأسود المكتنز بالذكريات المفجعة، جعلته يعيش مع بطله في كل لحظات حياته، فقد اندمج مع العمل ومع أحداثها حتى باتت سلطته غير محكمة على شخوصه التي قادته كيفما شاءت، والدليل على ذلك أن القارئ لا يستطيع أن يحدد بدقة من أين تنتهي إيديولوجية الكاتب وأين تبدأ إيديولوجية الشخوص، فالشخصية الرئيسية مثلا "رشيد" تراوغ الكاتب في مواطن عديدة فهي تعيش تناقضات الحياة وتعقيداتها، تجرب الحب كما تجرب الكراهية، تظهر ثم تختفي فقد تطورت أكثر من الحدود التي رسمها لها قبل البدء في الكتابة، لتصبح الكتابة «أشبه بولادة سرية لا يدل عليها إلا صراخ ذلك الكائن الذي يشق العتمة بصرخات متكررة ليعلن عن وجوده».[2]

1- مذنبون لون دمهم في كفي: المصدر السابق، ص 32.

2- ابراهيم عبد المعين وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية، دار فارس للنشر –عمان- ط1، 2003، ص 80.

وهكذا اتسمت الشخصيات داخل هيكل الرواية بثلاث ابعاد أساسية وهي:

- **البعد الإنساني:** تعكس الرواية الحياة البسيطة التي تعيشها الشخصيات قبل حدوث الكارثة الوطنية، أين قتلت عائلة رشيد من قبل "لحول" وجماعته فيقرر الانتقام ليدخل في عالم الصراع والتمزق بقدر ما يعيش الطموح والحلم. فالرواية عكست لنا ثلاث مراحل أساسية في حياة البطل "المرحلة الأولي" أين عاش فيها واقعه مع اسرته حتى بلوغه سن المراهقة التي شكلت "المرحلة الثانية" حيث نجده في مقاعد الجامعة بالعاصمة يكمل دراسته بالترجمة، لتدخل حياته داموسا مظلما بعد اغتيال عائلته.
- **البعد الوطني:** شكلت شخصيات الرواية "رشيد وبوركبة (المجاهد)ويزيد والزهرة والطيب بن العربي والإمام وإسماعيل وحورية"...الخ، الوعي القومي والوطني الرافض للفساد ورموزه، كونها شخصيات محبة للوطن والخير، فرشيد حلم أن يكون مترجما «حلمت دائما أن أنقل إلى الآخرين شيئا مما في اللغة العربية من جمال ومن جهد إنساني»[1] أما أحمد فاختار أن يكون نجارا صاحب مشغل يقدم يد العون إلى أهل مدينة، أما بوركبة فهو المناضل صاحب المقهى، ويزيد ضابط شرطة، والزهرة أستاذة ووالدها إمام وغيرهم...فكل واحد منهم يسعى جاهدا نحو الأفضل ليكون فردا صالحا لمجتمعه ووطنه.
- **البعد الاجتماعي:** باستفحال ظاهرة الارهاب في أوساط المجتمع الجزائري، دخلت الجزائر أزمة اقتصادية وسياسية وأمنية أحدثت خللا في المنظومة الاجتماعية كان لها أثر السلبي على حياة الناس عامة.

1- مذنبون لون دمهم في كفي: المصدر السابق، ص 249.

لقد تميزت شخصيات –**لحبيب السائح**– بقدرتها الكبيرة على تحديد ما رغبت في تحديده من ملامح كينونتها وعلى رسم معاناتها النفسية، إن لم نقل الإخصاء النفسي الذي أصابها بعدما فرضت الواقع نفسه، فباعتمادها على مبدأ الصدق في الفعل والقول أثبتت حضورها في الحكي الذي يستمد جماليته من ذلك المبدأ، لتحقق في الوقت نفسه مشروعية مقروئيتها لدى المتلقي الذي سيواجه معاناة «لا تضارعها معاناة الكتابة والخلق، مادامت قائمة على عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوح على جملة الاحتمالات التي تسعى حيثياتها إلى تخييب كل توقعات القارئ».[1]

فالرواية تبتدئ بأعلى درجات الغليان من أهم مرافقها الساخنة والتراجيدية، موقف السقوط والانهيار واتخاذ القرار للانتقام، لتأتي الفصول اللاحقة لتبرر وتفسر هذا الموقف وتستبطن جذوره وأعماقه، لتكون نهاية الرواية باعتقال "رشيد" وتسليمه للمحاكمة التي لم ترضي الكاتب في حد ذاته.

فإلى أي حد أقنعتنا الرواية بالموقف النضالي للوعي فيها؟! فللإجابة على هذا السؤال يجب أن نميز بين مستويين:

- **المستوى الأول**: الذي يعتمد على القناعات والأطروحات الإيديولوجية التي بلورتها الرواية، «سبب محنة البلد وموت الإنسان فيه رخيصا هو التناحر الخفي والمعلن للاستيلاء على كرسي السلطة وبسط سيطرة الزعامة»[2]

1- حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) 2000، ص277، 278.

2- مذنبون لون دمهم في كفي: المصدر السابق، ص 38.

«ثم ها هي حرب أخرى همجية تمزقنا منذ سبع سنين، تديرها رؤوس الفتنة من السياسيين الطموحين ومن كبار المتنفّذين الذين يتقاتلون بدمنا للسيطرة على المال العام والعقار! فمن أين لنا بحكومة قادرة على حمايتنا وصيانة حقوقنا والدفاع عن بقاء الدولة».[1]

«وكأن أعوام حرب التحرير القاتلة والمدمرة لم تكن كافية، فعلل لي مفهوما: كوننا خلال ثلاثين قرنا لم نعرف سوى الحروب! فلم تدم استراحة سوى ثلاثين عاما بعد آخر حرب حتى استأنفنا التقتيل والتذبيح والاغتصاب في أنفسنا! ها هي أجيال كاملة تكبر مهزوزة الوجدان بلا أحلام بلا أجوبة عن أسئلة وجودها لا يتنمى فيها غير الحقد، معضلتنا أننا أمة تبدو عاجزة عن ايجاد بديل فكري للعنف لفك أزمتها».[2]

فالأزمة داخل الرواية تبدو صحيحة وإيجابية، فالخلل المكون لها ليس داخل الوعي بقدر ما هو قائم خارجه أي الوعي المضاد، وبالتالي تصبح مواقف البطل مبررة ومعللة. فما يهم في هذه الرواية ليس اعادة سرد أحداث قد مضت وفتح جروح قد اندملت، وإنما هدفها هو اعادة ايقاظ شعور الناس الذين برزوا في تلك الأحداث لنعيش معهم مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يشعروا ويفكروا ويتصرفوا كما فعلو ذلك تماما في وقت سابق.

1- مذنبون لون دمهم في كفي: المصدر السابق ، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 64.

«اعتبر نفسي أثرا للموت وخطا له ورسما، ألا ترى أن هذا العالم وجد لكي يكرس الموت، لأن الموت هو الحقيقة الباقية لعلك تكون موجودا في بعد آخر في هيئة أخرى وحين تولد فإنما أنت تبعث الحياة فلا تلبث أن تعود إلى ذلك البعد المجهول!

منذ مراهقتي – الفترة التي يطرح فيها سؤال الموت نفسه بفظاعة الزوال خشية أن يغتصب منك أحلام يقظتك– وأنا مسكون بسؤال الموت ورهبته إلى أن حلت علينا محنة التسعينات فأحسنت لفظاعة ما وقع من سفك الدماء وتقتل واغتصاب وتشريد وتيتيم ودمار، وما ترتب عليه من غل وحقد وكراهية ونزعة انتقام، إن السؤال تعطل لابتذال الموت غصبا أو عذرا، كما أصبح غير عادي أن تسمع أخبار يومية وكل ساعة عن الموت وإلا تسيير في كل يوم في جنازة صديق أو قريب أو جار؟

تعلمت أن اصرف في داخلي خوفي من الموت ومن الحقيقة ومن الفشل ومن الغدر، وأدركت أن اصمت كي أبصر نفسي على صفحة ماء واقعي.

كثير من الكتاب كتب تحت وطأة المحنة! هذا صحيح! ولكن يكفيك أن تعيش يوما من أيام أعوام 1993و1997 في أي مكان في الجزائر لندرك معنى أن تكون حياتك معدودة بالثواني لأنك معرض للموت الرخيص في كل ثانية».[1]

1 – كمال الريحاني: سنديانة الصحراء وسيد العبارة الروائي الجزائري لحبيب السائح يتحدث عن أحراش اللغة عن شعرية المتخيل وغواية السفر، حوار مع الروائي الجزائري لحبيب السائح في 26 أكتوبر 2007. ينظر الموقع الإلكتروني: http://www.doroob.com

■ **المستوى الثاني**: يعكسه لنا الفضاء النفسي العام سواء لشخوص الرواية أو سوداوية الزمان والمكان

«وفيما رحت أرد إلى الله عليه بما كانت عليه درجة آلام رشيد منذ ثلاث أعوام».[1]

«فإنه كان سيصاب بانهيار لو لم يتمكن من قتل ثلاث عناصر من المجموعة التي اغتالت له دركيين من فرقته».[2]

«فارتد في أعماقي صدى أصواتهم وهم يموتون ذبحا وتحكم بي شعور بلا معنى مما جرى كله، كأنه لم يجر كأنه كابوس».[3]

«احسست نفسي، قابعا مكاني قد انخزلت إلى حد التلاشي، أتابعه في صمت يخطو، وسط صالة هادئة مضاءة بثريتين كبيرتين، كقائد في غرفة العمليات تكبد خسارة استراتيجية، قائلا في الفضاء: البلد كله جُن! بشره وما فيه، ودار نحوي: تذْكُر يوم المذبحة التفتّ إلي ونظرت إلى قدميك الملطختين بدمهم، ثم سألتني عما أصابنا وقلت لي وقد فقدت إيمانك تخلى عنا الله! حينها لم املك لك ردا، الآن استطيع أن أجيبك: ربما! إنها لعنة دماء حرروا البلد اصابتنا بعد أن نكثنا عهدهم وتنازلنا للخاطئين من كل أفق وللآثمين والطاغين أن يعبثوا في مال الربع فسادا وأن يتحكموا في رقابنا. وإلا وكيف يدان شخص لم يقم سوى بما عجزت عنه أجهزة دولة أصاب دواليبها صدأ الفشل!».[4]

1- مذنبون لون دمهم في كفي: المصدر السابق، ص 68.
2- المصدر نفسه، ص 68.
3- المصدر نفسه، ص 62.
4- المصدر نفسه، ص 105.

لتصبح المعانة شاهدة على قلق المرحلة في ظل الصراعات الفكرية والحضارية والأخلاقية كما أن «العدول الفكري لهذا الروائي بدأ يرتسم شيئا فشيئا باتكائه على الخبرة الذاتية التي أيقظت حقيقة بشرية في عالم مفترس وبدائي»[1] فهو يشخص لنا واقع وواقعية من اعتبار أن ذلك يتحدد مما يلي:[2]

- تمثيل التجربة المعيشية والمألوفة وتقديمها بناء على طابع مرجعي محدد يمكن تبنيه.
- رصد الظواهر التي يزخر بها الواقع المعيشي من خلال اختزالها في موضوعات محددة قيم خاصة، تمثل وجهة نظر الراوي ويتحقق ذلك بواسطة اللغة.
- أن تمثيل هذه التجربة المعيشة يتم من خلال الزمن وهذه الصيرورة الزمنية هي التي تحدد مختلف الرؤيات للأشياء والظواهر، ويبدو ذلك في كون "الواقع" له جذور وأصول التاريخ، والذات وهي ترصد هذه الصيرورة لها كذلك تاريخها (الذاكرة) بذلك لا يصبح الواقع هنا حاضر فقط ولكنه كذلك الماضي باعتباره جزءا يمثل عنصرا حيويا من التجربة.

إن العملية الابداعية عند هذا الأخير وعند كثير من أدباء هذا الجيل من شرفائه ومثقفيه، تتشكل في واقع اجتماعي فلا أمل في وحدة قومية ولا استقلال وطني ولا ديمقراطية حقيقية ولا عدالة اجتماعية. لذا تتسم إبداعاتهم-بالجرأة- في كشف مواطن السقوط ومراكز التعفن، فتبدوا الأيديولوجية/السياسية باعتبارها «نسقا اجتماعيا عملية معقدة على تصورات نظرية أكثر شمولا واتساعا من الهم التقليدي والعام لها، كما أنها لم تعد تهتم بقضيته بعينها وإنما اتسع إهابها ليتناول كل مكونات النسق مثل أسلوب

1- سعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، المرجع السابق، ص 59.

2- سعيد يقطين: الواقع والمتخيل في التجربة القصصية العمانية، شبكة مرايا، 24 سبتمبر 1996، ينظر إلى الموقع الإلكتروني: http://www.maraya.net

الحكم، وطريقة تشكيل الحكومة، وصنع القرار السياسي على مستوى الممارسة عملية، أكثر تعقيدا وشمولا، لأن حياة الفرد داخل نسق اجتماعي اصبحت حياة مسيسة على المستويات كافة».[1]

ومن هنا جاءت رؤية –**لحبيب السائح**– تستند إلى الواقعية النقدية المتمثلة في تعرية وفضح عيوبه والوقوف إلى جانب الإنسان ومواجهة الواقع دونما مصالحة أو مساومة أو تردد إذ اعتمد المواجهة الصريحة والمكشوفة للواقع السياسي الايديولوجي الاجتماعي.

«فالواقعية تعني الاحتجاج والرفض حين تصف سلبيات الواقع وأثرها السيئ على البشر من أجل الاصلاح والتغيير أي أن الأدب ينفذ بهدف إصلاح الواقع».[2]

وفي هذا الصدد يقول **السائح** في إحدى حواراته مع حميد عبد القادر :«أني أحس نفسي الآن أكثر قربا من الإنسان –الإنسان الجزائري– بالدرجة الأولى، أمام أسئلة وجوده تاريخه، ثقافته احباطاته وأحلامه، ثم أنك تعرف أن كل عمل أدبي خاصة يحمل بالضرورة شحنته الإيديولوجية، حين أكتب في نصي عن الظلم، فإن ذلك يعني أني أقف ثقافيا وأخلاقيا في وجه منبع الظلم وأوجه من يسلطونه على غيرهم أي أني أجد نفسي منحازا إلى العدل».[3]

فالأديب الحقيقي من يقف في صف المعارضة «لأن الالتزام النبيل والوعي المرهف يقودانه فطرة إلى أن يعبر عما يحسه غيره من المواطنين من اضطهاد أو ظلم، وهنا يجد الأديب نفسه في صف المعارضة

1– طه وادي: الرواية السياسية، المرجع السابق ص 39.

2– مصطفى الويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، سوريا –اللاذقية–، ط1، 2001، ص 75.

3– عبد الحميد عبد القادر: مع لحبيب السائح «الهم الايديولوجي لم يعد عقيدة عندي »، جريدة الخبر، الاثنين 14 أكتوبر 2013، ص 17.

حتى وإن لم يكن ينتمي إليها، فالفنان الحق يساريا بالضرورة، بالأفق الواسعة والدلالة الرحبة لكنه "يساري" لأنه ينشد لمواطنيه -قبل أن يطلب لنفسه هو- الحرية والعدالة والمساواة والكرامة».[1]

وهكذا استطاع -**لحبيب السائح**- من خلال روايتي - تماسخت دم النسيان- ومذنبون لون دمهم في كفي- أن يشكل لنا مشاهد سردية تعبر بحق عن قسوة الزمن وعتوه، فتغدو كل المفردات والكلمات المتماسكة ناطقة بلحن الموت منذ بداية وحتى آخر سطر من مقاطع الرواية -فالسائح- لم يكتفي بإرجاع القارئ إلى سنوات العشرية السوداء حتى يدرك مدى فظاعة المرحلة التي عاشها السارد/الناقد، بل جعله يعيش مع بطله "الهواري" كل صراعاته النفسية سواء كانت داخلية أو خارجية (أي ما خلفته تلك المرحلة)،ليغير مسار دفته السردية لتكون نفسية/سيكيولوجية من خلال رواية -**الموت في وهران**- التي تم اصدارها سنة 2014م، ليعكس لنا سلسلة من اللوحات المشخصة لواقع اجتماعي من زاوية نقدية عنيفة، والخيط الرابط بين هذه اللوحات هو النشاط الداخلي والخارجي "للهواري" عبر فضاء وهران، هذا المكان الذي يرتبط ارتباط وثيقا بالبطل، فكل الأمكنة التي ترد على متن الرواية لصيقة وملازمة للشخصية المحورية، كما أن الأجواء التي يصورها "السائح" لهذه المدينة هي التي تسهم في صياغة الإطار الذي يكشف طبيعة شخصيات الرواية وموقعها الاجتماعي، «فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا في بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا، أقل لك من أنت!) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود

1- طه وادي: الرواية السياسية، المرجع السابق ص 52.

ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل من حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية».[1]

فاهتمام الراوي بمدينة وهران لم يكن منصبا على مظاهرها العمرانية والسكنية، أو تغير أسماء شوارعها عبر الزمن، إنما كان اهتمامه في تحويل المكان من شكل هندسي جغرافي إلى بناء فني يحمل رؤى وفكرة أيديولوجية «فالمكان بالمعنى الفيزيقي أكثر التصاقا بالحياة البشرية، من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو المكان -أو لنقل بعبارة أخرى- القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي».[2]

1- أنظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع 06، سنة 1986، ص 83.
2- المرجع نفسه، ص 79.

5- "الموت في وهران" عنف الفضاء وعنف المتخيل:

أصبحت اشكالية المدينة الشغل الشاغل لكثير من الكتاب والرواة لاقترانها باختصاصات متنوعة مثـــل: العلـــوم الانســـانية والاجتماعيـــة وعلـــم الـــنفس والعلـــوم الســـيكولوجية والأنثروبولوجيـــا وغيرها،...و«باعتبارها "المدينة" بنية جغرافية ومعمارية وتاريخية واجتماعية (...) أو هي ظاهرة العصر الحديث، فهي الفضاء الحضري ومسرح المغامرة البشرية التي تعبر عن أسلوب حياة مجتمعاتنا، وتروي ما في هذه المجتمعات وتعلن مسبقا عن تحولاتها».[1]

هذا الفضاء الجغرافي «المقابل لمفهوم المكان والذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الابطال أو يفترض أنهم يتحركون».[2] ومن هنا شكلت لنا مدينة وهران عفين: عنف الذاكرة وعنف الرؤية النصية.

أ- عنف الذاكرة:

والذي جسده لنا هذا المشهد السردي «هناك في "صانا ناس" ذقت حموضة غربتي الأولى داخل متوسطة عقبة (البوليتكنيك سابقا) كما كدت أبلعها بعد سنتين في السجن أشد وطأة على عقلي وعلى روحي ليلة أن شعرت أني سأكون في غدي، فقدت سيادتي على جسدي إذ تنازلت عن حرمتي إلى خصرو البومة تحت تهديده اياي بخنقي، بعد أن راوديني غير ما مرة في الساحة وفي الريفكتوار، إذا فسح إليه من كان ينام بجنبي في صالة الرقاد الجماعية، فأظهرت له أني أرضى ولكن في المغسلة، فسبقته وأنزلت

1- أنظر: محمد داود: المدينة في الرواية الجزائرية "الفضاء الفلسطيني في رواية الزلزال، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، جامعة الحاج لخضر - باتنة-، ع 05، 2013، ص 13.

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 62.

عنه مؤخرتي سترتي تركيزا لاهتمامه عليها، مبقيا على السليب، وأمسكت عند عانتي بمقص مثقب الثلج، سفوده بين وسطاي وسبابتي، احسني تحولت كتلة حديد، لم يبقى مني لينا غير ما أتاح لي أن أشم رائحة أنفاس خصرو البومة ملفوحا نتنا من خلف أذني (...) فاستدرت كما روبوا مبرمج للتدمير وجهت كل ما توتر في عضلاتي من قوة رأس السفود إلى أسفل سرته العارية، بزق الدم عاودت أشد قوة الى بطنه تجشأ، وثالثة في صدره، تدفق، ورابعة في أسفل حنجرته فلطخ وجهي فيها، ترنح هو إلى الخلف ناشرا ذراعيه في ذهول لاحقته بواحدة أخرى في عينه فهوى، كما كيس بلاستيكي ممتلئ قذارة من ثقوبه خرج خليط الدم والنتن الذي كان لي أن أشمه فرجت بقدمي ما بين رجليه، طأطأت وجهة له أخيرة على مستوى جذر ذكره الذي كان تراخى، واستقمت فأحسست صرختي المحبوسة ارتدت متنائية إلى سحق أعماقي فيما درج مثل شاة ودور عينه في احتضار ذابل: (ولد القحبة، قتلتني!) ثم همه».[1]

يعكس لنا هذا النوع من التصوير حركية يريد «الهواري» من خلالها أن يؤكد للمدينة أنه موجود كإنسان يفكر ويحس وليس حيوانا يصل به الأمر إلى أن يكون أداة لتحقيق رغبات جنسية لبعض المرضى نفسيا، فالروائي يخترع شيئا جديدا عبر الكلمات لينقل لنا واقعا وليشل حركتنا الفكرية، وهنا أبدع الكاتب في اختيار المكان المناسب الذي يبين فيه الخلل في القيم والمعايير الدينية والأخلاقية، أين يصبح الحلال حراما والحرام حلالا، فالماضي حاضر في ذاكرة الهواري ليتخلى الزمن عن ترتيبيته (ماضي ومستقبل) واكتفى بالحاضر.

1- لحبيب السائح: الموت في وهران، دار العين للنشر، الإسكندرية 2014، ص 24، 25.

مثل هذا الأمر بالمقياس العقلي يكون مستحيلا، لكنه مقـبول من الناحية المجازية، هكذا تريـد – الرواية– منذ البداية أن تخبرنا وبمقياس الزمن النفيسي على وجه التحديد، فلم يترك أحد الفرصة أمام الماضي ليصبح ماضيا، ولكن هناك من جرجر ذلك الماضي من اعماق التاريخ وأصر أن يبقيه حاضرا.

لـذلك اختـار **السـائح** ضـمير المتكلم "أنا" لسـرد أحـداث تـدور حـول المتكلم، بمـا «أنـه منـتج ايديولوجي وكلماته هي دائما عينية ايديولوجية».[1] ولقـدرة هـذا الضـمير الكشـف عـن أغـوار الشخصية وبلسانها مما يمنح للسرد مصداقية عالية، لأن الأنا هي الأقرب والأكثر التصاقا بالذات، والمصداقية هنا ليس بمعناها الأخلاقي ولكن بمعناها الفني.

فالرواية رواية أحداث تقوم الشخصيات بإدارة الأحداث أو برد فعل عليها، ومن ثمة تختفي الرواية ليحضـر البطـل، هـذه الشخصـية السـيكولوجية الـتي تنطـوي علـى صـراع داخلـي يعكـس لنـا أزمتـه النفسية، والتي تتمثل في علاقة "الهواري" بذاته وبالآخر، فالسرد في الرواية يقوم على مناجاة نفسية طويلة يعود بها إلى الماضي، إلى زمن يرى أنه خير من زمنه، وظرف خير من ظرفه فيلجأ إلى الذكرى.

فقد شكلت لنا هذه المناجاة أزمة في الرواية وأثرت على الرؤية السردية «فاليوم يأخذ فيه الزمن من عمـري، عـامي الرابـع والعشـرين، مـن غـير أن أدري إن كـان سـيلهمني قلـيلا، كمـا أن مـن الرزمـة أمـامي أخذت هذه الورقة الأخيرة مثل الأولى منذ عام بالضبط، لأضيفها بعد حين إلى المسودة وأضع القلم، ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي أثثها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم!

1- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص 102.

لا شيء إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المخزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة! وحدة تبغي محاورتي وحدة ذاقت ذرعا بوحدتها»[1]

إن سيكولوجيا الوحدة والانعزال أو الانفراد والتقوقع تعني الموت المباشر أو غير المباشر، فهروب الفرد من محيطه يؤدي به إلى موت عاطفي إن لم يكن موت جسدي، كأن الكاتب بإيراده هذه الفقرة يؤكد لنا «الموت» ليس الموت الحقيقي وإنما الموت المجازي (انعدام الأمل في الحياة) أي الموت البطيء ليعمق طبيعة المأساة التي بدأت بالعنوان، وإلى آخر سطر في الرواية «شيء مثل الحزن، كالكآبة مثلهما معا، يسيطر علي الآن أحس عضلاتي ترتخي عيني تثقلان حنيني يثور إلى أجواء مدرستي العائمة الماطرة (...) فإني لم أعد أفتح لأحد غير عبدقا النقريطو لأوقات نتواعد عليها لنخرج عشية الخميس..»[2]

ثمة واقع قاس يضغط بقوالبه الحديدية على حياة "الهواري" وسلوكه، فقد أثر فيه غياب الأب «كانت غيبة أبي اليد التي كفأت فوق رأسي صحن مرارتي فإني لا أدري كيف كانت ست سنين أنظر بلا خجل في عيون من يعرفون واحد مثلي لم يرو له والدا»[3]

يظهر جليا أن هذه الشخصية التراجيدية ذات الحضور الكثيف المشحون بطاقة درامية كبيرة قد أصيبت "بعقدة أوديب" فلماذا أديب بالذات؟؟

هل وجد السائح في أوديب "الهواري" ما أبصره توفيق الحكيم حين قال: «ذلك أني قد تأملتها طويلا فأبصرت فيها شيء لم يخطر قط على بال سوفوكل...! أبصرت فيها صراعا ليس بين الإنسان

1- الموت في وهران: المصدر السابق، ص 10، 11.
2- المصدر نفسه، ص 172، 173.
3- المصدر نفسه، ص، 15.

والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية أهل الكهف. وهذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن، بل هي حرب أخرى خفية حرب بين الواقع والحقيقة».[1]

فالواقع موجود ومسلم به وفق مفهومه المادي أو المثالي، غير أن تكوين الفكر عند الإنسان يختلف من فرد إلى آخر تبعا لقناعته الذاتية، لذا فإن محصلة الادراك والتحليل والبحث هي التي تتفاوت وتتباين في تشخيص الحقيقة والواقع، فالمادي "كارل ماركس" «يرى أن حقيقة الإنسان ما هو إلا امتداد طبيعي لهذا الواقع المادي وأن الفكر مجرد انعكاس موضوعي له لا أكثر».[2]

أما «المثالي جورج بركلي فيذهب إلى العكس تماما: بحيث ينص على أن الواقع ليس أكثر مما يتفكر فيه الانسان إنها صورة ذهنيه طبعها الله في العقل، وعليه فإن تشخيص حقيقة الواقع تتوقف حسب حرية الانسان في تكوين فكرة عن الواقع».[3]

فالسائح جعلنا نشعر بالهوة بين الخيال والحقيقة، وفي المقابل ضيق المسافة بين الواقع والحقيقة، فأيقظ فينا الشعور والإحساس بأن ما يحدث لشخصياته من انهيار وإحباط ويأس هو امتداد لتأثير الواقع عليها، حيث تصطدم الشخصيات بالواقع والبيئة اصطداما عنيفا فترفض هذه الحقيقة، تجابه وتعاند تشعر برغبة في التمرد إلا أنها تفشل فتلجأ إلى الماضي لعلها تجد فيه متنفسا لحالاتها النفسية المحبطة، فحالات القمع والكبت التي جسدتها لنا المشاهد السردية عبر الفصول السبع للرواية دليل على

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للنشر، ط2، بيروت، 1987، ص 118.
2- عماد الدين الجبوري: تكوين الفكر (دراسة في تطور الفكر الانساني)، (د.ط)، عمان- الأردن، 2009، ص 14.
3- المرجع نفسه، ص14.

غياب العدل وموت الحرية وقيم الجمال والظلم والعنف الاجتماعي، هذا العنف الذي اعتبره "أميل دور كايم "emil dorkeim" «نقص التنظيم الاجتماعي وعدم الانسجام بين الوظائف الاجتماعية المرتبطة بالأفراد والجماعات التي تسبب انقطاعا مؤقتا في التضامن الاجتماعي مما يعكس حالة من اللانظامية التي تمهد خلل اجتماعي يصيب جسم المجتمع يتنقل تدريجيا الى طابع العنف».[1]

هذا العنف الذي جسده لنا المكان فهو صاحب البطولة المطلقة في هذه الرواية إذ شكلت لنا المدينة "وهران" الفضاء العام الذي تجري فيه الأحداث، فجاءت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة ووصفية لأماكن عديدة ومبثوثة في مساحة النص، ومن مجموعها يمكن أن تشكل رسما طوبوغرافيا لمدينة مشوهة محولة، صورة حولت الإحساس بالاطمئنان إلى الإحساس بالفناء، إلى صراع بين الحياة والموت وكل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف والتمزق النفسي، حيث وجد البطل "الهواري" نفسه تائها ومفلس ومشظيا في ثلاث أماكن: السجن، البيت، المقبرة، فالرابط الذي جمع بين هذه الأماكن هي فكرة واحدة "الموت".

1- الســـــجن:

هذا المكان المغلق الذي يفرض نفسه على "الهواري" وبقوة جاء «كفضاء ذهني ولغوي ليفجر أي تماسك إيديولوجي وليؤسس للإيديولوجيا الشخصية»[2] فهو يحمل دلالات عميقة وأبعادا رمزية في الرواية شكلا ومضمونا، فهو يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع وتجاه الآخر "خصرو البومة" الذي قتله

1- فريديريك معتوق: معجم العلوم الاجتماعية، هيئة أكاديميا للنشر، (د.ط)، بيروت، 1998، ص 40.

2- حسـن نجيمـي: شـعرية الفضـاء المتخيـل والهويـة في الروايـة العربيـة، المركـز الثقـافي العـربي للنشـر، الـدار البيضاء، ط1، 2000، ص107.

"الهواري" انتقاما منه واستردادا لكرامته وعنفوانه، هذا المكان الذي ترسخ في ذاكرته وهو صغير فهو يخال نفسه كائن بقوقعته «كما كدت أبلعها بعد سنتين في السجن أشد وطأة على عقلي وعلى روحي..»[1]

فقوة الرواية تكمن في كآبتها حين أعادت بطل الرواية إلى هذا المكان وهو شاب في مقتبل العمر بعدما وجهت له تهمة «الامتناع عمدا عن تقديم المساعدة إلى شخص في حالة خطر تم النطق علي ثلاث أشهر حبس نافذة وغرامة خمسمائة دينار، مع مراعاة ظروف مخففة».[2] فقد توفت صديقته "حسينة" في شقته بعد أخذها جرعة زائدة من الكحول «عابة جرعة كبيرة من كأسها».[3]

يحمل هذا المكان رهانين: رهان على الموضوعات المتنازع عليها من دمغ للباطل وتحقيق العدالة، ففضاء السجن لم يعد مكانا للألم بالنسبة للهواري، بل هو مكان للعثور على الذات وإن كانت التجربتين تضعف البشر، أما الرهان الثاني: فهو رهان الخطاب الذي يتأسس على علاقة المؤلف/المتلقي، أو علاقة النص/ القارئ.

فالنص ككل يكمن في كون المحاولات الفردية لتغيير الواقع دائما مآلها الفشل، لا يمكن للفرد أن يغير الواقع بمفرده ويقف في وجه التيار والظلم الاجتماعي، فقد جاء المكان "السجن" في الرواية إلا تعبيرا عن الرفض المطلق لما هو سائد من قيم وسلوكيات وأعراف وعادات مدنسة والتنديد بالظلم والقمع والجبروت وانعدام الحريات والعدالة الاجتماعية.

1- الموت في وهران: المصدر السابق، ص 24.
2- المصدر نفسه، ص 96.
3- المصدر نفسه، ص 92.

2- البـــــيت:

يشكل لنا هذا المكان المغلق في الرواية دراما حقيقية هي العذاب العزلة «إنه زنزانة وعالم في نفس الوقت، وهنا تم تجاوز الهندسة».[1]

فبه بدأت الرواية «كنت قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحا: (نعم لحظة)»[2]وبه انتهت «ولكن لمن تكون الآن هذه الدقات الحثيثة على بابي؟».[3]

وهنا يطلق الهواري العنان لمخيلته لتسرح بعيدا، ليستحضر ذكريات طفولته منذ أيام الابتدائية حتى الثانوية عبر مشاهد سردية تختلف أماكنها وأشخاصها، إنها الحياة الفردية لبطل الرواية التي نرى فيها الأشياء بعينه ومن خلال تيار وعيه، كأنه يكتب مذكرات يروي فيها ما حدث له وما شاهده، هذه الشخصية التي لا تبدو مستقلة عن الشخصيات الأخرى فبعضها لا يظهر إلا في ذكريات البطل/ السارد مثل «جمال دين سعاد كان هو من استذكر لي يوم، بقّاني على خير مغادرا وهران مع أسرته أني مثله كنا لا نشبه في سنتنا الأولى أولئك الصغار المذعورين والمبهورين وأعطاني القلم تذكارا».[4]

أو «مريم بوخانة، مدرسة اللغة الفرنسية مجنونة بناصر العوني أكثر مما كنت أنا بها مسحورا درسها ظل يمنحني في كل حصة لذة فائقة العذوبة تسري في حواسي»[5] والبعض الآخر لازم "الهواري" مثل بختة الشرقي وعبدقا النقريطو، فوجودها في النص جاء من أجل مساعدته، ودفع التوتر والألم وشحنه بطاقة

1- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984، ص 70.
2- الموت في وهران: المصدر السابق: ص 09.
3- المصدر نفسه، ص 173.
4- المصدر نفسه، ص 13، 14.
5- المصدر نفسه، ص 36.

