

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

التخصص : دراسات أدبية ونقدية

الفرع : أدبي

إعداد الطالب : مصطفى ولد يوسف

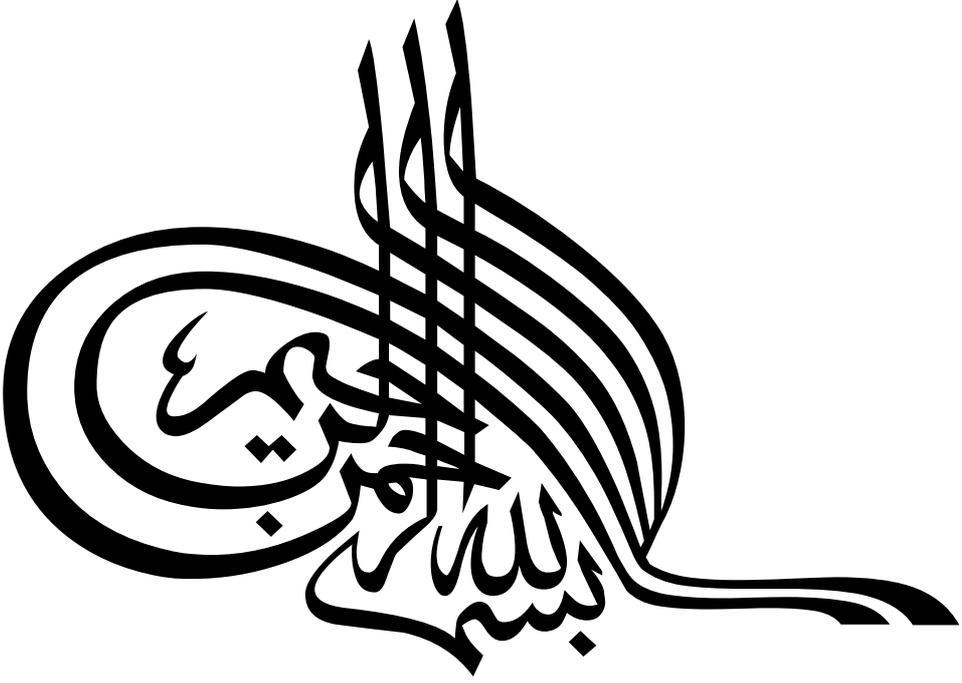
المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

أعضاء لجنة المناقشة

1. أ.د/بوجمعة شتوان، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزورئيسا
2. أ.د/ آمنة بلعلی أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزومشرفة ومقررة
3. أ.د/ أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة.....ممتحنا
4. د/إبراهيم سعدي، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزوممتحنا
5. د/ زاوي لعموري، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة الجزائر 2ممتحنا
6. د/هداية مرزق، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة سطيف 2ممتحنة

تاريخ المناقشة: 12 مارس 2014



شكر وتقدير

أجدد تشكراتي الخالصة إلى الأستاذة آمنة بلعلی
التي تحملت مشاق قراءة هذا البحث وتصويبه.

م. ولد يوسف

مقدمة

للرواية سؤالان، سؤال المرجع وسؤال المتخيل، سؤال المرجع هو أن الحدث الواقعي أو التاريخي انتهى فعلياً، وسؤال المتخيل هو أنه إحياء للمرجع في صورة الأفق الذي يتشابك فيه العنصر الدلالي بالعنصر التركيبي، ويتأسس عبر تشكل النص تشكيل الاحتمال كتعويض على الموجود أو الكائن البديهي.

إن التاريخ مادة خام وخجولة، تخضع لركام الزمن ومعمارية صارمة في طرحها لموضوعات الإنسان، واجترار خطاب الوثيقة أو الذاكرة، ومن ثمة ينكفي الوضع إلى أصل الأمر مغيباً تقاطعات الذاتي بالموضوعي في مسألة تجربة الإنسان الكائن المأزوم بامتياز.

إن المتخيل بوصفه إنجازاً ذاتياً ينطرح كبديل استعجالي للتاريخ المؤطر في الخطاب الرسمي لإرساء الخطاب غير الرسمي المتحرر من رقابة المنهج، وزيف الحقائق ضمن إسقاط متعامد يحقق للمحتمل الأسبقية في شد القارئ المفترض، فيتصور أن الكتابة الروائية نقول الحقيقة التي لا ينتظرها بالتشويش على خلفيته المعرفية عبر الممكن الجمالي.

وعنوان "المتخيل والتاريخ في الرواية المغربية" خطاب مفتوح على جغرافية نصية شاسعة، وبالتالي لا بد من حصر هذه الطوبوغرافية الإبداعية في الزمن عبر انتقاء روايات نشرت في العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين، وكذا في المحمول النصي، وذلك ما يجمع تلك النصوص من رؤى متصلة بالكيان التاريخي العام والخاص، فتوصلنا إلى بلورة إشكالية جوهرية أضحت سؤال الراهن السياسي العربي، وموضوع البحثية في الغرب والشرق معاً، لنزرع فتيل المواجهة في ظل حملات التشويش والتشويه للكائن العربي، المتهم بالعجز في احتواء فلسفة الغرب، ومنظومة قيمه.

ومن جملة التساؤلات التي طرحناها: هل المحتوى الروائي التاريخي حقيقة قائمة أم هي حقيقة افتراضية في الرواية المغربية؟ وهل كل محمول روائي بضرورة محمول مرجعي؟ وما هي فواصل التأرخة والتأخيلة؟ ولماذا العودة إلى التاريخ لتجلية الحاضر؟ وما هو دور المتخيل في تشريح المادة التاريخية؟ ألا يمكن أن يكون للسيرة الذاتية أفق متخيل؟ ولماذا هذا الإلحاح على كتابة التاريخ بالمتخيل؟

ولهذا الأمر اخترنا من الجزائر روايتي "كتاب الأمير" - "واسيني الأعرج" و "خرائط لشهوة الليل" - "مفتي بشير". ومن المغرب روايتي "وجوه" - "محمد شكري" و "نزل المساكين" - "الطاهر بن جلون". أما في تونس فقد اخترنا رواية "آخر الأسرار" لمحمد الغزالي، وفي ليبيا رواية "الشروق غربا" - "فتحي العبدلي". وهذا الاختيار أملتة عدة اعتبارات أهمها:

أ- التشابه في معالجة المسألة الحضارية بين التطرف والتقبل.

ب- الخروج من دائرة التلقين التاريخي لكتابة التاريخ المتخيل الذي يأبى إحياء الخطاب الاستتساعي الذي ميدانه الدعاية والرأسمة الثقافية.

ج- كلاًها تصب في خطاب المساءلة عن هذا الانهيار الفطيع للعقل الواعي، وعودة أعراض الحروب الصليبية.

د- الكتابة عن التاريخ يعني الكتابة عن الذات والمجتمع، وسر تدهور منظومة القيم عندنا وموت الإنسان عند الغرب .

و- نصوص حدائثة تلامس الواقع المغربي المأزوم في ظل العولمة.

يقوم عنوان المتخيل والتاريخ على جدلية التأرخة والتأخيلة، وكيف يستقي المتخيل عناصره من التاريخ ليشكل منها كتابة الإمكان والممكنة، فافتضت توظيفا لآليات البنيوية وعلم السرد والدرس السيميائي، والتداولية والقراءة لتفعيل هذه النصوص، والوقوف على معماريتها الشكلية، والتيمات المطروحة فيها.

وقد ركزت على التطبيق الفعلي، حيث لم ألتفت إلى التاريخ للرواية المغربية، إيماناً مني بأنّ البحث محصور في مصطلحين هما المتخيل والتاريخ، وكل تنظير خارج هذين المصطلحين تضخيم لعدد صفحاته ليس إلا.

أما خطة البحث فقد استهلتها بمدخل نظري، استعرضت فيه كيف يتحول التاريخ إلى موضوع للمتخيل، مع الإشارة إلى أن المتخيل تحويل للواقع، فالنص الروائي تبديل تخيلي يضيف على الواقع أو الحدث التاريخي الطابع الاحتمالي لا اليقيني، في حين التاريخ يسعى إلى صناعة اليقين. وهذا المدخل متنوع بثلاثة فصول:

فأما الفصل الأول الموسوم بـ "المتخيل والمرجعية التاريخية" فقد تطرقت إلى الميتا/تاريخ موضوع الرواية وتاريخ الذات، وبينت أن متطلبات الوثيقة تتعارض ومنطق الخيال الأدبي، فالنص الروائي صناعة ذاتية تقوم على المحتمل، ولا تعاني من استعلاء الواقع عليها، لأنها منتوج سردي شخصي مرتبط بالأنا، ومن ثمة يقع الروائي في غواية هذه الذات. وبالمقابل يسعى المؤرخ إلى التجرد منها لكي لا يقع في المحذور التأويلي وزيف الحقائق. كما وقفت عند تجليات المتخيل في لعبة السرد باعتبار المتخيل وجوداً سردياً يختلف عن السرد التاريخي، لأنه مشبع بالمشاعر والأمنيات والأحلام، وبالتالي تتأسس منظومة النص الروائي على واقع متخيل يُعيد الواقع التاريخي، فينهض على الحلم والمحمّل، ومن ثمة المتخيل في تبني الرواية كموضوع.

وأما في الفصل الثاني الموسوم بـ "آليات التحرر من إكراهات التاريخ" فقد تنوعت هذه الآليات من تقديم الراوي على أنه نفي للمؤلف الحقيقي، وخرق لروح التوثيق التاريخي الصارم عبر المؤرخ، ومن ثمة يتحول الشخص التاريخي إلى كائن ورقي يحمل بصماته لكنه بهوية متخيلة تدعى "شخصية" كما تحوّل المكان التاريخي إلى فضاء يقوم بدور التمثيل له، في حين تم إلغاء التابع الزمني وتمكين زمن الرواية من صياغة الفعل الزمني وفق متطلبات جمالية، فكان الانشطار الزمني صفة ملازمة له.

ولاحتواء المعلومة التاريخية كان الوصف كعامل وآلية فنية لإراحة التاريخ وهو معطى تخيلي يتمظهر في أشكال شتى .

أفضت هذه الآليات إلى تحرير النص الروائي من مجال التاريخ الضيق، يحمل حقيقته الافتراضية لا الحقيقة التوثيقية، ويجعل من التاريخ العام أو الشخصي ذلك الأفق الذي ننتظره، فيستهوينا، لأنه لم يتحقق قط في الماضي كما هو مسرود في الرواية.

وبما أن الخطاب الروائي الحدائي يتعاطى مع إحدائيات تتجاوز مقولاته الظاهرة كان الفصل الثالث الموسوم بـ " الكتابة وإجراء التفاعلات النصية"، وفيه تناولت التعدد اللغوي كتجاوز للأحادية اللغوية وكإشارة خلافية بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي فتتبع الدال اللغوي في أكثر من رواية، كما تطرقت إلى اختزال التعدد الأجناسي ومسألة التناسي كنسف لسيادة النص. وخلفيات العنونة والقراءة كتفعيل للمعنى، مع التأكيد على أن الكتابة موضوع

للمتخيل، فميلاد النصّ الروائي لا يتم بسهولة بوصفه معرفة مشروطة بتراكمات نفسية وتاريخية وسياسية وثقافية وحياتية، وحس جمالي توّطره الكتابة الفنية سليمة القراءة المتذوقة والثاقفة. وكان أهم معين لي في البحث بعض المراجع الهامة التي تناولت المتخيل والتاريخ ككتاب "المتخيل والقول « Fiction et Diction » لمؤلفه « Gérard Genette » و"خطاب الحكاية" للمؤلف نفسه. وكتاب « La Fiction De L'intime » لـ« R. Salado et autre » وكتاب « Récit de fiction de représentation mentale » لـ« Catherine Gral » إضافة إلى مؤلفات " الرواية والتاريخ " لكل من "تضال الشمالي" و"عبد السلام أقليمون" وكتاب "التناص ذاكرة الأدب" لـ "تفين سامبول".

إنّ ما أنجزته هو إبراز ما للنصّ المغربي من إبداعية تشكو الهموم نفسها، وتطرح معادلة فهم الحاضر بالعودة إلى الماضي، ليس لاستخلاص العبر كما هو متعارف عليه وإنما تفكيك هذا الخطاب التطرفي الذي بدأ يستشري بفرض منظومته غير العقلانية، وكيفية التصدي لثقافة العنف واللاتسامح، مع التنبية إلى عودة الخطاب الكولونيالي أو "الكولونيالية الجديدة" مدعمة بترسانة معرفية هائلة، أخشى أنّ المعركة قد خسرناها، لأننا لم نعرف كيف نتعامل مع الخواص الخلاقية للغرب، لأننا أمة تعادي سمات المغايرة، ولا زالت متشبثة بالإرث التاريخي غير عابئة بأن تصنع إرثها المستقبلي.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة "آمنة بلعلي" التي تحملت مشاق قراءة هذا البحث وتصويبه.

كما أشكر لجنة المناقشة على قراءتهم لهذه الرسالة، والتصويبات التي سيقفون عندها.

مدخل نظري:

خطاب التاريخ موضوعا للمتخيل

1- المتخيل باعتباره تمثيلا للواقع

عندما ننطلق منّ الجذر "خيل" تتراءى لنا صيغ لغوية منحوتة لا حصر لها، ففي الصّاح نجد "خال"، و"أخال" الشيء: اشتبه، تخيل من تصور والمخيلة: المظنة¹، وفي لسان العرب نجد «خال الشيء، يخال وخيلة ومخيلة بمعنى الظن، والمخيلة موضوع الخيل وهو الظنّ والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة، والحلم والخيال لكل شيء تراه كالظل»².

منّ خلال هذا التعريف اللّغوي فالمتخيل مرتبط بالمظنة، والمظنة من الإيهام بالشيء فإذا قلنا "أظننت الشيء" أي أوهمته إيّاه، وبالتالي يحمل الظنّ دلالة التّمويه والإحساس، في حين المتخيل يتخطى مجرد الإحساس إلى الإدراك الحسي «Perception» أيّ الشّعور الرّاقى بالأشياء³، وعبر الذاكرة وهي القوة التي تقوم بحفظ صور المحسوسات والمعاني المدركة منها وتستعيدها في الشّعور بغياب المحسوسات⁴ بتأسيس الواقع الذهني، وهو خلاصة توأمة الإدراكي بالتذكيري عبر الشّعور الرّاقى القادر على إعطاء للمتخيل دينامية منظمة، وهذه الدينامية عاملة تجانس في التّصور⁵، ومن ثمة يتحول الواقع المادي إلي شيء فرعي «sous objet»، والواقع الذهني أو الشّعوري أو المتخيل إلي شيء مركزي وأصلي يخضع لنظام الضبط الداخلي «Système de régulation interne».

لقد ارتبط المتخيل بتمثيل الأشياء لكي تُرى⁶ أيّ أنّ النّص الأدبي تبديل تخيلي «Une»⁷ «transposition imaginaire» للواقع، لكي يُرى من زاوية خاصة، لأنّه يضع حدًا لذلك الواقع المدنس في تصور المبدع، فيبحث عن أداة تعبر عنه، وهو متزوّع القيمة ليحتفي

¹ عبد الله العلايلي: الصّاح في اللغة و العلوم، م1، دار الحضارة، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص 38.

² ابن منظور: لسان العرب، م5، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص191، 193.

³ ينظر: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، د. م. ج، الجزائر، ط3، د.ت، ص161.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص183.

⁵ ينظر: جيلبير دوران، الانتروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص14.

⁶ ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2010، ص371.

⁷ Voir : Christiane Achour et Amina Becket, Clefs pour la lecture des récits, éd du tell, Alger, 1^{ère} éd, 2002, p92.

به كجمالية تضي على الواقع الطابع الاحتمالي المثير برغبة جامحة في محاصرة ذلك الواقع/ النص عبر القراءة المتذوقة أو الشّهوانية.

يجد المبدع عبر المتخيل الواقع غريباً، لأنّ الأدب يمثله كسؤال أو تساؤل¹، فيجعل المتخيل الواقع فاقداً لبنيته الأساسية عبر الكتابة التي لا تعرف التعدية² فلا نتحدث إذاً عن العلاقة المجاورة بين الواقعي والمتخيل، وإنما عن العلاقة التمثيلية بينهما، ومن ثمة يتصادم الفعل الحكائي أو الروائي بطرائقه الفوق لغوية بالواقع التاريخي ممثلاً بتقله السردى الإخباري فيكون ذلك منفذاً لاستبدال الإلتباع بالابتداع³، وهو إبداع " الخيال المتعقل"⁴، حيث أكد أرسطو أن التخيل ذو علاقة بالتفكير⁵، فالعقل في بنائه المنطقي له وظيفة تفكيرية، بينما المتخيل في بنائه الإبتداعي له وظيفة جمالية، وهذه الجمالية ليس لها حدود في الزمان والمكان، يتلاحم فيها التفكير السيميائي بوصفه خطاباً معيارياً مع المتخيل باعتباره خطاباً يهيمن عليه الاحتمال المنطقي، ويقع في محذور المسكوت عنه⁶. وهذا الاحتمال المنطقي هو الذي أسس مبدأ الصفة التباينية بين الإلتباع والابتداع والبدعة، فالإلتباع هو واقع لساني واجتماعي وسياسي خاضع لقمع المؤلف والظاهر والعام، يتحرك في إطار الحقيقي والموضوعي، فالمؤرخ مثلاً في كتابة التاريخ لا يهتمه إلاّ البحث عن الحقيقة من خلال استنتاجه العلمي، لأنّ الظاهرة التاريخية ذات منحى أحادي وخطي، متعددة المراجع، يتحكم فيها المنهج العلمي ومنطق التأريخ. أمّا الابتداع فهو واقع غير خاضع للمؤلف، يتحرك في إطار الذاتي والاحتمالي، فالظاهرة الأدبية ذات منحى تعددي أحادية المرجع هو المتخيل ويتحكم فيها العقل الحر والشعور بالذنب باستمرار. وهذا المتخيل له منطوق كامن في خلق عالم يحمل جميع مواصفات العالم الحقيقي لكنه ليس توأمًا له، فهو محسن وفريد، لأنه عبارة عن الآثار التي يدركها الحس، وبالتالي تتعدد القراءات والتحليلات والتخمينات في سر الآثار وسحرها والشعور بوعي الكتابة كجوهر

¹ Voir : Roland Barthes, Essais critiques, Éditions du seuil, 1^{ère}éd, 1964. P149.

² Voir : Ibid.p149.

³ ينظر: جابر عصفور، الرواية والاستنارة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص 286.

⁴ المرجع نفسه، ص355.

⁵ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص101.

⁶ ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص33.

خفي يجمع بين الصّور المختلفة والمتناقضة في إعادة ترتيب العالم حسب الأولويات، فتتعطل صفة المقارنة بين العالمين، إذّ يكتفي الابتداع بأنّه ينتزع من العالم الحسيّ صورته الخيالية، فيرتقي المحسوس إليّ المتخيل، والمعقول واسطة بينهما. وهذه الصّورة الخيالية علامات تؤذن بصدقها فنياً، فالمبدع وهو يلقي العالم الحسي في خياله يصوره في الصّورة المناسبة لذلك العالم، ولكنّه لا يستنسخه، وإنّما يمثله كما يؤكد ذلك "ابن خلدون": "فاعلم أنّ الرّوح العقلي إذا أدرك مدركه وألقاه إليّ الخيال فصوره... كما يدرك معنى السّلطان الأعظم فيصوره الخيال بصورة البحر أو يدركه العداوة فيصورها الخيال في صورة الحية... فلا يمكن من ولد أعمى أكمه أن يصور له السلطان بالبحر ولا العدو بالحية... لأنّه لم يدرك شيء من هذه..."¹.

إنّ المتخيل رهين ما يختزنه الذّهن من انطباعات الحواس التي تقدم العالم الحسي وفق القانون الجمالي، أمّا البدعة فهي مجرد توهم. ما استحدثت من الواقع بغير قانون ومنطق، فالّتوهم نمط متحرر من نظام الزّمان والمكان²، في حين أنّ المتخيّل يبحث عن التّوازن وإعادة التّوافق بين الإنسان والموضوع، "فكولريديج" يتحدث عن روح الإنسان الدّاخلية المؤسسة على الإلهام والمتعالي الخارجي³ المؤسس على الإيهام عن طريق القدرة على إعطاء للواقع التّاريخي مثلاً متعة بواسطة السّرد الحوارية المشبع بالإثارة والتّشويق.

ارتبط المتخيل بالفسيح اللانهائي⁴، بينما التّاريخ مرتبط باللحظة الزّمانية المحددة وعليها يتوقف السّرد، ولا يثير أيّة مشكلة في مسألة التّواصل، لأنّه يقدم نفسه على أنّه نص نهائي مصوغ عبر الخطاب الرّسمي بحثاً عن الاعتراف⁵. أمّا المتخيل السّردية فيتجاوز سلطة الاعتراف والفعل التّاريخي إليّ سلطة التّساؤل والفعل الجمالي، ولا يعني

¹ ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر وتاريخ العرب والبربر ومن عاصروهم من نوي الشّأن الأكبر، درا الفكر، ط1، 2004، ص 418.

² ينظر: وليام ك. وميزات وكليمنت بروكس، النقد الرومانسي، تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1975، ص 564.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 573.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 586.

⁵ Voir : Beida Chikhi, Les romans d'Assia Djebar, office des publications universitaires, Alger, Algérie, 1^{ère}ed, 1990. P11.

أنه لا يكتسب صفة العقلانية في طرح الموضوعات، وإنما يستقطب القارئ إلي عالم البصيرة الحدسية أو عالم الرؤية¹، حيث ينتصر الوعي الجمالي على حساب الوعي الاخباري، وتجد اللغة حرية التمدد عبر ديالكتيكية الإمتاع الذاتي وفجوة المعنى التي تتسع كلما ابتعدنا عن الفهم الواقعي أو التاريخي للمعنى، ووضعناه في نمو استيطيقي ينتهي إلي ميثولوجية الجمال أو المتحيل.

ينطلق المتحيل « *imaginaire* » أو « *Fiction* » من تلاحم بين الخيال المنتج « *L'imagination productrice* » والخيال/المخزن للصور المرتبطة بالتجارب الداخلية الماضية أو السابقة، وبالتالي تتراءى لنا عملية الفصل بين الخيال الباث للوهم الشخصي والخيال الخلاق الذي يُفعل الوعي النقدي عملياً²، فالطرح القائل بأن الخيال مقترن بالوهم الكاذب الذي يتشكل في الذهن بفعل تخيل فاسد³ هو الشيء نفسه في ما ذهب إليه سقراط في قوله بأن الخيال جنون علوي⁴ يجعلنا نطرح السؤال التالي: ما الفرق بين الخيال الفاسد والخيال غير الفاسد؟

إن كلّ خيال يعيد الواقع في تركيبة جديدة غير مسبوقه، فيها عنصر الدهشة والحساسية هو المستهدف في الدرس النقدي، لأنه منتج للمتحيل، الذي في تصور الرومانسيين يعادل الواقع والحقيقة التي يخلقها، وهي أكثر واقعية من الواقع⁵، لأن خطاب المتحيل هو خطاب المتشابه أي خطاب اللغة⁶ الذي لا يلتزم حرفياً بالسياق/الواقع، وإنما هو امتداد لهذا الواقع بحيثياته الخارجية في تشكيل ذهني، لأجل تمثيل النموذج الشخصي للواقع أو الحقيقية فيكون الاعتبار للبعد الدلالي، مع مراعاة العلل النسقية والمنطقية⁷ التي تضمن لنا الوصول إلى هذا البعد، وبالتالي يختفي سؤال تطابق

¹ ينظر: بنيلوبي مري: العبقرية و تاريخ الفكرة، تر: محمد عبد الوهاب محمد، المجلي الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1996، ص200.

² Voir : Catherine Grall, Récit de fiction et représentation mentale, publication des universités de Rouen, 1^{ère} éd 2007, p11-12

³ ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003، ص22.

⁴ ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص142.

⁵ Catherine Grall, Récit de fiction et representation mentale, p.13-14

⁶ ينظر: منقور عبد الجليل، النص والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2010، ص92

⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص146.

الواقع بالمتخيل، ونكتفي بالبحث عن خصوصية المتخيل وفلسفة المعنى أو خصوصية اللامتوقع التي من مثيرات العاطفة الجمالية¹.

إنّ خصوصية اللامتوقع أداة من أدوات تنويم الواقع الحسي وإبطال منطقته، وفي الوقت نفسه تعزيز الوضوح، وليس المقصود بالوضوح وضوح المعنى وإنما وضوح الرؤية فالمتخيل لا يخلو من حقيقة ولكنها خاصة، تتجاوز حد المعنى لداعٍ فني، تبحث عن اقتناص لذة محددة بواسطة التأمل الوجداني والفكري في الحياة².

وبوصف الرواية وعاءً يستوعب كلّ أشكال العلاقات التي يطرحها الواقعي والتاريخي والذاتي والاجتماعي في ظل دينامية المتخيل، فإنّها ترتكز على معادلة مقولية معالمها هي:

أ- لحظة الكيف: حيث لا يستند تصور موضوعها على الفهم من أجل تحصيل المعرفة بل على الخيال³.

ب- لحظة الكم أو مبدأ الإشباع: حيث الافتراض الجمالي يطغى على الحكم المعرفي فيكون الذوق خلفيته، وبالتالي كل موضوع مهما كان مملاً لو نضعه في قالب روائي سيتحول إلي متخيل المعنى، متخلصاً من فيزيائيته، ومن ثمة يصبح تابعاً للذات التي أعطت له هوية جديدة تقوم على قوة التّوحد بين القلب والعقل⁴ فكل عمل روائي يجعل من أية حادثة عادية عملاً فنياً مؤثراً ذا أهمية، هو أشبه بولادة جديدة لتلك الحادثة تحمل بصمة المبدع الخاصة، وتثير فينا الإحساس بالمتعة ونحن نقرأ النصّ الروائي.

¹ ينظر: روز غريب، النقد الجمالي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص38

² ينظر: عبد الباسط الكراري، دينامية الخيال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004، ص239.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص240

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص257.

2- التاريخ وصناعة اليقين

هناك عدّة تعاريف لمصطلح التاريخ، فتعني كلمة "التاريخ" عند "أرسطو" ترتيب الظواهر الطبيعيّة حسب مراتبها الزمّنية¹ وعند الألمان. هو شيء حدث²، وعند الفرنسيين هو سرد ومعرفة بمعنى القصة والحكاية³ وبالتالي فالتاريخ سرد. وقد ربط المفكر الانجليزي "راوس" التاريخ بظهور الكتابة وبداية عملية التدوين⁴ وبذلك فهو سرد مدوّن .

والتاريخ مرتبط بالزّمان إطاراً وبالمكان مسرحاً على نحو محدد بدقة⁵، وبذلك يحقق قيمة أخلاقية، وهي الصدق التاريخي الذي يؤسس للمصداقية في تأريخ الأحداث الماضية والواقعة على حد تعبير أرسطو.

يؤكد "عبد الله العروي" أنّه لا فرق بين التاريخ/ الوقائع، والتاريخ والأخبار⁶، بمعنى أنّ التاريخ لا ينفصل عن الإنسان وبخاصة الإنسان المتخصص الذي نسميه مؤرخاً، مما يجعلنا نستحيل تقديم التاريخ على المؤرخ. وقبل المؤرخ نجد أنفسنا أمام لا تاريخ أو اللاتاريخ أي مجرد أخبار يتداولها الناس.

والخبر كلام وصف وتقرير وفي الوقت نفسه مضمون⁷، تتضوي تحت لوائه المرويات والأساطير والخرافات، في حين التاريخ أو بالأحرى علم التاريخ يهتم بالأخبار التي كانت تستحق أن تُحفظ، وهذا الانتقاء يعود إلى أنّ هذا العلم مرتبط بأحداث مشهورة كانت في أزمنة خالية، لها نتائج ظاهرة⁸، وهذا الكلام يحيلنا إلى مسألة علاقة أحداث ماضية بتجارب وعبر وهذا ما يدفعنا إلى تأكيد بأنّ التاريخ إمّا أن يكون فعلاً بشرياً أو مسجلاً لأثر ما في مسيرة الإنسان، وهذه التسجيلية التي أشرنا إليها تحمل في طياتها تصورات الإنسان

¹ ينظر: مفيد الزبيدي، المدخل إلى فلسفة التاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص16.

² ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص16.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

⁵ ينظر: قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص32.

⁶ ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص34.

⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص34.

⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

حول الكون والوعي بضرورة التأريخ لها، ومن هنا يصل الباحث "عبد الله العروي" إلى أن التاريخ من صنع المؤرخ وعنده ينتهي¹ فالتاريخ هو ما يرويهِ المؤرخ الذي لا يعرف إلا ما يدرك ويحفظه، وما هو كائن وموجود في الزمن الماضي.

أشار المفكر "هوروس" إلى أن التاريخ لا يبلغ هدفه أبداً²، لأن المعرفة التاريخية اليقينية بعيدة المنال، فالمؤرخ يشتغل على الوثيقة وما يشوبها من شكوك، أو على الرواية وما يشوبها من تشويه ولحن، لأنها تُروى على شكل قصص وأساطير، وتنتقل من جيل إلى آخر³ إضافة إلى أهواء المؤرخ الشخصية التي قد تدخل في عملية التأريخ.

وإذا أشرنا في البداية إلى التاريخ باعتباره سرداً مدوناً فإن نوعاً آخر من التاريخ يرتكز أساساً على الشفوي، وفيه نجد الأصول المروية لنصوص مكتوبة كملحمة "هوميروس"، وكذا الأدب الشعبي، وتسجيل أخبار الأمم عرفت الكتابة متأخرة، وهذا التاريخ الشفوي قائم على المرويات المتوارثة شفاهةً وهو ما يدعى "التاريخ بالخبر" الذي يمثل جزءاً كبيراً من مراجع المؤرخين⁴ ويقابله التاريخ بالعهد أو بالوثيقة الذي سوف نتطرق إليه فيما بعد.

ويخضع التاريخ بالخبر إلى ضوابط أهمها:

- سمعة الراوي، حيث نبحت عن التزامه بالأمانة والتجرد
- لغة الراوي لمعرفة مدى وضوحها، وبعدها عن الغموض والتعقيد.
- مضمون ما يروى للسامع.
- نباهة السامع وحسن إدراكه⁵.
- مقارنة الروايات.

يتحول السامع النبيه إلى مؤرخ لاقط للمادة المروية، كاشفاً الحقيقة فيما يرويهِ الرواة، وهو بحاجة إلى قوة التمييز المعرفية، فالتاريخ صناعة، وتحتاج إلى مؤرخ ملم بأسرارها. وفي هذه الترسيمية يتجلى ما قلناه:

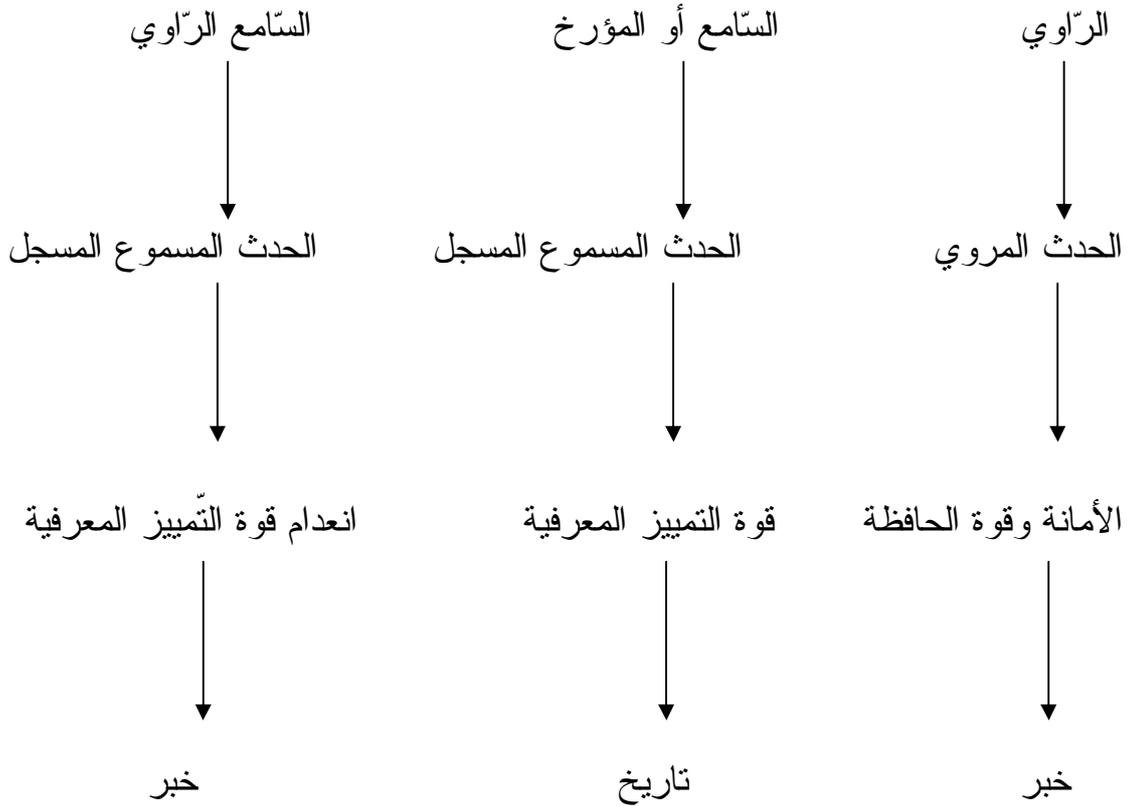
¹ ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص36.

² ينظر: مفيد الزيدي، المدخل إلى فلسفة التاريخ، ص30.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص31.

⁴ ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص98.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص106.



إذا افتقر السّامع إلى قوة التّمييز المعرفية، فإنّه في إذاعته للرّواية يؤدي دور الرّاوي المسجل، ولا يرتقي إلى دور المؤرخ، فتبقى المادة المرّوية مجرد أخبار، وبذلك نسقط الطّابع التّاريخي منها، وفي هذا الشّأن أشار "ماكس نوردان" إلى ضرورة ابتعاد المؤرخ عن المزج بين التاريخ وتسجيل أحداثه¹، فالّتاريخ هو المعرفة التّاريخية أو الحقل المعرفي القائم بضوابطه². أمّا التّاريخ بالوثيقة أو كما سماه الباحث "عبد الله العروي" التّاريخ بالعهد فهو مرتبط أساساً بالتّطور الفكري المبني على الملاحظة والتّجربة، ويقوم على ضوابط هي:

- يؤسس أحكامه على الوثيقة الملموسة، فهو وضعاني.
- لا يعرف إلا ما هو مسجل في الوثيقة، فهو تاريخاتي.
- أهله ذوو اختصاص في الميدان التّاريخي فهو تقني³.

¹ ينظر: مفيد الزبيدي، مدخل إلى فلسفة التاريخ، ص30.

² المرجع نفسه، ص ن.

³ ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص111.

من خلال ما أشرنا إليه سابقاً، فإنّ التاريخ بالخبر نوع من الرواية لأحداث وقعت في الماضي ونمط من الحكاية عن أشخاص وظواهر اجتماعية بكل تجلياتها الثقافية والاقتصادية والسياسية¹، فالمؤرخ عندما يحكي ما حدث، فالطابع الروائي عنده عنصر هام في عملية التّاريخ لحدث ما، ولذلك عندما نعود مثلاً إلى كتب التاريخ في التراث العربي تتراءى أمامنا كلمات " روى، حكي، أخبرني ، ذكر، قال" وهذه الألفاظ تصب في خانة "الرواية"² وبالتالي لا تخلو أغلب كتب التاريخ من حكايات تحمل طابعاً أسطورياً وخرافياً: "والأسطورة بناء أدبي متماسك يجمع بين المعنى والرمز"³. وقد تنبه المفكر "آرنست كاسيرار" على أنّ الإنسان في بحثه عن أصل الأشياء وجد أصلاً أسطورياً، وليس أصلاً تاريخياً فعكس العالم الذي يحيط به على الماضي الأسطوري لتفسيره⁴.

كما يحمل التاريخ حكايات طويلة لا تخلو من الإثارة والحبكة الفنية التي تتحدث مثلاً عن فتح المغرب والأندلس وسقوط بغداد على أيدي المغول، والروايات المتعلقة بالحروب الصليبية⁵. وهذا التاريخ الشفوي أو التاريخ بالخبر قائم على الرواية بلا نظر ولا تحقيق وهذا ما يحيلنا إلى الملحمة باعتبارها تاريخ الآلهة والأبطال والخوارق، يقابلها التاريخ كملحمة الملوك وأعوانهم. وبين الملحمة كتاريخ الآلهة واللامعقول والتاريخ كملحمة الملوك والمعقول نجد المأساة، وفيها تطفو إرادة الإنسان وتنتهي الملحمة إلى التاريخ بدل الأسطورة⁶، فنخلص إلى أنّ التاريخ بالخبر ناتج في مضمونه وشكله عن الشعر الملحمي والمسرحي⁷ فكان التحويل قائماً على إبدال اللامعقول بالمعقول، وإرادة الآلهة بإرادة الإنسان والشعر نثراً وبالتالي لم يعد التاريخ-كالشعر على حد زعم أرسطو- تمثيلاً لأفعال الناس ما بين خيره

¹ ينظر: قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ ، ص13.

² ينظر: المرجع نفسه، ص14.

³ مفيد الزبيدي، المدخل إلى فلسفة التاريخ، ص58.

⁴ المرجع نفسه، ص58.

⁵ ينظر: قاسم عبده قاسم، الأدب والتاريخ، ص14.

⁶ عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص48.

⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص49.

وشره،¹ وإنما يحاكي جزءا من معنى بجزء من معنى، فيكون الفعل الخطابي في التاريخ انتقائيا بين كم هائل من المعاني أو الروايات.

وإذا كان الخطاب في أبسط تعريفه هو تلفظ يستدعي باثنا ومنتقيا، تكون غاية الباث التأثير في المنتقى، فإن الخطاب التاريخي الذي تخلص من لا معقولية الملحمة ارتقى في الحكاية التاريخية، ومن ثمة أضحت مقولاته مرتبطة بالزمن الماضي، وضمير الغائب² وعملية الحكي تفتح للراوي/المؤرخ آفاق المخيلة لسد الثغرات والفجوات التي تحصل في استرجاع الماضي والتاريخ له، فثمة مؤرخون استعانوا بالخيال لرواية الأحداث التاريخية منهم المؤرخ "ابن إياس" الذي صاغ رواية متكاملة عن الأيام الأخيرة من حكم سلاطين المماليك³. وبالنظر إلى خصوصية التاريخ بالخبر القائمة على المشافهة، فقد أضحي هذا التاريخ نوعا من الرواية فالمؤرخ راو بشكل أو آخر⁴ إذ أن التاريخ الشفوي محمل بعناصر روائية كثيرة، ولكن هذا لا يعني بتاتا أن التاريخ بالخبر هو الرواية، وإنما حلقة تربط بين الملحمة/الأسطورة والرواية/المبتدعة، وبين الملحمة/البدعة والرواية المبتدعة مسافة زمانية طويلة جدا .

يلتقي التاريخ بالخبر مع الرواية في أنهما يكتبان عن الإنسان أو بالأحرى عن تاريخ الفرد⁵. وما نلاحظه أن المؤرخ في التاريخ بالخبر يعتمد على الرواية ولا يتعدها، ولكن كل مؤرخ يعطي لهذه الرواية معنى خاصا، فرواية "الطبري" مثلا ليست رواية "ابن خلدون" وبذلك "يأخذ الخبر المروي أبعادا تأويلية فكان الانتقال من الانتباه إلى المعنى الظاهر إلى تتبع الإشارة الخفية"⁶، ومن ثمة يفتقر التاريخ بالخبر إلى الحسم في الأمور .

أما النوع الثاني من التاريخ فيدعى التاريخ بالعهد أو بالوثيقة الذي يعتمد على الوثيقة المكتوبة المعاصرة للحدث⁷ وهو مرتبط أساسا بالفكر العلمي الحديث، وتوخي الموضوعية والدقة العلمية

¹ ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة، ص76.

² ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2000، ص5.

³ ينظر: قاسم عبده قاسم، يبين الأدب والتاريخ، ص15.

⁴ المرجع نفسه والصفحة نفسها .

⁵ ينظر: ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001، ص40.

⁶ عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص88.

⁷ المرجع نفسه، ص110.

مع الصدق التاريخي. وهذا النوع أقرب إلى مفهوم علم التاريخ، فالمؤرخ يستخدم أدواته البحثية في إطار منهج علمي صارم في قراءة الماضي وتفسيره وليس في حكيه، كما هو الشأن في التاريخ بالخبر، فلا يستطيع أن يتحرر من مقولات "الإنسان، الزمان، المكان" في حديثه عن الحدث التاريخي، وهذه المقولات ثابتة، لأنها جاهزة وليست خاصة¹.

والأصل أن التاريخ يعتمد على النصوص المحكية أو المروية في بناء نصه، ومن ثمة هناك علاقة بين منشئ النص من أخبار خاصة ومرويات، وعملية إنشاء النص التاريخي ونتيجة إنشائه، وفي هذه الحالة يجعل المؤرخ حرا في تنشئة نصه كيفما شاء. وفي هذه النقطة يلتقي مثلا مع الروائي.

أما في التاريخ بالعهد أو الوثيقة فالأمر يختلف من عدة زوايا، إذ أن هذا النوع من التاريخ ينطلق من نص مكتوب باعتباره نتيجة فعل كتابي² وليس فعلا منطوقا أو شفويا فهو بناء موضوعي، وتؤكد حدوث أفعالها تتجاوز ذات المؤرخ إلى ذات القارئ، لأن الوثيقة ملك للجميع، ومن ثمة يلتزم المؤرخ بما جاء فيها لصياغة مشروعه التاريخي، فنتحقق الموضوعية ولكن هذا لا يعني أننا ألغينا الوعي الفضولي للمؤرخ، وإنما مقيد بالمكتوب والتصرف فيه محدود للغاية. أما المحتوى أو المضمون، ففي التاريخ بالعهد أو الوثيقة يصبح الإنسان موضوعا لعدة علوم كعلم النفس والاجتماع، بينما في بحث التاريخ بالخبر يصبح الإنسان موضوعا متنازعا حوله، لأنه يملك سلطة اختزال الحياة في مقولة "قال الراوي" التي تتقاذفها الأهواء والنسيان ولا تستقر على حال.

يلتقي التاريخ مع التخييل الروائي في أنهما يكتبان عن الإنسان، ولكن الرواية منظومة سردية غير خاضعة للأدوات البحثية، ولا تلتزم بالبحث العلمي الصارم في قراءة الماضي والتحري عنه، لأنها تتحرك في "مدى حكائي فريد" يتحكم فيها الخيال كإطار والتاريخ كمادة، ومن ثمة لا تعترف الرواية بالمقولات الثابتة "الإنسان، الزمان، المكان" لأنها لا

¹ ينظر: قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، ص16.

² ينظر: زتسيسلان واو رزنيك: مدخل إلى علم النص، تر: سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2003، ص42.

تؤرخ، وإنما تحكي عن عمق الأشياء المتروكة على حالها بطريق الوثيقة أو الذاكرة في غير تسلسل أو قمع تعبيرى، فينتقل الفعل الكتابي من التاريخي إلى الجمالي، وبذلك تلغي جميع المقدمات المنطقية في استنتاج النص الروائي، فيتم تحويل التاريخ إلى مادة تخيلية وهذا ما سوف نفصل فيه في الفصل الأول.

الفصل الأول:

المتخيل والمرجعية التاريخية

1- الميّا/تاريخ موضوع الرواية

لقد أبانت الرواية عن تعدد أشكالها السردية، فهي دائماً تسعى إلى الانفلات من الشكل الموحد ليُعطي لها الانطباع باللاواقع، فانتقل الروائي لمستوى التاريخ بالمعنى التوثيق والإخبار إلى مستوى الميّا/تاريخ بالمعنى التخيلي، متجاوزاً نمطية الرواية التاريخية الكلاسيكية التي يتلخص دورها في:

- تناول الماضي بغية إعادة إنتاجه مجدداً يتجاوز حدود التاريخ تجاوزاً محدوداً¹.
- التاريخية صفة للرواية، ومن ثمة تهيم الخصائص التاريخية عليها على مستوى مادة السرد وطريقة تقديمه، وبناء الشخصية فيها².
- الاعتماد على مرجعية حقيقية، وتفضيلها على حساب المرجعية الفنية، ومن أمثلة ذلك روايات "جورجي زيدان"، حيث طغت المرجعية التاريخية، وامتدت على حساب القيمة الفنية أو الحس الإبداعي، ومن ثمة تتراجع فنية العمل الروائي ليفسح المجال للتسجيلية التي ينهض بها السرد الوثائقي.
- تؤسس الرواية التاريخية الكلاسيكية وعياً معرفياً، يختصر دورها على مساءلة التاريخ، وما الجنس الروائي إلا وسيط بين الكاتب والقارئ.
- أمّا رواية الميّا/تاريخ فحقلها المنهجي يقوم على المحتمل، وتتعارض كلية مع مقولة وتصور الناقد "ارنست رينو" « Ernest renon » بأنّ النصّ الأدبي لا قيمة جمالية له إلاّ في العصر الذي أنتجه إذا اهتمنا به، فهذا الاهتمام مجرد شهادة لزمان مضى³، ومن ثمة تتخلّص رواية الميّا/تاريخ عن الضغط التاريخي، لتتمدد كما تشاء عبر المتخيل لتحقيق ذاتها غير عابئة بصدقية الموقف التاريخي، لأنّ الرواية لا يهملها التوثيق بقدر ما تهملها مهارة تقديمه لمفاجأة القارئ، وخلق فيه الرغبة أو المتعة في القراءة.

¹ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2006، ص112.

² ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص102.

³ Voir: Gilles Philippe : Le roman, édition du seuil, Paris, 1^{ère} édition, 1996, p53.

إنّ التّاريخ مرتبط بسلطة ما تنتجه وتحميه وفق منظور إيديولوجي، يضيف عليه نوعاً من القداسة، ومن ثمّة لا بدّ "من سدّ كل المنافذ على السّري والشّخصي والحميمي"¹، فيفقد بذلك الخطاب التّاريخي متعته، ليصبح مجرد تورخة أو تأريخ ملفوف في حيادية وهمية. أمّا الرواية التّاريخية فملفوظها تأريخ ولفظها رواية، بيدّ أنّها مرتبطة بسلطة النّوع الأدبي تسعى إلى تعميق الحس التّاريخي، فتكتفي بالتّعبير عن هذا الحس²، ليس إلّا كما أنّها تتصرف في خطابها تصرف الواعظ والمرشد لانحصارها في وظيفة تعليمية في أغلب الأحيان، فتعيدك إلى التّاريخ بكل طقوسه على الرّغم من احتوائها لعناصر المتخيل، وهي في عمومها تأريخ ملفوف في متخيل وحرية نسبية في السّرد، في حين نجد رواية الميّا/تاريخ ملفوظها الإنسان ولفظها رواية، غير مرتبطة بسلطة ما تسعى إلى تقديم الإنسان، وهو في ساحة الفعل والصّراع والرّغبة، فهي فضاء لمواقع وأنشطة مختلفة.³ تفتش عمّا يخفيه الخطاب الرّسمي وعن المسكوت عنه، وبذلك تعارض الرواية التّاريخية الكلاسيكية في المبدأ لأنّها تصور التّاريخ "من تحت"⁴ وخلفها وعي فضولي، ولا تأبى بالحذر لأنّ الحذر لا يحقق متعة الموضوع المطروح للقراءة ويقمع الذات من قدرتها الإبداعية، مكتسبة شرعيّتها من عناصر المتخيل، وانتهاك جميع المواضيع وحدود الجنس أو النّوع الأدبي، فكل رواية مرتبطة ارتباطاً عضويّاً بالميتا/تاريخ، لأنّ الإنسان في كل لحظة يعيش تاريخه العلني والسّري والحميمي.

يعطي الميتا/تاريخ معنى جديداً للإنسان انطلاقاً من إنتاجية المعنى المتعدد الذي يشمل الجوانب الإنسانيّة والمهامية (سياسة، اقتصادية، اجتماعية، دينية...)، ومن ثمّة لا ينظر إليها نظرة أحادية وإنّما نظرة شمولية.

لقد أشرنا إلى أنّ رواية الميتا/تاريخ ليست محصورة في التّاريخ، وإنّما تخطت

¹ عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص34.

² ينظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط5، 2005، ص338.

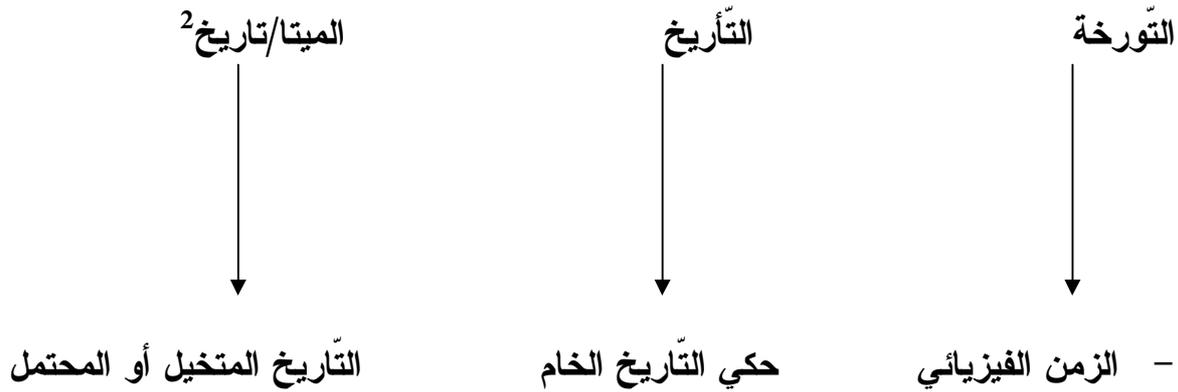
³ ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، ص20.

⁴ ينظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ص340.

حاجز النوع لتكون شاملة بوصف التاريخ علامة الإنسان، وملازم له في كل وقت، بيد أن ضرورة صياغة موضوع النص وتحديده يفرض علينا ربط العمل الأدبي برؤية منتجه وتوجيهه الخاص، ومن ثمّة نحكم على موضوع النص.

يكتب المؤرخ تاريخ المجتمعات، في حين يكتب الروائي الكلاسيكي تاريخ الشخصية التاريخية، وبين التأريخ للمجتمع والتأريخ للشخصية التاريخية مسافة يحتلها المتخيل عبر الميتا/تاريخ، فتنحول المادة التاريخية إلى منتج تخيلي تخلق للإنسان وضعاً تاريخياً جديداً غير منجز بعد، لأنّ الرواية لا تفحص الواقع التاريخي بل الوجود الإنساني، والوجود ليس ما جرى بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية¹.

لقد تجلت ثلاثة مصطلحات في منظورنا التحليلي للظاهرة النصية، فتوصلنا إلى:

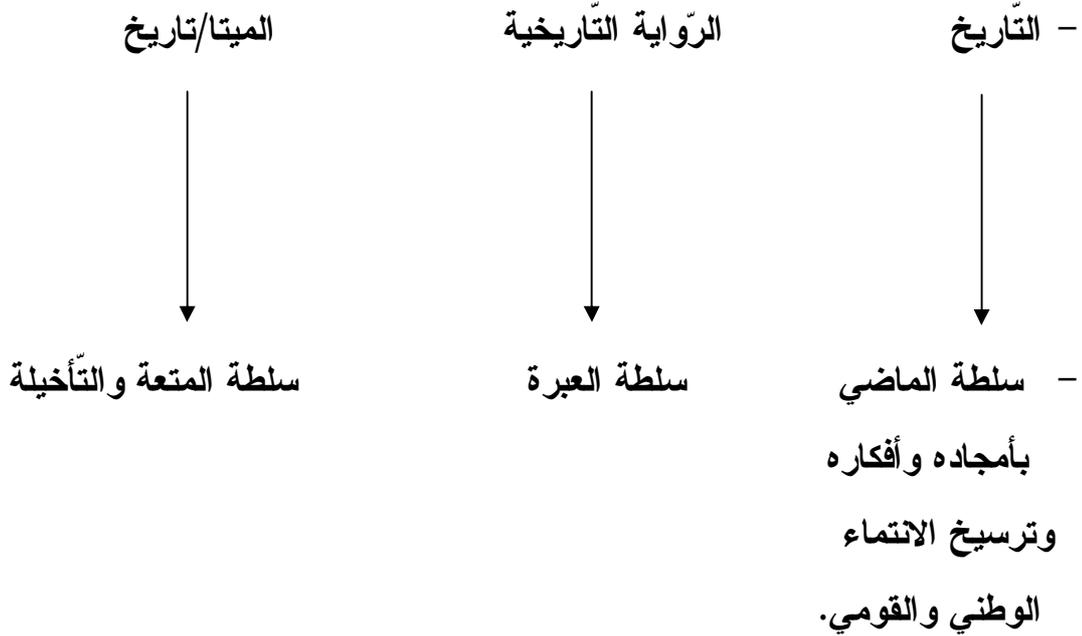


¹ ينظر: ميلان كونديرا، فن الرواية، تر بدر الدين عرودكي، ص 44 .

² Méta : après, au-delà de qui indique le changement, le dépassement et supériorité, voir le dictionnaire Hachette collection N°11, 1^{ère} ed, Paris, P1031.

الميتا: تعني ما وراء أو إلى ما بعد، ويقصد به التغيير والتجاوز والتفوق.

أما غاية كل من التاريخ والرواية التاريخية الكلاسيكية ورواية الميثا/تاريخ فهي كالتالي:



إنّ الرواية الحديثة ميثا/تاريخية تتجاوز الطابع التعليمي للرواية التاريخية الكلاسيكية تنشأ المتعة وتشغل في حقل الإمكانيات الإنسانية والوضعيات الوجودية للكائن الإنساني.

تقدم رواية "كتاب الأمير" عالم "الأمير عبد القادر" الغني بالمحطات، فعبّر أكثر من محطة تترصد الرواية حياة الأمير النضالية والتأملية من خلال مناهضته القولية والفعلية والتنظيمية للمحتل الفرنسي عبر تأسيسه لدولة متنقلة تسعى إلى الحفاظ على الكيان السياسي للإنسان الجزائري المهزوز، وما لاقاه من مطبات مع محيطه الداخلي المهشم من خلال القبائل المتمردة التي أعاققت مشروعه النضالي والتحرري. كما صورت الرواية العلاقات السياسية المتوترة مع السلطان المغربي مولاي عبد الرحمن، ومع القوى الأوروبية أثناء مفاوضاته ثم قدمت صورة مشرقة للأمير من خلال التعامل الإنساني مع الأسر وحرصه الشديد على العهود والمواثيق مما جعل القس الفرنسي "ديبوش" يثني عليه ويسعى إلى إطلاق سراحه وهو في منفاه، محاولاً تقديم صورة فرنسا التي يؤمن بها، والواقع يكذب ذلك. ففرنسا الاستعمارية خاضعة لمنطق الاستعلاء والقهر، أما فرنسا الحضارة فهي خطاب إشهاري أكثر منه حقيقي.

لقد اعتمد الروائي على صيغة موزعة على تقنيّتي التمثيل « Représentation » والسرد « La narration »، كما أنّ التباين السردّي « Divergence narrative » يتحكم في توليفة الرواية إذ تعددت المسارات السردية المتباينة فيها، و قد تجلّى في مسارين أساسيين من بداية الرواية إلى نهايتها وهما:

- أ- حياة الأمير نسباً ونضالاً وإنساناً وإسلاماً، واستسلاماً.

- ب- حياة القس ديبوش أصلاً وإنساناً وديناً وعرفاناً ووعياً.

لقد أفضى التحول السردّي إلى انشطار الفعل السردّي وتكريسه لمسارات مشابهة بين الأمير والقس في أكثر من محطة كتجربة النفي أو المنفى، فالأمير أسير في فرنسا وهو منفاه الأول، أمّا القس فيعفى من مهامه بالجزائر، فيضطر إلى الذهاب إلى إيطاليا وإسبانيا وهو في منفاه الأخير.

جاءت الرواية في شكل نص/رسالة مكونة من 554 صفحة من الحجم المتوسط وقد قسم الروائي منته النصّي إلى ثلاثة أبواب كالبحت الأكاديمي منطلقاً من مدونة تاريخية موسعة وثرية فنيا وهي:

- باب المحن الأولى: ويتوزع على وقفات موسومة كالتالي:

1- الوقفة الأولى: مرايا الأوهام الضائعة.

2- الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير.

3- الوقفة الثالثة: مدارات اليقين.

4- الوقفة الرابعة: مسالك الخيبة.

5- الوقفة الخامسة: منزلة التدوين.

- باب أقواس الحكمة: ويتوزع على أربع وقفات موسومة هي:

1- الوقفة الأولى: مواجع الشقيقين.

2- الوقفة الثانية: مرايا المهاوي الكبرى.

3- الوقفة الثالثة: ضيق المعابر.

4- الوقفة الرابعة: انطفاء الرؤيا وضيق السبيل.

- باب المسالك والمهالك: فبدوره توزع على ثلاث وقفات موسومة هي:

1- الوقفة الأولى: سلطان المجاهد.

2- الوقفة الثانية: فتنة الأحوال الزائلة.

3- الوقفة الثالثة: قاب قوسين أو أدنى.

أراد الروائي من خلال هذا التقسيم المحكم أن يؤكد أن عمله لا يجري اعتباطاً. كما أن المسار السردي في المتن النصي وحركة نموه قائمان على مراعاة المنطق الفني للسرد لا التاريخي.

إذا كانت الرواية ليست محتاجة لمقدمة، فإنّ الكاتب وضع لها مقدمة موجزة جاءت كاعتراف، وذلك من قبل "مونسينيور ديبوش" والحرية كمبدأ مقدس من قبل "الأمير عبد القادر"، فالأول يبتغي الحقيقة والثاني يبتغي الحرية والدليل ما يلي: "في انتظار القيام بما هو أهم أعتقد أنه صار اليوم من واجبي... أن أجتهد في نصرة الحق تجاه هذا الرجل"... « مونسينيور ديبوش »

« *Si tous les trésors... étaient déposés à mes pieds, et s'il m'était donné de choisir...je choisirai la liberté* » "الأمير عبد القادر"

يجد القارئ نفسه مضطرباً عندما يقرأ هذا الاستهلال، فيجد مالا يستحق ترجمة اعترافه يترجم إلى العربيّة، وما يستحق تقديمه بلغته الأصلية يترجم إلى الفرنسية رغبة من الروائي تزويد القارئ بمعرفة محددة تلزمه أثناء قراءة الكتاب بعيداً عن "الشوفينية" والأفكار المسبقة. واختيار الكاتب لنصه "كتاب الأمير...مسالك أبواب الحديد" كعنوان رئيسي في جزئته الأولى وفرعي في جزئته الثانية لم يكن اعتباطياً، فلفظة "كتاب" ذات مدلول إلزامي "فنقول كتب على نفسه الشيء، ألزمه به كقوله تعالى "كتب ربكم على نفسه الرحمة"، وهذا الكتاب منسوب للأمير وفيه تجربة فرد تستحق المتابعة والدراسة.

لم يخف النص التشابه الواضح بين رجل دين وأمير مناضل في عدة مواقف، وبين هذا وذاك مسافة سردية، بالنظر إلى أن الأمير مرتبط ارتباطاً عضوياً بمصير أمة في وضع استعماري شرس، ومقاومة تحاك ضدها الدسائس في الدّاخل والخارج.

أمّا القس "ديبوش" فقد استهجنّ موقف فرنسا من نفي الأمير إلى طولون "Toulon" فبو "Pau" ثم في قصر "أمبواز" في بوردو، مطالباً إياها بالوفاء بالعهد، وتنفيذ فرنسا بوعداتها في السّماح للأمير بالرحيل إلى مكة أو عكا أو تركيا أو سوريا أي البلاد الإسلامية، وهذا الموقف لا يختلف عن رؤية الأمير فيه يخص الالتزام بالعهود والمواثيق.

لقد تعرضت الرواية لمشاهد مختلفة عن مواقف ومبادئ الأمير في تعارضها الشديد مع المحمول الفكري للمحتل الفرنسي، وبالمقابل يطرح القس "ديبوش" فكرة التفاوض الهادئ مع الآخر رغبةً منه في شرعنة الاحتلال لمجرد احترام فرنسا لعهودها، فكانت الرغبة ملحّة في كتابة رسالة إلى "لويس نابليون" ينبّه فيها على ضرورة إطلاق سراح الأمير خدمة لفرنسا الحضارة والتّمدن والكنيسة الكاثوليكية، ولا عجب أن يطلب القس الأمير بالاعتراف من خلال طرحه لأسئلة يبتغي فيها تطهير الأمير من ذنوب في تصور القس اقتناعاً منه بأنّ الإنسان خطأً، فلزم التّطهير كما هو معروف في العرف الكنسي عن طريق فعل الاعتراف.

إنّ معمارية السرد في الرواية قائمة على تنويعات خطابية جداً معقدة جمعت بين التاريخ والمتخيل لتشكيل علاقة غير طبيعية، باعتبار التاريخ أو بالأحرى علم التاريخ مرتبطاً بالماضي الإنساني من حيث موضوعه¹ وموضوعيته، في حين المتخيل في أبسط صورته هو ابتداء مجتمع روائي بأحداث وشخصيات وعلاقات في زمن محدد ومكان محدد² والسؤال الذي يطرح نفسه هل الروائي "واسيني الأعرج" كتب رواية تاريخية أم رواية الميثا/تاريخ أم تاريخاً؟

في البداية، نشير إلى أن الرواية التاريخية تتبنى حكايات أو سردية على التاريخ.³ الذي يستخدم للدلالة على عدة معانٍ، كتدوين الأحداث التاريخية الهامة، وبذلك أصبح مدلول

¹ ينظر: قاسم عبده قاسم، تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2000، ص36.

² ينظر: سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص62.

³ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص108.

التاريخ هو الحدث التاريخي كما وقع، ثم رواية هذا الحدث في إطاره الزماني والمكاني¹، "و غاية التاريخ محاولة معرفة كل شيء فعله الإنسان، أو فكر"² إضافة إلى أن التاريخ من الناحية الموضوعية سجل للأحداث الماضية، "يصبح التاريخ مصطلحا دالا على صناعة التاريخ"³.

وانطلاقا من هذا التصور، فإن المؤرخ يلتزم "الحقيقة" والحيادية إذا أراد تحقيق الموضوعية وهيمنة اليقينية.

لما كان الروائي "واسيني الأعرج" قد ارتكز على وثائق ورسائل تاريخية معلومة لدى الخاص والعام، فهي مصادر يمكن لأي قارئ العودة إليها، بل جعل بعضها في منظومة نصّه فهل نطلق عليه مصطلح مؤرخ؟ أم أننا أمام روائي اتخذ فقط الوثيقة التاريخية مادة للسرد باعتبار الرواية تملك ملكة "استثنائية على الاستيعاب"⁴، فالروائي استثمر كل ما امتلكه من معرفة ودراية بحياة الأمير من خلال عودته إلى شتى المصادر والمراجع، ثم شيد عالمه الروائي بعيدا عن الشكل الموحد "Format Normalisé"، ومن ثمّ أخرج حياة الأمير من وضعها التاريخي إلى وضعها الجديد الميتا/تاريخية "Dépassement de l'histoire".

تأسست رواية كتاب الأمير على بنية معرفية ذهنية، وهي في توليفة فنية لتحقيق الترميز الروائي، لأنّ غاية الروائي في تعاطيه مع التاريخ كبنية توثيقية في مشروعه الكتابي ليس فقط عملية تسجيل لحياة الأمير، وإنما إضفاء الشرعية الجمالية في نصه الذي اتخذ من الوثيقة التاريخية مرجعا أساسيا لها.

