الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران – أحمد بن بلة 1-
كلية الآداب و الفنون
قسم اللّغة و الأدب العربيّ

الاشتغال السّردي الحداثي في النّص الرّوائيّ الجزائريّ

- واسيني الأعرج نموذجاً -

أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الجزائري المعاصر

إعداد الطالب:
بوسلهام جمال

إشراف:
أ.د:باي عزالدين

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعيـة	الصفة
أ.د/ بوقربة الشيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	رئيسًا
أ.د/ باي عزالدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مشرفًا ومقررًا
أ.د/ مسعود أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	عضوًا ممتحنًا
أ.د/ حميدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوًا ممتحنًا
أ.د/منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوًا ممتحنًا
أ.د/ بوشفرة نادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوًا ممتحنًا

السنة الجامعية:1443 /1444هـ - 2022/2021م

بسم الله الرّحمن الرّحيم

الإهداء

إلى روح والدي

طيّب الله ثراه

إلى أمي

هويتي الباقيّة

إلى إخوتي وأخواتي

أنتم خيري ومناي

لكم مودّتي..... ولم تكونوا آخر ودي.

مُقَدِّمة

لم يكن الإنتاج الرّوائي الجزائري، يوماً، على هامش ما طرأ على الرّواية من تحوّلات جذرية طالت منطق اشتغالها السّردي وإنجازاتها الجماليّة، فقد شكّل أحدالرّوافد المُهمة للرّواية العربيّة والعالميّة. واللاّفت في هذا الإنتاج، هو أنّ نصوصه في تحقّقاتها الرّاهنة أكثر مغامرة في الوعي بالمتخيّل، والتنويع في الكتابة وعلاقاتها بالمرجعيات المختلفة التي يحاورها الرّوائي لأجل ترسيخ منطق التميّز عن السرود الزائفة والتخاييل التي تُعاني من فقر في دم الرّؤية والتّعبير الجماليّ، ممّا أمكن للحالة الرّوائيّة الجزائرية على خلق معاييرها وخرقها باستمرار، بما يُؤسس للاختيار الحداثيّ، الذي ينأى عن النمط التقليدي، بخلق إيقاعات سردية تحتفي بهموم الفنّ وتُراهن على الإضافة النوعيّة في الرّؤية التشخيصيّة للواقع والقضايا والأسئلة المُحيّرة، في زمن الحداثة وما بعدها المطبوع بغيرالقليل من الالتباس والغموض والتغيّر السّريع في البُنى السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة. وقد تجلّت هذه الممارسة نصيًا، في ما أنجزه بعض الرّوائيين الجزائريين سواء الذين تمرّسوا بالكتابة وخبّروا كتابتها واستوعبوا الواقع ووعوه فنيًا، أو الّذين اقتحموا الكتابة الرّوائيّة من جيل الشباب وأرادوا أن يزاحموا بنصوصهم جيل الرّواد الذي غابت بعض رموزه وتراجع إنتاج بعضه الآخر.

والحال، أنني **أطرح هذه الفرضية** تساوقًا مع انشغال الخطاب النّقدي بمسألة حداثة الرّواية كمفهوم وممارسة، وبما عمِل على تكريسه من قضايا نظريّة وإجرائيّة في سعية لرصد تحوّلات السّرد الرّوائي الجزائري وانتقالاته، فأضحى بوسع، أي باحث اليوم، أن يُدرك أنّ أغلبيّة الباحثين والنّقاد يُجمعون على انخراط السّرد الرّوائي الجزائري في أشكال وتقنيات حداثية تُرسّخ ممارسة نوعيّة في حقل الإنتاج الأدبيّ، عربياً وعالمياً، سواء من ناحية التراكم أو من حيث الأداء الفنيّ والجماليّ، قوّضت كلّها الشّكل الرّوائي الواقعيّ التقليديّ .

وبناء على هذا الافتراض لا يسع النّاظر إلى مسار التجربة الرّوائية الجزائرية إلاّ أن ينتهج سلوكاً تصنيفيًا غداة الحديث عن النزوع الحداثي الّذي مارسه الرّوائيون الجزائريون في تجربة البحث عن أشكال سردية جديدة، سواء بطرح الأسئلة المتّصلة بالذّات والكتابة والواقع، أو بخصوصية المتخيّل الرّوائي على مستوى إنتاج المادة الحكائيّة، ولن يكون وفي هذه الحالة لاصطلاح " الاشتغال الحداثي" إلاّ مغزى يتعلّق بمستوى خاص من التمثّل و الوعي

بأهمية تقنيات السّرد الرّوائي المنشغل في بلورة رؤى فنيّة تُسعف على التقاط صراع اللّحظات والأنساق، والاستجابة لأسئلة الإنسان الجزائري/العربيّ المعاصر وتطلعاته المتفاعلة مع التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة داخل الواقع الجزائري، وهذا الاشتغال الحداثي لم يكن في مرتهنًا بأجيال روائيّة وغير منحصر بحدود ما، أو بأسماء بعينها أو بمرحلة أو مراحل محدّدة، بل ظلّ حاضراً في هذه الاحتمالات جميعُها ضمن مسار المشروع الرّوائي بالجزائر، كما أنّه نابع من الرّغبة الإبداعيّة في تحديث السّرد الرّوائي في مسعى لتثبيت الاختلاف والمغايرة لمواكبة نواميس تطوّر الأدب والفنّ والحياة.

وضمن هذه الاحتمالات والأجيال والأسماء، تلمع تجربة الكاتب واسيني الأعرج التي تنحاز لأسئلة الحداثة الأدبيّة والفكريّة وتنخرط في النقاش الحضاري، كما تتجلى كبحث دؤوب عن أشكال سردية تستوعب قضايا الواقع الاجتماعيّ والفكري والجمالي، لتشكّل إضافة نوعيّة إلى الأشكال الرّوائية الجزائرية، وتطويراً لحالة روائيّة في المشهد الرّوائي العربيّ بوجه عام، ممّا يجعل المنجزالنصيّ لهذا الرّوائي يقدّم تجلياً متجدّدًا في أسلوبه ولغته وتشكيله، حيث الانتّقاء المدروس لمساحة اشتغال السّرود وحركة التّخييل فوق تربه الواقع الاجتماعيّ الجزائريّ والعربيّ، الّذي أفضى إلى تشكّل هذه التّجربة الرّوائية التي تُراعي خصوصية المجتمع والثقافة، وحيث لا شكل للرّواية إلاّ ما يمنحها إياه اشتغال سردي حداثي على كتابة روائيّة تبني عوالمها النصيّة من ضفيرة متشابكة من الحكايات والحبكات، تستعيد التراثيّ والذّاتيّ والتّاريخيّ بأساليب السّرد وتقنياته الجديدة، وبإرادة إبداعيّة تُعنى باشتغال النّص وتروم فتح فضاء الرّواية الجزائرية على البُعد المعرفي والثقافي.

انسجاماً مع كلّ هذه المعطيات، أشير مبدئياً أنّ النّص الرّوائي الجزائري أصبح أكثر قلقاً وانفتاحاً على هويته الخاصة بما يُؤشر لمرحلة أخرى في مساره، بما يقترحه من رؤى وأساليب تستهدف تغيير وظيفة الأدب ودور الرّواية والرّوائي في المجتمع، في إطار المنحى العام للإسهام المعرفي والفنيّ، الذي يندرج في صيرورة تحطيم الأشكال السّردية التقليديّة، بما تنتجه لعبة الإبداع كآلية تتمثّل رؤى الحداثة وطرق اشتغالها السّردي، تُثري الخطاب الرّوائي وتسند النزوع السّردي العام نحو التشكّل خارج المرجع الواقعيّ التقليدي، لتأسيس وتثبيت حداثة

روائية نابعة من الحساسيّة الإبداعيّة تراهن على خلق معاييرها وتخترقها باستمرار، بالتوازي مع تنامي وعي الرّوائي الجزائري بأسرار الجنس الرّوائي التقنيّة والبنيويّة والوظيفيّة، لتصريف رؤيته حول الذّات والعالم، ضمن تفاعله مع الأنساق السوسيو- ثقافيّة والسياسيّة بوصفها جزءًا من عمل الإنسان المُبدع الذي تحتضنه هذه الأنساق، وعليه احتضانها فكريًا وجماليًا، امتثالاً لحقّ الأدبيّة المُمكنة/ شعرية المُمكن، المرهون بالاستجابة لمعاييرها وشروطها، والتي أحسبها بيت القصيد لكلّ اشتغال إبداعيّ روائيّ يسعى لترسيخ أفق التجديد والحداثة.

على هذا الأساس، وأنا أستحضر اليوم النّص الرّوائي الجزائري، وتحديدًا نصوص واسيني الأعرج، أتسأل بطموح عن علاقة الرّواية الجزائرية بالحداثة، ضمن الاشتراطات التّاريخية والثقافيّة للمجتمع الجزائري. فهل يمكن الحديث، الآن، عن الحداثة في الرّواية الجزائرية ؟ و ما هي الخلفيات التاريخيّة والمعرفيّة التي كان لها الأثر البالغ في انعطاف الكتابة الرّوائيّة الجزائرية نحو كتابة روائية مغايرة، تبلورت مع تيار الحداثة والنزوع التجريبيّ؟ وإلى أيّ حدّ تعكس النصوص الرّوائية الرؤية الحداثية للكتابة السّردية الجزائرية؟. وهل هذه الرؤية تستبطن سمات الأصالة والثقافة والهوية، أم هي تصوّر من تخريجات الحداثة الغربيّة ونصها الرّوائي، وتكريسًا لمقولة الأصل والفرع، والمركز والهامش، أي الغرب والعرب؟.

من منطلق هذه التساؤلات وغيرها، تبلوّرت وجهة نظري في هذا الموضوع، قصد اختبار مدى قدرة النّص الرّوائي الجزائري في تمثّل مفهوم الحداثة فكريًا وفنياً لإنتاج صور ورموز وأفكار إبداعيّة مغايرة تستجيب لواقعها الذي أنبتها، في أفق استشراف عوالم روائيّة تنفلت من المعياريّة والسكونيّة لتعانق التميّز بهواجس الإبداع، وتحريك الأفق الرّوائي نحو خوض مغامراته،لتثبيت وجودها وجماليتها الخاصة، ذلك أنّ الحداثة ضرورة فنيّة دونها يسقط الرّوائي في التكرار، وبها يرقى النّص السردي إلى ممارسة جماليةحرة في أفق إنتاج دلالات معيّنة، ضمن احتمالات متعدّدة ومفتوحة، في شرط تاريخيّ واجتماعيّ وثقافي محدّد.

ويأتي اختياري، تجربة واسيني الأعرج الرّوائية بهدف تأمل طرق الاشتغال الحداثي الذي طال مستويات اشتغال التخييل والتشخيص و البنيات الحكائية والإجراءات الأسلوبيّة والتقنيّة في نصوصه، نظراً للقيمة المضافة التي أسهم بها في المشهد الرّوائي الجزائري والعربيّ

والعالمي. وهذا الاختيار لا يُسلب باقي التجارب الرّوائية الجزائرية التي شقت نفس المنحى، قيمتها الجماليّة والفكريّة، بحكم أنّ هذا الاشتغال كان سؤالا جماعيًا، إلاّ أنّني اكتفيت بتجربة واحدة تجنباً للتشتّت والتكرار، وتحقيقاً للدّقة العلميّة والتّحكم في المتن لتلمّس في مستوياته النصيّة تمثّلات الحداثة، وكشف النسق المضمر/الثاوي الذي يتوارى خلف مفهوم الحداثة والرؤى والتصوّرات والمواقف النّاجمة عنه في حقل الإبداع الرّوائي الجزائري بتسليط الضوء على هذه التجربة بوصفها واجهة تمثيليّة إبداعاً و فكراً وعمقاً، وعلامة بارزة في مسار التطوّر الذي اختطته الرّواية الجزائرية، بما في ذلك تجذيرها في الوعيّ الثقافي الجزائري.

ما أتقصّده ها هنا، هو أنّ المحدّد الأساس من وراء هذا الاختيار لا يعني الحكم لنصوص واسيني الأعرج بالأفضليّة والمعياريّة، بقدر ما ألحّت عليه طبيعة تجربة الكتابة السردية، من حيث التراكم والمواكبة زمنيًا، والتموضع في حضن مكاني جزائري/عربي متعدّد الأبعاد والتجليات، وعلى الرهان الجدي من قبل هذا المبدع على توسع آفاق الأداء الجمالي وتوليد البؤر الحكائية من الذّات و الذاكرة/التاريخ ونبع الواقع، وما تُثيره أعماله السّردية من مُهيمنات تعكس رؤى جمالية ناضجة ومغايرة في الوجود الفنيّ، من حيث التفكّك والحوار، وحركية الاشتغال على أدوات خصبة تتفاعل مع مناحي التجربة الاجتماعية و قضايا الإنسان الجزائري/العربي الثقافيّة والحضارية، فضلاً عمّا يُعلنه الكاتب نفسه - وما يحاوله - من التحرّر من التصنيفات المحدّدة للجنس الرّوائي، والخروج على مواضعات السّرد التّقليدي و أشكاله النمطيّة، حيث تبتعد الرّواية عن مفهوم المحاكاة، وتنقطع صلتها بالسائد، انحيازًا إلى أكثر اتجاهات الرّواية المعاصرة جرأة وحداثة. ولعلّ الحضور اللاّفت للكتابة السّردية للأعرج في الساحة الرّواية العربيّة، كما غيره من الأسماء الرّوائية الجزائرية، التي أثبتت كفاءتها كالطاهر وطار، والحبيب السائح، وأحلام مستغانمي، وعز الدين جلاوجي، وبشير مفتي فرضت على النّقاد والباحثين مشرقًا ومغربًا خوض معترك الدّراسة والنّقد، كل حسب رؤيته ومنهجه، منها: دراسة بوشوشة بن جمعة " سردية التجريب وحداثتها في الرّواية العربية الجزائرية " ودراسة " كمال الرياحي " الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج "، و دارسة للباحثة " آمنة بلعلى " الموسومة " المتخيل في الرّواية الجزائرية / من المتماثل إلى المختلف". كما أشير

إلى دراسة الباحث رحال عبد الواحد" التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري "، وغيرهم كثر. دون أن نغفل دراسات لنصوص مفردة، انشغلت بسؤال الحداثة في الرّواية الجزائرية، وخاصة التي تنشط في ملتقيات وتظاهرات علميّة في الحقل الأكاديمي،لعلّ أبرزها " أسئلة الحداثة في الرّواية الجزائرية " وهو كتاب ضمّ مجموعة من المقاربات طرحت قضايا ترتبط بالرهانات التحديثية للرواية الجزائرية، وسبل مقاربتها، ألقيت في الملتقى العربيّ الثالث للرواية في مدينة سطيف عام 2007 لنخبة من الباحثين.

ولقد فتحت هذه الدّراسات وغيرها أمامي سُبل البحث في السّرد الرّوائي الجزائري، وكانت سببًا في تحفيزي، إذ بثّت في نفسي رغبة تسليط الضوء على التطوّر المتنامي للرّواية الجزائرية، انطلاقًا من قيّم نقديّة رسّخت وعياً لزمن التحوّل الروائي في التجربة الجزائرية. والحقّ، فقد ازداد انشغالي بهذا الموضوع رغبة ومعرفة، بعد أن تسنى لي الإطلاع على كم هائل من الدّراسات والبحوث التي تتناول علاقة الحداثة بالسرد الروائي بوجه عام، ومظاهر التحوّل والمغايرة في الرّواية الجزائرية بوجه خاص، ولامست تباين في الرؤى والتصوّرات بشأن الحداثة وطرق اشتغالها الرّوائي، فمن ربطها بالتجديد والتّجريب والقطيعة والاختلاف وغيرها من المفاهيم المتاخمة" للحداثة "، وخاصة أنّ هذا المصطلح غربيّ يرتبط بسياق الثقافة الغربيّة ومركزيتها، ببنيتها الحضارية والمعرفيّة والجماليّة.

وتتراءى من خلال البحوث والدّراسات على اختلاف منطلقاتها وخلفياتها النظريّة، أنّ الحداثة هيمنت على الحقول الإبداعيّة والفنيّة وفي مقدمتها الرّواية، ممّا جعل علاقتهما مُربكة ومتشابكة، حتى لو عالجنا بهذا المصطلح " الحداثة " واقع المجتمع الجزائري ومشهده الثقافي. ومن هنا تأكّد لي أن مسألة " الحداثة في الرّواية الجزائرية " لم تحظ بتأمل عميق في الدّرس النّقدي الجزائري، وقد رأيت أن المجال لا يزال بكرًا، ويحتاج إلى مزيد من البحث والتأمل، خصوصاً وأنّ واسيني الأعرج استطاع بسيل نصوصه المتعاقبة على مدار أربعة عقود أن يخرق التزاماته إزاء تقاليد السّرد التّقليدي مؤسساً عالمًا روائياً متميزاً في مشهد الرّواية الجزائرية والعربية بوجه عام، حيث يراهن، فضلاً عن الجوانب الفكريّة والتقنيّة ، على تعبيرات الخصوصية، باعتبارها أفقًا مختلفاً لتشخيص أسئلة الذّات والمجتمع والتّاريخ عبر تشرّب

المحاضن الثقافيّة و اللّغوية والجمالية والتّاريخية، بما تُوفره من إضافات للتّخييل السّردي وتوليد الدّلالات وخاصة ما تعلّق منها بالحداثة في المجتمعات العربيّة.

ولعلّ من أهم الدّراسات التي ساهمت في تعميق رؤيتي، وفتحت أمامي آفاق أكثر رحابة حول مفهوم الحداثة وعلاقتها بالسّرد الرّوائي تحديداً:

- سؤال الحداثة في الرّواية المغربية لعبد الرحيم العلام .
- الحساسية الجديدة في الرّواية العربية لعبد المالك أشهبون.
- الحداثة السّردية في روايات إبراهيم نصر الله لمرشد أحمد .

في ضوء ما سبق، ستحاول هذه الأطروحة أن تقترب من موضوعها، وهي تُدرك، منذ اللّحظات الأولى، أنّ موضوعًا من هذا النّوع مضايقه أكثر من مسالكه. فالذّهاب صوب الحداثة وخاصة في حالة اتّصالها بالرّواية الجزائرية، هو أولى الإشكالات التي تواجه البحث بما يطرح جملة من الأسئلة الإشكالية المحايثة للرّواية والحداثة في آن، ويُمكن صياغتها على الشكل التّالي:ما الحداثة؟ ولماذا الحداثة؟ وهل الحداثة في النّص الرّوائي الجزائري حداثة خاصة، لا تتقاطع مع غيرها في الرّواية الغربيّة والعربيّة؟ هل الرّواية الجزائرية تقول الحداثة أم تبحث عنها؟ وهل الحداثة انعكاس للتحوّل الثقافي يبنى على المعرفة والوعي ، وتبدأ من رؤية خاصة إلى الذّات والعالم، أم هي حدث طارئ تطفو إلى السطح في غياب رؤية فلسفية واضحة لمفهوم الأدب والنّقد؟ ومن له الحقّ في الحديث عن الحداثة في الرّواية:الرّوائي أم الناقد؟ ولماذا لا تقف الدّراسات عند مفهوم الحداثة وخاصة في علاقتها بالرّواية الجزائرية وتفرغ منها حمولاتها الدّلالية والمعرفيّة؟.

وهذا ما يُحيل، في نظري، على أنّ أبعاد الاشتغال الحداثي في الحقل الرّوائي الجزائري يتوارى خلف علائق مُتشابكة يُمكن حصرها في الآتي:

- علاقتها بمنجزات الرّواية العربيّة والعالميّة.
- علاقتها بماضيها وراهنها ومستقبلها.
- علاقة الرّواية الجزائرية بذاتها بما هي جنس أدبي له وظيفة ما/أو عدة وظائف، يستجيب للأدبيّة والوعي الجماليّ ، وتشخّص عقدة المجتمع الجزائري فنيًا.

ذاك كان الإطار الإشكاليّ الذي يحدّد اختياري الواعي بالمآزق النظريّة التي يطرحها مفهوم الحداثة وشروطها ورهاناتها، وخاصة في حال اشتغالها روائياً.لذا ففي اختياري مفهوم "الاشتغال السّردي الحداثي"، كان الرؤية التي تطمح إلى إعادة طرح الإشكالية ضمن تصوّر نظري ومنهجي ينطلق من خلفية مزدوجة: تروم إعادة صوغ المفاهيم التي سادت في النّظر إلى الحداثة، والعمل على محاورتها، انطلاقاً من أسئلتي الخاصة، لتجنب المزالق التي يطرحها هذا المصطلح في الثقافة العربية الجزائرية من ناحية. ومن ناحية أخرى: السعي إلى خيارات أكثر إسعافاً في فهم الحداثة واشتغالها في مجال السّرد الرّوائي الجزائري، من خلال معاينة النّص الرّوائي وهو يجتهد في تخلص لعبة السّرد ممّا عُلّق بها من تصورات سابقة، بالاشتغال على الخطاب وتطوير فن كتابة الرّواية بالجزائر تنشغل بصيغ فنيّة مغايرة عبر (اللّغة الرّوائية السردية والخطاب وأشكال الحكي وأنماطه). وتحرير الرّواية من سلطة الواقعيّة بثوبها الإيديولوجي والانتقال إلى مرحلة تمثيل وتحويل جديدة لرؤيا الإنسان الجزائري ومشاعره إلى عوالم تخييليّة، تساوقاً مع ما يفرضه السياق المعيش للإدراك الجمالي. وهذا ما يقتضي إدراك الواقع والعالم معرفيًا وجماليًا، وفق إستراتيجية اشتغاليّة تنهض على الحرية الوّاعية للفعل السّردي قصد" تجلية العالم ورؤياته داخل التشكّل البنائي للنّص" تعكس قدرته على تجاوز الأبنية المتخيّلة المعيارية، وهذا الإجراء الفنيّ رهن بقدرة الرّوائي وموهبته، وقدرة الصيغ الرّوائية المقترحة نفسها على إنجاز ذلك.

ووفق هذه الرُّؤية، أطمح إلى رصد ومعاينة استراتيجيات الاشتغال السّردي وكشف رهاناته الفنيّة والمعرفيّة، التي مكنت النّص الرّوائي من صياغة أسئلته وطرح إمكاناته لتشكيل مستقبل السّرد الجزائري، وتأكيد قدرة البنى السّردية والحكائية للنّص على تمثّل آفاق الحداثة استجابة لعمق تعقّد الواقع الجزائري الذي لا تستطيع أن تعبر عنه الكتابة الرّوائية التقليديّة، كما أهدف إلى كشف الانزياح الذي حقّقته نصوص واسيني الأعرج على مستوى المكونات النصيّة والمرامي الجمالية والدّلالية، وبالتّالي الوصول إلى فهم أعمق يتجاوز الرّؤية التجزيئيّة لزمن التحوّل الرّوائي ولطبيعة النصّ الرّوائي الجزائري الذي غيّر أوضاعه، كما غير بنياته، بما يؤكد قيمة الجنس الرّوائي في الجزائر وخصوصيّته.

ولأنّ النزوع السّردي الحداثي في تجربة الأعرج اشتغالاً فنياً متعدّد الأساليب والرؤى، ويقوم على تعدّد طرائق البناء والتشكيل، بالتوازي مع الحساسيّة الإبداعيّة والفكر الرّوائي من جهة، وتحوّل إيقاعات العصر والواقع الجزائري/العربيّ من جهة ثانية، وإدراكاً مني لتشعب المتن، وبحكم أنّ التّقييد ضرورة منهجيّة، فسأحاول من خلال نصي: "حارسة الظلال" ، و" شرفات بحر الشمال " التي أقترح مقاربتها إجرائياً، رصد العناصر النصيّة المهيمنة التي تشكل الخيط الناظم في مجموع النصوص السّردية،لحصر الاشتغالات السّردية الحداثية في تشكيل النّص الرّوائي بعدما استوقفتنا هيمنة مكونات أساسية في هذين النّصين، لما يقدماه من مقترحات جمالية تتجاوز المنحى التقليدي في الكتابة الرّواية الجزائريّة والعربيّة، يضاف إلى ذلك مقوّم أساس هو قصديّة الذّات المبدعة كاستبصار واعي ووجدان أدبيّ فنيّ يتغلّغل في عمق المُعضلات المجتمعيّة ، ويُبدع لغة جريئة متعدّدة المستويات .

والرأي عندي أنّ المدوّنة المُعتمدة في الدّراسة، لا تعني أنّها نماذج رائدة في تجربة الأعرج، لأنّني أدرك تمام الإدراك أنّ لكلّ نص روائيّ مظاهر حداثته المؤسّس عليها، ولكلّ روائي مفهومه الخاص للحداثة، وآليات تجسيدها إبداعيًا ونصيًا. فالحال، فبقدر ما يُفرز التراكم الرّوائي الجزائري أشكال سرية تحديثيّة، بقدر ما تتعقّد عملية اختيار نماذج سردية تُمثله، على أنّني، إذ أُثبت كون أغلبيّة النصوص التي صدرت عن وعي إبداعيّ حداثي تظل ملائمة لمشروع الأطروحة، لكن ضرورة الاختيار دفعتني إلى النزوع نحو نماذج تمثيلية لمقاربتها والاعتماد عليها لرصد مستويات نصيّة تمثل خصوصيات بنيّوية لاشتغال النّص نفسه، وهي جميعًا – تبدو- فيما أعتقد استراتيجيات/آليات الكتابة الرّوائية عند الأعرج، ومسالكه الدّالة على ملامح الكتابة الباحثة عن آليات مكنّت السّرد الجزائري من تأسيس وضعه الاعتباري الحداثي.

وإذا كان من الضروري أن يتسلّح البحث العلمي بالوضوح المنهجي والضبط المفهومي، فقد حاولت من خلال منهجية العمل الملائمة بين المقاربة النقديّة وبين ما تمليه خطة البحث من حيث الأهداف والرؤى، واختيار المنهج تُمليه متطلبات الباحث والآلية التي يراها مناسبة، للجمع بين القراءة والتفكيك، وبين ما تُعلن عنه النّصوص وتضمره. ولهذا جاءت فكرة الأطروحة مقترنة بالقراءات المتّصلة بالخطاب النّقدي الحداثي الذي تجاوز صرامة الاختيار

الكلّي لنظريّة أدبية وحيدة، والتقيّد بمرتكّزاتها الفكريّة وأدواتها الإجرائيّة. فلكي تستقيم هذه المناهج مع القراءة الوّاعية، يجب أن يتوفر قدر من التّوليد المنهجي حتى يتّم اختراق النصّ الإبداعي الحداثي ذي اللّغة المنفلتة من عقال المناهج النقديّة التقليديّة برؤيتها النقدية الأحادية ونزعتها المعيارية. مع الأخذ في الاعتبار أنّ المقاربة النقديّة على هدى منهج واحد محدّد المعالم، تختلف من نصّ إلى آخر، ذلك أنّ كل نص حداثي يمتلك من الخصوصيّة ما يجعله متميزًا على مستوى بنيته الدّاخلية وخصائصه الفنيّة.

ممّا يفرض الانفتاح على منهجيّة تتجاوز طروحات السّرديات البنيوية التي قلّصت دينامية النّص في المستوى اللّغوي، لتعانق ما هو تأويلي ودلالي والانفتاح على الواقع والمجتمع، للمزاوجة بين الشعريّة البنيوية في امتداداتها السيميائيّة والتأويليّة، التي تعتمد على معطيات سرديات الخطاب المنفتحة على معطيات نظريات النّص، بما توفره من إمكانات مهمة لمقاربة مستويات نصيّة متعدّدة،لأنّ الرّواية "هي المجال الدّراسي الذي تجد فيه الشعرية مبتغاها وإجرائياتها، من حيث كون هذا الجنس الإبداعيّ، بحسب باختين، توليفًا، وشكلاً غير منجز، أو خليطًا من الأجناس التي سبقته ، فضلاً ،على أنّه يشغل مكانة هامة بفعل قابليته للقراءة على نطاق واسع، من هنا ساهمت الرّواية في تطوير الشعرية* وتوسيع آليات اشتغالها "[1]، بالانفتاح على آفاق معرفية تُدرج السّرد ضمن أنساق الثقافة والمتخيّل والتاريخ.

وإذا كان ذلك يعني التنويع المنهجي بين ما هو - نسقي وسياقي – في معالجة القضايا التي تطرحها هذه الدّراسة، فالغاية هي مراعاة خصوصية النّص السّردي الجزائري وحكايته في مستواه البنائي من ناحية، ومن ناحية أخرى للتأكيد على مرجعيته وسياقه، مع الاهتمام برؤية المؤلف، والتّشديد على جماليات التّلقي، بترك النّص يحاور المنهج، ويمتحن مدى قابلية الآليات التي يمتلكها لفهم شروطه على مستوى الكتابة والقراءة. لذا جعلت النّص الرّوائي منطلقاً للمساءلة والتحليل، لأجل إخصاب الجهاز المفاهيمي للأطروحة تجديده.

---

[1] - فانسون جوف: شعرية الرّواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص8.

(*)- المقصود بالشعرية هنا، وفي مفهومها الأكثر عمومية "دراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي". والواقع أنّه يصعب اليوم تحليل نص ما دون التساؤل عن التقنيات التي يلتمسها والعناصر التي تشكله. فقد باتت هذه المقاربة الداخلية تكملة (إن لم تكن شرطًا) لازمة لكل دراسة خارجية ، سواء باستلهام بيوغرافي أو تاريخي ، لكونها تهدف إلى إعادة الأثر الأدبيّ إلى محيطه - ينظر : فانسون جوف ، شعرية الرّواية ، المرجع نفسه، ص 13.

لذلك، حاولت أن أُقيم دراستي في ضوء روافد منهجيّة تنهل ممّا أُنجز في شعريات النظريّة السّردية لتودوروف التي ترى النّص إنجازاً مُمكنا بتداخل مستوياته الأسلوبيّة، ورولان بارت في مقاربة مفاهيم "البناء الرّوائي"، كما استفدت من الاتّجاه النصّي وجهود جيرار جنيت في المتعاليات النصية /" التطريس النصي" حيث تنفتح القراءة البنيويّة/ النسقيّة على مُمكنات أكثر رحابة، كما سأستعين ببعض مبادئ نظرية التلقي لهانز روبير هاوس. بهدف الاستفادة من مناهج مختلفة تساعدني في الوصول إلى**موقف إجرائي** بجعل النصّ الرّوائي معيارًا للاشتغال النقديّ، وذلك بتحديد آليات وملامح التشكّل البنائي للنّص السردي، ليس باعتبارها تقنيات وأساليب لا تحمل أيّة دلالة، بقدر ما هي وحدة بنائية تُسهم في تشكيل عوالم حكائية تُحاك ضمنها استراتيجيات التّمثيل لصور الذّات الجزائرية بماضيها وكينونتها، بما يجعل السّرد يتوسّل وسائط جماليّة تمنح قيمة كبرى للفاعل الإبداعيّ المتحرّك ضمن آفاق الحداثة كممارسة حرة خلاقة في تشكيلها لخبرة الذّات المبدعة وعلاقتها بالذّات والعالم واللّغة ، وهي- في الوقت نفسه- تحدّد شروطًا خاصة ومغايرة لتلقيها.

وانبعاثاً من جميع ما سلف تجاذبت أفكار هذه الأطروحة لتتشكّل في خمسة فصول تجمع بين النظريّة والإجراء، جعلت لها مقدّمة وخاتمة، يتصدّرها مدخل وسمته بـ:" **السّرد الرّوائي الحداثي** :المثابات المصطلاحية والمناحي الإشكالية في الرّواية الجزائرية "، وقد عرضت فيه لأبرز الجوانب التي تتعلّق بطبيعة الأطروحة، وحرصت على أن يكون تفحّص منهجي لقضايا السّرد الرّوائي وآفاقه الحداثيّة، وعُنيت بإدارة الحوارحول ما تيسّر من أفكار متّصلة بمسألة العلاقة بين الحداثة والجنس الرّوائي في الأدبيات الغربيّة الرّائدة في هذا المجال، نظرًا لأهمية التأثير الذي مارسته الحداثة الغربيّة على الحقل الرّوائي والنّقدي الجزائري، وحاولت في جانب آخر، فحص الإشكالات التي يطرحها مفهوم الحداثة في اتّصاله بالسّرد الرّوائي الجزائري، بهدف رسم الأفاق العامة للجنس الرّوائي في علاقته بالحداثة وإماطة اللّثام عن أهم الكلمات المفاتيح للبحث، فضلاً عن بلورة رؤى جديدة حول مسألة حداثة السّرد الرّوائي الجزائري وآليات اشتغالها لإضاءة المسار الذي يتّخذه البحث.

وأمّا**الفصل الأوّل**، فقد جاء بمثابة حفريات في مفهوم الحداثة تحت عنوان" **مقولات خطاب الحداثة بين الكونيّة وخصوصيّة السياق الثّقافي الجزائري**"، وقد سعيت خلاله إلى تأسيس خلفيّة معرفيّة مُلائمة، تُدرك طبيعة الحداثة وفهم روافدها ومقولاتها وسياقاتها الفكريّة والتاريخيّة التي هيأت لتشكلّها في الثقافة الغربيّة والبحث في كيفيّة تأثيراتها على السياق الثقافي الجزائري/العربي،انطلاقاً من نظرية الحداثة الخصوصيّة للثقافات،قصد تأمّل المقولات النقديّة الغربيّة والعربيّة التي تطرح إمكانية النّهل من مكتسبات الحداثة الغربيّة مع توطينها في الحقول الثقافيّة والذّاتية لحيازة خصوصيّة محليّة، وهو العماد في تبيين أوجه تلقى ووعي الحداثة في الثقافة الجزائرية، بما يسمح في التّفكير في حداثة الرّواية الجزائرية، دون إغفال واقع المجتمع الجزائري وثقافته وبطرائق الكتابة والتّخييل عن هذا المجتمع.

ويأتي الفصل الثاني، تحت عنوان"**رهانات الحداثة الرّوائية في الجزائر/المنجز والاشتغال**"، وقد حاولت فيه تجاوز الرؤية التجزيئية في التعامل مع حداثة السّرد الرّوائي بربط الرّاهن السردي بذاكرته النصيّة ،في محاولة لرصد و استقراء المشهد الرّوائي من خلال تفاعله مع التحوّلات الطارئة على بنيات المجتمع الجزائري، مع إبراز شروط واعتبارات الميل الحداثي للرّوائيين الجزائريين، لاسيما وأنّ الحداثة من المصطلحات التي لقيت رواجًا لتشعب دلالاتها، وتباين مستوى فهمها، ويبقى الأساس في هذا المسعى طرح العلاقة بين الحداثة واشتغال النّص الرّوائي ومدى التوتر بينهما، لتبيين الإمكانيات الإبداعيّة التي توختها الرّواية الجزائرية في بنية نصوصها من تقنيات وتشكيلات نصيّة وصيغ أسلوبيّة شيّدتها الرّواية الجزائرية في مسيرتها منذ استوائها حتى اللّحظة الرّاهنة، بالتوازي مع أفق توقّع "الحداثة" في وعيّ التّلقي والخطاب النّقدي الذي كشف بدوره عن أوجه المغايرة الجمالية التي تتولّد عن الوعي المفارق للوعي السابق أو السائد للتراكم السّردي الرّوائي الجزائري وهو يستجيب لتطلعات العصر.

في حين تقصّد **الفصل الثالث** الموسوم بـ" **عالم واسيني الأعرج الرّوائي: أسئلة التّلقي، الكتابة والحداثة** "إلى بلورة إحاطة جامعة بخصوصية منجز روائي له جمهور متنوّع من القراء ، ولا سيما أنّه منجز يرسم تحوّلاته السردية والجمالية بلورت في تراكمها وعياً حداثياً شديد البروز، بعدما تقصّد هذا المبدع خرق نظام السّرد التقليدي لصالح نظام سردي حداثي بفضل

الاشتغال على آليات صياغية تحاور الحداثي والتراثي فاتحاً آفاقاً جمالية مغايرة عرفت بها ومعها الكتابة الرّوائية تحولاً عميقاً في أساليبها وآليات تلقيها، لذا حرصت على رصد كيفية تفاعل Interaction حس التّلقي النّقدي مع تجربة الأعرج بالتركيز على بعض المستويات النصّية التي أثارها نقّاد الأعرج بالدّرس والتحليل، وهم يرسمون ملامح البنيات الرّوائية الجديدة باعتبارها مؤشرات دالة على اشتغاله الحداثي، بما يعنيه هذا، أيضاً، من اقتراحات ذات صبغة حوارية تستهدف تعميق سؤال الحداثة في صدّد ما صار بمثابة معرفة مكرورة، قدلا تُنصت إلى الأفق الرّوائي ومغامرته الإبداعيّة.

أمّا الفصل الرابع، الموسوم بـ " **حداثة الرّؤية الواقعيّة وجماليات نُظُم التشكيل النّصي في رواية " حارسة الظلال"**، انكببت فيه على البُعد الإجرائي لاختبار مدى قدره هذا النّص على تمثّل الرؤية الحداثية في نسج العوالم التخييليّة ضمن تفاعلها مع الواقع المرجعي والأسئلة التي ينسجها الواقع الجزائري، بعدما اقتنعت بأهمية هذا النّص واندراجه ضمن دائرة الاشتغال الحداثي والتنويع في الكتابة والفكر الرّوائي، وسأحاول التركيز على مستويات نصيّة، أتوسّم فيها الكشف عن جماليات نظم التشكيل النّصي من خلال لعبة السّرد عند تشيدها لعوالم النّص ومكوناته الحكائيّة.

وأخيراً جاء **الفصل الخامس**، وعنوانه " الألم الرّوائيّ وصيغ تمظهر الاشتغال الحداثي في رواية " شرفات بحر الشمال"، لمواصلة الحفر في تحوّلات الكتابة لدى الأعرج، والتوّغل في المسارب السّردية وعوالمها المتشابكة في هذا النّص الرّوائي، لتحقيق مداخل قرائيّة جديدة تُعنى بشكل المضمون وأسلوب تمثيل قضايا الذّات والمجتمع واللّغة، ووضع اليد على طريقة اشتغال واسيني الأعرج لتوليد المردودية الجماليّة والدلاليّة، وما مدى قدرة التّخييل على تشكيل عوالم سردية حكائية تنبثق من البعد القيمي لاشتغال الذاكرة، وبما تُقيمه من علائق مع أنساق فنيّة وتشكيليّة في تحدى لافت للنسق الشعريّ، تنكشف من خلاله الصور والرؤى والإيحاءات. والغاية رصد القيمة الأدبيّة المضافة لفهم الاشتغال الحداثي ورهاناته الجمالية في أفق الأسئلة التي ينسجها الواقع الجزائري. ثمّ انتهت الدّراسة إلى خاتمة سجّلت فيها أهم النتائج التي أفضى إليها موضوع الأطروحة، و يعقبها ثبت المصادر والمراجع.

وكأيّ باحث، واجهتني معوّقات جمّة، تتمثّل على الخصوص في ندرة المراجع التي تتصدى للحداثة الرّوائية في الجزائر، بما في ذلك تباين التصوّرات حول مسألة الحداثة على مستوى الكتابة الرّوائية والنقديّة، فمن غربة المفهوم والتباسه، إلى انتفائه وصفاً على تطوّر وتحوّل الرّوائية الجزائرية. ومن ربط الحداثة في الرّواية الجزائرية بالتجريب إلى ربطها بالتجديد، وبالحرية الإبداعيّة، وبالتجربة اللّغوية، وبالعديد من المكونات النصيّة، وربطها، أيضاً، بالمواقف وبالتحوّلات السياقيّة، وصولاً إلى ربطها، بنصوص معيّنة، أو بروائيين معيّنين. وهي إشكالية أخرى تتعلّق بالخطاب النّقدي وازمة مصطلحه، خصوصاً مع قضية الحداثة في الحقل الثقافي الجزائري، وإذا كان لصعوبة البحث في الحداثة عنوان وخاصة في المشهد الثقافي الجزائري وفي عمقه السّرد الرّوائي، فهو**الإشكالات التي تُثيرها**، والتي يصعب مطارحتها جميعها. تؤول في نهاية المطاف إلى قناعة قصارها أنّ هذا الموضوع مراوغ، كلّما انبثق منه جانب نضب الآخر، إلاّ أنّ له لذة معرفيّة أبقتني على معايشته حتى استوى على سوقه.

ختاماً، أرجوأن أكون قدّمت إضافة علمية تُسهم في فتح أفاق البحث والتأمل أمام الباحثين في مسألة الحداثة وقضايا اشتغالها السّردي في الحقل الرّوائي الجزائري، خاصة وأنّ تجربة الحداثة في الرّواية الجزائرية أصبحت تُفرز أسئلة نوعيّة لها صلة بطبيعتها السّردية، وما تُثيره من إشكالات تستدعي منهجيات وقراءات جديدة لسبر أغوارها واستكناه عوالمها وآفاقها الجماليّة. ويجدر التنويه أنّ هذا الجهد المتواضع لا يدّعي تقديم إجابات كافية، بقدر ما يسعى إلى توسيع مجال البحث في أحوال الوعي بقضايا الحداثة الرّوائية في حقلنا الثقافي الجزائري، وإعادة نصه الرّوائي إلى دائرة الضوء، بما يتناسب وحجم إسهامات الرّوائي واسيني الأعرج الكميّة والكيفيّة، عسى أن ألقي بصيصًا من نور على إنجازات مُبدعينا، كما لا أزعم أنّ هذا الجهد يضع القول الفصل في قضايا الحداثة الرّوائيّة في الجزائر، ولكن حسبه أنّه محاولة تنتظر محاولات، في أفق بناء سيرورات المعرفة التي نسعى إليها جميعاً، فإن وفقت فمن الله، وإن قصرت فمن نفسي. ولا يسعني في السياق ذاته، إلاّ أن أتوجّه بجزيل الشكر إلى الأستاذ "عز الدين باي"، الذي ذلّل لي الكثير من صعاب هذا البحث ، فإليه أجزي خالص عرفاني ومودتي، فأسأل الله له دوام الصحة والعافيّة وأن يجازيه عنّا خير الجزاء... والله من وراء القصد.

مدخل

السّرد الرّوائي الحداثي

المثابات المصطلحيّة والمناحي الإشكاليّة في الرّواية الجزائريّة

1.- مؤشرات منهجيّة

2.- السّرد الرّوائي في أفق الحداثة أو حوار الحداثة وجنس الرّواية

2.- 1- تشكّل السّرد الرّوائي الحداثي: أصول المفهوم و مقوماته

3.- سؤال الوعي الحداثي وملامح الإشكاليّة في الرّواية الجزائرية

1.- مؤشرات منهجية:

تستدعي مقاربة الاشتغال الحداثي في النّص السّردي الرّوائي الجزائري - في البداية - تسليط الضوء على أولى المداخل التي يُمكن أن يلجّها تفكير جدّي في هذا الموضوع، وهي تلك الأفكار المترابطة من جهة، فيما بينها منطقياً ومنهجياً ومعرفياً، في محاولة للقبض على وضع النّص الرّوائي الجزائري من زاويةمحدّدة تخضع لإرغامات الحداثة- La modernité / MODERNITY- باستراتيجياتها وإمكاناتهاالجماليّة، وأشكال تمظهرها السّردي على مستوى بنيّة النّص وتقنيّات تشكّله العلائقيّة مع واقعه وشرطه الثقافي - الاجتماعيّ.

وذلك في ضوء أسئلة راهنة تُسهم من ناحية أولى، في بلورة فهم أوّلي على ما يُمكن تسميته بحداثة السّرد من خلال الإنجاز النّصي الرّوائي الجزائري، وعلاقته الوطيدة مع مقومات الممارسة النقديّة المواكبة له، والمتّصلة من ناحية ثانية، بطبيعة الاقتراحات التي يحتملها الموضوع وخصوصياتها في مقاربة أسئلته الإشكاليّة وحدود وعيها المنهجي وفعالية أُطرها النظريّة وجدّة أنساقها التصوريّة الباحثة عن مساحة نظريّة للتأسيس بدلالة البُعد الإجرائيّ، انطلاقاً من تجربة الرّوائي واسيني الأعرج قصد تأكيد موضوعيّة هذا الاشتغال السّردي الحداثي إجرائياً. ذلك أنّ البحث في مجال الحداثة، يطرح مآزق نظريّة يفرضها مفهوم الحداثة ذاته، وخاصة في حالة اتّصاله بالسّرد الرّوائي، بل حتى إذا عالجت به واقع الفضاء الثقافي والاجتماعيّ الجزائري، لهذا لا يُمكن أن يبلغ هذا البحث غايته العلميّة إلاّ اعتماداً على إستراتيجيتين متكاملتين: نظريّة تطبيقيّة، تستحضران سؤالين أساسيين:

أ. كيف تتحدّد الحداثة على المستوى النّظري – المعرفي؟.

ب . كيف تتمثّل الحداثة على المستوى الإبداعي /الرّوائي – التطبيقي؟.[1]

ممّا يعني، وبعبارة أوضح، مراجعة لعدّد من الأفكار والتصوّرات النّظريّة التي توقفت بعمق عند البعد التاريخيّ لحوار الحداثة والرّواية، وهذا ما لا يتّسع له المجال في هذا المدخل، بل ستخوض فيه الأطروحة في فصولها اللاّحقة لبلوّرة جواب عن هذين السؤالين المترابطين، مادام القصد النهائي هو تفسير اشتغال الحداثة سرديًا/ روائيًا في نص الرّواية الجزائرية،

[1] - عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب، دط ، 2014، ص 22.

والوقوف عند مقوماتها الأساسية وتجلياتها البارزة في وعيّ أفق توقّعها في حقل الخطاب النّقدي الجزائري. وبما أنّ خطة الأطروحة لا تروم البدء بالأجوبة، فإنّ تحديد القصد من اشتغال سردي لرّواية جزائرية تُشكل الحداثة أُفقها، أمر سيبقى موكولاً إلى ما سيخوض فيه البحث من فرضيات وإشكالات تتّحكم في صيرورة الرّواية الجزائرية، ذلك أنّ استحضار الحداثة في السّرد الرّوائي الجزائري، يستدعي محدّدات ترتبط بخصائص خالقة لأنساق تخيلية وجماليات دائمة الحركة تدّل على منطق التحوّل، وإن كانت تحمل من بين مدلولاتها المتباينة معنى التواصل والتوالد والاستمرار [1]، بما يُتيح ما يتطلّبه الأفق الكتابي الجديد من حرية واعيّة تنفتح على مساحات أرحب للتّخييل، وخاصة بعد تراجع سيطرة المضامين والرُّؤية الإيديولوجيّة التي أطرت ملمح الكتابة السّردية الجزائرية، وبروز أسئلة جديدة تروم المغايرة والاختلاف، وهو الأمر الذي شكّل/يُشكّل دومًا اشتغالاً دالاً على خلق تقنيات تستطيع التّعبير عن الواقع الجزائري المتحوّل .

لكلّ ذلك، سأحاول في هذا المدخل الاقتراب من أهم الأسئلة التي تطرحها الأفاق العامة للجنس الرّوائي في علاقته بالحداثة، بوصفها خلفيّة تُضيء المسار الذي يتّخذه البحث في الفصول اللاّحقة، وذلك بالاستناد إلى ما يُلاحظ في أدبيات الثقافة النقديّة الغربيّة، التي تبدو مدخلاً مُمكناً لفهم أحوال الوعي بقضايا الحداثة السّردية في حقلنا الثقافي الجزائري /العربيّ، وتيسير إدراكها، ممّا سيساهم إلى حدّ كبير في كشف التحوّل البنيوي والجماليّ للجنس الرّوائي، والوعي بنظام هذا التحوّل والتطوّر في إطار مبدأ الاستمراريّة وطبيعة انخراط السّرد الرّوائي الجزائريّ والعربيّ في المسار الحداثي دون إغفال خصوصيته وهويته.

---

[1] - المقصود هنا، هو أنّ الاشتغال الحداثي مشروع مفتوح بين الرّوائيين، وشورى مستمرة بينهم. بما يستدعي مفهوم "الأفق الحداثي"، المتغيّر من فترة إلى أخرى، والذي يناظر مفهوم " الأفق الجمالي" باعتبار النّص حركيّة جماليّة بحسب ياوس وآيزر،ففي تقديرهما، أنّ التطوّر العام في القراءة والكتابة هو ما يُدرج الأعمال الطليعيّة في شعرية جديدة وأفق انتظار جديد، حيث تغدو فيه الأعمال التي ظلت مرفوضة، قابلة للإدراك والاستساغة، بدون تشويش أو ازدراء ورفض . وكلا المفهومين " الأفق الحداثي و الأفق الجمالي" لا يختلفان كثيراً عن مفاهيم" الابستميّ" عند باشلار وميشيل فوكو أو " الجذر المعرفي –البرادايم" عند توماس كون، ذلك أن هذه المفاهيم تُسمي التّغيرات والتحوّلات التدريجيّة أو الفجائيّة في مجالات الفكر والعلم. فكما أنّ هناك من يعتبر العصر الحديث، بحقّ هو عصر الثورات العلميّة والتقنيّة المتسارعة، فإنّه أيضًا في الوقت نفسه يُمكن أن يعتبر عصر الثورات الجماليّة المتوازية والمتتاليّة لأنّ سيرورات التطوّر الحضاري العام واحدة في العمق. - ينظر : معجب الزهراني: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، ضمن كتاب (الرواية العربية "ممكنات السرد")أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر،11- 13ديسمبر 2004، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، (الكويت)، العدد 359، الجزء الثاني /2009،ص107. ولمزيد التوسع ينظر في هذا الصدّد

- Hans Robert Jauss :pour une esthétique de la réception. Éd. Gallimard. Paris.1978.p67

2. – السّرد الرّوائي في أفق الحداثة أو حوار الحداثة وجنس الرّواية

يتنازع مصطلح السّرد الرّوائي الحداثي طرفان مختلفان في الرّؤية والمفهوم والحقل المعرفي وهما:**الرّواية والحداثة**، فالأولى جنس أدبيّ سردي فنّي تخييلي، والثانيّة سمة حضارية وإيديولوجية وعنوان مرحلة وصيغة في الحياة، ما يجعها تتجاوز نطاق الأدب والنّقد لتلامس" دلالات لاحصر لهافي شتى ميادين العلوم والفكر والآداب والفنّ، وأنّ مفهومها غير قابل لامساك به، لأنّها ذات مفاهيم تتناسل باستمرار، ولأنّها دائمة التّغير، فهي رؤية وموقف وتصوّر" [1].لذا تطرح العلاقة بين الحداثة والرّواية جملة من الأسئلة المنهجيّة والبنيويّة حول طبيعة هذه العلاقة وحدودها، وعجز هذه الثنائيّة عن تقديم أجوبة شافيّة وخاصة في الثقافة العربيّة، فكان من الطبيعي، أن يتّم التّعبير عن هذه الإشكاليّة من خلال الجدل المستمر بين النّقاد والرّوائيين حول المصطلح الدّال على التجدّد والتغيير، والبحث عن قيّم جماليّة أصيلة قادرة على احتواء المستجدات التي تبشر بها الحداثة على الأقل، على المستوى الثقافي والأدبيّ، بما يُسميه مارشيل بيرمان M. Birman "الحداثة الثقافيّة"باعتبارها وسيط بين تجربة التحديث الاجتماعيّ والسياسيّ، وما يقابلها من عمليات تحديث علميّ وتقنيّ، والتحديث الجماليّ الحقّ يُسجل تعدّدية جوانب التّطوير الذّاتي والتنميّة الاقتصادية في الحياة الحضارية الحديثة" [2].

فلاشك أنّ التداخل القائم بين الرّواية والحداثة وما نجم عنه من التباس على أكثر من مستوى يبدو أشبه بلعبة الغُمّيضة، وربّما هذا ما جعل الجدل يظل يدور بين النّقاد والدّارسين ويتّخذ دلالاته في تعدّد المصطلحات التي ينحتها كلّ طرف منهم باعتبارها الأكثر دلالة على توصيف هذه العلاقة وتعبيراً عنها. هذا الوضع خلق لدى الناقد العربيّ حيرةً مضاعفةً حول مفهوم" السّرد الحداثي" تجلت في الاختلاف والغموض، وإن كان البعض يرى أنّ الأمر يرتبط بإمكانات الجنس الرّوائي ونشأته الحديثة في الثقافة العربيّة، خاصة بعدما أصبحت الرّواية جنسًا كونيًا بتعبير فيصل دراج [3]، نشأ مع بداية الحداثة في الغرب، وتحوّل إلى تجارب روائيّة، لا تُحيل على الخصوصيّة السياقيّة بأسئلتها وقضاياها، التي تنبت فيها،

---

[1] – عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص21.

[2] – بيتر بروك : الحداثة وما بعد الحداثة ، تر: عبد الرحمن علوب، المجتمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1، 1995، ص 121.

[3] – ينظر: فيصل دراج ، دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيبال ، قبرص، 1992، ص 113.

وتُنتج ضمنها فحسب، وإنّما تستجيب أيضاً، لقوانين الجنس الأدبيّ الحكائيّة والخطابيّة الّذي تنتمي إليه. وبالتّالي، فأيّ كاتب على رأي سعيد يقطين" لا يُمكنه أن يُنتج إبداعه، خارج قواعد الجنس الذي يُكتب في إطاره. والجنس الرّوائي هنا، أو كما يُسميه هذا الناقد"النّص الرّوائي" هو تقليد كتابي تشكّل في الصيرورة، أي منذ النشأة إلى الآن، وله قواعده وإجراءاته وأبنيته وجمالياته وتحوّلاته وأساليب تداوله، والّذي يتجسّد في الرّواية الغربيّة إجمالاً، بحكم أنّها " سليلة النّصوص الرّوائية الكبرى التي راكمت أصول التجربة، وكلّ النصوص التي تتحقّق في الزمان تظلّ، بصورة أو بأخرى ، متّصلة بها ومتفاعلة معها حتى وهي ترمي إلى تجاوزها أو القطيعة معها، والانفصال عنها " [1]. لذا لا يُمكن الحديث عن النّص الرّوائي الجزائريّ/العربيّ بدون وضعه في نطاق الجنس الّذي يُبدِع الكاتب الجزائريّ في نطاقه، وليس الجنس هنا غير السّرد narration [2] بتعبيرسعيد يقطين.

---

[1] - سعيد يقطين : قضايا الرّواية العربية الجديدة /الوجود والحدود، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ،ط1، 2012، ص 136.

[2] - تجنبت الخوض في مفاهيم السّردnarration اتّقاء اللّبس والتشتّت بين اتّجاهات ونظريات عديدة يصعب حصرها، فما يشغلني هو سؤال: ما الحداثي في السّرد الرّوائي؟ ، ولعلّ ما قيل عن السّرد والسّردية قد يبدو فائضاً عن حاجة البحث الخوض فيه، فقط أكتفي بالاستناد إلى ما انتهى إليه الدارسون لتّعيين ماهية السّرديات Narratologie وحدّها في المواضعة التالية :" السّرديات فرع معرفي يحلّل ميكانيزمات المحكي، ولكلّ محكي موضوع يحكى عن شيء ما، وهذا الموضوع هو الحكاية، والأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السّرد، ليتبيّن أنّ السّرد والحكي مكونان ضروريان لكلّ محكي"، لذلك يشترط جيرارجنيت وجود القصة بوجود المحكيّ، ويربط بالمقابل مصير المحكي بوجود السّرد، وقام بمراجعة ذلك في كتابة خطاب المحكيّ الجديد " Nouveau discours de recit" ، وهنا سيصبح المحكيّ لا حقًا للسّرد، الذي يؤسّس الوضعية التي يتم داخلها النّطق (المظهر التداولي).

المحكي

وهو ما يجعل الفعل السّردي ومحكيه في مستوى واحد ليتشكّل النّظام المعدّل كالتّالي: **السّرد** ⟷ القصة

كما لا يُخفى أنّ هذا الحقل المعرفي اهتم بالواقعة السّردية وهيمنت عليه **الشعرية السّردية** في بعدها البنيوي التي سجلت نقائص من منظور **السيميائيات السّردية و البنيوية التكوينية ...** أهمها (إغفال القصة كمكون سردي، عدم الالتفات إلى المضمون الدّلالي والأيديولوجي لما يستخدم من تقنيات سردية، وعدم العناية بوضع روابط بين البنية السّردية والبنيّة الاجتماعيّة، ولهذا يُمكن الحديث عن سرديات توسعيّة، انفتحت على الإنسانيات بمختلف توجهاتها الاجتماعيّة والنفسيّة والأنثروبولوجيا،لإثراء قضاياها. والرّواية في كلّ ذلك ظلت محكومة بمبدأ السّرد الّذي يعدّ المكون الجوهري لكينونتها، فهو الذي يضطلع بدور وظيفي مهمته تشكيل البناء الفنيّ للحكاية، فضلاً عن إضفائه الطابع الجمالي على مُجمل زواياها.لأنّها، أي الرّواية، هي قبل كلّ شيئ سرد حكاية بتعبير "ميشال ريموند " المشابه لتعبير" بورنوف و أويلي"، والحكاية هنا ليست عنصراً فنياً، بل هي مادة سابقة على الأدب، ومفهومها يعني عرضًا تداولياً لما وقع، وتُحكى من طرف آخر هو السارد وفق آليات صياغية يرتضيها، وبالتالي، فإنّ النص الرّوائي يتكوّن من حكاية (قصة) وسرد (خطاب) في الوقت نفسه، وفي هذا المستوى ليست الأحداث التي تحكيها هي المهمة بل الكيفيّة التي بها اطّلع السارد المتلقي على تلك الأحداث، ولقد **ثبُت** بعد أن توارت السّرديات البنيوية وحركات المدّ الشّكلي التي ركّزت على تقنيات الخطاب للتوصّل إلى أدبيّة الأثر، أنّ السّرديات قادرة على تقديم إجابات مهمة ليس على مستوى بنية الخطاب السّردي فحسب، بل أيضاًعلى مستوى بنية القصة(المتن الحكائيّ) و بناء الدلالة والمعرفة التي يقدمها هذا المتن، ولهذا كلّه تعالت أصوات في الخطاب النّقدي المعاصر تنادي بالتأويل وإعادة الاعتبار إلى كثير من المفاهيم من قبيل" **الثقافة واللّغة والهوية** " وخاصة مع تبلوّر مفهوم النّص الذي يتجاوز مفهوم الخطاب ، و "النقد الثقافي" و" وتطورات حقل" الأدب المقارن "في القرن العشرين.

لمزيد التوسع ينظر: - R .Bourneuf –R .Ouellet . L univers de roman. .Puf .paris.1972.p28

- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي ، الدار البيضاء، 1989، ص97.
- تزفيتان تودوروف وآخرون : طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: الحسين سبحان ،اتحاد كتاب المغرب ،الرباط، ط1، 1992، ص 41.
- شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف / بلاغة السّرد في أعمال إدوار الخراط، دار العلم والإيمان للنشر ، دسوق، مصر، ط1، 2013، ص 11.

وفي هذا السياق تحديداً، يبدو السّرد narration، الطريقة التي يتم بها الحكي، أو بالأحرى" الكيفيّة التي تُروى بها قصة أو حدث ما، وهو ما يستدعي الأدوات والوسائل المستخدمة في ذلك وأولها اللّغة ومن ثم طرائق تأليف الكلام وأساليب نظمه في شكل واحد أو على أشكال مختلفة، فالحدث الواحد يُمكن حكيه بطرق مختلفة (وكذلك الأمر بالنسبة للقصة أو الرّواية)، وهذه العملية هي جوهر السّرد وحقيقته، وهي التي يتم الاعتماد عليها في تمييز أنماط الحكي وفي رصد تحولاته وبنياته ودوالها" [1]، وبهذا يُمكن اعتبار السّرد سلوكًا نظاميًا لترتيب الحكيّ، وفعلاً لتدبيره وتنظيمه، لذا نجده يحايث النّص الرّوائيّ والعلاقة بينهما تفاعليّة، فما يؤسّسه النّص الرّوائي من بنيات فنيّة وخصائص جماليّة، يرتبط بنظام السّرد وبنياته وطرق اشتغاله في عملية بناء الرّواية وتشكيلها، وذلك ليس بمنأى عن الرأي القائل:" إذا كان لكلّ عمل فنيّ في بنيته المتعدّدة المستويات من مستوى خاص به يحكمها جميعاً، فإنّ المستوى السّردي هو الذي يشغل هذا الموقع في العمل الرّوائي " [2].

ولأنّ السّرد فعل إنسانيّ، وأداة من أدوات التّعبير الإنسانيّ، فهو كالحياة واللّغة، إنّه قوام الحكاية والمُكوّن الأساس للهيكل الرّوائي، لذا فإنّ اشتغاله يُنظم المرويّات ويرتّب الأحداث وما يصحب ذلك من تقديم و تأخير على مستوى الزّمن ورؤى السّارد أو السّردة، ومن ثمّ، انتسابه إلى الخطاب أو المبنى الحكائيّ، بما هو صياغة فنيّة وفق قواعد الكتابة السّردية ومقوماتها من سارد وشخصيات وأحداث وزمن ومكان وأشكالها المتباينة للحكاية أو المتن الذي يحوز المادة السّردية في صيغتها الواقعيّة الخام، وهو الأمر الذي يجعل من السّرد الرّوائي ينطلق من الحكاية ليّعيد تشكيلها عبرمنطق داخليّ يتفرّد بوظائفه ومكوناته، ويخضع بالتّالي لكمياء الكتابة باعتبارها نشاط لغوي وتخييلي يخلق العالم عبر اللّغة والتّخييل، ليحوّل الحكاية إلى مجرّد ذريعة قابلة للتّفتيت عن طريق المُخيّلة" [3]، بما يعني، أنّ السرد مجال حيوي كثيف، ولا يُمكن فصل آلياته عن القضايا المطروحة في نص الرّواية، فالرّؤية والتّشكيل يمتزج كلّ من منهما بالآخر في بوتقة النّص الرّوائيّ.

---

[1] - محمود الضبع : الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، دط، 2010، ص 94.

[2] - سامي سويدان: أبحاث في النّص الروائي العربيّ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1، 1986، ص 177.

[3] - أحمد فرشوخ : جمالية النص الروائي ، مقاربة تحليلية لرواية " لعبة النسيان " ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 1996، ص41.

وفي سياق التصوّر الذي انطلقت منه في هذا البحث، يبدو لي أنّ السّرد هو" حالة سياقيّة ثقافيّة، تُشخّص وضعية فكر وعقل ووعي ومجتمع. ولذا يصبح الاقتراب من الأشكال التعبيريّة الرّمزية كالرّواية، اقترابًا من خطابها السّردي أكثر من وضعية حكيها، ذلك، لأنّ السّرد/ النظام حامل الدّلالة، وحاضنٌ الوعي الضمنيّ" [1]، وبالتّالي، فإنّ ثنائيّة خطاب/ مبنى حكائيّ كنظام خاص بظهور الأحداث في الحكيّ، ومتن حكائيّ باعتباره مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أوّلية للحكاية، التي فصّلت فيها الدراسات السّردية [2] ، تعني أنّ معرفتيّ للقصة (الحكاية) لا تتأتّى إلاّ من خلال الخطاب الرّوائي (السّرد)، وأنّ هذا الخطاب ليس سوى صياغة للقصة، بما يعني لا وجود للقصة إلاّ في خطاب، ولا خطاب سردي روائيّ بدون قصة. وهذا ما تذهب إليه الاتّجاهات ما بعد البنيويّة السّردية لتوسيع زوايا النّظر في السّرد الرّوائي والانفتاح على أسئلة المتن الحكائيّ وبنية الحكاية التي كانت حكراً على السيميائيين الذي ركّزوا على تقنيات الخطاب للتوّصل إلى أدبيّة الأثر، ويُمكن الإشارة هنا إلى أطروحة جماعة "مو" البلجيكية، التي" تحدّد الخطاب بكونه العلامة السّردية التي تتشكّل من العلاقة بين شكل التّعبير وشكل المحتوى، ممّا يسمح بإدماجها " [3] في فضاء أوسع، وهو، هنا،" النّص الرّوائي" كاشتغال للسّرد والقصة معًا لبناء تجربة روائية ما ضمن مفهوم النّص، الذي يتجاوز مفهوم الخطاب، لتستوعب كلّ التقنيات اللّغوية والتّصويرية والسياق الثقافي الحافّ بفعل الكتابة، إضافة إلى تفاعل القارئ وتشريكه في عملية البناء والتأليف والتأويل.

من هذا المنظور، يبدو أنّ تداخل القصة والخطاب في المحكي دفع ببعض الباحثين على إدماج الاتجاهين، أوعلى الأقل المزاوجة بين مفاهيم ومستويات تنتمي إليهما معاً، وبذلك جرى خرق قاعدة التجانس المميّزة لكلّ اتّجاه. ونصادف هذه الحالة –مثلاً – عند جوف فانسون J.Vincent في كتابه "شعريّة الرّواية"، فإلى جانب اهتمامه بوضعيات السّارد ونظام السّرد والتّلفظ، فنجده " يتجاوز مكونات النّص الرّوائي، وطبيعة اشتغاله، إذلم يتوقّف عند حدود التوصيف وحسب، إنّما يروم التفسير والتأويل، مستنداً في ذلك إلى مجالات معرفيّة أخرى

[1] - ينظر: زهور كرام ، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي ، منشورات كتارا ، الدوحة ، قطر، ط1، 2017، ص 6.

[2] - ينظر: نظريّة المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ، تر:إبراهيم الخطيب ، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين ، ط1، 1983، ص179.

[3] - لمزيد التوسع ينظر : Group u : Rhétorique général .éd.seuil. Paris.1982

توسّع من دائرة التحليل، وكأنّه بذلك قد أدرك قصور الشعريّة في ربطها للخطاب الرّوائي بعالمه المرجعيّ، معتمدة فقط على إبراز مكوناته الدّاخلية " [1] .

ضمن هذا المعطى المعرفي، يمكن النّظر إلى الرّواية، على أنّها أكثر الأشكال التعبيريّة الرّمزية التي يتحقّق فيها التجلي الدّلالي للسّرد، لكونها تأتي نظامًا مرتبًا للحكي، ومنذ ظهورها باعتبارها شكلاً أدبيًا مفارقًا للملحمة في الزّمن الثقافي - السّرديّ الأوروبيّ وهي تقترح تجليات متنوعة ومتحوّلة لنظامها السّردي الذي يأتيّ تشخيصًا لنظام التحوّلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، بالمعنى الذي جعل النّص الرّوائي الغربيّ في بعده السّردي يتكوّن من كلّ " الإنجازات التي تحقّقت في تاريخه، لكن محدّداته وموجهاته تظل مشدودة إلى الأصول الكلاسيكيّة الأولى أو ما يضاف إليها في الصيرورة من نصوص مؤثرة في مسيرته" [2]. حيث تمّت صياغة جماليات روائيّة/ سرديّة في القرن التاسع عشر، ترتبط بالزّمن الثقافي الأوروبي الذي استقرّ وانتظم فيه السّرد الرّوائي بتبلور قيّم فنيّة في رؤية الفنّ والإنسان والعالم، وقد كان هذا القرن مهيئاً أكثر من غيره لتسهيل ميلاد واستقرار فنّ الرّواية، ومن الناحية الفلسفية، أيضاً، فهو قرن التاريخ، الذي تسيّد كعلم في القرن التاسع عشر.

من هذا المحلّ بالذّات، علا شأن الرّواية في تلك الفترة، فمع "والتر سكوت " برواته التاريخية" ويفرلي" (1814)، و" إيفانهو" (1819)، ومع "جين أوستين"في روايتها" الكبرياء والتحامل "(1813)، وتشارزديكنز في " أوليفر تويست "، و"توماس هاردي" و"جورج إليوت" ... بدأ التحوّل الفعلي نحو رواية التاريخ والاجتماع، وهو التحوّل الذي رسخته الرّواية الروسية مع "تولوستوي" و"دوستويفسكي" في إطار ما يُسمى بالواقعيّة الاشتراكية،التي جاءت لتسحب البساط من تحت أقدام التّقليد الرّوائي الواقعيّ البورجوازي ومختلف امتداداته والتنويعات التي تمت على هديه. كما أنّ الرّواية الفرنسيّة مع"جوستاف فلوبير" و"بالزاك"، اتّخذت هي الأخرى منحى واقعيّ واجتماعيّ مرسّخة خصوصيّة مميّزةلهذا الجنس الأدبيّ وهي **حكي الواقعي لا المتعالي**، وبهذا هيمن على الذّوق السّردي في أوروبا كلّها نزوع نحو رواية المعيش" [3]،

---

[1] - فانسون جوف : شعرية الرّواية ، تر: لحسن أحمامة ، دار التكوين ، دمشق ، سوريا، ط1، 2012، ص 10.

[2] - سعيد يقطين : قضايا الرّواية العربية الجديدة /الوجود والحدود ، مرجع سابق، ص 97.

[3] - الطيب بوعزة : ماهية الرّواية، عالم الأدب للبر مجيات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2016، ص 83.

كتسجيل حقيقيّ وكامل للتّجربة الإنسانيّة، والتي كانت - **في التّقليد الرّوائي الكلاسيكي*** - نموذج السّرد الناجح انطلاقاً من وعي جمالي، يقول عنه ألان روب غرييه A.R.Grillet " عبارة عن **قصة** قبل أي شيء آخر، والرّوائي الجيّد هو الذي يعرف كيف **يحكي قصة** " [1]، ومدى قدرته على خلق صورة خياليّة عن الحياة الواقعيّة بإعادة إنتاج الحياة أدبيًا من خلال دقّة المحاكاة بالتّركيز على بناء الشخصيّة والتّعظيم من شأنها واقعيًا وتاريخيًا لإيقاع المتلقي في شبكة الوهم السّردي، وبالتّالي، فكلّما بدت الرّواية(Roman-Novel-Fiction) شيئًا أكثر قربًا من الواقع، كان ذلك بُرهاناً ودليلاً على نجاحها في أداء المهمّة المنوطة بأدائها.

وعلى حين كانت الرّواية الواقعية تعبّرعن التفاعل الجدلي بين الفردية والسياسة خلال فترة " بطولة" البرجوازية التاريخيّة وهي تصنع نفسها بنفسها، وبعدما رسّخت الواقعيّة الاجتماعيّة مع جوجول وفلوبير وديكنز جماليات تُلائم الأشكال الاجتماعيّة غير المسبوقة في المدينة الصناعية الغربيّة، فإنّ الذي حدث تاريخيًا في أوروبا بفعل **طغيان الحداثة** بحرصها على فكرة الحركة والتغيّر، وضع" الحياة الغربيّة في خضمّ فيض من التحوّل الدائم، وقادت بذلك إلى اجتراح مكتشفات جديدة، وأفكار جديدة، وطرائق حياة جديدة " [2]. وهو الأمر الذي أصبح معه الإحساس بضرورة التّغيير قناعة، امتدّت إلى الأشكال الثقافيّة والفنيّة التي ينبغي أن تتبدّل لإنجاز التجاوز الحتمي للإيفاء بمتطلبات الحداثة، ولإبقاء الأفراد من ذوي الفكر المتجدّد فعّالين على الدّوام لاستكشاف أيّة إمكانية جديدة قد تجود بها الحداثة.

في ضوء هذا الوضع، أصبحت الرّواية الغربيّة في اشتغالها تضع نفسها في مساءلة التغيّرات التي جاءت بها الحداثة في حراكها التّاريخي التثويري الذي عرفه الغرب، لذلك

---

[1] - Alain Robbe-Grillet ;pour un nouveau roman. Gallimard. Paris.1963.p34.

(*) – بات من الشائع أنّ السّرد التّقليدي يتميّز ببعض المزايا أبرزها: - السّرد الواقعيّ التّقليدي يعدّ نفسه معادلاً للحياة. - النزوع إلى افتراض أنّ الرّوائي والمتلقي يتعاملان على السواء مع حقائق مُطلقة وليست نسبيّة . - السّرد في التّقليد الرّوائي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرّؤية بين المبدع والمتلقي. - الموضوع الرّوائي الذي يشكّل جوهر الحكاية يحتل مكان الصدارة . - البنية الرّوائية تتّسم بالاتّساق، وفي الكثير من الأحيان بالنمطيّة وحريتها في التّعبير عن نفسها محدّدة، لاعتمادها على صوت السارد العالم بكلّ شيء والمُسيطر عليها بشكل مطلق، وهي جزء من البنيّة المركزية للحبكة، ولذلك وُجد مفهوم البطولة، وانتشر على نطاق واسع. - وجود نوع من الوحدة المكانيّة، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا.- تجلي الزّمن بسماته الفلكية، فهو زمن متعاقب يخلو من مزايا اللّعب الزمني.- النثرية السّردية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به، فهي جزء من الرؤية اللّغوية، والتي تجعل اللّغة وعاء المعنى.- ينظر في هذا السياق: صبري حافظ: الرّواية والواقع/ متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، مجلة الناقد، العدد 26، السنة الثالثة، بيروت، لبنان ، 1990، ص 38 وما بعدها .

[2] - جيسي ماتز: تطوّر الرّواية الحديثة ، تر: لطفيّة الدليمي ، دار المدى ، بغداد ، العراق ، ط1، 2016، ص43.

فإنّ أثر المدينة الحديثة والتطوّر الصناعيّ والحضري جعل الرّواية "في مواجهة مفتوحة مع القناعات والأعراف الأدبيّة السائدة وخاصة الميثاق السّردي الواقعيّ الذي تراكم في القرن التاسع عشر، وحلّ التجريب، والابتكار، كمثابات راسخة تسم الرّواية الحديثة " [1].

يُسعف هذا الفهم في القول أنّ مفهوم" السّرد الحداثي" ينبثق من طبيعة علاقة الرّواية بالحداثة ومدى زواجهما في خلق أفق رواية الحداثة، وليس حداثة الرّواية فحسب، بما يُؤشر على أنّ الرّواية تلتقي مع الحداثة في أكثر من مستوى، وهذا ما يُشير إليه ميلان كونديرا M.Kundera، حين رأى أنّ" تاريخ الرّواية لصيق ومواز لتاريخ الأزمنة الحديثة التي أفرزت حالة إنسانيّة مُنقسمة على نفسها، وذلك حينما اختزلت الإنسان إلى مكوّن عقليّ محض... فمؤسس الأزمنة الحديثة ليس" ديكارت" فحسب بل" ثربانتس" [2]، والأمر يعني أنّ الرّواية شأنها شأن الحداثة- جاءت مع عصر التنوير الذي كان مفتونًا بفكرة التّقدّم، وحملت في موطنها الأوروبيّ الأوّل تباشير تمركز الإنسان الحديث كقيمة بذاتها، وهواجس استقصاء قلقه المبدع وبحثه اللاّنهائي عن الحقيقة. ولعلّ القاسم المشترك بينهما بامتياز هو إنسان العصور الحديثة، الذي جعلت منه الرّواية والحداثة في آن الفرد الحقيقيّ الوحيد كأساس لكلّ شيئ، الإنسان المواطن في مقابل الآلهة والأبطال في العصور القديمة مع سرود الملحمة. وعليه، يُمكن اعتبار علاقة الرّواية بالحداثة في الثقافة الغربيّة هي تحصيل حاصل، لأنّ الأمر يتعلّق بجنس أدبيّ حديث في الإنتاج الفنيّ الغربيّ، جاء ليعانق التحوّلات الجديدة التي عرفها العصر الحديث. وفي هذا الاتّجاه يذهب كثير من النّقاد والدّارسين إلى أنّ الرّواية لا تكتب" إلاّ في مجتمع يعي أفراده حقهم في الوجود، وحريتهم في الرّفض والقبول والحياة بشكل عام ، أي في مجتمع حداثي تتبلوّر فيه العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد ، ومن المتجانس إلى المختلف، بما يقترب باعتبار الرّواية هي حداثة العيش ، في مجتمع جديد " [3]. بل يُمكن اعتبار الرّواية سوى مجرد وسيط للإنتاج الثقافي والأدبيّ للحداثة الغربيّة، فالأخيرة وفرّت حقلاً ثقافيًا في الغرب تمايزت فيه الطبقات وتعدّدت فيه المعارف والعلوم، وهذا الحقل بدوره ساهم في

[1] - المرجع السابق ، ص26.

[2] - Milan Kundera :L'art du roman .édition Gallimard. Paris.1986.p14.

[3] - عادل الفريحان :إضاءات في النّقد الأدبي، منشورات دار أسامة ، دمشق ، سورية ، ط1، 1985، ص ص 15- 16.

إمكانيّة نسج عالم روائي تتنوّع فيه الشخصيّات - كما أصواتها اللّغويّة المتحاورة والمعبّرة عن وعي فئتها الاجتماعيّة المختلف" [1] كانعكاس للحيوية والتنوع والتباين الذي يؤدي إلى التحرّر، والحراك في المدينة الغربيّة. بمايُرجح أنّ الرّواية في جميع الأوقات، يمكن أن تكون متّسمة بالحداثة.

وقد رأى - عبد الله العروّي- أنّ معنى الحداثة" ملتئم من مياسم النسبيّة، والإبداعيّة والشكليّة، والتجديديّة، وإذا ما هي اجتمعت تحقّقت، وما نقص منها نقص من الحداثة " [2]. ولعلّ الغاية من الاشتغال السّردي في افقها هو الأثر الجماليّ المنبثق من الوعي العميق لضرورة إعادة النّظر في علاقة النّص الرّوائي بمرجعيته الواقعيّة والاجتماعيّة [3]، قصد إدراك التحوّلات الطارئة على بنيات الواقع الاجتماعيّ. فلما أرادت فيرجينيا وولف V.Woolf مثلاً مقاومة التّقليد الرّوائي الواقعيّ، فذلك نتيجة التلهّف لاعتناق الحداثةلمواكبة الوعي الإنساني ، لأنّ الحياة الغربيّة، ببساطة، أصبحت لا تجري على هذا النحو الذي تفعله الرّواية " [4] مادامت فناً جمالياً يستجيب للمدينة وحداثتها.

فلربّما استناداً على الشرط الإبداعيّ/الجماليّ الذي تحتفي به الحداثة وتقرّ به على الدّوام، شُغل الدّرس النّقدي الأدبيّ بطبيعة علاقة الرّواية بالحداثة،انطلاقًا من تخليص المفهوم الأدبيّ من شوائب المفهوم الفلسفيّ للحداثة الذي" تصب جلّ معانيه التي يزخر بها، داخل فلسفة التاريخ، حيث يأخذ الزّمن التاريخي بعداً تقدميًا وتراكميًا" [5]. وتعود جذور هذا المفهوم إلى فكر فلسفة الأنوار، برفضها سلطة التّقليد، واستبدالها بسلطة العلم، ممّا أدى إلى الإيمان بالعقل وتمجيدالعقلانيّة. ولعلّ النّاظر المتمعّن في السيرورة الفكريّة للفلسفة المعاصرة ليستوقفه التبئير النّظري للحداثة: مفهومًا وإشكالاً، وقد نتج عن ذلك تجاوز نظرية الحداثة للمجال الفلسفيّ المجرّد، حيث جنح الباحثون إلى تخصيصها عبر حصر الوسائط النوعيّة الضابطة لتجلياتها في خطابات متباينة: الشعر،الأخلاق، الفنّ التّشكيلي، القصة، المسرح،

---

[1] - يمنى العيد: الرّواية العربية، المتخيّل وبنيته الفنيّة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 16.

[2] - محمد الشيخ :جاذبية الحداثة ومقاومة التقليد، عالم الفكر ، مج 34، ع 3المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2006، ص248.

[3] - أحمد مرشد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت ، ط1، 2010، ص9.

[4] - روبرت إيغلستون :الرواية المعاصرة / مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة وتقديم : لطيفة الدليمي، دار المدى ، بغداد ، العراق، ط1، 2017، ص68.

[5] - عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دمشق ، سورية، ط 1، 2003، ص

الرّواية وغيرها كثير. ومتى أدخلنا في الاعتبار تعدّد التصوّرات المعاصرة وتباينها المرجعيّ في ملامسة الحداثة، لم نجد بدًا من الإقرار بانفتاح مقاربة المظاهر الحداثية: نصيًا وخطابيًا " [1].

في ضوء كلّ ذلك، تنوّعت الدّراسات النقديّة الشارحة لطبيعة صلة الحداثة بالرّواية تنظيرًا أو تطبيقاً، لرصد وتفسير قضايا التمظهر الحداثي* في النّص السّردي، ويبدو لي ممّا أمكن رصده من دراسات حديثة أنّ البعد الحداثي للسّرد الرّوائي، قد صيغ صياغات مختلفة ومتعدّدة حالت، دون تحديده، حيث يكاد يُجمع معظم الباحثين على صعوبة تناول خصائص" السّرد الحداثي " في الكتابة الرّوائية والعمل على تجسيدها، دون التّفكير في مقارنتها بما توفّر من نصوص سابقة أو سائدة وخاصة نموذج السّرد التّقليدي، على اعتبار أنّ الحداثة كما وصفها شارل بودلير CH. Baudelaire في كتابه" رسام الحياة الحديثة Le peintre de la vie moderne" **اللّحظة الوقتّية، العابرة المحمّلة بإمكانات التّغيير** " [2]، بما يجعلها حالة تفرّد تحضر في لحظة تاريخيّة لتؤرّخ بطريقة خاصة لنفسها فقط، أي لتضع قلقًا في صيرورة التّاريخ والزّمن، وهي صيرورة تنتفي فيها حدود الماضي والمستقبل، لذا كانت حداثة الرّواية حين تتحقّق في بعض النصوص حاضرًا لا يُشبه حاضر النصوص المجاورة والسائدة، ولا تُعيد نموذجًا تكرّر من قبل ويتكرّر في الآن، ومن ثمّ، أصبح شرط الحداثة روائيًا/ سرديًا هو الكفاية الإبداعيّة والجمالية، والشّكل فيها خلقٌ وإبداعٌ، توليد وتسميّة في ذات الآن.

---

[1] - أحمد العاقد: تمثيلات الحداثة في التواصل السّردي، ضمن كتاب " الرواية المغربية ، أسئلة الحداثة "، منشورات مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1996، ص 37.

(*) – أحيل هنا إلى بعض الدّراسات عن الرّواية الحداثية، التي افترضت وخاصة –برادبوري ومكفاران Brad boury–Mcfarlane 1976 ، أنّ التحديث في الكتابة تفعيل تخييليّ في اللّغة فقط (التّصوير والاستعارة والكناية)، كما توسّعت أخرى إلى أنّ الحداثة في الكتابة تفعيل في العالم يستهدف القيّم الاجتماعيّة الثقافيّة، ولهذا ينطلق بعض النّقاد في بحثهم عن الحداثة ومعناها من ثوابت ومكونات نصية تتراوح بين التجاوز(تجاوز القديم أو التّقليد أو الموروث وتجاوز العقل والمنطق وفضح المسكوت عنه الضاغط والمُوجه للوعي كالجنس والدّين والسياسية) و الجدة أو الفرادة التي تتأسّس على الرّؤية الخاصة والذّاتية والحدس الداخلي والعقل الباطن والابتكار في الشّكل الفنيّ والبناء اللّغوي وتداخل الأجناس الأدبية، واستيعاب التقنيات الفنيّة (الرمز والأسطورة والحلم، والتداعي الحر والحوار الداخلي والمونتاج والكولاج والقطع السنمائي، والانفتاح التناصي - ينظر في هذا السياق : أحمد العاقد ، تمثيلات الحداثة في التواصل السّردي، ضمن كتاب " الرّواية المغربية ، أسئلة الحداثة " ، مرجع سابق ، ص ص 39- 40، - كما ينظر : كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، منشورات كارم الشريف، تونس ، ط1، 2009، ص ص 112- 113- 141.

[2] - الرّأي عند بودلير أنّ الجمال والعظمة ليسا حكرًا على ما هو قديم بل يمكن أن يستوحيا من الجديد، لذا تعني الحداثة في نظره تحطيم النماذج السّابقة التي تعطل حركة الفنون والأحاسيس والأفكار، إذ هي ما يُمكن أن نصالح عبره الحاضر ونُدرك ما هو مدهش ، ولهذا يذهب الباحثون أنّ بودلير أوّل من اتّخذ معه مفهوم الحداثة بعدًا **جمالياً**، من خلال تداخل التجربتين: الجمالية والتّاريخية، فالجمال يتألّف من عنصر أزليّ لا يطاله التّغيير، ومن عنصر نسبيّ طارئ هو العصر والموضة والأخلاق والانفعال . - ينظر: محمد رياض الدقداقي : نقد الحداثة في الفكر العربي المعاصر، يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2019، ص21. وللمزيد ينظر: Charles Baudelaire ;the painter of modern life ‘in Baudelaire :selected writings on art and artists.trans.P.E.charvet (combridge university press.1972.p403.

2.- 1 تشكّل السّرد الرّوائي الحداثي: أصول المفهوم و مقوماته

إنّ أقوي ما يكشف عنه التصوّر النّقدي الغربيّ ضمن علاقة السّرد الرّوائي بالحداثة، هو أنّ السّرد الرّوائي كان في مواجهة مع الحداثة بأشكال تجريبيّة غير مطروقة في الكتابة الرّوائية،لتأكيد إمكانات الرّواية وانفتاحها على الحياة في صيرورتها، بما في ذلك قدرتها التخييليّة والسّردية على إعادة تشكيل المرجعيات المختلفة وإدراجها في عوالمها النصيّة، وجنحت الرّواية الحديثة لفعل ذلك" وهي مسكونة بقناعة راسخة أنّ الأشكال الجمالية يُمكنها إحداث فرق جوهري في الطريقة التي يرى بها الناس، ويفكرون، ويعيشون، أي، يرون العالم كما لم يروه من قبل" [1]. لتصبح تبعًا لذلك، فضاءً رمزيًا لقراءة منطق التحوّل في الوعي، وهو الأمر الّذي يستدعي تشغيل أشكال سردية يتم توظيفها بقصد احتواء مفاعيل التأثيرات الحداثيّة، التي يزخر بها السياق السوسيو ثقافي الغربيّ.

على هذا الأساس، فإنّ الحديث عن **حداثة السّرد الرّوائي**، وهي ما يعنينيّ هنا، يستدعي وضع الشّكل في قلب كلّ تغيّر حاسم يطرأ في فنّ السّرد الرّوائي، ومن خلاله يُمكن للّغة والهياكل الرّوائية انتزاع الحقيقة والجمال من براثين فوضى العالم الحديث، لكونه، أي الشّكل، حسب - ما يرى الناقد الفرنسي هنري ميتران- هو وسيط طبيعي بين المادة الاجتماعيّة خارج النصيّة، والمعنى الذي يتّخذه المنطوق الرّوائي، أو بالأحرى، هو طريقة السّرد لاكتشاف الواقع والتقنيات التي يتوسلها الخطاب تعمل بدورها على توليد دلالات المروي ، والتي تتجلى في الواقع الحكائي للنّص الذي يُحيل إلى مرجع ما " [2]. ولا يعني ذلك، أنّ الشكل قالب جاهز يُلقى على التجربة فيحتويها، فهو في مفهومه الحداثي " شيئ ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها، فالرّوائي يُمارس تجربته، ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية، ومن ثمّ، فإنّ الصفة الرئيسيّة لهذا الشكل أنّه تجريبي يخلقه كلّ من المؤلف والقارئ " [3] .

---

[1] - جيسي ماتز: تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص185.

[2] - يمنى العيد فنّ الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص ص11- 28.

[3] - ينظر : آلان روب غرييه: لقطات ، تر : عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ط1، 1985، ص 25.

بهذا الفهم، فحداثة السّرد الرّوائي لا تتعلّق بحبكات جديدة وحكايات جديدة، بقدر ما تعني طرق الصياغة لأشكال جديدة، أي، لم تعد (ماذا) بل (كيف) هي العلامة الفارقة التي تضع النّص الرّوائي في الحداثة. فالحركات الفنيّة في التصوّر النّقدي الغربيّ " هي الموجات السبّاقة للجميع فيمايختّص بالشّكل، فعندما يتحدّث الناس بشأن الحركات الأدبيّة (الرومانتيكية، الحداثة...) فهم لا يُنفقون وقتًا طويلاً في الحديث عن محتوى الرّواية بل يوفرون جلّ الوقت لشكلها. فهو جوهر كلّ رواية، ووسيلة الكاتب في رؤيته للعالم، مثلما هو وسيلته المتوخاة في الإخبار عن حكاية ما. بما يضفي قيمة فنيّة على العمل الفنيّ و يجعله مستحقًا ليوصف بأنّه أدب حقيقي" [1]، خصوصًا بعدما عضدت هذا النزوع الفنيّ الثورة المعرفيّة والنّقديّة التي أسّسها الاتّجاه الشكلي في الإستطيقا/الجماليّة الغربيّة، مُمثلاً على المستوى النّظري للحداثة الأدبيّة بالنّقد الألسني البنيوي، والذي يعدّ" بمثابة تأصيل نظري للفنّ الحديث . فالإبداع- في تصوّر هذا الاتّجاه- دائمًا سابق على التّأمل النّظري، والعمل الفنيّ الأصيل هو قانون نفسه ومُشرّع ذاته، فهو يخلق نظريته ولا تخلقه النّظرية " [2]، وهو إلى ذلك يؤسّس إبداعياً لمفاهيم الحداثة وقيّمها الجماليّة.

فالأمر، إذن، لم يعد يتعلّق " بكوننا نملك حكاية نريد سردها، وعلينا أن نختار نظامًا للسّرد، بل يتعلّق الأمر أساساً بالاشتغال على نظام تتوّلد عنه "حكاية"في النهاية" [3]، وبالتّالي، فإنّ التساؤل عن ما هو الحداثي في السّرد الرّوائي؟، هو بالضرورة سؤال بشأن الكيفيّة التي يكتشف بها الرّوائي **شكل الرّواية**، والذّات المبدعة هنا، تكون وحدها هي الخالقة لعوالمها باللّغة والصيغ والأشكال التي تريدها لتجاوز القالب الرّوائي السائد، فعندما يسأل الناس عن " ما

---

[1] - روبرت إيغلستون :الرّواية المعاصرة / مقدمة قصيرة جدًا ، مرجع سابق ، ص 63.

- يستدعي هذا التّحديد إلى التّوجه المزدوج للشّكل ومفهوم الواقعية، لصعوبة تحديد عند أية نقطة يبدأ الانزياح من الواقع إلى الشّكل، يقول روبرت إيغلستون في هذا السياق " يُعنى الشكل بكيفية عمل **الرّواية**، ولكنّه في غالب الأحيان يبقى الشّكل أمرًا خفياً عن الأنظار على رغم كونه حجر الزاوية في تشكيل هيكل الرّواية، وقد يبدو هذا الأمر غريبًا، غير أنّ السّمة المتخفيّة اللاّمرئيّة للشّكل الرّوائي تنبع من أصل نشوء الرّواية كنوع فنيّ إبداعيّ، وكذلك من فيض الأفكار التي صاحبت المفهوم المسمى(الواقعية). والواقعية - مثل الشّكل- هي الأخرى مفردة تبدو بسيطة المفهوم ومباشرة لكنّها في واقع الحال معقّدة أشدّ التّعقيد ... فهي ليست مسألة تتعلّق بشأن محتوى الرّواية بل الطريقة التي تروى بها الحكاية: الواقعيّة شكل يتقنّع في قدرته على توفير إطلالة على العالم يُمكن من خلالها للمرء رؤية الحوادث تجري أمام عينيه كما لو أنّها وقائع حقيقة بالفعل وبصرف النظر عن كونها عادية .- ينظر: المرجع نفسه ، ص ص64- 65.

[2] - عادل مصطفى : دلالة الشّكل (دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2001،ص29.

[3] - Jaques Jouet :L'écrivain artisan des mots .Encyclopédia Universalis .le Grand atlas des littératures .paris.1990.p254.

الأمر العظيم التّالي في الأدب الرّوائي؟ فهم في الحقيقة لا يسألون عن الموضوعة العظيمة التّالية، ولا يتوقعون جوابًا مثل: البيئة أو الإرهاب العالميّ، بل هم يقصدون على وجه التّحديد: كيف يُمكن للطريقة التي تُحكى بها حكاية ما أن تتحدى طريقة رؤيتنا للعالم ولأنفسنا، فضلاً عن كيفيّة سردها للحكايات التي تُخبرنا شيئًا عن العالم وأنفسنا معًا ؟ " [1].

بهذا المعنى، فإنّ الكثير من الرّوايات العظيمة، على رأي كونديرا: " عند لحظة ولادتها، لا تُشبه الفكرة المُجمَع عليها عن الرّواية، وماذا بعد ؟ ألاّ تأتي عظمة الرّواية العظيمة من عدم تكرارها لما هو موجود أصلاً؟ لطالما فوجئ الرّوائيون العظماء هم أنفسهم بالشّكل الرائع لما كتبوه " [2]، وهذا ما تجلى في الأفق الجماليّ الذي فتحته نصوص جيمس جويس J.Joyce وفيرجينيا وولف وآخرون الّذين تجمّعوا تحت لافتة" الكتّاب الحداثيين"، و اتّسموا بروح الجرأة حين توجّهوا إلى مساءلة "**الواقعيّة**" [3] ومنحوها سمات دراميّة أكثر قسوة من سابقيهم، مستخدمين لهذا الغرض أشكالاً مختلفة من التقنيات والأساليب لتهشيم وتحطيم التّقاليد السّردية في محاولة منهم لبلوغ تمثّلات أقرب للوعيّ الإنسانيّ، ثمّ جاءت الرّواية الجديدة في فرنسا بعد الحرب الثانيّة التي اختلفت عما عرفته الرّواية من قبل " [4].

واللاّفت، أنّه في صيرورة السّرد الرّوائي في الثقافة الأنجلو- أمريكيّة، أُطلق اصطلاح" **الحداثة الرّوائية** " بعد الحرب العالمية الأولى، بعد أن رمت هذه الحرب الحداثة في أزمة خطيرة، وكانت تلك الحرب كارثة - مثل جائحة مرضيّة - شكّلت " فاصلة زمنيّة بين ماض متحضّر ومستقبل مكتنف بالغموض والفوضى" [5]، ويرى الباحث الأمريكي جيسي ماتز Jesse

---

[1] - روبرت إيغلستون :الرواية المعاصرة / مقدمة قصيرة جدًا ، مرجع سابق ، ص24.

[2] - ميلان كونديرا: لقاء ، دراسة في النقد الأدبي ، تر: إنعام إبراهيم شرف ، منشورات الهيئة العامة للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2012 ،ص 234.

[3] - الواقعية المشار إليها هنا، سوى سلسلة من القناعات أو المواضعات التي حصل إتّفاق بشأنها في كيفية تمثّل العالم "كما تجلت مع (ستندال، بلزاك ، فلوبير، وديكنز وتيري كيري)، ذلك أنّ الرّواية منذ نشأتها كشكل أدبيّ كانت على الدّوام مسكونة بالنزعة الواقعيّة .- لمزيد التوسع ينظر : روبرت إيغلستون :الرواية المعاصرة / مقدمة قصيرة جدًا ، مرجع سابق ، ص39.

[4] - ينظر: ناتالي ساروت : انفعالات ، ترجمة وتقديم فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة، ط1، 1981، ص 19.

[5] - يقول جيسي ماتز في هذا السياق :" نشأت الرّواية الحديثة مع انبثاق الحداثة ولكن تبقى موضوعة توقيت هذا النشوء مفتوحة للتساؤل: يذهب البعض إلى اعتبار عام 1914عاما لانبثاق الحداثة الروائية تحت تأثر الحرب العالمية الأولى، بينما أرجعت فيرجينيا وولف تأريخ الحداثة الروائية إلى عام 1910، في حين أرجعته كاثر إلى عام 1922، ولكن على كل حال يبدو واضحا للغاية أنّ الحداثة (ومعها الرواية الحديثة) كانت في حالة تأرجح شديدة الوضوح عام 1922تزامنا مع نشر رواية (يو ليسيسUlysses): الكتاب الذي يعد التحفة الروائية الأفخم لجويس كما أعتبر في الوقت ذاته موسوعة للأشكال الرّوائية الحداثية " – ينظر جيسي ماتز : تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص ص 51- 52.

matz أنّ تبلوّر مفهوم الحداثة الرّوائية/السّردية كان نتيجة اللّحظة التي **تمّ فيها اعتماد الحداثة في ميدان الفنّ الرّوائي** وانعكاس ذلك على السّمات التي وسمت كتابات الرّوائيين بخصائصها المميّزة. و ضمن أفق تأمل هذه اللّحظة صاغ هذا الباحث سؤالاً مُبطنًا وهو: " **لماذا و كيف لبست الرّواية لبوس الحداثة ؟**" [1]، ليقول في هذا السياق:"إنّ الشغل الشاغل للرّواية كان دومًا وعلى نحو رئيسي هو الحياة المعاصرة والأشياء الجديدة المستحدثة في هذه الحياة ، كما توحي بذلك مفردة (حديثة)، ولكن في وقت ما من عام 1900(أو عام 1910أو عام 1922)عنت مفردة (الحديثة)شيئًا أكثر ممّا كانت تعنيه من قبل،لأنّ الحداثة صارت - وعلى نحو مفاجئ- تُطال كلّ شيئ، وبدا الأمر آنذاك كما لو أنّ الحداثة شطرت العالم شطرين وفجرّت كلّ الاستمراريات الموصولة بالماضي، وهو الأمر الذي نشأ عنه وضع جديد للشخصيّة الإنسانيّة والحياة ذاتها معاً- إذ باتا في حالة من التّغيير المستديم، ولكي تتماشى الرّواية مع الأوضاع المستجدة كان عليها أن تُفجر سياق الاستمراريّة مع الماضي وأن تنشطر إلى أشكال مستحدثة، ومنذئذ صارت تدعى**"الرّواية الحداثية"** تلك الرّواية التي أنشأت قطيعة مع الماضي وجعلت من نفسها شكلاًجديداً،كماسعت لتمهيد الطريق للحداثة المستقبلية " [2].

كلّ هذا يؤكد، أنّ ما عمِل جيمس جويس على الإقدام عليه في الإبداع الرّوائي الإنجليزي، لّما أشاع المناخ المأساوي الحاد، الذي لوّن نفسيّة الإنسان الحديث في الغرب بألوان قاتمة تُجسّد الدمار،لم يكن" دوره إلاّ دقّة الناقوس، التي أيقظت الوجدان الإنجليزيّ على رياح الفناء، فقد كانت هذه الدّقة هي الصرح الفنيّ الكبير مجسّدًا في " يوليسيسUlysse"الرّواية التي لم تُبن" وفق الأصول التّقليدية للرّواية الإنجليزية، ولكنّها ثارت على تلك الأصول وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع، وانعكست هذه الثورة على البناء الرّوائي في تفكّك أوصال الفرد وتحلّل استمرارية الزّمن، وانعدام التّفرقة بين الحقيقي واللاحقيقي" [3]، معتمدًا

[1] - المرجع السابق ، ص 26.

[2] - المرجع نفسه، ص ص31- 32.

[3] - وليد قصاب ، جمال شحيد : خطاب الحداثة في الأدب /الأصول والمرجعية ، دار الفكر ، دمشق ن سورية ، ط1، 2005، ص 161.

في اشتغاله تقنيّة تيار الوعي، وعلى تركيز الواقع في ذهن شخص فرد عاجز عن توصيل أفكاره إلى الآخرين. مؤكدًا انهيار القيّم الشخصية وتفاهة النشاط الإنسانيّ في الحياة المعاصرة.

لاغياً بذلك هيمنة ملامح (Traits) *معيّنة على السّرد الرّوائي، وفي نفس الاتّجاه سعت الروائيّة "فرجينيا وولف"لمقاومة التّقليد الرّوائي الواقعيّ،خاصة وأنّ الحياة من منظورها، أصبحت لا تجري على هذا النحو الذي تفعله الرّواية، وتسنى لها خلق آليات حداثية لكبح جماح مواضعات الواقعيّة السائدة في الرّواية، وهذا ما اشتغلت عليه في روايتها " السيّدة دالواي 1925" وكذلك روايتها" إلى الفنار1927"، إذ اشتغلت هذه الرّوائية على الرّمزية في أسلوب شاعري مُؤكدة بدورها على هشاشة العلاقات الإنسانيّة في خضم القيّم الاجتماعية المنهارة، ممّا جعل "وولف" تُؤكد أنّ تشكّل النّص الرّوائي ينبنيّ على الحيوية والحريّة في اختيار أي موضوع مناسب يرتضيه الرّوائي، الأمر الذي دفع إلى تهيئ الطريق لما ستُقبل عليه الكتابة الرّوائية، وهي تُعيد ترتيب أوضاعها خارج إكراهات النّظرية الجماليّة التّقليديّة، التي تعتبر حكي القصة" المحكمة البناء" من الأولويات المركزية التي ينصب عليها عمل الرّوائي.

وعن سمات **حداثة السّرد الرّوائي** يقول جيسي ماتز:" يُمكن أن نمتحن الموقف: فإذا أردنا أن نرى ابتكارًا روائيًا شكليّا جذريًا، فيُمكن الرجوع إلى العبارات والهياكل الرّوائية لأعمال(جيمس جويس)و(جين تومر)، وإذا أردنا معاينة الفلسفات والسايكولوجيات الجديدة فيُمكن الرجوع إلى أعمال (فيرجينياوولف) و(غيرتون شتاين)" [1]، وبذلك فثمّة أعمال سردية شكّلت فتوحات حداثية، لتفرض تطلعات جمالية صيغت بشكل مخالف عن المألوف والسّائد، حيث تهشّمت الحبكة وتفكّكت النهايات، وتلوّن السّرد بلون الأنماط الحكائيّة الشائعة في التجارب الحياتيّة اليوميّة، وتمّ كلّ ذلك، من خلال"**وضع الواقع موضع المساءلة الرّوائية،**

(*)- المقصود هنا هو أنّ رواية يوليسيسUlysse لا مست أبعد التخوم التي يسعى وراءها الطموح الرّوائي الحداثي عبر جعل الواقعيّات الحياتيّة أكثر توجها وكشفا ممّا فعلت أيّة رواية سابقة ، وهي كما يقول صاحبها، لاتخرق قواعد الرواية الموجودة فقط ، بل تكشف عن إمكانات جديدة لكتابة الرّواية – ينظر في هذا الصدّد: المعجم الموسوعي لعلوم اللغة . Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage. Éd de seuil.1972.p196.

[1] - جيسي ماتز : تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 42.

وتشظي العمل الرّوائي وإحتشاده بالجمل التلقائيّة والأصوات الشخصيّة من داخل الرّواية: تلك هي بعض السّمات التي جعلت الرّواية توصف بالحداثة " [1].

أمّا في صيرورة السّرد الرّوائي بفرنسا، فاللاّفت، أنّ الحداثة الرّوائية/ السّردية، كان لها عنوان آخر، وهو" الرّواية الجديدة nouveau roman [2]، لاتّجاه جديد في السّرد الرّوائي في أوائل الخمسينيات، وقد ظهر هذا المصطلح لسلسلة جديدة من الرّوايات دشنها آلان روب غرييه A.RObbe-Grillet برواية " les gommes سنة 1953، ثمّ توالت مع ميشال بيتورM. Butor، ونتالي ساروت N.sarraute وكلود سيمون C.Simon وغيرهم. والمُثير أنّ هذا الإنتاج الرّوائي الخارق للعادة وُسم بتسميات عدّة بفعل الغليان الثقافي الذي صاحب هذه الواقعةالرّوائية، لكنّ التّسمية الوحيدة التي صمدت بضراوة في وجه باقي التّسميات هي بلا شك تسميّة " **الرّواية الجديدة** "، ومن التّسميات المتاخمة لها " الرّواية الحديثة، الرّواية الحداثوية، رواية مابعد الحداثة،الرّوايةالمعاصرة،الحساسيةالجديدة،الأدبالبصري،الأدبالحرفي،اللاأدبAlittérature،الرّو ايات البيضاء، رواية المخبر، رواية بدون تخييل روائي، الواقعيّة الجديدة، مدرسة النّظر، مدرسة الرفض، الرّواية المضادة ، وغيرها " [3] من التّسميات التي تروم وسم التحوّل السّردي العميق.

ويُجمع الباحثون أنّ الرّواية الجديدة الفرنسيّة جاءت ثمرة للتطوّر الذي عرفته الرّواية الفرنسيّة حيث تمردّت على أشكال روائيّة كانت سائدة قبلها كالرّواية الواقعية البلزاكية، مؤسّسة لكتابة جديدة انتمت إلى تيار التمرّد الذي ساد المجتمع الأوروبيّ بعد الحرب العالمية الثانية، وهو تمرّد نتج عن اندحار الإنسان واستلابه من لدن التكنولوجيا وأسلحة الدمار، لذا سارع الكتّاب إلى رصد واقعهم الاجتماعيّ عن طريق ابتكار نقلات فنيّة تحول لهم تحطيم النّموذج القديم، لتأسيس كتابة جديدة تُعبر عن عصرهم وعن قضاياهم " [4]بطريقة مخالفة لما اعتادت الرّواية التّقليدية تبنيه. لذلك أصبحت الرّواية حسب رولان بورنوفR. Bourneuf "

---

[1] - المرجع السابق، ص 41.

[2] - تجدر الإشارة إلى أن الصحافي " إميل هونريو Emile henriot" هو من اجتهد في حدود نهاية شهر مايو سنة 1957في إنشاء هذه التّسمية التي ستؤسس هذا الإنتاج الرّوائي الجديد ، حيث يقوم هذا التراكم النصي بتحطيم العديدة من المحرمات والطابوهات التي ترسّخت في الأذهان ". لمزيد من التفصيل ينظر:محمد داود ، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار ابن النديم لنشر والتوزيع، ناشرون ، ط1، 2013، ص ص40- 41.

[3] - المرجع نفسه ، ص 41.

[4] - حسن المنيعي : قراءة في الرّواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع ، مكناس ، المغرب ، ط1، 1996، ص25.

شاهدة على واقع خارجيّ وتؤشر على ذاتيّة شاملة، فالحركة التي قامت بها الرّواية الجديدة تمت من الخارج إلى الداخل بوعي متيقّظ " [1]، هذا الوعي الذي مكّن من خلق أشكال كتابيّة خاصة، قادرة على التّعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم في اللّحظة الحيّة، فهي تشمل كلّ الّذين عزموا على خلق الرّواية أي على خلق الإنسان " [2].

في وضع كهذا، تجلى القلب المعرفي والجماليّ للفهم التّقليدي للسّرد الرّوائي على مستوى الوعي والممارسة للقصة والشخصيات والزّمان والفضاء والالتزام وما شابه ذلك من القضايا الفنيّة والفكريّة، حيث اتّسم النشاط السّردي بالتّشظي والالتباس تعبيراً عن التّشتت واللاّيقين الذي أصبح يسود الواقع ، لهذا طغى الوصف واللّغة الحيادية المُدعمة لمنزع في القص أراده أصحاب الرّواية الفرنسية الجديدة موضوعيًا، وأصبح يقع التّركيز كما يقول محمّد الباردي: "على الفعل العادي واليومي، مع طمس ملامح الشخصيّة وإغراقها في اللاهوتية من خلال المواقف الخالية من التّعيينات الاجتماعيّة والإيديولوجيّة والرّامية إلى تسطيح الواقع وإفراغه من عمقه النّفسيّ والإيديولوجيّ " [3]، دون التقيّد بمبادئ نقديّة أو مذهب معيّن. ولو كان من استدلال أوّلي على هذا القلب والتحوّل لتيسّر لنا ذلك في ما درج عليه عدد من رواد الرّواية الفرنسيّة الجديدة في إطارها التأسيسي "نحو رواية جديدة " كما تجسّد مع ألان روب غرييه في إطاره الإبداعيّ،أي، نصوصه التي اتّبعت أنماطًا هندسيًّة مضادة للترتيبات الكرونولوجيّة، التي حطمت الإحساس بحتميّة وجود خاتمة متوقعة للرّواية، وهذا ما يشكّل أحد أهم تمثلات النّموذج النّظري حين يعلن صراحة أنّ " الرّواية الحديثة التي وصلت أخيرًا إلى نضجها، أصبحت المقولات الأدبيّة مثل الشخصيّة، التقابل بين الشكل والمضمون مجرد مفاهيم تجاوزها الزّمن " [4].

وهو الشيء الذي كان له عظيم الأثر في نقض ونقد التصوّر التقليدي للرّواية، ممارسةً وتنظيراً، ولا يعني هذا النقض خروجًا من عباءة الجنس الرّوائي، بل لإعادة رسم معالمه، وهنا

---

[1] - Roland bourneuf : organisation de l espace dans le roman,revue études littéraires, Avril, paris, 1970, p92.

[2] - آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، دت ، ص 9.

[3] - محمّد الباردي : الرّواية العربية والحداثة ،ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سورية، ط1993،1، ص 182.

[4] - A.R.Grillet : pour un nouveau roman .op cit.p13.

يُمكن أن أُحيل على التّحليل الذي قامت به نتالي ساروت N. Sarraute للتّفريق بين الرّواية الكلاسيكية والجديدة، حين أشارت إلى أنّ الربع الأوّل من القرن العشرين شهد ثورة حقيقية في الأدب، ثورة أطلقها بروست وجويس وفرجينيا وولف وكافكا. بعدما غيّر هؤلاء الكتّاب مركز الثقل في الرّواية، فتقول :" الشخصية التقليديّة فقدت قدرتها على الإقناع، وغدت من فرط تكرار استنساخها بإبداع أنماط لا تُحصى بالطريقة نفسها، تعبيراً عن الاتّفاقي وعما هو سراب. ولقد كففنا عن الاعتقاد منذ زمن طويل بقدرة هذه الشخصيّة على التّعبير لوحدها، لا عن واقع مجهول فحسب، بل حتى عن الواقع المرئيّ واليوميّ الذي تعرفه، أعني الواقع الذي علّمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا على رؤيته " [1].

ولهذا كلّه، أعادت "ساروت" صوغ مفهوم الرّواية على أنّها" عملية بحث متواصل ينحى إلى كشف واقع غامض، وأن كمالها أو اكتمالها يتوقفان على بحثها المستمر، إنّها مغامرة ومجازفة" [2]. وبسبب ذلك ظهر توافق بين طليعة من الرّوائيين حول مادة الفنّ الرّوائي، فلم تعد الذّات/النفس الإنسانيّة هي مركز الإنشغال، وإنّما الموضوع /العالم الخارجيّ، أوبما يُسميه آلان روب غرييه" **الشيء**"، بحكم أنّ الذّات الإنسانيّة من منظور الرّوائيين الجدّد منفعلة لافاعلة في العالم الخارجي، ممّا أفضى إلى الاهتمام بالأشياء لتخليص أنماط السّرد وبنيات الحكي من مركزية الشخصيّة الرّوائية الكلاسيكيّة وبناء وتشكيل الواقع مع ربط القارئ بجوهر الفعل الرّوائي. وبذلك وفرّت الرّواية الفرنسيّة الجديدة كلّ المعطيات والإجراءات والفلسفات، لبلورة مفهوم حداثي للكتابة السّردية لما حملته من تجاوزات فكريّة وتقنيّة من خلال إثارتها لأسئلة تتعلّق بالجنس الرّوائي، **وتحوّلت إلى أبحاث في نظرية الجنس الرّوائي وأشكال تجلياته، ورسّخت مفهوم الحداثة في الجدّة نسبة إلى الرّواية الجديدة الفرنسيّة.**

وليس من الضروري الإشارة، أنّ الجنس الرّوائي، كما وصفه ميخائيل باختين M. Bakhtine، بأنّه " فنّ لا شكل له ،لا يزال في طور التكوين، ولم يكتمل بعد" [3]، وهو وصف لا تزال له فاعليته وجدواه إلى حدّ بعيد، فالرّواية جنس"حواري آكل للأجناس كلّها- والكلام

[1] - ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب "الرواية والواقع" ، ترجمة رشيد بنحدو ، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1988،ص12.

[2] - Nathalie Sarraute :L'Ere de soupçon. Éd Gallimard. Paris.1956.p8.

[3] - ميخائيل باختين : الملحمة والرّواية ، تر: جمال شحيذ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، دط، 1982، ص 9.

لباختين أيضًا- وعند غيره جنس لا قانون له " [1]، إذ هي دوماً قيد التشكّل، وما هو قيد التشكّل يستطيع وحده أن يفسّر ظاهرة "الصيرورة والاستمرارية"، حتى لكأنّ كلّ رواية ترتكز " على معارضتها للمعيار وعلى اختلافها عن القاعدة العامة ومعطياتها المميّزة " [2]، من خلال النزوع المتواصل نحو التدمير الشّكلي الأقصى بجعل الإبداعيّة - شرط الشعرية la poetique- عملية تقترب أكثر من نظام الخطاب الأدبيّ الذي ينشأ تمايزه من خلال حركته الداخليّة" [3]، وفعل الكتابة الخلاّقة، التي عادة ما فاجأت وتُفاجئ الوسط الأدبيّ والنّقدي وتخلخل قناعاته وتربك توقعاته بجعل المتلقي يرى العالم ويُفكر فيه بطريقة مختلفة عما طال عهده بها من قبل.

وضمن أفق تفجيرالاستمرارية، يرى ميلان كونديرا M. Kundera:"أنّ جميع الرّوائيين الحداثيين ربطتهم علاقة بعيدة بالتاريخ الرّوائي و"القصصي"، ولم يعد هذا التاريخ بالنسبة لهم القاعدة التي لا يُمكن استبدالها لضمان وحدة الرّواية " [4]، والمقصود بالتاريخ الرّوائي هنا مراحل تأسيس بنيّة كلاسيكيّة في الكتابة الرّوائية استوفت شروط ترسّخها في القرن التاسع عشر وما قبله، وأصبحت تستوجب امتدادات جديدة لتجاوزها. ولربّما لهذا يُجمع كثير من الباحثين أنّ الحديث عن السّرد الحداثي، لا يُمكن أن يتم بمعزل عن طرائق السّرد التّقليدي، الذي سعى من خلال عالمه الإبداعيّ "إعطاء منطق للأشياء والعالم. ويتبدى ذلك من خلال القصة المحكيّة وفضائها وزمانها وشخصياتها وحالاتها النفسيّة والاجتماعيّة، بما يعني على المستوى الجماليّ والثقافي تقديم عالم متكامل يجد منطقيته في مرجعيته للعالم الخارجي" [5]، كي لا ينزعج القارئ، الذي يُريد الاستسلام للوهم واعتبار التخيّل واقعاً.