إضافية تساعده على الصراع وإثبات ذاته على المستوى الفردي والجماعي. فإيقاع حركة البطل عبر أمكنة وهران، كانت من البيت إلى السجن والمقبرة ثم العودة إلى البيت، فهي تجسد لنا حالة التيه والاغتراب وعبث الحياة التي تسيطر على عالم البطل النفسي، هذا الصراع الذي يبدأ من الداخل إلى الخارج في عملية تبادل وعكسية، فحكاية "الهواري" تنطلق مع عالمه الداخلي الذي يرتد إليه بعد كبوة مع عالمه الخارجي فينصهر في فضاء بيته ويعلن العزلة.

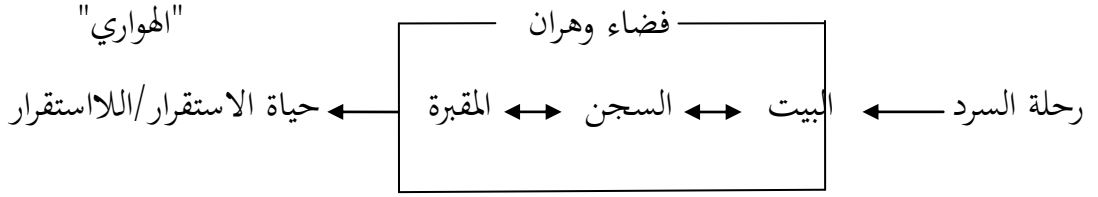
3- المقـــــــبرة:

وهي إحدى الأماكن المفتوحة وإحدى فضاءات التحرر من قيود الحياة والجسد «ففوق صمت القبور بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد، ذكورا وإناثا من أعمار مختلفة غير تلك الصغيرة التي لا شواهد لها نسبيا صارت لعشرات من المولودين ميتين أو ممن جاءوا إلى الوجود لساعات لبضعة أيام لأشهر من غير أن يعلموا لماذا جاءوا ولماذا رحلوا، هم الذين واراهم أهلوهم بلا أحزان كثيرة فلا عليهم تصدقوا أو اقرءوا القرآن، أو ترحموا لأنهم في عرف الملائكة، لم يأتوا أي ذنب طاهروا من دنس هذا العالم»..[1]

يشكل هذا المكان في الرواية جزءا أساسيا من واقع إنساني له أهميته على المستوى الدلالي والوظيفي، فهو يحمل معطيات العالم الخارجي، وتصويره بهذه الفعالية المؤثرة نقلته من الواقع إلى نص الرواية، فجعلته جزءا من بنية المكان وقوة فاعلة في سير الأحداث والشخصيات وتنميط الحياة الاجتماعية، لجسد لنا -السائح- وجهة نظره عبر هذا المكان، هي أن الموت أقوى من الحياة.

1- الموت في وهران: المصدر السابق، ص 122، 123.

وهذا متوافق ورأى سارتر في أن «الرواية تقوم على سوء النية، سوء نية المؤلف في اختياره مسبقا الكون على أنه الغيبة والعدم».[1]



إن تنوع الأحداث في النص الروائي يقتضي تنوع الأماكن فيه، والروائي المبدع يحرص كل الحرص على جعل الأماكن في نصه تبدو مترابطة، فتتصف بحسب رأي "جون بيار ريشـــار" بـ «القرابة السرية».[2] فالرواية بمجملها لا تحمل فضاءات/ أماكن حميمية ومريحة إلا في بعض الأماكن العابرة كشاطئ الأندلسيات أو المقهى أو الكافتريا...فكلها تحمل غربة وتنافر بين الشخوص.

حين ينجح الكاتب في بعث الحياة في عنصر المكان في روايته، فإنه قد نجح في تحقيق العالمية لعمله.

1- عبد الصمد زايد: المكان ودلالاته في رواية اللجنة، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب تونس، ع29، 1998، ص 81.
2- عبد النبي دشين: شعرية العنف، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 78.

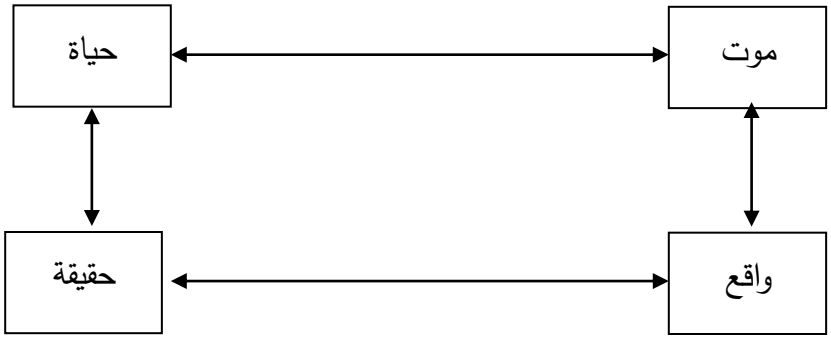
ب- عنف الرؤية السردية أو النصية:

كانت مدينة وهران ومازالت ملهمة الأدباء والمفكرين والموسيقيين، فقد ألفوا روايات خالدة لا يزال التاريخ يذكرها، ولعل من ابرزها رواية " دون كيشوت" وبطلها "ألنسوا كيخانو" للكاتب الإسباني "ميخائيل دي سرفانتس" الذي كتب فصولا منها بالمدينة حسب الروايات التاريخية.

وبهذا المعنى تصبح الكتابة على وهران هي ممارسة لعنف وذلك تبعا لرؤية كاتبها، فالموت في وهران بمثابة الانفلات من شرنقات الذاكرة وإعادتها للحاضر بالاعتماد على اللغة لما لها من «قدرة غير محدودة في التعبير بطرائق متجددة عن رؤى وتأويلات لأحداث وتخيلات، تمتزج وتتفاعل في سياقات معقدة، فردية وجماعية، لتبدع قولا مفتوحا على إمكانات دلالية متنوعة، وكلما كانت خبرة الكاتب متجذرة في الواقع، فاعلا فيه ومنفعلا مع تياراته، إضافة إلى قدرته وموهبته في فن التعبير باللغة، جاءت نصوصه حية بطبقات تُخفي وتظهرُ من الدلالات ماله مقدرة دائمة على اللعب والتنوع».[1]

تشكل و"هران" والذات الساردة صورتان لماهية الموت الواحد في هذا النص، هذه المعادلة الموت/الحياة، تتجلى دوما بصورة دائرية تتكاثر وتبتعد عن بعضها باستمرار فهي أشبه بقذف حجارة في بركة ماء تخلف حلقات تموجية متوالدة، هكذا هي الحياة فكل الصراعات التي خاضها الإنسان مع الموت ومختلف ضروب القهر، استطاع المجابهة والبقاء رغم كل الصعبات.

1- شعيب خليفي: قراءات في تقطعات الثقافي والسياقي، مجلة ألف، ع32، 2012، ص 133.



جدلية: الموت/الحياة، الواقع/الحقيقة

فكل الشخصيات تعيش مغامرة وهرانية عبر فضاءات غوايتها، تتلبس بموضوعات عن التاريخ والإرهاب والاختطاف والهروب والاغتصاب والنسيان والقتل والسجن...ليقدم لنا السائح تحت هذا الغطاء القاسي من العلاقات والحياة اليومية الفظة مشاعر إنسانية عميقة، مما جعل هذا النص وثيقة اجتماعية ونفسية بالغة الرهافة.

إذا فالنص أصبح «لعبة بين المؤلف والقارئ، فالمؤلف في نظر التحليل النفسي مصاب برهاب أبدي يخشى كل شيء لذلك فهو يرمز كل شيء، وإن القارئ مصاب بعقدة أخرى هي عقدة حب الاستطلاع فهو يريد أن يعرف كل شيء ليتلذذ بكل شيء، وطبقا لمعايير اللعبة فإن النص سيكون ميدانا مكتظا بنيات شتى، نيات المؤلف والقارئ والعملية الفنية».[1]

1- مقداد رحيم ومجموعة من المؤلفين :عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية، دار فارس للنشر، عمان، ط1، 2007، ص33، 34.

وطبقا لهذه المعايير فالسائح اختار "الهواري" ليتولى مهمة الكلام عنه ومهمة الغوص في أغوار الشخصيات ونفسياتها، هذه الشخصيات التي تعلن عدم تصالحها مع ذاتها ومع محيطها، فهي شخصيات منفصلة عن الذوبان في المحيط الاجتماعي، إنها تتأثر به ولكنها لا تقدر أبدا التأثير فيه، لأن هذا المحيط يشكل في رأيها حياة مستسلمة وخاضعة لأفكار الآخرين، وليس لأفكارها الخاصة النابعة من داخلها. فالنص هذا «الفضاء المكاني أيضا، غير أنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتابة»[1] يرتدي لباسا تراجيديا مؤثرا، هدف الكاتب/الناقد التأثير في المتلقي/المنتج الذي يوجه إليه خطاب الملفوظ السردي للشخصية وهي منقسمة ومنشطرة، حالمة ومبصرة، سعيدة وحزينة، منكسرة ومهزومة، فوحده الضمير المتكلم القادر على نقل هذا الشعور المتناقض الذي تمر به الشخصيات في لحظة واحدة مركزية وليست عابرة.

إن رسم الشخصيات على هذا النحو في الرواية قد يبدو لنا محاولة لقهر الزمن عبر المكان، وهذا ما قد نفهمه في ضوء تأملات "**جلبير دوران**" للمتخيل الذي يرى «أن ما يوجه تعبيره هو الاهتمام بتحويل الزمن بواسطة الشكل المكاني من ميدان القدر الحتمي إلى ميدان الانتصار الأيد لوجي، فالغاية الجوهرية التي توجه اشتغال المتخيلات بكل أنواعها خاصيتها التلميحية التي تجعل منها مشروعا تستهدف تحسين وضع الانسان في العالم، ويحولها إلى سلاح فعال تواجه به الذات الفساد وإفساده وعدمية الحياة وقسوتها وغموض المصير وظلاميته،إنها بعبارة أخرى وسيلة من وسائل التعزيم والتعوذ، تستهدف –برموزها

1– حميد لحميدان: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 62.

وترسيماتها وانتظام بنيتها الحركة والإيحائية- أن تهدئ قلق الإنسان ورعبه من التحولات المفاجئة للحياة ومن تعاقب الزمن واقتراب ساعة الرحيل الأبدي».[1]

وهذا الوعي بقيمة المتخيل ووظيفته يدفعنا إلى تأمل ما يفعله النص أكثر من تأمل ما يعنيه.

1- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، دار المتلقي للنشر، المغرب، ط1، 2005، ص 161، 162.

6-البعد السيكولوجي لشخصيات الرواية:

تستمد شخصيات – الموت في وهران- بنيتها من البعد المضموني للرواية، فطبيعة المضمون أملت على الكاتب نمطا معينا من الشخصيات بإمكانها التعبير عن الخطاب الايديولوجي الذي يحقق وظيفة الرواية، وهكذا اعتمد –**لحبيب السائح**- على عنصر التشويق في تقديم شخصياته التي تنمو مع الأحداث لدفع القارئ إلى اكتشاف أمر جديد يثير الدهشة مع كل فصل من فصول الرواية. هذه الشخصيات التي يدرجها السارد ضمن نصه السردي يقرنها بأوصاف لها مقصدية ودلالات تنسجم مع الاطار العام للدلالة المراد تمريرها والتي يمكن إدراجها فيما يلي:

الشخصية	أوصافها	عملها	البعد النفسي/السيكيولوجي
الهواري 5 أكتوبر1986	البالغ من العمر 24 سنة. المحبط، الضائع، التائه، الفاشل، ا لثائر، المنتقم، القاتل، المندفع، الو حيد. الطبيب النفساني لحسية (صديقته). الباحث عن حقيقة وجوده. المكتشف لأسرار عائلته.	عاطل عن يعمل (طرد من الجامعة)	تعاني هذه الشخصية من قهر نفسي "والدي نقش على جبهتي خطيئته القصوى" الرواية ص: 109. انهيار الخاطر " عيد صارت صبيحته تثيرني بفرق من نفسي لانتهاكي حرمة رمضان" الرواية ص: 114. المصدوم لاكتشاف حقيقة والد الارهابي ورحيل صديقة بخته الشرقي.

وهيبة بوذراع 1963،2006	الأم الحنـــــــــــــــون التائهة، الحزينة، المصابة بمرض فقـــدان المناعـــة المكتســـبة. الوحيـــدة، العـــاجزة، المنكســـرة الجناح. صاحبة الـ 31 من العمر. ذات القامـــة الطويلـــة، والخمـــس وستين وزنا.	تعمل على آلة خياطة في مشـــغل المنـــــــتج لتشكيلة من ألبســـــــة النســـــــاء الداخلية". الروايـــــة ص: 161.	الاضـــطهاد والعنـــف الاســـري والاجتماعي. "ولكـون أبي كمـا أضـافت ظـل يعـرف أنـــه ينـــال أمـــي مـــن أبيهـا، اختطفهـا والتجـأ بهـا إلى إحدى مغارات جبال سنوس في منطقة مغنية فتزوجها غصبا" ص: 131. تعرضها لنبذ من طرف العائلة " فشـــــعر جـــــدي بإهانـــــة عظمى، كانت هي سبب بداية انهياره، فأقسم لذلك على أن لا يرى وجهها ما حيي بل وكان هدد جدته بأن يقتلهما معا إن وجدها يوما في الدار". الرواية ص: 131.
معمـــــــــر صفصـــــاف المولـود عـام 1960م	والد الهواري عديم المسؤولية. العنيف مع الأم والابن. المريض نفسيا.	ارهـــــابي (قاتل)	هـــي الشخصـــية اللاإنســـانية نرجسية "عرفت منذ أول يوم أن أباك هـو الـذي اغتـال المـدير برصاصة في الرأس". الرواية ص: 107.

حسينة الاســـــم الحقيقـــــي "نســـــيمة الوزاني"	التائهـــــــــــــــة الحزينة، العاجزة، المنكسرة، الممزقة الهاربة من واقعها بعد اغتصابها. صـــــديقة الهـــــواري الفاتنـــــة المغربية، المتمردة على الواقع التعسة.	طالبـــــــة جامعيـــــة بمعهـــــد الطب.	استحوذت هذه الشخصية على القدر الكافي من الوصف والرصد من قبل الكاتب، فهي تحمل قسوة الزمن بكل أبعاده انطلاقا من ماضيها الذي أوصلها إلى الانتحار والموت.
خصرو البومة	"خصرو البومة واحد من أولئك الـــــذين تســـــبق أرجلهـــــم كروشـهم، قفـاه متدرجـة ورقبتـه غليظة" الرواية ص 25. مروج للمخدرات، المغتصب. صاحب سوابق عدلية.	عامـــــل في متوســـــطة عقبـــــة في (صناناس)	هـي شخصـية لا إنسـانية شـاذة تحمـل في اعماقهـا مـن الشـر مـا يملأ العالم المريضة نفسيا..
حذيفة الشيح	المتـدين ، الـواعظ، الحاقـد علـى التلميذات الرواية ص 27. الارهـابي بهـا فجـر نفسـه "بقنبلـة تقليدية أمام دوريات الأمن بمدينة بومرداس". الرواية ص 28.	اســـــــتاذ رياضيات	تعبر هـذه الشخصـية عـن نمـوذج الإنسان السلفي المعارض للسلطة الحامل لثورة الحقد والانتقام، التي دفعته إلى تفجير نفسه.

بختة الشرقي	الصديقة، الرقيقة، المساعدة، المحبة المخلصة المتعاونة.	طالبـــــــة جامعية	الشخصية الإنسانية المساعدة.
عبـــــــــدقا النقريطو	الجـار، المسـاعد، المسـتمع لهمـوم الهواري، الصديق	عامـل تقـني في مســـرح وهران	الشخصـية الإنسـانية والمسـاعدة للبطل.