إنّ قراءة الروائي للتاريخ هي قراءة شعرية، فلا يتحرى خطاب الحقيقة بقدر ما سعى إلى إعادة كتابة الوعي التاريخي لشخصية الأمير عبر رؤية غير تعسفية للأحداث الماضية

¹ ينظر: قاسم عبده قاسم، تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية، ص 18.

² المرجع نفسه، ص 30.

³ المرجع نفسه، ص 30-31.

⁴ ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ص 62.

فهو خلق مواز للتاريخ الصّارم والرّسمي، وبالتالي يكون ضبط الكتابة لا يرتكز على التوثيق فقط واحترام ضوابطه العلمية وإنّما في تكسير وتهشيم هذه الضوابط بإحلال النمط الفنّي واستثمار الخيال، ومن ثمّ ينفصل وعي النّص الروائي من وعي النّص التاريخي، أو الوثيقة عبر القراءة الفنية، فإذا كانت الوثيقة مسكونة بوعي المؤرخ وتفتقر إلى النّشاط الإشاري أو الرمزي، فإنّ الرواية انفلتت من رقابة وعي الوثيقة مدعية الأمانة أو صدق الخطاب، لكن الواقع الفنّي مخالف تماما للواقع الحقيقي أو التاريخي. فإذا كان المستقبل باعتباره إمكانية فإنّ "بإمكان أن يكون الماضي إمكانية أيضا.."¹، فالوثيقة في تصور قارئ التاريخ وقائع خام يتعامل معها على أساس أنّها الحقيقة المطلقة مزيجا في ذهنه إمكانية تعديلها أو مساءلة خطابها الفوقي، في حين يتعامل معها القارئ/المبدع، على أنّها عوالم ماضية قابلة للتّعديل والانزياح عبر الكتابة الروائية فتضفي عليها صفة الإمكان عبر الخيال الذي له القدرة على قول الواقع، الذي يستهدف أفقا واقعيّا جديدا يمكن أن نسميه "عالما"²، فالمعروض الخيالي للواقع التاريخي ينتقي أحداثه ويقدمها كاستخلاص فنّي أو روائي، وبذلك لا يتعاطى مع التاريخ في وصفه شيئا مكتملا وعصيا على التّحوير، فيكون هناك تخلق النّص "Génotexte" يحمل مورثات التاريخ أو الوثيقة، وحسب الخيال، فينتصر خطاب الممكن على خطاب الكائن.

إذا كانت مرجعية النّص الأدبي الأساسية تتركز في النّص الأدبي ذاته³، باعتبار أنّ الأدب "يعتمد نفسه نموذجا لنفسه"⁴، فإنّ الرواية التي بين أيدينا ذات مرجعية تاريخية لتمييزه عن الإحالية «Référencialité»، ومن ثمة لم يعتمد الروائي على الذاكرة وإنّما على الوثيقة ولكنه ليس إعادة الإنتاج الحرفي لها، لأنّ الميثاق الروائي استدعى التّحويل

¹ بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص74.

² ينظر: المرجع نفسه، ص81

³ ينظر: تيفين سامويل، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص50.

⁴ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الدّلالي على الرغم من احتفاظ النّصّ بأحداث تاريخية والإطار الجغرافي التي جرت فيها والشّخصيات الرّئيسية التي دوّن التّاريخُ أسماءها.

لقد كان التّشويش على النّمط السّردي الخطي واضحا من البداية إلى النّهاية، وكذا في تقديم الرّوائيّ لشّخصياته التّاريخية كالأمير عبد القادر، المرتبطة بمرحلة زمنية عصبية من تاريخ الجزائر، فالطّبيعة الهندسية للرّواية تسعى إلى معالجة الإشكال الأدبي في التعاطي مع الأحداث التّاريخية وذلك بخلق التّوازنات بين الأطروحة التّاريخية التي لا تعترف إلا بالوثيقة والأطروحة الرّوائية التي تسعى إلى تمثيل التّاريخ بصورة متخيلة، لأنّ الفعل الرّوائي لا يشغل إلّا في المواقف الانفعالية وتجاوز الواقع إلى ما بعد الواقع، وبالتالي يُتيمّ النّصّ بفقدان الوثيقة وانطلاقا من الرّواية نلمس شكلا فريدا من التّجانس بين رؤيتين هما:

أ. رؤية الرّاوي للتّاريخ:

يفرض التّاريخ وجوده المحفلي والمأمّي عبر شخصيات تاريخية معروفة لا تقبل الإنكار وقد قدّمها الرّاوي وعرف بها بطريقتي الإخبار والوصف، محتفظا بالأصول المتعارف عليها في طابع "السّيرة الغيرية"، وبالمقابل تجلّى الصّراع في الأفكار والرّوى والمواقف بين هذه الشّخصيات، فالنّصّ مسرح لتصارع هذه الرّوى، بيد أنّ الشّخصية/المحور لا تعدو أن تكون سوى بطلا هوميريا يتمتع بالقدرة على مجابهة الأعداء والإقدام وحسن التّدبير، وفي الوقت نفسه مصلح اجتماعيا ومنظرا سياسيا في المواقف الإنسانيّة لينتهي به المطاف إلى الأسر والنّفي، وهي نتيجة حتمية لهذه الرّوى التّراجيدية تجاه التّاريخ الشّخصي.

ب. رؤية التّاريخ للأمير:

لا يخلو التّاريخ من تقديم الأمير في صورة الرّمز الوطني وهو خاضع للرّسمي الذي لا يناقش في الجزائر أو للتّشويه الذي لا يجادل في فرنسا، وبينهما الحقيقة التي تأبى الرّيف التّاريخي، فالرّوائيّ حاكي هذا التّاريخ، وخلص إلى ضرورة إعادة تشكيله وفق منظور تخييلي ليعبّر الرّاوي عن حقيقته الخاصة التي لا تخصه إلّا هو، وما المتلقي إلّا أن يضع نفسه في مساءلة النّصّ. وكذا نفسه أيضا، باعتبار التّاريخ الذي أمامه لم يعد مجرد وثيقة

وإنما حقيقة روائية مرتبطة بعنصر الافتراض، وكيف يتعامل مع الراوي العارف بكل شيء وينفلت منه ليؤسس لنفسه رأياً مستقلاً؟

إنّ الحقيقة النصّية ليست الحقيقة الموثقة في كتب التاريخ، وبالتالي تتخطى الرواية الجانب التّعيني "Dénotative" إلى الجانب الإيحائي "Connotative".

2- الوثيقة التاريخية في اشتغال المتخيل

ينطلق نصّ الروائي "واسيني الأعرج" من بنية نصية تقوم على الوثيقة وما تحملها من خطب الأمير ورسائله ومراسلاته مع الأسقف "ديبوش" ومعاركه ومعاهداته. وكل هذا الزّحم تمّ تأطيره في منظومة سردية طالت مستويات خطابية متعددة منها:

أ- المستوى التوثيقي الصّرف:

كالرسائل مثلاً، وهي نصوص موضوعية مرتبطة بحدود زمنية ومكانية معينة منها رسالة الأمير للأسقف "ديبوش" المؤرخة في يوم 24 من صفر من عام 1256 هجرية وفيها يقول: "بسم الله الرحمن الرحيم، من الخادم البسيط لسيد الأكوان الذي لا يدخر جهداً للخير ولمساعدة الآخرين... سيدي ديبوش السلام عليك وليسدد الله كل خطواتك وخطوات من تحب في بداية هذه السنة، نرجو من الله تعالى أن يعم الخير وأن يرضى على كل من نحب كل من يحبنا ويلبي دعواتنا جميعاً... وجودك بيننا سيجعل أيامنا سعيدة، رفاقي وإخوتي وأنا أكثر منهم جميعاً، كلنا نتمنى رؤيتك قريباً.. وداعاً يا سيدي الأعظم. من عبد القادر بن محي الدين"¹.

يعتبر مضمون الرسالة عن صدق المشاعر بين "الأمير" و"الأسقف"، وهي مستقلة عن فكر الروائي الذاتي، حيث لها وجود موضوعي وموثق، ولكنّ توظيفها في منظومة الخطاب الروائي حققت رغبة الروائي في خلق صورة كاملة عن الأسقف والأمير عبر المحمول القيمي الذي يجمعهما.

ب- المستوى التوثيقي الاصطناعي:

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004، ص53-54.

وتجلي ذلك في عملية التحوير التي لجأ إليها الروائي في بعض الوثائق كالكلمة التي ألقاها "تابليون" كما ظهر هذا المستوى في معارك الأمير كمعركة انتصاره في سيدي إبراهيم: ".الكثير من الناس رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه إبراهيم نفسه كان مرافقا بهالة من النور تعمي الأبصار، يرسل أثرته باتجاه النصارى فيرداهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها فسجن"¹.

هذه المعركة حدث تاريخي مشهود عليه، لكنّ بنيتها تخيلي وتوهمي، فهذا الوصف مشبع بالمتخيل فهو مصطنع، لأنه يجمع بين التاريخي والتخيلي، فقاعدة هذا المستوى هي الوثيقة وأفقه الخيال.

ج- المستوى التخيلي:

لا ينطلق من الوثيقة وإنما من الذات قاعدته، ويظهر ذلك في الحوار بين الشخصيات التاريخية المصطنعة والشخصيات المتخيلة، وفي رصد اللوحات الوصفية وكذا في السمو اللغوي، هذا المعطى اللساني الذي يظهر في استخدام اللغة بشكل متجدد بعيدا عن النمط التركيبي التكراري الفج الذي نلمسه في الخطاب التاريخي النفعي الإخباري والعادي². وهذه الملامح المميزة لهذا المستوى أعطت للنص أسلوبية خاصة، ووجوداً مستقلاً عن الوثيقة ومن أمثلة ذلك:

1- الحوار: هو تبادل تواصلية قائم على الكلام³ يخضع للمقام ولإكراهات سياقية⁴ فيجمع ما بين الحميمي والعمومي، فمن الحوار الحميمي لقاء الأمير بالأسقف:

– "صباح الخير سيدي السلطان، اليوم ابتسامتك مشرقة.

– صباح الخير مونسينيور، أراك محملاً بأوراق كثيرة.. سعيد جداً بك.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص414.

² ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1994، ص205.

³ ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص107.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

- هذا غير مهم أمام ما في الرأس.
 - تضاحك الرجلان قليلا قبل أن يطلب الأمير من ضيفه الجلوس بجانبه تماما.
 - شاي بالنعناع مونسينيور، أليس كذلك؟
 - لقد تعودت عليه...
 - مونسينيور لولا زيارتك... لأصابنا اليأس في هذا المكان، كلماتك الطيبة تجعلنا نتحمل هذه الحالة.
 - لا أمك إلا قلبا صغيرا أضعه بين يديك، أحيانا لا أنام وأنا أتخيلك تعبر البهو جيئة وذهابا...¹.
- أما الحوار العمومي فمناه:
- "أعرف القلق الذي تعانيه يا مولاي ولكن الأمر ما يزال في أيدينا أفضل أن أدخل العاصمة وأنا حامل لخير التوقيع ومواصلة السلم على حمل رسالة الحرب الملعونة التي لا تقدم شيئا للبلاد.
 - يا السي ابن دوران أنت تعرف عقليات سكان هذه البلاد، أنت تربتها وأقرب إلى نبضها أعرف أن الفرنسيين يريدون الحرب..خروج ولي العهد الدوق "دومال" ومروره عبر أبواب الحديد تحد صارخا كان يمكن أن أهجم عليهم وأسجن ولي العهد...لكنني لم أرد خلط الأوراق.. إنهم يبحثون عن المبررات.
 - لا تعطيهم هذا المبرر إذن.
 - الآن خرج الأمر من يدي، هناك بعض القبائل تتهمني بالكفر والمروق وفرنسا تنقل مشاكلها الداخلية نحونا، لقد ذهب رجالات السلم، وحل محلها رجالات الحروب...
 - يمكنك أن تقتنعهم كما فعلت دائما، سطوتك ما تزال قائمة، افرض عليهم السلم بالقوة مثلما فرضت الحرب على الكثير منهم.
 - يا السي ابن دوران، هل تظن أنني مناصر للحرب؟... الكل يصرخ بالجهاد، وأنا أعرف سلفا عندما تتكلم المدافع.. سينسى الكثير منهم كل تعهداته، ويرفض أن يجوع أو أن

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص286-287.

يموت من أجل قبيلة غير قبيلته...¹.

هذا الحوار العمومي/العمودي جرى بين الأمير/القائد وابن الدوران/المقود، فمنزلة المحاور الأمير أعلى من منزلة المحاور ابن دوران، ومن ثمة العلاقة بينهما هي علاقة تعال في حين في الحوار الحميمي أو الأفقي، فالعلاقة بين المحاور هي علاقة تكافؤ. كما لا ننسى الحوار التأملي الذي تجسد في أكثر من مقطع منه:

- "المرض مثل البشر بقليل من الصبر.. والذكاء نستطيع أن نسيره ولا نحس به عندما نجد له الوضعية المناسبة أجرب كل الوضعيات الممكنة حتى أجد تلك التي تناسبني والأقل ألما.. أوريكا.. أوريكا.

- ماذا حدث يا سيدي؟

- لا شيء ولكن أنظر... أنظر يا عزيزي جون انظر؟ هل يمكن أن يكون رجلا مثل هذا قاتلا أو مجرما كما يريد إقناعنا الذين خاتوا ما وعدوا به؟ أليس هذا دليلا قاطعا على استقامة الأمير وأنه محارب بأخلاق المحارب الكبير؟² حوار بين الأسقف وجون وهما يتأملان في أمر الأمير ويحمل طابعا استفهاميا.

نجد في رواية "كتاب الأمير" تجاذبا واضحا بين الوثيقة كموروث أرشيفي لا بد من الأمانة في عرضها، ومتطلبات المتخيل التي لا تعترف بحدود الوثيقة، حيث ينطلق منها المتخيل وهو جوهر النص الروائي ليخلق منها حاضرا " فالرواية التاريخية مهما سعت إلى التوغل في الماضي تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتخلص منه"³، ومن ثم فأسلوب المعالجة مثلا للحياة النضالية والإنسانية للأمير مدروس مسبقا، ليحقق أهداف الروائي، فالحقائق المتعلقة بحياة الأمير تخبرنا في أحسن الحالات عن المناسبة الخاصة التي أنجز فيها شيئا عظيماً⁴. ونأخذ هذه المناسبة الطابع العملي كما هو الشأن في تنظيم المقاومة

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 263-264.

² المصدر نفسه، ص 281.

³ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 211

⁴ ينظر: جورج لو كاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ص 450

وبناء الدولة: "بناء الدولة يحتاج إلى حالة استقرار ما تزال العصبية القبلية هي سيدة العلاقات وهي التي تحرك الناس، كل واحد يظن نفسه هو سيد نفسه..."¹.

كما تأخذ المناسبة الطابع القولي كحواراته مع الأسقف ديبوش ومنها:

- "مونسينيور أدرك جيدا أن هذا النهر..لو استطاع أن يتكلم لصرخ بأعلى صوته الماريش الفيايفيل يقص ذلك في مذكراته..كما ترجمها لي بواسوني..كان الرجال يرمون مكتوفي الأيدي والأرجل حتى امتلاء نهر اللوار بالجنث.. منذ ذلك اليوم اندلعت الحروب الدينية، هكذا البشر مونسينيور، لا يعرفون أن الله الذي منح الروح وقدسها لا يمكن مسها إلا بالحق.. في كل الأديان شيء من التطرف يؤدي إلى هلاكها.

- كلامك صحيح تماما ودقيق جدا.

- كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين، ولكني أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض حلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون..².

إننا نعيش تاريخ الأمير مجدداً عبر أجوبته الممكنة اجتماعياً، سياسياً، تاريخياً ومعرفياً في حاضرنا، ففي مقته للعصبية القبلية تصور حدثي لبناء الدولة/المواطن، وترسيخ مبدأ المواطنة التي ما زالت الشعوب العربية لم تحققها كإطار مرجعي لدولة المؤسسات، وفي نبذه للتطرف الديني حماية للدين الإسلامي من انزلاقات التفسير القصري له، وهذا ما يعيشه الإنسان المسلم في أكثر من بلد حالياً.

لقد قدّم الأسقف "ديبوش" الأمير عبر حواراته معه كنموذج للإنسان المتحضر والمتفتح على العالم، تجسدت القيم الإنسانية في أعماله وأقواله، فهو فرد تاريخي عالمي، وأنّ هذه الشاكلة من الأفراد أصبحوا أفرادا تاريخيين عالميين بسبب أن "الجوهر الشخصي لوجودهم وتطلعاتهم الشخصية المتقدمة مرتبطة أوثق ارتباط ممكن بالمهمة التاريخية التي ترتب عليهم أدائها"³.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص146.

² المصدر نفسه، ص 128.

³ جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ص461.

إنّ الأحداث التاريخية المنتسبة للأمير عبد القادر والأسقف ديبوش خاضعة بشكل إرادي وواع لمنطق السيبر/نصي «Cyber texte»، حيث يتحكم الروائي فيها عبر تهشيم السرد التاريخي الموضوعي الذي أقرته المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات علمية دقيقة¹ بطريقة الانتقاء الأنفع، ثم إعادة تصنيف تلك الأحداث بعيدا عن قيد المؤسسة التاريخية تخدم الوظيفة النسقية وأقصد النسق الثقافي، ولا تحدث هذه الوظيفة النسقية إلاّ في وضع هو تعارض نظامين إحداهما ظاهر والآخر مضمّر²، وقد تحقق في الرواية، حيث نجد حضورا كثيفا للوثيقة كنسق تاريخي، وهو ظاهر عبر خطب الأمير ورسائله ومراسلاته ووصايا الأسقف "ديبوش" ونسق مضمّر متخيل يؤطر المعلومة التاريخية جمالياً باعتبار الجمالي أو الأدبي حيلة من حيل الثقافة في تمرير أنساقها، ومن أقتعتها السمو اللغوي والانتقاء اللفظي والتمويه السردية واختلاق الحوار وتكسير الزمن الخطي. إذ كانت شخصية "الأمير" لا تتحرك إلاّ حسب المعنى التاريخي لها، فإنّ الروائي جعلها كائناً روائياً لم يعد رمزاً وطنياً وصوتاً نضالياً محصوراً في وطنه، وإنما رمز عالمي لأنّ منظومة القيم التي يدافع عنها أخرجته من الأبوية التاريخية التي احتفظت به كموروث تاريخي لا ثقافي، يُختزل في المناسبات والأعياد الوطنية، وبالمقابل تُنقَى كلّ تلك القيم التي تسعى إلى مقايضة التاريخ بالمتخيل لتعيش في حاضر الإنسان الجزائري والعربي لتكون ثقافتنا المتطلعة إلى بناء الإنسان الجديد.

في لفتة تنم عن رؤية متجاوزة للماضي والحاضر المتحكمين بالفعل الثقافي المؤسساتاتي كانت شخصية الأسقف "ديبوش" أداة الروائي لإظهار العظمة الإنسانية للأمير.

* Cyber : ذات جذر إغريقي تعني يتحكم فيها.

¹ ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص57.

² ينظر: المرجع نفسه، ص77.

2- اللوحات الوصفية:

لا تخلو الرواية من الحس الوصفي وهو مؤشر فني، اتخذ أشكالاً لغوية متعددة كالمفردة والمركب النحوي والمقطع¹ وقد برزت الأفعال الواصفة في المدونة « Actes » « constatifs » وهي "أفعال تصف حالة عالم مستقل عن التلفظ ذاته"² منها: "28 جويلية 1864 فجرا الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر.. لا شيء إلا الصمت والتموجات الهائلة.. أضواء خافتة.. تقاوم سوادا كثيفا.. تخترقه بعض الهالات الذهبية التي كانت تندفن وراء ظلمة..."³.

والملاحظ أنّ كثيراً من افتتاحيات الفصول في الرواية هي لوحات طبيعية كثيبة، يغلب عليها النمط التلفظي الرومانسي ومنها:

- "توفمبر 1848 هذا هو بالضبط وقت العواصف التي تكنس أحياء المدن العتيقة وتغطي مياه الأنهار بغلاف شفاف من أوراق الأشجار الصفراء..."⁴.
- "تنفس مونسنيور عميقا.. كانت رياح الخريف في أوج أنبتها وكانت شجرة اللوز التي تعرت من كل شيء قد انحنت... تسربت أشعة القمر التي تتوغل من وراء النوافذ..."⁵.
- "الرياح الباردة جمدت كل شيء..."⁶.
- "أمطار أيام الخريف.. جعلت سهل غريس يخرج عن الموت والعطش ومياه وادي الحمام.. تدفقت على التربة الجافة"⁷.
- "7 ماي 1833، الربيع لا يحمل دائما الأخبار السارة، رائحة البارود.. سرقت من الربيع زهره و نواره و عطره"⁸.

¹ ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص472.

² نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص28.

³ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص9.

⁴ المصدر نفسه، ص40.

⁵ المصدر نفسه، ص47.

⁶ المصدر نفسه، ص53.

⁷ المصدر نفسه، ص73.

⁸ المصدر نفسه، ص93.

- "01 أوت 1835 على الرغم من حرارة الصيف القاسية والرطوبة الثقيلة كانت السماء مغبرة وصفراء.. والرياح القوية ازدادت عنفا.."¹.
- "... بدأ الضباب ينسحب شيئاً فشيئاً... رفع رأسه باتت له الزرقة في أحلى صفاتها الصيفي..."².
- " لم تغير مدينة مليانة من نظامها.. لقد صارت بيضاء ناصعة تحت قوة أشعة الشمس التي تتسرب من حين لآخر من كتل الغيوم الثقيلة. اكتست الشجيرات بالنتف الكثيفة حتى صار من الصعب على فروعها تحمل أثقال الثلج كلما هبت رياح.. انحنت.. ثم بهدوء تصعد لتعاود الانحناء من جديد"³.

في هذه اللوحات الوصفية كسرٌ وتهشيم للبعد المرجعي، وإخلال المرئي المتخيل بترجمته إلى لغة⁴ أو ملفوظ، وهي تشكل ظاهرة لمجيئها كفاتحة في أغلب الأحيان، ووظيفتها التمهيد للحدث. وهذا المكون الوصفي تشرب من الحقل المجازي، فكان الإخراج الوصفي ثرياً بالمعنى المجازي الذي يؤدي وظيفة شعرية عبر الامتداد الدلالي للملفوظ. ومن أمثلة ذلك: (لعواصف تكنس. شجرة اللوز انحنت، رائحة البارود سرقت زهرة...)

وقد ارتبطت اللوحة الوصفية بالمكون الزماني، فتجلى عبر التحديد التاريخي للزمن وكذا عبر التحديد التخيلي للحدث (الليل، النهار، الصباح..)، فكانت صياغة التحميل تنطلق من التحديد التاريخي للزمن متنوعة بالمقطع الوصفي لتنتهي إلى الحدث بشكل تواتري.

تتحول هيئة الوصف إلى هيئة سرد عبر مقتضيات المقام، فالمقطع الوصفي في تأنيته للفضاء النصي كان توظيفه براغماتياً يخدم المقطع السردية، فهو يضعف من دلالة المعنى عبر النموذج التماثلي «Modèle homologique» والجديد في هذه المقاطع الوصفية هو

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص149.

² المصدر نفسه، ص201.

³ المصدر نفسه، ص255.

⁴ ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص21.

أنها مرتبطة بالزمن والمقام، وهذا ما هو غير متعارف عليه باعتبار أن الوصف له خصوصية لا زمنية¹. يبدأ الراوي بالمقطع الوصفي الذي يشتغل على العين/الافتراضية بينما المقطع السردي يجسد صورة العين الافتراضية أحداثاً. وهذه العلاقة بين الوصف والسردي اصطناعية؛ السردي بحاجة إلى الوصف لإزاحة شبهة التأريخ فتأمل ما يأتي:

شهر أوت

الاشتعال ← الحرب

الحرارة ← النار

الذباب ← قوات بيجو

الروائح الكريهة ← الموت

الرياح القوية ← العصبية

الظلمة والسواد ← السواد

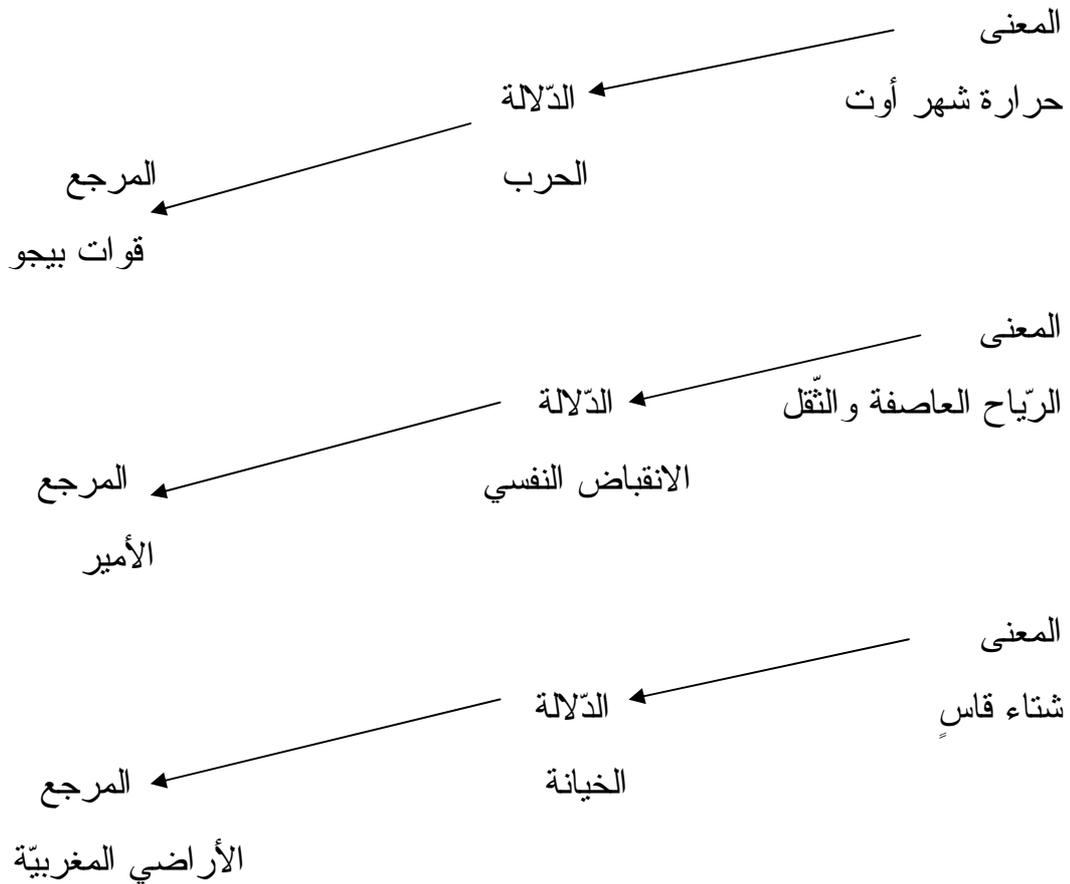
الثقل ← الضيق وعدم الاحتمال

الأراضي المغربية ← التصفية

المسامير ← الخيانة

¹ ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2008 ص122.

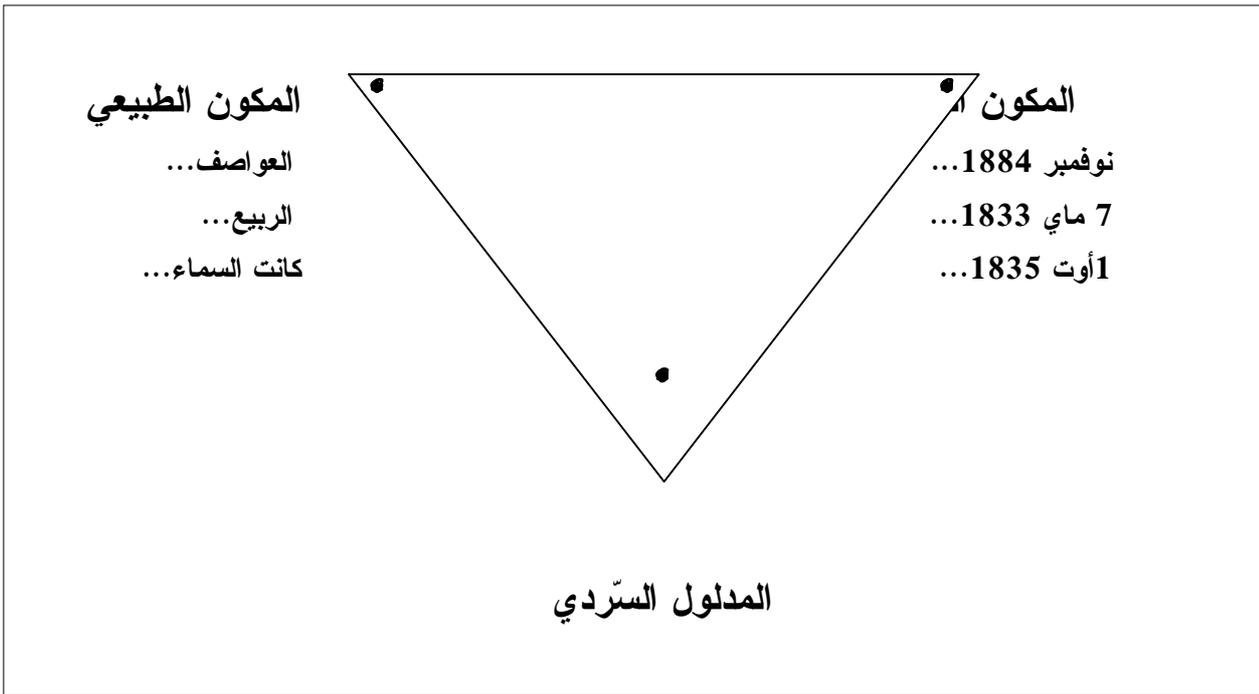
في المكوّن الزمّني (شهر أوت) حرارة وقيظ يلتقي مع المكوّن الحَدثي المتمثّل في الحرّ الضروس، النَّار هي نتيجة موجة الحرب عبر احتراق الغابات، والموت هو نتيجة الحرب عبر التّقاء جيش الأمير بجيش العدو، وكلا المكوّني يحملان صفة الخراب والدمار. يبدو أنّ الوصف والحدث السّردي يتقاسمان المقام مجازيا انطلاقا من التّأويل التّساوقي «Contextuelle» فالآلية الوصفية في بناء الخطاب الروائي مرتبطة بالتّداول الحَدثي ذي المرجعية التّاريخية، فالمقاربة لعملية التّأويل تستند إلى مرجع معين لمختلف الحدود الدّاخلية للقول حيث يشير المرجع فيها بصفة عامة إلى أشياء العالم.¹ فنخلص إلى ما يلي:



¹ ينظر: عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006، ص23.

لم يكن الوصف في الرواية مادة للزينة في افتتاحيتها أو أنه قام على أنقاض السرد، بل هو يحمل معرفتين على حد قول "فيليب هامون"¹ معرفة حول بقية النص الروائي ومعرفة حول العالم الذي يحيط بنا.

أمّا النقطة الثانية فإنّ الآلية الوصفية أو المحيط الوصفي له إحالة أو المرجع الزمّني المحدد في الرواية ومن ثمة فالكتابة الوصفية تتبني على:



هذان المكونان يصبان في المدلول السردية كمفرغة دلالية، تعطي للرواية طابعها فوق التاريخي أو الميتا/تاريخي، فلم تعد نص الخبر والإخبار، وإنما نص التجربة² والاحتكاك بكينونة متخيلة بحضور الذات الشاعرة الرومانسية.

تؤدي المقاطع الوصفية وظيفة تنبئية لاستشراف الحدث وليس فقط التمهيد له، فهو تحميل تخيلي لحدث واقعي في أكثر من موقع، حيث المكون الوصفي وتحديدًا وصف

¹ ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص126.
² ينظر: عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص88.

حالة الطقس -وهو مكون استثنائي- تكتمل صورة الحدث به، فكلما قدم الراوي وصفاً مضطرباً للجو والطبيعة يتبعه -غالبا- حدث محبط ومأزوم، وهو ربط تخيلي غير شعوري. وهذه المقاطع الوصفية مؤثر على هيئة طبيعة النص وحضورها تحرير للمفوضة النصية من ضغوطات الوثيقة، واحتكارها للفضاء النصي، وبذلك لا يستنسخ الروائي الأحداث التاريخية وإنما يضعها في النموذج الإبداعي الذي يشتغل في الشعرية ومن أمثلة ذلك:

المقاطع الوصفية	المقاطع السردية
- لم يدخر شهر أوت جهدا في اشتعالته وحرارته دخل دفعة واحدة بجراده وذبابه وأمراضه وروائح الكريهة.	- كانت قوات بوجو ترى على مرمى العين وهي تنتظم في السهل ¹ .
- كانت الرياح الشتوية عاصفة..الجو يكاد يكون مظلماً أو أمطار الشتاء مثقلة بالأتربة..	- كان الأمير.. يقلب صفحات كتاب.. عصبيا- لم يعد يحتمل..السواد، كل ذلك يرجعه إلى اليوم الذي يريد أن ينسأه.. ² .
-في الأراضي المغربية يأتي فصل الشتاء ضاربا وقاسيا..أمطاره تنفذ إلى الأجساد مسامير حادة.	- ... أشار قائد وجدة الذي جعل من تصفية الأمير انشغاله الكبير... ³ .

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص335.

² المصدر نفسه، ص487.

³ المصدر نفسه، ص413-414.

التحديد التاريخي للزمن	المقطع الوصفي	الحدث السردى
• نوفمبر 1884	- ..العواصف التي تكس... - الربيع لا يحمل دائماً...	- عند مدخل قصر هنري.. رأى مونسنيور أوجين دوما...
- 07 ماي 1833	- كانت السماء مغبرة...	- بعد أن أنهى من الاطلاع..
- 01 أوت 1835	- كانت الرياح شتوية...	- عندما استقرت السفن
- 02 ديسمبر 1851	عاصفة	- عندما دخل عليه... ¹
- 16 أكتوبر 1852	- كانت الرياح تعوي...	- لأول مرة.. تفتح ² أبوا بالقصر...
التحديد التخيلي للزمن	المقطع الوصفي	الحدث السردى
- الصباح	- الغيوم الداكنة منعت الشمس من الظهور.. ..البحر بهديره	- كان الناس يسرقون ثم يختفون.. ³
- الفجر	- حمرة الفجر.. طيور الغاوية.. تتجه جماعات جماعات باتجاه البحر	- الأخبار لم تكن مبشرة... ⁴

لا ريب أنّ هذا الرّبط بين اللّوحة الوصفية بالحدث السردى شكل من أشكال الانفلات من الوضعيّة الصّارمة للوثيقة، فالروائي يبدع ولا يوثق.

3-تاريخ الذات وضرورة المحتمل

تعد السيرة الذاتية فضاء للبوح الشّخصي، فهو حكي استحضاري نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، منطلقاً من حياته الفردية، فهو يؤرخ لها مع الالتزام بضوابط أقرها "فيليب لوجون" "Philippe Lejeune" وهي:

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص487.

² المصدر نفسه، ص495.

³ المصدر نفسه، ص386.

⁴ المصدر نفسه، ص402.

- شكل النّعة (قصة + نثرية).
- الموضوع (حياة فردية).
- موقع المؤلف (التطابق بين المؤلف والسارد).
- موقع السارد (التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية).
- منظور الحكيم (يجب أن يكون استعادياً)¹.

لا تصمد هذه الشروط أمام مصطلح "رواية"، ومن ثمة ظهر مصطلح "رواية السيرة الذاتية" التي تشترك مع السيرة الذاتية في القص الاستعادي أو الاسترجاعي، وجعل حياة فرد ما محور الكتابة².

وتدخل رواية "وجوه" — محمد شكري — ضمن رواية السيرة الذاتية، وقد افتتحها بقول السارد: "عندما تصبح التجربة أقوى من الندم ينمحي الشعور بالذنب لن أسعى في هذه التجربة إلى تبرئة نفسي أو إدانتها..."³.

إن ملفوظ "تجربة" يحيلنا إلى أن المادة الموصوفة في الرواية تقوم على التسجيل والتأريخ واستعادة مجرى الحياة التي اكتمل نضجها، والسارد عبر صفحات الرواية يتحدث عن التجربة الذاتية ولكن بإمكانات تعبيرية لم يوفرها إلا جنس الرواية، ومن ثمة فالأحداث الواردة في الرواية هي من السيرة الذاتية بوصفها المرجعية الأساسية للنص، ومن السيرة الروائية⁴ باعتبارها معبراً لفعل لغوي⁵ تخيلي، فالمزج بين التأريخ الشخصي والمتخيل عملية تركيبية تقوم من جهة بالتأريخ لحياة مضت ووقعت فعلاً، ومن جهة أخرى هي استعادة تكوّن الخيال لدى الذات المنقولة في زمن موغل في القم⁶، فالراوي يقول: "إنّ قرية طفولتي لم يعد لها وجود حتى في ذاكر تيشاشة مشوشة تتشبح

¹ ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب، ص 222.

² ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 260.

³ محمد شكري، وجوه، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط 3، 2006، ص 07.

⁴ ينظر: ساندي سالم، أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، رام الله، فلسطين، ط 1، 2008، ص 265.

⁵ ينظر: جان مارشيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، بيروت، لبنان، ط 1، د.ت، ص 64.

⁶ ينظر: عبد الرحيم جبران، في النظرية السردية، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2006، ص 26.

عليها صورتني وصور الآخرين والأشكال التي لا شكل لها، تلك الطفولة دمرتها الهجرة...¹.

إنه إعلان صريح عن محدودية الذاكرة، عكس الوثيقة في رواية كتاب الأمير، فلا بد من الخيال ليملاً الثغرات "ويرتقي ما تركته الذاكرة ممزقا"² فيكون تشخيص العادي واليومي في النسيج السردى منتمياً لرافدين هما الذاكرة والكتابة، "فالذاكرة تحرف الماضي والكتابة تحرف ما حرفته الذاكرة"³، وهو ما يجعل الذات ذاتيين، ذات المؤلف الحقيقي وذات السارد وهما في حوار مستمر وجدل ينتج عنه تناقض في الرؤية، والدليل أن في بداية الرواية يعلن السارد عن تعرية وجوده عبر تجربة حياته، يكشف عنها بكل حرية وشجاعة أدبية غير عابئ بالمتلقي في الحكم عليه، وغير آسف على ما فعل، ولكن يعدل عن ذلك بقوله: "الصراحة الزائدة حمق يقود إلى التهور.. الصراحة المطلقة إعدام لكل احتمال للتوافق"⁴.

إذا كان التوثيق عنصراً معرفياً يخرج العمل الروائي من دائرة الذاكرة كما هو الشأن في رواية "كتاب الأمير"، فإن رواية "وجوه" كتبت من الذاكرة أساساً، لكنها لا تكتفي بها كموروث ذهني لتقديم صورة كاملة عن التجربة التي أراد الروائي أن نطلع عليها، فلا بد من تأنيث نصه وفق عجينة فنية خلصت إلى نص روائي قاعدته الذاكرة أفقه تخيلي.

إن الوثيقة كموروث أرشيفي والذاكرة كموروث ذهني تشتركان في أنهما معطيان من الماضي تحتاجان إلى المتخيل كبناء ذهني⁵، ووراء كل بناء ذهني مخطط يضمن التماسك النصي ونمط التركيبية من العلاقات بين الصور داخل النص كله، وهذه العلاقات تقضي إلى الانسجام⁶.

جاء بناء رواية "وجوه" على الذاكرة، وبالتالي هناك مسافة زمنية بين زمن المرور بالتجربة

¹ محمد شكري، وجوه، ص152.

² كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 205، ص21.

³ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص262.

⁴ محمد شكري، وجوه، ص156.

⁵ ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص43.

⁶ ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص372.

وزمن الكتابة¹ ومن ثم يكون عامل النسيان حاضرا أثناء الكتابة، فيكون الخيال آلية لإنتاج الماضي الشخصي في صورة أو هيئة تسعى إلى إعادة تشكيل التجربة الحياتية كما كانت، ولكنها تفشل في ذلك، لأنها إفران لوعي مغاير عن الوعي القديم² وهذا الوعي بالكتابة لا يخضع لإملاءات الصّدق والأمانة التاريخية وإنما لمنطلقات الكتابة الروائية، وبالتالي فحياة "محمد شكري" الحقيقية أعيد إنتاجها كحقيقة فنية، فلا داعي للبحث عن جزئية التّطابق بين حياة "محمد شكري" المؤرخة وحياة "محمد شكري" المتخيلة.

في رواية "وجوه" سرد لمواقف خارجة عن نطاق التجربة الشخصية وتشكيل الحوارات وأفكار وتعليقات هي امتدادات "expansions" للمتخيل، وليست للذاكرة أي المحتوى السردى الروائي وليس المحتوى السردى التاريخي، لأنّ الذاكرة قاصرة على الاحتفاظ بكل ما هو ماضٍ ومن ثمة فالفعل المنتج للخطاب هو الكتابة، فتحول كل ما هو ذاكري أو تاريخي سري إلى كتابة فنية، فنلغي انتساب هذا المحتوى السردى إلى المؤلف، ونلحقه بالراوي الذي أصبح صوتاً حراً، يعيش حالة مكاشفة لا ينتظر من القارئ محاسبته بقدر ما ينظر منه تميم تلك المكاشفة وباعتبار النصّ الأدبي تشكلاً تخيلياً "une formation fictive" فإنه يفتقر للمرجعي³ ومن ثمة يؤسس لنفسه مرجعية خاصة به عبر آليات أهمها :

أ- الذخيرة: "Répertoire" وهي "تتكون من عناصر يتم انتقاؤها أصلاً من الأساق الدلالية القائمة في الواقع"⁴.

وفي رواية "وجوه" هناك انتقاء لمراحل حياته من تجربة الروائي الحياتية والأدبية وحتى القرائية، ومن ثمة قسم الروائي نصه إلى فصول، وفي كل فصل أعطى له عنواناً وفيه مارس الاختزال والتحويل.

¹ ينظر: عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص131 .

² المرجع نفسه، ص ن.

³ ينظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسمياء الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص186.

⁴ المرجع نفسه، ص186.

والملاحظ أن بعض الفصول خارجة عن نطاق التجربة الشخصية كما هو الشأن في الفصل الموسوم بـ "الميراث" ولكنه يحيل إلى تجربة الروائي القصصية بوصفه مارس الكتابة القصصية من قبل، فهذا الفصل يؤرخ للحياة الإبداعية للروائي ولا يؤرخ للحياة أو التجربة الحياتية للروائي . لقد أقحم الروائي تجربته الإبداعية عبر الأشكال الأدبية المختلفة من قصة قصيرة وقصائد ومقال في نصه كتذكير بماضيه الإبداعي ضمن هذه الأشكال، وتجربته القرائية عبر نصوص خارج النص المسرود، محاولة منه كسر ذلك النموذجي السردى الذي يختزل في استحضار الماضي الخام، فتحول نصه إلى معابر لنصوص تخيلية "textes fictionnels" جعلت من نصه ينفصل عن سياقه المرجعي الأصلي، ومن ثمة انحصرت الذاكرة وانكمش دورها كثيرا .

ب- استراتيجية توظيف الذخيرة

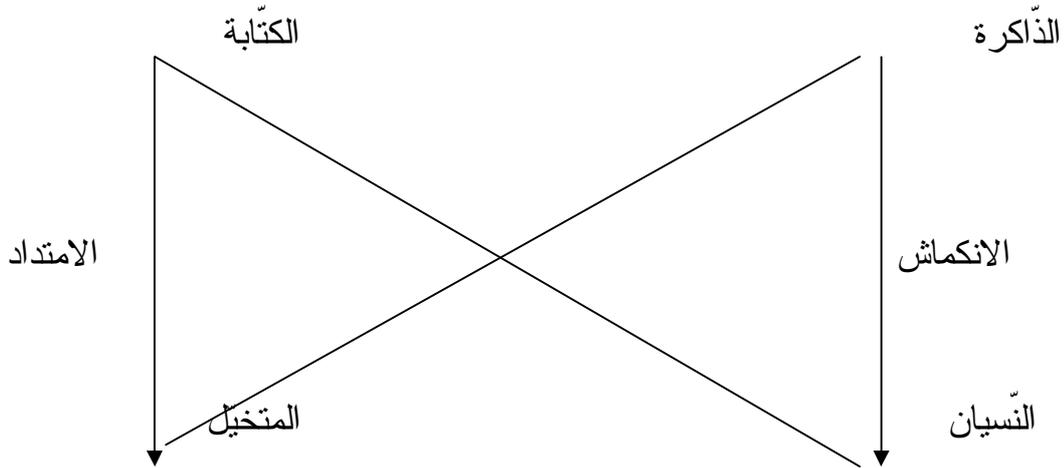
تتضمن مجموع العلاقات الممكنة بين عناصر الذخيرة داخل النص¹، فمثلا الفصل المرسوم "الميراث" بقدر ما يشكل انفصالا بين فصول الرواية، فهو يرسم فرضية السؤال الذي مفاده: هل للروائي تجارب إبداعية في الأقصوصة مثلا؟ والشيء نفسه ينطبق على جنس الشعر وكتابة المقال . نشعر ونحن نحلل الرواية بأن الذاكرة في إطار عجزها عن استحضار الماضي (الشخصي راهنت على التعاون النصي) "Coopération textuelle" عبر الأشكال الأجنبية كالقصة القصيرة والشعر، وهي نصوص تخيلية صرفة وكذا ربط النص بالتناصبات التي يعرفها القارئ باستحضار المتن الشعري الغربي مثلا لبناء العالم الممكن للروائي فلم تعد الذاكرة الرافد الوحيد للنص أو لتغذية النص . أنتج الروائي نصه في مختبر الذاكرة، لكنه لا يهدف إلى إعادة التاريخ الشخصي إلى الواجهة، وإنما خلق الموقف الوجودي لشخصية "محمد شكري" التي شكلت بأفعالها وسلوكاتها وأفكارها أنموذجاً خاصاً للبعد التاريخي للوجود العربي في فترة زاهية من تاريخ الأمة الإسلامية فهي المعادل الموضوعي لأبي نواس والحلاج والجاحظ.

لقد اشتغلت الذاكرة على المهمش أو الدنيء وعلى الرّاقى والمتميز، فالمهمش هو تلك

¹ عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص 187.

الشخصيات الساقطة التي تعرف عليها السارد كبائعات الهوى، والراقي هو تلك الشخصيات الأدبية التي تعرف عنها أو قرأ أعمالها.

سعى الروائي إلى كتابة نص الاختلاف كمشروع مضاد الذي لا يبحث عن الذرائع لتبرير سلوكياته ومواقفه وبالتالي كسب الروائي رهان الصراحة. فكانت الإنتاجية النصية " Productivité Textuelle" تقوم على أكثر من مسار، فمن الطبيعة النسيانية للذاكرة يقوم المتخيل وهو ذو طبيعة لغوية بسد الثغرات، ومن الطبيعة الفنية للرواية يقوم الخيال بدمج الذاكري بالتخيلي على أساس المرجع الدلالي لا التاريخي وقد تجلى ذلك عبر التحليل التوزيعي لمحطات حياتية متنوعة ومنتقاة تشكل حياة الروائي لا حياة الروائي، ففي رواية " وجوه " كان المتخيل الذاتي حاضراً مستثمراً السيرة الذاتية، فيحصل ذلك التداخل أو التفاعل بين الرواية والتاريخ الشخصي¹، فمن جهة نجد الذاكرة منتجة للوقائع والأحداث عبر مسار سردي انكساري حيث الطابع الانتقائي صفة لها عن وعي الروائي، ومن جهة أخرى انفتاح النص على الأجناسية ليضمن له الامتداد عبر الفضاء النصي في محفل أجناسي يؤرخ للأشكال الأدبية التي كتب فيها الروائي، فتتوازي حياة الروائي بحياة الفعل الكتابي المتعدد. وفي الترسيم التالية خلاصة لذلك:



¹ ينظر: صدوق نور الدين، السرد والحرية، دار الإنشاء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص23.

4- تجليات بناء المتخيل

أ- في لعبة السرد الروائي

ميّز الباحثون في السردية بين مستويين للحكي، فنجد القصة وهي "حاضرة في الأسطورة والخرافة والملحمة والتاريخ والتراجيديا"¹ وتتسم بالكونية ومتجاوزة للتاريخ والثقافة²، والخطاب وهو الطريقة التي تحكى به القصة. أما الخطاب الروائي فهو كلام معقد البنى ووجه التعقيد فيه أنه ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات، فالخاصية الأسلوبية للجنس الروائي هي اجتماع أساليب مختلفة في الملفوظ الروائي نفسه...³ وانطلاقاً من هذا المفهوم الباختييني "Bakhtine" فإنّ مجال الرواية مفتوح على الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ومن ثمة يتجسد الطابع الحوارى والتعددي للخطاب الروائي⁴.

نجد في رواية "كتاب الأمير" المتن الحكائي أي ما وقع فعلاً وهو القصة النصّالية للأمير، والقصة في نظر "سلوفسكي" ليست عنصراً فنياً بل مادة سابقة على الأدب⁵، والخطاب هو الذي يعطي البعد الجمالي والأدبي لها عبر تهشيم العرض التداولي لما وقع، فالمؤرخ في حديثه عن الأمير عبد القادر يحترم الترتيب الزمني المثالي في عرضه للحدث التاريخي، بعيداً عن مشاهد الكشف والمباغلة كما أنه يقدم لنا عالماً قد تشكل فعلاً، في حين الروائي لا يأبه بالترتيب الزمني الصّارم، وهو يسعى إلى كيفية تشكيل عالمة عبر مادة التاريخ التي ليست بؤرة اهتمامه، وإنما الطيّعة السلوكية والمواقف الإنسانية للأمير مع فنية الأداء الكتابي عبر الخطاب الأدبي.

لقد مارس الروائي التحريف الزمني ليخرج المتلقي بانطباع أولي بأنّ الذي أمامه نص روائي وليس نصّاً تاريخياً فلجأ الروائي إلى ترتيب زمني عكسي فكان موت

¹ رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط2، 2002، ص25.

² ينظر: المرجع نفسه، ص26.

³ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص175.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص176.

⁵ ينظر: ت.تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: بشير القمري وآخرون، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، ط1، 1992، ص41.

"مونسينيور ديبوش" ونثر تربته في البحر فاتحة الرواية: "أخذ حفنة من التربة وطرح بها بعيدا حيث ذابت في بياض الضباب...."¹ و"....الآن صار مونسينيور ديبوش" في عمق البحر²، ثم تحدث الراوي عن محاكمة الأمير: "افتتح رئيس الغرفة النيابة الدورة الخاصة: - الجميع هنا يمكننا أن نبدأ هذه الدورة نجيب عن التساؤلات الخاصة بوضعية الأمير عبد القادر..³".

في الرواية تضمين "Enchâssement" يتمثل في إدخال قصة في قصة أخرى، وهو تركيب بين أحداث تخص رجل الدين "ديبوش" وأحداث تخص الأمير. وهذا التأليف القصصي يركز على التناوب "Alternance" أي سرد قصتين في آن واحد بالتناوب بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر⁴، ولكن قصة ديبوش "خاضعة لمنطق قصة الأمير" عبر التبعية «Subordination» ويتلشى هذا التناوب عن طريق الحوار الذي دار بين الشخصيتين في أكثر من مرة، والأسئلة التي يلقها "ديبوش" على "الأمير".

ترتكز لعبة السرد في الرواية بالأساس على توزيع الأدوار على الشخصيتين، ومحاولة استثمار استجابتهما السيكولوجية للأوضاع والمواقف باستمرار، فكان الخطاب الروائي من جهة يقوم باحتواء المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الكاتب أو الروائي، ومن جهة أخرى خلق نظام سردي مستقل يقوم على المحمولات اللفظية وغير اللفظية، وهي فعل منجز وموثق، في حين المحمولات اللفظية خطاب يحقق ذاته عبر المتخيل الروائي. وهذا النظام المستقل يقوم على اشتغال المتخيل بالمحمولات اللفظية وغير اللفظية⁵ محتويا بذلك نظام الوثيقة الصارم الذي تجلى في مواقف ومعارك الأمير، وفي المراسلات التي جرت بين الأمير والأسقف، ووصيته دون أن ننسى كلمة "نابليون" في مسألة تحرير الأمير، وكلمة الأمير في حق سجنائه " نابليون".

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص13.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ المصدر نفسه، ص27.

⁴ ينظر: ت. تودوروف وآخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، ص57.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص74.

يسعى دائماً المؤرخ إلى أن يتنكر لذاته، في حين يقع الروائي في غوايتها، فيقدم ما يرغب من الأحداث عبر الانتقاء الضروري، فالمتخيل يلغي المرجع، وله وجود يختلف عن الوجود التاريخي، لأنه مشبع بالمشاعر والأحاسيس والأمنيات والأحلام¹. وعندما تنتزع هذه الأحداث التاريخية من إطارها التاريخي وتفصل وفق رؤية فنية تصبح أحداثاً روائية، لأنها انتقلت من منظومة إخبارية وتقريرية تقوم على الموضوعية إلى منظومة نظيرية "Isotopique"، حيث التقابل والتضاد بين محوري الحق والباطل، الحرية والعبودية، التاريخ والرواية، فكل المقولات التاريخية التي تقع وصفاً وقصة للأمير في تقابل مع المقولات الروائية التي تقع حواراً وخطاباً للمفعول/ الأمير، فمنتج القصة هو "الأمير عبد القادر" أي الفاعل في الوثيقة، بينما منتج الخطاب هو السارد، ومن ثمة فالأمير منتج سردي فهو مفعول به، والشئ نفسه ينطبق على الأسقف "ديبوش" مثلاً وصيته موجودة تاريخياً فهو منتج لها، ولكن في الرواية لم يعد كذلك، وإنما منتجها السارد عبره. وينطبق ذلك على "تابليون" أيضاً.

عندما نجد في الرواية قوله: "اعتدل الكومندان في وقفته.. وشرع في القراءة"، وعندما انتهى قرأ الترجمة حرفياً: "جئت لأخبرك بحريتك... ستتلقى من الحكومة الفرنسية معاملة كريمة تليق بمقامك العالي منذ مدة طويلة ووضعكم يورقتي، لأنه يذكرني بالتزامات تم اتخاذها ولم تنفذ ولاشيء أدل من حكومة دولة كبيرة لا تفي بوعداها.. لقد كنت خصماً عنيداً لفرنسا ولكن هذا لا يمنعني من الاعتراف بشجاعتك وقوتك وتواضعك في مأساتك ولهذا فأنا سألتزم بشرف إنهاء حبسك وثقتي كاملة في كلمتك.."².

هذه كلمة "تابليون" في السياق السردية الذي نسجه الروائي، أما المؤرخ "عبد القادر بوطالب" فقد استعان بكلمة "تابليون" في الموضع ذاته: "لقد جئت لأخبركم نبأ إطلاق سراحكم... سوف تستلمون من الحكومة الفرنسية معاشاً يليق بمقامكم السابق وأنتم تعلمون أنه منذ زمن طويل وسجنكم بسبب لي تألماً حقيقياً، لأنه كان يذكرني بأن الحكومة التي سبقتني لم تف بالتزامات نحو عدو تعس الحظ وليس هناك شيء أكثر إهانة بالنسبة لحكومة أمة عظيمة تجاهل قدر قوتها إلى

¹ ينظر: سامي ادهم، ابستيمولوجيا المعنى والوجود، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، ط1، د.ت، ص148.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص499.

درجة التنكر لعودها... لقد كنتم عدوا لفرنسا ولكنني لا أجحفكم حق الاعتراف لكم بشجاعتكم وحسن طباعكم وتجلدكم عند حلول المصائب... ولذلك فإني مصر تمام الإصرار على التشرف بإيقاف هذا الحبس ولي في ذلك الثقة الكاملة في قيمة كلمتكم¹.

هذا التباين مؤشر على دور الروائي في قراءة المحتمل، ودور المؤرخ في قراءة الكائن الضروري وعدم التصرف في الموجود التاريخي، لأنه شهادة، في حين لم يلتزم الروائي عبر الراوي بذلك.

ب- في استحضار "السندباد" كمعادل موضوعي

في رواية "آخر الأسرار" لمحمد الغزالي نص مفتوح على دينامية الرحلة عبر التاريخ وتداعيات تراكماته الثقافية والتراثية والأدبية والأسطورية، حيث استطاع الروائي بناء منظومة نصية تقوم على المزوجة بين واقع تاريخي وآخر سياسي ليفضي إلى ولادة واقع متخيل محايت للواقع ينهض بالخطاب الروائي وفق منظور مشبع بعنصرين هما:

1-الحلم: هو مركز يؤري ينطلق منه الراوي لاستجلاء خطاب الموقف وتأسيس عالمه الدال فيقول: "النسر جاعني في المنام، في الليلة الأولى نقر عيني وامتص ماءها... في الليلة الثانية خطف قلبي ومزقه وابتلعه... وفي الليلة الثالثة نهش دماغي وذاق قليلا من مخي ثم عافه ونثره في الجو"². ثم يضيف: "...وذات ليلة.. فجاءني حانقا غاضبا في عينيه صفرة الموت وكاد يغرز قوادمه في وجهي.. فوجدت نفسي في بركة من الحمم ولما أردت الهروب رأيتك أنت تدفني بقوة"³.

ترتكز مقارنة الحلم على تحديد مدى انعكاس التصور النصي في المستوى الحلمى عبر إدراك الكل النصي بجزئية الحلم، فالنسر كعلامة تؤسس لنفسها قوة قاهرة وإشارة دالة على الفوقية، فكل تمظهر له في وعي الناس لا يخرج على أنه رمز القوة والمهابة، ومن ثمة فهو شعار أكثر من دولة ومنها "الولايات المتحدة الأمريكية". وبالمقابل نجد الضحية كدال تحتي، مكوّنه النفسي مهزوز لا يقاوم بل ينتظر متى يتفرغ منه النسر وإن وجد في الهروب حلاً، ولكن لم يقدر على ذلك بوجود "السندباد" الذي دفعه لمواجهة قدره، وهذا الاستقراء التاريخي الذي يستند إلى معطيات تحدث عنها

¹ عبد القادر بوطالب، الأمير عبد القادر وبناء الأمة الجزائرية، منشورات دحلب، الجزائر، ط1، 2009، ص191.

² محمد الغزالي، آخر الأسرار، منشورات الغزالي، تونس، ط1، 2008، ص8.

³ المصدر نفسه، ص ن.

الراوي: "علينا القضاء على العدو أولاً، إنه أكبر عقبة أمام تقدمنا ورخائنا... إذا لم تحرر فلسطين فلن يتحرر الإنسان العربي.."¹.

قد انتقل النسّر من بنية حلمية وهي صدى لحالة نفسية سيئة إلى بنية رقمية وخطية أخذت من المنحى الإشهاري بعدها، بعدما كانت مجرد آلية لا وعي فردي تعني الخضوع "Soumission" .. ما قصة النسّر الملكي؟ هذه اللوحة التي نشاهدها الآن عبر شبكة الانترنت وفي الصحف..² ويضيف ظهرت لوحة النسّر الملكي تملأ الشاشة وظهر النسّر عالياً محلّقاً، صورة تلخص العالم، والكرة الأرضية، القمر والأفق البعيد يتراعى شفقياً"³.

إنّ النسّر الذي هو دال (رؤياً) ومدلول (حكاية) كان في البداية رسماً تحليلياً للحياة النفسية لشخصية "غريب" ما لبث أن تحول إلى دال (صورة) ومدلول (لوحة) في محور تواصل مع العالم، ومن ثمة فهذا التحول تتحكم فيه رغبة الأنا الواعية في ضم أو الانضمام إليه، ولكن بتعريف جديد لهذا النسّر لتعويض عن نقص مفضوح عبر جبهة الصمود المباشرة: "بعد أيام وقف غريب" أمام الشركة العقارية ليمضي عقد إيجار قاعة العرض الكبيرة التي سيفتحها في أرقى أحياء باريس أما لوحة النسّر الملكي فقد اشترتها شركة يابانية ويحق لشركة "تسر" تسويق نظائر عن اللوحة...."⁴.

تحمل علامة "النسّر الملكي" رغبة في تجاوز "النسر" الدال على الفوقية وسلطة القهر عبر منفذ المشاركة فكان استبدال الفوقية إلى الندية بالتّحول في عولمة المصالح، وقد حققه "غريب" عبر الوسائط المادية كاللوحة وشبكة من العلاقات .. ولهذا طلب الأسعد من مصلحة التشغيل.. أن تمد بقائمة من الشبان والشابات الذين يريدون العمل... ولم يمض أسبوع واحد حتى انضم إلى الفريق 'فريدريك' .. و"مالك" الجزائري... و"كاترين" و"كريستوف" و"موك" "تسوك" الإفريقي و"تران" الصيني.."⁵.

إنّه التحول من "تيمة" تنسف الذات، ويحيلها إلى دالة خاضعة في اللاوعي إلى "تيمة" مشيدة لها، ويحيلها إلى دالة مشاركة، ومن ثمة مساهمة وفعّالة في صنع العالم من خلال قاعة "النسر

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص 11-12.

² المصدر نفسه، ص 68.

³ المصدر نفسه، ص ن.

⁴ المصدر نفسه، ص 93

⁵ المصدر نفسه، ص 94-95.

الملكي": .. ولم تمض شهور ستة حتى كانت قاعة "النسر الملكي" خلية نحل كل عناصرها يعملون في حركة دائبة واستبشار دائم يكتمل أحيانا بطول "غريب"¹.

لقد أضحى "غريب" ليبراليا، تتحكم فيه رغبة التملك فأدرج مشروعه الإبداعي من خلال رسم اللوحة "النسر الملكي" ضمن النموذج العولمي الذي تأسس على التشهير بالتسويق، ومن ثمة تحقيق النجاح الذي هو إشباع لرغبة ملحة في الزمن الحاضر، ولكن ليس على حساب القيم.

إن احتواء رواية "آخر الأسرار" على العامل "سندباد" وهو منتم إلى ذاكرة المتخيل العربي، هو بمثابة مناقلة "Une transposition" ذاتية، وليست محاكاة لألف ليلة وليلة بوصف المتن الحكائي لألف ليلة وليلة عجائبا وخرافيا، في حين المتن الروائي الذي أمامنا تاريخي فني. فالغى طابع الخرافي في كينونة "السندباد" لتحريره من تأصيله الغرائبي، ولكنه يحتفظ بمنزعه الترحالي: "سأجول بلادا أكبر، وأجوس مجاهل أقفر، وأعاشر أقواما لم يسمع بهم ابن بطوطة ولا غيرهم من المؤرخين والرحالة"².

لم ينطلق الروائي من المقولات العجائبية التي اختزلت وعي الذاكرة أو بالأحرى ذاكرة المتخيل العربي، وإنما تجاوزها لتحقيق مبدأ المناقلة الذاتية عبر خاصية أو خواص زمانية ومكانية معاصرة: "أنت فعلا سندباد معاصر... بل أنت ملك الرحالة"³، وذلك دون تشتيت الدلالة، فلفظة "سندباد" تحمل في جوهرها إرثا، لكن جاء توظيفها لتحقيق مبتغى الخطاب الروائي، فحققت بذلك التعدد "وفي التعدد نفي للمحدود وإثبات للمطلق المرجأ"⁴. وبالتالي هناك نقض للمرجعية العجائبية والخرافية، وإحلال مرجعية المتخيل الروائي، فحضور الدال "سندباد" لا يعني حضور المدلول "العجائبي"، وإنما هو مرآة الفلق الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي، فيسعى إلى اكتشاف الآخر عبر إمكانات القول والحوار لتجاوز أفعال الصدام التي أفضت إلى تغييب

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص 94-95.

² المصدر نفسه، ص 30.

³ المصدر نفسه، ص ن.

⁴ بشير تاويرت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2008، ص 54.