بناء على كلّ ما سلف ، تُفهم حداثة الرّواية دومًا باعتبارها"حركة أدب يوجد غالبًا في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزلة تساؤل، حركة أدب يجعل من شكوكه وإيمانه برسالته

---

[1] - Michel Raimand.le roman Armand colin .paris .1996.p19

[2] - Sylvère Lotringer :Le roman impossible .poétique.n3.1970.p297.

[3] - Henri.Meschonnic : pour la poetique.Tome2.collection le chemin.N.R.F .éditions Gallimard.1973. p22.

[4] - ميلان كونديرا : لقاء ، دراسة في النقد الأدبي ، تر: إنعام إبراهيم شرف ، مرجع سابق ، ص 235.

[5] - سعيد يقطين : الرواية العربية الجديدة ، مرجع سابق ، ص 122.

الخاصة موضوعا لقصصه وسروده" [1]. ويرتكز هذا الفهم على" **الاختلاف الشّكلي**" كونه الطريقة الأكثر وضوحًا لتبيان الكيفيّة التي أريد بها للرّوايات الحداثيّة أن تختلف عن الرّوايات المعياريّة السابقة أو السائدة ، ويؤطّر هذا الفهم طبيعة المزاوجة بين الرّواية والحداثة:

فمن جهة أولى، يستند فهم النزوع الحداثي على إمكانات الجنس الرّوائي ومرونته السّردية، أو بالأحرى إلى الأعمال الرّوائية العظيمة التي انتهكت Transgressionsالسائد من الأشكال عبر تاريخ الرّواية، أي أنّ المتلقي عاش تشكّلها، ورآها وهي تتطوّر وتأخذ شكلاً جديدًا، بما يؤكد أنّ الحداثة تظل دائمًا وأبدًا مشروعًا دائم التجدّد والعطاء، ومرحلة يتطلب الوصول إليها قطع مراحل سابقة. فعندما ظهر نص "دون كيشوت" لسرفانتس لم تُبشر بقدومه أعمال سبقته، وإنّما أطل هكذا. وأحدث القطيعة مع الشكل الرّوائي السائد. ولم تكن ثمة بوادر في الكتابة تنبئ بمقدم رواية "البحث عن الزّمن المفقود"، ولم يقل عراف أدب أنّ نص "يوليسيس" لجيمس جويس آت بتقنيات جديدة في الإبداع الرّوائي" [2]. فلا غرو، إذن، أن يتظاهر تاريخ الإبداع في الجنس الرّوائي تخصيصًا كتاريخ لحداثة الرّواية *.

ومن جهة ثانية، يُراد من طبيعة العلاقة بين الحداثة والرّواية كذلك، إبراز هيمنة قيّم الحداثة ومقولاتها المعرفيّة والجماليّة في السّرد الرّوائي بعدما هيأت مسارات جديدة للتعامل مع الوقائع الحياتيّة وغيّرت من طبيعة العلاقات الإنسانيّة، أو بالأحرى استجابة الرّواية لنسق الحداثة بأبعاده الفلسفيّة والفكريّة والعلميّة والتّقنيّة وما نتج عنه من تبلوّر لمفاهيم مختلفة عن طرائق إنتاج الخطاب الرّوائي سواء على مستوى القصة أو الخطاب، بحكم أنّ الحداثة تجلّت كحركة ديناميّة عصفت بالتّدرج بكلّ البنيات العتيقة، فقد ساهمت

---

[1] - عبد الحميد عقار: الحداثة والنزوع التجريب ، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية " مرجع سابق ، ص 117.

[2] - محمد صوف، هاجس الحداثة ، ضمن المرجع نفسه ، ص 110.

(*) – تجدر الإشارة هنا، إلى إحدى أهم مفارقات الحداثة حين نعتمد تصورًا لا- زمنيًا عنها. والمثير، هو أنّ كلّ رواية تؤسّس حداثتها الخاصة كنقيض لكلّ تقليد من منطلق الإبداع،الذي يستغل الزّمن ولا يخضع له، فلو سلمت مثلاً على أنّ الحداثة دوما إزاحة لنمط روائي وإحلال نمط آخر، فإنّ رواية " دون كيشوت "للاسباني سرفانتيس Miguel de crevantes التي كتبت عام 1615حداثية لما أحدثت القطيعة مع الشّكل الرّوائي السائد آنذاك ، كما أن رواية " روبنسون كروزو" تستطيع أن تطالب بأسبقيتها إلى الحداثة لأنّها تعكس بكثير من الوضوح ميولات الطبقة البورجوازية والتجارية "، وهذا ما ذهب إليه آلا ن روب غرييه تقريبًا حين كان يدافع عن الرّواية الجديدة. حين قال " فمنذ أن وجدت الرّواية، فهي دومًا "جديدة". لهذا، فقد كتب فلوبير الرواية الجديدة لـ1860، وبروست الرواية الجديدة لـ1910، مثلما كتب روب غرييه بدوره الرواية الجديدة لـ1967، وجون دورميصو Jean d'ormesson الرّواية الجديدة لـ 2000.– ينظر في هذا السياق : Marthe Robert :roman des origines et origines des roman, Édition Bernard grasset, Paris,1972.p12.

بتفجير قيم الثبات والجمود، و صار الجديد le nouveau هو الطريقة التي يرى بها الإنسان الغربيّ نفسه وسط تلك الحداثة المُفعمة بروح التّغيير، وأضحى (مقدار الحداثة) يعني حجم إدراكه المتفرّد لكون الحياة حالة متغيّرة مستديمة " [1].

يقول مارشال بيرمان M.Berman في كتابه" الصلابة التي تلاشت في الهواء: تجربة الحداثة، وهو يؤطّر الحداثة في المنظومة الثقافيّة الغربيّة:" أن نكون حداثيين يعني أن نجد أنفسنا في بيئة تعدنا بالمغامرة، والقدرة، والمتعة، والارتقاء، والتحوّل المستديم في ذواتنا وفي العالم حولنا معًا ، وفي الوقت ذاته، فإنّ الحداثة تهددنا بتدمير كلّ ما نمتلك، وكلّ ما نعلم ، وكلّ ما نحن عليه " [2]، والمُثير هنا، هو أنّ الرّواية باعتبارها" نظامًا واقعيًا في تمثيلاته" [3] ، لم تكن بعيدة عن إدراك هذه البيئة الغربيّة الموصوفة، فقد استجابت، أو بالأحرى أولت جلّ اهتمامها لنمط التّغيير المقترن بالحياة الحديثة، والوعي المستحدث الذي تخلقة. ويقتضي ذلك بالطبع تحولاً عميقًا في شكل الرّواية " [4].

في هذا السياق تحديدًا يفجّر ريموند ويليامز قضية مهمة تتعلّق بموضوعنا، وهي لحظة تثبيت الحداثة في السّرد الرّوائيّ والطابع الانتقائي الذي رافق هذه العملية، فيقول :" إذا نحن تبعنا تعريف الرومانسيين السائد للفنون من حيث هي مرافقة للتّغيير الإجتماعيّ، مبشرة به وشاهدة عليه، فإنّ من حقنا أن نسأل: لماذا لا تكون لتلك التجديدات غير العادية في الواقعيّة الاجتماعيّة: السيطرة المجازية واقتصاد الرؤية، تلك التي اكتشفها وصقلها جوجول أو فلوبيرأو ديكنز منذ1840 وما بعدها، لماذا لا تكون لها الأسبقيّة على تلك الأسماء التي تعد - تقليدياً- حداثية مثل بروست أو كافكا أو جويس. فعمل أولئك الرّوائيين الأوائل- وهذا أمر يلقى الاعتراف على نطاق واسع - هو الذي جعل عمل الآخرين مُمكنا، من دون ديكنز،

---

[1] - جيسي ماتز : تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق، ص 45.

[2] - marshal Berman;all that is solid melts info air :the Experience of modernity new York:penguin,1988.p15.

[3] - المقصود هنا أنّ الرّواية- كانت ولازالت- الفنّ الأكثر طرحاً لإشكالية التوافق بين العمل الأدبيّ والواقع الذي يحاكيه، وهي إشكالية ابستمولوجية في أساسها على حدّ تعبير إيان واط، و بحسب بعض المنظرين المعاصرين، ومنهم هيلين سايكسوس Hélénecixous،التي ترى الرّواية نظامًا واقعيًا في تمثيلاته، وتعتمد على محاولة ربط دوال اللّغة بمرجعياتها، إلى مدلولات واقعيّة ، وهذا بحسب سايكسوس يصل الخيال بالواقع .

- ينظر في هذا الصدد: Mary Klages Literary theory. Continuum International publishing group.2006.pp.136-137.

- وكذلك إيان واط: نشوء الرواية الحديثة ، ترجمة ثائر ذيب ، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 14.

[4] - ميلان كونديرا : فنّ الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1، 1999، ص 69.

ليس هناك جويس.غير أنّ استبعاد الواقعيين الكبار سيجعل هذه الصيغة من الحداثة رافضة لأن ترى كيف استنبطوا ونظّموا معجمًا كاملاً، وبناء، من أشكال الحديث، استطعوا به فهم وإدراك تلك الأشكال الإجتماعيّة غير المسبوقة في المدينة الصناعية." [1]

هكذا إذن، يبدو أنّ الوعي الواضح بالحداثة الرّوائية لم يكن محل اتّفاق في السياق الثقافي الغربي نتيجة اختلاف الرؤى الإيديولوجية وطابع الانتقائيّة للأكاديميات وذوقها البورجوازي بمافي ذلك التوجهات الماركسية ورؤيتها للحداثة، غير أنّ الثابت هو أنّ الحداثة حرّضت كلّ الكتّاب الرّوائيين على الإتيان بشيئ جديد في أعمالهم، لذا فمن الخطأ المنهجيّ والخلط التاريخيّ الفصل بين التناغم بين الرّواية والتجربة الثقافيّة والاجتماعيّة الغربيّة، فالجنس الرّوائي يستجيب في بنائه للتحوّلات التي أفرزتها حداثة حياة الغرب، باعتماده مبدأ الهدم بعدما استنفذ جهودًا وتجارب عديدة، لأنّ المبدع الرّوائي لم يكن بمنأى عن الأشكال الإجتماعيّة المستجدة والمقولات الفلسفيّة والجمالية كمقولة التشظي وعلاقة الزّمن المركب بالزّمن الكلاسيكي وعلاقتهما معًا بالمجتمع، بما في ذلك البنيّة المضادة في مقابل البنيّة القائمة " [2]. و بدا ذلك جلياً في القرن العشرين - القرن الذي شهد ثورات عظيمة ساهمت في رسم المشهد الرّوائي بالكامل. بما يؤكد أنّ الحداثة ترجمت الرّغبة في تأكيد الذات الإبداعيّة، وجسّدت النزعة التحرّرية الكامنةفي وجدان الإنسان الحديث والمُحصلة **وجود شكل روائي تتبلوّر عبره الحداثة بما يقترحه وليس باعتبار ما قبله.**

ويكشف هذا طبيعة الحداثة، فإن كانت من ناحية، مقومًا للإبداع الرّوائي لاحتفائها بالشّكل والجمال، فهي من ناحية أخرى" ترتقي به إلى درجة أسمى من التّاريخ والواقع والمذاهب الفنيّة والأنواع الأدبيّة والمقاييس النّقدية " [3]، ولربّما لذلك شكّل مفهوم/ الوعيّ السائد عن الواقع في أيّ عصر العنصر الأساس الذي يحدّد طبيعة الرّواية وكيفيّة اشتغالها، ففي **التّقليد**

---

[1] - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1999، ص ص 48- 49.

[2] - المقصود هنا، هو أثر ثورات الحداثة على مستوى العلوم الإنسانيّة المختلفة والتّقنية على الإبداع الرّوائي، بعدما أطاحت الحداثة بالمفهوم القديم للواقع (الصلب) وأحلّت محلّه مفهوم الواقع (المتشظي)، وهو الأمر الذي شُيدت عليه هياكل الحداثة الرّوائية في الغرب، حيث أصاب " التّشظي الزمان، والمكان، والعقل البشري، والروح الإنسانية، والعلاقات بين البشر، وعلاقات البشر مع البيئة المحيطة بهم. لمزيد التوسع ينظر - : جيسي ماتز : تطوّر الرواية الحديثة، مرجع سابق ، ص 26.

[3] - عبد الرحمن بن براهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص 53.

الكتابي الحداثيّ اتّخذ الواقع معنى مخالفًا وجديداً، فهو" ما يراه بمفرده (الرّوائي)، وما يبدو له أنّه أوّل من يستطيع رصده، فالواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيريّة المألوفة والمستهلكة عن التّقاطه، مستلزمًا طرائق وأشكال جديدة ليكشف عن نفسه" [1]. ومن ثمّ، تتحدّد رسالة الرّوائي وقوته حسب آلان روب غرييه"في كونها فعلاً يخلق بكلّ حرية وبدون نموذج " [2]. وتتجلى في ركوب غمار المجهول لإنتاج نص روائي هو في نهاية المطاف سرد حكاية وتخييل، أي مجموعة من الرّموز اللّغوية والدّلالات مناهضة للمرئيّ والحقيقيّ، وجعل التّجريب الإبداعيّ مقترنًا بمبدأ الفعالية السّردية أكثر من الالتزام الصارم والحرفي بالأساليب والمعايير المحدّدة سلفاً، ومنه تنشأ سببية بين عمق وأصالة الواقع المكتشف (جدة البناء الرّوائي للواقع)وقوة الأساليب والأشكال الرّوائيّة(جدة الأسلوب الرّوائيّ البانيّ للواقع).

وهذا ما يُؤكده الناقد صبري حافظ، وهو بصدّد الحديث عن مفهوم السّرد الحداثي وإجرائيته في الثقافة العربيّة، حيث رأى بأنّ الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهي من الحداثة بمفهومه المعروف)، تنهض" على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع، حيث هناك درجة عالية من لانفصال والاستقلال النسبيّ بين طرفي الاستعارة: النّص: الواقع، وكلّما ازدادت درجة التباين بينهما برزت وتبلورت عمليّة الجدل المستمر بين العالمين " [3] ، وهذا ما يستدعي أيضًا " المحتوى الدلالي للشّكل ودوافع الأدوات الفنيّة التي يستخدمها الكاتب في نصه. وهنا يتجلى" الفرق بين الكتابة التقليديّة والكتابة الرّوائيّة الحديثة أو ما يُسميه - والكلام لصبر حافظ- أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الرّوائي الحداثي" [4].

وانسجاماً مع هذا التصوّر، يبدوأنّ كلّ نص روائيّ يطمح في الحصول على هوية حداثيّة، يحاول بالضرورة هدم الواقع وإعادة تشكيله على نحو ما، ممّا يطرح سؤالين مترابطين: ما هي التقنيّات والآليّات الموظّفة لهذا الغرض؟. وما هي النتيجة المرجوة من وراء ذلك ؟. وعلى ضوء الإجابة على هذين السؤالين معًا يتحدّد موقع النّص في سياق الحداثة، وهنا تبرز

[1] - ينظر: نتالي ساروت: ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب "الرواية والواقع"، مرجع سابق ، ص12.

[2] - A.R.Grillet : pour un nouveau roman .op cit.p15.

[3] - صبري حافظ: متغيرات الواقع العربيّ واستجابات الرواية الجمالية، ضمن "الرواية العربية "ممكنات السرد"، مرجع سابق، ص 186.

[4] - المرجع نفسه ، ص 186 .

أهمية الأنساق السّردية"في الاقتراب من الفكرة والمعنى، وفي تقريب اللّغة من الإحساس، والإحساس من اللّغة السّردية، لكن ذلك لن يتحقّق إلاّ بمعرفة سرد اللّغة واللّغة السّردية المشفرة وفق جماليات دائمة الحركة، ذلك أنّ العمل الرّوائي الحقيقي هو الذي لا يحتويه شكله المحدّد، بل سلسلة تقريبات تُصاغ للوصول إليه" [1]. وتلّح في الوقت ذاته على شرطها الجمالي، بما يعني، أنّ شعريّة هذا العمل (oeuvre) لا تحدّدها الأحداث والوقائع المرويّة، وإنّما " تحدّدها قبل أي شيئ آخر طريقة الرّواية وصيغ العرض والإخبار" [2]، عبرآليات اشتغال التّخييل وديناميةأدوات السّرد باعتبارهما إستراتيجيات مُحرّكة للبنيات الخطابيّة والحكائيّة التي تروم عوالمها الرّوائية الابتكار والتجديد.

وعلى العموم، يُمكن القول أنّ الرّواية عندما ظهرت، باعتبارها شكلاً جديداً، كانت تعبر" عن سياق جديد تعيشه المجتمعات الأوروبيّة، وتعبّرمن خلاله عن تحولاتها وأزماتها، بما يعني أنّها لم تكن شكلاً مهادناً، أو عبثياً، أو جامداً، بل هي فعل مفجِّر لوضعيات تحوّل هذه المجتمعات" [3]، فلا غرابة، إذن، في كون مفهوم" السّرد الحداثي" يدخل في صلب حصيلة تحوّلات وانتقالات الشّكل الرّوائي في صيرورة الثقافة الغربيّة، ولم يتسرّب في هذه الثقافة في لحظة بناء أسس الرّواية ضمن التّقليد الرّوائي الواقعيّ، وهو ما جعله مفهوماً تتحدّد دلالاته في طرق وصيغ تبني الحداثة روائيًا/سردياً، وتجلى ذلك في طبيعة الاختراقات التي فرضتها الممارسة الإبداعيّة الرّوائية في أوروبا، وقد تبدّت هذه الممارسة نصياً، في ما أنجزه بعض الرّوائيين من نصوص أثرت تأثيرًا كبيرًا في مسار التحوّلات التي طرأت على الرّواية الغربيّة، بظهور هيكلة جديدة لنظام السّرد وبنياته نظرًا لأهميتها الأدبيّة والثقافيّة.

وأُطلق هذا المفهوم للدّلالة على ما ميّز السّرد الرّوائي شكلاً ومضموناً، بعد ظهور أساليب وهياكل روائية جديدة، لم يعرفها التّقليد الرّوائي سابقاً، وجاء ذلك كرد فعل على ظهور ظواهر غريبة في الواقع الذي يعيشه الكاتب الغربيّ، مثل الحربين العالميتين، أو التغيّر الثقافي الذي طال الحياة الغربيّة بفعل الحداثة والتحديث، وأصبح معها" النظام والتواتر

[1] - السعيد بوطاجين: السّرد ووهم المرجع ، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2005، ص 180.

[2] - سويدان سامي: في دلالية القص وشعرية السّرد، دار الآداب، بيروت،لبنان، ط1، 1991، ص 163.

[3] - زهور كرام: نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، مرجع سابق ، ص26.

والوحدة في الرّواية مغايراً للواقع، فعمد الكتّاب، إلى استعمال أشكال تعكس الفوضى الحديثة، ومن هذه الأشكال التفكيك وطرق تقديم الشخوص، والتي من خلالها كسّروا البنيّة السردية التي تراعي التسلسل الزّمني في صورته الرتيبة. كما أحدثوا التقنيّة المميزة لهذه الحداثة " تيار الوعي/المنجاة" الذي تعرض من خلاله الأفكار والمشاعر بشكل اعتباطي، غير معقول، ولكنّه رغم الفوضى الظاهرية يتضمن شكلاً باطنيًا يترك التنقيب عنه للقارئ" [1]، الذي أصبح معادلة رئيسيّة في استكمال السّرد واكتشاف خفاياه وإتمام رؤية الكاتب/ السّارد.

هكذا أخلص بالقول أنّ الحداثة في سياق اشتغالها السّردي، تعني الإبداع، فبقدرما ترتبط بإنتاج صيغ للكتابة والأشكال والأنماط المقترحة أو إبتكار لغة مغايرة، فإنّها تّصل، أيضاً، إلى مستوى المحتوى، وهي في كلّ الأحول شيئ يُبنى يخلقه النّص الذي يشرّع حقّه في الوجود من خلال الكتابة* l'écriture، لخلق العالم عبر اللّغة وبوسائط فنيّة تفرضها سلطة السّرد وفعل التّخييل، بما يجعل الجنس الرّوائي"جنسًا جوهره تأمل ذاتي" [2]، قابلاً للانفتاح على أشكال مُحتملة تخترق ما تمّ خلقه سابقاً. بما يدفع إلى اعتبار السّرد الحداثي، التّوقيع الشخصي للذّات الروائيّة المُبدعة، ومنهج في تفكيرها وميل متأصل في شخصيتها، و يقوم على المغامرة التي لا يعرف الكاتب نتيجتها إلاّ بعد انتهاء الكتابة الباحثة عن صيّغ جمالية يراد بها التّعبير عن الرّغبة في تجاوز أنماط سردية باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات الحياة، في إطار شروط جماليّة تُبلوّر الطابع الإشكاليّ القائم تاريخيًا، بين التّجربة السّردية الرّوائية والتّجربة الحياتيّة، وهذا ما حرصت الحداثة الرّوائية على تأكيده.

---

[1] - ليلى أبو زيد: ملامح الحداثة، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق ، ص 29.

(*)- أستحضر هنا أبلغ تفرقة بين السّرد التّقليدي والسّرد الحداثي، طرحها الناقد رولان بارت في كتابه S/Zبين نوعين من الروايات هما:" روايات القراءة " Texte Lisible و" روايات الكتابة" Texte scriptable .فيقصد فالأولى تلك الرّوايات التي تكتب للقراءة التّقليدية السهلة التي لا تتطلب جهداً من المتلقي، لأنّ أساليب السّرد فيها غدت مألوفة لدى القارئ، من خلال ما سبق أن قرأه من نصوص، وفطن إلى طرائق السّرد فيها، أي النصوص التي تتتابع فيها الأحداث وتتنامى بطريقة تقليدية، في نمط خطي متصاعد يتوقّع القارئ أنّه سيكتمل ويصل إلى نهاية، وقد يحدس القارئ، إذا كان حصيفًا مدربًا ، بالطريقة التي يكتمل بها هذا الحدث . أمّا روايات السّرد الحداثي لا تنتمي إلى نمط الحكي السابق، بل تنتمي إلى " روايات الكتابة " ويقصد بها –بارت –الرّوايات التي ينفق الرّوائي جهداً عظيما في وضع هندسة بنائها، وصناعة قوانين السّرد، فتتطلب قرائتها جهدا كبيراً من القارئ فتجبره على المشاركة في لملمة شعث أحداثها، والإسهام في إنتاج دلالتها، وبالتالي خلق المعنى، فتصبح قراءتها على هذا النحو نوعا من الكتابة الموازية يقوم بها القارئ نفسه، ومن ثمّ، عليه أن يعمل عقله لفك شفرات النّص . – ينظر في هذا الصدد : محمد متولي ، السّرد الحداثي : متاهة أم فوضى خلاقة ؟، ضمن مجلة إضاءات الإلكترونيّة 01/04/ 2017، الموقع الإلكتروني –www.ida2at.com.

[2] - T. Todorov : Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, collection poétique, éd du seul, Paris ,1981.p104.

ولربّما، أيضاً، كانت الحداثة سنداً للرّواية بحرصها على منح الذّات حرية بناء شكلها، وبناء معمار النّص، بما هو انكتاب لتوسيع الأفق الإنسانيّ والجماليّ بإفراز خصائص جماليّة شديدة الصلة بتحوّل الرؤيات إلى الواقع والحياة. فالرّوائيون"كانوا في الطليعة أبدًا، ليس فقط من خلال الإنجاز السّردي، ولكن أيضًا من خلال "الوعي بالسّرد"، لذا نجد أغلب كبار الرّوائيين منذ نشأة الرّواية إلى الآن، لهم"رؤية" فنيّة محدّدة قد يعبرون عنها تنظيرًا، وهي التي يعملون على تجسيدها من خلال كتاباتهم الرّوائية" [1]. ومن يطالع تصريح بعض الأدباء المكرّسين عالميًا، يجدهم يتّحدثون عن قراءة النصوص الإبداعيّة وليس النقديّة. فقد صرح الرّوائي الفرنسيّ ميشال بيتور Michel Butor بأنّه يقرأ ما يقرب المائتي رواية لكبار الرّوائيين العالمين عبر كلّ العصور قبل أن يشرع في كتابة رواية جديدة" [2]، رغبة في الانزياح عن السّائد، لتحقيق الأدبيّة المُمكنة باعتبارها أفقًا للحداثة والإبداع بشكل عام.

3. سؤال الوعي الحداثي وملامح الإشكالية في الرّواية الجزائرية

لئن كانت الحداثة في الفضاء الحضاري الغربيّ ونصه السّردي، تجسّد تتويجًا طبيعيًا لصيرورة متشعبة المراحل تعاضدت فيها الكثير من المؤشرات لتصبّرها منوالاً حضاريًا يستجيب لحاجة المجتمعات الغربيّة، التي عاشت أطوار الحداثة من موقع الفاعل المؤثر، حتّم على الرّواية تغييراًجذريًافي بنيتها وجعلها بحثًا متواصلاً عن ذاتها.فإنّ الفضاءالحضاري العربيّ والجزائري منه عاش ويعيش الحداثة من موقع المنفعل المتأثّر. واللاّفت هو أنّ الوعي بالتشكّل التاريخي - الثقافي لقضايا السّرد الحداثي ومظاهره، باعتباره أحد شروط المعرفة الأدبيّة والثقافيّة العربيّة وأحد أشكال تطوّرالرواية الجزائرية / العربية ،لم يحسم بعد في سؤال تشخيص الحداثة - كسؤال تاريخي معرفي وجماليّ، حيث مازال يمثل تحديًا فكريًا ونقديًا وإبداعيًا للمثقف العربيّ بوجه عام، ومازال الالتباس يكتنف علاقة العرب بالحداثة بالرّغم من مرور عدّة قرون على اتّصال العرب بالغرب عبر مختلف القنوات، وربّما، يعود هذا الالتباس إلى طبيعة الحداثة ذاتها ومستويات خصوصية التمثّل/التّلقي العربيّ لها والإفادة منها، قصد

[1] - سعيد يقطين : أساليب السّرد الروائي العربي ، ضمن كتاب " الرواية العربية مُمكنات السرد" ، مرجع سابق، ص135.

[2] - Michel Butor : Essai sur le Roman, éd. Gallimard coll Idées, Paris .1972.p180.

منحها نكه جديدة وخصوصية محليّة نابعة من الشرط التاريخي والمكاني واللّغوي والتقاليد الثقافيّة المتراكمة.

ولهذا، فإنّ بحث أحوال الوعي بقضايا الحداثة الروائية في الحقل الثقافي الجزائري الحديث والمعاصر، أجده يُضمر إشكالات متباينة وقضايا متداخلة، لأنّ الأمر، كما يبدو يتعلّق بموضوع يطرح من الالتباس أكثر ممّا يطرح من أجوبة، خاصة وأنّ خطاب الحداثة يرتبط تاريخيًا، بتحوّلات البنيّة المعرفيّة والجماليّة في سياق الثقافة الغربيّة، ومن ثمّ فعلاقته بالرّواية، تتمركز في حدود التفاعل" بين مفهوم (تصوّر) ذي أبعاد متراكبة (ثقافية ، فكرية، سياسية..)، وبين جنس أدبيّ ذي خصائص ومقومات مؤسّسة في السياق الثقافي (للحضارة الأوروبية) أيضاً " [1]، وهو تفاعل يُحيل على تلك الأعمال التي تعيش زمنها، أي حداثتها المُبدعة " التي تتولّد مقولاتها من شرطها التاريخيّ، وتُعيد صياغة الأفكار والأشكال والعلامات وفقًا لخصوصيتها الذاتيّة الغربيّة" [2]، ممّا أعطى الغرب مكانة رائدة للرّواية والحداثة في آن.

وقد سبقت الإشارة، أنّه ثمّة علاقات وجسور تجمع بين السّرد الرّوائي والحداثة في نسق الثقافة الغربيّة، تمخّضت عنها مفاهيم من قبيل" الحداثة الرّوائية" و" الرّواية الجديدة "، وهي وإن كانت تعني تجاوز جماليات السّرد الرّوائي التّقليدي ، فهي ليست مفاهيم وممارسات تُشير إلى أيّة رواية كُتبت وتُكتب في الحقب الزمنيّة الحديثة، كما أنّها لا تُشير إلى تلك الرّوايات الجديدة أو الصادرة حديثاً، بل تُشير المفردة إلى شيئ أكثر تحديداً"الرّواية التي تمارس التجريب في الوسائل التي تنافس في سباق الحداثة الغربيّة، أي، أيّة رواية تحاول تجريب شيء جديد في مواجهة الطغيان السّائد للحداثة، بحيث تسعى إلى عكس فعاليات الحياة الحديثة وسبر أغوارها، بل وحتّى تحقيق الخلاص الموعود لها، كما يشير المصطلح إلى الرّواية التي تجنح إلى استخدام تقنيات جديدة ، ونظريات روائيّة جديدة ، ولغات جديدة " [3].

بهذا المعنى، فإنّ التوجّه صوب"الحداثة"، كمرجعيّة غربيّة دّالة، والتي أُرسيت أهم دعائمها في الرّواية الغربيّة بما في ذلك خطابها النّقدي، لفحص الأفق الإبداعيّ والجماليّ، أو

[1] - عبد القادر الشاوي: الرواية المغربية... سؤال الحداثة، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق ، ص102.

[2] - أحمد فرشوخ : الحداثة وسؤال الوعي الجمالي، المرجع نفسه ، ص 128.

[3] - جيسي ماتز : تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 43.

لتوصيف التحوّلات والانتقالات السّردية التي عرفتها الممارسة الرّوائية في الجزائر في صيرورتها بما يطبعها من دينامية وانفتاح، ومهما اختلفت طرائقها السّردية:الجمالية والفكرية، يثير جملة من الأسئلة لعلّ أهمها: بأيّ فهم نتمثل الحداثة في حقلنا الثّقافي؟ وهل الحداثة سمة إبداعيّة، أم أنّها نظرية على المستوى المعرفي، أو بالأحرى كقوة للتغيير المرغوب فيه؟. وهل نحن أم جنس أدبي يعبر عن الحداثة عبر مكوناته الحكائية النصيّة، أم بواسطة المكونات الخارج – نصيّة التي بدورها لم تسلم من طيف الحداثة ؟، وهل يكفي اعتماد اللّعب السّردي واصطناع أشكال متعدّدة من الأبنيّة الحكائيّة لرسم أفق للحداثة ؟ [1].

تهجس هذه الأسئلة بالعُسر في تقديم إجابات مُطمّئنة عن وضعيّة السّرد الرّوائي الجزائري ومستقبله في ظل المدّ الحداثي الذي هيمنت قيّمه في الحقول الثقافيّة والمجالات الإبداعيّة، وذلك لأسباب مختلفة، أولها:أنّ الحداثة غاية ووسيلة في الآن نفسه، وثانيها التعدّد المصطلحي الذي تنفتح عليه، فضلاً،عن مدى استطاعة الرّوائي الجزائري/العربيّ أن" يدفع بشكل مستورد محتواه وفضاءه المحليّ أو الخصوصيّ في هذا الشّكل الأوروبي. والحال أنّ هذا الشّكل ليس نسجًا خارجيًا أو مجرد رداء فضفاض يسع كلّ مجال" [2]، لهذا يصبح الجنس الرّوائي في التربة الجزائرية/ العربيّة، شأنه شأن الحداثة مُطالبين معًا باستحضار خصوصيّة سياقات ثقافة الهدف، وهي هنا، الوضع السوسيو ثقافي الجزائري بأسئلته وقضاياه. وربّما هذا هو وجه القرابة بين الرّواية والحداثة في السياق الثقافي الجزائري، وهي قرابة، وإن كانت تُرجّح من جهة أولى، البُعد التاريخي، الذي يرسّخ زمن تأسيس الرّواية في مفهوم الحداثة*، فهي من جهة ثانية، تؤكد لقرابة أخرى مُؤسّسة على هاجس التأصيل لكلتيهما والرّغبة في امتلاك الخصوصيّة النوعيّة من نسغ أسئلة السياق الثقافي الجزائري/ العربيّ، والعمل على إثبات الذّات بخلق أصالة النموذج الرّوائي ودرجة إبداعيته، وبالتّالي تحقّق حداثته كضرورة لنحت شكل روائي جزائري/ عربي جديد.

[1] – العلام عبد الرحيم: سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، مرجع سابق ، ص 17.

[2] – أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 77.

(*) – سأعود إلى هذه النقطة بالتفصيل في ثنايا البحث .

لاأروم هنا الخوض في مسألة الوعي بالحالة الرّوائية لدى المبدع الجزائري وقضايا تأسيس الجنس الرّوائي في المشهد الجزائري ، فالرّواية في الجزائر لم تنشأ من فراغ، وكذلك المرمى الذي يهدف إليه الرّوائي الجزائري لاستشراف أفق الحداثة، ولأنّ الظواهر غير معزولة عن بعضها، وحتى لا يثير الموضوع بعض الملابسات لارتباطه بالحداثة ومسيرة التشكّل الرّوائي العربي بالجزائر، يُلزم التنبيه سيرًا على هدي أحد الباحثين"على أنّ قانون التأصيل الرّوائي، الذي " يهدف - عبر التحقّق النّصي- إلى إثبات شرعية الجنس الرّوائي من داخل أسئلته ومآزق الخصوصية:أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمدّه بمقومات تبنينه الأجناسي الخاص، لا يتعارض مع هدف قانون التجريب الرّوائي فهو الآخر لا يتعارض مع هذا الهدف: أي إثبات شرعية الجنس الرّوائي .لكن – وهنا الفرق- ليس من داخل أسئلته الخصوصية وحسب ، بل عبر الانفتاح والاتّصال بكلّ الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات المُمكنة " [1].

وليس بخاف في هذا السياق، أنّ حركة الحداثة العربيّة والجزائرية منها تستند على المؤثر الغربيّ، كلّما جرى البحث عن أحوال الوعي بها إبداعيًا ونقديًا، فحتى وإن راهن المبدعون والنّقاد والمفكرون العرب المستنيرون على ما يسميه محمّد برادة " الحداثة المجزأة" [2] بإحكامها على الأدبيّ والنّقدي أو بالأحرى بتحويلها- أي الحداثة- إلى جمالية في الكتابة ونقدها، لبلوغ أسباب التطوّر، فإنّ وجود حداثة عربيّة شاملة بالفعل يظل أمرًا مشكوك فيه،لأنّ ما يوصف"إبداعاً حداثيًا" لا يعدو أن يكون في واقع الأمر إلاّ ركاماً هائلاً من الأفكار والتصوّرات والاجتهادات التنظيريّة، أفرزتها الثقافة الغربيّة في تحولها الحداثي وتحوّلت في العالم العربيّ إلى" بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام في مجتمعات العالم الثالث، لتعوض عن التأخر الحقيقي، وغياب التنمية " [3].

---

[1] - محمّد أمنصور، إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، المدارس للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2006، ص78

[2] - يقول محمّد برادة في هذا السياق :" ولأنّ النصوص الأدبية والفكرية قد انتقلت إلينا عبر المثاقفة والترجمة وغيرهما من الوسائل ، فإنّ المبدعين العرب تجاوبوا مع الكتابات الطلائعية والحداثية بوصفها تعبيراً عن الجديد وغير المسبوق الذي يتخلّق دومًا في أحشاء المجتمعات وداخل نفوس الناس . لكن المفارقة الكبيرة هي أن ما تحقّقه الطاقات الإبداعية في أوروبا وأمريكا يتساوق مع حركة شاملة للحداثة والتحديث .... ومن ثم فرهان المبدعين والنقاد والمفكرين على" الحداثة المجزأة " ينهض على أمل أن يقود تحديث الثقافة والإبداع إلى تحضر شروط الحداثة الشاملة ، وهذه معادلة صعبة لأن التجربة والواقع الملموس يؤكد أن أهمية تحقيق حداثة السياسة وبنيات المجتمع بأكمله " .- ينظر : محمّد برادة، عن الحداثة والتحديث ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق، ص 31.

[3] - محمّد برادة: اعتبارات نظرية لتجديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول المصرية ، المجلد4، العدد 3، القاهرة، 1984، ص16.

ولعلّ المتأمّل في هذا الرّأي، سيدرك، لا محالة، المسافة الفاصلة والشاسعة بين طبيعة العلاقة بين الرّواية الجزائرية/ العربيّة والحداثة، ومن ثمّ، فإنّ الاستعمال العام لمفهوم الحداثة وخاصة في اتّصاله بالسّرد الرّوائي يشوبه كثير من الغموض بفعل تباين منظورات الدّعوة إليها من جهة، وعدم تحديد الإشكالية في إطارها المعرفي من جهة أخرى. بل فحتى اتّخاذ مفهوم الحداثة النقديّة الغربيّة نموذجًا لضبط درجة الفاعليّة الحداثيّة في الإبداع الرّوائي الجزائري/ العربيّ ، تبدو عملية لا تاريخيّة،لأنّ النتيجة ستفضي إلى حكم قيمة ناتج عن معيارية خاطئة بالأساس، وربّما هذا ما وعته يمنى العيد في قولها:" أمام نص روائي عربي يتميز برواية حكاية خاصة، هل يقف نقدنا عند حدود تحليل هيكل البنية ؟... وهل يقتصر على تطبيق مجموعة من المفاهيم والأدوات وعلى رصد الوظائف [1]. بما يعني الامتثال لما طرحه البنيويين السّرديين الفرنسيين خاصة، من خلال توجههم العلميّ والتّقني الذي يرى اللّغة Langueنسقاً منغلقاً على نفسه من العلامات والإشارات، دون الاعتداد بالذّات المرسلة أو المستقبلة، بل وحتى الرسالة كمتن حكائيّ له أنساغه الرّمزية والاجتماعيّة والثقافيّة.

وهكذا، فالمقارنة المجرّدة التي لا تتقيّد بسياقها الثقافي تفقد قيمتها المعرفيّة، وتضع كلّ حديث عن الحداثة في الرّواية العربيّة و الجزائرية منها في شكل معياري و" تتحوّل إلى شيئ جاهز، أو إلى وصفات يُمكن الاسترشاد بها" [2]دون تمثّل، والأمر كلّه يعني استيراد المفاهيم وملامح الإبداع، بما قد يضع الرّواية والحداثة معًا في قفص الاتّهام بالنّظر إلى غربة الآليات التي تنسحب على متون وأفكار غربيّة، إن على مستوى النّقد، أو على صعيد التّمثل الإبداعيّ بحكم أنّ الحداثة الرّوائية، كما سبق وأشرت، توظّف في آفاق الوعي الغربيّ التي صاغها، باعتبارها " ليست مجرد إنتاج نص أدبيّ ، بقدر ما هي الطموح لإنضاج تجربتها، وضخ المعنى في بنية اقتصاديّة،اجتماعيّة،ثقافيةشاملة" [3]، والتي تختلف عن الواقع الجزائريّ/العربيّ الذي لم يعرف الحداثة ولا أنتجها وتعامل معها إلاّ في حدود" آلية المثاقفة" بوصفها ممّر الخصوصيّةوالهوية السّردية،ومفتاح آفاق تحديثية تخرج المُمكنات الإبداعيّة الجزائرية/العربيّة

[1] - يمنى العيد : فن الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص ص 8- 27.

[2] - محمّد برادة: عن الحداثة والتحديث، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق، ص 30.

[3] - جمال باروت: الحداثة الأولى / دراسة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، أبو ظبي ، ط1، 1991، ص9 .

من ربقة المتعاليات المُعيقة، رغم ما تشكّله من إرباك - ليس لسيرورة المشروع الرّوائي فحسب- بل لمجموع مكونات المؤسسة الأدبيّة قيد النمو" [1]. فليس اعتباطاً، إذن، أن يرى بعض النّقاد والدّارسين العرب الحداثة رديفاً للدعوة إلى الغرب، ويراها البعض الآخر منطلقاً لتحديث المجتمع والفكر، وفي "كلّ الحالات يظّل الالتباس وارداً، لأنّها تبقى بمنأى عن الانطلاق من شرطها الثقافي الاجتماعيّ، كما نجد من يرفض الرّواية جملةً وتفصيلاً، ويرى أنّها نتاج "غربي" يحاكي من خلاله الكتّاب العرب نظراءهم في الغرب " [2].

والحال أنّ هذا أمر طبيعيّ، في ظلّ غياب البواعث الموضوعيّة النابعة من السياق الثقافي والاجتماعيّ الجزائريّ والعربيّ بوجه عام الذي تكتب فيه الرّواية، والّذي لم يدخل الحداثة بعد- بصرف النّظر عن طبيعة المؤثرات الفاعلة فيه، الدّاعمة والمُرجحة لسؤال الحداثة في علاقته بالسّرد الرّوائي - ، والتي شكلت دومًا عوائق طبيعيّة تجعل من سؤال العلاقة بين السّردي والحداثي غير ذي موضوع تقريبًا، ولا يُمكن التعلّل في هذا الإطار بالمحاولات التي تهدف إلى قيّمها لأنّها محدودة ، كما لا يُمكن الاعتداد بالمنطق التجريبيّ الذي تسّلحت به من منظور مفهوم الحداثة لأنّه غير مُقنع " [3] ، دون مراعاة ضرورة الأخذ بعين الاعتبار التمايز بين طبيعة المجتمعات الغربيّة بنصها السّردي ، والعوامل التي ساعدت في تحوّلات الوعي الفنيّ والثقافي والإيديولوجيّ لدى الرّوائيين الجزائريين، ولمتطلبات المراحل السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي مرّت بها الجزائر في الفترة المعاصرة .

وهذه المراحل ليست بالضرورة، المواصفات ذاتها التي كانت تعتمل بها المجتمعات الغربيّة، وحتى العربيّة التي يختلف كلّ قطر منها بما يمثّل من فلسفة جماليّة معيّنة وتصوّرًا خاصًا لطبيعة الكتابة السّردية،التي أضحى راهنها يكشف عن تجارب تقدم تجلياً واضحاً للتعدّد والتنوع في الرؤية التشخيصيّة للواقع والقضايا، حتى لكأنّ حسب عبد الله الغذامي لكلّ "حداثي عربي تعريفه الخاص الذي لا يشترك فيه معه أحد سواه" [4]. ولهذا، فإطلاق

---

[1] - محمّد أمنصور: إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 52.

[2] - سعيد يقطين :" النّص ، الحداثة ، المجتمع " –الموقع الالكتروني : http//www.said.yaktin.com/maroc.htm

[3] - ينظر: عبد القادر الشاوي: الرواية المغربيّة ... وسؤال الحداثة ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية" ، مرجع سابق ، ص 104.

[4] - عبد الله الغدامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2004، ص 33.

المصطلحات العامة في قضيّة مركّبة بين السّرد الرّوائي والحداثة لا يخلو من مزالق، فحتى السّرد الغربيّ، بما يُمثله من بعد مرجعيّ لأيّ كاتب روائي عربيّ، يكشف عند تفكيكه كما يرى السعيد بوطاجين أنّه" ليس تقنيّة محض شكليّة. إنّما دلالة - موضوع حاملة لدلالة أخرى ، بشكل آخر، فإنّ السّرد في حدّ ذاته يصبح دالاً ومدلولاً في الوقت ذاته، إضافة إلى حمله شحنات دلاليّة أخرى مرتبطة بالموضوع المبأر. وهنا تكمن العلاقة الجميلة بين السّرد والمسرود، وهي علاقة احتوائيّة متبادلة، متكاملة، متناغمة وضروريّة. ونحن نعتقد أن نماذج روائيّة (جزائرية) كثيرة ظهرت في السنين الأخيرة منساقة، تابعة مفرطة في التّقليد السطحيّ لمتواليات سردية لم تتأصّل بعد، إمّا نتيجة الاستقبال السيئ، إمّا نتيجة التّسرع ، وإنّما لعدم إدراك الكتّاب بأنّ أيّة تقنيّة لها جذورها وأبعادها وإيديولوجيتها في حالات آخر" [1].

في هذا المفصل بالذات، يقترح بعض النّقاد والدّارسين الحديث عن إشكالية الحداثة في الرّواية الجزائرية/العربية بدل الحديث عن شعريتها، كأن يرى السعيد بوطاجين وغيره* أنّه من" العبث التأسيس لحداثة حقيقية بحيّل غيريّة، وبلغة لا تُدرك قيمة فقه اللّغة، أو بلغة لا تولي اهتمامًا خاصًا لخطر اللّغة الشمولية إن لم تُستغل أنظمتها وفق إدراك حاد لتصنيفاتها التعسفية، إذ تشكل كل لغة، بوصفها نظامًا قيميًا إيديولوجيّة مُهيمنة تؤدي بالإنسان إلى التبعيّة والانغلاق ضمنها" [2]، بما يعني، أنّ توظيف الأشكال السّردية الغربيّة، بل وحتى أنماط التراث السّردي العربيّ، لا يُؤسس بالضرورة خطابًا روائياً حداثياً،لأن سلطة اللافظ(=المبدع)لها دورها حين تنطلق في نصها من واقع حياتها الخاصة وإمكانيّة معالجة مضامين واقعها الأثيل،

[1] - ينظر:السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ،ص 187.

(*)- يقول الباحث الجزائري عبد القادر فيدوح في هذا السياق : " معظم مبدعينا تماثلوا مع الآخر بالتبنيّ، بفعل ظاهرة التثاقف Acculturation ،التي تتعامل مع الأفكار المملاة ، أو المتسلّلة إلى هوية الهدف ، من خلال عدم قدرة المبدع على التفرد بخصوصيته ، أو محاولته السعي إلى إمكانية توطين المصطلحات والمفاهيم ، والنظرات المستجدة ... وقد يكون من أكبر مزالق هذا التوجه هو أن السرد العربي ، مع الجيل الجديد ، لم يخرج من دائرة التجريب بعد وأن يقين وجود المنجز السردي مازال محل اختلاج ، على الرّغم من تدفقه في المكانة التي أحرزتها الكمية المرنة ، واستثارت على سعة حجم عدد من أدعياء مبدعي السرد ، الذين لم يبلورا خصوصية رؤاهم الذاتية من مكنون هويتنا . – ينظر: عبد القادر فيدوح ، تأويل المتخيّل /السّرد والأنساق الثقافية ، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع ، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019، ص 80.

[2] - السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص186.

ومن جوانبه المختلفة، وتفاصيله الدقيقة، فهي التي تستفيد من النصوص المعاصرة والقديمة على طريقتها الخاصة، وهي التي تصنع الخطاب الرّوائي المُعبر عن الحداثة " [1].

ولا ينبغي أن يفهم من ما تقدّم، أنّ الرّوائي العربيّ/الجزائريّ لم يتمكّن من ضبط ما يُفيده من أشكال وتقنيات ويُعبّر عن أسئلته المحايثة للذّات والمجتمع على مستوى الأشكال والمضامين، وإنّماهناك ما تُنتجه رغبة الذّات المُبدعة، بما يجعل العمليّة الإبداعيّة متميّزة من إرادة التّبعيّة، أو بالأحرى، هناك المبدع الواعي بعملية التحديث والقادر على تمثّل الحداثة وإعادة خلق العالم باللّغة والأشكال التي يرومها، فالاحتكاك الطويل والمتواصل مع السّرد الرّوائي الغربيّ والعودة إلى التراث، وبما يجري في الحقول المعرفية حقّقت وعياً معرفيًا وفنيًا للسّارد الرّوائي الجزائري بما يُلائم خصوصية رؤيته وهويته. وهذا ما يقتضي توفّر المبدع على معرفة الأسس النّظرية لتجارب الآخرين، وتملّكه للغة روائيّة وهوية تُعبّر عن تواصلها مع الذّات والتاريخ والمجتمع، كي لا يُصبح مقلّداً في شكل ما، فضلاً عن توفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها فنيًا ضمن شرط سياقه الثقافي ورؤيته للعالم.

في هذا تكمن فرضيّة المثاقفة أو التثاقف Acculturation، التي تعمل على انتقال صدى الإبداع الرّوائي - في إطار جنسه- من ثقافة إلى أخرى، من قبيل خلق علاقات جديدة بين النصوص الرّوائية المتفرّقة في الزّمان والمكان، والمتناثرة عبرالثقافات، دون إقصاء خصوصيّة الثقافة والحكاية، باعتبارهما خط فاصل بين السّرد الغربي والجزائري/العربي، وبما يمثله كلّ منهما من رهانات نستطيع بها تعيين هويتنا، ونعرف مأمول الواقع، الذي تتطلّع إليه الذّات العربيّة /الجزائرية في ترقّبها لما هو أجدى لها في حياتها ومصيرها. وبذلك، يُمكن اعتبار الوعيّ المعرفي، سبيلاً لفهم الحداثة في " بعديها الزّمني والأدواتي، أي باعتبارها مشروعا مغايراً، إبداعياً، وفكرياً، للسائد والمألوف" [2]، وطريقاً نحو فهم أعمق لأسرار وإمكانات السّرد الرّوائي المتاحة للكتّاب الجزائريين، كي نقول حكايتنا، والتي تستدعي - حسب يمنى العيد- " تشكّلها الدّلالي، ونُطقها اللّغوي. أو إنّها مسألة التلازم بين الدّوال ومدلولاتها حين تبني

[1] - حميد لحمداني : سؤال الحداثة وسؤال الهوية ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، مرجع سابق، ص 72.

[2] - حسن بحراوي : الرواية والممكنات الجديدة ، ضمن المرجع السابق، ص 34.

عوالمها، بناءً فنياً على مستوى المتخيّل" [1]، جرّاء تحويل المرجعيّة الخارجيّة وفق منطق تخييليّ، ناهيك عن جمالية الرّواية وسيميائيتها التي تتأسّس"على عمق تدفّق مختلف التمثيلات التي تخترق الفضاء الاجتماعيّ" المُوسّط" من لدن الرّمزي والمتخيّل والتّصويري " [2]، وحينئذ، يُمكن الحديث عن الشرط الأنطولوجيّ الثقافيّ المحليّ لأيّة حداثة روائيّة مُمكنة تحتفي بالمعيش الاجتماعيّ قدر الاحتفاء باللّغوي والنصّي، لكون البُعد الثقافي محايث لكلّ السلوكات التي تصدُر عن شخصيات السّرد وطرائق تشخيص الفضاءات .

بهذا المعنى أقترب من المُقترح الذي يُسميه الباحث الفرنسي جان جاك بروشيه J.J.broucher " **شعرية التّلفظ الرّوائي العربيّ**"*والجزائري منه، وهذا ما يبدو مُمكنًا لوصل الحداثة بالهوية السّردية، بما يسمح لنا بالتفكير في حداثة الرّواية الجزائرية والعربيّة عمومًا، لما يحمله هذا المقترح من ضوابط تتعلّق بالملفوظ السّردي كمولد للدّلالات والقيّم الجديدة تخطو بالنّص الرّوائي نحو بناء حداثته، وهذا النّص كما يرى حميد لحمداني" لا يكتفي بأن يجعلني أفهم ما معنى تجديد رؤيتي للعالم، بل يدفعني لأعيش لحظة تجدّد هويتي ونظرتي للعالم وللقيّم الفنيّة السابقة " [3]، بما ينسجم طبعاً، مع طبيعة النّص الرّوائي كبنية لغوية وتمثيلاً فنيًا وثقافيًا تطبعه خصائص المبدع وقضاياه المحمّلة بالمعاني النفسيّة والاجتماعيّة

---

[1] - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيّل وبنيته الفنيّة، مرجع سابق ، ص 15.

[2] - Wladimir Krasinski : carrefours de signes ,éd mouton. Paris .1981.p17.

(*) - ثمة رؤى تستند على معطيات تاريخية ومعرفية، تتأسس على شعرية **التلفظ الرّوائي العربي**، كإمكانية للحديث عن حداثة روائية عربية، كرأي جان جاك بروشيه الذي يستند إلى مفهوم الخطاب الذي يتجاوز التصورات البنيوية التي تتعامل مع اللّغة كمفهوم محايث ومغلق للنسق، و من حيث هي "منطوق" أو " تلفظ" utterance، يتضمن ذواتا متحدثة وكاتبة، في مقابل قرّاء ومستمعين في سياقات اجتماعية وثقافية بعينها ، وهذا الرأي جاء ضمن خاتمة لمداخلة هاني الراهب أهم ما جاء فيها:" إنّ ما يخرج من أوربا **باسم الحداثة** يصل إلينا كشكل ويبقى عندنا في إطار المعاصرة ، إن بوسع الناقد الأوروبي مثلا ، أن يبحث في النص عما يشاء من تراكيب ، وأن يعمل فيه ما شاء تحليلا وتفكيكا ، فهذا النص ينتمي إلى عالم متواشح وثقافة متماسكة ، إلى شفيرات ثقافية عريقة معترف بها مما يمكن أن يحتكم إليه الناقد في العملية التقيمية، لكن استنساخ الممارسة الإبداعية ، ومن ثم النقدية ، في منطقة ثقافية كالعالم العربي تشكو التفكك والانحلال ثم التشردم قد أفضى إلى إلغاء ثلاثة من أربعة محاور نراها ذات أهمية جوهرية في التعبير الروائي ، لقد ألغى الأطروحات والمؤلف والقارئ واستبقى النص كبنية لغوية (...) إن تغيير اللغة والأشكال وممارسة التفكيك والقطيعة لن يتمكنا من إنجاز ثورة حداثية دونما رؤية تتعامل مع الواقع في زمن محدد ومكان محدد ومن منظور محدد " – ينظر : " مقدمة وسبع أفكار عن الرواية العربية ، ضمن أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين –الإبداع الروائي اليوم – آذار –مارس (مجموعة من الكتاب) ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، 1994،ط1، ص ص155- 157.

[3] - حميد لحمداني : سؤال الحداثة وسؤال الهوية ، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية" ، مرجع سابق، ص 72.

والثقافيّة باعتبارها مرجعيّة لهذا الجنس، أو بالأحرى، هي حدود للتأصيل والثقافة والجمال حفاظًا على خصوصية الأدب السّردي الرّوائي الجزائري.

ولكن، بموازاة ذلك، تبقى طبيعة العلاقة بين الحداثة والرّواية العربيّة عمومًا غير واضحة المعالم في وعي كثير من القراء والدّارسين في الحقل الثقافي الجزائريّ/ العربيّ وفي عمقه الأدب الرّوائي، لأنهم يقومونها إمّا ببعد زمني راهن معاصر، يتّخذ أمارة فارقة، تميّز بين جيلين أو مرحلتين مثل هزيمة 1967 كحد فاصل بين مرحلتين في صيرورة السّرد الرّوائي العربيّ، و محنة الجزائر بعد صدمة العاشر أكتوبر 1988 وما تبعها من انفتاح ديمقراطي ودخول البلاد في ما عرف "محنة العشرية السوداء" بالنسبة للسّرد الرّوائي بالجزائر، أو بسمة " الجدة" المتعلّقة بمنجز أنجز، وتهيأ للتداول القرائيّ، ولكنّه عند الأدباء والمفكرين الذين يدعون إليه جليّ الأبعاد والمقاصد والدّلالة. ولعلّ هذا ما يفسّر حذر واحتراس الحقل الأكاديميّ الجزائريّ/ العربيّ في التعامل مع الحداثة [1]، رغم تبلوّر مفاهيم نظريّة وإجرائيّة من قبيل" الحداثة السّردية"و"حداثة الرّواية" وما يدور في فلكهما من مفاهيم كالتجديد والتجريب والاختلاف والمغايرة والقطيعة، والتي باتت تحظى باهتمام كبير في الحقول المعرفيّة والنقديّة والإبداعيّة العربيّة والجزائريّة، إذلا تخلو دراسة تتعرّض لقضايا الرّواية الجزائرية/العربيّة المعاصرة إلاّ وتجد فيها حضوراً لهذا المصطلح ساعة تشخيص أوضاع الرّواية العربيّة

[1] - أشير هنا إلى غياب تشييد إيبستيمولوجي متين يحتفي بالنّص الروائي الجزائري من خلال جعل خصوصياته معياراً لاستدعاء المفاهيم وتفعيلها ، وهذا ما يشير إليه الباحث الجزائري محمد كاديك، بقوله :" لعلّ كثرا من الرّوايات العربية –ومنها الجزائرية- لا تعتمد ترتيب النمو الكلاسيكي للأحداث ، وتقدم نفسها في قوالب سردية حديثة ، ولكن ، هل يكون من حقنا أن نصفها بأنّها تدخل في باب –الحداثة – لمجرد تقاطعها مع الرّواية الفرنسية الجديدة في عدد من المميزات ، أو أنها تطبق ما ينبغي للرّواية الجديدة؟ ومادامت الرّواية الجديدة تمثل انقلابًا على الأنماط ، فهل يصح أن نطلق صفة " الحداثي" و" المجرب" على روائي تلقى " عصر النهضة " فلسفة غفل عنها طوال" عصر ما بعد الموحدين " ... فهل يصح أن يكون كل مطبقي رؤية ميشال بيتور مثلاً ، مجربين ، أم أن تجربة بيتور هي التي تمكنت من الاقناع لتحقق لنفسها صفة التجربة . " وفي كل ذلك يبقى مفهوم الحداثة بدون تعريف واضح ، فهو يعطي الانطباع بأنه الوسيلة إلى إنتاج بنى روائية وسردية جديدة ، أو أنّه إستراتيجية تمنح النّص الرّوائي تحوّلاً لا نهائيًا ، ولكن" الجديد" و"التحوّل" يبقى غامضًا بدوره دون معنى ". وفي هذا الأفق بالذات ، يقول سعيد يقطين مثلاً ، لم أستعمل الحداثة في مختلف كتاباتي، وحتى عندما أوظفها الآن أضعها بين مزدوجتين ، وسأظل أفعل ريثما أحدد الطريقة التي من خلالها أعين دلالتها الملائمة ، واستعمالها المناسب ، ويفضل استعمال مفهوم التجريب في وسم هذه التجربة الجديدة لأنه ينبع من خصائصها الذاتية المتميزة ، بينما مفهوم الحداثة خارجي عنها ، ومن جهته يري الناقد السعيد بوطاجين ، أنّ الاستعمال المتكرر لكلمة حداثة في المشهد الرّوائي الجزائري في غير محله أحيانًا، ممّا حدا به إلى القول :" لن نشر إلى الحداثة تفادياً للفهم السيئ لها المنشر حالياً ، لأن هذه الكلمة ليست لعبة أطفال . – ينظر : محمد كاديك : مأزق الحركة النقدية الأدبية العربية / إشكالية " التجريب الرّوائي نموذجاً، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ، الخامس عشر ، وزارة الاتصال والثقافة ، 8- 9- 10نوفمبر 2016 ، الموقع الالكتروني- www.benhedouga.com تاريخ الزيارة 10.03.2018.– وكذلك ينظر: سعيد يقطين : الحداثة والسردية ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، مرجع سابق، ص 155. – كما ينظر: السعيد بوطاجين ،السّرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص 190.

والجزائرية الرّاهنة أو توصيف التّغيرات والتحوّلات التي لحقتها، ناهيك عن الندوات والملتقيات المتعلّقة بالسّرد الرّوائي وقضاياه " [1].

صحيح أنّ الإنشغال النّقدي بمسألة حداثة السّرد الرّوائي بالجزائر يؤشّر على حقبة سردية مختلفة، وتُبرّره الاختراقات التي فرضتها الكتابة السّردية فنياً، وهي تخوض المغامرة الإبداعيّة التي صاحبت رحلة النّص الرّوائي الجزائري في صيرورته، وبما حقّقته من فتوحات جمالية، بيد أنّ الاشتغال الحداثي في الممارسة الرّوائية الجزائريّة/ العربيّة، يجسّد إشكالية عويصة بسب اختلاف الرّوائيين في طرق وأشكال ممارسته، وكذا تباين مقاصدهم وأهدافهم من وراء الخوض في غماره، ويزداد الأمر تعقيداً عند توصيفه نقدياً حيث أفرز إشكاليّة اصطلاحيّة تتمثّل في الانسياق وراءما يُحيل إليه هذا المصطلح في صلته بتيار الحداثة الرّوائية الغربيّة وخاصة الرّواية الجديدةفي فرنسا، ولهذا أُطلق اصطلاح"الحساسية الجديدة" *في المشرق العربيّ، وخاصة في مصر لنعت التجربة الرّوائية العربيّة الجديدة التي ظهرت في أواخر الستينيات، وفي المغرب العربيّ شاع مفهوم "التجريب" لوصف التجربة نفسها، بينما أطلق البعض الآخر اصطلاح " الرّواية الجديدة" لتوصيف نفس التجربة مشرقًا ومغربًا. فضلاً عن الفكرة التي عبر عنها العديد من النّقاد العرب ولفتوا إليها الانتباه حين حاولوا تحديد أبرز محطات تطوّر الرّواية العربية والبحث في ملامح كلّ مرحلة" [2]، من ذلك قول نبيل سليمان:"منذ البداية جاءت الكتابة الرّوائية –سواء مع هيكل أو من سبقه- ، تجديدًا وتجريبًا في الكتابة الأدبيّة العربيّة" [3]، بمعنى أنّها تنطلق من خلفيّة سردية تؤسّس لذاكرة المبدع العربيّ، أي، تحاورالسّرد التراثي و نمط البنيّة التراثيّة التي كانت سائدة آنذاك.

[1] - أشير مثلاً، الملتقى العربيّ الثالث للرواية في مدينة سطيف عام 2007، الموسوم " أسئلة الحداثة في الرّواية الجزائرية " ، و ندوة " الحداثة السردية في الرواية الجزائرية واقع وأفاق " من تنظيم مخبر " أبحاث في اللغة والأدب الجزائري" يوم 2018/12/10، جامعة ورقلة.

(*) – تكفي الإشارة هنا إلى أنّ إدوار الخراط حين صاغ مفهوم الحساسية الجديدة نأى عن مفهوم " الحداثة في الغرب "، وهي صياغة أتاحت له متابعة مسار الانقلاب على التّقليد (الحساسية التقليدية)، ضمن السياق الأدبي العربيّ ، حيث راى و خلافًا لمؤرخي بداية التجديد بحرب 1967، أن أصول الحساسيّة الجديدة هي إنجاز الكتابة الإبداعيّة الحقيقي في مصر خاصة، و تعود إلى أواخر الثلاثينيات وإلى الأربعينيات مع أدباء غامروا في فهم المجهول ، من أمثال فتحي غانم وعباس أحمد ولويس عوض ، لذا فالتحديث عند الخراط ، ظل على هامش الممارسة الروائيّة السائدة ، إلى أن فسح له مجال الانتشار ، بوضع مفهوم الواقع نفسه موضع السؤال " – ينظر في هذا الصدّد : إدوار الخراط : الحساسية الجديدة ، ص ص 10- 13.

[2] - عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس ، دط، 1972، ص 177.

[3] - نبيل سليمان: المنعطف الروائي الجديد، مجلة الآداب، دار الآداب، بيروت، لبنان، العدد 8/7، سنة 1997، ص30.

وفي هذا الإطار، يذهب بعض الباحثين إلى أنّ رواية "زينب"1914 مثلاً، تأسست على أبعاد" غايتها ترسيم الحداثة في مجتمع يصارع صورة (الشيخ)فيه، ولا أدّل تأليفه كتابًا عن(روسو) ومواقفه من اللّغة أداة للتّعبير والتواصل. على أنّ هذا التّرسيم انبنى على التّدرج ولم يأت دفعة واحدة . فكتابته لـ زينب وقعت بداية باسم " فلاح مصري"، دون أن يتم ويتحقّق تجنيسها في " رواية" .ذلك أنّ محفل التّلقي لم يألف بالذّات:

أ- فضح وتعرية واقع الأسرة العربيّة.

ب- لم يتداول وبشكل موسع جنس الرّواية.

ج- ويرفض ما يعد حداثيًا وعقلانيًا. [1].

وبهذا الرّأي، يبدو أنّ رواية "زينب" حملت أصداء الفكر النهضويّ التحرّري آنذاك خلافًا للنصوص" الرّوائية التي كتبت قبلها والموسومة بالنبرة الوعظية والأخلاقية، وجاءت مستجيبة لرغبة الكاتب ولاستيهاماته ولحقّ ذاكرته في استعادة مخزونها من اللّغات والمشاهد والشّخوص التي لا تنفصل عن كلاهما [2]. ولكن ما ينبغي الإشارة إليه، هو أنّ الرّواية العربيّة وضعت هويتها- زمن التأسيس- خلافًا للرّواية الغربيّة في ظلّ انغلاقية الخطاب السّائد، ونقصد به خطاب النهضة الّذي شابته ثقافة تصنيف المعارف الّتي تتأسس على رفض التعدّد والاختلاف، أو بالأحرى المجتمع الحداثيّ الذي يقتضيه الجنس الرّوائي، وهنا يتساءل الناقد أحمد اليابوري " كيف يتأتى لنا، في ضوء النقد (العربي القديم) أن نتناول بالتحليل روايات عربيّة معاصرة متأثرة بتقنيات الرّواية العالميّة من تداخل مستويات التعبير وتنوع منظورات السرد، وتعدّد الأصوات واللّغات " [3]، بما يكشف من جهة، الغربة الجماليّة التي عانت منها الرّواية العربيّة، ومن جهة أخرى، يُثير الانتباه إلى أنّ التحديث ليس وليد الفترة المعاصرة ، بل إنّه واع، منذ زمن بعيد، بتجاوره مع المعايير والتقاليد الرّاسخة، ممّا يجعله يتمثل في تجارب سردية تتصارع بشكل مباشر مع الأشكال السائدة حينئذ، لكونه يدفعها إلى تطوير تقنياتها.

[1] - نور الدين صدوق :الكتابة الروائية العربية/بين ذاكرة الرواية ورواية الذاكرة،ضمن كتاب" أبحاث في الرواية العربية" مرجع سابق، ص127.

[2] - محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الرباط، المغرب، 1996، ص ص32- 33.

[3] - أحمد اليابوري : النقد الأدبيّ المعاصر ، مجلة الوحدة ، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط، المغرب، ع49، 1988، ص 8.

هكذا، إذن، يطرح مفهوم السّرد الحداثي في مشهدنا الرّوائي، مسألة التّعالق الحاصل بين الرّواية العربية والرّواية الغربية عموماً - عكس ما لاحظناه في نسق الثقافة الغربيّة، وتضاعفت هذه العلاقة مع الفرنسيّة الجديدة، وهي حقيقة يستبطنها التساؤل الذي صاغه أحد الباحثين العرب قائلاً:" وإلاّ لماذا نسمي مجموع النصوص الرّوائية التي أنتجت - في الحقل العربيّ بعد الستينيات - بـ" الجديدة" أن لم نكن نعني أنها تنتسب إلى حقل الانتهاكات والتعارضات التي جسدتها الرّواية الأوروبية، وبالتحديد الفرنسيّة الجديدة مُمثلة بروايات آلا ن روب غرييه، ونتالي ساروت، وكلود سيمون" [1]. وهذا ما أكده الرّوائي "رشيد بوجدرة"، حين أعلن" انتسابه إلى الرّواية الجديدة، معتزًا كثيرًا بالرّوائيين الذين يعتبرهم أساتذة له(...) كما يعتزّ بصداقته مع كلود سيمون ، وآلا روب غرييه" [2]، ممّا أتاح لبوجدرة وخلفه سروده الرّوائية لحمل تصوّرات وجماليات الرّواية الفرنسيّة الجديدة،التي أعلّت من سلطة الشّكل، لاسيّما وهو القادم من الكتابة باللّغة الفرنسية إلى العربيّة، ليُشعل فتيل الحداثة في السّرد الرّوائي الجزائري، بل العربي كلّه، لقترح مفهومًا للرّواية الحداثية، فهي- من منظوره- " التي تبحث عن كيفيات حكي الحكاية، وليس محتوى الحكاية، وبالتّالي تنحو منحى التشعّب وتراكم الطبقات والثقافات " [3].

في ضوء ماسبق، أميل إلى القول بأنّ سؤال الحداثةفي المشهد الثقافي الجزائري/ العربيّ، هو سؤال الرّواية نفسه، ويمتد ليشمل الهوّية والثقافة، لهذا فغالبًا ما طرح الرّوائيون الجزائريون، والعرب بوجه عام، السؤال القلق على أنفسهم، وهو كيف أقول:

وهنا تبرز قضية الأصالة والخصوصيّة الثقافيّة كرد فعل لفكرة التّبعيّة للغرب، وترى الناقدة يمنى العيد:" أنّ هذا السؤال يعني التحرّر من التقليد والمحاكاة ، ويشير في العمق منه إلى أنّ لنا حكايتنا، وأنّ علينا أن نقولها وأن قولها **لا يستقيم إلاّ بفنيّ له**" [4]، وصفة الفنيّ هنا تتعلّق برؤى جماليةمشيّدة يمارسها السّرد، وتبنى في صيرورة تأويل مبني على فهم جمالي بخصوصية

---

[1] - فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم والناشرون بيروت ، لبنان، دط، 2009، ص11،

[2] - محمّد ساري : هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر ، العدد01، جوان 2002،ص31.

[3] - Rachid boudjadra :Une Tragédie Gracque des embarqués deL histoires.L,iverEscQ. Magazine littéraire .Alger.n°06. 2010. P23.

[4] - يمنى العيد: الرواية العربية ، المتخيل وبنيته الفنية ، مرجع سابق ، ص7.

النّص واللّغة والسياق الثقافي الجزائري، وفق جماليات **التمثيل والإيهام**، ذلك أنّ النّص التخييلي" لا يفضي إلى واقع خارج عن النّص، بل كلّ اقتراض يقترضه (وبشكل دائم) من واقع(...) يتحوّل إلى عنصر تخييلي" [1]،ممّا جعل أدبيات النّقد الحداثي تربط مفهوم التّخييل*بالكتابة، وهما مفهومان يشكلان جوهر الأدبيّة، والتي تؤسّس أصالة النموذج الرّوائي ودرجة إبداعيّته، وبالتّالي تحقّق حداثته.

وبشكل عام، يبدو أنّ سؤال الرّواية الجزائرية والحداثة، سيظل مشروعًا، كونه لا يتمظهر بسمة واحدة، بل يتمظهر في صيغ كثيرة منها ما يُكمن في التأسيس والتأصيل، والتطوير والتجريب والابتكار والاختلاف، ويبحث في إشكالية الهوية والخصوصيّة، وكلّها مفاهيم تتغذى من وعي الحداثة الغربيّة بمرجعياتها المختلفة، وربطها بالمتغيّر القيميّ المجتمعي وإشكاليته الثقافيّة والسياسيّة. و بمثل هذا تنبّه إليه الناقد محمّد برادة، حين حاول وضع نمذجة للرّواية العربيّة في حوارها مع واقعها وسؤالها النّقدي، فاختار صيغة" الكينونة والبحث عن أشكال جديدة " ليُحيل على التحوّل الذي لحق بمسار الرّواية العربيّة بعد نكبة 1967، وتراجع قوى التّقدم واستفحال القمع والحكم الفرديّ" [2]، ثمّ، ما لبث يثبت " أنّه لا يهم كثيراً أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرّواية العربيّة طابع التجريب أو الانقياد - أحياناً- لتأثيرات شكلانيّة وطلائعيّة أفرزتها تجارب روائيّة في أنحاء أخرى من العالم،لأنّ الحصيلة، بالرّغم من كلّ شيء، تبدو على جانب من الأهمية: فالأسماء كثيرة، نسبيًا، وموزعة على معظم البلدان العربيّة، ونقاط الالتقاء حول مفهوم التجديد الرّوائي متقاربة رغم الشروط المحليّة والنمو الرّوائي المتفاوت من بلد عربي إلى آخر " [3].

---

[1]- Girard Genette :fiction et diction :édition du seuil.paris.1991.p20. -

(*)- المقصود بالتّخييل هنا، الوقع الناتج عن المظهر التركيبي وتحديدًا عن الترتيب المتعلّق بالكتابة في مرجعيتها مع حدث ما، واقعي أم خيالي. ويحيل إلى نوع من الثبات (ضمن انغلاق النّص)، ولهذا يتحوّل إلى آلية داخل النّص تعطيه خصوصيته. وهذا ما تؤكده أدبيات الحداثة ، حيث تشدّد على أن التخييل أعم من الخيال ، كما أنه سمة بويطيقية للأدب بصفة عامة ، والسّرد بصفة خاصة ، وتعد الرّواية جزءا من التخييل السّردي ، لأنّها تلتجئ إلى التمثيل ، وتوهيم الواقع أثناء تشخيص الذات والواقع ، وعالمها الروائي (Romanesque). وبهذا ، تفترق الرواية الجديدة والحداثية عن الرواية الكلاسيكية بخاصية التّخييل . - ينظر جميل حمداوي : دراسات في النّقد الرّوائي، دار نشر المعرفة، الرباط ، المغرب ، ط1، 2013، ص130.

[2]- ينظر: محمّد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مرجع سابق ، ص 22.

[3]- المرجع نفسه ، ص 23.

إذن، فسواء نتفق أو نختلف حول مفهوم الحداثة وصيغتها السّائدة في الجزائر، فربّما نحن جميعاً - بتعبير محمّد بنّيس- متورطون في الحداثة، وقد أصبحت أثراً من آثار جسدنا .. وحتى لا نتوه في المفارقات والمطابقات نثبت في الحداثة حداثات والمشترك بينها هو أرضية الغرب تقنيّة وفكراً وإبداعاً" [1]. وبالنّظر إلى هذا المشترك، فإنّ الخيط الناظم لهذه" الحداثات" هو ما يعبر عنه النّقاد بالمثاقفة والتفاعل. وعليه أقدّر، أنّ التّفكير في الحداثة و الاقتراب من منطق الحداثة في السّرد الرّوائي الجزائري، يقتضي أولاً: تمثّل الموروث لإنجاز التجاوز الحتمي، وهذا الموروث على مستوى الرّواية حقل واسع من الإنجازات، ومن الصعب اختزاله إلى تقنيات ميّزت مرحلة عن أخرى سواء على المستوى العالميّ أو العربي، وثانيًا: أن يكون الكاتب مخالفًا للآخرين ومتميّز عنهم، بما يعني تحديد النصّ الرّوائي الذي - حسب تودوروف - [2] خرق النوع الأدبيّ، أي خرق قانون الكتابة الرّوائية السّائدة في الجزائر، ما هو هذا النصّ؟، الذي يفترض فيه تمثّل الحداثة وتأسيس مفاهيمها وقيّمها إبداعيًا في إصغائه للواقعيّ الاجتماعيّ وانشغاله بأحوال الذّات والتّاريخ والتراث.

بل وحتى، إذا ما سلمت أنّ الحداثة بالنسبة للرّواية الجزائرية "هزة معرفيّة وجماليّة، بناء على المبدأ الحداثي القائل بنسبيّة الأشكال والأشياء، بما يُتيح للفاعليّة الإبداعيّة أن تؤسّس لمفهوم حداثي يستمد مشروعيته من قوة المتخيل" [3] وفعل الكتابة، التي تسمح بهوامش كبيرة للحرية. فهل توجد في الأدب الجزائريّ المعاصر رواية كلاسيكية وأخرى حداثية ؟ ما هي مقومات كلّ نمط من هذين النمطين؟ من أين يبدآن وإلى أين ينتهيان؟ وهل العلاقة بينهما مبنيّة على التعارض أو التجاوز؟ وهل يُمكن اعتبار طرائق السّرد للنّصوص الريّادية المرتبطة بالنشأة/التأسيس والمشهد الثقافي والسياسي الذي أطّرها هي النسق الكلاسيكيّ للرّواية الجزائرية؟ ومن ثمّ، ألم تكن محنة تسعينيات القرن الماضي التي هزّت الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ، فاجعة للرّواية أيضاً، ومن جهة مستنهضة لها، كي تتجدّد، وتُطعم بنياتها الشّكليّة والحكائيّة، لتتجاوز السّائد، وتؤسس لوعي جماليّ مغاير؟.

---

[1] - عبد الله أبوهيف :الأدب العربيّ وتحديات الحداثة /دراسة وشهادات ، دار الباحث للطباعة، سورية ، ط1، 1987، ص15.

[2] - عبد الرحيم مودن : الحداثة بين الرغبة والإرغمات ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق ، ص 144.

[3] - عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، مرجع سابق، ص 144.

أحسب أنّ إعادة طرح هذه الإشكالية الطرح الصحيح، هو ما من شأنه أن يرفع بعض اللّبس عن الجدل النّقدي المتفاعل في العلاقة بين ما يسمى " تيار- كلاسيكي " و "تيار- حداثي " في نص الرّواية الجزائرية بدءاً بإشكالية المصطلح، وانتهاء بسؤال الحداثة والخصوصيّة. والحقّ، وإن كنت أنطلق في هذه الأطروحة من فرضيات تأخذ بعين الاعتبار، تأثير قيّم الحداثة الغربيّة في النسق الثقافي الجزائري، فإنّ ذلك لا يلغي سؤال الهوية والخصوصية التي لا يجب أن ينفصل عن الحضور في العالم، على اعتبار أنّ هذا الحضور يُمثل كنه هذه الحداثة على الأقل على مستوى التفكيرالأدبيّ والسّرد الرّوائي، فقد غدا "استرسال الأنساق الفكرية وتداخل المرجعيات له آثار بيّنة في بلورة المفاهيم وجعلها تختص بسمات قد لا توجد في غيرها وهو ما يبني مجال ذاتية المفهوم ونسقيته المفردة " [1] وهذا ما يسميه النّاقد إدوارد سعيد "**الاختلاف**"، ذلك أنّ " فكّ الارتباط والإنزياحات التي طالت الثقافة الحداثيّة ... هي إحدى النتائج التي نشأت في أعقاب عصر الهيمنة الإمبريالية.إنّ تعبيرات مثل المفارقة الساخرة الحديثة، والتشظية، وحتى الأمل في رؤية الرّواية عملاً يضمّ توجهًا خلاصياً... كلّها كانت نتائج مباشرة نجمت عن التّحديات التي أفرزتها السيطرة الغربيّة على العالم" [2].

لكأن الاختلاف والتميّز، هو الرّهان الأساسي للهوية والخصوصيّة الحداثية للمشروع الثّقافي الجزائري وفي عمقه السّرد الرّوائي،حيث تتشكّل" الهوية الذاتيّة في مجازات السّرد كما تؤكد هيرموطيقا بول ريكور وتكتسب الأمم هويتها الجماعيّة عبر قوة السّرد، ذلك لأنّ سرد العالم والذّات، يختلف من مجتمع إلى آخر، ويتفاوت في طريقة تشكّله من سياق إلى آخر، حسب موقع الأفراد في مجتمعاتهم، وطبيعة تفاعلهم وتواصلهم مع منطق تدبير واقعهم، فالأمم "مرويات وسرديات كما يوضح النّقد الثقافي، بما في ذلك دراسات ما بعد الكولونيالية، التي ترى في السّرد شرطاً ضروريًا للمعنى والمعرفة،معرفة الذّات والعالم، وتتّم عملية البنينةPROCESS OF STRUTURING، في الصياغة التخييليّة للذّات والعالم، وفي تشكيل عالم

[1] - علي الشبعان: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل(بحث في الإشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ،لبنان ، ط1، 2010، ص60.

[2] - Edward said :culture and Imperialism. New york vintage. 1993.p188.

متخيّل، تُحاك ضمنه استراتيجيات التمثيل(la representation) "[1]، التي تؤسسها الذّات الساردة حول هويتها وحضورها في العالم، مادام الأدب الرّوائي" لا يصوّر الذّوات وإنّما يصدر أحكاماً حول وضعها ويبحث لوجودها عن أشكال جديدة "[2]. بما يؤكد خصوصيّة السّرد الرّوائي الثّقافية باعتباره خطابًا منتجًا للمعرفة بالإنسان والعالم، ويخضع إلى حتميّة التطوّر التي تقتضيها الحياة، احتكاماً إلى هيمنة الحداثة التي" تواجه الرّوائي الجزائري - مثلما تواجهنا نحن أيضًا- كلّ عام بسيل من الحقائق وفيض من الرّؤى والأصوات والمعلومات، وفي مواجهة هذا الفيضان المشهدي الذي انفتح عن آخره، يشدّد الرّوائي المعاصر على الحاجة إلى رواية تكون أكثر انتقائيّة، وأكثر قدرة على ملامسة تخوم الواقع والمجتمع بانطباعات وطقوس وديناميّات أكثر أساسية من ذي قبل"[3]، لتبدع صلات جديدة من"الإنتاجيّة النصيّة"، لا تتوقّف على تمثّل تقنيات سردية تمثل حداثة الآخر فحسب، بل تقتضي خصوصية الرّؤية السّردية للعالم التي تحدّد طريقة استخدام هذه التّقنيات وإمكانيات الإفادة منها "[4].

ولا شك أنّ قراءة متأنيّة لما تراكم من نصوص روائية جزائرية ، وما صاحبها من وعي نقدي شخص أوضاعها وجمالياتها، تكشف أنّ رهان الرّوائي الجزائري، لم يكن مقتصرًا على الإنتاج الكميّ، بقدر ما كان منشغلاً أكثر بتحديث أشكال الكتابة من منطلق أسئلة الواقع وتجدّد السياقات، حيث ظل تاريخ الرّواية الجزائرية يتشكّل في نطاق وعي نظري- جمالي منفتح على آفاق التحرّر من أعباء السّرد الواقعيّ الإيديولوجي بالحفر عميقًا في اللّغة والمتخيّل، لتشييد تجربة خاصة فرضتها ارتباطات الكتابة الرّوائية بالنّظام الثقافي - الأدبيّ العام بالجزائرومستلزمات الشرط السوسيو- تاريخيّ المؤطر لها. فماذا عساه، أن يكون موضوع الرّواية التي تريد أن تكون حداثية، إن لم تكن الجزائر بمجتمعها وواقعها وتاريخها وثقافتها، أو بالأحرى، الإحاطة بالأسس النووية لهذه الحداثة، أي الروح والإنسان والمادة واللّغة !؟.

---

[1] - وهنا يلّح " بول ريكور على أنّ المعقولية المتوخاة من السردية هي الاستبصار الذي يفضي إلى إنتاج المعرفة والفهم بالذات والعالم . ومن ثم ، لا يمكن حصر الاستراتيجيات السردية ضمن حدود بنيوية ، تقلص من امتدادتها الثقافية والوجودية ، لأن أي سيرورة سردية تطمح إلى تشييد عوالم ممكنة تشتغل باعتبارها ترميزا للذات والعالم " - ينظر: محمّد بوعزة : سرديات ثقافية/ من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2014، ص16.

[2] - حميد لحمداني : نظرية قراءة الأدب وتأويله، من المقصدية إلى المحصلة ، مجلة علامات ، العدد 26، مكناس ، المغرب ، 2006، ص14.

[3] - جيسي ماتز : تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص390.

[4] - فخري صالح: في الرّواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، القاهرة ، ط1، 2010، ص 22.

وعلى العموم، أصبح السّرد الرّوائي في التجربة الجزائرية يعرف تحوّلات بنيويّة على مستوى جميع مكوناته بحثاً عن التميّز الفنيّ والجماليّ لتجديد المتخيّل وتطويره، الأمر الذي يدفع إلى ضرورة التّفكير في شكل الاقتراب من سؤال النزعة الحداثية ولفعلها التجديدي، لذا حرصت على أن يكون هذا المدخل تفحص منهجي، بهدف بلورة رؤى جديدة حول موضوع حداثة السّرد الرّوائي الجزائريّ وآليات اشتغالها، وعُنيت برصد ما تيسّر من مفاهيم حول حداثة السرد الرّوائي في الثقافة الغربيّة، نظرًا لأهمية التأثير الذي مارسته هذه الثقافة على الحقل الرّوائيّ والنقديّ الجزائريّ، وحرصت على وضع اليد على الإشكالات التي يطرحها مفهوم الحداثة في اتّصاله بالرّواية الجزائرية، في سياق تصوّري الأساس الذي يرى أنّ النّص السّردي لا يقوم على معيار ثابت، وأنّه في علاقة بنيوية دائمة مع تجدّد السياقات و يختلف من مجتمع إلى آخر، ويتّسم بانفتاحه أمام حركة التّخلّق الداخلي ضمن قواعد الجنس الرّوائي ومقوماته، ومدى كفاءة الرّوائي في الإبداع و رغبته في التجدّد المعرفي والفنيّ.

ولعلّ اقترابي من مقترح"الاشتغال الحداثي"باسم السّرد، إنّما يتوخى إضاءة الاصطلاح وبسط إشكالاته نظرياً وإجرائياً، بتقدير شروط الجنس الرّوائي واستدعاء طاقته السّردية في صياغة المكوّن الجمالي، كما يعود إلى كون هذا الاشتغال يشمل بنية الشّكل الذي لا يُلغي خصوصيّة الحكاية، وهو مجال، أيضاً لتكثيف تمثّلات الحداثة في الإنجاز النّصي، التي تخلق معاييرها وتخترقها باستمرار. وأحتكم في هذا المعطى إلى أنّ الإبداع السّردي لا يعرف حدوداً ولا يقرّ بالأحادية، فالفعل الإنسانيّ الحضاريّ منفتح ومتداخل في كلّ زمان ومكان، بما يعزّز حضور الفرضيّة المعرفيّة في الحداثة السّردية الجزائرية أو الحداثة المعرفيّة في الكتابة الرّوائية، التي تقتضي طموحاً إبداعياً ووعياً نظرياً داخل الفضاء الرّوائي، وقد تمتد إلى القيّم الاجتماعيّة والثقافيّة والمواقف والرّؤى الحداثيّة التي تنطوي عليها أفكار الرّوائيين وشخوصهم كذوات مثقفة تتطلّع إلى عوالم أكثر رحابة وحرية وجمال، من خلال الثورة على القيّم التقليديّة الجامدة في المجتمع والدعوة لتجاوزها نحو آفاق التحرّر والوعي الحضاري على اعتبار أن الرّواية الجزائرية حالة ثقافيّة بامتياز تتغذى على تحوّلات المجتمع والقيّم والسياسة، كما أنّها حلقة ضمن سلسلة الرّواية عموماً.

الفصل الأوّل

مقولات خطاب الحداثة بين الكونيّة وخصوصيّة السياق الثّقافي الجزائريّ

1.- في الرّؤية الحداثية الغربيّة وقلق الخصوصيات الثّقافيّة

2.- الحداثة: إضاءة الاصطلاح وبسط إشكالاته

3.- خطاب الحداثة: جدل الكونيّة ومطلب الخصوصيّة الجزائريّة العربيّة

1.- في الرّؤية الحداثية الغربيّة وقلق الخصوصيات الثّقافية:

أمسى في حكم المسلّم به، أنّ الثقافة العربيّة اكتشف الحداثة بشكل غير مباشر ، فهي لم تتعرّف عليها بوصفها أفقاً للتّفكير والتّغيير ضمن نظام معرفي متجدّد باستمرار، بل وقفت شاهدة عليها بالتّأمل والإعجاب والاقتباس والرّفض أحياناً،من خلال إيديولوجيتها التّحديثية المتمثّلة في التحوّل الاجتماعيّ، والتطوّر التّقني، والازدهار الاقتصادي، والتوسّع الاستعماري، بمعنى أنّ الحداثة La modernité - حداثة أوروبا، قدمت رؤيتها وقيّمها وأطروحاتها إلى بقيّة المجتمعات الإنسانيّة الأخرى بطرق مختلفة أهمها التمدّد الاستعماري، بوصفها ضرورة حضاريّة ومعرفيّة- فنيّة لكلّ الثقافات*، كان فيها الجنس الرّوائي الوسيط الحداثيّ الأعظم تفوقاً، وأحد أهم الأشكال الأدبيّة الثقافيةوالجمالية، التي لم تعبّر، عن التوسّع الاستعماري فحسب، إنّما ارتبطت به، ذلك أنّ الشّكل الرّوائي بحكم معاصرته تاريخ الغرب الحديث، وانبثاقه من رحم الوعي البرجوازي، سرعان ما استجاب لرغبات هذا المجتمع الذي أفرز تطلعات استعماريّة عكست مخياله البُطولي الزاحف نحو الابتكار والتوسّع، في الوقت نفسه الذي أدرج نفسه، أي - الشّكل الرّوائي- في سياق ثقافة المجتمع الغربيّ وشكله الاجتماعيّ.

ولهذا اكتسب السّرد الرّوائي مكانة خاصة " كونه نوعًا جديدًا يحتاج إلى شرعية أدبيّة تُمليها الاعتبارات الإيديولوجيّة والسياسيّة التي حملها البرجوازيون الغربيون الجدّد، فكانت الرّواية بيانهم الجمالي، ووسيطًا ثقافيًا، ومعبرًا لتواصلهم في تاريخ السّرد العام، أمّا الاستعمار فقد وجد فيها أفضل وسيلة تمثيليّة لبيان فلسفة التفاضل، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر، بين الغربيّ وغيره " [1]، بما يعني أنّ بروز هوية الغرب الثقافيّة، ارتبطت منذ البداية بوضع السّرد الرّوائي في تلازم مع الظاهرة الحداثيّة الاستعماريّة، أو بما يُمكن تسميته بتعبير إدوارد سعيد

(*)- أشير هنا إلى بعض المواقف التي ترى" أنّ رؤية الغرب للغير تكوّنت على النّظر إلى كلّ تنوع حضاري باعتباره اختلافًا جوهرياً مع ذاته الحضارية، ولم تكن التجربة الاستعمارية المديدة في الجغرافيا العربيّة الإسلامية مثلاً ، سوى حاصل رؤية فلسفيّة تمجّد ذاتها وتُدنئ من ذات الغير.من أجل ذلك سنلاحظ كيف أنشأ فلاسفة الحداثة وعلماؤها أساساً علميًا معرفيًا لشرعنة الهيمنة على الغير بذريعة تمدينه وتحديثة، فالعقل الذي أنتج معارف الغرب ومفاهيمه، كان يعمل في أكثر وقته على خطّ موازمع السلطة الكولونيالية، ليعدا معاً إنتاج أيديولوجيا كونيّة تنفي الآخر وتستعلي عليه. – لمزيد النوسع ينظر: مجموعة من الباحثين: جوهر الغرب/ دراسات نقدية في المباني التأسيسية لحضارة الحداثة، تقديم وتحرير: محمود حيدر، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، العراق ، ط1، 2022، ص ص13- 14.

[1] - عبد الله إبراهيم: السّردية العربيّة الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص ص 68، 72.

"التمثيل الاستعماري للعالم" [1]، وهذا ما جعل الرّواية أهم وسيط ثقافي جديد يعبر عن سياق جديد تعيشه المجتمعات الأوروبية، وتعبّر من خلاله عن تحوّلاتها وأزماتها وأحلامها، وأضحت بذلك الرّواية موضوعا أثيرًا لمختلف الدّراسات الثقافيّة واللّغوية والأسلوبيّة بما في ذلك حقل الأدب المقارن وعلاقاته بدراسات ما بعد الكولونياليّة.

هكذا، إذن، تجلّت الرّواية إحدى أهم المنتجات الأدبيّة الثقافيّة، بل أكثرها تميّزًا ، والتي جاءت بها تجربة حضارية للمجتمعات الغربيّة، و يُطلق على هذه التّجربة حسب ألان تورين A. Touraine مصطلح "**الحداثة** " بوجه عام، ويغطي - هذا المصطلح - نمطًا حضاريًا لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة والأدبيّة " [2]، حيث نقلت هذه المجتمعات عدد كبير من قيّمها المثالية وحولتها إلى واقع معيش وممارسات على المستوى الثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ. بالنّظر للدور الذي لعبه العقل في تكريس سيادة الإنسان على العالم ودحض المقولات اللاهوتية والخرافيّة، والتأسيس لخطاب بسط أطروحاته ومقولاته وقيّمه وتصوّراته ومُمارساته بفضل انسجامه مع الواقع الموضوعي و قوة التأييد الشعبي الذي رافقه، و تجلى كلّ ذلك عبر تطوّر تاريخيّ - اجتماعيّ، في إنجاز حضاري تعود إرهاصاته الأولى بما طرحه الوعي الغربيّ للحداثة من تنوير وتقدّم و عقلانية، باعتبارها أجوبة طرحتها التحوّلات المعرفيّة والتطورات التاريخيّة الغربيّة، وما تبعها من انفجار معرفيّ وتقنيّ أفرز المدنيّة الكونيّة التي أشعّت بإنجازاتها على كامل أرجاء المعمورة على نحو مدهش ومؤثر.

إزاء هذه الحقيقة، تستمد الرّؤية الحداثيّة التي أسسها المشروع الثقافي الغربيّ قوتها بكثير من الجرأة والإقدام، حيث حقّقت نضجها كمشروع حضاري وثقافي، وذلك بنمو أفكار عصر التنوير، وبتطوّر المجتمع الصناعي فيما بعد، كما أفرزت مع بدايات القرن العشرين ثورات علميّة عظيمة وحروب مدمرة، عجلت بتحلّل الصيغة الكلاسيكيّة للحداثة وتطلّعها الجمالي، وظهور طور جديد أُعيد فيه بناء قيّم ومؤسسات وأشكال وفق روى تنسجم مع التحوّلات التاريخيّة المفصليّة للغرب، انعكست على آلياته الإبداعيّة والثقافيّة، وخاصة الرّواية التي باتت في اشتغالها تضع نفسها في مساءلة التغيّرات التي جاءت بها الحداثة في اتّجاه أسئلة

[1] - لمزيد التوسع ينظر: إدوار سعيد، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة : كمال أوديب ، دار الآداب، بيروت ، 1997، ص 58 وما بعدها.

[2] - آلان تورين : نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة ، المطابع الأميرية ، القاهرة،ط1، 1992، ص16.

الواقع الغربيّ وأسئلة الكتابة السّردية، والّتي ساهمت كلّها في إعادة رسم المشهد الرّوائي وإعادة هيكلته بالكامل" [1]. بما في ذلك نحت المفاهيم من حيث هي إجراءات معرفية ثقافية معيارية، لعل أبرزها مفهوم" **الحداثة الرّوائية** "، كتوصيف أُعتمد لتأريخ اعتماد الحداثة في الرّواية الغربيّة التي أرست أهم دعائمها في تجربة الرّواية الأنجلو - أمريكية بعد الحرب الأولى، وبعدها جاءت " **الرّواية الجديدة**" الفرنسيّة بعد الحرب الثانية مرسّخة مفهوم الجدة في الحداثة، وتناسلت المفاهيم كـ "اللاّروية "و"الرّواية الطليعية ". والأمر كلّه يعني من جهة، رسم مقاربات متجدّدة للواقع الغربيّ وبأشكال مختلفة ونزعات جماليّة معاكسة للسائد، تُخبّر بها الرّواية عن واقع بات يصعب الإمساك به باستمرار، ويؤكد من جهة ثانيّة، قدرة الجنس الرّوائي على التعامل مع المعضلات والإمكانيات الملازمة للحداثة في الثّقافة الغربية، كالأعاجيب التّقنية، والفوضى الاجتماعيّة، والأحجيات السايكولوجية، ونمط التغيّر بوجه عام- وجعل تلك الموضوعات المادة الأساسية والأثيرة التي تستمد منها الرّواية تحدياتها وإلهامها" [2]، وذلك ضمن تصوّر شامل للفنّ والمجتمع والفكر والحياة، بالمعنى الذي جعل جميع مستويات الحداثة المحسوبة على ميادين الحياة تدخل في شراكة بينها.

وربّما هذا ما جعل الفنّ الرّوائي مكوّن من أهم مكونات المنظومة الثقافيّة الغربيّة، ويخضع لتحوّلاتها، كونه خطاب تفاعلي يُحدث تماسه من كافة أشكال الوعي، إذ طُبع بتلونات دراميّة ثورية، هي في حقيقة الأمر بعض إسقاطات الحراك الحضاري الذي طال الواقع في الغرب ووجد صداه في منتجاته الثقافيّة، كانت فيه الرّواية أهم الآليات الإبداعيّة التي تشكّلت داخل الإدراكات الحضريةوهوية الغرب الثقافيّة، وهذا مايختزله "كولن ولسون "حينما رأى أنّ الرّواية "في المجتمع الأوروبي حقّقت ما لم يستطيع دوارين ولا لينين ولا ماركس تحقيقه من أجل كسب رهان التحرّر والانعتاق والتطوّر" [3]. ممّا يكشف عن بعض سماتها، فلم تندرج في أفق محدّد ووحيد، لأنّها بطبيعتها البنائيّة وفلسفتها وهدفها تمرّدت على التّحديد والتّقنين لتجاري في علاقة بنيوية تجدّد السياقات الغربيّة، تماماً كحرص

[1] - جيسي ماتز: تطوّر الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 15.

[2] - المرجع نفسه، ص 56.

[3] - إبراهيم الحجري، المتخيل الرّوائي العربي /الجسد، الهوية، الآخر،محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2013، ،ص188.

الحداثة على فكرة حتميّة التحوّل بتفجير قيّم البنى التّقليديّة وبثّ الحركية في بنى جديدة تكرّس أشكال التحرّر المختلفة، كأن تبدو ثورة، تُنجز مهمتها في كلّ ما يمسّ روح الإنسان الغربي، لينجز فكرًا وإبداعًا، بعدما وضعت الحياة الغربيّة في خضمّ فيض من التحوّل الدّائم.

من هذا المنظور، يُمكن القول أنّ الثقافة الغربيّة وفرت شروطًا لحداثة شاملة عميقة الجذور في بنية واقعها الاجتماعي، المفتوح والمتحرّك، واستطاعت بلورة إبداعًا سردياً كفنّ بلا حدود تجلى كحالة ثقافيّة ينافس في سباق الحداثة، فضلاً عن توسيعه لفضاء المرجعيّة الغربيّة الحاضنة له بمقولاتها الفكريّة و الجمالية والنقديّة، حيث استطاعت مؤسسة الحداثة بإيديولوجيتها الكونيّة التأثير في ثقافات الشعوب الأخرى بعدما لعبت عملية التّرجمة والنّقل دورًا محورياً في هذا الشأن على الرّغم من أنّ " إخضاع النّصوص والمفاهيم والأفكار لجدليات التّاريخ المحليّ واللّغة القوميّة والأسئلة الخاصة أفرز معطيات ثقافيّة لا تطابق تمامًا المنتوج الثقافي المنظور إليه في سياق هذه العمليّة باعتباره أصلاً وأصولاً لنظريّة تاريخيّة غربيّة "[1].

مهما يكن من أمر، فلعلّ الوجه المُشرق للحداثة بقيّمها وسجلّها المعرفيّ وخطابها التّقدمي المُلح على التّغيير، بما في ذلك طابعها السريع و استمرارية تدفقها، جعلها تتجاوز حواجز الجغرافيا الغربيّة والعرق والثقافة والطبقة والإيديولوجيا والدّين، حيث تجلّت قدرتها "في العصف بالثوابت، وابتعاث التحلّل والتجدّد، وبثّ الصراع والتناقض، ونشر الالتباس والإبهام والغموض "[2]. وهذا ما جعل المفكرين و الباحثين يرونها تحلّ وتنتشر بسبب عالمية المبدأ وعالمية الحقائق Universalité de principe. Universalité de fait[3]. بيد أنّها تبدو من منظور الثقافات التي استقبلتها - بطرق ناعمة أو إكراهيّة - خطرًا على وجودها الحضاري في هويتها وخصوصيتها الثقافيّة،لتصبح تبعاً لذلك" قدر الإنسانيّة الاقتصادي والمعرفي المطلق معًا، من خلال المراحل المتعاقبة للتنصير(القرنين السّادس عشر والسّابع عشر)،

---

[1] - محمد رياض الدقداقي : نقد الحداثة في الفكر العربي المعاصر، يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2019، ص 89.

[2] - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1996، ص 147.

[3] - Nassim Khoury : introduction a la modernité. دار الحداثة .Beyrouth.1ط .1986.p9.

- أشير هنا، أنّ الحاضرة الحداثية الاستعمارية والرأسمالية، هي من يفسّر – بخطابها- تحوّلاتها وعملياتها الخاصة على أنّها حقائق كونيّة تشمل العالم كلّه. لمزيد التوسّع ينظر: رايموند ويليامز : طرائق الحداثة ، مرجع سابق ، ص68.

والحضارة (القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر)، والتحديث (القرن العشرين)، وإحلال النظام الدّيمقراطي (منتصف القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين)" [1]، وهذا ما يُسميه الباحث الأرجنتيني - والتر د.مينيولو*- بالجانب المُظلم للحداثة الغربيّة، بعدما كشفت - هذه الحداثة- عن وجهها الحقيقيّ ممثلاً بالنّزعة التسلطيّة - القمعيّة لثقافات المجتمعات التي تلقّت نتائجها كحال الثقافة الجزائرية،التي أُرغمت على مايُعرف بـ"الحداثة الاستعماريّة"،للدّلالة على مظاهر الهيمنة الاستعمارية التي واكبت تمدّد ظاهرة الحداثة.

ولا يخفى في هذا الإطار أنّ الثقافة العربيّة بوجه عام ما تزال تصارع تحدّيات الوعي بالحداثة، والنهل من معينها، منذ ما عُرف بـ"النهضة العربيّة"، والتي ترتبط تاريخيًا بصدمة الاحتكاك المباشر مع الغرب، الذي آذن بولادة قسريّة جديدة للوعيّ التاريخيّ والحضاريّ عند العرب، ذلك أنّ تعجّبهم و" دهشتهم من الحداثة – بتعبير فتحي المسكيني- ، هي أهم حدث روحي في تاريخهم المعاصر . وإنّ على من يدعي مهنة التفكير أن يشرع في التاريخ لذلك على نحو جذري ، إن حب الإطلاع المتأصل في ثقافتهم الأولى قد اندثر فجأة ، وأصاب وعيهم بالتاريخ انكسار عجيب ، فالعلاقة بالحداثة ليست علاقة تقليديّة بأمة أخرى، بل هي اصطدام روحي بأفق تاريخيّ لم يقع التهيؤ له أصلاً" [2]، ومن ثمّ تململ الوعيّ العربيّ جراء حالة الارتباك من وقع الصدمة التي هزّت أعماقه ورمت به في أتون تعاسة وجودية مُدمّرة، خاصة وأنّ هذا الوعيّ وقف على وجهين متناقضين للحداثة الغربية:

فهي من جهة منوال حضاري شامل يستند إلى فلسفة تنظر إلى الإنسان والعالم من خلال علاقة تفاعلية مُثمرة. وهي من ناحية أخرى، آلة استعمارية استغلاليّة، نجحت في توسيع مجالها الحيوي من خلال إخضاع الآخر والهينة على مقدّراته وطمس معالم هويته، لذلك بات الفكر العربيّ - ومنه الفكر الأدبيّ والنقديّ- معنيًا أكثر من أيّ وقت مضى بالتعاطي

---

[1] - مجموعة من الباحثين(سيزر دومينغيز –هاون سوسي- داريو فيلانويفا) ، تقديم الأدب المقارن /اتجاهات وتطبيقات جديدة، تر: فؤاد عبد المطلب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ع451، 2017، ص 87.

(*)- باحث أرجنتيني في علم الإشارة، ولد عام 1941، اشتغل في جامعة ديوك في أمريكا، ونشر أعمالاً في علم الإشارة ونظرية الأدب، واستكشف مفاهيم مثل الاستعمارية والحداثة والمعرفة والتعدّدية، وهو رئيس مجموعة " الحداثة الاستعمارية " التي تضم باحثون من أمريكا اللاتينية (فلاسفة، علماء اجتماع، باحثو إنسانيات، نقد للأدب)، ومن أبرز مشاريع هذه المجموعة، هو مشروع الفهم النقدي للحداثة.- ينظر: المرجع السّابق، ص 86- 87.

[2] - فتحي المسكيني: الهوية والزّمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة النّحن، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 2001، ص 56.

مع المنجز الحداثي،لاسيّما وأنّ مجال الحديث عن الخصوصيّة أخذ يزداد ضيقاً، كما تأكد أنّ العزلة والنّأي بالنفس عن مجريات الأحداث في العالم أمسى من المُحال" [1] .

في هذا المستوى، يبدو لي أنّ أهم خصوصيات الرّؤية الحداثية أنّها وضعت الإنسان في مواجهة المعرفة، لذا فكلّ حديث عن مسألة الحداثة انطلاقاً"من مقولة الواحد المتجانس، الذي يُلغي الاختلاف ويصادر التعدّد، لا يعدو أن يكون حديثاً لاهوتياً، مادام ينظر إلى الحداثة من فوق،مجرّدًا إياها عن تربتها الثقافيّة والقيميّة، وسياقها التاريخيّ والاجتماعيّ" [2]. والحال، فإنّ ما أريد التأكيد عليه، هو أنّ الحديث عن الحداثة غير مفصول عن الهوية والخصوصيّة في منظومة ما أصبح يُعرف" **بالحداثات المتعدّدة**"، أو بالأحرى"**نظرية الحداثة الخصوصيّة للثقافات**"، التي ترى الحداثة فعل إنساني كونيّ، ولو ارتبطت بأوروبا كحداثة أصليّة، بما يسمح في الوقت نفسه للرّموز الثقافيّة المختلفة- من الناحية الدينيّة، أو القوميّة، أو العرقيّة، أو الإثنيّة، والأهم في الخصوصيات اللّغوية والمعرفيّة، أوفي أنماط الحياة- ، أن تُنتَج في حداثات بديلة تنهل من الحداثة الغربيّة بما ينسجم مع مقومات الهوية والخصوصيّة الثقافيّة.

لأنّه وفي كلّ الأحوال، ورغم استمرار التأرجح بين رفض وقبول الرؤية الحداثيّة الغربيّة، لثقل الموروث العقائدي في حاضرنا العربيّ، ينبغي العمل على الجبهة الثقافيّة باستخدام الآليات التي تُسعف الوعيّ العربيّ بتمثّل الحداثة، والعمل على كسب رهانات العلم. فليس غريبًا أن تطرح أسئلة من قبيل كيف يمكن لنا - كعرب- أن نفكر ونشعر ونسير بطريقة متوائمة مع التطورات المعرفيّة والمجتمعيّة الحديثة بحيث نصبح ذوي فعالية في التأثير في واقعنا وفي تطويره ؟ " [3]. وبهذا المعنى فإنّ الانخراط الإيجابي الفاعل في استثمار ما اصطلح عليه عبد الله العروي" المتاح للبشرية جمعاء" [4]، مع ضرورة الاستقلاليّة وحرية المبادرة التي تعتبرشرطاً أساسياً في شروط الإبداع وتأكيد الذّات في شرطها الأنطولوجي لصناعة

---

[1] - محمد رياض الدّقداقي : نقد الحداثة في الفكر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 10.

[2] - محمد الشيخ: المغاربة والحداثة/قراءات في مشاريع فكرية مغربية ، منشورات رمسيس ،الرباط، سلسلة المعرفة للجميع ، ع 34، مارس 2007، ص7.

[3] - عاطف أحمد: إشكالية تحديث الفكر العربي ومفهوم الإسلام النقدي، مجلة أدب ونقد،القاهرة ،العدد96 ، يونيو 2002، ص 23.

[4] - يقول عبد العروي، بصدد تصيير علّة التّخلف العربي إلى عامل تقدّم : " إذا كان لا بدّ من الاختياريين بين المنهج التّقليدي وبين الليبرالية ، فإنّي أختار هذه الأخيرة على أن أتجاوزها سريعاً نحو اشتراكية عصرية " ، للمزيد ينظر : عبد الله العروي ، العرب والفكر التاريخي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط4، 1998، ص ص 18- 19.

الثّقافة، والتعامل مع الثقافات السائدة - بصرف النّظر عن نوعيتها وخصوصيتها ومرتكزاتها- باستحضار الفاعليّة الثقافيّة، باعتبارها الطاقة الخلاّقة الإبداعية ذات الدّلالة الإنسانيّة. فلا خيار لنا، إذن، في الحياة خارج الحداثة التي تسارعت وتيرتها المتغيّرة إلى ما بعد الحداثة والعولمة. وأقصى ما نستطيع فعله في هذا المضمار، هو أن" نبتكر طريقة للتعايش... عسى أن نحافظ على وجودنا/ هويتنا الثقافيّة. فقد غدا الأخذ بناصية الحداثة والانخراط في أفق التّفكير الحداثي المنفتح شرطاً ضروريًا لكلّ الثقافات الكونيّة، التي أصبحت اليوم، يُنظر إليها كمشروع يهمّ الإنسانيّة جمعاء" [1]، خصوصًا بعدما تآكلت الفروق بين الهويات، واستحالت الأصالة تحجرًا، وتحوّلت أطروحات ودعاوى المعاصرة التّابعة والنّاقلة إلى مشاريع تابعة، فحتى الثقافة ومفاهيمها أصبحت تعرف إعادة تشكيل - مثلها مثل غيرها من الحقول المعرفيّة، ومظاهر الحياة عمومًا- ليس بفصل حقولها المعرفيّة فحسب، وإنّما بتجاورها وتشابكها، وتأكيد العلاقات بينها، فلم يعد" بإمكاننا أن ندّعي اليوم خارجيّة الآخر الغربي عنّا، فقد أصبح بحكم العوامل التاريخية(...)جزءًا من ذاتنا المتحوّلة في الزّمان.إنّ الآخرالحداثي اليوم متحقّق في الذّات بأشكال لم نعد نتبيّن حدودها بصورة واضحة وتامّة " [2] .

تبعًا لهذا النسق العام، وعندنا في الجزائر، وفي بعدي "الرّواية" و"الحداثة" في آن، نلتقي مع السّرد الرّوائي، باعتباره نتاج غير مفصول عن سياق الوضع السياق السوسيو ثقافي والحضاري الجزائري، ومعه جملة من القضايا والإشكالات، وهنا حقيق عليّ أن أتساءل مع أحد الباحثين: هل" تشكل "حداثة ما" على مستوى النص السّردي الرّوائي الجزائري يبقي رهينًا بتشكّل حداثة ما على مستوى الفكر والثقافة والسياسة والسلوك، أو بحدوث " تحديث" مواز على مستوى بنيات أخرى غير أدبيّة (اجتماعية واقتصادية وتكنولوجية وإدارية)؟" [3]، وإلى أيّ مدى يفرض إطارنا التاريخيّ والثقافيّ "مسألة الحداثة"، وكيف يُؤشر أبعادها ويُمهد أرضيتها ويفرض أشكالها السّردية؟. وهل يُمكن لرواية حداثيّة أن تُكتب في الجزائر وتسمى حداثية وجزائريّة دون أن تكون على صلة وثيقة بالهوية الثقافيّة للإنسان الجزائري، أوبشرطه التاريخي

[1] - كمال عبد اللّطيف: أسئلة النهضة العربية " التاريخ، الحداثة، التّواصل " ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2004، ص 171.

[2] - المرجع نفسه، ص 161.

[3] - العلام عبد الرحيم: سؤال الحداثة في الرواية المغربية ،مرجع سابق، ص 17.

وتضاريس مجتمعه التقليديّ باعتبارها مرجعيات السّرد الرّوائي وعنوان للتأصيل والثقافة والجمال والخصوصية؟.

فلا شك أنّ اعتماد فكرة الخصوصيّة السياقية في نشأة التجارب الإبداعية وتطوّرها، فضلاً عن حرص الكتابة الرّوائية الجزائرية أن تكون خطابًا يُراهن على أن يكون ثقافيًا ومعرفيًا وحاملاً لتصوّرما للأدب والكتابة، يستدعي" إنتاج رواية جزائرية"، ليست فنّ تسلية فحسب، بل حاملة قيّم، وممّر إيديولوجيا، وناشرة للوّعي الجمعي، تقترب من روح الأدب للتّعبير عن خصوصية الهوية والثقافة، بالنّظر إلى خصوصيتها السّردية وانفتاح آفاقها، وتسلحها بمنطق التحليل والتّعبيرعن المواقف والرؤى في صورة صياغة لغوية/سردية تعطي النّص الرّوائي وأنساقه المضمرة قيمة رمزية تُحيل على البعد المرجعيّ والسياق الثقافي الجزائري الذي شكّل مكونات الوعي بالحالة الرّوائية لدى المبدع الجزائري.

وهو الأمر الذي يُمكن معه اعتبار الرّواية إحدى واجهات تحدياتنا الحضاريّة والثقافيّة الرّاهنة وعنوان للتميّز بين الشعوب، وواجهةً ومعيارًا للتحرّر الثقافي.لتصير، بالتّالي، تحدياً من **تحديات الحداثة**. فالرّواية الجزائرية من اللّحظات الأولى من تكوّنها كشكل فنّي، تنتمي إلى أفق النّص الثقافي العام الذي يفكّر في قضايا المجتمع ويعبّر عن خصوصية سؤاله وزمنه وسياقه الخاص، لكأنّها بحقّ " الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه" [1]. وهي طريقة لم تتحدّد عبر الاحتفال بجنس أدبيّ وافد، تمّ غرسه في تربة حقلنا الثقافي فحسب، وإنّما بوعي كتّاب مارسوا نظاماً آخر للرّؤية، والكتابة وطرق التّعبير، و ضمّنوا ذاك الجنس الرّوائي الحديث وعيًا تاريخياً حديثًا ساهم في إغناء مرجعيات ثقافتنا، لا بإضافة مكوّن أدبيّ - ثقافي جديد فحسب، بل أغنى و لا يزال الذّات الجزائرية في لحظات تفاعلها مع المدّ الحداثي بما يعنيه من تطوّر اجتماعيّ وثقافيّ .

وعليه يصّح القول أنّ مسألة علاقة الحداثة بالرّواية الجزائرية، هي بشكل أو بآخر، هي قضية المجتمع الجزائري وسياقه الحاضن لهذه الرّواية، لذا تتعدّد الأسئلة في كلّ محاولة تروم الاقتراب من النّظام الجديد للشّكل الرّوائي الجزائري في اشتغاله الفنيّ والجماليّ والمعرفيّ، و

[1] - آلن روجير: الرّواية العربيّة /مقدمة تاريخية ونقدية ، ترجمة حصة إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 1997، ص 85.