من خلال الصفات التي منحها السارد لشخصياته، يمكننا معرفة علاقة الشخصيات بالهواري من جهة، كما تحمل هذه الأوصاف وحدات معجمية جعلتنا نصنف هذه الشخصيات بين (إنسانية وللإنسانية) من جهة أخرى ويمكن توضيحها على شكل التالي:

- وهيبة بوذراع [+ اسم] [+ معرفة] [+ قرابة] [+ حنان] [+سلوك إنساني].
- معمر صفصاف [+ اسم] [+ نكرة] [+ قرابة] [+ عنف] [+ سلوك لا إنساني].
- بختة الشرفي [+اسم] [+صفة] [+عاطفة] [+رقة قلب] [+صداقة] [+علاقة إنسانية]
- حسينة [+ اسم] [+ ضعف] [+ قهر] [+ علاقة إنسانية].
- عبدقا النقريطو [+ اسم] [+ صفة] [+ عطاء] [+ سلوك إنساني].
- خصرو البومة [+ صفة] [+ شر] [+ سلوك لا إنساني].
- حذيفة الشيح [+ اسم] [+ صفة] [+ شر] [+ سلوك لا إنساني].

هكذا هي لعبة القص والحكي المبني على التخييل الفاعل الصادر لقوة العقل وتصوره، للكشف عن الواقع الممزق بشكل متدرج ومشوق وعنيف في نفس الوقت، عبر الرابط النفسي والتنقل من الذات إلى الخارج، إنها حداثة السرد عند السائح الذي يطرح خطابا فنيا (هادفا)، فإصلاح المجتمع وتغيره مرهون بإصلاح العائلة فهي بؤرة التغيير والتطور. وهكذا «لا يقدم الكاتب صورة واحدة لعنف واحد بل صورا متعددة تتناوب في ظهورها على رقعة المتن الروائي لتشكل في مجموعها لوحة مأساوية واحدة للوطن الجريح».[1]

1: عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، المرجع السابق، ص 87.

الفصل الرابع:

1-سلطة المكان في رواية" تلك المحبة" .

2- صحراء أدرار: بداهة البداية مع السائح ومتاهة النهاية.

أولا: المكان الروحي.

ثانيا: مغامرة الأداء وسحر اللغة.

ثالثا: تعدد الخطابات بين ثقافي/ تاريخي، إيديولوجي/ سياسي.

3-صوفية العتبات في رواية "زهوة".

3-1-الغلاف.

3-2-الصورة.

3-3-اللون.

3-4-التجنيس.

3-5-العنوان.

لقد تبوأت الصحراء مكانا مرموقا لها في السرد العربي، فهي أكثر الأقاليم الجغرافية التصاقا بوجدان السكان في المنطقة العربية ككل والأم الحاضنة للشعر الجاهلي قديما ومهد الديانات والرسل جميعها (اليهودية، المسيحية، الإسلام)، فهي تحمل مزايا فكرية وفنية جعلتها منتجا ثقافيا لأبنائها منذ زمن طويل وإلى يومنا هذا.

واللافت إلى النظر أن الرواية العربية عانت من اختيار المكان، فبعد تجاوز الريف إلى المدية الكبرى، لجأ البعض إلى لاختيار البحر والبعض الآخر إلى الصحراء، لتصبح مكانا شديد الخصوبة الروائية، هذا المكان المتحرك تحرك الكثبان فيه حسب حركة الرياح، المكان الوحيد القادر على تغيير أذواق الناس وحياتهم، لما لها من قدرة على استثمار عدد كبير من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية.

1- سلطة المكان في رواية تلك المحبة:

يعمل السارد في رواية تلك المحبة، إلى تحويل الصور الأيقونية للطبيعة الصحراوية "لأدرار" إلى علامات دالة على مخيال سحري وأسطوري، فقد أصبحت عند –لحبيب السائح– البيت والمستقر والسكن وإحدى محرضات روح المغامرة الإنسانية الهائمة في ضباب الميتافيزيقا، فهي الحبيبة المجازية التي اغرقته في شوقها وسكبت في نفسه لوعة لفراقها «وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويتحفى ترابا رمليا في العرق يتذرى فيصير ألوانه الغروبية تلبسها تلك من وراء كفر البشر تهبط في خيوط الشمس ذلك الغروب دفقا من المحبة تغمر قلبه كما في البدء».[1]

«... زوابع أدرار شرقية بغضب له صوت من نخير نكاح الغيلان تذارعها سموم الجنوب تحت شمس مسامته لسبع اشهر حاسمات من الضوء الوهاج والقيظ الملحاح فتزفر حرا وتمطر عجبا ترسلها على صبر الحجر العاري المقروس بالليالي شتائها المصلي بزفير الجنوب صيفها فينشطر ويتحصى مثلهما قلبي على محبتك يلتم وتتشظى»[2]

جاءت رواية "تلك المحبة" لتعبر عن شهوة غير عادية لمحيط نفسي وبيئي واجتماعي خاص به، وعن لذة ذاتية ونوعية دفعت به إلى استرسال النفس المبدعة التواقة إلى الحقيقة في سماء الابداع وهو هناك في "أدرار"، ذلك الملجأ والملاذ الذي وجد فيه –السائح– عبقا من المحبة والجنة المفقودة، التي استمدها من رمل الأرض ورحيق النخل المكتنز بآلاف القصص التي تحكي تاريخ المحبة عبر الزمن.

1- الحبيب السائح: تلك المحبة، فيسيرا للنشر، 2013، ص 14.

2- المصدر نفسه، ص 17، 18.

هذه –الرواية– هي طريق آخر لشيء غريب ينشأ من شخصية الأديب، فيمنحنا لغزا اضافيا في محنة الوجود فقد دخلها وخرج منها وهو على حال غير الحالة التي كان عليها، فالمحبة هي "أدرار" التي سافر إليها هروبا من الخوف الذي حاصره من كل مكان، وحاصرته ظلمة كاشفة على أنيابها الحادة التي هددت سكون وأبعدته عن استقراره النفسي وحريته الإبداعية، بعدما حاصر قلمه كلاب أهملت حقيقة الشجاعة، فكانت "أدرار" الأم الحاضنة التي ضمته إليها فأرضعته سحر طبيعتها وجمال سكونها فأكملت محبته لها بعدما منحته الأمن وسلامة «ثم مدني خالقي بفتنة تبدو نعمة سائغة زعموا أنها لا تحوزها غير العفاريت فما رأتني عين أنس أو لمستني يد بشر إلا حدث الانبهار وأشرقت رمال العرق بالأنوار»[1]

كل شيء تشرق الشمس عليه ترسم فيه ظلا يصر على البقاء، ينشر رحيق محبته على زائرها «وقد كنت رأيت أدرار قبل أن أدخلها في الكلمات تصلني مثل صرصرة (أم قرنين) أو حسيس اجراس في العاصفة تنثر من سطور الكتاب أصفر الصفحات ترزقه يد من ضياء ورمل فتلج عيني حروفه لتتنضد في رأسي ثم لا تلبث أن تنعكس مني على أي جدار طوبي أمامي لأقراها»[2]

يرى كاتب الصحراء/ كاتب الرمال "أدرار" كما لا يراها أحد غيره، يحن إليها كما يحن الرجل إلى المرأة، أو كما يحن نغم النخيل إلى ارسال صوته لواحات الماء، فهي مصباح ونور تهدي كل زائر إليها تدخله عالم الحكايات العجيبة والأساطير، تحكي عن صراع جمع الطبيعة والإنسان، إنها كتابة بلغة الرمل وعلى أوتار النخيل، فكل فجر يأتي عليها إلا وحاكت قصة جديدة امتدت على طول خيط النور

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 19.

2- المصدر نفسه، ص 26.

الساخن فيها «واليوم لمسة من الرمل رطوبة حيث درجت رجلاك سمعت الذي بالحزن أضواني فإني ما عرفت كيف أحد هيمي في بسطة جمالك المنثور في وجداني بخاطر يبلغني «امرأتك في كف عفريت من الجن الصالحين تسكن يحمل هذه البلدة العامرة بالصمت، فلن تبلغ لهذه قربا ولا لتلك دخولا ما لم تحط بالسر خبرا»[1]

فالكاتب يستحضر بأسلوبه الفذ قصة سيدنا سليمان والهدهد، فهو يرى نفسه كسلطان وبلقيس هنا هي "أدرار" ملكة الصحراء، فروعه التصوير هنا تقوم على «المقابلة بين المتناهي واللامتناهي والمحدود واللامحدود فتقترن اللذة بالألم وترافق متعة المشاعر دهشة العقل، فالإنسان يجد نفسه ضعيفا تجاه الطبيعة الواسعة مقهورا حيال ظواهرها الرائعة، ولكنه يستطيع أن يشعر من خلال ضعفه بحريته، وعندئذ تكون للروعة رسالة وهي أن تجعل المرء يفكر من خلال المحسوس في اللامحسوس، ومن ثنايا الصور التي يشهدها في الغيب الذي يتجاوزها»[2]

«أكون بوفاء طائر القرطس الخرافي، وليس عليك أنتي إلا أن تكوني على وفاء قمرية حين تفقد قرينتها فيوم ترفعين عني خلالة محبتك لأعرى لحزني أتحول حبة الرمل يحملها مجرى الفقارة إلى آخر نخلة في فم السبخة فإني لا أطيق البقاء في الظلمة وحدي»[3]

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 23.

2- عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ص 40.

3- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 33.

«لعله لذلك يكونون هم الذين قالوا إن قدري دحرجني إلى إقليم العطش ليُجْريني غيره منهمرة من أكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال كما يجري ماء الحياة في فقارات (نوات) الهادئة، أو يسري صمت سر في (قوراره) الهادئة أو تعوي الريح (تيدكلت) القاهرة»[1]

«في كل مقام زرته في مقامات الأولين عين صالح (أقبلي) ومن (أنغر) إلى (إغرز) ومن قصر شرفا إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة)».[2]

«اليوم كسر جيش فك تيميمون بعد فك عي الصالح لكن لا يزال في منطقة قورارة قواطع يجب سحقها»[3]

هذه السلسلة من الأماكن التي زارها وعاش فيها كاتب الرمال، عكست نمط معين من الفكر لديه وبلورت رؤى جديدة ومتنوعة لواقع المكان، فكل من تيميمون وعين صالح وقوراره جزء من جسد الصحراء التي احتفى بها وشرح جغرافيتها وفسر مدلولاتها،كما لو أنه يتصفح كتابا معين لتخبره بسرها وما تلوب نفسها، فهو القريب منها «وكانت تامنراست دخلت بصمتها المهيب ليلا مجلاله وجودنا بهمس الريح جلس امبارك وحيدا في العراء المدثر بالسر يتلو من بعدما اغتسل سورة (الاخلاص) في انتظار الرجل الملثم»[4]

1- تلك المحبة: المصدر السابق ، ص 18.
2- المصدر نفسه، ص 19.
3- المصدر نفسه، ص 238.
4- المصدر نفسه، ص 256.

فسحر تامنراست لا يفوق سحر أدرار فهما أختان فكل من يزورها يدرك قرابتهم، بل يمكن القول أنها امرأة ترى نفسها في المرآة بطولها وعرضها وزينتها، فالمكان بالنسبة للأديب كالغضار في يد صانعه «يرسم حيزا إن شاء أن يكون ضخما ضخمة، وإن شاء أن يكون ضئيلا ضآلة، وإن شاء أن يكون ممتدا مدده، وإن شاء أن يكون متمردا مرده، بحيث لا تنهض في وجهه حدود الجغرافيا وارتفاع الجبال...إنه يمتد مع حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة فيتحرك به إن شاء، ويتوقف به إن شاء ويركض به إن شاء، ويبحر به إن شاء، ينيره إن شاء ويظلمه إن شاء، يوسع له في المساحة إن شاء ويضيق في المضطَرب إن شاء»[1]

فالفضاء المكاني يتوزع على المساحة الورقية ويمتد امتداد الصحراء المترامية الأطراف، ليشكل لنا ثراء جغرافيا خصبا ومتنوعا يحيل على الكثير من المشاهد واللوحات الجمالية، ليؤكد على وجود القضية الحميمية فهي حجر الزاوية في هذه الرواية (أي العلاقة بين الراوي والمروي عليه أي صحراء أدرار) وفي هذا الصدد يصرح –السائح– في أحد حواراته قائلا: «...لطالما كانت الصحراء ملاذا لا مهرب منه إلا إليه (...) لي مع مدينة أدرار قصة عشق لا تختلف عن قصة الشيخ بن لكبير معها، فأنا أكن، ليس فقط التقدير وإنما الحنين العميق والدائم لتلك المدينة المحبة والحاضنة»[2]

فالتعامل مع نصوص –**لحبيب السائح**– محفوفة بالمخاطر لاعتماده على تقنيات الكتابة المعاصرة التي تتحرر فيها اللغة من نفسها وتعيش دينامية التعدد اللغوي والعدول عن كل ما هو مألوف

1– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص 134، 135.

2– السعيد حمودي: بحث في محنة التأويل وزخم المرجع، بويجرة يقرأ أوديسا الصحراء "تلك المحبة" للسائح، تاريخ النشر 2009-08-07، أنظر إلى:http://www.djazairmews.info

وعادي، لذا فهو يحرص كل الحرص على أن يرتقي بلغته وأن يجعل منها فسيفساء تنفرد بها ريشته وحده وفي هذا يقول السائح «تلك المحبة نص ذو بعد لغوي وإنشائي واستعاري وتيماتي يربك نسق القراءة السائدة، وهو نص يطرد من مجال فضائه الحيوي تلك النصوص التي تخولها فحولة الكلمات».[1]

1- السعيد حمودي: بحث في محنة التأويل وزخم المرجع، بويجرة يقرأ أوديسا الصحراء "تلك المحبة" للسائح، أنظر إلى الموقع الإليكتروني: http://www.djazairmews.info

2-صحراء أدرار: بداهة البداية مع السائح ومتاهة النهاية:

لا تترك الصحراء عمرانا على أرضها، بل أساطير تلتصق بالزمان وتختزنها الذاكرة، فهي تعود بالإنسان إلى زمن البدايات وأصل الخلق، هكذا نراها من منظور ابن الصحراء "السائح" ذلك الرحالة الأبدي الذي يمتطي قلمه ليخوض ثانية في القفار باحثا عن فردوسه، تاركا آثار وجوده عبر كلماته «لم يذكر صاحب كتاب ولا منصف من بني المدينة التي نزلتُها، كأنها حطت طفرة، فإنه لا يعرَف لها تاريخ بدء ولكن أهل الشأن يقولون أن الرجل مثل الفلك لا مرساة له في الميناء إلا امرأة»[1]

فالصحراء لا تعني المكان المرئي المفعم بالفراغ والخلاء، وإنما الصحراء هي رمز أو مجموعة الرموز الحية، فهي تحمل البداوة/ الأصالة، الأسرار والأشواق والحنين، الموافق والتصورات الفلسفية والإيديولوجية المستمدة من حقيقة الواقع والحياة والإنسان.

«فيوم عدت إلى رشدي من الغيبة مع أولئك الخلق الذين اخترقوا بي صمت الجدران أحسست أن قلبي فزع من كل شيء إلا مما له حرارة جمر المحبة يسنوا في مهب نسيم. وأن عقلي لم يعد عامرا إلا بصورة امرأة هي أنت لم أكن رأيتها من قبل لم تروي لي الكتب التي قرأتها كما روت لي عنك».[2]

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 25.

2- المصدر نفسه، ص 31.

ومن هنا يمكننا رصد ثلاث تيمات في روايات تلك المحبة هي:

– الأولى: المكان الروحي.

– الثانية: مغامرة الأداء وسحر اللغة.

– الثالثة: تعدد الخطابات بين ثقافي/ تاريخي، إيديولوجي/ سياسي.