الحكمة، فلسندباد عتبة حوارية عبر التحفيز الذي هو ما يصنع فعلاً شخصياً بطريقة خاصة¹: "لماذا أقوم برحلة مضنية مثل هذه؟ ماذا سأحصد منها، آه إنني مأمور، فالنسر ورائي والعدو أمامي، وعلي القيام بما طلب مني دون تراجع أو نقاش"²، فالنسر هو تلك الشّهامة العربية التي افتقدها الإنسان العربي المعاصر الذي حجم عن منافسة الآخر، ولو مشاركاً في المحفل العالمي.

2- السّقر: إنّ توظيف السّقر في الرواية ليس شكلاً ثانوياً، وإنما هو مسح اجتماعي وثقافي وسياسي في مجتمع محلي محدد،³ ولكنّه مؤطر في وضعية تخيلية التي هيمن فيها السرد البانورامي «Panoramique» ورؤية تجمع بين العيني والذهني، أي الفعل المتجسد في الزمن عبر الانتقال من مكان لآخر، والفعل المحكي الذي يختزل الفعل السابق في شكل سرود بضمير المتكلم⁴ من أمثل ذلك قوله: "قرر سندباد التوغّل في المناطق المجاورة مرورا "بتركمانيا" و"طاجكستان" قبل أن يتوغّل في بلاد "الكرغيز" و"كازاخستان" و"منغوليا" و"الصين" و"برماتيا" و"لاووس" و"تايلندا..."⁵ وفي موضع آخر نجد قوله: "... قضينا أياما في ضيافة قبيلة تتكلم لغة "الكارو" ... وهي لغة عجيبة... ونحن الآن "بدهلي" ولكنني لم ألتق بسُلطان... وبعد أيام سواصل الرحلة ونمكث "بقاليقوط" ثم نسير نحو بلاد الصين..."⁶.

لمسنا انتقالاً من توصيف الرّوائي للجغرافي إلى آخر عبر قراءة أسماء المدن والبلدان مستعينا بتوصيف تخيلي يستمد مادته من تجارب عاشها السندباد الرّاوي، فجاءت مروياته شخصيةً نكتب للذات وللآخر تاريخاً⁷: "... تأمل في هذا الوجه الملائكي وفكر في رحلته الطويلة... لم يتمالك إلا وهو يأخذ بذراعها ويقول :

¹ ينظر: تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع، تر: خيرى دومة، دار شرقيات للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص80.

² محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص82.

³ ينظر: محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2011، ص231.

⁴ ينظر: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، مرايا الكتاب، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص120.

⁵ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص100.

⁶ المصدر نفسه، ص97.

⁷ ينظر: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص136.

- وأنت ما إسمك...؟
 - اسمي "البان"
 - صحيح، صحيح إسمك "البان" ؟ !
 - نعم ، سمعتي أمي تبركا و عرفانا للجميل لعمتها الإسبانية "البانغونزاليس"
 - من عمك هذه وما قصتها؟
 -إمرأة مهتمة بالحضارة العربية الإسلامية وتاريخ المسلمين في إسبانيا
 - كانت رحالة؟!
 - نعم اهتمت كثيرا برحلات ابن ماجة وابن بطوطة وغيرهما من الرحالة.
 - وهل كتبت عن رحلتها؟
 - كتبت كثيرا وقدم التلفزيون الاسباني بعضا منها...¹.
- إنّ في الصّور الذهنية حضور للإدراك والذاكرة والخيال في هيئة موضوع محدد تتكامل هذه العناصر فيما بينها². ففي رواية " آخر الأسرار" قام الروائي عن طريق الإسقاط المعرفي المتمثل في الأحداث الواقعية بتحويل الملموس إلى التّمثيل عبر الخيال، ومن ثمة إلى الوعي التأملي "فالخيال هو مرحلة انتقالية تقود إلى التأمل³ ومن المقاطع الدالة عن ذلك "...كل الأمم لها مشروع إلا نحن...ماذا خططنا لمستقبل، كيف سنواجه القرن القادم...إذا لم تتحرر فلسطين فلن يتحرر الإنسان العربي بالتالي لن تتحرك الشعوب.."⁴.

هذا مقطع حوار بين "سوفيان" و"السندباد" وخير الدين يجسد حالة وعي لازمة الإنسان العربي في حاضره البائس. والسندباد القادم من الماضي خلق المتخيل منه شخصية الحاضر ولكن بمواصفات جسدية موروثه عن الماضي، وذهنية معاصرة: "يحط السندباد رحاله في قاعة أركوم" "...بدا بسرأويله الواسعة وحذائه المغربي وشاشيته الحمراء المثبتة على رأسه بإحكام كأنه مأنون

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص 60.

² ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد العراق، ط1، 1987، ص31.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص34.

⁴ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص11-12.

ومتأهب لعقد قران...¹ ثم يضيف الراوي: "... شدة سفيان من طرف لحيته...".²

لا تخضع شخصية "السندباد" للوصف البسيط، لأنها شخصية جدلية، فهي خاضعة لبنية نظام سردي جديد مبتكر، سعى الروائي إلى تحقيق رؤيا تجاه رمزية شخصية السندباد بوصفها كائنا محاورا في عصر اللحوار، ومفتحا على الثقافات في مجتمع يعادي كل ما هو وجودي، فهو إذن علامة أو إشارة "Signe" التي تقضي إلى ثلاثة علاقات هي:

أ- علاقة داخلية تربط الدال بالمدلول.

ب- علاقة خارجية صورية وتربط الدال بالدوال الأخرى في إطار حصري.

ج- علاقة خارجية آنية³.

فالعلاقة الداخلية رمزية، لأن شخصية السندباد رمز للشخص أو الحوار الحضاري: "...إنه يريد فهم الآخرين... الحضارات، الأجناس، الإنتروبولوجيا، الإناسة...".⁴ وهذه التتويعة المتفرعة في المظهر الحضاري للسندباد هي بمثابة "تيمة" "Thème" في الرواية ويتجلى ذلك في المنطوق العلامي من خلال بيانات خطابية كما هو الشأن في المثال السابق ثم يتبعه المنطوق الإنجازي أو التجسدي في بداية الرحلة، ولقاءات السندباد بالذوات أو الشخصيات من خلال مظهرها المادي: "جلست قبالته شقراء طويلة الشعر... نظر السندباد نحوها ورأى زرقة عينيها و صفاء بشرتها...".⁵ ثم يضيف: "تنحج السندباد... لم يتمالك إلا وهو يأخذ بذراعها برقة وحذر ويقول:

- وأنت ما اسمك إذا سمحت؟

...ابتسمت:

- ...اسمي البان"⁶.

أثارت إدارة الروائي لموضوعه مسألة تنازع الرؤى لديه، على الرغم من أنّ الحامل المركزي في الرواية هو حالة المواطن العربي، وانعدام المشروع الحضاري الذي يحفظ استمرارية

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص10.

² المصدر نفسه، ص11.

³ Voir: Roland Barthes, Essais Critiques, p206.

⁴ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص41.

⁵ المصدر نفسه، ص32-33.

⁶ المصدر نفسه، ص59.

الأمة العربية: "...هو على الحق حالنا أصبح مضحكا كل الأمم لديها مشروع إلا نحن ماذا خططنا للمستقبل..."¹.

وهذا المشروع هو في طور التّشكل في الوسط النّخبوي، لكن الزّخم المعرفي والانبهار الأعمى بالمنظومة الفلسفية للغرب حال دون تجسيده كمدارات تستقطب الإنسان العربي، وتعفيه من انزلاقاته التّاريخية: "...نحن لم نقرأ تاريخنا كما يجدر بنا أن نفعل، عشرة كتب يمكن أن تغينا عن كل كتب الدنيا لا "ماركس" ولا "انجلز" ولا "فرويد" ولا هم يحزنون. لا جدلية مادية ولا شيوعية راديكالية ولا إشكالات ولا فلسفات..."².

وتنبئ الصّياغات السّردية في الرّواية بتحوّلات يقوم بها الشّاهد على حساب الذاكرة في إطلاق الآراء المنددة بالوضع الكائن، فسعى الرّاوي بأن يعرض صدماته للمتقي "إذا لم تتحرر فلسطين فلن يتحرر الإنسان العربي..."³، وقد اختار الرّوائي شخصية السندباد كمكون إلزامي لإنشاء تماثلية ناجحة بين العالم القديم والحاضر، فيختصر الزمن في رحلاته الجديدة لاستكشاف العالم: "...سأسافر مع نسري الأثير وأجول وأصول في أصقاع الدنيا قد أعود بعد سنة أو سنتين وإذا طاب لي المقام ببلدة لو قرية أو قبيلة أبقى هناك وسأكتب كتابا عظيما..."⁴.

تبدأ رحلة "السندباد" وهو راوٍ ومسكون بانجازات ابن بطوطة وكل كيانه مرتبط بمنظور تاريخي للأحداث التي يعيشها العالم الإسلامي، "فسندباد" الرّواية في حالة صراع وحيرة مع الواقع العربي المأزوم على خلاف مع سندباد الحكاية الخرافية الذي يصارع الطبيعة وكل ما هو عجائبي وميتافيزيقي: "...جمع متاعه.. فالرحلة على الأبواب، باريس الدائرة الثامنة عشر هي نقطة الانطلاق وبالتحديد من حي "باربيس" الشهير، لقد خطط لهذه الرحلة على خطى ابن بطوطة"⁵.

ينتفض الفعل البطولي لدى "السندباد" في نموجه الأسطوري ليؤسس لنفسه تاريخا منتصرا على المفارقة التي لم يعد يعيشها في ثنايا الرّواية، فهو يحاكي النموذج التّاريخي المتمثل في

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص11.

² المصدر نفسه، ص 13.

³ المصدر نفسه، ص 12.

⁴ المصدر نفسه، ص 13.

⁵ المصدر نفسه، ص30.

ابن بطوطة" ليستقر مجاله البوحي على حقائق الحاضر، بعيدا عن فضاء ألف ليلة وليلة الموبوء بالعجائبي واللامعقول، فيتقمص دور المؤرخ الذي يسجل ما يرى وهو بذلك يحقق مراده ومراد الروائي الذي يعيش تداعيات الواقع العربي المنهار على حساب المجد الضائع: "...ستكون أول المحطات إسبانيا ثم المغرب الأقصى.. ثم القرن الإفريقي..." قال المؤرخ:

- " ابن بطوطة لم يقم بهذه الرحلة على هذه الشاكلة".

رد السندباد:

- أسكت من أخبرك أنني سأفعل مثل ابن بطوطة ؟

- لكنك وعدت بهذا؟

- صحيح ولكني سأجول بلادا أكبر... وأعيش أقواما لم يسمع بهم ابن بطوطة ولا غيرهم من المؤرخين والرحالة¹.

والملاحظ أن الكينونة التراثية صفة ملحة في تقديم الروائي لشخصية "سندباد"، فمظهره الخارجي يختزل انتماءه العربي والحضاري باعتباره كائنا وهميا انتجه العقل العربي المبدع في عصر المجد ألا وهو العصر العباسي: "...قليلون هم الذين يجولون في شوارع باريس بالدائرة الخامسة والسادسة بطربوش أحمر وبدلة عربية بيضاء وشاش أصفر يتدلى والسندباد يجول منتعلا خفا مغربيا من الجلد..."².

هذا الكائن الوهمي سجين الحكاية وزمن "السندباد" البحري انتقل من الميثاق الأسطوري ليعيش حالة انبعاث عبر الرواية بمواصفات المؤرخ والكائن المتخيل في الزمن الحاضر: "... ومع ذلك في اليوم ذاته أو اليوم الموالي يضع السندباد طاقيه جلدية وسروال جين ... وحذاء صلبا أو ربما يلبس بدلة الكاكي الشهيرة..."³. فيصبح مجاله التعبيري تعدديا بتعددية الأمكنة التي يزورها، ومن ثمة تبدأ رحلة البحث عن ذاته المغيبة

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص30.

² المصدر نفسه، ص31.

³ المصدر نفسه، ص31.

التي ترمز إلى الكيان العربي الإسلامي المتفتح على العالم والقائد له في الوقت نفسه: "هو الآن في طريقه إلى مدينة "بواتيه" سيزورها وسيزور مدنا فرنسية أخرى ترك فيها المسلمون آثارا لن تمحى، ليست معمارا فحسب بل عادات وتقاليد في الطبخ والأكل والتصرفات اليومية... وحتى أسماء الناس وحثقهم بعض الحرف والصنائع"¹.

لقد أكدت الناقدة "جيرمان دوستيال Germaine De Stail" أن هناك عدة تصنيفات للمتخيل، فهناك المتخيل الغرائبي والمتخيل الروائي، فالمتخيل الغرائبي يشمل كل ما هو خرافي وأسطوري في حين نجد المتخيل الروائي يشمل كل ما هو واقعي وتاريخي² وبانتقال شخصية السندباد من المتخيل العجائبي إلى المتخيل الروائي انتقل من كينونة خرافية إلى شخصية متخيلة، لكنها احتفظت بسؤال المرجعية وهو البحث عن الآخر واكتشافه عن طريق الرحلة والإبحار فكانت إعادة تأهيلها أمرا محتوما تنفيذيا لإملاءات الحاضر العربي ومقاسات الرّاهن.

ج- في امتدادات الذاتي في التاريخي

يقوم بناء رواية "خرائط لشهوة الليل" "لمفتي بشير" على فعل الاسترجاع "...وأظن أنك بشكل ما تريدني أن أغوص في ماضي الخاص والسري... وقد اعتمد لذلك كما قد لا أفعل غير حكي ما كانت عليه حياتي من قبل، وكيف وصلت إلى هذا الطريق المسدود."³

وهذا الحكي يسير باتجاه تأكيد فكرة التماس بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، بين المؤثر الشخصي الذي يقوم على المتخيل والمؤثر الجمعي الذي يقوم على التاريخ، حيث

¹ ، محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص31.

² Voir : Gilles Philippe, Le roman, édition du seuil, Paris, 1^{ère} ed, 1996, p 28.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص8.

المرجع خارج النص يتفاعل مع المجرّد داخل النص: "...وقلت في نفسي بماذا أرغب غير أن أعيش حياتي على هواي ووفق منطقي الخاص وبحرية كبيرة وغير مشروطة" ¹ ثمّ تضيف الرّواية: "ربما كانت الأمور ستستمر على هذا الحال لو لم يحدث ذلك الذي حدث، تلك الانفجارات التي هزت الجزائر العاصمة فجأة... كان عام 88 عام الخروج والتمرد... وتوقفت عن الحركة...".

يتأسس الخطاب في الرّواية على موضوعة التّحول "La métamorphose" "خرجت الجزائر واثقة من نفسها بعد حوادث 1988 أما أنا فخرجت منكسرة، منهزمة... فاجأني ذلك الانقلاب..."²، فكان الإحساس بالخزي والسداجة في آن واحد: "في داخلي مزقتني الشعور بأنني خدعت وكنت مجرد دميمة في يد رجال من فوق أو رجل يمثل كل ذلك فوق العجيب"³. وهذا التّحول نجده أيضا في رواية "الشّروق غربا" حيث يتبرع "طارق" بدمه لشخص لا يعرفه تبين فيما بعد أنه ابن جنرال حارب في الجزائر.

تنبثق المكونات الخطابيّة في الرّواية من عمليتي استقطاب واستنباط، فالمحور الاستقطابي يسعى إلى تلميع صورة الموضوع من قبل الرّاوي على أنه النّمودج كما في قوله: "...نحن أرحم منهم... نعم تنقصهم الرحمة!!..."⁴، وفي الوقت نفسه يهشم تلك الصّورة أو ذلك النّمودج عن طريق المحور الاستنباطي "فعندنا يداس على القانون لأجل تافه من هذه العشيرة أو تلك شاء القدر أن ابن عمه أو صهره نافذ بجهة ما..."⁵.

إنّ استدعاء المحورين في الرّواية يُنبئ بلعبة مأكرة يناور فيها الرّاوي المتلقي، فمن جهة يلجأ إلى تيمة يكشف من ورائها الحنين إلى الوطن/الأصالة في سردية الاشتياق يؤطرها بأوصاف معينة وعزيزة عنه: "...استلقيت الطّائرة مصحوبا بأمان التوكل ودعاء الوالدين

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 27.

² المصدر نفسه، ص 29.

³ المصدر نفسه، ص ن.

⁴ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص 28.

⁵ المصدر نفسه، ص ن.

...ارتفعت بنا الطائرة رأيت بنغازي من أعلى مضاعة... استعنت بموقعها فقط لتحديد مكان تيمينس التي كانت أكثرًا بهارا من أعلى من فرط إيماني ورعبي من ذلك الولي المبجل....¹، ومن جهة أخرى يلجأ إلى تيمة يتمظهر الخطاب في صورة استتطاق عن مخلفات تاريخية تحتفظ باستمراريتها في حاضر الرّأوي، فيتحول الفضاء الماضي أو التاريخي المتأصل الأصيل إلى أكذوبة أنطولوجية لا يمكن أن تستمر في وعي الرّأوي، ومن ثمة يتدهور النسيج الحداثي، فتطفو سردية الوعي التاريخي المأزوم: "أه يا طارق فطيسنا ذاك أننا أمة تتفرج على عارها المعروض بفلسطين على مشهد ومرأى من حرائرنا ولا زلنا نزع أننا رجال"². ويجيبه طارق: "أطفال الحجارة أولئك أتراهم يرجمون العدو فقط حين يفعلون ذلك؟"³ لعل هذا الانتقاد الجارح ينبئ بإنشاء الكتابة المضادة التي تحتكم إلى المجاز للحدث التاريخي، فيحضر الماضي مشوها لأنه لم يعد مقدسا في احتفائية غريبة، وفي الوقت نفسه مثيرة ومستفزة: "أتدري أن أجدادنا اجتهدوا كثيرا لستر المومسات فتوصلوا لكنية غريبة تستر عهرهن من خلال إسباغهن اسم... ليس له علاقة بتلك المهنة القذرة مفادها أنهن (بنات باب الله)"⁴.

تتكشف المقولات السردية فينتطحن الرّوائى بين الوعي الرومانسي في نظرة الإنسان العربي لماضيه، وحقائق التاريخ المرّة ويتحقق ذلك في النصّ الرّوائى، فيكتسب النصّ هويته السردية التي تذكرنا بأزمة المعنى في كتابات لا تخلو من "كرنفال فكري" في تعاطيها للماضي السياسي والاجتماعي للمجتمع العربي، اختزال مآسي الحاضر في الحضور الآني للوعي يحول دون تثبيت المعاني الصحيحة في الفضاء النصّي، ولذا لا بدّ من إعادة قراءة التاريخ لأنّ فيه خلل ما للإمام بالتصورات الكبرى للحاضر، لأنّ "كل جماعة تاريخية تحتاج

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص18

² المصدر نفسه، ص29.

³ المصدر نفسه، ص30.

⁴ المصدر نفسه، ص29.

إلى تكوين صورة ما عن نفسها، وفي تكوينها لهذه الصورة ذاتها تكون في علاقة غير مباشرة بوجودها¹.

يشكل السرد التابع أو الاستذكري "Narration ultérieure" كبنية جوهرية في ملفوظية الراوي "Narrateur" فكانت تقنية الاسترجاع المتمثلة في إيراد أحداث وقعت قبل زمن السرد صفة لهذا السرد، وقد أكد "جيرار جنيت" أن توظيف الزمن الماضي كفيل بتحقيق النجاعة السردية، وعده سردا لاحقا² فالحدث سابق للفعل السردى ولا ريب أن المسلك الذي شقته رواية "خرائط لشهوة الليل" يقوم على الزمن التاريخي، أي أن أحداث الرواية وقعت في حقبة عصبية من تاريخ الجزائر، والساردة باعتبارها تمارس فعل الكتابة عبر الرؤية إلى الخلف "Rétroviser" تنتقي أحداثها عبر التلاعب بالصراة التاريخية لبناء أفق ذاتي في منظور إيديولوجي يقوم على تعارض صارخ بين حقيقة الحدث التاريخي وزيف الرؤية تجاه هذه الحقيقة، لأن القناعة الوحيدة التي توطر الساردة هي: "الكتابة" والكتابة زيف للحقيقة لأنها لا تسعى إلى بلوغها بقدر ما ترنو إلى استبطان الأنا باستحضار الإحالة المرجعية... كنت أعلم أن القدر قد اصطفاني لأقوم بدور أو لأكون في وسط العقد، لا كأميرة ولا كبطلة، ولكن كشاهدة على تاريخ ما وزمن ما وعصر ما³ ثم تضيف: "...ومع ذلك لم يثني هذا عن القبول بالكتابة.. كنت أراني أصلح لمثل هذا الدور..⁴"

لقد سعت الساردة عبر الكتابة إلى تهشيم زيف التداول التاريخي عبر استراتيجية الحكى أو السرد الإسترجاعي لدحض فكرة الخطاب السياسي غير قابلة للجدل التي ألغت كل مقاربة تتعارض والحقيقة التاريخية التي رسمتها فيما يخص تلك الفترة المؤلمة من تاريخ الجزائر. فهناك إذا استحالة الخوض في هذه الفترة انطلاقا من التحليل التاريخي "أي إمكانية فهم تأسيسي ينمي الحوار ويجذره بتعميق الحفر... في أصول علاقة الإنسان بالوجود لا توجهها للماضي بل قذفا بالماضي ذاته في تصدع لحظة الحاضر أو في

¹ حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط1، 1992، ص54.

² ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1996، ص231.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص66.

⁴ المصدر نفسه، ص67.

ممكّنات المستقبل، فسؤال الذاكرة مفتوح¹ وذاكرة الساردة تتجاوز التاريخ كمؤسسة منتهكةً سلطتها الطبيعية، لأنها تتحدث عن المهمش والمنبوذ وغير المرئي: "...أرغب في أن يكون لي صوت يحكي ما يحكي، ويقول ما يقوله، ثم لا يهتم بعدها ما سيحدث.."² ومن ثم، يحدث ما أشار إليه فوكو بالتّؤييب "Subjectivation" أي السيرورة التي بها يتم الحصول على الذاتية "Subjectivité"، وهي إمكانية تتيح للوعي بالذات "Conscience de soi" بانتظام³ وهذه الذات كيان عرضي⁴ يعاد تشكيله باستمرار ومن أمثلة ذلك: "مرت سنوات الحرب كئيبة... قتلت حياة الناس من الداخل عشر سنوات من العبث والانتحار لكنها عشر سنوات من صعود وجوه إلى الواجهة وانتحار وجوه أخرى للظل، مسرحهم الذي لا يرى..."⁵ وتضيف: "أين هو ذلك الرجل الذي كان اسمه يركع جبال الأرض كلها وصوته يهز الأرواح القوية هذا فيدمرها ونظرته تذيب الجليدة المترسب منذ قرون طويلة"⁶ "صورته... بدت لي صغيرة اصغر مما تصورته من ذي قبل..."⁷.

إنّ البعد التّشخيصي هو العامل الواصل بين بعدين: شخصي وشخصاني، لأنّه يشكل نهاية طبيعية لذلك الامتداد للبعدين التّشخصي والشّخصاني كما تجلّى ذلك في قولها: "تأكدت... أننا نحن من نضع جبروت المتجبرين..."⁸.

فإذا كان البعد التّشخصي محصوراً في دائرة هيمنة المتخيل باعتبار الشخصية الواصفة لذاتها فعلاً دلاليّاً تخيليّاً فإنّ البعد الشّخصاني مرتبط بالواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي لجزائر الثّمانينات والتّسعينات، ومن ثمّ يؤطره المدلول التاريخي أو المرجع التاريخي ولكن بإعادة صياغته وفق قاعدة البنية الخلاقة "La structure inventive" التي تضع هذا المرجع التاريخي في تركيب غير طبيعي في مسار وصفي فريد أضحي بعداً شخصياً .

¹ عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص72.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص7-8.

³ ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص108.

⁴ المرجع نفسه، ص.ن.

⁵ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص77.

⁶ المصدر نفسه، ص80.

⁷ المصدر نفسه، ص.ن.

⁸ المصدر نفسه، ص.ن.

لقد لجأ الروائي إلى تقنية الاستبدال وهي "صورة من صور تماسك النص"¹، وذلك بالاعتماد على خاصيات ذات مرجع واقعي وتاريخي في تأييد مرجعية الوصف، وعدم الاكتفاء بالوصف القائم على الموصوف الحسي أو النفسي المتعلق بالأنا القائلة أو الناظرة فقط وبالتالي حدث إسناد كل متابعة وصفية بحقيقة المرجع، وتجلت بذلك بنية وصفية قائمة على تلاحم عضوي بين الذاكرة العرضية والحدث التاريخي وهذه الذاكرة تتطوي على سجلات خبرة الفرد الخاصة²، وفي الرواية الساردة "ليلى عياش" والذاكرة الدلالية وهي "تعكس الأنماط الصميمة في تنظيم المعرفة"³.

في الرواية وصف الحالة الاجتماعية والسياسية لجزائر المأساة والأزمة بالإحالة إلى المرجع ومن أمثلة ذلك: "لم أكن أسأله عم كان يعمل ولا عم يحدث في الداخل، فجبهة الحرب كانت لا تزال مفتوحة تضرب بوحشية وعنف، والقتلى بالآلاف، ولكني كنت أراه أحيانا مهموما بأشياء تقض مضجعه وتطير النعاس عنه"⁴، وفي موقف آخر تقول: "عندما أتذكر تلك السنوات المخيفات.. لقد شعرت بالزمن يمر، شعرت بعجلته وإيقاعه المرعب، شعرت كأنه عجلة تطحن من يوجد في طريقها، لكنني لم أكن خائفة من الموت"⁵.

لم يكن للوصف في الرواية دور تهشيم الوحدة وصف سردية "L'unité narrativo-descriptive" لأن المسار الوصفي لم يتعارض مع المسار السردية، بقدر ما خدمه بتفرعاته وتنويعاته.

هناك حقلان يتحكمان في الفعل السردية في كلا الروايتين، فالحقل الأول هو التأريخ للذات حيث يكون جميع اللحظات الفجائية سمة بارزة في ملفوظات السرد، وهذه اللحظات الفجائية تتوافق وتتجانس مع الحقل الثاني وهو التأريخ للوطن، الذي أفرز بطله اسمها "ليلى عياش" وبطلا يدعى "طارق" وكلاهما يعانيان من صراع القيم والانفصام في السلوك، فهما نموذجان لاستلاب اجتماعي وتاريخي. وتتحكم في الحقل الأول "الأنا" الحاضرة التي تختلق

¹ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدارا للكتاب العالمي، عمان الأردن، ط1، 2009، ص83.

² المرجع نفسه، ص115.

³ المرجع نفسه، ص ن.

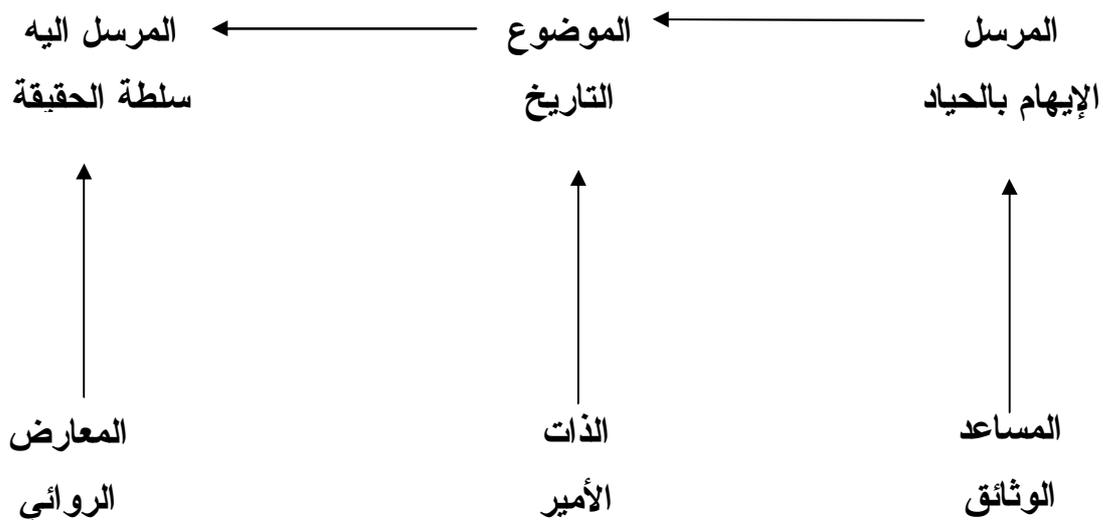
⁴ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص54.

⁵ المصدر نفسه، ص65.

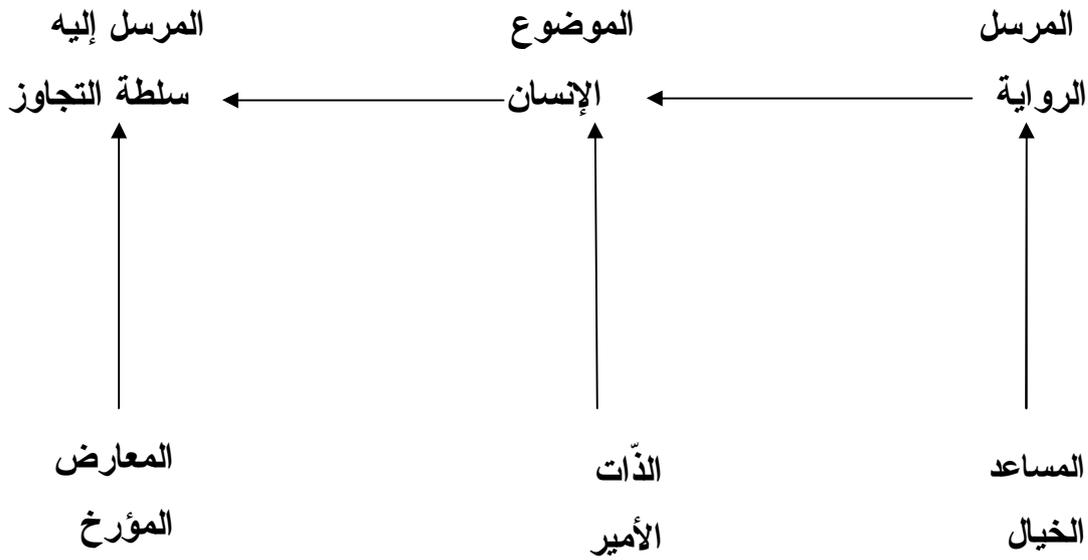
الأحداث كما تنشأ بينما تتحكم في الحقل الثاني "الأنا" الغائبة التي تقوم على الحدث المرجعي ضمن حركة الاسترجاع، وفي كلا الحالتين يقوم النص على امتداد فضاء صفحاته في الروايتين على تاريخية الوطن عبر تخيلية الذات. أما في رواية "آخر الأسرار" فالتاريخ عبر اكتشاف الآخر هو غائية الرواية "Sa finalité".

د- في تجاوز الحياد التاريخي

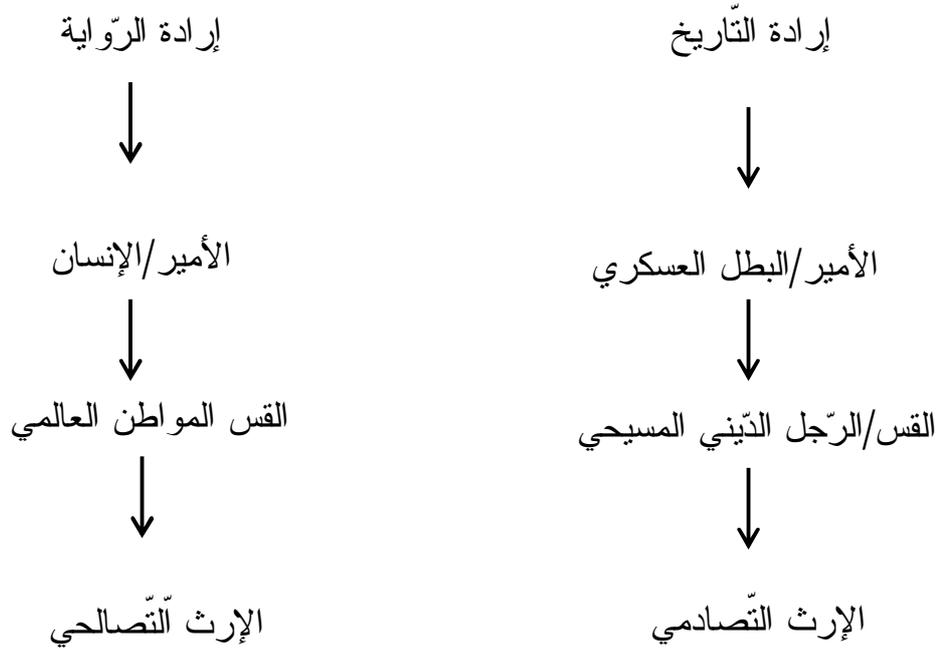
يتجلى خطاب الرواية في قدرته المذهلة على التأثير في المتلقي عبر مجموعة من الآليات، وهذا الخطاب حامل لسلطة ما، ففي رواية "كتاب الأمير" يأخذ النص طابع الحيادية في ظاهره أو هكذا يوهمنا، وذلك بتناول الراوي الأحداث التاريخية وفق عملية التدقيق الزمني (ذكر التاريخ اليومي مثلا) وعدم التفكير في تبديل الأزمنة والأمكنة بذكر أسمائها ومحاولة تقديم الشخصية/ الأمير بمنظور حيادي مزعوم، ولكن الراوي وهو يتقن خطاب الحكاية يختزل المواقف والأحداث التاريخية لخلق ذلك التجانس المطلوب في الرواية فيحصر نصّه في التيمة الأساسية المتمثلة في "التذكير بالقيم الإنسانية وحوار الحضارات" وبالتالي فإنّ النموذج العاملي يحدد نوعية الخطاب للرواية الذي يتحكم فيه برنامجان، الأول توافقي والثاني تعارضي فالخطاطة المرتبطة بالأول هي:



أمّا الثّاني فالخطاطة المرتبطة به هي:



يسعى البرنامج التّعارضّي إلى تقويض البرنامج التّوافقي عبر آليات أسندت إليها عملية خرق المنظومة الحيادية التي حاولت الالتفاف على العنصر التّخيلي بإقحام الوثائق عبر مسارات الحكي، ولكن بانفتاح البرنامج التّعارضّي على كل الاحتمالات الدّلالية، وآليات الاحتمال، تحول الخطاب الرّوائي إلى تلافيف منسوجة فنياً وجمالياً، يصبح الأميرُ بحثاً عن الإنسان لا عن التّاريخ، وإمكانات تجاوز الكلّ تاريخي إلى استحضار مقاطع من هذا التّاريخ تتسم بوضوح الرؤية حول مسألة الحوار الحضاري، فالأمير مؤسس خارج التّاريخ بوصفه المشحون بالانتقام والآلام، ومن ثمة فالمادة الدّلالية التي تصنع الحدث هي علاقة الأمير بالقس، وليس إنجازات الأمير البطولية والعسكرية ومآسي النّاس جراء الاحتلال الهمجي. وقد توصل الرّائي إلى المشترك الدّلالي بين التّاريخ كواقع غائب والمتخيّل كإرادة حاضرة إلى استخلاص المشروع المنتظر وهو رفض التّطرف مهما كان مصدره، والإقرار بحركية التّاريخ والمجتمع لكي لا يبقيا أسيرين الماضي السّلبّي، وتراكم الأحقاد، فالإرث التّصادمي يهدد بناء العلاقة بين الشّرق والغرب وفي هذه الخطاطة نلخص ذلك:



ذلك الإرث التصالحي يتجلى أيضا في رواية "وجوه" لمحمد شكري عبر مدينة "طنجة" التي كانت " خارج المكان " بعدما تحولت إلى فضاء لا مكان للقمع الإنساني فيه، فهي مفتوحة على الآخر ثقافة وحبًا، تتعايش فيها الأقوام. "فطنجة" مدينة التقارب الحضاري فضاؤها يتسع للجميع، يطابق فضاء النص المتسع للأجناس الأدبية، حيث احتضن السرد الروائي القصيدة المقالة والقصة القصيرة، فالنص نص جامع للأنواع، تتعايش كتعايش الأجناس البشرية (العربي اليهودي والمسيحي) في طنجة.

أما في رواية "تزل المساكين" يقاوم الإرث التصادمي إغراءات المتخيل، فيحتل الماضي حاضر "تابولي" فبالأمس كان اليهودي صورة لصناعة الموت والمجازر، واليوم أصبح الإنسان العربي صورة لصناعة العنصرية، فرؤية الآخر أضحت مشينة، وهي تصنع الرأي العام " **Opinion Publique** "، ويجرى توزيعها عبر السّمي البصري كما هو الشأن في رواية "آخر الأسرار" لمحمد الغزالي، وهي تهيمن في وعي الغرب، فيحدث الصدام والعنف المادي (أحداث سبتمبر 2001) فيفشل مشروع الروائي في استدعاء "السندباد" من التاريخ ليقوم برحلة تصالحو محبة، وهو يجسد أقصى درجات تمثيل الإنسان العربي المقبل

على الآخر لفك السّياج الدوغماتي الذي فرضه الغرب عبر الطابع التكراري لمقولات المتطرف الرجعي والمتخلف. وهذا لم يمنع "طارق" في رواية "الشروق غربا" من إنقاذ ابن جنرال فرنسي بطش بالجزائريين أيام الاحتلال بالموت المحقق، على الرغم من صراع التّقاطبات بين الجزائري الذي ينتظر من الفرنسي الاعتذار، والفرنسي الذي ينتظر من الجزائري النسيان، وعبر هذا الإنقاذ حدث تجاوز غير متوقع، فانتقل الجدل من جدلية الاعتراف إلى جدلية التقارب بين الفرنسي والجزائري المهاجر، ولكن ثقل التاريخ الأسود حال دون ذلك وقد تجسد ذلك بمقتل "طارق" على يد يميني متطرف.

تلتقي الروايات في القيم الإيديولوجية، فالشكل السردى مبني على التاريخ الموضوعي والشخصي ومساءلة التاريخ السياسي، والحضور القوي للإنجاز الكتابي باعتبار الراوي/الساقد في أغلب هذه الروايات يمتحن الكتابة، ومن ثمة يمارس سلطة الموقع الذي يحدد موضوع النص ويفضي إلى مجالين هما:

- مجال الارتداد:

وفيه تتعاضد الأحداث الماضية في الرواية، فنختص به، كما هو الشأن في روايتي "كتاب الأمير" و"وجوه" وهو ارتداد كلي، سعى كل من "واسيني الأعرج" و"محمد شكري" إلى تصنيف الشخصيات كنماذج سلوكية حاملة لرؤى إنسانية كان الارتباط عضويا بين تشكيل الشخصية وموقف الروائي منها، ومن ثمة يكون التغليب لمنطلقات الروائي على حساب الشخصية لترسيخ القيم الإيديولوجية التي يؤمن بها، فكان التوزيع السردى بين سلطة التاريخ ورغبة المتخيل وهو محمول إيديولوجي لأنه ينتمي إلى مدارات التكوين المعرفي والثقافي للروائي.

أما في روايتي "الشروق غربا" و"خرائط لشهوة الليل" فامتداد الارتداد جزئي حيث الماضي مؤطن في الحاضر ولا يحتكر الفضاء النصي برمته، وفيه تمر القيم الإيديولوجية عبر صوتين. الأول ذكوري، مشبع بالرؤية السوداوية وهو يعيش حالة انهيار وطن، فينقل لنا "توح" رؤية "طارق" ومخططات اغتيال الحياة باسم قيم الإقصاء، وفراره إلى فرنسا ليسلم من الاغتيال الجسدي، بعدما اغتيل وجدانياً، لأنه حامل لمشروع الحداثة والتغيير السلمي وكذا البحث عن منفذ الخروج من أزمة لم يكن له دور، ولكن شخصية "توح" اللببية المكلفة بسرد ونقل قصة "طارق" الجزائري ترى في "الجزائري" الإنسان اللببي الذي اغتيل وجدانيا وذهنيا أيضا "قرיתי يا طارق لم يبق شيئا سوى تراب أبيض كمشيب برأس عجوز تندب

مولولة بصمت...¹.

هذا الاغتيال الوجداني والذهني تحول في المنظور القريب إلى حرب دامية أدت بسقوط "معمر القذافي" بمساعدة الغرب، كأنّ بالروائي يستشرف المستقبل، وعنوان روايته دليل على ذلك "الشروق غرباً".

أمّا في رواية "خرائط لشهوة الليل" فقد استعار الروائي الصوت الأنثوي كراو محدد الانتماء والهوية، كانت الهيمنة في ملفوظ الرواية بوح الذات الذي يؤرخ للوطن الساقط في أتون حرب أهلية اختفت شرعية الإنسان على حساب دوغماتية الرّعب: "عندما بدأ الاقتتال ضاع كل شيء... الموت أخرج رأسه.. أنزرع الرعب في قلوب الجميع ولم يعد أحد يشعر بالأمن.."²، فكان إلغاء كل محاولة الفصل بين المؤثر المكاني (الوطن) والتحول الذاتي (الرواية)، ومن ثمة تصبح الذات مرآة أو انعكاساً للوطن، فالوقائع التاريخية التي تتحدث عنها الرواية أضحت وقائع ذاتية، وبالتالي أصبحت وقائع نصية مخترقة بشتى أنواع الانفعال والأحلام والأوهام: "مات على خالد وجبهة الحرب بقيت مفتوحة ولم أمت الآن شيئاً ما في السماء.. شاء أن أعود ثانية بموته لبلدي من جديد تلك الأرض التي بدأت أشعر نحوها بالكثير من الانتماء المشوش والغريب والأسر"³.

- مجال المراهنة:

سعى "واسيني الأعرج" إلى تقديم النموذج الإنساني غير المتكرر عبر شخصيتين هما الأمير عبد القادر والقس "ديبوش" لأنّ كلاهما يحمل وعياً خاصاً يمثل عصراً تجلى في مخيلة الروائي، ومن الصعب أن يتحقق في الواقع الإنساني رغم محاولات النخبة المؤمنة بالتقارب الحضاري بين الغرب المتحضر والشرق المحتضر. فهذا العصر إذاً هو عصر موت الإنسان بموت الإنسانية وعودة الاحتقان الديني، وبالمقابل يبعث الإنسان في متخيل الوعي الإنساني: "في انتظار القيام بما هو أهم أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستمالة في نصره الحق..."⁴.

¹ فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص11.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص39.

³ المصدر نفسه، ص44.

⁴ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص6.

أمّا "محمد شكري" فانفتاح أفق الوعي كان كفيلاً بالحفاظ على المظهر التّسامحي في جملة: ".. كان" هي الجدة اللغوية وليس "الآن" إلا حفيدها¹، فالماضي العربي الإسلامي البعيد والقريب يحمل إشراقات الحضارة والتّعايش السّلمي بين الأقوام والأديان، ولا بدّ أن يكون كذلك في حاضرنا، لكن ذلك لم يتحقق، فقوى التّطرف والتّخلف قد تموّعت ملغية الوعي الذي ينشد الأفق، فتجسدت في رواية "نزل المساكين" كتهديد مركب من نفي الذات والذات المنفية: "خمس سنوات على غياب ولم يتغير شيء ولكن فقدان المساواة يزداد أكثر فأكثر... أكان علي أن أسافر لكي أرى في العودة ما لم أكن أراه؟"..² ثم يضيف: "قمت بجولة في الجامعة.. وفي كلية الآداب صدمت عندما شاهدت أن إحدى قاعات الدرس تحولت إلى قاعة الصلاة.. سألت الحارس عما جرى فأرسل زفرة وقال لي: "أواه يا أستاذ! منذ رحيلك تغيرت الأحوال كثيراً.. نقابة الطلاب بين يدي الإسلاميين، كل الناس أصبحوا مراقبين"..³.

وفي رواية "خرائط لشهوة الليل" تجسدت هذه القوى مادياً عبر الاصطدام الحتمي بين رؤيتين مختلفتين إيديولوجياً، لكنهما متفقتان على تخريب البنية الذهنية للإنسان الجزائري عبر خطاب الإقصاء واليأس، بينما في رواية "آخر الأسرار" تبلور ذلك التّصادم خارجياً بين الغرب غير المتحمس لاحتضان الإسلام والشرق التّائه بين الرّغبة في التّقدم وتوالد إكراهات ومدلولات المنع وفق تصور رجعي لمسألة الحداثة.

هـ- في تبني الرواية كموضوع

ينفلت الرّوائي من قبضة الوثيقة التاريخية عبر آليات المتخيل، فواسيني الأعرج في روايته "كتاب الأمير" انطلق من التّاريخ كموضوع « Histoire-objet » عبر تأنيث نصه بوثنائق وشخصيات تاريخية وفي مقدمتها "الأمير عبد القادر"، لكنّه عمد إلى اختلاف خطاب المتخيل الذي لا يسقط في "لعبة الماضوية ولكنّه ينزع باستمرار نحو آفاق المستقبل

¹ محمد شكري، وجوه، ص154.

² الطاهر بن جلون، نزل المساكين، تر: يوسف شلب الشام، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2000، ص240-241.

³ المصدر نفسه، ص246.

أو مستقبلية¹، حيث يتجسد إمكانية التقارب الحضاري بين الجزائر وفرنسا بانتقاء وتصفية التاريخ من الجوانب السلبية، والتركيز على لحظات سمو الوعي لدى "الأمير" و"القس" وما تحمله الذاتان من رؤى لا تندمج مع الماضي، وإنما تؤسس للمستقبل، والشيء نفسه في رواية "الشروق غربا" حيث يتوزع خطاب المتخيل بين أمل الصلح واستحالة التصالح على الأقل في الوقت الراهن مادام ثقل التاريخ هو المتحكم في رؤية الفرنسي في تشكيله للنخبة الحاكمة أو السياسية، وبالمقابل تظهر شخصية "طارق" متحررة من ثقل تاريخها، مختزلة وجودها في رؤية إنسانية بحتة، فهي ضحية حرب أهلية تدور رحاها في الجزائر لغياب التوافق السياسي والاجتماعي، وضحية التاريخ الدموي القائم بين الجزائر وفرنسا، فالعنف متجذر في ماضي وحاضر "طارق" والمستقبل رهين هذا العنف، ولكنه أبقى أن لا يكون صنيعا هذا العنف الذي أفضى إلى إنتاج مفردات الصراع والاحتقان.

لقد تحقّق الانزياح الروائي بتجاوز النصّ الروائي لتمظهراته التاريخية بتهشيم مقصود لتراتبية الأحداث التاريخية وفق التسلسل الزمني الصّارم، ففي رواية "كتاب الأمير" يروي الراوي بأن القبض على "القاضي الطاهري" كان بفضل والد عبد القادر وأعدم لخيانته في حضرة الأمير ووالده والحقيقة التاريخية تؤكد أن الحادثة وقعت بعد وفاة والد الأمير بسبعة أشهر كما تؤكد ذلك الأميرة "بديعة" حفيدة الجزائري الحسني التي تقول في الرواية: "شخصياً لا أعرف واسيني الأعرج لكنني اطّلت على ما كتب في" مسالك على أبواب الحديد" وفيه تشويه كبير لحياة الأمير وللتاريخ. شعرت أن الكاتب أخذ معلومات تاريخية وحققها حتى أصبحت خردة أمامه ثم شكلها كما يريد على مزاجه كأديب"².

إنّ التصرف في التاريخ ليس تشويهاً، وإنما خلق الممكن والافتراض استجابة للضوابط الفنية، ومن ثمة لا نأخذ من الرواية التاريخ، على الرغم من أن "كتاب الأمير" نصّ التوثيق التاريخي، ولكنه مجرد إيهام بذلك كما هو الشأن بالنسبة لرواية "خرائط لشهوة الليل" فهي نصّ للتوثيق التاريخ السياسي وصراع الأجنحة في السلطة والمعارضة وزيف الشعارات

¹ محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني، المغرب، ط1، 2001، ص102.

² الأميرة بديعة: الأمير عبد القادر خرج مهاجراً ولم يستسلم، جريدة الخبر، السنة 18، عدد 5372، الموافق لـ 14 جويلية 2008م.

السياسية في جزائر التسعينات، وهذا التوثيق يخضع لرؤية خاصة، فالقصد من وراء استثمار التاريخ هو إنتاجية الدلالة في الرواية، لأن الرواية تقول ما لا يقول التاريخ، وبالتالي تسعى إلى تأطير التاريخ في بنية هلامية غير متحجرة . تستمد شرعيتها من المتخيل لا من قوانين التاريخ، فتميل الرواية إلى المعالجة الفنية للتاريخ بإعادة ترتيب الأحداث وتوزيع أدوار الشخصيات وإقحام الحوار والوصف وتوظيف الزمن في شكله الفني ليندمج في لعبة الإيهام والتأمويه واختلاق الفضاء عبر تغييب المكان الجغرافي مجازاً، فذكر المكان في الرواية موت له، وميلاد الفضاء الذي يأخذ مصداقيته من ذكر المكان كتحديد جغرافي فقط.

تنتطق رواية "خرائط لشهوة الليل" من التاريخ السياسي لتصاحبه فنياً، من ثمة يخترق المتخيل منظومة السرد التاريخي وقوانينه ليؤسس السرد التخيلي عبر آليات تصميم النص الروائي وكذا المخزون الذاكري الفردي للروائي الذي عاش فترة الصراع الدامي واقعاً وتاريخاً فكتب عنه عبر قناع أنثوي لاستنطاق ذاته لتحقيق رغبة التحرر والانعقاد من ماضٍ مؤلمٍ وغامضٍ، مازال حاضراً في ذات الروائي. بينما في رواية "وجوه" نلمس انتقال الإنسان من الذاكرة إلى الكتابة للتعبير عن موقف ذاتي وصريح من العالم الآني المتفسخ والمتدهور وقد لجأ الروائي للانفلات من سلطة الذاكرة إلى أسلوب التركيب بين لوحات سردية غير منسجمة في ظاهرها، ولكنها متناسقة في باطنها تنتهي إلى فكرة تجاوز الأمكنة والأزمنة للتعبير عن رؤيته الوجودية.

يبدو أنّ تاريخية الذات قد تجلت في روايتي "وجوه" و"خرائط لشهوة الليل" أما في رواية "تزل المساكين" فقد برزت تاريخية المكان، في حين تجلت تاريخية الإنسان الكائن والمنتظر في "كتب الأمير". وكل هذه التاريخيات تخلصت من حمولة الموضوعي مكتسبتا طابع التخيلي عبر آليات التحرر من إكراهات التاريخ وهذا ما سنفصل فيه في الفصل الثاني.

الفصل الثاني:

آليات التحرر من إكراهات التاريخ

لا شك أنّ الرواية مروية سردي دائم التطور، ومفتوحة على جميع المكونات التعبيرية مهما كانت مصادرها¹، ومضمونها مازال لم يكتمل لوجودها في عالم عرضي، وشكلها في حالة صيرورة وغير مكتمل²، كما أنّها تتجاوز العقبات العقلية وتصنيفات الوعي الصّارم عبر خلق الاحتمال "بالاحتيال اللغوي" وتنوع جغرافية السرد رغبة في تعويض العالم المألوف بالعالم الممتع، أي تبرير نفس الواقع من أجل إعادة الاعتبار لما هو غير واقعي لأنه لا ينتمي للتاريخ المألوف³، وإنّما للعالم القابل للإلغاء كلما أردنا ذلك بوصفه بناء ذهنيًا شخصيًا مؤطرًا في ميتولوجيته المتخيل حيث تغيب العقل "Logos"، وإحلال المجاز العقلي لكي لا نقع في الابتذال اللغوي والسردية والقمع الشعوري " فوظيفة الأدب هي أن يخلصنا - كتابا وقراء - من عناء الانفعالات فالتصريح بالانفعالات يحررنا منها"⁴.

يقترن المؤرخ على رواية الخبر أو الكتابة عنه، ومن ثمة لا يعبر عن موقف إيديولوجي له. في حين يصطنع الروائي سياقًا خاصًا به، يوظف الحدث التاريخي كموقف إيديولوجي تجاه قضية ما، وبالتالي تنشط الفعالية السردية والدلالية الذاتية لذلك الحدث⁵، فتوظيف التاريخ في الرواية هو توظيف جمالي عبر شبكة داخلية محكمة الحكمة، مكوناتها الأساسية مقومات النصّ الروائي من شخصيات وزمان ولفضاء وحدث ولغة أدبية تقترض التوازن السردية بينها لتنتهي إلى تكوين النصّ في تنظيم سردي يجمع بين المتعة والموقف الفكري.

¹ ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص93.

² ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص198.

³ Voir : Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Nathan, Paris, 2^{ème} ed, 2003, P 14.

⁴ رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر لبنان، ط3، 1987، ص37.

⁵ ينظر: عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص29.

1- الراوي نفي للمؤلف والمؤرخ

لا شك أنّ للراوي نقطة ارتكاز هامة في "كتاب الأمير"، فهو صوت جوهري يعبر عن رؤية سردية ووظيفة هامة في السياق¹. وفي الرواية كان الانتقال مبالغاً من صورة "الهو" إلى صورة "الأنا"، "فألهو" مرتبط بالراوي الأساسي الذي هيمن على مساحة النصّ السردية وعلى شخصيات الرواية، وأوضاعها الاجتماعية والنفسية والمعنوية. وفي هذا الإطار سعى الراوي أن يكون سرده موضوعياً، ومن ثمة يكون محايداً في وصفه للأحداث، وكأنّ به ينقل لنا هذه الأحداث التاريخية وكلّه احترافية مزيفة، قد توهم القارئ بحيادته، أمّا "الأنا" فهو مرتبط بالراوي الثانوي وهو "جون موبي" وهو راوٍ مشارك محدود الفعالية، يقوم بدور النيابة عن الراوي الرئيسي فيتحدث بتفويض منه: "غطاني ثم عاد إلى مكانه، بجانب وثائقه... تأملها من جديد كنت مندهشاً في صبره وصلابته"².

إنّ الراوي الأساسي عارف بكل شيء، سارد يتكلم من الخلف، فهو كلّ الحضور يسعى إلى الحيادية والموضوعية في تقديم أحداث الرواية، بعيداً عن أية شبهة، ومن حين إلى آخر يستدعي شخصية "جون موبي" لتكون راوية بدورها في المقاطع الحوارية التي جرت بين "جون موبي" و"ديبوش".

لا ريب أنّ الراوي الرئيسي في إسناده للراوي الثانوي مهمة الحكي يهدف أساساً إلى تمكين "جون موبي" من الكشف عن تقلبات نفسية، وضغوط هائلة يعيشها "جون موبي" مع "القسديبوش" مع سرد انحيازي واضح في تصوير هذا الأخير: "أردت أن أقول له صحتك ولكنه لم يلتفت نحوي... قام من مكانه... فوجدني أنظر إليه بنوع من الصمت والحيرة:

- يا حبيبي جون عليك أن تنام قليلاً..."³.

إنّ المزوجة بين "الهو" و"الأنا" في الرواية حررت السرد من نمطية التاريخ لتؤسس نموذجاً فريدة تجمع بين الموضوع والذات من خلال تولي شخصية "جون" عملية السرد،

¹ ينظر: هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي عمان، الأردن، ط1، 2004، ص75.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص221.

³ المصدر نفسه، ص216-217.

مستغلة الحوار للكشف عن نفسها والقس "ديبوش"، لأنها الأقرب إليه وفي هذه الحالة فهو راو داخل الرواية بصلاحيات سردية محدودة عكس الراوي خارج الرواية الذي لا ينتمي إليها وسماه "جينت" السارد من الدرجة الأولى.

وإذا كان الراوي في الرواية التاريخية الكلاسيكية متأثراً وخاضعاً لسلطة المبدع ومصداقية الحدث التاريخي، ومن ثمة لا يعدو العمل الأدبي سوى واجهة براقعة لسرد تعليمي يفتقر للمتعة ولحظة النشوة والإشراق، فإن رواية الميتا/تاريخ، وأخص بالذات هذه الرواية قد تحرر الراوي من سلطة المؤلف ووضع نفسه تحت تصرف المتخيل، أو الحدث المحتمل، ومن ثمة تحررت الشخصيات من وصايتها المباشرة، فيتحول الخطاب التاريخي العادي إلى خطاب ميتا/تاريخي استثنائي عبر الحوار الذي استخدمه الروائي في صراعه مع المعنى الصرف وهذا الترشق الحواري مقارنة دلالية تحيلنا إلى مبدأ التعويض عن عجزه في عدم مقاومة إغراء الوثيقة التي تدفع به إلى تبني مسارها الأحادي باعتبار الرواية لا تحاكي ما هو واقعي وتاريخي، وإنما تخلقه¹، فكانت البنية المعمارية للرواية قائمة على تركيب العناصر المكونة للمحتوى النصي وفق منظور فني عبر انتقاء الأحداث وتوزيعها بالصورة التي لا يراعى فيها فعل التاريخ، وإنما تمكين منظومة الرواية من أحكام قبضتها الفنية عبر اختراقات تتجلى في عنصري الحوار والوصف وكذا توزيع الشخصيات في شكل تناوبي، لكي يظهر الاستعمال اللّبي « Ludique » للمفوض السرد².

وإذا كان الخطاب التاريخي قائماً على عنصر عملياتي، أي تواصل محض، فإن الخطاب الروائي مفاجئ أي انبھاري. والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف نجعل من مرجعية تاريخية فرضت نفسها في النص الروائي عبر الوثيقة بكثرة مرجعية هامشية بطريقة مكيفة لا تستهوي قارئ النص الأدبي؟

¹ ينظر: عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، المغرب، ط1، 1990، ص31.

² ينظر: المرجع نفسه، ص27.

لقد اعتمد الروائي على إستراتيجية سردية قائمة على تحويل المرجعية التاريخية إلى مرجعية لا تاريخية، وذلك بتأسيس نصه الروائي على أحداث وشخصيات منتزعة من سياقها التاريخي الماضي إلى سياق مبتدع ميثا/تاريخي، ويتجلى ذلك عبر تعددية صوتية باستخدام خطاب الراوي العالم المهيمن في الرواية في أجزاءها السردية والوصفية كقوله: "28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر.. لا شيء إلا الصمت والظلمة.. عندما رأى "جون موبي" زورق الصياد المالطي يقترب من حافة الأميرانية إليه لوح له بالفتنديل الزيتي.."¹، وخطاب الشخصيات عبر الحوار تارة يعلق عليه الراوي وتارة أخرى تعلق عليه شخصية روائية كشخصية "جون موبي":

- "عزيزي جون أعذرنى لقد أرهقتك كثيرا، إنى أحملك أكثر مما تستطيع...

- أنت تعرف يا سيدي ماذا يعني لي وجودك والعمل معك لا أب لي ولا أم لا أحد غيرك يملأ القلب...جملتي التي أكرها دائما على مسمع مونسينيور ديبوش كلما اعتذر لي عن شيء ما..."².

لم تعد الرواية تعرض الأحداث وفق التتابع الزمني³، فالترتيب الزمني هو ترتيب تاريخي باعتبار أن التسلسل الزمني للأحداث أهم خصائص السرد التاريخي، من بداية ووسط فنهاية⁴ ومن ثمة لا يخضع السرد الروائي للتسلسل المنطقي وإنما منطق السرد هو المتحكم في الزمن على مستوى الخطاب باعتبار السارد هو الذي يتحكم في ذكر الأحداث⁵ وبالتالي يتم التّشويش على المتواليّة الحديثة، وهذا التّشويش خلاق لبنية نصية خاضعة للاعتبار الجمالي والإثار يفتخني هذه المتواليّة، فينسحب السرد التاريخي في المتن الروائي، وتبقى الماضوية

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص9

² المصدر نفسه، ص210.

³ خليل رزق، تحولات الحكمة، مؤسسة الإشراف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص68.

⁴ ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 2002، ص109.

⁵ ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص91.

لأنّ الحدث التاريخي بالمعنى الأنطولوجي ما حدث فعلا في الماضي، وتعد ماضوية ما حدث خاصية مطلقة،¹ وبالتالي هناك التّمظهر الزّمني للنص «*Configuration temporaire*» الذي يتوسط التّمظهر السّابق للمادة التاريخية «*Préfiguration*»، وإعادة التّمظهر لها «*Refiguration*»² من قبل السّارد عبر تفعيل آليات المتخيل السّردية، لأنّ المقام السّردية هو الذي يحدد الإجراء الزّمني وليس المقام التاريخي.

نجد في رواية "كتاب الأمير" المادة التاريخية وقصة حياة شخصيتين، ومن ثمة تحقق التناوب «*Alternance*» وهو صيغة سردية تتعلق بسرد قصتين، حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتم الانتقال للثانية ثم العودة إلى الحكاية الأولى حتى نهاية السرد.³

لقد تجلّى الفرق في أكثر من موضع كالتقاء العبارات بحذف بعضها، وإعادة صياغة البعض الآخر، ومخاطبة الأمير بضمير المخاطب لا جمع المخاطب الموجود في الكلمة الأصلية وكأنّ "نابليون" لا يبالي بمكانة الأمير الهامة، فهو سجين كبقية السجناء، وإن كان سجيننا خاصا.

إنّ الرّاوي عارف بكل شيء لا يسرد شائعات وإنما يروي أحداثا تاريخية موثقة في إطار مبادئ المتخيل، فهو غير مشارك في الرواية، ولكنه يضع شخصياته التاريخية تتحدث عبره ومن ثمة لم تعد كذلك بل أضحت شخصيات ذات مرجع تاريخي وتخيلي في آن واحد.

لقد لجأ الرّوائي في تقديم نصه وصياغته إلى تقنيتين هما:

أ- محكي الأحداث «*Récit d'événements*» ونجد كلام السّارد، حيث تكون صيغة السّرد هي الحكاية⁴، كما في قوله: "7 ماي 1833 الربيع لا يحمل دائما الأخبار السارة رائحة البارود التي كانت تملأ كل البايك الوهراني سرقت من الربيع زهره ونواره وعطره"⁵.

¹ ينظر: بول ريكور، الزّمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ص155.

² ينظر: المرجع نفسه، ص97.

³ ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردية، ص92.

⁴ ينظر: محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السّردية، دار العريف للنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 2007، ص88.

⁵ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص93.

ب- محكي الأقوال «Récit des paroles» يتضمن خطاب الشخصيات وتكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات¹: "سيدي السلطان أنت ترى الناس لم تعد إلا قلة قليلة تقاوم معزولين في الجبال..."².

ومن منطلق محكي الأقوال نقف عند الحوار التالي:

- "أتمنى أن يأتي الخير على يدك مونسينيور.

- أتمنى من كل قلبي أن يسمع الله دعوانا وهو لا يخيب أبدا طالبيه.

- قلبي يحدثني أن زيارتك هذه حاملة لبشرى خير.

- لا يوجد للأسف شيء ملموس يمكن أن يفك كربتك ولكني جنئك بيدين فارغتين وقلب

مليء بالخير والدعوات ورجلين لم تكلا أبدا من الركض بين مكاتب الإدارات لكي يلتفتوا إلى قضيتك"³.

وفي موضع آخر نجد:

- .. بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل..أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة

لم تتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلا قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك..سادتنا القدمات فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يختل إيمانهم.

- الإيمان في القلب...أنا مستعد من كل قلبي لأسئلتك.

متيقن أن قلبك لن يتوقف عن فعل الخير حدثني إن كآخ ولا تقلق من أخطائي فالنية

لطيبة هي سيدة السؤال والمقصد"⁴.

هذا حوار دار بين "مونسينيور ديبوش" و"الأمير" على مستوى الخطاب المحول

«Transposé»، وهو كلام منقول من وثيقة تاريخية جاء فيه الحوار كالاتي:

- " أتمنى أن تدخل بركة السماء معك إلى هذا المنزل.

¹ محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردى، ص88.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص310.

³ المصدر نفسه، ص42.

⁴ المصدر نفسه، ص43.