ستظل إمكانيّة الحديث عن الحداثة الرّوائية في ظل واقع اجتماعي جزائري/عربي يتّسم بالتمزّق بين" تثاقلات التقليد وجاذبيات الحداثة" بتعبير محمد سبيلا، غير مضمونة محفوفة بالمخاطر، لأنّ الخصيصة الأهم في جوهر الحداثة خلخلة السّائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت، بما يؤشر أنّ مهمة الفنان الحداثي في المجتمع التّقليدي صعبة وشديدة التّعقيد،خصوصًا عندما يتعلّق الأمر بفنّ ذي طبيعة ثقافيّة وفكريّة ولغويّة واجتماعيّة مثل السّرد الرّوائي بما هو فنّ ينشغل بتشخيص تصوّرات الإنسان ويوثق ألمه وحلمه.

وعلى العموم، لا يمكن لأحد- اليوم- إنكار قوة انتشارالحداثة وقدراتها الإغرائيّة، أو يقلّل من هيمنة قيّمها ومقولاتهافي الحقول المعرفيّة والمجالات الإبداعيّة. وبالتّالي، فأمام العالم الحداثي(الغرب)الممقوت والفاتن والمغري في نفس الوقت، وضع العالم العربيّ والجزائري منه محل تساؤل فكريّ ونقديّ: ألا يُعتبر تبني الحداثة في الحقل الثقافي والأدبيّ الجزائري، في حدّ ذاته إقصاء للهوية الوطنيّة وللتراث؟. و من ثمّ، ماذا يُمكن أن نتبنى من الحداثة ؟ وبأيّ فهم نتمثّلها؟ وبأيّ مستوى يُمكن لنا الحديث عن حداثة جزائرية عربيّة؟. والأهم من ذلك، أيّ علاقة يُمكن أن تنشأ بين كونيّة الحداثة ونماذجها الجماليّة والفكريّة وخصوصيّة الثقافة الجزائرية العربيّة وخطابها؟ أهي علاقة تواصل وتكامل شموليّ بدعوى الحداثةمشروع إنسانيّ كوني، أم هي علاقة نفي وهيمنة وإزاحة كما يذهب إلى ذلك البعض الآخر بدعوى أنّها صيغة تحاور تاريخها مرتبطة بالمجتمعات الغربيّة دون سواها؟ .

تضعني هده الأسئلة، في عمق الجدل فيما أصبح يُعرف ب"**أشكال حداثة بديلة** "، والتي تقول عنها جير مندرك بامبرا Gurminder K.Bhambraفي كتابها" إعادة التّفكيرفي الحداثة/ نزعة ما بعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي:" إنّ نشأة الجدل حول أشكال حداثة بديلة يُعزز حقيقة أنّ شيئًا ما بصفة خاصة حديث أُعتبر شيئًا مقدرًا لا مفرّ منه. وإدراك الغرب كمأوى أساسي واضح للحداثة، وبعولمتها ارتحلت لبقيّة العالم، ويعني هذا أنّ الناس غير الغربيين يجب أن يُبدعوا الآن في دمج أشكال تراثهم مع الحداثة بأشكال مختلفة مهجّنة " لأشكال الحداثة "، وتستند هذه التأكيدات على عدد من الافتراضات، ليس أقلّها وجود ميلاد حداثة أصيلة في الغرب ، ويختلف ذلك الغرب بشكل له دلالة عن باقي العالم ، لذا ، فلئن كان

الغربيّ يستطيع التمتّع بالحداثة الأصيلة، فإنّ كلّ شخص آخر يفعل هذا مع النسخة المهجّنة ... ومن ثمّ فالحد الأدنى يستلزم التّفكير في سياق **أشكال الحداثة البديلة*** للاختيار "الثقافي" a' cultural، الذي يختلف عن التثاقف "Acculturation" [1].

ولعلّ المتأمل لهذا التصوّر، يُدرك أنّ الحاجة لإعادة النّظر للإطار التصوّري للحداثة من سياق مكانيّ وتاريخي أوسع، يبقى قائماً على الدّوام لمعالجة المفهوم المجرّد للحداثة في حدّ ذاته بوصفه إشكالية. لذلك يعتقد شارل تايلور CH،Taylor** أنّه لا يُمكن تقديم فهم أفضل للحداثة في سياق كونها"**موجة أحادية**"، لكن بالأحرى، النّظر إليها كثقافات" تضطلع بممارسات جديدة تتحوّل للاختلاف في أساليب مهمة عن بعضها الآخر، بافتراض أنّه من الأفضل الحديث عن **أشكال حداثة بديلة**، أكثر من مجرد "**حداثة**"، فثمّة مشكلة برأي تايلور مفادها:أنّ أكثر إدراك شائع للحداثة **في سياق نظريّة " التثاقف"** التي تميّز التحوّلات للغرب الحديث في سياق" **رشد أو عملية اجتماعيّة التي تكون ثقافة - حياد، وهنا أُدركت الحداثة كمجوعة من تحوّلات استطاعت الظهور في أيّ مكان، وليست مميزة لأيّ ثقافة خاصة .** [2]

في أفق ما سبق، ولمّا كان طموح هذه الأطروحة إخضاع السّرد الرّوائي الجزائري لتأمل نقديّ شامل يُمكن من خلاله إثارة النقاش وتعميق التّحليل فيما يخصّ رهان حداثة التحوّل السّردي في النّص الروائي الجزائري وعلاقته بسياقته الخارجية التي منها يستمد جوهره، سأحاول إعادة النّظر في علاقة الحداثة بنزعتها المركزية الغربيّة وخصوصية الشرط الثقافي

---

[1] - للمزيد بخصوص هذه المسألة ينظر: جير مندرك بامبرا: إعادة التفكير في الحداثة / نزعة ما بعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي، تر: ابتسام علام و حنان محمد حافظ، مراجعة : أحمد زايد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1، 2016، ص 19.

(*) - أشير هنا أنّ خطاب تعدّدية أشكال الحداثة يتجلى بصفة خاصة في ميادين الأنثروبولوجيا والدّراسات الثقافيّة و دراسات ما بعد الاستعمار ، مع أعمال علماء مثل كوماروفس comaroffs ، الذي يجادل ضد فكرة الحداثة كحدود اتجاه ما يميل إليه الناس غير الغربيين باستمرار و- بدلا من ذلك- يضع ما يعزز الجدل لإدراك الحداثة كمقوم أساسي للأنساق العالمية المتعدّدة تلك التي تكون " متنوعة وديناميه ، وتعددية، ومتعددة التوجهات " ، كما يذهب بيتر فان دير فير peter van der veer ، إلى الحديث عن " **تعددية تواريخ** " من منظور أنّ قوة وتفرّد الحداثة الأوروبية صاحبها إحساس بالتعقد والاختلاف لتصادمها مع العمليات التاريخية في عديد من أجزاء العالم . ينظر : المرجع السابق ، ص ص 17- 18.

(**)- يعتبر شارل تايلو من رواد علم الأجناس البشرية الثقافي ، وهذا العلم ارتبط بأحد الأسئلة الحداثية التي ناقشها علماء الإنسانيات ، وهو ما إذا كانت المثاقفة ، التّبني الكامل لثقافة غير التي ولد فيها المرء ، مُمكنة أو مرغوبة (هرسكوفيتش، مالينوفسكي)؟ ، ولعلّ سبب اقترح هذا الفرع المعرفي هو التوسع الاستعماري الأوروبي بعد ملاحظة اختفاء الكثير من طرق الحياة المختلفة ، والشكوك حول صواب الطرق الأوروبية ، ولهذا خطط بعض الكتّاب مثل (بارتولومي دي لاس كاساس، وميشال دي مونتين و دينيس ديديرو ، وآبي دير ينال) ، طريقة مؤسساتية كان هذا العلم أحد تجلياتها – ينظر في هذا الصدد: مجموعة من الباحثين ، **تقديم الأدب المقارن** / اتجاهات وتطبيقات جديدة ، عالم المعرفة ، مرجع سابق، ص 114.

[2] - جير مندرك بامبرا: إعادة التفكير في الحداثة / نزعة ما بعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي، مرجع السابق ، ص 19.

الجزائري، قصد تأسيس خلفيّة معرفيّةملائمة، تُدرك طبيعة الحداثة و فهم روافدها وسياقاتها الفكريّة والتاريخيّة التي هيأت لتشكلّها في الثقافة الغربيّة وانتقالها إلى مستوى كونيّ إنساني عام، ما يفترض انخراط بقية الأمم والشعوب في عملية إعادة بناء المنجز الحداثي بتطعيمه بمكتسباتها الحضارية والثقافيّة والذّاتية لحيازة **خصوصيّة ما**.

لهذا كلّه، سأعمل في هذا الفصل على وصل الحداثة بالهويّة الثقافيّة الجزائرية/العربيّة،لفهم الأنساق والأشكال التي قد تسمح لي بالتّفكيرفي حداثة الرواية الجزائرية، دون إغفال واقع المجتمع الجزائري، وبطرائق الكتابة والتخييل عن هذا المجتمع، على اعتبار، من جهة أولى، أنّ الأدب الرّوائي" ليس مجرد بناء لغوي رمزي، وليس فقط عبارة عن حكاية مسرودة، وإنّما هو قبل كلّ شيء إمكانيّة لإدراك وجودنا، فالشعوب التي تفتقر للتّخييل، شعوب هاربة من المستقبل" [1]، بما يعني ضرورة وصل المعرفة الأدبيّة بما هو ثقافي وفكريّ، وتجسير وظيفة الأدب الرّوائي بالمجتمع، ذلك أنّ الكتابة وظيفة حسب رولان بارت، إنّها العلاقة بين الإبداع والمجتمع.

وهي بهذا المعنى:" أخلاق الشّكل، أو بالأحرى، هي اختيار المجال الاجتماعيّ الذي يقرّر الكاتب أن يموضع داخله لغته " [2]، عبر حكايات وسرود تخييليّة تتغذى على تحوّلات الذات والمجتمع والسياسة والقيّم والتاريخ، لتصبح تبعًا لذلك كتابة روائيّة باحثة، وباستمرار عن الشّكل الأكثر تشخيصًا لانفتاحها على هذه التحوّلات. ومن جهة ثانية، بالنّظر إلى الحداثة كمُحرك ومُسبب معرفيّ وجماليّ، فضلاً على أنّها صيرورة غير مفصولة عن سيرورة المجتمع والتاريخ الجزائري وهو يخوض معركةالتحرّر والوجود، والغاية من كلّ ذلك معاينة وفحص تجليات المدّ الحداثي في الثّقافة الجزائريّة/العربيّة باعتباره طورًا للاختيار الثّقافي وإنتاج للمعرفة والثقافة والفنّ.

---

[1] - زهور كرام : نحو الوعي بتحوّلات السّرد الرّوائي العربيّ، مرجع سابق ، ص 12.

[2] - محمّد برادة: في تقديمه لترجمة كتاب :"درجة الصفر للكتابة " لرولان بارت ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط، ط3، 1985، ص13.

2. – الحداثة: إضاءة الاصطلاح وبسط إشكالاته

لنعترف بدءاً، أنّ مصطلح الحداثة MODERNITY /La modernité هو غربيّ صرف – المعنى الذي نتداوله بينا هذه الأيام - في حقولنا المعرفيّة والنقديّة الأدبيّة - وهو مصطلح لم يستقر بشكل نهائي، من الناحية الدلاليّةحتى داخل ثقافته الأصليّة الأوروبيّة، لذا فقد يكون من المستبعد، اعتبار استحضار جانب من الرّؤى والتصوّرات لمنظرين ونقاد تفاعلوا مع الحداثة وانشغلوا بها، من قبيل المكرور المُعاد الّذي يمكن للبحث أن يزهد فيه، وهو مقبل على مسالك فيها من الوعورة والعناء، بقدر ما يتوخى من حذر المزالق، وسط زخم المفاهيم والتصوّرات، حيث ما تزال "الحداثة" - بتعبير عبد السلام المسدي- " تعاني إشكالاً تصوّريًا متعدّد الوجهات، وعلى هذا الأساس يتعذّر على النّقاد تناولها من موقع التنظير، ما لم يفكّ التعاضل الاصطلاحي الحائم حول اللّفظ والتشابك المفهومي الرّاكن في مطاف المدلول " [1] لصعوبة حصره في حاضنة اصطلاحيّة محدّدة تستجيب لآفاقه المفهوميّة بسهولة ويسر.

ولعلّ أهم ما ينبغي مراجعته في هذا الفصل هو ضبط الحداثة وتشخيصها نظريًا، لاعتبارات منهجيّة صرفة، من خلال استنطاق آفاقها الاصطلاحيّة والمفهوميّة في وعي المشتغلين عليها في "الدّرس الحداثي الغربيّ و العربيّ"، غير أنّني أعي تمام الوعي صعوبة طرح تصوّر دقيق ونهائي للحداثة وإدراك قيمتها المُمكنة في المعنى والمدلول، والتي لا تكاد تنحصر في مجال معين، لأسباب أهمها على المستوى الأدبيّ، أنّ تاريخ الآداب العالمية " لم يعرف هزة مدمرة وكاسحة على مدى الأجيال والقرون، مثل تلك الهزة التي عرفها العالم في أواخر القرن التاسع عشر، والتي اصطلح عليها:" **الحداثة**!" [2]. وبقيت طاقة هذا المصطلح عصية على التكوين النّظري، حيث انفجرت في حقل مفهومي اتّسم بالتداخل صعُب حصره في رسم صورة متماسكة له، باعتراف أهل الحداثة أنفسهم، فما بال الكتابات الفكريّة والنقديّة التي تعرضت لظاهرة الحداثة في أفقها العربيّ التي لم تحسم فيها، بقدر ما اشتكت من غزارة المفاهيم

[1] - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1983، ص8.

[2] - عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص16.

المتعدّدة، وسيولة دلالاتها، لدرجة اعتبرت واحدة من أشد الإشكالات الفكرية تعقيدًا وتحديًا، حتى **يمكن اعتبارها ليست مفهوماً**، أو اختيارًا قوليًا يطأ العبارة وينتهي عند ملفوظها " [1] .

بما يُؤشر على إشكالية المصطلح من جهة، والقواطع والفواصل التي تفصل بين المثقفين العرب، ولهذا فلا غرابة أنّ نجد أحكام بعض الدّارسين و الباحثين العرب التي تعاملت مع ظاهرة الحداثة، لا تقوم " على استقرائها من نصوصها التنظيريّة أو التطبيقيّة كما تطرحها عليهم أقلام رادتها وكبرائها، بقدر ما تنفرد على ما ينشده هذا الدّارس أو ذاك من الحداثة، أو كما يفهمه من لفظها، أو مدلولها اللّغوي، أو مصدرها، أو الخلفية الفكرية والإيديولوجية التي ينطلق منها " [2] . فكان الاستغراق في متاهات المصطلح ومعضلات لغوية وتعقيدات فكرية يضّل خلالها القارئ طريقه ولا تتحقّق الغاية الّتي من أجلها بُذل الجهد.

وهذا ما تنبّه له الباحث وليد قصاب، في قراءته لتصوّرات مفهوم الحداثة العربيّة عند الأدباء والنّقاد والباحثين العرب، فيؤكّد" إنّ جانبًا من الخلاف حول تحديد مفهوم الحداثة العربية المعاصرة يعود إلى عدم التّمييز بين الواقع والمثال، بين الحقيقة والمنشود، بين ما يراد وما هو موجود" [3]. و من يرجع ـ على سبيل المثال ـ إلى ما جاء في ندوة "الحداثة في الشعر" [4] التي عقدتها مجلة فصول، وشارك فيها عدد من النّقاد والمفكرين والشعراء العرب، وإلى أوراق عينة من الرّوائيين والنّقاد المغاربة الّذين تم استبيانهم من قبل عبد الرحيم العلام في كتاب "سؤال الحداثة في الرّواية المغربية" [5]، أو إلى بعض المفاهيم كما وردت في كتاب" أزمة الفكر العربي " [6] لسعفان إبراهيم ،لا يستطيع أن يخرج إلاّ بصورة غير متجانسة، وغير واضحة عنها، وإن كانت تُؤشر حسب محمّد برادة "على حالات فكرية وثقافية ومجتمعية توجه الصراعات الحضارية العميقة داخل كلّ ثقافة " [7]. ومن ثمّ، رافقت الحداثة في الثقافة العربيّة تأويلات مختلفة لاصطدامها بجملة من العوائق التاريخيّة والعقائديّة والفكريّة التي ألقت بظلالها

---

[1] - محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1985، ص 109.

[2] - ينظر: جمال شحيد و وليد قصاب ، خطاب الحداثة في الأدب /الأصول والمرجعية ، دار الفكر ، دمشق ، سورية ، ط1، 2005، ص 115.

[3] - المرجع نفسه ، ص 115.

[4] - ينظر: ندوة الحداثة في الشعر، مجلة فصول ، المجلد الرابع، العدد الرابع، القاهرة، 1984،ص11.

[5] - ينظر:العلام عبد الرحيم وآخرون :سؤال الحداثة في الرواية المغربة، مرجع سابق، ص ص17- 18- 19.

[6] - ينظر: سعفان إبراهيم، أزمة الفكر العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2000،ص ص91- 120.

[7] - محمّد برادة: عن الحداثة والتحديث، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية "، مرجع سابق، ص 30.

على الوعي العربي بوجه عام، حيث تضاربت الآراء حول تفاصيل المصطلح وطبيعته و مفهومه.

وانقسم تبعاً لذلك أنصار الثقافة والأدب والفكر في تفاعلهم مع الحداثة إلى معسكرين مُتقابلين ومُتناحرين يتوسّطهما معسكر ثالث يدعو إلى الأخذ من الحضارة الغربيّة بما ينسجم مع مقومات الهوية: معسكر أنصار التراث، ومعسكر أنصار الحداثة ، فـ " **الأوّل** أغلق أبوابه بوجه تيارات الحداثة المختلفة وحوّل التراث إلى قوقعة مُغلقة بوجه التّغيير والتّجديد والتأويل، وعزل بذلك ثقافتنا وروافدها المتجدّدة من نسغ الإضافة والابتكار والانفتاح ، وتحوّل البعض - من هذا المعسكر - إلى دعاة متحجرين لكلّ ما هو ماضوي ومتخلّف ولا عقلانيّ بحجة الدفاع عن التراث والأصالة. ومن الجانب الآخر **بالغ الثّاني** في العداء للتراث ورفض الحوار معه وشرّع أبوابه على مصارعيها أمام تيارات الحداثة المختلفة باعتبارها النّموذج الأمثل لتعاي في العالم العربيّ من أسقامه المختلفة دونّما فحص أو تمييز، ممّا أدى إلى استنساخ صور باهتة وتقليديّة لحداثة ثقافة أخرى تختلف في أغلب تفاصيلها مع ثقافتنا وهمومنا الفكرية والحضارية والثقافيّة" [1].

في وضع كهذا، يصعب استيعاب الحداثة والاشتغال في آفاقها، دون تشخيص الهوية الثقافيّة الغربيّة، لفهم التحوّل الذي حصل لشعوب أوروبا بشرطها التاريخيّ- الاجتماعي والفكري والثقافي، والتّقصي عن القيّم النّظرية للحداثة وآلياتها ومظاهرها في أفقها الغربيّ، ولهذا بنيت تصوّري، لمقاربة خطاب الحداثة بوصفه تصوّرات ومقولات وأطروحات، وما تحمله من نماذج وطرائق ثقافيّة وسياسيّة واقتصاديّة ومعرفيّة وجماليّة كان لها سحر التأثير في الوعيّ العربيّ والحياة العربيّة وفي عمقها الفكر والثقافة والأدب، في مسعى للبحث المفهومي في قضايا تقارب حدود مصطلح" الحداثة" في أفقه الغربيّ وأنماط وعيّه تأثيله في الأفق الجزائري /العربيّ، بمراجعة أصول ومرجعيّة الحداثة وقيمها النظريّة في أفقها الغربيّ، بموازاة تمثّلها في الوعيّ الجزائري/ العربيّ كخصوصيّة أو تأصيل مفهومي لها، وما يطرحه ذلك الوعي من إشكالات في رؤيته للحداثة.

[1] - فاضل تامر : شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي ، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد ، ط1، 2012 ، ص ص 371- 372.

2.- 1.- المعنى اللّغوي للفظ الحداثة :

لعلّ أوّل خطوة منهجيّة في سبيل تحديد أيّ مفهوم ، والحداثة منه، تتحدّد في العودة إلى بنيته اللغويّة أولاً، على اعتبار أنّ المفهوم ليس محصورًا فيما عُبّر عنه باللّفظ فهو أوسع، فيُمكن أن يكون لفظًا، أو نصًا، أو حدثًا، وبالتّالي ، فهو " وحدة فكرية تتكوّن بالتّجريد انطلاقًا من الخاصيات المشتركة لمجموعة موضوعات" [1] . كما يتحدّد كإطار "لغوي أنشأه الفكر عبر جدلية " الواقع - الوعيّ"، لتجسيد وتكثيف الصفات الجوهرية والأساسية لمجموعة من الأشياء " [2]، والظواهر تنضوي تحت نوعيّة واحدة تميّزها عن غيرها، ومع ذلك ينبغي التأكيد على أنّ المعنى " الاصطلاحي" للمفاهيم الذي يتّم اكتسابه عبر عمليّة التطوّر، يظلّ مهما ابتعد عن جذره (أصله) اللّغوي... يحمل الملامح الأساسيّة لذلك المعنى الأصلي الذي انبثق منه " [3]، بحكم أنّ المصطلح هو من صنع الواقع ووليد حافز مرجعي Le motif référentiel، ويتشكّل من وجه مفهومي وآخر لغوي(التّسميّة). ويقوم على اتّفاق مباشر أو ضمنيّ أو تاريخيّ، فمصدر المصطلح هو الجماعة، ومن دون ذلك نكون أمام مفهوم متنازع فيه. ممّا يعني أنّ ما قبل الاتّفاق يسمى مفهومًا، وما بعده يُسمى مصطلحًا. وهذا ما ينطبق على : **الحداثة !** .

ففي الثقافة العربيّة، تكاد تُجمع كلّ المعاجم اللّغوية العربيّة التي تناولت مصطلح الحداثة- لغةً ، بالعودة إلى جذره اللغوي "ح د ث " على أنّ معنى الفعل يتّصل بالجديد من الأشياء، و نقيض القدم ، فقد جاء في كتاب العين للفظ الحداثة أنّ " الحديث هو: الجديد من الأشياء " [4]، وفي لسان العرب تحت مادة :" (ح د ث). فـ (حدث) الشيء (حدوثا) و(حداثة). والحديث نقيض القديم. والحدوث نقيض القدمة. وأحدثه فهو محدث وحديث. و كذلك استحدثه ولا يقال حدُث بالضم إلاّ مع قدم، وكأنّه إتّباع ومثله كثير. ولا يضم حدث في شيء من الكلام إلاّ في هذا الموضع. وذلك لمكان قدم على الازدواج." [5] . ولعلّ المعجم الوحيد الّذي أضاف مفهوم الحداثة كنزعة أو اتّجاه هو معجم "لغة العرب" للدكتور جورج عبد المسيح.

---

[1] - محمّد أنيس مورو: منزلة المصطلح في الخطاب المختص، مجلة العربية والترجمة، بيروت ،السنة السابعة ،العدد 23،سبتمبر 2015، ص76.

[2] - محمّد أحمد الزعبي: الإطار المفهومي لـ"الحاجة"، مجلة دراسات عربية- بيروت العدد 12، السنة 1981، ص 47.

[3] - المرجع نفسه ، ص 47.

[4] - الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين ، تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السامراني، ج3، وزارة الإعلام ، بغداد ، العراق، 1981، مادة حدث.

[5] - ابن منظور: لسان العرب. دار الفكر مكتبة الحياة، المجلد 21 – 22 – 23، الجزء الثالث، بيروت ، بدون طبعة، ص 144.

فالحداثة فيه " مصدر - من الأمر أوله وابتداؤه. حداثة السن، كناية عن الشباب وأول العمر. مذهب أدبيّ يدعو إلى التّجديد خصوصًا في الشعر العربي" [1]. أما جبور عبد النور في معجمه "المعجم الأدبي" يعرف الحداثة بقوله: " أوّل الأمر ابتداءه، جدة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل، ويتحرر من إسار المحاكاة، والنقل والاقتباس واجترار القديم. وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معاً، فيكون صاحبها مبدعًا وخالق مذهب جديد مطبوع بسيمته المميّزة " [2]، ويقول أيضًا: "بقدر ما بدت الحداثة مرفوضة عند فئة، تبنتها فئات أخرى باسم التّجديد تارة، وتحت شعار الصدق الفنيّ تارة أخرى " [3].

أمّا في اللّغة الإنجليزية عرف مصطلح الحداثة بلفظين : modernism–modernity ، والترجمة العربيّة لهذين اللفظين تختلف من حداثة إلى عصرية إلى معاصرة، فمحمّد مصطفى هدارة يفرّق في الترجمة بينهما على النحو التالي :" إنّ لفظ- modernity: تعني المعاصرة والعصرية، والمعاصرة في تعريفه أو تعبيره: " إحداث تغيير وتجديد في المفاهيم السائدة والمتراكمة عبر الأجيال نتيجة تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن ". وأما لفظ- modernism- : فحسب ترجمته تعني " الحداثة " التي هي عنده مذهب أدبي أو نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعيّة وحدها، بل تدعو إلى التمرّد على الواقع، والانقلاب على القديم الموروث بكل جوانبه ومجالاته " [4].

وفي هذا السياق، يختلف كمال أبو ديب عن سابقه، حين يقول في مقالة له في مجلة فصول المصرية:" ... ولقد اقترحت في عمل سابق ترجمة مصطلح- modernism بالحداثية ، لأنّه حركة مميزة ، بل مذهب أو مدرسة ...، أما modernity فإنّي سأستخدمه استخداماً عاماً بوصفه إشارة إلى سمات حضاريّة معيّنة، ويبدو لي أنّ" الحداثة" هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها " [5].

---

[1] - جمال شحيد، ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب /الأصول والمرجعية، مرجع سابق،صص18- 19.

[2] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط2، 1984، ص92.

[3] - المرجع نفسه ، ص 92.

[4] - عدنان على رضا النحوي ، نظرية تقويم الحداثة ، دار النحوي للنشر والتوزيع ، الرياض ، السعودية، ط1، 1992، ص27.

[5] - جابر عصفور ، معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول المصرية ، القاهرة، العدد 3، المجلد4، السنة 1984، ص12.

ويرى أحد الباحثين أنّ الحداثة في اللّغة الفرنسية تتحدّد في لفظ la modernité، وهي " مشتقة من الجذر mode وهي الصفة والشّكل، أو هو ما يبتدئ به الشيئ ، واللّفظ في العربية يرتبط بما له أكثر من دلالة عما يقع أنّه يحدث ، فالشّكل ليس هو المهم ليس هو الصورة التي تبرّز ، فإنّ ما يحدث يتثبت بواقعيته وراهنيته " [1] ، وفي القاموس الشامل للآداب (بالفرنسية) – Dictionnaire universel des littératures– ، ترد صفة حديث moderne أقدم تاريخًا من اللّفظ الحداثة modernité التي تقابل كلمة حديث Modernus، التي ظهرت في اللّغة اللاتينية المتأخرة في القرن الخامس ميلادي ، وهي مشتقة من ظرف حالي هو " Modo " الذي يعني الآن أو مؤخراً، أي حديثًا ومنذ عهد قريب. وهي مشتقة من Modus ، التي تعني قياس أو عيار [2] ، وبالتّالي، فلفظ Modernus لا تعني ما هو جديد، بل ما هو راهن ومعاصر للشخص المتكلم لتمييز الحاضر الذي أصبح مسيحيًا عن الماضي الرّوماني [3]، ممّا يعني أنّ الأمر يتعلّق بتحوّل من حقبة تاريخيّة إلى أخرى مغايرة . ولكن الكلمة تبقى ناقصة إذا لم نلحقها بكلمة أخرى استخدمها تلاميذ الفيلسوف سان سيمون عام 1820 وهي "Avant– Garde الطليعة"، التي نشأت في القرن السّادس عشر، ولم تستقر على المعنى الذي صار لها إلاّ في عصر الثورة الفرنسيّة، فأصبحت تعني" التوجّه الجماعي نحو التّقدم "، ويرجح ألكسيس نوس Alexis nouss ظهور لفظ "الحداثة " في اللّسان الأنجليزي خلال القرن السابع عشر، كما استخدمها الكاتب هوراس ولبولHoras wolpole في القرن الثامن عشر، غير أنّ اللّفظ لم يكتسب معناه العميق إلاّ مع بودلير حينما اتخذّ بعدًا جماليًا.

ممّا يُبيّن أنّ الحداثة في أصلها اللّغوي تمحورت في غالبها للدّلالة على صفة حديث، ثم تطوّر المصطلح في بعد زمنيّ للكشف عن تحقيب زمنيّ أو تصنيف تاريخي يدّل على الرّاهنيّة والمعاصرة، ليستقرّ في المستقبليّة والتّقدم والتّغييروالتّعصير والتّحسين ليأخذ في القرن التاسع عشر مسحة ماهو مرغوب وتقدميّ إلى حدّ بعيد. أمّا في الأفق العربيّ وإذا ما تجاوزنا الترجمة والتمثّل والتأصيل من جهة، و المرجعيّة الإنجليزيّة والفرنسيّة بين مشرق ومغرب من جهة

[1] – صفدي مطاع : نقد العقل الغربي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1990، ص 223.

[2] – Alexis nouss :la modernité, paris ,j.Grancher.1991.p25.

[3] – Jürgen Habermas :modernity versus postmodernity ;in new jerman ,critique 22/81.p33.

ثانيّة، فإنّ الدّلالات المعجميّة لمصطلح الحداثة وجذره اللّغوي تقترن بالدّلالة اللّغوية حيث فكرة المغايرة والجدة ونقض القدامة، والحداثة كناية عن أوّل العمر وبداية الشيئ، والحديث الجديد من الأشياء.لهذا، لربّما تحت إغراء المصطلح المعجميّ والنّقديّ العربيّ، فُهمت الحداثة عند طائفة من المشتغلين عليها مبدعين كانوا أم مفكرين استنداً على المعنى اللّغوي على أنّها التّجديد والإبداع قياسًا على أصل سابق، فهي عندئذٍ نقيض القديم والإتباع والتّقليد. يقول يوسف عزّ الدّين مثلاً:" الحداثة لفظ لا يعرفه دعاة الحداثة ولا يفهمون معناه وحدوده الأدبيّة، وظنوا أنّ كلّ جديد حداثة، وحسبوا كلّ حديث ولو كان سيئا جديداً. الحداثة في تطوّر الفكر وتجديد الأدب وإبداع الفنّ، والخروج من القديم البالي إلى الجديد العالي أسلوبًا ولغةً وفكرًا وإمتاعًا " [1]، ومن جهته يرى عبد الله يور كسي حلاّق: "الحداثة تتمثّل في التّجديد المعنوي في الشعر والنثر، في الصورة والخيال، في الفكرة المتميّزة واللحمة الفنيّة المشرقة، والمعاني المتألقة بنور الإبداع والابتكار، والابتعاد عن السريالية والألغاز" [2].

ومن جهة ثانيّة، مثلت طائفة أخرى من المفكرين والمبدعين العرب اتّجاهًا مغايرًا في فهم الحداثة، وهي في ذلك لا تستند إلى معناها اللّغوي، بل لا تُقيم له وزنًا وهي تعرفها أو تتحدّث عنها. وقد أشار منذر عياشي إلى هذه المسألة بوضوح تام، حين أقرّ بمراوغة مصطلح الحداثة، وعدم ارتباطه بالدّلالة اللّغوية،فيقول: " إنّها ولادة من غير أبوة لغوية ولا أمومة، وأنّها حدث مختلف وجودًا عن وجود ما يمكن بأنظمة فقه اللّغة المألوفة، فمعايير الاشتقاق المعروفة لا تجري عليها .. إنها حضور بلا تاريخ .. وجود بلا ذاكرة " [3]. وفي هذا المعنى يرى صبري حافظ :" الحداثة انقطاع مع الماضي أو حواراً مع الغرب دون سواه " [4]، كما يؤكد جابر عصفور من جهته، عن عدم التلازم بين الجدة والحداثة من منطلق " أنّ الجدة لا تعني التحوّل الجذري بالضرورة، ولا تحمل بعدًا مفهوميًا يتّصل برؤيا العالم في كلّ الأحوال" [5].

---

[1] - إبراهيم سعفان : أزمة الفكر العربي / شهادات الأدباء والكتاب في العالم العربي ، مرجع سابق ، ص 110.

[2] - المرجع نفسه ، ص111.

[3] - ينظر منذر عياشي وآخرون : ملف الحداثة، المنشور في مجلة الآداب اللبنانية، مرجع سابق ، .ص24.

[4] - جهاد فاضل : أسئلة النقد وحوارات مع النقاد ، الدار العربية للكتاب ، دط، دت، ص 294.

[5] - جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ،ص36 .

ومن ثمّ، نُدرك أنّ مجموعة غير محدودة من الظلال الدلاليّة والنقديّة والمفهوميّة لهذا المصطلح ستطفو فوق السطح بفعل الترجمة أو الممارسة على المستوى الفكري والإبداعيّ والنّقدي، بظهور مصطلحات موازية كالتّجديد والمعاصرة والتحديث والمُحدث والحديث والطليعة، بل حتى الحداثانيّة كمقابل للمصطلح الغربيّ " المودرنزم –modernism " [1].

في حين اجتهدت طائفة أخرى من الدّارسين العرب في تأمل الحداثة من خلال تأصيلها في جذّور تراثيّة، بربطها بمصطلح (القدماء والمحدثين) الذي شاع في العصر العباسي للدّلالة على الشعر الجديد آنذاك وأثار خصومات نقديّة معروفة. وسأكتفي هنا ببعض التصوّرات التي ترى الحداثة" هي استيعاب التراث ...، ولا تعني القطيعة معه، وهي ليست مطلقة لأنّها مشروطة بالانتماء اللّغوي" [2]. كأن يرى جابر عصفور أنّ الحداثة قائمة في صدر التراث - كمعنى إبداعيّ - فيقول:" الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة في الوقت نفسه، وذلك لأنّه يشير - تراثيًا- إلى الصراع بين " القدماء" و" المحدثين"، ذلك الصراع الذي يفرض إعادة النّظر في الموروث من التصوّرات الأدبيّة والاجتماعيّة والدينيّة. وكان ذلك على أساس من وعي متغيّر بواقع متحوّل من ناحية، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي المتغير من ناحية ثانية. وبالقدر نفسه يُشير المصطلح إلى صراع جديد، معاصر، بين " قدماء" و" محدثين" حول التّغيرات الجذرية التي وقعت في القصيدة العربيّة المعاصرة، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانيّة " [3]، وهذا ما يعني أنّ الحداثة في وعي - جابر عصفور- مزدوجة الفهم، تصب في مأزق الثنائيات الذي يقترب من ثنائية أصالة معاصرة.

وعليه، يُمكن التأكيد على الخلفية اللّغوية والاصطلاحيّة لمفهوم ماكر وسيّال، لا ينفع معه الحسم النهائي، إذ يطرح نفسه طرحًا إشكاليًا، يعكس مدى الحذر الشديد الذي نتعامل به مع لفظة "حداثة". مع أنّه مفهوم يرتبط بتّعريفات، صنعها وصاغها وعياً معرفياً أو ظروفاً مناسبة، ولكنّها بقيت عرضة للتّغيير، حتى أنّها تتأرجح في المعنى حتى تصل إلى الاتّجاه المضاد. وهذا ما يستلزم توضيح المفهوم الاصطلاحيّ للحداثة.

---

[1] - ينظر: فاضل تامر، جدل الحداثة في الشعر، مرجع سابق، ص 66.

[2] - إبراهيم سعفان، أزمة الفكر العربيّ، مرجع سابق، ص 105.

[3] - جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، 1984، ص35.

2 . - 2: الحداثة: المدلول والمعنى الاصطلاحي

من المعالم التي يتّفق عليها أغلب الباحثين في الفكر النّقدي، هي اعتبار الحداثة اصطلاحًا غربيًا له ظروفه التاريخيّة والزمنيّة الخاصة الّتي ارتبط ظهوره بها، والباحث في المعاجم الغربيّة سيتصدى لعدة مصطلحات تتشابه مع مصطلح Modernité بالفرنسية، على اعتبار تفرّعها من الجذر Modern، ولعلّ أبرزها: Modernisation و Modernisme و The moder. ولأنّ المفاهيم وليدة تجربة اجتماعيّة، يبدو عند تأمل البُعد الاصطلاحي ضمن الجذور المفهوميّة للحداثة، أنّه يحقّق منطقه وبلاغته وإيديولوجيته في بعض مفاهيمه، بما يتطابق مع رأي المفكر الفرنسي جان بودريار Jean Baudrillar ، الذي يرى بأنّ الحداثة:"ليست مفهومًا اجتماعياً، ولا هي مفهوماً سياسياً، ولا هي بالتأكيد مفهوماً تاريخيّاً، إنّها نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التّقليدي، أي مع كلّ الثقافات السابقة عليه أو التقليديّة. فمقابل التنوع الجغرافي والرّمزي لهذه الأخيرة ـ الثقافات ـ تفرض الحداثة نفسها على أنّها شيئ واحد متجانس، يشّع عالميًا انطلاقًا من الغرب" [1].

وربّما لهذا، تتباين الدّلالة الاصطلاحيّة للحداثة، وأنّ مفهومها غير قابل للإمساك به، إذ لا يُمكن اختصارها في قوانين جامعة تُتيح لمتتبّعها إدراك مضمونها في سياق كلّي بعيداً عن كلّ نظرة تجزيئيّة أو بعد فكريّ أو تاريخيّ أو زمنيّ ... غير أنّ المرجعيّة الأساس التي يُمكن من خلالها تحرّي حضور نوعي ما، لهذا المصطلح، تكمن في كلمة Mode ذات الأصل اللاتينيّ، والتي على أساسها ينحت في اللّغات الأجنبيّة ويأخذ دلالته، وما يُعزز هذا الحضور –حسب أحد الباحثين – هو أنّ اللّغة الفرنسيّة من بين اللّغات الأوروبيّة - هي من استقبل ميلاد ونشأة لفظ الحداثة تاريخياً، ولكن ليس في صيغة الاسم" حداثة Modernité "، وإنّما في صيغة الصفة"حديث Moderne " المنحدر من اللّفظ اللاتيني Modern us، ومن اللاتينيّة الكلاسيكيّة Mode، الّذي يعني مؤخرًا ، أي حديثًا " [2]. فلئن كان ذلك يعني أنّ هذا المصطلح ارتبط بظروف تاريخيّة محدّدة، ارتبطت بالأزمة الدينيّة الّتي مرت بها أوروبا في العصور الوسطى، فإنّ الثورة الفرنسيّة التي قامت عام 1789 مستندة على منطلقات فكريّة انتشرت في عصر الأنوار،

[1] - Encyclopedia Universalis. Volume 15- Page 552

[2] - ينظر: محمد حديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، منشورات الاختلاف، الجزائر ، دط، 2008، ص ص115- 116.

تُعتبر عند أغلب الدّارسين الانطلاقة الحقيقيّة لتجلّي ركائز الحداثة وتشكلّها، وفي هذا الصدّد يقول جمال شحيد:" انطلقت فترة الحداثة - والحقّ يقال- من رحم الثورة الفرنسيّة التي ركزت بالرّغم من فترتها اليعقوبيّة الدمويّة على سيادة العقل والتعقّل والعقلانية، وهي مقولات انتشرت في عصر الأنوار الأوروبيّ، وأنسلت مجموعة من المفاهيم (إلغاء الحكم السياسي المطلق وإعلان حقوق الإنسان، وحرية الفرد، وفصل الدين عن الدولة (العلمانية أو الدنيوية)، والنهضة والإصلاح، وترسيخ دولة القانون، إطلاق المجتمع المدنيّ، دمقرطة الثقافة والعلوم والمجتمع وترسيخ روح المواطنة، مع ما تحمل من واجبات وحقوق ، وتركيز على العقد الاجتماعيّ –الذي نادى به جان جاك روسو خاصة- تحديث المجتمع ، وإقامة توازن بين الروح والجسد " [1]، لذا تجذّرت هذه الأحداث التاريخيّة المفتاحيّة كمنطلقات لتشكيل الحداثة في أوروبا، وهي تُودّع الإقطاع وبزوغ أفكار التحديث كوعي آخر للعالم في إحساس عارم بحاضر مغاير تمامًا لعوالم سابقة.

وفي هذه الأجواء التاريخيّة تبلوّر مصطلح الحداثة لأوّل مرة، إذ يقول عنها" هانس روبرت ياوس H.R.Jauss:" إذا ما أردنا تثبيت فترة لظهور مصطلح الحداثة فإنّها ستكون ثورة 1848، وهو ما جعل الظهور الجديد لهذا المصطلح يُعمّم بروز وعي آخر للعالم، فكلمة "حداثة" قد برزت لأول مرة سنة 1849في كتاب" Mémoires d`autre" ليتّخذها بودلير Baudelaire علامة على ولادة جمالية جديدة" [2] . ومن ثمّ، يُمكن اعتبارالشاعرين الفرنسيين"جيرام دونوفال J. deneval" و" شارل بودليرch. Baudelaire " أوّل من تداولا مفهوم الحداثة في عام 1850" [3]، حيث نظرا للحداثة باعتبارها" تكّشفًا لمجموعة من الدّلالات العائمة، سواء كانت فلسفيّة أو جماليّة أو سياسيّة، وأصبحت تعني تلك الإرادة" الاستفزازية" المتمثلة في حب العصر والاحتفال به" [4]. وجعل الـ" أنا" تتكلّم عاليًا وتؤجّج مواطن الإحساس في ذات الإنسان، ونقد وخلخلة جملة من القيّم السابقة والسائدة، وعليه يُمكن اعتبار "الحداثة" في نموذجها الأدبيّ

[1] - جمال شحيد ووليد قصاب : خطاب الحداثة في الأدب ، مرجع سابق ، ص 12.

[2] - يورغن هابرماس : القول الفلسفي للحداثة ، تر: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ط1، 1995، ص 17.

[3] - عاصم محمد أمين بني عامر ، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1، 2005، ص16

[4] - محمد نور الدين أفاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط2، 1998،ص109.

نشأت على أيدي شعراء فرنسا: "شارل بودلير " و" رامبو" و" ملارميا " وذلك مع بداية الرّمزية ونهاية الرومانسية سنة 1830في باريس، بينما يحدّد بعض الباحثين" بداية الحداثة لحركة أدبيّة وفنيّة كبرى سنة 1915، حيث شهدت نهاية العالم القديم عالم ما قبل الحرب العالمية الأولى، فترتضي فرجينيا وولف عام 1910، بينما يختار أزرا باوند " عام 1912، وهو العام الذي تمّ فيه تدشين النزعة التّصورية، إحدى أهم حركات الحداثة في انجلترا " [1]، ولربّما كان استخدام مصطلح الحداثة في الفنّ التشكيلي أسبق بكثير من تداوله في مجال الأدب، واقترن هذا المفهوم في الجوهر، بظهور رؤيا جديدة في الفنّ تمتلك بعداً فلسفيًا وانطولوجيًا ومعرفيًا جديدًا يلاءم وضع الفنان الغربيّ في المجتمع الرأسمالي الصناعي في مرحلة ضاغطة جديدة استلبت حريته وحوّلت كلّ شيء إلى سلعة لها قوة فتيشية (صنميّه) قاهرة [2].

إذن، فليس غريباً، في هذا الصدّد، أنّ نجد اختلافاً حول مرحلة نحت مصطلح " الحداثة" ، لذا يذهب بعض الباحثين المعاصرين، إلى اعتبار هذا المصطلح المثير "The modern" ظهربالمعنى الذي استعمله الناقد النّرويجي "جورج براندز" – "Georges Brands" في سلسلة مقالات: "رجال الاختراق الحديث [3]The modern men of the modern break through. ومن جهته استعمل النّاقد الألماني "أ. وولف " wolf مصطلح "حديث" The Modern بالمعنى الذي استعمله النّاقد النّرويجي "ج.براندز" G. Brands في إحدى مقالاته سنة 1888، تحت عنوان: "أحداث التيارات الأدبيّة الألمانية، ومبدأ الحداثة" [4]. وكان ذلك إعلانًا تبشيريًا بعهد فنيّ جديد، يتجاوز كلمة وفكرة Die modern ، اللتين وضفتا كموضة قبل هذا التاريخ ، وقد "شهد عاما 1890 – 1891 اهتمامًا بالغًا، بل هوسًا بمصطلح الحداثة حيث ظهرت مجموعة من المجلات الفصليّة تتصدرها كلمة "حديث" في ألمانيا على الخصوص: Die modern" [5].

في وضع كهذا، سيبدو جلياً، المناخ العام لتبلوّر هذا المصطلح، بمفاهيم مختلفة في السياق الغربيّ، باختلاف حقوله المتعدّدة، كما عند بلزاك H.de Balzac سنة 1822، الذي

[1] - ينظر : محمود الغشيري ، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة / دليل القارئ العام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط2، 2003، ص164.

[2] - فاضل تامر : شعر الحداثة ، مرجع سابق ، ص400.

[3] - مالكم براد بوري وجيمس ماكفرلن: الحداثة 1890 – 1930، مرجع سابق ، ص 38.

[4] - المرجع نفسه ، ص 39.

[5] - المرجع نفسه، ص 40.

وظّف كلمة" Modernité بمعنى العصر الحديث، أي ما نتج عن النهضة الأوروبيّة. كما استخدمها الناقد الألمانيّ فالتر بنيامين W. benjamine للمرة الأولى في الألمانية سنة 1929 وربطها بالمستقبليّة والدادائيّة والسوريواليّة. كما أصبحت الكلمة من الرهانات الأساسيّة للبنيويّة. فيلاحظ أدورنو Adorno أنّ العلامات الأولى للحداثة الأدبيّة بدأت حوالي 1850 وفي أعمال بودلير Boudelaire تحديدًا. ولم تبلغ ذروتها إلاّ في العقود الأولى من القرن العشرين في التكعيبيّة الفرنسيّة والتعبيريّة الألمانيّة والمستقبليّة الإيطالية والتكعيبيّة المستقبليّة الروسيّة والصوريّة الانجليزيّة وكتابات جيمس جويس وفرجينيا وولف كافكا وكتّاب الرّواية الفرنسية الجديدة. ومن سماتها:القطيعة مع التّقليد، وأزمة المعنى، والعلاقة بالمدينة و الصناعة والتكنولوجيا. لذلك تعدّدت دلالتها، فدّلت الكلمة عند بودلير على بؤس الزّمن الحاضر، وبنفس المعنى يتكلم "نتشه" عن الحداثة على أنّها زمن الانحطاط والعدميّة، لكنّها تأخذ بُعدًا إيجابيًا عند كثير من المفكرين والمبدعين ، أمّا في اللّغة الروسية فأخذ هذا المصطلح منذ القرن التاسع عشر معنى سياسيًا يدّل على التقدميّة واليسار.

عربياً، اختلف النّقاد والمفكرون حول المصطلح الذي يُمكن توظيفه لوصف ما يُمكن تسميته " وعيهم الحداثي"، أو بالأحرى اهتمامهم بالحداثة، والذي ارتبط" بصدمتهم بها و الدّعوة إليها فكراً وثقافة، في محاولة لاستنباتها في التربة العربيّة إبان الاصطدام الحضاري مع الحداثة الأوروبية، أو بالأحرى مواكبتها من خلال الحضور في الثقافة الغربيّة، فالواقع التاريخيّ يؤكد أنّ العالم العربيّ لم يعش ذات التحوّلات التي عرفتها الثقافة الغربيّة، لذلك ظلت موضع تساؤل من طرف الحداثيين العرب لأنّها لم تتبلور كفكر وتصور قائم الذات ، بل إنّ مصطلحها " لم يكتسب دلالته النقديّة الجديدة، ويتردّد صداه المُثقل بظلال الحركات الأدبيّة في الغرب، في الكتابات العربيّة، إلاّ بظهور الشعر الحر، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات" [1]. ما يعني عدم الانتباه إلى فضاء المصطلح على نحو دقيق ومقصدي، وتجلى في الأدبيات العربيّة مصطلحاً فضفاضاً وضبابي يدور حول ذاته، ويحاكي مصدراً منفصلاً عنه، وينفصل في محاكاته عن الواقع الذي يعيش فيه.

[1] - عبد الله أحمد المهنا ، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية ، مجلة عالم الفكر ، العدد 4، المجلد 19، الكويت، 1988، ص 12.

وعلى هذا الأساس، فمفهوم الحداثة في العالم العربيّ، بإطاره الاصطلاحيّ والمفهوميّ الرّاهن لم يتّضح ويتبلوّر بصورة واعيّة في حقل النّقد الأدبيّ، إلاّ في ستينيّات القرن الماضي، بل هناك من يرى أنّه "لم يكن له أيّ موقع في الفكر والثّقافة والمنظومات النظريّة والعقائديّة قبل منتصف السبعينيّات" [1]، رغم حرص وانشغال مفكرو عصر النهضة العربيّة" بقضية العلاقة بين الشرق والغرب، وسجّلوا تجاربهم لدى ارتطامهم بالحداثة الأوروبيّة وحدّدوا مواقفهم ورؤاهم بالنسبة لهذه العلاقة وأثارها ونتائجها " [2]، ممّا جعل الحداثة في الأفق العربيّ تعاني إشكالاً تصوّريًا متعدّداً، وتعاضلاً اصطلاحيًا حول اللّفظ ذاته بإطاره المفهومي والمعرفي الغربيّ.

وعليه، يُمكن الحديث عن إشكالية"الحداثة"في الفكر والثقافة و النّقد الأدبيّ الحديث، في ظلّ غياب الوضوح المفهومي لهذا المصطلح الذي غالباً ما يتداخل مع بعض المقومات والمصطلحات المتاخمة كالمعاصرة والتجديد والابتكار وما إلى ذلك" [3]، بل نجد أنّ التبنّي الاصطلاحيّ لمفهوم الحداثة أخذ مسارات مختلفة، بطرح بدائل أخرى كمصطلح "الحداثاتيّة" و"الحداثوية"، وإن كان القصد تمييزاً للخلط والتداخل والاضطراب" [4]، انطلاقاً من مواقف فردية لأفراد لهم خصوصيّة المعرفة للحداثة الغربيّة وبعض أطروحاتها المرتبطة بالتشيؤ والاغتراب وتضخم العقل الآداتيّ والسياسات النفعيّة التي رسختها الحداثة، فضلاً عن نماذج جمالية وفنيّة ترفض المصالحة مع الواقع والتمرد عليه وعلى قيّمه ومؤسساته بدافع خرق كلّ ما هو مألوف وسائدفي التقاليد الفنيّة والأدبيّة المتداولة.

وعمومًا، وبتأمل الدّلالات المقترحة لمصطلح الحداثة، تبعًا لما هجست به كتابات المشتغلين عليها ضمنًا أو صراحةً، يبدو أنّ مدلول الحداثة العام انحصر في كونها تعبيرًا عن حتميّة التحوّل بتفجير قيّم الثبات والجمود" كأن تبدو ثورة، تنجز مهمتها في كلّ ما يمسّ روح الإنسان، ويرتقي به (**الفنّ والأخلاق**) ويمسّ عقله (**الإيديولوجيا**) التي تطوّر وعيه ، وتجدّده ، لهذا تكون مصحوبة بـ(**الحركية، وأشكال التحرّر المختلفة**) ممّا يؤدي إلى ظهورها(

---

[1] - عبد القادر الشاوي: الرواية المغربية ...وسؤال الحداثة ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق،ص102.

[2] - رجاء عيد: لقاء الحضارات في الرواية العربية ، مجلة فصول ، الهيئة العربية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 16، ع 4، ربيع 1998، ص 57- 76.

[3] - ينظر: تامر فاضل ، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987، ص ص40- 43.- 180- 185.

[4] - تامر فاضل : شعر الحداثة / من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، مرجع سابق ، ص 367.

على شكل ثورة دائمة في الأشكال) لأنّ هذا يعني إبداعًا، يستطيع ممارسة (**لعبة التغيّر**) ومن ثمّ لعبة الإدهاش، وبذلك يستطيع أن يغلق (**الثغرة المفتوحة في عالم التقليد**) أي يبتعد عن التكرار واجترار المألوف، لينجز فكرًا وإبداعًا، ينطلق بخصوصيته الثقافيّة، مثلما يلبي حاجاته الروحية والفكرية، كي يستطيع مواجهة تحديات يفرضها عصره. [1]

هكذا تضعنا الدّلالة الاصطلاحية للحداثة في التباس مع بعض المقومات والمصطلحات المتاخمة ذات دلالات لغوية تدور في فلكها ولكنّها لا تُلامس جوهرها ورؤيتها، ولكي نفهم جوهر الحداثة يتوجب علينا أن نُدركها كطاقة ديناميّة مُتحرّكة تتمثّل الماضي والحاضر وتُعيد إنتاجهما بروح مستقبليّة جديدة، وبالتّالي، فلعلّ اختزال مفهوم الحداثة في صيرورته الزمنيّة الرّاهنة، والزّمن الرّاهن، أو المرحلة الرّاهنة، أوالعصر الحديث، أو المجتمع المعاصر والحديث، كلّ هذا في اعتقادي، توظيف شائع ليس له من الحداثة في شيئ سوى تداخل يتطلب وضع حدود فاصلة له. وفي وصف طابع هذه الإشكاليّة يقول محمّد محفوظ :" يبدو أن **مصطلح الحداثة** وكأنّه نص مفتوح على كلّ مضامين التقدّم المعاصر، بحيث أنّك لا تفرق بشكل صارم بين مضمون مصطلح الحداثة وبين مضامين مفاهيم التحديث والتّقدم والعصرية أو التجديد، ويمتد التداخل ليشمل المعايير والقيّم وأنماط السلوك واللباس وطراز السكن، أي كلّ مناحي الحياة في آخر المطاف " [2].

يتّبيّن ممّا تقدّم، أنّ الحداثة ترفض تعريف نفسها أو تسمح بأن تحصر ذاتها في معنى أو دلالة - دلالات قابلة للتّحديد، ولعلّ ما يؤجج الوضع " هو تباين دلالاتها الاصطلاحيّة، ممّا أحدّث ما يشبه القطيعة بين منظريها وفلاسفتها الذين تبيّن لهم في نهاية المطّاف، أنّ اجتهاداتهم لا تعكس إلاّ تصوراتهم الذّاتية للحداثة، وبين الممارسين لها كالمبدعين من خلال تجاربهم، والكتّاب انطلاقًا من تراكماتهم النّقديّة " [3]. لتبقى إشكالية العلاقة الدّلاليّة بين الحداثة وغيرها من المدلولات قائمة، إذ مازال بعض المشتغلين في الحقل النّقدي العربيّ يطابقون بينها وبين سيل من الدلالات اللّغوية مثل جديد ومعاصر وحديث ومعاصر. ولربّما

[1] - ماجدة محمد محمود : الحداثة ودلالاتها الفكرية والأدبية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، دط، 2019، ص 10.

[2] - محمد محفوظ: الإسلام : الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1998، ص 27.

[3] - عبد الرحمن بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص13.

كانت الحداثة في حدّ ذاتها، هي سبب هذه الإشكاليّة، حيث العناد والحرية واختراق لكلّ الحدود والصيرورة خارج السياق، لأنّها لم تكن تحتمي بالتاريخ - باعتباره " كليات ثقافية " وحركة تواصل - رغم تأكيدها عليه، فهي تدّل مرة على التجديد والتطوّر والتحديث، ومرة أخرى على التأصيل والتغيير، وأحيانًا على التأسيس، وأحيانا أخرى على التدمير والتشيئ" [1]. إذن، فـ" **لعبة الحداثة" لم تكن واضحة** " [2]، وأثارت ضجة وضعتها في مأزق ، وهذا ما نجد تفسير له في ظهور مصطلح "ما بعد الحداثة"*، كـ " مخرج وجدته لمأزقها، وحلاً لنفسها في شكل ما بعد الحداثة، كنوع من الهروب إلى الأمام لاحتواء المستجدات أو أنّها مارست على نفسها التدمير الذّاتي لكي تبعث من جديد كما تنبعث العنقاء من الرماد" [3]. وكلّ ذلك انعكس بدوره على المصطلح ، فربّما تبقى- الحداثة- تحمل **معنًى محدداً في وعي من استقر رأيه على نعتها بالحداثة** " [4]، من هو!؟ .

2.- 3. الحداثة على المستوى المفهومي

يتّفق أغلب النّقاد والمنظرين في ميادين العلوم والفكر والآداب والفنّ، حول صعوبة حصر إطار محدّد لمفهوم الحداثة، فهو مُربك غير قابل للإمساك، بما يفيد بأنّ- الحداثة - ليس لها قانون، ولا تمتلك نظريّة بالمرّة " بل فقط أثارًا ومنطقًا وإيديولوجية وأخلاقًا مشروعة للتغيير ، تتعارض مع الثابت في التقاليد ، إلاّ أنّها مع ذلك ترفض التغيير الجذري .إنّه تقليد التجديد " [5]. في أفق التجاوز والمفارقة والوعيّ الذّاتي والجماليّ.

---

[1] - المرجع نفسه ، ص ص 18- 19.

[2] - هنري ميشونيك : معنى الانتقال من الحداثة ، ترجمة وليد خشاب ، مجلة القاهرة المصرية ، العدد 126، السنة 1993،ص 14

[3] - ينظر : عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص 52.- 55.

(*) – لم أتطرق لمصطلح " ما بعد الحداثة "، لضرورة منهجية ، وبعد معرفي يرى أن مصطلح " ما بعد الحداثة " هو من صميم وصلب الحداثة ذاتها ، فما بعد الحداثة هي الحداثة في صيغة بديلة ، بمعنى هي تعمق لمسارها أو هي سرعة ثانية للحداثة، بما يقربنا من الاتجاه الذي رسمه هابرماس والذي ينطلق من قناعة بأنّ " مشروع الحداثة لم يكتمل بعد" ، بما يعني " أنّ ما بعد الحداثة تسلط ضوءا جديدا على الحداثة وتمتلك الكثير من استراتيجياتها وتقنياتها الجمالية " ، حيث أنّ أدباء ومبدعي الحداثة ليسوا في واقع الحال سوى حداثيين ، كتبوا انطلاقا من مواقعهم ورؤاهم الحداثية ، ما يجوز أن يصنف نقدياً في خانة ما بعد الحداثة ، أما في الأفق العربي ، فإذا كان حماس الحداثيين العرب بدا واضحا في تبني قيم ومبادئ ومفاهيم الحداثة ، فإنهم لم يندفعوا نحو ما بعد الحداثة بنفس الحماس كما يروج له في الغرب ، من منطلق أننا كعرب مازلنا مع تحدي الحداثة وخاصة في الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية . – ينظر في هذا الصدد : محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط2، 2007، ص 70. – وكذلك ينظر: أندرياس هويسن، رسم خريطة ما بعد الحداثة ، مجلة القاهرة المصرية ، العدد 124، 1993، ص97.

[4] - عبد الإله بلقزيز : من النهضة إلى الحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان، 2009، ص 9.

[5] - Harold Rosenberg : Encyclopedia Universal is. Volume 15. P552

ولا يعني ذلك أنّ مفهوم الحداثة غير قابل للتّحديد، بقدر ما يُفسر أنّ الأمر يتعلّق بظاهرة فريدة ومتميّزة تعلو على النظريّة، وتسمو على المذهب، وإلاّ حكمت على نفسها بالإلغاء من خلال حصر ذاتها في مفهوم أو دلالة قابلة للتأطير والتّحديد، لهذا لا يختلف الدّارسون والنّقاد في أنّ مفهوم الحداثة يأخذ "مكانه اليوم في حقل المفاهيم الغامضة، وإذا كان هذا المفهوم يعاني من غموض كبير في بنية الفكر الغربيّ الذي أنجبه، فإنّ هذا الغموض يشتد في دائرة ثقافتنا العربيّة ويأخذ مداه ليطرح نفسه إشكاليّة فكرية هامة تتطلّب بذل المزيد من الجهود العلميّة لتحديد مضامينه وتركيباته وحدوده " [1] .

وإذا كانت الحداثة متعدّدة المعاني والصوّر، و قدمت نفسها على أساس أنّها إشكالية مستعصية الحل من خلال القطيعة والجري وراء اللاّشكل واللاّقالب واللاّمذهب واللاّفن، ومن تمّ، إلى اللاّمفهوم، فهذا لم يمنع الكثيرين - من باحثي علم الاجتماع وفلاسفة إلى باحثي إنسانيات وباحثي علم الإشارة ونقاد أدب - في السعي إلى ضبط المفهوم وتشخيص سماته الخاصة، حتى ليُمكن القول أنّ الثقافة الغربيّة ومن بعدها العربيّة، وباقي الثقافات خاصة منها التي تلقت نتائجها، أفرزت ركامًا هائلاً من الأفكار والتصوّرات والاجتهادات التّنظيرية والبيانات المرافقة للإبداع الأدبيّ بمختلف تجلياته وأجناسه، حتى أصبح الحديث عن مفهوم الحداثة كفرضيّة مطلقة يُمكن معاينتها حسب الوضعيات المختلفة التي تُعطيها معنى خصوصيّ، بيد أنّها تنحدّر من أصول الحداثة المميّزة لخطاب المركزية الغربيّة، حيث ترتبط فيها أسئلة المجتمعات الغربيّة بأسئلة التاريخ والمعرفة العلميّة، ضمن إطار صيرورة نظام العمل والإنتاج وما واكبهما من جهود فكريّة متنوّعة ومُعبرة عن الإرادة الجديدة للإنسان في التاريخ.

لهذا كلّه أبانت الحداثة عن مشروعيتها التاريخيّة، واستمدت مُبرراتها الاجتماعيّة من تحوّلات طالت ميادين الوجود الإنسانيّ بأبعاده المعرفيّة والفنيّة ببث الروح العقلانيّة في المجالات الطبيعيّة والإنسانيّة المختلفة، وتشترك تلك التحوّلات في توجه واحد هو الاستقلالية والرّغبة في تجاوز التجارب الفنيّة والفكريّة السابقة. إنّها – بتعبير هنري ميشونيك H. Meschonnic "معركة بدون انقطاع، ودائمة التّجديد، وحالة مخاضية

[1] - علي وظفة:مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ،ع43، نوفمبر ،2001، ص96.

انطلاقاً من موضوع تاريخها ومن معناها الأصلي، إنّها لا تتوقف عن إنجاب أسس الفكر التي تحدّد الأفكار، والّتي لا يُمكن التّمييز بينها وبين كهولة هذا العالم.إنّ الحداثة تجانب هذه المقبرة التي تجعل ما سوف يأتي مبهمًا " [1].

ولا ريب في أن تُحيل رؤية المهتمين بشأن الحداثة إلى اعتبارها موقف عقليّ اتّجاه مسألة المعرفة وإزاء المناهج التي يستخدمها العقل في التوّصل إلى معرفة ملموسة، وهو ما يُحيلنا على **الدّلالة الفكريّة** التي أعطيت لمفهوم الحداثة، التي تُشير إلى تأثير حركة الاستنارة الفكريّة التي عرفتها المجتمعات الغربيّة. وفي هذا الصدّد يقول عبد الوهاب المسيري: " ثمة ما يُشبه الإجماع على أنّ الحداثة مرتبطة تمامًا بفكر حركة الاستنارة الذي ينطلق من فكرة أنّ الإنسان هو مركز الكون وسيده، وأنّه لا يحتاج إلاّ إلى عقله سواء في دراسة الواقع أو إدارة المجتمع أو للتّمييز بين الصالح والطالح، وهنا يُصبح العلم هو أساس الفكر، مصدر المعنى والقيمة، والتكنولوجيا هي الآلية الأساسية في محاولة تسخير الطبيعة وإعادة صياغتها ليحقّق الإنسان سعادته ومنفعته، والعقل هو الآلية الوحيدة للوصول إلى المعرفة " [2].

فسلطة الحداثة إذن، ترتبط بالعقل/العلم الذي يكرّس تحرّر الإنسان من الغيب وسيطرته على الطبيعة، وتطوّره الاجتماعيّ والتقنيّ والمعرفيّ ، في اندفاعه حضارية قادرة على إحداث تحوّلات عميقة في البنيّة الاجتماعيّة والبنائيّة للمجتمع. ولهذا أُعطيت للحداثة دلالة ترتبط **بنموذج التحديث الاجتماعيّ** الغربيّ كبديل للنموذج الاجتماعيّ التّقليدي، وهذا النموذج البديل وما رافقه من قيّم وتصوّرات ومُمارسات على المستوى الاجتماعي المؤسسي" مستمد من مبادئ الحداثة، لأنّه ينتظم حول فكرة مجتمع يصنع ذاته، إنّه حركة، تحوّل ذاتيّ، تدمير للذّات تمهيداً لإعادة بنائها، وبكلام أوضح ، إنّه يؤمن باستعمال العقل ويحترم الحقيقة القابلة للإثبات النّقل والتّطبيق، لذا كان همه لا أن يُحسن درجة تكامله، بل حظوظ الحياة والعمل، ويُلبي حاجات أعضاء المجتمع كافة " [3]، بما يعني، أنّ الحداثة اتّخذت طابعًا اجتماعيًا

[1] - Henri Meschonnic : Modernité Modernité.Publication lagrasse verdier.paris.1988.p9

[2] - عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 2006، ص34.

[3] - آلان تورين : براديغما جديدة لفهم عالم اليوم ، ترجمة جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، 2012، ص 135.

تجلّى في السلوك اليوميّ المنادي بالتّجديد والتّغيير ضمن فكرة الخلق الذّاتي للمجتمع ومن خلال معرفة الإنسان بذاته وبالعالم.

وفق هذا المنظور، تتأسّس قوّة أفق الحداثة في تأكيد الذّات الإبداعيّة وتجسيد النزعة التحرريّة الكامنة في أعماق الإنسان الحديث، فالحداثة - بالاستناد على البعد التاريخيّ- هي مرحلة تاريخيّة بلغتها مجتمعات أوروبا في مسارها التاريخيّ بظهور مجتمعات حديثة متميّزة بدرجة معيّنة من التقنيّة والعقلانيّة والتفتّح ، و" الحداثة كونيًا هي ظهور المجتمع البرجوازي الغربيّ الحديث في إطار ما يُسمى بالنهضة الأوروبيّة، هذه النهضة التي جعلت المجتمعات المتطوّرة صناعيًا تحقّق مستوى عاليًا من التطوّر، مكّنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى" [1]. وقد عبّر هيجل Hegele عن هذه الحداثة بمفهوم الأزمنة الحديثة، حيث استخدم " مفهوم الحداثة، في سياق تاريخيّ ليشير إلى عصر:" الأزمنة الجديدة " أو " الأزمنة الحديثة " (في حوالي عام 1800) ، ويقابلها بالانجليزيّة والفرنسية ألفاظ " Modern Times" أو " Temps Moderne"، وتُشير إلى القرون الثلاثة السابقة، اكتشاف العالم الجديد ، وعصر النهضة، والإصلاح، هذه الأحداث الثلاثة الهامة التي حدثت حوالي 1500، تشكّل العتبة التاريخية بين العصور الوسيطة والأزمنة الحديثة" [2] . ويبقى في كلّ هذا الوضع تأكيد الحداثة على التاريخ، الذي صار المرجعيّة الكبرى لها. إذ " نشأت فلسفة حديثة للتاريخ أرسى (هيغل) أسسها، فتكاملت الحداثة مع التّاريخ بحركاته الثلاث،مع التّركيز على الرّاهنيّة والمستقبلية " [3] ، وبالتّالي إلى اللا مُحدّد واللاّنهائي.

وهنا ينبغي الإشارة، أنّ المشروع الفلسفيّ/الفكريّ للحداثة في الثقافة الغربيّة ليس كلاماً نظريًا مجردًا، إنّما يرتبط بالفعل، لذا كان الحرص على المُمارسات الإنسانيّة التي انتقلت معها المجتمعات الغربيّة من أزمنة ساكنة إلى أزمنة سائلة" فالحداثة تبدأحلمًا ينفصل المكان عن الزمان عن التجربة المعيشة، وحالمًا ينفصلان عن بعضهما البعض، إذ يسهل التّنظير لهما باعتبارهما مقولتين منفصلتين ومتباينتين **للإستراتيجية الفعل**، وهي تبدأ -

[1] - محمّد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، 2009، ص 123.

[2] - يورغن هابرماس : القول الفلسفي للحداثة، مرجع سابق، 13.

[3] - جمال شحيّد، ووليد قصاب : خطاب الحداثة في الأدب /الأصول والمرجعية ، ص ص 23- 24.

أي الحداثة- طالما يتوّقف الزّمان والمكان عن الوجود على الحالة التي كان عليها على مدار قرون عديدة في أزمنة ما قبل الحداثة ، عندما كان يتلاحمان ويتشابكان بحيث يتعذر التّمييز بينهما داخل التجربة المعيشة " [1] .

وانطلاقًا من هذه الخاصيّة، يبدو أنّ الحداثة جاءت كتعبير بليغ عن المواجهة الحاسمة بين زمنيين متعارضين: زمن أرسطي بما يُمثله من ثابت ومطلق وتأريخ وجوهر من جهة، وزمن حداثي يُعبّر عن لا زمنيّة التحوّل الحضاري الذي شهدته أوروبا، بما يعني، أنّ الحداثة قدمت نفسها على أساس أنّها " ليست لحظة دقيقة من الزّمن، بقدر ما هي إعادة تقييم للزّمن ذاته، وأنّها حس بتحوّل مرحليّ من نفس ومعنى وشرط "Moality" الزّمنيّة. انقطاع كيفي في أساليبنا الإيديولوجية للتّاريخ المعيش، وما يبدو أنّه يتحرّك في تلك اللّحظات ليس "التاريخ" بقدر ما هو ذلك الشيء الّذي يفلت من زمانه نتيجة انقطاع التاريخ ووقته " [2].

وضمن هذه القطيعة، قدّمت الحداثة نفسها ثورة لا تنقطع ضد ما أو كلّ من تعتبره عائقًا ضد تيارها في سبيل تحقيق مشروعها، إنّها ثورة ضد الذّات، وضد كلّ ما أصبح يشكّل واقعًا قائم الذّات، ويمثّل عبئًا على التاريخ. ممّاجعلها تكويناً مستديماً منشغل بالكلّ اللانهائي، بالكونيّ، أي ، بما يفتح أفاق المستقبل، بما يقرّب مفهومها إلى حالة خروج من الأزمنة الثابتة إلى الأزمنة السيّالة من خلال مبدأ مرجعيّ وأساسي هو" إعادة تشكيل الأشياء والظواهر وفق منظور حداثي" [3]، كرؤية وتصوّر وموقف. ولكنّ، فعلى الرّغم من أنّ الحداثة أحدثت قطيعة إبستيمولوجية مع الماضي، ورسخت نفسها كظاهرة أكبر من أن تُنعت بـ"الثورة الأدبيّة"، إلاّ أنّ تاريخ الآداب ونظرياته يكشف على الدّوام أنّ التحوّلات الكبرى في صيرورة الإبداعات الإنسانيّة، قد ارتبطت بالثورات المتعاقبة التي أفرزت آثاراً إبداعيّة إنسانيّة خالدة كانت " تجريبية "* قائمة الذّات في كلّ الأزمنة والأمكنة.

---

[1] - زيغمونت باومان : الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر ، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت ، لبنان، 2016، ص50.

[2] - تيري ايجلتون:الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان مجلة القاهرة المصرية، العدد، 124- 1993،ص 74.

[3] - ينظر: عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص18.

(*) – يرتبط التجريب تاريخيًا، بتحولات البنية المعرفية ، والجمالية في سياق الثقافة الغربية ومركزيتها بخطاب الحداثة ، حيث ارتبط بالطليعة Avant-garde،التي تنشد ذوبان الفنّ في الحياة الاجتماعيّة، ويشترك مع الحداثة في جملة من الخصوصيات والقواسم المشتركة ، حتى يُمكن اعتباره تصوراً معينا للحداثة. غير أن الفرق بينهما – وهذا ما نقصده هنا – هو أن التجريب ظاهرة غير زمنيّة ارتبطت بالفنّ منذ بداية النشاط الإبداعيّ الإنساني، ممّا يعني أنّه غير مرتبط بالأزمنة الحديثة كالحداثة . - ينظر: المرجع السابق، ص 121.

وبالتالي، بالإمكان القول أنّ الحداثة، وإن ارتبطت رسميًا وعمليًا بعصور الأنوار على المستوى الزّمني، فإنّها لم تُحدث قطيعة زمنيّة، بل إنّ الأمر يتعلّق في الواقع بانفصال معرفيّ، ففي سبيل البحث عن الذّات وجدت في الإبداعات الإنسانيّة المتميّزة ذات النفس التجريبيّ، ما يثبت حضورها اللاّزمني" [1]، لذا، فثمّة رؤية عميقة تدفع المثقف الغربيّ إلى منح مفهوم الحداثة بُعداً دلالياً غنياً، حيث لم يربطها بلحظة تاريخيّة معاصرة، وإنّما جعلها تنتمي إلى إنجازات كلّ العصور. وأشير في هذا الصدّد إلى أنّ مفهوم التّجريب، الذي يتضمن دلالة حداثية أساسيّة تتمثّل في تأكيد الذّات المبدعة، من خلال الفاعليّة الثقافيّة باعتبارها الطاقة الخلاقة الإبداعيّة ذات الدّلالة الإنسانيّة - كدلالة لا زمانيّة - المرتبطة بكلّ حضارة وخاصة على مستوى الإبداع والعلم والفنّ والعمارة وفي ثقافة الحياة الفرديّة والعامة، ومن ثمّ ، يُمكن النّظر إلى مفهوم الحداثة انطلاقا من **الدّلالة الزمنيّة** في مستويين:

أولاً : الحداثة إيقاع مفتوح / الاختراق الزّماني والمكاني:

تنفرد الحداثة كلحظة تبحث عن الجدة، ففي" قلب الزّمن اللامحدود، تريد الأشياء أن تأخذ طابع المعاصرة، حيث تأخذ الحالية والفورية واليومية اللّحظة الخالصة في الزّمن الحداثيّ، بمعنى أنّها صيغة انفصال وإبداع فردي وتجديد يسم الظاهرة الاجتماعيّة" [2] ، وهي محاولة دائمة لهدم القديم وتدميره كتحرر من قبضة التقاليد الميّتة والقيود والمعتقدات السياسيّة والاجتماعيّة، إضافة إلى الأشكال الأدبيّة والفنيّة. وفي المقابل، فلا مجال مع الحداثة للحديث عن ماضي و مستقبل، ولذلك فلا علاقة لها" بالماضي ولا صلة لها بما هو مستقبلي. فهي ذات خصوصيّة شموليّة تعلو على الزّمان والمكان، بمعنى تشمل على نوع من الخرق للزّمن والتاريخ، لأنّها ببساطة مجرد حساسية فنيّة، مُمكن أن ترفض أيّ شيء بصرف النّظر عن كونه قديمًا أو مستقبليًا" [3]، وقد تقبله اعتمادًا على مبدأ"الفاعليّة الحداثية"حيث يُدرك الزّمن شكلاً وبصرًا. فالحداثة، وإن سعت فعلاً إلى إلغاء الماضي والانفصال عنه، غير أنّ هذا الانفصال ليس مبدئياً، بحكم أنّها تتّخذ موقفًا من الحاضر كتعبير عن رفضها لما يجري فيه،

[1] - المرجع السابق: ص ص 121- 122.

[2] - علي وظفة : مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة ، مرجع سابق ، ص 101.

[3] - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق، ص ص 16- 17.

بل" إنّها ارتبطت بأزمة تاريخيّة وبنيوية، لأنّها ليست في الأساس إلاّ عرض"SymptÔme"، لا يعنيها أن تشخّص هذه الأزمة، لكن ما يهمها أن تعبر عنها بطريقة مُلتبسة" [1]، بيد أنّها تبقى ذات دلالة على مجرد التدفّق الخاوي للزّمن ذاته بتعبير ويليامز، الذي يرى " أنّ الحداثة تبدأ حين تنتهي الصفة الـ " لا" زمنيّة الجامدة، أو الأسطورية أو الدورية للـ" الجماعة العضوية " [2].

وتكفي الإشارة هنا، إلى أنّ الرّواية الجديدة بفرنسا - تمثيلاً - كانت إفرازًا حداثيًا، يُشخّص ما آل إليه الإنسان الأوروبيّ الذي أصبح يعيش الضياع والاغتراب وخراب القيّم في عالم غريب عنه، وانحصر دوره أمام سلطة الأشياء وعلية الآلة، وغابت فاعليته، واندّحرت كلّ قيمة جوهرية له داخل البنيات الاقتصاديّة المُهيمنة وداخل الحياة الاجتماعيّة، فأمام هذا الإحساس القوي بالاستلاب أصبح الفرد في صراع مع نفسه" يبحث عن تعويض نسق بكامله كي يحقّق ذاته من خلال الأشياء والعلامات" [3]، لذلك تولّد أدب يستكشف مناطق من اللاّوعي، ومن متاهات النّفس وتناقضاتها ومن الرّوح ووساوسها، وذلك قبل أن ينظر لها فريد والمهتمون بالتّحليل النفسيّ [4].

وهذا ما جعل باحثة مثل جوليا كريستيفا J.kristiva، ترى أنّ تحوّل مفهوم الأدب، يعود إلى التقائه بـ" المستحيل"، ذلك أنّ مجابهة الأدب لتعقيدات الواقع الاجتماعيّ ولمآزق الوعي وتجليات الجنون، أقنعت الأدب بالتّخلي عن وظيفة تجويد اللّغة والاحتفال بالاستتيقيّة وتقديم الأجوبة المطمئنة،ليسعى إلى تغيير المتخيّل نفسه ليجعل منه سبيلاً إلى الاقتراب من الحقيقة وتحويل الذّات والمجتمع على السواء" [5]، وقد أقرّ آلان روب غرييه بمثل ذلك، حينما اعتبر الرّواية الجديدة هي" بحث مستمر" يسعى إلى تعرية المجهول بعدما أصبح الواقع مثخنًا بالقلق والتشظّي، وفقدان الرّوابط ذات الدّلالة، وتعزيزًا لهذا الرّأي، أسوق هذا التصوّرلـ"تريللنجLionel Trilling"، الذي يعتبرالحداثة "العداء الكامل،للحضارة الغربيّة" [6]،

---

[1] - Harold Rosemberg:Encyclopedia Universalis.Compus tome 15. 1995 – Page 552.

[2] - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1999، ص12.

[3] - Jean Baudrillard:modernité. Encyclopedia Universalis.site web : http://www.universalis.fr/encyclopedie.

[4] - محمّد برادة: هل للأدب قواعد /ندوة، مجموعة حوارات، مجلة فصول،الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، ع58،شتاء،2002،ص112

[5] - المرجع نفسه، ص112.

[6] - عبد العزيز حمودة: الحداثة والمسرح العربي، مرجع سابق، ص50.

انطلاقاً من رفضها المصالحة مع الواقع والتمرّد على قيّمه ومؤسساته، والسعي لخرق كلّ ما هو مألوف، والعمل الحداثيّ في كلّ هذا، يُمكن له تمزيق التوقّعات اللّغوية الروتينية،لأنّ تعريف الحداثة من حيث هي لحظة محدّدة في الصورة الاجتماعيّة للحواضر [1]، يجعل الإدراك المتجدّد غاية في ذاته حسب تعبير كانKant. E، لأنّه عن طريق كشف أنّ المعايير الاجتماعيّة قد تكوّنت في التاريخ، يُمكن اكتساب القدرة على تغييرها في التاريخ أيضاً.لذا تبقى الحداثة خاضعة لما هو راهن وتدخل المستقبل في كلّ مشاريعها.

ثانياً : الحداثة كفاعلية ذاتيّة :

لعلّ من مميزات الفكر المعاصر، وكلّ ما يرتبط بالفكر الحداثي، كما يرى ميشال فوكو m.Foucault " القول بذاتيّة تفصلها عن ذاتها مسافة وبتكرار يُولد الذّاتي المُؤتلف في صورة مغاير مُختلف. وهذا ما يعني أنّ الذاتيّة لا تعني المتماثل والمتطابق والمؤتلف، فهي تعني توليد المفارق والمخالف والمختلف، وفي هذا يتحدّد فكر الاختلاف" [2]. وهو فكر ينتصر للفاعليّة الذّاتية والقدرة على التّفكير بطريقة حرّة وجديدة وخلاقة، وحين تُعلن الذّات عن وجودها وحضورها إبداعيًا، تكون منطلقاً لبلورة مفهوم الحداثة من خلال دلالتها أودلالاتها على اعتبار أنّ" الحداثة وظيفة زمنيّة، تعبر عن المعاصرة العاطفيّة لبعض الأشياء، ومن مميزات هذه الأشياء، أنّها لا تكمن في معاصرتها، بل في اكتشاف قيمتها التّعبيرية " [3] و منطقها الجماليّ.

ومن ثمّ، تغدو الفاعليّة الذاتيّة، بما هي الحرية المبدعة والخلاقة، هي من تُساعد على الإمساك بالحداثة كدلالة و كمفهوم وكجمالية تتجاوز المنطق الجماليّ السابق أو السائد. وعلى هذا الأساس، فليست كلّ كتابة" إبداعيّة حداثية بالضرورة، حتى لو كانت تحمل صفة "حديثة" أو"معاصرة"، وسيكون"الفعل الحداثي" و" الفاعليّة الحداثيّة" هما مقياس التّمييز بين ما هو حداثي ولا حداثي، أي امتلاك أو عدم امتلاك النصّ الإبداعي لرؤية حداثيّة" [4]، والرّؤية والرّؤية بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وتتجلى هذه الرّؤية من خلال"الذّات الفاعلة

---

[1] - ينظر: رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص 37.

[2] - ينظر: سالم يفوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة ، بيروت ،ط1، 1999، ص 15.

[3] - Henri Meschonnic : Modernité Modernité.op.cit.p21

[4] - عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، مرجع سابق ، ص15.

الواعيّة" و" الفردانية المعاصرة" المطالبة بالحرية الإبداعية. أفليست الحداثة" الإبداع الذي هو نقيض الإتّباع، والعقل الذي هو نقيض النّقل؟ " [1].

هكذا يبدو، أنّ الحداثة مجموعة من التجديدات تتحدّث بذاتها وبأشكالها، فهي ليست شكلاً نهائيًا، أو يقيناً تامّا، بقدر ما هي ديناميّة تتغيّر باستمرار ترفض أن تقدّم نفسها كنظريّة، وذلك نابع بالأساس لطبيعتها ومنطقها، الذي ما فتئت تحيط نفسها به، بما هيأت به لنفسها من اخترقات. بما يؤكد، أنّ تعدّد دلالاتها وتباينها هو في حقيقة الأمر يفسّر استمرارية تدفقها وقوة زخمها لتأكيد قدرة" الذّات على الإبداع والتفوّق في ظلّ إيقاعات الزّمن المتلاحقة، والتطوّر المذهل في النمو المعرفي " [2] لتحقيق ما ترغب به الذّات الإنسانيّة.

وفي المحصلة، أتاحت لي هذه المراجعة الوقوف على مجموعة من المفاهيم تعكس خلفيات النّظام المعرفي والفنيّ الذي يتحكّم في تصوّر النّقاد والدّارسين والمفكرين والفنانين، ويوجّه رؤيتهم وتصوّراتهم لتشخيص قضية الحداثةكمعنى وكمنظور، والتي تبدو مصطلحاً هلامياً، يرتبط بالأنشطة الفكرية والفنيّة، بل كطريقة حضرية شاملة في الحياة. ولعلّ إشكالياتهافي مُجملها تكمن في الجدل القائم بين المفاهيم لتمنّعها عن التحديد، ممّا جعل كلّ مشتغل بشأنها وخاصة في الثقافة العربيّة يصنع معناه الخاص به، انطلاقًا ممّا أفرزته الثقافة الغربيّة في تحوّلها الحداثيّ من أفكار وتصوّرات واجتهادات وتنظيرات. ولهذا، فالتخبّط إزاء مفهوم الحداثة، يدّل على التحفّظ والحذر، ولا يعني الرّفض والاستنكار، فإن دلّت في الثقافة الغربيّة وأشكالها الفنيّة على التخلّص من كلّ ما هو سائد وموروث بكلّ أجناسه وأشكاله، وتفاعلت فيها حدود العلم والفكر والدّين والأخلاق والقيّم مع أشكال الوعي والممارسة في الفنّ والأدب واللّغة، سواء كابتكارات شكليّة أو كتكامل بين الفنّ والحياة، فإنّها مارست تأثيرًا قوياً على الثقافة العربيّة ووسائطها الفنيّة والفكريّة والجمالية، وهنا يحقّ التساؤل: هل تُقاوم الحداثة أيّ تخصيص مُمكن، ينتج عن تغيير تاريخيّ، أو اختلاف ثقافي أو اجتماعيّ؟ أم يُمكن تكييفها ومواءمتها لثقافات ومجتمعات غير أوروبيّة كحال الثقافة الجزائرية العربيّة؟ .

[1] - ينظر:جابر عصفور، إسلام النفط والحداثة، ضمن ندوة مواقف –الإسلام والحداثة- ، دار الساقي، لندن، 1990، ص ص177- 209.

[2] - عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية، مرجع سابق، ص 78

3.- خطاب الحداثة: جدل الكونيّة ومطلب الخصوصيّة الثقافية الجزائرية

من المعلوم أنّ المسار الحداثي بخصوصياته التاريخيّة وشروطه المجتمعيّة والثقافيّة والجماليّةفي المجالين الحضاريين الغربيّ والعربيّ لم يعرف ذات الأطوار،اعتباراً للفوارق السياقيّة والزمنيّة والبنيويّة التي تفصلهما، فلامجال للشك بأسبقيّة الفضاء الغربيّ في التقاط اللّحظة الحداثية والتشبّع بمبادئها، وتجذيرمعالمها على أنّها حقائق كونيّة تشمل العالم كلّه، وبالتّالي تصدير طابعها الفكريّ والثقافيّ والتّقنيّ لبقية شعوب العالم، ذلك أنّه من السّمات المميّزة لأيّ مرحلة ثقافيّة كبرى" أن ترفع قضاياها المحليّة والمحدّدة إلى المستوى المفهومات ذات الطابع العالميّ. وهذا الذي رأته الحداثة بوضوح في الماضي الذي كانت ترفضه، وأصبح الآن صحيحًا بالنسبة لها. أمّا ما سيتلوها فيظل غير يقينيّ وغير مؤكد. " [1]

ولعلّ هذا ما يفسّر وضعها الذي يكاد يكون تركيبًامعقّدًا لنتاج مراحل زمنيّة متفاوتة ومتداخلة لتحوّلات مستمرة لمآثر ثقافيّة ومعرفيّة عضدتها مجموعة متجدّدة من المفهومات الجمالية والثقافية والسيكولوجية والفكرية مستمدّة من ظروفها وخلفياتها، أثارت اختلافاً في الآراء والمواقف،حدا ببعض النّقاد الغربيين المعاصرين إلى اعتبارها مُعضلة للحداثة ذاتها وورطة ثقافيّة، كأن يرى رايموند ويليامز*" إنّ الاحتفاظ بمقولات "حديث" و"حداثة" كي نصف جوانب من فنّ و فكر القرن العشرين المختلط وغير المتمايز، إنمّا هو أمر ينطوي- في أفضل الأحوال- على مفارقة تاريخيّة، وفي أسوئها يبدو قديمًا مهجوراً " [2].

لهذا ليس غريباً أن يختلف النّقاد الغربيين في استعمال هذا المصطلح، فنجد منهم من يتحدّث عن حداثات كما فعل براد بوري، وآخر يشكّك في قيمة المصطلح كأداة نظرية نقديّة ، كرينيه ويليك الذي يراه مصطلحاً قديماً وفارغًا نوعاما. ثمّ إنّ التأثير الذي مارسته هذه الحداثة على الثقافة العربيّة، بما يُسمى" بالنهضة" كضرورة حضارية في التاريخ العربيّ، والتي انطلقت منذ أوائل القرن التارسع عشر إبان الاصطدام الحضاري مع الحداثة الأوربيّة،

---

[1] - رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، مرجع سابق ، ص69.

[2] - المرجع نفسه: ص ص 56- 57.

(*) - يقول رايموند ويليامز في هذا السياق:" إنّ التجديدات التي دعوناها " الحداثة " قد أصبحت هي الأشكال الجديدة - ولكن الثابتة - للحظتنا الرّاهنة. وإذا كان لنا أن ننطلق خارج هذا الثبات اللاتاريخي لما " بعد الحداثة "، فإنّ علينا أن نكشف ونجلو تراثا بديلاً معاكسًا ، ومستمداً من تلك الأعمال التي نُحيت وأُهملت في الهامش العريض لهذا القرن . " - ينظر المرجع نفسه ، ص53.

وإن عبّر عن حاجة الإنسان العربيّ والمجتمع العربيّ إلى التجديد والرّغبة في التّغيير، فإنّه كشف الانبهار والتهافت على الجديد في كافة التجارب التّحديثية، ومع ذلك لا يزال مجتمعنا العربيّ يفتقد إلى التحوّلات الجذرية التي عاشها الغرب سواء في المجالات الفكرية أو العلمية، أوفي مجال تطوير القطاعات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة.لهذا قد يصعب البّت في جواز استخدام مفردة "**حداثة**" كي نصف جوانب من الأشكال الثقافيّةوالفنيّةفي بلدان طرفيّة مثل الجزائر وباقي الجغرافيات العربيّة، بل وحتى لرصد تحوّلاتها الاجتماعيّة والسياسيّة، على الرّغم من شيوع هذه الكلمة في الأدبيات العربيّة منذ ستينيات القرن الماضي. ذلك أنّ مفردة "حداثة" المشتقة في اللّغة العربيّة من" تحديث" تختلف عن المصطلح حداثة MODERNITY الذي يستخدم في اللّسان الغربيّ كمفهوم. فكلمةMODERNIZATION التي تعني التّجديد والتحديث، هي عملية التحوّل أو التقدّم إلى الأمام ضمن ديناميكيّة تتجاوب مع عناصر البيئة الثقافيّة الغربيّة الأصليّة، وقدرتها على الإثارة وتحديد المعاييرالتي ماتزال كلّها مُتاحة وفاعلة في عالم مازال يتغيّر بوتيرة متسارعة.

وعلى أي حال، فبعد أن تمّ إقرار الحداثة كفعل شموليّ كونيّ، يبدو أنّه من الطبيعي أن تشغل حيزًا مهمًا من الخطاب العربيّ المعاصر كمافي سائر الثّقافات، حيث أكبّ المثقفين والمفكرين العرب الّذين تفاعلوامع الحداثة الغربيّة على تأمل وتقصّي هذه الظاهرة ومساءلتها تقليدًا واقتباساً وتأويلاً وحوارًا ونقدًا، رغبةً في الفهم المعرفي للحداثة وكشف مدلولاتها مع إمكانيّة استلهام آلياتها وأدوات عملهافي المنظومة الفكريّة والثقافيّة العربيّة لولوج الأزمنة الحداثية والانتقال الحضاري، فضلاً، على الإجابة عن أسئلة خاصة بالمجتمع العربيّ والثقافيّة العربيّة، واختراق الواقع الوجودي للإنسان العربيّ. حيث لا تزال الذات العربيّة تُعيد التّأمل في الحداثة من حين لآخر عبر أدوات منهجيّة متعدّدة ومتباينة بغية تحديد المكتسبات والخسائر اللّتين حازتهما الثقافة العربيّة نتيجة استعارتها نموذج الحداثة الغربيّة ومقتضياته الشاملة.

والحقّ، فيكاد يُجمع الباحثون أنّ كلّ حداثة في العالم، تنهل من ثقافة الحداثة الغربيّة، بوصفها المصدر الأوّل والنموذج المُلهم، والثابت " أنّ كلّ حداثة تنهل بالضرورة من الحداثة الأوروبيّة بوصفها المصدر والأصل، لكنّ أيًا منها يتلوّن بلون المجتمع الخاص - الذي

تنبع من أفكار الحداثة- ويتكيّف مع معطيات تاريخه ومواريثه" [1]، بغية تحقيق الاندفاع والانطلاق نحو المستقبل. وفي هذا السياق تميّزت التجربة العربيّة في صوغ مسألة الوعي بالحداثة والفهم المعرفي لها، على المستوى الفكري والثقافي، بتحليلات ومقاربات معرفيّة وتصوّرات مفاهيميّة، كشفت عن أنماط مختلفة للوعيّ بالحداثة الغربيّة في أصولها وتفاعلها ونتاجها، بل حتى في التعامل مع الرؤية المفهوميّة لمصطلحها، حيث تشكّلت - كما سبق وأشرت - دلالات ومعاني لمفهوم الحداثة، تصل حدّ التداخل والتناقض بينها، الشيء الذي يجعل لكلّ مقاربة مقولاتها ومفاهيمها، بل تحمل في طياتها نفيًا لمقاربات أخرى. ولهذا عُدّت النّظرة إلى الحداثة تحديًا للمُفكر والمُثقف العربيّ لصياغة وعيًا معرفيًا بها. والسؤال الأساس هنا: هل يُمكن اعتبار الحداثة مشروعًا تاريخيًا قابل للتّعميم والانتشار، أم هي مشروع وثيق الصلة بخصوصية المجتمعات الغربيّة التي أخذت به ولا يُمكن، بأيّ حال تصديره إلى ما سواها وبخاصة المجتمع الجزائري/ العربيّ الذي يهمني في هذا المقام ؟. و بعبارة أخرى، فإذا كانت تجربة الحداثة في الثقافة العربيّة تُراهن على توطين الحداثة الغربية فماذا يعني العرب بذلك؟، وهل يريدون استيراد المناهج الغربيّة وآثارها الثقافية دون إمعان النّظر فيها، أم في إيجاد بديل عربيّ أصيل للحداثة الغربيّة ؟.

لاشك أنّ الحداثة الغربيّة مقوّم حضاري يستمد تخلّقه وانبثاقه من محصلة تضافر نهوض الواقع الغربيّ بكلّ بنياته تجلى في الحواضر الحديثة ذات التقدم التكنولوجي والاقتصادات المُسيطرة، ثمّ إنّ الفكر الغربيّ المنُتج للمصطلح لم يتّفق على معنى محدّد لمفهوم الحداثة، حيث بدت مفهومًا فكريًا وفلسفيًا يُنظر إليه من زوايا مختلفة، فهي مرّة ظاهرة تاريخيّةوثقافية، ومرة ظاهرة لا تاريخيّة، وأخرى زمنيّة، وهذه المفاهيم تنطلق من أرضية فلسفيّة وعلميّة وأدبيّة، فالواقع الأوروبيّ ينتج المعرفة المرتبطة بالواقع وهي بدورها تُساعد على إثارة الحوار مع هذا الواقع" [2]، وهذا ما يُفسّر المراجعة الشاملة لثوابت الحداثة ونقدها من داخل إطارها المرجعيّ بغية تدارك النقص والقصور، بما يعني أنّ الفكر الغربيّ عاد في المرحلة الثانية وهي مرحلة تصحيح المسار بإخضاع المطلقات والمقولات السّابقة للنّقد بما يسمى بـ" ما

[1] - عبد الإله بلقزيز: من النهضة إلى الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2009، ص 11.

[2] - سهيل عروسي: الحداثة /من الإيديولوجيا إلى المعرفة، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سورية ، دط، 2007، ص 9.

بعد الحداثة"، وهنا يرتبط الإشكال بين الحداثة الغربيّة، وطبيعة الوعيّ الخصوصي بها، إذ تتداخل العناصر التركيبيّة لمفهومها مع السياقات التاريخيّة الداخليّة للثقافة الغربيّة التي تتوّلد منها، وبالتّالي فكينونة الحداثة الغربيّة بمضامينها، والمعطيات التي ساهمت في إنجازها لمهامها شكّلت أفكاراً مستقطبة وشموليّة، تحوّلت مع مرور الزّمن إلى حقل إحراجات إشكاليّة وورطة ثقافيّة، تتطلّب استحضارًا نقديًا لالتزامات الفكر الغربيّ حيال موروثاته الحداثيّة، لأنّ إشكالية الحداثة، هي الإشكالية التي نحتاج أن نفكر فيها دائماً ونتأملها،لأنّنا - كمجتمع عربيّ - في هذه الوضعيّة نتساءل من نحن اليوم في السياق الكونيّ بعدما أصبحت الحداثة محطة النهاية، وأي شيئ بعدها يُعدّ خارج سياق التطوّر؟.

وليس بخاف في هذا الصدّد، أنّ الحداثة الأوروبيّة أفرزتها منظومة فكريّة علمانيّة، غزت وأثّرت معرفيًا في كافة التجارب والثقافات الانسانيّة، وهو الأمر الذي ربّما جعل من تايلور .ch Taylor يرى أنّ الحداثة مُطالبة بتجديد خطابها تبعاً للتحوّلات التي يشهدها العالم، ويدعو إلى إيجاد" لغة قادرة على أن تقبل بأنّ الحداثة قابلة لتأويلات متعدّدة بكيفيّات مختلفة أوإيجاد " فهم مرن للحداثة يسمح بالتّعبير عن تصوّرات أخرى غير التصوّر الغربيّ " [1].

وتتوافق فكرة "تايلور" في مضمونها مع فكرة آلان تورين A. Touraine وهي تؤكد أنّ كلّ المجتمعات:" صارت مخترقة بالأشكال الحديثة للإنتاج والاستهلاك والاتّصال(...)قارب الحداثة يحملنا جميعاً يبقى فقط أن نعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون أمتعة " [2].

ومن ثمّ، فإنّ أهمية هذا القول، تعكس من جهة، ترسيخ الحداثة الأوروبيّة نفسها **كمرجعية بوصفها المظهر الأوّل لتجليات الحداثة التي أخذت تكتسب بشكل تدريجي طابعًا كونياً بطروحاتها ومقولاتها وجهازها المفاهيمي المتكاثر**، بعدما هيمنت بقدر كبير من التسلّط والإكراه الثقافي والفكريّ والأدبيّ على بقية شعوب العالم، بوصفها ثقافة الغالب والمستعمر والمتطوّر في آن. ومن جهة ثانية، تكمن أهميته في إدراك إشكالية الحداثة ومركزية خطابها في الثقافة الأوروبيّة والغربيّة، ولذلك يرى "تورين" إنّ إعادة تحديد معنى الحداثة" ليس مُفيداً للمجتمعات الحديثة أو السائرة في طريق التحديث وحسب، إنّه مفيد أيضًا للمثقفين بما

[1] - Charles Taylor: philosophical arguments (Massachusetts: Harvard university press.1995) .p XII.

[2] - آلان تورين : نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث، مرجع سابق ، ص 270.

يشكّل وسيلة لا غنى عنها من أجل التخلّص من فقدان المعنى الذي يدفعهم إلى عدم رؤية أي شيئ غير الرقابة والقمع في الحضارة التقنيّة، وإلى إنكار وجود أيّة قوى فاعلة في عالم لا يزال يزخر، رغم ذلك، بالمشاكل والتجديدات وبالمشاريع والاعتراضات " [1].

واللافت، أنّ الأطروحات والمقولات الأساسية للحداثة، وما يحمله خطابها من حمولات كانت بقبضة و بتأثير الفلاسفة والمفكرين في المناخ العام للثقافة الغربيّة، وهو التأثير الذي امتدّ إلى حقول معرفيّة وثقافيّة متعدّدة بما فيها الفنّ والإبداع،مُحدثًا انقلابًا ثقافيًا.لذا تشابكت في مفهوم الحداثة والتصوّرات الناتجة عنه مرجعيات مذهبيّة،وفلسفيّة، وأونطولوجيّة، وفنيّة، ورؤيوية، وإن كانت تُشير في حقلها الدّلالي إلى حالة معيّنة في أوروبا تحدّدت كأكبر" الهزات التي حدثت في التاريخ الأوروبي قاطبة، حيث شملت هذه الهزة المعاصرة الأمور السياسية والقيّم الاجتماعيّة، وكذلك الآداب والفنّ " [2]. ومن ثمّ، فبقدر ما كانت الحداثة مشروعًا حضارياً غربياً شاملاً قائماً على أسس فلسفيّة إبداعيّة تبشّر برؤية جديدة إلى الكون والحياة والإنسان والاقتصاد،والثقافة، والمجتمع، فإنّ الكثير من المثقّفين العرب تعامل معها " بانتقائيّة وتجزيئيّة، وتجريبيّة، فحتى ذلك الحضور لفلاسفة الأنوار داخل خطاباتهم،لم يكن إلاّ لإضفاء صبغة شرعيّة على تلك النّظرة الإيديولوجيّة،التي يتمرّسون خلفها، ويسعون للتّنظير من خلالها، إذ لم يكن همّ الكثير منهم تكريس البُعد العقلانيّ، والتأصيل الفلسفيّ العميق، لفكر الحداثة " [3] ، بما يُلاءم طبيعة الواقع العربيّ.

صحيح أنّ معظم المفكرين العرب يُجمعون أنّ زمني الحداثة بين العرب والغرب لا يتطابقان، لذلك يرون أنّه من الضروري أن يُعطي العرب لحداثتهم الموعودة وعيّاً مزدوجًا ومفهومًا مختلفًا: وعي حداثة الغرب من جهة، ووعي واقعهم من جهة أخرى، ومن خلال هذا الوعي المزدوج يترتّب إبداع مفهومهم الخاص للحداثة ومنحها مفرداتها الخاصة. بيد أنّ تغليب النزعة الانتقائيّة على وعيّ الفكر العربيّ بالحداثة الغربيّة، لم تفض إلى فهم عقلانيّ - معرفي بالحداثة، فالكثير من المشتغلين في الحقل العربيّ يأخذون المفاهيم التي تتجاوب معهم،

[1] - المرجع السابق، ص 16.

[2] - مالكوم براد بوري وجيمس ماكفرلن:الحداثة 1890- 1930، ترجمة مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،د ط ،1987، ص 20 .

[3] - عبد المنعم شيحة: قراءة في انهيار مشروع الحداثة العربي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط ، المغرب ، 2015، ص9.

ويصدّون المفاهيم التي تتنافى مع التراث الدينيّ والحضاري العربيّ، بينما وظيفة الفكر، كما يرى كمال عبد اللطيف " لا تتمثّل في قدرته على التبرير والتكريس، بقدر ما تتمثل في جرأته وإقدامه في مجال بلورة الحدوس والتصوّرات القادرة على استباق ومغالبة ضغوط الواقع، حيث تساهم المواقف النقديّة في تعزيز مُمكنات التّغير والتحوّل في التاريخ " [1].

وهنا بالذات، ألتقي بقضية الفكر العربيّ المعاصر وإشكاليّة الحداثة، أي، قضية الكونيّ والخصوصيّ بما تحقّقانه من علاقة قائمة بين ثقافتين تواصليتين متباينين في آن، فالفكر الأوروبيّ" شكّل منطقة يترعرع فيها منطق وفكر [الحداثة] وما بعد الحداثة، أما نحن - العرب- فما زلنا نجوب مخفقين في دائرة الحداثة بمفهومها التنويري المرتبط بفكرة التقدّم فقط، وحتى التقدّم هنا لا يأخذ معناه النّقدي بل صيغته الاقتصاديّة الإنتاجيّة البحتة وأحياناً صورته المظهريّة، وهو تقدّم بائس **وحداثة مشوهة** " [2]، جعلت العرب ينتجون خطاباتهم الثقافيّة والفكريّة وقلق الحداثة ينتابهم منذ قرن ونصف إلى يومنا هذا. بحيث تشكّلت أطوار ولحظات في مسيرة المجتمع العربيّ، وظّف فيها المفكر والمثقف العربيّ طاقة معرفيّة ومنهجيّة لاستيعاب الحداثة، وبذل جاهداً لمعرفة سر تحوّل الغرب إلى مرحلة الحضارة، وظل الثابت في كلّ طور في هذه المسيرة، هو الانشغال بصفات وتعريفات للحداثة الغربيّة في بعدها الكونيّ.

وهذا ما يعني، أنّ للحداثة تاريخ يرتبط بتجربة مريرة عرفها الغرب، ومن أهم تجليات هذه التجربة علمنة الحياة وعقلنتها، ونمو المجتمعات والمدن الحديثة، وظهور المشروع الرأسماليّ وانتظام الدولة في مؤسسات تنطوي قوانينها ودساتيرها على فكرة المواطنة والحرية والفردانيّة التي يُمارسها الإنسان، ولهذا يرى عبد الله العروي أنّ فهم الحداثة يقتضي عدّها ظاهرة تاريخيّة بامتياز، وليست حدثًا منفصلاً عن مسار التاريخ الإنسانيّ وتطوراته، فيقول:" يقدم لنا الغرب وجهين، وجه حقيقته الواقعة(غرب الظاهر)، ووجه آماله وأهدافه (غرب الحلم) يطمح دائماً غرب الظاهر إلى أن يفرض نفسه علينا كوحدة متماسكة متعالية.حاربناه دائماً

[1] - كمال عبد اللطيف: أسئلة الحداثة في الفكر العربي ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، لبنان ،2009، ص44.

[2] - بومدين بوزيد: الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة، ضمن " قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر" ، مركز دراسات الوحدة ، العدد 18، بيروت ، لبنان، 1994، ص 22.

باسم ماضينا الحافل وباسم العدل والروح.لكنّ غرب الحلم، غرب القيّم العليا والآمال العريضة، تلك التي تُوحي بها علومه وفنونه، تُرى هل أصغينا إلى ندائه ؟ " [1].

على ضوء هذا التصوّر، يبدو لي أنّ الحداثة كتصور تاريخيّ هو ما يدفع كلّ وعي حداثيّ إلى التوحيد بين الحداثة والتحديث الاجتماعيّ، وبالنّظر إلى المخاض العسير والطويل والمعقّد الذي أفضى إلى فشل عليات تحديث المجتمع العربيّ، فإنّ الحداثة الشاملة لم تتحقّق، لأنّه لا يُمكن تصوّر فكروإبداع أدبيّ و معرفيّ من دون جهد عقلانيّ محتمل ومن دون شروط اجتماعيّة وسياسيّة وثقافيّة وإقتصادية، وبذلك فإنّ الحداثة - كمشروع مستقبلي - لم تجد هذه الشروط المتعدّدة التي تُعيد إنتاجها في التربة العربيّة. وبالتّالي، فإنّ الحديث عن خطاب عربيّ يقول بحداثة خصوصيّة/ مُقترحة في أفق تأسيس مشروع حداثي عربيّ أو إنتاج وعي ثقافيّ - حداثي، بشروط وأسباب قيام الحداثة (بمفهوم صيغة الحداثات المتعدّدة)*، ضمن الثقافة المتأصلة في المخيال الاجتماعيّ العربيّ، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الجدل بين الخاص والكونيّ، ويعي تباين الأزمنة التاريخيّة بين التجربتين: الغربيّة والعربيّة.

ذلك أنّ الحداثة تمثّل نقطة من نقاط التّاريخ الكونيّ الذي بلغته المجتمعات الغربيّة، كما أنّها تمثل اللّحظة التاريخيّة التي تغلبت فيها الطبقة البرجوازية على الطبقة الإقطاعيّة، وكلّ فكر هو تجلّ لهذا الوجود الاجتماعيّ الحديث، فعلى الفكر العربيّ الفلسفيّ والجماليّ والسياسيّ أن يستوعب هذه الحقيقة، فلا يعي الحداثة من خلال النصوص الفلسفيّة، بل يتم وعيها من خلال تحليل حركة الواقع الاجتماعيّ الغربيّ وتاريخه والمواد

[1] - عبد الله العروي : الأيديولوجية العربية المعاصرة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1995، ص83.

(*)- يمكن الإشارة هنا إلى رؤية فرانز فانونFrantz Fanon، الذي هجس بحداثة أخرى بديلة تختلف عن الحداثة الأوروبية الواحدة انطلاقاً من الوعي التاريخيّ، أي أنّه هجس بمشروع ثقافي تحرّري مختلف عن الكولونيالية المعاصرة ، بحكم أنّه وعى تباين الأزمنة التاريخية، كما أدرك مفهوم الحداثة الاستعمارية ، حيث نعمة المركز" الغربي المستعمِر لا تحمل إلى سهول " الأطراف " المستعمَرة إلاّ مطراً مسموماً. ذلك أنّ المركزية الأوروبية المُمجّدة للعقل و الإنسان، تُلحق إنسان" الأطراف"المتخلّف بالطبيعة الصماء، التي تقوّضها وتنبهها الآلة الحداثية الأوروبية، هكذا اعتبر" فانون" أنّ الحداثة الغربية لم تجلب التطور ، بل تخنق الإنسانية وعلى" العالم الثالث أن يستأنف تاريخاً للإنسان بحسب حساب النظرات التي جاءت بها أوروبا، وكانت في بعض الأحيان رائعة، ولكنه بحسب ، أيضاً ، حساب الجرائم التي قامت بها أوروبا في الوقت نفسه، وأبشع هذه الجرائم أنّها قد شتّتت وظائف الإنسان تشتيتاً مرضياً " كان له تأثيراً في نفسية المستعمِر والمستعمَر في الآن ذاته، " فرانز فانون" فإنّ هذه الحداثة الأخرى تختلف عن الحداثة الأوروبية التي تفصل بين الأزمنة وتحتفي بالسرعة والرأسمالية واقتصاد السوق، فبقدر ما تحتفظ بالإيجابيّ الأوروبيّ وهو كثير، فإنّها تُضيف إليه منظوراً أخلاقيًا وقيميًا وجماليًا، يحفظ للإنسان وحدته، ويرى في تاريخ الإبداع الإنسانيّ التحرّري تاريخًا موّحدًا. والحداثة المقترحة ترتكن في شروط الإنسان المقهور، وإلى قسط من المعرفة وقسط أكبر من تفاؤل الإرادة، وإلى مساحة مفتوحة من أيديولوجيا الخلاص. - ينظر : فيصل دراج، ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة، مجلة الكرمل، فلسطين ، عدد 51، أبريل 1997، ص ص71- 72. ولمزيد التوسّع ينظر: فرانز فانون، معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي وجمال الأتوسي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط3، 1979، ص 180 وما بعدها .

البانية لحداثته. وهذا ما يطرح مجموعة من الأسئلة أهمها، هل لكلّ مجتمع حداثته، وهل هناك فهم خصوصيّ للحداثة؟ أم أنّ الحداثة هي النموذج الغربيّ الذي لا مفرّ من اتّباعه واستيعابه وتأصيله في الثقافة العربيّة؟.

إنّ معادلة كونيّة الحداثة وخصوصيتها، ترتبط في تصوّري، بحركة الحداثة وتوسّعها بين ثقافتي: المصدر والهدف، أي التوسّع الأوروبيّ إلى الأمريكيتين وآسيا وأفريقيا، وما خلّفه من هيمنة ثقافيّة ومُمارسات ومفاهيم وقيّم وهويات جديدة، ويصحّ ذلك على الأشكال الثقافيّة والأنواع الأدبيّة. ففي الأفق العربيّ يختزل أحد الباحثين المعاصرين هذه المسألة، بالاعتراف أنّ " هناك مخاض يعرفه المجتمع العربيّ والإسلاميّ، في التعامل مع مسألة الحداثة، وغالباً ما يوظف في اتّجاه أدلجة التراجع والهيمنة والرفض المطلق للآخر الغربيّ، أو التماهي معه بشكل انبهاري ولا عقلانيّ، - ويدعو هذا الباحث - إلى ضرورة نقد التوظيف الإيديولوجي لمفهومي الأصالة والخصوصيّة، وإعادة بناء أطروحة الحداثة" [1]، من منطلق أنّ **الرّوح الحقيقيّة للحداثة الحقيقيّة لم تستطع أن تأخذ مكانها في بنية الحياة الاجتماعيّة والروحيّة في المجتمع العربيّ**، وبالتّالي، فهل المسألة ترتبط ببنية الحداثة ذاتها، أم هي راجعة إلى خصوصيّة المجتمعات الغربيّة واستعدادها الطبيعيّ لإنتاج النّموذج الحداثيّ وتطويره؟.

في هذا السياق، قدّم الناقد فيصل دراج، أحد أكثر التّحليلات دقة وخصباً عن الطابع الانتقائيّ والتلفيقيّ للحداثة العربيّة في طور معيّن وتبدّدها في الأطوار اللاّحقة، وبيّن علاقة الإقصاء والانفصال المتبادل بين المجتمع والسلطة، فلا شيئ" يربط بين السلطة العربيّة والحداثة السياسيّة، فهي تنفي التعاقد الحر وتأمين السيادة الوطنية وتحقيق الرّفاه الاجتماعيّ، أي المعايير الثلاثة التي تلازم الدّولة الحديثة " [2]، كما رأى أنّ هذا الانفصال بين المجتمع والدّولة هو الذي أعاد إنتاج ذاته على المستوى الاقتصاديّ والثقافيّ، بما يبرّر غياب الحداثة في المجالين معاً،حيث انتشرت القيّم المعاديّة للانتاج والكفاءة والمبادرة الفرديّة والجماعيّة المُبدعة. وهنا تتنزّل إشكالية الحداثة بين الكونيّة والخصوصيّة، وبين إمكانية توسّعها خارج الأنموذج الغربيّ، وبين اصطدام هذا التوسّع ببنية الحداثة ذاتها وبخصائص

[1] - عبد اللطيف الخمسي: الحداثة وإشكالية الخصوصية في الخطاب العربي،مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ع43،2001، ص 69.

[2] - فيصل دراج : ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة، مرجع سابق، ص 76.

المجتمعات،التي تروم استلهام أُطروحاتها ومقُولاتها الاقتصاديّة والاجتماعيّة والتقنيّة في منظومتها الفكريّة والثقافيّة كحال المجتمع الجزائريّ/ العربيّ ببنيته و ثقافته.