- **أولا: المـــــكان الروحي :**

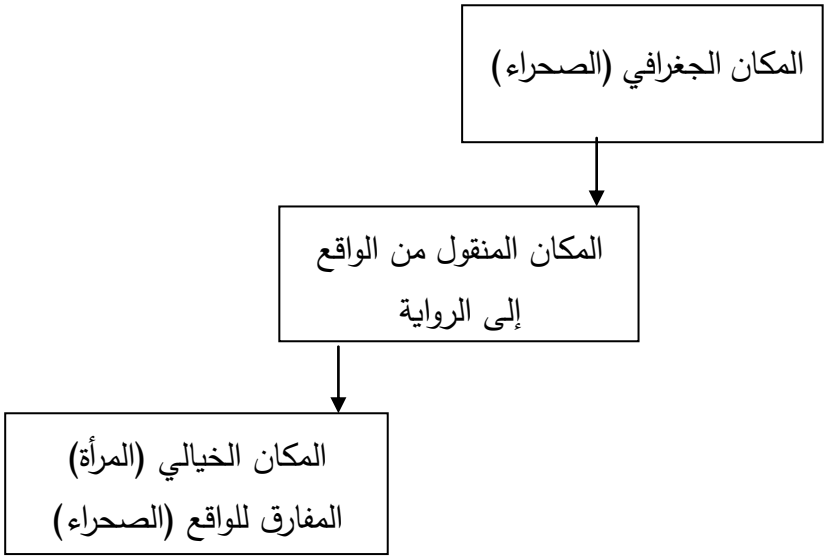
لقد أعاد السائح صياغة الأمكنة وتصويرها وفقا لرؤيته وتجسيدا لمشاعره، فهو المكان الروحي الذي يزخر بالحركة والحياة يظهر ذلك جليا من خلال وصفه لها في هذه المشاهد السردية: «يقولون كان ذلك منذ طلوع أول شمس، يوم طارت حمامة بين الشجرة الممسوسة بنار وبين النبع المتدفق بالنور فكنتُ، فتناساني التراب فاعتراني النقص فرحت في قلبي الطير المهاجر أبحث عنك في روحي لأقول لك حقيقتك المنسية في غور أحلامي (...) فانعم بأطيابي. وأضغط بصدرك نهدي، واستلذ بجماعي، فما نعمة بعدُ (...) قد تكون تلك الحمامة رمتني قبسةً من منقارها فحُلتُ إلى جزئيات الرحل الذي بسط الصحراء. وقد تكون الرياح حملتني نواة انشقت منها شجرة تحبل مثلي وتعطي من جسمها طعم الحياة كما أهب من جسدي لذة الحب فأجري في الدم هواء معطر بالرغبة»[1]

«أدرار لا تسكن قلبي ولكن تلك هي المحبة (...) فضمني إلى صدرك الزاخر بأحلام القمر، إني أتوق إلى البحر قبلني بشفتيك المعسلتين برحيق الفجر إذ اللنْج يتذكر ثغري. وانتشر في جسدي عشق مثلك ضلك الندي على رملها الظامئ إلى عرقي تتفكره عين بودة يوم دفنت فيها برودتي فإن أدرار لا تسكن

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 17-18.

قلبي ها هي بعيدة من أصابعي قابعة في كفك. فهي لي حنينا لا أنس به أني كنت امرأتها، وارسمني أثرا هي مصنفك عنها وشما أكون حبره وانغز بقلمك لطفا. ثم ادع أن يغفر الله لكاتب المصنف وقارئه ومالكه. وقل «تلك هي المحبة»[1]

ومنه يمكن تقسيم المكان إلى ثلاث أقسام:



يبدو أن السياق الجمالي أكثر حضورا فالمكان يعلن هنا عن تفرده الجمالي عن طريق الوصف الذي «يعكس لنا الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي، إلى صورة أدبية قوامها نسج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب»[2] ليصبح المكان هنا طيفي في ذاته يكشف عن تجديد في الهوية ووعي كاتب/ الرمال لها، فهو لا يبدو كمجموعة من الحدود والأبنية والفراغات، بل فيسفساء تتدلى منها خيرات متنوعة تتراقص على أنغام الروح فيها مع كل نسمة من رياح الجنوب. هذه المدينة الأفلاطونية الفاضلة قد أعادت الرغبة في الحياة لـ"سائح" فقدم لنا

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 440، 420.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص 245.

صورا وموتيفات عديدة عبر فصول الرواية عكست تطور ظروفه النفسية والعاطفية بإيقاعها البطيء والثابت. فالمكان يجسد الموت/ الميلاد فهو «انحسار المد صوب الموت يعقبه تجدد الحياة، الأمر الذي يزودنا بوسيلة لوعي أوسع لحياتنا ولتعبير أكمل عنها وسيطرة أتم عليها بامتثالها الخفي والبالغ الأهمية للإيقاعات الكونية»[1]

«فأنت الرجل الحبيب خلقت لتعشق النساء فاعلم أن في المرأة مثل النخلة ثلاثا يخلبن الرجل فيعرى لها من كل رمل: وجها ضحوكا لصدر ثامر في قوام ممشوقة. ولسانا يحي في القلب موتا، وجماعا يروي في الروح التذاذا. فأدرار بمائها وأمنها وسرابها كأنها لهذه الثلاث لكن ليلها وحشة للغريب ونهارها وهم للقريب، وسرها حيرة اللبيب»[2]

إذا نحن أمام بدايات للشك في الوعي بوجود الماضي، فسحر المكان يفكك مدلول الخوف والموت ليزرع مكانها أسطورة البعث والولادة من جديد «عمن رسموا بعرقهم أثرا لأدرار وكتبوا بدمهم في مائها وصية للرطوبة ولاخضرار»[3]

أهو حلم الخلود؟؟ أم أن طاقة البناء التي فجرت المكان في النص فكشفت لمتلقيه عن اسراره الخفية؟

1- بول ديكسون: الأسطورة والحداثة (احلام محالة على التقاعد)، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998، ص62.

2- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 439، 440.

3- المصدر نفسه، ص 16.

إنها متعة اللعب باللغة عند هذا الأخير «إنها متعتي أن أنتصر على ما ينعرض لي عن مستهلك اللغة هي لذتي أن أحس أن لغتي المنشأة تبتهج مثل جنية لخيوط الشمس ترقص بلورات الظل. هل من متعة خارج اللغة؟»[1]

- **ثانيا: مغامرة الأداء وسحر اللغة:**

يشير الأداء إلى الفاعلية الجمالية لآثار المكان، ومن ثمة تصبح الكتابة فعلا أدائيا تعيد تصوير المكان من منظور كاتبه وبلغته السحرية «للكتابة بداية هي التاريخ نفسه، ولها تاريخ هو العقل، وهوية هي العرف، ووجود هو النص وجمال هو الخيال وفعل هو النسخ والنشر، وحياة هو الأثر وموت هي الرقابة وانبعاث هي الحرية، وذاكرة هي القراءة، وصيرورة هي المغامرة وفضاء تتحرك في حدوده هو زمن الإنسان ومسار ترحل فيه المغامرة، الكتابة أروع مزيج قدرة العقل وسلطة اللغة وسحر الخيال وقد سببه الخط إنها بيان الإنسان إلى ذاته ليتذكر دائما أنه أجمل مخلوق أعطاه الله من روحه»[2]

هكذا هي حداثة الرؤيا والصياغة الفنية عند –سائح– فالكتابة عنده ليست لطمس جرح أو علاجه وإنما إعطاؤها معنى وقيمة وجعلها في النهاية لا تنسى.

- **ثالثا: تعدد الخطاب بين ثقافي/ تاريخي، أيديولوجي/ سياسي:**

جاءت بنية المكان في الرواية حاملة أصالة ثقافية متنوعة من جهة، ووعي الكاتب لها من جهة أخرى، ليقدم لنا «خطاب مركب يمزج مع العيش والمحلوم به من الذاكرة والتاريخ من الأسطوري والواقعي

1- الحبيب السائح: الكتابة وتجربة الكتابة، الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي بشار، أكتوبر، 2003، ص37.
2- المرجع نفسه، ص 38.

من النفسي والجسدي»[1] فتراكمت الدوال الثقافية المختلفة اختلاف المكان والتوجهات الفكرية للناس (الصحراء) والتي تفاعل معها كاتب الرمال، فعكس لنا اصدائها وجعلنا نعيش معه في كل مكان يتحول فيه، من خلال وصفه البارع للمكان ودقة متناهية في ذكر تفصيلاته، مما جعله ذا دلالة فاتت دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث بسرد منطقي كأروع ما يكون السرد، هذه الصحراء البتول العصبية احتضنت الرواية بأكملها سماءا وبرا وخيمتا وعادات وتقاليد ومعتقدات وأفكار، لتشكل لنا لوحة شعبية محتفظة بأصالتها وتراثها وتاريخها العريق. هذا ما جسدته رواية "تلك المحبة" من خلال مشاهدها السردية المتنوعة «حتى إذا كان ما بعد العصر خرجت نجمة في بهجة من الزغاريد انطلقت من حناجر النسوان تتقدمهن حسونة مرددة "اهربوا، اهربوا، لالاكم نجمة جات!" رافعة قدرا من النحاس خالص ومطرقة صغيرة لكسر قوالب السكر من المعدن نفسه تضرب بها على قاع القدر ثلاث ضربات متوترة مرتين ثم مقطوعة عن بعضها بواحدة، منادية بصوت البشارة "راحين إلى حفرة الحزن، الطريق لمولاه خرفة الكفن، عيونكم حطوها عند الرجل العين إذا شافت يروح العقل" فلما وصلت نجمة الحفرة وقعت فيها فجاءت كبيرات النساء وغطينها باللحاف فكت عنها حسونة السبيبة والمحرمة المعسولتين ومدتهما لها فنزعت خاتمها وأسوارتها الفضيين وسلمتهما إلى من حفرتا وسرحن لها شعرها فخلعت عبايتها والصرة المعلقة في رقبتها وألبسنها ما هيأت من جميل الثياب»[2]

1- نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005، ص 18.

2- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 87-88.

يصور لنا –السائح– مشهد واقعي لحياة نجمة التي أصبحت "هجالة" أي أرملة بعد وفاة زوجها فهي تنتظر اليوم الموعود وهو انقضاء العدة، فالبنسبة للمنطقة هو يوم مميز، حيث يجتمعن النساء ليقمن بتقوس وعادات لمن ستخلع ثوب الحداد، فهي بمثابة ولادة جديدة لنجمة بعدما تدفن ما بقي من نجمة القديمة في حفرة الحزن.

«فصلت ركعتين ثم جمعت في الصرة المشط والمشاقة وما كانت تلبس يوم الجنازة ولاحت كل شيء في حفرة الحزن قائلة "خليت فيك الهم والندم" فحيتها بالزغاريد وضرب لها الطبل، وقالت النساء جميعا الحمد لله على السلامة وما صادفها رجلا في الطريق إلا غُرم نقدا. ولم يبقى ذو روح لم يعلم أن نجمة لاحت»[1]

هذا النقل الأمين أو يمكن أن ندعوه «بالوصف التصويري لأنه يقترب كثيرا من التصوير الواقعي دون زيادة أو نقصان في أجزائه وأوضاعه وهيئاته ليعطينا صورة فوتوغرافية أمينة له»[2] عكس لنا خطابا أيديولوجيا/ ثقافيا خاص بمنطقة أدرار، ليعبر عن طبيعة الحياة فيها التي تحكمها العادات والأعراف المتفق عليها منذ الأزل ولم يتخلى عنها أبناؤها، هذه الحياة التي تنساب كما ينساب الرمل وسط زوبعة ليبرز لنا التفاعل والتناقض مع معطيات المحيط.

إننا نعاين شخوصا غير مرئيين وأصوات تمتص مركزية السرد –على المستوى المجازي– لتكتسب الرواية من خلاله قوة حضور وروعة جمالية في التصوير والأداء «وإن جبريل تجنب نظرة إلى مبروكة المعزية

1– تلك المحبة: المصدر السابق، ص 88.

2– على أبو ملحم: في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر صيدا، لبنان، (د.ط) (د ت) ص 68.

في ذلك اليوم كما يتجنب أي إشارة (...) وكانت هي تشعر بأنه أقرب إليها من الطبيب نفسه لتلك النظرة التي غمرها بها ولتوددده إليها يسألها حالها فأحست كلماتها نفذت إلى صدرها واستقرت في قلبها فخفت عنها وطأة نزلتها الشديدة وإجابته بإشارات من عيني الفتاة تسبق عمرها فأضاءت عينه لماعة من الرغبة، وقال للطبيب بصوت هادئ «مريضتك أيها الحكيم لابد أن تكون سهرت مع كتاب إلى وقت متأخر دون أن تشعر ببرودة هذا الشتاء القاسية على غير عادة والتفت إلى أم مبروكة منحنيا قليلا «سيدتي خادمك جبريل (...) فحياهم وانصرف فيما نظرت حبيبة إلى ابنتها تتابع خروجه بلهفة، فأيقنت أن شيء ما حدث بين ابنتها وبين القس»[1]

قصة مبروكة وجبريل هي قصة أخرى من قصص الرواية التي اكتفت بالإشارة إليها للوصول إلى خطاب تاريخي يتأرجح فيه خطاب سياسي استعماري، والذي تبلور في ثناياه قصص رومانسية تتفجر بكم هائل من المشاعر الإنسانية المضغوطة بحكم طبيعة المنطقة، إنها قصة حب جمعت مبروكة الفتاة المسلمة الذكية التي فاقت عمرها بأشواط كبيرة، وجبريل القس (المسيحي) فرغم اختلاف الدين الذي يحول في كثير من الأحوال اجتماعيهما إلا أنه استسلم كل منهما لمشاعر الآخر.

هل هو التحرر من قيود الأعراف والدين بعد الانفتاح على المجتمعات الغربية؟ أم هو فضاء جديد للبحث عن الحرية؟ أم أن الكاتب يشيد مملكة الحب ليفتح آفاق التخيل للقارئ بعدما ترك لنا النهاية مفتوحة؟

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 212-213.

أي كان هدف الكاتب من استحضار هذه القصة التي ترتبط فيها إيديولوجية عربية بالإيديولوجية الغربية والذي يفتح الخطاب على معايير ثقافية أجنبية، تبقى قضية الحرية الفردية في الاختيار هي السمة الغالية على خطاب الرواية، فالراوي يعيد صياغة الواقع عبر تلك العلاقات التي تتأرجح وتضطرب وتبحث عن حياة جديدة، كأنما يريد تحطيم الواقع الذي يفرض نفسه على الشخوص ليصنع واقع آخر يتركه للمتلقي ليمارس لعبة البحث والاكتشاف «كشف أمره عبدة وسيمة كانت في يمين جدي كلفها أن تفتنه وتستهويه فتستدرجه إلى أن تثبتت بيدها من نصرانية لما وجدته غير مختون ما كانت لتشفع له عند قومي حكمته الطبية عرض خدمتها عليهم ولا التزامه لدخول الاسلام كان في استجوابه يردد كثير من التبصر بأمورنا على أسئلة العلماء اجتمعوا لمحاكمته لولا لكنته كانت تفضحه بين حين وحين وكان على القاضي أن يعاني بنفسه فطلب أن يعرى الكافر قبل أن يخدع على نخلة مطرافة ويقتل صبرا فتأكل من دماغه الطيور ويفترس دود النخل. بشرته تشبه اليقطين المطبوخ»[1]

امتلك **السائح** في هذه الرواية قدرة التنقل من حكاية إلى حكاية أخرى حتى يشعر القارئ وكأنه أماما جمع من الرواة يتناوبون على السرد، كل يتلقف القصة من فهم الثاني ويواصل الحكي في حلقة حلزونية لا يتوقف رواتها عن الكلام، لرسم مناخ يعكس حياة الناس باختلاف أهوائهم وطبائعهم وشرورهم وفضائلهم، هذه الأفكار الذكية التي يدسها الراوي في السرد استطاعت شدة القارئ من أذنيه ليتابع سير أحداثها بلهفة وتشوق لمعرفة النهاية.

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 30.

إنها قصة حب أخرى جمعت فتى نصراني أصابته رياح الهوى بأن يعشق فتاة مسلمة، فيتخلى عن كل ما يرتبط به المجتمع من دين وعادات وتقاليد، وفي المقابل فإن أهل الفتاة ما كانوا ليرضوا بنصراني غير مختون، فالختان شيء أساسي لاكتمال الدين فهي سنة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم. فالقضية التي يعالجها السائح هي قضية دينية بالدرجة الأولى فالمجتمع الجزائري وخاصة المجتمع الصحراوي هو مجتمع متدين لا يزال يحافظ على عاداته وتقاليده الدينية، وقد يرجع السبب إلى بعد المحيط الجغرافي والصحراوي عن مقومات العولمة العالمية الجديدة، فهي الأرض البكر برمالها ونخيلها وثقافتها الممتدة إلى تاريخ عتيق، فالسائح تعمد إثارة هذا الموضوع لأن الدين يشكل أبرز الصراعات الثقافية التي حصلت بين الأمم ودقت نواقيس الخطر بالارتداد عن الدين ابتداء من الأندلس إلى البحر وإلى الصحراء التي طالما رفضت أي دخيل يهدد كيانها «قالوا نطردكم؟ لم نقل عفوكم! مثلنا مثل اليهودي أو النصارى المنشقين عدنا أبناء البابا كفرة ملحدين ثم خيرونا بين الردة وبين تعفير الجبين فمن قتل حرف كان لإنذار مبين، ومن عذب فألقي في الغياهب لم يجده أنين ومن نجا فر في سفر طويل تلك دولة الأيام ولا حال على الدوام، فامتدت لهم يد من ماء البحر وأخرى من رمل الصحراء»[1]

إن سباحة **السائح** في الزمن بين الماضي/ الحاضر/ المستقبل بتلك التفاصيل الموضوعية لا يصنع أحداثا ووقائع مهمة فقط، ولكنه ساهم في تماسك النص في أوج تعقد علاقاته الداخلية وتشابك عناصره.