- أتمنى أن يسمعنا الله الذي يرانا ويسمعنا من صميم قلبي.
- قلبي يحدثني أن زيارتك تحمل بشرى خير...
- أية بشرى تتحدث ؟ لقد جئت إليكم بيدين فارغتين وقلب مليء¹.
- ...بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل..أطلب منكم في الموضوع بعض التوضيحات .
- أنا مستعد من كل قلبي.
- متيقن أن قلبك لن يتوقف عن فعل الخير، حدثني إذا كأخ...كأب لابنه².

لقد أعاد الرّواي تشكيل الحوار «Refiguration» وبذلك قطع الصّلة كلية مع المرجع/الحوار الأصلي عبر ما يسمى بالإحالية «Référencialité» لتمييزه عن مرجعية الواقع³ عبر المرجعية التناسلية ذاتها التي تعيد الأدب إلى ذاته بشكل دائم "فريفاتير" يؤكد بأن الدلالة في النّص الأدبي هي دلالة تدليل أي مسار دلالي «Signifiante»⁴.

فالحوار في ظاهره يبدو مرتبطاً بشكل قطعي بالوثيقة ولكن في الحقيقة هو مجرد وهم مرجعي «Illusion Référentielle» لأنّ بعض العناصر الحاضرة فيه ذات طبيعة تخيلية فجيرار جنيت يقول: "لا يؤدي النّص الرّوائي إلى أي موقع خارج النّص، وأية استنادة يقوم بها من الواقع..فإنها تتحول إلى عناصر خيالية..."⁵ فالألفاظ والعبارات التي لم نجدها في الحوار الأصلي تؤدي إلى تفعيل المعنى، وتمنح للحوار شحناً دلالية مختلفة بالمقارنة مع الحوار الأصلي الموثق، وهذا انتصار لمشروع الرّوائي ولأفكاره فقول الأمير: "سادتنا القديماء فعلوا مثل هذا بدون أن يختل إيمانهم"⁶ انتصار لمشروع الانفتاح على الآخر الذي تبناه الرّوائي والأمير الشخص معا.

¹ عدنان مبارك وآخرون، الأمير عبد القادر والقيم الإنسانية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2011، ص7.

² المرجع نفسه، ص 8.

³ ينظر: تيفين سامبول، التناسل ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، ص 74.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

⁵Gérard Genette, Fiction et diction, éditions du seuil, Paris, 3 éd, 2004,P 112.

⁶ واسني الأعرج، كتاب الأمير، ص 43.

في نظر رولان بارت « Roland Barthes » فإنّ العمل الأدبي كائن عابر للتاريخ-Trans « historique » فهو لا يتغير، واقف في مواجهة العالم الذي يتغير عبر الزمن، ومن ثمة تسقط كل الأحكام اليقينة¹.

وفي رواية "خرائط لشهوة الليل" مسارات سردية وغير سردية، وهي ليست لها علاقة بالحدث، فهي تداخلات غير سردية « Enclave non narrative »²، كالتأملات الفلسفية والتعقيبات المنتالية، ومن ثمة لم تأخذ الأحداث طابعاً تعاقبياً تضمن للمنتالية السردية مساراً ثابتاً وخطياً فتعددت الوضعيات النصية من وضعية الحدث التاريخي الذي كان منطلقاً للوضعيات النصية الأخرى: "تلك الانفجارات التي هزت الجزائر العاصمة فجأة.. كان عام 88 هو عام الخروج والتمرد"³ إلى وضعية التعقيب على ذلك الحدث: "ضاعت الأحلام الوردية الجميلة التي علقها الناس على ما حدث من تغير"⁴، "الحياة تغيرت في بضع سنين بعد أكتوبر 88.. المرايا تكسرت، والصور تمزقت، والأحلام الكبيرة ماتت"⁵ ثم تنطلق الراوية "ليليا عياش" من جديد من وضعية الحدث التاريخي "عندما بدأ الاقتتال..."⁶ لتعقب عن هذه الوضعية: "...الحقيقة دفنت في التراب"⁷ ومن وضعية التعقيب إلى وضعية التأمل فيما يحدث: "أشعر بأنّ ما يحدث في البلد هو نتاج سلسلة من الإخفاقات"⁸.

إنّ المنطلق الأساسي الذي شيد عليه الروائي نصه يقوم على الحلقة السردية « Cercle narratif » الذي تحدث عنه "بريمون" الذي يرى أنّ القصة منتالية من الأحداث مطبوعة

¹ ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 58.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 156.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 27.

⁴ المصدر نفسه، ص 35.

⁵ المصدر نفسه، ص 36.

⁶ المصدر نفسه، ص 39.

⁷ المصدر نفسه، ص. ن.

⁸ المصدر نفسه، ص 41.

بقيمة إنسانية،¹ ففي كل وضعية تاريخية تعقبها وضعية تأملية أو وصفية أو استنتاجية ولذلك فالمحور الأفقي للرواية هو محاولة تفسير للمحور العمودي للنص أو للحدث التاريخي، وهذا التفسير هو مجرد لحظة تأمل أو استنتاج عفوي غير مدروس باعتبار المشهد المأساوي للوضع المرجعي للحدث لم يعط الفرصة الزمانية الكافية للتحليل الموضوعي أو حتى التفسير العقلي «Explication rationnelle»: «بصعوبة كنت أفتش عن وجهي في المرآة.. شعرت بأنه اختفى مني، ليس هذا هو وجهي.. في الحرب كل شيء فقد ميزته وروحه»².

للسرد الروائي مكونات تختلف في الغاية عما هو في التاريخي، حتى لو عبرت الرواية عن ذلك: «..كنت أعلم أن القدر قد اصطفاني لأقوم بدور.. لا كأميرة ولا كبطلة ولكن كشاهدة على تاريخ ما، وزمن ما، وعصر ما»³. فإذا كانت الأحداث التاريخية تنتهي بتفسير موضوعي، فإن الأحداث التاريخية المسرودة في الرواية تنتهي بتفسير ميتا/تاريخي - «méta» «historique» وبالتالي فالروائي ينطلق من مسودة التاريخ ليجعل منها خطاباً غير موضوعي «Non-Objectif» عبر الساردة، فساردة الرواية ليست هي المؤلف فهي شخصية أنثوية تخيلية تقمصها المؤلف، فكلمة «Narrateur» تعني فعلاً "مثلاً"، فهذه اللاحقة «EUR» التي تجدها في كلمات مثل «Conducteur» «Imprimeur» «Acteur» تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع، وهنا أن تسرد⁴ فنجد ذلك في ملفوظية الساردة التي تتعامل مع الروائي الإله المخفي: «ولعلي لهذا قبلت دعوتك أيها الروائي فاتخرطت في لعبتك أكتب عما عشته ورأته وتلمسته وأحسسته...»⁵.

¹ ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 153.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 39.

³ المصدر نفسه، ص 66.

⁴ عبد الحميد عفار، طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، ص 113.

⁵ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 66.

أمّا في رواية "الشروق غربا" نجد السارد "نوح" يمارس لعبة السرد وهو في حوار استنكاري من بداية الرواية إلى تمامها مع "طارق"، حيث ميزة التداول السردية طاغية، فكل شخصية تقوم بدور مكمل لشخصية أخرى في عملية سردية مركبة «Mixa-narratif» تؤسس للفعل الروائي مدارًا حواريًا مشبعًا بالأحداث التاريخية: "الذي دون الحدث مواطن ليبي.. شاء القدر أن يحوز على موعد رتبه القدر.. ليقابل ذلك الجزائري.."¹.

فالسارد "نوح" يكتب عن منفى "طارق" كما تكتب أو تحكي الساردة "ليليا عياش" عن منفاها الروحي، متخذة من الحكى/السرد منحى ذاتيًا، لكنها استقوت بالحدث التاريخي، لأن تجليات الموت والخوف والرعب التي عاشتها هي وليدة وضع تاريخي مأزوم، في حين السارد "نوح" اتخذ من السرد/الحكى منحى الوصي الذي يقدم شهادته على عذابات "طارق" الذي هو كذلك إفران وضع تاريخي حالك مرت به الجزائر.

في الروايتين تجاوز للقراءة النمطية للحدث التاريخي، فهو معار أو مستعار في مضمار السرد التخيلي، لكي يؤثّر فعل القص، كما يقول أدام «Adam» «يتجاوز النموذج التواصلي بالتداولي الذي تكاد يشمل كافة الظواهر المجاوزة للغة «extra linguistique» ابتداء من السياق المرجعي وانتهاء بالمعطيات الاجتماعية²، وتفعيل هذا المنظور التداولي في الخطاب التخيلي يفضي إلى مراجعات مفهوماتية يمكن حصرها في السارد الخيالي «Narrateur Fictif» وهو نفي للمؤلف المؤرخ.

في النص التاريخي تكون العلاقة مباشرة بين المؤرخ/المؤلف والحدث التاريخي بينما في النص المتخيل أو الروائي يكون حضور السارد كعلاقة فيزيائية وفيزيولوجية تتحقق عبرها الطبيعة غير المباشرة للتمثل³. وهذا السارد الخيالي في علاقة جدلية مع المؤلف المجرد أو الضمني «Auteur implicite» باعتباره ذاتًا مبدعة التي أوجدت العالم الذي

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص10.

² عبد الحميد غفار، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص86.

³ ينظر: عبد الحميد غفار، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص91.

احتضن السارد¹ بينما يتعامل النص التاريخي مع المؤلف الواقعي «Auteur concret»، الذي لا يخلق ترجمة سامية لشخصه²، فالمؤرخ الكاتب هو المؤرخ الإنسان بينما المبدع الكاتب أو المؤلف ليس هو المؤلف الإنسان وإنما أنا أخرى تشتغل في اللاوعي السياسي والاجتماعي والثقافي عبر لغة لا تفصح عن نفسها، لأنها محكومة بنظام سرد يستقطب الممكن والافتراضي والمحتمل بالدرجة الأولى، في حين يبقى النص التاريخي أسير دائرة الاستقطاب العمودي (المسرود الواقعي-المؤلف الواقعي) أما درجة الاستقطاب في النص التخيلي فهي أفقية تتحدد عبر إحدائيات هي (المؤلف المجرد، السارد الخيالي، والمسرود الخيالي).

في رواية "خرائط لشهوة الليل" "ليليا عياش" هي الساردة، وهي أيضا شخصية محورية تلعب دورا في العالم المسرود تختلف بشكل قطعي عن المؤلف الواقعي كشخص جيوغرافي ألا وهو "مفتي بشير"، ومن ثمة كل الأحداث التاريخية التي أنثت فضاء الرواية هي مستخلصات زمانية ومكانية خاضعة للتفسير الذاتي ومشبعة بالمقاربة الإيديولوجية التي تكون عتبة في مجارة التحليل الموضوعي والعقلي لما حدث: "أبناء هذا البلد.. يرزحون في الفقر والفاقة.. وليت الأمر توقف عند هذا الحد، فهم غير آمنين.. صاروا يذبحون كالنعاج ويسلخون في المذابح العمومية...³ وثم تضيف: "وهم كالفئران الهلعة المختبئة طوال الوقت..."⁴.

أما في رواية "الشروق غربا" فالسارد توح " يقرأ الواقع التاريخي عبر رؤية ذاتية وحالكة لشخصية طارق": "الذي دون الحدث مواطن ليبي.. شاء القدر.. ليقابل ذلك الجزائري مستعينا به..."⁵.

¹ ينظر: المرجع نفسه، ص 89.

² ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 68-69.

⁴ المصدر نفسه، ص 69.

⁵ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص 10.

لجأ كل من "مفتي بشير" و"فتحي العبدلي" إلى الشاهد «Témoïn» كوسيلة قولية أو خطابية لإعطاء للفعل الحدتي مظهرا حيا وملموسا. وهذه الوسيلة لا تهدف إلى التّدليل بقدر ما تعمل على تحريك المخيلة¹، فالسّاردة في "خرائط لشهوة الليل" استمدت طاقتها كشاهدة عيان وفي الوقت نفسه باستحضار صورتها الحسيّة والمعنوية بغية إحداث صدمة وصدى شعوري لدى المتلقي، وهذا هو تيمة الرّواية. وبالمقابل وظف السّارد "توح" في رواية "الشّروق غربا" الشاهد/الشخصية "طارق" كتعويض عن الخبر المروي حول الوضع في الجزائر وهو مجرد ناقل «Rapporteur» المسجد في طارق الجزائري: "تحصلت على شهادتي تلك بفضل مساعدة إنسان بسيط كان ينام بمرآب للسيارات... هو يرقد أخيراً أسفل هذا التراب.. ما تركه خلفه كارث لا يتعدى كونه حسرة!!"².

وهذه التّقنية أطّرت الخطاب الرّوائي في كلا النّصين لتقوية وتأكيد أطروحة موضوع الرّوايتين، وهو هيمنة العنف كمؤشر سلبي على مرحلة عصيبة مرت بها الجزائر.

وإذا كانت السّاردة في "خرائط لشهوة الليل" في تحديدها للمقام السّردي تنطلق من الخطاب المسرود الذاتّي في عملية استرجاع ذكريات الطفولة والجامعة، فإنّ طابعها الذاتّي لا يبعدها عن مفهوم التّمثيل «Analogie» الذي يبحث في "استدعاء صور تحكي أحداثا من أجل نقل أفكار مرجعية ذات قيمة رمزية"³، وهذا الانتقال من مجال إلى مجال مغاير يتم عبر خلق علاقة بين الموضوع والحامل، وتوتر العلاقة بينهما في إطار تداولي محض. "وصلتنا برقية تخبرنا أن والدي توفي بالبحر..كنت في التاسعة من عمري..لم أفهم معنى القدر حتى اليوم...لقد غدر بي وأنا صغيرة.."⁴ وتضيف: "كان موت أمي نهاية لشيء ما أو حقبة أرادت لها أن تنتهي فجأة بذلك الشكل الفاجع"⁵. إنّ موضوع "النهاية والمباغثة" يتكرر في

¹ ينظر: عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص96.

² فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص9.

³ عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص98.

⁴ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص9-10.

⁵ المصدر نفسه، ص16.

الرّواية في قول السّاردة "ليلىا عياش" في مجال آخر غير مجال الطفولة: "... تلك الانفجارات التي هزت الجزائر العاصمة فجأة.. كان عام 88.. حيث تقلبت الأوضاع على عاقبيها..."¹.

إنّ الحامل أو شبه الشّبّه «Phore» بين المجالين هو نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة غير منتظرة، وعواقبها وخيمة، حيث لم تعد السّاردة تسيطر على محيطها الخارجي، ولا على تجربتها النّفسية، كما لم يعد المحيط الذي تنتمي إليه مسيطراً، لأنّه فاقد للسرّعية. ومن ثمة تتوالى الهزائم والانكسارات في كلا الجانبين، فتتكسد التّناقضات في الرّواية في تعاطي السّاردة مع الواقع أو المحيط المثخن بالجراح عبر متتالية سردية ووصفية تنبئ بأن الوضع أعظم مما يتصور.

إنّ الأنظمة السردية المبنية على أساس الذات المتخيلة في علاقة تمثيل مع النّماذج التّاريخية المنظمة للمشهد السردية، وهذا ما لمسناه في رواية "الشّروق غرباً" فشخصية "طارق" في حوارها مع شخصية "توح" يستنطق واقعه الخاص عبر اتصال الكينونة الخاصة بالواقع الماضي الملازم لحاضره وهو غائب عنه في فضائه/الملاذ الجديد، لكن واقعه الجديد هو حصيلة لذلك الواقع الغائب حسيّاً، الحاضر نفسياً "أنا لم أغاندها كل الذي فعلته أنني استلقيت خوفي كزورق نجاة فهناك ترتكب الجرائم ببشاعة وتسجل ضد مجهول..."². "إنّ نصّ الواقع الذي يتألف من نصوص الواقع الاجتماعي أو التاريخي تفرض حضورها على وعي الكائن/الناص"³. وهذا الواقع هو عالم الضرورة، وما يقابله نصّ الممكن بوصفه عالم المحتمل، وكلا النّصين يؤسسان عبر التمثيل النّصّ المنتظر، وهو النموذج المضاد «Anti-modèle» ويتجلى ذلك عبر سلوك الشّخصية الرّوائية الفاعلة، ومواقفها الإيديولوجية: "بدأت أنظر للعالم بمنظار مسعود، الحشرات الصغيرة تلك، النفوس الميتة والمهجورة ما جدواها في الحياة؟ يموتون إن لم يكن بألة حرب...فبأسوأ الإهانات وأقنرها، سيأكلهم المرض الشلل...الجوع والهزيمة الأخلاقية..."⁴ "أين لي ببرهان ربي وأنا القادم

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 27.

² فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص 11.

³ عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، ص 54.

⁴ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 69.

من مكان تغلف فيه النساء تحت مسميات عدة..¹.

وقد تجسّد النموذج المضاد لدى شخصية "طارق" عبر المنفى وهو يبحث على ترميم كيانه السيكلوجي والتاريخي بموقف بطولي "كنت منتشيا مثلك البارحة يومها حاتميتي قادتني للمصحة تقدمت واهبا دمي لذلك الجريح المحتضر، تبرعت بما لا أملك سواه لشخص لا أعرفه"².

إن لحظة التاريخ في الروايتين عبارة عن لحظة احتضان الآخر انطلاقاً من الذات، ففي حضرته يتأسس السياق الاجتماعي والتاريخي، ولا يغيب عنها هذا الكون الخارجي، وإن سعت إلى تجاوزه عبر منظور شخصاني واسترجاعي لذاكرة الأنا والخبرة التخيلية التي من شأنها صنع الفارق المنتظر بين الكتابة الروائية والكتابة الإملائية "أتربع وأتساءل ما معنى أن أحكي الأمور من زاويتي الخاصة.. أي صوت في روايتك... لا بد أن يبدأ من الماضي، ماضيه الخاص..."³. "بعد أن أنجزت كتابي هذا حملت نسخته العربية إليها فإذا بها تعيد طباعته.. وتعلق نسخة منه على شاهد قبره..."⁴. ومن ثمة لا يمكن تحديد منتهيات الفعل القولّي والكتابي بقدر ما نبحت عن منطلقاته، لأن "التحليل النصي لا يبحث عن معنى النص أو في إعطاء معنى له بلا غايته بناء تصور متخيل لتعددية النص..."⁵، بخلاف الكتابة الإملائية التي تعكس رؤية ضيقة، صمنية من قبل المملي، وما على المملي له الالتزام بالقواعد الإملائية عبر الخبرة المعرفية فالمؤرخ يمارس كتابة إملائية «Écriture Orthographique» لا يأبه بالتقسيمات الشكلية لنصه، يلتزم بالتتابع الزماني، ويؤشر على الأحداث بموضوعية، في حين يمارس الروائي كتابة مقطعية تبتغي الشكل الجمالي وفق عقد هرمي، فيه انتقائية للأحداث فالناقد "غرايمز" يشير إلى كيفية التلاعب بنظام تسلسل

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص22.

² المصدر نفسه، ص30.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص7-8.

⁴ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص9.

⁵ عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص80.

المعلومات لإبراز بعض الأحداث وإعطائها أهمية أكبر من بعض الأحداث الأخرى¹ فالإخراج الروائي خاضع لواجهة المظهر الكنائي، لأنّ الكناية "تجعل الذات تتابع سلسلة الكلمات التي تعبر عن سلسلة لا منتهية من الدوال التي تهدف إلى تحقيق رغبة تعويض عن شيء مفقود"²، في حين الإخراج في الخطاب التاريخي ذو واجهة محكومة بقاعدة الإخبار والتقرير دون تفسير لذلك الخطاب.

إنّ المظهر الكنائي هو "صناعة مجال خاص"³ أطلق عليه "باشلار" اسم "عالم التخيل"⁴ وهذا العالم "لا يعيد تقديم الواقع، ولكنه يمتلك بنيتها الخاصة"⁵. فإذا كانت الأحداث التاريخية موضوع تأمل أو تفكير أو نظر، فإنّ توظيفها في المتن الروائي يسمو بالموضوع فيكتسب أهمية نوعيّة ويهيمن عليه قانون التشاكل⁶ ففي "خرائط لشهوة الليل" "تسرد" ليليا عياش" أحداثا تاريخية لا تقف عند مستواها التاريخي، وإنما يتحقق فعل التشاكل مع مطابقة لهذه الأحداث مع وضعيتها الخاصة ومن أمثلة ذلك: "قال لي مسعود مرة:

- الناس لا تقرأ تاريخها أبدا"⁷

ثم يضيف: "حرب الجزائري مع الجزائري ليست جديدة..أثناء الثورة حاربنا أنفسنا..أكثر مما حاربنا عدونا، صفينا الكثير من القادة التاريخيين، كنت شابا أيامها ولكنني وقفت مع الأقوياء، هذه خلاصة فلسفتي في الحياة " كن مع الأقوى تنتصر دائما..."⁸.

¹ ينظر: ج.ب. براون، ج. بول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997، ص156.

² عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص206.

³ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص26.

⁴ المرجع نفسه، ص.ن.

⁵ المرجع نفسه، ص.ن.

⁶ المرجع نفسه، ص52.

⁷ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص23.

⁸ المصدر نفسه، ص84.

إنّ هذا المستوى من السرد التاريخي في علاقة تشاكل مع توجه الساردة في تعاطيها مع المواقف المستجدة فتقول: "لا أبالغ إن قلت إن زوجي أشعري بطمأنينة غريبة لم أشعر بها قط من قبل، براحة وسكينة..."¹.

من موقع ضعف اختارت أن تتبنى فلسفة "مسعود"، ومن ثمة طورت إشكالية غياب القيم وتشظي الحقيقة، لأنّ الحقيقة النفسية للموضوع هي المنتجة للتشاكل في إطاره الإبداعي، فسجل المتخيل وهو في علاقته بالسجل التاريخي يبحث عن الكثافة في الزمان والمكان والحدث، لكي يتحقق فيض المعنى أو الإيحاء، وهذا ما يتعارض والحدث التاريخي الذي هو معنى منجز، ومن ثمة فهو أصلي ومرادف للحقيقة.

لقد طغت في الرواية الحالة النفسية على "الأنا" الواعية بما يدور حولها، لكنها أسيرة لها فجاءت تعليقات الساردة في تعاطيها مع الأحداث قاسية، فهي شخصية بئسة منذ الطفولة عرفت اليتيم والقهر: ".. سأعيش بهذا الشعور الجارح، الشعور المؤلم بأن هناك نقصا ما في تكويني، في حياتي، في ذاكرتي، وفي قلبي وروحي"². وتضيف: "بدأت أنظر للعالم بمنظار مسعود، الحشرات الصغيرة تلك، النفوس الميتة والمهجورة، ما جدواها من الحياة..."³.

وتستمر الرواية في ممارسة فعل التناوب بين "الأنا" والحالة النفسية وقد تجسد ذلك في قولها: "البعد والاقتراب، العمق والسطح، الهاوية والفوق، الليل والنهار الجنون والعقل... كل شيء ينتسب للثنائية الضدية..."⁴.

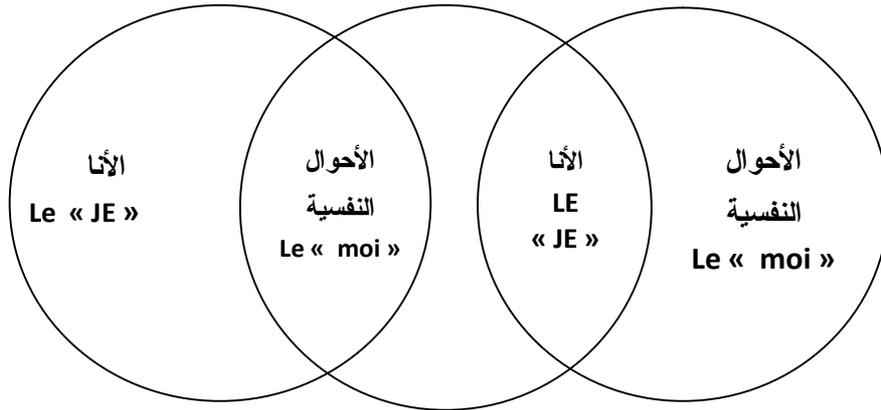
لا يمكن لوعي الساردة تحمل ثقل الحالة فراحت تبحث عن متنفس عبر الانحراف الدلالي لكل ما هو تاريخي وسياسي، من فرط حضور اليأس والقلق الوجودي. وفي هذه الترسيمة يمكن تفسير ذلك:

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص54.

² المصدر نفسه، ص12.

³ المصدر نفسه، ص69.

⁴ المصدر نفسه، ص108.



حاولت "الأنا" «Le Je» إعادة التوازن لحالتها النفسية بتغليب التحليل المنطقي الهادئ بما يدور حولها، لكنها لم تفلح لجسامة الانهيار النفسي الذي يلزمها. وتترأى لنا في رواية "الشروق غربا" ثلاثة محمولات تحدد العلاقة الأساسية بين الشخصيات وهي:

أ-المحمول الترغيبى: ويظهر في علاقة "طارق بنوح"، فطارق يسعى من وراء خطابه التشاؤمي إلى ترغيب "نوح" في كشف حقيقة واقعه اللببي كما كشف طارق عن واقعه الجزائري ومن ثمة يتوازي الخطابان:

- "ماذا يا نوح لو قارناه بمنصات الحكام ومنابر الأئمة (ويقصد برج ايفل).. يصبح قزما، سخرية القدر ترسمه بتلك الصورة".

فيجيبه: "معك حق ولكن بقيس بطولهم أم بقصر قامة الرعية؟".

فيرد عليه: "لا إنني أحسبها بتناولهم ففي زمن التدني يولد الإنسان قزما، كل المعادن تتمدد بالحرارة وتنكمش بالبرودة إلا الإنسان فهو وحده ينكمش بالجبن"¹.

لقد حقق طارق مراده عبر تعقيب نوح: "كانت عبارات طارق لحظتها أبجدية انغمست حروفها وجعا"².

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص26.

² المصدر نفسه، ص27.

ب- المحمول التّواصلي: ويتجلى في يوم اللقاء غير المنتظر بين "طارق" و"برنار" في مشهد إنساني يوحي سقوط المكون العرقي أو المعتقد في العلاقة الإنسانية: "بث يوماً نداءً بواسطة الراديو.. فحواه أن مواطناً فرنسياً أصيب.. وأن فصيلة الدم المطلوبة من الندرة.. حتميتي قادنتي للمصحة تقدمت واهبا دمي.. بعد ساعة.. تقدم مني شيخ " .. تغمره فرحة.. يقوده ممرض لمحته لحظتها وهو يشير نحوي..."¹.

ج- المحمول التّضادي أو التّعارضى: وبياناته متعددة في الخطاب الروائي منها: "أذكر يوماً ما قاله لي.. بأن الجزائر ذلك الوطن الكريم قد أصبح بخيلاً تجاه أبنائه الذين أصبحوا يعانون الفقر المدقع.. لدرجة أن بعضهم لم يجد برحابة أرضه قبراً يسعهم.."² وفي موضع آخر نجد: " .. فعندما يداس على القانون لأجل تافه من هذه العشيرة أو تلك، شاء القدر أن يكون ابن عمه، أو صهره نافذاً بجهة ما فيغد وشرف الانتساب للدلالة استثناءً يجيز الفقر فوق القانون.."³.

"إن كثافة المعنى تتعلق بالسرد كما تتعلق بالصور البلاغية"⁴ وهذه المحمولات الثلاثة تشكل وحدات السرد الكبرى في الرواية التي في حالة تنازع بين نظامين هما:

أ- نظام المرجع:

حيث يصب حديث "طارق" و"توح" في وضع الشاهد على الأحداث العربية والجزائرية، وما يحيطها من نظام تسجيلي قمعي إلى حد ما، وهو لا يعدو أن تكون هذه الأحداث سوى تاريخاً لها في وضعية الناقل والمحلل لها.

¹ فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص 30-31.

² المصدر نفسه، ص 40.

³ المصدر نفسه، ص 23.

⁴ ت. تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1996، ص 68.

ب- نظام الرواية:

وقد ارتكز على عملية السرد للأحداث والمواقف عبر منفذ المتخيل لكي تتحقق مشروعية النص عبر الالتفاف والتقابل.

ويمكن الفرق بين النظامين في أنّ موضوع الأحداث في نظام المرجع يدور ضمن علاقة "ضمن- ذاتية «Intra subjective» أي "علاقة بين فردين يشكل كل منهما عنصرا جزئيا"¹. وهذا مرتبط ببنية ذهنية خاصة لكل فرد، فـشخصية "نوح" اللببية في حوارها مع شخصية "طارق" الجزائرية تختلفان من حيث خلفيتهما الزمكانية، ولكنهما يشتركان في عدة مفاهيم سياسية واجتماعية وتاريخية بينما في نظام الرواية يكون "عبر- فردي" هو الإطار الذي يستقل بالإحداث، فيكون هناك حضور للحوافز الذاتية شعورية كانت أم لاشعورية، فتصبح مقولات طارق طبيعية ممكنة الوقوع، لأنها نتاج المتخيل، والشئ نفسه ينطبق على "نوح" ومن أمثلة ذلك، "توجهت مع أخي ميشال لنشتري لها هديتها فصحبتنا مادام برنار والتي غدت أمني.."². وفي موضع آخر نجد: "تركته نائمة.. لمأخذ معي إلا جواز سفري وخيبيتي الملازمة لي دوما ومنذ ذلك وأنا الذي يلوذ بي الفرار من مكان لآخر..."³.

لقد ميز "فوتريف" « Vitruve » بين التوازي «Symétrie» والتوازن « Eurythmie » الذي يعني تكيف الأبعاد الموضوعية مع الضرورات الذاتية للرؤية⁴ ويتجلى ذلك في الرواية من خلال تكيف الأحداث التاريخية مع واقع الشخصيات التي تتطلع إلى تفسيرها:

- "لماذا جنحت يا طارق لهذا المنحى؟"

¹ محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج3، المركز الوطني وتخطيط البحث العلمي، المغرب، ط1، 2001، ص31.

² فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص39.

³ المصدر نفسه، ص41.

⁴ امبرطو ايكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2001، ص18.

فيجيب:

- "أنا... لا المسارات هي التي غيرت اتجاهها فاليسار أصبح يمينا وأصحاب اليمين يودون خوض تجربة اليسار ترفا ليس إلا حتى أن العلماني أعلن توبته مرخيا العنان للحيته محتذيا بسلفي ما لحد اختلط فيه الدين بالسياسة، فلم نعد ندري أين نقيم فرائضنا بالمجلس أو بالمسجد"¹.

في النصّ نظام تبادل حيث المكون التاريخي المتعلق بالأزمة الجزائرية ذو دينامية في الرواية، إذ يمكن ترتيبه وفق الأولوية التي يتطلبها الخطاب الروائي باعتبار المكون التخيلي هو محركه الأساسي، فيأخذ موقعه في النصّ وفق ترتيب الخيال لا التاريخ. قامت منظومة الخطاب في رواية "الشروق غربا" على تقنية الحوار، فالكثافة الحوارية في الرواية ذو طبيعة أو صبغة استنكارية «Rétrospective». إذ أعادنا "طارق" إلى لحظات عصيبة من تاريخه الشخصي الذي هو جزء من تاريخ وطنه: "منذ متى يا طارق أنت هنا؟ لا أذكر التاريخ بدقة لكنني أؤرخ وصولي اعتبارا من رحيل الرئيس "بوضياف"². وهذه العودة إلى الماضي تقوم على فترة زمنية أو تاريخية حاسمة في تاريخ الجزائر، فهي نقطة استدلال ذات مرجعية محددة فضاء وزمانا، يقوم عبرها طارق ببناء إستراتيجية في حوار مع نوح الذي نصب نفسه فاعلا في مشروع تحرر عبر أسئلة موجهة إلى طارق.

وهذا المدى الحوارية ينتج عنه توجهان متقابلان يقدمان رؤيتين مختلفتين كل واحدة منها تقع تحت تأثير الرغبة حيث يصبح "السلام" موضوع الرغبة ولكن تعويض الافتقار لا يكون إلا في خلق برنامج سردي ملحق يكون بمثابة بديلا لبرنامج السرد الأصلي الذي يؤطر الخطاب التاريخي المفضي إلى حالة افتقار ونفي اضطراري لأنه يحمل علامة صورة العالم المنهار وهزيمة الحياة: "... اغتيل علانية لتقبر أحلامنا بالحياة الكريمة..³".

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص27.

² المصدر نفسه، ص14.

³ المصدر نفسه، ص15.

يبدأ البرنامج السردى الملحق عندما يتبرع طارق بدمه لشخص غريب تبين فيما بعد أنه ابن جنرال فرنسي متقاعد حارب في الجزائر: "هل حارب بالجزائر؟ نعم وقد روى لي بنفسه ما جرى هناك.. قال أنه سجل عدة انتصارات مشيدا بما حققه ميدانيا هناك..."¹.

وتتبع من هذا البرنامج السردى الملحق متواليات تحوي على لحظات الحبور تعيد لطارق توازنه النفسي: ".حين وصولنا للبيت..وإذ بعجوز مسنة وشيخ هرم يهرعان نحوي.. كان عناقا يفوق الوصف..."² ويضيف ".كم سعدت حينما نادى علي مدام برنار بـ (يا بني)..."³.

إنّ الوحدة النصية لهذا البرنامج السردى الملحق ذات مقصدية تتمثل في إعادة الاعتبار للذات المنهارة والفاقة للأمل جراء النفي الاضطراري، ومن ثمة فالمقاربة الإدماجية، لهذا البرنامج يحقق وظيفة استشعار المستقبل بين وطن فقد خاصية الحياة وفضاء مفتوح على شخصية طارق حيث احتضنه وأمه بالأمل، ومن ثمة تحولت الغربة من رمز دلالي قهري إلى أشبه بأيقونة في نظر "طارق" عبر عائلة "برنار": ". لا أدر أنّ للدم الجزائري كل تلك القيمة إلا هناك فخارج الوطن المتجهم يجد المواطن المهان وطنا أخرا جديدا منفرد الأسارير لا يقابله بعبوس كالذي غادره..."⁴.

إننا حيال كيان إنساني يصطنع وطنا آخر ليحدث القطيعة مع الوطن/التاريخ البائد والحامل لكل ما هو مرادف للموت، فحاول أن يتحرر من دائرة الانكفاء على الذات ليحقق وجوده الفعلي في هذا المجتمع الجديد: ". تقدمت واهبا دمي لذلك الجريح..."⁵.

نلمس إحساس "طارق" بعجزه عن تفسير ما يحدث له وهو في ضيافة عائلة "برنار" التي تبنته هو نتيجة حتمية لموقف تاريخي، وليس موقفا حضاريا، "فبرنار" جنرال فرنسي كان بالأمس القريب جلادا بالجزائر، وعلى الرغم من القهر الاجتماعي والنفي

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص34.

² المصدر نفسه، ص35.

³ المصدر نفسه، ص36.

⁴ المصدر نفسه، ص39.

⁵ المصدر نفسه، ص30.

الاضطراري فإن طارق/ الذاكرة في صراع دائم مع طارق/ الواهم، ينتصر في النهاية طارق الذاكرة، لأنه تحت تأثير الأثر التاريخي: "أي تبرير تود سوقه إلى؟ الأولى بك أن تقدمه لأولئك الذين يستحقونه فعلا للذين غمروك بوجههم يوما مضى لتعود بعد تحرير الجزائر.. فتبحث عن جنرال متقاعد لترديه بليلة أعدها هو للاحتفاء بك عريسا لابنته شقيقا لميشال ابن له أنجبه القدر بعد أن بلغ من العمر عتيا!!"¹.

إنّ نقل التاريخ حال دون تحقيق تلك المصالحة بين "طارق" و"برنار"، وقد تجسد ذلك بموت طارق العنيف وكان هذا الموت هو الفعل الوحيد الذي تستطيع أن تمارسه فرنسا: .. خلصت تقارير الشرطة الجنائية بأن القاتل متطرف يميني..².

يُعدّ الإيعاز أحد عناصر البرنامج السردّي الإضافي، لأنّ شخصية "طارق" وهي الموعز تسعى إلى إنشاء علاقة مع الموعز وهو شخصية "نوح" عبر البعد الحجاجي بإثارة انفعالات الشخصية المخاطبة، وبناء صورة الذات³ «Ethos» المنهارة عبر الحوار: 'فجأة يا نوح عثرت على أسرة كاملة العدد..⁴ ويضيف: "كم سعدت حينما ناديت علي مدام برنار بـ (يابني)..."⁵.

إنّ المقصد الحقيقي لطارق هو نجاعة خطابه، والدفع بشخصية نوح إلى تجاوز العامل بالقول «Acte illocutoire» إلى العامل بالفعل «Acte Actionnaire»، وهذا ما نجده عندما ترك طارق عائلة برنار هاربا:

-يا إلهي اتسمي ذلك ذنبا... أنك مجنون فعلا... أقول لك بصراحة إنّ ما فعلته لا يقره مجنون..."⁶.

ثم يضيف نوح:

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص42.

² المصدر نفسه، ص61.

³ ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص53.

⁴ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص36.

⁵ المصدر نفسه، ص36.

⁶ المصدر نفسه، ص42.

- " أعطني عنوانهم فقط فقد استغفر لك عندهم... "1.

وقد تجسّد العامل بالفعل من خلال ذهاب "توح" إلى العائلة وهو كلّه إقناع كلي بالملفوظية التي سمعها عن طارق الذي مازال أسيرا لانتمائه الجغرافي والتاريخي ومن ثمة لم يملك بعد الوعي باستقلالية القرار، ويبدو هذا المنظور في حالة الفرار التي تلازمه وعدم المجابهة: "إنّه جنرال فرنسي متقاعد: "سألني إن كنت حقا جزائريا حسبما أفهموه... نعم أجبته فما العجب في أن أكون جزائريا.. قال معرفا عن نفسه بأنه يدعى برنار.. وأنه حارب بالجزائر فيها مضى ثم بكى ولم يكمل العبارة.. "2.

إنّ هذا التحوّل رؤية تاريخية بالغة الدلالة في فترة الضبابية السياسة التي تمر بها الجزائر، فمن جهة البطلة "ليلى عياش" في "خرائط لشهوة الليل" تكتشف أنّها لا تخدم البلد بقدر ما كانت تخدم أشخاصا في قولها: "رجل أو رجال استعملوني لمصلحتهم وليس لمصلحة البلد"3. ومن جهة يكتشف "برنار" في "الشروق غربا" أن الجزائري لا يحمل حقا على الفرنسي مادام الفرنسي يحترم حريته: "نحن الجزائريين لا نبيع دماغنا.. نهبه دون منة لأول محتاج يستحقه"4.

تتجسد أمامنا ذلك التاريخ المناهض لكل اختزال للأحداث الماضية وتزييفه في الروايتين ".... وبالفعل تغيرت أمور كثيرة بعد أكتوبر 88 لكن الجوهر يبقى على حاله.. "5
 ..الجزائر ذلك الوطن الكريم قد أصبح بخيلا تجاه أبنائه.. وطن يتقد استعارا"6.

1 فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص 43.

2 المصدر نفسه، ص 31.

3 مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 30

4 فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص 31.

5 مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 30

6 فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص 40.

تتحول المحكيات الجزئية إلى حكي كلي يتمثل في ما قيمة أحداث أكتوبر إذا كانت مجرد تغطية لمشروع تهديم الوطن وتهجير أبنائه؟: "أقسم لي بأنه لو أن حقول بترولنا احتوت ماء... لسعد فلاحينا... لأغتنى أهلنا كافة ولما غادروا واصطفوا بطوابير الذل.. قبالة السفارات بغية الحصول على تأشيرة..."¹.

تتطلق رواية "الشروق غربا" من أحداث تشكل لحظات عسيرة ومصيرية من التاريخ الجزائري المعاصر والسؤال الذي يطرح نفسه كيف اعتمد الروائي على الحدث التاريخي كفاتحة للحدث المتخيل؟

لقد نقل لنا الراوي أحداثا مأساوية عبر شخصية جزائرية تقيم معه بالمهجر تدعى "طارق" "أنا لم أغادرها كل الذي فعلته أنني استلقيت خوفي كزورق نجاة فهناك ترتكب الجرائم ببشاعة وتسجل ضد مجهول.."².

إن شخصية "توح" الراوي يسعى إلى التقاط كل ما هو انهزامي عبر التاريخ العربي وبذلك يحدد علاقة الحاضر العربي المأزوم بنكسات الماضي "وأنا أفتح باب غرفتي شممت رائحة الهزيمة في باريس كأن هزيمة واحدة لا تكفي للإفافة مما نحن فيه..."³، ثم يذكر الجولان وسيناء والقدس كعينة من هذا التاريخ الجريح.

يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر شخصي عندما يتحدث طارق عن نفسه فحياته البائسة والعادية تسمو لتعادل الحدث التاريخي المتمثل في اغتيال بوضياف "لا أذكر التاريخ (تاريخ وصوله إلى فرنسا).. ولكنني أؤرخ لوصولي اعتبارا من رحيل الرئيس بوضياف..."⁴.

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص40.

² المصدر نفسه، ص11.

³ المصدر نفسه، ص12.

⁴ المصدر نفسه، ص14.

ثم يسرد تفاصيل الاغتيال انطلاقاً من تأصيل شخصاني يجمع بين ما حدث حقيقة وما ممكن الحدوث الذي يخضع للمزاج الشخصي: "لأنه الوحيد الذي أشار بسببته للصوص توعدا إياهم..هم لم يمهلوه شروق شمسهم كانوا أسرع منه حين دسوا له الموت مختبئاً خلف ستارة المنصة الشرفية.."¹.

يتعامل الروائي مع متنه بصياغة جديدة تتوالد فيها علاقة إيجابية بين المروي كفاعل تخيلي والتاريخ أو المؤرخ كفاعل واقعي موضوعي، وذلك في اختزالات وتقاطعات بين حياة الراوي وشخصية طارق الجزائري، الذي يعرّي واقعه متجاوزاً حدود التماثل مع ذاته أو وطنه إلى البحث عن استنباط التركيبة الغربية للمجتمع العربي "أين لي ببرهان ربي وأنا القادم من مكان تغلف فيه النساء تحت مسيمات عدة.."².

يتحدث الراوي عن الموروث/الشاذ، وهو معطي يبدو أنه لا علاقة له بما حدث لطارق، لأنه يقدم لنا صورة مكثفة لوضع رجعي لا يستقيم مع فكره العقلاني، ولكنه في الحقيقة امتداد للرؤية التي فرضت نفسها في المجتمع المغربي، والمتمثلة في خلق تعاقد غير صريح بين التخلف وهيمنة الخطاب السلفي الظلامي الذي أفضى إلى ضياع مجتمع بأكمله بعدما تحقق فعليا في تنظيمه الواقعي، متحرراً من مجرد تلفظ صوري يعد مجرد وسيط بين الحقيقي والمحتمل، وبين مستوى الحكي ومستوى القول، فالحكي أسير المحتمل ولا يرقى إلى القول بوصفه فعلاً تحقق في الواقع التاريخي، ومن ثمة يتراجع الاهتمام بالحكاية لحساب القول الذي يخدم الدلالة الخطابية للنص، وهو في حالة تبادل مع المكون التخيلي في فضاء النص، وبالتالي يأخذ آفاقاً إيحائية من دون أن يفقد معناه.

¹ فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص15.

² المصدر نفسه، ص22.

2- الموت المجازي للشخص التاريخي

لا يمكن أن نتعامل مع الشخصية التاريخية إلا من منظورين هما:

أ- موت الشخص التاريخي

الشخصية وحدة دلالية قابلة للتّحليل والوصف، تولّد منّ وحدات المعنى¹ وهذا في داخل المجتمع الروائي، فالشخصية الروائية نظام ينشئه النصّ تدريجيًا، فهي شكل أو بنية عامة. وكلّما أضيفت إليها خصائص أضحت معقدة، ثرية ومرغبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية² ممّا جعل مفهومها تخيليًا ولسانيًا، فهي تخيلية لأنها تُخلق إبداعًا وهويتها لسانية لأنّ اللّغة بنيتها³. إنّها تركيب لغوي ذو منشأ تخيلي، ومن ثمّة كل فعل من أفعالها في الرواية ينتهي في الرواية ذاتها، ولا مجال للبحث عن نظير لها في الواقع.

الشخصية في الرواية دال ضبابي يجعلها الروائي ذات مدلول محدد وخاص بها عبر تأنيثها بالمعلومات والصفات والغايات، فيعطي لها اسما أو هوية اجتماعية وسياسية وثقافية وتاريخية كما يشاء، مع مراعاة منطق السرد وثنائية الزّمان والمكان. وهذه الحرية في رسم الشخصية الروائية تصطدم بالحاجز التاريخي عندما يرسم الروائي شخصية ذات مرجعية تاريخية، حيث في توظيفه للشخصية التاريخية وهي دال مرجعي، عليه أن يكون على دراية بالأحداث التي شاركت فيها تلك الشخصية بالعودة إلى الوثيقة كسند معرفي، وبالتالي نتساءل كيف نتعامل مع تلك الشخصية؟

¹ ينظر: فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، د.ط، 1990، ص26.

² ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص271.

³ ينظر: سمر روجي الفيصل، الروايات العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص131.

وفي رواية " كتاب الأمير" نوعان من الشخصيات:

1 - الشخصيات التاريخية الموثقة الفاعلة:

أ- الأمير عبد القادر الجزائري: من خلال الاسم الشخصي نستنتج بأن بناءها سيكون عموديا بدءاً من بيعتها انتهاء باستسلامها للعدو "عبد القادر واحد من الشباب الغاضب كم أتمنى أن يتفرغ لكتبه ومعارفه لكن عندما تحترق البلاد يصير العلم جنبا والتهاون خيانة"¹. وتتسم هذه الشخصية بأنها تفاعلية مع الآخر، وذات استعداد ديناميكي وسلوكي قار في مواجهة المواقف المستجدة، تحيلنا إلى أن السمة لدى الشخصية التي نحن بدراسته صفة فيها وليست حالة عارضة ومؤقتة، فالسمة جانب قار في الشخصية وليست كالحالة التي هي استجابة انفعالية وآنية².

ومن أمثلة ذلك قدرة الأمير على التكيف مع المواقف العصبية، بعيداً عن الارتجالية والترددية، فعندما أوقف الأمير الإغارة على القبائل انزعج أخوه على ذلك "لقد سدت الأبواب الخير في أوجهنا عندما لا تجد القبائل المتحالفة معنا ما تأكله ستأكل رؤوسنا جميعاً". فردّ عليه الأمير قائلاً: "إلى هذا الحد ما قدرتش تصبر حتى نكمل الصلاة ؟ خلاص كل شيء يتغير هناك العهد اللي كنا فيه قال الناس بغير حق راح ، قبائل صارت منا ومن لحمنا ونحن صرنا منها أخوة في الخير والشر .."³ لقد تجلت سمة الحزم والتبصر في هذا الرد.

في شخصية الأمير حضور للمتخيل الحميمي «La fiction de l'intime» وهو مؤشر على استعادة المدلول/ المتخيل من الدال/التاريخ للفضاء النصي، حتى لو وجدنا ضغوطات الوعي بالتاريخ يسحب هذا الفضاء النصي إلى صرامة الوثيقة، ولكن أولوية الدخلي على الخارجي حسمت الأمر عبر شعرية السرد والشخصية.

وإذا كانت الشخصية خاضعة لتبعية الحدث التاريخي باعتبار الموقف التاريخي يوطرها

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص59.

² ينظر: عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، القاهرة، د.ت، 2006، ص35.

³ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص81-82.

من البداية إلى النهاية، فإن المتخيل الحميمي عبر الحوار والتأمل الفكري والشعور أو البوح الوجداني خلصها من الإطار الصوري الذي فرضه المسلك الزمكاني والسردى لها، فأضحت كينونة خاصة، فهي افتراض خيالي تؤدي دور الشخص/عبد القادر، الشخصية/الأمير، لأنّ الشخص عبد القادر كائن واقعي وحقيقي له وجود فيزيائي في حين شخصية الأمير في الرواية كائن ورقي له وجود لغوي، ومن ثمة فهو يخضع لرغبة الراوي في تشكيلها.

لقد تحرر المتخيل الحميمي من رقابة الوثيقة/التاريخانية، ومن وهم التشبه بها، كما يتحرر القصص الحلمي من رقابة العقل¹، فكان من اصطناع الراوي، لأنّ الوثيقة تتعارض والبوح الشخصي أو الحميمي.

ب- مونسنيور ديبوش: رجل دين حيث عُين أسقفا على الجزائر، مدافع عن " الأمير"، لأنه يعرف جدًا ما معنى أن يفقد الإنسان حريته²، كما أنه أحب الأمير، فجعل منه قضية جوهرية لا بدّ من الدفاع عنها "عندما ندافع عن قضية نصير مرضى بها"³. فتحوّلت هذه الرغبة في إنصاف "الأمير" إلى علاقة صداقة بين الرجلين "ليس الموت... هو الذي يخيف، ولكن الموت قبل الانتهاء من تحقيق ما نصبو إليه... كم أتمنى أن يمنحني الله قليلا من العمر لأرى الأمير خارج أسوار سجنه..."⁴، وفي حواراته مع "الأمير" ازداد إعجابًا به "هكذا البشر مونسنيور لا يعرفون أن الله الذي منح الروح وقدها لا يمكن مسها إلا بالحق أية قضية تساوي حياة إنسان وعزته؟ في كل الأديان شيء من التطرف يؤدي إلى هلاكها.."⁵ فردّ عليه "ديبوش" "كلامك صحيح تماما ودقيق جدا"⁶. ثم يضيف الأمير: "كنت

¹ ينظر: ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ص 77.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 15.

³ المصدر نفسه، ص 15.

⁴ المصدر نفسه، ص 36.

⁵ المصدر نفسه، ص 128.

⁶ المصدر نفسه، ص 128.

أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون...¹.

فردّ عليه "ديبوش": "الحديث معك شيق..."²

يمثل "ديبوش" وعي فئة من المجتمع الفرنسي ترى في إخضاع الآخر للعبودية أمراً مشيناً، وهو صاحب موقف حضاري، وقد سلط الروائي الضوء عليه كثيراً، وكأنه يرغب في تسويق رؤيته، محاولاً تبرئة الموقف الكنسي ورجالها الذين باركوا الاحتلال الفرنسي للجزائر وجعلوه إنجازاً دينياً وانتقاماً من ضياعهم للقدس أيام الحروب الصليبية.

واستناداً إلى الدور الذي تضطلع به هذه الشخصية، فإن صفاءها السيكولوجي ينم عن تسام في زمن الهجمة الاستعمارية البغيضة على البلاد الإسلامية وغير الإسلامية لإذلالها.

ج-بيجو: ألد أعداء "الأمير"، ودوره ليس فقط في الجبهة العسكرية وإنما شجع الاستيطان: "نظر الجنرال بيجو إلى السماء...باتت له السهول الممتدة على مرمى البصر وحقول القمح..التفت نحو أمين السر:

- رأيت قوة هذه الأرض تنقصها السواعد وعقل صحيح يعرف كيف يستغلها، يد عاملة قوية وهي موجودة، وبعض الذكاء..."³.

لقد أعلن "بيجو" سنة 1841 بعد توليه منصب الحاكم العام بقليل بأن الغزو بدون استعمار واستيطان سيكون عقيماً وشعاره "بالسيف والمحراث"⁴.

فقد كان "بيجو" بالتوازي مع انتصاراته العسكرية يصادر الأراضي للذين انضموا إلى "الأمير". لا مناص بأن دور الجنرال "بيجو" في استئصال المقاومة الشرسة له من قبل "الأمير"، وتفريغ الأراضي من أهلها الشرعيين يكمل دور "ديبوش" في استعادة المجد الديني ونبش الأصول المسيحية لهذه الأرض "...تصور كنت أقضي الليالي كلها وأنا أكتب كتابي كتابات

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص128.

² المصدر نفسه، ص 184.

³ المصدر نفسه، ص.ن.

⁴ ينظر: عبد القادر بوطالب، الأمير عبد القادر وبناء الأمة الجزائرية، ص214.

عن الجزائر المسيحية كنت أرى نفسي في ذلك التاريخ البعيد الذي صنعه الكبار من أمثال القديس أوغستين سيعرف الذين يكبرون في تلك الأرض أن رجلا خيرا...عاش في هذه التربة"¹.

إن شخصية "بيجو" فاعل سلبي بالنسبة لمستقبل الجزائر، يشترك مع القس "ديبوش" في محو صورة الجزائر واقعا ومجازا عبر اغتصاب الأرض، وإعادة المجد المسيحي عبر محاولة إحياء تاريخها في الوطن.

2 - الشخصيات التاريخية الموثقة غير الفاعلة:

هي نوع من الشخصيات الموثقة، ولها مرجعيتها، ولكنها غير فاعلة في الحدث الروائي أي التوظيف المحدود لها² فيتم إدراج أسمائها على السبيل:

أ - التمثيل: كما هو الشأن في قوله "... تذكر حماس محمد علي في مصر، لقد أدرك في وقت مبكر أن عليه أولا غلق الممرات مع الباب العالي... وبدء التفكير في بناء دولة تتأسس على المعرفة والعلم..."³.

والرّاوي في رواية "نزل المساكين" ترك مراكش فارا إلى نابولي ومن أوجاعها كما فعل الكاتب الفرنسي "ستاندال".

فهذا التمثيل يعطي للشخصيات المحورية وعيا بالإنجاز المنتظر منها، وتحاول أن تتجاوز هذه النماذج التاريخية "... سأجول بلادا أكبر وأجوس مجاهل أفقر وأعاشر أقواما لم يسمع بهم ابن بطوطة ولا غيره..."⁴ و "...آه لو تدري يا نوح أننا قد شاركنا القتل جرمهم باستدراجه من منفاه..."⁵. فشخصية "طارق" في رواية "الشروق غربا" تترك الوطن لكي لا تلقى مصير "بوضياف"، ومن ثمة يكون النفي أو المنفى بيت الأمان، لكي لا يموت موت

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص215.

² ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص230.

³ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص146-147.

⁴ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص30.

⁵ فتحي العبدلي، الشرق غربا، ص15.

عبيثة، موت الغدر: ".. كان الأجدر بهم أن يحبكوا اللعبة بشكل جيد غير الذي حدث ... تناسب عظمة الرجل ..."¹.

والرّاوي/الكاتب لا يرى في "نابولي" مجرد بلسم، وإنما يزيح صورة المدينة الهادئة ولا يكتفي بالوقوف على هذه العتبة، وإنما يتوغل في عمق ماضيها وحاضرها: "عندما أفكر بنابولي...أرى شوارع ضيقة وجرذانا تجري وراء الأطفال العراة..."² ويضيف "يبدو أن نابولي لها أيضا فندقها... هناك حيث ينطفئ اللحم... هناك لا يصل البحر حيث روائح البحر تحجزها نتانة بطن نابولي السمين..."³.

إنّ اللجوء إلى التمثيل يراد منه التّعلي، ومن ثمة تخترق الشخصية الرّوائية دائرة الشخصية التّاريخية عبر مدلولات لا تمت بصلة بها، فتتفوق الدّلالة على حساب المقصد التّاريخي لهذه الشخصية، لأنّ محمولها الدّلالي هو المستهدف أكثر من طبيعتها التّاريخية.

ب - التّأثير: ويظهر في استحضار لشخصيات تاريخية الغاية منها تأثير الخطاب الرّوائي بإبراز وتقديم دورها الهام في التّاريخ، ولكنّها لا دور لها في الميثاق الرّوائي⁴. فهي شخصيات غير مرشحة بالاضطلاع بأدوار فاعلة في عالم الرّواية، يبدأ أنّها ذات جدوى فنيا ومنها شخصيات "ديكارت، صوفيا نورين، أبو عبد الله محمد..الخ": "...استوطنوها لاجئين من الأندلس يوم سلم أبو عبد الله محمد مفاتيح غرناطة..."⁵.

تفتقر هذه الشخصيات إلى الحدث الرّوائي أو بالأحرى مقصاة منه، ومنّ ثمة يكون حضورها ليس كذوات فاعلة وإنّما كرموز سياسية أو معرفية أو ثقافية أو دينية، أي ما جعلها خالدة في العقول، فهي شخصيات شبحية «Personnages fantomatiques» في منظومة الحدث الرّوائي، وهو نوع من الموت مجازا.

¹ فتحي العبدلي، الشرق غربا، ص14.

² الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص20.

³ المصدر نفسه، ص22.

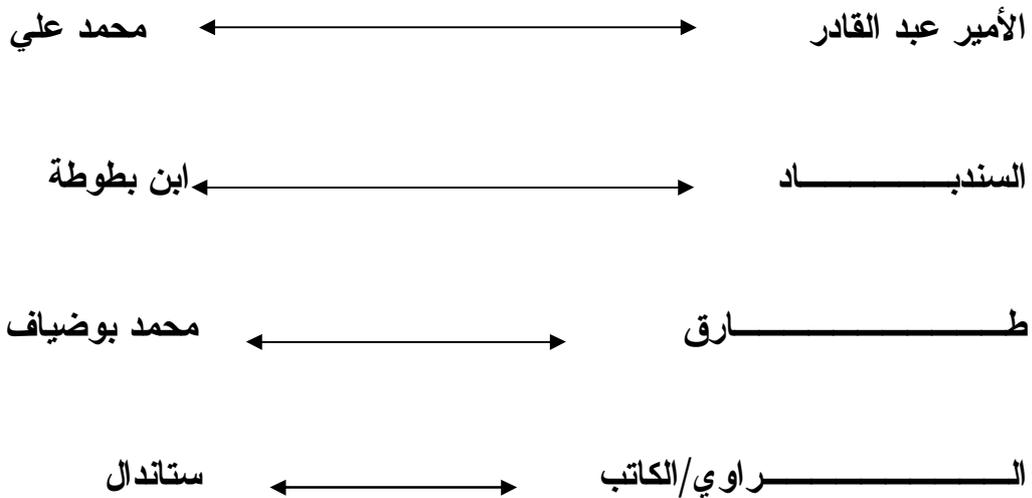
⁴ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص230.

⁵ محمد شكري، وجوه، ص49.

ج- أبعاد التمثيل: في رواية "آخر الأسرار" نجد قوله: "أريد أن أفهم لماذا قام ابن بطوطة برحلته لنفسه أم للأخريين؟"¹ بينما في رواية "الشروق غربا" نجد ذكرا لأسماء لها وزنها التاريخي كما هو في قوله: "لا أذكر التاريخ بدقة ولكنني أؤرخ لوصولي اعتبارا من رحيل الرئيس بوضياف..."².

ويتكرر التمثيل في رواية "نزل المساكين" في قول الراوي: "حلمت بنابولي مفكرا بستاندال الذي كتب: "منذ أولى أعراض المرض... يجب الفرار والذهاب لقضاء ثمانية أيام في نابولي..."³.

إنّ ذكر "محمد علي، ابن بطوطة، بوضياف، وستاندال"، وهي شخصيات تاريخية غير فاعلة في النصّ الروائي، لكنّها تؤدي وظيفة التمثيل، حيث يسعى مثلا الروائي "واسيني" في خلق القياس بين تطلعات الأمير وإنجازات "محمد علي"، والشيء نفسه يتكرر في الروايات الأخرى ويظهر من خلال الشكل التالي :



¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص10.

² فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص14.

³ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص18.

تسعى شخصية "السندباد" إلى تحقيق مشروعها المتمثل في الرحلة عبر العالم كما فعل "ابن بطوطة"، وشخصية طارق تركت الجزائر منفية بعد اغتيال "بوضياف".

3- الشخصيات المتخيلة:

إنها شخصيات لا تحدها مرجعية¹ - بخلاف الشخصية التاريخية-، وهي أشبه بالفواصل حيث تسهم في ربط كثير من الأحداث على نحو معين² لينشأ المعنى الكلي للرواية³. فعمل هذه الشخصيات هو إعطاء للرواية طابعها اللامتوقع، وليس المتوقع كما هو الشأن في الوثيقة التاريخية مثلا عبر صفاتها وأفعالها وأسمائها، وبذلك لم يفقد النص هويته التخيلية وديناميكيته بفضل ما يسمى بأفق التوقع وهو أفق غير خاضع للتجربة كما هو الشأن في الشخصية التاريخية⁴.

ومن الشخصيات المتخيلة في رواية "كتاب الأمير" الصياد المالطي، الزوجة: "كانت الزوجة شبه عارية...عندما وقفت فجأة على رأس مونسينيور الذي أدرك...أنها كانت هي السبب أو الوسيلة التي وضعها الله في طريقه ليتعرف على الأمير..."⁵ الرجل البدين، زوجة القاضي أحمد بن الطاهر، "ما يدهشني في هذه المرأة هو قطعها لكل هذا القفار لإيقاظ زوجها فعدت بجثة..."⁶، البراح، القوال الأعمى وابنته، الشاويش المهبول...الخ.

ونجد في رواية "وجوه" هذه الشخصيات المتخيلة التي كفت كما هو الشأن من سيطرة التاريخية المنطلقة من وعي الكتابة التوثيقية كما هو موجود في رواية "كتاب الأمير" ووعي الكتابة الذاتية كما هو سائد لدى الروائي "محمد شكري" باعتبار عمله رواية السير ذاتي. ومن هذه الشخصيات "فاطي" العاملة في حانة التي تحدث عنها الراوي بإسهاب "تبدأ فاطي عملها في

¹ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص233.

² ينظر: المرجع نفسه، ص234.

³ ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص52.

⁴ بول ريكور، الوجود والزمان والسردي، تر: سعيد الغانمي، ص31.

⁵ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص37.

⁶ المصدر نفسه، ص60.

الثامنة مساءً غالباً ما يدوم عملها حتى الرابعة أو الخامسة صباحاً...¹ "ملیكة الهادي" العائد من حرب الهند الصينية وابنه "علال"، وقد أضحى "الهادي" شخصاً متبركاً به: "في الأيام المشمسة يخرج أبوه للتمشي عبر حقل أو حقول، ثم يرجعه قدام الباب حيث يتقبل زيارات التبرك من أهل القرية وقرى أخرى... لأن بركته صارت معروفة في المنطقة كلها بين النساء..."².

حقاً لقد كتب "محمد شكري" عن حياته، ولكن فقره في عمله نسفت كلياً هذا التصور: "إن قرية طفولتي لم يعد لها وجود حتى في ذاكرتي... تلك الطفولة دمرتها الهجرة"³ هذا الإعلان المبالغ للمتلقي في آخر الرواية يفهم بأن الكاتب في تعاطيه مع حياته كتابة ليست الذاكرة مصدرها الأساسي، وإنما المتخيل الذي سيفرض سلطته في إخراج النص وتأثيره وفق مقاربة جمالية، ومن ثمة فالشخصيات التي تحدث عنها الراوي ليست وليدة الذاكرة كلية، وإنما هي مستخلص المتخيل لغياب هيمنة الواقع الحسي عليها، فهي كائنات مؤشرة بالبصمة النفسية للراوي وتركيبته المعرفية، "ففاطي" مثلاً تحفظ الشعر والموسم "المبتدئة" لها وجه يحمل ملامح وجه "رامبو"، وهذه التعليقات تدحض واقعية تلك الشخصيات، وتتحول إلى اختراع الآخر بأمنيات "الأنا" الكاتبة.