وعليه، ينبغي التأكيد على أنّ اعتماد فكرة الخصوصيّة السياقيّة والثقافيّة لفهم الحداثة بتغليب أسباب ومعطيات المؤثرات الغربيّة المستوردة يظل مشروعًا مُبهمًا لعدم إلمامه بكلّ الجوانب التي تتطلبها الحداثة كسمة حضارية وإيديولوجية وعنوان مرحلة تاريخيّة ترتبط بالزّمن الأوروبيّ، وهنا تظهر المسافة بين الحداثة في بعدها الكونيّ والخصوصيّ، حيث تبحث كلّ حداثة عن مفرداتها الخاصة، والحداثة العربيّة المفترضة لم تنقل المعرفة من وضع الاستعادة إلى وضع الخلق والابتكار، ممّا أوقع بعض الدارسين العرب- عن قصد أو دونه - في فخّ إلقاء اللّوم على نمط الحداثة ذاته، ودفعهم إلى الاجتهاد في تبرير عجز المجتمعات العربيّة في استيعاب الأطروحات الحداثيّة وتمثّلها.

ذلك أنّ الحداثة الغربيّةحرصت على الوعي التاريخيّ بشروط ومناخ انبعاثها، كما لو كان" كلّ زمن جديد يكتفي بأدواته الذاتيّة ولا يستعير من الأزمنة التي تركها وراءه. شيئ يذكر بالحداثة/ الحديث الذي هجس به" بودلير"، والذي ينغمس في زمانه الذاتي تماماً،إذ كمال الحديث وكموله يجعله جديراًبأن يكون شيئًا قديمًا" [1]. وبالتّالي، فليس من الغريب أن نجد الحديث الأوروبي يحتفظ بزمن وحيد ويهجر ما تبقى من الأزمنة، في حين تبدو الحداثة الفكرية في السياق الجزائري/ العربيّ "حكاية لا مرجع لها، رددها طيف لا يحسن الكلام وتوارى، فهذه الدولة أو السلطة، مُصرّة على أن تحمل في عباءتها الأزمنة التاريخيّة جميعاً.غير أنّ هذه الدولة لا تثقل كاهلها بالأزمنة المتتابعة، إلاّ أنّها تهرب من زمنها الجوهري، الذي همشه التاريخ على أية حال، ولهذا فإنّها لا تلج الزّمن الحديث إلاّ إذا دخلته من باب قديم، ولا تدنو من الزّمن القديم إلا فوق طائرة مستوردة. وواقع الأمر أنّ هذه السلطة تطرد الأزمنة جميعاً وتدخر زمنها الذاتي الذي يقف فوق جميع الأزمنة " [2].

ولعلّ المتأمل للنصوص الفكرية والثقافية العربيّة، يُدرك بيسر أنّ مفهوم فكر القطيعة الذي لازم العقل الغربيّ الحديث بفصله القديم والجديد، لم يتجذّر في المشروع الثقافي العربيّ

[1] - عزمي بشارة : مساهمة في نقد المجتمع المدني ، منشورات مواطن، رام الله ، فلسطين ، 1996، ص 33.

[2] - فيصل دراج : مابعد الحداثة في عالم بلاحداثة ، مرجع سابق ، ص79.

المعاصر، أي لم يقطع مع شيئ ليصل مع الحس الحداثي الذي يتماهى مع التاريخ المندفع إلى مدنيّة المستقبل حيث التآزر بين التحديث المادي والتحديث الفكري، بل إنّ مفهوم الحداثة ذاته كان ولازال- بتعبير فيصل دراج - يقتات بزاده اللّغوي وأحوال الإبداع،لا بأسئلة التاريخ و الإنسان العربي المقيّدالباحث عن فضاء منير، كما أصبح تصوّر الحداثة مرجعيّة لتفكيك قضايا"الإسلام"،" التراث"،"الحداثة"،" المعاصرة"، "الأصالة "في إطار ثنائيات ضدية لتشخيص ظواهر الواقع العربيّ بكلّ خصائصه وتجلياته، أو بالأحرى للوعيّ بالحداثة الغربيّة في حدّ ذاتها، كثنائية (أصالة - معاصرة) و(حداثة - تراث) و(إسلام - حداثة)، و(العلم - الإيمان). لذا صارت هذه الثنائيات الموجّه الأساس للدّرس الحداثي العربيّ الفكري والثقافي.

لذلك لم يتردّد بعض الباحثين المعاصرين في القول :" أنّه لامناص لنا من الاعتراف بأنّ مثل هذه المقولات مازالت حاضرة في الخطاب العربيّ المعاصر، اليوم ، وهي تنافس المقولات الحداثيّة، وتجادلها في المنهج، وفي الآليات، وحتى في المفاهيم والمصطلحات، بل هي في ظننا، من الأسباب الرئيسيّة، التي تُعطل وعي العرب بالحداثة نفسها، وعياً إشكالياً (Problématique)، ومعرفة نوعيّة" [1]. وواقع الأمر، أنّ الحداثة التي تقترض أدوات حداثة أخرى غريبة عن سياقها التاريخيّ تنتهي إلى المتاهة، وهي المتاهة نفسها التي يعيشها الواقع العربيّ الذي يحول دون استيعاب الحداثة الغربيّة في أبعادها الشاملة ، لكأنّها جسما غريباً عنه، ربّما لأنّها صيغة تحاور تاريخها الغربيّ أو بعدما تمّ تمثّلها في السياق العربيّ تمثّلاً قشرياً من خلال مواجهة غير متكافئة بين نمطين مجتمعين، انتهت إلى انفجار في شكل شظايا حداثيّة حرّفت مسيرة المجتمع العربيّ من طريق التحرّر وبناء الذات المألوفة، إلى متاهات التحديث الوهميّة " [2]، ومن ثمّ، فإنّ المجتمع العربيّ مدعوّ إلى " التّحديث ليصمد أمام عدميّة الحداثة، بإنتاج وعيّ يفرض حالة الاختراق المنظّم للبنيّة التقليديّة لتحقيق الطفرة المطلوبة، ويتأتى ذلك الاختراق من خلال مشروع يستوعب التراث العربيّ الإسلاميّ استيعابًا عقلانيًا نقديًا، مع استيعاب حقائق العصر الرّاهن ويضيف إليه " [3]منظوراً أخلاقياً وقيمياً وجمالياً.

---

[1] - عبد المنعم شيحة : قراءة في انهيار مشروع الحداثة العربي، مرجع سابق ، ص 2.

[2] - عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق، ص 40.

[3] - محمود أمين العالم: الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص ص 49- 50.

هكذا إذن، تطرح الحداثة جدل الكونيّة والخصوصية، حيث لم تعثر على صيغتها بعد في الفضاء الحضاري العربيّ، فلئن كانت الحداثة الأروبية شكل تاريخي ومجال ثقافي خاص ومحدّد ناتج عن تطوّر زمنيّ/تاريخيّ سمح لوضعه الثقافي - التاريخيّ ومنتوجه الفكري والفنيّ الجمالي ليُلائم مجمل عملية التحديث المتجدّد تلقائيًا لأن يُعبّر بشكل أو بآخر عن روح العصر، بل تجاوزت حدودها لتعانق الكوني بعدما رفعت قضاياها ومقولاتها وجمالياتها الخاصة إلى مستوى المفهومات ذات الطابع العالمي، فإنّها في المجتمع العربيّ تبدو" إشكالية معقّدة لا من حيث علاقته بالغرب وحسب، بل من حيث تأريخه الخاص أيضًا " [1]، ومن ثمّ، فإرادة تمثّل الكونيّ للذّات العربيّة العارفة والحالمة بالتّغيير الثقافي وتأسيس مفهوم حداثيّ يستمد مشروعيته من شرطه التّاريخيّ بوعي مختلف، والتي تمر حتمًا عبر استيعاب وتمثّل فكر نقاد الحداثة الغربية من خلال التّفكير وعمق السؤال، ويبقى كلّ ذلك رهن بإدراك طبيعة الحداثةالمبدعة، **وتملك المعرفة الكونيّة وفحص مقولاتها والخلفيات الفكريّة التي تحكمها**، بوعيّ تاريخيّ يؤسّس على خلفية معرفيّة شمولية تُدرك السياق الثقافي والتاريخي الذي أفرز بزوغ الحداثة وصيغها وملابسات اشتغالها وخلفياتها الإيديولوجية.

مايعنى، أن لا ينشغل الوعي العربيّ الحديث" بصفات الحداثة وتعريفاتها، بل بالأسباب التي لم تسمح بظهورها. وهو ما يقود إلى توزيع سؤال الحداثة إلى أسئلة متعدّدة أخرى تتضمن طبيعة السلطة السياسية ومناهج التعليم ونتائج السيطرة الاستعمارية... وأمام هذه الأسئلة، التي هي المدخل الحقيقي لكلّ حداثة محتملة" [2]، وما تحمله من رؤى جديدة وتقنيات جديدة تلائم الحياة العربيّة. فأصبح من المؤكد أنّ الحداثة ظاهرة تاريخية وثقافية ومن المحتمل، بالتّالي ألا يتم الوصول إليها بأسلحة نظرية أدبيّة أو لغوية. لذلك وجب التساؤل:عن سرخصوصيات البناء الحداثي الغربيّ، وما هي مكامن الطرافة فيه؟ وكيف انعكس على وسائط الإنتاج الثقافي والفنيّ ؟.

[1] - عبد اللطيف الخمسي: الحداثة وإشكالية الخصوصية في الخطاب العربي، مرجع سابق ، ص 69.

[2] - فيصل دراج : مابعد الحداثة في عالم بلاحداثة ، مرجع سابق ، ص71.

3.- 1. مركزيّة التشكّل التاريخيّ - الثقافي للحداثة في الفضاء الغربيّ

يبسط التصوّر الغربيّ سطوته على إنتاجيّة وصياغة الحداثة، التي قدّمت نفسها كأجوبة طرحتها التحوّلات المعرفيّة والتطوّرات التاريخيّة، ممّا أمكن للمشروع الثقافي الغربيّ أن يعتبر نفسه نموذجاً بما أسميه" الشخصية المفهوميّة للحداثة "، الأمر الذي جعل الحداثة نموذجاً كونياً من صنع الغرب،لتتجلى أُسسها ومقولاتها" كأنّها لا تقبل المساس، وتطرح حقائقها الأولى كأنّها حقائق كليّة وكاملة " [1] على الرّغم ممّا تتسّم به بنيتها من تناقض وغموض وتدمير، وبالتّالي من الحرية في الصياغة، فضلاً، على ما تدّل عليه،من قيّم ومبادئ ومعانيّ إنسانيّة كونيّة كالتنوير والتقدّم والعقلانيّة والمدنيّة والحرية حقوق الإنسان، وغيرها من المفاهيم المُؤسّسة للحداثة مثل اقتصاد السوق، والدولة - الأمة الحديثة، والتي تستند على انجازات عصور التنوير وغيرها من القيّم الإنسانيّة التي جاءت بها الثورة الفرنسيّة والأفكار الفلسفيّة الألمانيّة خصوصاً.

واللاّفت، فحتى التصوّر الغربي للحداثة، الذي يجسّد - بحسب كارل ماركس.K Marx، وإميل دور كهايمDurkheim. E، وماكس فيبر M. Weber - " صورة نسق اجتماعيّ متكامل، وملامح نسق صناعيّ منظّم وآمن، وكلاهما يقوم على أساس العقلانيّة في مختلف المستويات والاتّجاهات " [2]، لم يفصل في شكل قار ونمط واحد ومعايير محدّدة للحداثة ، رغم الإيمان بقدرة الإنسان بفضل عقله ووعيه بذاته أن يُوجّه مسار التاريخ وتغيير بناء المجتمع بغيّة تحقيق الديمقراطيّة وصيانة الحقوق والحريات، والسبب أنّ بناء الحداثة الغربيّة إبان تشكّلها و فكر الحداثة* كانا سابقين لظهور مفهوم الحداثة في حدّ ذاته، ممّا سيفضي حتماً إلى إعطاء الحداثة معاني ودلالات أخرى، إذن، فهل هناك حداثة واحدة، أم هناك حداثات مختلفة متباينة أحيانًا ؟ [3].

---

[1] - غاستون باشلار : فلسفة الرفض ، ترجمة ، خليل أحمد ، دار الحداثة ، بيروت، لبنان ، ط1، 1985، ص10.

[2] - Jean-Pierre pourtois et Huguette Desmet . L'éducation postmoderne ; P.U.F.paris .1997.p26.

(*) – تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الثقافة الأوروبية إبّان تشكلها أخذت من الثقافات الموروثة بما في ذلك الثقافة الإسلامية، لكن من أجل بناء ثقافة جديدة «تميزت بالمكانة التي أخذها العلم واحتلتها المعرفة الإنسانيّة ضمنها، ولسير هذا العلم نحو التطبيق المتزايد في مختلف مجالات الحياة الإنسانية، لذلك فالفلسفة الأوروبية ليست سؤالا كما يسود الاعتقاد، بل جواب عن مجموعة من الأسئلة التي تطرحها لحظة معينة في تاريخ مجتمع محدّد " - ينظر : محمد وقيدي ، حوار فلسفي - سلسلة المعرفة الفلسفية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1983، ص 180.

[3] - Henri Meschonnic : Modernité Modernité.op.cit.p31.

إنّه سؤال سبق وأن طرحه أحد أهم المنشغلين بالحداثة في الثقافة الغربيّة الحديثة - هنري ميشونيك H Meshonnic، وهو بصدّد وضع اليد على دلالة الحداثة ومعانيها على مستوى المفاهيم والواقع الغربيّ، ليصل إلى أنّ مفهوم الحداثة" يحمل في ذاته بنية تناقضيّة وحركيّة ذات اتّجاهات متعارضة" [1]، بما يؤكد أنّ الحداثة في معانيها الإيجابيّة والمثالية تُحيل على الفكر والقيّم، وفي معانيها السلبيّة تُحيل على الواقع المعيش في نفس الظرفيّة وذات الحقبة التّاريخيّة التي عرفتها أوربا كالاستعمار والحروب، وانفصام المجتمعات الغربيّة بين فكر مستنير عقلانيّ، ديمقراطي وواقع استلابيّ، إقصائيّ ، ويُمكن توضيح ذلك في الآتي:

- حداثة التسامح والاختلاف من قيّم التنوير≠ الاستعمار والتوسع وإقبار الثقافات المغايرة
- حداثة التّقدم الاقتصادي ≠الاغتراب والاستغلال والتّفقير
- حداثة المجتمع المدني ≠ المفهوم التجريدي للدّولة، إذ يرى ماركس أنّ الدولة المجردة المتعالية على الطبقات الاجتماعيّة، تُعد من السمات المميزة للحداثة السياسية " [2] .

بهذا المعنى، فلاغرو، أن تكون هذه البنيّة المتناقضة للحداثة، هي استخلاصات الأصوات النّاقدة لها من المثقفين والباحثين انطلاقًا من تجارب التّاريخ الأوروبيّ ، وفي هذا الإطار يدعو هابرماس J. Habermas إلى التفريق بين قيّم الحداثة، والتي لا يماري أحد في أهميتها والواقع التاريخيّ الذي يتحكّم فيه التركيب الاجتماعيّ وطبيعة الطبقات السائدة " [3].

ومن زاويةأخرى، فحركة الحداثة كانت دومًا مستعدة لمواجهة التّحدي المفروض عليها مُشهرة ما لديها من المُقومات والأطروحات كي تخرج من مشكلاتها وتناقض المبادئ الداخليّة، وتتبنى وجهات نظر جديدة وتكامل بينها، بوصفها مشروع لم يكتمل بعد" بتعبير أحد مُنظريها المحدثين هابرماس J.Habermas، الذي يرى، من خلال مقالة له نشرها سنة 1981بعنوان " الحداثة مشروع لم يكتمل" [4] ، بأنّ "ما بعد الحداثة" هي صيغة جديدة لمفهوم قديم- الحداثة- ، وأنّها محاولة لإثراء مرحلة الحداثة ذاتها وإتمام مشروعها حتى النهاية،

---

[1] - Ibid. OP cit : pp67.et s

[2] - Henri Le Febvre : Introduction à la modernité. OP cit. Pp169 et s

[3] - Jürgen Habermas : la modernité un projet inachevé .Critique nº 413.octobre. 1981. p968.

[4] - Ibid.Pp 950-967.

كعامل من عوامل مراجعة مقوماتها وأساليب اشتغالها وتدّفقها كحالة تجدّد وبحث ونقد ، إذ تنفلت من كلّ تحديد مفهومي نهائي ، في محاولة للبحث في كلّ مرة عن الصيغة الملائمة لتبرير مسارها اللاّمحدود، بما يتطلّب تجاوز المفهوم النموذجيّ للحداثة والمرتبط أصلاً بفلسفات غربيّة إثنو- مركزية، والذي يتحدّد بدوره بالموقع الذي احتلّه - مشروع الحداثة - في السياق الثقافي لصيرورة الفكر الغربيّ.

من هذا المنظور، ينبغي التأكيد على تعدّد التصوّرات والمفاهيم في شأن الحداثة ونشأتها ومرتكزاتها، حتى داخل الثقافة الغربيّة، ولهذا السبب برز في في تاريخ الأفكار الغربيّة تيارات فلسفيّة تدعو إلى نقد الحداثة، وتفكيك عقلانيتها، بحكم أنّها مفهوم صلب ومتجذّر في منظومة" المفاهيم الفلسفيّة المركبة التي تسعى للكشف عن ماهية الوجود، والبحث الدؤوب عن إجابات تغطي مسألة القلق الوجودي وإشكاليات العصر" [1]، فتكاد تُجمع الكتابات التي تصدّت لتشخيص ظاهرة الحداثة،على أنّها قامت على ثلاثة اتجاهات فكريّة شكلّت أرضيتها المعرفيّة استجابة لإنزياحات عرفها الواقع الغربيّ:

أ- الأوّل:المعرفة العقلانيّة العالمية التاريخيّة الموضوعية ذات العمق الإنساني والديمقراطي.

ب- اتّجاه ثاني: إرادة القوة الفردية الاستعلائيّة.

ج- اتجاه ثالث: الوضعية التكنولوجية الأدواتية النفعية " [2].

وتشكّل هذه المنظومة الفكريّة جميعها مرتكزات اجتهاد المنشغلين بها في محاولة فهم الحداثة والإحاطة بدلالاتها المختلفة وسبر معانيها ورموزها، وهو الأمر الذي دفع ببعضهم، إلى الإقرار بأنّ الحداثة تحقّق منطقها وبلاغتها وإيديولوجيتها في بعض مفاهيمها التي تصوّرها أواستقرّ عليها كلّ متلقي على حدة انطلاقًا من موقعه أو حقله المعرفي. وقد عرفت مسيرتها في سياقها الغربيّ محطّات تنظيريّة متراوحة، تبعاً لخصوصيّة المرحلة التي انتمت إليها في سياق التحوّل الحداثي للثقافة الغربيّة، يقول رايموند ويليامزRaymond williams:" الحداثة كعنوان لحركة ثقافيّة شاملة وللحظة ثقافيّة شاملة، تمّ استرجاعها كتعبير عام 1950. من ثمّ، فهو يقف تعبيراً عن الصياغة السّائدة لما هو "حديث " أو حتى" حديث على نحو مطلق"،

[1] - Danilo Martuccelli :sociologie de la Modernité. Éditions Gallimard. paris.1999.p27.

[2] - محمود أمين العالم: أزمة الحداثة بين ما قبلها وما بعدها، مجلة إبداع المصرية. العدد 11، القاهرة، 1992، ص 10.

فيما بين 1890و1940. وما زال من المعتاد أن نستخدم تعبير" الحديث" لنعني عالماً يبلغ عمره قرناً ونصف القرن. وحين نلاحظ في اللّغة الإنجليزية على الأقل(مازال الاستخدام الفرنسيّ للتّعبير يحتفظ ببعض المعاني التي تمّ صك التّعبير من أجلها) – أنّ "الطليعة" يُمكن أن تستخدم دون تمييز للإشارة إلى" الدادية" بعد سبعين عاماً من حدوثها ، وإلى "مسرح الحافة" الحديث ، هذا الاختلاط - طوعيًا كان أو قسرياً- يُلقي بزمننا المُميت والمنفصل إلى المجهول، ولا يُصبح بالتّالي مشكلة ثقافيّة قدر مايُصبح منظوراً إيديولوجيًا. وحسب وجهة النّظر هذه ، لا يبقى لنا سوى أن نصبح " بعد حداثيين" [1].

وعليه، ندرك أنّ الحداثة ليست شكلاً نهائيًا، أو يقيناً تامًا، بقدر ما هي ديناميّة تتغيّر باستمرار، حيث تجري بشكل تلقائيّ ويومي لترسيم الحداثي التاريخيّ المتجسّد كنظام حياة وعلاقات اجتماعيّة، وقيّم، وإنتاج تقنيّ فنيّ ومعرفيّ، وهذا ما يفسّر تجرّدها عن كلّ تعريف محدّد لتظل في النهاية مفهومًا للحاضر والمستقبل معًا. ولكن رغم تعالي الحداثة بنفسها من خلال صلابة وغموض بنيّة مفهومها الذي جعلته يفتقد التحديد والحسم، متقلّبًا في دلالاته وعابرًا للتخصّصات ومتقاطع مع العديد من المجالات المعرفيّة والفنيّة، فإنّ هذا المفهوم ينهض على مبدأ مرجعيّ، يتحدّد كطابع حضاريّ(سياسيّ واجتماعيّ) وثقافي (فلسفي وإبداعيّ)" [2]، وفق شروط ارتبطت بمرحلة حاسمة من مراحل تطوّر أوروبا اتّسمت بإعادة تشكيل الأشياء والظواهر وفق رؤية حداثية يستخدمها العقل للتوّصل إلى معرفة ملموسة للواقع، وقد تشكّلت هذه الرّؤية بما يُمكن وصفه" بحداثات مغايرة تبعاً لتحقيب زمنيّ يبدأمن حداثة تأسيسيّة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وحداثة الأنوار، ثم حداثة بعد الأنوار، وحداثة القرن التاسع عشر، وحداثة ما بعدية في مطلع القرن العشرين" [3].

ولا يعني هذا تقسيم الحداثة إلى عصور، بقدر ما يعني تواصل المشروع الحداثي، الذي أفرز" أربع ثورات عاشها القرن العشرين ومايليه، وهي الثورة اللّغوية أو اللسانيّة، الثورة

[1] - رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص 48.

[2] - أحمد المديني: " الصمت ،الحداثة: عزلة النّص وهرطقة التنظير، الحداثة الأخرى" ،مجلة كتابات معاصرة ، بيروت ، مج5،ع18، 1993، ص14.

[3] - العلمي الإدريسي رشيد : الحداثة /الأخلاق والسياسة، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء العدد 25، 2000، ص 77.

الفرويديّة وتفرعاتها،الثورة السيبرنيتيّة أوالحاسوبيّة، وثورة الاتّصالات الحديثة" [1]، بل إنّ الأمر قدلايتعلّق بثورات " لأنّ الثورة تتضمّن ضمن ما تتضمنه التمرّد على ما اعتقد فاسدًا ومرفوضًا. من أجل إقرار بديل عنه. في حين الحداثة - التي تتضمن ما هو ثوري كالتدمير والرفض والتمرّد - لا تسعى مطلقًا إلى التأسيس أو حتى إلى مجرد الاعتراف بشيء أو بظاهرة ما، ولو كان حداثيًا يحمل سماتها التي بشرت بها " [2]، إنّها تحوّلات كبرى انطلقت مع التّفكير العلميّ العقلانيّ ليواجه الوجود الإنسانيّ، والقطيعة مع البنى التقليديّة كشعار حمله منظرو الحداثة من خلال مشروعها المعبّر عنه من قبل فلاسفة الأنوار ومن جاء بعدهم.

وهنا، تكفي الإشارة إلى المحطات الأساسية الأولى في الفكر الغربيّ الحديث، الّتي هي فكر الفيلسوف الفرنسيّ رينيه ديكارت -René Descartes الذي أكد روح البحث العلمي الحر والقناعة الفكرية الواعيّة، وبذلك دشن نظريًا عصر الحداثة ومقوماتها في الحضارة الغربية، وفكر الفيلسوف الألماني " إيمانويل كانط- Emmanuel .Kant " الذي بلور نقديًا ديناميكيّة الأنوّار في مقولته المشهورة :" الأنوار خروج الإنسان من حالة الوصاية التي تتمثّل في عجزه عن استخدام فكره دون توجيه من غيره " ولذا كان شعار الأنوار:" أقدم على استخدام فكرك [3]، لذا **فشرط التنوير والحداثة هو الحريّة** ومن بين أهم الحريات يؤكد - كانط في أعماله - على حرية العقل وحرية التّفكير" [4]، والتي تُعتبر شرطًا أساسيًا في الإبداع الحداثيّ بتأكيد فاعلية الذّات، كما شكّل فكر" فريدريك هيغل- F. Hegel" أهم الركائز الأساسية للمشروع الحداثي، حيث صاغ مفهوميًا لحظة اكتمال الحداثة في نموذج الدّولة القوميّة الأوروبية الحديثة، وهو ما أكدته الثورة الفرنسيّة في عام 1789بحضور **الدولة البرجوازية والقيّم اللّيبرالية والديمقراطية التي سجلت نفسها في منطق الحداثة.**

إنّ أهمية هذه القيّم وفي ظل سيادة العقلانيّة كقيمة تنويرية بسيادتها وهيمنتها في مختلف جوانب الوجود الاجتماعيّ والسياسيّ، تؤكد أنّ الحداثة مرحلة بلغتها المجتمعات

---

[1] - جمال شحيد و وليد قصاب : خطاب الحداثة في الأدب /الأصول والمرجعية ، مرجع سابق ، ص 12.

[2] - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، مرجع سابق ، ص 16.

[3] - عياض بن عاشور: الضمير والتشريع ، العقلية المدنية والحقوق الحديثة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط1، 1998،ص13.

[4] - Voir : Emmanuel Kant .réponse a la question :Qu` est-ce que les lumières ?. Flamaration .Paris. 1990.

الأوروبية من خلال عملية التراكم التاريخيّ، والخروج من دائرة الوصاية التاريخيّة التي فُرضت على العقل الإنسانيّ في العصور الوسطى والعصور القديمة، كما ترسّخ دور الإنسان الحرفي مختلف ميادين المجتمع وقضاياه،انطلاقًامن حقوق الإنسان وتعزيزًالقيّم الديمقراطيّة والحرية. بما يعني، أنّه ثمّة نموذج بدأ يتشكّل و يتراكم على امتداد قرون الحداثة في أوروبا، وشملت مختلف ميادين الحياة، فغيّرتها وغيّرت معها نمط وطريقة تفكير الإنسان الأوروبيّ، وكان للتحوّلات السياسيّة والفكريّة والاقتصاديّة، والتكنولوجيّة المتسارعة في التأثير على الإنسان الأوروبيّ وفي منظومته القيميّة والفنيّة وجملة اعتقاداته الفكرية .

في كلّ هذا، تبدو الحداثة في نظر الكثيرين قيمة فكرية وحركة ثقافيّة شاملة أكثر ممّا هي تجلّيات مادية، وفي هذا الإطار يرى جون بودريار Jean Baudrillard" أنّ التحوّلات،التي طالت البنى السياسيّة،والاقتصاديّة، والتكنولوجيّة، والنفسيّة في أوروبا، تعتبرالعوامل التاريخيّة الموضوعيّة، التي عجّلت في ظهور الحداثة، بيد أنّ هذه التحوّلات ليست هي الحداثة في حدّ ذاتها، فالحداثة ليست الثورة الصناعيّة، والتكنولوجيّة، **بقدر ما هي إدماج هذه الثورة في مسرح الحياة الشخصيّة والاجتماعيّة للفرد والمجتمع**" [1] لأجل تأسيس مناخ يُحفّز على الإبداع وينضج بإمكانيات الابتكار والتجديد في مناحي الحياة المختلفة.

بما يعني، أنّ كلّ هذه العوامل مُجتمعة ومُتفاعلة رسّخت تجلياتها في مفهوم الحداثة وأبدتها على أنّها ممارسة اجتماعيّة ونمط من الحياة والفكر يقوم على أساسي: **التّغيير والابتكار**، فضلاً على الوعيّ الذّاتي والجمالي والتجاوز والمفارقة، مُحدثةً في كلّ المجالات نماذج جماليّة خاصة بالقطيعة، وباكتشاف الجديد، بتأثير من التدمير المتواصل للأشكال المألوفةمثل الأجناس الأدبيّة، والقواعد الموسيقيّة القديمة، وقوانين التّعبير والتصويرفي الفنون التشكيليّة، وبصورة عامة، تحطيم سلطة الأنماط السابقة في مختلف مجالات المعاملات الاجتماعيّة. الأمر الذي جعل الحداثة تكتسي سمة التّعقيد أو الخلط بين المتناقضات،لأنّها نسفت كلّ أنظمة الفكر وقلبت القواعد التقليديّة للّغة والفنّ، وفتحت الباب على مصراعيه أمام الانتقال المفاجئ وغير المنطقي من موضوع لآخر، واعتماد الصور المُبهمة التي تجمع بين

[1] voir: Jean Baudrillard:modernité. Encyclopedia Universalis.site web : http://www.universalis.fr/encyclopedie

النظام والفوضى، الخلق والتدمير، البناء والهدم. ومن ثمّ، فإنّ التتابع العنيف للحركات الفنية والتكوينات الثقافية لعبت دورًا مهمًا في تشكيل التاريخ الفعلي للحداثة، وبالتالي للطليعة في كثير جدًا من بلاد أوروبا" [1]، وهذا الأمر يسري على باقي الحقول المعرفيّة الإنسانيّة الأخرى كالفلسفة والنّقد والفنون.

3.- 1.- 1: الحداثة الغربيّة والاحتفال الجديد بالفنّ والأدب

يذهب يورغن هابرماس إلى أنّ المشروع الحداثي لم يكتمل لتجديد هويته، وينتهي إلى بيان الخصائص والسّمات التي تتّصف بها الحداثة، فهي، من منظوره لاتستعير" المعايير التي تسترشد بها من عصر لأخر، كما لا ترغب في ذلك، فهي مُلتزمة باستخراج معياريتها من ذاتها.لا يُمكن للحداثة أن تعتمد على غير ذاتها، الأمر الذي يشرح عصبيتهاعندما يتّصل الأمر بفكرتها عن ذاتها.كما يشرح محاولاتها من أجل أن تستقرّ، وأن تحدّد موقفها من ذاتها ومن العالم" [2]. وبالتّالي، فإنّ تصوّر هابرماس، ينبذ التقليد والمحاكاة، بما يُتيح للفكر كي يتفحّص حدوده ويكتشف آفاقه الجديدة، كما يوحد هذا التصوّر بين الحداثة والإبداع الخلاق في الفكر والفنّ، لكأن يبدو أنّ ما تشرّبته الحداثة الأدبيّة من الحداثة الفكريّة، هو القاسم المشترك بين الإبداع الفكري* والأدبيّ الفنيّ.

والحقّ، فإنّ الحداثة الغربيّة في أطيافها المتعدّدة لم تغفل عن الفنّ، فقد اقترحت لونًا جديداً من الفنّ، ولونًا جديداً من العالم الاجتماعيّ والإدراكيّ، كما حرصت طلائعها على التكامل بين الفنّ والتطبيق الاجتماعيّ والإنتاج الجماليّ، إذ يقول آلن تورين:" الحداثة توزيع لمنتوجات النشاط العقلاني، العلمي، التقني، الإداري... ولهذا فهي تتضمّن التمايز المتصاعد

---

[1] - رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص 73.

[2] - يورغن هابرماس : القول الفلسفي للحداثة، مرجع سابق ، ص 10.

(*)- تجدر الإشارة هنا أنّ المفكرين عادة ما يرتكزون في تعريف الحداثة إلى فكرتين أساسيتين هما : فكرة الثورة على التقليد، وفكرة مركزية العقل ، ومعلوم أنّ فلسفة الفنّ سعت إلى إعلان ذاتها كمعرفة قائمة الذات بعد صدور كتاب " الإستيطيقا للفيلسوف (بومجارتنBaumgarten") في أواسط القرن الثامن عشر . وقد خرج بتصوّر جديد لدراسة الفكر ومقاربة الإبداعات الانسانية، فبعد أنّ كان الفنّ يخضع لمنطق الفلسفة التي كانت تقف عند حدود دراسة الفكر من حيث وضوحه، فإنّ الإستيطيقا- على عكس من ذلك –اتجهت إلى مقاربة الإبداع من حيث غموضه.والمقصود بالغموض ، دراسة الإحساس وما يرتبط به من إدراكات وتصورات. ولما كان الجمال هو غاية ما يبلغه الحس من كمال الإدراك ، فالجمال هنا هو موضوع الإستيطيقا، كما أنّ الحق- وهو كمال الإدراك العقلي في وضوحه التام- هو موضوع المنطق " – ينظر في هذا السياق : -

Tom Rock More .la modernité et la raison (Habermas et hegele).in archives de philosophie .190, 52.1989.p177 ، وكذلك ينظر: - نبيل صادق : نحو مفهوم جمالي جديد، مجلة فصول المصرية ، العدد 52، السنة 1993، ص100.

وأيضاً - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق، ص 125.

لقطاعات الحياة الاجتماعيّة المختلفة السياسة،الاقتصاد، الحياة العائلية، الفنّ بشكل خاص" [1]، لذلك فالحداثة ضرورة فنيّة، وربّما هذا مادفع "بودلير" إلى الثّناء على الإنجاز التاريخيّ للبورجوازية ودورهافي إنجاز تقدّم إنسانيّ، وبما اتّسمت به من روح إبداعيّة ورؤية شمولية، بجعلها تُقبل على الفنّ وتقدّم له وسائل النمو والارتقاء، وبسبب ذلك ظهر تكامل واضح بين التحوّلات الاجتماعيّة والفنيّة، فالفنّ الجديد" يجد مكانه إمّا في نظام اجتماعيّ جديد، وإمّا في نظام أكثر قُدماً متحوّل ثقافياً لكن به عناصر الثبات والاستعادة. وكلّ هذا كان مؤكدًا منذ البدايات الأولى المُفعمة بالنشاط والحيوية للحداثة " [2].

لذا ينبغي التأكيد على أنّه من الصعب فكّ الارتباط بين العلاقة التاريخيّة والثقافيّة والفنيّة للحداثة الغربيّة، فثمة " روابط أكيدة بين ممارسات الحركات الطليعيّة وأفكارها، وبين الشروط الخاصة والعلاقات القائمة في حواضر القرن العشرين ذات الفاعلية والتأثير... وبينها وبين مؤسسات الفنّ الحديث " [3]، وتجلى ذلك في تحرّر الإمكانات التجريبيّة للذات الفردية لإنتاج الجمال بأسلوب المغايرة الفنيّة لكسرالمألوف، وبروز المشاعر الغامضة رايتها الرّفض، والتمزّق، والمأساة، ورفض الواقع وقيّمه السائدة، بما في ذلك رفض التسلسل والوضوح كما تجلّت في الرّواية الغربيّة، التي لجأت إلى الغموض والإدهاش والغرابة والهلوسة والأحلام مع فرجينيا وولف وجيمس وغيرهما من الكتّاب" الذين نزعوا صيفة الطبيعيّة عن اللّغة، واختلفوامع الرّؤية السابقة التي تزعم أنّ اللّغة إمّا أن تكون عدسة شفافة وواضحة أو تكون مرآة " [4]. ذلك أنّ العالم قد أصبح عند هؤلاء " الكتّاب تلك الحقيقة القاتمة والصعبة الاستيعاب باللّغة " [5]. ومن ثمّ، فلا يمكن تفسير ظاهرتي الغموض والتّعقيد التي تلف الإبداع الحداثيّ إلى بقانون التطوّر، ووصف عمل إبداعي أو معرفي بأنّه غامض أو معقّد ، يعني غموض العالم وتعقّد الواقع اللّذين يحياهما الإنسان الحديث، أوهو بحسب أدونيس" قناع يُخفي به القارئ ضعف

[1] - Alain touraine :Critque de la modernité.Fayard.paris.1992.p23.

[2] - رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، مرجع سابق ، ص89.

[3] - المرجع نفسه ، ص 53.

[4] - المرجع نفسه، ص49.

[5] - JoelleGardesTamine-Marie claude Hudert : Dictionnaire de critique Littéraire .Armand colin.paris.2004.p140.

ثقافته، وقصورها وإصرارها على أن تفهم ما تغيّر بذهنيّة لم تتغيّر" [1]، وهذا يكشف أنّ النّص الأدبي أضحى يجسّد فوضى وألغاز الزّمن الحداثي، ممّا يجسد شرعيته التاريخيّة و الاجتماعيّة وخصوصيته الحداثيّة.

وعلى هذا الأساس، يُمكن اعتبار الحداثة الأدبيّة في الحقل الثقافي الغربيّ فرعاً من فروع الحداثة بمعناها العام في مجال هو الأدب له تاريخه وأدواته ورموزه، فما كتبه رامبو، مثلاً، في " فصل في الجحيم"، سنجد أنفسنا" أمام نص ينكتب بعيداً عن الممارسات السابقة، ويتجاوز المفاهيم والتصوّرات التي كانت تحدّدمصيرماكُتب قبله. هذا ما سارت فيه لوتريامون، كما سارت فيه الكتابات السوريالّية التي كانت تمارس اختراقاتها نصياً " [2]، ممّا يفسّر أنّ الحداثة هي البحث عن الحداثة لفهم وإدراك الأشكال الاجتماعيّة المتحوّلة.

ولعلّ أبرز المشاكل التي واجهت دراسة العصر الحديث" هي أنّه لا توجد كلمة واحدة تحدّد سمات هذا العصر، إذ استعملت كلمة "الحداثة" من حين لآخر مرادفة للرومانسيّة، واستعملت في وصف الأجواء العامة للأدب الأوروبيّ في القرن العشرين بوجه عام، أمّا النّقاد الماركسيون فيعدونها نوعًا من البرجوازية الجماليّة المتأخرة النابعة من الواقعيّة، لقد استعمل هذا المصطلح ليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعيّة أو الرومانسيّة، وكان ديدنها التجريد،حركات مثل الانطباعيّة،ما بعد الانطباعيّة، التّعبيرية، المستقبليّة، التكعيبيّة، الرّمزية، الدادائيّة والسرياليّة، ومع ذلك ليس هناك ما يوحّد هذه الحركات، بل إنّ بعضها جاء ثورة كاسحة على البعض الآخر" [3].

وبالتّالي، فلو اعتبرنا الحداثة كحركة من هذه الحركات، أوحركة تضّم كلّ هذه الحركات، فهي لا تختلف عنها من حيث كونها تتضمّن معاني مضطربة، تُشيرإلى الابتداء، والخرق، والانتهاك وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه سلفاً. وهذا ما يؤكده مالكوم براد بوري M. Bradbury بقوله:" الحقيقة - ببساطة - أنّ ما كان موجودًا عدّة حداثات، وعندما ننظر إليها من موقعنا المتقدّم اليوم نجد تنوعًا كبيرًا في شخصيتها، يتبدى اعتمادًا

[1] - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت ، لبنان ، ط2، 1978، ص 280.

[2] - صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2012، ص9.

[3] - ينظر: ما لكوم برادبوري و جيمس ماكفرلن : الحداثة ، مرجع سابق ، ص 23.

على الموقع الذي نختار الوقوف عليه، أو الحقيقة التي نرتكز عليها، أو الخط أو الفنّ الذي نقرّر ملاحظته ... كما أنّ حركات ـ الحداثة ـ لم تطلق على نفسها قط **وصف الحداثة** استمرت في حالة من العداء المتبادل، واعتنقت إيديولوجيات مختلفة، وخدمت تحت رايات مختلفة " [1]، ولكنّها تلتقي في أنّها ترتاد مناهج جديدة وأهدافًا جديدة في الكتابة والفنّ والفكر. لتظل الحداثة حركة متميّزة، من حيث ابتعادها القصدي وتحدّيها الدّائم للأشكال الأكثر تقليديّةفي الفنّ والفكر، و تتميّز، بتنوّعها الدّاخلي الهائل في المناهج والتوجّهات. فهي، كما ذهب ويليامز" حركة قلقة لا يقرّ لها قرار، تدخل غالبًا حلبة التنافس المباشر، نتيجة ابتكاراتها وتجاربها، تعرف غالبًا بما تُعلن القطيعة معه أكثر ممّا تعرف بما تتوجّه إليه. حتى مدى المواقع الثقافيّة الأساسيّة داخل الحداثة يمتد من التلهف لاعتناق الحداثة في أشكالها التكنيكيّة والميكانيكية الجديدة، إلى الارتباط المكافئ- في الدّلالة- بأفكار الثورة الاجتماعيّة والسياسيّة" [2] لتأكيدالرؤى الجديدة والجماليات الجديدة في دلالة الشّكل والبناء.

وعموماً، يصعب حصر الرّحلة التي قطعتها الحداثة الغربيّة، والإحاطة بمجمل الآراء التي تراكمت حولها سواء لمنظريها أو دارسيها – من مفكرين ونقاد وكتاب وفنانين- لذا فثمة تناقض أساسيّ - داخل الحداثة نفسها- لأنّ التحوّل كان يحدث في إطار عمليات عامة متفاعلة ومتسارعة من الحراك الفكريّ الفلسفيّ والجماليّ والسياسيّ تمخضت عنها مجموعة من المفهومات والمقولات:جماليّة وثقافيّة وسيكولوجيّة وفكرية، وتجلّت في أشكال ثقافية وفنيّة، فكلّ ما تغيّر بالفعل في الثقافة الأوروبيّة " سيبقى منظوراً إليه من خلال نماذج العصرية والتكوين الاجتماعيّ، الأكثر تعقيداً من هذه الشمولية التّعبيرية"، التي جعلت لوكاتش*وآخرون يرون كلّ "صورة شعرية" بالغًا ما بلغت صآلتها وقلة أهميتها- طواعة للتحوّل في ذات اللّحظة التي يتم فيها تحطيم المتاريس" [3].

---

[1] - مالكوم براد بوري: الحداثة، ترجمة فلاح رحيم ، مجلة الرافد- الإمارات العربية المتحدة،ع12،يوليو1996،ص55.

[2] - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة، مرجع سابق ، ص64.

[3] - المرجع نفسه ، ص 18.

(*)- أشير هنا ، أنّ حركة الحداثة من منظور النقاد الماركسيين أمثال " لوكاتش" ، هي نوع من البورجوازية الجمالية المتأخرة ، النابعة من الواقعية ، لذلك يميل مؤرخو الثقافة الماركسيون إلى تطبيق - بعنف - المبدأ القائل" إنّ الكينونة الاجتماعية هي التي تحدّد الوعي" ومن ثم يقفزون - بشكل مطلق- إلى "الخارج " ، ويضعون أصول الحداثة هناك ، وأكثر صياغات هذه القضية تبرز لدى جورج لوكاتش وبول سارتر . لمزيد التوسع ينظر: جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوشي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1971.

وبغض النّظر عمّا إذا كانت الحداثة خبرة اجتماعيّة شاملة أكثر منها موهبة ثقافيّة كجماع للأنشطة العقليّة والفنيّة، فإنّ نقدها وتأمّلها وتشخيص أسبابها وطبيعتها بطرق مختلفة في الحقل الثقافي الغربيّ يدّل على أنّها ظاهرة تاريخيّة وثقافيّة لا تشيخ ولاتذبل، فهي"غير محدّدة على نحو يدعو للإحباط، كما أنّها عصيّة شموس من حيث تحديدها الزّمني، بين كلّ مذاهب تاريخ الفنّ ومذاهبه" [1]، لتغدو اقتراح دائم لرُؤى متسائلة بصدّد الواقع والذوات والأشياء، لتتبدى كلحظات نقض متواصلة، تُؤسس لاختيارات فكريّة جماليّة، حتّمت على الفنّ الحديث " أن يواكب - من حيث الموضوع والشّكل - تلك الحيوية المنعشة لمجتمع تخطى التقليديّة. وهو يزيح دون هوادة مخلفات الإقطاع المقيّدة، محرراً ليس فقط العلم والصناعة، بل أيضاً الإمكانات التجريبيّة للذّات" [2] لتشكيل الجمالية الحقيقيّة للحداثة.

فحين اختارت الثورة الرومانسيّة مثلاً- تحرير الذّات من تلاشيها ونسيانها، ووضعتها في الواجهه،كانت تروم نقد وخلخة جملة من القيّم السابقة لمرافقةالتّغيير الاجتماعي، مبشرة به وشاهدة عليه، ففتحت الباب أمام الرّمزية وخاصة في الشعر الفرنسيّ مع بودليرBaudlaire الذي استعمل لفظ"الحداثة" حتى أصبحت تُعرف لدى النّقاد أنّها موضوع بودليري تماماً كما هي ابتكار شكليّ، ليبقى بودلير رائدًاذاجسارة ببحثه عن نواة لتحوّل مثالي عوَّض التحوّل الواقعيّ،وأصبح يُفكر في العالم الحديث جمالياً بجعل النشاطات الأخرى موازية للفنّ والمعرفة، لتتجلى عنده "الحداثة" كإدراك جديد مفعم بالحياة "..." فورة حياة"، عالم لحظي وسريع الزوال من" الأفراح المحمومة" ... لون جديد من المتعة، وإضافة جديدة إلى الهوية " [3]. وبهذا مهّد بودلير للنهج الحداثي للقصيدة الغربيّة،ليُدعّم أركانها رامبوRimbaud فيما بعد بصيحته المدوية" يجب أن نكون حداثيين على نحومطلق". وما أنجزته السريالية، أيضاً،لا يخرج عن تدفق المد الحداثي، بما "هو تلاقي الخطاطات الجاهزة سلفاً" [4]، فتقنياتها المختلفة في الكتابة والفنّ، كانت تستهدف إظهار الإنسان كما هو في ذاته، في طبيعته البدائيّة

[1] - المرجع السابق ، ص 12.

[2] - المرجع نفسه ، ص12.

[3] - المرجع نفسه ،ص13.

[4] - ينظر: نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشكلانيين الروس ، مرجع سابق ، ص 85.

(Primitive)، حتى يستطيع أن يستعيد كلّ قواه النفسيّة ويصبح كامل الحرية " [1].

والأمر نفسه لا يختلف عن السّرد الرّوائي الذي يُعتبر مستوى من مستويات البنيّة الاجتماعيّة الغربيّة، فالحداثة دشنت إمكانيّة نسج الشّكل الرّوائيّ كلون جديد من الفنّ، بإطلاقها الوعيّ ونشوء الطبقات، وتنوّع المعارف، كما ساهمت في تحوّل الطبيعته السّردية والشكلية لهذا الفنّ، فمع جويسJoyce وولفwoolf اجتمعت معاً وفي ذات الوقت وحدات إدراكيّة متشظية ومتكاثرة من حياة الناس المعاصرين في المدينة" [2] الغربيّة.لكأنّ الحداثة حتّمت على الرّواية أن تتعامل معها بجدية فائقة.حتى أصبحنا أمام أشكال روائيّة تنمو من داخل التجربة من خلال إعادة التّفكير، والتأمل في الواقع/العالم، بسبب زرعها بذرة الشك في القارئ، والمكتوب، والعالم، فغدا الشّكل الرّوائي ينطلق من رؤيا لا يقينيّة للعالم، تنسجم مع قضايا فكريّة وثقافيّة تمسّ وجود الإنسان الحديث.

فمادامت الابتكارات الجمالية يتم الإحساس أوالوعيّ بها على أنّها حداثية في لحظتها التاريخيّة الخاصة، فإنّ العمل الحداثي لا يعرف الثّبات وبمقدوره كسرالمألوف، وعلى حين يظل الإدراك متجدّد يتفحّص حدوده ويكتشف آفاقه الجديدة، لكأنّنا – بحسب رايموند ويليامز أمام "**حداثة واعيّة**" [3]. تُرسّخ وعي الإنسان الحديث بشروط حداثته. بما يعني أنّ حداثة الإنسان لا تنفصل عن وعيه الذّاتي بوجوده الحديث، وهذا يعني أنّ الحداثة في أبسط صورلها" هي وعي الذات في الزّمن" [4]. وهذا الوعي الطارئ، بحسب أحد الباحين العرب، هو" الذي ولّد الشعور القوي لدى الحداثيين العرب بأنّ الحداثة فعل شمولي كونيّ، ولو أنّها ارتبطت زمنيًا ومكانيًا بأوروبا الغربية" [5]، ولذلك فهي ضرورة عربية أيضاً، رغم الارتياب التي أثارته خلفياتها الإيديولوجيّة المكشوفة، المتعلّقة في الهيمنة والتوسّع والانتشار، وتقديم نفسها النموذج الوحيد للتّقدم والانتساب إلى العالم المتحضر.

---

[1] - Yves Duplessis .Le surréalisme. Éd « que sais –je? »n°432.6éme édition 1964.p 42.

[2] - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص 13.

[3] - لمزيد التوسع في مفهوم الحداثة الواعية ينظر: Raymond Williams:The Estranging langage of post-modernism,new society,16 June 1988.p439.

[4] - كمال أبوديب: الحداثة - السلطة- النص: مجلة فصول المصرية ، المجلد4، العدد4، السنة 1984، ص 35.

[5] - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، مرجع سابق، ص34.

3.- 2.- تمثّلات الحداثة في السياق الثقافي والفكريّ الجزائري

أتاحت لي المراجعة السّابقة للحداثة في سياقها الغربيّ، وما تجره خلفها من قيّم معرفيّة وجماليّة، ملامسة سؤالاً مفتوحًا، فكلّما اقترب منه الوعيّ والتمثّل كلّما ازداد توسعًا، وكلّما ابتعد عنه ازداد غموضًا، كأن تبدو قضية فكرية تمسّ وجود الإنسان ورؤيته للواقع في ظل إيقاعات الزّمن المتلاحقة، والتطوّر المذهل في النمو المعرفي والمتغيرات السياسية والاجتماعيّة والاقتصادية، انعكست على الفنّ والأدب لتأكيد قدرة الذّات على الإبداع من خلال الوعي الذّاتي للواقع الخارجي. أمّا في أفق الوعي العربيّ - كما فهمها بعض المفكرين العرب واستوعبوها - تبدو الحداثة على أنّها، ليست مجرد تعايش زمنيّ مع الغرب في تقنياته ووسائله الحضاريّة، وإنّما في اكتساب الخبرة وبناء تطوّر حضاري وفق التعامل معها.

وهو ما يدعو إلى تسجيل ملاحظة مهمة، وهي أنّ استخدام الفرض الحداثي في سياق الواقع الجزائري/العربيّ بالقفز عن مفهوم الحداثة كتصور تاريخي وثقافي، كشف عن جدل الحداثة الفكريّة والتحديث الاجتماعيّ، أو بالأحرى كشف بتعبير فيصل دراج بؤس الحداثة العربية المتأخرة " التي تقزّم المفاهيم إلى شواغل النخبة المختصة المتعالية، التي تتعامل مع القراءة والكتابة كاختصاص يوازي وقائع الحياة اليوميّة ولا يلتقي بها. والحداثة الشكلانيّة لا يعوزها التلفيق، فهي تستعير رومانسيّة متشائمة من شقوق أوروبا الأدبيّة في القرن التاسع عشر، بقدر ما تقترض صورة المثقف التّقني الذي عرفته أوروبا في مرحلتها ما بعد الصناعيّة. والأمر في شقيه، يُحيل على المحاكاة الصماء حيث جدار الصين يفصل بين المُعير والمُستعير، وحيث جدار سميك يفصل بين " الحداثي المتأخر" ووقائعه العربيّة " [1] .

وهذا كلّه يعني - كما سيؤكد تايلور- في سياق حديثة عن الحداثة الخصوصيّة للثقافات، استحالة رؤية حداثة مختلفة عن الثقافة الغربيّة، إذا لم تتكامل السمات العالميّة للحداثة. رغم وجود" ملامح عالمية في الواقع" للحداثة، بغض النّظر على أنّ مصدرها الغربيّ، حيث يقول في هذا السياق :" يردون فعل ما حدث في الغرب، لكنّهم يرون، أو يشعرون: أنّ ذلك لا يُمكن أن يكن في مجرد النّسخ لأشكال التكيّف مع الغرب. إنّ مجرد سيادة الحداثة الغربيّة لا

[1] - فيصل دراج : ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة ، مرجع سابق ، ص 67.

يُمكن أن تكون الاستجابة" [1]، فالضروري هو فصل هذه الملامح عن تلك الغربيّة، والأهم في كلّ ذلك، هو كيف تمتلك ثقافات غير غربيّة توطين، أوتهجين هذه الملامح ؟.

ليس بخاف، أنّ المنجز الحداثي في الثقافة العربيّة عموماً كان بمثابة المحك الأساسي الذي خضع له الفضاء الحضاري العربيّ، و يرى بعض الباحثين أنّه" بقدر ما تبلوّرت في هذا الفضاء حداثة في مجال الفكر والثقافة، فإنّها لم تنجح في تحديث عميق الجذور في بنية الواقع الموضوعي" [2]، حيث وقفت هذه الحداثة عند نخبة علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل في التحديث، وقد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات حداثية غربيّة،منفصلة بذلك عن محاكاتها لواقعها، غير عابئة بأحوال الناس وأسئلة التاريخ. فلعلّ فكرة التحديث المُبكرة التي تبلوّرت بدلالة سياسية ذات منظور دينيّ/ ماضوي، فضلاً عن طغيان النزعة التوفيقيّة بين حداثة غربيّة أفرزتها منظومة علمانيّة، وبين خطاب عربيّ يستمد شرعيته من تراثه، كانت كلّها عوامل مُعيقة في السعي إلى تبني الحداثة في مجتمع غير مهيأ لتقبّلها، وإن كان هذا لا يستبعد حاجات الإنسان الجزائري/العربيّ إلى التجديد والرّغبة في التّغييروالتطوّر.

ففي الجزائر العربيّة وخصوصيّة سياقها التاريخيّ والثقافي ، وإن كان سؤال الحداثة لا يختلف كثيراً عن العالم العربيّ، فإنّه طرح **عنف خطاب الحداثة**، الذي تجلّى في علاقة بين الذّات الجزائرية والغرب الحداثي- الفرنسيّ تحديداً، وهنا نلتقي بنشاط ثقافي تلوّن بخصوصيات متميّزة نتج عنها فكراً وثقافة و أدباً له ملامحه الخاصة، غيرأنّ ذلك لم يمنع من مدّ الجسور مع الثقافة العربيّة في بعدها الإسلاميّ والحضاري، تحت تأثير خطاب النهضة والحركات القومية العربيّة على أساس أنّ الجزائر تُمثل جانبًا من الحضارة الإسلاميّة والعربيّة في العالم القديم، ولم تكن الثقافة الجزائرية وخطابها الأدبيّ تُمثل صورة واحدة، فقد كانت النزعة المحليّة أوالاندماج بالآخر الغربي/ الفرنسيّ على الخصوص من الملامح المميّزة لبعض التوجهات الأدبيّة. ممّا جعل نسق الثقافة في واقع الأمر موزّع بين هذه الاتّجاهات المختلفة دون أن يمنع ذلك من تزاوج الرّؤية وتعارضها أحيانًا في النتاج الثقافي والفكريّ

[1] - ينظر: جير مندر ك بامبرا: إعادة التفكير في الحداثة / نزعة ما بعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي، مرجع سابق، ص 20.

[2] - ياسين كتاني: شعرية الحداثة في الرواية العربية، الرائد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014، ص2.

والأدبيّ. ومرد ذلك بحسب حميد لحمداني" راجع إلى أنّ المغرب العربيّ - عموماً- ظلّ موزعاً على الدّوام بين قيّم الشرق وقيّم الغرب إلى جانب القيّم المحليّة التي لعبت دوراً في التوازن أو الترجيح بين الجذب الشرقيّ العربيّ وإغراء القيّم الغربيّة" [1]وهو دور رهانه الأساس الخصوصيّة الذّاتية وتشكيل الكيان*.

ومن يعود إلى جملة من الدّراسات التي قاربت واقع المجتمع الجزائري، يتبيّن له بسهولة ويسر أنّ الثنائيّة الثقافيّة لا تزال موجودة في هذا المجتمع، بل تقسمه وبطريقة صارمة إلى مجتمعين:مجتمع تقليديّ/مجتمع حديث، والتي تتعمّق بقبول الحداثة المادية، أي التحديث بمعناه الغربيّ ورفض الحداثة منظوراً إليها كاستعمار ثقافي، ولربّما تنسحب هذه الحالة على العالم العربيّ، حيث" تتعايش منظومتين اجتماعيتين متنافرتين في آن واحد هما مجتمع تقليديّ يُمارس حياته وفق معايير وقيّم تقليديّة، ومجتمع حداثي يعيش وفق أحدث المعايير العصريّة دون أن يتمثّل روح هذه المعايير ويتشرّب من تدفقاتها الذاتيّة، ووفق هذا التصوّر فإنّ التحديث العربيّ في التاريخ المعاصر يأخذ صورة متناقضة مع الحداثة الحقيقيّة " [2].

ولعلّ هذا ما سجلته كلّ من دراسة جمال غريد، و بيير بورديو P. Bourdieu في هذا المجال، فكلّ أعمال هذا الأخير حول الوضع الاجتماعيّ في الجزائر تميل لتجسيد التعارض والصراع بين مجتمع تقليدي ومجتمع حديث. وهي نفسها ثنائية الباحث جمال غريد. [3] ، بما قد يعني أنّ مقولات خطاب الحداثة لا تنتظم في تاريخ وثقافة المجتمع الجزائري إلاّ بشكل مجزأ، والسبب، أنّه مجتمع تعرّض لهيمنة استعمارية لا مثيل لها،ليس من منظور أنّ الحداثة

---

[1] - حميد لحمداني: الرّواية المغاربية / الهوية والتفاعل مع الآخر ، ضمن كتاب " الأدب المغاربي اليوم ، مرجع سابق ، ص21.

(*)- بحكم المرحلة الطويلة التي خضعت فيها الجزائر للاستعمار الفرنسي ، ظهرت فئة مثقفة باللغة الفرنسية ، كتبت الرواية وارتادت آفاق التعبير الروائي العالمي ، بل وسبقت معظم المحاولات العربية الحداثية في هذا الجنس الأدبي على مستوى القوة الشعرية وقدرة على تطويع اللغة للتعبير العميق عن الأفكار والتأملات الثاقبة في الواقع ، وهو ما يتأكد معه أن الروائيين المتشبثين بانتمائهم العربي قد كانوا يقومون بجهد جبار لجعل اللغة الفرنسية تقلب ظهر المجن لحضارتها الأصلية التي خرجت عن ادعائها الإنساني وانخرط معظم أبنائها في الحركات الاستعمارية . وهذا دليل حي على أن الكتابة باللغة الفرنسية لم تكن دائما موجها ضابطا لنوعية التفكير والانتماء والهوية على عكس ما روجت له النزعة الفرانكوفونية فيما بعد – ينظهر في هذا الصدد : حميد لحمداني: الرواية المغاربية / الهوية والتفاعل مع الآخر ، ضمن كتاب " الأدب المغاربي اليوم ، مرجع سابق ، ص27. وينظر كذلك. Jean-Marc Moura : Littératures francophones et théorie postcoloniale.puf.1999.pp :35-34

[2] - ينظر ر في هذا الصدد : علي وطفة ، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة ، مرجع سابق ، ص 98.

[3] - لمزيد التوسع، ينظر: Djamel Gherid : L'exception algérienne, la modernisation a l, épreuve de la société, É casbah.Alger.2007.

نموذج وحيد للتّقدم أو في اكتساب بطاقة الانتساب إلى العالم المتحضر، بل كخطر يهدّد هوية المجتمع الجزائري وخصوصيته الثقافيّة في بعدها العربيّ الإسلامي.

والحاصل أنّ الجزائر قياسًا إلى بقية الأقطار العربيّة- على مستوى السياق الثقافي والاجتماعي واللّسانيّ - تعرضت لفرنّسة مُمنهجة تمكّنت من إحلال الفرنسيّة مكانة أساسيّة على مستوى التواصل والتثاقف و التّعبير الأدبيّ، ممّا انعكس على الثقافة الجزائرية مع استمرار المخاضات ومختلف أشكال التوتّر التي تملأ حاضرنا، وما يهمني من أمر هنا، الكيفيّة التي يُمكن أن أقرأ بها ثقافة المناطق الطرفيّة ومن بينها العالم العربيّ الذي تنتمي إليه الجزائر الذي وصلته الحداثة متأخرة، بالتزامن مع نمو الإمبرياليات الغربيّة العابرة للحدود وتمدّدها نحو الشرق، وتحديداً باتّجاه البلاد العربيّة والإسلامية بذريعة تمدينها وتحديثها.

3.- 2.- 1. تاريخية الحداثة في الجزائر: الإشكال وسياقات إنتاج الوعي المعرفي والثقافي

قد لا أجانب الصواب، إذا قلت أنّ الثقافة الجزائرية الحديثة ضمن شرطها التاريخيّ ما تزال تصارع تحديات الحداثة بوجه عام، وبالتّالي يُمكن أن أذهب إلى حدّ اعتبار مفهوم الحداثة والتحديث في الجزائر ارتبطا بالاستعمار الفرنسيّ، والتّغريب والغزو الثقافي، حيث فوجئ المجتمع الجزائري بظاهرة الاستعمار بعدما كان مجتمعًا مقتنعًا بذاته، منكفئًا على هذه الذات، ببنيات تقليديّة مُقنعة بالنسبة للذات الاجتماعيّة الجزائرية، التي فُوجئت بظاهرة الحداثة بطريقة إكراهيّة استعماريّة، و كانت لها ردود أفعال مختلفة ومتشابكة" حاولت أن تتكيّف معها في جانب منه، ونقصد بذلك الطبقة الأرستقراطيّة في تلك الفترة، أو الإقطاعية أو ما يسمى بالبورجوازية المنفتحة على أوروبا. ثمّ كان رد فعل آخر يتحدّد في مواجهة هذا الاستعمار، على أساس أنّه يمثل حضارة مسيحية/إلحادية،حضارة غريبة من وجهة النّظر هاته "[1]، وهي المواجهة التي تجلت في ثورة التحرير الجزائرية الكبرى 1954.

ومن ثمّ، فإنّ نموذج الحداثة على مستوى الواقع الاجتماعيّ - التاريخي، في إطاره المرجعي، هو الجانب **المُظلم للحداثة الغربيّة**، وجرحها الاستعماري، بمعنى آخر، هو أنّ مقولات الحداثة الضاغطة والمتناقضة لا يُكمن تجاوزها أو إهمالها في ظل الصراع المرير الذي عرفته

[1] - ينظر: إدريس بلمليح : التنوير والتحديث، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، مرجع سابق ، ص 43.

الجزائر وتعرفه مع ما يسمى بـ " **الحداثة الاستعمارية** " [1]، ومحاولتها فرض النموذج الثقافي الغربي/الفرنسي، بفعل اندماج السياق الثقافي والاجتماعيّ الجزائري في المجال الاستعماري، وما نتج عن هذا الاندماج من تمزقات وتبدّلات لازالت تتمظهر في الحياة الثقافيّة والسياسيّة والاجتماعيّة حتى يوم الناس هذا.حيث لا تزال الثقافة الجزائرية/العربيّة تصارع تحديات الحداثة من منطلق الخصوصيّة العربيّة الإسلاميّة.

وبالنّظر في طبيعة الحداثة الغربيّة ومسارها، يُمكن التّمييز، بين الغرب (الاستعماري) والغرب(الحضاري)، على الأقل من زاوية"عالمية الثقافة والمعرفة" التي يركن إليها المفكرون والنقاد والمبدعون العرب، بدافع التملّك المعرفي أو المعرفية الكونيّة التي تمد الثقافة الجزائرية والعربيّة بشكل عام بمساهمات جليلة، تجلّت في مشاريع فكرية وفنيّة لا يُمكن نكرانها، لهذا ينبغي الاعتراف بأنّ مقولات الحداثة، و"خاصة أفكار التنوير الأوروبي كونيّة، وإيجابية في كونيّتها. كما ألمح إلى ذلك فرانز فانون، على شرط تحريرها من نزعتها الإطلاقيّة وإعادة صياغتها، بما يتّفق مع خصوصية "مجتمعات الأطراف"، وبما يتواءم مع "التميّز"، الذي لا تكون الكونيّة إلاّ به. وعلى هذا، فيجب إدراك الفرق بين الحداثة التابعة، وهي مستحيلة، والحداثة المُبدعة، التي تشتق مقولاتها من شرطها التاريخيّ، كما أشار هابرماس، وتُعيد صياغة الأفكار الكونيّة وفقاً لخصوصيتها الذاتية " [2].

وبما أنّ الحداثة هي وعي عناصر السياق التاريخيّ الذي تقوم فيه ومحاولة السيطرة عليه، فالنّاظر إلى بعض المحطات التاريخيّة بحس تاريخي للإنسان الجزائري، بدءًا بالوجود

---

[1] - استعمل **مصطلح الاستعمارية** المنظر وعالم الاجتماع " أنيبال كويخانو " من البيرو في مقالة بعنوان " الاستعمارية والحداثة العقلانية" في عام 1991، ضمن مشروع فهم نقدي للحداثة لمجموعة من الباحثين أمريكو- لاتينيين في حقول معرفية مختلفة 'إنسانيات ، فلسفة ، نقد أدبي ، علم اجتماع " ، حيث ميّز هذا الباحث بين " الاستعمار " و" الاستعمارية "، كما استعملها لا حقًا أعضاء " مجموعة الحداثة /الاستعمارية ". ويرى "كويخانو " أنّ الاستعمار انتهى بوصفه نظاماً سياسياً بعد عمليات إزالة الاستعمار في العام 1945، ، لكنّ الاستعمارية مازالت نشطة بوصفها أكثر الطرق انتشاراً للهيمنة عبر عالمنا ، وبالنسبة إلى كويخانو ، يحدّد الاحتلال " العلاقة بين الثقافة الأوروبية والثقافات الأخرى ، وهي علاقة " سيطرة استعمارية " ، وهي لذلك استعمار لمخيلة المستعمرين من الداخل . وقد تحقّق هذا الاستعمار بشكل أساسي خلال قمع أنماط المعرفة والمعنى بفرض نماذج المستعمِر في التّعبير والمعتقدات، وهو عملية ثلاثية المراحل. أولاً ، القمع الذي ذكرناه آنفا، والذي يسبب استحالة إنتاج المستعمِرين للثقافة ، ثانياً يفرض المستعمِرون صورة ملغزة لأنماطهم من المعرفة والمعنى، التي توضع بمعزل عن المستعمَرين .وثالثاً، يجري تعليم هذه الأنماط لا حقا، بطريقة جزئية وانتقائية، لبعض المستعمَرين من أجل اختيارهم في بعض مؤسسات سلطة المستعمِرين . وتؤدي هذه العملية الثلاثية المراحل إلى تحويل الثقافة الأوروبية إلى نموذج ثقافي عالمي ، وهو شيئ مغر ، لأنه يجعل الوصول إلى السلطة أمراً ممكناً." - ينظر في هذا الصدد: مجموعة من الباحثين، تقديم الأدب المقارن /اتجاهات وتطبيقات جديدة ، تر: فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق ص ص 85- 86.

[2] - فيصل دراج : ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة ، مرجع سابق ، ص 89.

الاستعماري وعبر انتشار المدرسة الفرنسية وفرضها للتعليم الأوروبيّ للكثير من الجزائريين رغم تحفظ ومقاطعة بعض العائلات تخوفًا وارتباكًا من التنصير وفقدان الهوية، يتبيّن له أنّ الجزائر لا ترغب" بالفعل في ولوج عوالم هذه الحداثة منذ 1830 إلى الآن، بحكم أنّ الحداثة الغربية الأم/ الأصلية، ما لبثت أن كشفت عن وجهها الحقيقي الذي يعكس النزعة الاستعمارية التسلطيّة - القمعية لثقافة الجزائر لغةً ودينًا وهويةً، وبهذا المعنى اقترنت الحداثة الجزائرية/العربية بدلالة إيديولوجية مضادة *بما يستدعي عنصر المقاومة، إذ لم تر في الاستعمار الفرنسي شكلاً تحديثيًا، ونموذجًا يتم عبره انتشار التحديث عبر الكون" [1]، لكأن المشروع الحداثي الجزائري يتحقّق في حقل مواجهة الاستعمار والمركزية الأوروبيّة، والعنصر الأخير يفتح إشكالية الحداثة المحتملة على مقولات الثورة وتحرير الإرادة الشعبيّة وترهين الموروث الوطني الممتد والموصول بالثقافة العربيّة والتاريخ العربيّ الإسلاميّ .

ومن ناحية أخرى و- ذلك على الأقل- من باب عزوفها عن تبنّي إحدى المغايرات الأخرى للحداثة - أي التحديث- على الصعيد التّقني والاقتصادي والسياسيّ بصفة خاصة، فبالأحرى عصر ما بعد- الحداثة! نظرًا لقوة مؤسساتها - فوق الأدبيّة وتماسكها، والتي تشكّل، بلا شك قيدًا للذّات وعنوانًا للهوية، يُمكن التمثيل لها بالزاوية، والشيخ، والفقيه، والحزب الواحد بعد الاستقلال وباقي المؤسسات الأخرى ما قبل- الرأسماليّة، إن لم نقل ما قبل- العلميّة، كالعائليّ والقبليّ والجهويّ والأخلاقيّ والدينيّ والتاريخيّ والعرقيّ/الاثنيّ(شاوية، أمازيغية، تارقية)، وكلّ ما يرتبط بهذه الصوّر من مختلف الأعراف والقيّم التي تفرز رؤى للعالم، تكون إمّا متفتّحة تقبل الآخر كيفما كان نوعه وإمّا متعصبة ومنغلقة من منظور أنثروبولوجي، ما دامت كلّ "نزعة قوميّة تعتب، على مستوى الميتافيزيقا، نزعة أنثروبولوجيّة "، بحدّ تعبير مارتن هايدجرM Heidegger فيلسوف غربة الوجود[2].

---

[1]- Harold Rosenberg: Encyclopédie Universalis.volume15.p553.

(*)- معلوم أنّ العروبة في الجزائر اقترنت بالدّين الإسلامي والتحرّر من الاستعمار الفرنسي ، كما أن الحركة الإصلاحية في الجزائر التي تصدت لمحاولات فرنسة الجزائر وعزلها عن محيطها العربي الإسلامي ، وكان لهذه الحركة الإصلاحية دور فعّال في إقامة المدارس الخصوصية التي تحرص على تعليم العربية وعلومها المتنوعة ، ونشر المجلات والجرائد لتوعية الناس وتعليمهم ، وقد ساهمت في صناعة جيل من الشعراء والكتاب والقصاص باللسان العربي ، وهذا لم يمنع من تفشي اللغة الفرنسية كتابة وتعبيرا ولنا في مقولة الروائي مالك حداد :" اللغة الفرنسية منفايّ ما يؤكد أنه وغيره من الجزائريين لم يمتلكوا غيرها ليعبروا عن هموم الشعب الجزائري وانشغالاته.

[2]- ينظر: عمر عبود ، الحداثة والتلقي ، مجلة علامات في النقد ، جدة ، السعودية ، ع 47، م 12، مارس 2003، ص ص390- 391.

كلّ هذا يؤكد استمرار الأشكال التقليدية: الاجتماعية والثقافية والعقلية، بل يمكن اعتباره تفكّكاً بنيوياً للإنسان الجزائري بعدالتفكيك الاستعماري للنسق الاجتماعيّ القائم على الزوايا والعشيرة والقبيلة في غياب أنماط وعيّ تنويرية و تحديثية فعّالة. ولكن على الرّغم من النزعة التسلطيّة - القمعيّة للحداثة الاستعمارية للثقافة الجزائرية، إلاّ أنّه أمكن لفئة غير قليلة، ممّن تسنى لها التعلّم في المدارس الفرنسيّة إبان الفترة الاستعمارية، أن تقترب من المجتمع الفرنسي عن طريق المعرفة باللّغة الفرنسية وتنفتح على الغرب وحضارته ولغته وتاريخه، ممّا جعل هذه الفئة نخبة مثقّفة فهمت حقيقة المواقف والأطماع الغربيّة، وهو الأمر الذي شكّل الفكر الوطني السياسي وحركاته المناضلة التي تجذّرت في الواقع الاجتماعي الجزائري، على غرار فرحات عباس وغيره من المحامين والأطباء والإداريين، والأمر نفسه ينطبق على الكتاب والرّوائيين كمولود فرعون، ومالك حداد، وكاتب ياسين وغيرهم من الذين تبنوا فكراً حداثيًا وفق إطاره الزّمني وأسسوا لحداثة فنيّة روائية باللّغة الفرنسيّة.

إذن، لم يكن ثمة مجتمع جزائري تشكّل واستقر، بيد أنّه ثمّة نموذج حداثي تشكّل كطليعة جزائرية بما هي حركة نضالية جديدة، بعدما شكّلت المدرسة الفرنسيّة محطة تنويرية انعكست على هذه الفئة وأكسبتها الشرعية الوطنيّة والثورية في كفاحها، من خلال **البحث عن الهوية عبر الآخر**، غير أنّ الصراع الإيديولوجي الدّاخلي مع التيار الإصلاحي خلق وعياً منقسمًا اتجاه قضايا هذا المجتمع ، ومعلوم أنّ الاتجاه الاصلاحي بحث بدوره **عن الهوية والخصوصية عبر الذّات** والتاريخ وتأثيرات الوافد الثقافي العربيّ الإسلاميّ، على أساس أنّ الجزائر تمثل جانبًا من الحضارة الإسلامية والعربية في العالم القديم ، أو على الأقل فيما يسمى بالعصر الوسيط ، وتصدى هذا الاتجاه هو الآخر لمحاولات "فرنسة الجزائر" وعزلها عن محيطها العربيّ الإسلاميّ، ممّا يكشف أنّ العامل الديني واللّغوي كان لهما دوراً كبيراً في الحركة الوطنيّة ومفهوم الأمة، وهذا، ربّما، ما دفع التيار الاصطلاحي إلى ربط **التنويريّة والحداثة** على أنّهما صناعة استعمارية من خلال التوافق الأيدلوجيّ واللّغوي، ممّا أضعف الفئة الأولى على المستوى السياسي تحت مسميات"حزب فرنسا"،التي مازالت آثارها فاعلة في

الظرف الرّاهن [1]، على مستوى الأبعاد الثقافيّة وارتباطاتها التاريخيّة والسياسيّة. ويمكن التماس بوادر هذه الأبعاد في توجّهات وبرامج التيارات السياسيّة المكوّنة للحركة الوطنيّة الجزائرية باعتبارها المؤسّس الفعلي للمسألة الثقافيّة والفكريّة [2]، حيث تباينت مواقفها وتناقضت، ما يعني انشطار المشهد الثقافي بين النّخب الثقافيّة الجزائرية على مستوى تصوّراتها ومنظورها الإيديولوجيّ لقضايا الدولة والمجتمع والثقافة والاقتصاد ومسألة الهوية وما ينجر عنها من رؤى نحو اللّغة والدين وكتابة التاريخ والتعليم، وخاصة بين التوجّه التّحرري الإصلاحيّ والاستقلاليّ، والتوجّه الاندماجي اللّيبرالي والشيوعيّ.

وإذا ما تجاوزت مرحلة الثورة التحريرية، والتي يُمكن اعتبارها تحوّلاً حداثيًا، فالمجتمعات لا تثور إلاّ على الظلم، كما لا يُمكن لها أن تثور إلاّ طلباً للحرية والانتقال من التبعيّة إلى التحرّر. فإنّ الرّهان على الحداثة في مرجعيتها الماركسيّة في مرحلة الاستقلال لتجسير رهان ثورة التحرير، والذي راهنت عليه الحركة اليسارية الثورية التقدميّة ودولتها الوطنية، بخلق مجتمع صناعيّ كمرحلة ضرورية لعصرنة وتحديث المجتمع عن طريق استيراد المصانع والمعامل والخبرات، لم يحقّق خطاب ثقافي حداثي جزائري حاسم كنمط معيشي يحدث التّغييرات على مستوى الوعي والسلوك والذهنيّة، بل أفرز تعارضاً ريفياً تقليدياً كخصوصية اجتماعيّة غير مؤهلة لتقبّل تلك المتغيرات. وبالتّالي،لم يجذّر الوعي للكون والحياة ويؤسّس لطابع الحاضرة كفضاء تعايشي ثقافي يستقطب المكونات المجتمعيّة في فضاء الحرية والإبداع، وتدفع الإنسان إلى تبوأ المكانة السامية في المنظومة الاجتماعيّة،حيث الحرية والديمقراطية، والتعدّد والاختلاف والتّفكير الحر. بل تحوّلت فيه الأحلام إلى كوابيس بعد

---

[1] - أقصد عودة الانشغال بمسألة خطاب الحداثة في الظرف الرّاهن بمسائله المختلفة – بعد الهزة التي عرفها المجتمع الجزائري المدعوة " حراكاً" بعد 22فيفري 2019،- وما صحبه من تعقد سوسيو- سياسيّ، فأصبحت المسألة اللّغوية و أبعادها الهُوياتية والحضارية والثقافية أداة للتراشق الإيديولوجي والثقافي بين زمر حزبية وسياسية وعرقية ببعدها الأمازيغي والإسلامي والفرانكفوني - وبالتالي اتّخذت هذه المسألة أبعادا إيديولوجية ، لا على المستوى الكتابة الإبداعية والأدبية كما كان سائدا من قبل ، فحسب ، بل تجاوزت مداها لترتبط بسؤال الهوية والحداثة والتطوّر. فلئن كانت اللّغة العربيّة موقعًا للدفاع عن صفاء الهوية والثقافة ، بحكم أنّ الفرنسية كانت تمثل لغة الآخر ، وغنيمة حرب على الأقل على المستوى - الإبداعي ، فإنّه من الغرابة ، كما لاحظنا مؤخرًا انتقلنا من اعتبارها - الفرنسيّة غنية حرب - إلى اعتبار غريمتها " الإنجليزية " لغة العلم والتّقدم " ، وكأن التّقدم الحضاري يرتبط باللّغة لا بالعقل المبدع ، وبالتالي فالحداثة لا تنبثق من صميم المجتمع وتتكون في رحمه الحضاري !.

[2] - للمزيد ينظر: رابح لونيسي، التيارات الفكرية في الجزائر المعاصرة/بين الإتفاق والإختلاف(1920،1954)، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.

انهيار التحوّل الحداثي الاشتراكي، وظهور حركات إرهابيّة أصولية عجلت بأزمة الذّات الجزائرية وتعميق عجزها الحضاريّ/ الحداثي.

إنّ الحداثة - سياسيًا واجتماعيًا - تعني" الصياغة المتجدّدة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، من الاستغلال إلى العدالة، ومن التّبعية إلى الاستقلال ، ومن الاستهلاك إلى الإنتاج، ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة، ومن الدولة التسلطيّة إلى الدولة الديمقراطية " [1]، وبتأمل العمليات الخاصة بالثقافة الجزائرية، فلعلّ أقرب ترسيمة عامة لضبط تمفصلات وتوجهات الحداثة واللّحظات الثقافيّة ذات الامتداد الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصادي في الجزائر الحديثة، هي تصنيف "على الكنز"، الذي حدّد فيه تصوّراً للحداثة يُحيل" إلى أربع مراحل تقريباً. أولاً بداية محاولة التّغيير الجوهري من خلال اكتساب الوعي السياسي/الوطني، والذي أدى بدوره إلى القضاء على الاستعمار وتحقيق الاستقلال.المرحلة الثانيّة وهي محاولة تحقيق التنميّة الشاملة حتى وإن كانت تعتمد على ساسة الحزب الواحد.المرحلة الثالثة التي مسّت الجانب الاقتصادي في محاولة لتحديث هذا الجانب من خلال محاولة إعادة الهيكلة وسياسة التصنيع المعتمدة بعد الاستقلال. ثمّ الجانب السياسيّ من التّغيير والبناء وهي التعدّدية الحزبيّة " [2].

من هذا المنظور، فإنّ المجتمع الجزائري حاول منذ الاستقلال" استرجاع ثرواته المادية والرّمزية - الثقافيّة والقيميّة والروحيّة - في محاولة لبناء مجتمع حديث،لكنّه عرف بوضوح أوضمنيًا تقدّم وتفوق النّموذج الغربيّ للحداثة " [3]، والذي لا يُمكن تجاوزه إلاّ بمقاومة الاستعمارية والرأسمالية بثورات أخرى تجلّت في أشكال الاشتراكية الثورية منها الثقافيّة والزراعيّة والصناعيّة. بما يؤكد أنّ الجزائر لم تنطلق من فكرة الحداثة، بل قامت بالتحديث، أي تحديث المجتمع بالتركيز على مظاهر معيّنة مثل الصناعة، وهذا ما يفسّرالتردّد والتوفيق بين التقليديّة والحداثة ضمن أفق التحرّر الجماعي لكلّ الأفراد بدافع شعبي بالمعنى السياسي.

---

[1] - ينظر: سمير أحمد جرار، " التربية العربيّة، ومأزق الثنائية المتوهمة، الحداثة والتغريب "، ضمن الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، العرب والتربية والعصر الجديد، الكتاب السنوي الثالث عشر، الكويت، 1997- 1998، ص 63.

[2] - Ali El kenz: L'Algérie et la modernité, série des livres du CODESRIA.Dakar, 1989.p7.

[3] - Djamel Guerid :L'entrée en sociologie ,les limites de l universel Européen .Implications concrètes dans le monde d aujourd'hui .Ed Publisud .paris .2013.p219.

فلئن كانت السبعينيات وما قبلها بقليل في الجزائر شكّلت مرحلة الحلم الإشتراكي و الإعداد لبروز المثقف الثوري، المثقف الملتزم، والمشارك مع الجماعة السياسية الثقافيةذات طابع حداثي تجتمع حول" الإشتراكيّة" في مخاض التأسيس الجديد للحداثة المجتمعيّة، فإن ذلك الالتزام اكتسي نزعة قدسيّة وضعت المثقف في خضم التصوّرات المتغيّرة لمفاهيم على درجة من الاختلاف، بعدما عدّت الماركسيّة في ذلك الوقت" تمثّل حداثي"شكّل عصب الثقافة المتحرّك تجاوبًا مع ما يُمكن تسميته روح العصر، لتشكّل مع الوجودية فيما بعد بؤرتي الصراعات الخفيّة بين الجماعات الثقافيّة وداخل النموذج الطليعيّ الواحد، بيد أنّ التحوّلات المتسارعة وانفتاح الجزائر على ثقافة الحداثة الغربيّة الليبرالية مطلع التسعينيات، أفرزا منازع ذاتيّة" باعتبارها موقفًا حداثيًا من العالم، فالذّات وحريتها أصبح محوراً للعلاقة من الآخرين. ولا يُمكن الزّعم بأهمية ما خلّفته تلك النزعة من أثر على النتاجات التي كانت بمعظمها تحاول التّعبير عن هموم الناس والكادحين، ولكنّ صلة الطليعيّ بالحداثة العالميّة خفّفت أو أنهت الجانب الوعظي - المنبري في تعبيره، بل حاول المثّقف الجديد إيجاد هوامش لخطابات تعود إلى عالمه الحميميّ وعاطفته الشخصيّة" [1] ورؤيته الذاتيّة خاصة بعد انفجار العنف في تسعينيات القرن الماضي واستمرار الأشكال التقليدية الاجتماعيّة والسياسيّة.

تأسيساً على ما سبق، وبالنّظر إلى أنّ الحداثة تضع الإنسان وكلّ ما يمسّ وجوده ورؤيته في حسبانها لتتأصّل " في النسّق الاجتماعيّ الذي يشمل الوجهين المادي والمعنوي " [2]. و لأنّ فعل الحداثة، أيضاً، يتعلّق بمعايير التطوّر و يُشكل الانسجام والتناغم بين الفعل الإبداعيّ والواقع الاجتماعي، أي بين الفنّ والحياة. فإنّ غياب هذا الفعل كفاعل ثقافي حاسم في التحوّل الحداثي في الجزائر، يدفع إلى التأكيد على أنّه ثمّة وضع ثقافي قاتم ومعتّم الذي يمحو هذا الهاجس/ الحداثة كمشروع كليّ وشامل في الجزائر، والذي لا يؤرق سوى المهتمين من مثقفين ومبدعين ومفكرين، الذين تبنوامباذئ ومفاهيم الحداثة الغربيّة. وهذا الوضع يعكس الواقع المتشظي و الضائع بين سمات الحداثة المستقاة من التّقدم الحضاري الغربيّ، لكنّها لا تسايره بحقّ، تساير الظاهر ولا تأخذ بحقيقة التقدّم كالتعدّدية والحرية السياسية

[1] - ينظر : فاطمة المحسن ، تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق، منشورات الجمل ، بغداد - بيروت، ط1، 2015، ص9.

[2] - محمد محفوظ : الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، مرجع سابق ، ص 35.

والثقافيّة والعقلانية و المواطنة، من منطلق أهمية" الوعيّ الإنساني في فكرة الحداثة وضرورة الحضور الثقافي لهذا الوعي في مختلف مجالات الحياة حضوراً يُؤكد تنامي العقلانيّة والتنوير والقدرة على امتلاك اللّحظة الذاتيّة في الوعي الاجتماعي" [1].

ومن ناحية أخرى، وإذا ما سلمت بقدرة الثقافة المعرفيّة/العالمة والإبداع في تحديث الفكر والرّوح الجزائريتين، كشرط لأفق النهوض بشاغل تحديث المجتمع الجزائري راهنت عليه نخبة ثقافيّة تولّدت لديها القناعة بضرورة تجاوز الفكر الثوري والأيديولوجي الاشتراكي، باعتبارهما عاجزين عن إيجاد حل للمشكلات المطروحة على مستوى الفرد والمجتمع والاقتصاد والمصير. فإنّ الأمر في تصوّري، يبقى رهين بمشروع ثقافي تحرري مختلف ومؤجل، بعدما فشلت محاولات التّحديث وأفلست القيّم الحداثيّة التي بشرت بها - الماركسية الإشتراكية باعتبارها إحدى إفرازات الفكر الحداثيّ- كالتّقدم والحرية والديمقراطيّة والمساواة وغيرها !، وهو ما يعني - حسب أحد الباحثين المعاصرين- " أنّ ردود الفعل المضادة للحداثة لم تكن أمريكيّة، أو أوروبيّة غربيّة فقط، بل كانت عامة، شملت بلدان ذات التوجّه الاشتراكي، وكذا بلدان العالم الثالث. أي أن فقدان الثقة كان كونيًا بما في ذلك بلدان العالمين العربيّ والإسلاميّ الذي تسوده الأصولية الدينيّة المتطرّفة كرد فعل لما آلت إليه المجتمعات العربيّة والإسلاميّة من إحباط وفشل تنموي وحروب نتيجة مراهنتها على النّموذج الحداثي/الغربي في بعده الماركسي تحديداً " [2].

من هذا المنظور، أستحضر كتابات الراحل بختي بن عودة، التي رسخّت مكانها ضمن الفكر الحداثيّ، فبالقدر الذي خاض فيه حوارات فكريّة وسجالات نظرية مع أركان الفكر الجزائري، من أمثال عبد الحميد بن باديس ومالك بن نبي ومحمد حربي وعلي الكنز ومحمد أركون ..، مفكّكًا أطروحاتهم ومنظوراتهم حول الذّات الجزائرية الجمعيّة والذاكرة الوطنيّة وماهيات الدولة والهوية والثقافة والقطيعة والحداثة، فإنّه لم يتوان، عن تشخيص المخارج لمجتمع ولاؤه للثبات والسكونيّة أكثر من انضوائه في تيار التّقدم والدينامية " [3]، لذلك،

---

[1] - المرجع السابق، ص 35.

[2] - ينظر عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، مرجع سابق ، ص ص 57- 58.

[3] - بنعيسى بوحمالة: رهان التشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصرة ، ضمن كتاب " الأدب المغاربي اليوم " ، مرجع سابق ، ص245.

أحسب أنّ بختي بن عودة وغيره من المجديدين المناضلين ، كان مُدركًا لطبيعة مأزق الحداثة في نسق الثقافة الجزائرية، فحرص على التّأمل وإعادة النّظر والتّقويم، ففي كتابه" رنين الحداثة"، نلمس إشعاعاً تنويرياً ونقدياً وتخوم للوعي الحداثي تشخّص "**عقدة** " الذّات الجزائرية، فيقول:" إنّ عداوة الجزائري للتّأمل في ذاته وعدم الحسم مع مكوناتها النفسيّة واللاهوتيّة والتربويّة، بل وحتى المعيشية المترسّبة في لا وعيه عبر مجمل التواريخ الفاعلة في جسده وكينونته وثبات ثقافته البعيدة والقريبة خارج الاحتفال بما يتبصره (وليس بما يبصره) هي كيفية أخرى لا ترضى بطرق التّمييز والفصل بين الزمان والتاريخ، بين الفردانيّة والمواطنة، بين ماضيه الجريح وحتمية الخروج إلى لغة الحداثة كعقد صلب ومتفتح مع الرّموز التي لا تحتاج إلى شرعيات وتقنيات وزخارف" [1]. ووفق هذه الشروط فإنّ العامل الثقافي الحاسم للتحوّل الحداثي في مجتمعنا المعاصر، مازال يكتنفه التردّد بين الأخذ بقيّم التراث الدينيّ والثقافي والانخراط في قيّم العصر الحداثيّة والتكيّف معها، أو محاولة التوفيق بينهما.

وقريب من هذا، مثلت تجربة الباحث والمُبدع عمار بلحسن، اختراقاً تشخيصيًاللبنيّة الثقافيّة السّائدة، حين رأى أنّ الممارسة الثقافيّة في الجزائر- في مرحلة تحقيق التنمية الشاملة و الرّهان على الحداثة في نزعتها الماركسية في مرحلة الاستقلال وما بعدها- ، تشكّلت ضمن فضاء يساري جزائري /عربي ساد فيه الخطاب السياسيّ - الإيديولوجي ذو النزعة الأحادية والشعاراتيّة في أوج صعودهما، ممّا جعل الكتّاب والفنانين والمفكرين في هذه المرحلة لم يتحرّروا من هيمنة هذا الخطاب، يواجهون في الوقت ذاته بيئة لا تشجع للتّغيير ولخلق الوعي الجديد، من هنا بدا العالم الثقافي الجزائري لعمار بلحسن " رماديًا، قاتمًا، كارثيًا ، لم يتعلّق بأسباب التطوّر ولخصّه في نقطتين :

1- الأدلجة الهشة والفقيرة، التي ترعرعت في الظل النزعة الوطنيّة والعربيّة، لا صلة لها بالإبداع والتجديد الفكري ، و بفتوحات العلوم الإنسانيّة .

2 - تدجين الثّقافة والفكر والفنّ، من خلال تقديم إجابات جاهزة لأسئلة معرفية عميقة، فحلّ الفقيه محلّ الفيلسوف، والداعيّة محل المفكر، ممّا أدى إلى انسداد الوعيّ وتسطيحه " . [2]

[1] - بختي بن عودة: رنين الحداثة، منشورات الاختلاف، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر ، 1999، ص 131.

[2] - عمار بلحسن : الكتابة والمنبر الغائب ، مجلة التبيين ، جمعية الجاحظية ، الجزائر ،ع5، 1992، ص111.

في وضع كهذا، أعتقد أن عمار بلحسن كان مُدركاً لطبيعة مأزق الثقافة الجزائرية، ممّا غيّب المؤسسة الحداثية التي توحد وتدعم منجزات الفكر والفنّ، بما يسميه - **الإنتلجانسيا***في الحقل الثقافي " تتظاهر وتعمل كمجوعة اجتماعيّة منسجمة وعضوية، تقوم بالإنتاج المعرفي والإيديولوجيّ المتنوع، وتملك ميادين عملها ومؤسساتها المادية وأجهزتها الثقافيّة والإيديولوجيّة" [1]، بما تُمثله من أفكار ومبادئ وقيّم تفرضها المجالات الإبداعيّة الأدبيّة والفنيّة، التي تشكّل وعي الجماعة، وتضع رؤاها وطموحاتها المستقبليّة من خلال عمل ثقافي أصيل وعميق ومنظّم، وبالتّالي لم تطرح **قضية الحداثة** مثلها مثل الأصالة والمعاصرة، والتعريب، والهوية والوطنية، بعمق في شكل مشاريع فكرية متماسكة، أو على الأقل كتابات تأسيسيّة، تقارب المسائل من زاوية علميّة تستمد أصولها من العلوم الإنسانيّة الهائلة.

المتأمل في هذا التوجّه المعرفي النّقدي، سيلاحظ أنّه ثمة إرادة ذاتيّة أكاديمية مُجدّدة - وإن بطرائق مختلفة - تُدرك أنّ الحداثة تقترح لونًا جديدًا من الفنّ ومن العالم الاجتماعيّ والإدراكي، لكأنّ هذ الإرادة لون جديد من النضال الثقافي والفكريّ يدعو إلى المعرفة والإبداع يتجاوز ويتحدى خصوصيات نظام ثقافي منهك ومشوه، وهو هنا الذّات الثقافيّة الجزائرية المُوجهة من طرف" المؤسسة الثقافيّة ونصها الثقافي Texte culturel، من حيث هي إجراءات ثقافيّة إيديولوجية معيارية تكبح كلّ ما هو فكري وإبداعيّ، بما في ذلك نفي الآخر وإقصاء المختلف. ولربّما هذا ما دفع عمار بلحسن إلى طرح قضايا ثقافيّة وفكرية أوسع لتشخيص أزمة الكتابة الأدبيّة في الجزائر وغياب تقاليد الممارسة المعرفيّة، والتي تتجلى في غياب وسائل الفعل المعرفي للتحوّل الحداثي بما يسميه" المجلة " [2]، ممّا أثر سلبًا على

(*)- يرى عمار بلحسن، أنّ هناك مثقفون منعزلون يمارسون الفعل المعرفي ، بمعزل عن المؤسسات والنظم الفاعلة ، يبلورون أفكاراً وقيمًا وممارسات لا صلة لها بالأهداف المستقبلية ، بل يذهب إلى أنّ هناك مثقفون أو بالأحرى منتجو خطابات يشكّلون أطراف ثلاثة :

1- السياسي البراغماتي ، الشعبوي ، الذي لا يملك عمقًا ثقافيًا.

2 - العالم أو رجل الدين، وريث الخطاب الإصلاحيّ السلفي.

3- الكاتب والمثقف و المفكر، المرتبط بالمؤسسات الثقافية والأكاديمية والإعلامية. - ينظر: عمار بلحسن: الكتابة و المنبر الغائب، مرجع سابق، ص97

[1] - عمار بلحسن: إنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1986، ص 16.

[2] - قدم عمار بلحسن صورة قاتمة وجدباء عن الواقع الثقافي الجزائري ، بحكم تشكّلها في سياقات تاريخية واجتماعية بعيدة عن دلالات الثراء والخلق ، وصيغت في إطار الأحادية على المستوى الإيديولوجي ، والشفاهية على مستوى التواصل الثقافي ، والعزلة على المستوى العلاقة مع الفضاء العربيّ ، نظرا لغياب منابر الوعي والإبداع والفعل المعرفي ، وعلى رأسها المجلة باعتبارها " منبر لخلق مرجعيات ثقافية ، فكرية ، معرفية وإبداعية ، تتفاعل داخلها عوامل الجدة والاجتهاد والبحث والمساءلة والحقيقة ، والمعرفة التراثية والعصرية ، تسمح بوضع مثل ونماذج للمسلكية والأخلاقية الثقافية ، =

الثقافة الجزائرية ومزّق بنياتها. ولم ينفرد عمار بلحسن بهذه الرؤى النقدية عن بنيّة الثقافة الجزائرية، فثمّة باحثون وفنانون وكتّاب، أجمعوا على أنّ " غياب الطرح الفكري لقضايا خطيرة كان من العوامل ألتي أطالت المحنة الجزائرية" [1].إذ لم يستطع الوعي الجزائري أن يواجه إشكالياته الحقيقيّة الكبرى بعقليّة نقدية ومنهجيّة، تقوم على أساس قراءة الظاهرة ضمن سياقاتها الموضوعيّة، ومن ثمّ مقاربتها علميًا ومنهجيًا، من خلال إبداع فكريّ وفلسفيّ وفنّي أصيل، بعيدًا عن النزعة الشعارتيّة، والمواقف الآنيّة.

إذن، فمع عمار بلحسن، نكون أمام قلة من" الباحثين الجزائريين الذين قاربوا بوعي إبداعيّ ومعرفي أعطاب المجتمع الجزائري والإكراهات التي حالت دون تمثّله الوجداني ومعايشته الوجودية لأسئلة الحداثةوالعصر والمدنيّةوالديمقراطية في تعدّد واجهاتها ومقولاتها واختلاف مشاربها وخلفياتها النظريّة " [2]. فمن موقعه الأكاديميّ والإبداعيّ، انخرط بلحسن في ما أسميه" الإصلاح الثقافي "بمساءلة بعض المتعاليات التي رسّختها المؤسسة الثقافيّة، حيث أعاد النّظر عبرها بحدّة لنقد ومراجعة الرّاهن اليومي والتاريخيّ وأسئلته عشية العاشر من أحداث أكتوبر 1988 وما تبعها من انهيارات وتصدّعات مسّت كافة مناحي الحياة اليوميّة للإنسان الجزائري، فيما رآه من تاريخ مُمكن أو بدء تاريخ بعدي بمنظور واقعنا في معرفة ونقد " الأنا" والآخر ضمن رؤية سوسيولوجيّة تؤسّس للمستقبل، فيما تكشف من وعي الحداثة ومأزق هذا الوعيّ فيها سواء على المستوى الاجتماعيّ أو الثقافي وفي عمقه الإبداع الرّوائي باعتباره مكوناً ثقافياً من جملة المكونات الأخرى للحداثة الثقافيّة .

وهذا ما تحقّق بامتياز، انطلاقًا من رؤيته للكتابة الأدبيّة في الجزائر وإشكالياتها النظريّة وجذورها السوسيو- ثقافيّة، من خلال دراسته" الجزائر كنص: سؤال عن الأدب الوطني" حيث رأى أنّ " الأدب الرّوائي الجزائري - في جزء هام منه- تأسّس ككتابة نقديّة

=وبهذا تؤسس المجلة كونها منبر ثقافي للوعي ، الذي يشكل بدوره الأطر الكبرى للمنظومة الثقافية للكيان الاجتماعي والحضاري ، وبالتالي تغدو صورة رمزية للبناء المعرفي لشعب ما ، والوجه الآخر للإنتاج الفكري والفلسفي والإبداعي الذي يلخص في عمومه رؤيا العالم الشاملة .- ينظر : عمار بلحسن ، الكتابة والمنبر الغائب ، مرجع سابق ، 1992، ص 94.

[1] - الزواوي بغورة : الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2003، ص 6.

[2] - ينظر : مجموعة من الباحثين ، في ذكرى عمار بلحسن القاص والسوسيولوجي وعالم الاجتماع الأدبي والثقافي/ ميراث من الحرائق والفوانيس "، تنسيق، نوارة لحرش، جريدة النصر الجزائرية،ليوم 4سبتمبر 2019. الموقع الإلكتروني- www.annasronline.com

وجدلية للمنظومات الإيديولوجيّة الوطنية الشموليّة، نصاً مفكّكًا وإيحائيًا للكتابات المُهيمنة بوصفها بنيات ذهنيّة لمجموعات اجتماعية وسياسيّة بمفهوم أدورنو وغولدمان" [1]. ولعلّ أهم ما انشغل به بلحسن، هو إثارة النقاش حول قضية الحداثة والطليعة، حيث لامس توجهاً حداثيًا في الأدب الرّوائي قياسًا لنصوص كلاسيكيّة واقعيّة باللّغة الفرنسيّة لجيل محمد ديب ومولود معمري، وجسّده رشيد بوجدرة بخطه النّقدي العنيف اتّجاه السّائد السّردي، ومواجهة المسكوت عنه، والمقموع، والمهمش، كما جسّدته نصوص أخرى، وإن اختلفت في الدّرجة واللّغة كـ" اللاز"للطاهر وطار،و"النهرالمحوّل"لرشيدميموني،ليطرح أهميةمقاربةالنّص الجزائري بنظريات إيديولوجيّة نقدية كالماركسية والإسلام والحداثة بالكشف عن التيمات المُهيمنة، يُمكن تلخيصها في الآتي:

1- نقد إيديولوجيا المشروعية التاريخيّة التي تأسست عليها الدولة الوطنيّة.

2- نقد المعيشي ومساءلة المكبوت والمهش مثل الحبّ والجنس والمرأة باعتبارها تيمات تعمد إنتاج الهيمنة بكافة أشكالها.

3- نقد المرجعيّة الدينيّة والسلفيّة، والدعوة إلى الحرية والاختلاف .

4- إظهار الصراعات والتوترات المطموسة ." [2]

الأمر الذي يمكن أن ننتهي إليه، هو التحدي الواعي للطليعة الجزائرية من مثقفين وكتّاب ومفكرين وديناميتها المقتحمة لمطالب التحرّر والإبداع، والتي كانت منتشرة طوال فترة الحداثة الاشتراكية، فالنّص الرّوائي الجزائري - مثلاً، باعتباره سرداً ثقافياً مارس في بعض نماذجه الهامة في مطلع ثمانينيات القرن الماضي، بعد المقاومة من خلال وعي الرّوائي الجزائري إشكاليته الوجودية كذات كاتبة تُفكر وتُسائل بنيات المجتمع والتاريخ والذاكرة المقموعة والهم الديمقراطي المفقود، أوبالأحرى مارس"الاختلاف بالنقد المتزايد "بتفكيك متعاليات المكبوت الثقافي الجزائريّ/العربيّ وتوجيه شآبيب النّقد الإيديولوجيّ والسياسيّ لفضح السّائد والثابت بمفهوم أدونيس، وصل في بعض النّصوص إلى حدّ القطيعة الشاملة مع خصوصيات السلطة الثقافيّة الجزائريّة المستقرة وذوقها الإيديولوجي عبرالمحكيات السّردية وهي تُلاحق التحوّلات الاجتماعيّة والمستجدفي الحقول المعرفية والفنيّة، وهي قطيعة فكرية

[1] - ينظر ، عمار بلحسن : الجزائر كنص : سؤال عن الأدب الوطني ، مجلة التّبيين، ع1، 1990، ص 133.

[2] - المرجع السابق ، ص ص 133- 134.

ثقافية، على اعتبار أنّ هذه النصوص سرديات ثقافية ابتكرها المثقفون من الرّوائيين أو أفراد ثقافة مامتعدّدة المرجعيات، بقصد الشروع بمقاومة بنيّة قوة متاحة من وجهة نظر النّقد، لهذا يُمكن اعتبارهذه القطيعة رؤية ثقافيّة فرعيّة ترتبط بالأفكار والعادات والتّقاليد وسلوكيات ترتبط برؤى الكتّاب وقناعاتهم الإيديولوجية والفنيّة لتأسيس إبداعيّة جديدة تواجه السلطة الثقافية السائدة. وهو اختيار سأحاول صياغة مرجعيته النّظرية في الفصل اللاّحق، حسب نوعيّة الفرضيّة المطروحة.

3.- 2.- 2 : جدل صيغة الحداثة الأدبيّة والتّحديث الاجتماعيّ في الجزائر.

لا شك أنّ التّفكير في الحداثة الأدبيّة والفنيّة، لا ينفصل عن التّفكير في الحداثة كظاهرة شاملة تمسّ وجود الإنسان ورؤيته للواقع، وتصل إلى حدود مسألة التّنظيم المؤسسيّ للمجتمع ولموقع الدّولة الحديثة في عملية التّنظيم والعقلنة وفتح المجال العمومي للنّقد والحوار، بيد أنّ مهمةمثل هذه ظلت في الجزائر وبقية البلاد العربيةمقتصرة " على جهود نخب وفئات محدودة يرتبط أغلبها بمشروع الدولة،في حين بقيّت الأكثرية الشعبيّة بمنأى عنها، لذا بدت الفكرة ذاتها محض رغائب ثقافيّة يعّبر عنها أفراد وجماعات قليلة سواء في مدوناتهم التي تركوها أوفي طرائق عيشهم وسُبل اجتماعهم، وبخاصة لدى الأدباء والفنانين" [1].

وجدير بالذكر، أنّ بعض الأدباء العرب تجاوبوا مع الكتابات الحداثية والطلائعية الغربية بوصفها تعبيراً عن الجديد، واستخدموا ضمن مسعاهم التجديدي كلمة "مودرنModern" و"موديرنزم Modernism " في وقت مبكر في الكتابة العربيّة، والأرجح - حسب الباحثة فاطمة المحسن - على عهد نهضويي الشام، حيث غدا بمقدور الثقافة العربيّة الاستعانة بالحروف العربيّة في نقل المصطلح والمفردة الغربيّة من دون الحاجة إلى الترجمة. ولعلّ هذا التحوّل- حسب الباحثة - " يحمل رمزيّة الانتقال من فكرة الاقتباس إلى تبني المصطلحات الغربيّة وإدخالها في نظام المعانيّ العربيّة لعجز اللّسان العربيّ عن ترجمة كلمات تلم بجماع الظلال المُلتبسة التي تحملها تلك المصطلحات. فكلمة "موديرنزم" التي تعني الحداثة الفنيّة والأدبيّة تُحيل في معظم الدّراسات إلى تعريف شارل بودلير المشهور باعتبارها"

[1] - فاطمة المحسن: تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق، مرجع سابق ، ص18.

الأزلي والمتغيّر، العابر" وهو جمع لا يستوي سوى على ما هو خارج التوقّع، ولكنّها ارتبطت بفكرة الزّمن وبتاريخيّة المرحلة التي مثلتها، مثلما وسمت بالتشظّي والفوضى " [1] .

وقد سبقت الإشارة إلى أنّ الحداثة التي اشتقت منها كلمة"موديرنزم"،لم تكن الدّرس الفنيّ والأدبيّ الجديد فقط، فهي قبل كلّ شيئ توق أو نازع إلى التمرّد على القيّم القديمة وطرق إدراك العالم.إنّها على نحو ما حداثة السياسة وبنيات المجتمع، أو مسالك" لاكتشاف الزّمن المتحرّك، الزّمن الذي تحدث فيه التطوّرات على نحو متسارع في المكان وفي عقول الناس وتصرفاتهم.لعلّها التاريخ الجديد الذي كتب في {الجزائر }على أنّه انجاز ناقص تعوزه الثورة بمعناها المُبهم، ففكرة التّقدّم المرتبطة بالحداثة بقيت تخضع إلى سقف من الإدراك المعرفي هو أقرب إلى الحدس منه إلى اليقين " [2]، ولربّما لهذا أجد النّقد العربيّ ينتصر لمسألة الحداثة الأدبيّة لشكلين من التصوّر من خلال استراتيجيين:

- ترى الأولى أنّ الطريق إلى التجديد في الأشكال الأدبيّة مرتبط بالرّؤية الكلية في التّغيير، ومن مستلزمات التّغيير الثوري أن يمارَس تحليل مجتمعيّ شامل، والتّغيير الأدبيّ هو جزء من ذلك التحليل ومرتبط بالرّؤية الكلية، وعبر الممارسة النقديّة الأيديولوجيّة لإشكاليات المرحلة والواقع، تتوّصل الحداثة إلى كشف دلالات الأشكال الأدبيّة وتفتح الطريق أمام التّغيير في الأدب والمجتمع على حدّ السواء [3].

- أمّا الإستراتيجية الثانيّة، فترى أنّ الحداثة في البلاد العربيّة تنتفي في مجالات العلم والتّغييرالثوري والاقتصاديّ والاجتماعيّ والسياسيّ، بسبب الصعوبات والمعوقات التي تقف أمامها، أما الحداثة الفنيّة، فإمكانيّة" التّغيير فيها أسهل وأسرع، وليس من الضروري أن ترتبط عكساً أو طرداً بالمجالات الأخرى" [4]، وهذه الإستراتيجيّة ترى لا علاقة لتقدّم الأدب أو تخلفه بتقدم البنيّة الفوقيّة والبنيّة التّحتية أو تأخرهما، فمن" المُمكن أن يكون الشعر متقدّمًا في المجتمع ذي البنيّة التحتيّة المتخلفة، أو أن يكون متخلفاً في المجتمع ذي البنيّة المتقدّمة " [5] .

---

[1] - المرجع نفسه: ص18.

[2] - المرجع السابق : ص25.

[3] - لمزيد التوسّع ينظر : عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة ، دار الحقيقة ، بيروت ، 1970،الفصل الرابع

[4] - علي أحمد سعيد (أدونيس) : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، 1980، ص 321.

[5] - علي أحمد سعيد (أدونيس) : صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت، 1978، ص 244.

ولعلّ الإستراتيجية الثانيّة تُعتبر مدخلاً، يسمح بالأخذ، بمفهوم" الحداثة الأدبيّة "، التي تتم في إطار لا يوازيه انقلاب تصوّري معادل خارج الكتابة، ففي مقابل التسارع الهائل الذي حدث على صعيد الفاعليّة الإبداعيّة، نجد الثبات والتراجع في البنى الاقتصادية والاجتماعيّة الجزائرية/العربيّة، لذلك فإذا كانت الحداثة الإبداعيّة انقطاعاً معرفياً عن الماضي من أجل الحاضر، فإنّها من جهة أخرى اندفاع متسارع ينأى عن الحاضر في اتّجاه المستقبل، لأنّ الحاضر هو زمن السّلطة، حيث" الاكتفاء بالقائم، والرّسوخ والترسيخ في إطار النظام، وهي قولبة الآتي على شكل الكائن، إنّها الانغلاق، وانحسار مستمر لحرية الإنسان وإنسانيّته" [1]، بينما الحداثة في الأدب ترتبط باستخدام معيّن للغة والكتابة، و تتطلب تحررًا في التّفكير والتّخييل واللّغة وفي أساليب التّعبيروأشكالها، وإشهار التّحدي ليس للمؤسسات الفنيّة فقط، ولكن لمؤسسة الفنّ أو الأدب ذاتها، وقد يشمل الإطاحة بالمجتمع القائم وإعادة تكوينه " [2].

في هذا المضمار بالذّات، أجد أنّ بعض قوى التنوير والطموح الحداثي الجزائرية من كتّاب ومثقفين، وبحكم تفاعلهم مع الظروف السوسيو ثقافيّةلعبوا دورًا محفّزاً في مشروع التّغيير الثقافي والاجتماعيّ، وتجلّت رؤاهم الفكريّة والإيديولوجيّة في الكثير من النّصوص الرّوائية الجزائرية - على الرّغم من سيطرة موضوع الثورة- مع مطلع الثمانينيات، وتشترك هذه النصوص - بحسب بن جمعة بوشوشة- في كشفها عن أشكال صراع النخبة الاجتماعيّة الوطنيّة على السلطة في جزائر الاستقلال التي كانت مختلف بنياتها تشهد تحوّلات وتغيرات يسّمها التأزم " [3]، بما يدّل على انكسار حلم المشروع المجتمعي التّحديثي. وفشل الثقافة الجزائرية في تحويل الحداثة الماركسية إلى مشروع جزائري/عربي.

وهنا نُدرك عمق الصراع المُدمر الذي اشتعل في حرب أهلية في تسعينيات القرن الماضي، بين الأصولية المتطرفة والسلطة الحاكمة، وهذه القوى المثقفة، ثمّ بين هذه الأخيرة والقوى المُهيمنة، المستمدة هيبتها من رصيد التحرير الوطني، وكذلك من خليط من إيديولوجيا عالم ثالثيّة وخطط لتحقيق التّقدم والتنميّة، فالذي حصل هو قد" اختّل التوازن ... وانتقلت

[1] - ياسين كتاني: شعرية الحداثة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 11.

[2] - ريموند ويليامز: طرائق الحداثة ، مرجع سابق ، ص 93.

[3] - بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 89.

الجزائر من المشروع الواحد إلى المتعدّد، ومن هيمنة إيديولوجيا حرب التحرير إلى العنف الأهلي، ومن مطامح النّمو والعدالة الاجتماعيّة إلى تناقضات اجتماعيّة واقتصادية، فضلاً عن وجهها السياسيّ، تراوحت بين مكاسب و خسارات، وانعكست عمومًا في صورة خيبة أمل على نفوس الكتّاب، بل إنّ كتاباتهم أرهصت بالانكسار، وخاصة بعد أن تحوّلوا بين المصالح المتحاربة إلى نخبة مارقة مستهدفة، وصاروا منددين، أو نابذين لما كان أسلافهم، هم أنفسهم أحيانًا، به يتغنون* " [1] .

إنّني هنا بصدّد، مرحلة تاريخيّة متميزة، بما عُرف" بغضب أكتوبر 1988، وما لحقه من هزة عنيفة في العشرية السوداء التي تبعته، أنهت الأسس الاجتماعية لمشروع الحداثة الجزائرية الاشتراكية، أو بالأحرى تتويج لمأزق أمة برمتها غدت في مهب المجهول واللاّمعنى" لكن وطأته ستستشعرها بكيفية أوغل النخبة المثقفة الشابة وفي مقدمتها رعيل من الأدباء ما كان لاحتقان سياسيّ ومجتمعيّ وقيميّ من ذلك الحجم سوى أن يستدرجهم من أفق المهادنة واللامبالاة إلى أفق أكثر قلقًا وجذرية، أفق النهوض بشاغل تحديث مجتمع مُعيق، تحديث الفكر والروح الجزائريتين وتحديث النّص الأدبيّ- الشعري والسّردي - على السواء دفعة واحدة " [2]. وارتبط هذا الأفق بما يسميه محمّد منور" ثقافة الأزمة " [3] وخطابها الذي"يركز في اشتغالاته الفكريّة والتحليليّة، على أسباب تفاقم العلاقة بين الخطاب الثقافي المعاصر والقضايا المستجدة في الواقع والفكر والآليات المستحدثة المُسهمة في تغيير طرائق التّلقي والوعي بالظواهر " [4].