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 38.

قضية السحر والشعوذة وانتشارها في الأوساط الثقافية الجزائرية، هي صورة أخرى رسمها لنا – السائح– من خلال أفعال شخصية (بليلو) هذا النموذج الذي يعكس الفكر الشرقي ككل «بينما كانت الزهرة جعلت حدا لحياتها بسم عقاربها حتى لا تقابل بليلو الذي كان قصد كلّو فاخبرها وبكى وقال لها "انتقمي لي منه يا خالتي" فوضعت سحر أسود على شفرة سكين من نوع (بوطلعة) وانتظرت ليلة دخلة باسمعان على عروسه، حينها طوت لشفرة ودفنت الخنجر فلم يتحرك له عصب في ذكره فانتشر بين الناس قصرهم والقصور المجاورة بأن باسمعان شخص بلاهة ولا نفس»[1]

هذه الميثولوجية/الخرافة ارتبطت بالعادات والطقوس الشعبية القديمة، قد استحضرها السائح من الموروث الشعبي لتساعده على إقامة بناء فني مشحون بمؤثرات مختلفة، الواقعي والعجائبي الغرائبي والشعبي وحتى المؤثرات الأجنبية الفرودية، فعقدة الإخصاء تطل من جديد على الرواية.

إنها الحفر في الذاكرة وسكب المخزون على الورق، فالخطاب العام الذي بنيت عليه رواية "تلك المحبة" هو خطاب ينتمي إلى ثقافة تؤرخها الصحراء برملها ونخلها وكثبانها، فكلما اتسعت المساحة اتسعت الظروف المحركة لها، لأن ما يحيط بالصحراء يتعدى مجموع القوانين السياسية والثقافية التي تحكم المجتمع. فالنص في ذاته متاهة فهو مزيج من الخطابات الايديولوجية والثقافية والتاريخية والاجتماعية والنفسية فهو صراع من أجل البقاء والاستمرار في الحياة والبحث عن الذات وعن واقع أفضل للنفس البشرية.

1- تلك المحبة: المصدر السابق، ص 306.

لقد استطاع السائح المزاوجة بين الماضي بكل أبعاده الاسطورية والحاضر بكل ثقله، وبهذا التقابل الزمني منح لروايته بعدا مفتوحا لم تحده حدود، سالكا طريق الرمز كون الرمز مدلول فني يحول الواقع في الرواية إلى واقع غامض يلعب الفكر الدور الفاعل فيه، ومن هنا اختار لعبة تبادل الاقنعة مع شخوصه ليؤدي كل واحد منهم دور السارد العليم.

وهذا ما تميز به رواية "**زهوة**" التي تم اصدارها سنة 2011م، فهي العودة والحنين لأرض الرمال والنخيل «وغدا يدك في يدي راجعين إلى وهران، حقيقة واحدة لسفرية شهر بين تاغيت وتيميمون وتامنطيط، حيث رضاب الرطب الجني وصمت الوله وضوء الاشراف وليالي الدفء قد ميز الشتاء الشمال القاسي، مهدهد المشاعر بطيب من آثار زيارة جامع الشيح الأكبر في السنوات كلها إذا صلى نوافل الامتنان في محراب العكر خالي الفؤاد إلا من خالقه، فهفا إلى زاوية كنتة فرحل فحظى من إحدى خزاناتها بمخطوطة أحد النسابين النادرة في ليلة الأسبوع الأخير فردد سابحا مع أصحاب الطبل والبارود المنتشبين في الباحة الرملية لازمة العشق تحت المنارة الشاهقة «أول يوم زهوة واليوم أكثر أزه يا قلبي وعلى سطح أحد البيوت الطوبية المحيطة بالساحة نام على راحة الجلد العتيقة فأرى ربيعة وشوشت له على شفتيه ملتحفين لآلئ سماء الأمان «كل يوم زهوة واليوم أكثر أزه يا حبي».[1]

لقد بات واضحا أن كل نقاط النبض الحي في جسد **السائح** هو امتداد للصحراء «لم أكتب يوما تحت أي ضغط طارئ حتى في ذروة أيام المحنة الوطنية، ومن هنا فإن رواية زهوة كانت تنكتب منذ ثلاثة أعوام، وصدورها في هذه الظروف يعني أيضا أن الحياة مستمرة بكل وجهها الجميل (...) إن هذا النص

1- الحبيب السائح: زهوة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2011، ص 213.

الذي أشتغل عليه ضمن مشروع كتابتي هو نقل نبض هذه الذات الجزائرية سيكشف القارئ الجهد المبذول في مقاربة ما يشكل هذه الذات على المستوى الدال والمدلولات أحببت أن تستثير زهوة حواس القارئ شمه ولمسه وبصره ومذاقه».[1]

لذا **فالسائح** في روايته **زهوة** يلجأ إلى استخدام أكثر من عتبة نصية، وهنا نتوقف عند قراءة العتبات البارزة في الرواية ابتداء من تشكيل الغلاف الخارجي وعلاقته بالمتن وصولا إلى تجليات الألوان ودلالتها وتأثير على الخطاب العام للرواية.

1- محمد بغداد: الكاتب لحبيب السائح منتصر لزهوة ويعلن" رواية الجديدة نقل لنبض الذات الجزائري"، البلاد أون لاين إلى الموقع الإليكتروني: http://www.djazairess.com

3-صوفية العتبات في رواية زهوة:

تحليل عتبات النص على مجموعة من الايقونات اللغوية المشكلة لتداولية الخطاب ومحاورة لأفق انتظار القارئ لأثار رغبته في اكتشاف خبايا النص السردي، ليدخل النص «بعلاقة مناصصة»[1] فالمناص «هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قارئه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة نقصد به هناك تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا الدخول أو الرجوع منه»[2]

إن توظيف العتبات في النص الروائي يفتح آفاق النقد لقراءة النصوص بحداثة أكبر تتوافق مع تطور الوعي والثقافة التي ينطلق منها المبدع في تأسيس نصه الروائي، ليكون الغلاف أولى العتبات التي نقف عندها.

1- أحمد فرشوخ: حياة النص "دراسة في السرد"، دار الثقافة، ط1، 2004، ص 71.

2- سعيد يقطين: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 44.

3-1- الغلاف:

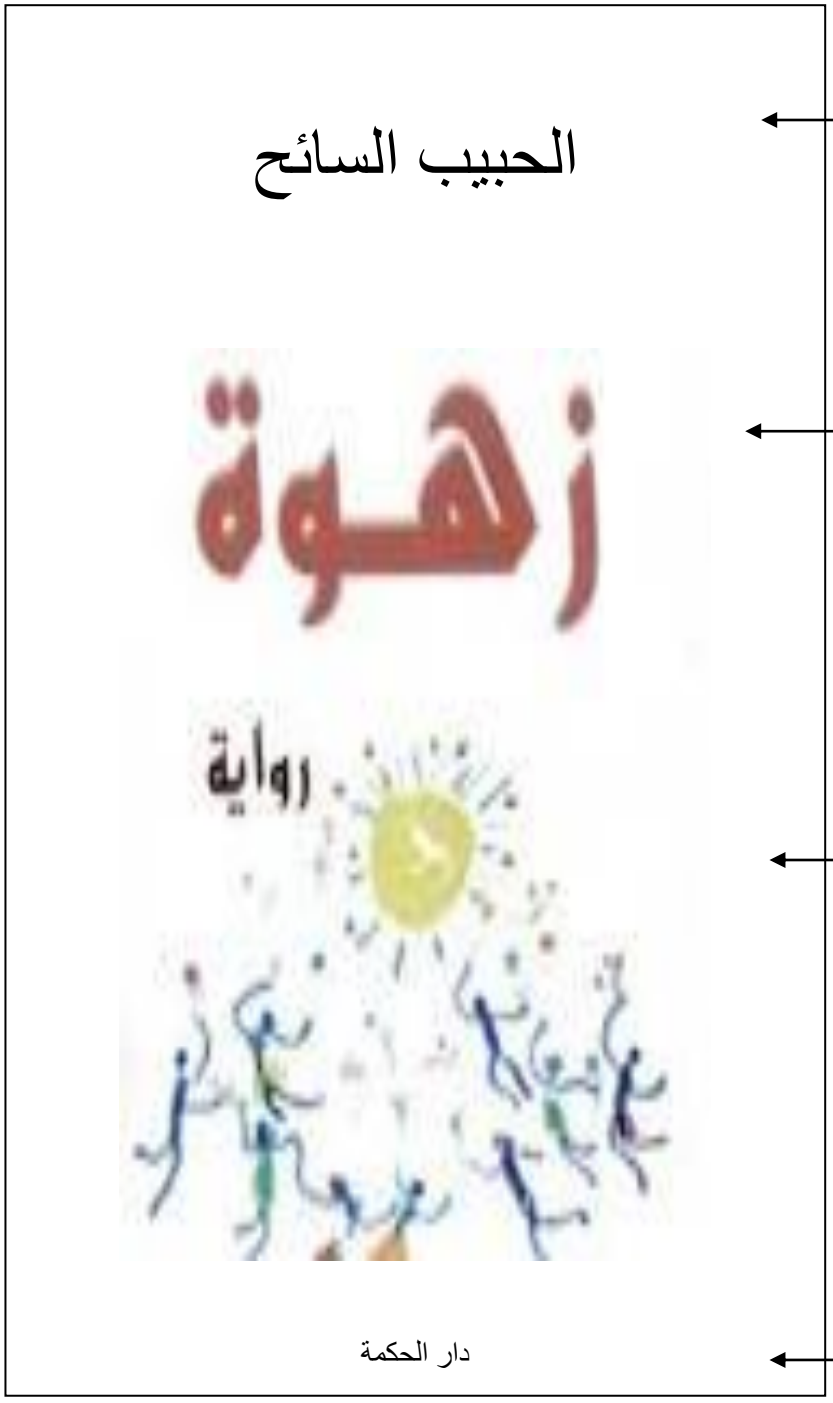
تشكل لنا صورة الغلاف الأمامية لرواية زهوة أحد المناصصات البارزة لهذا "النص المحيط"[1] فهو «الفضاء المكاني ولكن عبر مساحة الكتاب وأبعاده غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال بل هو مكان الذي تتحرك فيه على الأصح عين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة»[2] فالغلاف في هذه الرواية يتكون من أربعة وحدات غرافيكية، فالأولى تمثلت في الصورة والثانية هي الألوان والثالثة هي التجنيس، أما الرابعة فكان العنوان الذي يعد وحده كبرى مستقل بذاته.

أما الغلاف الخلفي فهو ثاني العتبات لأن المتلقي يتفحصها مباشرة بعد الغلاف الأمامي، تتصدر هذه العتبة صورة الكاتب الفوتوغرافية باعتبارها علامة أيقونية تدل على كاتب الرواية، وهي ذات دلالة قصدية تكسب العمل الابداعي مصداقية وتأكد على "الأنا" والحضور القوي لصاحبها، كما أن النص المقتطف من الرواية والمكتوب على الواجهة الخلفية للرواية كان بمثابة تلخيص أو استهلال لوضع القارئ في جو العام للرواية، فهي استرجاع لأحداث وحكايات عاشها السارد في تمنطيط (أدرار) بعد عودته إلى وهران.

1- سعيد يقطين: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، المرجع السابق ص 44.

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 56.

صوفية العتبات على غلاف الرواية



3-2-الصورة:

شكلت لنا لوحة بيكاسو نصا بصريا تتداخل عبره العلامات الكاليغرافية، هذه اللوحة التشكيلية التي تظم خمسة ألوان متناسقة تسعى إلى تحريك دواخل وانفعالات الرائي، لتنشيط مهارات عقله وبالتالي تحقيق اللذة الجمالية، فهي عبارة عن قرص دائري أصفر تنبعث منها أشكال تشبه الزهور، تجذب إليها أجسام بشرية تحلق وتطير حولها وكأنها أرواح تبحث عن عالم اطهر، كل واحد منها يحمل بيده أمنيته وقضيته وحكايته.

فالدائرة تكاد تكون أكثر الأشكال المستخدمة في الحياة اليومية، نظرا لما تتمتع به من مميزات لا تتوافر فيها الأشكال الأخرى، فالدائرة هي مركز حقيقي لعدة قضايا إنسانية، إذا فالدائرة حكاية الأرض والسماء والمتخلية والإبداع والواقع. فهي الحقيقة الإلهية (الشمس) ذات التاريخ الطويل في حياة الشعوب، فهي منبع الضوء والحياة والحركة والطهارة فهو نور الملائكة الذين لا يعصون الله، وفي القديم اتخذها الناس إلها وما قصة سيدنا سليمان مع مدينة سبأ إلا دليل على ذلك في قوله تعالى: ﴿إِنِّى وَجَدتُّ ٱمۡرَأَةً تَمۡلِكُهُمۡ وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ ﴿٢٣﴾

وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ ٱلشَّيْطَٰنُ أَعْمَٰلَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ ٱلسَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ ﴿٢٤﴾[1]

فما علاقة الصورة المشكلة في الغلاف والمضمون الحكائي؟ فهل الشمس في هذه الرواية تعني المقام داخل متن الرواية وهذه الأجسام المحلقة تعني الشخصيات داخلها وهم في الفلك يسبحون؟

فبالعودة إلى المشاهد السردية ذات المسحة الغرائبية داخل الرواية والتي ترتبط بالمقام يتضح لنا جليا علاقة الخارج بالداخل (علاقة الغلاف بمتن الرواية) «وكان إذا مد يده إلى مشكاة نحاسية، من بقايا أثاث مكتب والده مصوغة من تزابين الفوانيسه العتيقة فلمسها، بزغ له سطوع كأنه من شمسه أو من قمر لا هو في ليل ولا هو في نهار. كشف له عن سبعين ظلا يمشون على سطح زيت الشجرة الوميض الصافي، فهنق له من بينهم صوت جره حسن أولياء ينتظرون عودتك فرأى نفسه خلع نعله فانفتح له إليهم مسرى ملئ ضبابا أبيض سرى ما جلا عن امرأة ائتزرت أكاليل خلقية من الياسمين»[2]

كأن الروائي قد استوحى فكرة الرواية من هذه الصورة لما تحمل من عمق الدلالة والمعاني بما أنها «الشكل الذي تهب اللغة نفسها له، بل أنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»[3] ففي هذا الفضاء الرحب سطع نور الشخصيات، فتعددت الحكايات والروايات التي تحكي قصص الحب والعشق

1- سورة النمل [23-24].

2- زهوة: المصدر السابق، ص 12.

3- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 61.

والجنس تقابلها الحكمة والتطهير والقيم والأخلاق فهو سر الخلود، فكل من "إدريس العلاوي" وابنه يوسف العلاوي وعبد النور العلاوي أستاذ التاريخ بجامعة وهران شكلوا لنا الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية، لتكون كل من ربيعة العلاوي ابنة إدريس ورضوان الفريق المساعد فيها.

أما بالنسبة للشخصيات التي شكلت لنا الضد أو المعارضة فمثلته كل من "سلطانة وزوجها الشيخ السبعاوي" ليكون للشخصيات الرئيسة الحظ الأوفر والقوي في هذه الرواية مثل "ماريا النصرانية" وهو اسم يطلق على مريم أم عيسى عليهما السلام، ويوسف وإدريس وجبريل ملك الوحي ويعقوب وإسحاق وإبراهيم وزكريا عليهم السلام وغيرهم، لتقابلها شخصيات تاريخية وأخرى أدبية مثل "كاهنة" ملكة لأوراس التي قادت معارك ضد الرومان والعرب والبزنطيين في سبيل استعادة الأراضي الأمازيغية، ولالة فاطمة نسومر وحسيبة بن بوعلي، والأمير الجزائري الكاتب والشاعر الصوفي وشعراء العرب كأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وقصص شهرزاد وشهريار وغيرها.

فقد اعتمد الكاتب في بنية روايته على تحريك الشخصيات بصورة تجلب اهتمام القارئ، بحيث جعلها حيوية تتفاعل مع الأحداث بصفة دائمة مما خلف جوا فنيا أضفى عليها الصدق الذي حرك مشاعر المتلقي.