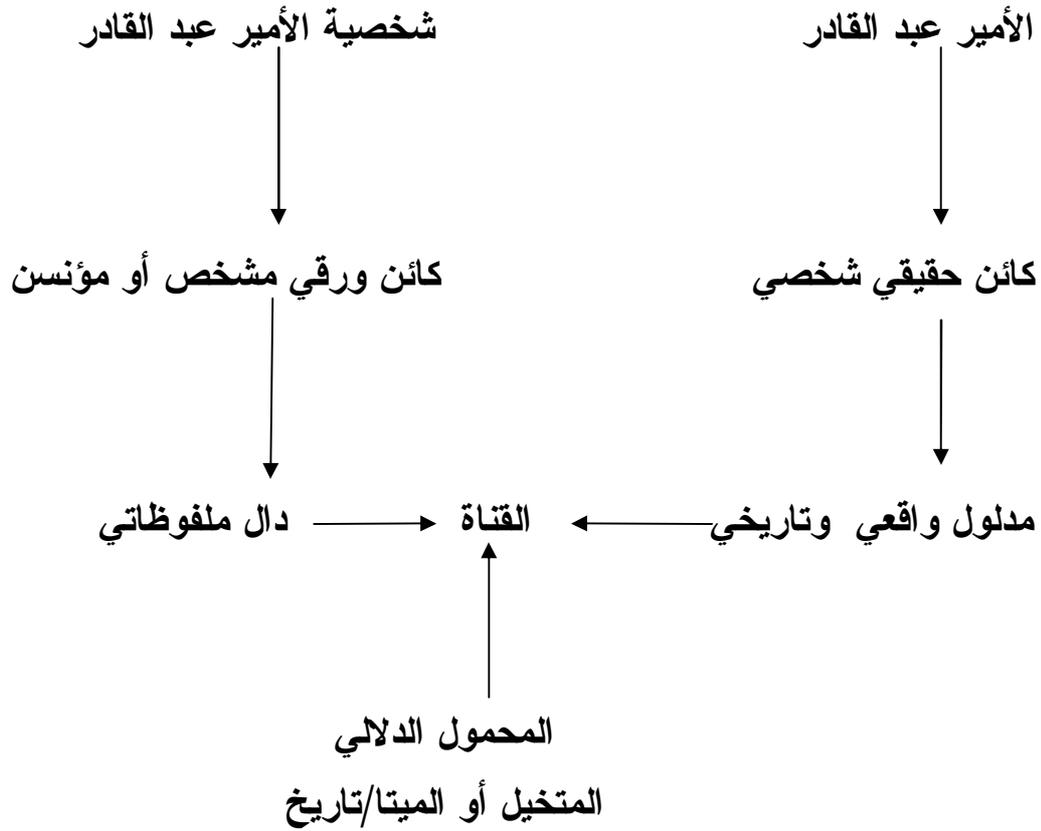
ب- البعث المجازي للشخصية الروائية :

إن الانتقال من مدلول تاريخي إلى دال ملفوظاتي يتم عبر قناة المحمول الدلالي «Transmutation sémantique» وفي هذه الترسيمية تتضح العملية:

¹ محمد شكري، وجوه، ص 21.

² المصدر نفسه، ص 49.

³ المصدر نفسه، ص 152.



للمحمول الدلالي مساحة مفتوحة لآلية التحرر من أبنية أصلية ذات مكونات معيارية لا يمكن تجاوزها إلا بالتشويش عليها، وكذا بعث هذه الشخصيات التاريخية بإعادة الحياة إليها بوصف الرواية تبعث الحياة من جديد في الشخصيات التاريخية وتقدمها حية عكس الوثيقة التاريخية التي تكتفي بتقديمها باردة وميتة¹.

وقد تحررت الشخصيات التاريخية من مدلولها الواقعي والتاريخي متجاوزة التاريخ لتكتسب دالا ملفوظاتيا عبر قناة المحمول الدلالي من خلال:

أ- إعطاؤها الوصفة الدلالية الأدبية: إذ تقوم الشخصيات التاريخية في الرواية بدور وظيفة الشخص/الإنسان التاريخي²، ومن ثمة فالشخصية التاريخية في الرواية هي المعادل الموضوعي للشخص التاريخي في الواقع، وبذلك انتقلت من صفة الكينونة التاريخية إلى

¹-Voir: Aicha Kassail, Devoir d'histoire et pouvoir d'écriture, office des publications universitaires, Alger, 1^{ère}ed, 1987, p9.

² ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، د.م.ج، الجزائر، ط1، 1995، ص126.

كينونة أدبية فخرجت من بيئتها الواقعية التاريخية إلى بيئة متخيلة سردية أو روائية، ولا مجال لمساءلة الروائي عن الوصفة الدلالية للشخصية.

ب- **بعثها وإعادة سلطة اللسان إليها:** وذلك باستخدام ضمير "أنا" في اتصالها بـ"الآخر" "الإيمان أيها الإخوة، لم يعد وحده كافياً، يحتاج إلى دعامة أخرى أكثر صلابة وأكثر جدوى..."¹، وفي موضع آخر يقول: "ربحنا الحرب ولكنهم أجبرونا على خسران معركة السلم لدى الإحساس كأنني دفنت عزيزاً غالياً على القلب"².

كان الحوار وسيلة أو تقنية روائية هامة في تحرير الشخصيات التاريخية من قبرها/ الوثيقة، فدبت فيها الروح من جديد متجاوزة "اللافاعلية" لتحقيق "الفعالية" من خلال التّواصل مع الآخر، فالتاريخ قبر بارد مسكون بالصمت، أمّا الرواية فهي الحياة الدافعة مسكونة بالكلام.

والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي وسيلة فنية تقوي الحدث الدراماتيكي، والحوار الداخلي في الرواية ليس استراحة للحدث كما يعتقد البعض، وإنما الكشف عن حالة نفسية مقلقة، وبطاقة دلالية صادقة عن الشخصية "ابن الكلب، تمتم الأمير، سنرى من هي الأسود ومن هي القطط..."³، "وتحت همهمات غير واضحة تشبه الدعاوي امتطى سيدي مبارك حصانه وسار على رأس الركب"⁴، "...شيء واحد بقي يدور برأس الأمير ماذا سيفعلون برأس بن علال الذي لم يتوانوا عن قطعة..."⁵.

لقد خلق الحوار امتداداً لوعي الشخصي، وانفلاته من سلطة التاريخ، فكان الحوار الخارجي الذي ملأ فضاء الرواية - مقارنة بالحوار الداخلي الذي اقتصر على كلمة أو عبارة

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص114.

² المصدر نفسه، ص147.

³ المصدر نفسه، ص232.

⁴ المصدر نفسه، ص312.

⁵ المصدر نفسه، ص323.

في معظم الأحيان - مرجعية المتخيل فيه التي كانت في تنازع مستمر مع المرجعية التاريخية التي انطلق منها الروائي في تشكيل نصه.

لقد تجلّى نزوع فطري لدى شخصية الأمير إلى الحزم في مجابهة الشدائد وإحلال الانضباط خدمة للصالح العام: "لقد بايعوني وعليهم أن يتحملوا مسؤولية بيعتهم، اللي يمد يده لغيره بدون أمر مني ستقطع..."¹. كما قدم الروائي هذه الشخصية الفريدة في صورة الموحد والمنتمي إلى الوطن لا إلى جهة ما، ومن ثمّة فمشروعه النضالي هو تأسيس دولة المواطنة بعيدة عن القبلية وفي هذا فهو حدّثي: "بعد نقاشات طويلة...التفت الأمير صوب الحصور...داعيا لهم بالنجاح في هذه المهمة التي لاشيء من ورائها إلا مرضاة الله والوطن"²، والمعركة التي قادها كانت دفاعا عن وجود الكيان الجزائري، فهو محب للسلم، وماقت للحرب التي فرضت عليه: "هذا الرجل يريد الحرب واخرق اتفاقية بكاملها سيجيب عن هذا العدوان أمام رؤسائه سأبعث برسالة إلى حاكم الجزائر عن طريق ابن دوران فهو أقرب إلى العقل والصواب"³.

لقد كرّس الروائي صورة شخصية الأمير كقائد موحد، وواع بالمسؤولية التاريخية الملقاة عليه، إلى درجة أن الأفكار التي يطرحها وهو في حواراته مع الآخرين استباقية لعصره: "بناء الدولة يحتاج إلى حالة استقرار...ما تزال العصبية القبلية هي سيدة العلاقات، وهي التي تحرك الناس..."⁴ ويضيف: "الدين يجمع ولكنه يفرق أيضا..."⁵. وفي موقف آخر يقول: "إذا لم نبين آلة حربية موازية لآلتهم...سنظل تحت رحمتهم..."⁶.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 82.

² المصدر نفسه، ص 115.

³ المصدر نفسه، ص 140.

⁴ المصدر نفسه، ص 146.

⁵ المصدر نفسه، ص ن.

⁶ المصدر نفسه، ص 147.

من خلال الحوار تم تشغيل الخيال، أي أنّ الرّوائي ورت الشخصية التاريخية في حوارات وموافق مع شخصيات متخيلة¹ منها مثلا الصياد الملطي، زوجة القاضي فضيق هذا الحوار وخاصة النفسي منه مجال الوثيقة التي كيفها عبر إضافة اللّمسة الشعورية في استنباط نفسية الأمير: "...لم يقل شيئا ولكنه التفت نحو الفراغ حيث لاشيء...تذكر فجأة الفيافي التي قطعها..."². وفي مقطع آخر يقول الرّاوي: "...كانت الصحراء منفذ الوحيد كان قلبه ممتلئا...أحس وهو يعبر الصحراء الخالية أن الزمن الذي يعيشه هو هذا الزمن الرملي القاسي الذي لا يرحم أحدا..."³.

إنّا لمتلفظ عبارة عن كائن كينونته مرتبطة بالكون التّلفظي ومنبتقة عنه، لا وجود له خارج هذا الكون⁴، فإذا كان الرّوائي في تقديمه لشخصية "الأمير" التي أخذت حيزا حقيقيا وكبيرا في الرواية باعتبارها صاحبة الفضل في وجود هذه المرحلة التاريخية بل في صياغتها وخلقها، فإنّ الرواية تؤدي دور ملفوظ ثان، يعيد إنتاج هذه الشخصية خارج هذا التاريخ الرّسمي أو الموثق ليمارس عبرها رؤيته الإيديولوجية، ومن ثمة حضور "الأمير" هو حضور لفظي ورمزي لأنّ قصديّة الرّوائي ليس التّاريخ لهذه الشخصية كفعل إشهاري أو تواصل إخباري أو تعليمي، وإنّما تقديم صورة إنسان يتحدث بالملفوظ الاستيقائي، ما أوجنا في حاضرنا إليه ! فتأمل هذه العينة من الملفوظات: "هذه الأرض لم تعد في حاجة لأي أحد، لا يعرفون أنّ الدّنيا تغيرت وأنها على حافة عالم في طريقه إلى الزوال وعالم يطل بخشونة برأسه لا خيار لنا إلا أنّ نفهمه ونسجم مع ظروفه أو نظل نغني ولا أحد يسمع أصواتنا..."⁵ ويضيف: "الجهل عدو مدسوس فينا يمكن أن ينفجر بين يديك في الوقت الذي

¹ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص227.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص245-246.

³ المصدر نفسه، ص354-355.

⁴ ينظر: عبد الواسع حميري، ما الخطاب وكيف نطله؟ مجد المؤسسة الجامعة للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص36-37.

⁵ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص196.

لا تنتظره فيه أبدا¹ و". وإن الأمير آله في خدمة شعبية ودينه...² ".ماذا نقول للعائلات هؤلاء الذين نبحوا؟ ماذا أقول لأولادهم الذين ينتظرون عودتهم منذ أن عرفوا أنهم في حوزتنا؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة...ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنيمه...³، إنه ارتداد خطاب أو ملفوظات الراوي في خطاب "الأمير" لأنها غير موثقة في أي كتاب تاريخي فكان الانسجام الفكري والإيديولوجي مع الروائي/الحاضر والأمير/الماضي، حيث الذي يتحدث عبر "الأمير" الروائي وليس الأمير ومن ثمة فإن رؤية الراوي في "الأمير" هي أن تاريخه أو آراءه هي الكفيلة بأن تحقق الوثبة التاريخية المنتظرة في حاضر الإنسان الجزائري عبر المثاقفة والانفتاح الحضاري والديني والابتعاد عن التطرف والانزوائية، فمأزق الحاضر لا يختلف عن مأزق الماضي، فالتخلف لا ينتج إلا الهزائم، فالذي هزم "الأمير" ليس الجيش الفرنسي وإنما غياب الوعي السياسي والتفرقة والتخلف العلمي وخيانة الأشقاء "لقد حاربتمهم...وعندما تخلى عني أهلي طلبت من سلطات المغرب مساعدتي فباع رأسي لأعدائي...لقد انتهيت...⁴."

إن انهزام الأمير محصلة للتخلف العلمي وغياب الوعي السياسي الكفيل برص الصفوف لمجابهة عدو منظم مستعد عدة وعتاد لإخضاع الشعوب المغلوبة على أمرها والمتخلفة عن الركب الحضاري.

لا ريب أن الجنس الروائي حقق نقلة نوعية في تعقب التحولات الاجتماعية والسياسية والمعرفية والاقتصادية في المجتمعات المعاصرة ومنها العربية. وفي تناولنا لرواية "كتاب الأمير" تجلت قيمتها الاستثنائية في بنيتها الأسلوبية التي تجاوزت خلفيتها التاريخية، حيث تحولت المادة التاريخية إلى صياغة فنية، فتشكلت صلة جديدة بين التاريخ الموثق والسرد الروائي قاعدتها التاريخ المتخيل، وقد تجلى ذلك في خلق ترتيب جديد للعالم الذي يتم تأنيثه وفق منظومة لسانية أو أسلوبية تتجاهل العالم الحسي.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص253.

² المصدر نفسه، ص258.

³ المصدر نفسه، ص358-359.

⁴ المصدر نفسه، ص408.

"الشخصية مقولة أسلوبية"¹، وبالتالي فالشخصية الروائية ليست مجموعة من التفاصيل التي يتشكل منها تصوير الإنسان، وإنما تجسد المواصفات المميزة في الحياة وتستدعي موقفاً معيناً تجاهها من قبل القارئ².

وإذا كانت الشخصية التاريخية تفرض على الروائي الأخذ بالمقاييس المعروفة عنها وبالتالي تحد من حريته، فإنّ الروائي ناور في تقديم شخصياته من خلال توريثها في حوار مباشر أو غير مباشر في تعاطيها مع شخصيات متخيلة في معظمها وشخصيات تاريخية مهمشة لم تذكرها كتب التاريخ ولم يكتب عنها، وأسميها الشخصيات المقيّمة، حيث يعطي لها الروائي مجالاً واسعاً لتستعيد حضورها التاريخي المغيّب، ولا ريب أنّ الروائي استند في رسمه للشخصية التاريخية على الوثيقة التاريخية، بيد أن مقابل هذه الشخصية في عالمه الروائي هو دال ملفوظاتي ليس إلا وفي الواقع هي مدلول تاريخي.

إنّ ربط نص "الأمير" بالنص التاريخي الموثق يستند إلى تقاطع اضطراري بينهما، ووجود جذر عميق يجمعهما، فإذا كان التاريخ يقدم لنا الشخصية ذاتاً ثابتة، فإنّ النص الروائي يقدمها على أنها مليئة بالمواقف التي يستعصى توقعها، في كل خطوة من خطواتها تفاجئ المتلقي فتصرفات "الأمير عبد القادر" في المتن الروائي لا تخضع للوثيقة بقدر ما تخضع لحس الروائي حيث قدمها في صورة غير متوقعة تقي بالشرط الفني أكثر من وفائها للشرط التاريخي.

لقد تباينت الآراء حول الشخصية والبطل، ففي المنظور الأرسطي يمثل البطل صورة أنموذجية في الأفعال النبيلة المسندة إليه، وكان البطل مرتبطاً عادة بالفعل القوي الشديد، ومن ثمة فهو معطى وصفي للشخصية، وليس الشخصية بحد ذاتها. وإذا كان سعي المؤرخ في تقديم شخصياته ينحو منحى التمجيد، فإنّ النص الروائي ينزع صفة البطولة التقليدية عن شخصياته، ويجعلها فاعلة، فقد أشار "رولان بارت" إلى كون الشخصية فاعلة في النص

¹ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم للكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص312.

² ينظر: مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص139.

القصصي، في حين عند "غريماس" فهي عامل مجرد في النص لنصل إلى أنّ الشخصية الروائية لها دور وظيفة وممثلة، أفصد بالممثلة كونها تؤدي دور الشخصية التاريخية في الرواية. فشخصية الأمير عبد القادر تؤدي دور الأمير عبد القادر التاريخي في النص الروائي وفي هذه الحالة تصبح الشخصية شكلا منتجا في المجتمع .

لقد أشار "تودوروف" إلى أنّ الشخصية مرتبطة بالحالة التي تمر بها في المتن الحكائي، ومن ثمة فإنّ الحالة تعبر عن بنية النص الروائي أكثر من تعبيرها عن الشخصية التي تصبح مجرد نظام يرتبط بالحدث.

وبما أنّ الشخصية نتاج بنية أو حالة، فإنّ تعاملنا معها ينطلق من أثرها « Effet de personnage »، فهي ليست مجرد أداة تجاذب أو تنافر، وإنّما علامة دلالية، لها بطاقة لغوية، تتحرك وفق مخطط اصطناعي لتجسد أثرا ما، "فالأمير عبد القادر" فاعل في منظومة لغوية تقدمه عبر مسار تأهيلي أسير الحافز في ضرورة تحرير الوطن بإعلان المقاومة ومميزات نفسية وروحية يشترك مع الأسقف في أهمية السلم والتسامح لبناء علاقة نموذجية بين الشرق والغرب. وبالفعل استثمر الروائي في هذا الرصيد الإنساني لهذه الشخصية لت هشيم صورة البطل التي في حالة تقابل مع صورة الأسقف "ديبوش"، لأنّ الروائي لا يبحث عن تمجيد الأمير بتعداد انتصاراته، وإنّما مساره الإنساني الذي يسعى إلى إحيائه في الزمن الراهن، وهذا ما جعله يحصر هذا المسار عبر التّبئير « Focalisation » لتضييق مجال التّأويل والقراءة، ليخرج القارئ بمنظور حصري وهو أنّ المعركة التي دارت في الجزائر بين فرنسا والجزائر ليست معركة قيم وإنّما معركة مصالح ونفوذ، وهذا التّصور يتعارض والحقيقة التاريخية.

إنّ التاريخ مرتبط بالظرفي والتّقيني، بيد أنّ الرواية مرتبطة بالكوني والذّوقي، فعبر شخصية الأمير عبد القادر يسعى الروائي إلى تقديم الحدث النموذجي غير المتكرر أو ما

يسمى "الحدث الكوني"¹، فالقارئ الأدبي لا يبحث في الرواية عن بطولات "الأمير" ومعاركه ولم يلتزم الروائي الصدق والأمانة في سرده لها، وإنما يبحث عن الشعور الإنساني بين "ديبوش" و"الأمير" في شكل انطباعات تحولت إلى وثيقة تشتغل فيها الذات الحائرة من أمر حاضر الإنسان ومستقبله.

وهذه الأحكام تنطبق على "محمد شكري" الراوي، فعبر عن هذه الشخصية حُسم أمر توظيفها الاصطناعي، على الرغم من أنها ذات مرجعية تاريخية، منطلقاتها الذاكرة وأهدافها مساءلة الإنسان العربي المنتظر.

3- رمزية الفضاء وتمثيل المكان التاريخي

تتشكل جميع المكونات الروائية داخل الفضاء، ففيه تتم عمليات التخيل والاستذكار والحلم،... ويحيل في أكثر من مرة إلى كثير الأبعاد الرمزية والسيميائية². أما المكان فهو تسمية جغرافية حقيقية³، ومن ثمة يحيل إلى جغرافية تاريخية أكثر من إحالته إلى جغرافية تخيلية كما هو الشأن بالنسبة للفضاء.

في رواية "تزل المساكين" يعيش الراوي علاقة تضاد «Contrariété» مع محيطه العائلي والاجتماعي، فيجد في الكتابة ملاذاً بانّ شارك في مسابقة كان فيه فائزاً، وكانت الجائزة زيارة نابولي باعتبار موضوع المسابقة يدور حول تلك المدينة فيترك عالمه الروتيني من تدريس ورعاية العائلة لتحضنه هذه المدينة، غير أنّه يصطدم بتمظهر الروح العنصرية تجاه غير الأوربي، متأصلة في تاريخها الذي احتفظت به العجوز "آنا ماريا آرابيلا".

¹ ينظر: نور ثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1995، ص38.

² ضياء غني لفته وعواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص28.

³ ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

يتحول المكان في رواية "نزل المساكن" إلى فضاء، لأنه تشكل وفق منظور خاص مشبع بالمخيلة، وأضحت إحدائياته مرتبطة بمشاعر الراوي، فالأنا المكانية تحولت إلى الأنا الفضائية ومن ثمة تجسدت رؤية الشخصية الروائية الخاصة، وليست رؤية الشخص المؤلف العامة.

إذا كان "المكان هو القاعدة المادية الأولى التي يبني عليها النص معماره الفني"¹ فإنّ الفضاء رحلة متخيلة "متعددة الأبعاد، غنية بالمعطيات التي تفسح للتأويل والقراءات منافذة عدة"² فالمكان هو المرجع والفضاء هو الخيال أو الخيالي المتصورّ تكون المطابقة بينهما في التسمية وليست في التنشئة، لأنّ الفضاء مساحة سردية تؤثثها وحدات سيميائية، في حين المكان موقع جغرافي رمز السيادة والاحتكار، تمارس فيه سلطة المرجع والمرجعية بينما الفضاء امتداد طبيعي وغير مختزل للمعروض النفسي والاسترجاعي للشخصية الروائية: "عندما وصلت إلى نابولي كنت قد أصبحت رجلاً آخر، جسدي أصبح خفيفاً، كان لدي شعور بأنه أفرغ أثناء الرحلة، الأشياء الثقيلة والقيود والعقد، كل ما كان يعذبني كاد أن يختفي ذاكرتي غدت اصطفاائية، هذا الرحيل كان أكثر من ابتعاد جغرافي..."³.

لم تعد مدينة "نابولي" إرثاً جغرافياً، وإنما رحلة الشعور بالحرية" شعرت بأنني حر حقاً"⁴، بينما في مدينة "مراكش" كانت حياة الراوي مقفرة: "حياتي الاجتماعية والعائلية مدعومة بالضجر والسطحية..."⁵.

جاء الراوي إلى "نابولي" ليكتب كتاباً عنها، فوجد مكمناً للحكايات حول هذه المدينة عبر شخصية "العجوز" التي تسكن نزلاً الذي غدا فضاء مفتوحاً على المفارقة الاجتماعية والسياسية والفكرية بين المكان "نابولي" والفضاء "النزل"، فالنزل ليس مجرد ديكور، وإنما محور جوهري تتحرك عبره دلالة التغييب عبر لعبة الواجهة والخلفية. رأيت جداراً على

¹ ضياء غني لفتة وعواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، ص 29.

² شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 159.

³ الطاهر بن جلون، نزل المساكن، ص 23.

⁴ المصدر نفسه، ص ن.

⁵ المصدر نفسه، ص 25.

طول الشّارع وراءه عمارة عتيقة رمادية ذات نوافذ واسعة... فوق ذلك الذي لا بدّ أنّه كان المدخل الرئيسي كتبت هذه الأحرف "ملجأ الملكي لساكني كل المملكة"... البلدية أحاطت البناء بسور لحمايته، علوه متران... يمكن القول بأنها حاولت أن تخبئه كأنه عار على مدينة نابولي الجميلة...¹.

إنّ النّزل فضاء إنساني غير إقصائي، يلتقي فيه النّاس من كل أصقاع العالم فهو يمثل صورة الحياة، لكن النّزل من خلال معالمه فضاء مبهم، يلتقي فيه المهمشون من المجتمع، بعدما أصبح المكان المناسب لممارسة المحظور، وفي الوقت نفسه يجسد تيمات التّشطي عبر تهشيم صورة الواجهة/المدينة، وتقديم صورة الخلفية/النّزل كترميز دلالي على تفشي البؤس الإنساني: "من يريد أن يعرف نابولي يجب أن يصيبه البلل، يتعرض لبعض الأخطار، لست كتابا تسهل قراءته..."².

ويقوم فعل التّلازم بين المدينة والنّزل بتوسيع دائرة الفضاء، وذلك بخلق تعارضات صريحة وضمنية عبر قراءة الماضي المؤرخ، والماضي الشّخصي غير المؤرخ: "نعم أنا يهودية وأنا لم أكن أعرف ذلك قبل أن يتعرض والديّ لعدوان على أيدي فرنسيين..."³ وفي موضع آخر تقول العجوز: "بيرو... يحمل صليبا صغيرا... ينكر أصوله الفرنسية قائلا إن فرنسا خانت أوروبا بتخليها عن مستعمراتها. علمت فيما بعد أنّه حاول التطوع ليقاتل مع الفرنسيين في الجزائر..."⁴.

يحيلنا النّص الرّوائي إلى الفضاء المتمفصل بالتّعارض، فثمة نابولي/المدينة الدّالة المكانية التي نالت التفاتة الرّاوي المسجل، وهي مشحونة بمرجعية إيجابية باعتبارها منفذا شكله التّصور الذّهني فقط، لأنّ نابولي/ المدينة أخذت بعدا حلميا، سعى من روائها الرّاوي إلى البحث عن الخلاص عبر خلق علاقة توصيل، تضمن له إعادة بناء ذاته التي عانت من

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص30.

² المصدر نفسه، ص63.

³ المصدر نفسه، ص66.

⁴ المصدر نفسه، ص131.

تدهور صورة العالم الذي ينتمي إليه: ".لمَ أنا في نابولي؟ طبعاً إنها فرصة الأحلام في أن أترك ذلك الجحيم العائلي... أنا في نابولي وفي نيتي أن أجد أحدهما ما..."¹.

لقد قامت الرواية في أساسها على المكان الجغرافي: "أرسل لك طي رسالتي هذه إعلاناً عن مسابقة للكتاب في العالم كله. محافظ نابولي الجديد يرغب في أن يكتب في عام 2000 كتاب عن هذه المدينة..."². ولكن الاستقطاب السردى كان لفضاء النزل كإمكانية حكاية أو قصصية موازنة للمكان "نابولي"، فأصبح "النزل" الفضاء الممكن مناوئاً للمكان "المدينة" لأنه مليء بكل ما هو هامشي، لا تهيمن فيه أيديولوجية الإقصاء يشعرك بأنّ العالم الممكن يتنفس عبره: "مومو نظر إليّ وهو يبتسم:

- ولكن لمَ (الله)؟
- لأنّ مومو مسلم فهو ينتمي إلى جماعة التيجانية في السينغال
- هداني إلى الإسلام إنه جميل، ابني
- ولكنك يهودية إذا كانت ذاكرتي لا تخونني.
- أيقظك أن تعرف أنني يهودية ومسلمة في الوقت نفسه؟..."³.

لقد تخطى "النزل" الإطار المكاني الحسي التاريخي متجاوزاً الطّبيعة الطوبوغرافية إلى الطّبيعة السيكولوجية عبر انبثاق الوعي بالفضاء، فلم يعد موقعا لتأنيث الأحداث فيه، وإنما أضحت ذاكرة خاصة، لأنه مقترن بالشخصية "أنا ماريا آرابيلا" العجوز، فذكرياتها مرتبطة بحياتها الخاصة، لكنها مرتبطة بتاريخ أسود بالنسبة للغرب، حيث تضعضعت القيم الإنسانية وتلاشى الوهم بالإنسان المتحضر فكان السلوك العنصري والفاشي ميزة مرحلة عصبية من تاريخ الغرب القريب، فأنتج مجتمعا متفسخا وحربا عالمية ثانية وقودها القيم الإنسانية .

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 109.

² المصدر نفسه، ص 114.

³ المصدر نفسه، ص 65.

تعتبر حياة العجوز "أنا ماريا آرابيلا" سنداً الصراع بين الإخفاق الحضاري والإنجاز المادي، فالإخفاق الحضاري فعل ملموس، في حين الإنجاز المادي فعل مزعوم، لأنه فاقد لشرعية القيم والمبادئ، وسلطته غير معترف بها. ويستمر هذا الإخفاق الحضاري عبر تعددية الخطاب الزائف الذي يولد الهواجس نفسها التي دفع بسببها العالم ثمنا باهظاً، ولكن هذه المرة باصطناع خطاب المتاهة الذي يغري وفي الوقت نفسه يكرر التوترات المعروفة في سياقات اجتماعية وثقافية وسياسية جديدة "... آلاف الشبّاب من العرب الذين يعرضون حياتهم للخطر لكي يدخلوا سرّاً إلى أوروبا.. إنهم مشبهون ما أن يظهروا على حدودكم، لكي آتي إلى هنا انتظرت شهرين قبل أن أحصل على تأشيرة الدخول.. حتى في مطار نابولي جعلوني أنتظر مع.. الناس المهانين قالوا لي: تأشيرة الدخول ليست حقاً..."¹.

وبالمقابل حدث عند العرب حالة جمعت بين الحضارة والمادة.. يومها عرفوا العصر الذهبي: "... يعودون إلى موضوع أن العرب عرفوا عصراً ذهبياً في الأندلس وأنهم أدخلوا إلى الغرب المسيحي فلسفة الإغريق والجبر والطب.. لقد عرفوا عصراً ذهبياً واليوم هم يعرفون الانحطاط، من يريد أن يكون اليوم عربياً؟!..."².

إنّ "النّزل" فضاء لفظي³ بخلاف المكان فهو حسّي، لأنّه يتشكل من توليفة من العلاقات الدلالية توطّره معركة الامتداد والانكماش. فهذا الفضاء اللفظي يرتكز على طبوغرافية معلومة: "رأيت جداراً على طول الشّارع، ورائه عمارة عتيقة رمادية ذات نوافذ واسعة مفتوحة.. البناء يمتد فوق عدة مئات من الأمتار.. البلدية أحاطت بالبناء بسور لحمايته.. يمكن القول بأنّها حاولت أن تخبئه كأنه عار على مدينة نابولي الجميلة..."⁴ لكنّه مشحون برمزية رواده ومن ثمة اكتسب صفة المتخيل، لأنّه لم يعد امتداداً للعنصر الجغرافي

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 198.

² المصدر نفسه، ص 197.

³ ينظر: محمد بوعزة، الدليل إلى التحليل النص السردى، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 2007، ص 79.

⁴ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 29-30.

التاريخي، وإنما هو مرافعة تصورية في مستقبل علاقة الإنسان العربي بالآخر وهو مشتت بين حقيقته التاريخية ونضالاته على مستوى الخطاب الرّسمي للمجد للقيم الإنسانية. إننا أمام تقاطبات مكانية تخضع لمرجعية التاريخ ووهم الواقع، فمدينة "تابولي" مؤسسة للإقصاء بامتياز في تاريخها السلالي، تسير وفق قانون زمرة الدّم، وما أنتجته من تاريخ العقليات التي مازال يتحكم في إستراتيجية الوعي الغربي.. في إيطاليا كانوا يطاردون اليهود...¹، وفي مقطع آخر نجد: "يهودية قدرة تجعلني زوجا مخدوعا، لقد طفح الكيل سأذبحك... نعم النازيون معهم كل الحق كانوا يعرفون ماذا يفعلون مع الجنس القذر..."² كلمات شخصية "بييرو" في زوجته، وفيها إحالة صريحة للماضي الفاشي لإيطاليا و"تابولي" بوجه خاص، وهذا الخطاب الفاشي المعادي لكل ما هو أجنبي وغير نقي مازال قائما ولكن بصورة جديدة ومعدلة، الإنسان العربي المسلم ضحيته في حاضرنا.

ليس التاريخ مجرد الاهتمام بالماضي، وإنما السبيل المتبقي لقول الشيء الآخر من وراء الكلمات³، ومن ثمة يتحقق الميتا/تاريخ كأرشيف يجمع بين إرادة التاريخ وإرادة المتخيل وبالمقابل يستحضر الرّاوي مدينة "مراكش" كمكان مغلق وممانع لكل وعي تائر ورافض لما يقع من تكريس لرؤى رجعية وسلوكات مشينة عبر وسائط كالقهر والجهل وسلطة تائهة: ".. وهكذا قدنا الصغيرة إلى أهلها الذين يعيشون في ضاحية فقيرة مبنية بالصفوح، لقد سحبوها من المدرسة ليشغلوها، كنت غاضبا.. اتهمت الناس، الأهل، حكومة المدينة، وزارة التربية، وزير الداخلية وهو رجل ذو نفوذ، الحكومة المغاربة الذين يغمضون أعينهم عن هذا الفضائح، الأحزاب السياسية اليسارية التي لا تفعل شيئا لهؤلاء الآلاف من الأطفال الذين يتشردون في الشوارع والجفاف الذي تزداد مسؤوليته أكثر فأكثر...ولكن هل هذه غلطة الشمس إذا كان أكثر من نصف المغاربة لا يعرفون القراءة

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص129.

² المصدر نفسه، ص146.

³ ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، ص117.

والكتابة وهذا بعد أكثر من أربعين عاماً من الاستقلال؟! ..¹ وفي موضع آخر نجد: "إنّ التّسول كارثة اعتادت عليها المغرب يبدؤون باليأس سبباً لمد اليد، ثم ينحنون الظهر يعرفون الجبين أمام القادرين ينسحقون يفرغون من كل كرامة..."².

يقدم الرّاوي مدينة "مراكش" ليس كرمز للبعد التاريخي أو الجمالي وإنما رمز للانحدار وحضور اليأس وتفشي الخطاب الرّجعي، وهي نموذج مصغر لما يحدث في المغرب: ".. رأيت سائحين يضايقهم مرشدون مزيفون، شتائم.. سألت الحارس عما جرى فأرسل زفرة وقال لي: "أواه يا أستاذ منذ رحيلك تغيرت الأحوال كثيراً، فهذا الذي كانوا يسمونه بنغلاديش.. الذي ليس له في قلبه ذرة محبة قد ارتقى إلى منصب سام.. كل الناس أصبحوا مراقبين.. يقولون إن المغرب تتغير، المغرب تتحرك..."³.

إنّ تردي الوضع الكلّي للمجتمع المغربي في ظل هيمنة الأقلية، وغياب الوعي السياسي والاجتماعي دفع بالرّاوي إلى البحث عن البديل المكاني، فكانت "تابولي" التي رأى فيها الملاذ لتحقيق ذاته، ولكنها في الواقع اختزلت الإنسان في الانتماء العرقي والديني، ومن ثمة لا بد من إنشاء المدينة الفاضلة التي تحقق مراده فكان النّزل/ المدينة الفضاء الذي أنتجته المخيلة على حد تعبير "لوتمان"، وهذا الفضاء كان مكاناً حقيقياً شيده "شارل الثالث" لخدمة فقراء المملكة ولكنه لم يعد كذلك كملجأ يحمل علامة تاريخية، وإنما أضحى فضاءاً للتّعرية والإدانة بالنسبة للمكان الذي انطلق منه، أي "مراكش" و"تابولي".

لقد شيّد الرّوائي النّزل تخييلياً، لأنّ فيه انعدام كلي لاحتلال إرادة التاريخ، فأضحى مدينته الفاضلة المفقودة، حيث مارس كما يشاء اقتناعاته الفكرية والسياسية والوجودية: "مومو رقع على ركبتيه، وضع رأسه على بطن العجوز.. وقال:

- باركيني يا أمي ...

- امض مومو الله الغفور الرّحيم.. أنا أموت وتبقى...

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 107-108.

² المصدر نفسه، ص 245.

³ المصدر نفسه، ص 246-247.

- التفتت إليّ وقالت :
- لا بد أن يأتي يوم أباركك فيه أنت أيضا.
 - ولكن لم لله؟
 - لأن مومو مسلم وهو ينتمي إلى جماعة التيجانية في السنغال، هداني إلى الإسلام إنه جميل ابني ...
 - ولكنك يهودية إذا كانت ذاكرتي لا تخونني
 - أيقظك أن تعرف أنني يهودية ومسلمة في الوقت نفسه؟!¹.
- إنّ ما يجمع بين "مومو" الإفريقي والعجوز الإيطالية الانتماء إلى الحضن الإنساني يكون في حالة تقابل كليّ مع التشكيل الحوارية أو الخطابية الآتية: "بيبو المخيف.. طلب منه أن يقترب، فقام الرجل:
- أرني أسنانك ...
 - ابتسم الرجل فبدت أسنانه في حالة سيئة للغاية:
 - أنت قادم من تلك المدينة الفاسدة خوريكا قال له بيبو
 - نعم سيدي
 - أنت عربي أو بربري؟
 - فهم الرجل أنه لا فائدة من انتظاره فاستدار ومضى نهض بيبو وأمسك به.
 - عد إلى بلدك الفاسدة هنا لا يوجد أسنان مثقوبة
 - أعذريني أنا ماريا.. لمصلحتهم أن يعودوا إلى وطنهم.. هم مسلمون ونحن كاثوليك.. هم طفيليون وبلادهم ترزخ تحت وطأة التخلف...²

إنّه تعارض صارخ مع الخطاب الغربي الرّسمي وأفقه مسدود، لأنه منتج للحروب والمآسي، في حين منتج المتخيل أي النّزل وحوارات شخصياته لا يكون إلا الخير والأمان. قد يصبح المكان فضاء مُمَغْنَطًا « Espace aimanté » عندما يستهوي الشخصية الحاملة وهذا ما وجدناه في رواية "الشروق غربا" فشخصية "طارق"، وجدت في مدينة باريس منفاه

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 64-65.

² المصدر نفسه، ص 133-134.

الاضطراري، هربا من مأساة أمت بالمجتمع الجزائري في التسعينات فتبنته عائلة فرنسية كانت بالأمس تمثل رمزا استعماريًا: "يا سيد نوح ألا تتفق معي أن المشاعر الإنسانية هي وحدها لها من الفعل المبهر ما يجمع بين ابن جنرال فرنسي مستعمر ویتيم حفيد شهيد... هي المشاعر التي أشادت بيننا أخوة وشاجها الدم بعدما أن كانت يوما ثأرا ناريا يستلزم الوفاء..."¹.

ولكن هذا الفضاء الممغنط السّاحر لا يمكن أن يحقق حلم "طارق" الجزائري ولا "توح" الليبي، لأن منطق الواقع يؤكد أنّ فرنسا كفضاء مرغوب فيه هو مكان الحقد والعنصرية فيكون إيقاع النفي الواقعي أقوى من إيقاع الإثبات الحلمي "دفن صديقي بهذا المكان الذي أقف الآن أمامه خلصت تقارير الشرطة الجنائية بأن القاتل متطرف يميني..."².

إنّ الفضاء الممغنط هو فضاء متخيل أو الوعي الممكن لصياغة رؤية للعالم³ وهو ممارسة رمزية لإخفاق ذاتي أو جماعي في لحظة تاريخية عصبية، فالصراع محتدم بين رؤيتين شرقية تقوم على الاحتفاظ بهويتها وهي تعيش حالة انكسار لأنها لم تخرج بعد من قطب التوتر لافتقادها لمشروع حضاري يضمن لها وجودها الفكري والثقافي والاجتماعي والسياسي، وبالمقابل رؤية غربية لم تبرح بعد قطب الاستعلاء والفكر أو التفكير الكولونيالي، مظهرًا سلوكًا عدائيًا تجاه الآخر على عدة مستويات ومن ثمة يفشل التفسير العقلي في التعاطي مع هذا الصراع فتتحرر المخيلة لتستقر على منظومة خطابية حاملة ومهادنة، وهذا ما وجدناه في رواية "آخر الأسرار" حيث شخصية "السندباد" تتصالح مع الراهن، وتسعى إلى إنتاج قيم الانفتاح: ".. فالسندباد سافر ودرس وعاش الناس كثيرا،

¹ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص55.

² المصدر نفسه، ص61.

³ ينظر: الحسين الخمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص48.

فهو في بلاد الفرنجة معاصر يقرأ الروايات.. ويحرص على مشاهدة الشاشات العالمية حتى التي يتطلب الحصول عليها تجهيزات خاصة واشتراكا...¹.

إنّ الفضاء في الرواية تشكيل تخيلي² ينطلق من المكان الذي هو تشكيل جغرافي أو طوبوغرافي، تمارس فيه لعبة السرد أو الحكوي وتؤثته تقاطبات وقيماً ورموزاً، ومن ثمة فالفضاء وهو في العرف المعجمي ما هو خال وفارغ وواسع من الأرض³ مكون الوعي الشعري بكل ما تحمله الكلمة من تعددية الوظائف كالوظيفة السردية والوظيفة الإيهامية التي تسعى إلى تضليل المتلقي، لأنّ النصّ الأدبي مهما صور الواقع فإنّه في حقيقة الأمر يحيل إلى نفسه⁴ وكذلك الفضاء الروائي، الذي يسمو بالمكان لندرك دلالاته وحضوره الاستيطقي وليس مجرد تحديده وتسميته ووصفه.

في رواية "تزل المساكين" كان الفضاء أداة مطواعة لإعلان محاكمة أو مرافعة في وجه الإقصاء وتغييب الحوار الحضاري، فالمقاطع الوصفية والسردية التي تؤثته تصب في هذه الرؤية الواعية بخطورة التّطرف والعنصرية اللذين يؤديان إلى الصّدام الحضاري، ولا عجب في ذلك، فالروائي "الطاهر بن جلون" ينطلق من التّناول المعرفي للآفة، وليس مجرد تقويل انفعالي عابر، فممارسة الكتابة في هذا الإطار تقوم على الأنا الفاعلة، ومن ثمة تحقق فضاء "الأنا" في الرواية.

لقد كانت الصّدمة عنيفة عندما أدرك الرّاوي أنّ العداء لكلّ ما هو أجنبي في المجتمعات الغربية هو نقيض كلي للخطاب الانفتاحي الذي تروجه المؤسسة السياسية في هذه المجتمعات. وبالمقابل وجد في التاريخ الإسلامي ذلك الانفتاح على الغير ولكنّه في الحاضر لم يجد ذلك بتطرف أفراد مجتمعه المغربي، ومن ثمة لا يجد قياساً للحاضر بماضي

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص31.

² ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، ص60.

³ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة فضاء، 2004، ص195.

⁴ ينظر: جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحمن حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص44.

المسلمين حيث التسامح الديني أبرز مظهره، فيعود إلى "مراكش" ليكتشف ترسيخ مبدأ الأفق عبر مقاطع سلوكية تتم عن تخريب شبه كلي للبنية الذهنية فكان السقوط في دائرة الوهم وفك الارتباط بهذا المجتمع، فخرس مكانته على حساب قناعاته: "أحسست أنني أمسيت غريبا في مدينتي...كنت مجرد مغربي أتحت له الفرصة لأن يقوم برحلة. غيابي لم يلحظه أحد ولم يأسف عليه أحد.. غادرت المقهى التقيت وجها لوجه بسائح ايطالي...كنت واثقا أن هذا الرجل هو قريني «Mon double»¹.

أمّا في رواية "الشروق غربا" فقد كان الفضاء مجرد ملاذ، تسعى عبره "الأمّا" إلى التّمص، أي رغبة الفرد اللّاشعورية في أن يكون مثل فرد آخر بالتبني، ولكن لم يتحقق فعليا حيث الواقع أكبر من الحلم، ومن ثمّة تحقق فضاء "الهُو" أو "الآخر" عبر ديناميكية الواقع الحقيقي للغرب، ونظرته السلبية تجاه الإنسان العربي.

وفي رواية "آخر الأسرار" كان الفضاء مجالا للاستشراق، أيديناميكية التّوقع التي تحدد السلوك الفردي². ولكن هذا التّوقع الايجابي أفضى إلى انتكاسة، بواده أحداث سبتمبر 2001: "شاعت الأخبار وانتشرت انتشار النار في الهشيم وجابت الصور أرجاء العالم وتسمر الناس أمام الشاشات التلفزيونية بين مصدق وشبه مكذب واستبشر البعض وبكى الآخرون.. وكثرت التعليقات.. واستنباط ردود الفعل الأمريكي على العدوان المروع³، فهو فضاء الصدام، والتّوقع كان سلبيا الذي منطلقه المتخيل ونهاية الواقع.

إنّ الاحتماء بالماضي لم يعد ينطلي على أحد، فالأمم لا تتفاضل من حيث ماضيها فقط ولكنّ من حيث حاضرها أيضا. وحاضر العرب يفتقر للإنجاز المادي فتتحقق فيه الإخفاق الحضاري: "عندما وصلت إلى مراكش.. تقدمت ببطء على أرض المطار فتنافس حملان على حمل حقائب لم أقل شيئا أمام موظف الجمارك وتركته يفعل ما يشاء.. قال لي:
- يجب أن تدفع الجمر.

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 244-245.

² ينظر: صلاح الدين العمريّة، مفهوم الذات، مكتبة المجتمع العربي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2005 م، ص 25.

³ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص 98.

- قلت له:
- .. لا ادفع..
- صرخ في وأدخلني إلى غرفة... وخلع عني ملابسني فأصبحت في تمام عربي.. قال لي بصوت منخفض:

- أنت عنيد أضعت وقتي إذن بئس قدح صغير من القهوة قد تصبح في منزلك...¹

لقد اختزل الروائي رؤيته في عنصر المكان "تابولي ومراكش"، وهذه الرؤية غير فاعلة تقوم على وصفية فيزيائية وسيكولوجية وفسولوجية خامة، فمدينة "تابولي" محاطة بمنجزات مادية تكرر إلغاء الآخر باعتباره غير متجانس مع المكون العرقي أو الديني السائد في المدينة: ".. الحياة تتعفن، كل ما هو جيد وجميل ينتهي إلى التعفن.. اسمع ما يرويه الخليج للمدينة .. الشوارع الضيقة للكنائس المظلمة الأطفال المحتالون للمارة المستعجلين، العجر للسياح.. خدم المقهى لمتنبئ المستقبل الفاسدين، قارئات أوراق اللعب للسذج.. والفقراء للأجنبي الذي اعتقد أنه فهم نابولي"².

لم ينتظر الروائي/الكاتب هذا الوصف المكاني المشبع بالأقوال الإثباتية وقد جاءت بعد صيغة إنشائية "اسمع" تحيلنا إلى الأمر غير مهدد وإنما أمر يحمل صفة النصح فمدينة "تابولي" كانت بالنسبة للروائي/الكاتب مكاناً للمهادنة، وتحقيق الذات، هرباً من مدينة "مراكش" الموبوءة بأفعال وأقوال المماثلة والمخادعة، وهي حاضرة حتى في مدينة "نابولي"، ومن ثمة لم يتغير المؤشر المكاني، لأنه مصدر غير استيعابي لرؤيته الحلمية، فيعطي للمكون التخيلي فرصة تجسيد تلك الرؤية عبر "النزل" كفضاء اضطراري يمارس فيه الروائي خلق المكان لا وصفه، وفيه ينخرط كفرد منشغل بالعالم، بعيداً عن الذاكرة الجماعية باعتبارها ذاتاً واعية، أي النزل غير متعلق بهيئة بورجوازية أو أرستقراطية كتاريخ أو كإنجاز حضاري أو فكري، وإنما ملجأ المهمش من الناس والتاريخ، يحكي عبر العجوز لحظات من التآلف الإنساني والعالم المفقود: "أعلم أنك دخلت هنا في عنبر

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 239.

² المصدر نفسه، ص 39.

القصص الكبير.. ليس لي مزاج الإصغاء إليك، اليوم يوم استراحتي فأنا لا أعمل يوم الثلاثاء. هذا يوم جمعتي وسبتي..¹.

يقوم هذا الفضاء على خطاب استثنائي، حيث استغنى عن التوزيع الجغرافي للقيم والمبادئ بعدما اختزل الراوي/الكاتب وعيه في النّزل، لأنه أنموذج العلاقة الإنسانية المفقودة.

إنّ النّزل مكون فضائي استثنائي، لأنّه متخيل منظم تجاه أزمة وجود، وصراع حضاري مضمّر بين الشرق والغرب عبر نواظم سلوكية ومواقف سياسية سلبية فمؤسسة الحكم ترعى ذلك بطريقتها الخاصة، فالملفوظ "تابولي مليئة بهؤلاء الأوغاد آه، المنافقون والأشرار الذين يتخذون مظهر البورجوازيين بينما هم ليسوا إلاّ لصوصاً..."²، يشير إلى الدلالة نفسها في الملفوظ "خمس سنوات على غيابي ولم يتغير شيء هذا ما يقال ولكن فقدان المساواة يزداد أكثر فأكثر.. وجوه.. مستكبرة وأجسادها متورمة منتفخة من تكديس الأموال السهلة التي جمعت عن طريق الخداع والاستخفاف بالناس..."³.

لقد أكد "ماشري" بأن العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله بل عن طريق ما لا يقوله أي الجوانب الصامتة فيه⁴، ومن ثمة أضحى المكانان "تابولي مراكش" تمثيلين يجسدان ثقافة الإقصاء وتتميط الرؤية الاستعلائية التي تنطلق من تغييب الذات كقيمة إنسانية بالدرجة الأولى، وحصر العلاقات الإنسانية في توزيعية بارعة لشتى ألقاب الوصاية والمصلحية المبتورة والسلطة المؤمنة على الناس.

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص36.

² المصدر نفسه، ص37.

³ المصدر نفسه، ص240.

⁴ ينظر: تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص40.

إذا كان "فوكو" يؤكد بأن وهمية الحياد المعرفي غير موجودة بوصف المعرفة أداة تهشيم¹، فإنّ النزول فضاء وظيفي² تجسدت عبره رؤية الروائي لمجمل القضايا الإنسانية التي تشغل باله، ومن ثمة تزول وهمية حياد المتخيل، بوصفه خطاباً دالاً ليحقق الوصف المؤثر وهذا بخلاف المكان المرجعي الذي ينتظر منه تحقيق الوصف التعليمي أو الإشعاري لمدينة نابولي: "أن يكتب عن مدينة.. يصنع لوحة للحلم ذلك لأن كل مدينة تملك حلمها الخاص.. حلمت بنابولي مفكراً باستاندال الذي كتب: "منذ أولى أعراض المرض لا ينبغي شراء الدواء يجب الفرار والذهاب لقضاء ثمانية أيام في نابولي..."³.

إذا كان الروائي "الطاهر بن جلون" اشتغل في الفضاء المتخيل، فإن "واسيني الأعرج" اشتغل في رواية "كتاب الأمير" في ذاكرة الفضاء، وهي ذاكرة غير محدودة تسعى إلى بعث التاريخ الشخصي متجاوزاً المعادلة الموضوعية، أي تصبح الفضاءات أو بالأحرى الأمكنة المذكورة في الرواية فضاءات رمزية مضبوطة فنياً على الرغم من حضور التاريخ بأحداثه وشخصه فيها⁴، فعندما يصف الراوي سجن الأمير في قوله: "كانت الحيطان مغلقة ولا شيء يسمع إلا هدير البحر، وعواء السفن الخشنة وهي ترسو في الميناء المحاذي لمكان حجز الأمير في تلك الليلة نام باكراً.. في الزاوية التي كانت يتكئ عليها من الحجرة الصغيرة التي أظلمت.. لم يكن يسمع شيئاً إلا خطوات العسكر.. في تلك الليلة الشتوية..."⁵، فإن هذا الوصف للمكان المرجعي هو إيهام بالحقيقة التاريخية، لأنّه تحول إلى فضاء ممدد، مارس الروائي حقه الإبداعي دون الالتزام بصرامة الوثيقة عبر إسقاطات مجازية، ومن ثمة لم يعد محمولاً للحقيقة وإنما هو فضاء افتراضي يضع المتلقي في موقع المتذوق لا المستوعب للمعرفة الوصفية

¹ ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص32.

² ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص310.

³ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص17-18.

⁴ ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص177.

⁵ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص424-425.

فينفعل بما قرأ ويؤوله، فالرواية كمؤلف فني هي تأويل شعري للمادة التاريخية حتى لو انطلقت من الوثيقة، ومن هذا المنطلق فهي معدة للتأويل¹ من قبل القارئ المتذوق. نستنتج من هذا كله بأنّ الفضاء كان آلية فعالة من آليات التحرر من التاريخ، فيا ترى كيف كان حضور الزمن في الروايات؟

4- تشظي الزمن أولوية المتخيل

في رواية "وجوه" اتخذ الزمن طابعي الاستباق والاسترجاع العفوي، فقد خالفت الرواية نظام توالي الأحداث، فحدود الحقل الزمني كما يسميه "جيرار جينت"² غير واضحة الملامح نظرا للطابع الفسيفسائي لهذا العمل الذي جاء على صيغة التضمن "حيث يتعلق بالخطاب السردي الذي تتضمن فيه الحكاية الأساسية حكايات أخرى بداخلها"³. ففي كل حكاية/وجه يتطرق لشخصية ما، ثم يقم ذاته في مسار الشخصية، فهذه الرواية نص لا زمني، فوق تاريخي ولانهائي، باعتبار نهاية الراوي أو الموت المجازي له بداية حياة جديدة لشخصيات الرواية لدى القارئ.

إنّ هذا التشويش الزمني صادر عن وعي الروائي بكتابه نص متحرر من سلطة الزمن العادي أو تراتبية الزمن العادي، معتمدا على تقنية التداعي الحر للأفكار، فهذا التدفق من الذكريات مؤطرة تأطيرا غير زمني، لأنّ الراوي يسعى إلى خلق معادلة تجمع بين السيكولوجي والرؤيوي، فالسيكولوجي مرتبط بالخبرة اليومية للشخصية العادية، أمّا الرؤيوي فهو يتجاوز السيكولوجي إلى طقوس الكتابة الإبداعية وكل ما هو احتمالي وحلمي وجمالي وغرائبي⁴، فالوجوه التي عرفها في أزمة مختلفة ومتباعدة تستدعي الانتقاء، ومن ثمة فهي

¹ ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص154.

² ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص77.

³ عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص91.

⁴ ينظر: خليل رزق، تحولات الحكمة، ص113.

خاضعة لسيكولوجية الراوي في عملية الانتقاء التي تتسجم ورؤيويته، وبالتالي يتراجع عنصر الزمن كقيمة تاريخية وهو أول مبدأ لخيانة الواقع التاريخي.

إن الكائن «L'être» هو رغبة الروائي أن يتحدث عن محطات هامة من حياته عبر تفعيل الذاكرة والتزام التراتب الزمني الأحادي، ولكن الظاهر «apparent» هو التّمويه والرغبة في التخفي عبر زمنية التخيل المتعددة، وتقزيم الذاكرة، بل اتهامها بالتقصير بالاستجداء بالمتخيل ليس للحديث عن نفسه بل عن الوجوه التي تحفل بها الرواية وما أكثرها! حتى أنها مركز هوس الراوي "عندما أعترف بصريح ما أعرفه عن الأشخاص وصريحة ما أعرفه عن الأشياء أكون قد خلقت عدوا لا أعرف متى يثار مني ولو في الوهم"¹.

إنّ الزمن في هذه الرواية هو زمن نفسي، فالنّقسيم الزمني غير موجود بيد أن إستراتيجية النصّ تقوم على زمنين هما:

أ - زمن التّلفظ أو الخطاب وهو الحاضر.

ب - زمن الحكاية أو الوجوه وهو الماضي بشقيه البعيد والقريب.

ويبدأ زمن الخطاب في افتتاحية الرواية بهذه العبارة "عندما تصبح التجربة أقوى من الندم ينمحي الشّعور بالذنب لن أسعى في هذه التجربة إلى تبرئة نفسي أو إدانتها أنا والآخرون..."²، ثم تأتي لحظة هيمنة زمن الحكاية أو الوجوه مباشرة دون أن يحمل السرد إشارة زمانية لذلك "لم تكن تمتلئ حانة غرناطة بالرواد إلاّ عندما بدأت تعمل فيها فاطي ساقية..."³.

إنّ تركيبة الفصول في الرواية تراكمية حيث لا وسائط تفسيرية للانتقال من محطة تاريخية إلى أخرى، ولا يوجد أي احترام للقاعدة الزمنية في زمن الحكاية، إذ يتناوب القرب

¹ محمد شكري، وجوه، ص156.

² المصدر نفسه، ص7.

³ المصدر نفسه، ص8.

مع البعد دون إشكال، وخير مثال على ذلك الفصل الأول "حب ولعنا" حيث زمن الحكاية هو فترة السبعينات "في بداية السبعينيات بدأت تظهر بعض العاهرات.. أغلبهن كن يأتين من مدن أخرى...¹"، ويأتي الفصل الخامس "بابا دادي" وزمن الحكاية هو فترة الخمسينات: "في عام 1953 كنت أعمل في مقهى الرقاصة نادلا في النهار وبائع سجائر مهربة في الليل..."².

ويسير الزمن بشكل دائري حيث ينتهي في الفصل الأخير إلى زمن التلطف أو الخطاب يختزل أفق السارد في جملة من الاعترافات بعيدة عن شتات الذاكرة إذ جميع الفصول، الوجوه السابقة تقوم على الذاكرة وعندما تنتهي الذاكرة ينتهي العمر ويبقى الحلم عبر الكتابة التي تضمن البناء الاحتمالي لحياة السارد "إذا كان العالم من صنع أعظم الحالمين، فأنا تركت حلمي يصنع عالمه"³، "يبقى مني رمزي وليس حياتي"⁴.

في موضع آخر يقول: "إننا نظل دائما" كان "ونقسو عليها في حاضرنا إنها مثل الجدة التي ننعثها بالخرف وننسى تبرعم خيالنا الذي شكلته.. حكاياتها.. كان "هي الجدة اللغوية وليس "الآن" إلا حفيدها"⁵. في "وجوه" رحلة الشتات التي طالت الراوي والزمن والمكان، فتجلى بذلك عُرْف الكتابة الروائية.

أمّا الزمن في رواية "تزل المساكين" فإنه لا يستقر على نظام واحد، حيث لجأ الراوي إلى الاسترجاع عبر شخصية "أنا ماريا آرابيلا" لتوسيع الفضاء السردي وإغنائه بحقب زمانية متباينة لإدانة الواقع بالحكاية أو بالماضي: "الآن بعد أن احتسيت قهوتك وأصبحت واحدا من

¹ محمد شكري، وجوه، ص32.

² المصدر نفسه، ص60.

³ المصدر نفسه، ص151.

⁴ المصدر نفسه، ص153.

⁵ المصدر نفسه، ص.ن.

أقربائي.. أستطيع أن أسلم نفسي إليك وأقول لك كل شيء.. استمع إلى قصتي، أصغ إليها جيدا...¹.

فمقام السرد في الرواية مزدوج، فالراوي/الكاتب وإن كان له حضور مستمر ومعلن في الرواية إلا أن هناك مساحةً نصيةً خارجة عن سيطرته، وهي حميمية مستقلة زمانياً "القصة المضمنة" ولهذا فقد اعتمد الروائي على تقنيتين هما:

أ- تقنية الزمن الهابط:

في الرواية "تأخذ الأحداث مجراها في الزمن الحاضر الذي يعود إلى الوراء أو الماضي فتتبع الأحداث نسقا زمنيا هابطا"². وهذا ما وجدناه في رواية "نزل المساكين" حيث بدأ الراوي قصته من عودته إلى وطنه وهو قد أنهى من رحلته إلى نابولي ملخصا تلك السّيرية: "لقد هيأت في ذهني كل شيء ورتبته وكيفيني أن أتخلص من هذه القصة وأن أرويها.. سأبدأ من النهاية.. اتبعوني.. سأذكر لكم نابولي، محطة نابولي في يوم ريح ومطر.. سأذكر لكم العجوز.. سأذكر لكم مومو السنيغالي.. سأذكر لكم قصة أيدي وجينو، ايزا وأنا..."³.

ب - الاتجاه الزمني المتقطع:

في هذا النوع لا يسير السارد على وتيرة واحدة إذ تتشابك الأزمنة الثلاثة "الماضي، الحاضر والمستقبل"⁴ وهذا الاتجاه مرتبط أساسا بماضي شخصية العجوز "أنا ماريا أرابيلا" عبر الاسترجاع الخارجي الذاتي، وهو استرجاع يقع خارج الإطار الزمني للرواية⁵ "كنت

¹ الطاهر بن جلول، نزل المساكين، ص 48-49.

² خليل رزق، تحولات الحكمة، ص 70.

³ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 15.

⁴ ينظر: خليل رزق، تحولات الحكمة، ص 70.

⁵ ينظر: نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، دار عنداد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 55.

غنية وجميلة ومحاطة.. ذات حاشية من حولي.. كانت نابولي تحت أقدامي...¹ ثم تعود إلى الحاضر "بعد لحظة من الصمت تابعت:

- قل لي من هو الذي أرسلك إلى هنا.. أنا لا أثق في العادة بأحد رويت لك كل شيء كما لو أننا نعرف بعضنا بعضاً منذ أمد طويل"².

أمّا الاسترجاع الخارجي الموضوعي فهو خارج عن نطاق الزمن السردية، فهو متعلق بتاريخ مكان ما أو بماضي شخصية ثانوية في الرواية³ .. زوجتي مدرسة للتاريخ.. كانت ذات فتنة، ممتلئة الجسم.. مثل ثمرة ناضجة...⁴.

يعرفنا هذا المقطع بمعلومات عن ماضي زوجة الراوي/الكاتب الذي سمي نفسه "بُدُون" كإحالة ضمنية لفئة البُدُون التي تسعى في دولة الكويت إلى الاعتراف بها كمكون شرعي في المجتمع الكويتي. وقد سعى إلى إحداث مقارنة زمنية بين الحاضر البائس والماضي السعيد فقد استبق الحاضر على الماضي، أي حاضر الراوي وماضي زوجته، الذي فقد كل بريقه مما جعل الراوي يعلن موت العلاقة بينهما: "لن أقضي حياتي مع امرأة لم أعد أحبها.. التي تملأ بطنها بالشكولاتة.. جلدها انتفخ تماماً بالتهاب متورم امرأة تتذمر وتشتكي طول الوقت"⁵.

وليحقق الراوي رغبته الملحة في انتشار وجوده الكئيب ابتدع زمناً افتراضياً وزوجة من صنع ورقية: "تخيلت حبا مجنوناً لزوجتي، لذلك كان علي أن أنسى ما هي عليه، اخترعتها من جديد.. أراها نقية.. متخلصة من عاداتها.. رشيقة.. مخلوقة أحلام.. لم أعد أستطيع أن أسميها تومة ولا فطومة.. سأقول لها عزيزتي وردة"⁶ هذا الكائن الافتراضي مرتبط بزمان افتراضي خارج سلطة الماضوية الكائنة فهو ارتداد افتراضي أو الاسترجاع

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 51.

² المصدر نفسه، ص 58.

³ ينظر: نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، ص 56.

⁴ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 7-11.

⁵ المصدر نفسه، ص 9.

⁶ المصدر نفسه، ص 25-26.

الافتراضي الموازي للاسترجاع الخارجي الموضوعي، أي الاسترجاع الخارجي التخيلي في مواجهة الاسترجاع الخارجي الموضوعي.

إنّ هذا الزّمن الافتراضي مرتبط بشخصية "وردة" التي هي شخصية متخيلة مضاعفة « Sur fiction »، لأنها ذات مرجعية تخيلية.

كما تطرق الرّوي في الاسترجاع الخارجي الموضوعي "نزل المساكين" .. أكبر بناء بعد المستشفى.. كان في عام 1860 ملجأ.. أنشئ بدافع شعور بالإثم على يد أحد الملوك الذي جعله ملجأً للمساكين لينسى الناس بذخ قصره...¹ وكيف تحول: " .. غدا هذا النزل ركاما كبيرا، مخطوطا منسيا.. غدا ناديا للاعبين كرة متقاعدين، مجمعا للجرذان لمشردي المدينة.."².

ليست الزمنية سوى مستوى بنيوي من مستويات السرد، فلا يوجد إلا في شكل نسق فهو عنصر من عناصر نظام سيميائي³، ولهذا فالتركيب الوظيفي للزّمن في الرواية يقوم على التّجانس الزّمني بين الحاضر والماضي، حيث إحالة الحاضر إلى الماضي باستخدام "النزل" كمستقبل اسبتمولوجي بامتياز عبر هيكله تاريخ " نابولي" في امتدادات حاضر المدينة، وكأنّ الزّمن الفاشي تمدد إلى أن أضى سلوكا، ويبقى النّزل منطقة عازلة تحتفظ بزمن البؤساء والتعساء والإنسانية، فهو خارج الإيديولوجيات وتاريخ المجتمع، والمجتمع التاريخي.