(*)- أشير هنا أنّ الجزائر اختارت في سبعينيات القرن الماضي، النهج الحداثي الاشتراكي بما فيه من بعد قومي عربي ، فنشطت الكتابة باللغة العربية مع كوكبة من المثقفين الناشئين يكتبون الشعر والقصة والرواية والنقد، لكن الأغلبية منهم ارتبطوا بالفكر الاشتراكي عاطفيا بسبب ما استشعروا فيه من مضمون اجتماعي قد يحقق العدالة المنشودة، والوفاء للشهداء، خاصة وأن الخطاب الاشتراكي قد ارتكز على حرب التحرير والشرعية التاريخية .

[1] - أحمد المديني، تحوّلات النوع في الرواية العربية /بين مغرب ومشرق، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 2012، ص 88.

[2] - بنعيسى بوحمالة : رهان التشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصرة ، ضمن كتاب " الأدب المغاربي اليوم" ، مرجع سابق ، ص 245 ،

[3] - المقصود هنا الحراك الثقافي والأدبيّ والفكري في تسعينيات القرن الماضي، ويشير محمد منور إلى مصطلح " الأدب الاستعجالي" الذي أطلق من الأوساط الفرانكفونية في مقاربتها النقدية ومعالجتها الصحفية في منتصف التسعينيات ، لتوصيف النصوص الروائية والبيانات الصحفية والحوارات المطولة ، ثم انتقل إلى الروايات الأدبية بمعنى الكلمة ، التي تعتمد الخيال أساسا في معالجة الموضوع ، ثم اتسع ليشمل بعض النصوص التي بدأت تظهر مؤاقتة لزمن من الأزمة .- لمزيد التوسع ينظر: محمد منور: ثقافة الأزمة ، الوكالة الأفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي ، الجزائر ،ط1، 2009.

[4] - محمد معتصم : المتخيّل المختلف ، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 2014، ص 14.

وإذا تلمسنا - بأحد التّفسيرات المُمكنة - أنّ الواقع هو حصيلة الوجود الإنسانيّ، بأطره المكانيّة والثقافيّة والتاريخيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، التي تشكّل بمجموعها ما يُطلق عليه عموماً مصطلح " الاجتماعيّ "، وإذا نظرنا، أيضاً، إلى الرّواية الجزائرية في ذات الوقت على أنّها حالة ثقافيّة تشكّل وحدة رئيسيّة من وحدات المخيال الاجتماعيّ كونه عنصراً من عناصر الواقع الجزائري. فإنّه يُمكن اعتبارالاجتماعيّ أو الواقعي محفوراً في الرّواية بمقدار ما تكون هذه الأخيرة محفورة فيه. ذلك أنّ النّص الرّوائي، على رأي بول ريكور p. Ricœur يرتبط بفعل الكتابة لتشكيل الهوية السّردية التي يكتسبها الإنسان عبر توسط الوظيفة الحكائية " [1]، بما يجعل النص السّردي - حسب ريكور - بمثابة مشروع كون جديد، ومرجعيّته على نوعين" أولى يشير بها النّص السّردي إلى واقعه المباشر، وثانية هي بنيتة الزّمانية التي يتولى فيها الإجابة عن معضلة معيشة ينقلها المخيال الاجتماعيّ " [2].

بهذا الفهم، وبما نعرفه اليوم باسم الحداثة على الأقل من حيث هي لحظة محدّدة في الصورة الاجتماعيّة للحواضر، وتُشهر التّحدي ليس للمؤسسات الفنيّة فقط، ولكن لمؤسسة الفنّ أوالأدب ذاتها، في شكل برنامج عريض يشمل- برغم تنوع الأشكال- الإطاحة بالمجتمع القائم وإعادة تكوينه" [3]، وباعتبارالسّرد الرّوائي يشكل جزءًا من المكونات البنيوية لثقافة المجتمع الجزائري من خلال انفتاحه المرن على المجتمع والسياسة والقيّم والتاريخ، فمن حقنا أن نتساءل: كيف يُمكن الحديث عن الحداثة في وسائط الإنتاج الإبداعي وتحديداً الرّوائي، في الوقت الذي مازال فيه المجتمع الجزائري مشدوداً إلى الفكر التقليدي المحافظ ومحكومًا به في كثير من مجالات الحياة الحضارية والاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة والدينيّة؟.

على أي حال، فالمتأمل في الدّراسات المتعلّقة بالحداثة في الحقل الثقافي الجزائري وفي عمقه السّرد الرّوائي ونقده، يجد أنّه ثمّة - من الباحثين يرى - انتفاء أو تأجيل للمكوّن الحداثي في غياب تحديث مجتمعيّ وثقافي شامل في الجزائر، ومبعث هذا الرّأي" أنّ الحداثة لا يُمكن أن تتحقّق من خلال نص مفرد، ولا من خلال استيهامات منفردة كيفما بلغت

[1] - بن حسن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2، 2003، ص 26.

[2] - بول ريكور: الوجود والزمان والسّرد، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1999، ص30.

[3] - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة، مرجع سابق ،ص ص36- 37.

انزياحاتها واختراقاتها، بل هي إلى جانب ذلك وأبعد حالة مدينيّة وحضارية وثقافيّة واجتماعيّة ووضع إنساني شامل، وهو وضع يفتقر إليه الأدب العربيّ الحديث والمعاصر مهما جرؤت فيه التعابير والخطابات" [1]، بيد أنّ هناك رؤى نقدية أخرى تقفز على المقاصد السياسيّة والاجتماعية وتجنح للتّمييز بين الحداثة الفنيّة والأدبيّة عن مستويات الحداثة الأخرى، وتُراهن على الوعي الذاتي و قوة الإبداع لتجاوز مأزق العصرية والتحديث المُجهض في العالم العربيّ ككلّ، لذا، فمن منظور الفئة الثانية، أنّ واقع الحداثة الجزائرية/ العربيّة يؤشر على أنّ الفنّ الرّوائي طليعة لعب دوراً ثوريًا لتحرير وعي الجماهير من خلال تغيير اللّغة والأشكال وممارسة الهدم والبناء، بما يعني أنّ الحداثة استطاعت أن تتبلوّر إبداعيًا وفنيًا وفكريًا دون أن تنجح في تحقيق تحديث عميق الجذور في بنيّة الواقع السوسيو ثقافي الموضوعيّ.

وبالنّظر في العلاقة بين الأشكال الفنيّة الجديدة ومكانها في نظام اجتماعيّ جديد، يبدو البون الشاسع بين الحداثة كحساسية اجتماعيّة والحداثة الأدبية،إلى أنّ الدّرس النّقدي الجزائري - مع الأخذ بعين الاعتبار تفاوت الطرائق والمناهج المعتمدة- يُجمع كما سنرى لاحقاً، على تبلوّر **سرد حداثي*** منذ تسعينيات القرن الماضي يختلف عن سابقه الواقعيّ بشقيه النّقدي والاشتراكي مثلما يختلف عن رواية الحداثة الغربيّة، وتنبثق عنه الرّؤية المميّزة للرّواية في صميم البحث الحداثي عن شخصية جديدة للإنسان الجزائري، تتسّم بالحرية والاستقلال والوعي بحقوقه الاجتماعيّة والإنسانيّة والحضارية في ارتباط بروح العصر وقيّمه، في افق التحرّر ممّا يمارس عليه من قهر ووصاية واستلاب، نتيجة الشعور بالخيبة أمام انحصار قيّم الحداثة والحرية والديمقراطية والعدالة التي راهن عليها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، بما تحمله من انهيارات وإخفاقات فكرية سياسية.

وهو ما يُمكن اعتباره انعطافة مغايرة داخل الفضاء الرّوائي الجزائري، تؤشّر على ملامح جديدة لجيل جديد مختلف اختلافًا واضحًا على الأجيال/الاتّجاهات السابقة، وذلك

---

[1] - أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ط1، 2000، .ص327

(*)- سأعود إلى هذه المسألة لاحقاً، حيث لا يُنكر أحد أنّ النصوص الروائية الجزائرية في تراكمها كانت تؤسس لمعايير جديدة لحركة المتخيّل وآلياته ، حيث انخرطت في حركة التحديث بالخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها عبر مسيرتها – لمزيد التوسع يُنظر: آمنة بلعلى،المتخيّل في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق، ص ص 74- 77.

في مجال الكتابة في حدّ ذاتها، بالبحث عن الذات السّردية والانفتاح على جماليات الآخر، والغاية الانتصار للحداثة، منظوراً إليها" النّموذج الفكريّ والسياسيّ الذي يُمكن أن يفتح المجال أمام النهضة الوطنيّة بالاعتماد على إستراتيجيّة جمالية لا تتبرأمن الخطاب الإيديولوجي، بقدر ما تتّسم بالرّمزية على مستوى الشخصيّة والأحداث وشعرية اللّغة " [1] .

ومن هذه الزاوية يبرز الانقسام الحداثي بين ثقافة الأقليّة/النخبة وبين ثقافة الجماهير والواقع الاجتماعيّ، لذلك كيف يُمكن الحديث عن قدرة الرّواية- كفعل سردي أدبيّ ثقافي- على التنوير والتهيئة للتّغيير بما تُتيحه كأداة تعبيريّة تنويريّة وكمشهد إنساني جماليّ، في ظل واقع متقلّب في معطياته ومتغيّر في رؤاه وقناعاته مازال المجتمع فيه يعيش حالة من حالات ما قبل الحداثة؟.

قد يكون الجواب، أنّ حاجتنا إلى التّخييل تقوم على أسباب نفسيّة وثقافيّة واجتماعيّة ، وفي هذا الصدّد يأتي التّفكير في محركات النفوس التي يُثيرها الأدب والفنّ عموماً، وهنا نجد أنفسنا إزاء الطريقة التي يشتغل بها السّرد الرّوائي بوصفه" أداة للتّفكير ملتصق تمامًا بما عليه نحن - وأعني بذلك سمتنا الإنسانيّة. الأدب يعنى بالكيفيّة التي نجعل بها أنفسنا واضحة ومفهومة لنا، ومن هنا تنبع أهمية الرّواية المعاصرة لأنّها ترمي في المقام الأول وقبل أي شيئ لأن ترينا من نحن في زمننا هذا الذي نعيشه" [2]. غير أنّ الاحتكام إلى مقتضى الحداثة، الذي ينزع بشكل متواصل، نحو الاهتمام بتحوّلات تحديثيّة لمجتمع تتعدّد معارفه، يكشف لنا مفارقة الحداثة الإبداعيّة والتّحديث الاجتماعيّ في الجزائر.

في ضوء ذلك، يرى أحد الباحثين المعاصرين، كاشفاً عن هذه المفارقة، فيقول:" إنّ الحداثة انفصال واتّصال - انفصال عن الواقع بآليات مختلفة من أجل الاتّصال به مجدّداً. إنّ الحداثة في الرّواية العربيّة عموماً، تهدم الواقع المعيش لا لتهرب منه، وإنّما لتُعيد بناءه على نحو مُغاير، وبهذا المفهوم **لا يُمكن الكلام عن حداثة عربية {جزائرية }تتجاوز الماضي والحاضر** ، بخلاف الرّوائي الغربيّ الذي يغادر واقعه ويتجاوزه واعياً بقرار محسوب حتى يجيز لنفسه أن يكون بوهيميًا على نحو ما، لا ينفصل الرّوائي العربيّ عن واقعه ولا يغترب عن مجتمعه، بل

[1] - علال سنقوقة : المتخيل والسلطة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2000، ص132.

[2] - روبرت إيغلستون: الرّواية المعاصرة / مقدمة قصيرة جدا ، مرجع سابق ، ص23.

ينفصل عنه واقعه ويغترب عنه مجتمعه.إنّ الواقع يغادره أكثر ممّا يغادر هو الواقع. وغربة الرّوائي العربيّ عن واقعه تعني، أوّل ما تعني، أنّه لا يجد طريقة إلى الانسجام مع هذا الواقع ومع مؤسساته المختلفة.إنّها تعني فشل المجتمع، فشل الواقع السياسيّ، وبصفة خاصة مؤسساته المختلفة، في الوصول إلى الفرد " [1].

وهنا، تغدو الرّواية نصّ يؤلفه الرّوائي، مستنداً على رؤيته للواقع الذي هو أحد مُعطياته، وإذا كان هذا الواقع لا يُرضي الرّوائي، وكان هذا الأخير راغبًا في الانخراط في هذا الواقع، فإنّه لا محالة سيجتهد في الوصول إليه وبناءه تخييليًا على نحو يستطيع العيش فيه، والتّخييل هنا*، يستلهم عوالمه من الواقع ويقصد إلى إعادة بنائه في صورة يعتقد الرّوائي أنّها النّموذج الذي يجب أن يكون عليه " [2] في ظل غياب الشروط الحداثيّة للإبداع .

ولعلّ هذا أبرز الفوارق الجوهرية بين الحداثة الأدبيةالغربيّة و العربيّة/ الجزائرية التي يسوقها الباحث ستيفان ماير Stefan G.Meyer[3]. والتي يُمكن اختزالها في الآتي:

- بخلاف الحداثة وما تهدف إليه، يسعى الكاتب العربيّ وراء الحقيقة لأنّه يؤمن بضرورتها، ويبحث عن أجوبة لأنّه يؤمن بوجودها في مكان ما، والحداثة في الغرب مشغولة بالسؤال ذاته لتبقيه مُعلقاً ، أمّا في الأدب العربيّ فيُطرح السؤال بحثا عن جواب.
- الحداثة في الغرب تمارس للثورة على المبدأ، وفي أدبنا تجنّد للثورة على الممارسة.
- الحداثة في الغرب شكل ومضمون، وفي الأدب العربيّ هي شكل بغير مضمون.
- الحداثة في الغرب هي غاية في ذاتها، وفي الأدب العربيّ هي أداة فقط.
- الحداثة في الغرب هي وجه الكاتب، وفي الأدب العربيّ هي قناعه.

وعموماً، أتاحت لي هذه المراجعة العامة، الوقوف عند خلفيات حركة الحداثة الغربيّة التي فرضت نفسها بقيّمها ومقولاتها كضرورة حتميّة على النّسق الثقافي الجزائري/العربيّ

---

[1] - ينظر: إبراهيم طه: الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة / قراء في كتاب Stefan G.Meyer : The experimental Arabic novel : postcolonial literary modernism in the Levant (new York :state University of new York press.2001) ، مجلة الكرمل ، قبرص ، العددان 21- 22، 2000- 2001، ص 367.

[2] - جبار سعيد : من السردية إلى التخيلية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2013، ص61.

(*)- يقول جبار سعيد: " إنّ التخييل هو محيط معرفي ممتد الأطراف تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية ، لتبدع من خلاله ما تعتقد أنه يلامس الحقيقة من بعض جوانبها ، وترى فيه نموذجا لما تطمح إليه وترغب في تحقيقه " ، - ينظر المرجع السابق ، ص61.

[3] - ينظر: إبراهيم طه: الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة ، مرجع سابق ، ص 371.

كباقي الثقافات التي تلقت نتائجها، سواء بطرق ناعمة أو تسلطيّة، وتبدى لي أنّ المنجز الحداثيّ في الثقافة الجزائرية و العربيّة عمومًا كان بمثابة المحكّ الأساسي الذي خضع له الفضاء الحضاري العربيّ بوجه عام، فالواقع الاجتماعيّ التاريخيّ الجزائريّ الذي يهمني هنا، وجد نفسه في مواجهة نموذج الحداثة الغربيّة في صورة "الاستعمارية"، ووجب مواجهتها، لينحاز إلى نموذج الحداثة الاشتراكيّة لتمثّله لتحقيق شروط التميّز العربيّ الإسلامي وبناء مشروع مجتمعي، وبين هذا وذاك وقفت تجربة الحداثة الجزائرية بين الذّات الباحثة عن هوية والآخر في قطبيه الرأسمالي والاشتراكي، وانعكس هذا التوتر والالتباس والتّضاد الداخلي على السياق الثقافي، الأمر الذي يرجّح أنّ الحداثة تلبي نخبة ثقافيّة من المفكرين والمثقفين والكتاب تلوّنت عبر المراحل وسلسة التحوّلات السياسية والاجتماعية، وعاشت تحتفل بشروط الكتابة تحت هواجس تأثير الوعي النّظري الذاتي للحداثة لتحصيل المعارف الكونيّة.

ولعل أبرز ما توصف به الحداثة في الثقافة العربية والجزائرية منها، هو اقتصارها على النخبة المثقفة وخاصة في المجال الفكريّ والنقديّ وأحوال الإبداع الأدبيّ، لكأنّها على رأي فيصل دراج" شأن فردي خاص أوشأن خاص بين أفراد لهم خصوصيّة المعرفة... يتعاملون مع القراءة والكتابة كاختصاص يوازي وقائع الحياة اليومية ولا يلتقي بها " [1] وفي هذا يتكشّف تحوّل الحداثة من صيغتها و نسقها الغربيّ كحداثة شاملة يشكّل فيها الإنسان الحر مرجعًا لها، وتخترق جميع المفاصل الإجتماعية والسياسيّة والاقتصادية وتعضدها شروط تاريخيّة وبيئة ثقافية معيّنة قادت إلى تغيرات فعليّة وجذرية في الموضوعات والأشكال والتقنيات.

ولعلّ من بين وجوه هذا التحوّل أيضاً، هو أنّ الأشكال الثقافيّة الفكرية والفنيّة للحداثة الغربية كالرّواية ونقدها - مثلاً حققّت هجرة مريحة إلى السياق الثقافي الجزائري/ العربيّ وتدعمها مقولات نظرية ومفهومات جماليةذات طابع غربيّ صرف ، تحولت إلى" بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث " [2]. وبالتّالي لا يُمكن الحديث عن تذويت الحداثةفي الرّواية الجزائرية والعربيّة بشكل عام على شاكلة الرّواية الغربية، وإن كانت آلياتها وتقنياتها تشتغلّ للتواصل مع الواقع الاجتماعيّ على نحو حداثي

[1] - فيصل دراج : ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة ، مرجع سابق ، ص65.

[2] - محمّد براذة : اعتبارات نظرية لتجديد مفهوم الحداثة ، مرجع سابق، ص 16.

بنزوع تجريبي متباين نتيجة اختلاف المنطلق والحافز. وربّما هذا الذي حذا بمحمد برادة إلى القول:" لم يعد من المُفيد في شيئ للأدب الرّوائي العربيّ أن يقف بنفسه عند واقع اجتماعيّ هذا شأنه، في الوقت الذي يُمكنه استغلال إمكانياته في سبيل الثأر من تخلف عالمه، في المجالات التي لا يُمكن المغامرة فيها " [1]. وبهذا الاعتبار، تبدو الحداثة الأدبيّة في الجزائر، وفي العالم العربيّ، حداثة "نصيّة " بما تحمله من وعي إبداعيّ وفنيّ ذاتي معزولة عن حداثة المجتمع، وغير مؤثرة في تكوينه الثقافي كحال السياق الغربيّ، ثمّ إنّ هذا المجتمع ببنيته الثقافيّة والتراثية الذي يريد الرّوائي أن يصفه ويعبّر عنه يحكم على نفسه بالتخلّف، وإلاّ ما هي المشكلات التي تحلّها الكتابة الرّوائية كجنس تعبيري بإمكانه المساهمة في تغيير الذّات والإنسان والعالم، ومن يقرأ الرّواية في الجزائر، إن لم تكن أقليّة تنحصر في المثقفين !؟.

لكأنّ هناك، نوع من التوتر Tension بين الأنا الكاتب والواقع (المرجع) بين هذا الموجود سلفا Le Déjà la وهذه الذّات الكاتبة التي تُريد أن تنهي استمرارية هذا الموجود سلفاً ليتحوّل إلى ما هو أحسن، وفي مقاومته لأيّ تحوّل تتوتر العلاقة بينهما، وتسعى هذه الذّات الكاتبة* إلى سبره وتفكيكه لفهم هذا الكائن الذي ينتجه ويعيد - إنتاجه في الزمان والمكان بغية البحث- عما يسميه هايدجر- تاريخيّة historialité الكائن" [2]. هكذا وجد الكاتب الجزائري/العربي نفسه محاصراً بسؤال الحداثة، بعدما هيمنت قيمها وجمالياتها على الأدب الرّوائي، بما يتعيّن عليه تقديم جواب مكتوب على شكل نصوص، والمفارقة هي أنّ " الكاتب الجزائري بوصفه مثقفاً قد يحمل رؤية للعالم تكون حداثية (moderniste)، - أكثر ربما من حداثة بودلير، والقارئ

---

[1] - القول لمحمّد برادة - أخذا عن، عبد الله شطاح " الواقعية الجديدة في الأدب التسعيني ودورها الثأري من تخلف عالمها، جريدة الحوار الجزائرية ليوم 28- 04- 2010، الموقع الإلكتروني – www.djazairess.com

(*) - بالنظر إلى كون الحداثة ترتبط بالذّات الكاتبة وعلاقتها بالواقع المرجعي، فإنّها تصطدم بإشكاليّة الذاتية problématique subjective لهذه الذات، ويشرح هاني الرّاهب هذه الإشكالية الذاتية بقوله :" ففي هذا الجزء العربيّ من العالم نحن سعداء بالمثاقفة : لكننا لسنا سعداء تماما فمن ناحية ، ولأن ضغط السلطتين المحليتين (سلطة النموذج وسلطة الدولة) – يمنعنا من حلّ همومنا المشروعة والتعبير عنها –لأن الروائي لابد أن يحمل هما – إلى حمل هموم أوروبا وبصورة خاصة هموم فرنسا: من العبث إلى اللامعقول، إلى الوجودية إلى التشيؤ إلى البنيوية، غير أننا في الوقت نفسه ننسى أو نجهل أن بوسع الذين يشكون من فائض الحرية أن يحملوا همومًا كذلك ، لأن بنيتهم الثقافية والتراثية الشديدة التماسك تسمح بتلك الإفرازات ، لكننا ونحن نشكو من غياب الحرية ومن تداعيات البنى لا نستطيع ذلك. ليس غريبا إذن، أن يكون مآل المثاقفة اغترابا عن الذات والبيئة الوطنيتين." - ينظر في هذا الصدد : هاني الراهب وآخرون ، مقدمة وسبع أفكار عن الرواية العربية ، ضمن ملتقى " الإبداع الروائي اليوم " / أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، 1994، ص 153.

[2] - ينظر: محمد الدوهو، سؤال الذات والكتابة في الرّواية العربية بعد هزيمة 1967، مجلة فكر ونقد ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، السنة الثامنة ، العدد 75- يناير 2006، ص 62.

أيضاً بنفس الوضع الاعتباري قد يحمل نفس الرّؤية. لكن انتماءهما إلى مجتمع غير حداثي، قد ينفي عنهما هذه الرّؤية، إن لم يكن على صعيد الإبداع، فعلى صعيد "إيطيكي" (Ethique) على الأقل" [1]، ذلك أنّ حقل اشتغال الحداثة متعدّد الأطراف، لا يتّم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعيّ " [2].

فلا شك،إذن، أنّ إطلاق وصف الحداثة على نص روائيّ ما- رغم ما يتّسم به من ثراء فني ومضموني - لا يضمن انسجامه الكليّ مع شرط الحداثة الشاملة، وإن كان يخضع للفهم الحديث لمفهوم الكتابة والنّص، الذي يحصر هذه المفاهيم داخل سياق ثقافة معيّنة، وعليه، فما قد تعتبره ثقافة ما حداثة، قد لا يعتبر حداثة في ثقافة أخرى، فلكلّ مجتمع خصوصيته الثقافيّة، والتي لا يجب إلغاؤها وإحلال خصوصيّة الآخر مكانها، فاللّغة- مثلاً - ، التي ينسج بها الرّوائي روايته " ليست، كما يرى اللّسانيون التوليديّون، مجرد انبثاق يطفر طفراً وبمعزل عن المجال المرجعيّ الذي تحدّده اللّغة، بل هي في الرّواية منطوقات حواريّة ومستويات دلاليّة مصدرُها شخوص يعيشون في مجتمع، وتجري على لسان شخصيّات بها يكتسبون هويّاتهم وانتماءاتهم المتنوعة في الحياة " [3].

وفي كلّ هذا، تبقى الحداثة مفهوماً مُربكًا، وكلّ ما يستطاع فعله في هذا الصدّد المراجعة الدائمة للمفاهيم والأفكار والأطروحات، مع استمرار التّفكير في أسئلة الشّكل الفنّي للنّص الرّوائي الجزائري، ومستويات تعميق الوعي بالكتابة السردية وطرائق اشتغالها، بصفتها تطويراً لنمط سردي جديد، يواكب أسئلة الذات وتعقيدات المجتمع والواقع المرجعيّ. قصد معرفة حدود الوعي الحداثي وأفق تلقيه نقدياً. وكلّ ذلك سيكون محط اهتمام في الفصل الثاني لاستقراء المشهد الرّوائي الجزائري لرصد الرّهانات التحديثيّة للسّرد الرّوائي في بحثه عن بنى روائيّة جديدة تنشد الخصوصيّة والتميّز بالاشتغال على آليات وتقنيات سردية جديدة تعكس قدرة الرّوائي الجزائري على احتضانه لتمثّلات الحداثة في خلق شكله الفنيّ والعمل على تحدي الأشكال الأكثر تقليدية في الأدب الرّوائي.

---

[1] - عمر عبود: الحداثة والتلقي ، مرجع سابق ، ص 411.

[2] - صلاح فضل: لذّة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، مصر، ط1، 2005، ص14.

[3] - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية ، مرجع سابق، ص 36.

الفصل الثّاني

السّرد الرّوائي الجزائري ورهانات الحداثة

المنجز والاشتغال

1.- تمهيد

2.- نحو تأصيل/استئصال مفهوم "الاشتغال الحداثي" في الرّواية الجزائرية

3.- مضامين أفق توقع/ تلقي الحداثة في الوعي النّقدي

4.- مراتب تمثّل الحداثة والاشتغال عليها روائيًا : أشكال وجماليات

1.- تمهيد

يدفع واقع تحوّلات وانتقالات السّرد الرّوائي الجزائري وانفتاح محمولاته الفكريّة وآلياته الجماليّة على ثقافة الحداثة، نحو إعادة التّفكير في منطق اشتغاله الحداثي، بعيداً عن خطاب الثنائيات الذي يُوهم في الغالب بوجود معايير، ذلك أنّ الحداثة ليست محاكاة لواقع معيّن وإنّما هي صياغة مفاهيم جديدة مع الأخذ بالحسبان الاختلاف السياقي بين طرفي التفاعل الحضاري كما سبق مقاربته في الفصل السابق، لذا يطرح مفهوم الاشتغال الحداثي - بصورته التي تتداولها تجربة الشّكل الرّوائي الجزائري في صيرورته - تساؤلات عدّة في التعامل معه، يرتبط بعضها بكيفية تميّز خطابه بحكايته على سبيل التأصيل، وبعضها الآخر بمقصود الحداثة وملامح تشكلّها وسماتها الجماليّة في الحقل الثقافي الجزائري. فهل الحداثة في الأبنيّة والهياكل والرّؤى السّردية قياساً إلى تجاوز نمط تقليدي تمّ الاستقرار عليه في الجزائر لم يعد –حسب يمنى العيد –" بحكايته وبمنظومة قيّمه وبقواعده البنائية – الإحاليّة، بقادر على أن يكون مرجعاً يفيد رواية الحكاية " [1] المتعلّقة بمفارقات الواقع الملتبس بمتغيّراته. فما هو هذا النمط في الرّواية الجزائرية؟، أو هي حداثة تتجلى في طبيعة التناول النّقدي على نحو ما يكشف عنه التحليل الموضوعيّ وحس التّلقي،الذي بدوره يسعى لتأكيد نفسه وتأسيس حداثته، أم إنّ الأمر يتعلّق بحداثة تتمظهر بمثابة قطع مع التراث السّردي بشكل عام؟. وهل هذا الاشتغال مرتبط بالاختيار الواعي لما تمّ طرحه من جماليات سرود الثقافة الغربيّة، أم يتجلى في الرّؤية التّشخيصية للواقع والقضايا أو بالبحث عن الخصوصيّة والمغايرة؟.

وحتى لا أخوض في التصوّرات المتعدّدة، حول سؤال الحداثة في الرّواية الجزائرية، يُمكن الحديث، بصفة عامة، عن تبلوّر وعي حداثي عمِل على تحرير الإبداع السّردي من التبعيّة للخطاب الثقافي- السياسي والانتصار للفاعليّة الإبداعيّة لاستدعاء طاقتهاالفكريّة والتخييليّة واللّغوية في صياغة المكوّن الجماليّ، وفي البحث عن مقاييس بديلة نابعة من جوهر الفنّ الرّوائي لتحريك الحيوية السّردية على اختلاف طرائقها لإنتاج نصوص متميّزة قادرة على استيعاب مقومات تجنيسيّةجديدة لنحت مفاهيم جديدة للكتابة. ولهذا فإنّ استحضار

[1] - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيّل وبنيته الفنيّة، مرجع سابق، ص39.

الحداثة في السّرد الرّوائي باعتباره وسيطًا لإدراك الذات والواقع والمجتمع، شكل/ يُشكل دومًا اشتغالاً دالاً على تجديد الوعي بالكتابة السّردية، وخلق جماليات وتقنيات تستطيع التّعبير عن الواقع الاجتماعيّ الجزائري، بما يُتيح ما يُمكن أن يتطلبه الأفق الكتابي الجديد من الحرية الواعيّة والانفتاح على مساحات أرحب للتّخييل، وخاصة بعد تراجع سيطرة المضامين والرّؤية الإيديولوجية التي أطرت ملمح الكتابة السّردية الجزائرية، يضاف إليها التحوّلات التي شهدها السياق الثّقافي العام في الجزائر في تسعينيات القرن الماضي وما تبعها من أحداث وأزمات.

وفي خضم ذلك، بدت آلة الإنجاز الرّوائي الجزائري وكأنّها عمليات متسارعة من الحراك والانتقال، فبرزتراكماً لافتاً أكّد أنّ السارد الجزائري هو سارد حيوي يعيش دوال الواقع ويتفاعل معها على وفق مرتهنات تجربة جديدة يسرد من خلالها حركيّة التحوّل وفق شكل/أشكال تغامرفي الكتابة وترتكز على الاختلاف سبيلاً للتجاوز الزاخر بالوعي الحداثي، خصوصاً بعدما عرف الرّوائي الجزائري أنّ مقياس التجربة الإبداعيّة يتوقّف على مدى تحرّر الفكر الإبداعيّ من التّقليد والتخلّص من تكبيل الموروث الفنيّ الذي يُلاحق التجربة ويُلازم حركتها، ولهذا السبب وجد نفسه أمام تحديات موضوعيّة وفنيّة فرضتها تحوّلات الواقع المرجعيّ، بمافي ذلك تحولات مفهوم الأدب، ووظائفه وجماليته. وربّما هذا ماجعل رشيد بوجدرة يعترف بأنّ التجربة الجزائرية مع أجيالها المتعاقبة "عرفت تغييرًا أساسيًا ومركزيًا في الأسلوب، فالمواضيع التي يتطرقون إليها، أصبحت عكس المواضيع التي عالجناها والرؤية غير الرّؤية التي وجهتنا نحن، كذلك الكتابة واللّغة بشكل خاص، إنّها تغيّرت كثيرًا " [1].

والحاصل،أنّ التحوّل في الإبداع ليس غريبًا عن فنّ الرّواية، باعتبارها ديناميّة متواصلة ، فلكلّ " وقائع مختلفة أشكال من القصّ مختلفة" [2] تتناسب مع طبيعة هذه الوقائع، وتُعبّر عنها، وتستوعبها جمالياً. فمن المنطقي عدم صلاحيّة شكل قديم للتّعبير عن وقائع حديثة، خاصة عندما تكون نتاج ثقافة وأيديولوجيا. ولعلّ راهن الرّواية الجزائرية يُطور التّفكير في هذا التحوّل، فثمّة طموح سردي حداثي للعبور بالرّواية الجزائرية نحو وعيّ جديد منفتح على آفاق مغايرة حافلة بتمظهرات الحداثة، من خلال العناية بالأداء الفنيّ والمعالجة الشكليّة، ممّا

[1] - ينظر : حوار مع رشيد بوجدرة ، مجلة الاختلاف ، العدد 1، الجزائر ،جوان 2002،ص 28.

[2] - ميشيل بيتور: بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس، دار عويدات ، بيروت ، لبنان ، 1971،، ص 32.

ساهم في تلوين الإنجاز الرّوائي الجزائري برؤى تشخيصيّة جمالية للواقع والقضايا، تتّسم بالجدة و مظاهر الجودة الرّوائية في النسيج السّردي، وبهذا وضع النّقد الرّوائي اليد على نماذج سردية متنوّعة ومتعدّدة أبدت من الجهد السّردي الرّوائي ما يبدو جديراً بالمعاينة، ولاسيّما بعد تراجع المد الإيديولوجي، بالإضافة –وهذا هو الأهم- نزوع الرّوائيين الجزائريين نحو هاجس البحث على مُمكنات جديدة ورؤى مغايرة للذّات والمجتمع والتاريخ بوعي جمالي مختلف، يواكب تعقيدات التجربة المجتمعية والحراك الثقافي القائم في الواقع الملموس .

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا، هو ماهي الملامح التي إذا توافرت في نص روائيّ تجعلنا نحكم عليه بأنّه نصّ يحمل أسئلة تحديث الشكل الرّوائي، ويرسّم أفق الحداثي؟. وهو سؤل الإجابة عنه عسيرة، لأنّ الملامح متغيّرة باستمرار، تتحكّم فيها عوامل ثقافيّة ومجتمعية، وذاتية مرتبطة بذات المبدع منتج النّص ورغبته في التطوّر، وتقابلها ذات أخرى قارئة مُنتجة تعيش لحظات العدول في النّص. لذا فإنّ تحديد تجليات الاشتغال الحداثي يُعد ضرورة حتميّة لقراءة المشهد الرّوائي قراءة معاصرة ناتجة من خطابه وتحوّلاته ومنجزه الإبداعيّ هو، وفي إطار السياق الثقافي المحليّ، وما يحدث فيه من خلخلة وإعادة تشكيل لكافة عناصره.

وهنا تأتي مشروعيّة التساؤلات حول هذا الاشتغال الحداثي: مفهومه، ومقتضياته ومتطلباته وأبعاده ومساراته لتشكيل رؤية نقديّة عامة، أعرض من خلالها جردًا تفصيليًا لأبرز التّقلبات الفنيّة والمعرفيّة، التي طبعت تاريخيّة تراكم الممارسة الرّوائية بالجزائر، مع التّركيز على الأسباب الفاعلة بشكل أو بآخر في تطويرها، والتماس أنظمتها الفنيّة والبنائيّة والمعرفيّة، التي تعكس وعي المبدع الجزائري بالحالة الرّوائية وهو يُنجز شكلاً سرديًا كرّس على مدى التراكم الرّوائي، مفهوم إستراتيجية الفعل السّردي بوصفه طموحًا شغل حيزاً مهما لترسم أفق الحداثي في سيرورة الإبداع المستمر والمتجدّد. مع العلم أنّ الأطروحة ترى في مادة " الاشتغال" بؤرة لرصد منطق التحوّل في المشروع السّردي الرّوائي الجزائري وهو يحفر اتّجاهه في أفق حركيته الحداثية الموسومة بالتجاوز على مستوى اللّغة والتّخييل والخطاب والمُمكنات الجمالية، تبعاً لـ " لعبة الإبداع الأساسية: أن تخلق معاييرها وتخترقها باستمرار " [1] .

[1] - شكري المبخوت : جمالية الألفة النص و متقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ،تونس، 1993، ص96.

2.- نحو تأصيل/ استئصال مفهوم " الاشتغال الحداثي" في الرّواية الجزائرية

لاشك إنّ اعتماد فكرة الخصوصيّة السياقية في نشأة التجارب الإبداعيّة ومسار تطوّرها، يجعلني أتّفق مع التصوّرات النقديّة التي ترى أنّ الرّواية الجزائرية تخلّصت فعلاً من عقدة التشكيك في كينونتها ووجودها ووضعها الاعتباري، حيث استطاعت أن تؤكد نفسها وتؤسس طبقاتها التحتيّة لتأصيل جنس الرّواية في التربة الجزائرية عبر مواجهة القالب الرّوائي الغربي المستعار بالحمولة والدّلالات الخاصة للمجتمع الجزائري، وجعلت لنفسها مكانةً واسمًا، وصاغت أسئلتها، وعبّرت عن مختلف همومها وشواغلها، حاولت من خلالها –في مرحلة التأسيس- " إرساء تقاليد رّوائية ، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بصعود الواقعيّة وانتشار الرّواية التي اندرجت في هذا الاتّجاه" [1]، والذي يتصادى إبداعياً مع التّجربة الاشتراكية بوصفها رافدًا حداثيًا*للمجتمع الجزائري ونصه السّردي الرّوائي. ذلك أنّ هذا النهج الإبداعيّ، لم يكن معنيًا في بعض ترتيباته، بمّا أقدمت عليه الحداثة في الرّواية الغربيّة والعربيّة [2]، بحكم غياب وجود تيار كلاسيكي غير مساير لما وصلت إليه الرّواية العربيّة في أقطار أخرى، وهو خلل يرتبط بتاريخها القصير نسبيًا، وبالإستراتيجية الثقافيّة والأدبيّة التي تبلوّرت في الجزائر، بالإضافة إلى مفارقة مفهوم الرّوائيين الجزائريين للشّكل الرّوائي الذي يعبّر عن رؤيتهم الفنيّة، والخصوصيات المميّزة لكلّ كاتب روائي جزائري.

---

[1] - خليفة غيلوفي : التجريب في الرواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض ، الدار التونسية للكتاب ، ط1، 2012، ص 8.

(*)- أشير إلى قضية مهمة، وهي أن الغرب المتوجّه إليه بوصفه مصدراً للحداثة ليس واحدًا، والحداثة في السياق الثقافي الجزائري، راهنت على حداثة الغرب الشرقي الماركسي، والماركسية لا تتعارض مع التّوجه الحداثي لأنّها " تدعو إلى تحطيم وهم المحاكاة ، وحث الجمهور على المشاركة في حركة تغيير المجتمع الرأسمالي بدلا من الاكتفاء بإدراك نقائصه على نحو سلبي "، وبالتّالي، فإنّ ارتباط الرّواية الجزائرية في سبعينيات القرن الماضي بأدبيات الواقعيّة الاشتراكية، يكمن اعتباره انخراط في حركيّة الفعل السياسي التحديثي والتنويري آنذاك . - ينظر : ميجان الرويلي ، سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2، 2000، ص 220.

[2] - المقصود هنا أنّ الرواية العربية الآن تتشكل من سياقات مختلفة ومتعددة ، ولم تعد تخضع للرؤية نفسها في التوجه السياقي ، لذا لا ينبغي النظر إلى مفهوم الرّواية العربيّة إلا من منطلق إجرائي، لأن الرّواية العربية ذّاتها على درجة من التشظّي والاتساع .وشروط إنتاجها تختلف من قطر إلى آخر ، وذلك وفقا لمرجعيات متعددة ، أهمها طبيعة التثاقف والتواصل والتعبير الأدبي في الحقل الثقافي الجزائري الذي مازال الازدواج اللغوي يُهمن على نسيجه ، فضلاً –وهذا الأهم- عن انعكاس الوقائع الموضوعية والتعبيرات الثقافية في النتاج السردي التخييلي في الأدب الروائي الجزائري ، فلئن عانت الرواية العربية في الستينيات من القرن العشرين ، ومع تعاظم حكاية الواقع العربي ، من مغامرة البحث عن بنية روائية جديدة ، والتي أدّت إلى تجاوز الرّواية الواقعية وخوض أنماط التجريب المتنوّع ، إلاّ أنّه كان لمغامرة البحث الروائية الجزائرية خصوصيتها على مستوى الواقع المرجعي (الثورة – والمحنة) ، يقول أحمد المديني وهو بصدد الحديث عن أجيال الرواية الجزائرية :" هناك جيل مختلف ، يشق طريقا مستقلة ، وروايته ذات محتوى ولبس فني مغايرتين، تتراوح بين خصائص التجربة السردية العربيّة الجديدة كلها ، وضمنها الأجنبية ، أيضا ، وبين ما يمكن أن يميزها كعناصر من إبداع الذات المحلية وشواغل أناس ومجتمع يبحثان عن مصير أفق حياة أخرى ، غير ما أتيح لهما حتى الآن ، أو عاشاه بأوضاع شتى " .- ينظر: أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية / بين مغرب ومشرق، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 2012،ص 89.

وقد شهدت الدّراسات النّقدية العربيّة للرّواية الجزائرية، بأنّها تجربة مُضيئة قدّمت إضافةً للمشهد الرّوائي العربيّ من خلال إقامة حوارات متبادلة أفضت فيما بعد إلى اتّساع الأفق الرّوائي بالقيّم الحداثيّة، حيث أثبتت بجدارة أنّها رواية لا تعرف السكون، فمع الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، ومن جاء بعدهما من الكتّاب، كواسيني الأعرج، والحبيب السائح ، ورشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص، وغيرهم ممّن نهضوا بالسّرد الروائي الجزائري وجسّدوا حلم وجود رواية جزائرية عربيّة تُعبّر عن واقعهم الجزائري المعيش، ومن سار على دربهم من الجيل اللاّحق، كأحلام مستغانمي وبشير مفتي وحميد عبد القادر، الذين دفعتهم الرّغبة الإبداعيّة في الارتقاء بهذا الجنس الأدبيّ وإيصال حسّه الفنيّ والفكري إلى أقطار العروبة والعالم، باعتبارها غاية دفعتهم إلى البحث عن صيغ جديدة للقول الفنيّ من أجل بناء عوالم روائية قادرة، فنياً، على قول حكاية الذّات الجزائرية، وبالتّالي تحقيق خصوصيّة سردية من خلال إستراتيجية تشتغل على واقع وتاريخ المجتمع الجزائري المتحوّل .

وممّا يُمكن الإشارة إليه في هذا الصدّد، هو أنّ حداثة نشأة هذه الرّواية على رأي الباحث بوشوشة بن جمعة " لم تحل دون أن تشهد صيرورتها تحوّلات سردية دالّة ، مثّلت انعطافات نوعيّة في مسارها، أسهم في تشكيل المفيد من سماتها الفكرية والجمالية جيل جديد من الكتّاب يسكنه هاجس تجاوز المنجز السّردي، ممّا يفسّر حضور التيارين التقليدي والتجديدي في مشهدها الإبداعيّ وتعايشهما داخله، ولكنّه التعايش الذي يتحوّل أحيانًا إلى تصادم وهو ما يكشف عن السّمة التجريبية لهذه الرّواية التي تبقى منفتحة على آفاق بلا ضفاف في مغامرة بحثها على المبتكر من الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكاليات الجزائر المستجدة في مطلع هذه الألفية الثالثة " [1] .

ولعلّ في هذا الانفتاح، دفعٌ مستمر في خلق مساحة حواريّة بين الرّواية والحداثة، وهذا طبعاً إذا فهمنا الحداثة وتعاملنا معها " على أنّها روح أكثر مما هي شكل وأنّها حالة أكثر ممّا هي صيغة، إنّها ضمن أبسط المفاهيم، الاتّساق مع العصر والضرورة والحاجة وهي في حركة وتطوّر وتقدّم مستمرين ... ومن أبرز صفاتها التجدّد المستمر وعدم الركون إلى التقاليد

[1] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرواية الجزائرية،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس ، ط1، 2005،ص 15.

والتّقليد وهي الرّفض والبحث والتجاوز باستمرار" [1]. ومن ثمّ، فوضع العلاقة بين الرّوائي والحداثي ضمن مجال الاشتغال الإبداعيّ، سيمكّن دون أدنى شك، بدفع وجهة السّرد إلى آفاق تُغامر صوب الكتابة والرّغبة في الابتعاد القصدي والتحدي الدائم للأشكال السائدة، والتّعبير بصورة جديدة عن الذّات والتاريخ والمجتمع، أي، بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبرت بها الرّواية الواقعيّة الكلاسيكية عن العالم، خاصة وأنّ الرّوائيين الجزائريين" وجدوا أنفسهم في خضمّ التيارات الحداثيّة أو التجريبيّة العربيّة والعالميّة المنافسة للتيّار التّقليدي منذ بداية التأسيس للسّرد الرّوائي وخاصة في أواسط ثمانينيات القرن الماضي، وثبّت لديهم أنّهم لن يتمكّنوا من إبراز طرافة إبداعاتهم الرّوائية إلاّ بتلوينها بلون يظهر أنّها ليست أقلّ مستوى من روايات أدباء المشرق ، ويؤكدون - في الوقت نفسه –تميّزها عن نصوص الرّوائيين الأوائل" [2].

ولعلّ من آيات ذلك كلّه، أن وجد الرّوائيون الجزائريون في الاشتغال الحداثي" طريقاً نحو فهم أعمق لأسرار الجنس الرّوائي، بما يسمح بخلق " صيّغ جديدة لبناء سرد تجاوزي مُنفتح على أكثر من رؤية " [3]، تُمكّنهم من تلمّس روح العصر، والمضي بالنّص السّردي نحو البحث عن تشكيلات نصيّة وتيمات غير مطروقة، أي إلى بنيويّة النّص، بالمعنى الذي يُحقّق التّوسّع نحو المجال المعرفي والجماليّ، لتجاوز السّرد الواقعيّ بأبعاده الأيديولوجيّة، لتقريب الحقيقة الواقعة، بمعنى أن تكون الرّواية الجزائرية " ليست فقط مجرد رصد للتحوّلات ولا تقف عند حدود التفاعل بين الحياة والفكر، إنّها اشتغال على الخطاب وتطوير لفنّ كتابة الرّواية واجتهاد يروم تخليص لعبة السّرد ممّا علّق بها من تصورات قبليّة " [4].

على هذا الأساس يتحدّد - بحسب ما أرى - الوعيّ الحداثي ورهاناته السّردية في النّص الرّوائي الجزائري، كمجال لمقاومة نغمة المرحلة (الواقعيّة الاشتراكيّة) على صعيد الرؤية الفنيّة، بحثًا عن مقومات تصوّر المبدعين للتّغيير في الواقع دون أن يستثني هذا التصوّر أسئلة الكتابة وصناعة الشكل الرّوائي على مستوى وعي أسئلة التجنيس وكلّ مغاير بنيوياً

[1] - عبد الرحمن منيف: ملاحظات حول الرّواية العربيّة والحداثة، ضمن"الكاتب والمنفى " دار الفكر الجديد، بيروت ، ط1، 1992، ص64.

[2] - ينظر: تقديم فوزي الزّمرلي، لكتاب" الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، كمال الرياحي، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009، ص 11.

[3] - عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النّص الرّوائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2013، ص 37.

[4] - محمد معتصم : حيوات لمحمد برادة / تعدد الساردين ، مجلة شرفات ، ع2، 2012، الموصل، العراق، ص 45.

ودلالياً. ولعلّ من ضمن أهم هذه الأسئلة تنهض "**الواقعية**" باعتبارها الاتّجاه الإبداعيّ المُلائم، والكفيل بتحقيق الرّهانات التاريخيّة والثقافيّة التي طُرحت مع النّص المؤسّس، كأوّل حلقة إشكاليّة ضمن سيرروة الإشكاليات الأساسيّة التي تنهض عليها الحداثة، مفهومًا وإستراتيجيّة. فهي جسر يمر عبره كلّ تأسيس وتأصيل مُمكن للجنس الرّوائي بالجزائر. فضلاً عن حلقات إشكالية أخرى تظلّ مفتوحة على أسئلة تستدعي مقاربة متعدّدة الأبعاد: تتشابك فيها الفاعليّة التخييليّة، والوعي الجمالي، ومقتضيات الكتابة وعلاقاتها المعقّدة بالأطر المرجعيّة التي يحاورها الرّوائي، وتوجه كتابة الإبداع السّردي كالإمكانيات التقنيّة والشعريّة.

والحقّ، فالرّوائي الجزائري لم يعد يقصد تغيير الواقع مباشرة، فهذا الوهم بدأ يتبدّد تدريجيًا بعد انحسار جمالية المقاومة والنضال الإيديولوجيّ في أواسط الثمانينيات من القرن الماضي، بعدما تخلّي المثقفون والكتّاب عن أدوارهم الطليعية، بل" عندما عرف- الرّوائي الجزائري- كيف يكتب بدون اتّكاء على مساندة إيديولوجيا أو حزب أو دولة، أي الأرحام المولّدة لقيّم الحرية والعدالة والديمقراطية المقترنة بالحوار العموميّ، ومن ثمّ، فإنّ قواعد الأدب العربيّ اليوم هي نقيض القواعد العسفيّة التي تحكم المجال الاجتماعيّ - السياسي.إنّها قواعد الحداثة/التجريب، تغييراللّغة الأحادية حرية التّخييل المُسعفة على ابتداع عوالم مُمكنة تضع موضع التساؤل العوالم القائمة " [1].

لذا حرص السّرد الرّوائي على متابعة الواقع الجزائري بآليات صياغيّة مختلفة قصد تحقيق نقلات نوعيّة تؤهله لإثبات وجهته الإبداعيّة وتحريك الساكن بمساءلة الوعي والتاريخ والتراث وإعادة إنتاجهم بغية تخصيب أفق المتخيل الرّوائي، والأمريعني الالتفات إلى مستويات شكلية وتقنية، في مسعى يراهن على"**حدثنة**" السّرد الرّوائي بما يتلاءم ومنظور الرّوائيين لرواية جزائرية لا تغرق في الإغراب الحداثي الغربيّ، بقدر ما تُرسخ " التملّص من التّشخيص الوصفي، وإقرار بأنّ الواقع أضحى زئبقياً يصعب مسكه، وأنّ الثوابت انهارت، والقاعدة الإيديولوجيّة التي كثيراً ما كانت قاعاً لنصوص السّردية تلاشت " [2]، بما يعني البحث عن لغة جديدة يتعامل عبرها الرّوائي الجزائري مع الواقع الجديد، وقدرته على طرح

[1]- محمّد برادة: هل للأدب قواعد(ندوة، مجموعة من الحوارات)، مجلة فصول، القاهرة، العدد58، شتاء2002، ص112.

[2]- محمّد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية، دط، 2000، ص 253.

الأسئلة الجديدة وفتح آفاق الإبداع والتأمل بحثاً عن الشكل الملائم لطبيعة المتلقي، من خلال الاشتغال على آليات التّشكيل الفنيّ واستراتيجيات الحكي واستجابتها، من جهةٍ لمفارقات " الواقع الجزائري " المراوغ والملتبس ومتغيراته، في ظل الظروف السياسيّة والاجتماعيّة التي وجد الرّوائيون الجزائريون أنفسهم فيها، واستجابتها، من جهةٍ ثانية، للتغيرات المستمرة في مفهوم الأدب الرّوائي، ووظائفه وجماليته، وفي قواعد إحالة النّص.

يقول ميلان كونديراM. Kundera:" من الصّعب استيعاب قيمة الأصالة والحداثة والجاذبيّة لعمل فنيّ دون رؤيته في سياق تاريخ فنه " [1]، وفي حالة النّص السّردي الجزائري، فلئن كان اليقين الإيديولوجي الذي طبع مرحلة تأصيل جنس الرّواية في التربة الجزائرية، والخاضع لمقولات "الالتزام" و"الرسالة التعبويّة للأدب"، باعتبارها سمات أساسيّة وسمت الإنجاز الرّوائي الجزائري ببنيته السّردية- السياسيّة والثقافيّة – الواقعيّة في مرحلة السبعينيات التي كانت تعيش مدًا إيديولوجيًا تغذى بالفكر الماركسي ورؤيته الفنيّة التي عبر عنها شكلها الرّوائي، إلاّ أنّ كلّ مرحلة مهما "كانت درجة حضورها ورمزية قوتها، تحتضن من داخلها بوادر القطيعة والتجديد التي تتطلّب بغاية ترسيخها زمنًا، كما استمرارية في بناء التواصل وتجسير التّلقي الموضوعي الفاعل والمنتج " [2]. ذلك أنّ روح الرّواية، كما يؤكد كونديرا هي روح الاستمرارية " فكلّ عمل (روائي) هو بمثابة جواب على أعمال سابقة، وكلّ عمل يتضمّن تجربة سابقة للرّواية " [3].

من هذا المنظور، أقترب من الأسئلة المُثيرة التي طرحها واسيني الأعرج، وهو بصدد صناعة تاريخ للرّواية الجزائرية في بحثه "مجمع النصوص الغائبة/أنطولوجية الرّواية التأسيسيّة " فيقول :" هل هناك تتابع في النشر يجعلنا نؤكد على ما يُصطلح عليه بتطوّر الأشكال المتولّدة عن أشكال بدئيّة سابقة لها؟ وهل عبد الحميد بن هدوقة الذي كان وراء فعل التأصيل والترسيخ لهذا الفنّ في السبعينيات ووطّنه في أرض لم تكن قابلة له، هل خرجت

[1] - ميلان كونديرا: لقاء، دراسة في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 234.

[2] - نور الدين صدوق: الكتابة الروائية العربية/بين ذاكرة الرواية ورواية الذاكرة ، ضمن كتاب " أبحاث في الرواية العربية " ، منشورات مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- الدار البيضاء ، ط1، 2015، ص128.

[3] - Milan.Kundera :L'art du roman .édition Gallimard. Paris.1986.p16

تجربته من صلب التجربة السابقة له، أي تجربة التأسيس الأولى مثلما يحدث في أغلب التجارب الأدبيّة الإنسانيّة؟ " [1]. وفي هذا السياق يرى الأعرج أنّ غياب تاريخ للرّواية الجزائرية أمر يدعو للدّهشة، وهو أمر لا يتعلّق بأشكال اللّغة لنص تأسيسي يأتينا من بعيد، ولكنّه يتعلّق بجانب المخيال الذي نشأ في الأرض النوميدية ليتشكّل منه نظام الخيال المتحرّر من الكثير من القيّم الضاغطة على الإبداع، ونابع من قيّم روحية لشعب بعينه.

ويتساءل في مقام آخر: كيف نفهم ازدهار هذا المخيّال المتحرّر في الرّواية الجزائرية الحديثة بدون لمس نظامه المتأتي من بعيد، ومن نمط تفكيريّ واجتماعيّ معيّن؟ ناهيك عن جانبه الرّمزي، فيعتبر رواية " الحمار الذهبي" من أولى جذور الجنس الرّوائي الذي عرفته البشرية " [2] ، لتبقى أسئلة عديدة مطروحة على النقّاد المختصين لإيجاد الأجوبة الدامغة لها، تتعلّق بنصوص لاحقة ونصّ سابق، وكيفيّة تأثير " الحمار الذهبي" في الرّوايات التأسيسيّة الأولى، وفي الرّواية الجزائرية الحداثية المعاصرة، فالقارئ للرّواية- بتعبير الأعرج- يكتشف لا معقولية الكتابة وحرية المخيّال الذي تغلب على صرامة قانون اللّغة الإبداعيّة، وبالتّالي، يرى أنّ الرّواية الجزائرية ولدت حداثيّة رغم جهلها لقانون الحداثة آنذاك.

وفي لحظة تمثّل الطرح الكونديري – نسبة إلى كونديرا – يرى واسيني الأعرج أنّ كتابات "عبد الحميد بن هدوقة " و"الطاهر وطار" و"محمد عرعار"، آتية من صدفة القراءات وليست تطورًا وامتدادًا للرّوايات الأولى [3]، فكلّ نصّ هو تعبير عن تجربة صاحبه في قراءة نصوص عالميّة وعربيّة، بما يوحي أنّ حقيقة الإبداع الرّوائي في الجزائر، تعود بالدّرجة الأولى إلى **الرّوائي وقدرته في العطاء بتأثير حساسيته الإبداعيّة**، ومدى تحكّمه في ميكانيزمات آليات اشتغال النصوص وتفاعلها وفق وعيه للجنس الرّوائي. كما يذهب الأعرج إلى أنّنا في الحقل الأدبيّ الجزائري نحتاج" إلى آليات نقديّة جديدة لا تكتفي بالمعطيات التاريخيّة الظاهرية

---

[1] - واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة / أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر، ط2007،1، ص3.

[2] - المرجع نفسه ، ص 4.

[3] - يقصد بالروايات الأولى النّصوص التي شكّلت العتبة نحو الشّكل الروائي أم التي انخرطت بإمكانيات مهمة في الجنس الروائي سبقت مرحلة التأسيس والتأصيل للرواية الجزائرية، وتتأرجح بين نصين شعبين يقاربان الجنس الرّوائي وهما "الحمار الذهبي"، ونص " حكاية العشاق في الحب والاشتياق ، وبعدهما أربعة نصوص روائية توفرت فيها إلى حدّ كبير عناصر السّرد القصصي والرّوائي الفنّي : غادة أم القرى 1947، الطالب المنكوب 1951، الحريق 1957، صوت الغرام 1967.

وتدمج في اشتغالها التاريخ والبحث الدّائم وقابلية التراجع عن الحقائق التي أثبتت ضعفها، بدون إغفّال الاستعانة بالمناهج الحديثة، وتعمّق الخصائص التكوينية للنّص الرّوائي، وربّما التوغل داخل الأعماق النصية لقراءة تكسرات البنيات العتيقة في النصوص واختراق صلبها من أجل فهم التحوّلات التي لحقت بها والتي جاء جزء منها من فعل مثاقفاتي مسّ ليس فقط المضامين ولكن الأشكال الدّاخلية العميقة " [1].

يبدو لي، أنّ جذرية هذا المقترح، وإن كانت تدعو لإنتاج وعي بمسار ولادة الظاهرة الرّوائية وتطوّرها بالجزائر، فإنّها تنطلق من تصوّر خاص لمفهوم الرّواية ونشأتها ووظيفتها، و تظهر في مفهوم الأعرج للحداثة*والنّظر إلى الرّواية الجزائرية من زاوية" الأدبيّة المُمكنة" ، أي رهان البحث عن تلك التوترات التخوميّة داخل تاريخيّة تراكمها" [2]. بيد أنّ حدود هذا المُقترح تعكس غياب البحث عن جدلية التأثر والتأثير في الإبداع الرّوائي وخاصة على مستوى البناء والتّشكيل، بالإضافة- وهذا هو الأهم أيضًا- إلى انتفاء التراكم الكافي للتأريخ للرّواية الجزائرية لعقد المقارنات بين النصوص. وربّما كان هذا السبب الحقيقي الكامن وراء الاهتمام بحداثة ما. والسؤال الأساس، هنا، هو أنّه إذا تحدثنا عن الحداثة في الرّواية الجزائرية، ونحن نقوم بتوصيفات قد تُذكرنا ببعض النصوص الرّوائية ومنها نصوص واسيني الأعرج؟ أفليس توصيف النصوص وتفسيرها من الدّاخل وهي تقطع الصلة فيما بينها، وكيف تنقطع هذه الصلة، كفيل بوضع اليد على التحوّلات النوعيّة في مسار الرّواية الجزائرية ؟.

وبهدف الإحاطة بالإشكالات التي يطرحها محور الحداثة واشتغالها سردياً، واختبار مداخل تطوير الرّواية الجزائرية، أستحضر هنا، ما رصده الباحث عبد الحميد عقّار في دراسته" الرّواية المغاربية، تحولات اللّغة والخطاب" [3]، والتي انشغل من خلالها بتأصيل مقولات إجرائيّة من قبيل:" التحوّل، الحوارية، السخري، التّجريب، التّشخيص الأدبيّ للغة"، وهي أدوات إجرائية

---

[1] - المرجع السابق: ص ص 5- 6.

(*)- سأعود إلى هذه المسألة بالتفصيل في ثنايا البحث، نظراً لاختلاف الرّؤى بصدّد الحداثة الأدبية، باختلاف الموقع والمنهج، فالمناهج النقدية الشكلية والبنيوية –مثلاُ تربط كلّ جديد مباشرة بذاته ، فمهما بلغت درجة الإبداع في العمل الأدبيّ ، فإن ذلك لا يلغي البنيات الثابتة فيه، ووظيفة النقد في هذه الحالة، تنحصر في معرفة نسبة الابتكار الذي يتجلى في الانزياح ، وبذلك فهناك رؤى نقدية تضع هذا التوجه في خانة الإيديولوجية البسيطة للحداثةكونها تقزم النزعة الحداثية ولفعلها التجديدي – لمزيد التوسّع ينظر: رايموند ويليامز: طرايق الحداثة ، مرجع سابق، ص 64.

[2] - إبراهيم الخطيب : الأدبية الممكنة، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية ،أفريقيا الشرق،الدار البيضاء/المغرب،دط،1999،ص81.

[3] - عبد الحميد عقار : الرواية المغاربية / تحولات اللغة والخطاب ، دار المدارس ، للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص106- 107.

تقترب من الإشتغال الحداثي في النّص الرّوائي [1]. ولعلّ أقوى ما كشف عنه عقّار بصدد الرّواية الجزائرية، هو أنّ رواية"اللاّز " للطاهر وطار شكّلت مرجعًا مشتركًا لثلاثة نصوص روائيّة متعاقبة، وهي:" الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة و "حمائم الشفق" لجيلالي خلاّص و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرج، وتتمثّل هذه المرجعيّة في الآتي :

- مستوى الإحالة المباشرة على" اللاز" ، فلخضر حمروش يُشبه زيدان في رواية اللاّز ، وقد أشار واسيني الأعرج إلى ذلك حيث يقول: " زيدان ولد عمي الطاهر " ويشرح في الهامش بأنّ المقصود هو الطاهر وطار. [2]
- مستوى تقديم بدائل والاعتماد على تقنيات مغايرة ، ترتكز أساسًا على مكوّن اللّغة.

فماهو واضح هنا، هو أنّ الإحالة على نص" اللاز" و الاشتغال على الثورة كموضوع للتّخييل يعكس في تصوّري، أنّ أسئلة التجاوز السياسي والاجتماعي، لم تكن منفصلة على أسئلة الإبداع الرّوائي في مشهد الرّواية الجزائرية، ويؤكد على بروز إفرازات جزئيّة، ذرية قائمة على التفاوت، حيث تشكلت "حداثات " في مستويات نصيّة معيّنة عبر مساءلة التاريخ الثوري والكتابة والوعي باستقلال اللّغة لمحاورتها والبحث عن جماليتها، ولعلّ في هذا الوعي ما يؤكد بإبدالات الكتابة السّردية الجزائرية للبحث عن آفاق أخرى جديدة.

على هذا الأساس، أحسب أنّ النّص الرّوائي غيّر أوضاعه تدريجياً، كما غيّر بنياته السّردية. وخاصة على مستوى المتخيّل الذي عانى فنيّاً في مرحلة التأسيس، ويطرح قلق المتغيّر والمختلف على مستوى الواقعيّ والاجتماعيّ، كمرجعية لهذا المتخيّل ذاته، وكلّ ذلك يرتبط بوعي إبداعي ّجديد للكتابة تستوعب القضايا المستحدثة وتتجاوز الأفكار المستهلكة، بالقدرة على استمرار العملية الإبداعيّة في مجرى المشروع السّردي الرّوائي الجزائري. وهذا ما تؤكده الكتابة النّقدية،إذ يقول السعيد بوطاجين في هذا الصدّد:" بدا لي وأنا أراجع النصوص الجزائرية، أنّ هناك ما يجعلنا مزهوين بأدب يحاول باستمرار التأكيد على فرادته، وهذا أمر مهم، وتكمن الأهمية الأولى في تفادي المنواليات، في الهرب من الأشكال السّردية التي جاءت إلينا

[1] - ينظر : محمد أمنصور: محكي القراءة، منشورات الباحثين الشباب، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2007، ص 119.

[2] - الأعرج واسيني: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش (رواية) ، دار الجرمق، دمشق، ط1، 1985، ص128.

دون أن تكون لها مبررات وظيفيّة مقنعة" [1]، بما يعني أنّ الأنجار الرّوائي الجزائري نهر يجري باستمرار يرسّم أفق الحداثي في اشتغال روائي متنامي في مختلف مفاصل النّصوص.

وفي هذا المستوى، يُمكن النّظر إلى الحداثة **لا كأداة للتصنيف بين جيل وآخر خارج ما يقوله النّص ، بقدر ما هي اشتغال نصّي مولد لخصائص الرّواية الجزائرية - على مستوى الشّكل وطرق السرد وبنية المكان، وتعدد الأصوات والانفتاح على الأجناس والفنون، ضمن منطق السؤال والتجاوز والخرق - وراصد لتحولاتها النوعيّة، دون المراهنة على التحولات السوسيو ثقافيّة والسياسيّة التي عرفها المجتمع الجزائري في صيرورته**، فمعالم التحوّل الاجتماعيّ أو السياسيّ، قد تعني رواية التحوّلات التي تشهد على مرحلة متجدّدة من مراحل تشكل الوعي السياسيّ والاجتماعيّ الجزائري، كما لا تؤكد بالضرورة تحوّلات الرّواية النوعيّة كمقترحات جماليةجديدة مغايرة، والتي تستدعي شروط الجنس الرّوائي ومتطلباته الجمالية. بما يعني عدم حصر مجال النصوص الرّوائية الجزائرية في تماس مع التحوّلات السوسيو ثقافية التي عرفتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، بما عرف بـ "سرد الأزمة "، رغم ما كان لها من تأثير في ميلاد حقبة سردية مغايرة سواء على مستوى أساليبها وتقنياتها في الخطاب أو في دلالاتها ومحتوياتها، وهي تختلف اختلافاً جذريًا عن المرحلة السابقة لأسباب تاريخيّة تتّصل بطبيعة التحوّلات التي عرفها المجتمع الجزائري.

إذن، ففي مجال النصوص الرّوائية الجزائرية، وإذا ما استثنينا البدايات التي تروم الانعكاس، بحكم هذا الأخير لا يحقّق للأدب أدبيّته وجماليته، لا يُمكنني الحديث - إلاّ تجاوزاً- عن موجات وأجيال روائيّة، وإن كان من المستساغ الحديث عن اتّجاهات في الكتابة الرّوائية التي أضحت تحكم النسيج السّردي، تبعًا للأطر المرجعية الشارطة للرّوائيين التي تتوقّف على خاصية كلّ كاتب وأداته وتجربته، خصوصاً كتّاب الرّواية - الباحثة عن أفق مغاير - الّذين يمارسون النّقد كعبد المالك مرتاض ومحمد ساري وأمين الزاوي وواسيني الأعرج تمثيلاً لا حصراً، وبالتّالي، يصعب الحديث عن نصوص كلاسيكيّة وأخرى حداثية في الرّواية الجزائرية لاعتبارات يُمكن اختزالها في الآتي :

[1] - السعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص43.

1.- **التداخل الجيلي:** وأقصد به استمرار الإنجاز النّصي الرّوائي والحضور الإبداعيّ لروائيي جيل السبعينيات/الروّاد كـ"عبد الحميد بن هدوقة" و"طاهر وطار" و"عبد المالك مرتاض"، بما في ذلك جيل الثمانينيات مع "واسيني الأعرج" و"الحبيب السائح" و" رشيد بوجدرة "، وتداخله مع الكتابة الرّوائية لجيل التسعينيات، الذين نُعتوا بجيل الأدباء الشباب الذين طرقوا مواضيع جديدة وبأساليب مغايرة في الكتابة. وتلتقي جلّ نصوص هؤلاء في سياق محطة ما بعد التحوّل الديمقراطي ودخول الجزائر في دوامة حرب أهلية. لذا تجلّت ممارسة إبداعيّة انتظمت فيها، جنبًا إلى جنب، كتابات الطاهر وطار في " الشمعة والدهاليز" وواسيني الأعرج في " سيدة المقام" و" رشيد بوجدرة في " الجنازة " و مرزاق بقطاش في روايته" دم الغزال" وجيلالي خلاص في " الحب في المناطق المحرمة " والحبيب السائح في "تلك المحبة" وسواها من نصوص الجيل المخضرم، مع كتابات أسماء روائية جديدة من مثل: بشير مفتي في" المراسيم والجنائز" وحميد عبد القادر في " الانزلاق " وإبراهيم سعدي في" فتاوى زمن الموت" وعزّالدين جلا وجي في روايته" الرماد الذي غسل الماء"، وأحلام مستغانمي في " ذاكرة الجسد"، وفضيلة الفاروق في" اكتشاف الشهوة".. وهي نصوص أحدثت مفارقة دلالية يظفر بها القارئ من عناوينها،كالمحنة، والخيبة، والعبث والموت و اللامعنى، باشتغالها على مساءلة خبايا المرحلة التاريخيّة وكشفًا لأسرارها، وبما يتّصل بقيّم الحرية والديمقراطية، وتُشخّص فجائعيّة المجتمع الجزائري وتفكّك متعالياته الثقافيّة والإيديولوجيّة.في مستويات جماليّة وبنائيّة.

2.- **غياب فاعلية الاشتغال النّقدي:** بمعنى غياب تشخيص مواز لملامح الحداثة السّردية عبر مراكمة الاشتغال النقدي الخاص على مستوى كلّ نص روائي، بمعنى هناك نصوص روائية كثيرة تزخر بها التجربة الإبداعيّة الجزائرية، بعضها يثير اهتمام النّقد، وبعضها الآخر لا يعيره النقد التفاتاً" وبين الاهتمام والإهمال تتلاشى قيّم توليديّة لا يُمكن رؤيتها على مدى الروايات الأفراد، وإنّما على مدى التراكم الرّوائي، حيث تنشأ حداثات جزئيّة ، ذرية مشاعة، قائمة على التفاوت واختلال المهيمنات ... ولا تتّم مقاربة هذه الحداثات السديميّة إلاّ من خلال (أدبية مُمكنة) تنأى عن الاستقطاب " [1]

[1] - إبراهيم الخطيب: الأدبية المُمكنة، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية" ، مرجع سابق، ص 81.

استنادًا على كلّ ما سبق، اقترحت" الاشتغال السّردي الحداثي" مصطلحًا إجرائيًا قادرًا على تشخيص واستجلاء منطق التحوّل السّردي للرّواية الجزائرية، أو بالأحرى، هو مرتبط بالمنجز النّصي الفعليّ الذي حقّقه السّرد الرّوائي الجزائري وآلياته وإمكاناته التي أعادت للنّص الرّوائي وعياً ناهضاً وهو يتبنّى اعتنق الحداثة معرفيًا و جماليًا، ويحاول أن يبتكر وسائل جديدة بممارسات سرديّة فاعلة، لذلك فاقتراح هذا المفهوم، وإن كان يقتضي وعياً حداثياً للذّات المُبدعة، وتقديراً لشروط الجنس الرّوائي باستدعاء طاقته السّردية والتخييليّة في صياغة المكوّن الجمالي للقبض على إيقاع الحياة ونبضه المتسارع، فإنّه يتوخى تجنب مزالق مفهوم الحداثة خارج الكتابة(حداثة البنى الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة)، غير أنّ العمل بهذا المفهوم لا يُقصد به التصنيف فقط، ولا البحث في أوضاع النصوص الاعتبارية ونوع علاقتها بالنموذج الغربيّ، كما لا أعني به القيود الصارمة على حرية الكتابة، وإنّما أُشغّل مفهوم "الاشتغال السردي الحداثي"، باعتباره إستراتيجية /وظيفة نصيّة وسياقًا نوعياً لتشكيل اقتراحات جماليّة ومعرفيّة وإضافات نوعيّة بوصفها محصلة تمثّل الوعي النّظري وفاعليّة الحساسيّة الإبداعيّة المُتطلعة لرؤية متحرّرة للعالم والظواهر والأشياء.

وبالتّالي ، يُمكن اعتباره مسوّغًا بموجبه تكون تجربة الممارسة الرّوائية قد انتفضت على تقاليد الكتابة الواقعيّة وأسست منعطفات فنيّة وجمالية متعدّدة خلال مسيرتها الإبداعية على مستوى خطاباتها السّردية و بنيا تها النصيّة، كون هذا المصطلح بمرونته الجامعة للحداثة والرّواية في آن، عابراً للسّرد إلى سرد آخر يختلف عنه ويتجاوزه كاشفًا عن تحوّل أصاب رؤية العالم في مستواه الجمالي الذي شمل مجمل السرود الحكائيّة وعلاقتها بالسياق الجزائري وأنماط التّخييل، حيث تجتمع في منطقة عمل الثنائية(حداثة/سردية) جملة من التضادات والتوترات بين المكونات والسمات الأسلوبيّة للجنس الرّوائي والعناصر المضادة لها، ويفترض أنّ هذا المصطلح يقوم على جدل الثبات والتحويل، وخلخلة المرتكزات التي ظلت مُهيمنة في طرائق الكتابة السّردية، ويُتيح إمكانات كثيفة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم.

بالمعنى الذي يوضّحه السيميائيّ فلاديميركريزنسكي w.Krysinski، حين أشار إلى الخاصيّة اللاخطيّة للتطوّر الرّوائي الذي يتقدّم باتّجاه حالات" يتجاذبها التنافس والتعالق

والتناقض أحيانًا، والتكامل في الغالب، وإيقاع هذا التجاذب يخصع لصنفين من القيّم الخلافيّة" [1]. وبفعل هذه القيّم الخلافية تتكسّر الخطيّة، من خلال اشتغال صيّغ التناص والسّخرية والموازيات السّردية التي تضعها موضع انشطار، بما يعني " أنّ جماليات السّرد الذي كان يرتكز على قوانين وعناصر خاصة قد انحلّت وحلّت محلّها جماليات جديدة " [2]. ومن ثمّ، فاختياري" صيغة الاشتغال" بدل صيغ أخرى، كون الفعل" اشتغل" يدل على حركيّة دائمة وغير محدّدة، وترتبط بما يصطلح عليه"الصنعة الرّوائية"، التي تُمثل مهارة التّشكيل السّردي، والتي لابد من توافرها في النّص الرّوائي لكي يبلغ في تشكيله ضمان الاندراج في حقل التأليف الرّوائي، وتتمثّل الصنعة الرّوائيّة العناصر الأكثر أهميةفي التّشكيل الرّوائي، كاللّغة الرّوائية، والحبكة الخصبة والكثيفة، وصوغ الشخصيات بهندسة تركيز عالية، وأسلوبيّة تعبير تنطوي على اقتصاد سردي ووصفي وحواري، فضلاً، عن تقديم مقولة جديدة تُمثل رؤيا الرّوائي للعالم والحضارة والإنسان على نحو بالغ الجدّة والحداثة والإغراء والحساسيّة " [3].

وكلّ هذا يصب في ما عنته الحداثة بصورة رئيسيّة، كونها لحظة تحوّل واستبدال، أو انتقال في المفاهيم والرّؤى والبرامج، من وضع كان قائمًا، إلى وضح ينبغي أن يكون، أو هي بالأحرى" رؤيا مغايرة للذّات والمجتمع والتاريخ، وهو ما يقتضي انزياحاً وانتهاكًا على المستوى الشكلي للكتابة الرّوائية ولطرائق اشتغالها" [4]. بما ينسجم في الوقت ذاته مع روح الرّواية وطبيعتها المرنة، التي يُنظر إليها - بتعبير السيميائية الدينامية" مجالاً للاختراقات الناتجة عن تعدّد خطوط الانفلات، وتنوّع المستويات، واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد، والمنفتح باستمرار، على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة" [5]، بما يعني، قدرتها الهائلة على استيعاب التطوّرات وابتكارها لحداثات متجدّدة على الدّوام.

---

[1] - يرى كريزنسكي أنّ النّص الرّوائي مثل الكائن الحي له بنيته الوراثية والبيولوجية التي تجعله قادرا على التوالد ، والتناسل ، والتكيف، والتأقلم مع الظروف والوضعيات والضغوطات الذاتية والموضوعية . وبالتالي ، فهو يقوم على مجموعة من عمليات التأثير والتأثر والبناء الدينامي، ويعتمد أيضا على مجموعة من التبادلات والتغيرات التجنيسية في إطار التطور النوعي والأجناسي.

– لمزيد التوسع أنظر بهذا الصدّد: جميل حمداوي،دراسات في النقد الروائي، منشورات المعارف ، الرباط ، المغرب، دط، 2013، ص17.

[2] - محمد صابر عبيد : التشكيل السردي / المصطلح والإجراء ، دار نينوى للدراسات والنشر ، دمشق ، سورية ، 2011، ص 117.

[3] - المرجع نفسه ، ص 119.

[4] - خديجة مروازي:الحداثة سؤال معرفي ،ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق ، ص 152.

[5] - أحمد اليابوري : دينامية النّص الروائي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ط1993،1،ص20.

لذا لا يعدّ "الاشتغال السردي الحداثي" نوعاً من التجريب الهش المُندرج في مزالق القطيعة مع الصيرورة الرّوائية، بل هو تعامل جمالي داخل إطار الجنس الأدبيّ مع عناصر المحكي (الموضوع، والفضاء، والشخصيات، واللغة)، وتقنياته(وضعية السارد والوصف والسرد). متحرّر من قواعد الكتابة الكلاسيكيّة، ومن أيّة قواعد متّفق عليها اكتسبت قوة وجودها بالتقادم لإعادة تشكيل التقاليد الإبداعية الرّاسخة وفق معطيات ملائمة لروح العصر. بمعنى أنّه نوع من التجدّد المطرد المندرج في ماهية الرّواية التي هي من منظور ها الزمنيّ المتعاقب تحولات معرفيّة، وانتقال مستمر قصد التخلّص من السكونيّة والتكرار وخلق تغيير عميق في أساليب كتابة الرّواية، وآليات التّلقي، ومن ثمّ يتجلى كأبرز وسيلة للانتقال من سلطة النموذج إلى فاعلية التجاوز والتحديث " [1].

لذا يغدو هذا الاشتغال ليس مجرد خرق قواعد الجنس الرّوائي أو احترامها، أو استخدام تقنيات سردية جديدة فحسب، بل يتحدّد " كخلفية رؤيوية كتمثل جمالي رفيع، كإطار نظريّ، فكريّ، فنيّ مشخص عبر تذويب الهوة بين اللغة والمادة الحكائية الخام، بين الحكائي والمجتمعي وبين الجمالي والإيديولوجي" [2]، ومدى قدرة هذه الرّؤية في تحديد طريقة استخدام التقنيات السردية واشتغالها. و الرّواية في حدود تشكيلها السّردي الجمالي" ملزمة - تشكيليًا وتعبيريًا وثقافيًا - بكلّ هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثّل والتّصوير والتدليل " [3] لتعزّز مفهوم التشكيل السّردي وتجلياته الحداثية، وهنا يُمكن، أيضاً، اعتبار التجريب حداثة نصية تسعى، إلى بلورة وعي جمالي ووعي سردي، يبرز بشكل جلي في التحوّل الكتابي على المستوى الحكائي، وكذا على مستوى باقي مكونات العملية السّردية الأخرى.فحتى المفهومات التي كانت تصاحب الرّواية نقديًا، حلّت محلها مفهومات أخرى، مُعلنة عن الإبدالات والتقاطعات مع الرّوايات السابقة عليها في الزمان، ممّا أفرز أكثر من تداخل بين مصطلح" الرّواية الحداثية "و" الرّواية الحديثة "

[1] - عثماني الميلود : السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث ، ضمن كتاب –الرواية المغربية /أسئلة الحداثة ، منشورات مختبر السرديات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1996، ص 12.

[2] - محمد أمنصور: الغائب في المشروع الروائي المغربي، ضمن " الرواية المغربية أسئلة الحداثة"، مرجع سابق، ص241.

[3] - محمد صابر عبيد : التشكيل السردي ، المصطلح والإجراء، مرجع سابق ، ص 116.

ومصطلح " الرّواية التجريبيّة " أو مصطلح " الرّواية الجديدة "، ومازالت التّسميات متعدّدة فيها، وبهذا ، فإنّنا، لا محالة أمام حقبة سرديّة جديدة سواء على مستوى أساليبها وتقنياتها في الخطاب أو في دلالاتها ومحتوياتها " [1] .

إنّ الأمر عمومًا، يتعلّق بتعدّد قضايا تمثّل الوعي الحداثي في المشهد الثقافي الجزائري، ويرتبط بأفق الحداثة النصيّة، للتّعبير بوضوح عن تأزم الواقع وتشظيه بتغييرالرّوائيين الجزائريين أدواتهم السردية" لارتياد آفاق جديدة في الكتابة، سواء على مستوى بناء القصة أو استعمال تقنيات جديدة في الصياغة لم تكن معهودة " [2]، وهو المعطى الذي يجعل من اصطلاح" الاشتغال الحداثي" الموصوف سرديًا،الذي تخيّره البحث، ينطوي إلى تعيين التّغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمع الجزائري، وما كان لها من ظلال في احتواء المقومات الفنيّة للرّواية الجزائرية، مع التّفتح على مُمكنات جديدة قلّما كانت تطالها في السّابق، لترسيم مفارقات بنيوية وشكليّة ودلالية، يُمكن تسميتها بحداثة السّرد، من منطلق قوة السّرد بوصفه القانون الأرقى الذي يخلق الرّواية ويجعلها تملك سننًا وتحمل في طياتها قونين بنيويّة تضمن لها التحوّل الذي يقتضي التّغيير مع بقاء الصورة النوعيّة لهذه الرّواية، دون إغفال رؤية وتطور خاصين بتقنيات السّرد على العموم ومفهوم الحداثة والإبداع على وجه الخصوص داخل الحقل الرّوائي بالجزائر، وما يعنيه ذلك، أيضاً، من تبلوّر وعيّ فني حداثي وفلسفة جمالية جديدة لوضع تاريخي واجتماعي جزائري/عربي، يرسّخ مفهوماً جديداً للسّرد الرّوائي يُلائم الخصوصيّة الاجتماعية و الثقافيّة، بماهي حركة في طريق التشكّل والبناء وليس المنجز القائم، في إطار المثاقفة التي لا تحرم الكتابة من التجذّر ضمن أنساغها الرّمزية والاجتماعيّة [3]، بما في ذلك، وهو الأهم، درجة التّعبير عن خصوصية مفهوم الحداثة عبر الوعيّ الإبداعيّ الجزائري دلاليًا.

---

[1] - إدوارد الخراط: ما وراء الواقع ، مقالات في الظاهرة اللا واقعية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1998، ص 135.

[2] - سعيد يقطين: التجريب وما بعد التجريب/ أية صيرورة؟، مجلة البلاغة والنقد الأدبي ، مطبعة الأمنية، الرباط، ع 6، 2016، ص104.

[3] - المقصود هو استجابة السرد الرّوائي لمتطلبات العصر والواقع والقراء ، يقول عبد الحميد عقار في هذا الصدد:" إن النزوع التجريبي قد يصبح أحيانا عائقا أمام التطور وأمام التّلقي عندما يصبح الاشتغال باللغة يساوي التضحية بالقصة أو الحكاية وبالشخصية والبناء ، ممّا يؤدي أحياناً إلى غياب المعنى أو تلاشيه " – ينظر: سعيد بن كراد ، السّرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2008، ص 254.

ولعل هذا الوضع، هو ما حدا بي لإعادة ترتيب منطق معالجة الحداثة في الرّواية الجزائرية، ويدفع إلى طرح التساؤلات التّالية:ما هي المحدّدات المنهجيّة التي تمنحنا شرعيّة إدراج نصًا روائيًا معيّنًا من النصوص الجزائرية ضمن الرؤية الحداثية؟. وهل نكتفي بالمحدّد الزّمني وحده أو بمكونات البنية الخارج – نصيّةExtratextuel،أم لهذا النّص/نصوص خصائص شكليّة ومضمونيّة متفرّدة عن مجموع النصوص الرّوائية الجزائرية؟. وبتعبير آخر، كيف يُمكن لرواية أن تكون حداثية والعهد بكتابتها قريب؟. ألاّ تجعل هذه الوضعيّة لكلّ نص حداثته الخاصة انطلاقًا من فهم خاص للحداثة.

وتبدو هذه الأسئلة مشروعة، ولا يُمكن الاقتراب من جواب لها، إلاّ بمرافقة مواكبة تنتقل فيه القراءة النقديّة من نص روائي إلى آخر، وهي تحمل أسئلتها من هذا إلى ذاك، وإلى آخر، انطلاقاً من المسار التكويني لنصوص تتوالد من **النّص المرجعي المؤسس**، الذي تبوأ مرتبة المعيار الجمالي في أفق توقع/ تلقي الوعي النّقدي الجزائري، والّذي على أرضه سوف تنبت كتابات هي:إمّا استمرار لكتابته أو نقيض لها، هل تُضيف أم تكرّر أو تتجاوز؟. وهو سؤال يتوّلد عنه سؤال آخر، حول العنصر الحاسم في تطوّر الرّواية الجزائرية وما يتبعه من تحوّلات على مستوى اشتغال الشكل الرّوائي تبعًا لقانون التطوّر: هل سينبع من داخلها،أم أنّ العوامل الخارج- نصيّة لها دور حاسم في بلورة إشكالياتها، وتحديد نُظم عامة لاستقطاب أسئلتها المشدودة جوهريًا إلى نزوعها نحو تأصيل* نوعيتها وتأسيس خصوصيتها"؟ [1].

والحق، إنّ ما نعرفه اليوم عن الحداثة هو أنّ " الإبداع كلّه في الخلق الجديد، في التكوين الجديد، وكل ما هو أكاديمي أو تقليدي " [2] ، لذلك فمناقشة مثل هذه الأسئلة، يجعلني أُقدر مبدئياً أنّ رهان- مقاربة المظاهر الحداثية: نصيًا وخطابيًا- لا يتحقّق إلاّ عبر التمثّل النقدي المقارن لمسار التراكم الرّوائي لكتّاب مختلفين أو للكاتب نفسه، أي بين نصوص تتّم في ذاتها، كما في غيرها.. في ذاتها للوقوف على" الثابت والمتحوّل"، أي الخاصيات

[1] - محمّد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية ، مرجع سابق، ص33.

(*)- المقصود بالتأصيل هنا لا علاقة له بتلك الأبحاث النظرية التي تبحث عبثا في وجود الرّواية في التراث ، إنّه العمل على " استنبات " جنس أدبي لم يوجد من قبل في تربة وطنية جزائرية " تقليدية " وجعله مُمتلكا لأصالته من نسغ هوية الفضاء السوسيو- ثقافي الجزائري /العربيّ .

[2] - رايموند ويليامز : طرايق الحداثة ، مرجع سابق ، ص 76.

المشتركة على مستوى الصيغة وفي طريقة توظيف التقنيّة وكيفية استثمارها، ومدى التنوّع الذي يُمكن تحقيقه من خلال ذلك، وكيف ينفرد كلّ كاتب بلمسة مميّزة عن غيره، فيما يتعلّق بتحديد الوجه الذي يختاره ليكون إطاراً لمنجزه النصيّ والكيفيّة التي يقوم من خلالها بمعالجة قضاياه وأسئلته المصيرية، إذا ما ألمحت - مثلاً - أنّ رواية" الليلة السّابعة بعد الألف/رمل الماية" لواسيني الأعرج تختلف من حيث الكتابة عن "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش". وهذه عن " ذاكرة الماء"، والأمر ينطبق على الطاهر وطار في "اللاز" و" الحوات والقصر" دون ذكر بقيّة النصوص .. وفي غيرها، لما تُضرب المقارنة بين روائيّة "واسيني الأعرج" مثلاً و" بشير مفتي".. وبين " الحبيب السائح". كما يُمكن لهذا الرّهان أن يتحقّق عبر الكتابة المخالفة لتصوّر اتّباعي كتفعيل تخييلي واشتغال نصيّ يؤسس للابتكار ويقود إلى تغييرات جذرية تضيف جديداً غير مألوف، وهذا الحال هو شعور المبدع واجتهاده في عدم تشابه الخطوات من دون القبول بالاجتياز في الهيكلة والمضمون، بل لا بدّ من تشكيل الإضافة النوعيّة، وتجاوز الافتراضات السّردية التّقليديّة في الرّواية أو أي عمل إبداعيّ بوجه عام.

3.- مضامين أفق توقّع/ تلقي الحداثة في الوعي النّقدي الجزائري

لايُمكن تحديد رؤى جديدة حول موضوع حداثة النّص الرّوائي الجزائري بدون خلفية معرفية وإبستيمولوجيةمُلائمة، تُدرك طبيعتها والسمات التي وسمت كتابات الرّوائيين الجزائريين الحداثيين بخصائصها المميّزة، وخاصة بمايتعلّق بالقدرة على توليد الصيغ والأشكل الجديدة، والتي تجدّد نظرتنا إلى المحتويات والمضامين، فالمعنى اليوم هو نتاج الكتابة ، وهذا بدوره يستدعي تغيير مجرى القراءة . و يبقى الأساس في هذا المسعى، مرتبط بتشكيلات نصيّة وصيغ أسلوبيّة وتقاطع الرؤى التي شكلتها الرّواية الجزائرية في مسيرتها، وفي تجاوزها واختراقها للأطر المألوفة مع فتح الحوار والتأمل مع الرّوايات السابقة لتحوّل حداثي يؤول إلى مفارقة وتغيير وتجاوز، لكأنّ الاشتغال الحداثي يقوم على محاورة الماضي/السابق ، أو بتقديم جديد مختلف، أو بالارتكاز على المنحى الغربي كتمثّل حداثي لتجسير الرؤى بمفرداته والنهل من مُعينه في أفكار متنوعة قابلة لطبع رؤى تحاور الرؤى السابقة وتحتكم إلى متغيرات أخرى

تُعيد الوعي الفنيّ إليها، لذا فمن النصوص السّردية ما كانت ساندة لرّواية لاحقة. وبالتالي يُمكن رصد هذا التّحرك السّردي الحداثي من خلال مستويين :

- التّلقي أو الخطاب النقدي المشتغل على الرّواية الجزائرية، الباحث بدوره عن حداثته من خلال الكشف عن وعي مفارق للوعي الجمالي للتراكم النصي وقيمه الفنيّة.
- آلية اشتغال عقل الكاتب في إبداعه للنّص، وما يُمكن أن يرتبط بذلك من وعيه لأسرار الجنس الرّوائي ومدى قدرته على بلورة مفاهيم وتجليات حداثية، بمنطق الروائي المبدع الباحث عن آليات جديدة لإنتاج النّص، وفتح آفاق الإبداع والتأمل والقيّم المضافة لتجسيد الواقع الجديد ضمن الشرط التاريخي ونبع الكتابة من أسئلة الرّاهن الجزائري وقضاياه.

ولهذا، فإنّ تحديد طبيعة النّص ومقدار حداثته، تبقى رهنٌ بمساهمة نسيج الرّوائية – رؤيةً وشكلاً وصيغةً وتيمةً – للنّص الجزائري في تصوّر الحداثة وبلورة مفاهيم تختّص بسماته وشرطه التاريخيّ، وهو ما يعني، استقراء واقع هذه الممارسة الإبداعيّة في مختلف تجلياتها وأشكالها، ورسم رهاناتها الفكريّة والجماليّة، ضمن تحديد ذاكرة للرّواية الجزائرية، أي تحديد النّص/النصوص المرجعيّة المؤسسة لهذه الذاكرة، باعتبارها بنية تقليدية /كلاسيكية في الكتابة الرّوائية استوفت شروط ترسّخها، و أصبحت تستوجب امتدادات جديدة لتجاوزها واختراقها بشروط إبداعية جديدة . ذلك هو مفتاح فهم أيّ اشتغال حداثي يروم التحوّل والتجاوز في حقل الرّواية الجزائرية. مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ كلّ خلفية ثقافية أو اختيار معرفي يعرضه النّقد أو يستثمره ،لا بد أن ينطلق من النّص لتوليد الأسئلة المتّصلة بنشوء العمليّة الإبداعيّة وفحص أواليات اشتغالها.

كما لا يُمكن في معرض حديثي عن الرّواية الجزائرية الحداثية أن نرصد الآليات الجماليّة والتقنيات الأسلوبيّة بمعزل عن الظروف المحيطة بنشأة الرّواية والتيمات التي تعاينها هذه الرّواية. فالحداثة لا تنحصر في الشّكل دون المضمون، وتتطلّب امتلاك الكاتب حريته الواعيّة في إنتاج نصوص تعكس فرادته، فتنفلت من النمطيّة والمعياريّة على مستوى كيفيّة التمثيل، والوظائف، والتحوّلات البنائيّة في صيغ السّرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيراً

كيفيّة تلقّيه. انطلاقاًمن أنّ الرّواية ظاهرة سردية ذات طابع أدبي – ثقافي، وموقف من المجتمع والعصر ولو لم يكن الرّوائي واعيًا بذلك أو قاصدًا إليه.

ويبدو أنّ فهم وفحص الاشتغال الحداثي في النّص الرّوائي، يلزم/ يُرهن ضمنيًا استقراء أبرز المحطات والتحوّلات التي مرّت بها الكتابة الرّوائية الجزائرية من البداية إلى الآن، وخاصة على مستوى الشكل الرّوائي كنموذج جمالي بالجزائر ومغامرته في الخروج عن المألوف ومدى اتّساقه مع الواقع المعاش في بعده الذّاتي والجماعي، وهذا لا يعني أن يكون هذا الفهم بالضرورة مقياسًا نهائيًا، أو مرجعًا يُمكن التأسيس عليه كنموذج منته، بحكم أنّ كلّ روائي جزائري يكتب على هواه، وبتأثير حساسيته الإبداعيّة، وبوعيه للجنس الرّوائي، وبوعيه للواقع.إضافة إلى أنّ الرّواية الجزائرية باعتبارها حلقة ضمن سلسلة الرّواية عموماً، هي دينامية متواصلة لا تنحصر في جمالية قارة ومحدّدة بشكل نهائي، ممّا يجسّد **بوضوح الصعوبة المنهجيّة لتحديد وفهم الاشتغال الحداثي في النّص الرّوائي الجزائري.**

ولعلّ اختلاف المشتغلين على خطاب الحداثة في الجزائر يصب كلّه في فهم آليات إنتاج وتبيئة المفهوم وتوطينه. ومن ثمّ، محاولة وضع الرّواية الجزائرية في أقصى ما وصلت إليه من نضج وتطوّر في سياق الفكر الحداثي، أوبالأحرى في جماليات وتقنيات واستراتيجيات أدب الحداثة. وهذا لا ينطوي على قيم مطلقة ونهائية أو على أفضلية بالقياس إلى النصوص الكلاسيكية/زمن التأسيس، بل فقط على خصائص تميّزها عنها، وعلى السيادة في الرّاهن بوصفها أقدر على تلبية الحاجات الناجمة عن تحوّلات المجتمع الجزائري، وربّما هذا ما يُفسّر الالتباس حول الحداثة على اعتبار أنّ الإبداع الرّوائي يمتزج فيه الواقع والمتخيّل وينشغل بالتاريخ وبتكوينات اجتماعية معيّنة، لذا يحاول الرّوائي جاهدًا لإعادة إنتاج الواقع روائياً لتأسيس تجربة روائيّة تواكب السياق الجزائري لترسيخ أفق التوفيق بين الواقعية والحداثة، لكل ذلك فمن الطبيعي، أن تختلف درجات الموقف من الحداثة ، وقياس التحديث في الرّواية الجزائرية، تبعًا لاختلاف زوايا النّظر إلى طبيعة السيرورة الثقافيّة وللوعي النّظري بالكتابة وبإشكالاتها، وأيضاَ، لتنوّع التوجهات الجماليّة والفكريّة للرّوائيين والنّقاد على حدّ السواء.

في هذا السياق، يري الناقد السعيد بوطاجين- مثلاً- ، أنّ الاستعمال المتكرّر لكلمة "حداثة" في المشهد الرّوائي الجزائري في غير محلّه أحيانًا، وتجنبًا لأيّ لبس محتمل فضّل التعامل مع كلمتي "الجديدة " أو " المعاصرة " نسبة إلى الزّمن، بغض النّظر عن تقويم جمالي أو تفاضلي، وهو بصدّد الحديث عن رواية " ذاك الحنين " للحبيب السائح، التي اعتبرها " **انزياحًا** مزدوجًا للوعي: الوعي الاجتماعي والوعي الفنيّ معاً، وهو أمر مفارق من حيث الإدراك الجمالي على الأقل ، فإذا كانت الرّواية الجزائرية في مرحلة سابقة قد اتّخذت من اللّغة وسيلة لتمرير أفكار ورؤى ومواقف وقناعات ظرفية في كير من الأحيان، بسبب انتماءات للواقع، فإنّ ذاك الحنين اتسمت بانتماءين متكاملين: انتماء للواقع لأنه مادة السرد، وانتماء للّغة لأنّها أداة ناقلة ومنقولة في الوقت ذاته، أي أنّها ذات وموضوع، ذات لأنّها تقوم بفعل إبلاغيّ له مرجعيّة واقعية، أو شبه واقعية ، وموضوع لأنّها تغدو في مجملها غاية أو هدفًا للسرد، لأنّ الكاتب يعمل من أجل الإعلاء من شأن اللّغة والتّقليل من أهمية الموضوعات المحتملة ،ليس لأنّ الموضوعات ليست ذات قيمة، بل لأنّ اللّغة أولى. وما أشكال الأسلبة والمداورات الكثيرة والألفاظ الجديدة – استعمالاً- والصور الآيلة إلى التّكديس المقصود إلاّ أدوات بينة تجعل اللّغة تتبوأ صدارة الخطاب" [1] . وبالتّالي فمفهوم الحداثة هنا " قد بدأ يتجاوز مدى اللّغة ويفيض عنه " [2] ، فرواية ذاك الحنين على رأي السعيد بوطاجين" تعدّ بمثابة انقلاب على الذّات، ليس لأنّها تأت عن التقريرية والأدلجة، بل لأنّها شحذت محرفها اللّغوي الخاص بها " [3] .

وهذا ما يُمكن أن نسميه بالشكل المباغت، ويبدو استعمال بوطاجين لمفاهيم " **الانزياح والمفارقة والانقلاب**"، ما يُبرر فعل الكتابة كنشاط لغوي يخلق العالم عبر اللّغة والتخييل، وربّما، أسست رواية "ذاك الحنين" حداثتها من خلال تحرير اللّغة السّردية من المبتذل وسطوة المقروء الكلاسيكي، أي تخليصها من واقعيتها الحرفيّة التي أنتجت أدباً ذا علاقة سببيّة مباشرة بالمحيط الخارجي في اتّجاه لغة وأسلوب لهما قيمة التّعبير وجماليته.

[1] - السعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص43

[2] - جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر، الرباط ، ط1، 1988، ص 104.

[3] - السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص 45.

ومن جهته، وظّف الباحث محمد داود لفظة "**القطيعة**" و" **انبثاق حقل روائي جديد** " لتشخيص التجارب الرّوائية الجزائرية التي أطلت علينا مطلع تسعينيات القرن الماضي، والتي كتبها جيل الأدباء الشباب كبشير مفتي وحميد عبد القادر تمثيلاً لاحصراً، ورأى الباحث " أنّ الحقل الرّوائي الجزائري يعرف تجارب روائيّة جديدة، تجارب فردية لا يتحكّم فيها هاجس الانتماء إلى المؤسسة المكرسة أدبيًا واجتماعيًا وسياسيًا ضمن التّوجه الكلاسيكي، بقدرما يتحكّم فيها هاجس **القطيعة** ، باحثة عن هوية **جديدة** تميّزها وتجعل منها تتقدّم **منزاحة**، عن تلك التي تنحاز للواقع وألبسته ثوبًا إيديولوجيًا جاهزاً " [1]خاصة عند الرائدين عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار. ومرد ذلك تشكيل النّص وعناصر بنائه، وإلى تركيب الجملة المتحرّرة من بلاغتهما. وفي هذا المنحى، تتنزّل رواية " أرخبيل الذباب " لبشير مفتي ، - برأي محمد داود - في هذا الحقل الجديد، حيث تقع في تعارض تام مع العلامة الكلاسيكيّة، وتُعلن عن تجربة وجودية تحطم النّظام وتُعريه، لتبيِّن عن حقيقة أخرى عن نهاية تاريخ، أو عن نهاية وهم دام إلى حدود أواسط الثمانينيات، وهنا يقول محمد داود عن هذا النّص :" تكتب أرخبيل الذباب، نفسها، فهي رواية عن الرّواية تندرج، بتفجيرها للغة الأدبيّة، كليّة في الحاضر من خلال توظيفها للضمير المتكلم، متجاوزة بذلك ما هو متعارف عليه في الرّواية الكلاسيكيّة التي تكب عن الماضي وتُوظف الضمير الغائب ...إنّها كتابة تهافت الوهم والخيبة" [2]،حيث التماهي بين السارد وشخصية الكاتب .

وضمن أفق إعادة النّظر في كيفية الأداء الرّوائي الجزائري عمومًا، وفي نظام السّرد التّقليدي بوحداته وخصائصه المعلومة ، يرى أحمد المديني في مقاربته لـ رواية " أشجار القيامة " لبشير مفتي، أنّ هذا النّص " يُعلن هذا الموقف بصوت جهير، ونزعة تعليميّة تُشهر الرّفض، وتصخب بالتمرّد - أي النّقد اللاّذع للسلطة حينًا، وحينًا آخر باستخدام لغة مجازية تستبطن المعاناة الشخصيّة وتُسقط غضبها على رموز الهيمنة وأدوات القمع ومعالم الفساد-

[1] - محمّد داود: الأدباء الشباب والعنف الراهن ، مجلة إنسانيات ، العدد 10، جانفي ، أفريل 2000، ص،ص 27- 39.

[2] - محمّد داود: فضاء الابتذال واللا معنى ، مقاربة سوسيو- نقدية لرواية " أرخبيل الذباب " لبشير مفتي ، منشورات المركز –crasc- ، وهران ، الجزائر، رقم 7- 2004، ص 122.

بانسجام مع مضمون قصّه المؤسّس على الإدانة والتّشهير ضد المؤسسة الحاكمة، بممارستها في ميادين شتى ، لذلك فالقّص عند بشير مفتي مبني على مبدأ" **تجريب الحكي**" [1] .

أمّا الناقد مخلوف عامر فقد وظّف مصطلح "**الحداثة** " في مقاربة له بعنوان " **حداثة الكتابة الرّوائية** في رواية " أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين، ويرى أنّه: " لا يُكمن مقاربة مفهوم الحداثة إلاّ قياسًا على ما مضى ممّا لا نعدّه من الحداثة. فإذا تعلّق الأمر بالكتابة الرّوائية تحديداً، فالمقصود ممّا مضى هو العمود الرّوائي الكلاسيكي الذي استمر ردحًا من الزّمن يتأسّس على قواعد ثابتة تثبّت المتّلقي - بدوره في التعاطي مع ضرب من الكتابة ألفها واستأنس بها، وقد يتوقّع ما يجري في وسطها من بدايتها من غير أن يبذل جهدا كبيراً " [2].

ويتبيّن أنّ مخلوف عامر، يضعنا في سياق المقارنة مع القالب الرّوائي الكلاسيكي ، ولكنّه سرعان ما يشدّد على سلطة المتلقي كسلطة جماليّة راصدة للحداثة الرّوائية، فيقول:" فأمّا المتلقي أمام رواية تستحق أن توصف بالحداثيّة، فهو مضطر إلى أن يُصبح مشاركًا في الإنتاج على مستويات، ليتجاوز عتبة الفهم التي –بدونها – قد ينفر من العمل الأدبيّ فلا يقربه أصلاً. ويقتضي منه الفهم أن يعيد ترتيب الأثاث الرّوائي وقد تشوّش بفعل خلخلة التسلسل الزّمني والإيهام المكاني وضرورة فك الشفرات الدّالة الفلسفيّة منها والمجازية.إنّه يدخل عالمًا جديدًا أو غريبًا أو عجيبًا ويسعى إلى اكتشافه " [3]، ومن ثمّ، يغامر صوب العمل الأدبي بحثًا وتفسيرًا.

وبموازاة ذلك، أتاح " السعيد بوطاجين " لقراءه، في إحدى شهاداته عن روايته "أعوذ بالله "، معرفة مسألة مهمة بصدّد الاشتغال الحداثي، وهي أنّ سؤال الكتابة والإبداع عليه أن يظل متحررًا من سلطة الموضوع (المفترض) للحداثة، فيقول:" أعرف أنّ الرّواية كانت مجرد تجربة تحاكي واقعًا تجاوز حدود السريالية، تجاوز العبث والأخيلة المُمكنة، لذلك اخترت الشّكل السديمي، ذلك الخراب البنائي ... طبعًا لم أفكر في الحداثة، لم ترد إلى الذهن إطلاقًا، ولم

---

[1] - أحمد المديني : تحوّلات النوع في الرواية العربية ، بين مغرب ومشرق، مرجع سبق ، ص 95.

[2] - مخلوف عامر: حداثة الكتابة الروائية في رواية " أعوذ بالله" ..للسعيد بوطاجين ، جريدة الجزائر نيوز ليوم 22- 07.2013، ضمن الموقع الإلكتروني : http//www.djazairnews.info–تاريخ الزيارة 23- 06- 2015.

[3] - المرجع نفسه ، والموقع ذاته .

تكن تعنيني ولا أظن أنّي سأفكر فيها **بعد أجيال**، هذا شيء أجهله " [1]. وربّما هذا ما جعل هذا النّص يسير في أفق الحداثة الأدبيّة والفكرية باتّجاه واقع التطوّر الأدبي، في ما هو فردي، حيث تنجز الذّات خطابها، وتُعلن حضورها، خصوصاً في – ظل الاشتغال الحداثي- حيث تنجز الكتابة أبنيّة روائيّة وسردية جديدة تكتسي تحولاً فكريًا وفنيًا يتّسم بالارتحال" من المشابهة السكونيّة إلى الاختلاف والتحوّل أو الجدل، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز" [2]، بما يؤشر على حالة نقديّة تتأسس على" إعادة النّظر الدائمة " [3]لما تمّ إنجازه في حقل الكتابة الرّوائية من استراتيجيات سردية وتقنيات جمالية.

وفي نفس النمحى، تقترح الباحثة آمنة بلعلى، مصطلح " **المتخيّل المختلف**" ، بوصفه تصوّراً جديداً لصنعة الشّكل الرّوائي في الجزائر، الذي نُظر إليه باعتباره غوصاً عميقاً نحو اللّغة والذات والواقع، بآليات مختلفة هي نتاج وعي نظري بتطوّرات الرّواية الحديثة مثل الحوارية، والسير ذاتي، والخطاب الواصف " [4]، وترى الباحثة أنّ أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرّواية الجزائرية من خلال عقدين من زمن نشأتها، ممّا عكس تواري بنيات فكريّة وسياسيّة ارتبطت بالفكر اليساري، وفسحت المجال إلى بنيات لغوية جديدة يتفاعل فيها السياسيّ والاجتماعيّ والثقافي الإبداعيّ، جسّدتها نصوص روائية جزائرية للحبيب السائح وواسيني الأعرج وغيرهما.

بينما يرى أحد الباحثين" أنّ الرّواية الجزائرية التي تنتمي إلى الرّواية العربيّة المتأثرة بالرّواية والنقد الرّوائيين في الغرب تطورت تطوراً مسّ جميع مستوياتها ومن ضمن الرّوائيين الذين برزت علامات الحداثة في روايتهم نجد محمد العالي عرعار ، وقد تجلت هذه العلامات في روايته " البحث عن الوجه الآخر " 1980، في طريقة رسمه الشخصيات وفي اللّغة وفي الأحداث "

---

[1] - ينظر: بشير مفتي، 6روائيون يتحدثون عن روايتهم الأولى، ضمن جريدة الجزائر نيوز ليوم 06- 07- 2009 ضمن الموقع الإلكتروني : http//www.djazairnews.info–تاريخ الزيارة 23- 06- 2015.

[2] - خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مرجع سابق ، ص 32.

[3] - المرجع نفسه ، ص 32.

[4] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية / من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، دط، 2006، ص 207.

[1]. وبالإمكان هنا الإشارة، إلى رأي الباحث اليامين بن تومي، الذي استخدم **مفهوم الرّواية الجديدة**، للدّلالة على التجديد والتطوير في الرّواية الجزائرية، وأنّها تبدأ زمنيًا بصدور رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار عام 1999، وروايتي " الانزلاق " لحميد عبد القادر و" المراسيم والجنائز" لبشير مفتي قبلها بعام[2]. وقد يقترب هذا الرّأي من التصوّرات التي تربط الحداثة أو التجديد بين ما هو أدبيّ وتاريخيّ، وفي حال الرّواية الجزائرية ربطها بالتحوّلات السوسيو- ثقافيّة التي عرفتها الجزائر.

أستخلص ممّا تقدّم، أنّ تفاعل Interaction التّلقي مع مسألة الحداثة على صعيد الإبداع الرّوائي الجزائري، يطرح مفاهيم كثيرة للحداثة الرّوائية، بما يؤشر من جهة أولى، على أنّ الرواية الجزائرية شقت طريقاً حداثيًا جديداً نظراً للتحوّلات والتّغيرات التي طرأت على بنيتها، وقدرتها على التحوّل ومواكبة كلّ المستجدات الجديدة ، وأنّ هذا النزوع لم يكن مرتهنًا بأجيال معيّنة ولا منحصراً بمرحلة أو مراحل ، بل ظل حاضراً في الاحتمالات جميعها ضمن مسار المشروع الرّوائي الجزائري،ومن جهة ثانية، يؤكد على المأزق/ الفوضى المصطلحيّة التي وقع في النّقد الروائي الجزائري وحتى العربي، بسبب غياب البعد الاصطلاحي الاتّفاقي بسبب اختلاف القراء سواء من ناحية التصوّر المنهجي أو البعد القرائي، فضلاً عن وعيهم للحداثة وفهمهم لها، إلى درجة يمكنني معها القول أن مضامين وعي أفق توقع الحداثة، تجعل منها مرادفة للتجديد والتجريب والقطيعة والاختلاف، أو بعبارة أخرى أن رغبة فهم النّقاد الجزائريين جعلت من الاشتغال الحداثي مرادفاً لفعلي التجديد والتجريب باعتبارهما تصوّران جديدان لصنعة الشكل الرّوائي، والذي ينزع نحو تكريس الذّوق الجمالي على مستوى مفارقات بنيوية وشكلية ودلاليّة، بعدما كان المضمون لوحده يشكّل مصدر إغواء بعض النّقاد أو القراء في فترات سابقة.

---

[1] - رشيد قريبع: تطور الخطاب الرّوائي عندمحمّد العالي عرعار " البحث عن الوجه الآخر " نموذجا ، الملتقى الدولي الثامن عبد الحميد بن هدوقة ، مديرية الثاقة لولاية برج بوعريرج، وزارة الثقافة، الجزائر ، 2006، ص 120.

[2] - بُنظر:اليامين بن تومي: السّرد الجزائري الجديد /قراءة في تلق الدال الثقافي ، الموقع الإلكتروني – http // alkhitabassardi.blogspot.com /2011/05/blog.post.html- تاريخ النشر 2011/05/1.

4. - مراتب تمثّل الحداثة والاشتغال عليها روائيًا: أشكال وجماليات

- زمن التأسيس ومنطق ترسيم الرّوائي و الحداثي

على الرّغم من أوضاع الفنّ الرّوائي في الثقافة الجزائرية الحديثة لم تكن شبيهة بحالة الرّواية العربيّة في المشرق العربي، فإنّ اعتبار الكتابة الرّوائية الجزائرية تعبيراً إبداعياً عن رهانات مختلفة باختلاف شروط تحقّقها، الحضاريّة والثقافيّة، المُشكلة لأهم مراحل تاريخ هذه الممارسة بالجزائر، يمكن - في اعتقادي- أن يقود إلى الفهم الدّقيق لأبرز التحوّلات الفكرية والفنيّة، التي مرّ، ويمر بها مشهدنا الرّوائي من البداية إلى اليوم، والأمر يتوقّف على عمق معرفة رهاناته التي طرحها الرّوائيون الجزائريون فرياً أو جماعياً في كلّ مرحلة من مراحل تاريخ هذه الكتابة على الصعيد المحلي/الوطني. وهنا ينبغي التأكيد أنّ مفهوم الحداثة لم يتسرّب إلى الثقافة النقدية الرّوائية الجزائرية في لحظة غرس وتجذير الرّواية كوجود تاريخي ملموس في تربة الحقل الثقافي في مطلع سبعينيات القرن الماضي ضمن الرّؤية الواقعيّة في ظل فراغ روائي رهيب، إذا ما تجاوزت الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسية، رغم معرفتي بالصعوبات التي يطرحها مثل هذا الإجراء بالنّظر للعلاقات الوطيدة القائمة أحياناً بينهما، ولهذا فقبل الحديث عن أيّ حداثة روائية مُمكنة أو مسار تطوّر تجربة الكتابة الرّوائية، ينبغي أولاً طرح سؤال تكوّن/تأصيل الجنس الرّوائي في التربة الجزائرية العربيّة الحديثة، لأجل إنتاج وعي بمسار ولادة الحالة الرّوائية، مع الإيمان أنّ مفهوم التأصيل في الحداثة الرّوائية الجزائرية اقترن بالتأسيس، وأنّ ما طُرح بحدة أمام الكاتب الجزائري في البداية، هوالحاجة لجنس أدبيّ يحيط بالتحوّلات التي يعيشها الإنسان الجزائري، وبالتّطلعات الحضارية التي يرومها.