3-3- اللون:

الألوان بطبيعتها علامة رمزية، فهي تحمل دلالة فنية ودينية ونفسية واجتماعية وأسطورية، فلها خصائص انفعالية يستجيب لها البصر ويغذيها الخيال فيستثير المتلقي باختلاف بيئاتهم وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم، فالألوان تعتبر من الأدوات الأساسية في بناء النص الروائي، والكاتب المبدع هو القادر على ابتكار دلالات لونية جديدة تحيل على احداث العمل الروائي، فيتجلى ذلك على مستوى عناصر البنية السردية وعلى مستوى الخطاب الروائي.

ومن هنا استحضر لنا السائح مجموعة من الألوان التي ميزت غلاف الرواية واصبغت بها بنية النص فزادتها شعرية وجمالية وشكلت لنا لوحة فنية متجانسة.

❖ **اللون البني:**

فهو لون رمل الصحراء عند غروب الشمس، وهو أيضا لون الصلابة والتماسك، وفي نفس الوقت دلالة على الهدوء والمثابرة والمجابهة، فهو اللون الطاغي على غلاف الرواية لأن العنوان الرئيسي كتب به وبخط عريض.

- لماذا استعمل اللون البني بدلا من الأسود باعتبار الأرضية التي تشكلت عليها الألوان كانت بيضاء؟

يريد المبدع من خلال اختياره للون البني أن يلفت انتباهنا إلى عدم التقابل بين الليل الأسود والنهار المتوهج، وكأن المكان الذي يقصده الكاتب وهو الصحراء بصفة عامة لا يجسد

إلا الخير والنور في الليل والنهار، لذا رمز لليل باللون البني فهو عالم الروحانيات الطاهرة والطبيعة الإنسانية.

❖ **اللون الأبيض:**

يرتبط اللون الأبيض بالعقل والاتزان الفكري، فهو رمز النقاء والصفاء والحيوية والوضوح والسلام، وتشكله مع بقية الألوان الأخرى يبرزها ويتفاخر بها فهو سيد الألوان، وقد استعملت في القرآن الكريم في عدة مواضع نذكر منها قوله تعالى في سورة البقرة في الآية 187 ﴿وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ ٱلۡأَسۡوَدِ مِنَ ٱلۡفَجۡرِۖ﴾. الأعراف الآية 108 وفي قوله تعالى ﴿وَنَزَعَ يَدَهُۥ فَإِذَا هِيَ بَيۡضَآءُ لِلنَّٰظِرِينَ ﴿٣٣﴾﴾ الشعراء الآية 33.

وبالعودة إلى متن الرواية نجد السائح قد ربط اللون الأبيض مع باقي الألوان في عدة مشاهد وصفية «فنفنف الحصان فخلع يوسف قفازه الأيسر ومسد على عنقه مخللا سبيبه بإحسان أن يفعل ذلك بشعر أمه الأسود المستدل على بشره كتفيها اللدنة البيضاء واقفا خلفها جالسة إلى رضوان زينتها»[1]

1- زهوة: المصدر السابق، ص 23.

«وأدار غزتها البيضاء ونظر إلي محرضا ثم فاجأني رافعا رأسه مقوسا ذيله إلى أعلى وصهل صافنا أن الحق به إلى حافة الوادي، ثم وجدته غالبا يركع فلا غيته وداعبته فهمد ثم همس له في خيالي أشياء في أذنه فهزها ونفنف. فحفنت الماء وسّحمت ظهره وجانبيه نازلا حتى حوافره. كنت مفتونا بشعره العسلي وبملامسته ولألأته»[1]

«في جلابة صوفية بدت ذات كون بني وشاش أبيض نظيف وقف الفتى عند الباب الخارجي لحجرة مجللة بالصمت

أجلى عتمتها بالكاد نور قنديل وأحنى لهما إكبارا: "أنتما في المزار" ثم صافح عبد النور بحرارة بليغة وقبل يد يوسف من غير أن يرفع بصره إليه...»[2]

«فتأمله بامتلاء على نور منخل منبعث من سراج نحاسي موضوع في كوة في الجدار أضاء محتويات حجرة كل أثاثها كرسي ورفوف فيها مجلدات وكتب أخرى فوق مائدة مرتفعة القوائم بمستوى السرير فردي بغطاء من نوع صوفي أبيض موشي بخطوط خضراء متوازنة ومثني الحاشية عند الوسادة»[3]

«ثم وضعت راحتها على خده وحننت، فأصابته سهوة رأى نفسه خلالها مشى في مرج أخضر زينته نواوير حمراء وصفراء وبيضاء وشقائق النعمان ابتهجت عليها فراشات ربيع زاهية، وعصافير ذات ألوان صفراء وخضراء وحمراء وزرقاء عجيبة»[4]

1- زهوة: المصدر السابق ، ص 25.
2- المصدر نفسه، ص 31.
3- المصدر نفسه، ص 41، 42.
4- المصدر نفسه، ص 54.

هكذا اختزلت الألوان الصفحات واستجمعت الأحداث، ليلون السائح خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحته ليجعل من روايته عالما متفردا، ليترك انطباع لوني لدى المتلقي فيدرك مدى الحس العميق والقدرة الفائقة في الوصف وزخرفة المعاني والمغامرة التجريدية للولوج في تفاصيل الموجودات والمواقع.

❖ **اللون الأصفر:**

فهو لون الحكمة والتفاؤل والسعادة والثقة بالنفس كما يحمل دلالات أخرى مثل: المرض والشحوب والموت والخريف والجفاف وغيرها. إلا أن ظهوره في هذه الرواية قد أعطى دلالات الفرح والغبطة والسرور والبهجة.

للإشارة أن هذا اللون قد ذكر في القرآن الكريم وبالتحديد في سورة البقرة الآية 69 ﴿إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين﴾. ليصبح هذا اللون وإيقاعه سيماء المعجزة الإلهية، فاختيار اللون الأصفر الفاقع قد زاد البقرة جمالا وأبهج الناظر إليها.

❖ **اللون الأسود:**

تتعدد دلالات اللون الأسود باختلاف ثقافة وتقاليد الشعوب فهو اللون الذي يمتص جميع الألوان الأخرى، فالغرب مثلا يعتبر اللون الأسود لون الحزن والموت والتشاؤم، وتعتبره بعض المناطق لون الصمت والتأمل والقوة الذهنية والحسم والثراء «فالعقل البشري يفسر الألوان باعتبارها تشتمل على سبعة ظلال أو هويات رئيسية الأحمر، الأصفر، الأخضر الأزرق، الأبيض، الأسود، البنفسجي، لذا يعتقد العلماء أن

الألوان تأثر في الإنسان بشكل مباشر»[1] لذا اعتمد عليها الخطاب القرآني للدلالة على الندامة في قوله تعالى ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَـٰنِكُمْ فَذُوقُوا۟ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾﴾ آل عمران الآية 106

وحمل دلالة الحزن في قوله تعالى في سورة النحل 58 ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٥٨﴾﴾

أما مع رواية زهوة فقد شكل لنا هذا اللون الأسود اسم المؤلف والعتبة الأولى على واجهة الرواية، حيث أن قيمة المؤلف هي قيمة متعالية فوق قيمة البحث التي تفتخر وتخبر ب"أنا الكاتب" فهو من العلامات الأيقونية التي لا يمكن تأويلها أو الاطلاع على أبعادها الدلالية والخفية، فقد شكل هذا اللون كل من [أسم المؤلف + رواية + الناشر (دار الحكمة)].

وهنا نجد جينيت قد اسند وظائف لاسم الكاتب فمن أهمها:[2]

– **وظيفة التسمية:** تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

– **وظيفة الملكية:** الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكاتب، فاسم يدل على ملكيته الأدبية والقانونية للعمل.

1- أسعد علي: مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، دار الرائد، بيروت، ط3، 1981، ص 84، 85.

2- جيرار جينيت: عتبات النص، المرجع السابق، ص 64-65.

– **الوظيفة الاشهارية:** وهنا يصبح اسم صاحب الكتاب من يخاطبنا بصريا لشرائه.

❖ **اللون الأحمر:**

يحمل هذا الون طاقة وحيوية وشجاعة وحساسية شديدة وهو اللون الدبلوماسي الذي اعتبره العلماء رمز للانتماء.

أما في القرآن الكريم فلم يذكر إلا مرة واحدة في سورة فاطر الآية 27 في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾﴾.ليصبح مع فضاء الرواية دلالة على النفس الملهمة في صفاتها القناعة والعلم والتواضع والصبر والسخاء والحلم والعفو والزهد والتصوف.

❖ **اللون الأخضر:**

لون البهجة والمتعة والاطمئنان النفسي ولون الربيع والطبيعة، فهو يمثل اللون الإلهي للخير والجمال والسلام في قوله تعالى ﴿مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ ﴿٧٦﴾﴾ سورة الرحمان الآية 76.

فاللون الأخضر إذا يعني الحياة والاستمرار والراحة والأمان والنفس الراضية.

إن توظيف الألوان في هذا النص يتعدى محوره البصري ليستقر في الادراك الحسي/الذهني، لأنه يعبر عن حالة نفسية وذهنية من جهة، ولتجعل النص أكثر عمقا في المشهد لما يحمله من دلالات سيمائية من جهة أخرى ،كونه ينطلق من مرجعيات فكرية واجتماعية وثقافية ونفسية.

3-4-التجنيس:

استطاع السائح من خلال روايته زهوة أن يثبت ليونة الرواية ومرونتها وقدرتها على الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى «فيأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب ويتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلا بحسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب الروائي الذي أصبح يشكل خصوصيته تبعا لهذه النقطة، من خلال قدرته على مجاوزة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف امكاناتها وفق نمط العلاقات بضبط واقع الخطاب الروائي ويحدد خصوصيته»[1]

فالقارئ لأعمال لحبيب السائح منذ زمن النمرود وصولا إلى زهوة يجد نفسه أمام كاتب يحترف الكتابة الروائية حتى النخاع، ليقف محتارا في تحديد جنس النص الذي يبين يديه لتعدد الخطابات والصور السردية بين اجتماعية وصوفية/دينية، ثقافية، وتاريخية...الخ.

1- سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص295.

3-5- العنوان:

يعد العنوان من اهم عناصر المناص (النص الروائي) فهو الوجه الآخر للمؤلف «إنه عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر»[1] و«مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعنيه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2]

ومن هنا يحدد لنا جينيت وظائف للعنوان وهي:[3]

- الوظيفة التعينية F.désigration: التي تعين اسم أو تسمية ووضعها كعنوان رئيسي للنص.
- الوظيفة المطابقة Identification: وهي من اهم الوظائف لأنها تطابق بين العناوين والنصوص.
- الوظيفة الوصفية F.descriptive: وهي وظيفة تهتم بوصف العنوان وعلاقته بالمدن.
- الوظيفة الإغرائية F.séductive: وهي تعمل على تحريك فضول القارئ، فالعنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب.
- الوظيفة الإيحائية F.connotative: ترتبط هذه الوظيفة بالوظيفة الوصفية.

فقد حظيت العناوين بأهمية كبيرة في الدراسات اللسانية باعتبارها أحد المفاتيح الأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها كعتبة هامة (seuil) على الدارس أن يتوقف

1- جيرار جينيت: عتبات النص، المرجع السابق، ص 67.
2- المرجع نفسه، ص 67.
3- المرجع نفسه، ص 78، 79، 82، 85، 87.

عندها ويتمعن فيها باعتبارها «مجموعة دلائل لسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير إلى محتواه الكلي لتجذب جمهوري المستهدف»[1]

وبلون مخالف وهو اللون البني اختار السائح عنوان لروايته وهو:

زهـــــــوة

جاء في قاموس المحيط في مادة (زهد) = زهوة = هي المنظر الحسن من ذلك الزهو وهو احمرار ثمر النخيل واصفراره وحكى بعضهم زهى وأزهى، وكان الأصمعي يقول: ليس إلا زها.

ولا تقولن زهوا ما تخبرني لم يترك الشيب لي زهوا ولا كبر[2]

بهذا المعنى يصبح العنوان مرتبط بطبيعة المكان داخل متن الرواية وهي "الزاوية أو المقام" من خلال وصف الكاتب لها ولجمالها وعلو شئنها وشأن من يسهر على حمايتها مثل: سيد إدريس وعبد النور ويوسف ورضوان وغيرهم.

وفي موضوع آخر نجد كلمة زهوة تدل على الباطل والكذب[3]

فهناك مبادئ في المقام باطلة كالتبرع من أجل قضاء مصلحة أو ما يقابله في الجاهلية من قربان أو الاستحقاق وغيرها، وهذا ما تعكس لنا تصرفات الشخصيات المعادية كسلطانة وزوجها.

وفي موضوع آخر في الرواية نجدها دلالة على الفرح والزهو «كل يوم زهوة، واليوم أكثر، ازه يا قلبي»[4]

1- رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث دراسات في المنجز النص، افريقيا الشرق الأوسط، ط1، 1998، ص 115.

2- ابن الحسين أحمد بن فارس: معجم بمقياس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، اتحاد الكتاب العرب، 2002، مادة (زهد)، ص 32.

3- زهوة: المصدر السابق، ص 32.

4- المصدر نفسه ، ص 213.

من خلال هذا العنوان يصرح السائح بتمرده عن كل ما هو مألوف في الكتابة الروائية، ليجرب الكتابة الصوفية إذا ما عدنا إلى معنى الكلمة الزهو في التراث الشعبي فنجدها تقترن بطقوس وشعائر دينية يتخللها البارود والطبل والزغاريد المتعالية في أرجاء المقام (الزاوية).

جاء هذا العنوان المنفرد –زهوة– حاملا فرضيات متعددة ومتنوعة، هل هي زهوة من بين الزهوات التي عاشها السائح في مقامات أدرار؟ هل هي الزهوة التي أثرت عليه وبقيت قابعة في ذاكرته؟

مهما تعددت الأسرار حول ماهية العنوان إلا انه يبقى مؤشر يصاحب العمل الأدبي عبر كل الفصول. فهي "زهوة" نص يقول الحب والكراهية، والزهد والغواية، والوقار والنزوة والخير والشر، والطمع والتعفف، والجريمة والصمت. إنها رواية الهجرة المضادة وتفاصيل الأشياء والأسماء، بلغة سردية تلقي بشعاع آخر على ظلال التجريب.

إن السباحة في روايات **لحبيب السائح** شيقة وممتعة تتطلب من القارئ مجهودا كبيرا، فهذا الأخير ليس مجرد متتبع لأوصاف ومغامرات وأحداث قد صيغت بمهارة عالية، بل أصبح مرغما على الاشتراك مع الكاتب وأبطال رواياته في كشف الواقع المعاش ولكن بروح البناء وإعادة صياغة الأفكار بطريقة منطقية تتجاوب معها الظروف التي يعيشها مجتمعنا الجزائري.

خاتمة

إلى هنـا تنتهـي مغـامرة القـراءة والإبحـار في متـون –الحبيـب السـائح– والـتي فتحـت لنـا فرصـة الاحتكاك بنصوصه الروائية والإطلال على صوره ومشاهده السردية، التي حملت في احضانها مجوعة من الرؤى التي حاولت قراءتها بسلبياتها وإيجابيها، وعليه نقف على بعض نتائج البحث:

– قـدرة السـائح على المزج بين الواقـع والمتخيـل وتوظيـف العجـائبي والغرائبي وأسـطرة الأحـداث وتشـغيل الحلم واستبطان الذاكرة، مما اسهم عميقا في تمتين أواصر التشكيل ومضاعفة الطاقة التعبيرية والتشكيلية والأدائية.

– التلاعب الذكي بالزمن السرد باستخدام كل التقنيات الزمنية من استرجاع واستباق وتلخيص وغيرها.

– معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية الخطيرة وعرضها بدقة عبر استخدام آليات المستعارة من المسرح والسينما التي تشتغل على حساسية المشهد، مما عزز لحظات التوتر العالي في مجموعته الروائية فكان لها الأثر البالغ في تشكيل الفضاء الروائي.

– اللغة لم تعد واصفة للحدث مع **السائح** بل تقول نفسها هي الممثل والموضوع والمسئول في آن واحد فاللغة تؤول نفسها.

– هيمنة الرؤية الإيديولوجية على الرؤية الجمالية في رواية "زمن النمرود".

– تحرر اللغة من اللغة واحتراف الكتابة لأنظمة التعبير الجاهز المألوف وتراكيب عناصر حبكة النص ضمن علاقات مشوشة وتداعيات حرة لا يعرف لها أول من آخر.