إن الرّوي/الكاتب الذي لم يعلن اسمه ولكنه صفته "بُدُون" في بحثه عن كتابة موضوع عن مدينة "نابولي"، تاركا مراكش المدينة المحتضرة الموبوءة بشتى أمراض الفرد والمجتمع، لم يدر أن نابولي/المدينة الحلم هي في الواقع خاضعة لسلطة الزّمن الفاشي بأقنعة جديدة، وبالتالي تجسد مفهوم زمن التمدد والانتشار⁴، فهو غير مختزل في المنظومة الزّمانية

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص16.

² المصدر نفسه، ص16.

³ ينظر: ت. تودوروف وآخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، ص20.

⁴ ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ص39.

العادية لأنه يفتقر للتّحول: "ماذا تريد أن تكتب عن مدينة لها عدة وجوه، أحيانا مجعدة وأحيانا فتية مخضبة وأحيانا ترك فيها الزمن آثاره..."¹.

إن شخصية "أنا ماريا أرابيلا" تستثمر ذاكرتها باعتبارها خزاناً لمادة السرد ولكنها لا تستقر على حكي الماضي دون العودة إلى الحاضر، ولا تستقر على المقاطع الاسترجاعية من حيث طول وقصر المسافة الزمنية التي تعد فاصلاً بين "كان" و"الآن" وقد سماها "جبرار جينت" مدى المفارقة الزمنية وهي "أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة"².

وقد تمظهر هذا المدى الاسترجاعي من خلال صورتين هما:

أ- **المدى الاسترجاعي القصير:** أي تكون المسافة الفاصلة بين الماضي وأنية السرد قصيرة³ وهذا النوع قليل في الرواية منه: "آه بعد ظهر ذلك اليوم من أيلول (سبتمبر).. أردت أن أموت.. على أية حال هذا النزل مخصص تماماً للموت.. فهدمت أن نزل المساكين هو فعلاً ملجأً للحثالات.. بشكل طبيعي هؤلاء الذين يلجئون إلى هنا هم منبوذون من الجميع ولم يعودوا يملكون أي شيء تلك حالتي"⁴.

ب- **المدى الاسترجاعي الطويل:** المسافة الفاصلة بين الماضي وأنية السرد طويلة وهو الغالب في الرواية، إذ الشخصية الحاكية تعود بنا إلى شبابها وتفصل فيه: "كنت غنية وجميلة ومحاطة محسودة وذات حاشية من حولي أخي وأنا ورثنا ذلك البيت الجميل.. كان لي مدخول أعيش منه براحة..."⁵ ثم تتطرق إلى علاقاتها مع الرجال ومغامراتها والنهائية المأساوية لعائلتها واكتشافها للمنظومة الأخلاقية التي تقوم على العنصرية، فأضحت قيمة مركزية بوصفها نظاماً ذهنياً مستمراً في حاضر الشخصية الحاكية: "في مساء اليوم الذي

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص36.

² جبرار جينت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص59.

³ ينظر: نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد. ص58.

⁴ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص55-56.

⁵ المصدر نفسه، ص51.

طلبني فيه للزواج..كان علي أن ألوذ بالفرار.. وقف بائع.. وسألنا بلطف.. أن تشتري بعض ما يحمله.. بيبو طلب منه أن يقترب:

- أرني أسنانك
- ابتسم الرجل...
- أنت عربي أم بربري؟

فهم الرجل أنه لا فائدة من انتظاره.. نهض بيبو وأمسك به:

- عد إلى بلدك الفاسدة هنا لا يوجد أسنان مثقوبة¹.

ثم تضيف: "... بعد ثلاثين سنة اعترف بأن النسيان استغرق وقتا ليستقر في شعوري ونغلف هذه الفترة المشؤومة من حياتي..."².

أما سعة الاسترجاع وهي المساحة التي يحتلها الاسترجاع ضمن زمن السرد³ ويقاس بالصفحات في هذه الرواية، حيث غطى أكثر من نصف العدد الإجمالي للرواية والمقدر بـ247 صفحة، يشترك فيه الراوي/الكاتب والشخصية/العجوز وكلاهما أسيران لزمانين هما:

أ- الزمن الفاشي "Fascisme" وامتداداته في الحاضر الغربي.

ب- زمن القهر والنفي وامتداداته في الحاضر العربي.

تجسد الزمن الفاشي في "نزل المساكين" عبر معايشة شخصية "أنا ماريا أرابيلا" لمنظومة قيم تتعالى على غير الأوربي، فكان "بيبو" سفيرا لها: "... لو أنك يهودية حقيقية، عضو كامل في هذه الأجناس الحثالة لكنت مع ذلك أقبلت على الزواج منك.. من أجل أن أجتث منك كل هذه القذارات.. الأمر هو نفسه مع العرب فقد فهموا كيف يقدون الغرب.. غدوا متحضرين، نعم هؤلاء البدو..والذين يعيشون برفقة المعز: أمسوا لائقين مقبولين في المجتمع وحتى أكثر ذكاء من بعض الأوروبيين..."⁴ وفي موضع آخر: "...

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص133.

² المصدر نفسه، ص135.

³ ينظر: نقلة حسن العزي، تقنيات السرد، ص64.

⁴ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص141-142.

لأول مرة.. شعرت بأنني يهودية، لا يهودية بالوراثة بل يهودية عليها أن تقاوم لتنتقم لذويها كل أولئك الذين ذبحوا على يد الوحوش من طينة ببيرو*، شعرت أنني عربية أيضا ومسلمة ودخيلة وإفريقية وكل من كان ببيرو يكن لهم الكراهية والعداء..¹.

إنّ هذا الزمن الفاشي قد تمظهر في رواية "الشروق غربا" بعد مقتل "طارق" على يد متطرف يميني. وفي "رواية آخر الأسرار" عبر إخضاع الشعوب المستضعفة .. هم يأكلون قوتنا ويشربون ماءنا ويريقون دماءنا ويستولون على تاريخنا وآثارنا...².

إنّ الزمن الفاشي هو زمن يعاش على نحو تاريخي وواقعي وهو "وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر: هي التوقع الذي هو حاضر المستقبل والتكر وهو حاضر الماضي والانتباه الذي هو حاضر الحاضر"³.

أمّا زمن القهر والنفي فهو أيضا زمن يعاش وعلى نحو تاريخي وواقعي تجلى في " نزل المساكين" عبر الراوي/الكاتب وهو في رحلة استقصاء ومساءلة الذات عن تدهور القيم وزيف الخطاب الرسمي، وحكومة الصّمت، والصّمت مخترع ثقافي⁴ ومؤسسة الفرار بامتياز: "إن الفساد قد استشرى في البلاد والناس... هذه المغرب التي نحبها والتي تؤلمنا، هذه مراكش التي تنقصها الجرأة والجنون حيث يوجد تقليد في أن يعيش المرء في ترتيبات معينة..."⁵ وفي موضوع آخر.. "هذه البلاد حلوة على شرط أن يكون لديك المال

* هو نفسه " ببيو".

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 160

² محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص 12.

³ ديفيد وورد، الوجوه والزمان والسرد عند بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ص 53.

⁴ ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 203.

⁵ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 8.

وأن تعرف أناس ذوي مكانة عالية... وألا تقول ما يسئ بالحكومة ولا للشرطة ولا للجيش ولا لموظفي الجمارك... أن تخطط فك...¹.

في رواية "الشروق غربا" يكون النفي حياة "...لا أذكر التاريخ بدقة لكنني أؤرخ لوصولي اعتبارا من رحيل الرئيس بوضياف"²، بينما في رواية "خرائط لشهوة الليل" يكون النفي صمتا رهيبا "... كان قد مضى عام على مكوثنا في باريس.. كانت حياتي تمر من قدام عيني.. كنت منفية بدوري وهاربة مثل من هربوا، لكن بفرق واحد بقيت صامتة..."³.

للخيال مهمة أساسية تتمثل في جعل من المعرفة الموضوعية أمرا ممكنا⁴ عبر الزمن الإنساني الذي لا يخلقه إلا الخطاب السردي بالتمثيل اللفظي له على حد تعبير "ريكور"⁵. وهذا التمثيل اللفظي للزمن الإنساني تخيل، لأنه منتوج الإمكان لا المكان وهذا الإمكان لا يرتبط بالضرورة بالمستقبل أو المنتظر، فإنه يمكن أن يكون للماضي إمكان تاريخي مثلا، فالتاريخ ليس "الواقع الخام" بل العوالم الماضية⁶ التي تنتقل من دائرة الفعل التاريخي إلى دائرة الفعل التخيلي الذي يستهدف خلق العالم الممكن، وفيه تتوطد العلاقة بين الزمن والنصية. التي لا تعترف بزمن النصوص ولا بهويتها الأجناسية (تاريخ، سيرة، رسالة...)، وإنما تعترف بما تحمله من بعد معرفي وجمالي⁷ ليكون موضوع درسها زمن النصية وليس زمن النص، أي زمن الإمكان.

ففي رواية "كتاب الأمير" تظهر زمن الإمكان أو الإنساني في أكثر من سجال بين "الأمير" و"ديبوش"، وهما في معركة فكرية تسعى إلى تأسيس ذلك العالم الخالي من التوتر لينفذ التسامح في نصية منفصلة تماما عن الزمن الممتد في التاريخ الذي يعيشه الرجال وهو

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 240.

² فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص 14.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 42.

⁴ ينظر: ديفيد وورد، الوجود والزمان والسردي، تر: سعيد الغانمي، ص 62.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص 75.

⁷ ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1997، ص 49.

زمن القهر والنفي: "عندما وقف على عتبة الخروج كان مونسينيور منكسرا لأنه سيخرج هو ومن معه ليترك القصر باردا وفارغا التفت الأمير نحوه قائلا:

- رأيت؟ القصر بدونك بارد ولا حياة فيه مطلقا.

- سنبقى على اتصال. بيننا الرسائل، أرجو أن لا تتوقف عن فعل ذلك كل ما كان ذلك ممكنا...

- هكذا إذن، ستغادرننا وكأنيك لم تبق معنا لحظة واحدة كم تهرب الأيام بسرعة. إذن عد إلينا بسرعة، قلبي لم يشبع منك في كل يوم نسترق السمع للإبصتات إلى خطوات صديق يعبر هذا البهو بمحبة أنت تعرف أننا اليوم دفنا الفقيد الخامس والعشرين على هذه الأرض.

- ألم تقل دائما أن أرض الله واسعة؟.

- هي واسعة لكن البشر ضيقوها حتى صارت مثل خرم إبرة¹.

إنّ الزمنّ الإنساني أو زمن الإمكان ممتد في المتخيل، حيث عبر هذا المقطع الحوارى بين "الأمير" و"الأسقف" الذي اكتست صياغته طابع الكذب الروائي على حساب الحقيقة التاريخية، فمهما كانت العلاقة بين "الأمير" و"الأسقف" لا يمكن أن تكون بمثل هذه القوة بينهما، ومن ثمة هذا الطرح يتجاوز الشخصيتين قصد إحلال وجود زائف.

إذا كانت الرواية أو الفضاء الروائي متدهورا نتيجة لشر انطولوجي²، فإنّ في رواية "كتاب الأمير" ليس هناك تدهورٌ وإنما ترميم للذات الإنسانية، وتعويض عن فضاء التاريخ المتدهور فالتاريخ عالم الخطيئة في حين الرواية عالم الخلاص، لأنه مسكون بهواجس لا تعرف الخراب والأحقاد، والوسيط هو الروائي ومشروعه الهادف إلى تعرية شخصية الأمير من أفكاره غير المعلنة. وذكرياته التي احتفظ بها، ولكن عبر المتخيل لا الوثيقة، وبالتالي

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص449.

² ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص134.

فالشخصية الموثقة والشخصية المصطنعة ليستا متساويتين أمام المتخيل¹ لأن هدف المؤرخ ليس كهدف الروائي الذي لا تهمة للتسجيلات ومقاومات "الأمير" بقدر ما يهيمه الإنسان في "الأمير" والشيء نفسه بالنسبة للأسقف إظهار الإنسان، وتغيب العدو كوجود حقيقي يهدد كيان الجزائر ثقافيا ودينيا فالأسقف "ديبوش" لم يندد بالاحتلال. وإنما توقف على مساندة "الأمير" معنويا سعيا منه إلى تكفير ذنوب نبي جلده عن طريق الاعتراف، وبالتالي يتحول الأسقف "ديبوش" إلى مجاهر «Confesseur»، بينما الأمير هو المستمع في كرسي الاعتراف، والروائي أو الراوي ينظم هذه الحلقات الإعرافية وفق مشروعه الخاص.

أما في رواية "نزل المساكين" فقد تمظهر زمن الإمكان انطلاقا من الفضاء الذي احتوى جميع التناقضات، وصاغ منها مجتمع الإمكان: "مومو رجع على ركبتيه.. وقال:

- باركني يا أمي. لن اذهب قبل أن أنال بركتك...
- أمض مومو الله الغفور الرحيم.. أن أموت أنا وتبقى.. وليس العكس، لأنني سأموت إن حصل ذلك.

ثم التفت إليّ وقالت:

- لا بد أن يأتي يوم أباركك...
- ولكن لم الله؟
- لأن مومو مسلم، وهو ينتمي إلى جماعة التي جانية في السنيغال..
- ولكنك يهودية..!؟
- أيقلق كأن تعرف أنني يهودية ومسلمة في الوقت نفسه؟².

إن "نزل المساكين" فضاء يوتوبي، و"اليوتوبيا" في الإغريقية المكان الحسن ولكن "توماس مور" هو الذي أوجد هذه الكلمة بمعنى مستحيل الوجود³ وجد الراوي ضالته فيه، حيث لم تعد الحواجز الدينية ولا العرقية عائقا أمام تحقيق الزمن الإنساني ومجتمع الإمكان،

¹ Voir : R.Salado et autres, La fiction de l'intime, Edition Atlande, Belgique, 1^{ère}ed, 2001, p215.

² الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 65.

³ ينظر: محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس، دمشق، سورية، ط1، 1994، ص 27.

وهو حلم الإنسان بعالم عادل ينهي عالم التاريخ المثقل بالجراح وألوان التعسف والاضطهاد مكمّن ذلك رحابة المتخيل.

إنّ زمن الإمكان تدشين لميلاد مجتمع يقوم على إزاحة التّقلّ التاريخي من متخيل السرد الروائي، فالرواية تنشد تاريخاً خاصاً بها، منقطعا عن تاريخ كاتبها¹ ومحيطها السسيوثقافي والسسيوسياسي. وقد تكرر هذا التّصور في رواية "الشروق غرباً" عبر متخيل يوتوبي يعارض منطق العقلية الفرنسية المتعالية، "فطارق" الجزائري الذي اتخذ من فرنسا منفاه الاضطراري ينقذ مواطناً فرنسياً بتبرعه بدمه. ويكون ذلك الشخص ابن جنرال سابق حارب بالجزائر: "سألني إن كنت حقاً جزائرياً..

- نعم أجبته...

- لا تسيء الظن بي قال معرفاً عن نفسه بأنه يدعى برنار.. وأنه كان جنرالاً سابقاً بالجيش الفرنسي وأنه حارب بالجزائر فيما مضى ثم بكى ولم يكمل العبارة... بكى بحرقه².

في رواية "كتاب الأمير" يكون الاعتراف بالظلم من سلطة دينية مجسدة بالأسقف وفي الرواية "الشروق غرباً" يكون الاعتراف بذات الظلم من سلطة عسكرية مجسدة بالجنرال برنارد "كل انتصاراته السابقة هزمت اليوم بمواجهة شاب جزائري.. ثم خرج غاضباً ليعود.. مبتسماً وفي يده راية تخص وطناً آخر..."³، ولكن هذا الاعتراف تشويه لحقيقة التاريخ التي تدمج "الاعتراف" في صميم المناورة السياسية أو الكذب السياسي.

إنّ زمن الإمكان هو زمن الاشتهاء فبين تقديم الحوار الديني والحضاري الذي لمسناه في رواية "كتاب الأمير" وخلق عالم يطيح بالفوارق الدّينية والعرقية كما هو الشأن في "نزل المساكين" وبين تصور مصالحة تاريخية تجمع فرنسا المذنبة وجزائر المحقة نقطة ارتكاز متمثلة في خلق من الواقع التاريخي كتابة المحتمل التي هي نقيض المبتذل في القول والفعل

¹ ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 68

² فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص 31.

³ المصدر نفسه، ص 34.

والإجابة. "فالتاريخ لا ينزلق إلى اللاواقعي إلا من أجل أن يشخص فيه على نحو أفضل ما هو ضروري"¹. ففي رواية "كتاب الأمير" قدم السارد مقارنة موضوعية «Une approche objective» تجلت لعبة التخفي والتّمويه عبر الزمن الذي تراوح بين الاستباق والاسترجاع، أخذاً بالاعتبار الوثيقة كقاعدة لبناء احتمالي لمنظومة نصه التي أوقفت حركة المعنى/الوثيقة لتفرض شكل قيمة ما². وأهم مطلب لهذه القيمة نفس الزمن الخطي إلى ما أسماه "الشتات الزمني" فانهار التّمائل المتوقع من قبل القارئ غير الأدبي بين معنى الرواية وزمن الأحداث.

وفي رواية "وجوه" كانت المقاربة ذاتية «une approche subjective» بوصفه مشاركا فيه، يخضع الزمن لمزاجية السارد ليقول ما يشتهي، وبالتالي فجر الزمن عبر المتخيل أو الزمن المتخيل، لأن "الذاتي الذي لا يفجر المتخيل هو ذاتي ضعيف"³ وبالتالي يرمم السارد في حكيه السير ذاتي ذاكرته المشتتة ليخلق منها ذاكرة الحكي التي تتخرط في لعبة الكتابة، جاعلا منها ذاكرة الوجوه التي عرفها، وليست ذاكرته، ومن ثمة تجتمع الأزمنة والأمكنة في الرواية دون انضباط لتذوب في العالم السفلي الذي لا يأسف الراوي من الانتماء إليه: "لئيل طنجة.. أعرف أنه أبو الجرائم وحليفها، ومع ذلك فلن أكون ضده مطلقا. لن أتكرر لعشرته القديمة، لأنني مدين له بالكثير.. لن انكر جميله..."⁴.

وقد اشتغل الزمن في رواية " كتاب الأمير" على الاسترجاع والاستباق، وهو تقنية زمنية توحى بالإشارة إلى تقدم الأحداث بعضها على بعض من أجل خلخلة النظام الزمني في

¹ بول ريكور، الزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ص289.

² ينظر: فرانك ايفرار واريك تينه، رولان بارت، تر: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص48.

³ منى عباس فضل، عوالم الإنسان عوامل الرواية، حوار مع الروائي واسيني الأعرج، مجلة اشراقات.ع2، م. الشيخ إبراهيمي بن محمد الخليفة للثقافة، مملكة البحرين، 2003، ص390.

⁴ محمد شكري، وجوه، ص8.

الرّواية¹، وهو في الحقيقة شكل من أشكال تجاوز السرد التاريخي وقد تأسس في الرّواية على ما يلي:

أ- الاستباق التمهيدي: وهو "حدث أو ملحوظة أو إحياء أولي يمهد لحدث أكبر"² وقد تجلّى ذلك في الرّواية عبر رمي "جون موبى" تربه رفات سيده الأسقف "ديبوش" في البحر: "الآن صار مونسينيور ديبوش في عمق البحر، لم يكن يحلم بعرس الفضل من هذا أنا سعيد من أجله وأنه تخطى أخيراً عتبات المنفى القاسي الذي عاشه"³.

إنه إحياء أولي بأن "ديبوش" الأسقف الفرنسي متعلق بالجزائر، معتبرا فرنسا وهي موطن مسقط رأسه منفاها مما يثير فضول القارئ على سر تعلق هذا الأسقف النصراني بتربة الجزائر: "هكذا كان سيدي يشتهي أن يبعثر رماد تربته في كل الأطراف عليه يطفئ النيران المشتعلة في أعماق الناس"⁴. ثم يضيف: "منذ أن غادرنا هذه الأرض، أنا وهو في ذلك الفجر، حدثت حالة بياض في الذهن سرعان ما امتلأت من جديد عندما وجد نفسه في مواجهة الأمير الذي حاوره وأحبه حتى قبل أن يراه"⁵.

إن رمي تربة رفات القس حدث أولي يمهد لوصول جثمانه إلى الجزائر: "لقد وعدته.. أن أفعل ما أفعله اليوم قبل نقل جثمانه إلى الجزائر"⁶. فشخصية الأسقف خطت لمماتها بدفنها في الجزائر.

ب- الاستباق الإعلاني: وهذا الضرب من الاستباق يضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح حدثا سيجري تفصيله فيما بعد⁷ وهو غير قابل للإقصاء أو منع حدوثه ومن مظاهره في الرّواية في محاكمة الأمير عبد القادر بعد أسره: "رئيس المجلس السيد غيزو

¹ ينظر: نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 69.

² نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 166.

³ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 13.

⁴ المصدر نفسه، ص 15.

⁵ المصدر نفسه، ص 16.

⁶ المصدر نفسه، ص 17.

⁷ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 168.

يقول لنا أنه يجب الحفاظ على المصلحة الفرنسية والوفاء بالوعد.. عبد القادر الآن بين أيديكم وتستطيعون أن تفعلوا به ما تشاءون...¹.

ويظهر أيضا في قوله: "أملأ أن تجد بلادنا حلا يرضي الجميع، الأمير يعرف أنه انتهى عسكريا ولكنه يريد أن يظل عمله شاهدا على فعله المقاوم.. كان بإمكانه أن يترك كل شيء وينجو بجلده، ولكنه لم يفعل. تحمل مضايقات سلطات المغرب وحصار القبائل والوديان المتدفقة قبل أن يحصل على الضمانات التي طلبها التي لم نحترمها.."².

بعد صفحات معدودات يأتي التفصيل للأحداث المستبقة في السرد وهو في الحقيقة أشبه بالملخص «Sommaire» لأحداث وقعت يتم اختزالها في صفحات قليلة دون التعرض للتفاصيل³، وقد اعتمد الروائي على هذا المبدأ الزمني ليبيّن بأن الراوي عارف بجميع الأحداث قبل أن يسردها بالتفصيل، يحفز ذهن القارئ على تنشيط مخيلته عبر الترتيب الزمني العكسي.

أمّا الاسترجاع وهو العودة إلى حدث ما في الرواية ليس بدافع النسيان أو التذكّر وإنما الوعي الفني بالزمن أثناء السرد هو الذي يحتم على السارد تجاهل أحداث ثم العودة إليها⁴. وقد عمد الروائي إلى هذه التقنية لاستحالة سرد حدثين معا، فيكون تهشيم التراتبية الخطية للزمن في الرواية عبر عودة الشخصية إلى مسرح الأحداث بعد غيابها الفني⁵، فكان الاسترجاع القسري⁶ أحد ملامح هذا التهشيم التراتبي الخطي للزمن، حيث سلطة الراوي تتحكم تحكما كليا في سير الأحداث، فينقلنا من مشهد إلى آخر دون سابق إنذار وهو يطرح معلومة لإتمام مشهد ما.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص31.

² المصدر نفسه، ص41.

³ ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، ص76.

⁴ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص157.

⁵ ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر: معتصم محمد وآخرون، ص61.

⁶ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص164.

وبما أن للتاريخ أحداثاً وقعت في الماضي لكن هذا التاريخ لا يقرأ إلا في الحاضر¹ والرواية تقرأ التاريخ في الزمن الحاضر عبر منظور استرجاعي تتصرف مع الوثيقة من منطلق فني محض، فكان الاستخدام غير العادي للملفوظ السردي عبر الاستخدام غير العادي للزمنية « Temporalité » عن طريق الاستباق والاسترجاع في المؤشرات الزمانية، فكانت الرواية محطات سردية ليست قائمة على استرجاعات الذاكرة إلى الماضي وإنما كتابة أو رسم الوجه المعكوس للحدث التاريخي الموثق الذي لم يقع، ولكنه كان يمكن أن يقع،² فهو موجود في الزمن بطريقة معينة، ولكنه في الرواية يتم استرجاعه عبر تهشيم زمن الوثيقة وزمن الذاكرة كما هو الشأن في رواية "جوه" ولتحقق خرق التاريخ والوثيقة كان الوصف أيضاً أداة لذلك فكيف جاء في المتن الروائي يا ترى؟

5- الوصف باعتباره عامل إزاحة التاريخ

تعددت مهام الوصف في الروايات المدروسة حيث تشكل وفق منطق ونظام ليؤدي الوظيفة الجمالية المنوطة به. "فللوصف منطق ونظام في الرواية.. فهو نظام أو وسيلة دالة على نظام في الوحدة الخطابية"³، ومن ثمة فله بنية ونظام.

في رواية "خرائط لشهوة الليل" كان التفعيل لحديث العين أهم مرتكز اعتمد عليه فعل الراوي في تجلية الموصوفات والصفات، فاحتل جهاز العين وهو مكون حسي فضاء الرواية فانبثقت عنه مشاهد تشخيصية وأخرى مُشخصة.

واللافت للانتباه تواتر المقاطع الوصفية في الرواية، وكأن بالحدث الوصفي غاية الرواية في إستراتيجية البناء السردية ومن أمثلة ذلك: "كان زوجها رجلاً في الثلاثين يصغرها بأربع سنوات.. شاهده يحضر كتب كثيرة لبيتنا، لكني لم أشاهده ولا مرة واحدة يقرأ.. عندما تشاهدني.. تبتسم لي.. وأفهم أن ابتسامتها تحمل الكثير من الحب

¹ ينظر: عبد السلام اقلمون، الرواية والتاريخ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2010، ص35.

² ينظر: ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ص247.

³ نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص171-172.

والحنان...¹ وتضيف: "في السابعة عشرة أصبحت فتاة ذكية وجميلة ولم أكن أصدق زميلاتي.. وهن يطنبن في شرح أناقتي ولمعان عيني العسليتين وبحر شفتي.. وبياض بشرتي..."². إنهما نموذجان تابعان لبنية مخصصة متصلة بالشخصية وحياتها، ومن ثمة فإن توزيع الوصف في الرواية قام على أساس بنية ثلاثية الأبعاد فهناك البعد الشخصي والبعد الشخصاني والبعد التشخيصي فالبعد الشخصي مرتبط بكل ما هو ذاتي وحميمي، ويظهر مثلاً في النموذجين السابقين، أمّا البعد الشخصاني فهو تمثيل مشوه للبعد الشخصي حيث يكون هناك تفاعل بين ما هو ذاتي (داخلي) وما هو خارجي (موضوعي).

تحمل المقاطع السردية في ثنايا الرواية الصدى الوصفي، حيث كل محفز سردي مؤسس عبر منظومة فعلية حكاية يحمل صدى وصفيًا يكون الانفعال الداخلي أحد ركائزه³، فالذات الساردة موبوءة بتراجيديا الواقع، ومن ثمة كل فعل سردي إلاّ وله مستويان:

أ- عمودي: ومعنى ذلك أن الفعل يكتفي بدلالته السردية.

ب- أفقي: وهو فعل ينطلي على دلالة وصفية تترجم حالة نفسية منهارة وقلقة. ومن أمثلة ذلك: "هنا تعرفت على منيرة وعلى عائلتها.. وكنت أغار من تلك العلاقة التي كانت تظهر لي مثالية بينها وبين والديها"⁴ لفظة "تعرفت" تعطي للحدث وصفاً متمثلاً في بناء تصور مع الآخر يتسم بالمودة والصدّاقة في البداية، ولكن هذه العلاقة شكّلية، وليست بريئة بسبب الغيرة "أغار" مشحونة بدلالات النقص والحسرة والألم، لأنها فقدت أباه، وتزوجت أمها من جديد.

إنّ الملفوظ "تعرفت" يحمل إشارية اجتماعية، بيد أنّ الملفوظ "أغار" يلغيها مجازاً باعتبارها إشارية نفسية متدهورة. والإشارية لفظة دالة على عنصر غائب حاضر حصرها "

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 11.

² المصدر نفسه، ص 13.

³ ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 58.

⁴ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 11.

ولفنسون" في إشارات شخصية، اجتماعية، زمنية...¹.

إنّ الملفوظ "تعرفت" هو شكل افتراضي « *Forme Hypothétique* » لأنّه لم يحقق من وراء ذلك إنجازاً، بقدر ما حقق وصف حالة هي "أغار" وفي موضع آخر تقول: " لم أكن مهتمة.. لا أبالغ... لم أكن أسأله.. لا أدرك من يستفيد..."².

تحمل هذه الملفوظات إشارة شخصية تومئ بالطبيعة الوجدانية للساردة، فهي أوصاف تعزز عجزاً واضحاً على الإنجاز، وتعمق الشعور بتعلق الساردة بسلطة الإذعان لشخص ما أو لظرف ما "لم أكن مهتمة بالسياسة كثيراً لا أدخل في جدل مع نفسي.. لا أبالغ إذ قلت أن زواجي أشعري بطمأنينة... لم أكن أسأله عما يعمل، ولا عم يحدث في الداخل فجبهة الحرب كانت لا تزال مفتوحة.. القتلى بالآلاف.. ولا أدرك من يستفيد منها ومن يلعب بتلك الحبال من وراء الستار"³.

نلمس مشاعر العجز في مواجهة الواقع قد عوضته من خلال النزوع إلى المتخيل: "كانت علاقتي بالعالم محدودة تقريبا، شغلت بأشياء خاصة، كنت أقرأ كثيراً.. روايات من كل العالم، وأتذكر حياتي مع كل رواية أقرأها"⁴.

لقد كانت ذات الساردة معادية لكل ما هو واقعي وتاريخي لأنّه يذكرها بذلك العجز، ولكي تتحول إلى مواطنة عالمية، لا بد أن تتجاوز حدود مجتمعها⁵ عبر القراءة والكتابة:

¹ ينظر: نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص87.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص54-55.

³ المصدر نفسه، ص54-55.

⁴ المصدر نفسه، ص55.

⁵ ينظر: ف. دوبرينكوف، الفرويدون الجدد، تر: محمد يونس، دار الفرايب، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص93.

"شعرت بأن الخيال يفتح شاشات في ذهن الإنسان.. ويزرع في قلبك بذور قلق إنساني، تصبح الحياة متوهجة جدا .. وأجمل سحرا ..."¹.

إنّ المتخيّل عبّر عن حضوره في الرواية عبر القراءة والكتابة "ها أنا أتربع على عرش روايتك من الأول للأخير"²، وتضيف: "...وها أنا أعود ثانية لكتابة ما يبدو لي مثيراً ومهما في حياتي"³ محاولة التّخلص من الاستلاب الاجتماعي والتّاريخي لتتصلّ منه، ومن ثمة تحويله إلى خاصية وجودية لوعيها بالعالم⁴، لأنّ ذلك الاستلاب كما يراه "فروم" يجعل "الإنسان غريباً عن ذاته، ولم يعد يرى أنه مركز عالمه وخالق أفعاله، بل إن أفعاله وعواقبها قد أصبحت سيّدة عليه، فالشخص المستلب لا يتواصل مع ذاته، كما أنه لا يتواصل مع الآخرين"⁵ ويتجلى ذلك في مقاطع سردية بمواصفات وصفية كأن تقول: "فعلت بلا إرادة أو فعلت كمن ينتقم من نفسه..."⁶ وقولها: "بصعوبة كنت أفتش عن وجهي في المرآة... ليس هذا هو وجهي الذي أراه في الحرب كل شيء فقد ميزته وروحه..."⁷، وتضيف: "استكنت للقدر... شعرت أن قدرتي هو أن أعيش كل هذه الخيبات والتجارب..."⁸.

يظهر الوصف بشكل غير منفصل عن السرد، ولا شك أن هذا التّأليف لقطبي البناء الروائي أفضى إلى تقريب خصوبة اللامتوقع في الرواية، باعتبار سلوكات الساردة وأفعالها ومواقفها تحتمل الاحتمال والممكن، في حين الواقع الآني والتّاريخي

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص55.

² المصدر نفسه، ص7.

³ المصدر نفسه، ص65.

⁴ ينظر: ف. دوبرينكوف، الفرويديون الجدد، ص112.

⁵ المصدر نفسه، ص112.

⁶ مفتي بشير، خرائط شهوة الليل، ص26.

⁷ المصدر نفسه، ص30.

⁸ المصدر نفسه، ص42.

يفتقر لتلك الخاصية فالواقع هو شيء لا علاقة له إطلاقاً بالممكنات، فالسرد التاريخي أشبه بالماهية وهي الشيء بوصفه موضوعياً في الإدراك كما يقول "ديكارت"، أما الوجود فهو الشيء خارج الإدراك وهو أشبه بالوصف أو السرد الوصفي أي صدمة الحدث المحتمل، فمقولة: "عندما بدأ الاقتتال"¹ وهي سرد تاريخي وهي بمثابة الماهية، أو معنى غير احتمالي أي مرجع، أما مقولة: "...والموت أخرج رأسه ينادي ضحاياه"² فهي سرد وصفي، وهي بمثابة الوجود أو معنى احتمالي أي توصيفي تخيلي.

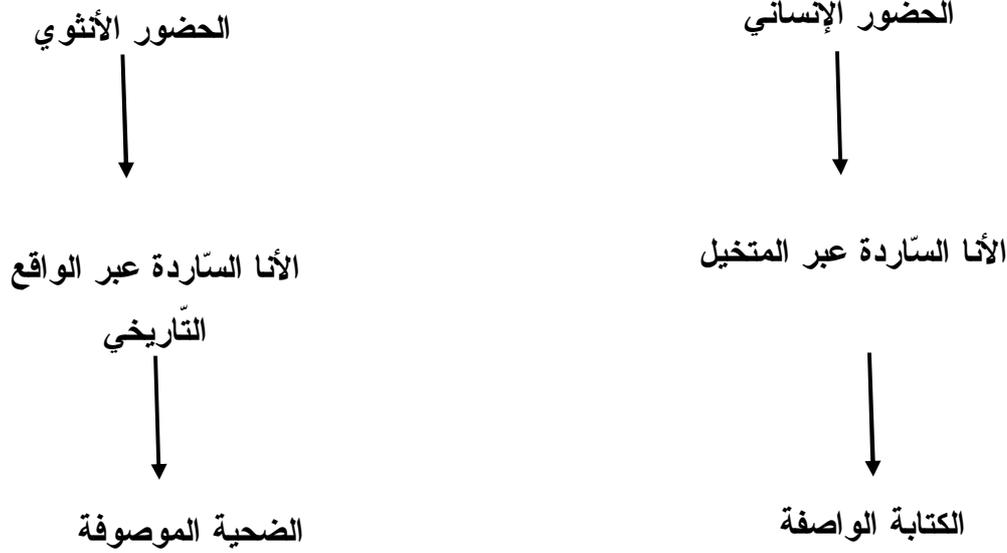
في رواية "خرائط لشهوة الليل"، لعب الوصف دوراً رئيسياً في تقديم "الأنا" الساردة فأدى وظيفة تنبؤية باعتباره قدم معلومات داخلية وخارجية حولها³. فتجسدت بذلك في النسيج النصي معالم هوية الساردة على شكل مواقف وسلوكيات تنم عن تشظي وتمزق هذه الأنا بين الرغبة في تسجيل حضورها الإنساني، ومن ثمة التحرر من القالب الأنثوي الذي يحاصرها، والواقع الذي يراها مجرد عابر جسدي يمارس عليها سلطة الذكورة، وهي تقاوم مجسدة لسلطة الأحجام عن ذلك عبر الكتابة باعتبار الواقع حقق مراده، وبالتالي لم يبق لها إلا الكتابة للانتقام منه " كانت الكتابة تشكل لي صمام أمان، هدية من السماء كي يتفتح لي قلبي على مجاهيله الغامضة وطبقاته الغائرة"⁴. وفي هذه الترسيمية تتضح الرؤية أكثر.

¹ مفتي بشير، خرائط شهوة الليل، ص42.

² المصدر نفسه، ص39.

³ ينظر: فوزية لعبوس غازي الجابري، التحليل البنوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص282.

⁴ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص130.



فالمتخيل هو الخلاص، في حين التاريخ هو الجلاّد. لقد اغتنى الوصف وتعددت أصنافه في الروايات منها: أ- الطبوغرافيا: وهي وصف المكان مغلقاً أو مفتوحاً¹. ففي رواية "نزل المساكين" كان وصف النزل مؤشراً دلاليّاً على الذين يعيشون فيه، وبالتالي فالجانب الطبوغرافي ليس غاية في حد ذاته، وإنما وسيلة لإظهار قوة الطبع لدى القاطنين ومنها شخصية العجوز. "في نزل ذي نوافذ واسعة وجدران سميقة ورطوبة ترشح خلال تسعة أشهر من العام ماذا يفعل مساكين نابولي أو طنجة أو برشلونة أو تومبوكتو هم جائعون نشيء آخر... لا أكف عن مساءلة نفسي كيف قادتني قدامي إلى عتبة هذا النزل.. جدران مفسحة، أنسجة العناكيب في كل الزوايا.. أنا الكاتب..؟!"².

إنّ البحث عن موقع للفرار من عالم يكرر تجربة الفاشية بعناوين جديدة، على الرغم من الثراء الذي ينعم به الغرب، ولم يبق إلا صمود أهل النزل. أمّا في رواية "خرائط لشهوة الليل" فقد كانت طبوغرافية المكان ذات مدلول اجتماعي وانتماي ضيق وسط هول الفواجع: "في بيت علي خالد عشت أيام الحرب المهولة عندما بدأ

¹ نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 291

² الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 16.

الاقتتال ضاع كل شيء.. أنزرع الرعب في قلوب الجميع.. خالد وقف معي.. كان أحيانا يأوي العديد من أصدقائه.. من جحيم الضواحي، فبيته الواسع كان يحتضنهم هناك في أعالي حيدرة.. المكان مؤمن...¹، فالكائن المحتضر ليس فقط الإنسان الجزائري وإنما طبوغرافية الوطن برمتها، وبالمقابل تختزل الحياة في مساحة ضيقة ذات ترميزية اجتماعية خاصة تقوم على الكفاءة المادية لا الانتماء الوطني: " .. هناك في أعالي حيدرة ..المكان مؤمن. والد خالد تغير بحسب منطق الأشياء أو منطق المصلحة.. تصالح مع رجال الظل الأقوياء.. المال يوفر لهم الحماية والأمان..."².

في رواية "الشروق غربا" تختصر الحياة في المنفى الاضطراري بعدما أصبح المكان/الوطن مصدر الأذى والوصف المؤثر « Hypotypose » لترميم الذات المنهارة: "أنا نفذت بعنقي وعقلي معا، بدمي ألا يراق هدراً وعبثاً حين وصلت.. استبدلته نبيذاً، تنازلت عن حقوق المواطنة هناك مقابل أن أغدو كأحد الرعايا غريباً بأشواكه أرحم من ورود الجزائر"³. وهذه الطبوغرافية الجديدة تحمل تبريرات الحياة لا الموت، حيث ينفذ "طارق" ابن الجنرال الفرنسي صاحب الإرث الاستعماري المخجل والثقيل: " .. حتميتي قادتني للمصحة تقدمت واهبا دمي لذلك الجريح.."⁴.

فشخصية "طارق" مركبة من الإنسان المسالم السّخي والجزائري الساخط المتألم، تجمع بين الرفض والقبول، تسعى إلى التّصالح بينهما في "يوتوبيا" المكان/ باريس.. باريس الحضارة والخيانة، باريس المشفقة والمتأمرة في آن واحد " ..نجوت من حماة السقوط ..مثلما حدث لعلي خالد ومثلما حدث لكثيرين.. تلك النفوس..التي لم تستطع أن تخون

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص39-40.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص27.

⁴ المصدر نفسه، ص30.

نفسها أبدا بينما كان سهلا على آخرين أن يلعبوا دور الضحايا بشكل غريب وأن يحصدوا جوائز في الشجاعة والحرية وحقوق الإنسان في أرض الغربية باريس¹.

يتكرر حضور مدينة "باريس" في جُلّ الروايات المدروسة كطوبوغرافية إغرائية، تحمل إرثاً حضارياً ضخماً، وتستحوذ على القلوب التائهة عبر دوائر استعراضية لماضيها التاريخي وانتصار الإنسان فيها، فتحتضن المنفى الجسدي كضرورة إنسانية لحماية الذات من الموت المحقق كما هو الشأن في رواية "الشروق غرباً". بينما تحتضن مدينة "تابولي" المنفى الثقافي كضرورة معرفية لحماية الذات من بطش سلطة الأحادية الثقافية، ورجعية خطابها الضيق كما هو قائم في رواية "نزل المساكين"، ولكن هذه الطوبوغرافية القائمة على الواجهة، تخفي مُعادتها لكل ما هو غير غربي، فهي تحسن صناعة التاريخ الذي يناسبها أي التاريخ الرسمي.

أمّا تاريخ الخيبة من إبادة وعنصرية واستغلال ونقض العهود، ونكران الجميل فهو متروك للمتخيل السردى يفصل فيه: "دفن صديقي ذاك بهذا المكان... وخلصت تقارير الشرطة الجنائية بأن القاتل متطرف يميني"²، هذا اليمين المتطرف سليل الجنرال "بيجو" والحكومة الكولونيالية التي لا تحترم كلمتها: "أقولها صراحة على حكومتنا أن لا ترد في ترسيم الوعد الذي قدمته لعبد القادر..."³، والأدهى من ذلك تتآمر على مستعمرتها السابقة الجزائر للثأر منها عبر أبنائها التائهيين: "كنت منفية وهاربة مثل من هربوا، لكن بفرق واحد بقيت صامتة..كلمن كان يتحدث..يشعر بأنه يستنزف في حرب ليس إلا هو دمية فيها، بوقا لجهة دون أخرى..."⁴.

يحضر تاريخ الخيبة في رواية "نزل المساكين" عبر مدينة "تابولي" التي لم تتحرر من فاشيتها، على الرغم من واجهتها السحرية وكنوزها الثقافية والتراثية، فهي تُسوّق عبر العالم

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 48.

² فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص 61.

³ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 28.

⁴ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 42-43.

صورتها الصّافية، ساعية إلى كسب ود الآخر ولو باستمالة ذلك الآخر في لحظة ضعف أو غفوة منه، ولكن وعي الكتابة يقف ضد النسيان، حيث سلط الضوّء على منفى/النزل التاريخ وصوره كما هو قاتم وغير إنساني.. ذلك التاريخ المخيب لتطلعات الإنسان، يتنفس من جديد عبر هدر قيمة الآخر تارة باسم العولمة وتارة أخرى باسم الأورومركزية « Euro centrisme »: «..عاجلاً أم آجلاً لا بدّ أن يعود المهاجرون إلى بلادهم..هم مسلمون ونحن كاثوليك». لقد ناضلنا للوصول إلى مستوى لائق في الحياة وهم طفيليون وبلادهم تترشح تحت وطأة التّخلف...¹.

إنّ قيمة الآخر كانت مصانعة في مدينة "طنجة" التي احتضنت الجميع في أيام عزها فغدت مدينة الثقافات والأعراق والأديان: «..أسلاف ريكاردو..جاءوا إلى طنجة.. يوم كانت أبوابها تقفل في المساء وسكانها من النّصارى واليهود أضعاف أهلها المسلمين..لقد كان أهلها حماة لكل معتد...»².

وهكذا رأى الرّاوي/ الكاتب نابولي قبل أن يزورها "انتخبنا على أساس أن يكتب كل واحد منا نصاً عن نابولي عن طريق التخيل..كتبت نصاً..وقلت إنّ نابولي لها أخت توأم هي طنجة...»³.

فلم يجد "طنجة"، وإنّما نابولي الخيبة، وهي تعادي ثقافة الاختلاف عبر اصطلاحية جديدة ومجددة أبرز معالمها أو شعاراتها: "نحن العولمة وأنتم هوامشها".

سعى الرّاوي/الكاتب إلى بناء طبوغرافية "نابولي" عبر نموذج مدينة "طنجة" كدلالة صريحة، وعبر "الأندلس" كدلالة إيحائية، فاصطدم بتاريخ الخيبة في لحظة فقدان الوعي وهو مشبع بصور تاريخ الواجهة للمدينة، وبالتالي خلق فضاء يشبه في طبوغرافيته الأندلس..

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص134.

² محمد شكري، وجوه، ص50-51.

³ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص17.

ذلك المكان الذي أحتضن الجميع، فهو فردوس العالم المفقود إلى الأبد... بل فردوس العالم المفقود، أي تراث إنساني مشع هو للإنسانية جمعاء..¹.

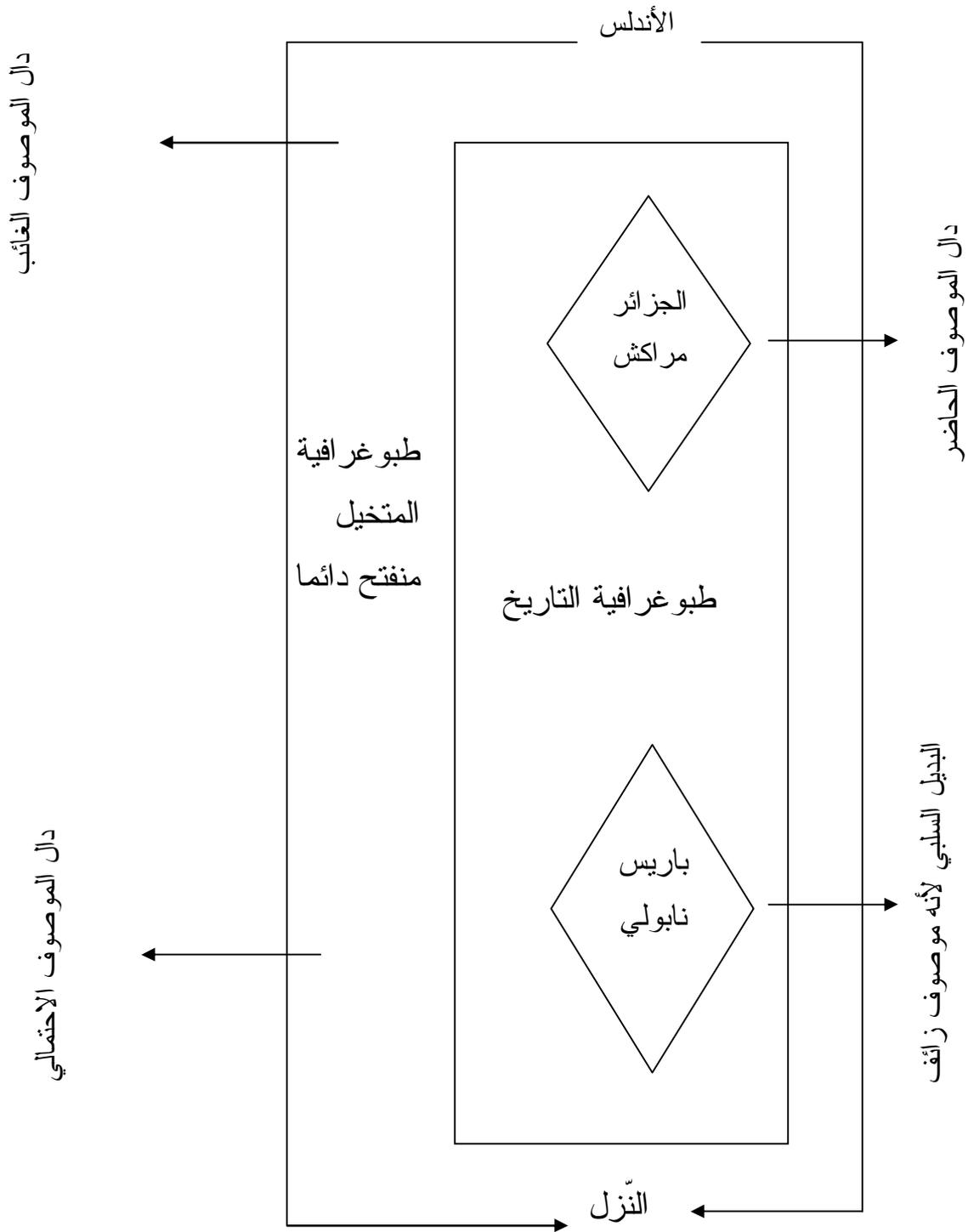
في مقابل "باريس" و"تابولي" و"الجزائر" و"مراكش"، وطبوغرافية الموت بالنسبة للأولى والرجعية بالنسبة للثانية: "و الآن صار على التكيف مع قانون آخر اسمه الموت.. فهذا الذي كانوا يسمونه بنغلاديش.. ذلك المخلوق الذي ليس له في قلبه ذرة من محبة قد ارتقي إلى منصب سام.. ووقعت نقابة الطلاب بين يدي الإسلاميين كل الناس أصبحوا مراقبين.. أحيانا الطلاب يحيرونني فقد غدوا عقلاء أكثر فأكثر ويأتون للصلاة كما لو أنهم في مسجد.. يقولون إن المغرب تتغير.. وأنا دائما هنا..."².

إنه التحول إلى الأسوأ بتصاعد المشروع النهضوي، وفقدان العقل الواعي وخشية تكرار طبوغرافية الموت في المغرب، أي إنتاج تاريخ الخيبة، وهذه المرة في الوطن/الأم كما حدث في الماضي العربي القريب (ضياح فلسطين مثلا) أو في الماضي العربي البعيد (ضياح الأندلس والحقبة الاستعمارية المظلمة)، فبضياح الأندلس انتهى مشروع العقل الإسلامي النير والمستنير.

ويمكن اختزال ذلك في خطاطة وصفية « Schéma descriptif » .

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، 46.

² الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 246-247.



إنّ "الأندلس" كنموذج راق في التسامح وافتتاح العقل لا يمكن أن يتكرر غربا وشرقا معا، فجيء به في صورة "النزل" الذي يلغي كل إشارات الانتماء العرقي أو الديني كتعويض لطبوغرافية الأندلس الغائبة في حاضر مهووس بالموت والتطرف والانتقام من دروس الإنسانية عبر التاريخ.

ب- الصورة الشخصية «Portrait» والايطوبيا: يراد بالصورة الشخصية وصف الجانبين المادي والمعنوي للكائن الواقعي، أو المتخيل¹ ويقصد بالايطوبيا "وصف أخلاق الكائن البشري وسماته العقلية والنفسية، سواء كان ذلك الكائن واقعا أو متخيلا"².

وفي رواية "كتاب الأمير" لجأ الروائي إلى تقديم الأمير عبد القادر والأسقف "ديبوش" في بورتري «Portrait» أو صورة نصفية «Portrait en Buste»، حيث لم نجد أثرا للجانب الكلي في وصفهما، بل اكتفى بالجزئي، وبالتالي يغلب على ذلك الوصف الجانب الايطوبي، لأنه ينشد من وراء ذلك الجانب الأخلاقي «éthique» أي السمات العقلية والنفسية والأخلاقية التي تجسدت فيهما.

إنّ الروائي وهو يمارس وصف الشخصيتين تجنب كل احتكاك يفضي إلى اختلاف الرؤى بين "الأمير" و"الأسقف"، فكل واحد منها يكمل الآخر في رؤيتهما للواقع الإنساني:

- "صباح الخير مونسينيور، ألم تتعجب من الجري لو كان كل القساوسة مثلك.. لتغير وجه الدنيا نحو الأحسن

- طيب الأمير في انتظاركم...

خرج (أقصد الأمير) عند المدخل حيث صالة الزوار.. قال مازحا محتضنا مونسينيور ديبوش:

- .. جيد إنهم يتركوننا نصلي.. اعتقد أن الصلاة لا تؤذي أحدا..

- لا أعتقد أننا وصلنا إلى هذا الحد.. وإلا لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان، الإنسانية يا سيدي عبد القادر استحقاق وليست إرثا سهلا.

¹ ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 291.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 291.

- معك حق.. ديننا يقول ذلك كذلك يقضي الإنسان العمر كله بحثًا عن تأكيد إنسانيته....
 - أيها اللعان أنت محظوظ.. في هذا القصر تترتاح قرب أكبر فنان عظيم.. ليوناردو دي فانشي...
 - ..أنت تعرف أن الظلم يبعد عنا رؤية الأشياء الجميلة.. كلما انزويت وفتحت النافذة نحو الجهة الأخرى من القصر.. رأيت الشرفات التي علق عليها إتياع البارون كاسنو البروتستانت... لا ألوم أحدا لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي..
 - .. وكأن قدر البشرية أن تدمي نفسها...¹.
- إنّ تقديم الشخصيتين كان خارج إطار المعطى التاريخي الضيق الذي يكتفي بالإشادة باللحظات البطولية للأمير أو المعطى الديني الذي يكتفي بالإشادة بالإنجازات الدينية للأسقف "ديبوش"، فالأمير المقاوم ذو النزعة الوطنية، البطل الجسور لا يعني الروائي، ولا يريد أن يؤرخ لذلك، إنّما مواقفه الإنسانية وآراؤه النيرة وينطبق هذا الحكم على الأسقف "ديبوش" فالروائي لا يهمله إنجازاته الكنسية إنّما آراؤه ومواقفه المساندة للحق.
- وعلى الرغم من اختلاف الشخصيتين في مصدر استقاء المعرفة، وكذا الأطر المرجعية الدينية والثقافية لكلّ منهما تلمس تبادل المواقع بينهما، لأنهما يؤديان دورًا واحدًا وهو بناء نموذج إنساني يقوم على التسامح الديني وفلسفة الاستتارة العقلية: "وما هي الخيارات التي تركت لي في حرب أحرقت كل مدني..أحرق القرآن والثورات والإنجيل في تكدامت، النار كالحقد عمياء أحرق ابن خلدون وان عربي وكتاب عن نابليون ترجمه لي ابن التهامي.. يحدث معي أن ابكي على كتاب أكثر من بكائي على أعزائي الذين أكلتهم الحرب.."².
- لا ريب أنّ الروائي لخص رؤيته لما يحدث في الحاضر في تحفيف جميع القراءات التعصبية للتاريخ المثخن بالجراح، لكي لا يتكرر، لأنه نقيض الإنسان ويحول دون تحقيق خطاب المثاقفة الذي يجعل من الإنسان هو المركز الأزلي في كل إنجاز حضاري، وهذا لعمرى بعيد المنال لاعتبارات وجودية وسياسية واقتصادية.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص126-127.

² المصدر نفسه، ص288-289.

أمّا في رواية "وجوه" فقد رسم الروائي/الراوي صورة شخصية بعيدة عن الإيطوبيا لأنه لا يبحث عن إنجاز رواية الأطروحة «Roman à thèse» كما فعل الروائي "واسيني الأعرج"، بل القصد هو إنجاز رواية ضد أية أطروحة أكانت تعليمية أم أخلاقية أم سياسية أم دينية «Roman Anti Thèse» فلا يهّمه أن يستقطب المتأدلجين «Les Idéologues»، وإنما يبحث عن مطابقة أو مماثلة بين عالم الدّعارة والفسق وعالم الكتابة لينتهي نصّه إلى أن الكتابة خطيئة ولذلك لم نجد إشارة إلى إعلان التوبة، فعندما يتحدث عن وجه من الوجوه يتحدث عن مرحلة من مراحل تاريخه الشّخصي، فقد لقي الشّقاء والعنف والابتذال والمهانة والحرمان¹ والتّهيش وفي توليفة إبداعية تجتمع هذه الوجوه لتشكل بورتري الراوي وهو في سن الذّبول: "لا أبالي بما يسقط من أوراق شجرة خريفي، لقد أعطت لونها وثمرها وطعمها وريحها كل شيء تمّ كما شئت وكما لم أشأ..."².

إنّه ملمح يذكر الآخر بأنّ الكتابة خطيئة في المجتمع المغربي والعربي بصفة عامة، فهي في مرتبة الدّعارة والفسق: "أكره من يمنعني عن الكتابة ولا أعرف كيف أتصالح معه إلاّ بالكتابة التي تنتصر على المنع"³. ولا بدّ من محاربتها، لأنّها كتابة مضادة ومنددة بالواقع العربي المنهار أخلاقا وسلوكا، ولا تغيير في الأفق، ومن يبصق فيه يموت مجهولا، ويبقى - هو - رمزا: "سببقي مني رمزي وليس حياتي"⁴.

لم يكتب الروائي محمد شكري نصّ الفضيحة والاستفزاز، وإنما نصّ الهامش من الناس وفي مقدمتهم الكاتب، ذلك الكائن ذو ملفوظية قاسية، لا تؤرخ للشّخصي فقط وذلك بافتعال نظام نصي مفكك يحطم مفهوم الجزء لي طرح بديلا لهذا التّاريخ وهو الإنسان الجريح

¹ ينظر: أحمد المدني، رؤية السرد فكرة النقد، دار الثقافة الدار البيضاء المرغب، ط1، 2006، ص 114.

² محمد شكري، وجوه، ص 159

³ المصدر نفسه، ص 157.

⁴ المصدر نفسه، ص 153.

بتاريخه فوجوه لها معنى، وهذا المعنى كما يقول بارت هو الإنسان، لأنّ الإنسان هو المطلوب¹.

وفي رواية "كتاب الأمير" لا يظهر هذا الإنسان الجريح، لأنّ الروائي طبع التاريخ الغيري لكل من الأمير والأسقف بمشاعره، فانعكس على أقوالهما وحواراتهما، لأنّه لا يطلب الإنسان وإنما الإنسانية فالتاريخ مهما كان صادقاً فهو قاصر على التعبير عن مسألة الوجود الإنساني وإنسانية الوجود، فيكون المتخيل الأجدر بتعويض هذا القصور في بناء الصورة الشخصية التي لا ينتظرها القارئ، لأنها مبالغتها وفريدة وعميقة.

لقد وظف الوصف في الروايات كحتمية فنية تبعد رتبة السرد، فتحيدّه لكي لا تسقط الملفوظية في فخ التاريخ.

¹ Voir : Roland Barthes, Essais Critiques, p 186.

نصل في دراستنا لآليات التحرر من إكراهات التاريخ إلى النقاط التالية:

- المزاوجة بين "الهُو" و"الأنا" في رواية " كتاب الأمير" فالهُو هو المهيمن فيها في حين "الأنا" يقوم بدور النيابة عن "الهُو" وبالتالي تحرر السرد من نمطية التأريخ ليؤسس نمذجة ناجحة بين الموضوعي والذاتي. أمّا في رواية "خرائط لشهوة الليل" تقمص "الهُو" "الأنا" جاعلا الأنا الساردة هي المهيمنة بوصفها السّؤال والتّساؤل فوجودها مطلق من بداية الرواية إلى نهايتها، لأنها تمارس بحثاً عميقاً عن الذات التائهة في تاريخ المحنة ، فالروائي حرر وسائله التعبيرية عبر "الأنا" الساردة أو ما أسميه "القناع الأنثوي" .

- تباينت طبيعة الشخصيات فهي متأرجحة بين عالَمين العالم الفيزيائي أو الحسي وعالم المتخيل المجرد، ولكن تقديمها في معالم النص لا تحدها مرجعية بخلاف الشخصية التاريخية حيث اكتسبت هوية النص الروائي متنازلة عن هوية العالم الفيزيائي أو هوية الوثيقة، وقد تجلّى ذلك في روايتي " كتاب الأمير" و"وجوه" التي قامت على الذاكرة، ولكنها ابتدعت ذاكرة نصية غير خاضعة لمنظومة المرجع، وإنما لمنظومة المحتمل أي المتخيل، فهي ببساطة صورة نصية وعلينا أن نتعامل معها بهذه الصّفة.

- أمّا الفضاء فقد اشتغل الروائي "الطاهر بن جلون" في الفضاء المتخيل منطلقاً من المكان "نزل المساكين" التاريخي، في حين اشتغل الروائي "واسيني الأعرج" في ذاكرة الفضاء الساعية إلى بعث الموروث التاريخي لشخصية الأمير ومساره النضالي، بينما اشتغل الروائي "محمد شكري" على المحمول الذاكري للفضاء وتماهي المتخيل مع تاريخ "طنجة" وأسماء الأماكن والشخصيات التاريخية والفكرية والأدبية، وموقف الراوي من ذاته كمبدع وكإنسان حر وغير نادم على ماضيه.

لقد خالفت البنية الروائية إكراهات التوثيق التاريخي متجاوزة المكان إلى الفضاء ومتحدية سلطة الزمن وترانبيته إلى معايير زمنية تقوم على الاستباق والاسترجاع مع

تبني إستراتيجية الوصف كمنظومة استهلال في رواية "كتاب الأمير" وحضور الطوبوغرافيا كأحداثيات تابعة لمنظومة المتخيل لا كوصف موضوعي جاف. ولتوسيع دائرة المتخيل يلجأ الروائي إلى بناء نصه وفق منظومة لغوية وتناسية يزيح الكائن التاريخي ونمطية السرد التاريخي بتفعيل ذاكرة النص والكتابة. وهذا ما سنتطرق إليه في الفصل الثالث.

الفصل الثالث

الكتابة وإجراء التفاعلات النصية

1- التعدد اللغوي تجاوز للأحادية اللغوية

إن لغة الرواية مركبة تحتوي على وحدات ألسنية غير متجانسة¹، فلغة الرواية صنع وظيفي وخلق دلالي. وفي رواية "كتاب الأمير" جاءت اللغة شبيهة بالمسلك التي سلكتها الأحداث، فمن جهة لغة الراوي، وهي ذات مستوى لغوي حدائشي تقوم على الفصيح من الكلام. أما لغة الشخصيات فهي تخضع لما يسمى بالتعدد اللغوي، أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد²، وهو مرتبط بالسيولوجيا³، فكل لغة "هي تجليات وعي وفكر وإيديولوجية قبل أن تكون مجرد تنويعات صنفية على اللغة ذاتها"⁴.

فقد ضمت بنية الرواية اللغة الفرنسية في صيغة المعروض المباشر، وفي هذا النمط نجد المخاطب يخاطب الآخر من غير أن يتدخل الراوي في نقل ما يدور بينهما من حديث⁵ ويتجلى ذلك فيما يلي:

".. ثم فتح ابن التهامي الوثيقة.. وقرأها بصوت مسموع بلغتها:

«**Nous ne pourrions sans compromettre les intérêts politiques de la France ...qu'il sorte de la Province d'Oran**»⁶

وفي موضع آخر نجد الحوار التالي الذي جرى بين كلوزيل وشرقارنييه:

– «**mon général vous le saviez très bien, l'hiver est rude..... est insupportable dans ce pays**».

– **Il faut qu'on arrive à temps, le froid est difficile même pour les armées les mieux adaptées...**»⁷

¹ ينظر: إدريس قسوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص408.

² ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص120.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص121.

⁴ إدريس قسوري، أسلوبية الرواية، ص408.

⁵ ينظر: نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص137.

⁶ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص103.

⁷ المصدر نفسه، ص160.

ولكن هذه الصيغة، أي المعروض المباشر أو الخطاب المنقول « Rapporté » في تداخل مع صيغة المعروض غير المباشر عبر العودة إلى اللغة العربية كأداة مكملة للحوار وأيضا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو بعده¹، فجاءت بقية الحوار كالاتي: "رد الجنرال كلوزيل على القبطان شونقارنييه وهو يلف نفسه في غطاء ثقيل ويحاول جاهدا أن يخرج رجله من المسلك الموحل...:"

- « Certains de nos éclaireurs disent que l'émir à déjà quitté Mascara...
- Il nous facilitera la tâche, mais je ne pense pas que les commerçants le suivront... notre but... détruire le noyau d'une industrie d'armement. »

رد شورقارنييه كأنه لم يقنع بكلام كلوزيل:

- "تدمير مصانع البارود والأسلحة لا يكفيان يا سيدي، لأنهم في هذه الحالة سيعودون إلى المدينة مرة أخرى عندما تغادرها.

- ومن قال لك أننا سنترك لهم المدينة... عندما يعود سيجد الرماد والأدخنة...²

إن اللغة المسيطرة في جل الرواية هي العربية الفصيحة، التي هي لغة الاحتمال بينما اللغة الفرنسية فهي لغة الإحالة، التي لها عمق مرجعي تعطي لبنية الرواية مصداقية الحدث والمعنى البدائي للغة³ وهذا ينطبق على اللغة الدارجة المبنوثة في الرواية عبر الحوار:

- "إن شاء الله خير. سنذهب إلى المقدم اليوم ونحاول أن نقتعه بإضعاف رأيه وبهلاكه إن هو أصر على المقاومة.