في هذا الأفق ليس بخاف، أنّ محاولات تأسيس/تأصيل النّص السّردي الرّوائي في الأدب الجزائري بدأت تتشيّد في سياق " أزمة هوية" بالمعنى التاريخي والثقافي الواسع، أي أنّها تجسيد لسياق زمني متحوّل فرض على الواقع أسئلة جديدة، كما فرض البحث عن رؤى ومشاريع مغايرة تقترح مقاربات سياسية وفكرية وتاريخيّة تنشد الخصوصيّة المحليّة، فلم تكن هناك تقاليد فنيّة فعّالة في تكوين الرّوائي الجزائري، بحكم أنّ " نصوص الرّواية التأسيسيّة في الجزائر تتبدى في صورها الأولى، وكأنّها- شبه يتيمة - تصنع عالمًا مناقضًا لما هو سائد،

فالتّجربة غير المكتملة لمحمد بن إبراهيم"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" التي كتبت في سنة 1849، والتي جسّدت بداية سجاليّة حول الثقافة التقليديّة المتسيّدة، التي ترفض رؤية نفسها في المرأة، سمحت لمجهود رضا حوحو أن يولد أكثر اكتمالاً. فروايتة "غادة أم القرى " تأسست لغويًا وهيكليًا من خلال قناتين:الأولى الثقافة العربيّة بكلّ غناها وبكلّ موانعها ومعوقاتها في فترة الأربعينيات، فقد كتبها وهو في السعودية تحت تأثير القصة التيمورية واجتهادات توفيق الحكيم.وأمّاالثانيَّة، فهي قناة غربيّة مادامت معرفته باللّغة الفرنسية كبيرة اطلاعًا وترجمةً وأدبًا ممّا سمح له ليس فقط بالتأثر، ولكن إغناء النّوع من خلال معارفه الأجنبيّة" [1]، بدافع البحث عن شكل روائي يستبطن معايره الجمالية ويقول الجزائر والعروبة والحرية، ولهذا ما كان لرضا حوحو وغيره من الكتّاب الجزائريين بمقدورهم أن يقفزوا على التجربة المشرقيّة أو يتجاهلونها، ومن هنا، وحسب واسيني الأعرج" فنظرة رضا حوحو للثقافة في المشرق العربيّ كانت نظرة إلى المثال الذي يفتح أبواب الاعتراف والتوّغل عميقاً في التجربة الأدبيّة التي كانت تتطوّر داخل نشوة الفتوحات واكتشاف الأجناس والأنواع التعبيريّة الجديدة" [2] المؤطرة ضمن الإشكالية الناظمة للنهضة، أو بالأحرى الحداثة العربيّة.

والحال، أن هذين النّصين يشكلان العتبة نحو الشّكل الرّوائي، ولا يُسلب منهما شرعيّة المساهمة في تأصيل جنس الرّواية في التربة الجزائرية والعربية بوجه عام، بيد أن بعد صدور روايات الرّائدين عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، تجلت المغامرة التأسيسية وتشكّلت الطبقات التحتيّة للمشروع الرّوائي الجزائري، ومن ثمّ، سيكون المجرى الواقعي مفتوحًا أمام الأعمال الرّوائية القادمة، بعدما انتبه الكتّاب إلى أهمية فنّ الرواية لذلك راحوا يجربون أشكال جديدة . يقول الرّوائي الحبيب السائح في هذا الصدد:" الرّواية الجزائرية المعاصرة تُكتب الآن ضمن مشهد أسسه رائدان جزائريان كبيران هما:عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، إنهما كاتبان، بفضل إبداعيتهما ووعيهما الفني والاجتماعي، علّما (علامة) للسّرد الجزائري على حدود مساحة ضمن مشهد السّرد العربيّ خاصة، كان لابد لي، مثل الكتّاب المكرسين الآن

[1] - واسيني الأعرج: أسئلة الرواية المغاربية ، بين سلطان المركز وانشغالات المحيط ، ضمن دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن عبد الحميد بن هدوقة ، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريرج، وزارة الثقافة، الجزائر ، 2006، ص 23- 24.

[2] - المرجع نفسه ، ص 24.

من جيلي، من دخولها بما يوسّع من دائرتها، ذلك يعني استيعاب منجزهما، ومن ثمّة العمل على إيجاد صيغة مشروع كتابة مغايرة " [1].

هكذا، تبدو المغايرة بالنسبة لجيل الحبيب السائح مفهوماً يتمثّل المنطق التجريبي، وقد شكّلت مسلكاً مهماً لمجاراة التحوّل الحداثي في أشكال الفكر الرّوائي للخروج عن القيّم النصيّة التي أرساها الرّواد الذين آزرهم في تلك المهمة كتاب كثيرون كإسماعيل غموقات وبوجادي علاوة وآخرون من الرّوائيين الذين عالجوا مشاكل المجتمع بأسلوب واقعي وتعمّقوا في تصوير الظواهر الاجتماعية وأبرزوا دلالتها الخفيّة. وربّما، أمكن القول، استناداً على البعد التاريخي، أنّ الرّواية الجزائرية ولدت مع مفهوم الحداثة، ولكنّ ذلك لا يعني أنّ كلّ نماذج هذه الرّواية تنتمي إلى هذا المفهوم أو تندرج تحت هذا التصوّر، إلا أنّ المرجعيّة الثقافيّة والإبداعيّة للجيل الثاني والثالث [2] من الكتّاب تجعلني أعتقد بأنّ نصوصهم تندرج في باب البحث عن الحداثة، إن لم تكن في باب الحداثة ذاتها، ذلك أنّ الرّواية الجزائرية حديثة النشأة، ولا يُمكن تلمّس تاريخها في التراث القصصي المحلي إلاّ ماندر. بما قد يعني، أنّ الرّواية في الجزائر حركة أجناسيّة وعت ضعفها التخييلي، وما يُنظم هذا الوعي من تنوّع في التجارب الإبداعيّة والمرجعيات التخييليّة، وأنماط الوعي، وأشكال التصوّر، والموقف من القضايا التي تتحكّم في النّظر إلى الكتابة والواقع. ما يجعل مفهوم الحداثة مفهومًا لا يشتغل في الممارسة الرّوائية الجزائرية، وفق نفس المنظور الذي عرفته الثقافة الغربيّة وحتى العربيّة بوضعها المتعدّد.

وعليه، فإنّ الحديث عن سؤال حداثة الكتابة السّردية في الجزائر، هو في العمق حديث عن تأكيد الخصوصيّة الثقافيّة والتاريخيّة لهذا السّرد، الذي عاني مؤلفوه كيفيّة رواية ما يروون عن واقعهم وأحواله وحكاية أناسه، كما هو سؤال الرّواية في الوقت نفسه، كسبيل لإرساء صيغة روائية جزائريّة عربيّة، أي، عن كيفية تميّز خطابها بحكايته وفنيّته، بما يعني، حسب يمنى العيد"سؤال يشير إلى متغيّرات الشكل الدّال من حيث هي متغيّرات تاريخيّة

[1] - ينظر: الحبيب السائح في حوار له مع جريدة النصر الجزائرية ليوم 12- 09- 2010. الرابط https://www.annasronline.com

[2] - يقول السّعيد بوطاجين في هذا الصدد:" سنضطر حتماً إلى مراجعة مواقفنا ممّا سمي خطأ جيل السبعينيات والجيل الذي تلاه ، رغم عدم قناعتنا بوجود مجايلة حقيقية لها ما يبررها تاريخيًا وفلسفيا مفهوميا بحكم امحاء التّحديدات والفرو قات المتداولة عالميا " - ينظر : السعيد بوطاجين ، السّرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص 179.

متّصلة بالواقع الاجتماعيّ ووقائع التاريخ الحديث ومشكلاته وأسئلته وصراعاته" [1]. فهل الأمر يعني البحث عن خطاب روائي يتجاوز خطاباً سابقاً بدا بمنظومة سرده، وفي ضوء المتّغيرات التي طالت الواقع الجزائري، عاجزًا عن معانقة هذا الواقع وإبداع حكايته؟. بالإضافة إلى أسئلة أخرى تتعلّق بالرّؤية الحداثية ومرجعيتها المعرفيّة، التي بدونها لا يُمكن لأيّة ممارسة إبداعيّة أن تمتلك شرعيتها التاريخيّة والاجتماعيّة، على اعتبار" أن النّص الإبداعيّ/ الرّوائي يتضمّن في داخله رؤية جديدة وحساسية جديدة " [2]، كما يتضمّن خطاب الرّواية الذي ينسج الحكاية آليات توليد المعنى و الدلالة وقواعد تُمارس مهمة الإحالة.

وبالتّالي، فإنّ رصد المظاهر الحداثية: نصيًا وخطابيًا، وإن كانت تتحقّق عبر التمثّل النّقدي المقارن لكتّاب مختلفين أو للكاتب نفسه، أي بين نصوص تتّم في ذاتها، كما في غيرها للقبض على التحولات الفنيّة الجذرية القائمة على التجاوز واختلال المُهيمنات. فإنّ استقراء أبرز المحطات والتحوّلات التي مرّت بها من البداية إلى الآن، من شأنه، أيضاً، كشف منعطفات وطفرات حاسمة [3] شكلّت مفارقات وتحوّلات فنيّة فعليّة طالت مستوى التيمات والأداء الفنيّ، وهذا الطرح لا يقول بالانقطاع أو بتجزيء التاريخ إلى مراحل، بقدر ما يدعو إلى إدراك علاقة النّص الاستعارية، ليس بالواقع وتجاوز الميثاق الرّوائي المألوف والنمطي فحسب، بل أيضاً، في ارتباطه بالمتّغيرات والظروف الاجتماعيّة التي انبثق فيها هذا النّص الحكائي، كإنجاز تخييلي يروم معرفة العالم جمالياً، ويحمل أسئلة تحديث الشّكل لمسايرة تطوّر الوعي المعرفي والجمالي للرّوائيين الجزائريين، ذلك أنّ "الأنساق السّردية وأشكالها تختلف من روائي إلى آخر، وقد تختلف من عمل إلى آخر بسبب تطوّر التجربة وتغير قوانين الكتابة والإبداع من فترة زمنيّة إلى أخرى" [4]. كما أنّ الرّبط بين فعل الحداثة وبين ما هو اجتماعي - تاريخي " يجعل من النّص

---

[1] - يمنى العيد : الرواية العربية ، المتخيّل وبنيته الفنيّة ، مرجع سابق ، ص 37.

[2] - إلياس خوري: النقد العربي وآفاق النقد الجديد ، مجلة مواقف، العدد 41- 42، بيروت ، لبنان، 1981، ص 15.

[3] - أشير هنا إلى خاصية التغيير والتجاوز، التي تتقاسمها الحداثة مع النظرية التطورية، خصوصاً بعدما سعى "تين " h.taine إلى تطبيق تطورية داروين Darwin على الأدب. فغدا الأثر الأدبيّ هو الآخر يعاني ما يعانيه الكائن الحي ، فقد يكون أثراً مبدعًا جميلاً، ومع ذلك لا تكتب له الحياة ، لأنه لا يتلاءم مع العصر والبيئة . ولعلّ أهم ما يستخلص من النظرية التطورية المتعلق ببعض سمات وقوانين الحداثة ، هو:

- كل طفرة من الطفرات تشكل حداثة ، قد تكون هذه الحداثة في اتجاه واحد ، وتتشعب اتجاهات .- كل أدب يثبت جدارته في معرفة البقاء ، يعتبر من باب الحداثة (صراع الأجيال في الأدب).- كل ما يأتي بعد كارثة يعتبر حداثة ، فقد تقف جائحة مأساوية على العالم الأدبيّ، فالأدب الجديد يمثل حداثة .- ينظر: حنا عبود ، الحداثة عبر التاريخ - مدخل إلى نظرية ، منشورات اتحاد كتّاب العرب ، دمشق ، 1998، ص 18- 19- 20.

[4] - آمنة بلعلى : المتخيل في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق، ص 61.

الرّوائي تعبيرًا فنيًا عن أوضاع قد أصبحت تقليديّة متجمّدة، وأنّه قد آن الأوان لإفساح المجال لبنيّة مغايرة قيد التشكّل لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، وهذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكال فنيّة لكنّها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي" [1].

لهذا كلّه، ولأسباب اجتماعية وتاريخية، وبحكم صعوبة وصف البيئةالثقافية الجزائرية بالحداثة، يُمكن الخروج من هذه الورطة من خلال النّظر إلى الحداثة كاشتغال نصّي مولد لخصائص الرّواية الجزائرية وراصد لتحوّلاتها النوعيّة داخل تاريخيّة تراكمها. ومن المهم، التأكيد أنّ اعتماد المعيار التّحقيبي للفصل إجرائيًا بين مختلف مراحل تطوّر الرّواية الجزائرية من خلال الرّبط الآلي بين ما هو تاريخيّ- سياسي وأدبيّ، فيه من التعسّف والتصنيف بكلّ ما يقودان إليه من منزلقات في تحديد التحوّل السّردي في أنساق الحقل الرّوائي عبر رحلته من طور التأسيس إلى آفاق التحديث - نسبة إلى الحداثة.

ولأنّ الحداثة ترتبط " بصيغ الكتابة والأشكال والأنماط المقترحة. كما أنّها تصل إلى مستوى المحتوى" [2]، سأستعرض ثلاثة انعطافات تجسّدمراتب الحداثة الرّوائيّة بالجزائر، وأطلقت عليها اسمًا يناسب السّمة البارزة فيها، والنصوص التي تملك قيّم فكريّة وفنيّة تمثيليّة لإعطاء صورة عامة وواضحة عن جماليات المغامرة الرّوائية الجزائرية وهي تشق أفقها الحداثي. ولا يعدو هذا الإجراء سوى مجرد خطوة علميّة تستهدف التحكّم في مجريات الأطروحة. وجذرية هذا الإجراء، تنطلق من الترابط التاريخي- الاجتماعيّ بين أنماط التفكير وأشكال الكتابة وطرائق عيش الإنسان الجزائري، بما في ذلك المقولات الجماليّة والفكرية التي سادت وهيمنت في كلّ مرحلة من المراحل التاريخيّة - لصيرورة نسق الثقافة الجزائرية وطرق الوعي الحداثي لتحديث الإبداع. خصوصاً وأنّ حدود مفهوم الحداثة تتوسّع بين التأسيس والتأصيل، وأحيانًا على التجديد والتطوير والتحديث، وأحيانًا أخرى على التدمير والقلب المعرفي. غير أنّها تُعرف غالباً بما تُعلن القطيعة معه عبر المقترحات المصاحبة للشّكل والموازية له، فضلاً عن اعتبارات تفرضهاحداثة نشأة الرّواية الجزائرية وارتباطات الكتابة بالنظام الثقافي - الأدبي العام بالجزائر، ومستلزمات الشرط السوسيو- تاريخي المؤطّر لها.

[1] - فريدة النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، العدد 86، . أكتوبر ، 1992، ص 114.

[2] - محمد معتصم : مراتب الحداثة الروائية في المغرب ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية "، مرجع سابق، ص 148.

4.- 1: الرّواية الجزائرية: زمن التأسيس و التكون وبناء الرّؤية الواقعيّة

إنّ الحديث عن "رواية جزائرية" يفترض شرعية الولادة، وبالتّالي شرعية التأسيس المُمكن لرّواية تدافع عن مشروعها التحديثي ضمن اللّغة العربيّة، لأنّ هناك جيلاً جزائريًا آخر يكتب باللّغة الفرنسية، بما يعني، أن هاجس البحث عن الهوية الفنيّة لرّواية جزائرية جزء لا يتجزأ عن الهوية الوطنيّة للشعب الجزائري في بعدها العربي الإسلامي تحديداً ، وهو على حدّ تعبير الطاهر وطار يجسّد الاستقلال الثقافي للجزائر عن فرنسا. كأن يبدو تأصيل الرّواية في التربة الجزائرية العربيّة، معني بالاحتكام إلى أسئلة سياقات مجتمعها وتاريخه وواقعه وتراثه، والمثير أنّه تمّ ترسيخ ذلك من خلال" الإيديولوجية التاريخيّة للمجتمع الجزائري، وهي **هنا الثورة التحريرية**، ومن ناحية أخرى انشغال المتخيّل بالمشروع الاجتماعي بتوجهاته الثورية: الثورة الزراعية،الثورة الصناعيّة،الثورة الثقافيّة،الإمبريالية الرجعيّة،الاشتراكية، الغدالأفضل، ماجعل السّرد الرّوائي، وإن تعلّق بحمولة دلاليّة خاصة بسياق المجتمع الجزائري، ينخرط، أيضاً، بإمكانيات مُهمة في الجنس الرّوائي لمواجهة القالب الرّوائي الغربيّ المستعار.

في هذا السياق لا يختلف التأريخ الأدبيّ والنّقدي في أنّ فنّ الرّواية في الجزائر لم يترسّخ كفن وكصناعة إلاّ مع ظهور رواية " ريح الجنوب " لـ" عبد الحميد بن هدوقة " سنة 1971، [1] و التي نهضت على بنيّة سردية سياسية وثقافية ذات شكل واقعي. حيث اعتبارها النّقاد أوّل رواية فنيّة جزائرية، تمّ في ضوئها التأريخ لزمن تأسيسها" [2] مقارنة ببعض النماذج البدئيّة التي كانت تتحسّس الاقتراب إلى الجنس الرّوائي، دون أن تعكس امتلاك أصحابها الوعيّ النقدي بشروط كتابته. لكنّ صناعة المتخيّل الثوري بالمادة اللّسانية العربيّة، الذي

---

[1] - يُجمع النقاد أنّ التحولات الجذريّة على مختلف الأصعدة التي عرفتها الجزائر في بداية السبعينيات، من خلال قرارات النّظام السياسي بتوجهه الاشتراكي ، وخاصة قانون الثورة الزراعية ، كانت بالإضافة، إلى المنظومة المعرفية المرجعية للكاتب – كأبرز ثمار المثاقفة – لحظة اكتشاف الجنس الرّوائي من خلال رواية " ريح الجنوب ، كأول باكورة جزائريّة باللغة العربية ، بشكلها الكلاسيكي ومضمونها الاجتماعي الذي يشتغل على بلورة قيم " التقدم والغد الأفضل " والتي تتجذّر ضمن إيديولوجية الحداثة بمفهومها السياسي/الاشتراكي ، ولهذا بشّر هذا النّص لبنية قيد التشكّل، خاصة وأن الخطاب السياسي كان يلوّح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري والخروج به إلى حياة أكثر تقدمًا وازدهارًا ، ورفع كلّ أشكال الاستغلال عن الإنسان ، بما في ذلك حرية المرأة ، وتغيير العلاقات الاجتماعيّة السائدة، لذلك جاءت هذه الرّواية بمحيطها وشخصياتها تعبيراً عن وضع ريفي في بداية السبعينيات يتخبط في بحر من الهموم والمشاكل ،حالماً في تغيير جذري تجسّد في المشروع الجديد المتمثل في الثورة الزراعية، فقدرة ابن هدوقة " في ريح الجنوب " دفعته إلى طرح قضية التفاوت الطبقي بوضوح أكثر ، ودفعته كذلك إلى الاقتراب من مشاكل بعد الاستقلال سواء التي خلفها الاستعمار ، أم التي فرضتها طبيعة مرحلة البناء والتحولات التي عرفها المجتمع الجزائري آنذاك.

[2] - بوشوشة بن جمعة :سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص7.

دشنته رواية " اللاّز " عام 1972 للطاهر وطار باستيحاء تجربة الثورة الجزائرية، باعتبارها الإيديولوجية التاريخية لمرحلة حاسمة وأساسية من تاريخ المجتمع الجزائري *، منحت شهادة ميلاد ثانيّة للرّواية الجزائرية، تكاد تكون الأولى بعدما تمّ التوصل وعلى نحو مفاجئ إلى موضوع الثورة، ويُشهد لهذا النّص بالتفوّق الفني والإبداعيّ عن سابقه "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، فكان بذلك تدشينًا لانطلاقة المشروع الرّوائي العربي بالجزائر، وبالتّالي المرور إلى أفق رواية واقعيّة مُمكنة من حيث أُسسها ومبادئها، أو بالأحرى شكلها الذي يتحدّد في " توزيع الفضاء، وتأثير الزّمن في فضاء معين، ووضع الشخصيات في إطار معين، وجعل الحوار عنصر الكلام الناقل للتّفكير والاتّجاه الإيديولوجي (...) إلخ" [1].

ضمن هذا الإطار، بالإمكان الحديث عن تجربتين روائيتين مثلتا مرحلة **"الدهشة الجمالية"**، في بعدها الحداثي الماركسي الاشتراكي وجمالياته، بما يُعرف نقديًا بالواقعيّة الاشتراكيةأوالنقدية، التي ترى شكل التّعبير الرّوائي ممارسة اجتماعيّة وتاريخيّة ذي وظيفة إيديولوجية انطلاقًا من وعي معرفي وإبداعيّ كنتاج لسلطة الضرورة لجنس أدبيّ. ومعلوم أنّ الواقعيّة التي أرادها الخطاب النّقدي التوجيهي- السياسيّ للأدب والفنّ - وضمنه الرّواية، تضع في مقدمة أولوياتها حرصها على الوظائف النفعيّة، الرسولية، التعبوية، النضالية للأدب. وهي وظائف، وإن كانت تتشرّب من البعد الغربيّ للواقعية الاشتراكية التي" لم تكن في أيّة

[1] - محمد أمنصور: إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 45.

(*) – يقول محمّد مصايف في هذا السياق " وإن كانت الثورة في آخر الأمر إنّما هي إطار زمني أو اجتماعي يعالج فيه الكاتب من خلاله موقفًا إيديولوجيًا كما فعل الطاهر وطار في رواية " اللاز" ، أو يبحث شؤون الفكر والحياة والموت والخلود والحب كما فعل محمد عرعار في رواية " الطموح" ، أو شؤون الاستعمار والحضارات والحب كما حاول ذلك عبد المالك مرتاض في رواية " نار ونور" .وبعضها كـ" نهاية الأمس " و" طيور في الظهيرة " و" ما تذروه الرياح "، تعالج أثار الثورة الاجتماعيّة والنفسيّة التي عانى منها الشعب الجزائري بعامة ، وطبقاته المحرومة بخاصة " ، وهكذا شكّلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار الرّواية الجزائرية، وأصبح النهل منها اشتغالا ضروريا في الكتابة، ليس من بات التأريخ لها فحسب أبطالا وأحداثا ، بل باعتبارها منظومة قيّم، لتجسيد البطل النّموذجي وصناعة الوعي ، ولعلّ تدشين الطاهر وطار لهذا المنحى فتح الباب لنصوص كثيرة تراكمت بعده ، خاصة وأنّ الكاتب شارك فيها من موقع المنتمي إلى تنظيم يساري تحالف مع جبهة التحرير الوطني، وتعرّض الكثيرون من أعضائه إلى الاعتقال والتصفيّة الجسدية أثناء مرحلة الكفاح المسلح وبعدها. لذلك عمد الرّوائي إلى معالجة الصراع بين الثوار والاستعمار من جهة والثوار الشيوعيين وثوار جبهة التحرير الوطني من جهة أخرى ، واستطاع أن يصوغ نصّه مستوحيًا طرائق السّرد الواقعي ومستخدما تقنية تلاءم مقتضيات الحوار والحوار الداخلي والوصف ورسم ملامح مميّزة للشخصيات . كما وظف تقنية الحلم في صوغ حكيه الرّوائي . بما يفسّر نضج الأسئلة النظرية والفنية التي طرحها هذا النّص من داخل تجربته . ولهذا فالمعركة الحقيقية لهذا النّص ، هي معركة التأسيس والتأصيل عبر إستراتيجية الحوار المزدوج مع التاريخ الثوري (المنظومة المرجعية للجزائريين)، والنصوص الغائبة في وعيه (الواقعية الاشتراكية)، فكانت " اللاز" رواية الجزائر ونصه المرجعي المهد لطبقات المشروع الرّوائي التحتيّة سواء على مستوى المادة اللّسانية العربية أو الإيديولوجية التاريخيّة لمرحلة حاسمة من تاريخ المجتمع الجزائري. – ينظر: محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983، ص9.

لحظة من لحظات ظهورها إلاّ تعبيراً عن الإرادة في استرجاع الإنسانيّة الحقّة التي ابتعد عنها الأدب الذي يستلهم الكتب" [1]، فإنّها من ناحية أخرى، تُقصي جوهر العمليّة الإبداعيّة وطبيعتها بما هي وظيفة جمالية متخللة.

ولعلّ أوّل ما طرح بحدة أمام الرّوائي الجزائري في البداية، هو البحث عن استيعاب روائي لقضايا الثورة الاجتماعية/الثقافية التي بدأت تتشكّل وفق رغبة وأفكار السلطة القائمة كما لو يتبناها الكتّاب لأسباب تهمهم إيديولوجيًا وإنسانيًا ومصطلحيًا، أوبالأحرى استجابة الرّوائي لتطلعات المجتمع الجزائري في ظروفه التاريخيّة،متوسلاً الواقعية الاشتراكية من موقع تاريخيّ جعلت الوظيفة الاجتماعيّة للغة أوالأدب والفنّ هي مدار الخطاب ومجال الرّؤية للعالم، ومن الالتزام بأحكام البرنامج السياسي والاجتماعيّ أوالثقافي الوثيق الصلة بفهم محدود لنظرية الانعكاس بين داخل النّص وخارجه، رسّخت صلة الواقع بالأدب الرّوائي والشّكل والمضمون و بين الذات والموضوع، الشيء الذي جعل طبيعة الشّكل الرّوائي تتبع البُعد المضموني في النّص، ممّا أثر على طبيعة التقنيات السرديّة التي يأخذها كلّ نصّ روائي، كما أثر،أيضاً،على طبيعة الرّؤية للعالم والحياة.

في هذا الأفق تحدّد السّرد الرّوائي كفنّ طليعي بالجزائر، يحاكي من خلاله الأدبيّ للواقعي، ويعمل على تحرير وعي الجماهير، وهو ما أفضى بسلطة الخطاب النّقدي"إلى تحميل الأديب مسؤولية اجتماعيّة كبيرة وبالتّالي إلى دعوته لأن يلتزم بقضايا شعبه ومجتمعه " [2] والانصياع لمبدأ الارتباط والعضوية. وبدا الموقف النّضالي للأديب هو أساس الإبداع، والرّواية هنا، هي أداة من أدوات تغيير الوعي وتغيير طريقة التعامل مع الواقع، ومن تحدّدت كمجموعة من الأحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعيّة ترتهن لنظرية الانعكاس المرتبطة جماليًا وفنيًا بالنّقد الواقعي الاشتراكي، الذي بدوره حدّد دلالة الواقعيّة بالقدرة على التقاط الواقع

[1] - ينظر: Tieghen (P.v).Dictionnaire des Littératures. P.3262- أخذا عن أحمد اليبوري ، في الرّواية العربية ، مرجع سابق،ص46.

[2] - العمراني فاروق: النقد والإيديولوجيا، بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث ، سلسلة8، مجلدIV، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ، تونس، 1995، ،ص372.

الجزائري المتحوّل وتصويره، وهذاما وجه"الكتابة وحدّد لها أفقًا أوليًا: تحقيق الواقعيّة بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وإلى منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع " [1].

في هذا الجو المشبّع بالمعتقدات الثورية والانتصار للإيديولوجية الحداثة الاشتراكية الماركسية، بما فيها من بعد قومي عربي أنذاك، تأسّست و نشطت الكتابة الرّوائية باللّغة العربيّة مع نخبة من الرّوائيين ارتبطوا بالفكر الاشتراكي عاطفيًا بسبب ما استشعروا فيه من مضمون اجتماعي قد يحقّق العدالة المنشودة، والوفاء للشهداء، خاصة وأنّ الخطاب الاشتراكي قد ارتكز على ثورة التحرير والشرعية التاريخيّة. ولم تكن نصوصهم لتنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للزّمن التاريخي الذي ظهرت فيه، فهي كما يذهب "آيزر" رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى القضايا والمشكلات التي تحدّدها معايير عصرها ، على الرّغم من أنّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها " [2].

فثمة شعور تاريخيّ مختلف يؤسس ملامح التحوّل كشف للكتّاب الجزائريين الرّواد عن جسامة المسؤولية في ظل غياب قاعدة معرفيّة وخلفيّة نقديّة التي تعضد الإبداعيّة الرّوائية ومنطلقها، فكان الرّهان على تأسيس مجالات لم تكن مطروقة من قبل مع تغيير في الموضوعات، بما يسمى جماليات منظومة قيّم اتّفاقية تتّخذ لها من مفهوم "سوسيولوجيا المضمون" للرّواية خلفية نظريّة وفنيّة. وهي في مُجملها المعايير الجماليّة التي تستجيب لأفق انتظار الإرث الرّوائي العالمي في منحاه الواقعي التقليدي المستندة إلى مبادئ "الخطية والتنامي والوضوح والانغلاق والتماسك(...) وهي المرتكزات التي شكّلت أفق انتظار"النّص المرجعي المؤسس " وامتداداته. فـ" النوعيّة "التي تستبطن مشرع التأصيل الرّوائي "نموذجيتها " تتوافق مع إستراتيجية الرّواية الواقعيّة التّقليدية إلى حدّ ما، وهي إستراتيجية تتّخذ من مبدأ الإيجاب مدخلاً لتكريس الحقائق المطلقة، وأحادية المنظور، المحاكاة،الوهم،التماثل، التماسك الداخلي، تطوير الحبكة الرّوائية، الترابط السببي، التوقعات، البساطة، الموضوع الرّوائي،التشويق، وحدات الزمن والمكان والحدث، المؤلف العالم بكلّ شيئ، الاتّساق في بناء الشخصية، النمطية، البطولة والشخصيات الثانوية، النثرية، اللغة كوعاء للمعنى .... " [3].

---

[1] - محمّد برادة : أبعاد واقعية في رواية اليتيم ، مجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد11، يناير- فبراير- مارس،1985،ص177.

[2] - فولفجانج آيزر: فعل القراءة ، تر: عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000، ص 9.

[3] - محمّد أمنصور: إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، مرجع سابق ، ص 63.

ولربّما لم يكن الهدف من كتابة الرّواية باعبارها فناً جديدًا هو ما شغل المبدع الجزائري، بقدر ما كان يشغله طرح رؤيته لتشخيص أسئلة المجتمع الجزائري المتحوّل من خلال اقتراح مقاربات سياسيّة وتاريخية وفكرية وتعليمية لهذا التحوّل " [1]، فكان الشّكل الرّوائي يشبه هذه الملامح. ولعلّ الموضوعات التي التفتت إليها الرّواية الجزائرية وأدخلتها إلى سياقها السردي زمن التأسيس، هو ما يدفع إلى اعتبار الحداثة الرّوائية في الجزائر تشمل الموضوعات والأشكال على حدّ السواء، على اعتبار أنّ التحديث ليس، فقط حركة منعزلة موازية للتّقليد، بل هو محايث لأشكاله، ممّا يجعله يتمثّل في تجارب سردية تتصارع بشكل مباشر مع الرؤى السائدة، وخلخلة أوضاع اجتماعيّة مسيطرة وتقويضها، وبضرورة الثورة على الجمود الفكريّ والاجتماعيّ وسائر العلاقات الاجتماعيّة القائمة. ومن ثمّ، فالحداثة(التحديث) الأولى أو التأسيسية بدأت مع الموضوع *، ووعي اكتشاف الحالة الرّوائية في الوقت ذاته.

لكن تدريجيا، سرعان ما تبلور هذا الوعي من خلال التراكم الرّوائي لعبد الحميد بن هدوقة مثلاً ليعكس - رغم هيمنة الثقافة التقليديّة على صاحبها - نزوعا حداثيًا باحثًا عن الأشكال التعبيريّة الجديدة في الممارسة الرّوائية جسّدتها نصوصه اللاّحقة كـ: الجازية والدراويش"وبخاصة نصّ "غدا يوم جديد" 1993، الذي اشتغل فيه على تقنية –المتاسرد- وهو نوع يقول عنه محمّد برادة:" أتاح لعبد الحميد بن هدوقة أن يخرج عن طريقته في السرد الكلاسيكيّ ليكتب نصاً ذا أبواب ومداخل شتى حيث السّرد لا يخضع للتسلسل والتدرج وإنّما يتبع طريق التداعي وتداخل الأصوات والحوارات والأزمنة" [2]، وهذا ما عبّر عنه الكاتب بنفسه في قوله: "ككاتب أحاول أن أوظّف كلّ ما أعرف: السينما، التمثيل، الإذاعة، الأدب في الرّواية،

[11] - لمزيد التوسع ينظر: زهور كرام ، الرواية العربية وزمن التكوّن/ من منظور سياقي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1، 2012.

(*)- يمكن الإشارة هنا إلى رؤية عبد الحميد بن هدوقة بصدد رواية ريح الجنوب ، حيث يقول: " ربطت في هده الرواية قضية المرأة بقضية الأرض ، إيمانا مني بأن المجتمع الجزائري لابد أن تتغير نظرته للمرأة ، فبدون أن يقع حل لمشكلة المرأة في الجزائر ، وفي المجتمع العربي الإسلامي عامة ، لايمكن أن يحصل تغيير حقيقي ...إنّ تحرر المرأة رهين تحرر المجتمع اقتصاديا ًوالبنى الاقتصادية هي أساس التغيير ، فالجزائر مجتمع زراعي يتعامل مع الأرض بوسائل بدائية ، لا يمكنه أن يتعامل مع المرأة بطريقة حضارية ، وبدون تغيير علائق الاقتصاد لا تتغير العلائق الاجتماعية " –ينظر : بوشوشة بن جمعة ، الرواية العربية الجزائرية أسئلة الكتابة والصيرورة ، دار سحر للنشر، تونس ،1998، ص 41 وما بعدها .

[2] - محمد برادة ، الرواية في المغرب العربي / من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب ، ضمن كتاب " الأدب المغاربي اليوم ، مرجع سابق ، ص18.

وبكون هذا التوظيف حاملاً لعدّة مضامين ومستويات(...) فمن السذاجة بمكان أن يبقى الكاتب هو نفسه، الكاتب يتطوّر فنيًا " [1].

إذن، فليس من الصدفة في شيء، أن تقترن ما أسميه الحداثة التأسيسية لدى عبد الحميد بن هدوقة - بمنظورها الماركسي الذي يدّل في اللّغة الروسية" على التقدّمية واليسار" [2]، أو الطليعة كما ترجمها الحداثيين العرب الذين تأثروا بالإيديولوجيا اليسارية التي تمثلت بالشيوعية والاشتراكية - بتأصيل، حتّى لا يتحوّل إلى سبيل التغريب/ واللا انتماء، إذيقول في هذا السياق : " ينبغي أن نحافظ على الأصالة ونحترمها. وهي مميّز لإبداعات في التّقنيات المستعملة " [3]. وهذا ما جسّدته ممارسته النصيّة اللاّحقة، التي عكست تطوّر وعيه بشروط كتابة الرّواية الواقعية وأدواتها الإجرائية، عبر البحث عن الأشكال الفنيّة الجديدة، القادرة على استيعاب الإشكاليات المستحدثة في بعدها السياسي والاجتماعي والسيكولوجي للمجتمع الجزائري، والتي أفرزتها مرحلة الاستقلال، بزخم تجاربها تطلعاتها في أفق المد الاشتراكي، الذي كان يطمح آنذاك إلى الخروج من دائرة التّراجع، والتخلص من الإرث الاستعماري بتبني الاشتراكية، وبالتّالي تمثّل مبادئ الواقعيّة .

وتكفي العودة إلى تجربة الطاهر وطار، لنقف على النّموذج الأبلغ لكتّاب الرّؤية والموقف الإيديولوجي، فالقارئ لكتاباته لا يعدم أنّ يقف على منحى عام يميّزه عن غيره من الكتّاب الرّوائيين، ويسلكه في سياق من الكتابة الرّوائية الخاصة، ذلكم هو الموقف الإيديولوجي الذي يبرز بشكل حاد، وربّما عنيف في جلّ ما كتبه هذا الرّوائي، من خلال علاقة الفنّ الرّوائي بالواقع، وكيف يكون الفنّ في خدمة الواقع، والواقع في خدمة الفنّ؟ أو كيف يكون أحدهما جزءًا في بنية الآخر؟، ولذلك، فإنّ الطاهر وطار يعتبر من بين الكتّاب الذين ينسجمون مع" الموقف الفكري العام" الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة " [4].

---

[1] - بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة ، مرجع سابق، ص 38- 40.

[2] - جمال شحيّد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب ، مرجع سابق ، ص 15.

[3] - بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، مرجع سابق، ص 40.

[4] - إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، الجزائر ، 2011، ص44.

وبهذا المعنى، يبدو أنّ هم التأسيس للفنّ الرّوائي في الثقافة الجزائرية كان من منظور حداثي، أو بالأحرى تحت وعي نظري بضرورة تجذير هذا الجنس الأدبيّ بالارتكاز على إيديولوجية الواقعيّة الاشتراكية باعتبارها رافدًا حداثياً حينئذ، وتأصيله من خلال استثمار التراث العربي/الإسلامي، ولم يكن كلّ ذلك حاجزاً بين الطاهر وطار وبين الانفتاح على التراث العالمي وإفادته منه. وهكذا ، فوفق ما أملته ضرورات المرحلة تكرّس تصورًا للأدب الرّوائي - عند الطاهر وطار- باعتباره رسالة وموقف، ويتّسم" بالرؤية الشمولية جعلته قادرًا على إدراك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره وأفعاله والحياة بكلّ صراعاتها الاجتماعية " [1]، لذا انفردت نصوصه بإخلاصها للحكي، باعتباره مكونًا أساسيًا تقوم عليه أركان العالم الرّوائي، دون أن ينساق إلى الإغراق في التجريب الشكلي حتى في أعماله الأخيرة، رغم أن تجربته الرّوائية تشكل مشروع فنيّ ورؤيوي ممتد ومتواصل حتى أعقاب الألفية الثالثة.

وهذا ما نلمسه في تعقيبه على إلياس الخوري بصدّد روايته " الحوات والقصر"، بأنّ للطاهر وطّار الكاتب طريقته الخاصة، بقوله: "إنّني كذلك، في كلّ ما فعلت وما سوف أعمل، لكن ليس بمعنى التجريب المخبري، وإنّما بمعنى إفساح المجال للمضمون ليتشكّل، وللشّكل ليتقولب مع المضمون، وليتحررّ في نفس الوقت من قالبيته" [2]. والحقّ، أنّ هذا ليس مجرد تخمين، وإنّما هي حقيقة أكد عليها الكاتب نفسه في تقديم روايته "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" :" لقد جاءت هذه الرّواية، جزءًا ثانيًا لـ" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ولو كنت ناقدًا لقلت إنّها جزء ثالث للشمعة والدهاليز" [3]. إنّه الوعي بالإشكالية الأم لصنعة الكتابة وإلى فهم الحداثة وتمثّلها. فهي - من منظوره- " أن تفهم ما يجري في عصرك، وأن تنتج منطلقًا من ذاتك ومحيطك وبيئتك، أمّا أن تخرج كما لو أنّك في سفينة فضائيّة لتبدأ السباحة في عالم ليس عالمك، ولست أساسًا مؤهلاً للعيش فيه، فأنا **لا أراه حداثة** بقدر ما أراه استلابًا وعجزًا، الإبداع الحقيقي - الحداثة، إذا لم تنبع من إمكاناتنا، ومن ضرورة

[1] - حميد الحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب، ص62.

[2] - ينظر: الطاهر وطار: تجربة في العشق، مؤسسة عيبال، نيقوسيا ، قبرص، 1987، ص8.

[3] – الحبيب الدائم ربي: ما بعد القيامة في الرواية المغاربية (محمد أمنصور والطاهر وطار نموذجا) ضمن "الأدب المغاربي اليوم، مرجع سابق، ص 118.

اتّصالنا بالآخر، والمحيط القريب جدًا منا فهي غير مُجدية " [1].إنّه خطاب حداثي أدبيّ راشد ينتصر للهوية والخصوصيّة ويتعامل مع الآخر بوعي مبصر يحتّكم إلى معاييره وقيّمه الأصلية. و يحقّ هنا الإشارة إلى قوله: "وقد خرجت من تجربتي في الكتابة بخلاصة، وهي أنّ الالتزام بشكل معين بدعوى رفض الأشكال القديمة، هو وقوع في محافظة جديدة.الكتابة بداية جديدة. ميلاد، كلّ عمل له عالمه وتفاعله وعناصره، المسألة ليست ميكانيكية " [2]، وهذا ما يفسّر ظاهرة التحوّل الفنيّ في البنية والرّؤية والتطوير المستمر لأدواته وأشكاله مع الوفاء لموقفه الفكري العام.

مهما يكن من أمر، أعتقد أنّ تأصيل الممارسة الرّوائية الوليدة، من خلال التأكيد على الخصوصيّة الجزائرية العربيّة المحليّة، لا ينفصل عن خلق لغة تتناسب مع طبيعة الجنس الرّوائي، بما يعني، أنّ مفهوم التأصيل في الحداثة الرّوائية الجزائرية اقترن بالتأسيس، لذا فشروط زمن تأسيس الجنس الرّوائي في المشهد الجزائري كانت مرتبطة بأسئلة المجتمع وتمثّل حداثة المد اليساري (الماركسية والاشتراكية) ومجابهة الطليعة الجزائرية المثقفة التقدميّة لقوة مناوئة للوجه الآخر للحداثة اللّبرالية المتوحشة المتمثلة في فرنسا و إيديولوجيتها العسكرية الرأسمالية الاستعمارية التي تحررت منها الجزائر في 1962. ولهذا ارتبط ظهور الرّواية الجزائرية بتبلوّر جملة من الأسئلة الإشكالية المحايثة للتحوّلات الاجتماعية والتاريخية والثقافية، انعكست على أبعادها الإشكالية والفنيّة والدلاليّة.

ويبدو ذلك جلياً، حين وضعت هويتها على أسس جمالية تنتظمها إشكالية الواقعيّة باعتبارها المبدأ المنظم - الأساس الذي أملته المرحلة، وصبت فيها تأثيرات فضاء أو عالم من خارج النّص شديد الفعالية في شحن خطابها، حيث رصد الواقع بسلطته الإيديولوجية وخارجه السياسي أكثر من البناء الفنيّ وقواعد الجنس الأدبيّ بمقتضياته الداخلية التي تتحكّم في الأبعاد الفنيّة والجمالية، **ممّا غيب جوهر الفن الرّوائي وماهيته لحساب الوظيفة والفعل.** بيد أنّ ما عضد وقوى هذا الوضع، هو التوجه المعرفي والفنيّ، الذي أشاعته الأدبيات الماركسية لنشأة الرّواية الغربيّة وجمالياتها ضمن أفق الالتزام ونظرية الانعكاس. ومن ثمّ،

[1] - ينظر: حوار مع الطاهر وطار ، مجلة الرافد ،الإمارات العربية المتحدة ، العدد 2، يناير 1994،ص159.

[2] - بوشوشة بن جمعة: الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص22.

ذابت المسألة الجماليّة في قلب **المسألة الواقعيّة**. بوصفها اشتغال بصيغ التقنيّة السّردية والطرائق الأسلوبيّة.

وفي هذا السياق، أجد الكثير من الأراء النّقدية تذهب إلى أنّ رواية السبعينيات، وخاصة أعمال الطاهر وطار - اللاّز والزلزال- درجت على ترسيخ الوظيفة الاجتماعية للفنّ داخل إطار مؤسسي بنقل الخطاب السياسي الإيديولوجي للتّعبير عن قضايا اعتبرت كبيرة من وجهة نظر المرحلة التاريخية، باستعمال الشعارات الدينية والآيات القرآنية، تمامًا كما تجري الأمور في الواقع ممّا يجعلها في كثير من الأحيان عرضة للمباشرة والتقريرية " [1]، لذا أثارت - ماهية الواقعيّة- الانعكاس- عدّة ردود نقديّة كشفت أنّ التعامل مع الثورة والواقع اتّسم بالسطحيّة والمثالية والاحتفاليّة، التي لم تتجاوز حدود الانعكاس، وبالتالي صنفتها ضمن الرّواية الأطروحة التي" تجعل من الأدب دعاية تمتلك قدرة على التوجيه نحو المعنى الثقافي وتحريك الشعور السياسي والوطني الإيديولوجي" [2].

الأمر الذي ولّد فهمًا ساذجًا للواقعي في أبعاده الجماليّة والمعرفيّة. فلربّما حين كان الطاهر وطار يُصر على أنّ بطله/ الشخصية الرئيسية في روايته " اللاز"هو زيدان وليس" اللاز" كما يُفهم من النّص، فإن ذلك يعني أنّ الهم المسيطر على النّص ... هو الهم الإيديولوجي اليساري، وليس الجانب الفنيّ الدلالي أو الفنيّ الرمزي" [3]. فيقول واسيني الأعرج في هذا الصدد:" ولو كان الطاهر وطار غير الكاتب الواقعي الاشتراكي الذي يتعامل مع تفاصيل الحياة بعلميّة، لما استطاع أن يكشف الوجه الإنساني في زيدان، ولما تمثّل أبعاد آلامه الرّمزية بكلّ هذه القوة " [4]. وهذاما انعكس على وعي الوظيفة التي يقوم بها الجنس الرّوائي على الرّؤية أو المبنى، وفي التّقنيات السّردية التي تنسج الكون الرّوائي.

وعلى العموم، كان لإرغامات الفضاء اليساري الماركسي والاشتراكي على المشهد الثقافي دوراً حاسماً في ترسيخ هيمنة السياسي على الثقافي والأدبيّ، حدّد للرّوائي الجزائري

---

[1] - المرجع السابق: ص 176.

[2] – بوجمعة بوشوشة :اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1،1999، ،ص127.

[3] - بشير بويجرة محمد : بنية الزّمن في الخطاب الروائي الجزائري،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران/الجزائر،ط1،2001- 2002، ص195. ،

[4] - الأعرج واسيني: الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1، 1988، ص 49.

التّقدمي مهامه ومساراته، وفي مقدمتها، إعطاء الأسبقية لـ" وظيفة الأدب الرّوائي " على " طبيعته" وفق مستلزمات منظومة قيّم المرحلة، التي تجلّت بعد الاستقلال وأفرزت أسئلتها جماعة سياسية ثقافية مرتبطة بحداثة اشتراكية تقوم على قاعدة اجتماعية وجماهرية ، لذا وجدت الكتابة الرّوائية ضالتها المنشودة في "**الواقعيّة**" باعتبارها الاتّجاه الإبداعي المُلائم الكفيل بتحقيق الرّهانات التاريخية المطروحة آنذاك،حيث رصد الرّواد مظاهر التجديد في الحياة الاجتماعيّة والسياسية التي آزروها، انطلاقاً من المدّ الثوري في أبعاده الثقافيّة والاقتصادية والاجتماعية، لذا منحوا" الثورة حالة جمالية للرّواية الجزائرية، أنتجت ثقافة بأكملها تجلت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة " [1].

ولكن، أفليس التقليل من شأن المعالجة الشكلية و القيّم الجمالية و الفنيّة للجنس الأدبيّ الرّوائي، واختزاله في جانبه المضموني عامل سينعكس حتمًا - ولو بدرجة ما- سلبًا على تطوّر الممارسة الرّوائية في الجزائر؟ . ربّما، ولكن بالإمكان القول أنّه من المستحيل تحديد عند أية نقطة يبدأ الانزياح إلى الشّكل، والرّواية بطبيعتها غير قابلة للتقنين ومفتوحة الآفاق، ويرى باختين أنّها " مشروع منفتح، ويتطور من سياقه التاريخي إلى السياق الشخصي" [2] ، ومن ثمّ، فتأسيس طبقات تحتية لهذا الفّن في التربة الجزائرية ضمن سياقها المحليّ، قد يُضفي عليها صبغة التجدّد كاشتغال حداثي يساءل الكتابة والواقع، بعدما انشّق لها المجرى الواقعي الذي شيّده الرّواد، لأنّ إشاعة هذا المناخ ضمن بنية ثقافية تقليدية عانت الفراغ الرّوائي، ما هو من زاوية أخرى سوى تثوير لركود تلك البنيّة وحقنًا لها بدماء جديدة، قد لا تكون غاية في حدّ ذاتها، ولكنّها الجسر الطبيعيّ للمرور إلى آفاق منشودة يتطلب إنجازها إنضاج الشروط الملائمة لهذا الجنس الإبداعيّ وتأصيله والوعي بأسراره وجمالياته المتعدّدة .

[1] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية ، من المتماثل إلى المختلف، مرجع سابق ، ص 57.

[2] - ماجد صالح السامرائي : التقنية الرّوائية والتأويل المعرفي، دراسات في القصة والرواية ، دار الفرقد ، دمشق ، ط1، 2010، ص 18.

4.- 2: منطق التحوّل السّردي واكتشاف الرّواية كنواة للأدبيّة

كان للولادة الخاصة للرّواية، بالجزائر، أثر بالغ على شكل التّلقي في تمثّل الجنس الرّوائي وشكله، فإذا كانت الاستيهامات السّردية هي التي تخلق نسبها، فإنّه في الجزائر، خلقت مأزقًا لنفسها. بما يعني أنّ السّرد الرّوائي خضع لأسئلة المجتمع وسياقه الثوري، وتشكّل كفعل اجتماعي ينتمي إلى" الشّكل الثقافي ذاته، الذي تفصح عنه هذه السّرديات بمواقف وإحالات متنوعة تكشف عن علاقة الأدب والسياسة والمجتمع والتاريخ " [1]، حيث تفاعلت هذه السّرديات مع الفضاء الدّاخلي لمرجعياتها المجتمعيّة المتمايزة، وهو فضاء يراد له أن يستخدم لأغراض اجتماعية " [2] وتحديات حضارية سياسية وإيديولوجية، انطلاقًا ممّا تُنجزه من اجتراحات في العلاقة بالمتخيّل والهوية والتاريخ والواقع المرجعي، في ضوء خيارات جماليّة يغدو فيها التاريخ الجزائري الثوري المعاصر، منجمًا أو إطارًا يوفر المادة الخام للتأليف السّردي المنشد إلى إشكالية الواقعيّة، لتجذّره في الإيديولوجية التّاريخية للمجتمع الجزائري.

هكذا كان الفعل الأساس في تكوّن النّص الرّوائي الجزائري، هو كتابة الواقع لتحقيق حالة التماس مع قيّم الحاضر من جهة، وعقد ميثاق تصالحها معه من جهة ثانية ، وفق توجّه فكريّ أدبيّ حدّد إطاره الواقع السياسي المُهيمن على كلّ ما هو ثقافي ، خصوصًا وأنّ الوعي النّقدي، بما في ذلك النّقد الصحفيّ الإيديولوجيّ، شكّل جهازًا سلطويًا، في تمثله للواقعيّة، وجعلها" واقعية مضمونيّة" يفهم أصحابها من الكتابة - في هذا الإطار- أنّها تكون إمّا تصويرًا آليًا "للواقع"! أو "شهادة" عليه أو "انعكاسًا" لبؤسه بصدق وموضوعية! .... ولا أحد من هؤلاء كلّف نفسه مشقّة التساؤل: عن أي واقع يكتب؟ أهو واقع نصيّ هويته التّخييل، أم أنّه الواقع - المعطى، أي، الواقع التاريخي - الموضوعي الذي يعتبر بجميع المقاييس واقعًا (خارج نصي) ؟! " [3]. والنتيجة تغييب مستلزمات الوظيفة الجمالية للنّص الرّوائي، وأسر استقلال النّص ضمن ما هومؤطر مسبقًا،أي ضمن الاجتماعيّ والإيديولوجيّ، وهذا مايُفسر، اعتبار فترة الثمانينيات – من قبل بعض الباحثين – فترة فراغ فنيّ رغم التراكم الذي عرفه مشروع

[1] - ينظر : إدوارد سعيد – أخذا عن يمنى العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1986،ص 42.

[2] - المرجع نفسه ، ص 43.

[3] - محمّد أمنصور: إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، مرجع سابق، ص55.

الرّواية الجزائرية، وهي بذلك، وإن بدأت تطرق أبواب رحاب الاشتغال الحداثي الذي يرفض التكريس والنمطي، فهي سوى نوع من الامتداد وإعادة الانتشار لمرحلة السبعينيات بحجة استمرار الرؤى الإيديولوجية على مستوى الرّؤية الفنيّة وأساليب التّعبير.

من هذا المنظور، ينبغي التأكيد، أنّ الممارسة الرّوائية الجزائرية - في ضوء أفق تغليب السياسي على الثقافي - سقطت في شرك وهم التأسيس من خارج النصوص، أي محاورة الواقع من خارج مجال الكتابة وليس من داخلها، بحثًا عن شرعية ترتهن لمتعاليات سلطة الخطاب التوجيهي - السياسي، أمّا الاستثناءات التي شذت عن هذه القاعدة، وحاولت أن تواصل ما دشنته النصوص المرجعيّة التأسيسية- للرّواد- من أسئلة، من خلال خروجها الفعلي خارج مساحة النمط السابق، ومن ثمّ التأسيس لأسئلتها الخاصة من صلب إشكالية الواقع والذّات والكتابة، فلعلّ أبرزها ما قدمه واسيني الأعرج، ورشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص، ومرزاق بقطاش، والحبيب السائح ، الذين شكّلت لهم نصوص العقد السابع حقلاً واسعًا :" لحوار روائي ونقدي عميق " [1].

لذا سارعوا الخطى التي لم يكتمل بناؤها، رغبة منهم لتجاوز الأبنيّة المتخيلة القارة وخلخلة قواعد الجنس الرّوائي كما تمثّله الرّواد، بل لفهم أعمق بأسراره،لأنّ القطيعة الفنيّة التي يعكسها النّص الرّوائي في تصوّري تتنزّل في مواجهة نقطة مرجعية في النص المؤسس، أو بالأحرى بتحديث الشّكل بتفجيرمواصفات الشكل الواقعيّ في بعده السّردي والثقافي الإيديولوجي، بما يستدعي "اشتغال حداثي" يحاول التأسيس لوعي جمالي جديد يخترق الشّكل والمضمون حتى ولو لم تقابله تحوّلات على مستوى الواقع الاجتماعي، تقديراً للتطوّر البطيئ الذي يحدث في نسيج المجتمع، ومن منطلق أنّ الرّواية كما سبقت الإشارة،لا تحيل فقط على سياق الحياة الاجتماعية والتاريخية الذي ولدت فيه، وإنّما تستجيب أيضًا، وبالخصوص،إلى مقتضيات الجنس الأدبيّ الذي تنتمي إليه، أي لمقتضيات خطابها الخاص.

وقد أشار الناقد محمّد بشير بويجرة إلى أنّ بداية العقد الثامن كنت مرحلة تقييم لكثير من القضايا والمواقف، بسبب الكثير من الظروف الموضوعيّة والتاريخيّة - كتراجع المدّ

[1] - ينظر : حوار مع عبد الحميد عقار، مجلة مقدمات المجلة المغاربية للكتاب ، العدد 14/13، الدار البيضاء خريف 1998، ص10.

الثوري والاندفاع الإيديولوجي- ، التي ستلعب دور المُوجه في تحديد القضايا الأدبية للنّص الرّوائي الجزائري، فيقول:" ذلك أنّ زمن الخلق الذي كان بمثابة بوصلة توجيه للمبدع ولأدواته قطع شوطًا كبيرًا، ابتداء من 1979، نحو درب جديد متميّز بالاغتراف من ينابيع الواقع وتناقضاته" [1]، و عليه فالنّص الرّوائي الجزائري في العقد الثامن ، كان مُطالبًا ومدعوًا لتجاوز السابق، بما هو أفق للتطوّر الفنيّ، وبالتّالي خوض معارك مطلبها أفقًا آخر للتّخييل عبر استراتجيات مختلفة تتجاور فيها أسئلة الإبداع الرّوائي بشقيه:الكتابة الأدبيّة والتلقي، وأسئلة التجاوز السياسي والاجتماعي*، و يمكن حصرها في الآتي:

- سؤال التأصيل باعتباره حلم يتطلب مزيدًا من النضج لمشروع روائي لا يزال قيد التكوّن.
- سؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعيّة بما في ذلك التّجنيس.
- سؤال الانزياح للأدبيّة والمكونات النصيّة للخروج من مأزق التداخل بين الروائي والإيديولوجي الناتج كإفراز لتصوّرات إيديولوجيّة لجماليات الكتابة.
- سؤال التحرّر من هيمنة القالب الروائي الغربي، حتى أشكال الرؤية للعالم التي تثوي في خلفية أنماط المدارس الرّوائية كالمدرسة الواقعية بأنماطها المختلفة" [2] عبر العودة إلى التراث بمختلف أنواعه(استيعاب التراث واستلهام أسراه اللّغوية والتخيلية).
- خلق أو تكوين قارئ جديد يتقاسم مع الكتابة الواقع نفسه، والخطاب الثقافي العام.

ضمن هذه المسارات، يحقّ الحديث عن تجاوز الرّوابط التأسيسيّة الشائعة في التصوّرات القبلية لنصوص المرحلة السابقة على مستوى البنيّة والشكل وطرائق إنتاج الدّلالة، بحكم أنّ العقد الثامن عرف أقلامًا روائيّة ذات مشارب متنوّعة، تعدّدت رهاناتها الفنيّة، واختلفت محاولاتها، فتراوحت بين الكتابة المؤسسة الحاملة لهمّ التأصيل وتجذير الممارسة الرّوائية

[1] - محمّد بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الرّوائي الجزائري (1970،1986) ، ج1، دار الغرب للنشر ، وهران ، الجزائر ، ط1، 2002 ،ص 171.

* - أشير هنا إلى بعض التحولات التي عرفها الحقل السوسيو سياسي الجزائري في ثمانينيات القرن الماضي ، مع بداية ما عرف بالربيع الأمازيغي عام 1980، ثم الأزمة الاقتصادية عام 1986، وتلتها أحداث أكتوبر 1988، التي مثلت منعطفا حاسما في فشل المد الاشتراكي ، وبالتالي إلى الانفتاح الديمقراطي ، والتعددية الحزبية وإطلاق الحريات ، وتمت تأكيد ذلك في دستور الجزائر عام 1989، وبعدها الدخول في انتخابات تعددية في ديسمبر 1991، ثم إيقاف المسار الانتخابي في مطلع 1991، مما أخل البلاد والعباد في حمام من الدم والدموع ، بما يسمى بالعشرية الحمراء والسوداء – بنظر في هذا الصدد : أنور نصر الدين هدام : المصالحة الوطنية في الجزائر /خطوة حضارية نحو أزمة اختيار السلطة السياسية" معهد الهوقار ،جنيف، ط1، 2007، ص ص 47- 50.

[2] - ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة ، عبد الواحد لؤلؤة، المجلد 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، لبنان ، ط1، 1983.

جزائريًا بأساليب فنيّة تنتهك نمط الشّكل السابق والبحث عن مفاهيم متجدّدة للواقعيّة، وبين الكتابة المنفلتة التي تحمل الدعاوي العريضة بالحداثة في نمطها الليبيرالي والابتكار والتجاوز بغية تجاوز نموذج يرتبط في أقصى إحدى تجلياته ببنية الشكل الواقعي الاشتراكي أو المنحى الواقعي الاجتماعي القديم.

وهنا، يجدر التنويه أنّ هذه البنيّة شكّلت على مستوى وعي الرّوائيين الجزائريين هدفًا للتجاوز، بما فيهم كتّاب الجيل السبعيني نفسه، الّذين مازالوا حاضرين عبر تراكم نصوصهم بغية الإضافة النوعيّة [1]، لذا فمنطق التحوّل السّردي في إرصاصاته الأولى ، لم يكن إزاحة للقديم باسم الجديد في ضربة واحدة، وإن ارتبط بتجاوز الحداثة الماركسية الاشتراكية التي صاغت علاقة الرّوائي بمحيطه، نحو صيرورة فنيّة لها بعدها الفنيّ والمعرفيّ، بما يعني من جهة أخرى التأسيس لبنى فنيّة في ظل الانفتاح على الحداثة الليبيرالية وحقولها المعرفية والفنيّة عبر المثاقفة بحثًا عن قيّم مضافة في الإبداع الرّوائي.

بيد أنّ اللاّفت بخصوص الفنّ الرّوائي، بالجزائر، بمافي ذلك الوعي النّقدي، هو أنّ الوعي الحداثي يجد سنده القوي في النزوع التجريبي، بل إنّ مفهوم الحداثة يتعادل في معظم الأحيان مع مفهوم" التجريب". على اعتبار الكتابة في مجال السرد الرّوائي تستدعي علمًا بمجال قوانينه ومقاصده الجمالية والمعرفيّة، كما ترتبط أيضًا بمكونات خارج نصيّة أحسبها

[1] - ينبغي التأكيد على أن الاشتغال السردي الحداثي في تصوري، هو سؤال متجدّد للكتابة الروائية والوعي بالمجتمع والعالم والذات يسعى إلى خلق كتابة جارفة للرواية التقليدية أو للسابق والسائد منها ، وبالتّالي هو إضافة للتحولات النوعية من عمل إلى أخر ، وهذا ما وجدناه عن الجيل المؤسس كالطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وغيرهما ، فالطاهر وطار في العقد الثامن حاول في روايته" تجربة في العشق" 1989 كما لاحظ أحد الباحثين ، الكشف عن سمعة السلطة القمعية والانتهازية التي تحكم الجزائر ، وهذا في صياغة جزئية لم تتهيب من المحظور السياسي، من خلال الاشتغال على جماليات الرواية الجديدة " كتشظية السرد ، والتداعي والهذيان ، والحلم " ، فحين قدّم لروايته قال :" لقد فرض علّيا –وهو محور هذه الرواية –جنونه ، ولربما لهذا السبب ، جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة لدي.الفصول مختلطة يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل، الشخصية الرئيسية تتفكك بدل أن تنمو..." وعليه يمكن إدراج " تجربة في العشق" ضمن حقل الكتابة المجدّدة في الثمانينيات والتي تحاكي أزمة الواقع الجزائري في شتى تمظهراته . - ينظر في هذا الصدد: بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، مرجع سابق، ص10. – والطاهر وطار : تجربة في العشق/رواية ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ط1،1989. والأمر نفسه ينطبق على عبد الحميد بن هدوقة في " روايته الجازية والدراويش" التي مثلت إضافة نوعية لمسيرته الروائية، حيث استثمر فيها سيرة بني هلال ليتناول من خلالها إشكاليات الثورة زمن الاستقلال ، وما يتم عنها من صرعات وتناقضات وتشخيص إخفاق العديد من اختياراتها وانحراف ممارستها عن الأسس والمبادئ التي تبنتها زمن حرب التحرير، وهذا ما يكشف مرحلة تاريخية بدأ معها تراجع التيار الاشتراكي أمام الحداثة الرأسمالية والعولمة التي شرعت تهيمن على ثقافات الشعوب، وتفرض نفسها على ميادين الثقافة والأدب والاقتصاد ، وجاءت هذه الرواية على مستوى الشكل بحبكتها المفتوحة وعقدتها غير النمطية ، وهي في كل هذا كما لاحظ أحد الباحثين هي بداية لمرحلة" تبلور المفاهيم " في الحقل الثقافي والسوسيو- سياسي الجزائري- ينظر في هذا الصدد: عبد الحميد بن هدوقة : الجازية والدراويش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1983. و- ينظر: رحال عبد الواحد : التجريب في النّص الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص 21.22.

لا تنفصل عن الرّواية كجنس أدبي يمتلك وظيفة ما، لما تمتلكه البنى السردية من قدرات فنيّة هائلة تتغذى من قضايا الواقع وتساؤلات الفكر، وتصارع الإيديولوجيات، ومحاورة الأنا والآخر ومن ناحية أخرى،كإبداع "سردي قصصي" [1] يتأسّس على الحكاية كمكتسب سردي لا يتعارض مع الواقع الاجتماعيّ والنفسيّ والتاريخيّ، وما يُفرزه هذا الوضع من موضوعات ورؤى للذّات والمجتمع والتاريخ. ممّا يكشف عن مستويات من الحداثة، تنسحب على الموضوعات أحيانًا، والتنويعات الأسلوبية ثانيًا، والتنويعات البنائيّة ثالثًا. ولا حاجة بي للتذكير بأنّ أغلب نظريات الرّواية أجمعت على قدرة السّرد على التركيب وإعادة تشييد المرجعيات وفق منظور أكثر تحررًا من إكراهات الحقيقة والواقع.

وهنا، يمكن التأكيد أنّ الاشتغال السردي الحداثي يبدأ مع الوعي النّقدي، أي مع القدرة على صياغة السؤال الجديد والجرأة في طرحه، والسؤال في هذه الحال يكون شيئًا حيًا، نافذًا وفاعلاً، له قابلية التوليد الذّاتي والإخصاب والتجاوز، ممّا قد يعني في المجال الأدبيّ والفنيّ الحرية الواعيّة، التي تتجلى في حرية الشكّل، وبما يُمكّن المبدع بممارسة اشتغاله الرّوائي ليتجلى عمله بصيغ معرفيّة وفنيّة، فعلاً خلاقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، توق يتوغل بعمق في الحياة الدّاخلية للذات الإنسانية بالبحث في مساحة التوتر الإنساني، والقلق النفسي، وتطلعات الفرد وقلقه الدّائم. فحتى " لوسيان قولدمان L. Goldmann" في استنتاجاته الأخيرة ما فتئ يؤكد " أن الشكل الرّوائي ذو طابع نقدي ومعارض في الأساس ... وأن الأدب الرّوائي، ربّما مثل الإبداع الشعري الحديث والرسم المعاصر، أشكال أصيلة للإبداع الثقافي، لا يرتبط بوعي ولو ممكن لجماعة معيّنة " [2].

لكلّ ذلك، ستتعلّق التجربة الرّوائية الجزائرية بقضايا جديدة، ترتبط بذات المبدع، وتنبع من أسباب ودواع موضوعيّة تُعيد النّظر على الدّوام في العلاقة باللّغة والمجتمع والذات، وتروم خلخلة كلّ أنماط اليقين والقيم ومستنسخات الواقع، وهنا تظهر آليات اشتغال جديدة

---

[1] - في هذا الصدد يعرف "جيرار جنيت "السرد القصصي كتقديم لحدث أو تتابع لمجموعة من الأحداث الواقعية أو الخيالية ، وتتنوع العلاقات بين هذه الأحداث ، فهي متسلسلة أو متعارضة أو مكررة ...، ويتحقق هذا التقديم عن طريق الكلمات وخاصة اللغة المكتوبة . ويعتبر هذا التعريف من التعريفات التي تحمل نوعا من الإيجابية والبساطة والبداهة " – ينظر : Gerard Genette :Figures3.éd seuil.paris.1972.p74.

[2] - أخذا عن: اليبوري أحمد: في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 127: – . Lucien Goldmann pour une sociologie du roman

تحكم منطق النّص على مستوى الشّكل والرؤية لما ترسّخ من الإنتاج السابق . و ذلك يعني أنّ الأنساق السّردية وأشكالها تختلف من روائي إلى آخر، وقد تختلف من عمل إلى آخر بسبب تطوّر التجربة وتحوّل قوانين الكتابة والإبداع من فترة زمنيّة إلى أخرى.

وفق هذا المنظور، إذن، تتحدّد جوهرية التساؤل حول الدّعائم الأساسية التي يقف وراءها روائيي الثمانينيات، والتي قد ترسِّم أُفقهم الحداثي وأشكال التجاوز ؟ وهل يُمثل هذا الجيل من الرّوائيين – واسني الأعرج، رشيد بوجدرة- جيلالي خلاص - الحبيب السائح وغيرهم- جيلاً روائيًا له مقومات الجيل الأدبيّ أو مدرسة أدبيّة على مستوى الرؤية والأداة، والتاريخيّة؟.

لا شك، أن رصد تجربة روائيي الثمانينيات وتقويمها، لا ينفصل عن تحديد رؤيتهم للكتابة الروّائية والعوامل المعرفية والأدبيّة المرتبطة بها، ولكي لا أخوض في إشكالية التحديد الجيلي - التي لم تحسم كما يبدو- فسوف أعتمد مبدأ" العقد" أو "الموجة" أساسًا للحديث عن مسألة تطوّر الرّواية الجزائرية على يد كتّاب الثمانينيات بوصفهم الرّوائيين الذين ظهروا أو نشروا خلال الثمانينيات، ولم يكن لهم حضور أو تأثير في السبعينيات بحكم أنّ التراكم الرّوائي هو الآخر أفق للتطوّر الفنيّ، وإن كنت أفضل أحيانًا استخدام مصطلح روائيي التأسيس والتأصيل، ليشمل روائيي السبعينيات والثمانينيات معاً لعوامل سبق وأن وقفت عندها في هذا البحث وتحديداً مسألة التداخل الجيلي .

وتكفي الإشارة في هذا المقام إلى أنّ الاشتغال السردي مع هؤلاء الرّوائيين أصبح يتعامل مع مفهوم الرّواية بوعي مختلف انعكس عى طريقة تناول القضايا ونظام سردها، فتجلت نصوص روائيّة أسهمت في تحريك تجربة الإبدع الرّوائي الجزائري على مستوى البناء والتشكيل، وملامسة بعض التيمات. وهذه النصوص، ون طرحت مقولة التجاوز المستمر ورفض النموذج، فإنّها تتباين فيما بين هؤلاء الرّوائيين بتأثير المثافقة، كوعي نظري للجنس الرّوائي مُمثلة في تأثير جماعة "tel quel"على النخبة الطلائعيّة في الجزائر، فضلاً عن تأثير الرّواية الجديدة في فرنسا. وهو ما يُمكن أن يفسّر اختزال مضامين وعي أفق توقّع معظم الدّارسين والباحثين والقراء المتأخرين للحداثة في التجريب والتجريب في الحداثة، باعتبار التجريب

آلية تطبيقية تعكس تصورًا معينًا للحداثة. وهذا التصوّر يكشف بدوره عن الخلفية النظريّة التي يستند إليها هذا التصوّر، إبداعاً ونقدًا لعلّ أهمها:

أ/ المثاقفة مع الغرب من خلال التنظيرات حول نظريّة الرّواية، والتفاعل مع النصوص الرّوائية العالمية/الرّواية الجديدة في فرنسا، وأيضًا الرّواية العربيّة في أشكالها المتجدّدة.

ب/ التراث السّردي العربيّ الثري والمتنوّع، القريب من التراث المحلي الجزائري المتخصب بثراء المشاهد الميتة أو المتسارعة في دوامة الزّمن، الموت، الوجود.

والحقّ أنّ كلّ هذا"في تقاطعاته العنيفة(الهدامة/البناءة)المحدثةلتحويلات وانكسارات تشكل المرجعيات/الخزان التّخييلي الذي يغذي البناء والدّلالة" [1] في نصوص رواية الثمانينيات، - بانتمائها الزّمني- ، بما أمكن لاقتراح جماليات تتجاوز السرود الروائيّة السابقة. وهذا ما كشفه واسيني الأعرج عن جدلية المثاقفة والتأصيل، وفعلها في مغامرة اشتغاله السّردي، حين قال: "ساعدتني الثقافة الغربيّة عامة، والفرنسية خاصة على عملية الاختراق، ولكن الإشكال الذي طُرح أمامي، يتمثّل في كيفيّة القيام بعملية الاختراق. هل بالسقوط في التجربة الغربيّة بشكلانيتها أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة إلى فاعليّة ثقافيّة تستند إلى المحليّة. ولهذا استندت إلى التراث كمتكئ لتأكيد هذه المحليّة بدون الإخلال بالجانب البنائيّ لمفهوم الرّواية، لأنّ العقلية المحليّة لا تسمح بهذا النقل السلبي للتجربة الغربيّة، ولأنّها بالأساس يغيب المنطق فيها وتحضر الأسطورة التي يحكمها منطقها الخاص. فأنا استندت إلى هذه الأسطورة لإثبات كياني الثقافي والاجتماعيّ، واستندت إلى الأداة التي لم تصبح بالأساس غربيّة، لأن مفهوم العالمية قد دخلها " [2]، كما لا يُخفي الأعرج أنّ الرّغبة في التجديد هي التي تحفزه دومًا على تجاوز الرّواية التقليديّة.

تُرى ما هو الهم الأساسي - الرؤية والتّشكيل والأفق الجمالي –لروائيي الثمانينيات؟ وما هو الفضاء الذي نشط فيه التّخييل الرّوائي؟ وما علاقة روائيي هذا العقد بالجيل السابق على مستوى التواصل والقطيعة، وتبلوّر الطفرات النوعيّة كخطوة لتجديد أوصال النّص الرّوائي الجزائري، والتوجه به نحو مُمكنات جديدة عبر اللّغة والتّخييل ؟ .

[1] - شعيب حليفي ، نحو حداثة ممكنة، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق، ص 78.

[2] - بوشوشة بن جمعة ، الرواية العربية الجزائرية / أسئلة الكتابة والصيرورة، مرجع سابق، ص 83.

- **تبلور قيّم حداثة التجاوز وجماليات المفارقة في نصوص العقد الثامن :**

لئن رأى الرّواد في الواقعيّة النقديّة أو الاشتراكية، توجّهًا جديدًا في المتخيّل الرّوائي من خلال رصد واقع التحوّلات التي طرأت على المجتمع الجزائري باشتغال فنّي يحفر في الصخر، وينطلق من الواقع ويعود إليه باعتباره المنطلق والمنتهى، وهو منبع الخيال ومصدره لبناء مشروع روائي يعبّر عن احترام المؤسسة الثقافيّة والاجتماعيّة، أو بالأحرى السياسيّة، في انشغال روائي يرغب في تحقيق الموازنة الصعبة بين متطلبات التأسيس والالتزام بالهموم الحضارية التي كانت تفرضها المرحلة آنذاك، فإنّ روائيي العقد الثامن انصرفوا إلى الحفر عموديًا في المحور الإبداعيّ، بوعي مفارق نتج عن هواجس انجلاء الأوهام التقدميّة، وخيبة أمل بدأ ت تلوح في الأفق في عدم تحقيق أهداف الثورة الاشتراكية. حيث سوداوية الواقع وسخرية الكتابة، كشف إلى حدّ بعيد مأزق معرفيّ أدبيّ كان يرى" مفهوم الرّواية هو بالذّات مفهوم محاكاة الأدبي للواقعي دون مرعاة للقيّم الجمالية ونزوعات التجريب المفتوح على التنوّع" [1].

وانطلاقاً من هذا المأزق، والذي يُمكن اعتباره" إشباعًا فنيًا وفكريًا " يستوجب تجاوزه باشتغالات نصيّة جديدة للخروج من هذا الطوق نحو أفقًا آخر للتّخييل، ومن دون الخوض في العناصر التخييليّة والسّردية المتنوعة التي وظفتها الرّواية الجزائرية في العقد الثامن، أحسب أنّ النماذج النصيّة التي تستجيب للاشتغال الحداثي معرفيًا وجماليًا متعدّدة وكثيرة، وكانت" أكثر عنفاً في ملامسة الواقع الجزائري وأكثر إصراراً على اختراق السائد السّردي من خلال نزعته التجريبيّة الباحثة عن أفق حداثي" [2] يشتغل على تفجير/تكسير خطيّة أو نسق السّرد، وتداخل الخطابات، وتراجع حدّة الشخصية، وبهوت الحدث القصصي، وغياب العقدة، وانزياح اللّغة عن الواقع واللّغة الجاهزة لتنحو نحو الحلم والأسطورة، واختيار النداء الساخر والعجائبي والشعبي والخرافي، وإن اختلفت الطرائق الجمالية لهذه السّرود الرّوائية واختلفت آليات اشتغال عقول الكتّاب الجزائريين في إبداعاتهم.

ويُمكن الإشارة في هذا الصدّد إلى أبنية نصيّة كان لها صدى عميق في المشروع الرّوائي الجزائري كـ" نوار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري/ 1983" و" مصرع أحلام مريم

[1] - المرجع السابق، ص 128.

[2] - بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص 9.

الوديعة/ 1984" و " ضمير الغائب/ 1990 " لواسيني الأعرج، وجيلالي خلاص في "رائحة الكلب/ 1985"و" حمائم الشفق/1985 "، والحبيب السائح في " زمن النمرود/ 1985"، ورشيد بوجدرة في " التفكك/1980" و" معركة الزقاق/ 1986" و" فوضى الأشياء/ 1990" وغيرها من النّصوص المفردة التي تنوّعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الرّوائية، ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينيات" [1]. ولعلّ أبرز ما رسّخ هذا المنحى، الرّوائي رشيد بوجدرة، الذي أعاد الاعتبار إلى الرّواية، باعتبارها زمنًا للوعي الجديد بالتاريخ والإدراك المختلف للذاكرة المنسيّة نحو إنتاج رؤية مغايرة للمرجع، وتجسّد ذلك من خلال الإجراء الرّوائي، وخاصة رواية" **التفكّك**"، وهي باكورة كتابة بوجدرة باللّغة العربيّة، بعدما تمرّس على التّعبير الرّوائي باللّغة الفرنسيّة.

وتنفرد هذه الرّواية بقوة "بنيات شكلها وخطابها بالإضافة إلى أنساق لغة خطابها ومستويات كلامه... التي تتخلله دلالات سياسية، واجتماعية تؤكد انعكاسات أزمة الواقع السياسي على الحياة الاجتماعية في جزائر الاستقلال" [2]. وأقرّ الناقد بوجمعة بوشوشة بقيمة هذه الرّواية فكريًا وفنيًا في تعبيرها "عن المسكوت عنه .وكلّ ذلك جعل من " التفكك " في الرّواية تماسكًا يُشكل منطلقًا خاصًا لها يحكم مختلف أنساق عوالمها" [3]، فتقنيّة التفكّك التي اشتغل عليها بوجدرة في هذا النّص بدءًا بالعنوان تفاجئ المتّلقي وتستوقفه بتداخلاتها العجيبة (بين الضمائر وصيّغ الخطاب وتعدّد اللغات ..) لتحقّق تركيبًا هجينًا بامتياز، تدبّ فيه الفوضى وتختفي ملامح النّظام ويصبح التفكّك طاغيًا ومدمرًا " [4]. ولربّما، كانت هذه الانتهاكات التي راودت اشتغال النّص ليست إلاّ معادلاً موضوعيًا لانتهاكات الرّاهن لقيّم الثورة التحريرية الجزائرية، وتطاوله على صفحات النضال، وتحديدًا قيّم الثورة الاشتراكية التي عرفت تقهقرًا وتراجعًا يقترب بها من أجواء الرأسمالية البغيضة. وقد رأى أحد الباحثين

[1] - المرجع السابق، ص9.

[2] - بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي : المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط1، 1999، ص ص 369- 390.

[3] - المرجع نفسه ، ص 391.

[4] - ينظر: نبيل سليمان ، فتنة السرد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط2، 2000، ص136.

أنّ نصّ التفكك" أكثر جرأة ومغامرة " وأنّها تثير" زوابع لا زوبعة، لغويًا وبنائيًا وسياسيًا وفكريًا وحسبها أن تفعل ذلك " [1].

إذن، هكذا أسس نصّ " التفكك" وعنوانه بأبعاده الدّلالية اشتغالاً يروم تخليص لعبة السّرد من تصوّرات أنماط السّرد السابقة في مشروع الرّواية الجزائرية، وأوغل بذلك في مسالك المغامرة الشكليّة على جميع الأصعدة، وخاصة الجانب اللّغوي، مستثمراً " اللّغة " التي - كما تقول عنها الرّوائية الفرنسية نتالي ساروت، لا يوجد شيئ خارجها" [2] لكتابة تاريخ مضاد للثورة عبر أحد آخر المتبقين من المناضلين الشيوعيين في صفوفها" الطاهر الغمري". وواصل رشيد بوجدرة اشتغاله السردي الحداثي في رواية "معركة الزقاق"، التي لا تحتوي على حدث هام بالمفهوم التّقليدي كما أنّه ليست هناك مغامرة، بل مجموعة من الخطابات حول رحلة يدور حولها الحديث كثيرًا، ويشهد القارئ رحلة طويلة في عزّ الصيف يقوم بها البطل طارق مع صديق له(كمال)، والعقدة في هذه الرّواية بمفهومها التقليدي غائبة تمامًا (...)، فالمغامرة الوحيدة التي يشهدها القارئ هي مغامرة الكتابة (...) وبهذه الطريقة تشبه رواية" التحول" لميشال بيتور" [3].لذا فمعركة الزقاق، شخصت معركة انتزاع شرعية الخطاب الأدبيّ "بمخاطبة الآخر المُهيمن والمدوَّن للتاريخ الرسمي بكامل الغيظ والغضب، نكاية ببلاغته وبتاريخه المقولب وأشخاصه المصنّمين" [4] على حدّ تعبير الحبيب السائح في قراءته لهذا النّص.

أخلص للقول بأنّ هذا الاشتغال المكثّف على اللّغة والموقف من الرّاهن بكلّ مستوياته الفكريّة والفنيّة والنقديّة، وإذا ماتجاوزنا الطروحات الفكريّة الثائرة والمتمرّدة على قيّم المجتمع الجزائري الإسلامي وتقاليده، فإنّ الحداثي في رواية "التفكّك"، كما في رواية "معركة الزّقاق" أو في رواية "فوضى الأشياء" يتجلى في انتهاك المقدّس الفنّي، إذ يلاعب رشيد بوجدرة حدّ التفاصح المعجمية اللّغوية، ويشعّب السّرد حد ّالتتويه، كما رأى الحبيب السائح بصدّد رواية "معركة الزقاق" إذ عدّها "معركة التتويه ضد المتاهة" [5]. إنّها غواية اللّغة ومتاهة

[1] - المرجع السابق ، ص 141.

[2] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 299.

[3] - خمري حسين : فضاء المتخيل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2002، ص 106- 107.

[4] - الحبيب السائح: معركة الزقاق – فعل التنويه، مجلة المساءلة، الجزائر، ربيع 1991، ص 34.

[5] - المرجع نفسه، ص34.

السّرد، ولعلّ هذا التوصيف ينطبق على روايات بوجدرة جميعاً. ففي رواية "التفكك" يتوزّع البناء على أحد عشر فصلاً بلا ترقيم وبلا عنونة، إذ يُمكن إعادة ترتيبها على غير النحو الذي جاءت به، ويشتغل الكاتب على استثمار الفّن التشكيلي (الصورة التي تضج بالألوان وتعنى بالهندسة)، ويُمعن في تجريب استثمار لعبة الضمائر وتقنيّة التداعي وتوليد القصص، ويُكثر من الأقواس والتكرار. أمّا في "معركة الزقاق" فيتركّز الحداثي على استثمار تقنيّة التداعي (ذاكرة طارق) وتقنيّة الوصف، حيث تقابل المنمنمة الصورة في "التفكك"، وتشتبك اللّقطات القريبة والبعيدة والمتعدّدة بتعدّد الزوايا، بتداعيات البطل "طارق". ومن ثمّ، يُمكن الإقرار أنّ رشيد بوجدرة من أشهر الرّوائيين الجزائريين الذين نظروا في خصائص السّرد الحداثي باشتغاله على اللّغة، بحيث تحوّلت معه إلى قضية كبرى وظاهرة بارزة من جوانب عدّة، فهو قادم من حقل الكتابة باللّغة الفرنسية الجديدة متزودًا بوعي نظري غزير، مكّنه من تشكيل عوالم روائيّة وضعت القارئ أمام فضاءات التهجين اللّغوي، وحوار الثقافات والأساليب، فضلاً عن رؤى ومواقف اتّجاه منظومة القيّم الاجتماعيّة والدينيّة.

ومن التجارب الرّوائية التي أثرت التّخييل الرّوائي الجزائري بتصوّرات جديدة للكتابة وتصب في مبدأ التجاوز والتحول، نجد، أيضاً، تجربة الرّوائي جيلالي خلاص بروايته "رائحة الكلب" التي قدّم فيها اللّغة بشكل مختلف من خلال الاهتمام الخاص " بها مفردة، وجملة، ونصًا كاملاً، لم يسبق له مثيل تقريبًا عدا إذا استثنينا روايات رشيد بوجدرة مع بعض الاختلاف (...) كما قدّم الزّمن الرّوائي بشكل خاص ومتميز" [1]، أمّا في روايته "حمائم الشفق" يشتغل الكاتب على استثمار تقنيّة التجريد، فلا يُعيّن المدينة التي يكتب تاريخها خلال خمسة قرون. وفي تشكيلها تخييلياً، إذ يُجرّب الكاتب استثمار تقنيّة الأسطرة، فتأتي المدينة شبه أسطورية بمعماريتها الغرائبيّة وعشق الرّاوي لها حدّ الصوفية. ويشتغل خلاص في هذه الرّواية بتجريب الاستغناء عن الحوار، مضيفاً الاستغناء عن التداعيات، تاركاً للسّرد أن يروي تاريخ المدينة بتعقيد أقل ممّا سبق في روايته **"رائحة الكلب"**. ولعلّ أهم ما حقّقه هذا الاشتغال السردي في نص "حمائم الشفق" ، هو تثوير مكوّن اللّغة، حيث مستويات الدّارجة والحكاية ولغة

[1]- فاسي مصطفى : دراسات في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 102.

الأغنيّة العربيّة الفصحى والأغنيّة الشعبية والأغنيّة الأجنبيّة. باللإضافة إلى شخصية الفنان التّشكيلي" الساهي" الذي تغضب لوحاته سلطة المشيخة، فتأمر السلطة بخطفه وبتجنين رفيقته جميلة ابنة"أبو جبل" المناضل زمن الثورة. هكذا إذن، تجلى اجتهاد جيلالي خلاص لتطوير فنّ كتابة الرّواية عبرمبدأ التجاوز، يُعلن عن نفسه بـ" مغامرة كتابة"، فيقول عن تجربته :" كلّ رواية أكتبها أريد أن تتجاوز الأخرى. كلّ مشروع روائي تحطيم للمشروع الرّوائي الذي كتبته. عندما أنهي رواية، أرى ضرورة كتابة أخرى، حتى أعوض عدم اقتناعي بالرّواية التي أعطيتها للمطبعة. وهذا مطلب الأفضليّة. فعندما أطالب بالثورة، أثور على نفسي في المضامين التي أطرحها، وفي الأشكال التي أكتبها. أرى أنّ المتخيّل دائمًا ثورة واستمرارية للثورة التي قد لا تتحقّق اليوم، ولكن لابد أن تتحقّق. فالأدب سفر اللانهاية " [1].

ومن ضمن النماذج التمثيليّة، لمبدأ التجاوز، نلتقي مع الناقد المبدع عبد المالك مرتاض في روايته "الخنازير ، التي حاول فيها تمرير وعي نظري ينحو به نحو الرّواية الجديدة في فرنسا لدى روب غرييه ونتالي ساروت وغيرهما، وهو المسعى الذي اشتغل عليه في روايته" صوت الكهف" كما لاحظ الناقد حسين خمري، التي" تبدي صلة وثيقة مع السرد الحداثي الغربيّ - ومع الرّواية الجديدة خاصة - وانجازاتها النّظرية عند كل من نتالي ساروت وميشال بيتوروجان ريكاردجو وألان روب غرييه، وتعيد تشكيل بعض أجواء روايات روايات غابريال غارسيا ماركيز(...) وتحيل على حقل تاريخي معيّن هو بداية تشكّل الوعي الوطني عند الشعب الجزائري والمخاض العسير الذي رافق تلك المرحلة ثم التحوّلات التي أنجزت عن هذا الوعي" [2]. واللاّفت في تجربة عبد المالك مرتاض قدرته على تطويع الشكل الرّوائي وتعزيزه بالرؤيتين الفنيّة والجماليّة لرواياته وتأكيد نزعتها الإنسانيّة .

لا شك، إذن، أنّ الرّوائيين الجزائريين ظلوا يفتشون عن الفرصة، التي بإمكانها أن تكون نقطة تحوّل في مسار الإنجاز الرّوائي، وتبعث تجديدًا لتجنب مراوحة المكان والاجترار، فكان لتشكّل الوعي النّظري تحت تأثير المثاقفة بالاطلاع على الرّواية الغربيّة وخاصة الفرنسيّة بما في ذلك التطوّرات المعرفية في حقول الدّراسة الأدبيّة. وهنا لابد من الإشارة بالدور الهام الذي

[1] - بوجمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية ، مرجع سابق، ص 58.

[2] - حسين خمري: فضاء المتخيّل، مرجع سابق ، ص 156.

لعبته الجامعة الجزائرية في إشاعة المفاهيم النقدية الحديثة، بعدما أصبحت موقعًا للتّلقي الجمالي للنص الروائي الجزائري، فضلاً عن تحسّس بوادر انهيار المعسكر الشرقي الاشتراكي بكلّ ما يحمله من دلالات عميقة على فشل المشروع الاجتماعيّ وآماله العريضة.

ففي ظل هذه الظروف ظهرت على السطح تصورات أدبيّة جديدة، تستند على وعي معرفي وجمالي كمنحى لتثوير السّرد الرّوائي الجزائري، فلربّما " **نقطة التحوّل من التّقليدي إلى الحداثي تأتي من خلال الاهتمام بالوعي الفردي Individuel consciousness، فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور إلى التجديد، وأصبح الوعي هذا هو الأصل في الخلق والإبداع**" [1]، فضلا على أنّه ضرورة حياتية ومرتكزًا للمعرفة، وهذا ما كان له الأثر في تنوّع أسئلة الاشتغال الحداثي/ التجريبي في النماذج السابقة الذكر، تبعًا لاختلاف التمثّل للحداثةفي الممارسة الرّوائيّة والنّظرية النقدية ، فبعض الرّوائيين عمد على التأصيل باعتباره " السبيل الأمثل لتحقيق حداثة تجربته الرّوائية كما هو الشأن مع واسيني الأعرج " [2] ، الذي اشتغل في **نصه** " نوار اللّوز" على التراث باستدعاء السيرة الهلالية، وتضمنت شخصيات الرّواية المواقف والقضايا الشخصيّة والوطنية بين المعارضة والمفارقة، وتعالقت بنيّة الخطاب السّردي مع علامات الانزياح، والرّوائي و" هو يوظف سيرة بني هلال انتهى إلى إنشاء سيرة جديدة لا تقطع أسبابها بالسيرة الأصل، بل تُشكّل امتدادًا لها وتجاوزًا في الآن ذاته، ممّا يفضي عليها سمة التميّز عما يمارس من أشكال الكتابة الرّوائية " [3] ، كما انفلت الأعرج من أسر التقاليد الرّوائية السائدة " في روايته " مصرع أحلام مريم الوديعة " التي تنقلب على مواضعتها ، وتتمرّد على سننها، مؤسسة سلبيّة شاملة مبرمجة على مستوى المحكي الرّوائي في شكل إستراتيجيّة نصانيّة لها وقعها الخاص" [4]، خاصة على مستوى الخطاب كتكسير عمودية السّرد وتداخل الخطابات. كمايتركّز الاشتغال الحداثي في هذا النّص على شعرنة الخطاب الرّوائي، من خلال التعالق بين السّردي/ والشعري، و الانزياح باللّغة الشعرية عن اللّغة أو التفاصح الذي

[1] - محمد شاهين : آفاق الرواية ، البنية والمؤثرات ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سورية ، ط1، 2001، ص 10.

[2] - بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق ، ص ص 9- 10.

[3] - بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، مرجع سابق ، ص 470.

[4] - رواينية الطاهر:المنولوجية ومأساوية الذات في رواية مصرع مريم الوديعة ، منشورات دفاتر المركز، وهران الجزائر ، رقم – 11- 2005، ص 79.

وسم التصوّرات السائدة التي رام أصحابها الاشتغال على اللّغة بأفق حداثي بتوظيفها كفضاء إبداع لا سبيل إخبار/ أو تواصل فحسب. أما نصه " "**ضمير الغائب / الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر** " [1]، يبدو سؤالاً مركزيًا لجميع أعماله الرّوائية. فهي رواية تطرح علاقة المثقف بالسلطة، بل إمكانيّة تجاوز المثقف للسلطة، حيث" لم يصبح مصدراً لها وتعليل ذلك .. اختلال التوازن في المفاهيم والتصورات والأكثرمن ذلك الاختلال في معنى السلطة التي أكرهت دلالتها لتكون قرينة بالعنف والقوة ولم تترتب في سياق حضاري " [2]، ومن، ثمّ تؤكد رواية " ضمير الغائب " من خلال شخصيّة الصحفي "الحسين بن المهدي بن محمد " صعوبة تحقيق مثل هذا التطلّع في ظلّ سلطة قمعيّة، حيث ينتهي بحث هذا الصحفي عن حقيقة والده إن كان مناضلاً أو خائنًا إلى الجنون بعد مغامرة كتابة تحوّلت إلى طقس خرافي.

وما ينبغي التأكيد عليه، هو أنّ نص "ضمير الغائب" بقدر ما يتمحوّر في نقد الوجه القمعي للسلطة والوضع المتهافت للصحافة، فإنّه استشرف "وضعًا قاسيًا كان في طور التكوين، لينفجر عام 1988، ويتحول بعدها في سنة 1993 إلى مأساة وطنية " [3]. ونظرًا للخصوصيّة التي وسمت تجربة واسيني الأعرج، والتي تتجلى في الاستمرارية المعرفيّة الأدبيّة كحفر في الذّات والواقع والتاريخ، ونظراً أيضاً، لتراكم نصوصه السّردية الآخذة في التبلور والنضوج إلى يومنا هذا، بما يفسح المجال للرؤية النقدية الشمولية، فقد تخيّرت الأطروحة مفهوم " الاشتغال السردي الحداثي" كمفهوم لمقاربة المظاهر التي تحدّد تحول السرد الروائي في هذه التجربة لرصد آليات إنتاج السرد الرّوائي بأبعاده البنائيّة والحكائيّة والجمالية، وقدرتها في بلورة مفهوم الحداثة والاشتغال عليه نصيًا، ويتطلب الأمر إطارًا نظريًا وإجرائياً يبقى متعددًا سيكون مداره الفصول اللاحقة من هذا البحث .

والحاصل، لقد اغتنى التّخييل الرّوائي الجزائري مع وسيني الأعرج، وكتّاب عقد الثمانينيات، حيث تحقّقت طفرة نوعيّة، يُمكن من خلالها التماس بوادر الحداثة الرّوائية بالجزائر، تجسّدت في **الجرأة** في ملامسة عمق تحوّل الرّاهن وإكراهات الإيديولوجيا، لكنّها

[1] - نشرت رواية " ضمير الغائب أول مرة متسلسلة في جريدة المساء عام 1986، ثم طبعت من قبل اتحاد كتاب العرب، دمشق ، سورية ، 1999.

[2] - عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 224.

[3] - واسيني الأعرج: ضمير الغائب /الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ،2001، ص ص7- 8.

جرأة كانت تتشكّل ببطء بمساءلة قيّم اجتماعيّة وسياسية باعتبارها علامات دّالة على تحوّل المجتمع الجزائري في بداية الثمانينيات، وما مصادرة نص" زمن النمرود " للحبيب السائح و" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " لواسيني الأعرج، إلاّ مؤشرًا على ذلك، فقد استطاع هذا الجيل بالمعنى الزمنيّ، توليد حداثة روائيّة انطلاقًا من التمرّد على حالة الإشباع " للدوكسا" التي أرخت سدولها على موضوعات الواقع السياسي والاجتماعيّ والثوريّ.

لذلك كلّه، تجدر الإشارة إلى أنّ وعي المبدع الجزائري باللّغة كفاعلية حداثيّة في النّص السّردي، وأنّ هذه الفاعليّة وليدة استقلالية النّص، هو ما حفز على التحرّر من" الامتلاء الإيديولوجي" مرورًا بزخم التقاطعات النصيّة التي تجعل النّص الحداثي منفتحًا على أجناس أدبيّة وملتقى خطابات متنوعة أدبيّة أو غير أدبيّة/ التراث الشعبي الشفوي والموروث الحكائي العربي، وصولاً إلى أشكال التلاعب بالأزمنة، وتكسير الحبكة التقليديّة وملامسة باطن التطوّر الذي طرأ على وجود الإنسان كذات وروح،استجابة لحالة القلق والتململ التي عرفتها فترة الثمانينيات، وما نتج عنها من تأمل وإعادة النّظر في تطبيقات الإيديولوجية السبعينيّة و أوهام السياسة الاشتراكية، وما تبعها من اهتزاز القيّم، ومن آفات اجتماعيّة وأخلاقيّة كان نتيجتها ذلك الشرخ الذي حدث في أكتوبر 1988، كشفت عن تحوّل القيّم الجمالية في الرّواية ومكّنت النّقد من التعامل مع مناهج حديثة في البحث عن جمالياتها.

وإذا تساءلنا لماذا كان الأمر هكذا، قادنا الجواب مباشرة إلى أنّ هذا الاشتغال السّردي تركيبًا وخطابًا ودلالةً، شكلت اللّغة فيه عنصرًا أساسيًا، بما هي حاصل التطوّر، حيث اتّجه الرّوائيون الجزائريون صوب الكتابة بعدما أدركوا " بوعي كبير أنّ اللّغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنّها أصبحت فعل إبداع قادر على بناء نص روائي متميّز تشتغل صيرورته داخل اللّغة/المجتمع " [1]. ذلك أنّ انفتاح الرّواية على ما لّحق باللّغة وطرائق التّعبير من تطوّر قد يكون ذا وظيفة مزدوجة: فهو من جانب يعكس تحوّل الرّواية ذاتها، أي تحوّل شكلها ومادتها ووسائل التّعبير، فهي ليست أداة للتعبير فحسب، وإنّما أيضا مادة للاشتغال، ستمكّن الكتابة الرّوائية من أن تصبح في الغالب كتابة تجريبيّة تُعيد إقامة صلات جديدة بالتراث وصلات

[1] – بوشوشة بن جمعة : مباحث في رواية المغرب العربي ، منشورات سعيدان ، سوسة ، تونس ،ط1، 1986،ص 85.

جديدة بالمتخيّل في خصوصياته وفي أبعاده الكونية" [1]، لذا لم يكن يُلتفت على أهمية اللّغة في السّرود الرّوائية السابقة. ومتى كانت اللّغة مستقلة، كانت أقدر على تملك الفعل الحداثي، أي أن تُبدع تعابيرها الإنزياحيّة، وتعمل على ترجمة الواقع إلى تعابير مجازيّة شاهدة ودالة، في شكل مساءلة جريئة للذّات والواقع والتاريخ، وتنشد قاع المجتمع، لا لتهادنه بل تختاله، وتسعى لخلخلة قيّمه وتقديم المُتعة والمعرفة، بالرّهان على آليات الصياغة الفنيّة كإمكانية لتوسيع أفق الكتابة والتّخييل خارج النّمطي، ممّا يمنح للرّواية الجزائرية صفة الفّن الذي يجعل العالم يتجاوز مآسيه ومحنه، فالجمال - والجمالي - حسب هيجل " ليس أثرًا طبيعيًا بل صنع إنسانيّ يرتبط بالعمل وبفاعلية الإنساني " [2]، ورؤيته الجديدة والفاعلة في حركة الزّمن.

وعليه، يُمكن الخلوص من ما تقدم، إلى أنّ الوعي بالمأزق الكلاسيكي، أو بالأحرى نصوص زمن التأسيس، جعل تحوّل القيّم الجمالية في الرّواية الجزائرية يرتبط من سؤال الأشياء إلى سؤال اللّغة وسؤال الكتابة، وليس من خلال الكفّ عن الاشتغال عن موضوع الثورة والواقع، وأن تحدي الحداثة والنزوع التجريبي تتحدّد في صيغتين:

أ/الصيغة التجديدية التي اكتسبت أبعادها من الوعي النظري ومن المقروء المنجز للرّواية الفرنسية،وذلك للاستفادة من تقنياتها،بخلق حرية في التعامل مع المكونات التقليدية، والرّهان على الكتابة وإعادة إنتاجها.

ب/ صيغة تراثية تجديدية:التي اكتسبت أبعادها من استلهام التراث، سواء في أشكاله السيرية والحكائية أو الأسطورية أو الشعبية، بحثًا عن فرادة وتوسيعًا لأفق التّخييل سواء على مستوى القصة أو الخطاب.

هكذا، إذن، أميل إلى القول أنّ الوعي الحداثي في الرّواية الجزائرية، ظلت نماذجه آخذة في التبلوّر، كما تؤكد نصوص العقد الثامن، بما يقرّب هذا الوعي **من التجريب والتجديد**، وبما هو أحد تمثلات النموذج النظري لتجارب غربيّة وعربيّة. بمعنى أنّ الرّوائي الجزائري لم يحقّق تحررًا أدبيًا وفكريًا بالتوازي مع تحقيق تحررًا من تلك المراقبة التي مارستها المؤسسة الثقافيّة والسياسيّة. ومن ثمّ، كانت أهم" آليات التجاوز" اشتغال على الخطاب وتطوير الفنّ

[1] – عقار عبد الحميد : الرواية العربية /إشكالات التخلق ورهانات التحول (ندوة) مجلة الآداب، ع7/8، تموزآب، 1997، ص 59.

[2] – نايف بلوز : علم الجمال عند هيجل ، مجلة دراسات عربية ، دار الطليعة، بيروت ، ع12، أكتوبر، 1986،ص 81.

الرّوائي لتجاوز حالة الإشباع الإيديولوجي التي وصلت إليها الرواية الجزائرية في المرحلة الواقعية السابقة، وتجسّدت كنوع من الحوارية المعرفيّة كشفت **الضعف التخييلي** للنصوص السابقة من خلال البحث عن الذّات على صعيد الكتابة وأسئلة الواقع المعيش.

وعلى الرّغم من ذلك، لا يمكن الحديث عن لحظة حداثية فاعلة على مستوى البنى العميقة للنصوص الرّوائية في تجارب موجة العقد الثامن باختلاف رؤاهم الفنيّة ونظرتهم إلى مفهوم التجاوز الوجدانيّ للحداثة الاشتراكية أو في الممارسة النصيّة، لأنّها لم تؤثر في المرجعيات الفاعلة في الإبداع والثقافة وتلقيها. وهذا مالاحظته الباحثة آمنة بلعلى، فتقول في هذا السياق:" لا ننكر أن هذه الرّوايات كانت تُؤسس لمعايير جديدة لحركة المتخيّل وآلياته من أهمها مراعاة الشرط التداولي للقارئ الجزائري، لقد كان من الصعب على الرّوائي الجزائري أن ينخرط في حركة التحديث متجاوزًا هذا الشرط مثلما فعل روائيو بقية أقطار المغرب العربيّ الذي كفوا في هذه المرحلة عن قول الثورة كما لحظ ذلك بن جمعة بوشوشة " [1]. ولربّما ينطبق ذلك حسب - جيرار جنيت - على حالة الأنظمة الشمولية التي تحرم بعض الأفراد من عناصر المتعة الجماليّة التي يرغبون فيها، أو تفرض عليهم ما هم غير راغبين فيه، بطريقة فيها اعتباطية وذلك عن طريق القوة" [2]. فالأمر، إذن يحتاج إلى مشروع ثقافي تحرري يعيد بناء متخيّل المجتمع الجزائري ويفكّك متعاليته، وهذا ما وعاه الرّوائي الجزائري،حين أدرك أنّ القارئ الرقيب ليس حيادي، ويضع الإشكال السياسي على رأس اهتماماته.

وصفوة القول أنّ الاشتغال الحداثي تجلى في أشكال وصيغ تجريبيّة، ولم ينطلق إلاّ من خلال المرور بالأشكال التقليدية لتجاوز بنيتها، ومنها تنطلق ارهاصاته، وأسئلته. فالوعيّ بمأزق النّسق الواقعي الاشتراكي الذي جسّده نصوص الرّواد أتاح للفاعليّة الإبداعيّة الجزائرية في العقد الثامن، أن تُلعن القطيعة معه بكلّ أبعاده الإيديولوجية والفنيّة، مؤشرة على تبلور وعيًا لحالة الإشباع التي وصلت إليها الرّواية الجزائرية، وأضفت عليها سمات جماليّة مغايرة على مستوى الصيغ والأشكال واللّغة، فكان استدعاء طرائق سرديّة وخطابيّة جديدة لتشييد بنى

[1]- آمنة بلعلى : المتخيّل في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 74.

[2]- Gérard Genette : Figures Iv. Edition du seuil. Coll. poétique .Paris. 1999. p7.

دلاليّة مغايرة، تنهض بجعل الرّواية عملاًحرًا يشتغل على تكسير الحدود بين الأجناس واستغلال التراث والتاريخ، ونشدان الحرية باعتبارها شرطًا وجوديًا.

وكان بذلك، مبدأ التحوّل واشتغال التجاوز السبيل الأمثل لتحقيق لحظة قطع مع مرجعيّة روائية سابقة لها، تحدّدت كمسألة **تجريبيّة في صورة حداثة نصيّة** تنحدر من الرّحم الفكري والوعي النّظري، وكان من أبرز سمات هذا الأفق تأكيد- جيل من الرّوائيين قطعوا بين رواية السبعينيات والثمانينيات - على" أنّ المتخيّل ينبع من رؤية الكاتب الانتقاديّة للواقع" [1]، والنزوع نحو تغليب الثقافيّ- الأدبيّ على السياسي الذي بدأت"سلطته" تضعف تدريجياً، ثمّ النزوع نحو البحث عن ذات الإنسان وذات الكتابة على السواء، بحكم أن الرّواية الحديثة امتلكت من الوعي أنّ الإنسان مشروع متغيّر ومتقلّب، خاصة و "أنّها انجاز وعي ونتاج وعي" [2]، لتكريس الذّوق الجماليّ على المستوى الشّكليّ و التّخييلي بعدما كان المضمون يُشكّل مصدر إغواء بعض القرّاء الجزائريين في فترات سابقة.

4.- 3. الاختلاف النّصي وحداثة الحكاية /الواقعيّة الجديدة

لئن كانت الثمانينيات وما بعدها قد شهدت رسوخًا - اشتغاليًا سرديًا - في أفق الحداثي التجريبي لنصوص الرّواية الجزائرية مع سرود الحبيب السائح وواسينى الأعرج، ورشيد بوجدرة وغيرهم، والتي تعدّ من النصوص البانيّة لبوادر حداثة هذه الرّواية، من أجل مزيداً من فهم الواقع وتغيير الرؤية إليه، فإنّ مسار الكتابة الرّوائية خلال العقود الثلاثة الأخيرة الماضية،إلى اليوم، عرف تطورا نوعيًا بارزًا، تميّز بالخصوبة والتنوّع شكلاً ومضمونًا، مُعلنًا عن إبدالات وتقاطعات مع الرّوايات السابقة.

وذلك ما تتفق علية معظم الرؤى النقدية التي سبق وأن أشرت إليها، وأكده أحد الباحثين على أنّ مرحلة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة" قد شهدت ظهور رواية جديدة باللّغة العربيّة على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدّموي المأساوي (...) ومن أهم خصائص رواياتهم التحرّر من قيود الرّواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المُهيمن، وإسماع خطاب الذّات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته،

[1] - آمنة بلعلى : المتخيّل في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 60.

[2] - ماجد صالح السامرائي : التقنية الروائية والتأويل المعرفي، مرجع سابق ، ص 19.

والعناية بالطرائق الفنيّة، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها" [1]، بما يُؤشر على اقتحام تجارب ومعارف ورؤى مختلفة لجيل مختلف، ينضاف إلى أجيال سابقة عليه تغيّرت حساسيتها الإبداعية ورؤيتها الفنية، يشقّ لنفسه طريقاً مستقلة، وروايته ذات" محتوى ولبوس فنيّ مغايرتين، تتراوح بين خصائص التجربة السردية العربيّة الجديدة كلّها، وضمنها الأجنبية، أيضًا، وبين ما يُمكن أن يميّزها كعناصر من إبداع الذّات المحليّة وشواغل أناس ومجتمع يبحثان عن مصير وأفق حياة أخرى، غير ما أتيح لهما حتى الآن، أو ما عاشاه بأوضاع شتى" [2] ،لأسباب متشابكة امتزج فيها الواقع الجزائري بكلّ ما هو اجتماعي وثقافي وسياسي، بأسئلة الوعي النظري بالكتابة وبإشكالاتها.

في هذا الأفق برزت كتابة بديلة خلقت مقاييسها التي تتلاءم مع التّعبير عن المضامين المتولّدة في الظروف الجديدة، وهي ظروف ليست عادية كبساطة وانسيابيّة واقع الستينيات والسبعينيات في الجزائر و الوطن العربيّ، ولا في وضوح معطيات الواقع الغربي، لأنّه واقع متشظي تتشابك فيه الأوضاع الاجتماعية عن السياسية وعن الأيديولوجيا، فضلاً عن انخراطه في حرب أهليّة غير محدّدة الأهداف كان من تداعياتها على الرّواية أزمة كتابة و محنة كتابة وعنف كتابة، وبكل ما يزعزع الإيمان الرّاسخ بالثوابت الموروثة في كلّ تجلياتها ،حيث انتقل المشروع السّردي الرّوائي الجزائري من"عنف التقاليد،إلى عنف المشهد والانفعالات، عنف النّص، عنف التخييل، عنف اللّغة، وهذا التعدّد الدّال على تعالق هذه الرّواية بواقعها الاجتماعي الذي أنتجها، كشف فوضى الأشياء وعبثها، حيث عنف الجماعات الإسلاموية، والقمع العاري لسلطة عنيفة، كما أنّ هذا التعدّد عبّر عن تنويعات رمزيّة للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة " [3] والتّخييل السّردي.

---

[1] - ينظر: حسن المودن :"جدل الجسد والكتابة في رواية " شجار القيامة للروائي الجزائري بشير مفتي"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو، الجزائر، عدد 4، جانفي 2009، ص 60.

[2] – المديني أحمد: تحولات النوع في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 89.

[3] - ينظر: ملاح كيساء ميساء ، كتابة العنف / عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي ، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، دار هومة للنشر، الجزائر ، 2008، ص 234.

لكأنّ الأمر أصبح يعني تحولا في العلاقات الاجتماعيّة بالشّكل الرّوائي الجزائري، ممّا جعل النّص السّردي أمام جملة من التّحديات الجمالية، فما كان من الرّوائيين الجزائريين إلاّ أن يسارعوا الخطى الإبداعيّة لمواكبة تحوّلات الواقع الجزائري لإحداث تميّز المتن السردي خطابًا وحكيًا واختيارات جماليّة وفنيّة في ظرف تاريخيّ مميّز بخصوصيته، وهي التي تتّصل بعلاقة التناقض بين أحلام الإنسان وطموحاته، وقيود المجتمع بكلّ سلطاته التقليديّة والحديثة، أو تتّصل بالإجهاز على متحقّقات نهضويّة تنويريّة عدّت مكتسبات لتثبيت الحداثي، خاصة بعد النهاية المُفجعة التي انتهت إليها تجربة الانفتاح الديمقراطي الفتيّة، التي وإن أنهت هيمنة السلطة التي فرضت نفسها على الحقل الثقافي من قبل، فإنّها من جهة أخرى، رسّخت وعيًا بانهيار كلّ البنى التي **راهنت عليها الحداثة الماركسية الاشتراكية التي أُعجب بها السياسي و أُرغم عليها الثقافي - وفي عمقه الأدبيّ الرّوائي في المراحل السابقة.**

فلا شك، إذن، أنّ ما بعد أحداث أكتوبر 1988، وما نتج عنها من فشل السياسة التحديثيّة التي تزعمتها قوى ثورية اشتراكيّة، وما تبعها من تحوّلات مأسوية على الصعيدين السياسي والاجتماعي في العشرية السوداء - 1992إلى سبتمبر 2005*- ، أحدث انقطاعًا: في الفكر الجزائري، ومن ثمّ في الرّؤية والموقف، فجاءت الرّواية انكساراً وتعبيراً عن السقوط المفجع وانهيار الخطاب السياسيّ السّائد، لكأنّ النّص لا يعيطينا وعيًا بالواقع بقدر ما يقدّم لنا الواقع، وهذا ما شرّع مجال الاشتغال على وعي روائي مغاير ومختلف، ومن ثمّ انفتح مشروع السّرد الرّوائي الجزائري على مُمكنات حداثية قلمّا كانت تطاله في السابق، فالصراع الذي كان في النصوص السّابقة "مع آخر واضح الهوية، أصبح صراعاً داخل الذات، أو بين ذات وذات تتمزّق هويتها، أو بين" أنا" يقتل ذاته، أو بين قاتل هو ضحيّة تقتل ذاتها، فلم يعد الآخر واضحًا، فهو أنا يتبادل المواقع وتتمارى صورُه المزدوجة والمتقاتلة..، لذا فالمسار الشامل والعام وضع الشخصيّة الرّوائية أمام البحث عن ذاتها، وفي هذا البحث عن الذّات بدت معاني الوطن والهوية والانتماء مرتهنة بمبدأ وجود الـ "أنا" من حيث علاقته بذاته" [1]، لذلك توقّد الإبداع

[1] - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية ، مرجع سابق، ص 40.

*- أشير هنا، أن سبتمبر 2005، هو التاريخ الذي تم فيه الإعلان عن " ميثاق السلم والمصالحة الوطنية في الجزائر.

الرّوائي من خموله، وتجلّت تيمات الموت، وعنف الإرهاب، وتهميش المثقف، والرّعب، والتّخلف، والتدمير، والمنفى. والتشظي الشعوري، و بدا فيها الانفراج محنة تستبطّن شكلاً آخر للضياع الفادح ممّا زاد من تعميق واقع اليأس والإحباط. فظهر خطاب الأزمة في الثقافة الجزائرية، وهو خطاب يبدأ بالظهور في أي ثقافة عندما يظهر نوع مختلف من الوعي وطرائق مختلفة في فهم وتلقي المؤشرات، سواء التي يبعثها الواقع أو التي يتضمنها المتخيّل الأدبيّ والإبداعيّ " [1].

ولأنّ الرّواية تعبيرعن مجتمع يتحوّل، كما يرى ميشال بوتور، رافق التّعبير الرّوائي الجزائري التحوّلات العميقة والمفجعة بمزاحمة الواقعي بالتخييلي وجعله عنصراً روائياً من بين عناصر أخرى، لينتج مناخًا من الوعي بطبيعة المرحلة ومشاهدها، للتّعبير عن حالة مناخ جزائري، تتغذى منه العوالم التخيليية لتشخّص تحوّل سياقاتها وتكسر الصمت عن الفضاء السياسي، لذا أحسب أنّ المشروع السّردي الرّوائي الجزائري وجد في تحول سياقاته، المعطف الذي يُمكنه أن يخرج منه، ليس بمعنى خرق أو تجاوز نصوص/النّص التأسيسي كما سبق وأشرت، بل كحتميّة **للاختلاف** تُعبّر عن جديد في الكتابة الروائيّة تُحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع، وهذه الحتميّة تُمليها ضرورة السياق الذي تتحرّك في بحره وتمتص كثيرًا من خصائصه، خاصة على مستوى تبنينها، لأنّ الأعراف السّردية والجماليات السّابقة قد لا ترتقي بالكتابة الرّوائية الجزائرية إلى تحقيق صفة الخطاب الباحث عن حقيقة الحاضر المعيش - من جهة - وبلورة وعيًا حداثيًا باعتماد المتخيل السّردي" عبر المفارقة والمعارضة وانفتاح النّص وتداخل الأجناس والأصوات وإقحام الهامش والعجائبية والسخرية، وكلّ ما يزيح فكريًا وإيديولوجيًا وسرديًا الأنساق الدّلالية والتصوّرات القبلية للنصوص السابقة ذات السرد التقليدي، الذي يكون فيه الرّاوي مشيراً إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجًا للأحداث ومبتكراً للحكاية ومتحكمًا بحركة الشخصيات ومصائرها " [2]، كما تجلت تنويعات سردية داخل النص الروائي الواحد .