- استطاعت روايتي "تماسخت دم النسيان" و "مذنبون لون دمهم في كفي" أن تأرخ زمن قيام الإيديولوجية الدينية، وانحسار الإيديولوجيا الاشتراكية حيث كشفت عن الخلفيات التي ساهمت في شحن الواقع الجزائري واندلا ع العنف.
- تعدد الرواة والخطابات المتناصة ووجود فجوات تركت شاغرة لإشراك المتلقي في ملئها، بما في ذلك النهاية التي جاءت مفتوحة ، إضافة إلى الّتنويع الماثل في الأساليب التي تمت بواسطتها تقديم الأحداث، بتكثيف الأساليب المجازية تارة واللّجوء إلى الّتقرير والمباشرة تارة أخرى، جعلها تتماشى مع خطاب الرواية المعاصرة.
- امتزاج الرواية بالراهن والواقع، جعلها قريبة من الحدث خاصة في تصوير مشاهد العنف والاغتيالات.
- حضور عنصر المكان في روايات **السائح** حافلا بالتنوع والتعدد والخصب، متماهيا مع قدرة فائقة على التلاعب بالزمن السردي وضبط حركيته وإدراك طبقاته مما منح للرواية على الصعيد الهيكلي متانة وحضورا نصيا وحرفية عالية كما شكلت لنا كتلة واحدة متراصة خالية من الفراغات والزوائد.
- التلاعب بالضمائر جنب المؤلف السقوط في فخ الأنا الذي يجر سوء الفهم في العمل السردي.
- تعدد مستويات الخطاب بين الإيديولوجي والسياسي والتاريخي والصوفي والمحكي والواقعي والاجتماعي والتحليلي والنقدي وغيرها.
- استدعاء الأساطير وتلوينها بالأحلام ليتذوقها القارئ فينصهر في شاعرية مدينة الرمال.
- استحضار تاريخ المكان وإعادة هندسته عن طريق اللغة منح للقارئ مشاركة الكاتب التجوال عبر المدن الكبرى مثل وهران وتمنطيط وسعيدة والجزائر وغيرها.

- مساءلة التاريخ والوقوف على ثغراته وإضاءة الجوانب المهملة والمركونة في الظلام.

- التصوير الواقعي للسنوات الجمر والعشرية السوداء أعطى للرواية مصداقية وفنية عالية.

- تحويل النص الروائي إلى فضاء مهم للحرية والجمال والحب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

- القرآن الكريم: رواية ورش، القبس للطباعة، سوريا، دمشق، ط 2، 2001.

- **الروايات:**

1. لحبيب السائح : الموت في وهران، دار العين للنشر، الإسكندرية 2014.
2. ـــــ:تلك المحبة، فيسيرا للنشر، 2013.
3. ـــــ:تماسخت "دم النسيان"، فيسيرا للنشر، طبعة منقحة، 2012.
4. ـــــ:زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1985.
5. ـــــ:زهوة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2011.
6. ـــــ:مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للنشر، ط1، 2008.

- **المراجع العربية:**

7. الرماني والخطابي وعبد القادر الجرجاني : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم " في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح :محمد خلف الله، زغلول سلام محمد، دار المعارف بمصر،ط3(دت).
8. أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري: تفسير غرائب القرآن وغرائب الفرقان، ج18، 23، دار الكتاب القاهرة،(دط) 1962.

9. عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان: تر: عبد السلام هارون، ج3، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1969م.

- **المعاجم**

10. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، ج1، مادة (خ. ط. ب)، ط1 2000.

11. خليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الاحياء التراث العربي، ط1 بيروت، (د ت).

12. ابن الحسين أحمد بن فارس: معجم بمقياس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، (د.ط) اتحاد الكتاب العرب، 2002.

- **المصادر العربية**

13. ابراهيم عبد المعين وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية، دار فارس للنشر –عمان- ط1، 2003.

14. الطاهر المكي: الشعر العربي المعاصر " روائعه ومدخل لقراءته"، دار المعارف القاهرة ، ط 2، 1983م.

15. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د ط) 1995.

16. أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1973.

17. أحمد فرشوخ: حياة النص "دراسة في السرد"، دار الثقافة، ط1، 2004.

18. أسعد علي: مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، دار الرائد، بيروت، ط3، 1981.

19. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب (دط)، القاهرة 1998.

20. آمنة بعلي: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، دمشق 2001.

21. بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر، ط1، 1986.

22. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

23. بوجمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات النص الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر،ط1، 2003.

24. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

25. جابر عصفور: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، دار الآفاق العربية، (دط)، بغداد، 1985.

26. جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للنشر، ط2، بيروت، 1987.

27. حبيب مونسى: القراءة والحداثة (مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) 2000.

28. حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم (قراءة سورة سيدنا يوسف)، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، سيدي بلعباس، ط1، 2009.

29. حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية (1965- 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998.

30. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

31. حسن خمري: نظرية النص من بنية المعني إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط2007،1م.

32. حسن قباني: فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان- ط2 – 1974م.

33. حسن نجيمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000.

34. حميد لحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1991م.

35. حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007.

36. دريـــس بوذيبـــة: الرؤيـــة والبنيـــة في روايات الطـــاهر وطـــار، منشـــورات جامعـــة منتـــوري قسنطينة، ط1، 2000.

37. رشـــيد يحيـــاوي: الشـــعر العـــربي الحـــديث دراســـات في المنجـــز الـــنص، افريقيـــا الشـــرق الأوسط، ط1، 1998.

38. سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

39. سعيد يقطين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

40. سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

41. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)المركز الثقافي العربي،ط3، 1997.

42. ســـعيد يقطـــين: عتبـــات جـــيرار جينيـــت مـــن الـــنص إلى المنـــاص، منشـــورات الاختلاف، ط1، 2008.

43. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف الرباط، ط1، 2012.

44. شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية (في الرواية، القصة، السينما)، قراءة في التجليات النصية، رؤية للنشر والتوزيع ط1، 2006.

45. شوقي ضيف : في النقد الادبي ، دار المعارف للنشر، – القاهرة– ط 9 (د ت).

46. ضياء خمير: قمر القدس الحزين دراسات نقدية في الأعمال القصصية لخليل السواحري، دار فارس للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002.

47. طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996.

48. عبد الفتاح أحمد ابو زايدة: الكتابة والابداع "دراسة في طبيعة النص الأدبي ولغة الإبداع" شركة **ELLA**فالينا، مالطا (د ط)2000.

49. عبد الفتاح صالح : الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – الاردن – (دط)، 1983.

50. عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2 1999.

51. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984.

52. عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996.

53. عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، اتحاد كتاب العرب (دط) 2004.

54.عبد الله خليفة: الراوي في عالم محمد عبد المالك (نقد أدبي)، دار فارس للنش، عمان- الاردن – ط1، 2003.

55.عبد النبي دشين: شعرية العنف، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999.

56.عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، ط2، 1987.

57.عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.

58.على أبو ملحم: في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر صيدا، لبنان، (د.ط) (دت).

59.علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار الإحياء الكتب العربية، (د ط)،(د ت).

60.عماد الدين الجبوري: تكوين الفكر (دراسة في تطور الفكر الانساني)، (د.ط)، عمان- الأردن، 2009.

61.فاتح عبد السلام: الحوار القصصي(اتفاقيات وعلاقاته السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

62.فريديريك معتوق: معجم العلوم الاجتماعية، هيئة أكاديميا للنشر، (د.ط)، بيروت، 1998.

63.فيصل دراج: الواقع والمثال (مساهمة في علاقات الأدب والسياسة)، دار الفكر الجديد، بيروت -لبنان- ط1، 1989.

64. محمـد البـاردي: انشـائية الخطـاب في الروايـة العربيـة الحديثـة، منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2000.

65. محمد تحريشي: أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، (دط) 2000.

66. محمد حسين عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، (د ط، د ت).

67. محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1991.

68. محمد عادل جابر: شعر ابن القيسراني، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991.

69. محمد غيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للنشر والتوزيع، القاهرة،(دط)، 1971.

70. محمد كمال الدين: الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، (د ط)، 1962.

71. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1979.

72. مخلـوف عـامر: الروايـة والتحـولات في الجزائـر (دراسـة نقديـة في مضـمون الروايـة المكتوبـة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، دمشق 2000.

73. مرشـــد أحمـــد: البنيـــة والدلالـــة في روايات ابـــراهيم نصـــر الله، دار فـــارس للنشـــر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

74. مصباح منيرة: حوارات وإشراقات (في نصف القرن من السياسة والفكر والأدب والفن)، دار فارس للنشر، عمان، ط1، 2004.

75. مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، سوريا –اللاذقية– ط1، 2001.

76. مقداد رحيم ومجموعة من المؤلفين :عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية، دار فارس للنشر، عمان، ط1، 2007.

77. نبيل سلمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، دمشق 2003.

78. نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005.

79. نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987.

80. نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، دار فارس للنشر، عمان–الأردن، ط1، 2006.

81. يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، دار المتلقي للنشر، المغرب، ط1، 2005.

- **المراجع الأجنبية المترجمة:**

82. بول ديكسون: الأسطورة والحداثة (احلام محالة على التقاعد) ، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998.

83. جيرار جنيت :خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

84. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر : محمود الربيعي ، مكتبة الشباب للنشر (د ط) 1984م

85. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984.

86. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987.

87. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

88. يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع 06، سنة 1986.

- **الملتقيات:**

89. الملتقى الدولي "لرشيد بوجدرة وإنتاجه النص" نظمه المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية جامعة وهران – أفريل 2005.

90. الملتقى الدولي حول السرديات: المركز الجامعي بشار، أكتوبر 2003.

- **الدوريات والجرائد:**

91. أبحاث في اللغة والأدب الحديث: تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، 2001.

92. جريدة الخبر: الهم الايديولوجي لم يعد عقيدة عندي، حوار مع لحبيب السائح ،الاثنين 14 أكتوبر 2013.

93. جريدة الخبر: مع لحبيب السائح «الهم الايديولوجي لم يعد عقيدة عندي»، الاثنين 14 أكتوبر 2013.

94. المكـــان ودلالاتـــه في روايـــة اللجنـــة: حوليـــات الجامعـــة التونســـية، كليـــة الآداب تونس، ع29، 1998.

95. مجلة السرديات: الأشكال السردية عند لحبيب السائح،دار الهدى للنشر، عين مليلة، ع1، جانفي 2004.

96. مجلة العلوم الانسانية والاقتصادية: قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والايحاء، ع1،2012.

97. مجلة إنسانيات: المدينة في الرواية الجزائرية "الفضاء الفلسطيني في رواية الزلزال، مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، جامعة الحاج لخضر – باتنة–، ع 05، 2013.

98. مجلة ألف، قراءات في تقطعات الثقافي والسياقي، ع32، 2012.

- **المجلات الإليكترونية:**

99. الواقع والمتخيل في التجربة القصصية العمانية، شبكة مرايا، 24 سبتمبر 1996، أنظر إلى الموقع الإلكتروني**http://www.maraya.net** :

100. بويجرة يقرأ أوديسا الصحراء "تلك المحبة" للسائح- بحث في محنة التأويل وزخم المرجع،، تاريخ النشـــر 2009-08-07، أنظـــر إلى :

http://www.djazairmews.info.

101. تيمة الموت في "الموت بالتقسيط" للقاص والروائي لحبيب السائح قراءة في محيط النص، مجلة مســـارب الإلكترونيـــة. أنظـــر للموقـــع الالكـــتروني :

http://www.massareb.com

102. سنديانة الصحراء وسيد العبارة الروائي الجزائري لحبيب السايح يتحدث عن أحراش اللغة عن شعرية المتخيل وغواية السفر، حوار مع الروائي الجزائري لحبيب السايح في 26 أكتوبر 2007. أنظر الموقع الإلكتروني**http://www.daroob.com** :

103. لحبيب السائح منتصر لزهوة ويعلن: رواية الجديدة نقل لنبض الذات الجزائري، البلاد أون لاين، أنظر إلى الموقع الإليكتروني**http://www.djazairess.com** :

104. مجلة الألوكة الأدبية واللغوية في بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة،، القنيطرة – المغـــرب، ع 18، 2013. أنظـــر إلى الموقـــع الإليكـــتروني: **com**. :

http://**www**.**aluka**

105. مجلة أصوات الشمال موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، في 08-12-2011، أنظر إلى الموقع الإلكتروني: **http**://**www**.**rachidia**.**ca** :

106. نـــوارة لحـــرش: الروائـــي لحبيـــب الســـائح للنصـــر، أنظـــر إلى الموقـــع الإليكـــتروني:

http://**www**.**djazairess**.**com**/**annasr**

الفهرس

الـفـهــرس

مقدمة..... **أ–ب–ج–د–هـ–و–ز**

مدخل: الصورة والخطاب في الروايات الجزائرية.....08

أولا: مفاهيم عامة حول الصورة والخطاب.....09

أ–مفهوم الصورة عند العرب القدامى والحدثين.....10-13

ب–تطور مفهوم الصورة بالمدارس النقدية الحديثة.....14-16

ج–وظيفة الصورة.....17-19

د–تطور مفهوم الصورة بالمدارس اللغوية والنقدية الحديثة.....20-22

هـ–مفهوم الصورة السردية أو الروائية وعلاقتها بالخطاب.....22-25

ثانيا: تجليات الصورة والخطاب في الروايات الجزائرية.....26-31

الفصل الأول: الصورة والخطاب في رواية زمن النمرود.....**33–35**

1–1–النفاذ إلى صور اللاوعي السردي من خلال الحلم.....36-45

2–1–تمـــرد الخطـــاب في روايـــة زمـــن النمـــرود بـــين الـــوعي الإيديولوجي/السياســـي الأخلاقي/الاجتماعي.....46-49

الفصل الثاني: "ذاك الحنين" شعرية السرد أم إيديولوجية الزمن.....**50–52**

1–أهمية الزمن في بناء المشاهد السردية وتعدد الخطابات الإيديولوجية.....53-66

2-تعدد التيمات السيكولوجية والمواقف النفسية داخل متن الرواية.....67-70

3-شعرية الخطاب الروائي في "داك الحنين".....71-73

الفصل الثالث: ثلاثية السائح سمفونية القدر أم سمفونية الموت.....74-78

1-صور تعالق ذات المؤلف بذات الشخصية المحورية في رواية "تماسخت".....79-89

2-حوارية تماسخت دم النسيان.....90-103

3- الإيديولوجية الكامنة في الخطاب السردي لرواية تماسخت.....104-105

4-كتابة الأزمة بين الرهان الصعب والرؤية الطوباوية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي".....105-118

5-"الموت في وهران " عنف الفضاء وعنف المتخيل.....119-132

6-البعد السيكولوجي لشخصيات رواية الموت في وهران.....133-137

الفصل الرابع: "تلك المحبة"و"زهوة" صورلوجية الصحراء والواقعية السحرية.....138-139

1-سلطة المكان في رواية تلك المحبة.....140-145

2-صحراء أدرار: بداهة البداية مع السائح ومتاهة النهاية.....146-147

أولا: المكان الروحي.....147-150

ثانيا: مغامرة الأداء وسحر اللغة.....150

رابعا: تعدد الخطابات بين ثقافي/تاريخي، إيديولوجي/ سياسي.....150-158

3-صوفية العتبات في رواية "زهوة".....159

3-1-الغلاف.....160-161

3-2-الصورة.....162-164

3-3-الألوان.....165-170

3-4-التجنيس.....171

3-5-العنوان.....172-174

خاتمة.....176-178

قائمة المصادر والمراجع.....180-192

فهرس الموضوعات.....194-196

ملخص:

يقول هيجل:" إن الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلق من القلة المنعمة بامتياز الثقافة، بل من أجل أمة بكاملها. "هذا ما تفعله روايات –لحبيب السائح– في طرحها الجريء لمشكلات الواقع الجزائري بنبرة صادقة وذكية تتحدث عن المسكوت عنه والمغيب عن الذاكرة، تضع يدها على الجرح العميق الغائر بعدة طرق، ذلك الواقع الذي يعرفه الكثيرون ويخشون من التعامل معه أو الاقتراب منه.

Résumé

Friedrich Hegel: «Que l'art n'est pas pour une classe aisée culturellement mais pour toute une nation.»

C'est ce que prouvent les romans et les Ecrits de –Lehbib Essayeh- l 'écrivain et romancier Algérien en parlant et en exposant avec force et audace la problématique de la réalité algérienne et c'est ce que veut dire l'auteur en parlant avec un ton honnête et intelligent du non-dit et de tout ce qui a été le fruit des thèses qu'on a expulsé de la mémoire des Algérie.

Les écrits de l'écrivain algérien –lehbib essayeh- en parlant du non-dit et de ce qu'on a expulsé de nos mémoires; mettent la main sur une plaie profonde et gommeuse en utilisant maintes façons dans ses textes: cette réalité que beaucoup d'entre nous savent mais dont ils ont peur; ou dont ils ont même la crainte en l'approchant .