- وايش تحب نقول لك؟...⁴.

لقد استخدم الروائي في الرواية النموذج المسمى بالتحفيز الواقعي «Motivation du réel» والتحفيز لدى "شلوفسكي" هو اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل في تشييد البناء

¹ ينظر: نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد، ص139.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص160.

³ ينظر: ت. تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 1996، ص93.

⁴ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص240-241.

النصي¹. وهذا التحفيز الواقعي الذي تجلى في تناول الروائي لأحداث يوهم المتلقى بأنها حقيقية² عبر توليفة بين الفصيح والدّخيل "الفرنسية" والدّارج، سعياً منه إلى تبرّته نفسه من كل إخراج هذا من جهة، ومن جهة أخرى وضع القارئ في حالة شك دائمة مع مراعاة التحفيز الجمالي وهو نتاج تراض بين الوهم الواقعي/التاريخي ومتطلبات جنس الرواية³ باعتبارها عملاً فنياً متخيلاً بامتياز.

تكتسب الشخصية عبر معجمها اللفظي وأسلوبها المصدقية، وفي الوقت نفسه نتعرف عليها سيكولوجياً ولسيولوجياً، فهي ليست نظيراً للراوي، وانطلاقاً من مفهوم "كاسيرا" للخطاب التخيلي بأنه تمثيل للغة، أي أنه لا يقدم رسالة تمّ تحميله بها، لكنه يقدم ما يتولد تلقائياً في ذاته من الدلالات⁴، فإنّ الرواية في تنوعها اللغوي - وإن كانت هيمنة الفصيح كبيرة-

تنتقل بنا من قراءة حدسية إلى قراءة منهجية⁵ تفهم فيها المعرفة التاريخية واللغوية والسيكولوجية فمثلاً الحوار الآتي يستدعي معرفة شاملة بالأمير للحكم على أصليته:

- "ولكنك لا تستطيع أن تغير عادات الأجداد وتجعلنا شبيهين لبقية الناس.
- وشكون حنا حتى لا نكون مثل بقية الناس؟ من نكون نحن إذا فشلنا حقيقة في خدمة الآخرين؟ هل تعرف ماذا فعلت هذه المبايعة في الناس؟ مارك عارف والو...
- وفي اللحظة نفسها دخل الشيخ محي الدين الذي سمع جزءاً من كلام الأمير.
- بالهداوة يا ابني بالسياسة ما تتقلّش، الله خلق الدنيا في سبعة أيام، وليس حراماً التفكير في الغنائم، الناس تعودوا على النظام.

¹ ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص48.

² ينظر: المرجع نفسه، ص52

³ ينظر: المرجع نفسه، ص53.

⁴ ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص217.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص216.

- يا أبي، لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها...¹
هذا الحوار يتعارض في ملفوظيته الحادة كقوله: "ما راك عارف والو" مع درجة عالية من العلم والتربية والثقافة التي يتصف بها "الأمير".

وفي حوار آخر تتكرر تلك الملفوظية التي لا تتناسب وحكمة الأمير ومقامه:
- " أشعر أنهم يلعبون بسطان المغرب مولاي عبد الرحمان، ليس بهذه الغباوة سأحاول أن أزوره وأقنعه باللعبة التي هو ضحية لها...
- أنا.. متأكد من أن العقون يكون قد أعطاه صورة سيئة عن عدم دخولنا الحرب التي لو دخلناها لما حدثت البهدة التي وقعت له وهو يدخل قصره شبه عار. كان عليه لو كان رجلا أن يأتي بحبل من القتب ويعلق نفسه على اقرب شجرة"².

لا أعتقد أن هذا المحمول اللفظي يعكس حقيقة الأمير في مواجهة الشدائد فلفظة "العقون" لا يمثل بتاتا رؤية "الأمير" للسلطان، والدليل أنه اقترح الأمير عليه التنازل على الإمارة مقابل دعمه، لكن السلطان أبي أن يكون إلا حليفا للعدو، فكان خائنا لما فعل الأمير من أجل عرشه، حيث أنقذ الأمير سلطانه عندما أخضع القبائل المغربية التي كانت منذ أمد طويل تائرة ضد السلطان، وأرسل زعماءها الثائرين مكبلين إلى وجدة³، فكان رد الجميل محاربة الأمير والتحالف مع العدو.

"إنّ النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة"⁴ وتوزيع اللغة في الرواية كان بين الخطاب المحوّل والخطاب المستحضر أي حضور الشخصية بنقلها الملفوظي لتلقي بخطابها في الرواية⁵ فجاء الراوي بملفوظ الشخصيات التاريخية كالجنرال "كلوزيل" والقبطان « Changarnier » في جزئه الأول. أما في جزئه الثاني فالراوي هو المتلفظ أو بالأحرى التلفظ للراوي باعتبار لغة الحوار تحولت من الفرنسية إلى العربية، ولكنه نقل

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص83.

² المصدر نفسه، ص.344

³ ينظر: عدنان مبارك وآخرون، الأمير عبد القادر والقيم الإنسانية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2011، ص 92

⁴ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1996، ص294.

⁵ ينظر: عبد السلام أفلمون، الرواية والتاريخ، ص90.

كلامهما مترجما له، فتداخل الخطاب المستحضر بالخطاب المحول، فكانت المادة اللفظية مخترقة، حيث يمارس الراوي سلطة خفية لكنها مؤثرة في توجيه الخطاب الروائي.

بيّن الخطاب الاستعراضي الأحداث بنظرة انزياحية عبر المنحى التّجاوزي للغة وكذا التّراكم الدّلالي لمقولات السّرد: "أغمض جون موبي عينيه طويلا وكأنّه كان يخزن تلونات البحر اللامتناهية، ثم تنهد عميقا كمن خسر بلدا أو عزيزا"¹. وفي موضوع آخر نجد: ".التفت جون بوني إلى مدينة الجزائر..فجأة خرجت من كتلة الضباب التي كانت تغلفها مثل الغلالة ولم يعد شيء يعيق ذلك البياض الذي كان يتسلق الحيطان والبيوتات التي بدت وكأنّها مدرجات في مواجهة لبحر يشبه منصة بلا حدود..."².

ينخرط الراوي في الحوار عن طريق لغته، وكأنّ به يسعى إلى تأسيس نسيج لغوي ذي فعالية عبر مشروع الفعل، ومضمون القصد الذي هو تمثيل ذهني³، فلا يكتفي بالإخبار وإنّما تغيير نظرة الملتقى تجاه النصّ بأنّه يتعامل مع المتخيل لا مع التّاريخ، الذي يكتفي بالقصد الإخباري، بينما المتخيل محيط تتقاطع فيه الفرضيات والاحتمالات، اللّغات واللّهجات وتحرر المنظومة اللّغوية من القصد الإخباري مكتسبة ديناميكية التّواصل عبر المعجم الفني للغة لتغطية ثغرات الخطاب المستحضر بالتركيب اللّساني الهجين آخذا بالتركيب السّينمائي النّمودج من خلال أساليب التّقطيع اللّغوي. وهذا التّلوين اللّغوي هو تجسيد لفكرة أسبقية الفني على الإخباري في الرواية.

أمّا في رواية "وجوه" فقد تعايشت اللّغة العربيّة الفصيحة مع العامية وإنّ كانت الأكثر حضوراً في الرواية بخلاف روايته السّابقة "الخيز الحافي" التي جاء الحوار فيها عامياً. ولكن ظاهرة التّلوين اللّغوي كانت أكثر كثافة، حيث تعددت اللّغات الدّخيلة في النصّ العربي وكأنّه يسعى إلى خلق لغة روائية تزيح أحادية اللّسان المركزي، وبالتالي رفض المركزية

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص201.

² المصدر نفسه، ص206.

³ ينظر: عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص54.

اللغوية وأسميها "باللا تبئير اللغوي" ونقد خطاب المجموعات المغلقة، ففتح له الانفتاح بعيدا عن لغة صارمة¹، تعين الفواصل بين "الروائي" و"الحياتي" عن طريق التلوين اللغوي الذي يربك القارئ الفاقد للوعي التعددي المعرفي والنصي²، لأنّ الروائي لم يحصر نصه في نطاق الدائرة اللغوية وحتى المعرفة الأدبية المحلية أو القطرية، فانفتحت الرواية على اللغة الفرنسية في أكثر من صفحة منها المقطع الشعري الآتي:

« On ne sait qui vit qui meurt
On est tout à son malheur
D'être encore la
Quand le soleil vole
En éclat »

(René Guy Cadou)

كما حرص الرّاوي على ذكر اسم أديب ما أو عنوان مؤلف ما، وحتى أسماء الأماكن والخمور ما يقابل اللفظ العربي باللفظ الأجنبي وهو الأصل طبعا منها: "موتريل Motril" "فكتور نوار" "Victor Noir" و"فرتير" "Werther" .. كما كان حضور اللغة الإسبانية وكذا الإنجليزية واضحا في الفضاء النصي إلى جانب اللغة العربية والفرنسية.

إذا كان التعدد اللغوي في رواية "كتاب الأمير" تكريس لمصادقية موهومة، حيث الرّاوي اللاشخصي، أو كما سماه "جينت" غير مشارك في الرواية، يسعى إلى الإيقاع بالقارئ غير الأدبي في الاعتقاد الرّاسخ بأنّ المسرود الذي أمامه تاريخي، وكل الملفوظات التاريخية المستقاة من الوثيقة تؤدي الإنجاز التاريخي المنتظر منها، فإنّ في رواية "وجوه" ينشد الرّاوي الشخصي أو الصّريح كما سماه "دانون بوالو"³ عبر هذا التراكم اللغوي إلى إعادة الاعتبار للعلامات الثقافية المتنوعة التي كانت واجهة مدينة طنجة المغربية ville « cosmopolite قبل الاستقلال، فالرّاوي عبر التشكيل التلويني للغة يقدم نفسه على أنّه

¹ ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص83.

² ينظر: أحمد المدني، رؤية السرد فكرة النقد، ص41.

³ ينظر: محمد القاضي، معجم السرديات، ص196.

منتوج هذه المدينة المفتوحة على العالم التي لم تعد كذلك "في طنجة مدينتي العجائبية هذه يصيبني فيها اليأس"¹.

في العرف التاريخي فإنّ اللّغة التّاريخية باعتبارها "لغة وصفية تلتحم بالواقعة وتنزع إلى مرجعها"²، ومن ثمة ينعدم الانزياح لصالح المرجعية في نظام اللّغة، بينما في الرواية فهي نص مفتوح يملك سلطة الإيحاء، تتوزع فيه العناصر الشعريّة، من ثمة يسمو هذا النصّ المفتوح إلى نص متحول انطلاقاً من صوغ لغوي مجازي وتراكيب جمالية، تصبح هذه الصّيغ اللّغوية وسائل خلق يذوب المرجع فيها فيصبح الانفعال والرؤيا والإثارة التّقافية وقائع جذابة³: "أكون أجمل الأشياء هي تلك التي يوحي بها الجنون ويكتبها العقل"⁴.

ومن هذه التّراكيب المفعمة بالحس الجمالي "كنا نمشي قريباً من حافة البحر والأمواج المحطمة تطش ويلحس زبدها أقدامنا..."⁵، وفي موضوع آخر يقول: "باكراً بدء ولع منصف بأخبار الموت والموتى، أصبح اليوم مؤرخ الموت الجوال في المدينة.. لا أحد يزاحم منصب في نشر أخبار الموت إلا الموت..."⁶ ويقول في مقام آخر: "إذا كان العالم من صنع أعظم الحالمين، فأنا تركت حلمي يصنع عالمه... طفولتي هي الغيمة الأكثر تلبداً في حياتي... عندما تتناطح غيوم حياتي يستيقظ انتظاري الغافي..."⁷.

في المحصلة تجاوب التّعدد اللّغوي لأطروحات التّعدد الاتّني والديّني في المجتمعات العربيّة، والتّعايش السّلمي بين الأعراف والأديان، فكان الدّرس اللّغوي في روايتي "كتاب

¹ محمد شكري، وجوه، ص 151.

² عبد السلام أّلمون، الرواية والتاريخ، ص 20.

³ ينظر: أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص 82.

⁴ محمد شكري، وجوه، ص 12.

⁵ المصدر نفسه، ص 18.

⁶ المصدر نفسه، ص 121-122.

⁷ المصدر نفسه، ص 152.

الأمير" و "وجوه" مكسبا لكل كائن متفتح على الآخر، فتحول هذا الدرس اللغوي إلى درس موضوعاتي.

2- اختزال الكون الأجناسي

في رواية "وجوه" نزوع واضح إلى تقنية التشظي السردية « Fragmentation narrative » عبر التنوع الأجناسي، فالإحالة السردية قائمة على المرجع الشخصي باعتبار النص بوحاً ذاتياً أعطى مجالاً للصوت الشعري ليسعف الراوي الشخصي في تقديم نفسه كذات مأزومة. ولتفريغ هواجسه، كما احتضنت النص الأقصوصة وأجواءها المكثفة جاعلاً منها فضاء مستقلاً يحكي عن وجه من الوجوه، ولكنه متصل بدلائلية "الكل نصي" إذ أن مشروع الروائي هو فك الارتباط بالخطاب السيري عبر الإيهام بالخطاب الانشطاري المؤسس على عناوين خمسة عشر نصاً تشترك في تفاصيل الحياة، فهي وسائط لإعادة توزيع فضاء الكتابة وفضاء الأدوار¹.

إنّ الرواية في تعاطيها مع الأجناس الأدبية الأخرى هي اختزال للكون الإبداعي في فضاء نصي يتيح تعددية الأصوات حيث "الأنا" عبر الانتقال من جنس إلى آخر تتحول متقمصة "الأنا" الشاعرة و"الأنا" القاصة و"الأنا" الناقدة، ومن ثمّة يعفي هذا التحول أو التقمص الذّاكرة من ذلك الإنعاش للماضي الذي "يعزى إليه ثراء التجربة وتعقيداتها"². وتبقي سيكولوجية الروائي عبر الوجوه النسائية³ المؤنثة لعالم الروائية سيكولوجية نسائية أي سيكولوجيا الخصوبة في الفضاء النصي عبر "كرنفال" أجناسي يجابه عقم السيرة والتاريخ الشخصي، فيضمن المتخيل حيوية النص فاتحاً معابره ليتهوئ، فالرواية بطبعها جسد مركب من اللغات والملفوظات والعلامات والأجناس التعبيرية⁴. ومن النماذج الشعرية المبنوثة في الفضاء النصي:

¹ ينظر: سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص47.

² ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، تر: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2002، ص103.

³ ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص124.

⁴ ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص44.

" تغزوني دموعي
 من خلال أفكار...
 ليس البكاء هو البكاء
 قد يخجل الحزن
 من نفسه أحيانا
 عندما يغزو المقهورين...
 للحظات أسرقها
 من الفرح الشارد...
 في الحانات التي خربها التتر
 تلك التي أفرحتنا
 فيها الأحزان الجميلة...
 يعود الأمل المسحور
 إلى محاربه
 أي أمل هو الأمل
 إذا كان اليأس يغذي رضيعنا..."¹

إنه الإحساس بوجود فائض من اليأس والشعور، بأنه يتهاوى، فعبر الصورة الصوتية انتقل الراوي/ الشاعر من مجال السرد إلى مجال الشعر، وهذا التركيب قائم بينهما على علاقة غير تعسفية، فالمقطوعة الشعرية ترمي إلى إثارة الوجدان أو بالأحرى شعور المتلقي وتضعيف الدلالة، ونجد في تكرار كلمة "الغزو" و"الحزن" جزءا من محور إعادة إنتاج الواقع المثخن بالجراح، وفكرة الموت بأقنعتة المتعددة، فالكف عن الحلم موت " .. كان لي صديق آمن بأن من لا يعرف كيف يحلم بحياته فليأتي إلى طنجة.. وأنا تركت حلمي يصنع

¹ محمد شكري، وجوه، ص 65.

عالمًا¹، وعدم المغامرة موت: "المغامرة هي ينبوع الذي اخلص منه الفرّح..² وعدم القراءة والكتابة موت أيضا: "الكتب والكتابة هما المنبعان اللذان لا ينضبّان .. يقهران الزّمن العادي .. إنهما يوجهان أحلامي..."³.

إن المقاطع الشعريّة التي تشكّل النّسيج العام للرواية تجمعها قيمة واحدة وهي الموت والاعتراب.

أمّا القصة القصيرة فالتمثيل القصصي لا يقل أهمية عن التّمثيل الشعري حيث كل وجه يحكي عن قصته، والقصة إجمالاً كحكاية سعي من أجل هدف معين أو تلبية رغبة ملحة وتكون لهذا السعي دوافع معلنة أو مضمرة⁴. ولعل أحسن مثال على هذا التّمثيل القصصي في الفصل الموسوم بـ"الميراث"، حيث هناك وضع الأصل "état initial" متمثلاً في عودة "الهادي" من حرب الهند الصّينية مبتور الذّراعين، ويكون حصول الافتقار بموت زوجته وضرورة الزواج لإصلاح ذلك الافتقار، ولكن ابنه يعارض ذلك مطلقاً (وظيفة منع) خوفاً من ميراثه ومعاش والده.. "...رغبة الزّواج هذه تقلق "علال" إنه في حدود الأربعين ولم يتعلم أية مهنة"⁵.

إنّ حصول الافتقار أفضى إلى ما يلي:

أولاً، بالنسبة للوالد:

- الافتقار: موت زوجته والبحث عن الزّواج.
- الفاعل: الهادي.
- البغية: التّمتع بالإسعاف والعناية.

¹ محمد شكري، وجوه، ص151.

² المصدر نفسه، ص154.

³ المصدر نفسه، ص.ن.

⁴ ينظر: سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص152.

⁵ محمد شكري، وجوه، ص37.

• المانع: المعاش الفرنسي.

أما بالنسبة للابن:

• الافتقار: البحث عن العيش الكريم دون جهد.

• الفاعل: علال.

• البغية: التمتع بمال أبيه.

• المانع: المعاش الفرنسي.

نلاحظ أنّ هذه السلسلة من الوظائف تشكّل وحدة متناسقة تنتهي بوظيفة خداع عبر العقد بالخداع¹ "أحسنّ علال أنّه سيعيش مع أبيه في أمان و يقين"²، عبر إطلاع أبيه بنوايا النسوة اللواتي يحمن حوله (وظيفة اطلاع)، فيختفي موضوع الرغبة الذي تسعى الذات إلى تحقيقه وبالمقابل يستمر موضوع الرهبة الذي تسعى الذات المضادة إلى تثبيته عبر التضليل "Manipulation" ف شخصية الهادي قابلة للتضليل، "un personnage maniable" بينما شخصية "علال" فهي شخصية للتضليل ومهوسسة "personnage maniaque".

إنّ الاستقلالية التي يتمتع بها الفصل ظاهرياً هو محاولة القضاء على استبداد المعيار السردّي التقليدي، فالرواية منشطرة على نفسها مبنية على النموذج السردّي المفتوح على الخطاب الشعري والقصصي، تم تشكيله في عالم المتخيل وخلفيته التاريخ الشخصي الذي تتنازعه عوالم البؤس واليأس والضياع.

والملاحظ أنّ أغلب الفصول يفتتحها الراوي بالخطاب الشعري، وهو عبارة عن استهلال إشاري لمحتوى الفصل، جاء توزيعه على النمط الحدائي، يختزل الراوي/ الشاعر فعل السرد في صورة صوتية هي بمثابة مكاشفة شخصية لإجهاض رتبة الحكّي اليومي وديمومة الإخفاق الإنساني، ففي الخطاب الشعري تنشأ الحياة كسراب "Mirage"، في حين

¹ ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكّر، مدخل إلى نظرية القصة، المؤسسة التونسية للنشر، تونس، د.م.ج، الجزائر، ط1، 1985، ص30.

² محمد شكري، وجوه، ص41.

في الخطاب الروائي تتشأ الحياة كمنتوج محسوس لأنّه ممكن الوقوع، فيقول عن وجه "ماجدلينا":

"غيرة

أرى ما أرى

قد يعجبني ما أرى

لكني لا أستطيع أن أعيش ما أرى ربما

قالت: لا تستحقك امرأة غيري

قلت: لست الوحيدة بين كل النساء

قالت: كم عمر كل نسائك

قلت: عمرهم واحدة متعددة

قالت: ما مسافتك معها؟

قلت: ما يقربنا وبيعدنا

قالت: وبينهما

قلت: أحيانا أنا وأحيانا هي أحيانا لا أحدنا

قالت: لا أصدق أحدا¹.

إننا أمام خطاب الطلل ذلك الموروث الشعري القديم الذي كان تقليدًا شعريًا وتراثًا فالطلل هو مسيرة حياة موبوءة بالدلالات السلبية والإخفاقات النفسية، فكان الخطاب الشعري وقفة الراوي على حياته واستباحة المحذور، فغدا الفعل الكتابي فعلا مخلصا من خضوع هذه الحياة المفجوعة، وهو بذلك لا يريد أن يرتبط بالوعي الزائف المنتج لمنظومة قيم كالتي أساها التتميط السردى الجاهز عبر استقطاب ثنائي متضاد بين الفضيلة والرذيلة². فيقدم

¹ محمد شكري، وجوه، ص74.

² ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص242.

وصفات أخلاقية ينتهي إليها القارئ في نهاية الرواية: "أهدي باقة حياتي لمن يجعل منها مشعلا للتبصر في نفق الفكر.. أعرف أن باقة حياتي جد شائكة.."¹.

لقد هشّم التنوع الأجناسي ذلك النظام المغلق الذي يحدد الطبيعة التاريخية للشعر مثلاً أو القصة²، ويدحض مقولة "برونيتير" على اعتبار الأجناس الأدبية كالكائنات في الطبيعة يتحتم عليها الصراع فيما بينها مستبعدا التعايش الأجناسي³.

ولقد برر الناقد "كمال الرياحي" هذا الغنى الأجناسي في الرواية إلى تركيبة ذات الكاتبة بوصف الروائي قد تعاطى مع جنس الشعر وجنس القصة القصيرة، ومن ثمة كان التقاطع الأجناسي متوقعا⁴، ولكن التفسير الأكثر صوابا في نظري هو أن الروائي عبر نصه يقدم لنا تجربته الكتابية عبر مقتطفات أجناسية، إنه يؤرخ لكتابته كما يؤرخ لقراءاته: "كرست نفسي للقراءة والكتابة.. تركت الواقع الإبداعي ينخلق من الوجود والعدم من الملاءم والفراغ من الباطل والمبطل نحو الأسمى"⁵.

إن رواية "وجوه" أشبه بلقطات الصور المتحركة حيث ينتقل الراوي من وجه إلى آخر دون أي تطوير له، فهي مشاهد موجزة وهذا بديهي لأن الروائي عبر توزيع مشاهد القصيرة نتفاجأ بأسلوب القصة القصيرة حيث يختبر في كل مشهد شريحة اجتماعية واحدة جاعلاً منها حدثاً وصورة كلامية، وبالتالي فتصوره للحياة هو أنها ليست تياراً ممتداً ومتصلاً بل هي جزئيات⁶. وعبر كل جزئية يتم تجريد كثافة القطب السردية من ديناميكية التتابع الحدثي وذلك بالاكْتفاء بالمعروض الذاكري الذي يتواصل مع الآخر بالمقتطفات الحاضرة التي لا تكون جاهزة فنياً إلا وقد توشّحت بالخيال،

¹ محمد شكري، وجوه، ص 155.

² ينظر: جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، ص 33.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

⁴ ينظر: كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، ص 39.

⁵ محمد شكري، وجوه، ص 154.

⁶ ينظر: عبد الرحيم الكرودي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط 3، 2005،

ص 108.

المتخيل ينشأ ابتداءً من لحظة ضمور الذاكرة، وتخريب الصورة الماضية، فلا بدّ من معالجتها لتتضح الصورة لكي لا تقع في التناقض الوجداني وتضارب الرؤى.

لقد أخرج الروائي الحدث التاريخي من متواليّة الوثيقة أو الذاكرة إلى متواليّة الرواية وأقصد بالوثيقة الذاكرة لأنها وثيقة شخصية غير مادية فضفاضة وغير مستقرة يعترّيها النسيان، تبحث عن جسد لغوي يعطيها هوية وشكلاً ملموساً لنقرأها، ولكن هذا الجسد اللغوي يحولها إلى دلالة ودلالة تغريب كما يقول الشكلاينيون الروس، وأهم مظهره التخيل، فتسحب الذاكرة مجازاً تاركة قيادة الحدث للخطاب الإبداعي الذي يتعامل معها على أنها شذرات بحاجة إلى نموذج كتابة ما. وهذا النموذج يعترّيه التعدد الأجناسي، ففي الظاهر رواية ولكن في العمق هو مستودع لأساليب قولية متنوعة من شعر وقصة قصيرة ومقال، وهذا الالتزام في الأجناس الأدبية لا يمكن أن يمتصه إلا نوع واحد وهو الرواية¹، فكان ثراء النص وتميزه.

3- التناصي نسفا للسيادة النصية

إنّ "التناصي" "L'intertextuel" الذي يجد نفسه فيه كل نص إلا تناص لنص آخر² وقد تجلت معالمه عبر توزيع المادة التوثيقية في الرواية وهي مقتطعة ومحوّلة من مجرد أخبار تاريخية إلى خطاب جمالي عملياتي "Opérationnel"، فالروائي انطلق من قراءاته الارتجاعية "Lectures Rétroactives" لإنتاجية بنية تقع في مستوى عال

¹ ينظر: عبد الرحيم الكرودي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص82.

² ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998، ص16.

للخطاب¹، فكان هذا التحول من التاريخي إلى التخيلي عبر التناص، أليس الأدب عندما يقول شيئاً فإنه يقول لنا شيئاً آخر معه²؟

إن كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار³، في نظر "باختين" الفاعل/المصدر هو الوثيقة التاريخية والفاعل الثاني هو المتخيل، فدخلنا في حوار الذات مع التاريخ بوعي المبدع الروائي، مؤسس على ثقافة ومعرفة جنس الرواية، وكذا على خياله فتحدد ما يسمى "عنصر التلازم الحضوري" "Élément de Coprésence" أو علاقة التلازم الحضوري⁴. فالذات العارفة اتخذت من جنس الرواية فضاء لتقديم مرحلة من مراحل حياة الأمير وباعتبار الأدب إدراكاً غير الواقعي "Irréel" كما يقول بارت⁵، فكان لزاماً حضور المتخيل كإجراء أجناسي يحقق هوية النص، ويزيل الالتباس وبذلك يكون دالاً على معنى تحرر من ضغط الوثيقة التاريخية فينتهي إلى "كونه ليس بنية وحيدة الوجه، وإنما حقل من الاحتمالات"⁶، بغض النظر عن التصنيفات التناصية فإن أهم وظائفها في الرواية هي:

أ- التحوير الثقافي:

ثمة تحوير ثقافي⁷ في الرواية باصطناع ملفوظية لم تمت بصلة بالوثيقة التاريخية ولا بالشخصية التاريخية التي يتحدث عنها الراوي، فهو معارض لصورة الكمال التي أطلقها المؤرخون على "الأمير" وفي الوقت نفسه يقدمه كإنسان لا كبطل كما تقدم الملحمة اليونانية أبطالها فعندما يقول: "نحن سجناء، وكل ما بنيناه عن فرنسا وأوروبا كان في جوهره

¹ ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص109.

² ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

³ ينظر: ت.تودوروف، باختين المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، آفاق الترجمة، ط1، 1996، ص147.

⁴ محمد القاضي، معجم السرديات، ص116.

⁵ ينظر: فرانك إيفرار وإيريك تينه، رولان بارت تر: وائل بركات، ص62.

⁶ المرجع نفسه، ص137.

⁷ ينظر: تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزراوي، ص66.

غير صحيح، كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدون الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأن الجنة حكر لنا، وأن الله ملك للمسلم..¹.

إنه الاعتراف بقصور في الرؤية، تجنب الروائي الوقوع في فخ الكتابة التاريخية التي تقدم الأمير البطل الفقيه والمتصوف، وتستنثي الأمير الإنسان الشخص الخطأ، فتمعن في قول الراوي: "عندما دخل عليه كان الأمير لا يزال يقلب صفحات كتابه بشكل يكاد يكون عصبيا وآليا..حساسيته زادت مع الوقت..لم يعد يحتمل..كل ذلك يرجعه إلى اليوم الذي يريد أن ينساه وأن يمحوه من الذاكرة اليوم الذي وقف عاريا من كل شيء.."²، إنه الإحساس بأنّ القدر خانه.

لقد حاكى الروائي الوثيقة التاريخية بشكل تكرر ومخفي فلا يقول أو يكرر ما قالتها الوثيقة عن "الأمير"، وإنما يستند إليها ليقول بطريقته الخاصة قصة الأمير.

إنّ العلاقة التي تربط الوثيقة والرواية هي علاقة مجسدة لطابع التناصي فيها. فهي تحاكي الوثيقة لكنها بالاعتماد على بنية تقوم على التحريف "Travestissement"³ فالموضوع البطولي ليس هو جوهر الرواية وإنما السلوك الإنساني، وهيمنة الرؤية الإيديولوجية للروائي في أكثر من مقطع وفقرة هي مقصدية النص.

ب- تحرير المعنى:

ليست الرواية نقد الحياة وإنما تصنع الحياة⁴، وأقصد المعنى الموثق الجامد، وذلك بوضعه في معمارية تقوم على تهشيم وتخريب "subversion" الإطار التوثيقي له أو الماضي المكتبي له، ثم إعادة صياغة مجاله الجديد عبر الابتداع النصي لإمكانات الخيال⁵

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص520.

² المصدر نفسه، ص487.

³ ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص24.

⁴ ينظر: مالكوم براد بري، الرواية اليوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص11.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص12.

ولعبة السرد ومن أمثلة ذلك: "وقد توغل الأمير في الأراضي المغربية حتى منطقة الريف وليست فرنسا هي التي تدخلت لدى السلطات لتطلب منه احترام التزاماته، ولكن انجلترا هي التي قامت بذلك زيادة على الضغط الإنجليزي على السلطان ليطلب من الأمير مغادرة ترابه، فقد كانت هناك تلك الضجة التي نسقت بأحكام مفادها أن للأمير طموحات في المغرب.. وهذه الأمور هي التي دفعت السلطان إلى تغيير موقفه إزاء الأمير.."¹، وفي الرواية نجد:

– " .. ولكن يا أمير المؤمنين هل نسلم للنصارى..؟ ألا يوجد مسلك آخر غير هذا؟
رد عليه "الأمير" قائلاً:

– "نحن بين مولاي عبد الرحمان والعودة وطلب الصفح بين الفرنسيين.. فيما يخصني فقد اخترت، أفضل أن أسلم نفسي لعدو حاربتة..على أن أقدم رأسي لمسلم خاتني وقت الشدة"².

في موضع آخر يقول:

– "طلبت من سلطان المغرب مساعدتي فباع رأسي لأعدائي"³.

فالمؤرخ "عبد القادر بوطالب" يقدم صورة مهذبة لسلطان المغرب وهو يدير ظهره "للأمير"، في حين الروائي يقدمه على لسان الأمير في صورة الخائن، وهو بذلك مادة وقاعدة لتمديد المعنى عبر الفضاء النصي بواسطة المحاكاة الساخرة أو " الباروديا" "parodie"، وهذه "الباروديا" ليست كما هو متعارف عليه تحويل "موضوع جاد إلى موضوع هزلي"⁴، وإنما تكثيف الدلالة بإسقاطات ملفوظاتية تحط من صورة الآخر، فالجملة "خاتني" أو بالأحرى "مسلم خاتني" وهي مؤلفة من فعل إنجازي "خاتني" يحمل طاقة دلالية سلبية تجاه سلطان المغرب تنتهي إلى الحكم عليه بالعدو، وهذا ما لم نجده في فقرة المؤرخ عبد "القادر بوطالب"

¹ عبد القادر بوطالب، الأمير عبد القادر، ص182.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص407.

³ المصدر نفسه، ص408.

⁴ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص62.

الذي لخص إجماع السلطان عن احتضان الأمير ومساعدته بالضغظ الخارجي كتبرير موضوعي لأفعاله، فهو بذلك برئ من تهمة الخيانة. وباعتبار النص تكويناً لغوياً أنشأه منشئه بالتزام مطابق للمقصد¹. فالمؤرخ لا يشارك الأمير في حكمه فهو محايد ومجرد مخبر على حالة وضع، في حين الروائي يصطنع حكم الأمير ويشاركه في الحكم، فالمقصد مختلف بينهما، ومن ثمة لا تتحقق موضوعية الخطاب الروائي وإنما المعنى الحكائي أو الروائي.

عندما يجد الأديب نفسه مسكوناً بالتاريخ وتستهويه حيثياته، فإنه لا محالة سيكتب عنه ولكن عن تاريخ جديد يكتشفه انطلاقاً من التاريخ الكائن والرسمي. فعنوان رواية "كتاب الأمير" وعناوين أبوابها وفصولها، قد بينت عقد الروائي علاقة ولو نسبية وغير مجدبة في العمل الروائي بـ "لحوق نصي" دال على خلفية أكاديمية في كتابة المتن النصي مرتبط أساساً بالمراجع والمصادر التاريخية، وبالتالي فالنص اللاحق "hypertexte" يستند كلية إلى المعلومة التاريخية وإلى النص السابق "hypo texte" ومن ثمة تجلت "المصاحبة النصية" في الرواية التي يمكن إطلاق عليها مصطلح "المصاحبة التاريخية" على اعتبار الرواية من بدايتها إلى نهايتها تأريخ سردي لحياة الأمير والأحداث التاريخية المصاحبة لنضاله وروايات الحرب والمنفى والاحتلال وكذا شخصية "ديبوش" القس الفرنسي.

لقد كانت المدونة التاريخية في تعددها وتنوعها مصاحبة للنص الروائي، ولذا فإنّ المصاحب النصي أيّ التاريخ المدون أو الموثق عرّف بالشخصيات التي أنثت الرواية وأحال على مصادر ومراجع أعمالها وبطولاتها، ومن ثمة دعم مصداقية السرد الروائي للنص، وقد تجسدت هذه المصاحبة التاريخية في مجموعة من الوثائق التاريخية التي وظفها الروائي في نصه كالرسائل ومنها: رسالة الأمير التي بعثها إلى القس "ديبوش" بمناسبة رأس السنة وفيها يقول: "بسم الله الرحمن الرحيم" من الخادم البسيط لسيد الأكوان الذي لا يدخر جهداً للخير.. سيدي ديبوش السلام عليك.. في بداية السنة نرجو من الله تعالى أن يعمم الخير وان

¹ ينظر: زتسيسلاف واورزنيال، مدخل إلى علم النص، تر: سعيد حسين بحيري، ص59.

يرضى على كل من تحب..¹، وهي مؤرخة بتاريخ 24 من صفر من سنة 1265 للهجرة. كما نجد صك البيعة الذي قرأه فيقول فيه: "و بعد فإن أهل مناطق معسكر واغريس الشرقي والغربي ومن جاورهم، واتحد بهم و"بني شقران" وعباس.. وغيرهم قد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر.."، حرر بأمر من ناصر الدين السلطان وأمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدين، بتاريخ الثالث من رجب 1248 هجري الموافق لـ 27 نوفمبر 1832².

تتضمن الرواية إشارات قوية على اعتماد الروائي على الوثيقة التاريخية من رسائل ونصوص تاريخية يمكن العودة إليها والتحقق منها في المراجع التاريخية التي تحدثت بإسهاب عن حياة ونضال الأمير عبد القادر والقس "ديبوش" ولإيهامنا، وبعض هذه الوثائق والنصوص وظفها الروائي بلغتها الأصلية أي الفرنسية كما هو الشأن في قول "سولت" "soul" المشكك في جدية الاتفاقية بين "الأمير ودوميشال

«je suis bien décidé d'exclure l'émir de toute participation à nos affaires et à restreindre autant que possible l'influence qu'il pourrait exercer»³.

وهذه الوثائق التاريخية والرسائل تؤزم - في تصور البعض - النص وتجعله تحت سلطة التاريخ، فإنّ هذه المصاحبة التاريخية لا تعدو أن تكون سوى إعادة الحياة لها عبر الميتا/تاريخ فتحررت من مدلولها التاريخي الجاف مكتسبة مدلولاً تخيلياً على اعتبار أن المعنى اللفظي لها تم توظيفه فنياً، لأنّ انتقالها من الوثيقة التاريخية إلى المتن الروائي اكتسبت صفة تعدد المعنى فتخلصت من أحادية المعنى عبر التّأويل الروائي، وحقيقتها لا تأتيها من الخارج، وإنما هي كائنة فيها. فالنص الروائي ينشد تاريخاً لم يكن بعد ولن يكون.

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص53.

² المصدر نفسه، ص78-79.

³ المصدر نفسه، ص100.

إنّ "علم النصّ أكبر من أن يكون مجرد سيميائيات بل ينبغي كنفذ للمعنى ولعناصره وقوانينه. ويتأسس كتحليل دلالي"¹. وبالتالي فالنصّ إنتاجية لمعناه عبر التّرحال للنصوص والتّداخل النصّي²، فلم يعد النصّ مجرد نسيج يخضع لقانون التّركيب، ونكتفي بذلك أثناء تعاطينا له، فهذا النصّ الظاهر « **phénotexte** » لم يعد له أثر في النقد الجديد، وإنّما النصّ المولد « **génotexte** » هو الذي يحظى بالاهتمام.

يهشم التّناص فكرة خلقنة النصّ، حيث الوجود الفعلي لنص في نص آخر، وما ينجر عن ذلك من فاعلية متبادلة بين النصوص³ بنسف سيادة النصّ " **La souveraineté du texte**". ومن خلال معمارية الروايات المدروسة تبين أنها خاضعة لمفاعلات نصية متعددة الأهداف منها:

– التّصيص أو الاستشهاد " Citation "

إنّ التّصيص أو الاستشهاد هو إعادة إنتاج لبنية نصية اقتطعت من نظام دلالي أصلي قصد توظيفها في نظام دلالي آخر مستقبل لها⁴. وتتجلى ذلك في رواية "كتاب الأمير" في شكل مقتطفات من فن الرسالة والخطابة، ومنها رسالة الأمير للأسقف "ديبوش": "بسم الله الرحمن الرحيم"، من الخادم البسيط لسيد الأكوان الذي لا يدخر جهدا للخير ولمساعدة الآخرين... سيدي ديبوش.. في بداية هذه السنة نرجو من الله تعالى أن يعمم الخير وأن يرضى على كل من نحب وكل من يحبنا.. كلنا نتمنى رؤيتكم قريبا.. من عبد القادر بن محي الدين اليوم 24 من صفر سنة 1265 هـ"⁵.

¹ جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص20.

² ينظر: المرجع نفسه، ص21.

³ Voir : Gérard Genette, Palimpseste, éd. du seuil, Paris, 1^{ère}éd, 1982, p 8.

⁴ ينظر: عبد القادر بقسي، التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص90.

⁵ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص53-54.

وفي رسالة أخرى نجد قوله: " بسم الله الرحمن الرحيم... إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يا رجال القبائل..والأعيان والتجار وأهل السلم.السلام عليكم...فإن أهل مناطق معسكر وأغريس الشرقي والغربي..وغيرهم..قد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم..إن هدفي الأسمى أن أحقق ما فيه الصلاح والخير...حرر بأمر من ناصر الدين وأمير المؤمنين عبد القادر..بتاريخ الثالث من رجب 1248 الموافق لـ 27 نوفمبر 1832 م.¹

إنها عينة من الرسائل الأخوانية والديوانية التي اشتملت عليها الرواية، وتكشف بوضوح هذه العينة عن انطلاق الروائي من الوثيقة كنص سابق ومؤطر تاريخياً أنتج عبره نصاً يقوم على مشابهة مادة الوثيقة ببعدها التاريخي ولكن بإنتاجية تركز على أسبقية الروائي على التاريخي. أمّا في رواية "وجوه" فالحضور لجنس الشعر من خلال مقاطعه المتسمة بلغتها الخاصة "Socolicte" كان واضحاً منها:

« Le poète est semblable au prince des nuées
qui hante la tempête et se rit de l'archer
Exilé sur le sol au milieu des huées
ses ails de géant l'empêchent de marcher »²

ومن مقطع مؤثر للشاعر الفرنسي "بودلير" إلى الشاعر "ريني فايكادو" René Guy " Cadon" ويقول:

« On ne sait qui vit qui meurt
On est tout à son malheur
D'être encore là
Quand le soleil vole
en éclat»³

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص78-79.

² محمد شكري، وجوه، ص144.

³ المصدر نفسه، ص29.

من خلال هذه العيّنة التي هي أبنية صغرى نلمس إبحار الروائي على استحضارها مشكلة حوارا بين النص الحاضر والنص الغائب، فيكون التفاعل المنتظر في ضوء قوانين الوعي واللاوعي¹، فهي رصيد روعي بالنسبة له لتأسيس كتابة تخالف المؤلف السردية ولا تعيد تجربة الروائي الخاصة، وإنما تتطرق منها، ومن ثمة يبرز التحويل من كتابة تبحث عن استخلاص العبرة إلى كتابة تبحث عن قراءة التوتر القائم بين المكشوف والمضمر الذي هو ظاهر وواضح "lisible". فإذا كان هناك عجز في الانخراط الكلي في تعرية الذات وتصوير هواجسها سرداً، يكون الشعر عوناً ومحللاً ناجعاً يزيل تمجيد الظاهر/ الأخرس ويقدم الغائب أو المضمر/الجرى كبديل لمنطق السرد العاجز.

- الميتانصية "Méta textualité"

يقوم الفاعل في الميتانصية على النقد والتعليق بمفهومه الواسع (أدبي، سياسي اجتماعي، تاريخي...) ² ففي رواية "وجوه" يكاد يكون هيمنة الميتانص الأديبية السمة الأبرز في الرواية، فالمتفاعلات النصية الأدبية والثقافية تجمع بين ما هو عربي محلي وعالمي أجنبي، فلا يخلو قسم من أقسام الرواية إلا وذكر لإنجاز أدبي أو اسم لروائي معروف أو لقاء بأديب. ومن أمثلة ذلك قوله: " كانت قد أنهت قراءة الرواية وحملتها معها لتعيدها لي إنها ألا تنتهي حياتها مثل "جرفيز" "Gervaise" أفهمتها أن علينا أن لا نتقمص حياة أبطال الأعمال التي تقرأها كما قال لي "جاتنييه" الذي حدثته عن تأثري بحياة " جوليان سوريل" إن مصير الأبطال ليس حتما هو مصيرنا.

- وإذا فحياتهم لا تشبه حياة الناس

مهما تشابهت حياتهم مع حياة الناس فإنّ من يتشبه بحياتهم قد يسقط في الهاوية الجهنمية التي لا صعود منها إنّ دماءهم مسحورة هناك من انتحر بعدما قرأ فوتر " Werther " لجوته وغادة الكاميلى لدوما والغريب لكامو¹.

¹ ينظر: محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2001، ص 52.

² ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص99

¹ محمد شكري، وجوه، ص18 - 19.

إنه الوعي بالكتابة الإبداعية وهو نابع من تكوينه الأدبي، ففي نظرة نقدية لموقع القارئ في العمل الروائي، وكذا الانجاز الروائي يدحض كل سؤال عن نصه، فشكري الشخصية ليس شكري الشخص، وبالتالي لا نبحت عنه في روايته وإنما نبحت عنه في مخيلة القارئ.

ولجوء الرّاوي إلى توظيف الأسماء الأدبية والقامات الفكرية والثقافية أمثال "همنغواي" ألكسندر دوما، مارك توين، ألكس ووإقلين" وهو روائي إنجليزي، "إميل حبيبي وإلياس خوري، وألفريد دوموسيه "A. du Musset" ينبثق من رغبته الشديدة في الكتابة عن الشعور الجمالي "Le sentiment esthétique" وليس عن الشعور الذاتي، ويؤكد ذلك عندما يقول: "اقتطفت أول ثماري عندما كرست نفسي للقراءة والكتابة...¹ ثم يضيف: "الصراحة الزائدة حمق يقود إلى التهور، قد يلهيني الجنون الذي يفجر الأفراح ويوقظ فتنة الجمال"² إنه يعلن انتماءه لهذا العالم الأبدي الذي لا يختصر عالم الكتابة والكتاب.

أما في رواية "خرائط لشهوة الليل" فيبرز الميتانص الأدبي في مساعلة الكتابة الروائية ودورها في مقاومة المحيط الموبوء بالشر والموت العبيث: "كنت أترج دائما مثل هذا السؤال: "لمن يكتب الكاتب حين يكتب؟ له أم لغيره وهل هناك فرق أو تراتبية في الأولويات؟ كنت باستمرار مقتنعة بأن الكاتب أناني حتى في حبه للخير.. يكره الشر فيطمح للخير..يصنع يوتوبيا في رأسه، يوتوبيا خلاصه، يصنعها من كائنات الحياة وقد أعاد صياغتها ورسمها وخلقها من جديد، فتحوّلت إلى لحظات حية وبركانية ومتفجرة..."³.

ويتكرر مسلسل هاجس الكتابة في رواية "تزل المساكين" حيث الرّاوي/ بدون يقول: "أنتظر ساعة التقاعد .. لأتفرغ تماما للكتابة أو ربما أباشر في تدبيح الكتاب الذي حلمت

¹ محمد شكري، وجوه، ص154.

² المصدر نفسه، ص156.

³ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص72.

بكتابه منذ أن كنت فتى يافعا ..ستكون هذه أودستي الخاصة: اودستي الصغيرة أقل ضخامة ولكنها معقدة وغريبة مثل أودستي "عوليس" جيمس جويس...¹.

إنّ الكتابة مؤسسة جمالية يلتقي فيها نص الكتابة ونص الكاتب، فالأول نص القياس بينما الثاني هو نص التفسير، فالرواية هي نص الكتابة خاضع لمعيارية جمالية مؤكدة، بينما الميثانصية هي نص الكاتب الخاضع لمزاجية تجمع بين التاريخي بالأدبي، الاجتماعي بالسياسي، هذه المزاجية المتقلبة تجد حريتها في إطلاق شتى ألوان الظن والتخمين، وكذلك اليقين في فضاء نصي متنوع الألوان ، لكنه غير مبعر الدلالة. فالميثانص الأدبي يحيلنا إلى الميثانص الإيديولوجي حيث تصبح الكتابة مرافعة علانية للتاريخ كما هو الشأن في رواية "آخر الأسرار" في حديث السندباد مع سفيان:

– "علينا القضاء على العدو أولاً، إنه أكبر عقبة أمام تقدمنا ورخائنا.إذا لم تتحرر فلسطين فلن يتحرر الإنسان العربي، وبالتالي لن تتحرك الشعوب، علينا القضاء على هؤلاء الصهاينة الأغبياء.

– أغبياء ماذا تقول؟ هم يأكلون قوتنا ويشربون ماءنا ويريقون دماغنا ويستولون على تاريخنا.. وتقول أغبياء؟

– يجب إبادتهم عن آخرهم..يقتلون الأطفال..يحطمون البيوت..ثم يكون ويتباكون ويذرفون دموع التماسيح..

– .. التكنولوجيا هي الأهم والغلبة لمن يملك السلاح .رد عليه خير الدين².

والعلة نفسها تتكرر في رواية "الشروق غربا" في الحوار الآتي:

– "بماذا تفكر يا طارق؟

– ...أمة مجرورة تسبقها دوما أداة جر...

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص8.

² محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص11-12.

– آه يا طارق..إننا أمة تتفرج على عارها المعروض بفلسطين على مشهد ومرأى من حرائرنا ولا زلنا نزعم أننا رجال"!!¹.

إنّ هذه المرافعة للتاريخ السياسي، وحالة التثني للقرار العربي، ومردّها طرح خاطئ وتشويه متعمد للقيم المرجعية في صنع الانتماء لسلطة فقدت مواصفات الحكامة الصحيحة في تسيير شؤون الوطن، فانجر عن ذلك خطاب سياسي يشجع التطفل على حساب النزعة العلمية، فانطبق الوضع السكوني وحالة التهذي "Délire" في سلوك الإنسان العربي والمغربي بصفة خاصة:"مرت سنوات الحرب كنيبة وبلا أي معنى قتلت حياة الناس من الداخل عشر سنوات من العبث والانتحار.. تركته يحكي لي ما يحدث فوق..وهو ما سينجلي بعد نهاية التفاوض طبعاً، تعرف ربع الحقيقة أو نصفها ولكن كما يقول هو لعبة السياسة لها هذا الوجه، غير أن الناس لا تفهم.. تعتقد بأن على الذين يحكمون أن يتكلموا بشفافية"².

بانعدام الشفافية يخلق المخيال في أجواء الإشاعة والمظنة، والمتخيل السردى يؤنث طوبوغرافية التاريخ/المكان والزمان باحتمالات القول والفعل: "لا أذكر التاريخ بدقة، ولكنني أؤرخ لوصولي اعتباراً من رحيل الرئيس بوضياف.. كان الأجدر بهم أن يحبكوا اللعبة بشكل جيد غير الذي حدث..."³، واللعب خارج الأدب يضعف من الإحساس بانهيار العالم: "لدى خروجي من المقهى وجب علي أن أتجنب ثلاثة من ماسحي الأحذية..ظننت أنني تعرفت على واحد من طلابي القدماء..إن التسول كارثة اعتادت عليها المغرب يبدوون باليأس سبباً لمد اليد ثم يحنون الظهر، يعفرون الجبين أمام القادرين، ينسقون، يفرغون من كل كرامة كما يفرغون من دماهم، يتركون الأمور تجري..."⁴.

¹ فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص29.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص77.

³ فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص14.

⁴ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص245.

ويستمر الانهيار إلى حد لا يطاق: ".. الحياة مازالت تدب في المدينة (يقصد طنجة) ولكن مجدها الذهبي ضاع (صارت مركز الذهب والتهريب الطاغي في كل شيء مثل السجائر المهربة والجواهر والدعارة)..."¹.

كيف لوطن أو أمة تفسخ فيها العقد الاجتماعي، وتتعامل مع اللحظة التاريخية بتراخ يسيرها هوى شخص أو مجموعة أشخاص، تقمع خطاب الممانعة وتتعاك مع المعارضين وهم من صنعها أن تقوم بواجب خلق خطاب الانفتاح على الآخر في عالم مختزل في شاشة حاسوب؟! "تري .. أنام بين حاسوبين وطابعتين وأوراق كثيرة وهذا النسر الذي تسلط علي أخيرا مع أنه لم يكن نسرا..في البداية لم يكن شيئا..كانت الفأرة بيدي ألقبها كيفما اتفق.. ودارت الفأرة حول نفسها دورات ومال رأسي وملت معها ثم قفزت وطارت فأصبحت نسرا ملكيا"².

إن غاية الميثانص الأدبي أو الثقافي هو وضع الذات أو بالأحرى ثقل حضورها عبر شواهد أدبية وفكرية وثقافية "Témoins culturels" لتبرير الانتماء لدائرة النفوذ " Sphère d'influence" بالكتابة والقراءة "الكتب والكتابة هما المنبعان اللذان.. يقهران الزمن العادي لخلق زمن تعميق الإبداع..."³.

واللافت للانتباه هو إلحاق الكتابة بالدعارة، فمن جهة يتحدث الراوي عن بؤر الدعارة فينتقل بنا من حانة إلى أخرى، ومن جهة أخرى ينتقل بنا من كتابة إلى أخرى يتعاطى مع العالمين بشكل طبيعي، فعالم الدعارة منتج الواقع التاريخي الرذيل، وعالم الكتابة منتج المتخيل الجريء وكلاهما مدنس، فعالم الدعارة أو الحانة يضع المجتمع في وضعية حرجة أمام المقولات الرسمية التي لا تعترف بتدهور القيم، والكائن الإنساني المغربي وعالم الكتابة

¹ محمد شكري، وجوه، ص70.

² محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص7.

³ محمد شكري، وجوه، ص154.

يضع المجتمع في وضع المساءلة وتعريية خطاباته الرسمية، ومن ثمة لا بد من معاداتهما بدلاً من تطويق عالم الدعارة وإنصاف عالم الكتابة.

- "كتبت بعض الكتب بعد أن تخلصت من لعنة العمل الرسمي.
- أنت إذا لم تكن تحب عملك.
- وأنت هل كنت تحبين عملك عندما كنت في حانة غرناطة؟
- مهنتي كانت تختلف: بنت الزنا، لقيطة، لا أصل لها هذا ما كانوا ينعنونني به.
- وما زال هذا يؤلمك؟
- كان لي الوقت الكافي لأنساه كما قلت أنت.
- الأمر سواء، اللغات موجودة في كل عمل، حتى تأليف الكتب لا يسلم من اللغات والمنع والاعتداء إلى حد المطاردة والسجن والقتل، ربما تلقيت من الشتائم أكثر مما عانيت منه أنت.. لأنني كاتب ملعون"¹.

لا يمكن للكتابة أن تنصفه في اللحظة التي ولدت فيه، فيأمل الراوي أن يأتي ذلك الوقت بعد موته كما كان للكتاب الآخرين في مجتمع متفتح، تخلص من هيمنة سلطة القيم الوهمية، وهو يحمل إرث الاستنارة " .. قلت لمحمد بعد أن سرنا في أول أحد الممرات..

- إنها مدينة الأموات حقيقة، أبدا لم أر أجمل منها، بعض المقابر مزبلة.
 - هي مقبرة كونية، ستجد هنا معظم الذين قرأت لهم من كل الأجناس..."².
- يبقى إرث الكتابة في حين يضمحل إرث القمع الاجتماعي والسياسي، لأنه يساند قيماً زائفة ومشوهة.

¹ محمد شكري، وجوه، ص 109.

² المصدر نفسه، ص 139.

4- النص عتبة للعنوان !

العنوان عتبة من عتبات النص، فهو أشبه بمفتاح أو باب نلج منه إلى العالم النصي¹ فهو نص واصف "para texte"، يدخل ضمن النص المحيط "péri texte" وله قيمة سيميولوجية دالة على محتوى النص²، به يصنع النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على متلقيه³ وقد أهمله الدرس النقدي القديم، حيث عده ملفوظاً لا يضيف شيئاً للتحليل النصي، ولكن الدرس النقدي المعاصر اعتبره عنصراً جوهرياً في إستراتيجية الإعلام باعتباره واجهة تمارس ضغطاً ببيكولوجياً على المتلقي، قصد استقطابه وغوايته أو ما يسميه "محمد فكري الجزار" تبئير انتباه المتلقي، وكذا التأويل فهو جزء لا يتجزأ من مكونات النص وليس مجرد حيلة، مشكلاً بذلك نقطة انطلاق كل تأويل لأي نص كان⁴.

ويقوم العنوان بممارسة أربع وظائف أساسية هي التعيين والوصف والدلالة والإغراء.. فالنص الواصف دون النص كالفيال دون الفيل⁵.

وفي تحليلنا لعناوين الروايات المدروسة، فإنها تشترك في التركيبة النحوية باعتبارها جملاً اسمية حذف أحد طرفيها باستثناء العنوان "الشروق غرباً" ففي العناوين "كتاب الأمير نزل المساكين، و"آخر الأسرار" جاء المبتدأ معرفاً بالإضافة لخبر محذوف تقديره كائن أو موجود أمّا عنواناً "وجوه" و"خرائط لشهوة الليل" فالعنوان "وجوه" يحمل صفة النكرة وكأنه يمتنع عن الإضافة. في حين العنوان "خرائط لشهوة الليل" فقد حذف المبتدأ وتقديره "هذه خرائط لشهوة الليل" بينما "الشروق غرباً" فقد استغنى المبتدأ عن الخبر وسدت مسده

¹ ينظر: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص32.

² ينظر: عمار زعموش، جدلية الواقع والفن، مجلة التبیین، ع18، 2002، ص50.

³ ينظر: حميد لحداني، السيميولوجية والعنونة، مجلة عالم الفكر، م 25، ع3، الكويت، 1997، ص103.

⁴ ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 253.

⁵ Voir : Gérard Genette, Seuil, éd du seuil, Paris, 2^{ème}ed, 2002, P413.

حال جامدة مؤولة بوصف مشتق، تدل على حال واقع فيه تفضيل التقدير "الشروق ساطعاً من الغرب".

والملاحظ أنّ هذه العناوين تخضع لنصيّة من حيث صياغتها، وطريقة تشييدها لتؤدي وظيفة أو وظائف متباينة من عنوان إلى آخر نفصل ذلك كما يلي:

أ - كتاب الأمير:

إنّه مكون خطابي إيحالي يجمع بين الكتابة والإمارة، وله مستند واقعي بالنسبة للإمارة حيث "الأمير عبد القادر" أسس دولة، وهي حقيقة تاريخية أمّا الكتابة فهي مستند احتمالي غير خاضع للمعيارية، وإنّما للذاتية، ومن ثمة فالوحدة الأولى "كتاب" تفترض قواعد معينة للتأليف وقد سعى الكاتب إلى وضع إستراتيجية في ربط العنوان بالعناوين الثانوية في نصه كأنّه يخوض كتابة بحثية صارمة، يضع نفسه باحثاً لا روائياً فقسم نصه/بحثه إلى ثلاثة أبواب وكل باب يتكون من وقائع، ولكن الإشارة الشكلية المحددة لنوع الكتاب نسفت هذا التّصور الإيهامي فهو رواية، وبالتالي يخضع لمعطي الاحتمالي، وما هو كامن في النص لا يؤخذ بأنه حقيقة مطلقة، وإنّما إيهام بالحقيقة، فإذا كانت الأحداث الكبرى في النص تنزع إلى الحقيقة التاريخية فإنّ الأحداث الجزئية والتفاصيل تنزع إلى المتخيل، وما يجمع بينهما تشاكل عاطفي « Isopathie » مصدره التقاء رؤية الأمير برؤية الرّوائي في مواجهة القارئ، أمّا الوحدة الثانية "الأمير" فهي إحالة لشخصية ذات تأثير معنوي، وسمعة عالمية في عصرها والعصور اللاحقة، اتخذها الرّوائي كمرجع أخلاقي وإنساني لتمرير رؤيته للعالم، وجعلها "أيقونة" في مجال التّسامح الديني والحوار الحضاري (وظيفة ايقونية).

إن عنوان "كتاب الأمير" هو خلاصة لوصايا لم يتركها الأمير عبد القادر كشاهد كتابي وإنّما عبر سلوكه وسجلاته صاغها الرّوائي في نصه.

ب - وجوه:

وحدة جاءت في صيغة الجمع، لكي لا يختزل دوره في أنه فقط، فباستحضار الآخرين من أسماء وأعلام تتكرر متعمد لذاته التي تأتي أن تتميز، فالرأوي وجه من وجوه الناس العاديين والمستضعفين والخطّائين.

وقد تفرع هذا العنوان/الموضوعاتي إلى عناوين ثانوية، ففي كل فصل وضع عنواناً لوجه من الوجوه، ولكن في الفصل الأخير الموسوم " وجهي في الفصول " تحدث عن مكانته بين كل تلك الوجوه التي عرفها أو تعرف عليها واختصرها في رؤيته للحياة والكتابة.

في العنوان "وجوه" تنبيه للقارئ المفترض في اللاتناسب في عرض محتوى النص ويرتكز على الشجن « Pathos »، فيغيب ذلك الإدراك الصّارم في ترتيب المحتوى النصي ترتيباً هرمياً، وبالتالي يتمرد/النص عن سلطة الكتابة الرواية التقليدية أو رواية السيري ذاتية، فهو نص التعدد والحواشي.

يذكرنا العنوان "وجوه" بالمرجعية الدينية، فانه تعالى يقول: ﴿وبقي وجه ريك ذو الجلال والإكرام﴾¹ فانه أزلني، وماعدا ذلك فهو فان إلى الأبد، والكائن الحي عاجز أمام الموت ولكن في الكتابة حلاً مؤقتاً للموت، حيث يموت الجسد، وتصبح الكتابة شهادة ميلاد جديدة لما بعد الجسد.. وجه لا ملامح له، لكنه لم ينمخ في الذّاكرة الجماعية وعبر استمرارية الحياة في الكتابة تضمن له الخلود ولو مؤقتاً "وجهي هو أحلامي..."²، ولا ينتظر الغفران. « l'absolution » عن خطاياها، فتصبح الكتابة جسداً ووجهاً لشكري الشخصية لا الشخص العاجز الرّاحل.

ج - خرائط لشهوة الليل:

عنوان إيحائي وإغوائي " Séducteur " ينقسم إلى ثلاث وحدات هي:

¹ سورة الرحمن، الآية 27.

² محمد شكري، وجوه، ص159.

1. **خرائط:** من الخارطة أو الخريطة، وهي المخطط، والرسم المصور، مرتبط بالمكون المكاني أو الجغرافي.
 2. **شهوة:** مكون نفسي، يحمل صفة الرغبة
 3. **الليل:** مكون زمني نقيض النهار، فالليل دال الظلام والحلوة، وقد شخصه " Personnifier " من " Personnification " أي التشخيص، متحولا إلى قول استعاري اكتسب قوة حجاجية (الليل يشتهي) وهو ما يجعلنا نطلق عليها " الاستعارة الحجاجية"¹ كوسيلة لغوية استخدمها الروائي لتوجيه القارئ، وتحقيق المنتظر منه.
- ينطلق الليل/الكائن السلبي والسادي "sadique" من مخطط مرسوم سلفا، فكل تصرفاته ليست اعتباطية وإنما هي مدروسة، وتجسد في سلوك شخصية " ليلى عياش " " كنت أشعر بأني مفطورة على نوع من الشر..."²، وفي زوج أمها: " .. لم تلاحظ والدتي ما كان يحدث بيننا من خطابات سرية، ومحاورات خفية..."³ والكومندان "مسعود". وهذا الليل يتسع ليتحول إلى حرب شرسة مفتونة بالأبرياء فيقع المئات، أو الآلاف الضحايا لهذا الليل: " .. كنا نتوقع أن الحرب ستصمت في سنة...ولكنها استمرت..في تقتيل شرس وحرب لا ترحم صغيرا أو كبيرا وبدأت بلا نهاية، بلا أفق وبلا أي هدف واضح، لا من هذه الجهة ولا من تلك"⁴ إنها جغرافية السادية " Sadisme " تتحكم في أفق الإنسان الجزائري، هذا التلذذ في إيذاء الآخر بمسميات تارة سياسية، وتارة أخرى دينية في مجتمع ازدهر فيه العنف بشتى أشكاله وتعدد حتى أضحى خرائط.

¹ ينظر: أبو بكر الغزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 2006، ص108.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص15.

³ المصدر نفسه، ص15.

⁴ المصدر نفسه، ص40.

هـ - الشروق غربا

يؤكد "جيرار جنيت" بأن العنوان يقيم صلة بالمضمون، كونه مبنيا عن فحواه¹ وهذا ما لم نجده في رواية " الشروق غربا " حيث لم نعثر عن هذا الشروق في الغرب، أو بالأحرى لا يمكن للغرب أن يكون منفذا أو مهربا " Une échappatoire " لمآسينا وحروبنا الداخلية وأزماتنا في هويتنا والدليل النهاية المأساوية لشخصية طارق في آخر الرواية، وهي رسالة ضمنية على استحالة التقارب الفرنسي الجزائري وبيننا تاريخ مفعج ودام، مازال اليتار اليميني متمسكا به، وفي كل فرصة سانحة يكرره قولاً وفعلاً: " .. القاتل متطرف يميني"².

ويبدو أن الروائي احتار في اختيار عنوان نصه فانتهى به المطاف إلى " الشروق غربا" بدلا من النزيف: "أنا الذي لم أؤمن بأن أغدو كاتباً وجدت.. نصا عشته.. أسميته: الشروق غربا عوضا عن النزيف"³ فكان الأجدر أن يعنونه بـ " النزيف" ليطباق مع المحتوى النصي.