والحال، أنّه ثمّة منظور تأليفي لنصوص المحنة الجزائرية يختلف عن الرؤية الرّوائية التي انبنت به روايات المراحل السابقة،إذ يُمكن الإقرار بالاختلاف على مستوى أفق المتخيّل

[1] - محمد معتصم: المتخيّل المختلف، مرجع سابق، ص14.

[2] - ينظر: موسوعة السّرد العربي (مجلّدان)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، ط2،2005، ص 177.

والتنوّع على مستويات البناء وطريقة المعمار الفنيّ، وهذا الاختلاف ينسجم مع أغلب النصوص الرّوائية التي صدرت في هذه المرحلة، ويصعب حصر النصوص التي اشتغلت في هذا المنحى وساهمت في إثراء المشهد الرّوائي الجزائري. فإلى جانب الجيل المؤسس، في السبعينيات، والمجدّد في الثمانينيات ظهر جيل جديد من كتّاب الرّواية الشباب - باعتبار البعد الزمني- ، حيث ظهرت نصوص في مجموعها في فترات متقاربة، تجسّد حيرة المثقف وقلقه، إن لم نقل تراجعه عمّا كان ينادي به، ويفعل بالدفاع عنه، والقصد جيل الرّواد، وهذا ما حقّق إنجازًا نصيًا " تعاطى موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيًا واقتصاديًا وثقافيًا، حيث التقى الطاهر وطار في "**الشمعة والدهاليز** "مثلاً مع واسيني الأعرج في "**سيدة المقام** "، في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها ،كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في "**فتاوى زمن الموت** " ومحمد ساري في " **الورم** " وبشير مفتي في " **المراسيم والجنائز** "، ونلتقي في هذا الصدد بشخصيات مهزوزة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه.

لقد أرخت مثل هذه الرّوايات لمرحلة العنف بكلّ تفاصيلها. حتى تحوّل الأمر إلى محنة في الكتابة قبل محنة الواقع " [1]. وفي كلّ هذا، فإنّ واقع المقاومة والتطلّع والحلم فرض نفسه هو الآخر في مسيرة الرّواية الجزائرية و" أصبح البحث أشد تعقيدًا في القول الرّوائي والتعبير عن هذه التحوّلات والتغيرات بلغة فنيّة تختزن حركية تشكل رؤية جديدة تؤسس –تدريجيًا- لمكانتها وتزيح رؤية يبدو أنّها لم تعد قادرة على صوغ تعبيراتها وعنف اللّحظة وتحولاتها " [2]، فصارت الكتابة الرّوائية هي الهوية المحتملة للكاتب الجزائري، وهي شرطه الإنسانيّ شبه المفقود، وهي مجلى الذّات والتاريخ والوجود والكينونة، من خلال طرح أسئلة جديدة تتعلّق بالكتابة والمعرفة منظورًا إليهما من زاوية مغايرة لما ساد من قبل للخروج من إكرهات الإيدلوجيا، كما تمثلها نصوص زمن التأسيس، ممّا يستلزم إضاءة مساهمة هذا الإبداع السردي ، ومنطقه التخييلي في تصوّر الحداثة والاشتغال في أفقها.

وكيفما كان الحال، فقد استمر التّخييل الرّوائي الجزائري في الارتباط بالمتغيّرات الاجتماعية والسياسيّة المحليّة بشكل بارز، خاصة بعد تحوّلها إلى محن وكوابيس تستبطن

[1] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 77.

[2] - شعيب حليفي : التّعبير الروائي والتحوّلات ، ضمن كتاب جماعي " الأدب المغاربي اليوم " مرجع سابق، ص 38.

شكلاً آخر للضياع الفادح، الذي أسعف على ابتداع عوالم متخيلة " تنطوي بنياتها على أهم محدّدات رؤيتها" [1] تحققّت على مستوى الكتابة وعلائقها البنائيّة. وهي رؤية تنبض في فؤاد وعي جيل جديد" حصد الثورة المغدورة والمتمثلة في اندلاع العنف وصعود الأصولية (الإسلام السياسي)، ووصاية العسكر... وهو جيل ينتمي أكثر إلى عالم مطبوع بالهيمنةالتقنيّة والعولمة وتبدل القيم الموروثة، لكن جزءاً من ذاكرته يحمل إشراقات وعقابيل من الماضي الجزائري القريب، ويعيش موزعا بين محنة الأفق المعتّم المسدود " [2] .

ولعلّ كلّ ما سبق ذكره، يتضمنه السؤال التالي: فهل كان ما آل إليه المتخيّل الرّوائي الجزائري مشروطًا بالمحنة الجزائرية ودمار البني الواقعيّة المرجعيّة؟ ، وهل يُشكل هذا تحولاً سردياً يؤسس لمنطق حداثي ما في الرّواية الجزائرية لمرحلة لم تستقر معالمها الفنيّة بعد؟ أم شكل مستمر مازال يبحث عن لغة روائيّة تقول في الآن نفسه الذّات والواقع والتاريخ دون أن تكون تابعة لأحد سوى نهر التّخييل الإبداعيّ في مجرى الحداثي اللاّ منقطع؟.

الحق، ليس لحداثة الإبداع حدود أو قوانين مسبقة، وبالإمكان الحديث عن اشتغال سردي حداثي، كأحد صيغ الكتابة والأشكال والأنماط المقترحة، والاختراقات الكبرى التي أنجزها السّرد الرّوائي ليشخص البحث الدّائم المتجدّد عن عوالم مختلفة يروم من خلاله المبدع الرّوائي التجاوز المستمر و تحديث الشكل الرّوائي الجزائري في ارتباطه بالمتخيّل من جهة، وبنبع الواقع الاجتماعي من جهة ثانية، من خلال اتّخاذ الكتابة متخّذ لعب خلاق و نشاط لغوي وتخييلي يخلق النّص الفنيّ الذي يتفاعل جدليًا مع تحولات الواقع الجزائري بمختلف تجلياته، وتحوّلات الذّات المبدعة في رؤيتها للإدراك هذا الواقع ولطرائق وأنماط التّعبير عنه ولكيفيات استيعابه واستنطاقه، تجلت في إنتاج تصوّرات جديدة حول قضايا الذات والمجتمع والتاريخ، في صيغ حكائية وأدوات سردية متنوّعة شخصت التحوّلات فنيًا وجماليًا.

ولعلّ المتأمل في نصوص الرّواية الجزائرية لموجة الجيل الجديد - بغض النّظر عن الكتّاب الذين تمرّسوا بالفعل الإبداعيّ في المراحل ولم يتراجع إنتاجهم النّصي - ، الذي

---

[1] - صبري حافظ: البنية الروائية كمرآة للتفكك الاجتماعي، مجلة العربي الكويتية ، عدد 366، ص 245.

[2] - محمّد برادة: شجاعة الفارس المنهزم /قراءة في رواية " أرخبيل الذباب لبشير مفتي ، صحيفة الحياة بتاريخ 24- 06- 2004. الموقع الإلكتروني www.daralhayat.com.

اقتحم مجال الكتابة الرّوائية وأراد أن يزاحم بنصوصه جيل السبعينيات والثمانينيات، والتي استقطبت اهتمام الدّارسين والباحثين، من قبيل " ذاكرة الجسد/1995 " و" فوضى الحواس / 1997" لأحلام مستغانمي و" رأس المحنة 1+1=2003/0" و "سرادق الحلم والفجيعة " لعز الدين جلاوجي " و" قضاة الشرف / 2001" لعبد الوهاب بن منصور ، و"فتاوى زمن الموت/1999" لإبراهيم سعدي و" السمك لا يبالي" لإنعام بيوض ، و" المراسيم الجنائز/ 1998 " أرخبيل الذباب/ 2000" و " دمية النار/ 2013" لبشير مفتي، تمثيلاً لا حصرًا، يخرج من رتابة الرّواية الكلاسيكية ذات الامتلاء الإيديولوجي، ليجد نفسه إزاء تمثّلات كتابية حداثية تقوم على التعدّد والاختلاف داخل حقل روائي تتعدّد فيه الرؤى والاشتغالات النصيّة لتجديد الأداء الفني وتطوير النسيج السّردي.

بيد أنّ ما يوحّد هذا الحقل الرّوائي، المعنى الجوهري لأية حداثة إبداعيّة وفكريّة بما هي أزمة كينونة وهوية متطلعة إلى التأريخ للتجربة الذّاتية بسرد ذاتي يتأمل أنماط السلوك في مجتمع يحيامرحلة تبدّل وتحوّل باستبدال الموضوع الاجتماعي والسياسي أو،في أحسن الأحوال، تذويبه ضمن مكونات حداثيّة أهمها المكوّن السير ذاتي، بدخول" ذات المؤلف إلى الرّواية ليس باعتبارها حقيقة أو واقعاً مثبتاً خارج النّص، يسعى السّرد الرّوائي الذّاتي إلى تأكيد واقعيته، والانتصار له، إنّما المؤلف يدرج ذاته داخل السرد، ليعيد تأملها وتأمل أفكاره ومساره، وهو مايُمكن تسميته بزمن مكاشفة الذّات " [1] الذي يلتحم بالخطاب الثقافي العام والذي يجعل منه قرينًا لمحكي الأفكار عبرالتاريخ الشخصي، حيث تصوير تهاوي قلاع الإيديولوجيا التي كرستها الرّواية السبعينية، كما" فعلت أحلام مستغانمي في رواية " ذاكرة الجسد" ، أو موت المثقف وانكشاف الزّيف كما تجلى عند بشير مفتي في روايته "المراسم والجنائز" ، وتهشّم الذّات والهوية والوطن كما تجلى في رواية "وطن من زجاج" ليسمينة صالح، وهي نصوص في مُجملها تحركت في بحر التحوّلات العميقة للمجتمع الجزائري .

وبما أنّ السياق المتحدث عنه روائيًا يغلب عليه الطابع الفجائعي، فإنّ هذه النصوص لا تدّل إلاّ في كليتها، فلا فصل بين الشّكل والمتن، فهما معًا يتّحدان لخدمة الدّلالة العامة

[1] - زهور كرام: نحو الوعي بتحولات السرد العربي ، مرجع سابق ، ص33.

للنّص. ولعلّ اختيار الرّوائيين لمسالك مختلفة كمغامرة كتابة بكلّ جرأة، يُغني هذا الاشتغال لإثمار أشكال روائية متعدّدة ومتفاعلة ،في ظل إملاءات الحداثة وإغواءاتها، وتحوّلات الواقع بالجزائر، وانهيار منظومة القيّم المعتمدة خلفية، كرؤيا للعالم، حيث تحقّق تنوعًا في الإنجاز النّصي، للشهادة على زمن المحنة وحكي أحداثها بغض النّظر عن الموضوعية في حكي الأجداث مادام الأمر يتعلق بالحالة الإبدعيّة.

هكذاإذن، نلتقي بتمظهرات نصية تشكّل ملامح تشكلية عامة للخطاب الرّوائي الجزائري، تشخّص اشتغالات حداثية قبض عليها الوعي النّقدي وحس التلقي، فتجلت شعرنّة الخطاب الرّوائي مع أحلام مستغانمي في نصها"ذاكرة الجسد"، والتّخييل الذاتي" مع بشير مفتي في روايته "دمية النار"، أو مرادفة للحرية والفردية والاختيار الذّاتي الواعي في خلق العوالم الرّوائية بوصفها"سيرورة من العماء والظلال والتّيه وانفتاحًا على أفق بلا أفق ولا أبواب ولا منافذ على مستقبل مُظلم يتماشى مع ذوات منحطة عن قيم منحطة في عالم منحط" [1]، كما هو شأن نص" قضاة الشرف" لعبد الوهاب بن منصور كما رأى الباحث عبد اللطيف محفوظ. أو بالاحتفاء بفضاء المدينة كعلامة لغوية ودلالة استعارية تتجاوز الحيز البصري، للترميز للأرض والوطن، أي الجزائر، زمن المحنة والمنفى والتأمّل والعزلة، كما هو شأن نص" بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي" حيث التّعالق بين الذات السّاردة، ومحنة المنفيّين، ومحنة الوطن، فيستمد المكان شموليته من انصهار القلق الوجودي، والحرية، ومأساة الأزمة الدّموية، لتنسجم مع المادة الحكائيّة لملاحقة الأحداث والحوافز من جهة، وحالة السارد الباحث عن الخلاص الوجودي من جهة أخرى" [2].

كما اختار عز الدين جلاوجي تقنية المراوغة في رواية" الرماد الذي غسل الماء" ، حيث ركّب هذا الرّوائي عنونة نصه وفق مفارقة ساخرة، فالمفترض أنّ الماء يغسل الرماد، وليس العكس ! ولعل المفارقة تؤكد حالة السخط الدفينة التي تُعانيها الذات داخليا واحترقت بنارها

[1] - عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الدلالة في رواية " قضاة الشرف" ، ضمن كتاب " الأدب المغاربي اليوم " ، مرجع سابق، ص 150.

[2] - رحال عبد الواحد: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري ، مخطوط أطروحة دكتوراه، إشراف رايس حميد، مقرونة بجامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، الجزائر، 2014- 2015، ص 225.

الأكول طيلة تفاصيل بناء المتن وتشعب أحداثه " [1]، ولهذا اشتغل لبناء فضاء مُمكن في عالم الكتابة بنكهتها الخاصة وإقناعها الأدبيّ، حيث وظف المكان لتسريب تمثلاته لعبثية الرّهن الجزائري خلال المأساة الدموية، إلى درجة يعتقد فيها القارئ بأنّ المكان هو بؤرة اشتغال السّاردين ولم يعد وسيلة ديكور كما في الرواية التقليدية، بل قائم بالمعنى الرّوائي الذي عبر عنه السرد، إذ يمكن اعتباره فاعلا مركزيا في أحداث الرواية ... ومن ثم مارس المكان دلالات الضياع والتخفي بطريقة عجائبيّة، ليتجسد كبنية جمالية ودلالية في الرّواية" [2] .

في حين نلتقي في رواية " رأس المحنة 1+1=0" بنداء الساخر لما يُتيحه من نسبيّة التي هي أحد أهم مؤشرات الحداثة في الرّواية بغض النظر عن لغة الكتابة وفضائها الجغرافي، كما هي وجهة نظر أنسب في التعامل الأدبيّ مع واقع اجتماعي معكوس ومع كينونة متشظية، ففي " رأس المحنة" تحضر لغة السخرية بحدّة " عبر ملفوظات هذه الشخصيات، وهي تتفاعل مع بعضها عبر النّقد والتشويه عبر الرسم الكاريكاتوري ذي النبرة الانتقادية اللاذعة، فبقدر ما تدين بعضها، فإنها تدين الواقع المتراجع" [3]، لذا يبدو تشغيل الكاتب أسلوب السخرية لتقديم رؤيته تجاه الوضع الاجتماعي الجزائري في مرحلة من مراحله التاريخيّة الحرجة.

كلّ ذلك وغيره من الاشتغالات النصيّة، يعكس فترة الاشتغال الحداثي النشطة التي تجاوزت جماليات فترة التأسيس للسّرد الجزائري، حيث عملت على تجديد الواقعيّة بإدراك اللحظة ، ومناوشة المقدس بمختلف تجلياته، والتقاط المستجدات المتسارعة التي فرضها الواقع الجزائري الجديد، فرسمت بذلك ملامح تشكيلية عامة لصورة السّرد الرّوائي الحداثي، حيث التنوع في الانجاز النصي والتي" كان منها الكرنفالية وتعدّد الأصوات، وكتابة الذّات المفردة وجعلها محور العالم والميتا- سرد وجعل الكتابة الرّوائية موضوعًا للرّواية، السير- ذاتية والإفادة من الشّكل السيري في الكتابة الرّوائية، ومناقشة الخطابات المعرفيّة المختلفة، وتراسل الأجناس الأدبية والفنيّة، وحضور المؤلف داخل النّص " [4] .

---

[1] - إبراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربي ، مرجع سابق ، ص106.

[2] - رحال عبد الواحد: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، مرجع سابق، ص 226.

[3] - المرجع نفسه، ص 325.

[4] - هويدا صالح : صورة المثقف في الرواية الجديدة ، الطرائق السردية ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2013، ، ص 72.

واللاّفت، أنّه من أهم تداعيات هذه المرحلة على السّرد الرّوائي هو اشتغاله بالأزمة الجزائرية بجعلها سؤالاً مركزيًا " للمتن الحكائيّ تتوالد منه تيمات حكائيّة جديدة في الرّواية الجزائرية، وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي، وهو السؤال المحور والمركزي الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائيّ لأغلب النصوص الرّوائية الصادرة في تلك الفترة التاريخيّة" [1]. بيد أنّ هاجسها الأساس كان البحث عن بعد جديد للشكل الرّوائي الجزائري يستثمر إمكانات جماليّة مغايرة ترتبط ارتباطًا عضويًا بتميّز سياق تلك المرحلة التاريخية، والتي يمكن اعتبارها " الإطار الخلفي " للفعل الإبداعيّ، وتتحدّد هذه المرحلة زمنيًا بتسعينيات القرن الماضي، وهنا تكمن وظيفة السرد" التي تساعدنا - بتعبير فوكو- على إدراج تجربتنا الفرديّة المحدودة في الزمان والمكان، ضمن ذاكرة أشمل وأوسع وهي ذاكرة الإنسانيّة، إنّها الذاكرة الجماعية والوطنية " [2].

وضمن هذا السياق ، أصبحت الكتابة في حدّ ذاتها في مواجهة مقنعة مع المحنة/الموت، حين وجد الرّوائي الجزائري مهددًا بالقتل، كما نجد في نص " ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج تمثيلاً لا حصرًا، الذى يتبدى فيه إنجاز فعل الكتابة، حسب الباحث الطاهر روابنية، كشهادة تخييليّة وإيديولوجية ينهض بها سارد شبيه بقاتل المؤلف الفعلي، ويشكّل هذا السّارد داخل نصه فعلاً إنجازيًا توجهه استراتيجية "الذات"، وهي "ذات سيميائية بوصفها ساردًا ذاتيًا مشاركا في الأحداث ومسيرًا لبرنامج سردي يتم عبره التواصل بين الذوات" [3] الأخرى، لتجسيد علاقات وأفعال وقيّم تاريخيّة واجتماعيّة محدّدة تُعيد الاعتبار إلى العامل الذّاتي إلى التجربة، إلى المعيش المحليّ لتضعه موضع المرجعي الخاص لرواية واقعيّة جزائرية حداثية، تروم معرفة الواقع وقراءة التاريخ لفهمه وتفسيره وتبريره للكشف عن أسباب المأساة وجذور الداء، ورؤية الواقع وتطوّره، بما يعني فهم الحقيقة الاجتماعيّة التي نادت بها نتالي ساروت في الكتابة الجديدة حتى في حقلها الغربيّ.

[1] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر ، تونس، ط1، 2005، ص14.

[2] - ينظر ميشال فوكو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005،ص13.

[3] – روابنية الطاهر : الميثاق السردي في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج ، دراسات جزائرية ، ع 3، مارس 2006، ص 104.

وبناء على ماسبق، فليس اعتباطًا، أن يُجمع الباحثين والدّارسين الذين انشغلوا بالمشروع السّردي الرّوائي الجزائري، في اعتبار التحوّلات التي عرفتها الجزائر مطلع تسعينيات القرن الماضي وما صحبها من شك ومساءلة وضياع وتيه تاريخي، كانت دافعًا للفنّ الرّوائي، وجعلته يمر بفترة مثالية لشيوع مفاهيم الحداثة، التي تستوجب إحداث هزات معرفيّة وفنيّة، خصوصًا وأن المحيط السوسيو- ثقافي والسياسي اعترف إلى حد بعيد للكاتب/المبدع بوضع مستقل يقرّ بحريته في التعامل مع الواقع والتاريخ، وبعالم ومتخيّل خاصين به، لذا نجد أكثر من باحث، رسّخ هذا الاعتبار، من منطلق " أن ما يوحد مدارس الحداثة - على تنافرها وتنابذها- أنها جاءت بعد ضياع الإيمان بالحقائق المشتركة، والأفكار التقليدية الرّاسخة، بعد أن تحوّلت القيم والحقائق المطلقة إلى أمور نسبية لا تحمل أي يقين " [1].

وهذا لا يختلف كثيراً عن ما عرفته الثقافات والآداب العالمية، التي اتّفقت على تحولات الرّواية والحركات النقدية انطلاقًا من سلطة الحدث أو المرجع، الذي أنتجت في أحضانه، مثل " أدب النكسة "أو " الحساسية الجديدة " التي تزامت مع نكسة يونيو 1967بسياق عربي أوسع من السياق المحلي الجزائري، وهي كما يعرفها إدوارد الخراط" " كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها " [2] أو " أدب الثورة " أو " رواية ما بعد الاستعمار " أو " رواية الحرب" أو" أدب ما بعد الحرب العالمية الأولى" الذي وصف بالحداثة للدلالة على ما يميّزه شكلاً ومضمونًا، أو ما يعرف اليوم بـ" رواية الربيع العربي" لتوصيف الاشتغالات الرّوائية على أحداث تعرفها الشعوب العربيّة.

ولربما يكشف هذا شرط عن بعض شروط الحداثة، وهو الرّاهنية بما تُتيحه من تموضع على مستوى " هنا والآن" مع ما يفترضه ذلك، من القدرة على التقاط ما يميّز لحظة الكتابة، أي قدرة الرّوائي على إيجاد علاقة قوية بين نصه السّردي والملامح الأساسية للعصر الذي يكتب فيه، فضلاً عن تشبع الإبداع بآليات التسويق الفكري" [3]. بمعنى أنّ الممارسة الرّوائية

---

[1] - جمال شحيد،ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب / الأصول والمرجعية ، مرجع سابق، ص 160.

[2] - عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديد في الرواية العربية / روايات إدوارد الخراط نموذجا ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب، ط1، 2010، ص13.

- كما يشير مصطلح الحساسية الجديدة إلى الانعطافة الأدبية، وهي إشارة ضمنية إلى التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية ، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، وطبيعة تمثل الروائي العربي لهذه التغيرات.- ينظر : المرجع نفسه، ص 13.

[3] - عبد الوهاب الرامي: الحداثة هي الإبداع نفسه ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية ،مرجع سابق ، ص 97.

تنبه إلى فرضيّة "حداثة سردية في الرّواية الجزائرية " صنعت حداثتها ومعالم هويتها من فلسفة الحدث الرّاهن، باعتبار الحداثة - حسب محمد شوقي الزين – هي " فلسفة الحدث في راهنيته ومحايثته" [1]، وهو ما يُفسّر حتمًا اعتماد فكرة الحدث لتأسيس تصورًا/ مفهومًا للحداثة، إذ يعتقد هذا الباحث " أنّها أوسع من أن تكون مجرد موضات عابرة أو تحديث راهن، إنّها عصب الحدث في فرادته وراهنيته" [2] ، ومن يحسن استثمار مُمكنات الحدث، لأجل وضعها في محك الرّوائية، هو من يمتلك الحداثة بمفهومها وكرونولوجيتها.

في وضع كهذا،لا يُعتبر الحدث الرّاهن هنا،إلاّ ذلك الاهتزاز التاريخي والخلخلة السوسيو ثقافية التي شهدها الحراك المجتمعيّ والسياسي في الجزائر مع أحداث أكتوبر 1988، وما تبعها من أحداث دموية قوّضت استيهامات الحماسة الوطنية لعقدي الستينيات والسبعينيات، بما في ذلك الامتثال الصارم لضمير جمعي أحادي، وأسست بديلاً مغايراً ينهض على المساءلة والشك والاختلاف، كإبدالات في مرمى تحرير النّص الرّوائي الجزائري من مجمل انحباساته التصوّرية والإنجازية والتداولية المتراكمة، في اتّجاه أفق أكثر قلقًا،حمل في أتونه رؤى فنيّة ونقديّة، عكست حسب بوشوشة بن جمعة"علامات دالة على انزياحات في الكتابة، تمسّ أسئلة المتن الحكائي، وتطال الأبنية السّردية، وقبل أن تدرك أنساق اللّغة ومستويات الكلام ومسالك التخييل" [3]، وهنا نلمس خصوصية التحوّل السّردي للنّص الرّوائي، والانتقال من التكرار والتشابه إلى الابتداع والتجاوز من خلال حرية واعية بشروط الكتابة الرّوائية، صارت فيها الفاعليّة الحداثية تتحدّد في مدى قدرة المبدع على النّفاذ إلى مواطن التأزم الاجتماعي وشظايا الواقع واستثمارها في مجرى النّص، الذي يقترح بمستوياته السّردية مجالات لإعادة صياغة أسئلة الكتابة الرّوائية مثل أسئلة الخيال والتّخييل والواقع والحقيقة.

وبالإمكان حصر القواسم المشتركة التي تعتمد عليها النصوص التي انخرطت في حقل المغايرة والاختلاف كما رصدها أحد الباحثين : "- النقد اللاذع حدّ السخرية والمقت لمرحلة ما بعد الاستقلال ورموزها ، لما سموه " الثورة المغتصبة " - نبذ الرؤية الواقعية ذات

[1] - محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2005، ص 9.

[2] - المرجع نفسه ، ص 12.

[3] - ينظر : بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتّحالات السّرد المغاربي، مرجع سابق، ص21.

المكونات المنسجمة ، المعتمدة على محاكاة الواقع وتبجيل القيّم والتاريخ بغنائية مفرطة، تروم تحقيق هوية وطنية .- تحول الذّات إلى بؤرة مركزية بدل الجماعة أو إيديولوجيا التحرير الوطني، هي المنطلق، والبوصلة والمنظور.- استخدام الذّات في الكتابة السّردية أداة لنقض واقع مرفوض ومدان، وانتقالها إلى موقع البطولة التي كانت حكرًا على رموز الثورة .- انهيار منظومة القيّم المعتمدة خلفية ، كرؤية للعالم ، من غير أن تعوضها رؤية بديل ، بالأحرى هي بصدّد التكوّن من تشظي الواقع والإحساس بالانكسار. - تفكيك البنيّة السّردية التقليدية جزءًا وكلاً، وتعويضها ببنية التفكك والتشظي . - اهتزاز مفهوم التخييل السّردي الموضوعي بقوة، وتعويضه بنموذج وأسلوبية التخييل الذّاتي، كشكل بديل للرّواية بنسقها وقواعدها المتداولة "[1] . ويمكن اعتبار المشهد الرّوائي في كليته، وبكلّ خصائصه البنائية كان يتشكّل كمرآة دلالية لواقع جزائري يعاني فيه الإنسان الجزائري ، مرآة معرفيّة ، لكن متروكة لتبصر القراء ومساءلتها، لاحتمالات التأويل واستخلاص الرؤى *.

وعلى ضوء هذا، يمكن اعتبار مرحلة العقد التاسع وما بعدها تجربة وجودية، شكلّت مرحلة انعطاف مهدت لمحو تلك المحظورات الإيديولوجيّة التي كرستها بلاغة الرّواد في تمثّلهم للحداثة، فحصل تحول يؤكد على أن هذه التوجه الوجودي الجديد يسعى إلى ابتداع لغة بديلة للعثور على تعبيرات جديدة ، تقوم على الحرية الواعيةفي إنتاج النصوص، وعلى نبع الكتابة من أسئلة الراهن الجزائري وقضاياه، فضلاً عن انفتاح السّرد الرّوائي على العلمي والمعرفي والتاريخي - الحقول الإبداعيّة والأنساق المعرفيّة والفكرية ونظريات الرّواية الغربية والحداثة في آن - ، ومن سمات ذلك بلورة ملامح ومفاهيم حداثية تختّص بالمشروع الرّوائي الجزائري بأبعاده الفكرية والفنية والثقافية، أو بالأحرى نسقيته المفردة والمتميزة، وهي نسقية تنبع من الخصوصية السياقية، فرضت الوعي بالحالة الرّوائية وساهمت في تطوّرها، أو كما ذهب لوتمان y.Lotman، إلى أنّ القواعد الفنيّة لدى المرحلة الأولى من مراحل التطوّر تتشكل

---

[1]- أحمد المديني : تحولات النوع في الرواية العربية / بين مغرب ومشرق ، مرجع سابق ، ص ص 88- 89.

(*)- يمكن الاستناد إلى رأي يمنى العيد، حيث ترى أنّ مسألة العلاقة بين كتابة تحاول حداثتها وواقع يخسر تحديثه المديني ، ليس مسألة علاقة سببية على قاعدتها يتكامل الأدبي بنقصان المرجعي ، أو بدماره ، بل هي مسألة مفارقة تتعزّز معها فاعلية العامل الثقافي عامة ، والأدبي خاصة ، (بحكم تراجع العامل الاقتصادي) ، وتستعيد جمالية المضمون مكانتها وضرورة تشكّلها المختلف " - لمزيد التوسع ينظر : يمنى العيد، الراية العربية، المتخيل وبنيته الفنية ، مرجع سابق ، ص 33.

طبقاً لمزيد من الصرامة ، فعند هذه المرحلة تبرز دفعة واحدة جملة المحظورات التي تحدّد عن طريق السلب خطى بنائية ما{في حال الرّواية الجزائرية، بنية سردية سياسية - ثقافية ذات شكل واقعي - في حداثة التأصيل والتأسيس}، ومع الحركة المستمرة تتصدّع هذه المحظورات حتى تصل إلى حدها الأصغر (..) إنّ مقدار هذه القواعد –فيما يتلو ذلك- يؤول وبالتدريج إلى طائفة محدّدة من الاختيارات، وكلّما سقط محظوراً من تلك التي كان يتحتّم مراعاتها فيما قبل،كان ذلك خطوة على الطريق إلى البساطة والطبيعية { التجاوز واكتشاف الرّواية كنواة للأدبية}، خطوة للانتقال من " الأدبيّة " إلى " الحيوية"{اشتغال المغايرة والاختلاف بتفكيك الذاكرة النصية في بعدها الثقافي والتاريخي والجمالي والانفتاح على آفاق الحداثة الغربية في أبعادها الجمالية والمعرفية}، وفي هذه العملية بالذّات يكمن مغزى عميق، ولا غرابة أن نرى هذا المغزى يتكرّر بطريقة حتميّة بالنّسبة لكلّ محيط ثقافي [1] احتضن الفنّ الرّوائي، ولعلّ الجزائر ونصها السّردي لن تشذ عن هذه القاعدة.

فضلاً عن ذلك وأخيرًا، تبقى هناك - على الأقل - وجهتا نظر غير منسجمتين حول صيغة علاقة الحداثة والرّواية في نسق الثقافة الجزائرية، فالحداثة من ناحية لم تتهيأ لها من الشروط والظروف التي واكبت الحداثة الغربيّة، ممّا يجعلها " حداثة مجزأة " طرحت جدل الحداثة الرّوائية والتحديث الإجتماعيّ وألوان التطوّر الثقافي والتاريخي، فضلاً عن رهاناتها وتجديداتها التي ندعوها حداثة سردية لا تغدو سوى قطائع بين النصوص الرّوائية الجزائرية في مستويات معيّنة يجهد التّلقي نفسه في رصدها، فمن النّصوص سعت سوى إلى مضاهاة الواقع ورصده، وظلّت وفيّة للإنتاج الرّوائي ولم تتمكّن من زحزحة الشّكل التّقليدي سوى التغيير في بعض مفاصل الرّواية، بتأثيث عوالمها بتبني بعض التّقنيات والأشكال الغربيّة بدون تمثّل إبداعيّ، فسقطت في مأزق الحداثة، وكرست مفهومًا خاطئًا لمفهوم الإبداع، فتسلطت بذلك على دور المؤرخ أو الباحث الاجتماعي فنسخت الواقع، وغيّبت بذلك الشرط الجمالي كتخصيص ثقافي واجتماعي للجنس الرّوائي.

[1] - ينظر يوري لوتمان : تحليل النص الشعري " بنية القصيدة ، ترجمة: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ط1، 1995، ص 84.

ومن ناحية ثانية، فالحداثة في وعي أفق توقع التّلقي أو في اشتغالها النصيّ الرّوائي، حداثة واعية تؤطر الجديد وتحاور المنطق الحداثي بالتجريب والتمثّل، وهي بمعنى ما استحالت" كتصور ومفهوم شبه مؤسسة أو سلطة رمزية تحكم وتوجّه البنيات النصيّة والخلفيات المؤطرة لذاكرة النّص الرّوائي" [1]الجزائري،حيث سجّل الرّوائيون" تصورهم من خلال انتقادهم للفهم التّقليدي - في مرحلة التأسيس، على مستوى الوعي والممارسة " [2]، فأحدثوا انعطفات فنيّة متنوّعة ضمن مسيرته الإبداعيّة، كما استطاعوا إضافة نقلات أساسية لمشهد لاحق تجاوز الفهم التقليدي واشتغاله السردي، وتجلى ذلك نقداً للذات وللواقع بتفكيك ماهو جامد شكليًا وأيديولوجيًا، لما أفرزته الصراعات الثقافيّة والسياسيّة، حين برزت قوة الحدث للأزمة الجزائرية ممّا سهّل على الرّوائيين التعاطي معه، وتحديد ملامحه وأبعاده، بفاعلية إبداعيّة وضعت السرد الروائي الجزائري في طور حداثي تنامى أثره وتمدّد في تفاعله، ونموه،لتجدّد الكتابة بآليات سردية عديدة أثارت الجدل وحدّدت الاختلاف.

وهذا ما تبيّن للنّاقد السعيد بوطاجين، الذي تساءل ذات يوم قائلاً:" أيّ سرد استثنائي قدمته الرّواية الجزائرية الجديدة؟. ويُشير إلى محاولة التفرّد لرّوايات جزائرية اتّخذت من الأزمة الجزائرية مدارًا لاشتغالها الحكائي، وافتقرت لأبسط شروط الجنس الرّوائي ومتّطلباته الجمالية، لأنّها" اتّكأت على النّسخ، بمفهومه الآلي، الأمر الذي أبرز محدوديتها وانغلاقها على مستويات كثيرة: اللّغة، الأساليب، القراءة، المتخيّل. والحال - بحسب رأي الناقد - سوء فهم للعلاقات بين الواقع والأدب، ويؤكد أنّ استيراد سرود الآخرين باستخفاف شديد، ليست بالضرورة **خطوة نحو الحداثة**، لأنّها غير مقطّرة كما ينبغي، وبإمكاننا وضعها في خانة السّرقات لأنّها تمثل **حداثة الآخر** جملة وتفصيلاً " [3]. لكن بوطاجين سرعان ما يُؤكّد أنّ هناك كتّاب جزائريين أعملوا أدواتهم وشحذوا إمكاناتهم بغية كسرطوق التّقليد وانتهاك ثوابته وخرق مسلماته، والتّمكن من تحديه والنجاح في مغالبته فنيًا وموضوعيًا،لهم" من الوّعي ما يكفي للتفكير جدياً في ما يكتب حالياً... فالسّرد الجزائري بدأ يستقل شيئاً فشيئاً

[1] - حسن لشكر: الحداثة كمؤسسة رمزية، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية "، مرجع سابق، ص 136.

[2] - سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة ، مرجع سابق، ص 171.

[3] - ينظر: السعيد بوطاجين : السّرد ووهم المرجع ، مرجع سابق ، ص ص ص 182- 183- 185.

عن المفاهيم الغيريّة مكوّنًا بذلك عالمه الخاص به" [1] بمايؤشر على سمة الإبداعيّة في الاشتغال الحداثي، ويؤكد على الخصوصية التاريخيّة والاجتماعية لأية حداثة سردية/ روائيّة .

وعليه، أُسجل أنّ حسّ التلقي والنّقد الجمالي المعرفي، الذي يُظهر الرؤى الفكرية والأساليب الفنيّة المتطوّرة في الوقت نفسه من داخل النصوص الرّوائيّة، رسخّ أحكاماً ترى أنّ إبداع طريقة حداثية في الكتابة السّردية هي أشق وأبعد عمقًا من مجرد شكليات بسيطة وساذجة. فالأمر يعني اشتغال سردي يرتهن لدينامية الخلق والإبداع لإرساء رؤى فنيّةمغايرة ومُمكنات جديدة تؤول إلى مفارقة وتجاوز، وتستند إلى قوة ترسيخ الرّؤية، وتعضيد منهجها بالسؤال، والمراجعة، وقوة الجدل لإفراز الوعي، والتفاعل في تشخيص المواطن النائية في الحقل المعرفي والفنيّ وعياً وإنجازاً، بما يُسهم في الوصول إلى حلول تقنيّة وشكليّة في السّرد الرّوائي الجزائري لمشاكل التمثيل والقص بما يُلاءم الخصوصية الثقافيّة، بما في ذلك صنع أفق جديد للقارئ لتجسير تلاقحًا فكرياً وفنيًا، وهو ما يقتضي رفض فكرة التوّقف بالسّرد الرّوائي على أساليب ورؤى وتقنيات بعينها مهما كانت الجماليات التي تتحقّق عبرها، فالجمال ذاته مفهوم متغيّر بتغيير الزّمان والبيئة الثقافيّة ومن ثمّ، بطبيعة التّلقي.

لهذا كلّه، يبدو أنّ الاشتغال الحداثي في التجربة الجزائرية هو تلك الوثبة المبدعة، التي أمكنت للسّرد الرّوائي الجزائري من العثور على أشكاله الجديدة المتميّزة، وإضافة تحوّلات نوعيّة تباينت طرائقها الجمالية من مبدع لآخر ومن نص لآخر. وبالتّالي، فهذا الاشتغال هو إبداعية متجدّدة، واستمرار بنائي للمشروع السّردي الجزائري، فليس من السّهل تحديده، وكلّ محاولة لتحديده تعني نهايته، لكن من الضروري فحصه وتشخيص ملامحه إجرائياَ، بوضع فرضًا عاملاً وهو" أنّ عنوان الحداثة يتسّم بطابع **استيعادي**، كما يمكن أن تبدأ - باعتبارها فاعلية إبداعية ذاتيّة واعية - مع البديل المتمثل في الفنانين والكتاب الأكثر راديكالية من حيث التجديد والتّجريب " [2]، وهذا ما يدفع الأطروحة لانتخاب تجربة واسيني الأعرج كنموذج لفحص خطوط الرؤية الحداثية وآليات اشتغالها السّردي. ولكن هذه الحاجة لا تعني الانتقاص من أهمية التجارب الأخرى .

[1] - المرجع السابق، ص5.

[2] - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة ، مرجع سابق ، ص73.

الفصل الثالث

عالم واسيني الأعرج الرّوائي

أسئلة التّلقي، مغامرة الكتابة ووعي الحداثة

1.- مدخل منهجي

2.- وعي التّلقي بإبدالات الكتابة: قراءة حوارية في نقد روايات واسيني الأعرج

3.- أساسيات الكتابة وملامح حداثة الرّواية لدى واسيني الأعرج

1.- مدخل منهجي :

عندمقاربتي،لتحوّل السّرد الرّوائي في إنجازات الرّواية الجزائرية عبر مسارها التّاريخي منذ تأسيسها إلى رهاناتها الحداثية، لمست بوضوح - بالاستناد على حس التّلقي والوعي النّقدي - كيف أنّ الرّواية الجزائرية تستمدحداثتها الفعليّة من المقدرة الإبداعيّة للرّوائيين الجزائريين، تحت تأثير وعيّ نظري بالكتابة وبإشكالاتها، يساير بما كان يجري في الحقول المعرفيّة والأدبيّة العربيّة والعالميّة، تفاعلاً، أيضاً، مع التحوّلات الاجتماعيّة والسياسية داخل الواقع الجزائري تحت شعار المساءلة الدائمة والجرأة وتجاوز النمط الإيديولوجي الذي مارسه النّص الرّوائي قصد تجذير الاختلاف. وهذا ما جعل السّرد الرّوائي الجزائري يعبّر من خلال تركيبته خطاباً ودلالة، عن عبورية مراحل المجتمع الجزائري الحديث، وخاصة أشدّها تعقيداً وتأزماً وخطورة، تلك التي أعقبت التحوّل الديمقراطيّ أواخر الثمانينيات ودخول البلاد ظلمة الإرهاب والعنف، وجعلت الإنسان الجزائري يفقد إيمانه بكلّ شيء" وبدا المتخيّل الذي راح الرّوائي الجزائري يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره، من خلال اشتغال خاص على اللّغة" [1]، والذّات، والذاكرة، وممارسة لعبة السّرد وتركيب عناصر المعاش بفتح أفق المتخيل على الواقع الاجتماعيّ.

كما تبيّن لي، أيضاً، صعوبة تصوّر حدود فاصلة بين سردحداثي وآخر تقليدي في الممارسة الرّوائية الجزائرية، بالقياس إلى طبيعة تشكيلة الرّواية الجزائرية التي تحوّلت إلى تجارب أضحت تقدّم تجليًا لافتًا للتنوّع في الرّؤية التّشخصيّة للواقع والقضايا، بتأثير حساسية كلّ روائي وبوعيه للجنس الرّوائي، وبوعيه للواقع، ممّاجعلني أتجاوز السلوك التصنفي لضبط درجة الفاعلية الحداثية في النّص الرّوائي، والنّظر إلى الحداثة، باعتبارها لا كأداة للتصنيف بين جيل وآخر وبين روائي وآخر خارج ما يقوله النّص، بقدر ما هي اشتغال سردي/ نصّي مولّد لخصائص الرّواية الجزائرية - على مستوى الشّكل وطرق السّرد وبنية المكان والزّمان، وتعدّد الأصوات والانفتاح على الأجناس والفنون، ضمن منطق السؤال والتجاوز والخرق - وراصد

[1] - آمنة بلعلى : المتخيل في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق، ص 126.

لتحوّلاتها النوعيّة في الوقت ذاته، دون المراهنة بشكل حاسم على التحوّلات السوسيو - السياسية التي عرفها المجتمع الجزائري في صيرورته.

وقد تبيّن العديد من النّقاد والباحثين، صعوبة ضبط حجم "الاشتغال السّردي الحداثي"، ومقوماته على مستوى أغلب النصوص والتجارب الرّوائية الجزائرية، التي كشفت عبر العديد من نماذجها أنّها لا تشكّل مدرسة خاصة أو تياراً يندرج الكتّاب تحت لوائها. حيث التنوّع والتباين في أشكال الكتابة وبناء العوالم التخييليّة، والنّظر المُختلف إلى خصائص السّرد الحداثي والوعي بالواقع، حتى لدى كاتب واحد، على اعتبار أنّ الأمر يتعلّق بمقاربة تطوّر جنس أدبيّ طبيعته الأساسية التحوّل والانفتاح الدّائم على المُمكنات كلّها، تمامًا كطبيعة الإبداع الذي هو اختراع دائم، ممّا جعل طرق الانزياح والتجاوز عما هو تقليدي ومكرّس تختلف من روائي إلى آخر، بحكم أنّ الاشتغال الحداثي ليس تقنيّة بقدر ما هو خيارات ومقتراحات إبداعية واعيّة تعبر عن مواقف أو رؤى أو تصوّرات فلسفيّة وجودية وجماليّة وتاريخيّة تحكم العملية الإبداعيّة، وينطلق من حاجة ماسة إلى التغيير والتجاوز كونه مغامرة دائمة تُحرّك الكتابة السّردية وتحرّرها من النمطية نحو الانفتاح والينامية بحثاً عن عوالم جديدة، إنّه رغبة جمالية ذاتيّة في التّخطي والاستمرار، ويختلف من مبدع إلى آخر في فهمه وتجسيده جمالياً.

وبالتّالي، فإنّ اختيار البحث لتجربة واسيني الأعرج المشكّلة لمنجزه الرّوائي وإخضاعها للتحليل، كفيلة، بتجاوز المقاربة الضمنيّة بين الشكل السّردي الحداثي والشكل السّردي التقليدي الذي تُمثّل أعمال الرّواد التأسيسية أهم نماذجه في المشهد الثقافي الجزائري ، ولربّما أعمال الكاتب نفسه، فضلاً عن ذلك، أنّ مفهوم الاشتغال الحداثي قد لا ينسحب على كلّ ما يُنتج في الفترة المعاصرة، على أساس أنّ الإبداع الرّوائي لا يكتسب فاعليته الحداثية من زمنيته، فدلالات التجاوز والاختلاف والقطيعة في اشتغال تجربة التّحديث السّردي الجزائري على مستوى مضمونه وشكلّه، التي - وقفت عليها في الفصل السابق - تدفعني إلى اعتبار الحداثة سمة إبداعيّة ماثلة وقائمة مع "ما لا تتوفر فيه الخاصيّة الحداثية التي تجعله قابلاً

للتطوير ومفتوحاً على التأويل، ومتوفراً على القابليّة للقراءات المتعدّدة " [1]. ومادام الثابت هو الإقراراختلاف ومغامرة"الشّكل الرّوائي"، الذي ينسجم مع أغلب نصوص الرّوائيين الجزائريين.لذلك، فإنّي أُدرك أنّه لا يُمكن حصر جميع مقومات الاشتغال الحداثي على تجارب/ تجربة منفردة، غير أنّ ارتباط هذه التجارب بالسياق الأدبيّ والثقافي - وخصوصية الكتابة الرّوائية بالجزائر- ، بشكل عام ،" يُرجح أن تكون كلّ تجربة روائية حداثية مستندة إلى هذا المقوّم أو ذاك، تبعاً لدرجة تقويضها للشّكل السّردي التّقليدي، ومن ثمّ تظل النتائج التي تبلورها تجربة معيّنة، قابلة للاشتغال، بدرجات متباينة، داخل التجارب الأخرى" [2]، مع مراعاة،مستوى النّص في ظل التراكم الرّوائي السابق لذات المؤلف وتجربته، بحكم أنّ النصوص الرّوائية المفردة، هي التي تحمل أسئلة تحديث الشكل الرّوائي بوجه عام.

وإذ أدفع الأطروحة، إلى تأطير البحث ضمن تجربة معيّنة، فالقصد الاقتراب من أهم قضايا تمثّل الوعي الحداثي واشتغاله في السّرد الرّوائي الجزائري من خلال نموذج واسيني الأعرج وإضاءة تجربته تجنبًا للتشتّت و التوزّع بين التجارب، لكشف وتلمّس مدى احتضان وتمثّل تجربة واسيني الأعرج السّردية للوّعي الحداثي، وكيفية تصوّر هذه التجربة المتميّزة للكتابة السّردية في علاقتها بنبع الواقع المرجعيّ، لتغدو بذلك إحدى التجارب المؤسسة لمداخل تحديد وتمييز تيارات الاشتغال الحداثي في الرّواية الجزائرية والعربيّة، نظراً لارتباطها، كما سنرى، بروائي راكم تجارب روائيّة تتمايز في طرق كتابتها، بما يوحي بنشوء وعي إبداعيّ جديد قائم على النّسق الفكري والثقافي، وهو ما سيساعد على توسيع دائرة القضايا التي تطرحها رؤيته الفنيّة في نهجه السّردي الرّوائي.

في هذا السياق تحديداً تبدو تجربة واسيني الأعرج، بحقّ، نموذجاً فنيًا متميزًا، حافلاً بالعطاء الكيفي والنّوعي، فالأعرج من الرّوائيين القلائل الذين لا خلاف حول حداثتهم، ولا يمكن وسم إبداعاتهم بسمات غير ذلك، إذ جعلت المتتبع يستشرف ما قد يأتون به من جديد، بفضل اشتغاله الحثيث في صيرورة التأصيل والتجاوز والمغايرة، والحضوره الرّاسخ في تشكيل المشهد الرّوائي الجزائري/ العربيّ. فلاشك أنّ وراء هذه الشحنة الإبداعيّة هموم تجريبيّة

[1] - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، مرجع سابق، ص 114.

[2] - عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 269.

توازي هموم الذّات والمجتمع، أثقلت كاهل الذّات المبدعة، وأرقت ليلها، وأعطشت صحبه لتكون المحصلة جرأة فنيّة تجترح ابتكارات جمالية وآفاق مغايرة، حاول من خلالها إثبات وجهته الإبداعيّة تسبق جيله وتنافس الأجيال السّائدة مشرقًا ومغربًا، حيث رسّخت نزوعاً حداثياً يُعيد ترتيب وضعه المعرفي على الدّوام لأجل ضخ دماء جديدة تضاف إلى الرّواية العربيّة في الجزائر والوطن العربيّ كلّه.

على أنّ تجربة الأعرج الرّوائية لها مايُميّزها عن باقي التجارب الرّوائية الجزائرية الأخرى، حيث تستمد فرادتها انطلاقاً من النّظرية والممارسة معاً، أي من حيث التصوّر النّظري للرّواية، وهو تصوّر يلعب وظيفة المساعد حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصيّة الإبداعي والجماليّ. ولعلّ في اطلاع الأعرج على الأسس النظريّة لتجارب الآخرين، و قراءاته المثابرة والنهمة للسّرد العالمي والتراث السّردي العربيّ، وقُربه من خطابات الفنون، قد أسهم في مدّه بالمرجعيات التي شكلت الرّوافد التي استقى منها آلياته الفنيّة ورؤاه الجماليّة والمعرفية، والتي لا تقرّ بمنهجيّة ضيقة ولا تحدّها رؤية صارمة، إذ تتّسم بالتّرحلُّ في الحياة، كما يعيشها في الكتابة والسّرد، بالبحث الدّائم عن مزية حداثية تتجاوز الماضي الرّوائي بجهود موسومة بالسعة والثراء الفنيّ المستندة إلى قوة ترسيخ الرؤية في نصوصه السّردية، التي تحاور السّرد العالميّ حكايةً وسردًا، لتغادر النّظر السّردي باستمرار، كنوع من الاستباق التجديدي في عالم السّرد العربيّ المعاصر.

غير أنّ أهم ما انفرد به واسيني الأعرج كونه استقطب أقلامًا نقدية حاورت أعماله السّردية بمقاربات جديدة ومتجدّدة، فراح المتّلقي يتعقّبها تحليلاً، وكشفاً، وتأويلاً، من خلال الالتفات النّقدي إلى جملة من القيّم المُبدعة البعيدة عن اليقينيات الزّائفة نتيجة الإزاحة اللّغوية والثقافيّة التي مارسها هذا المبدع على نصوصه لتحويل فعل القراءة إلى تواصل يسمح بتداخل القارئ لتشكيل المنظور الجماليّ، وهو مسعى اشتغالي حداثي يهدف إلى تفعيل دور القارئ وتحريره من وضعية التّلقي السلبي لتورّطه في الفعل الإبداعيّ من خلال المشاركة في إنتاج الجمال والدّلالة، والبحث عن أسرار الكتابة ضمن مشروع روائي ينتهج نهج تحديث

الشّكل، ويحمل قضايا فكريّة وحضارية تمتح من نبع الواقع والذّات والتّاريخ و خصوصيّة الثقافة والبُعد الإنسانيّ .

فليس اعتباطًا،إذن،أن يتشكّل تراكماً نقديًا حظيت فيه تجربة واسيني الأعرج السّردية باهتمام لافت في الساحة النقديّة الجزائريّة والعربيّة، ولعلّ ذلك يدخل في صلب جرأة الأعرج وتحديه الدائم للأشكال التقليدية، بل إنّه يعتبر دائما- فيما يتعلق بالطليعة الجزائرية - أحد السابقين إليها، فمعه عرفت الكتابة الروائية تحوّلات جوهرية، كما جعلها تعجّ بالنقاش والفحص، وهي على مستوى زاخر بالمعطيات الفنيّة، التي بدت شاخصة فتحت مسارب جديدة أضحت بها " بنية الذاكرة كحافظة اختمرت فيها الأحداث، وتبلوّر نسيجها المختلف وانحسر فيها العامل الزّمني، وتعويم المكان، ليتسنى لملمتها سرديًا، ومن ثمّ تلاحمها وعرضها بطريقة جديدة " [1]، كما بدت شخصياته الرّوائية أكثر قرباً من القارئ، داعياً إياه لخوض تجربة البناء والمشاركة والإبداع، ممّا يوحي أنّ الأشكال الرّوائية التي نسجها الأعرج فرضت أفقاً جديداً للقارئ، وهو قارئ جديد له مؤهلات قرائيّة معيّنة تفرضه، أو بالأحرى تصنعه طبيعة التطوّرات المتسارعة في تقنيات الكتابة وأساليبها.

فإلى أيّ حد استشعر النّقاد والقراء جوهر الاشتغال الحداثي في النّص السّردي الجزائري وتحديداً تجربة الأعرج الرّوائية؟ وما هي القضايا التي استوقفت النّقاد وهم يتفاعلون معها، وكيف فهموا الحداثة فيها؟.

صحيح أنّ الوعي النّقدي وحس التّلقي بوجه عام، عندما يتحدّث عن حداثة الرّواية، وتعيينها بمسمّيات وظواهر ومقاصد وخلفيات، يصبح خطابًا معرفيًا، يريد نقل حداثة الرّواية إلى مادة معرفيّة لها صفة النّمذجة، بما يعني أنّه" وعي بالتحوّلات ورصد لما تهجس به التجارب - الرّوائية - من مقترحات، وما تعتمل على صياغته من أشكال جديدة، وليس تثبيتاً لما هو ثابت، فحيوية النّص وسعيه الدّؤوب إلى ممارسة حرية البحث والاستكشاف، تفرض على النّاقد أن يعيد باستمرار تغيير أدواته، والإنصات بعمق لجرأة هذه المُقترحات ولحيويتها " [2]، ومن ثمّ،

[1] - سعيد حميد كاظم: التّجريب في الرّواية العراقية النسوية، دار تموز للنشر ، دمشق، ط1، 2012، ص 103.

[2] - صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب، دط، 2012، ص 167.

فقد لا تتأكّد معرفة/شرعيّة الخطاب النّقدي إلاّ عبر تحليل النصوص التي تطرح أسئلتها بحثًا عن عوالم وأشكال جديدة بازغة.

وتبعاً لذلك، لا يُمكن في تقديري، الحديث عن نقد رّوائي حداثي بدون وضعه في ضوء الإبداع الذي يواكبه، لأنّ الحداثة مقولة متغيّرة، ويجب البحث عنها من داخل النّصوص ومكوّناتها الحكائية النصّية لا من خارجها، وذلك باستحضار المعيار الكيفي والنوعي، أي باستحضار معيار الجودة الرّوائية le romanesque والإيهام بالواقع على حد تعبير رولان بارت، وسأخصص لذلك فصلين مستقلين استجابة لطبيعة الكتابة عند واسيني الأعرج، وأفضّل أن أنطلق في هذا الفصل لاستعراض قضايا الخطاب الواصف وحس التّلقي برصد مستويات الانشغال النّقدي لهذه التجربة وعوالمها النصيّة، حتى يتسنى لي إقامة حوار مع هذا الخطاب الذي يمثّل أرضية ميدانية للنّقد ونقد النّقد ، يُمكنني من تمثّل عالم واسيني الأعرج الرّوائي وآليات اشتغاله النّصي ووضع اليد على مغامرته الجمالية و تحولاته النوعيّة إغناءً لأهداف البحث وخاصة بما يتعلّق بأسئلة الكتابة والحداثة ، انطلاقاً من اعتبارات تستهدف الآتي:

أوّلاً : تأمل العالم الرّوائي عند الأعرج عبر قناة التّلقي لنقاد وباحثين راهنوا على التفاعل النّقدي المُنتج مع نصوصه ، لـ "تجميع الشذرات، وفهم المتناثر، وربط المتواليات، وقراءة أدبه في ضوء مسيرته الحياتية ، وما اعتورها من تبدّلات وتغيرات في الأفكار والتوجهات، ضمن رؤية تنظر إلى مجمل أعمال المبدع ، وتبحث في تكوينه الشخصيّ والعقليّ والفكريّ والحياتيّ، وتسعى إلى فهمه فهمًا شاملاً، وتأخذ في الاعتبار العصر الذي عاش فيه والمجتمع المعبر عنه ، وأيضًا طبيعة المتلقي والتّلقي على السواء فيما يُستساغ أدبياً " [1].

ثانيًا: مراعاة موقف الكاتب من تراثه النصيّ، ووعيّه بهويته الثقافية وهوية النّص الذي يُبدعه. بما في ذلك تنامي تجربته ، وهي تشيّد المتخيّل السّردي في كينونة جزائرية/ عربيّة، ليس بمنطق تقليد الغرب، وإنّما في فهم الغرب نفسه من خلال إبداع أشكال سردية خاصة أوصلته إلى العالمية بوعي روائي جزائري/عربي المعاصر لتراثه، والحالم عبر الكتابة الغارقة في الأصالة، يؤّرقها حال ما آل إليه واقع الجزائر والبلاد العربيّة ،حيث المخيبات والانكسارات،

[1]- مصطفى عطية جمعة: الوعي والسرد، دار النسيم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص 168.

والفرقة والضياع، إنّها في كلّ ذلك كتابة روائية قوامها المكونات النصيّة، و تؤطرها "الرّغبة الحداثية"* في التّعبير عن خصوصية الواقع الجزائري /العربي الذي يعرف ترديا في كلّ المستويات، فكلّ ما حدث ويحدث، فيما يذهب إليه واسيني الأعرج" دليل قاس على حالة التخلّف، التي تعيشها أوطاننا العربية، الأدب الرّوائي لا يحل أيّ مشكلة، ولكنّه يصفعنا ويضع أمام أوجهنا، قضايانا الأساسيّة، ويجعلنا نشم رائحة البارود التي تحيط بنا. هل مشاكلنا الكبرى حلّت ؟ هل ربحنا رهانات الحداثة والديمقراطية ؟ " [1].

ويبدو أنّ حالة واسيني الأعرج- السّردية/الحكائية - تعني في تصوري أمرًا واحداً، هو الاعتراف بهذا الجنس الأدبيّ على أنّه صوت خاص يميّز صاحبه ومُبدعه، فالأثر الفنيّ دائمًا يجسّد صاحبه، وهو نافذة على فهم السياق الذي أنتجه، وهو ما جعل منه مُبدعًا وكاتبًا استثنائيًا مخالفاً للآخرين صادمًا لهم، بل كاشفًا ومؤثرًا ليس في الجزائر فحسب، بل في الوطن العربيّ وفي منظومة السّرد العالمي. وبالتّالي، الإقرار بمكانته الثقافيّة العربيّة، وهو الهرم الكبير في الرّواية العربيّة، واع لوزنه لا ينفك يُعيد الدروب أمام قدراته وقدرته على اختراق عوالم المُمكن والمحظور، واضعًا الأسس لإيقاع جديد في كلّ تخيلاته السّردية، التي تراعي خصوصية المجتمع والثقافة وفهم الواقع المحليّ والعربيّ وتحوّلاته والوقوف على متغيّراته.

ولا شك، أنّ قراءة متأنيّة لما أبدعه الأعرج من عوالم روائية، و تأمل مُجمل ما كُتب عنها من نقد ودراسات، يُبين أن رهانه الأساس كان منشغلاً بـ"تخصيب أسئلة عبر تحقّقات نصيّة تنكفئ على وعيها بالكتابة والواقع الاجتماعي والحضاري، وتنتج أسئلتها من الداخل، وتكتب وعيها بالجنس الرّوائي... و تُلقي بظلال أسئلة الكتابة على المحكيات وأنواع التركيب ومستويات التّشخيص الحكائي " [2]، لتغيير نظام القول الرّوائي وطريقة اشتغال السرد، وتنقيب

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج ، رماد مريم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2012، ص13.

(*)- يرى واسيني الأعرج في هذا السياق " أنّ الرواية يمكن لها أن تغيّر من العلاقات الجاهزة - بين الأنا العربية والآخر الغرب - وتتحول إلى وسيلة حيّة ومشتركة للانغماس في العصر وتقبل الخسارات الناجمة عن ذلك وترميمها . الرواية جسر رابط ومتخيّل يضع الآخر في موقع الإدهاش عندما يكون النص المنجز معبراً بالفعل عن أدق اللحظات التاريخية حساسية وتقاسماً . وبالتالي التوجه إلى الآخر من منطق الحداثة المشتركة التي تعني مطلقاً المحو الذاتي في النموذج الثابت الذي يبدو أمام أعيننا مطلقاً ومنتهياً . ومن ثم فالوصول للآخر يتم إلاّ عبر اللغة المشتركة والزمن الذي نتقاسمه معه . ممّا يحتّم على الرواية الجزائرية /العربية انفتاحاً كبيراً واقتحاماً جريئاً يضع أمامنا المشهد العالمي في كل تناقضاته واتساعه . - ينظر : واسيني الأعرج : الرواية التاريخية / أوهام الحقيقة، ندوة الرواية والتاريخ،مهرجان الدوحة الثقافي الرابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث/قطر،23- 24 مارس 2005، دار الكتب القطرية 2005،ص24.

[2]- محمد عزالدين التازي: الحداثة في الرواية المغربية، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق ، ص61.

عما هو مجهول، واستشعار لظمأ دائم في المعرفة وكشف ما هو مخبوء وراء الواقع. وهذا ما يلقى قبولاً واسعاً من حيث هو رهان يعكس سمة مميّزة للكتابة الرّوائية الحداثية. ولكي يتأتى لي ذلك، آثرت التوّقف عند هذه التجربة التي حقّقت " ذاكرة نصيّة " ذات تراكم روائي يمتد في زمان ومكان جزائري يُغطي مسيرة هامة من المشروع الرّوائي في الجزائر، لفهم الأنساق والأشكال التي ترجّح خصوصية الحداثة السردية وموقع واسيني الأعرج منها، باعتبارها " نقلة أساسية في أشكال ومضامين التقنيات الفنيّة أو طرائق التّعبير، أو على الأصح طرائق الوجود الفنيّ، وهي تصاحب (أو تسبق) نقلة أساسية في التطوّر الاجتماعي والتاريخي " [1].

وقد سبقت الإشارة أنّ الأعرج من خلال مشروعه الرّوائي كان يؤسّس لملامح التحوّل و يضيق درعاً بما هو نمطيّ وإيديولوجيّ، ويتبرّم من القوالب الجاهزة للقول الرّوائي وخاصة الأشكال الغربيّة، وهو ما يسرّبه إلينا على سبيل الإخبار والتّذكير بقوله:" أنّ التجربة الإبداعيّة كيفما كانت هي تجربة فردية لأنّها تعتمد على القدرات الذاتية التي يحملها المبدع ولكن عندما تتكرّر هذه التجربة تخرج من مستوى الفردية لتصبح تجربة جماعية، وعندها تصبح ظاهرة تستحق التأمل والعمل على الاقتراب منها وفهمها" [2]. بما يعني، أنّ الرّؤية الحقيقيّة تنطلق من حقيقة التجربة، عب تكثيف فنيّ ومعرفي، فلكلّ روائي أفكاره الخاصة وطرقه المميّزة في هندسة الحكي الرّوائي، بما يجعل الرّواية تتّسم بالذاتية،لأنّ الرّوائي يحاول تحقيق خصوصيته، بجعل الكتابة الرّوائية مغامرة يتحمّل تبعاتها المبدع وحده، فهو لم يعد ينتمي إلى مدرسة معيّنة ، وما يجمعه بالكتّاب الآخرين هو المرحلة والواقع الذين يعبّرون عنه. ولهذا فحديثي عن حداثة الكتابة في تجربة الأعرج الرّوائية، يرتبط بما يؤشر على مشروع روائي بدأ يحفر وجهته الإبداعيّة وطريقه الخاص في الانجاز النصيّ .

ولتحقيق مقاصدي في هذه المرحلة من البحث، سأحاول تقديم صورة عامة عن العالم الروائيّ والإبداعيّ لواسيني الأعرج، قصد الإقتراب أكثر من الحساسية الفنيّة والإبداعيّة التي يصدر عنها، لأنّه بالاقتراب من هذا العالم الرّوائي بخلفياته الجمالية، قد أتمكن من وضع اليد على أنساق"معرفية ووظائف تشكيليّة بماهية المجتمع والكون. وهذا الاقتراب ماهوإلاّ

[1]- إدوار الخراط: "أصوات حداثية " ، دار الآداب، بيروت ، لبنان،ط2، 1999، ص342.

[2]- كمال الرياحي: في حوار مع واسيني الأعرج، مجلة عمان الثقافية ، الأردن ، عدد 96، حزيران ، 2003، ص5.

إحاطة/قراءة لا تُلغي الأعمال المفردة، ولكنّها تبني على أساسها فهمها الخاص للقيّم التعبيريّة والجماليّة، من خلال كشفها عن الثوابت والمتغيّرات في كلية التجربة، أوفي معظم النصوص على الأقل" [1]، لملامسة الوعي الرّوائي، والرؤية الحداثية التي عبرت عنها الأشكال الرّوائية.

وقبل فتح قراءة حوارية حول تلقيّ/نقد الأعمال السّردية لواسيني الأعرج، يبقى الأساس في هذا الفصل، هو بلوّرة تصوّر جديد يجعلني إعادة ترتيب منطق انشغالي بحداثة النّص السّردي، بما يتناسب والآثار المشكّلة لمنجزه الإبداعيّ التي تتقاطع فيها حفريات لغوية ومعرفيّة- ثقافيّة، إيديولوجيّة وسياسيّة، تاريخيّة وسيّر ذاتية، وهي الحفريات الملتقطة لما هو لغويّ و روائيّ ومعرفيّ وثقافيّ في مجتمع جزائري يضجّ بما يُمكن ملامسته والكتابة عنه. وقد ارتأيت في هذا المسعى الاحتماء بحصيلة من التصوّرات النقديّة، والشهادات الرّوائية وتصريحات للأعرج أدلى بها في حوارات صحفيّة ولقاءات إعلاميّة عن تجربته الإبداعيّة والمنازع الحداثيّة التي مارسها، على اعتبار أنّ هذه الحوارات والشهادات - نصوص موازية فوقية*، وليدة العلاقة الأساس وعمليّة الإبداع والتّلقي، تقرّب القارئ من عوالم الكتابة والمرجعيات التي يحاورها الرّوائي. مع الإيمان أنّ فعل القراءة والوعي النّقدي المعاصر كفيل برصد الأنظمة السّردية والفنيّة والبنائيّة والمعرفيّة الجديدة للنّص الرّوائي الجزائري، بعدما توسّعت المسافة بين الوضع الجديد للقراءات النقديّة الحداثيّة كما تهجس بذلك الكتابة الرّوائية نفسها، وبين النّظام المعرفي والجمالي والثقافي والإيديولوجي الذي تحكّم في مجال تلقي ونقد الرّواية الجزائرية في فترات سابقة، وخاصة الاتّجاه الواقعيّ بطابعه السياسي والإيديولوجي** .

---

[1]- محمد عزا لدين التازي : الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج، ضمن كتاب" الأدب المغاربي اليوم " ، مرجع سابق، ص171.

(*)- سأعود إلى هذه المسألة بالتفصيل في الفصل اللاحق ، وتكفي الإشارة ، أنّ النص الرّوائي يتضمن موازياً نصيًا para texte، الذي هو ما يتكوّن منه كتابا ما، ويفككه جيرار جنيت G.Genette إلى النص المحيط **para texte**، **والنص الفوقي Epi texte**.بمعنى أنّ النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول ، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها ، وكل ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب ، كالصور المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع معين من المحكي . أما **النص الفوقي** فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به وتدور في فلكه مثل الاستجوابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال – ينظر في هذا الصدد: شعيب حليفي: النّص الموازي للرواية / إستراتيجية العنوان ، مجلة الكرمل ، العدد 46، أكتوبر 1992، ص 82.

- ولمزيد التوسع ينظر: G. Genette : seuls. Éd de seul. Paris.1987

(**) – المقصود هنا، قصور الفاعليّة الإبداعية في امتلاك المعرفة الأدبيّة للفن الرّوائي وتحديدا تمثّل/ الوعي الجمالي **للواقعيّة**، والذي اكتسبته بعض المواقف النّقدية من بعض الرّوائيين، حيث كانت الأولوية دائمًا للسياسي المُهيمن على الثقافي و الواقع الحياتي للأديب والناقد، حتى أنّ الحدود بين الخطابين السياسي والنّقدي لم تعد واضحة أحيانا ، ممّا يدعو إلى الاستخلاص بأن الشروط السياسية، كانت عاملاً أساسيًا في توجيه النّقد الرّوائي " – ينظر : فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية (مصادرها العربية والأجنبية)، منشورات الفنك ، الدار البيضاء،المغرب، ط؟، 1989، ص18.

2.- وعي التّلقي بإبدالات الكتابة: قراءة حوارية في مستويات نقد روايات واسيني الأعرج.

لا شك أنّ النزوع الحداثي للكتابة الرّوائية هو أنّ " يغامر الرّوائي بالكتابة ويترك للنّقد متّسعًا للاهتمام بها، إذ أنّ إشكال الحداثة، يبقى مزعجاً للنّقد، والنّقد فقط، أمّا الرّوائي فهو غارق في مغامرته .. أو هكذا ينبغي أن يكون، لأنّ حداثته هي " المُمكن، والمُمكن شيء يختلف بالضرورة عن كلّ ما يجسّد وجود النّقد" [1]. بما يعنيّ أن النّص السّردي وخلفه مبدعه، يستجيب للاشتغال الحداثي لتشييد أنظمته الفنيّة والمعرفيّة والبنائيّة والجماليّة، لتفكيك وتجاوز التصوّر التّقليدي للسّرد الرّوائي لأجل تأسيس مفهومًا جديداً للكتابة السّردية، ومن ثمّ، فالانشغال النّقدي قد يُسيئ ويخون هذا النّص إذا مضى في تسطيحه بما يلائم النظرية، لذا فالنقد مدعو، اليوم، إلى مراجعة إستراتيجيّة القراءة/القراءات للولوج إلى تضاريس النّص الرّوائي، فالقارئ في ظلّ تقاطع المعارف، أصبح فاعلاً و مُلزمًا بالاندماج في النّص لإعادة بنائه والتفاعل معه، فثمّة" شعرية أخرى أصبحت تفرض نفسها بإلحاح، هي بما يُمكن أن نسميه هنا، بشعرية القراءة، أي تلك القراءة التي تُتيح للشرط الجمالي في النّص أن يُعلن حضوره ، ويتبدى كشرط كتابة " [2].

وليس بخاف، أنّ نصوص واسيني الأعرج الرّوائيّة لقيت اهتماماً نقديًا مُلفتاً مشرقًا ومغربًا، لما حوته من خصوصيّة وتميّز في زخمة النصوص الجزائرية والعربيّة. فأصابت شهرة محليّة وعربيّة وعالمية واسعة الطيف، حيث تناولها نقاد وباحثون باهتمام كبير من مختلف الأكاديميات الجزائرية والعربية، وأدركوا جميعهم أهمية منجزه السّردي، فتناولوه بالبحث والدّراسة، وكتبوا عنه وحوله، وأجمعوا على حرصه الدّائم على اشتغال سردي يطمح في كسر القوالب السّردية الجاهزة، مما جعل من تجربته، تجربة سّردية طلائعيّة أخرجت الكتابة الرّوائية الجزائرية من نفق تصوير المرحلة الاستعمارية، وأشكال المقاومة كما صورها جيل الرّواد، لتقرأ الحاضر الجزائري روائيًا. وقد تبدّى هذا الاهتمام النّقدي بشكل لافت مع روايته"نوار اللّوز"(1983)، والتي كانت موضوعاً لعدّة أطروحات جامعيّة، ومثّل ذلك النّص

[1] - محمد الدغمومي: الحداثة تتحدث بذاتها ، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية "، مرجع سابق ، ص 85.

[2] - صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربيّ المعاصر ، مرجع سابق ، ص283.

المنعرج الأساسي في الكتابة عند واسيني الأعرج، التي اتّخذ جانب منها وجهة التأصيل في اشتغاله على سرديات التراث/سيرة بني هلال واتّخذ جانبها الآخر وجهة الكتابة الحداثيّة على النّمط الغربيّ. ومع تدفّق المغامرة الرّوائية لواسيني الأعرج، وتراكم نتاجها الذي أفرز سعّة أفق معرفي بالسّرد، وعن تحكّم في بناء النّص، واستثمار المتخيّل رغبة في التجاوز والاختلاف، حتى تلاحمت التجربة في النّص/ استدعت استجابة القراءة وحركة نقديّة موازية تنوعت مقارباتها: فمن تعدّد وجهات النّظر النقديّة، إلى تباين المرجعيات والأدوات التحليليّة في ائتلافها واختلافها. ليصبح رهان التّلقي، هو الإجابة عن الأسئلة البنيويّة التي تطرحها نصوص الأعرج في بعدها الجمالي والمعرفي، لبلورة مفاهيم جديدة، والرّغبة في بناء نظرية نقديّة تروم من جهة أخرى إلى تأصيل النّقد الرّوائي الجزائريّ والعربيّ عمومًا، بناء على مفهومي : الإنتاجيّة * والوظيفيّة.

ذلك أنّ مقاربة النصوص الحداثية جمالياً، كما يرى بعض النّقاد، يجب أن يتوفر على ثلاثة مرتكزات وهي : الموضوع الجمالي ، والوعي الجمالي، والعلاقة بينهما " [1]، على اعتبار أن الموضوع مرتبط بالمؤلّف، والوعي بالقارئ: والعلاقة بالاستجابة الجمالية (التّلقي /القراءة)، وقد حضرت هذه المستويات في تلقى/ قراءة العوالم النصية لواسيني الأعرج، وتراوحت ما بين الثوابت الفنيّة، ومحاولة التفرد والانزياح عن الواقع النّصي الكتابي المعتاد/ التقليدي. ولعلّ قارئ واسيني الأعرج في علاقته براهنيّة نصوصه الرّوائية، سرعان ما يشعر أنّه أمام فورة إبداعيّة جريئة، حيث عمّق الرّؤية والرّؤيا، وخصائص اشتغاليّة تجتهد في إرساء بنيات حكائيّة تتماشى مع دينامية التصوّرات الخطابية التي تسعى للتطوّر والاختلاف في آن.

وندرك كلّ هذا عند التحرّك في منطقة التّلقي حتى في نصوصه التي صدرت في ثمانينيات القرن الماضي ، فخطاب الكتابة السردية - مثلاً في رواية " نوار اللّوز " ، بحسب القارئ سعيد يقطين " يأتي مكسّرًا للبنيّة التقليديّة على مستوى تقديم القصة، على مستوى الزّمن أو الصيغة أو الرّؤية، فالتقطيع والتداخل والتعدّد كسمات بنيوية في اشتغال الخطاب

[1] - ينظر: رمضان الصبّاغ ، عناصر القيمة الجماليّة ، مجلة البيان ، الكويت ، ع333، 1998، ص6.

(*) مفهوم " الإنتاجية " من هذا المنظور يعني امتلاك النظرية الأدبية القدرة الكافية على اكتشاف علاقات جديدة في الإبداع لم تكن معروفة على مستوى نسق النظرية نفسها – ينظر : عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 205 .

على الصعيد التقني تُربك الخلفية النصيّة التقليدية، وتدفع القارئ إلى التوتر بدل الإرتخاء، فالحكي هنا لا يُمكن الإمساك به ببساطة، كما يحصل مع النّص الرّوائي التقليدي" [1]. في حين النّص الرّوائي الحداثي لا يُعيد إنتاج نصوص سابقة له، حتى وإن كان في كثير من الأحيان يدخل في تفاعل معها، وهو ما يجعله نصًا منفتحًا " [2] يوكل للمتلقيّ مهمة تأويلها.

ولعلّ إعادة تأمل حجم النصوص الفوقيّة/النقديّة التي أحاطت بتجربة الأعرج، كفيل برصد التحوّلات التي يعرفها سرده الرّوائي، والتي تمسّ نظام الكتابة، وعناصرها و" أدت إلى تحوّلات في مفاهيم مكونات الكتابة، مثل المؤلف، والسارد والقارئ، واللّغة، كما شملت مفهوم الجنس الرّوائي، خاصة مع ظهو تجنيسات جديدة مثل التّخييل الذاتي" [3]، والتّخييل التاريخي... ، لهذا حرصت على بناء معرفة بعالم واسيني الأعرج الرّوائي وطرائق الاشتغال الحداثي لهذا المبدع استنادًا على مسار تلقي عوالمه الرّوائية بالتركيز على قيّم نقديّة كان مدار اشتغالها رسم وتشخيص النزوع الحداثي للأعرج، أو التي اتخّذت الحداثة والتجريب عناوين ملازمة لقراءة نصوصه، والعمل على تنظيم مراحل القراءة في أهم المقاربات النقديّة وإدراك التّلقي، سيرًا على هدى مقولة "الحوار النقدي" التي ارتضيتها وسيلة لبلوغ هدفي المنشود، بما يخدم إستراتيجيّة الأطروحة وآفاقها.

من هذا المنظور، سأحاول إبراز و استحضار أهم القضايا النقديّة، التي أثارها حسّ القراءة وإدراك التّلقي لأعمال واسيني الأعرج الرّوائية. و هذا ما أراه أسلوبًا حواريًا يطمح إلى الانفتاح على أقصى ما يُمكن من قراءات وما انشغلت به بصدّد مقاربة نصوص الأعرج لتأويلها وإعادة إنتاجها. فإلى أيّ حد استشعر النّقاد والقراء والدّارسون جوهر التحولات التي طرأت على التجربة الرّوائية الجزائرية بصفة عامة، وتجربة الأعرج السّردية على وجه الخصوص؟ .

وللإجابة عن هذا السؤال المحوري، انتخبت له مجموعة من المقالات والدّراسات التي جعلت من نصوص واسيني الأعرج موضوع تأمّلها وتحليلها، للإنصات لها بحسّ حواري باعتبارها أبنيّة نقديّة قائمة بذاتها، لها ما يميّزها عن غيرها رؤيةً ومنهجًا.

---

[1] - سعيد يقطين : انفتاح النّص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1989، ص 152.

[2] - المرجع نفسه ، ص 153.

[3] - ينظر: زهور كرام: نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، مرجع سابق، ص ص 115،116.

2.- 1. المتون النقديّة ودواعي استحضارها:

تراكمت حول تجربة واسيني الأعرج السّردية قراءات نقديّة يصعب حصرها، عكست تطوّر الرؤى النّقدية وأدواتها المنهجيّة، وبيّنت أنّ دلالا ت النّص/النصوص عمليّة تفكير مستمر، لهذا ربّما اعتبر الناقد رشيد بنحدو" في كتابه " جمالية البين- بين في الرّواية العربيّة " أنّ معنى النّص" ليس وراءه، بل أمامه.إنّه فينا وبنا نحن القراء" [1]، فليس من الوعي النّقدي والجمالي، ألاّ يستحضر جانباً من هذه القراءات والدّراسات، في بحث يتّصل بتجربة الأعرج، وينفصل عنها لكونه يُعالج قضيّة جزئيّة هي استراتيجيات الاشتغال السّردي الحداثي بوصفها أبعاداً إبداعيّة وجماليّة، وإن كان أيّ حديث عن حداثة الرّواية هو في حقيقة الأمر بحث عن منطق التحوّل في أشكال روائيّة جديدة تضمنت آليات صياغية جديدة، لهذا السبب وجدت في الوقوف على نوعيّة بعض الدّراسات والمقالات النّقدية، مسلكاً للاقتراب من عوالم الأعرج النصيّة، وبما تقترحه من طرق مختلفة في صوغ التّخييل، وبناء السّرد، ومدى قدرتها على بلورة النزوع الحداثي، ونحصرها في الآتي:

1.- سعيد يقطين :" الرّواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث "1992.*

2.- الطاهر واينية: سرديات الخطاب الرّوائي المغاربي الجديد" 1999.*

3.- مشري بن خليفة :"سلطة النّص - رمل الماية : النشيد الأندلسي المقموع ".2000

4.- عمارة كحلي:"جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ- "شرفات بحر الشمال" نموذجا .2005

5.- مخلوف عامر: "توظيف التراث في الرواية الجزائرية " 2005*

6.- محمد عز الدين التازي :"الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج ".2006

7.- رشيد بن مالك:" السّيميائيات السّرديّة" 2006 . *

8.- فوزي الزمرلي :"شعرية الرّواية العربية/بحث في أشكال تأصيل الرّواية العربية" 2007*.

9.- كمال الرياحي : "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج " .2009

10.- جوادي هنية : "صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج" .2013

11.- فاضل تامر:السيرة الذاتية المموهة ، أنثى السراب بوصفها لعبة ميتا- سردية " 2014

12.- صابر حرابي: الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في روية"البيت الأندلسي" .2015

[1] - رشيد بنحدو : جمالية البين- بين في الرّواية العربية ، مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، فاس ، ط1، 2001، ص 13.

13.- طبيش حنينة: النّص الموازي في الرّواية الجزائرية / واسيني الأعرج أنموذجاً "2016 .

14.- إيمان هنشيري:" تمثلات انفتاح الرّواية على الفنون - قراءة في روايات واسيني الأعرج " 2016 .

15.- دليلة زغودي:" تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية"2016. [1]

2.- 2- وضعية التأمّل الأفقيّ لمحاور متن القارئ– النّاقد:

مامن شك أنّ شغف الكتابة، أو بالأحرى الرّغبة الإبداعيّة العارمة التي تمتلك واسيني الأعرج، هي التي كانت حافزاً للنّقاد والدّارسين،للبحث عن العناصر الناظمة في عوالمه السّردية، والتي تختلف من حيث التشكّل والبناء واللّغة والتّعامل مع الواقع والتاريخ وقضايا العصر، بما يُؤشر على مشروع روائي يحفر اتّجاهه وطريقه الخاص، وكأنّ واسيني الأعرج يدعو المتّلقي إلى التّخلي نسبيًا عن الرّوايات التقليديّة استجابة لحتميات يفرضها الفكر الحداثي مفهومًا وممارسةً، بمّا يستوجب قارئاً فاعلاً يسأل ويحاور ويتأمّل،لأنّه قارئ أصبح مُدركًا، ربّما لـ" لعبة الإبداع الأساسيّة: أن تخلق معاييرها وتخترقها باستمرار " [2]. لذا، يُمكن القول، أنّه في مقابل الذّات الكاتبة، ثمّة ذات أخرى قارئة، وهي ذات تحوّل القراءة إلى انفتاح وديناميّة، ممّا يستدعي قارئًا متجدّدًا مع كلّ إبداع مغاير، وبهذا المعنى يُمكن إدراج العلائق المُمكنة بين الحداثة والتّلقي في بعد واحد، لأنّ الأخير في حدّ ذاته، لا يعدو سوى إنجازاً من بين أهم انتصارات الحداثة، وذلك بنقلها مجال الاشتغال النّقدي من الكاتب والنّص إلى المتلقي/القارئ، باعتبارهما طاقة محتملة في تعدّديتها. وهذا ما يتطابق مع الرأي القائل، بأنّ حداثة الرّواية في بعض مفاهيمها وإجراءاتها الفنيّة تسعى إلى إدراج القارئ في العالم الرّوائي و" ترقيته إلى مرتبة المؤلّف، ما دام فعل القراءة ، في الشعرية المعاصرة، كتابة جديدة في النّص. فعلى امتداد صفحات الرّواية، ترتّسم صورة القارئ كسلطة إنتاجية(رمزية) يعترف بها المؤلّف نفسه بل يدعوها للتعاون مع سلطته الخاصة (الضمنية) من أجل إنتاج رواية " [3]. إذن، كيف تمثّل المتن النّقدي الذي تخيّرتُه عالم واسيني الأعرج الإبداعي، وما هي الاشتغالات النصيّة والسّردية الحداثية التي استوقفته؟ .

---

[1] - حصرت متن هذا الموضوع، ورعيت في ذلك التسلسل الكرونولوجي ، باعتبار تواريخ نشر هذه المقاربات النقدية ، للوقوف على طبيعتها في تطوّرها أو ثباتها، ونشير أنّ بعض المقاربات اشتغلت على روايات مختلفة وكان واسيني الأعرج أحد هذه النماذج المنتقاة للمقاربة النقدية مرفقة بعلامة*

[2] - شكري المبخوت : جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ، تونس، ص 96.

[3] - رشيد بنحدو: حين تفكر الرّواية في الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، عددمزدوج 67- 68، 1989، ص33.

الحاصل،لا يختلف حس التّلقي في أنّ نصوص واسيني الأعرج، ما فتئت تبلوّر وعيًا حداثياً شديد البروز، بما يعني أنّ ما يكتبه هذا المبدع بات يمثّل نماذج بليغة للكتابة الروائيّة الحداثية لما أقبلت عليه من خرق وتجاوز، حيث تقاطع الرؤى وتداخل الأجناس وتحوّلات بنيوية على مستوى جميع مكونات النّص السّردي، تتبدى في مستويات أو ملامح تشكيليّة محبوكة - تشكّل في نظر القرّاء والنّقاد - قوانين داخليّة لاشتغالات نصيّة ترسم في تعاضدها صورة عامة للخطاب الرّوائي الحداثي، يتضافر فيه سؤال الحداثة ومادة التأليف الأدبيّ مع شعرية الكتابة، ويتكاملان مع أسئلة التعالي النصيّ وانفتاح الخطاب واستراتيجيات إنتاج المعنى. إنّها تجربة بقدر ما تروم خلق شكلها الفنيّ بتشغيل تقنيات السّرد ذات الوجهة المنبنيّة على التكسيروالتشظي، واحتضان أكثر من جنس وفنّ داخل الجنس الرّوائي، فإنّها لا تُلغي الحكاية كمكتسب سردي ولا تحرم الكتابة من التجذر ضمن نسغها الواقعيّ الاجتماعيّ، إضافة إلى أسئلة أخرى تتصّل بالكتابة وعوالم الحكاية سأتطرق إليها لاحقًا في مستوى هو بمثابة استخلاص عمودي أقترب فيه من أسئلة الكتابة والحداثة في عالم واسيني الأعرج الرّوائي.

أ- سؤال خطاب العتبات النصية / ظاهرة العنونة

لا يُخفي النّقاد احتفائهم بظاهرة العنوان وإستراتيجيتها التي سيّجت متونهم النّقدية ، وأعلنت منذ البدء أن مركز ثقلها: نصوص الأعرج، و تتجلى عتبة العنوان بكونها أكبر العلامات إبانة عن بؤرة الاشتغال النصيّ، بل تصدرت "العتبات النصيّة" [1] إفصاحًا لهوية العلامات ومدلولاتها ومعانيها الظاهرة و الخفية من خلال حسن انتظام السيميائيّة والتناص ولاتّصال والتداولية،إذ يعلن العنوان صراحة عن صاحب المدونة الرّوائية المدروسة واسيني الأعرج، ونلتقي بذلك سيل من القراءات حاولت استكشاف أسرار"ظاهرة العنونة" لدى الرّوائي الأعرج ونذكر في هذا الصدّد الناقد سعيد يقطين في كتابه "الرّواية والتراث السردي" و كمال الرياحي في كتابه "الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج"، وفوزي الزّمرلي في كتابه "شعرية الرّواية العربية"، والناقدان الجزائريان رشيد بن مالك في كتابه "السيميائيات السّردية"، والطاهر روابنية في بحثه الموسوم بـ: "سرديات المحكي الرّوائي المغاربي".

[1] - بات جليًا في النّقد الأدبيّ أنّ العتبات النصيّة ذات فائدة كبيرة في قراءة النّص ، وأبرزها :إستراتيجية العنونة ، والخطاب المقدماتي ، والبدايات ، والإحالات والمرجعيات ، والحوارات الداخلية ، والمتناصيات ، وسأكتفي في هذا المقام بإستراتيجية العنوان.

حتى أنّ بعض الدّراسات، انفردت بالاشتغال على إستراتيجية النّص الموازي ومنه العتبات النصيّة - في روايات الأعرج- باعتبارها مظهرًا من مظاهر العبر- نصيّة التي تنمح القارئ جملة من الأخبار الهامة والمتنوّعة، كما أنّها تقدّم له بعض المفاتيح التي تساعده في قراءته للنّص ، وفي هذا الصدّد تقول الباحثة حنينة طبيش:" سيطرت سمة الكآبة/ الحزن أو ما يسمى" الرؤية الفجائعية" على العناوين الواسينية إذ غالباً ما تصادفنا ألفاظ مثل (محنة، اغتيال، مصرع ، السراب، أشباح ، الحرائق)، وهذا النزوع يُحيلنا على الخلفية التي تؤطر أعمال الأعرج، خاصة السياسية منها، والتي جعلت الأعرج يشنّ حملة ضد التطرّف والعنف في نصوصه السّردية ، وقد انعكست هذه الحملة على طبيعة تشكيل العناوين عنده " [1]. وهنا يحقّ التساؤل: إلى أيّ حد تمكنت المقاربات النقديّة من الكشف عن ظاهرة العنونة لدى الرّوائي، وإلى أي مدى استطاعت أن تكشف عن محفزاتها ومكنوناتها وأسرارها لديه؟ .

تبيّن العديد من القراء،أنّ روايات واسيني الأعرج تشتغل على إستراتيجية العنونة بشكل مكثّف، وجعلتهم يقفون مستشرفين تحوّلات العنونة وتشكّلاتها من رواية إلى أخرى، ووجوا أنفسهم بحاجة إلى إعادة تشكيل معطياتها وتفكيك خفاياها. واللاّفت، فقد شكّلت عناوين نصوصه الرّوائية ظاهرة متميّزة، دفعت القراء والدّارسين إلى إثارة الكثير من التساؤلات والتأويلات بشأن صياغتها اللّغوية المكثّفة، وطبيعتها التركيبيّة المُوحية، وأيضاً محمولاتها الدّلالية والمضمونيّة التي يجدها القارئ- بمجرد انتهائه من قراءة نصوصه الرّوائية - تتعالق مع نصوص التراث العربيّ والعالميّ وتتفاعل مع أحداثه التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة. فواسيني يمتح مادته الرّوائية ويستمدها من التراث بمختلف تجلياته، لذلك تغلّف هذه المسحة التراثية مختلف عناوينه الرّوائية وتُضفي بظلالها عليها، ولهذا السبب فهي تستفز القارئ وتدعوه إلى كشفها، وإزالة الحجب عن مضمراتها. وإذا كان لجوء واسيني الأعرج إلى تشغيل التراثي والتاريخيّ والفنيّ في صياغة عناوينه الرّوائية يشكّل ميزة فارقة وظاهرة إحالية وتأويليّة، فإنّ هذا الاشتغال هو إجراء روائي يعمل على تحيين التاريخيّ

[1] - حنينة طبيش: النّص الموازي في الرواية الجزائرية / واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه في العلوم ، مرقونة ، كلية آداب ، جامعة باتنة1، الجزائر ، إشراف أ.عيسى مدور ، 2015- 2016، ص 203.

والتراثيّ بشكل عام، وفق ما تمليه اللّحظة الرّاهنة من أجل استنطاق وقائع الحاضر والوعيّ بمختلف تناقضاته وأزماته التي تجد لها صدى في وقائع الماضي وتاريخه، انطلاقاً من مرجعية فكرية ، ورؤية روائيّة معيّنة لصيرورة المجتمع الجزائري والعربيّ ككلّ.

وفي هذا السياق، ينطلق "سعيد يقطين" في قراءته لعنوان الرّواية من العنوان الفرعيّ "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" بدل العنوان الأصلي "نوار اللّوز"، الذي لم يعره النّاقد اهتمامًا كبيرًا، ذلك لأنّ العنوان الفرعيّ يعد عنوانًا مثيرًا ومستفزًا، ولأنّ لفظة التغريبة لا تخلو في نظره من دلالة خاصة، فهي تدّل على الجماعة وتتصادى مع تغريبة بني هلال (السيرة الهلالية)، في مقابل الرّحلة التي تعدّ نوعًا أدبيًا يرتبط بالفرد في الموروث الثقافي القديم، كما أنّ الرّوائي - حسب رأي الناقد- لو استعمل في المناص "رحلة صالح بن عامر الزوفري" لما كان العنوان مثيرًا إلى هذه الدرجة، وهو ما حمله على طرح التساؤلات الآتية: كيف يُمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرد هو صالح بن عامر الزوفري؟ ما هي دلالة التغريبة في اتّصالها بالفرد؟ [1]. وقد وجد الباحث الإجابة من خلال المناص الداخلي المتمثّل في فاتحة الرّواية، التي جاءت لتدل على " ترابط التاريخي(بني هلال) بالواقعي (صالح بن عامر) بالسياسي (ممارسة الجور والظلم)، من خلال الإشارة إلى صورة بني هلال، وتطابقها مع نص "نوار اللوز"، وتكامل التاريخيّ والواقعيّ مع نص المقريزي" [2]. ولأجل تجسيد العلاقة الموجودة بين النّص الرّوائي والمناص (العنوان والفاتحة) نظر الباحث في الأقسام الثلاثة المكوّنة للفاتحة وهي:

1.- دعوة القارئ إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال.

2.- التّشديد على أنّ أحداث الرّواية من نسج الخيال، وأيّ تطابق بينها وبين الواقع هو محض صدفة.

3.- من خلال نص للمقريزي يتّم الإلحاح على أنّ جوع الأمة وفقرها راجع إلى ظلم الحكام [3].

ضمن هذه المسارات، يبيّن الناقد أنّ هذه الأقسام الثلاثة للمناص الدّاخلي تتضمّن هي الأخرى ثلاثة عناصر مترابطة تتمظهر من خلال ثلاثة نصوص كالآتي:

التاريخ ⟵ تغريبة بني هلال.

---

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص. 88.

[2]- المرجع نفسه : ص 94.

[3]- المرجع نفسه : ص89.

الواقع ←نوار اللوز.

السياسة ←إغاثة الأمة بكشف الغمة للمقريزي [1].

وبعد عرضه لهذه التقسيمات شرع النّاقد في تفسير دلالة المناص الدّاخلي، مُبينًا مختلف إحالاته ومرجعياته التي يتعالق معها ويتقاطع، فدعوة الرّوائي إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال، هي دعوة لاكتشاف مظاهر التشابه الحاصلة بين ما حدث بالأمس في تغريبة بني هلال وبين ما وقع في الحاضر لصالح بن عامر الزوفري في تغريبته " إنّها علاقة التاريخي (ما وقع) بالواقعي (ما يقع)...إنها قصدية التعبير عن التطابق: تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضا. ولا يعني التطابق - هنا- إلاّ عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع. ومن خلال ذلك يتحقّق الامتداد. فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع لا يزال حيًا ومعيشًا" [2] ومتماثلاً ومتواصلاً ومتكررًا.

ومن هنا، تأتي إثارة العنوان وتتشكّل غواية سرديته التي جعلت "نوار اللّوز" تنفتح على عوالم التاريخ السياسيّ والاجتماعيّ من خلال إعادة تشكيل أحداثه ووقائعه، وفق طرائق وأساليب متجدّدة، وبناء على ظروف الرّاهن التي شكلّت صدى لأحداث الماضي ووقائعه، وامتدادًا لمختلف تناقضاته وآلامه وأحزانه، ولجميع أشكال الظلم والقهر والقمع والاختلاف والصراع على الحكم والسلطة، ممّا جعل التاريخ يبدو تاريخًا واحدًا ومعادًا بالوسائل والطرق نفسها، رغم اختلاف الزّمان وتبدّل المكان.

انطلاقًا ممّا سبق، تتجلى بشكل واضح قيمة العنوان الفرعي" تغريبة صالح بن عامر الزوفري" الذي عمِل على تفسير العنوان الأصلي، وإجلاء غموضه وإبهامه، كما أسهم أيضًا في توسيع مدارك نص"نوار اللوز"، وقاد إلى إثراء مرجعياته الدلاليّة داخليًا وخارجيًا، وهو الأمر الذي جعل العلاقة بين العنوان والنّص الرّوائي علاقةً تكامليّة تشمل جميع المناصات الأخرى، وأبرزها فاتحة الرّواية. ولأنّ العنوان شرح وتوضيح للنّص الرّوائي، فكذلك النّص يعدّ إثراء وإنعاشًا للعنوان، بمعنى أنّه"ميدان تتعايش فيه العديد من الأنماط القولية: إنّه صوت

[1] - المرجع السابق : ص ص 89- 90.

[2] - المرجع نفسه: ص 90.

بوليفوني" [1] يمنح العنوان مداخل متنوعة للتأويل والتعدّد الدّلالي. ولهذا عمِل سعيد يقطين على تفعيل قراءته للعنوان، ولمختلف علاقاته التي يُقيمها مع المناصات الرّوائية، في محاولة منه لاستكشاف كيفيات تجسيد النّص الرّوائي وبنائه لهذه العلاقات، حيث قام في المستوى الأول بمعاينة التغريبة تاريخيًا وواقعيًا، وعالج في المستوى الثاني طرائق اشتغال التعالق أو التفاعل النصي بين التغريبتين مُبرزاً مختلف أوجه التطابق بينهما على الرّغم من تباينهما نوعيًا وزمنيًا ونصيًا، وفي قصديتهما التي تختلف باختلاف السياق الذي أنتج كلا منهما.

فيما جاء تناول الباحث التونسي "فوزي الزمرلي" لعنوان "نوار اللوز" في سياق دراسته لشعرية الرّواية العربيّة، وتحديدًا ضمن الفصل الأوّل الذي خصّصه لتحليل العتبات النصيّة في الرّواية. وقد نوّه "الزمرلي" بأهمية العنوان الفرعي "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" الذي شف - في نظره- عن مضمون هذا النّص السّردي ولمح إلى علاقته المتينة بتغريبة بني هلال، في مقابل العنوان الرئيسي "نوار اللوز" الذي رأى أنّه لا يحمل أية إشارة تفصح عن مضمون النّص، ولا إحالة على جنسه الأدبي [2]، كما شمل هذا التنويه فاتحة الرّواية بوصفها إحدى حلقات المصاحبات النصيّة الموضّحة للعنوان والشارحة له، وبما أنّها تتضمن تمهيداً؟! وشاهدًا؛ فإنّها وُضعت لدعم الميثاق الرّوائي –كما يقول الباحث- وتكشف عن قصدية الكاتب ومصادره، فمن جهة أولى: فهي تؤكد انتماء "نوار اللوز" إلى الجنس الرّوائي وأن أحداثها من نسج الخيال، ومن جهة ثانية فواسيني يُصرح من خلالها بأنّ عوالم الرّواية مطابقة للواقع [3]. وهو ما تعبر عنه فاتحة الرّواية، يقول النّص:" إذا ما ورد أي تشابه أو تطابق بين نوار اللوز وحياة أي شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية فليس ذلك من قبيل المصادفة أبدًا " [4]. وبهذا التصريح المقصود يكون واسيني الأعرج قد كسّر شرطية الميثاق السردي الرّوائي واخترق قوانينه، وربّما هذا ما جعل"فوزي الزمرلي" يُجزم بأنّ الجزائريين هم

[1] - Léo Heok : La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d une pratique textuell. Mouton. Paris.1981. p 184

[2] - فوزي الزمرلي، شعرية الرّواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها،مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، دط، 2007، ص. 153.

[3] - المرجع نفسه، ص. 154.

[4] - واسيني الأعرج، نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري، فاتحة الرواية، بيروت، لبنان، دار الحداثة، ط1، 1983، ص. 05.

الفئة المعنيّة بذلك التطابق مادام أنّ أحداث الرّواية جرت في الجزائر، ووقائعها ارتبطت بشخصيات جزائرية أيضًا.

وضمن فاتحة الرّواية، أيضاً، يشكّل التمهيد الذي أورده الرّوائي والشاهد الذي اقتطفه من مؤلف "إغاثة الأمة بكشف الغمة" للمقريزي سندًا مهمًا للباحث من أجل تفسير دلالة العنوان وفكّ إلغازه وكشف مختلف علاقاته مع النّص الرّوائي. فإذا كان التمهيد دعوة صريحة من الرّوائي "واسيني الأعرج" للتنازل من أجل قراءة تغريبة بني هلال، فإنّ "فوزي الزمرلي أجده "يعلّل ذلك بكون التغريبة الهلالية "تفسيرًا واضحًا لجوعكم وبؤسكم" [1]، وبمدى تطابق مضمونها مع واقع "نوار اللوز" وامتداده إلى واقع المجتمع الجزائري وتعبيره عنه. ويظهر ذلك حين خاطب واسيني قرّاءه قائلاً:" ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان ودياب الزغبي وأبو زيد الهلالي والجازية... فمنذ وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقّدة " [2]. وعليه تبدو تغريبة "صالح بن عامر الزوفري" ومعاناته، لا تختلف عن تغريبة الهلاليين ومعاناتهم، بل إنّها تصل إلى حد التشابه والتطابق، لذا " أبرز المُصاحب النّصي أنّ واسيني الأعرج عدّ التغريبة وثيقة عن حياة الهلاليين، رغم تلوّنها بلون خيالي، وحلّل في ضوئها واقع مجتمعه تحليلاً أوقفه على أنّ أسباب جوعه وبؤسه مماثلة لأسباب جوع الهلاليين وبؤسهم. ولذلك استند إلى التّغريبة وإلى واقع مجتمعه لتأليف نص سردي خيالي كاشف عن تلك الحقائق، ودعا قراءه إلى البدء بقراءة تغريبة بني هلال لحملهم على التّسليم بأنّ عالم نوار اللوز الرّوائي لا يختلف في جوهره عن الواقع المعيش، سواء في عصرهم أم في عصر الهلاليين الغابر" [3]. وبهذا فإنّ استدعاء "نوار اللوز" لتغريبة بني هلال، وإعادة إنتاجها من خلال واقع المجتمع الجزائري يجعلها تُوصف بأنّها رواية بوليفونيّة، أو متعدّدة الأصوات بحدّ تعبير ميخائيل باختين.

أمّا بالنسبة للشاهد المأخوذ من نص المقريزي فيعمل بدوره على تدعيم الوظائف التي يؤديها المصاحب النّصي في فهم دلالة العنوان والنّص الرّوائي، فواسيني - كما يرى

---

[1]- المصدر السابق : ص 5.

[2]- المصدر نفسه : ص5.

[3]- فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية، مرجع سابق ، ص 155.

الزّمرلي- " عوّل على كلام المقريزي ليبرز الصلة المباشرة بين عنوان روايته الفرعي وموضوعها، ويُشير إلى أنّ غمّة شخصياتها الخيالية امتداد للغمّة ،التي ألمت بالأمة منذ قرون خلت. ومن هنا أضحى إيراد الشاهد ضربًا من ضروب احتيال الكاتب لفضح النّظام السياسي المتحكّم في مجتمعه، من دون أن يواجه سلطة الرقابة مواجهة صريحة، إذ إنّ الشاهد منسوب إلى المقريزي ومتعلّق بأحداث تاريخيّة منقطعة الصلة بالعصر الرّاهن. وإذا قرأنا عنوان الرّواية الأصلي وعنوانها الفرعيّ في ضوء الشاهد اتّضح أنّ واسيني الأعرج يلمّح إلى أنّ العنوان الفرعي للدلالة على موضوع الرّواية، و لفت الانتباه إلى المؤثرات الحاسمة في عالمها، إذ أحال العنوان الأصلي على الخصب والأمل، وأظهر العنوان الفرعي معاناة صالح بن عامر واضطراره إلى مغادرة وطنه، وما ذلك - حسب إشارة الشاهد- إلاّ لسوء تدبير الزعماء والحكام" [1]. هكذا قدّم القارئ "الزمرلي " قراءة شفّافة للعنوان الرّوائي "نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزفري" من منطلق تأويلي يعوّل فيه على المصاحبات النصيّة، بما في ذلك العنوان الفرعيّ وفاتحة الرّواية والتمهيد والشاهد، التي لم تستحضر بشكل اعتباطي، وإنّما جاءت لتتضافر مجتمعة وفي إطار البنية النصيّة العامة لأجل تأدية أدوار دلالية محدّدة.

وفي إطار دراسته السّيميائيّة للنّص الرّوائيّ "نوّار اللّوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري" قدّم من جهته الباحث "رشيد بن مالك" مقاربة سيميائيّة تأويليّة لعنوانها الرّوائي، ابتدأها بتوضيح النّظام السّيميائيّ للفاتحة (فاتحة الرّواية) وكيفيّة اشتغاله دلاليًا في النّصّ، حيث توقّف عند ظاهرة التّناص مبيّنا المنطلقات الّتي اعتمدها الرّاوي في محاورة النّصوص الغائبة، وموضّحا الطّريقة الّتي يتصوّر بها العالم الرّوائي لـ: "نوّار اللّوز" في تقاطعه مع نصّ"السّيرة الهلالية" ونصّ المقريزي "إغاثة الأمّة بكشف الغمّة". ليتوصّل الناقد إلى أنّ فاتحة الرّواية، وإن كانت تبدو منذ الوهلة الأولى "مستقلّة عن النّصّ الرّوائيّ وأحداثه وشخوصه، فإنّها مُلحقة به زمنيًا ومرتبطة به دلاليًا " [2]. ويظهر ذلك من خلال الدّعوة الصّريحة الّتي يوجّهها السارد إلى القارئ (الأنتم) بقوله: "قبل قراءة هذه الرّواية الّتي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلاً واقرأوا

[1]- المرجع السابق : ص 156.

[2]- رشيد بن مالك، السّيميائيات السّرديّة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 72.

تغريبة بني هلال. ستجدون حتمًا تفسيرًا واضحًا لجوعكم وبؤسكم " [1]. كما يتّضح ، أيضًا، من خلال نصّ المقريزي: "من تأمّل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوّله إلى غايته، علم أنّ ما بالنّاس سوى سوء تدبير الزّعماء والحكّام وغفلتهم عن النّظر في مصالح العباد" [2]،وعليه يتأسّس السارد باعتباره مُرسلاً/مُحرِّكاً للفاعل الجماعي (القرّاء) في برنامج سرديّ معرفيّ يكون فيه فهم النّصّ الرّوائيّ وإدراك الواقع الاجتماعيّ المتّسم بالجوع والبؤس والّذي يعالجه هذا النّصّ، مرتبطًا بتحقيق كفاءة معرفيّة متمثّلة في قراءة الماضي واستيعابه. وبهذا تشكّل فاتحة الرّواية ظاهرة تناصّية تكتسب دلالتها من تعالق النّصوص وتحاورها.

هذا، ثمّ انتقل النّاقد في المستوى الثّاني، لتحليل عنوان الرّواية: نوّار اللّوز: تغريبة صالح بن عامر الزّوفري"، فرأى بأنّه "من غير العادي أن نسخّر اسم نبات لعنوان" نوّار اللّوز " ، إذا لم نفكّر مسبّقا بأنّ هذا الاسم محمّل برسالة إلى القارئ. ذلك أنّ اختيار اسم نبات كعنوان لرواية ليس مجّانا" [3]، بل هو بنية رمزيّة مولّدة لجملة من الدّلالات المركزيّة في هذا النّص السردي، لذا فهي جديرة بالتّحليل والبحث في تكويناتها وتشكّلاتها السّيميوطيقيّة، استنادًا إلى تمييز إجرائيّ يستلهم مقولات "غريماس"، الّذي يميّز فيها بين مستوى المانفيست النّصي ومستوى المحتوى [4]. وهو ما نلمسه في التقابلات الّتي أقامها الباحث بين الثنائيات المتضادّة في النّصّ بداية من العنوان نفسه، حيث يحيل جزؤه الأوّل "نوّار اللّوز" على الأمل والحياة ويحيل جزؤه الثّاني "تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" على الغربة والموت.

وبذلك، فإنّ الصّورة المعجميّة المركّبة "نوّار اللّوز" وما تحمله من دلالات، لم تأتِ بمعزل عن النمو السّرديّ ومجموع الحالات والتّحويلات المنتظمة على مستوى البنيّة الخطابيّة، وإنّما هي نتاج علاقات خلافيّة سجاليّة متراكمة في النّصّ الرّوائيّ، إذ تشترك الملفوظات: خصب/أمل/ فرح... إلخ، وتتعالق لتبني عالم الحياة"النوّار". أمّا الملفوظات: جدب/يأس/حزن...إلخ. فتتّحد لتكوّن عالم الموت "تغريبة صالح بن عامر الزّوفري"، ويدلّل

---

[1] - واسيني الأعرج، نوّار اللّوز /تغريبة صالح بن عامر الزّوفري"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002، ص 7.

[2] - المصدر نفسه: ص5.

[3] - رشيد بن مالك: السّيميائيات السّرديّة، مرجع سابق ، ص. 80.

[4] - ينظر، بن عيسى هامل، واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، رسالة ماجيستير (مخطوط)، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، 2005، 2006، ص. 34.

الباحث على ذلك بالملفوظ "انطفأت براعم اللّوز" الّذي يتجانس مع مضمون النّصّ الرّوائيّ الّذي يوحي بالحزن والكآبة، ويعبّر عن معاناة أهل القرية ومأساتهم. ثمّ إنّ هذه الوضعية الحالية الّتي يجسّدها الملفوظ "انطفأت براعم اللّوز" عبر مجموعة من الوحدات المعنويّة الصّغرى المُحيلة على عالم الموت، التي ستعرف تحوّلاً عميقًا في نهاية الرّواية، فيؤدي ولادة النوّار "عالم الطبيعة" بشكل متزامن مع ولادة العنوان"عالم النّص"، وولادة الحملان"عالم الحيوان" ومع فكرة إنجاب قبيلة من الأطفال وقارّة من البنات الطيّبات [1]. على نحو ما يجسّده النّصّ الرّوائيّ:

- "سنتزوّج، وسننجب قبيلة من الأطفال، وقارّة من البنات الطيّبات " [2].
- "ظهر على أغصان شجيرات اللّوز نوّار أبيض، صغير، كان يبشّر بربيع جميل " [3].
- "الحملان الجديدة الّتي ولدت في الزرائب" [4].
- " النّاس فرحون (...) أملهم الكبير كان في نوّار اللّوز" [5].

هكذاإذن، جاءت قراءة " رشيد بن مالك" للعنوان مرتبطة بتطوّر أحداث الرّواية وبنيتها السّرديّة وسلسلة الحالات والتحوّلات المُنتجة لدلالات العنوان، ليصل في الأخير إلى أنّ واسيني الأعرج قد وظّف العنوان "نوّار اللّوز: تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" لتصوير عالمين متقابلين هما:عالم الموت وعالم الحياة. الأمر الّذي يؤكّد " بأنّ نصّ رواية نوّار اللّوز المتماسك يعتبر آلة حقيقيّة لإنتاج العنوان " [6]. كما يؤكّد من ناحية أخرى، على أنّ اختيار النّاص/ الرّوائي لهذا لهذا العنوان المركّب ليس مجانًا مادام أنّ العنوان يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنّصّ الرّوائيّ في إطار"علاقة تكامليّة وترابطيّة: الأوّل يُعلن والثّاني يفسّر" [7] ويعلّل ويؤول.

ونظراً للأهمية البالغة التي يُوليها الباحث كمال الرياحي لأعمال واسيني الأعرج يفتّتح دراسته الموسومة "الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج/ قراءة في التشكيل الرّوائي

---

[1]- رشيد بن مالك: السّيميائيات السّرديّة، مرجع سابق ، ص 83.

[2]- واسيني الأعرج: نوّار اللّوز، مصدر سابق ، ص272.

[3]- المصدر نفسه: ص 277.

[4]- المصدر نفسه: ص 277.

[5]- المصدر نفسه: ص278.

[6]- رشيد بن مالك: السّيميائيات السّرديّة ، مرجع سابق ، ص86.

[7]- المرجع نفسه ، ص81.

لحارسة الظلال" بدهشة وحفاوة ، وهنا يُسجل أنّه وجد عتبات النّص الروائي أشبه ما تكون بكوى يتسلّل منها النور إلى ثنايا النّص الذي أنشأه الرّوائي، فيقول:" وتبيّن لنا أن واسيني الأعرج اشتغل على هذه العتبات بصفتها جزءًا هامًا من بناء النّص حتى تحوّلت إلى إحدى خصائص الكتابة الرّوائية عنده" [1]. استهل "الرياحي " قراءته بالإشارة إلى مسألة مهمة تخص العنوان "حارسة الظلال" La gardienne des ombres، وهي التّغيرات التي طرأت عليه، حيث بيّن أن هذا العنوان لم يكن عنوانًا رئيسيًا، وإنّما كان عنوانًا فرعياً للعنوان الرئيسي "منحدر السيدة المتوحشة" Le ravin de la femme sauvage قبل أن يستعيض بالعنوان الفرعيّ عن الرئيسيّ في طبعاتها الأخرى المتتاليّة [2] سواء في الجزائر أو خارجها.

وهذا ما قد يُوقع القارئ في حيرة من أمره، ويشوّش ذهنه، فيظن أنّه أمام كتابين مختلفين، لأنّ الأساس في العنوان تعريف الكتاب وحمايته. ولئن برّر الأعرج تحويره للعنوان في حواراته، إلاّ أنّ الرياحي يرى أنّ " إصدار كتاب واحد بعنوانين مختلفين من شأنه أن يُربك عملية التّلقي ويُوهم القارئ بأنّه إزاء نصّين مختلفين،لأنّ العنوان فقد وظيفته التّعيينية...وأن تغيير العنوان بعد صدور الرّواية يُؤثر في عملية التّلقي لأنّ تلك التوضيحات التي وضعها واسيني الأعرج لن يُدركها إلاّ القارئ الذي توّرط فعلاً في عمليّة القراءة. أمّا الذي يرى الرّواية في واجهة المكتبة ويهمّ بشرائها فهو جاهل لتلك المفاجأة التي تنتظره " [3]. بالإضافة، إلى المغالطات المعرفيّة والبيبليوغرافية الناجمة عن تغير العلامة الأجناسيّة للعمل الرّوائي الواحد.