و - آخر الأسرار:

إنه عنوان مغر، عبر صفحات الرواية تبحث عنه ولكنك تدرك أنه خاضع لمعلم التوقع التأويلي، فالفارئ يتيه وهو يتحرى عنه، لأنّ الروائي لم يعلن عنه صراحة "في هذا العام الجديد تحققت عدة أشياء.. أما العام المنقضي فلا رجعة له ويكفي أن يكون انتهى بالضربة التي أرهبت أمريكا..."⁴.

هذا السر هو انتهاء القطبية التي كانت سائدة بين الكتلة الغربية والكتلة الشرقية بزوال الاتحاد السوفياتي، واحتكار العالم من قبل قوة واحدة تسعى إلى صناعة عدو من ورق لا حول له ولا قوة، وهو العالم الإسلامي الذي دخل في منعرج خطير، بعدما تطرف خطابه الديني وعجز عن التكيف مع الوضع الجديد وهاهو "السندباد" يحي مشروع أجداده الذين

¹ Voir : Gérard Genette, Seuil, P73.

² فتحي العبدلي، الشروق غربا، ص61.

³ المصدر نفسه، ص62.

⁴ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص120.

انفتحوا على الآخرين دارسين لعاداتهم وثقافتهم ليفهموا طبعهم، وهذا هو الحل المقترح لمعادلة التناظر والتعادي القائم بين الغرب المتحضر والشرق المتخلف: "الرحلة كانت طويلة وثرية ومتعددة الجوانب.. سأعود إلى فرنسا.. ثم أبدأ في تحقيق الرحلة العظمى عما قريب.."¹

ي - نزل المساكين:

له امتداد تاريخي، ودلالة لحقبة من الزمن الأوروبي العسير: "أكبر بناء.. الذي كان في عام 1860 ملجأ لخمسة آلاف وستمئة بائس. أنشئ بدافع الشعور بالإثم على يد أحد الملوك الذي جعله ملجأ للمساكين لينسى الناس بذخ قصره.."² وهذه السردية التاريخية لهذا المكون المكاني تحولت إلى سردية المتخيل بعدما جعل الروائي منه رمزا للفضاء الذي يضم فيه العقائد المتناقضة والأجناس المختلفة بعدما أضحي العالم غير مهياً لفكرة " الإنسان أخو الإنسان".

من خلال دراستنا لهذه العناوين وجدنا أنها ذات تركيبة بسيطة ماعدا "خرائط لشهوة الليل" فهو ذو تركيبة مجازية، تجمع بين الوظائف الأيقونية والتعبيئية والتأثيرية والإغرائية ومتطلقاتها تاريخية مثلاً " نزل المساكين " جيء به من الإرث التاريخي الغربي ثم فعله الروائي خيالاً لتجسيد مستوى الراهن العربي والغربي على حد سواء.

تحيلنا هذه العناوين بطريقة غير مباشرة إلى المضمون التاريخي، ومن ثمة فالنص هو مرجع العنوان، ولكن بتوظيف فني وجمالي فالملفوظات "الأمير، وجوه، غرب، أسرار، نزل، وليل" مشبعة بالإرث التاريخي والماضي العربي والمغاربي وحتى الغربي، ومن ثمة يكون النص هوية العنوان وليس العكس.

¹ محمد الغزالي، آخر الأسرار، ص125.

² الطاهر بن جلول، نزل المساكين، ص16.

5- الكتابة موضوعا للمتحيل

إنّ أيّ نصّ في حال ظهوره من خلال تجليه اللساني يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي يجب أن يفعلها المتلقي¹ فالنصّ الأدبي نسيج ما "لا يقال" أي الذي ليس ظاهرا في النصّ على صعيد التعبير، وبالتالي هذا "مالا يقال" ينبغي أن يفعل² عبر تحديد الثغرات التي يجب أن يملأها القارئ أثناء القراءة³، لتثمين النصّ جماليا وكذا تحويله من نصّ المبدع إلى نصّ القارئ عن طريق تشكيله من جديد وفق منظور القارئ، فنتحقق اللذة التخيلية، لأنّ عالم الرواية ليس ثابتا بل هو تشييد مستمر، لا يبلغ أبدا الإنجاز الكامل⁴ في حين النصّ التاريخي بوصفه نصا معرفيا يقوم- بسم تلك المعرفة- بدور أبوي مهيمن على المتلقي الذي يأخذ بظاهرة ويكتفي بها على سبيل الإشباع المعرفي، ولن نجد أثرا للاختلاف "Différence" الذي يميز القراء عن بعضهم البعض في مهمة قراءة النصّ الأدبي، لأنّ الدلالة في النصّ التاريخي تتميز بخاصية الاستيعاب "Assimilation"، في حين النصّ الروائي يتميز بخاصية التشتت في تصور "جاك دريدا"، ولذلك فعملية تجميع المعنى من مهام القارئ، ومن ثمة يتحقق الاختلاف⁵، فيتحرر النصّ من سلطة الروائي وتوجيهه للمعنى بالبحث عن السؤال الذي "كان النصّ في زمنه الحقيقي يمثل إجابة عنه"⁶.

وإذا كان "ياوس" أشار إلى اختلاف آفاق القراء خلال العصور وهذا شيء بديهي فإنّ الإشكال هو مكنم الاختلاف في العصر ذاته، حيث لم تعد الأوضاع القرائية كما كانت بسبب حضور حقول معرفية في الرواية، مؤشرة بالمتخيل الذي يعطي لها ذلك

¹ ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص61.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ ينظر وليم راي، المعنى الأدبي، تر: يونيل يوسف عزيز، ص57.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص32.

⁵ ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص30.

⁶ المرجع نفسه، ص75.

الانفتاح اللامحدود للتأويل، ومن ثمة ظهرت نماذج قرائية لا تكتفي بالقراءة التذوقية ، لأنها مستحيلة التحقيق إذا لم تكن خلفها معرفة مسبقة تاريخية، سياسية، أدبية، ونفسية...، لأن الكتابة الإبداعية كتابة تناصية ثقافية، وليست كتابة ترفيهية وفنية فقط. وهذه الكتابة التناصية المنتجة عبارة عن "قراءة إبداعية خالقة ومنتجة لما نكتب عنه وفيه وبه ولأجله، وإليه"¹، ولكن كيفية تشكيلها تخضع للبرمجة الذاتية والوعي التخيلي، لكي لا تقع في الإكراه التسجيلي أو الإخباري أو التعليمي.

تتمثل اللذة التخيلية في ذلك الوضع الانفعالي والإرباكي الذي يخلقه النص الروائي لدى القارئ مع تقدم القراءة، وبالتالي يلعب أفق التوقع دوراً هاماً في تنشيط هذه اللذة الحيوية مع الاستعداد الحيوي الضروري. وقد تمخض عن الروايات التي هي مدونة بحثنا على أشكال قرائية متعددة هي:

أ- **القراءة المفسرة**، فالقارئ المفسر لا يكتفي بكشف المرجعيات بل يعمل على التأويل السياقي². والنفسي لها. ففي رواية "وجوه" إلغاء مفهوم ملكية الذات، حيث يتحول النص إلى مهرجان من الوجوه الحكائية، والأحاديث عن الأدباء والشعراء والفنانين والصحفيين ومن ثمة يخلق النص قارئه ، وهو ذو مواصفات معرفية محددة أدبية بالدرجة الأولى، وثقافية أيضاً تجمع بين ثقافتين عربية وغربية "جيد، فان غوغ، زولا، أميل حبيبي، جان جنيه...". وهذا القارئ المفسر نموذجي، لأنه ينتظر منه الروائي أرموزة جديدة تكشف الجانب الظلي للراوي الذي أعلن عن نفسه في النص، ولم يعلن عن نفسه في "ما وراء النص" - *méta-texte* أي " ذلك الذي يتعدى حدود النص الأول"³ أي النص المعلن ، فالقارئ النموذجي يستعين بمخزونه المعرفي وحسه الجمالي لكي لا يقع في مأزق تزويد المعنى بهوية ثابتة،⁴ بل عليه إزالة هذه الهوية التي لا تمثل إلا الراوي، ومن ثمة يكتسب النص معنى جديداً عن

¹ عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، ص 133.

² ينظر: تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزوي، ص 64.

³ امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 259.

⁴ ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي، تر: يونيل يوسف عزيز، ص 116.

طريق إرادة القارئ لا المبدع، أي مبدع النص الأول، وبدوره يتحول القارئ إلى مبدع ثان له، وهكذا إلى ما لا نهاية.

في رواية "وجوه" إيمان بالمعرفة وتكفير بالقيم الهابطة وكشف المستور بعيدا عن التورية الثقافية، فيصطدم القارئ الساذج بازدواجية الأنا، حيث الأنا المثقفة ذات الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي¹: "كان قد زار طنجة دولا كروا، ألكسندر دوما، مارك توين، روبير داريو.. بيوباروخا ووالتر هاريز (مراسل جريدة التايمز اللندنية) لكن شهرتها لم تبدأ إلا مع الحماية..."²، والأنا الساقطة ذات الجملة النحوية المرتبطة بالدلالة الصريحة³ حيث فضح الذات وتعاطي المحذور: "أعترف أنني لم أكن أنوي التعامل مع المبتدئة بخبث وخساسة عندما رافت لي صحبتها في الحانة..."⁴، فعالم الراوي عالم الحانات والدعارة: "اللغات موجودة في كل عمل حتى تأليف الكتب ربما تلقيت من الشتائم أكثر مما عانيت منه أنت.. لأني كاتب ملعون"⁵. وبين الأنا المثقفة والأنا الساقطة تتمظهر عبر وراء النص الأنا المبدعة ذات الجملة الأدبية تختص بالقارئ النموذجي، حيث ما يفعله الراوي في نصه هو الرغبة في ارتياد عالم طفولي ليس فيه قيم تخضع لأية هيمنة أكانت عرفية أم سياسية أم اجتماعية، إنها قيم خارجة جغرافية المكان والزمان وإصلاح عبث الناس .. إنها قيم الانطلاق نحو عالم البديل: "المبدع هو الذي يغرس فيشتلة الانبثاق والسمو..."⁶، "أكره من يمنعني من الكتابة ولا أعرف كيف أتصالح معه إلا بالكتابة التي تنتصر على المنع"⁷.

ب- القراءة الممددة، أي أن القارئ الممدد في عملية قراءته يتجاوز المعطى التاريخي الذي أمامه، فلا ينشغل بالتواريخ أكانت صحيحة أم لا ، ولا بالأحداث التاريخية

¹ ينظر : عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 74.

² محمد شكري، وجوه، ص50.

³ ينظر : عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص73.

⁴ محمد شكري، وجوه، ص32.

⁵ المصدر نفسه، ص104.

⁶ المصدر نفسه، ص154.

⁷ المصدر نفسه، ص157.

التي يسردها الروائي وهو يوثقها على حد زعمه، لأنّ التوثيق في العمل الروائي إيهام بالتأريخ لتلك الأحداث فهو إستراتيجية الروائي في الإيهام بالحقيقة، وعلى القارئ الممدد أن يستخدم هذه المعطيات التاريخية كفرضيات تأويلية وبالتالي يتخلص من التبعية المرجعية التاريخية، بحثاً عن ما وراء النص، وما يخفيه من تجليات للقيم.

إنّ زمن التلقي المباشر هو زمن القارئ المتلقي، المهتم بالتاريخ مثلاً أو القارئ غير الأدبي، وهو يتصفح كتب التاريخ التي ألفها المؤرخون عن الأمير عبد القادر وهذا الشكل من القراءة يكتفون بالمعلومة التاريخية ولا يبحثون عن ما وراء المعلومة، في حين زمن القارئ فهو غير مباشر يتجسد عبر الرواية لا الوثيقة، لأنه زمن ممتد غير خاضع لسلطة التلقي، وإنما لسلطة القارئ الممدد. أليس نقطة التلقي بمعناها التلقين؟ فالرجل يلقي الكلام أي يلقيه¹، وبالتالي يتعامل المتلقي مع الوثيقة أو الكتاب التاريخي على أساس الانتماء المعرفي في وقت يتعامل القارئ الممدد مع الرواية على أساس الانتماء الوظيفي لتلك المعرفة التاريخية عبر منافذ الإمكان والتشكيك والحدس الوجداني والتأطير الجمالي للأحداث وما وراء النص، غير عابئ بمطابقة الحقيقة السردية بالحقيقة التاريخية. وهذا الانتماء هو انتماء لفضاء النص فقط أمّا ما هو خارج النص فهو لا نصي ومن ثمة هو هامشي فعندما تتهم الأميرة "بديعة" حفيدة "الأمير عبد القادر" الروائي "واسيني الأعرج" بأنه شوه تاريخ الأمير ولم يقدمه في صورته الحقيقية، فقد قامت بتواصل بين ما هو نصي وغير نصي معتمدة على العرف التاريخي لا المقوم الجمالي الذي يشكله المتخيل السردية، ويعود ذلك إلى غياب ثقافة القراءة الروائية المبنية أساساً على قاعدة أن النص هو المنطلق "أي هو مقياس الصواب والخطأ في التأويل"¹ وبالتالي قُصي كلّ التوصيفات الخارجية المتعلقة به. "فالنص لا يقدم نفسه بل يعاش من جديد كتجربة خاصة بالقارئ"².

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص277.

¹ حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص78.

² المرجع نفسه، ص.ن.

في نظر " إيزر " هذا القارئ هو القارئ الممدد الذي لا ينخرط في ترويج آخر لحياة الأمير، وإنما الوقوف على مشروع حياة أخرى لم يعيشها كما عاشها فعلا أي كتخييل والرواية مشروع حياة أخرى¹ فهي هو واسيني الناقد يقدم واسيني الروائي عبر مقال يقول فيه: "إذا كان المتخيل ينشأ على المادة التاريخية فهو لا يعط قيمة كبيرة للحقيقة التاريخية كحقيقة مطلقة ولكن كاستعارة لشيء تسيد زمتنا وانتفى وصار جزءا من الذاكرة الجمعية.. لا حقيقة في النص الإبداعي إلا الحقيقة المركبة التي ينشئها فعل الكتابة... فالرواية عالم لا تهتم الحقيقة الموضوعية كحقيقة لأنها في نهاية المطاف مجرد تأويل..."² ثم يضيف: "التاريخ يقبل بترك ثوابته وصرامته وزيفه كذلك عند عتبات الرواية ويحتمي بالنسبية ويستسلم للهشاشة التي ليست شيئا آخر إلا الكتابة ذاتها ونظامها المعقد والحر"³.

عندما أدرج الروائي الأرشيف التاريخي في نصه، أشار إلى جنسية ذلك النص على الغلاف الخلفي "رواية"، تحول ذلك الأرشيف إلى حكاية، ومن ثمة تجلت الأجناسية "la généricité". وعلى القارئ الممتد أن يتعامل مع سردها، على أساس أنها نص مولد "génotexte" تتطلب قراءته عدم الاقتصار على ما هو متعارف عليه⁴، لأنه ينتمي إلى المستوى المجرد من عمل المتخيل، ولا يعكس أية شهادة تاريخية.

إن بناء التاريخ الأميري روائيا تطلب هذا النوع من القراء (القارئ الممدد)، لأنهم لا يتوقفون على قراءة النص وإنما يتمدد ذلك النص ليخلق في أفق الجمالية، فلا ينتهي إلى ما انتهت إليه الوثيقة. فالقارئ لرواية "كتاب الأمير" سيلجأ بالضرورة إلى التأويل المنسق، وهو تأويل خاضع لمعطيات القراءة الفردية التي تعتمد على انتقاء واختيار عناصر معينة من النص وإقصاء أخرى¹، من أجل إغلاق عالمه

¹ ينظر: أحمد المديني، رؤية السرد فكرة النقد، ص 60.

² واسيني الأعرج، المتخيل والتاريخ، جريدة الخبر الجزائرية، الصادرة بتاريخ 28 فيفري 2008.

³ المرجع نفسه، ص 120.

⁴ ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 52.

¹ ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 114.

التاريخي، وفتح عالمه التخيلي، فينتج عن ذلك عدم المماثلة بين ما يقوله النص وما يفهمه القارئ، فمثلا نشعر بأن الأسقف "ديبوش" هو الذي يقدم الأمير عبر أقواله وأفعاله وكأن شخصية الأمير أسيرة رؤية الأسقف، حتى أننا نظن ونحن نقرأ الرواية بأنها رواية عن الأسقف، وليس عن الأمير، ولكن بالمقابل كل هذه التدليلات الناتجة عن علاقة اندماجية بين رؤى الشخصيتين تصبو إلى توريث قيم التفاهم والتحاور والتناقص والتسامح للأجيال، وهذا الإلحاح على ذلك مرده تدهور هذه العلاقة بظهور تعددية مفرطة للتطرف بوجه عام والتطرف الديني بوجه خاص، ولكن مزايدات الروائي في التبشير بوجود هذه القيم لدى الأمير والأسقف وصمودها في وجه الظروف الصعبة يجعل القارئ يتخذ موقفا مغايرا حيث لا يندمج في إستراتيجية الروائي بوصف "ديبوش" يمثل قوة استعمارية صامته تسعى لفرض هيمنتها الفكرية والعقائدية والسلوكية والأمير يمثل الحلقة الأضعف، لأنه لم يعد له ذلك الوجود الإيجابي بعدما انتهى أمره، ولكن القوة المتخيلة التي تنطلق من التصور والنزعة¹ تقدمهما على أنهما يتحركان في إطار الحوار الحضاري والديني طلبا للتعايش السلمي، وهذا التصور بعيد كل البعد عن الحقيقة التاريخية غير الرسمية، فيحدث ردة عنيفة للقارئ الذي ينتمي لنموذج خاص من المعرفة (القارئ المتطرف مثلا)، والعكس صحيح للقارئ الذي ينتمي لمنظومة النزوع التقدمي فيرى في ذلك انتصارا للإنسان لا للتاريخ، وبالتالي يأمل أن يتكرر ذلك في الحاضر إنه انتخاب السلم على حساب الواجب. أما القارئ ذو الحس الجدلي فهو يرى في ذلك رغبة الروائي في خلق ذات قرائية محسوبة على المتخيل لا على التاريخ، فالتوثيق يخرج بالقارئ من الإيهام بإبداع الأحداث إلى الإيهام بإعادة إنتاجها ضمن معمار روائي¹، وفي إعادة إنتاجها تمهيد لإعادة إنتاجية القراءة غير الخاضعة لمادة التاريخ، وإنما لوجهة أنموطية "Prototype" مصدرها الروائي لا المؤرخ، غايتها تكوين هذا القارئ الأنموطي المتفاعل سليل الروائي الأنموطي، لأن ميلاد النص على سعيد الحكي لا يتم بأثر رجعي، وإنما بأثر الكتابة على

¹ ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل، ص122.

¹ ينظر: سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، ص93.

المرجع، والكتابة لحظة خاصة وحميمية لا تتكرر تلك اللحظة مرة أخرى، وهذه الكتابة أنجزها الراوي في رواية "الشروق غرباً" بعد أن أنجزت كتابي هذا.... أقف أمام لحده كأنه مات أمس... الذي دون الحدث مواطن ليبي...¹، وفي رواية "خرائط لشهوة الليل" أنجزتها الراوية: "ها أنا أتربع على عرش روايتك من الأول للأخير أحكي الأمور من زاويتي الخاصة..."²، والراوي هو أيضاً منجز الكتابة في رواية "نزل المساكين": "انتخب لأكتب كتاباً خاصاً عن نابولي... أنا كاتب متمرن.."³ وفي موضع آخر يقول: "شلال الكلمات تتدفق عليّ بعنف جميل، سجلت كل ما روته لي..."⁴.

في الروايات الثلاث مشروع للكتابة ينتهي منجزاً كاملاً في نظر الرواة، ولكنه غير مكتمل بالنسبة للمؤلف الحقيقي أو القارئ الحقيقي، فنص الوجود الكتابي /القارئ ناقص يبحث دائماً عن اكتمال الممكن⁵، فالراوي يحاكي الكتابة في مستواها الواقعي، والروائي يحاكي النص في مستواه التخيلي، والقارئ يحاكي المحتمل في مستواه الجمالي، فالكتابة بالنسبة للراوي هي الواقع، والنص بالنسبة للروائي كائن لغوي متخيل، والمحتمل بالنسبة للقارئ الفاعلية وتعدد إمكانات القراءة، فالرواة /المؤلفون الافتراضيون يبحثون عن خلق القارئ الافتراضي الذي يميّز اللثام عن الأفكار الكامنة وراء الكتابة، بينما المؤلف الحقيقي يبحث عن خلق وضعية قرائية تسمح للقارئ إلى تشكيل عناصر عالمه ليخرج بمسودة قراءة يستحيل تبييضها نهائياً، لأنّ الرواية نص مفتوح غير مقيد بلحظة تاريخية ما، تتعدد القراءات فيه في تعددية المواقف والآراء والتنوع القرائي عبر الأزمان والعصور، فتموت القراءة لتلد

¹ فتحي العبدلي، الشروق غرباً، ص 11-12.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 7.

³ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص 36.

⁴ المصدر نفسه، ص 37.

⁵ ينظر: عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، ص 61.

أخرى، ويبقى النص ذاته مستقطبا الأنظار ولا داعي للبحث عن حقيقة النص، لأنها غير موجودة، فالمعنى شيء لا يمكن التثبت منه وتوكيده كما يشير إليه "جاك ديريدا" "Derrida"¹. إن الميتا/كتابي أو حديث الكتابة عن الكتابة تجلى في روايتي: "خرائط لشهوة الليل" و"وجوه" ففي الأولى طرحت الرواية جملة من التساؤلات المتعلقة بالكتابة منها "كنت أطرح دائما مثل هذا السؤال: لمن يكتب الكاتب حين يكتب؟ له أم لغيره؟...كنت باستمرار مقتنعة بأن الكاتب في أعماقه أناني... هو لا يرغب في الألم لذلك يتمنى الخير، يكره الشر فيطمح للخير... يصنع يوتوبيا في رأسه، يوتوبيا خلاصة يصنعها من كائنات الحياة... إنه الله في كل شيء"²، وفي موضع آخر: "كانت الكتابة تشكل لي صمام أمان، هدية من السماء كي يفتح لي قلبي على مجاهله الغامضة..."³، أما في الثانية نجد رؤية الراوي عن الكتابة فيقول: "أكره من يمنعي من الكتابة ولا أعرف كيف أتصالح معه إلا بالكتابة التي تنتصر على المنع"⁴. ثم يضيف: "الكتب والكتابة هما المنبعان اللذان لا ينضببان منذ انبثاقهما في حياتي إنهما يقهران الزمن العادي لخلق زمن تعميق الإبداع... المبدع... هو الذي ينبت الكلمات يشكل منها صور الرؤى والأخيلة..."⁵.

إن مسألة الوعي بالذاكرة هو الذي دفع الرواية "ليليا عياش" إلى الكتابة، لأنها الذاكرة الأيقونية⁶ التي لا تتآكل الصور القديمة فيها، تحتفظ بموروث انتقائي من الأحداث الماضية ولا تعترف إلا بالمتخيل، لأنه محمول جمالي وهو رد فعل طبيعي لإرادة التعنيم فيما حصل في الجزائر من حرب لا تشغل الناس لأنها بلا صورة ولا صوت: "حربكم غريبة لا يوجد

¹ ينظر: إبراهيم خليل، النقد والنقد اللساني، منشورات أمانة، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص117.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص72-73.

³ المصدر نفسه، ص130.

⁴ محمد شكري، وجوه، ص157.

⁵ المصدر نفسه، ص154.

⁶ ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص36.

فيها صور"¹ وهذه الذاكرة الأيقونية/ الكتابة لا تقف إلا عندما يتحقق حضورها الصافي غير المقيد بالبحث عن أصل الداء : ". حرب الجزائري مع الجزائري ليست جديدة.. أثناء الثورة حاربنا أنفسنا وبعضنا البعض أكثر من ما حاربنا عدونا، صفينا الكثير من القادة التاريخيين..."².

لقد تحررت الكتابة/الذاكرة الأيقونية من طوطمية التاريخ الرسمي أو الذاكرة الرسمية المنقوبة، وهذه الذاكرة الأيقونية تقوم على الاحتمال لا على اليقين ومساءلة الذات باستمرار وهي مكشوفة تسعى لكشف الحجاب والكلام في التاريخ الذي وراءه...تاريخ مأزوم يبحث عن كتابة تنصفه، ولا تختزله في أحداث ماضية، متعطش لتغذيته للكتابة عنه:" كدت أقول له: هل تركت لهم فرصة ليقروا تاريخهم قد زيفتموه وملأتموه بالخرافات والأكاذيب..."³.

أمّا في رواية "وجوه" فإنّ مسألة الوعي بالموت هو الذي دفع الراوي إلى الكتابة التي اقتبست رسمها من تجربة حياتية غنية بالإحالات المستمرة إلى أهل الإبداع والفن والثقافة. وقد وفر شكل الرواية المبعثر الذي يفتقد إلى "المركز" صورة رمزية عن تأبين استباقي فالراوي/ شكري في رحلة تأبينية للروائي/شكري الذي يستعد للموت، وهو غير متحفظ على حياته،إكسيرا العريضة ومعرفة الآخر: "أهدي باقة حياتي لمن يجعل منها مشعلا للتبصر في نفق الفكر... أعرف أن باقة حياتي جد شائكة فلا أهديها إلا ليد كنية (من الكنب) وقد أتركها لمن يريد..."⁴ هذا الآخر من منبع اعتزاز له .

أمّا الميّن/قراي أو حديث القراءة عن القراءة فقد تمظهر في رواية "خرائط لشهوة الليل" فالرواية "ليليا عياش" تعترف بأنّ عالمها يجمع ما هو حسي ومجرد، حيث يتأصل فعل الكتابة عن القراءة والشعبي عن الشعبي: "كانت علاقتي بالعالم محدودة تقريبا، شغلت بأشياء الخاصة كنت أقرأ كثيرا .. وأتذكر حياتي مع كل رواية أقرأها وأسقطها عليها وأنا

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 44.

² المصدر نفسه، ص 84.

³ المصدر نفسه، ص 83.

⁴ محمد شكري، وجوه، ص 155.

أضع مقاربات غريبة بيني وبين بطلات من روايات عالمية آن كارنين، مدام بوفاري ...¹ وتضيف: "الأدب لا يقول لنا ما هو خير وما هو شر.. يتركنا حيارى.. وخلال قراءاتي كانت صورته تبرز واضحة في رأسي"².

وهذه القراءة تكتسي دلالتها كإنتاج للخطاب الروائي ".وها أنا أعود ثانية لكتابة ما يبدو لي مثيرا ومهما في حياتي .."³ وكإنتاج للخطاب النقدي "أهذا هو الكاتب: شخص مريض بأوهامه واستلهماته وخيالاته؟ من هو الكاتب في النهاية؟"⁴.

تسعى القراءة إلى تدمير الأدوات "الصدئة" وتغييرها بأدوات جديدة أو تشحنها بدلالات مغايرة وذلك بتكسير الكتابة النموذجية⁵ .. "أرغب في أن يكون لي صوت ، صوت يحكي ما يحكيه...ثم لا يهم بعدها ما سيحدث"⁶.

إنّ القراءة والكتابة عمليتان متكاملتان، فالقراءة رمز أنثوي والكتابة رمز رجولي و فحولي لأنّ ثقافياً الكتابة مرتبطة بالرجولة لأنها نتاج نسق ثقافي يرى في القراءة سلبية " Une passivité" وفي الكتابة فاعلية "Activisme"، فالذكر أرقى من الأنثى حسبما يحدد الشاعر أبو النجم العجلي ذلك في قوله:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر¹.

في الرواية إلغاء لهذا التصور، حيث لم تعد الكتابة حكرا على الرجل، بل أضحت مؤنثة ومذكرة في آن واحد: "صرت أقرأ كثيرا وأتلهى بكتابة أشياءي الخاصة"² .

¹ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص55.

² المصدر نفسه، ص.ن.

³ المصدر نفسه، ص65.

⁴ المصدر نفسه، ص76.

⁵ ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص23.

⁶ مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 7-8.

¹ عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 124.

² مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 84.

أمّا في رواية " نزل المساكين" يتكرر النموذج التقليدي المتعارف عليه حيث الحكى مرتبط بالأوثّة والكتابة بالذكورة، وفي هذه الحالة تكون الفاعلية للحكي وليس للكتابة وبالمقابل تكتسب إرثاً ثقافياً وجمالياً لا يستهان بهما، وقارئاً يفعلها لتستعيد هويتها الأصلية "ذكورا": "اسمع إلى قصتي أصغ إليها جيدا لن تخرج من هنا إلا بعد أن تسجل كل شيء... أنت أيها الغريب ... ابن الخنوع.. المسافر بدون أحلام..أصغ إلي ولتسقط كل كلمة فوق جلدك مثل جمرة..."¹.

يبحث الرّاوي في رواية "نزل المساكين" عن الكتابة فيجد الحكاية التي تجسدت عبر " العجوز أنا ماريا" في حين يبحث الرّاوي في رواية "وجوه" عن الخلود عبر الكتابة وعن التجاوز عبر القراءة: "الكتب والكتابة هما المنبعان اللذان لا ينضببان.. في حياتي. إنهما يقهران الزمن العادي"²، ومن ثمة فالذي يتحكم في خطاب الرواية المستوى الحكائي في "نزل المساكين"، حيث تجلّى عنصر التركيب الشفوي والكتابي بتوظيف مخزون الذاكرة عبر الذات المستقرئة، ثم ممارسة الكتابة انطلاقاً منها «La mise en texte de la mémoire» .

أمّا في رواية "وجوه" فالمستوى التّثاقفي هو السّمة الجوهرية في النصّ بتقديم أسماء أدبية وغير أدبية شرقية وغربية، هي إحالات على المشارب المعرفية والثقافية التي ارتوى منها الرّاوي، فالكتابة عنده تأسست على التنوع لا على الأحادية: "بلزك مسيح" قبره التمثالي ربما بكل الزهور التي وصفها في كتبه، "ألفريد دوموسيه" "A. de.musset" وروسيني قبرهما فقيران لاشيء من الظلال الوافرة، الاخضرار التي تمنّاها"موسيه" فوق قبره"¹. ثم يضيف: "...حديقة قبر بودلير..وحدها تشكل مملكة مستقلة..و ضد إرادته دفن زوج أمه.. كما لو أنه سيحميه بأوسمته الجنرالية..لقد أنكر وطنه ليعثر على وطنه، ربما فكر أن الجمال لا وطن له..."² إنه يؤرخ للكتابة بالكتابة La mise en texte de

¹ الطاهر بن جلون، نزل المساكين، ص49.

² محمد شكري، وجوه، ص154.

¹ المصدر نفسه، ص 143.

² المصدر نفسه، ص 143-144.

"l'écriture" وفي الوقت نفسه ينحت وجهه أو يرسم صورة شخصية "Portrait" عنه وهي تحمل وجهها فيه الكثير من الاستعلاء في تعامله مع القارئ، حيث يتعامل معه على أنه أقل ثقافة وإحاطة بالمعرفة، وذلك باللجوء إلى الحاشية أو الحواشي، مثلاً.. هذا الوجه متعدد ومتنوع يطمح أن يكون في قائمة الوجوه الثقافية التي سحرته بشرط انكفاء الناس على قراءته والاعتراف به.

خاتمة

تكمّن قوة وسيطرة جنس الرواية على الخريطة السردية والسياسية والثقافية في الاستحواذ على القيم الجديدة المرتبطة بالتحوّلات الاجتماعية، حيث يظهر بأنّه النوع السردى الوحيد القادر على التحرر من جميع القواعد القديمة، ويسمح بالابتداع الشكلي والتّيمي. عبر المتخيّل السردى متعالياً على الواقع. فمثلاً عندما يتجذر المتخيّل السردى عبر تفصلات التاريخ يصبح التاريخ واسطة سياقية لدلالة نسقية، ونحن نتعامل مع الكتابة الروائية كإرث تخيلي لا تاريخي، ومن ثمّة تتلاشى صرامة النصّ ويتوسع مجاله التّيمي، فتعددت القراءات ويتبلور التّأويل كمبدأ ضروري وأساسي في تحليلنا للرواية.

ومن جملة الاستنتاجات الهامة التي توصلنا إليها هو أنّ الرواية تنطلق من ملفوظ تاريخي، ولكنّ المتخيّل هو لفظها، لأنّها تشتغل في الميتا/تاريخ وإنتاجية المعنى المتعدد، كما أنّ كلّ رواية مهما كان نوعها الملفوظاتي تحمل في ثناياها التاريخ، لأنّه علامة مميزة وخاصة بالإنسان، ومن ثمّة فالتاريخ أنواع منه (السياسي، الاجتماعي، الثقافي، الشّخصي الفلسفي والديني وهلم جرا).

بين الوثيقة والذاكرة حاجز الكتابة، ففي رواية "كتاب الأمير" كانت الوثيقة السند المادي، ولكن معمارية سردها قامت على تنويعات خطابية واستخدام فني للغة والحدث التاريخي، فتشكلت علاقة سجالية بين اليقين التاريخي والافتراض التخيلي أدت إلى توليد صيغ دلالية وعوالم تحررت من صرامة الوثيقة، وهذه الصيغ الاحتيالية مشروعة بوصف العمل المنجز رواية.

أمّا الذاكرة فهي سند غير مادي في رواية "وجوه" وبوصفها موروثاً ذهنياً لا كتابياً، فهي بحاجة ماسة إلى إعادة صياغة هذا الموروث بوسيلة تضمن تماسكه وتسلسله المنطقي، وباعتبار النسيان علة الإنسان، يتم تأنيث النصّ بعناصر الخيال التي هي آليات يحقق عبرها الروائي أفقه التخيلي، وقد تجلت في الفصل الثاني ويمكن تلخيصها فيما يلي:

- المزوجة بين "الأنا" و"الهو" فتحرر الخطاب الروائي من نمطية السرد التاريخي حيث وضع الروائي عبر الراوي نفسه تحت سلطة المتخيل مبعدا صفة المؤرخ عنه وقد تبلور ذلك في رواية "كتاب الأمير"، بينما تكتمل حياة "الأنا" في "وجوه" يتعارك من أجلها سجل المتخيل مع سجل التاريخ الشخصي، ومن ثمة يكون "محمد شكري" الراوي منتج السجلين معا.

- تصرف الراوي في روايتي "خرائط لشهوة الليل" و"الشروق غربا" كشاهد مادي يسرد تاريخ وطن أفرز النفي والاعتراب، وعبر التدوين يتحرر الروائي عبر الراوي من انتكاسة الواقع التاريخي في جزائر التسعينات.

- تأثيث الروايات المدروسة بشخصيات موثقة فاعلة وغير الفاعلة، وشخصيات متخيلة خارجة سلطة التوثيق التاريخي، وبالتالي كل أبعادها الإنسانية والاجتماعية والوجدانية والنفسية هي نتاج الخيال كما أن تصرف الروائي في الشخصيات التاريخية قولاً وسلوكاً وصفةً باستبطان أغوارها النفسية ووصفها أضحت أقرب إلى الكينونة اللغوية من الكينونة التاريخية باعتبارها اكتست هوية الرواية متنازلة عن هوية الوثيقة في أكثر من صفة وموقف.

- احتلال الفضاء في الروايات لا كمكان جغرافي ومرجعي عديم الدلالة وإنما هو إحدائية مرتبطة عضويًا "بالأنا" كما هو الشأن في رواية "تزل المساكين" فإذا كان النزل مكاناً حقيقياً له بطاقة تاريخية، فإنّ في الرواية لم يعد ذلك المكان التاريخي بل هو فضاء ملتحم بهواجس "الأنا" الحائرة فأضحى المتخيل المتصور، ويجمع كل ما هو هامشي فكراً ورؤية ووعياً سياسياً وأزمة وجود.

هناك اشتياق إلى المكان في رواية "وجوه" ولكن ذلك المكان وأقصد مدينة "طنجة" لم يعد لها وجود بانهايار القيم التي كانت تحتضنها من تسامح وتنوع عرقي وديني فيلتقي "الطاهر بن جلون" مع "محمد شكري" في الإحساس بانهايار الموروث القيمي في "طنجة" ومراكش" وبالمقابل ينتفض العداء الديني في البلاد العربية والعرقي في الغرب "تابولي" و"باريس" عبر حكاية الحياة المغتالة كما كشف عنها الروائي الليبي "فتحي العبدلي"، فيغيب

الأفق المنتظر، وتصبح المدن شواهد الانزلاق إلى التطرف والصدام المحتمل لتبقى "الأندلس" ذلك الاستثناء في التاريخ الإنساني .

– تتحكم تقنيًا الاسترجاع والاستباق في جُل الروايات المدروسة، وهذا الارتباك الزمّني يحقق ذلك التّجاوز لنظامي الوثيقة والذاكرة، ومن ثمة يتناوب القرب مع البعد، والبعد مع القرب في روايتي "كتاب الأمير" و"وجوه" .

أمّا في الروايات الأخرى يصبح الزمن تأويلًا للحاضر في صورة الماضي، لأنّه متأصل فيه، ويأبى إحداث القطعة، فالفاشية مازالت تتحكم في حاضر الإنسان الإيطالي وأمل التّصالح بين الجزائر وفرنسا ليس في أجندة هذا الحاضر/المومياء.

– لتكسير نمطية السرد التوثيقي كما هو الشأن في رواية "كتاب الأمير" كان الوصف يمثل قيمة جمالية، في حين يمثل السرد قيمة تعبيرية ومعرفية. وقد جمع الروائي "واسيني الأعرج" بينهما كشكل من أشكال التّعاقد بين الوصفي والسردى لبناء نصه رواية لا وثيقة تاريخية في حين جاء الوصف في بقية الروايات كدعامة فنية للسرد قصد تجلية المواقف وتكثيف الصورة السردية.

أمّا في الفصل الثالث فقد خلصنا إلى ما يلي :

– لجوء كل من "واسيني الأعرج" و"محمد شكري" إلى التعدد اللغوي، فكان التوزيع اللساني ثريًا مرتبطًا بمواقع الشخصيات والأوضاع الحديثة، فتراجعت هيمنة اللغة الأحادية أو اللغة الاستعلائية مفسحة المجال للتعدد اللغوي. كما تجلّى اختزال الكون الإبداعي في التعدد الأجناسي وليس اللغوي فقط في رواية "وجوه"، فكانت خصوبة النصّ عبر تعدد روافده الإبداعية كتجليات تناصية باستحضار المباشر لنصوص شعرية لأدباء عالميين.

– دخول التاريخ في حوار تناصي مع المتخيل متجليًا في المتفاعلات النصّية، وهذا التاريخ فكري ومعرفي فتراجعت فكرة خلقنة النصّ بتعاظم الميبتاص الأدبي والثّقافي والتّاريخي في روايتي "كتاب الأمير" و"وجوه" كشواهد على ذلك التقاطع المستمر بين الرواية والأشكال المعرفية الأخرى والمجاورة لها كالشعر مثلاً.

توظيف العنوان فنيا في جميع الروايات لتحقيق ذلك الفضول في المتلقي دون أن ننسى حضور الكتابة في أكثر من رواية فكان حديث الكتابة عن الكتابة رغبة في إحياء الموروث المعرفي للنهوض بالقراءة الواعية فكان الاستثمار في كل ما هو تاريخي وثقافي وسياسي وحتى نفسي للإنسان المغربي قصد خلق هذا القارئ الفضولي والمستنير.

تذكرنا "كتاب الأمير" بحاضرنا الغارق في التعصب الديني، وغياب الحوار الحضاري فالمنظور الأفقي لعلاقة الأنا بالآخر ضبابي ومشوش، وهذا التصادم الحضاري يتكرر عبر رواية "نزل المساكين" نتيجة غياب إرادة قهر الخوف من الآخر، وبالتالي يتحول ذلك الخوف إلى عداة وعنف لفظي ومادي وحتى فكري، فيصبح الوعي أو الضمير عذاب الذات عبر مسار تساؤلي يسعى إلى الإجابة عن حقيقة المجابهة بين الشرق التائه والغرب المتعالي، وهذا ما وجدناه في رواية "آخر الأسرار"، حيث الرحلة بوابة التعارف والتسامح ولكن أحداث سبتمبر 2001 بالولايات المتحدة الأمريكية حالت دون إحداث ذلك التقارب المنتظر فتأجل الحوار الحضاري والتقارب الإنساني نتيجة لامتداد المد اللاتسامحي وأنساقه الثقافية وأنموذجاته الفكرية التي تقوم على معاداة كل ما هو غير مستوعب محليا، ومن ثمّة فالراوي في "وجوه" لا يستحق الاحترام لأنه يقدم النموذجي الليلي للكائن المنحط أخلاقيا ومحمد شكري في روايته لا يخبرنا عن ذلك وإنما عن مجتمع يدعى التفوق في الطهارة والصفاء، وهو في الحقيقة يعيش حالة انفصام وتدهور لبنيته الذهنية وتشرذم واضح لرؤاه وقد تجسد ذلك في رواية "خرائط لشهوة الليل"، حيث هناك عجز غير طبيعي في مساءلة فترة عصيبة مرت بها الجزائر فكان العبث السياسي والنفاق الاجتماعي، وإلغاء الإنسان أهم عوارضها.

حقا إن الموضوعات التي عالجتها الروايات متبانية، لكنها تشترك في جغرافية الإقصاء وضبابية الرؤية، فكلها انطلقت من منظور الإنسان في التاريخ العام أو التاريخ الشخصي، وهذا المعطي بإدماجه في أنساق تخيلية لينتهي إلى "الأنا" "l'égo" التي تتخيل أنها قائمة بذاتها كما يؤكد "ماكس هوركاييم" وهو يستشف من التداول التاريخي الرسمي الحقيقة التاريخية التي تعاني من المؤسسة، حيث أضحت أسيرة خطاب اللحظة، خطاب مناسباتي مبتور من

عمقه ودور الروائي الذي يدرك أنه ذات اللحظة التاريخية الحاضرة هو تجاوز تلك اللحظة إلى ما بعدها فتتطابق إياها بعديا ليتشكل الوعي المنتظر فالأمير عبد القادر هو قيمة المشروع الإنساني والحوار الحضاري، وشكري الروائي هو قصة هذا المشروع عبر الانفتاح على الآخر والراوي الكاتب والسندباد هما مجسدا لذلك المشروع أن يتحقق ما لم نضع جانبا موروث الجهل والوعي الزائف الذي يتحكم في السامي والمميز لدينا. ويضع الغرب حدا لموروث الاستغلاء الذي مازال يصنع يومياته.

الكتابة مناهضة للكيان التاريخي الرسمي، تسعى إلى إنشاء سرد مواز عبر المتخيل لإدانة سكونية التاريخ وموته المجازي، فالروائي هو منجز لكتابة تصدر عن رؤية ترى في التاريخ حركة نامية ومتطورة، فجل الروايات التي درسناها تقدم الكتابة على أنها مفصلة عن حقل الإرجاع المبتذل، الفاقد للغواية، ف شخصية "ليليا عياش" في استعراضها للواقع التاريخي المثخن بالجراح لا تكتفي بالمعنى التوثيقي والتبرير الرسمي لذلك الواقع، وإنما تفتح حقلًا جديدًا يدعى "الحقل العازل" وفيها الكتابة هي الحقيقة والراوي/الكاتب هو الرافد لتلك الحقيقة، يشترك في تشكيلها الخيال.

تتحول الكتابة إلى حاسة تستطلع الماضي لتفهم الحاضر، لتبشر بالمستقبل، فيبدو العالم معطلا، والإنسان المغربي والعربي حائرا، وفي وقت يتهم الوعي الجمعي الغربي الوعي العربي المشتت بالتطرف والعنف، فيجيب الروائي "واسني الأعرج" عن التهمة بالكتابة عن الكولونيالية والتاريخ عبر الأمير لينفي تهمة العنف عن المجتمع الجزائري والعربي بصفة عامة ومن جهة أخرى يقدم العرب عبر الأمير على أنهم أمة متسامحة، وذات ارث حضاري تجسد في يوميات الأمير وأرائه وسلوكه في السلم والحرب، بينما يعتبر الروائي "مفتي بشير" العنف كظاهرة سيكولوجية مؤثرة في التوازن النفسي للإنسان العربي مستوردة، فعبر الرواية "ليليا عياش" نفهم حرص الروائي أن ما حدث من فظائع في العشرية السوداء هو نتاج للعنف الذي ورثناه من الغرب الاستعماري.

هذا العنف نستسخه في حاضرنا عبر التبرير التاريخي وهذا ما نحا إليه الروائي "الطاهر بن جلون" عندما اختزل منظومة القيم في استيعاب الآخر وإلا كان تكرار تجارب الموت الجماعي وعودة الإيديولوجيات العنصرية والفاشية والحروب الدينية غير مستبعدة. إن الرواية كتابة مثقف وثقافة، ترنو إلى التنديد بحالة الخراب الذهني الذي أصاب المجتمع المغربي وهذا ما وجدناه مثلاً في "تزل المساكين"، حيث المد التخريبي طال الجميع شرقاً وغرباً، ففي الشرق وأقصد الوطن العربي بصفة عامة والمغربي بصفة خاصة تختزل المواطنة في الرشوة والوطن في الزبائنية، ومن ثمة صعوبة الانتقال من مجتمع متخلف إلى مجتمع حديث أما في الغرب فالمنظومة القيمية التي يبشر بها عبر التسويق الإعلامي والتشهير السياسي ما هي إلا واجهة، حيث يعلو المد العنصري كما علا المد الأصولي في رواية "خرائط لشهوة الليل" محلياً كتجربة دموية.

لقد وصف التاريخ في الروايات المدروسة على أنه محاولة تفسير الحاضر بأبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية وتصويب الرؤى المشوهة للمخيل العربي والغربي على حد سواء، مع التأكيد على أن الحاضر خاضع لمخطط بياني ممتد من الماضي إلى الحاضر نحو المستقبل، فما يحدث في العالم من صدام، ونفي الآخر بقوة الفكر أو المال أو السلاح يدخل في نطاق المصادفة التاريخية، وإنما هو استمرارية شرعية في نظر الغرب في رسم الخطة الكونية بعيدة المدى، يكون فيها العنصر غير الغربي عديم الكفاءة في قيادة التاريخ الإنساني وبالتالي تختفي الشراكة الفكرية في منظومة القيم بين القطبين الغربي/العربي وتحل محلها الشراكة العدائية المفضية إلى التوتر، والصدام المحتوم عبر الاستفزاز الثقافي والسياسي وحتى الاقتصادي، وهذا النموذج التاريخي ليس قائماً على الحقيقة وإنما هو صورة زائفة حاول الروائي "محمد الغزالي" عبر شخصية "سندباد" إلى التذكير بالأندلس بأنها النموذج الأسمى للشراكة الفكرية أو الحضارية حيث العطاء العربي كان في أوجه علماء وأدباء وحباً في الآخر، فشخصية "البان" رمز التقارب والشراكة الحضارية، فهي سليلة كل الذين ارتبوا من نبع الانجاز الحضاري للأندلس هي ملتقى الأعراق والأجناس البشرية، ودرس تاريخي

في بناء حضارة اشترك فيها أصحاب الأرض والرسالة معاً، إنه النموذج التاريخي الذي ضاع بعد ترسيم وصياغة ميكانيزمات الإبادة في الهجمة الاستعمارية على الشرق، وولادة منظومة اصطلاحية غربية بامتياز كالعنصرية والفاشية والنازية وجرائم ضد الإنسانية والحروب الدينية والصليبية والإبادة فيتحدث الروائي "واسيني الأعرج" عن معادلة لتصفية الوضع التاريخي المأزوم بقراءة واعية للاحتلال الفرنسي للجزائر، متناولاً الحدث التاريخي الجلل الذي غير مسار شعب بأكمله باتجاه الجهل والفقر والموت البطيء كذريعة لصياغة موقف تمثيلي وتخيلي يقوم على محاولة تحيين تجربة التقارب بين "الأمير وديبوش" هو استثناء في التاريخ كما هو الشأن بالنسبة "لغرناطة" التي حاول الروائي "محمد شكري" أن يبعثها من جديد عبر مدينة "طنجة"، بالمقابل يبحث الروائي/بدون وطارق وكلاهما ضحية غياب الحرية الفكرية وسلطة المؤسسة أو بالأحرى مؤسسة المواطنة، وما نتج عن ذلك من انعدام للرؤية النقدية القائمة على العقلانية فأصبح كل نقد عقلائي إسفاف بالمتعارف تراثاً وسلوكاً وحياتاً للانفلات من الوضع القائم.

إنّ باريس صورة افتراضية لغرناطة، فهي المنفى الاضطراري وليس الاختياري، الحرية ومؤسسة المواطنة عريقتان فيها، ولكن للمواطن الفرنسي فقط، أمّا غير الفرنسي فهو جزئية، والشئ نفسه بالنسبة لمدينة " نابولي" التي لم تكن غرناطة المفقودة فاخترتها الروائي في " نزل" ذابت الفوارق العرقية والدينية فيه.

يكون المتخيل تعويضاً للواقع، وهو أقرب إلى اليوتوبيا في حاضرنا بعد انتكاسة الإنسان المعاصر، ففي الغرب يعاني من علة مركزية الذات حيث يرى الآخر مجرد فرع يتحرك خارج محيط الحضارة ولا يسهم فيها، وفي الشرق يعاني الإنسان العربي من علة لامركزية الذات إذ يعتبر الآخر بعيد المنال، فيعجز عن مسايرته، وفي الوقت نفسه لا يسعى إلى خلق حوار ذكي معه، وبين هذا وذاك ينفرد الروائي بحلولة الخاصة في عالمه الروائي الخاص، لعل المتخيل يتحقق يوماً في واقع إنساني يعيش حالة تدهور لا تستفز إلا المبدعين وأصحاب شان الكتابة.

لا يمكن للتاريخ أن يتجاوز ماضيه، لأنه صفة فيه، في حين المتخيل لعبة أزمنة وأمكنة ينشط في المحتمل، وبالتالي فالمتخيل السردى بناء لولبي غير خطي يتفرع إلى أشكال غير منضبطة وفق المنطق التاريخي، ولكنها منضبطة وفق المنطق الفني ومنطق المتخيل فالمعيارية في النص الروائي مشكلة من نظام لغوي ذي منظومة جد معقدة من عناصر المتخيل التي تجعل من المادة التاريخية أفقا احتماليا، في حين السرد التاريخي مجرد منظومة أخبار ووثائق خاضعة للتصنيف الدقيقة عبر العقل الموضوعي، واللغة أداة لذلك.

لا أفق للسرد التاريخي، لأنه انتهى بانتهاء سرده، في حين أفق المتخيل السردى حتمية جمالية، فالمتخيل السردى غير منته بانتهاء سرده، فبعد السرد، تأويل السرد، وقد تطرقنا إلى ذلك بإسهاب لنصل إلى أن الروايات المدروسة تلتقي في أن الحديث عن التاريخ هو استهداف للحاضر، ومحاولة فهمه، بعدما عجز الإنسان المغربي والعربي بصفة عامة عن استيعاب التحولات الطارئة في منظومات الفكر الغربي، وكيفية التكيف معها. كما أن الغرب كخطاب ثقافي مازال أسير "الفوقية" في الوقت نفسه الشرق أسير خطاب لا ثقافي و"الدونية"، ومن ثمة تكون تشاركية القطبين منتجة لقيم التنافر والتناحر وهذا ما نعيشه الآن.

تثبت أهم المصطلحات وما يقابلها باللغة الفرنسية

Effet historique	الأثر التاريخي
La genericité	الأجناسية
Référencialité	الإحالية
Perception	الإدراك الحسي
Assimilations	الاستيعاب
Repli	الانكفاء
Prototype	أنموطة
Parodie	الباروديا
Programme narratif annexe	برنامج سردي ملحق
Dimension argumentative	البعد الحجائي
Divergence narrative	التباين السردى
Transposition imaginaire	تبديل تخيلي
Enclave non narrative	تداخلات غير سردية
Signifiante	تدليل
Subjectivation	التدوير
Isomorphisme	التشاكل
Personnification	التشخيص
Fragmentation narrative	التشظي السردى
Configuration mentale	تشكيل ذهني
Enchâssement	التضمن
Opposition	تقابل

Polarités spéciales	تقاطبات مكانية
Analogie	التمثيل
Configuration temporaire	التمظهر الزمني
Préfiguration	التمظهر السابق
Alternance	التناوب
Citation	التنصيص أو الاستشهاد
Eurythmie	التوازن
Symétrie	التوازي
Thème	التيمة أو الموضوعة
Le discours du cliché	الخطاب الإستنتاجي
Discours transposé	الخطاب المحول
Discours non objectif	خطاب غير موضوعي
Sommaire	خلاصة
L'imagination productrice	الخيال المنتج
Narrateur explicite	الراوي الصريح
Roman à thèse	الرواية الأطروحة
Temporalité	الزمنية
Narrateur	السارد
Narrateur fictif	السارد الخيالي
Narration subjective	السرد الذاتي
Mixe- narratif	سردية مركبة
Contexte	السياق
Personnage fantomatique	شخصيات شبحية
Ethos	صورة الذات

Intra- subjective	ضمن ذاتية
Topographie	الطوبوغرافيا
Le paraitre	الظاهر
Extra - linguistique	الظواهر المجاوزة للغة
Transhistorique	عابر للتاريخ
Acte actionnaire	العامل بالفعل
Acte illocutoire	العامل بالقول
Trans- individuel	عبر فردي
Scientisme	العلمية
Elément de Co- présence	عنصر التلازم الحضورى
Espace fonctionnel	فضاء وظيفي
Connotation	فيض المعنى أو الإيحاء
Auteur implicite	المؤلف الضمني
Auteur concret	المؤلف الواقعي
L'imaginaire ou fiction	المتخيل
La fiction de l'intime	المتخيل الحميمي
La sur- fiction	المتخيل المضعف
Fiction régulatrice	متخيل منظم
Récit d'événement	محكي الأحداث
Récit de paroles	محكي الأقوال
Transmutation sémantique	المحمول الدلالي
Référence intertextuelle	المرجعية التناسية
Narrataire fictif	المسرود الخيالي
Une approche subjective	المقاربة الذاتية
Une approche objective	مقاربة موضوعية
Para- textualité	المناسبة
Méta- historique	ميتا/تاريخي

Méta- textualité	الميتانصية
Méta- texte	الميتناص
Hypo- texte	النص السابق
Phéno- l- texte	النص الظاهر
Hyper- texte	النص اللاحق
Péri- texte	النص المحيط
Géno- l- texte	النص المولد
Génotexte	النص المولد
Para- texte	النص الواصف
Le modèle homologique	النموذج التماثلي
L'unité narrative- descriptive	وحدة الوصف السردية
Hypotypose	الوصف المؤثر
Fonction narrative	الوظيفة السردية
Fonction esthétique	وظيفة جمالية
Conscience poétique	الوعي الشعري
Conscience critique	الوعي النقدي
Fantasme	الوهم الشخصي
Illusion référentielle	وهم مرجعي
Utopique	اليوتوبيا

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا-المصادر:

1. الطاهر بن جلون، نزل المساكين، تر: يوسف شلب الشام، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2000.
2. فتحي العبدلي، الشروق غربا، مجلة المؤتمر، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004.
3. محمد الغزالي، آخر الأسرار، منشورات الغزالي، تونس، ط1، 2008.
4. محمد شكري، وجوه، دار الساقي، بيروت لبنان، ط3، 2006.
5. مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.
6. واسيني الأعرج، كتاب الأمير، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

ثانيا-المراجع باللغة العربية

1-الكتب:

7. إبراهيم خليل، في النقد والنقد اللساني، م. أمانة، عمان، الأردن، 2002.
8. ابن خلدون، ديوان المبتدأ و الخبر، دار الفكر، ط1، 2004.
9. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 2006.
10. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، د.ت.
11. أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
12. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
13. بشير تاويريرت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار ومؤسسة أرسلان للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2008.

14. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003.
15. _____، الرواية والاستنارة، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.
16. حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط1، 1992.
17. حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
18. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
19. _____، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
20. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000.
21. خليل رزق، تحولات الحكمة، مؤسسة الاشراف للتجارة والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
22. روز غريب، النقد الجمالي، دار الفكر العربي بيروت، لبنان، ط1، 1993.
23. سامي أدهم، ابستمولوجيا المعنى والوجود، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، د.ت.
24. سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
25. ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، رام الله ، فلسطين، ط1، 2008.
26. سعيد علوش، عنف المتخيل، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

27. سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب القاهرة، مصر، ط1، 1980.
28. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
29. _____، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
30. _____، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
31. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
32. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، المؤسسة التونسية للنشر تونس و د . م . ج، الجزائر، ط1، 1985.
33. صدوق نور الدين، السرد والحريّة، دار الإنشاء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
34. صلاح فصل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1996.
35. ضياء غني لفتة وعواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011.
36. عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010.
37. عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004.
38. عبد الحميد عفار، طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992.
39. عبد الرحيم جيران، في النظرية السردية، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006.

40. عبد السلام اقلمون، الرواية والتاريخ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2010.
41. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
42. عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
43. عبد القادر بوطالب، الامير عبد القادر وبناء الأمة الجزائرية، منشورات دحلب، الجزائر، ط1، 2009.
44. عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط3، 2006.
45. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
46. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
47. _____، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.
48. عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.
49. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.
50. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، د. م. ج، الجزائر ط1، 2005.
51. عبد الواحد المرابط، السيماء العامة وسميائ الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.
52. عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة القاهرة، مصر، د.ت، 2006.

53. عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
54. _____، ما الخطاب وكيف نحله؟ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
55. عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، المغرب، ط1، 1990.
56. عدنان مبارك وآخرون، الأمير عبد القادر والقيم الإنسانية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2011.
57. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، ط1، 2008.
58. فوزية لعبوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2011.
59. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
60. _____، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
61. قاسم عبده قاسم، تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية، في الدراسات والبحوث، مصر، ط1، 2000.
62. _____، بين الأدب والتاريخ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
63. كمال الرياحي، حركة السرد ومناخاته، دار مجدلوي، للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2005.
64. محمد الباردي، إنشائية الخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2000.

65. محمد بوعزة، الدليل الى تحليل النص السردي، دار العريف للنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 2007.
66. محمد حسين نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دم.ج، الجزائر، ط3، د.ت.
67. محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج3، المركز الوطني وتخطيط البحث العلمي، المغرب، ط1، 2001.
68. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998.
69. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 2002.
70. محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس، دمشق سورية، ط1، 1997.
71. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء لنديا للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2004.
72. مفيد الزيدي، المدخل إلى فلسفة التاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2006.
73. منقور عبد الجليل، النص والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2010.
74. نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
75. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2003.
76. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009.
77. نواري سعودي ابو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

78. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، عمان الأردن، ط1، 2004.
- 2- الكتب المترجمة
79. ازتسلاف واورزنيك، مدخل إلى علم النص، تر: سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
80. أمبرطو ايكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2001.
81. أي. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: ابراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1، 2002.
82. بول ريكور، الزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، طرابلس، ليبيا، ط1، 2006.
83. ت. تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 1996.
84. ت. تودوروف، باختين والمبدأ الحوارية، تر: فخري صالح أفاق الترجمة، ط1، 1996.
85. ت. تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: بشير القمري وآخرون، م.أ. الكتاب، المغرب، ط1، 1992.
86. تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986.
87. تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، سورية، ط1، 2007.
88. ج.ببروف وأ.ج. بول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي، جامعة الملك سعود، م.ع. السعودية، ط1، 1997.
89. جان ماري شفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

90. جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، المجلس الثقافي الاعلى، القاهرة، ط2، 2005.
91. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد زاهي، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
92. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1996.
93. جيرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.
94. جيكيير دوران، الانتروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
95. ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد عند بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
96. رينيه ويليك واوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، م.ع للدراسات، لبنان، ط3، 1987.
97. ف. دوبرينكوف، الفرويدون الجدد، تر: محمد يوس، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
98. فرانك ايفرار واريك قبينة، رولان بارت، تر: وائل بركات، دار الينايبع، دمشق، سورية، ط1، 2000.
99. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، د.ظ، 1990، حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.
100. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، مصر، ط1، 1987.
101. ميلان كوندرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001.

102. وليم راي، المعنى الأدبي، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، العراق، ط1، 1987.
- 3-القواميس
103. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.
104. عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، م1، دار الحضارة بيروت، لبنان، ط1، 1974.
105. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- 4-المجلات والجرائد:
106. الأميرة بديعة، الأمير عبد القادر خرج مهاجرا ولم يستسلم، جريدة الخبر، السنة 18، العدد 5372 الموافق لـ 14 جويلية 2008.
107. حميد لحمداني، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، ع.3، وزارة الثقافة، الكويت، 1997.
108. عمار زعموش، جدلية الواقع والفن، مجلة التبيين، ع.18، الجزائر، 2002.
109. منى عباس فضل، عوالم الإنسان والرواية، حوار مع الروائي واسيني الاعرج، مجلة اشراقات، العدد الثاني، وزارة الثقافة، مملكة البحرين، 2003.
110. واسيني الاعرج، المتخيل والتاريخ، جريدة الخبر، السنة 18، الصادرة بتاريخ 28 فيفري 2008.

ثانيا- المراجع باللغة الفرنسية:

1-الكتب

111. Aicha Kassail, Devoir d'histoire et pouvoir d'écriture, office des publications universitaire, Alger, 1^{ere}ed, 1987.
112. Catherine Grall, Récit de fiction et représentation mentale, publication des universités de Rouen, 1^{ere} ed, 2007.
113. Christiane Achour et Amina Becket, Clefs pour la lecture des récits, éd. du tell, Alger, 1^{ere} éd, 2002.
114. Gérard Genette, Palimpsestes, Ed Seuil, Paris, 1^{ere} éd, 1982.
115. _____, Seuils, éd du seuil, Paris, 2^{ème}ed, 2002.
116. _____, Fiction et diction, éd. du seuil, Paris, 3^{ème}ed, 2004.
117. Gilles Philippe, Le roman, édition du seuil, Paris, 1^{ere}ed, 1996.
118. R. Salado et autres, La fiction de l'intime, Ed. Atlante, Belgique, 1^{ere}ed, 2001.
119. Roland Barthes, Essais critiques, éditions du seuil, Paris, 1^{ere}ed, 1964.
120. Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Nathan, Paris, 2^{ème}ed . 2003.

2-القواميس

121. Dictionnaire Hachette, collection n°11, 1^{ere} Ed, Paris, 2009.

فهرس الموضوعات

1 مقدمة

مدخل نظري:

خطاب التاريخ موضوعا للمتخيل

6 1- المتخيل باعتبارہ تمثيلا للواقع

11 2- التاريخ وصناعة اليقين

الفصل الأول:

المتخيل والمرجعية التاريخية

19 1- الميتا/تاريخ موضوع الرواية

29 2- الوثيقة التاريخية في اشتغال المتخيل

41 3- تاريخ الذات وضرورة المحتمل

47 4- تجليات بناء المتخيل

الفصل الثاني:

آليات التحرر من إكراهات التاريخ

74 1- الراوي نفي للمؤلف والمؤرخ

98 2- الموت المجازي للشخص التاريخي

114 3- رمزية الفضاء وتمثيل المكان التاريخي

128 4- تشظي الزمن أولوية المتخيل

144 5- الوصف باعتباره عامل إزاحة التاريخ

الفصل الثالث

الكتابة وإجراء التفاعلات النصية

- 1- التعدد اللغوي تجاوز للأحادية اللغوية..... 162
- 2- اختزال الكون الأجناسي..... 169
- 3- التناسي نسفا للسيادة النصية..... 175
- 4- النص عتبة للعنوان ! 189
- 5- الكتابة موضوعا للمتخيل..... 195
- 207 **خاتمة**
- 215 ثبت المصطلحات
- 219 قائمة المصادر والمراجع
- 230 **فهرس الموضوعات**