ولعلّ من بين ، ما آثارته " ظاهرة العنونة" لدى الأعرج ، هوتقنيّة العنوان الفرعيّ، التي مافتئ يشتغل عليها في عنونة نصوصه، حتى أصبحت ميسمًا في كتاباته الرّوائية، و يُرجعها واسيني إلى إحساسه الدّائم بقصور العنوان الرئيسي، لأنّه يعتصر مادة سردية قد تتجاوز مئات الصفحات في كلمة أو كلمتين. لذا قد تمثّل العناوين الفرعيُة سندًا ومتكأ للعنوان الأصلي" [4]. ورواية "حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر" تجسّد هذا المنحى الازدواجي؛ إذ

[1] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 19.

[2] - المرجع نفسه ، ص ص27- 28.

[3] - المرجع نفسه: ص 28.

[4] - المرجع نفسه: ص 31.

إذ يتموضّع العنوان الرئيسي"حارسة الظلال" في أعلى صفحة الغلاف بالبند العريض، ثم أردف إليه الكاتب في أسفل الصفحة العنوان الفرعي "دون كيشوت في الجزائر".

لكنّ " الرياحي " سرعان ما يُلفت الانتباه إلى أنّ ظاهرة العنوان المزدوج بدأت تتقلّص وتقل في أعماله الأخيرة* نظرًا لتفطنه إلى مدى خطورة العناوين الفرعيّة، وهذا ما يؤكد الأعرج في حوار له، إذ يقول: "حاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحدّ منها لأنني اكتشفت أنّها بقدر ما هي مُفيدة فهي مُربكة ومُثقلة للنّص لأنّ العنوان جعل أولاً ليحفظ. فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحًا ويبقى في الذاكرة" [1]. وفي هذا الصدّد ، يستحضر "الرياحي" رأي "جيرار جينات" الذي يذهب إلى أن العنوان الذي تربط بينه وبين جزئيه الرئيسيّ والفرعيّ كلمة (أو) يكون أكثر ترابطًا مثل: (Ariel ou la vie de shelley) على عكس العنوان: [2](Madame Bovary–mœurs de province). ومن ثمّ، رأى "الرياحي " أنّ العنوان الفرعيّ لا يُمكن له أن يعوّض العنوان الرئيسي ما دامت كلمة (أو) التي تُفيد إمكانيّة التعويض غائبة، وأنّ التعامل مع عناوين مثل: حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر، لا يُقرأ إلا بوصفه نصًا واحدًا [3] وعنوانًا مفرداً.

في ضوء هذه القضايا، والتي تنسحب على نصوص الأعرج السّابقة، يقدم الرياحي قراءة سريعة لعنوان:حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر، لم تتلمس، في نظري، الجوهر الدّلالي للعنوان في إطار علاقته بمضمون النّص الرّوائي من جهة، وعلاقته بالواقع المعبرعنه من جهة أخرى، حيث اكتفى "الرياحي" بمعاينة التركيب اللّغوي للعنوان الرئيسي لحارسة الظلال - بوصفها خرافة جزائرية قديمة- ويعتبره "تركيبًا إضافيًا جمع بين مضاف مفرد مؤنث - حارسة- ومضاف إليه في صيغة الجمع - ظلال- ونهض المضاف إليه بدور تعريف المضاف النكرة. ولكن أنّى لحارسة - أيّا كانت- أن تحرس الظلال وهي مجردة ومنفلتة من

(*)- مثل روايته "المخطوطة الشرقية" التي صدرت بعنوان واحد على الرغم من أنها تعد الجزء الثاني لروايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية" التي جاءت بعنوان مزدوج، وكذلك روايته "شرفات بحر الشمال"، وسوناتا لأشباح القدس، ومملكة الفراشة، وأصابع لوليتا، ونساء كازانوفا، و"مصرع أحلام مريم الوديعة" التي حذف منها كلمة "مصرع" بعد إعادة طبعها.

[1]- كمال الرياحي : واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية /حور مع واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 7.

[2]- Voir, Gérard Genette, Seuils .op .cit p.62

[3]- ينظر: كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 31.

كلّ ضبط وحد؟ لقد عمّق هذا التركيب الإضافي حالة التّنكير التي جاءت عليها لفظة حارسة" [1] ، وأسهم بالتّالي في ضبابيّة العنوان وغموضه وتعقيده، وفي استحالة تحقّق فعل حراسة الظل في الواقع. كما أشار أيضًا، إلى مرجعيّة العنوان الفرعي (دون كيشوت في الجزائر) الذي يجعل اسم (دون كيشوت) يُحيل على أحد أعمال الرّوائي الإسباني ميقال دي سرفانتيس، بينما تحيل كلمة الجزائر على مكان وقوع الأحداث، بيد أنّ قراءة العنوان الفرعيّ كاملاً "دون كيشوت في الجزائر" - كما يُبيّن الرياحي- تشي بأنّ النّص الرّوائي يتحرك في إطار جنس أدبيّ خاص هو الرّحلة، كما "أنّ إعادة قراءة العنوان الفرعي في ضوء ما يشي به من تعالق نصي مع دون كيشوت سرفانتيس تجعل القارئ يكتشف جملة من الدلالات الأخرى، فـ" دون كيشوت دي لامنشيا" بطل رواية سرفانتيس: شخصية حالمة مسكونة بقيّم الفروسيّة والنبل خرجت يومًا عازمة على تغيير قيّم العالم الجديد ومحاولة استعادة قيّم الفروسية الضائعة فكابدت جملة من المتاعب ثمّ رجعت مهزومة بعد أن اكتشفت استحالة تغيير عالم قد انحط واستعادة قيّم ضاعت بلا رجعة" [2]. وهي القيّم التي ضاعت في فترة التسعينيات من القرن الماضي في الجزائر، وتسبّب فيها العنف الذي أفرزته العشرية الدموية السوداء.

إنّ هذه القراءة العابرة التي قدمها "الرياحي" لعنوان " حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر"، وإن كانت تكشف عن المتعالقات النصيّة، والمرجعيات الخارجيّة التي يتناص معها العنوان الرّوائي ويُحيل عليها، إلاّ أنّها لا تعدو كونها ومضات سريعة بحاجة إلى تفعيل دلالي يربط تلك المرجعيات بمدلولاتها من خلال النّص الرّوائي، ويكشف عن السر الذي يقف وراء استحضار تلك المرجعيات ودورها في فهم الواقع الرّاهن، وهو ممّا يتطلب من القارئ بذل مجهود مضاعف في إجادة عملية الربط والإسقاط الواقعيّ بغية الفهم والتأويل الدلالي، ومن أجل تفعيل الوظيفة التوجيهية للعنوان [3]، وهو ما لا يتحقق إلا بقراءة العنوان في ضوء علاقته بالنص الرّوائي، وفي ضوء علاقة النّص الرّوائي بالنصوص الغائبة.

[1] - المرجع السابق: ص ص 32، 33.

[2] - المرجع نفسه ، ص 33.

[3] - المرجع نفسه ، ص33.

لقد حضر الانشغال بظاهرة العنونة في العديد من القراءات، ولعلّ أوّل ما استوقف الباحث" الطّاهر رواينيّة" في دراسته للبنية الزّمنيّة في رواية رمل الماية: "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف" ضمن بحثه الموسوم بـ:"سرديّات الخطاب الرّوائيّ المغاربيّ الجديد: مقاربة نصّانية نظريّة تطبيقيّة في آليات المحكيّ الرّوائيّ"، هو عنوانها بشقّيه الأصليّ والفرعيّ، حيث سعى الباحث إلى استقراء أبعاده الدّلاليّة والزّمنيّة من خلال ربطه بين الزّمن الحاضر والزّمن الماضيّ، وبحث العلاقات التي يُقيمها العنوان والجسور التي يمدّها في بنائه وتشكّله مع التّراث عن طريق نفاذه إلى أعماق النّصّ الرّوائي ، الذي يمتح من التّراث السّرديّ العربيّ والإسلاميّ، ممثّلا في حكايات ألف ليلة وليلة، وقصّة أهل الكهف، وفي تعالقه كذلك مع بعض الشّخصيّات الإسلاميّة: كشخصيّة سيدنا موسى والخضر عليهما السّلام، وشخصيّة الصّحابيّ الجليل أبي ذر الغفاريّ وشخصيّة الحلاج، وابن رشد، وعبد الرّحمن المجدوب...إلخ، ومن نصوص التّراث السّرديّ التّاريخيّ، ممثّلا بتاريخ الطّبريّ وابن خلدون ونفح الطّيب للمقري، ولا سيّما تلك النّصوص التّاريخيّة المتعلّقة بأحداث سقوط غرناطة والموريسكيين ومحاكم التّفتيش في الأندلس، مستلهمًا جميع هذه الأحداث ووقائعها وشخصيّاتها بإعادة تحيينها في الزّمن الحاضر من جديد، وباحثا عن "تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضًا. ولا يعني التطابق - هنا- إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع. ومن خلال ذلك يتحقّق الامتداد. فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع لا يزال حيّا ومعيشاً" [1] ؛ لأنّ "الماضي حي في الحاضر يمشيان في جسد موّحد ويتنفسان برئة موحدة –و- لأن ميكانيزمات النفسيّة العربية هي نفسها، وإن تبدّل المكان وتغير الزمان" [2]، والإنسان.

ذلك ما يعبّر عنه عنوان الرّواية المركّب ويُحيل عليه، إذ إنّ "التوجيهات الزمنية المُقدّمة بواسطة العنوان تجعلنا نلج إلى فضاء روائي ذي أزمنة متداخلة وملتبسة يتحول عبرها الزّمن الروائي إلى فاجعة تاريخيّة تتجاوز حدود الزّمان والمكان، تُضفي على النّص الرّوائي صبغة أسطورية تُتيح لواسيني الأعرج [كسارد] سيميائي منتج للدلائل مساءلة فواجع

[1] - سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق ، ص 90.

[2] - أحمد بقار: الرّواية والتاريخ عند واسيني الأعرج: الاستدعاء والدلالة، مجلة الأثر، مجلة مخبر لسانيات النص وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع19، جانفي 2014، ص. 114.

التاريخ العربيّ الإسلاميّ، وامتداداتها في الحاضر من خلال تحويل ما يحكى (قصة البشير الموريسكي) إلى ما هو واقع من خلال تدخل البشير في محكي عبد الرحمن المجدوب عندما تشرف الحكاية على نهاية مفتوحة ليجلو ظلام الحكاية، وبذلك يتم اللقاء والتطابق عبر حاضر السّرد والحكي بين التاريخي والأساطيري والواقعي، وبهذا يطول زمن القصة المتخيلة ويتعدد لتصبح الليلة السابعة بعد الألف زمنًا مطلقًا" [1] يستعصى على الضّبط والتّحديد، مشكّلاً في تعالقه مع زمن العنوان الأصليّ رمل الماية - بوصفه إيقاعًا أندلسيًّا حزينًا- إنتاجًا لزمنيّة متجدّدة مزيّفة ومحرّفة هي زمنيّة إعادة إنتاج الزّمن الماضيّ في الحاضر عن طريق استنطاق الزّمن المسكوت عنه واستكشاف أبعاده الدّلاليّة في الزّمن الحاضر. وهي المُهمّة المتجدّدة التي نهضت بها "دنيا زاد" في الرّواية من خلال انتهاكها - كما يرى الطّاهر روابنيّة- للميثاق السّرديّ المبرم - في التّقاليد السّرديّة الماضيّة - في حكايات ألف ليلة وليلة- بين شهرزاد وشهريار واختراق قوانينه [2] عن طريق بوحها وإفصاحها عمّا أضمرته شهرزاد وسكتت عنه طوال العقد الحكائيّ والتّواصليّ الذي ربطها بشهريار.

وبذلك يكون "روابنية" قارب زمن العنوان في الرّواية ببعد تأويليّ محض جعله يرتحل مع النّصّ الرّوائيّ لواسيني من عالم الحاضر إلى عوالم الماضيّ بغية النّبش في ذاكرة التّراث والتّاريخ، والتّحليق في الزّمن الماضيّ ومساءلة أحداثه ووقائعه في الزّمن الحاضر من أجل إعادة إنتاج معرفة جديدة، وتحيين قراءة مغايرة على أنقاضه، ومن ثمّ تأسيس زمن للنّص الرّوائيّ مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل.

أمّا الباحثة عمّارة كحلي في مقاربتها " جماليّة العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ- رواية " شرفات بحر الشمال " نموذجًا " [3]، فتنطلق من أهمية مقاربة العنونة باعتبارها رافدًا منهجيًا من رؤيا التّلقي نفسها، وهي رؤية ترتكز على جمالية الذّوق والتأويل أثناء تعامل القارئ مع النّص بمختلف مكوناته البنائيّة التي تشكّله- بما في ذلك بنية العنوان الجمالية.

---

[1] - الطاهر روابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999، 2000، ص 371.

[2] - المرجع نفسه : ص ص 372- 373.

[3] - عمارة كحلي: "جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ –رواية "شرفات بحر الشمال " نموذجا، منشورات دفاتر المركز Crasc- رقم 11- 2005، ص ص 61- 62.

وهنا تتساءل: عن عنوان من قبيل " شرفات بحر الشمال " للرّوائي واسيني الأعرج ، ماذا بإمكانه أن يضيف إلى نسيج النّص الرّوائي ولحمته ؟ و ما هي جماليات تركيبته النصيّة وغير النصيّة ؟ ثم كيف يتحدّد الأفق الأدبيّ لهذه الصياغة العنوانيّة من خلال أفق انتظار القارئ ؟ ، وبعدها تستخلص أنّ واسيني الأعرج يُولي اهتمامًا بالغًا في تشكيل العنوان إن جماليًا أو بنيّة مركبة تتجاوز غالبًا صيغة الإفراد .إذ يأتي العنوان مموسقًا على إيقاع تنحته جملة اسمية تضم في جوانبها أفقها السّردي المتّصل بلحمة النّص –المتن . وفي - منظور عمارة كحلى- أنّ قراءة سريعة لعناوين واسيني الأعرج الرّوائية تظهر أسلوب معيّن ينسحب على كلّ هذه السمات السالفة الذكر . فعناوين من قبيل" وقائع من أوجاع رجل –وقع الأحذية الخشنة – ما تبقى من سيرة لخضر حمروش- نوار اللّوز"تغريبة صالح بن عامر الزوفري- مصرع أحلام الوديعة –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " رمل الماية"- شرفات بحر الشمال ، ومن ثم، تعزّز الباحثة حديثها في هذا المضمار بأنّ عنوان " شرفات بحر الشمال " لا ينداح عن النسق العام الذي تتركب منه بقية العناوين، وهو لربّما – حسب الباحثة - يؤشر على اشتغال كتابي عريق في تاريخ الكتابة الرّوائية لدي واسيني الأعرج: هو اشتغال يهتم بالتّشكيل البلاغي للعنوان ويُوليه عناية خاصة لا تقلّ عن تلك التي تشغل النّاص وهو يشكل نصّه الكبير.

وبالعودة إلى تقنيّة العنوان الفرعي، يجدر إدراج ملاحظة محمد عزّ الدين التّازي لهذه الظاهرة، التي تتميّز بها روايات واسيني الأعرج باهتمامها اللاّفت بالعناوين الفرعيّة في دراسته " الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج" [1]، فيشير إلى أنّ أغلب روايات واسيني الأعرج تحمل عنوانين: عنونًا أساسيًا وعنواناً فرعيًا، وكأنّها لا تقنع بعنوان واحد. فقراءة العنوانين على ما تشّعه مفرداتهما من كتلة دلاليّة قد تجعل القارئ يميل إلى أحد العنوانين، لا باعتباره يلخّص الرّواية، ولكن لأنّه يشرق فيها، أو يجليها بتجليّة، أو يحيّر القارئ في ركوب قراءتها وكأنّه يركب السفن نحو بحر مظلم عات. فهي من " منظور التازي" حيرة الكاتب أمام مشكلة العنوان، فرواياته لا يُمكن أن تكون غير مسمات، وهي مسمات بعنوانين، دليلاً على عمق المشكلة التي يستشعرها الكاتب، وهو لا ينطلق من عنوان ليكتب روايته، وإنّما ينطلق من الحالة

[1] - محمّد عزّالدين التازي: الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج –ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم ، مرجع سابق ، ص174.

التحفيزيّة على الكتابة التي تبقى في حاجة إلى أن تسمي النّص بعد اكتماله. و هذه الميزة أو المشكلة، ربّما يبرّرها قلق أدبيّ، كما تعبر عنه المضامين والأشكال التي أنتجها واسيني الأعرج.

وفي الأخير، يبدو أنّ إستراتيجية العنونة الرّوائية عند واسيني الأعرج، وبقية عتبات النّص الموازي بصفة عامة، ما هي إلاّ دليلاً ضمنياً على الثراء الفنّي والمعرفي لهذا المبدع ، من منطلق أنّ العنوان يعتبر "جزءًا من المشهد الرّوائي المتميّز في الرّاهن الثقافي " [1]، لذا شكّلت هذه الاستراتيجية ظاهرة لافتة أولاها التّلقي النّقدي أهمية بالغة، سواء من حيث البنيّة التركيبية واللّغوية، أو من حيث الاهتمام بطرائق تشكيلها الجمالي والبلاغي. بهدف إدراك استراتيجيات اشتغالها، واستنطاق أبعادها الدلاليّة ومختلف تعالقاتها النصيّة، إذ حاول بعض النّقاد قراءة عناوين الأعرج الرّوائية من منطلق تأويلي محض يرتكز على الأثر الذي تُحدثه جمالية العنوان في المتلقي. ولربّما كان لاستثمار واسيني للتراث في صياغة عناوينه وتحبيكها، مسوّغاً لهذا الإقبال على استقراء عناوينه الرّوائية في ضوء متونها وفي ضوء التراث الذي أجاد الرّوائي تمثّله وأحسن توظيفه بطريقة جديدة وبنيّة مغايرة تبتعد عن المحاكاة والتكرار، ومن خلال الوعي بالإرث الإنساني بصفة عامة، وامتلاك رؤية عن المستقبل والواقع من خلاله، وهذه السمة البارزة التي تميّز معظم إنتاجه الرّوائي قدبوأته مكانة مرموقة، وقادته إلى إثبات حضوره في الساحة الأدبيّة.

ب- التهجين الأجناسي و سؤال تجنيس النّص الرّوائي

يكاد يكون إجماع نقديّ بكون النّص الرّوائي لواسيني الأعرج لا ينشأ إلاّ من خلال التّحام أنماط سردية في نسيجه من خرافة ومذكرات ويوميات ورسائل، وتتجانس فيها أجناس أدبيّة وفنيّة من مثل المقاطع الشعرية وفلتات نقدية (ميتانصية)، وتتفاعل فيها المجالات الفكرية والفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية والفنيّة يمتد إليها المبدع ويؤلف بينها ويستدعيها بشكل من الأشكال، فيتحقّق بها النّص الرّوائي على مستوى تشكّله ودلالاته.

وقد اهتم النّقد الرّوائي بمسألة التلاقح بين الرواية الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، باعتبارها مطلبًا حداثيًا وعنوانًا للتجديد، بل تحريرًا للكتابة. كما لا يخفي النّقاد أنّ

[1] - ينظر : شعيب حليفي ، النّص الموازي للرواية ، إستراتيجية العنوان ، مرجع سابق، ص 84.

إستراتيجيّة التمدّد وتلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية تعود إلى مغامرة واسيني الأعرج الروائية المتواصلة لأجل كتابة نصوص روائيّة تتجاوز المألوف، إلى أن بلغ به بحثه عن التميّز حدّ التمرّد على كلّ المواضعات الصارمة التي تفرضها قوانين النوع الرّوائي ،حتى بات الاختراق وتراسل الفنون عقيدة والنّص مجال طقوسها. فلربما يعكس الاشتغال الأجناسي في العوالم الرّوائية برأي المشتغلين في الحقل السّردي تطورًا طبيعيًا على مستوى الوعي النّصي الرّوائي، بحكم هذا الجنس الأدبي آكل لغيره من الأجناس، والغاية تحقيق الكتابة المغايرة والمختلفة. وإن كان "تجنيس " النّص عند الأعرج يخلق تشويشًا للناقد والقارئ الذي يروم استكشاف عوالم النّص في أفق تحديد المكونات البنيوية لجنس الرّواية.

لا تقوم فلسفة الرّواية الحداثية، وترتكز، كما سبقت الإشارة "إلاّ على معارضتها للمعيار وعلى اختلافها عن القاعدة العامة ومعطياتها المميّزة " [1]، لهذا ظهرت نصوص روائية تأبى الانتماء لجنسها، ولاؤُها الوحيد لتشكّلاتها، حيت أصبحت تنبني على نوع من التركيب السّردي المتداخل، تخترق فيه الرّواية الأجناس والفنون في علاقة جدلية، ما يجعلنا إزاء إشكال يتمثّل في علاقة الجنس الرّوائي بنص الرّواية، حتى أصبحت العلاقة بين الرّواية وجنسها يشوبها الكثير من الشك، بيد أنّ قدرة هذا الجنس الأدبي/الرّواية على استثمار تقنيات هذه الأجناس وقدراتها التّعبيرية خدمة لأهدافه وفق اشتغال حداثي يتأسس على تذويب أجناس وفنون متخللة في جسده، هو ما يُفسر قيمة هذه الأجناس المتخللة التي يستدعيها السرد الرّوائي ويُنتجها بناءً ودلالة وجمالية، إذ تساهم في تخصيب النّص وتفعيل مساراته السّردية وتعدّد أصواته ولغاته ، وتكسر وحدته وتسهم في تجديد شكله وبنائه العام. ويُمكن للأجناس المتخللة أن تحتفظ في الغالب بأسلوبها واستقلالها وأصالتها اللّسانية واللّغوية .

هكذا يتبيّن أنّ مستوى التجنيس، هو من أهم سمات الكتابة الحداثية، فالأجناس والفنون بمجرد اندراجها في جسد النّص، فإنّها تصبح بنية روائية تتفاعل وباقي البنيات السردية الأخرى على مستوى المبنى والمعنى، ولهذا لا يمكن قراءتها إلا في السياق العام للنّص الرّوائي وليس خارجه. وفي هذا المنحى تناول الباحث التونسي "كمال الرياحي " السؤال

[1] - sylvére lotringer : le roman impossible : poétique :n3.1970. p297

ألأجناسي في رواية حارسة الظلال " في سياق دراسته " الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج / قراءة في التشكيل الرّوائي لحارسة الظلال "، وتحديدًا ضمن الفصل الرابع، الذي خصّصه لرصد المسألة الأجناسيّة كما يطرحها نص الرّواية. حيث كشف عن ضروب اختراق الجنس لحدوده المرنة وإقامته لعلائق نصيّة مع أجناس أدبية حافة. و نوه الباحث بصعوبة إيجاد تعريف جامع مانع للرّواية لعدم ثبات الجنس الرّوائي، وافتقاره للضوابط العلميّة التي يُمكن من خلالها تحديده. وهنا يتساءل: " كيف سنبحث إذن، في هذا النّص ؟ حارسة الظلال، وفي مدى انخراطه في الجنس الرّوائي، والحال أنّ هذا الجنس يعيش حالة من عدم الاستقرار ولا يحمل ملامح محددة وقوانين معومة لكتابته ؟ [1] .

لهذا، أكدّ " الرياحي" أنّ نص "حارسة الظلال" تحوّل إلى" رقعة شطرنج" تتداخل فيها الأجناس وتتفاعل في بنيتها العامة مكونات نصيّة فرضت نفسها على شكل الأداء الفنّي دون أن تُقصي النّص من جماليات جنسه الرّوائي ومن هذه الأجناس الأدبيّة التي كونت نسيج الرّواية : الأسطورة والخرافة ، والسير والتراجم ، واليوميات والسيرة الذاتيّة. فبعدما توجّس الباحث من مشكلة الجنس الأدبيّ، التي ترتبط بالرّواية، لتشكّل هاجسًا ملازمًا في "نص الرّواية " رأى أنّ واسيني الأعرج في "حارسة الظلال" يُمارس حريته في القول الإبداعيّ دون الخضوع للتصنيفات المحدّدة للنوع الرّوائي، حيث لم يثق الباحث بـ"العلامة الأجناسيّة " التي تضمنها عتبات النّص –الرّواية فاعتبرها " علامة مائعة " تعكس تحايلاً على ذائقة أدبيّة ، قارئة وكاتبة ، فالتفت نحو بعض العتبات الأخرى بحثًا عن مشروعيّة تلك العلامة الأجناسية، أو عما يفندها فنظر إلى لوحة الغلاف محاولاً استنطاقها فوجد فيها ما يُؤشر روائيّة النّص وذات الأمر أكدته الكلمات التي وضعها المؤلف على ظهر الغلاف، ثمّ انشغل بعد ذلك بالبحث عن مشكلات الجنس الرّوائي فتحسّس بالدّرس الحكاية والحبكة باعتبارهما شرطين أساسيين لوجود الرّواية والقصة عمومًا.

هكذا، إذن، لامس "كمال الرياحي" جوهر سؤال التجنيس في رواية "حارسة الظلال"، وانتهى إلى أنّ الأعرج حشد نصّه جملة من الأجناس الأدبيّة متفرعة عن الجنس الرّوائي ومنها

[1] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص147.

الرّواية البوليسية، كما لاحق الباحث بعض التلوينات الأجناسيّة الأخرى كالأساطير والخرافات من ثقافات إنسانيّة مختلفة لتضطلع بوظائف جمالية تارة، ووظائف رمزية تارة أخرى ، وقد ارتبط بعض تلك الأساطير والخرافات بالمكان بينما كان البعض الآخر على صلة بالشخصيات. وختم الباحث اشتغاله على المسألة الأجناسيّة في نص " حارسة الظلال" بدعم العلامة الأجناسية التي ظهرت على غلاف النّص، وأكد روائيته، بما توّفر عليه من ملامح الجنس الرّوائي في وجهيه التقليدي والحداثي، إذ يقول:" لم تكن تلك التلوينات الأجناسية سوى أمارات دالة على انخراط النص في الجنس الرّوائي الذي يبقى الجنس الأدبي الوحيد القادر على امتصاص الخصائص الفنيّة للأجناس الأخرى وتوظيفها داخل نسيجه السّردي دون أن يفقد هويته الأجناسية " [1].

ج- ظاهرة تراسل الفنون : النّص الرّوائي واستثمار الفنون

يُجمع النّقاد أنّ الكتابة عند واسيني الأعرج تسعى إلى إنتاج نمط كتابي يستند على شعرية منفتحة تستثمر الفنون كعناصر بنائية وجمالية لتطوير آليات الخطاب وحقوله المعرفيةوالثقافية، وبالتّالي إشباع الإطار الشّكلي والمضموني والرّمزي للرّواية، باستعارة مقولاتها الجمالية لتمتد جسور التأثير والتأثر، بما يخلق جوًا خاصاً على العمل الإبداعيّ.

وهذا الاشتغال يصبّ في خصوصية الرّواية، وتحديداً على المستوى الدرامي " حيث يُمكن للموسيقى أن تلعب دورًا مهما في هذا المستوى، فتربط بين الفضاء المتخيّل المعروض، والفضاء المتخيّل المتحدث عنه " [2]. ويؤكد كلّ من " رولان بورنوف " و" وريا أونيليه" في كتابهما " عالم الرّواية " على اشتراك الرّواية والموسيقى في الطبيعة الزمنيّة التي تميّزها عن الفنون المكانيّة كالتصوير والنحت والرسم والعمارة والمسرح ، فهما يريان أنّ الرّواية " تعد قبل كلّ شيئ فنًا زمنيًا بمستوى الموسيقى نفسه " [3]. ومن جهته يرى الرّوائي والناقد الفرنسي " ميشال بيتور" أنّ العلاقة بين الرّواية والموسيقى علاقة جدلية حيث يقول :" إنّ الموسيقى والرّواية فنان يوضح أحدهما الآخر، ولابد حين نقد واحد منهما، الاستعانة بألفاظ تخص

[1] - المرجع السابق، ص 216.

[2] - حسن لشكر:الرواية العربية والفنون السمعية البصرية / مظاهر التفاعل، المجلة العربية ، الرياض ، السعودية دط، 2011، ص 70.

[3] - رولان بورنوف، وريال أونيليه: عالم الرّواية ، ترجمة ، نهاد التركلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، دط، 1991، ص19.

الثاني " [1]، وبهذا يطالب الرّوائيين أن يكونوا مطّلعين على بعض المفاهيم الموسيقية ، وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين " [2] .

من هذا المنظور، انطلقت الباحثة إيمان هنشيري في دراستها :" تمثلات انفتاح الرّواية على الفنون الأخرى- قراءة في روايات واسيني الأعرج " [3] إلى اعتبار الرّواية/ الكتابة في اشتغالها الحداثي، لم تعد إبداعاً منغلقاً على ذاته ، بل صارت ميدان رحب لتلاقي الأجناس والفنون والمعارف وتفاعلها ، ورأت –الباحثة –أنّ أعمال واسيني الأعرج الرّوائيّة هي أحسن ما يمثّل مبدأهذا التفاعل، حيث تداخلت أنواع وأجناس أدبيّة متنوّعة في روايات " سوناتا لأشباح القدس " و " مملكة الفراشة " و" البيت الأندلسي" ، ممّا أثراها وأغناها، وعبر عمّا يجول في ذهن الرّوائي من أفكار ورؤى جمالية . كما انفتحت هذه النّصوص –حسب الباحثة –على مختلف المعارف والفنون بسبب مساحة الحرية المتوفرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرّواية مع الخصائص الفنيّة لهذه الفنون غير اللّغوية.

ووقفت الباحثة على نصوص الأعرج الأخيرة، التي استثمر فيها أجناساً أدبيّة وفنون مختلفة كالشعر في رواية " سوناتا لأشباح القدس " من خلال الأغنية الشعبية ، حيث انتقل الرّوائي في تشكيله النّصي من النثر إلى الشعر ومن الشعر إلى النثر بسلاسة ، وبحرية تامة دون أن يؤثر ذلك على البناء الرّوائي. وكان الشعر –حسب الباحثة –وقفاً على ألسنة الشخصيات إما من خلال حواراتها، أو منولوجاتها الداخلية المبثوثة في المشاهد المكتوبة نثرًا ، حيث يتداخل الشعر فيها مع السّرد، أو من خلال المشاهد الشعرية التي تقف بموازاة المشاهد النثرية في أحايين كثيرة. وهنا تسجل الباحثة أنّ التفاعل الحميمي بين الرّواية والشعر ساعد على تحقيق الانفتاح الجمالي ، كما أدى التداخل بينهما إلى تجسيد الرّؤية الفنية والتطلعات الرّوائية شكلاً ومضمونًا ، فالكاتب استحضر الشعر واستغله لدواعي فنيّة موضوعاتية أنارت سراديب الرّواية بحسن تنسيقها وتنظيمها وتعبيرها وايقاعها الجميل.

---

[1] - ميشال بيتور: بحوث في الرّواية الجديدة : ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2، 1982، ص 40.

[2] - المرجع نفسه ، ص 56.

[3] - إيمان هنشيري : تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى / قراءة في روايات واسيني الأعرج ، أعمل الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة ال15، وزارة الثقافة ، الجزائر - الموقع الإلكتروني : www.benhedouga.com

كما رأت الباحثة أنّ رواية" البيت الأندلسي" تفاعلت مع فن الموسيقى ، فلاحظت ذلك التزاوج بين لغة القص ولغة الوصلات الموسيقية المختلفة ، بالإضافة إلى الحديث المفصل الذي يورده السّارد عن ولع "لالة سلطانة بلاليوس" بإنشاء فرقة موسيقيّة داخل بيتها ، فجعلت البيت الأندلسي، قبلة لكلّ عاشق للموسيقى ذات الجذور الأندلسية الأصيلة، إذ كانت الموسيقى جزء من تاريخ هوية الجزائري وحضارته العربية الأندلسية ، فيتواصل الحاضر مع الماضي عن طريق فن راق كالموسيقى" [1].

ولا تُخفي الباحثة " دليلة زغودي"، في دراستها" تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الرّوائية " احتفائها بتجربة الأعرج الرّوائية ، وخاصة أعماله الأخيرة ، حيث تقول " صار الإغراق في تفاصيل اللّون، ومطاردة النوتات الشاردة وترميم فجوات المقامات الموسيقيّة المهرّبة ، يخترق بنية الحكي ويمازجها حدّ الالتباس، زادها حدةً، انتقاء أبطال فنانين ، مع ما يتطلبه ذلك من دراية فنيّة ومن غوص في أعماقهم ومعاناة دوارهم وقلقهم ، وتمثّل نظرتهم للأشياء وللحياة ، واختبار أمزجتهم المرهفة والمتقلبة، وملامسة حساسيتهم الاستثنائية ...هذا مع استعارة تقنيات الإخراج السينمائي والتصوير الفوتوغرافي " [2]، التي شكلت إستراتجيات لاشتغال الخطاب ، بدرجة عالية من المهارة الفنية.

وتُلاحق الباحثة حضور الموسيقى في روايات واسيني الأعرج، واعتبرتها سيدة الفنون عنده ، والأمر لا يتعلّق بتوظيفها كعناوين فرعيّة لبعض النصوص على غرار " رمل الماية" و "سوناتاالأشباح القدس" فحسب، بل باستثمارها في البناء السّردي ، وكمعرفة روائية في الآن ذاته ، كما لا تكتفي بدور الديكور والتفاصيل الهامشية التي تؤثث فضاء الحكي وتملأ فجواته. وإنّما تقوم كمُعين لانبثاق عوالم السّرد وتفجر طاقاته،وكإطار عام تنتظم فيه شوارد الخطاب، ويشمل نشوزاته في حدود متناغمة. وفي هذا المستوى، ترى الباحثة أنّ أحداث رواية " البيت الأندلسي" ، رتّبت وفق مقامات الموسيقى الأندلسية، وكأنّها " نوبة" تعزف وليست أحداثاً تدور، حيث تبدأ الرّواية بافتتاحية سماها استخبار ماسيكا"، وأشار في الهامش إلى كون الاستخبار، اسم يطلق على" قطعة موسيقية أندلسيّة افتتاحية صغيرة ، وهي مقدمة لما سيأتي

[1] - واسيني الأعرج : البيت الأندلسي/ رواية ، دار الآداب ، بيروت 2010.ص190.

[2] - دليلة زغودي: تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الرّوائية ، مجلة مقاليد، كلية آداب،جامعة ورقلة ، العدد 11، ديسمبر 2016.ص112.

لاحقاً، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى.تعزف فردياً بآلة وترية واحدة أو جماعيا بمختلف الآلات [1]. كما أنّ اسم " ماسيكا مؤخوذ من اسم مقام : السيكة " المعروف في الموسيقى الأندلسية، يدعم ذلك ما ورد في بداية الافتتاحية :"أنا ماسيكا. وإذا شئتم سيكا بنت السبنيولية " [2]. و هكذا تتصاعد الأحداث، وينتقل بنا الأعرج من مقام إلى مقام ومن مقطع موسيقي إلى آخر، متنقلين من مرحلة إلى أخرى من سير الأحداث. فالفصل الثاني : "وصلة الخيبة"، والفصل الثالث في " إيقاعات الحرف السري"، ويأتي الفصل الرابع، بعد حدوث فجيعة هدم البيت الأندلسي العتيق، ليكون في مقام الرّماد [3]. وعلى هذا النحو- تقول الباحثة – يخضع توزيع الأحداث وتنظيمها إلى التوزيعات الموسيقيّة الخاصة بالمقامات الأندلسيّة، فلا نكون فيها مجرد قارئين بل نستمع فيها لنوبة أندلسيّة كاملة، لأنّ حكاية الفقدان المتواصل، والدّوس على التاريخ، هي حكاية البيت الأندلسي التي تحكيها الرّواية .

هذا، ولاحظت الباحثة، أنّ الأعرج منح فنّ الرسم أولوية كبيرة في تشكيل نصوصه من خلال تضمين معلومات خاصة بهذا الفنّ واستعراض لوحات تشكيليّة وسرد تفاصيلها لغويًا، كما جعل بعض أبطاله رسامين على غرار " مي " في كريماتوريوم" ، فالأخيرة تمثل منظورها ونظرتها للكون والأشياء وخاصة للألوان والضوء والظلال وهو أكثر أساليب حضور الرسم كثافة، إنّه العيش وفق طقوس اللّون والظل والنور والعتمة. وهذا ما يتطلب معرفة فنية كافية وقدراً كبيرًا من الحساسية التي تؤهل الرّوائي للتماهي في شخص إنسان رسام.

وهنا يُمكن أن أشير، إلى أنّ أكثر من باحث أدرك اقتحام نصوص الأعرج لمناطق خاصة بالفنون كالنّحت والرّسم والموسيقى والرّقص كنص" سيدة المقام" [4]، حيث تمازج الفنّ الموسيقي الكلاسيكي وفنّ الرقص "البالي" بالسّرد الرّوائي، ممّا جعل الرّواية – كما لاحظ الناقد نبيل سليمان- فنيّة راقصة مصوّرة لفن الموسيقى وعشق مريم/البطلة له، رغم الأحداث السياسية والفترة الخصبة بالعقبات والصعوبات،إلاّ أنّ إستراتيجية تداخل الفنون جعلت من

---

[1] - واسيني الأعرج : البيت الأندلسي ، مصدر سابق، ص6.

[2] - المصدر نفسه ، ص7.

[3] - ينظر: دليلة زغودي: تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الرّوائية ،مرجع سابق ، ص113.

[4] - أشير هنا إلى الناقد نبيل سليمان، الذي رأى أن نص " سيدة المقام " استثمر التجربة الموسيقية لتلقيح الرواية" –ينظر نبيل سليمان وآخرون: المنعطف الروائي الجديد ، أفق التحولات في الرواية العربية ، دائرة الفنون، مؤسسة شومان، عمان، 1999، ص91.

الرّواية لوحة فنيّة معبرة وراقصة كـ" باليه " بحياة البجع . واستطاع الأعرج في الجمع بين الرقص والموت، باعتبارهما ملامح جسدية للذّات، يسيطران على الرّواية. ذلك أنّ لغة الرقص والموسيقى والفّن عمومًا " ضرورية جداً في عالم لا يعرف إلاّ العنف والموت والدمار، وبالتّالي الحزن الدّائم " [1]. إنّ الموسيقى هي الحرية والسكينة وراحة النفس والبال، وما ارتباط سراد الأعرج وأبطاله بالنحت والرّسم والرّقص، ما هو إلاّ تأكيد على البعد الإنسانيّ لتجربة سردية فنيّة تمتثل لشروط الرّواية الفنيّة في بعدها الجمالي والتاريخي والإنساني. بما يكشف من جهة أخرى، استمرار قدرة الرّواية على استيعاب التجربة الإنسانيّة بكلّ ثرائها وتنوعها وأبعادها وسعيها نحو احتواء فنون داخل بنيتها اللّغوية.

د.- الشعرية المنفتحة / البعد الإنتاجيّ للتناص

مثلت إستراتيجيّة التناص أهم الظواهر النصيّة في روايات واسيني الأعرج ، بل تكاد تشكّل عنده إحدى خصائص الكتابة . فلا يُمكن للقارئ أن يفك شفرة / شفرات نصوصه إلاّ بالعودة إلى تلك النصوص السابقة أو المعاصرة التي يستلهمها، وكان لها الأثر البالغ في خطابه ودلالته، لذا تتعدّد مظاهر التعالق النّصي من موقع إلى آخر، بتعدّد الغايات الفنيّة والجمالية والأيديولوجية بما يخدم رؤيته الفنية. فكانت العودة للتاريخ والأسطورة والموروث الشعبي والإنسانيّ للبحث عن كتابة بديلة قادرة على انتقاد قيّم الواقع ومحاولة تشخيصه.

على هذا الأساس، شكّلت قضيّة التّفاعل أو التّعالق النّصيّ في نصوص الأعرج حافزًا كبيرًا للنّقاد والقراء للتهافت على نصوصه لأجل إبراز مختلف أشكالها وتمظهراتها، مُعرجين كذلك إلى التناص في مفهومه التحويلي من نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير، وبطريقة غير مباشرة، مشيرين إلى الأنواع الثلاثة لهذا التحويل وهي:المحاكاة الساخرة والتحريف والمعارضة. حيث انشغل الكثير منهم بمساءلة "إنتاجية الرّواية وهي تتعلّق بالتراث السردي العربي في بعض تفصيلاته، ودلالة هذه الإنتاجية وأبعادها ووظائفها، ومقارنتها بما

[1] - المرجع السابق ، ص 92.

قدّمته(...) نصوص فكرية أو نقديّة وهي تتّخذ التراث موضوعًا لسؤالاتها وتأملاتها ومواقفها" [1] ومرتكزًا لإثارة جميع قضاياها وإشكالاتها الرّاهنة.

في هذا المنحى" التناصي" جاءت قراءة النّاقد"مخلوف عامر لرواية " نوار اللّوز" في إطار دراسته لأشكال حضور التراث السردي وطرائق توظيفه في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربيّة، وبما أنّ "نوار اللوز" تستدعي السيرة الهلالية وتتناص معها، أدرجها الباحث ضمن ما أسماه بالتناص الخاص، لأنّ هذه الرّواية "تتعلّق بهذه السيرة الشعبية تحديدًا وتجعل منها أرضية لكتابة نص روائي جديد" [2] ينطلق من التراث في مساءلة الواقع الرّاهن واستيعابه، وهو الموضوع الذي اشتغل عليه الرّوائي"واسيني الأعرج" ابتداء من العنوان الذي أضفى عليه مسحة من التراث، وأكسبه بعدًا إحاليًا وترميزيًا لا ينكشف غطاؤه، ولا ينجلي حجبه، إلا بعد قراءة المتن الرّوائي في ضوء النّص السّردي السيرة الهلاليّة.

أمّا على مستوى اشتغال التعالق النّصي، فيبيّن"سعيد يقطين" أن "نوار اللّوز "في عنوانها الفرعي " تغريبة صالح بن عامر الزوفري" يحيل نصيًا على تغريبتين وعلى نصين متداخلين يتفاعل أحدهما ويتناص مع الآخر، حتى إنّ القارئ ليجد نفسه - وهو يقرأ نوار اللّوز- أمام نصين "نص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال" [3]، وهو ما عبر عنه "جيرار جينتG. Genette " بالتطريس [4]، الذي يعني ظهور آثار نص ممحو وبروز بقاياه في نص جديد كتب على النّص الممحو [5]. وعلى هذا الأساس تمكّن "واسيني الأعرج" من إعادة إنتاج النص التراثي تغريبة بني هلال من خلال نص نوار اللّوز:تغريبة صالح بن عامر الزوفري، من خلال المعارضة أو المحاكاة التي يحدّدها"جينت" بأنّها "استعادة حرفية لنص مشهور قصد إكسابه دلالة جديدة، باللعب على الكلمات ما أمكن

[1] - سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص 90.

[2] - مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، السانيا، وهران، الجزائر،ط1، 2005، ص. 169.

[3] - المرجع نفسه ص. 95.

[4] - Voir, Gérard Genette, Palimpsestes, Ed, Seuil, Paris, 1982.

[5] - ينظر: سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص، 60.

الأمر واقتضت الضرورة ذلك" [1]. وهذه الطريقة التي يتمظهر بها النّص الرّوائي ويُعاد إنتاجه بوساطتها يصفها "جيرارجينت" نفسه بأنّها كتابة من الدرجة الثانية (التطريس).

بينما يقرأ كمال الرّياحي التشكيل الرّوائي في رواية "حارسة الظلال " مشددًا على ظاهرة التناص وسمها " التضافر النصي" ، التي تحوّلت عند واسيني الأعرج إلى واحدة من خصائص الكتابة الرّوائية عنده ، وخاصة في نص "حارسة الظلال " الذي" يعقد علاقات ظاهرة وأخرى خفية مع جملة من النصوص الروائية السابقة والمعاصرة له ، بعضها أجنبي وبعضها عربي ، ... فهناك علامات دالة على تضافره نصيا مع رواية " دون كيشوت" للكاتب الإسباني ميقال دي سرفانتيس ومع رواية " كارمن " لبروسباي ميريمار(prosper mériméé)من المنجز الروائي الغربي ، وتضافره النصي مع رواية " الضوء الهارب" للرّوائي والناقد المغربي محمد برادة ومع رواية " الحوات والقصر" للرّوائي الطاهر وطار من المودنة الرّوائية العربية" [2]. ليصل الرّياحي في التحليل مؤكدًا أنّ القراءة التناصية قوامها الاكتشاف الذّاتي للمتّلقي وهي أشبه بالاختبار، وتلك القراءة هي الكفيلة بتقسيم القراء إلى طبقات ومستويات .

هـ- الاحتفاء بالفضاء المديني/ المدينة البحر

لاحظ النّقاد أنّ واسيني الأعرج منح الفضاء الرّوائي أهمية خاصة، لا باعتباره عنصراً بنائيًا وجمالياً محمّلاً بدلالات، فحسب ، بل باعتباره بُعداً من أبعاد الرّؤية الفنيّة ، ليصل به إلى قضايا الهوية والثقافة، بل إلى شعريات للمنفى والاغتراب .

وفق هذا المنظور، تبيّن للباحثة "حنينة طبيش " حضور المكان بقوة، في نصوص الأعرج ، ممثلاً في المدينة / البحر لما نسجته هذه الأخيرة مع الرّوائي من علاقة عدائية التي تحولت فيما بعد إلى علاقة حميمية فنجد: (جملكية آرابيا ، شرفات بحر الشمال ، سيدة المقام ، سوناتا لأشباح القدس ، ضمير الغائب / الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" [3] .

---

[1] - G. Genette: Palimpsestes .op.ct. p 24.

[2] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص104.

[3] - حنينة طبيش : النّص الموازي في الرّواية الجزائرية ، واسيني الأعرج أنموذجا، مرجع سابق، ص 204.

والمدينة في روايات الأعرج حسب - الباحثة "هنية جوادي" في دراستها المطولة : "صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج" [1]، ليست مجرد بيوت وأحياء وشوارع وطرقات –لا غير- وإنّما هي مكان لتجربة الذّات الساردة ، ومجال لمنظومة من العلاقات المتشابكة والمعقدة ، عن حالة التمزّق والضياع التي يعانيها المجتمع المديني في ظل غياب الوعي بالمكان وهيمنة سياسة التسلط ، ومن هنا سعت روايات الأعرج إلى إدانة المدينة، وإلى إشعار القارئ بمدى زيفها وقسوتها وتدميرها ونفيها للذّات .

في هذا المنحى، تؤكد، أنّ واسيني الأعرج أولى اهتمامًا لمكون الفضاء/ المكان ، في تشكيل البنى الحكائيّة ، وهذا الاهتمام جعل المدينة تسكن رواياته ، وتهيمن على مساحات نصيّة شاسعة ، فتقول :" تؤكد المتابعة الحثيثة لنصوص الأعرج وخاصة –في التسعينيات- ، اهتمام السّرد بمدينة الجزائر العاصمة ، حيث انصرف إلى شوارعها وأحيائها ومعالمها التاريخية والحديثة ، وأيضًا شواطئها ...يسميها السّارد بأسمائها، حتى يوهم القارئ بواقعيتها، ويقوي إحساسه بها ... وقد استطاع الرّوائي أن يلم أشتات المكان بما يمثله من غنى روحي وعمق تاريخيّ وبعده الواقعي في " رواية البيت الأندلسي، التي كانت حقًا مدينة الجزائر العاصمة، تتبّع فيها السارد تحولات المكان بين الماضي والحاضر وقد كان لهذا الاحتفاء الكبير وظيفة درامية ، فهي عمق الوطن الذي يلتقي أكثر من غيره ضربات العنف الموجعة وصدماته المروعة في نصوص الكاتب التي تعرضت لأزمنة العنف في التسعينيات . كما خصّ الأعرج المكان العربيّ المفقودبرواية " سوناتا لأشباح القدس"، النّص الذي أدى فيه المكان الذاكري "القدس الشريف" دور البطولة بلا منازع، وتكرّر فيه سؤال الهوية ، وضرورة تغيير أساليب مواجهة الآخر ، وتوظيف الإبداع والفنّ ، وعوامل مقاومة لإيصال صوت الأنا للآخر.

وتخلص الباحثة، أنّ المدينة الوطن" تمثل مكاناً طارداً للأبطال، يضيق بالشخصية، ويبرز عامل قهر وتهميش يدفعها للرحيل إلى فضاءات المنفى في حين تظهر مدينة الىخر مكاناً للحرية وموطنًا للحياة الكريمة والعدالة الاجتماعية ، وهو إلى جانب هذا يمثل مكانا للتسامح ومنبعًا للجمال والفّن والاعتراف بالآخر . وهذه الصورة - الجميلة- التي تحملها

[1] - ينظر: هنية جوادي،صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة ورقلة 2013،2012، ص426- 428.

الروايات لمدينة الآخر ، جعلت الصراع الحضاري بين المكان الداخلي/ الوطن والمكان الخارجي /المنفى فاتراً على غرار ما هو عليه في رواية شرفات بحر الشمال، الرّواية التي تحوّلت فيها النظرة للآخر، إلى ما يُشبه الانبهار بحضارته وبثقافته ، لذلك فهي لم تقم صورة صادقة عن الآخر، وإن اقترحت على قارئها أسلوبًا للتعامل مع الآخر الغربي" [1].

و- حضور الميتا سرد méta narration * **واشتغال الذّات والتاريخ**

تنطوي الكتابة الميتاسردية، حسب الناقد" فاضل تامر"على تأسيس آليات سردية جديدة، منها عودة صوت المؤلف وحضوره مع موجة ما بعد البنيوية ، والانشغال بهم الكتابة الرّوائية وأسرارها، أو الانهماك برواية قصة أو حكاية داخل الرّواية من خلال البحث عن مجموعة وثائق وبيانات خاصة بشخصية معيّنة، أو بحدث معين، أو من خلال الاعتماد على مخطوطة مدونة أو مجموعة مرويات شفاهية تكون متنًا سرداً متكاملاً ، وغالبًا ما يقيم الرّوائي في هذا اللّون السردي حوارًا مع التاريخ استحضاراً أو إعادة إنتاج ، وأحيانًا من خلال تعاليق وتواز بين الماضي والحاضر.

من هذا المنظور، رأى هذا النّاقد في مقاربته لرّواية أنثى السراب ، بعنوان " السيرة الذاتية المموّهة / أنثى السّراب بصفها لعبة ميتاسردية " [2]، أنّ رواية " أنثى السراب " هي رواية سيرة ذاتية (أوتوبيوغرافية) لكنّها مموّهة من خلال اللّعبة الميتاسردية، وليس من خلال اشتراطات أو آليات السيرة الذاتية أو السيرة الرّوائية ، وواسيني الأعرج يدرك هذه اللّعبة ، فقد سبق له وأن وظّف اشتغالاً ميتًا- سرديا في الكثير من رواياته السابقة، ومنها الانشغال

---

[1] - المرجع السابق ، ص 427.

(*)- أشير هنا إلى أن مصطلح " méta narration" متعدّد الترجمات ، منها ما وراء السرد ، والاستبطانية والانطوائية ، والنرجسية ، ورواية الوعي الذاتي ، وضد الرواية ، والانعكاس الذاتي ، ورواية التمثيل الذاتي ، واللاواقعية ، وما فوق المتخيل ، والتخريف، والرواية ذاتية التوالد ، والسرد المفتون بذاته " . وهو في كل هذا نزعة معرفية سردية متطورة ، وتعرفه " باتريشا واو " بأنه مصطلح يُطلق على الكتابة التخييلية التي تلفت الانتباه بطريقة واعية بذاتها وانتظامية لوضعيتها بوصفها نتاجا صنعيا ، بهدف طرح الأسئلة حول العلاقة بين المتخيل والواقع .ومن خلال تقديم نقد لطرائقها في البناء ، وتفحص هذه الكتابات ليس فقط البنى الأسلوبية للمتخيل السردي ، ولكنها تكتشف أيضا (functionality) المحتمل للعالم خارج النص التخييلي الأدبي " . ومن جملة الخصائص التي وضعتها " باتريشا واو " على سبيل المثال " وجود سارد متطفل ، ومسرحة القارئ ومخاطبته ، وتحطيم شامل لتنظيم الزمن والشكل الفضائي للسرد ، ويحرر الشخصيات من صفاتها الإنسانية ، وكذلك وجود مناقشة نقدية للرواية داخل الرواية ، فضلا عن توظيف الأنواع الأدبية الشعبية والسخرية من بعض النصوص السابقة " –ينظر في هذا الصدد : باتريشا واو: الميتافكشن / الوعي السردي الواعي بذاته ، النظرية والممارسة ، ترجمة السيد إمام ، دار شهريار ، ط1، 2018، ص 8.- كما ينظر مجموعة من المؤلفين : جماليات ما وراء القص ، دراسة في رواية مابعد الحداثة ، ترجمة أماني أبو رحمة ، دار نينوي، العراق ، دط، 2010، ص 61.

[2] - ينظر : فاضل تامر، السيرة الذاتية المموهة / أنثى السراب بصفها لعبة ميتاسردية، مجلة الرافد الإماراتية ، ع 202، يونيو 2014.

بالبحث عن مخطوطة، أو كتاب ضائع كما هو الحال في رواية " المخطوطة الشرقية " ، التي تكشف من عنوانها عن فكرة البحث عن مخطوطة شرقية ضائعة، أو من خلال الحرص على التدوين ورصد الوقائع اليومية بشكل يوميات أو مذكرات أو مدونات ، كما هو الحال في رواية "البيت الأندلسي" ، وتكاد لاتخلو رواية من روايات هذا الرّوائي من وعي واضح بأسرار اللّعبة الميتاسردية وشروطها التي تبلغ ذروتها في روايته " أنثى السراب " من الدّلالات والرّموز والوقائع التي بدت عائمة ودونما تأويلات أو مرجعيات نصيّة أو واقعيّة.

وهنا يسجّل النّاقد/ القارئ، أنّ واسيني الأعرج من خلال رواية " أنثى السراب" يُعلن منذ البداية عن لعبة ميتاسردية، فالرّواية قائمة على تلفيق افتراضي وتخييلي لخلق شخصيات وأجواء وصراعات على الورق، ولذا فهي تنهمك في الإشكاليات الإجرائيّة المتعلّقة بصوغ الخطاب الميتا السردي وبناء الشخصيات ، ومحاور المعنى والسعي لإقامة جسور آمنة مع القارئ، كأن تبدو ، مثل المسرح الملحمي عند بريخت ... وفي كلّ هذا تريد أن تنزع كليًا وهم التماهي، بحكم أنّ واسيني يزج باسمه وشخصيته داخل التجربة الرّوائية،حيث تضيع الفواصل والحدود بينه وبين الرّواة والشخصيات .

أمّا الباحث صابر حرابي في مقاله " الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في " البيت الأندلسي لواسيني الأعرج" [1]، فينطلق من سؤال: كيف يتخلق المتخيل السردي في كتابة تتحرك في آفاق الخطاب التاريخي ؟. وهذا الهاجس في نظره يرتبط بمعمارية نص واسيني الأعرج التي تتأسلب –في زيغان- بميثاق الكتابة التاريخية ، محافظة على الاستبصار الداخلي للذات المبدعة ، وينطلق الباحث من كون الرّوائي الحداثي في الوقت الذي يبدع عالما متخيلا ، يقدم إضاءات وشروحا حول ذلك العالم التخييلي ، أي أن الروائي يقدم مسار الرواية ، ويكشف عن المخيال الذي تخلق فيه ، وينشئ خطاباً موازيا –تداخل الخطابات ، لذلك وسم هذا التواشج بالميتاخطاب Métadiscours.

وفي هذا الإطار، يرى الباحث، أنّ واسيني الأعرج يقدّم في روايته البيت الأندلسي " مقترحاً يقارب من مفهوم الميتارواية، من حيث معمارية الخطاب المنفتحة على تداخل الأصوات

[1] - ينظر: صابر حرابي، الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في البيت الأندلسي، مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة ورقلة ، الجزائر، العدد 09، 2015. ص ص 157- 160.

واختلافها، الميثاق التاريخي، النّص النّقدي، الفنيّ (الموسيقى والعمارة)، ومن حيث هجرة النّص إلى مراجع/ مرجعيات تراثية ، ومدونات عالمية، أي ترهينًا للموروث في مستويات تصقل الممارسات النصيّة ومساراتها الافتراضيّة، وتقطر الرؤية الخارجية في بؤرة الرؤية الذاتية.إنّها إحدى (قواعد اللعبة السردية، الدائمة في تجدد مغاير للرّواية الواسينية .كما ينضاف إلى هذا التوجس السردي، سمة أسلوبية بارزة في البيت الأندلسي" تتصل بتقنيات الكتابة والخط Grammatologie ، إذ يتلون الخط/الكتابة على حساب الصوت ولمرجع والإحالة، فيرق في صوت النص ، ويغلض في صوت الوثيقة/المرجع " [1].

ز- آليات إنتاج الدّلالة و المعنى

لم يمنع انشغال النّقاد والدارسين بالجوانب الشكليّة والتقنيّة في نصوص الأعرج السّردية، إلى الاهتمام بالمعنى والدّلالة، فما هي طبيعة رؤيتهم لحضور المعنى في عوالم روائية تولي عناية بالغة لاشتغال النّص وللعبة الرّوائية ومغامرة الشكل في إنتاج المعنى؟ .

في أفق هذا السؤال، يغوص الباحث مشري بن خليفة عميقاً للبحث عن آليات إنتاج المعنى في نص" اللّيلة السابعة بعد الألف/ رمل الماية "، منطلقاً بإظهار الصراع المتجسّد في ثنائية الحياة / الموت التي تترتب عنها الكتابة عند واسيني الأعرج بوصفها حواراً نصياً ، ورواية " رمل الماية" من منظور مشري بن خليفة هي امتداد لهذا الصراع الخفي المجسّد لغةً في الأنساق الأسلوبيّة والسردية والشخوص، وفي رؤية الخطاب الرّوائي، فالرّواية تبدو خطاب فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، التي تحكي البعد الحقيقي للتاريخ بعيداً عن سلطة التاريخ الرسمي،ليتبدى جوهر الصراع فيها على الموت من أجل قول الحقيقة وكشف الزيف التاريخي.

ويقدّم لنا الباحث آليات نصيّة لإنتاج المعنى، كالثنائية الضدية(الأضداد) على مستوى الحدث والفعل الرّوائي، حيث يتجلى فضاء الصراع الثنائي كالآتي:

- معاوية /أبو ذر
- شهرازاد/ دنيازاد/شهريار
- الطبري/الموريكسي / المجدوب
- الحلاج / الخضر

[1] - المرجع السابق ، ص 160.

وبهذا رأى الباحث أنّ الرّواية تستند إلى تاريخين: تاريخ رسمي مزيّف مجال صراعه (معاوية/ أبوذر) و(شهرزاد، شهريار/ دنيازاد) الوحدتان تعتمدان التزييف والحقيقة. وهناك التاريخ الذّاتي (الشعبي) بالمعنى الشمولي، يسرده القوال البشير المورسكي(الاسم هنا دلالة البشارة فعل ايجابي) والمجدوب/دنيازاد ، بينما فعل التزييف يجسّده (الطبري)، فالرواية، إذن، تدين التاريخ الرسمي برمته وتنتصر للتاريخ الذاتي، والذاتية هنا ليست الأنا المفردة بقدر ما هي تجربة القهر والقمع، والفاجعة هي الوحدة المركزية في عنصر الصدام مع الآخر وحتى الذات ، ولهذا ترتكز الرّواية على صوتين: صوت خارجي (من التاريخ) و صوت داخلي (الذات، فاجعة الموريسكي)، فدنيازاد (والدنيا هنا فضاء واسع ملئ بالمتناقضات وهي الواقع) تحكي فاجعته/تاريخه المغبون، ويكتشف الباحث انطلاقاً من هذا التضاد أن شهرزاد كانت تخفي حقيقة التاريخ من أجل أن تعيش، ودنيازاد كانت تسرد المغيّب والمزيّف والمنسي من التاريخ، فهي على نقيض أختها التي تشترك مع شهريار في فعل التّزييف. ليخلص الناقد" أنّ رمل الماية في جوهرها هي نشيد أندلسي مقموع ، وهي التاريخ الذي مازال مغيبًا، وقراءة أخرى للسلطة العربيّة خارج التاريخ الرسمي والموريسكي هو الذي هرب التاريخ –الذاكرة " [1].

بينما يستقرئ الناقد/القارئ "مخلوف عامر"، رواية " نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، منطلقاً من العنوان الرّوائي بجزأيه، فيقدّم قراءة معبرة عن المعنى الذي يحقّقه النّص الرّوائي في الواقع، فيرى أنّ العنوان الرئيسي "نوار اللوز" "ينبض بالنمو والحياة والطيب والربيع وبكل ما يمكن أن نتصور من جمال الطبيعة والحياة المليئة بالتفاؤل واستشراف المستقبل السعيد" [2]. أمّا العنوان الفرعيّ فيجده "يُحيل مباشرة على السيرة الشعبيّة "تغريبة بني هلال" وتوحي لفظة التغريبة بالغربة وما يستتبعها من حرقة وقسوة ومعاناة، وقد تكون غربة في الوطن، وهي لا تقل عن غربة البعد معاناة وشعورا بالتهميش والمذلة والاحتقار" [3]. ولم تتوّقف قراءته عند هذا الحدّ، وإنّما راح يبحث في دلالة الانتقاء واختيار الرّوائيّ لألفاظ وأسماء وصفات بعينها، التي يراها تحمل دلالات معيّنة.

---

[1] - مشري بن خليفة : سلطة النص، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2000،ص140.

[2] - مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص170.

[3] - المرجع نفسه، ص170.

من هذه الألفاظ اختيار"واسيني" للاسم "صالح" بطلاً للتغريبة الجديدة، "فهو صالح وليس فاسدًا. حيث سبق وأن شارك في حرب التحرير وناضل من أجل قيّمة نبيلة هي استقلال البلاد. وهو "ابن عامر" مع ما يحمل هذا الاسم من العمارة والخير(...) لكن صفة الزوفري التي هي تحوير للفظة الفرنسيّة " Ouvrier"، فهي تُشير إلى الإرث الاستعماري. حيث كان المواطن الجزائري يضطر إلى الترحال طلبًا للقمة العيش، ويبقى فترة قد تطول وقد تقصر بعيدًا عن أسرته. وعندئذ يتحتّم عليه أن ينظف ملابسه وأن يتكفل بالطبخ وأن يقتصد ما استطاع كي لايعود إلى أهله فارغ اليدين (...) صورة الزوفري في المخيّلة الشعبيّة هي صورة إنسان مُتعب شقي، ولكنّها وضعية كان لها ما يبررها في ظروف العهد الكولونيالي" [1]. لكنّ "مخلوف عامر "يتساءل عن سر ملاحقة هذه الصفة "الزوفري" لصالح بن عامر حتى بعد الاستقلال، وعن علاقة ذلك كلّه بتغريبة الهلاليين، وهو ما دفعه لعقد مقارنة بين التغريبتين " [2]:

تغريبة بني هلال جماعيّة ← تغريبة صالح فردية.

من شبه الجزيرة نحو الغرب ← تغريبة صالح من الوطن وفي الوطن.

من نجد الحجاز إلى تونس ← في الحدود الجزائرية المغربيّة.

تجري في القرن الحادي عشر الميلادي ← تجري في الجزائر المستقلة.

انطلاقًا من هذه المقارنة بين التغريبتين يتوصّل النّاقد إلى إضاءة دلالة العنوان على مستوى النّص، مبينًا أنّ الأعرج قد استدعى التغريبة الهلالية لما بينها وبين تغريبة صالح بن عامر الزوفري من أوجه تشابه وتعالق، ولعلّ أهمها أنّ تغريبة صالح وإن كانت تبدو في ظاهرها فردية إلاّ أنّ دلالتها الاجتماعيّةجماعية، لأنّ صالحًا ما هو إلاّ مثال للفئة المحرومة والمُعدمة في المجتمع، عُرف بالنضال والجهاد ضد المستعمر، ولأنّه لم يستفد من ثمرة الاستقلال كما كان يتوقّع هو وأمثاله من المواطنين اضطّر بسب الظروف المعيشية القاهرة لممارسة التهريب ليكسب بذلك قوته اليومي، لكنّه ظل مطاردًا من طرف السلطات بين الحدود الجزائرية المغربيّة. ثمّ إنّ غربته كانت أقسى وأمر مقارنة بغربة الهلاليين - كما يرى الناقد- لأنّ غربة الهلاليين كانت عن الوطن الأم وهو الحجاز، بينما غربة صالح كانت في وطنه وبين إخوانه. ليخلص

[1]- المرجع السابق : ص170.

[2]- المرجع نفسه ، ص171.

مخلوف عامر بالقول: "لم يبق التراث السردي - وهو هنا سيرة بني هلال- قابعًا في جحره الماضوي كما لم يبق الحاضر يصرخ في وجه القارئ بشكل مباشر، وإنّما أحدث بينهما التحامًا عضويًا يؤكد جسرًا من التواصل بين التاريخي والواقعي، بين الماضي والحاضر. وكأنّ النّص الرّوائي الجديد يملك من الشفافية ما يسمح برؤية النّص الآخر الذي هو السيرة الشعبية. إنّهما نصان يلتقيان لتأليف نص آخر مختلف" [1] في بنيته الشكلية والجمالية، ومتميّز بانفتاحه على آفاق أرحب وأساليب متجدّدة في طريقة الإبداع والكتابة الرّوائية.

هكذا، لامس حس القراءة وإدراك التلقي النّقدي أساليب جديدة واستراتيجيات متنوعة في تشكيل أنماط الحكي في مسرود تجربة الكتابة لدى الأعرج، فجلّها يدور في فلك البحث عن المنسيّ في ثنايا الذّاكرة والتاريخ والتراث وأعماق الذّات من خلال الدفع بالكتابة إلى الأقاصي حتى تستثمر كلّ التقنيات اللّغوية والتصويرية المنتجة للنّص الرّوائي ودلالاته، وفق ما تُمليه ضرورات الواقع. وهذا المسعى يتعلّق بإضاءة للحساسية الجمالية للمحكي، بل بإعادة تأسيس للفنّ الرّوائي في الثقافة الجزائرية العربية من منظور حداثي خالص، يقوم على رؤية حداثية للتراث السّردي في الوقت الذي يتمرد فيه على التقاليد الفنيّة المتعارف عليها، وجنوحه، أيضاً،نحو ابتداع أساليب جديدة يعبر بها عن التّعقيد الذي يطبع علاقة الإنسان بعالمه [2].

والأمر يعني تمكّن واسيني الأعرج من الجمع بين التصوّر الجماليّ الحداثيّ والموقف التاريخيّ والاجتماعيّ والحضاريّ الذي يجب أن يلتزم به الكاتب، وهذا ما دفعه إلى الاشتغال في أفق الحداثة تحت أشكال عدّة ووفق مستويات متنوّعة ومختلفة تعدّدت فيها أجناس الكتابة لإزاحة الفواصل والفوارق الثقافيّة والمعرفيّة لإثراء المتخيّل وتوسيع أفق مغامرتة الرّوائيّة، وهذا ما لا يختلف فيه القراء والنّقاد على مستوى تشيد المتخيّل وتوظيف المخزون التراثي، واستلهام التاريخ، وانتقاد الإيديولوجيا، وتوظيف تقنيات الفنون والتفاعل مع السّرد الرّوائي العالمي لأجل بناء وعيّ متجدّد بالكتابة والحداثة. بما يؤهله أكثر للتّعبير عن التحوّلات التي يعرفها مجتمعنا، كما تعبر أكثر عن عمق الوجود العربيّ والإنسانيّ.

---

[1] - المرجع السابق: ص 172.

[2] - عزيز ماضي شكري : أنماط الرواية العربية الجديدة ، مرجع سابق، ص 249.

3.- أساسيات الكتابة وأفق الوعي الحداثيّ لدى واسيني الأعرج

يكشف حس القراءة وإدراك التّلقي النّقدي لنصوص لواسيني الأعرج، عن طبيعة الهوية الفكريّة والثقافيّة والفنيّة كما تُجليها التركيبة الجديدة/المختلفة لسروده الحكائيّة، تنم عن مشروع روائيّ ينشغل ببناء رؤيا جديدة أو تجديد حداثي على مستوى الممارسة الإبداعيّة، تُنتج المختلف والمغاير بطرق سردية كلّها للتميّز وكسرالأنسّاق السّردية وتعاقدتها المألوفة،على نحو تقترح فيه – عبرتراكمها- تفاعلاً خصباً مع حركية التحوّلات الاجتماعيّة و السياسية والثقافيّة بالجزائر والوطن العربيّ، وهو التراكم الذي أضحى، أيضاً، يُشكّل ظاهرة إبداعيّة للثراء الرّوائي على صعيد المتن المحكي، وللشعرية الرّوائية وتماسكها على صعيد المبنى الحكائي، وهي خاصيات نابعة من صميم وعي إبداعيّ ومرونة سردية تتجدّد معها اللّغة والرّؤى والأشكال والصيّغ، اهتمت بإنتاج وبتكوين ذائقة للقارئ بشكل تدريجي، حتى أضحى شريكاً في الكتابة، يقول الأعرج في أحدث حواراته:"دائمًا أقول أنّ الأدب ليس درسًا يعطى للقارئ، لأنّ القارئ أيضاً ذكي، لكن الأمر عبارة عن تقاسم، فعندما أمتلك شيئًا جميلاً لا أريد أن أحتفظ به لنفسي ولكنّي أحب مقاسمته مع الآخرين " [1].

لكلّ ذلك، سأحاول استثمار بعض ما تراكم من حوار نقديّ حول نصوص الأعرج، خصوصاً القراءات النقديّة التي حاولت الاقتراب من منطق التحوّل في سروده الرّوائية وهي تقطع الصلة مع التّقليد، بما يُتيح لي بناء إحاطة شبه جامعة لمسار طويل نسبيًا لهذا الرّوائي، لتكون المحصلة الإقتراب تصوّرات إبداعيّة واشتغالات حداثية أنجزها الرّوائي في اتّجاه أسئلة الكتابة و الواقع الجزائري، تضاف إلى مشروع الرّواية العربيّة في الجزائر، وقد يرى البعض وله الحقّ في ذلك بأنّها كان يُمكن لو أدرجت منهجياً في ختام المقاربة الإجرائيّة وليس في المستهل، لولا أنّ لكلّ منطلقاته وما يريد الوصول إليه.

ولعلّ رسم صورة عامة عن الكتابة الرّوائية لـ " واسيني الأعرج "، وأسئلتها وطرائق اشتغالها، تنبثق بدءًا من الرغبة في تشكيل إحاطة جامعة تخص عالمه الحكائي أو السّردي، على اعتبار أنّ هذا العالم و بلغة تشكيله " هو أجواء السّرد والحكي عند السارد، والتي تشمل

[1]- ينظر:حوار مدرين المكتومية مع واسيني الأعرج، جريدة الرّؤية العمانية، ليوم 2022/12/04،الرابط https://alroya.om/p/312848

المكان والزمان والشخصيات والرؤية. فالرّوائي/السارد مثل الإنسان العادي، يُبدع سرده عن المحيط الإنسانيّ /الاجتماعيّ القريب منه، والذي تفاعل مع شخصياته وعاصر أحداثه، وعلى دراية بتفاصيل المكان الجغرافيّة والمادية. فالسارد إذا حكى عما رآه وألفه، جاء سرده حميمياً صادقاً، وإن بدّل وغيّر وزاد فيما أبدع ... وهناك دائرة أخرى تضاف إلى العالم الرّوائي، وهي دائرة القناعات الفكرية و الإيديولوجية التي تؤطّر عمل المؤلف، وتنتشر في ثنايا أسطره، وتظهر في رسائل النّص " [1] التي يُؤسسها عبر نظامه ورؤيته.

بالإضافة، إلى ما يُسميه الناقد مصطفى عطية جمعة "مراحل السّرد والسّارد"، فهناك مراحل وتحوّلات فنيّة ومعرفيّة في حياة كلّ روائي تتفاوت حسب مراحله العمريّة وتجاربه الحياتيّة، وتبدّل ما يُؤمن به، واتّساع رؤاه ، فالمبدع في بداياته الأولى يختلف عمّا يقدّمه في وسط عمره وفي آخره، بجانب تعمق تجربته، وزيادة حنكته ومهاراته في السّرد:على المستوى اللّغوي باتساع قاموسه،أو البنائي بتعدّد الأشكال" [2]، بما يعني تجدّد وعي المبدع بشروط الجنس الرّوائي القائمة على التجاوز والتغيير،وتحوّل في الخيارات الفكرية والإيديولوجية والجمالية للمبدع* .

---

[1] - ينظر: مصطفى عطية جمعة، الوعي والسرد، مرجع سابق، ص 168- 169.

[2] - المرجع نفسه ، ص 170.

(*)- في هذ الإطار يمكن رصد أربعة **مواقع أو انعطافات** في تجربة واسيني الأعرج : **أولها** موقع المجايلة ونقصد به التزامه بالمرحلة التي نشأ فيها ، وكون ضمنها حسه الفني والأدبي والنقدي ، ويسمها هو بنفسه " العلاقة مع الجرح" ، وهي علاقة ترتبط بالثورة والطفولة ، واستشهاد والده أحمد الأعرج ، وهي علاقة على المستوى التاريخي –الاجتماعي ترتبط بالبدء في تطبيق الاشتراكية في الجزائر ، وكان من الطلائع التي دافعت بقوة عن هذا الخيار ، ونصوصه الأولى لا تخرج عن هذا الإطار ، غير أن هذه الطلائع سرعان ما بدأت تنفصل تدريجيا عن الجيل المؤسس –بن هدوقة ووطار- واستطاعت بحسها الفني والمعرفي أن تخرج من دائرة المهادنة والحماس إلى المواجهة ويشاركه في ذلك الحبيب السائح تمثيلاً. أمّا **الانعطافة الثانية** فيمكن وصفها بمرحلة الكاتب المنخرط في قضايا الوطن ومصير الأمة ، حيث تحرر الرؤية وانفجار أسئلة المحلية والأصالة ، والتاريخ ، والذاكرة ، وسؤال اللغة والأدبية ، والهم الديمقراطي المفقود، والتحولات العميقة للمجتمع الجزائري، وانعكست على نصوص تعبر روائيا على الذات الجزائرية وهي تؤسس لرهاناتها الخاصة ، بعيدا عن قيم الإيديولوجيا ، بما يعني البحث عن الهوية المميزة لخصوصية كتابته الروائية ، في أفق منفتح على طرائق السرد الحداثية والتراثية العربية منها والغربية . بينما تعتبر **الانعطافة الثالثة** تبلور الكاتب المحترف المنشغل بالنص المختلف الصادم محليا وعربيا ، مع الالتزام بقضايا الذات الجزائرية وأزمتها، فكان الأعرج ضمير للمجتمع ، بقول " الحقيقة المباشرة ، الحية ، النابضة ، مع احتمال الخطأ وتفادي الصمت المتواطئ" ، بإعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع واللغة ، لتأسيس متخيل مختلف . أما **الانعطافة الرابعة** يمكن اعتبارها صنعة الرواية كاشتغال على الكتابة الروائية ، تبني عوالمها من تلاقح هام ، وظيفي ، بين المتخيل الحكائي والذات والتاريخ والواقع ، في ظل الحرية الابداعية واستقلالية اللغة التي أقرتها حداثة الكتابة وسيادة النص . وهنا اهتم الأعرج بقضية الإنسان ، تجلى كالموركسي الأخير " حيث يأسس في كل بلد عربي يحلّ به غرناطة تخصه "، إنّه العربي المساهم في توسيع رؤية الإنسان ودفاعا عن حريته ، بتقديمه نموذجا جديدا للبطولة الروائية تحمل كل معاني البطولة في سموها ونبلها في الحياة ، وهي بطولة العصر العربي الراهن الفاقد لكل بطولة .. إنها بطول التردي والعطالة والانحدار .

– ينظر: الأعرج واسيني، الحقيقة الإبداعية، تأملات في التجربة الرّوائية، موقع منتدى القصة العربية:الموقع الالكتروني: http //www.arabiestoy.net.

- ينظر: ناصر الحرشي: حكاية العربي الأخير " لواسيني الأعرج / لحظات الكسوف العربي والعطلات الفكرية ، القدس العربي ، ليوم 28يونيو 2017. الموقع الإلكتروني: www.alquds.co.uk

فمن الطبيعي، أنّ أعمال الكاتب من خلال تلاحقها في الزّمن، زمن معيش الكاتب وزمن الكتابة، وهما ينصهران معًا، تبرهن على تحوّل في الوعي بماهية الكتابة وبإستراتيجيتها الشكلية وباحتفائها بالمضامين، مادام الرّوائي تحت سطوة القلم وتأثير الكتابة للتّعبير عن تجربته ومواقفه ورؤيته للعالم في ظروف مختلفة.

من هذا المنظور، أعتقد أنّه من الخطأ قراءة المشروع الرّوائي لواسيني الأعرج قراءة كلية، مع إهمال شرطها التّاريخي، وظروف تأليفها، وعمر المؤلف وقتها، وثقافته اللّغوية والفنيّة ونضجه الفنيّ، خصوصًا وأنّ هذا المبدع لا يُخفي أنّ بعض نصوصه مربوطة بحيثيات خاصة به، كما أنّه يراهن دائماً على التعلّم من الكتابة نفسها، مايفترض فيه أنّه تجاوز أخطاء البدايات، وأخطاء التجربة، بمعنى أنّه يتعلّم "كيف يوسّع من قاعدة التفاصيل، والشخصيات، وأنماط الوعي بالعالم، وكيف يشكّل نصًا لا يشبه ما كان قد كتبه هو نفسه في السابق أو سبقه إلى كتابته آخرون" [1]، وإلاّ لما كان الأعرج ليشكّل رافدًا مهمًا من روافد المشروع الرّوائي الجزائري والعربيّ ، ووصل إلى متاخمة آفاق الحداثة، وهو من الجيل الطلائعيّ في الجزائر، الذي خرج بالكتابة الرّوائيّة من نفق تصوير المرحلة الاستعمارية وأشكال المقاومة كما صوّرها جيل الرّواد، ليقرأ الواقع/الرّاهن الجزائري روائيًا، وليكتبه بقلق الذات وقلق مجتمع الذات" [2]، ليعانق أخيرًا الهم الإنسانيّ، ليعطي نصوصه حضورها القوي عربيًا و عالمياً.

بناء على ماسبق، يُمكن الإحاطة بتجربة واسيني الأعرج وفق مفهوم العالم السّردي، لتحديد صلة أسئلة الكتابة بتنوّع أشكالها وصياغاتها الفنيّة، وعوالمها الحكائية، منذ مطلع الثمانينيات وإلى حدود الألفية الثالثة، ذلك أنّ الاقتراب من الرّؤية المؤطرة لفلسفة الكتابة لدى الأعرج، وملامسة الحساسيّة الفنيّة والإبداعيّة التي تصدر عنها، قد تسمح من فهم القيّم التعبيريّة وأنماط الوعي الحداثي لدى الأعرج، قبل تحقّق عمليّة تحليل ومقاربة نصوصه ومدى قيامها في كمّها على تقاطعات نصيّة وتكرارات مُلحة، وطرائق مجدّدة في التّعبير تسير في اتّجاه توسيع عوالم المحكي، وبما تشمله هذه العوالم الحكائيّة من مراودة لأشكال بنائيّة جديدة لا تُمليها مجرد مغامرة الشّكل، بل تصنعها طبيعة تلك العوالم أثناء تشكّل اللّغة.

[1] - محمد عزالدين التازي : الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج، ضمن كتاب" الأدب المغاربي اليوم " ، مرجع سابق ، ص 173.

[2] - المرجع نفسه : ص 171.

3.- 1. مغامرة الكتابة و ثراء المحكي الرّوائي

يقف الانجاز الرّوائي في تجربة واسيني الأعرج على دعائم عديدة، تشكّل الأطر المرجعيّة والمحرّك الدينامي الذي يُوجه كتابة إبداعه السّردي، ووسمت مشروعه الرّوائي، وهي المواجهة والخيبة بالإضافة إلى خصوصيته- وهذا هو الأهم – كناقد، حيث الأطر النظريّة التي توجّه كتابة النّقد الرّوائي و تأثيرها على الممارسة الإبداعيّة، وهنا تحضر دعائم أخرى كمصادر الإلهام عند الأعرج التي صنعت وجدانه الأدبيّ، والمثاقفة والتفاعل مع الغرب تنظيرًا وإبداعًا. فضلاً عن تشغيل التراث السّردي العربيّ كعنوان للأصالة والخصوصيّة.

ممّا جعل نصوص الأعرج وتعبيراتها الحكائيّة، واجهة تمثيليّة متميّزة للأدب الرّوائي الجزائري والعربي المعاصر،لاتّصافه بخصال أخرى، أهمها مجاراة التحوّل الحداثيّ في أشكال الإبداع والفكر البشري، ومواكبة التغيّر المستمر في الذوق الفنيّ لمتلقي الألفية الثالثة، وقد تأتى له – نتيجة ذلك- تكثيف أنماط الحكي عن طريق إزاحة الفواصل والفوارق الثقافيّة والفنيّة والمعرفية بين الأنواع والأشكال، حيث لا تقوم الكتابة على المحكي وحده، كأحداث وشخصيات بمختلف أنماط وعيها بالعالم، بل إنّها كاشتغال على الكتابة الرّوائية، تبني عوالمها من تلاقح هام، وظيفي ، بين المتخيّل الحكائيّ السردي وبين كلّ ما يثقف النّص الرّوائي ويوسّع من قاعدته المعرفيّة والفنيّة والثقافيّة" [1]، ولهذا أصبحت الكتابة الرّوائية مع الأعرج خبرة جماليّة ومجالاً فنياً للتفاعل النّصي مع مختلف الوسائل الجديدة والتقنيات الحديثة، التي رافقت المد الحداثي وثوراته المعرفيّة والفنيّة .

كلّ ما سبق ذكره، في تقاطعاته الهدامة والبناءة ، أفرز مجموعة من الأسئلة شخّصت رؤيته بدءًا من تبلور وعي معرفيّ أدبيّ يرى أنّ الرّواية قادرة على الانفتاح على الواقع وتحولات المجتمع بالبحث عن شكل روائي يتوافق مع واقعه الحياتي من ناحية، مرورًا من ناحية أخرى بالمحليّة وسؤال التاريخ والتراث، واللّغة، وسؤال الهوية، وصولاً إلى سؤال الكتابة ذاتها وسؤال الوعي بالمجتمع والكون، بما يضعه في محراب الحداثة. والحقّ ، فإنّ واسيني الأعرج جعل كلّ رهاناته الإبداعيّة تمر عبر وعي الذّات الإبداعيّة المحليّة الفاعلة والرافضة لاستمرار الكبت

[1] - محمد عزالدين التازي : الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق ، ص 173.

وطمس الذاتيّة الفردية الرّاغبة في التفاعل مع أسئلة العصر والارتباط بالمستجدات على المستوى المعرفي. وهي رهانات تتوخى إنتاج القيّم الفكريّة والتنويريّة، تشتغل خارج الإيديولوجي والسياسي الذي هيمن على الثقافي والاجتماعي في الجزائر وغيرها من أقطار العروبة.

و عليه، ساهمت المغامرة الرّوائيّة لدى الأعرج في تنويع وإغناء السّرد الرّوائي الجزائري، وارتياد فضاءات تخييليّة، تجدّدت، ليس بتباين الطرائق الجمالية للسّرد فحسب ، بل بالاشتغال على الحكاية، والأعرج هنا، يُدرك أنّ الأسلوب هو الفكرة، لذلك يرى أنّ " النّص الأدبيّ يتجدّد بموضوعه، والفكرة هي التي تجدّد الشّكل. فرواية "مملكة الفراشة" مثلاً، أخذت نظاماً سرديًا جاء فيه الحكيّ بشكل قليل لأنّ الموضوع مرتبط أكثر بالعالم الافتراضي، وهذا يتطلب لغةً سريعةً، وأمّا نص رواية "نوّار اللّوز" تقوم بنيته على السيرة الهلالية، وهنا نجد الحكاية تحتل مكانة مهمة، بحكم أنّ الشخصيّة ليست موضوعية وبسيطة، بل مرتبطة بكثير من العناصر الأسطورية، وعليه فإنّ بناء هذه الشخصيّة الموازية لشخصية أبو زيد الهلالي، ينعكس حتمًا على الشكل الرّوائي" [1]. ونتيجة لهذه الرّؤية في الاشتغال على مستوى البناء النّصي، يبدو أنّ الكتابة عند الأعرج لا تستقر حتى تؤسّس لنفسها خطابًا روائيًا مختلفًا عماده الإدهاش:إدهاش القارئ والاقتراب من روح الأدب الحداثي، وهو الأمر الذي جعل هذه التجربة تُحسن لعبة الاختلاف التي تؤسس للفرادة والخصوصية . فالمتأمل في عالمه الرّوائي يستوقفه نبع الكتابة من أسئلة الواقع الجزائري وقضاياه ، والتجذّر في النسغ الواقعيّ الاجتماعيّ، حيث دأب منذ نصوصه الأولى" وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" (1980)، و" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"(1982) [2] ، و" نوار اللوز " (1983) ، و "مصرع أحلام مريم الوديعة "

[1] - ينظر: حوار حميد عبد القادر مع واسيني الأعرج " الهم الإنساني يعطي النص الأدبي حضوره القوي، جريدة الخبر الجزائرية ، ليوم 4يونيو2015.

[2] - يقول واسيني الأعرج :" عندما بدأت التفكير في كتابة رواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش كان في رأسي سؤال أكبر من طموحاتي ومن إمكاناتي المعرفية وقتها.يتعلّق السؤال تحديدًا باستعادة التاريخ الوطني الجزائري ، وإعادة قراءته من زوايا الأكثر تخفيًا (...) كنت دائما أشعر في أعماقي أن هناك منزلقا ما حدث في فترة ما من فترات الثورة من داخلها وأفرغها من محتواها ليحولها إلى مجرد كلمات وخطابات تستنهض في المناسبات الوطنية .(...) وبدا لي وقتها كأني كنت أقول ما يناهض التاريخ وأن الرّواية كجنس وجدت للاعتداء على حرمة المقدس والمسلم به ، ولهذا مثّل هذا النّص النظرة النقدية للتاريخ الرسمي الجزائري وتتناول قضية فشل المشروع الحضاري الاشتراكي برهاناته الثورية، وهي مرحلة حاسمة للغاية في تاريخ الجزائر، يقول عنها مصطفى فاسي :" مرحلة استطاع الروائي واسيني الأعرج أن يتحسسها بكثير من الوعي، هي نهاية البومدييينية، وبداية مرحلة جديدة بما تحمله هذه المرحلة الجديدة من التساؤلات المشروعة عن الاتجاه الذي تسير فيه الجزائر ابتداء من الثمانينيات ، وفي ظل هيمنة السياسي /الإيديولوجي صودرالنّص الذي طبع في بيروت ودمشق بعدم إدخاله إلى الجزائر.الطريقة المثلى لحرمان القارئ الجزائري من كتاب

(1984)، على التقاط أهم الأسئلة والقضايا التي شغلت الإنسان الجزائري كقضية الثورة والشعور بالخيبة أمام انحصار الحل الاشتراكي، وقيّم الحداثة والحرية والديمقراطية والعدالة التي راهن عليها المشروع التحديثي بعد الاستقلال في أفق هذا الحل، فضلاً عن قضية الحب ورغبات الجسد في ظل مجتمع تقليدي، أولتجسيد أزمة الكينونة المتطلعة إلى التأريخ للتجربة الذّاتية أو الخلاص من واقع مأزوم، وغيرها من التيمات التي شكلت موضوعات أثيرة للأعرج، بانشغال شخصياته الرّوائية بالتّعبير عن الشعور بالخيبة والاغتراب، والتشرد. إنّها نصوص احتجاجيّة وممارسة أدبيّة خلقت كتابة ثائرة ومتوثبة نحو المستقبل، همها نقد الواقع الاجتماعي وفضحه، وهذا ما نلمسه من قول واسيني الأعرج عن تجربته آنذاك :" وأريد أن أوضح شيئا مهما في هذه التجربة، وهي غياب المصالحة مع التّخلف، بمعنى أنّه لا يُمكن بأية حال من الأحوال إيجاد مبررات للهروب من الواقع بحجة تعقده وقساوته " [1].

لذلك، يبدو أنّ المتّخيل الرّوائي لدى الأعرج كان ملتحماً بالقناعة الفكريّة التي أطرت فكره في بداية مشروعه الرّوائي، وهو إيمانه بضرورة الحل الاشتراكي وحتميته، اتّساقاً مع مفهوم الدولة الوطنيّة الحديثة القائمة على شعب متجانس قام بأعظم ثورة في التاريخ الحديث. ولكن هذا اليقين اصطدم مع الخصوم الإقطاعيون وإلى جانبهم البيروقراطية المعارضة وقوّتها، وهم يعملون جاهدين لإعاقة هذه الثورة الزراعية في أبعادها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية دفاعًا عن مصالحهم. فمنذ رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، التي دشنت بداية تراجع الاشتراكية، ودق طبول المعركة الحاسمة والصراع بين الإقطاعيّة وحلفائها من البيروقراطيين الرجعيين من جهة، والقوى التّقدمية من فلاحين صغار وطلبة وغيرهم من جهة أخرى، مروراً بـ" مصرع مريم الوديعة" التي كشف فيها الأعرج مصرع الاشتراكية في الجزائر وتراجعها. تجلت عوالم روائيّة، تنشغل بمساءلة التاريخ الثوري تخييلاً من خلال شخصيات/ نماذج من الطبقة المهمشة والوسطى، لنحت انهيار الحلم في الواقع الذي هيمت عليه مظار الفساد والاستبداد والإقصاء، إلى أن جاء الشاهد الأخير في رواية" ضمير

=هو أول المعنيين به – ينظر: واسني الأعرج :الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 14.- كما ينظر مصطفى فاسي : دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة ، الجزائر، دط، دت ، ص 83.

[1] - عبد الله أبوهيف: استفتاء9 روائيين يتحدثون عن الرواية العربية ، مجلة المعرفة السورية، ع268، السنة 23حزيران- يونيو1984، ص128.

الغائب/ الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" (1990)، التي استجمع فيها الأعرج سؤالاً مركزيًا لجميع أعماله الرّوائيّة. بطرحه علاقة المثقف بالسلطة، بل إمكانيّة تجاوز المثقف للسلطة، والأهم من ذلك أنّه استشرف "وضعًا قاسيًا"انفجر عام 1988، وتحوّل بعدها في سنة 1993 إلى مأساة وطنيّة " [1]، كان لها الأثر البليغ في بلورة أسئلة أخرى للكتابة الروائية كما أشرت في الفصل السابق .

هكذا يبدو، أنّه ثمة خصوصيّة نادرة في علاقة واسيني الأعرج بأسئلة الواقع، واقتناص اللّحظة التاريخيّة من أجل بناء الحكاية، فالجزائر مفتوحة على مصراعيها في معظم رواياته، لتلتقي الكتابة في نسيج عام، وهو الحضور الجليّ لقضايا الإنسان الجزائريّ بصفةخاصة، والعربيّ بصفة عامة. حيث انعطف هذا المبدع على الواقع الجزائري منذ الثمانينيات من القرن الماضي يُلاحق المتغيرات السياسيّة والاجتماعيّة دون أن يمهل الهاجس الفنيّ، فجاءت أعماله متجدّدة حقّقت نوعًا من التنوع في الإنجاز، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الرّوائي بقضايا الجزائر، حيث كان لجوء الأعرج إلى التّعبير عن هواجسه بكافة الطرق الرمزية في لحظات اشتداد الرقابة، ثمّ جاء التعبير عن هذه الهواجس ، وقد تحولت إلى محنة شعب/ وطن سعى واسيني الأعرج جاهدًا لتسجيلها واستعراض أسبابها ودوافعها ونتائجها، من خلال التعمّق في الشروخات الكبيرة للذاكرة الوطنيّة والتاريخ الحديث التي تتخبأ فيهما مسارات معاكسة لما كان يحدث في الجزائر.

وتجلى ذلك في ما يُسميه واسيني الأعرج "الكتابة الكبرى"، التي تضع كاتبها في مواجهة الموت في أيّ لحظة، وخاصة في اللّحظات التي تحوّل فيها المجتمع الجزائري في تسعينيات القرن الماضي إلى حلبة صراع وعنف، كان فيها المثقف الجزائري مستهدفًا جسديًا، إنّه سياق المحنة الجزائرية، الذي لم يثني واسيني الأعرج عن الاستمرار في الكتابة وتجديد الرّؤية ، بل وجد فيها الحقل الخصب الذي يجب أن تتحرك الرّواية في واقعه، لإدراك عمقه اللاإنساني المعقّد، فجاءت نصوص:" سيدة المقام "(1995) و" ذاكرة الماء" (1997) و" حارسة الظلال " (1999) و" مرايا الضرير (1998) و " شرفات بحر الشمال " (2001). تشخيصاً لجرح

[1] - ينظر: واسيني الأعرج ، ضمير الغائب /الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ،2001، ص7- 8.

الجزائر، بكتابة حكاية/حكايات تجلو واقع الانهيار . فنهضت ذاكرة المحنة على جزء من ذاكرة المجتمع سعى واسيني الأعرج لرصدها رصدًا حيًا وجارحًا يجمع بين الفضح واعتماد لغة انتقادية جديدة تراجع القناعات وترسم دهشة أدبيّة جديدة تعيد بناء المتخيل وتفكك الإيديولوجيا بأسئلة وجودية جعلت السرد الرّوائي ينفتح على التساؤل والتأمل والنقد بكل أشكال التلميح ليصل في بعض الأحيان إلى التصريح المباشر والجريء .

وهذا ما شخّصته الرّؤية الإبداعيّة الفجائعيّة، كإحساس باطني تّجاه قضايا الوطن، واتّجاه الحسّ المرهف والمفرط للذات، ففي" رواية سيدة المقام " تتمثّل الفاجعة خير تمثل خاصة وأنّ الرّواية تنشغل بأزمة الهوية والبحث عن الذات بصعود إيديولوجيات كثيرة إلى السطح. فإذا كان موضوع موت " البطلة مريم"، هو فاجعة للسارد، فإنّ المعنى العميق للموضوع أشدّ فجائعيّة، حيث انكسار النفوس واندحار البلاد واضطهاد الأدبيّ والثقافي، يقول النّص:" وكلّ شيئ يقودني إلى الفاجعة" [1]، لذا تحكمت الفجائعيّة في جلّ المكونات النصيّة، في الرّؤية و الفضاء، وفي الشخصيّة الرّوائية، وفي الحدث التي تتقهقر وتندحر، وفي الزّمن الرّاكد، وفي السّرد الذي يتدفق بسرعة، وفي المعجم الذي سادته ألفاظ الفاجعة كالسواد والكآبة والمرض، والجنون، والموت:" إنّنا نموت بشكل متجزئ، يموت الفرح، تموت الذاكرة، تنحني الأشواق، تدخل في الرتابة، ثم تنسحب .نشيخ بسرعة وبشكل مذهل، شيئ ما يتآكل في داخلنا" [2] . أمام هذه الكارثة والقيامة العظمى التي عرفتها الجزائر، تفقد الكتابة جدواها وتنطفئ جذوتها، وتأخذ معنى الملاذ، كأن نقرأ:" كتاباتي، هل هناك شيئ أهم من الكتابة من تحويل الكلمات الضائعة، الحافة إلى كائنات حية ؟ لكننا في بلادنا ... مسكين الكاتب، يصرخ في واد خال" [3].

إنّها أسئلة غربة المثقف/الرّوائي، التي أسّست لمساءلات واسعة ثقافيّة وسياسيّة، رمزية وجريئة كصدى لأسئلة الوضعيّة الصعبة التي شهدتها الجزائر في العقد الأخير من القرن الماضي. واللاّفت في هذه المرحلة أنّ الأعرج، تجاوز محنة الكتابة إلى كتابة المحنة بشروط الجنس الرّوائي ومتطلباته الجمالية، فحين اختار تشخيص رؤيته وتجديد دمائها عاد إلى

[1] - واسيني الأعرج : سيدة المقام / مرثيات اليوم الحزين ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1، 1995، ص248.

[2] - المصدر نفسه ، ص 235- 236.

[3] - المصدر نفسه: ص 238.

أحداث وشخصيات تاريخية لإعادة بعث " متخيلها"، لتحقيق تواصل مع الرّاهن والمتلقي، وفهم زمن الكساد والانهيارات عبر التّخييل والإبداع من منطلق أسئلة الراهن وانشغالات الفرد، فاستدعى"دون كيشوت إلى الجزائر" في رواية" حارسة الظلال"، كحفيد مفترض للرّوائي الإسباني الشهير"سرفانتيس"، المرتبط بلحظات ضاربة في التاريخ القديم لمدينة الجزائر، للإجابة عن سؤال المحنة، وتشخيص بؤر الداء التي تنخر المجتمع ، بالحفر في تضاريس ومعالم مدينة الجزائر وذاكرتها، لترميم مرآة انكسرت، فالجزائر كغيرها من المدن الكبرى لها قصص و" مساراتها التراجيدية لا يُمكن فهمها إلاّ بعملية الحفر تحت الخيبة والانكسارات" [1]، والرعب المتفشي، ألم يقل النّص على لسان سارده :" يستحيل علي أن أتخيل نفسي في شوارع العاصمة أتجول مع أجنبي وأساعده على معرفة الأماكن وكأنّ شيئا لم يكن ؟" [2]. والأعرج يعي أنّ " الرّواية سرداً ولغة وشخصيات ومدينة تئن أنينها المأساوي وتبحث عن خلاصها " [3].

وهنا، يتبيّن أنّ جوهر الصراع في عوالم الأعرج النصية " يتجسّد في ثنائية الحياة / الموت ، بما هي محاولة لتكسير عنفوان الموت الذي يستبد به واقعياً، ومن ثم تصبح، الكتابة وسيلة للحياة، والتي تبدأ بالنّص المؤسس/المغاير، لذلك تمحوّرت الكتابة عنده- أينما سافرنا - في متخيّله في المُفجع والمأساوي كأحد ثوابت الكتابة ، وهذا المأسوي حسب الأعرج يرتبط " بأفراد وبلد –الجزائر- يعملون كل ما في وسعهم لتجاوز قدر مكتوب " [4].

وبعد تجربة في الكتابة تُسارع الخطى الإبداعيّة، تضع الاعتبار للذّات الإبداعيّة، التي دخلت في صراع مع مؤسسات المجتمع الكليانية، وانزاحت عن الخطاب المهادن بمختلف اتجاهاته الوطنية والثورية والدينيّة، وتدين التاريخ الرسمي الوطني، رغبة في قول الحقيقة والكشف عنها ، تشكلّت سمات السرد الحداثي، حيث الاشتغال على البناء واللّغة لتجاوز بلاغة السّرد الكلاسيكي، دون النازل عن مكونات الرّواية الأخرى ، بل تناغمت الحكاية مع تحديث أشكال الكتابة وتراكيبها الفنيّة، حيث قادته مغامرتة الرّوائية نحو أكثر من اختبار .

---

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، دون كيشوت في الجزائر، منشورات الفضاء الحر، الجزائر،ط1، 2001، ص 92 .

[2] - المصدر نفسه : ص33.

[3] - جمال فوغالي: الرّوائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار السيدة المتوحشة ، مجلة نزوى ، عدد14، أفريل 1997، ص 45.

[4] - المرجع نفسه ، ص 41.

ولعلّ نصّ" شرفات بحر الشمال " (2001) شكل اختباراً آخر لواسيني، وهذا الاختبار وليد إخفاق المثقف وخيبته في دولته الوطنيّة، كما في استقلالها السياسي. لذا طرح هذه الرّواية بديل الأنا –إذا جاز– وأُرمي إلى المنفى/ الآخر . فلكي تتمدّد إنسانيّة الإنسان، فإنّه ثمّة مدينة تكفل عيشاً كريماً وهي هنا " أمستردام " ، ذلك أنّ وجود الإنسان فرصة كبيرة لوجود المكان والزمان. يقول النّص:" لا نترك وطناً إلا لنتزوج قبراً في المنفى" [1]، وهنا يشخّص الأعرج بلاغة الانكسار، و تنغرس الحكاية في فلسفة الغياب والفقدان على الصعيد الفردي الخاص ثمّ الجماعي المشترك، للتعويض عن الخسارات الشخصيّة والوطنية بالفنّ تنفيسًا ونسيانًا وتعريةً ،في إستراتيجية تنزع للتماهي بين الذّات و الوطن. تعكس حرص واسيني الأعرج على شخصيّة المثقف في ظل الرّاهن الذي يعاني فيه محنة الحياة وقسوتها في الجزائر، وحيرة الإقامة فيها، حيث يهاجر الرّاوي /ياسين إلى الغرب احتجاجًا على قانون "الوئام المدني "، والذي يسمح بعودة المطلوبين من الإسلاميين إلى ديارهم والعفو عنهم، إلاّ أنّ الأعرج أظهر قدرة إبداعيّة مُدهشة في تطويع الشّكل الرّوائي وتعزيزه برؤى جمالية متاخمة لفضاءات النّص.

وضمن هذا التحرّك السّردي الحداثي، يعود واسيني الأعرج إلى ثلاثيته " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" بجزئيها، في إستراتيجية حرّكت المتخيل الرّوائي من علاقته بمحنة الجزائر، إلى الوضع العربيّ وتاريخه وراهنه، لتفكيك الأوهام التي جرفت كلّ الأحلام العربيّة ، ليُلحق بها روايته " المخطوطة الشرقية " (2002)، كذروة إبداعيّة لافتة تخلّص فيها الأعرج من موضوعة الفوبيا الإرهابية التي تعرّض لها الكثير من أبطال رواياته، ومن موضوعات الذّات، كمحنة الفرد مع الزواج وقضايا الجسد ومسألة الحرية في مجتمع له قيمه التي تتعارض مع الحرية الفرجيّة" [2]. هكذا جسّدت " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" بأجزائها، منعرجاً آخر للكتابة الرّوائية عند الأعرج، حيث الجدة والطرافة، من موقع " الانخراط في تأزيم الكتابة واقتراحها كصيغ للإمساك بالعالم وما يجري فيه من داخله كذوات كونية ومواقف وأراء ، ويقترح صيغاً للجدل حول الذاكرة والمجتمع والتاريخ والإيديوجيا" [3]، وذلك بتشغيل طاقة

[1] – واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال : منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، ط1، 2001. ص 56.

[2] – محمد عزا لدين التازي : روائيون وتجارب ، مكتبة الأمة ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2008، ص17.

[3] – بشير قمري : حداثات كثيرة ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، مرجع سابق، ص 132.

اللّغة كمجال للسّرد الرّوائي وفضاءه، والكتابة كحوار نصي بين الحياة والموت " فالمورسكي هو واسيني الذي يبحث عن تاريخه عن نصه المتميز، عن حياته، فالجسد حيز الذات في النّص الرّوائي ... والرّواية في النهاية هي إعادة كتابة للذّاتي المقموع في الموضوعي المزيف " [1]، وهو هنا ، التاريخ الرسمي العربيّ في عموميته.

وفي سياق الحديث عن الذّات، يُمكن الإشارة إلى انسراب الذّاتي في عالم واسيني الأعرج الرّوائي، وتقاطع أناه الكاتبة مع الأنا الرّاوية في جلّ أعماله، حيث انتقل الرّوائي من موقعه باعتباره مؤلفاً إلى موقع نصيّ يخلخل مفهوم التّخييل، حتى أنّ الناقد محمد عزّ الدين التازي يتساءل: عن جدوى كتابة الرّوائي لسيرته والحال أنّه كان يكتبها في أعماله " [2] الرّوائيّة. حيث تكشف وجوه أبطالها عن ملامح كاتبها، أو دخول الرّوائي باعتباره ذاتاً واقعيّة إلى المجال السّردي، حتى أصبحت خاصية تسّم عالم واسيني الرّوائي لتمرير أرائه وإيديولوجيته عبر شخصياته، وهو ما يتّم على نحو واضح في مواقع بعينها، وفي نصوص اعتبرها النّقاد "تخيل ذاتي" كـ" ذاكرة الماء"، حيث تُقدَّمُ فيها ذات الرّوائي ضمن إطار أو جرعة من الوقائع التاريخيّة في الجزائر، بما تحمله من انهيارات سياسية دفعت الرّوائي باتّجاه الانكسار و المنفى الداخلي.

وهو ما يُمكن الوقوع عليه – بشكل جلي في نص " أنثى السراب"حين يشخّص نظامها السردي للفقدان، لتنمو الحكاية التي ينجزها الرّوائي لكي ينتج وعيا بتاريخ أفكاره وهوجسه الإبداعيّة، دون تجاوز الخسائر رمزية في بلاده/ الجزائر، يعبر عنها بالقول:" أصعب ما فعله الورثة بعد 1962، أنهم قتلوا بذرة الحلم الأولى، وحولوا الأرض المشبعة بالدم والخوف إلى ريع ثابت، وعملة صعبة، وفيلات وقصور ومصانع، ثم إلى كارتيل محكم، يديرونه بيد من فولاذ ملتهب دومًا، كل من اقترب منه احترق بلا رحمة" [3]. وهنا نجد أنّ الخلفية السياسية والإيديولوجية لا تفارق حضورها كإمكانية للتعايش مع تحوّلات الواقع الجزائري وانشغالات الفرد، فالأعرج لا يتردّد في النّقد والاحتجاج والسخرية من عالمي: بني كلبون/السلطة وحراس

[1] - مشري بن خليفة : سلطة النّص ، مرجع سابق، ص 140.

[2] - يقول التازي في هذا الصدد :" أتساءل دائما : لماذا يكتب الروائيون سيرتهم الذاتية وهم يكتبونها دائما في الرواية " –أخذا عن : كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص202.

[3] - واسيني الأعرج : أنثى السراب ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2010، ص70.

النوايا/الظاهرة الإرهابيةالإسلاموية،ومحاولة تفكيك صورهما بتشغيل التاريخي والأسطوري والواقعي. وإن كان يختار من خلال تجليات نصيّة، وخاصة في نصّ " سيدة المقام " النضال مع الحداثي العلماني ضد الأصولي الظلامي، ومن ثمّ، فهو ينحاز كما لاحظ إبراهيم سعدي إلى الاتّجاه الحداثي، الجمهوري اللائكي، وهو الاتّجاه الجديد الذي صار الكثير من الشيوعيين الجزائريين السابقين يتبنونه اليوم بعد انهيار الإيديولوجيّة الماركسية" [1] .

ولكن واسيني الأعرج سرعان ما تجاوز ذلك في مرحلته الأخيرة، أي - ما بعد فوبيا الإرهاب- حيث تحوّلت قناعته الفكريّة والفنيّة، وخرج عن كلّ ما هو إيديولوجي، ليعانق القيّم الإنسانية، إذ يقول في هذا الصدّد :" لم أعد أؤمن بالكاتب اليميني أو اليساري ، أعتقد أنّ مسألة الخروج من ما هو إيديولوجي أمر مهم ، أصبح الكاتب يُدافع عن قيّم إنسانيّة، بعضها موجود في الاشتراكية، وبعضها في الرأسمالية التي لها قيمها أيضاً، لكن في المقابل ما زلت أؤمن أنّ العدالة الاجتماعيّة تمر إلى اليوم عبر فكر اشتراكي عادل ، وليس عبر ممارسات بيرو قراطية، مثلما حدث في السابق، لكن للأسف الاشتراكيّة حاصرتها البيروقراطية، وليس الاشتراكيون وحدهم من ينتج العدالة، فحتى الرأسمالية تنتج عدالتها. وأعتقد أنّ الرّوائي لما يضع نفسه داخل إطار إيديولوجي يخسر نصه، أما إذا وضع نفسه في الجانب الإنسانيّ بمختلف تشعباته فإنّه يكسب نصاً كبيراً ، ويمسّ ما هو أساسي" [2] .

يمكننا الآن أن نرى كيف مضت مغامرة الكتابة عند الأعرج في مسار طويل في نهر الكتابة/ التّخييل وعلاقاته بالإنسان والمجتمع والإيديولوجيا، ولذلك بوسعنا، اليوم، أن نفهم كيف أدرك الأعرج" أنّه عندما يخرج الإنسان من القوقعة الإيديولوجيّة ، فإنّه يوسّع أفكاره من خلال قراءاته / ومن خلال علاقاته بالآخر. هنا يصبح يرى العالم واسعًا" [3]، وهي رؤية بعيدة عكست الوعي بالإبداع، وحقّقت التوسّع التّخييلي نحو المجال الثقافي المرادف والحاضر في فضاء النّص وبنياته. ففي عوالمه النصيّة المتأخرة أصبحت وظيفة السّرد كسر الإيهام القرائي عبر تدخل الرّوائي بشكل قصدي **في صناعة السّرد** مخلخلاً العلاقة بين الواقع والمتخيّل، ولهذا

[1] - ينظر: إبراهم سعدي: الرواية الجزائرية والرّاهن ، مرجع سابق، ص 235.

[2] - ينظر:حوار حميد عبد القادر مع واسيني الأعرج ، جريدة الخبر ، الجزائر، ليوم 4 يونيو2015.

[3] - المرجع نفسه .

يُصرّ الأعرج دائمًا أنّه كاتب واقعي رغم انشغاله بطرق الكتابة واختراق الأحداث بالتخييلي والأسطوري والتاريخي والرومانسي، حيث يرى أنّ العلاقة بين الواقع والرّواية نابعة من ارتباط ضروري وتاريخي ، ومرد هذه الرؤية هو تكوينه الثقافي الذي ربطه بالواقع " بحيث لا يستطيع أن يتمثل الحياة في كتاباته بدون توثيق للأحاسيس التي تمر بها بلده" [1]. فالأعرج مع قلة من الرّوائيين العرب"لا يتشبثون إلاّ بالواقع العربيّ وبمعالجة الإيقاع الدّاخلي(الذّاتي والجماعي)لانكساراته وتطلعاته، إنّ هذا التشبث بالواقع هو الذي قاد بعض الأدباء إلى البحث عن أشكال جديدة، وذلك في غمرة تشبعهم بعطاءات الرّواية في العالم والإفادة من التراث " [2].

ولو أعدنا النّظر في التجربة السّردية للأعرج بشكل عرضي سنجد هناك تقاطعات كثيرة بين نصوصه، تتمثّل في تنقله بين أبنية وأشكال عديدة، ورؤى فنيّة محمّلة بمعارفها، وبما يُميّزها عن رؤى سابقة لفترات زمنيّة تشخص التحوّلات المفرزة لإعاقات وقضايا محليّة وعربيّة، حتى بات نبع الواقع مرجعًا أساسيًا، وحاضراً بشكل رمزي أو صريح عبر وسائط فنيّة تؤشر على أشكال تربط عالمي: الكتابة/التخييل والواقع عبر تشخيص ساخر وانتقاد للأفكار والمواقف ، بيد أنّ الثابت فيها، هو "الخيبة" و" بلاغة الانكسار" حيث تمثّل الرّواية للأعرج بمعنى ما " ذاكرة للألم"، بما هو"حدّ مسترسل بين المشاعر والنسوغ، في وعيّ الفرد والجماعة معًا، وهنا يتجلى السّرد الرّوائي بوصفه تطريزًا لجدلية المعاناة الطارئة والممتدة ، تلك التي تتحوّل تدريجيًا من عطب عضوي إلى حكمة ورؤية جماليتين، ترتقي بالخيبات من المشترك المنذور للنسيان، إلى علة موقظة لفتنة التمثيل والاستبطان. ففي استعادة الزّمن إقرار بالخسارة، وهروب المستقبل إلى الماضي" [3].

هكذا ينهض الألم الرّوائي والحس المأساوي في نصوص الأعرج من السجل الشخصيّ والتاريخ الجماعيّ ، وتمثّله نصوص " مصرع أحلام الوديعة " وضمير الغائب " و" فاجعة السابعة بعد الألف : رمل الماية " وغيرها. وهي نصوص تقترن بتلك التحوّلات الكبرى في المسار الرّوائي عند الأعرج والتي جعلت موضوعات: الاغتراب، الحب، والفقد والخيبة، والقمع ، والموت تهمين

[1] - حوار مع واسيني الأعرج ، أجراه سيدي محمد / الدوحة، موقع الجزيرة أخبار الثقافة والفنّ، ليوم 2005/03/27.www.aljazeera.net

[2] - حسن المنيعي : قراءة في الرّواية ، سندي للطباعة والنشر والتوزيع ، مكناس ، المغرب ، ط1، 1987، ص 26.

[3] - شرف الدين ماجدولين: الألم الروائي أفقا للحرية ، ضمن كتاب "أبحاث في الرواية العربية " ، مرجع سابق ، ص19.

على عوالم سرده بشكل يكاد يكون كليًا، قبل أن تختص تجربته ببلاغة "الانكسار " في روايات المحنة حيث " الخيبة" و " المنفى " و" الإرهاب الديني" و" زمن الانهيارات" و" الخسارات".

وهذا ما تُسميه الباحثة سليمة لوكام " النّص الرّوائي الواسني المؤتلف " حيث يركح على رؤية تمتح من فكرة المنافي والاغتراب، التي سيطرت على عوالم الأعرج الرّوائية، فتقول:" إنّ أغلب الشخصيات المودعة في ثنايا محكياته تُعاني من أوجاع النفي الذي، وإن تزيا بأردية مختلفة، وتكرّس بمستويات متفاوتة، فإنّه حفّ السّرد بغلالة من القتامة، وسرّب إلى أوصال النصوص إيقاع الألم والقهر، جراء الأسفار الإجبارية التي عادة ما تُلقي بالشخصيات على أراضي مدن متجهمة، فظة، فالجزائر العاصمة في "حارسة الظلال "، منفى " سيرفانتيس" تلقي بحفيده" فاسكيس داميريا" القادم من إسبانيا الباحث عن الحقيقة في مجاهل السجن، فيتحوّل سفره منفى، ومغامرته مأساة ، و" حنّا" المرأة ذات الأصول الموريسكيّة التي تنحدر من أصول أندلسية التي تظل، وهي في منفاها، تحنّ إلى الجذور .. و" الأمير" الذي كان يحلم بالحرية على أرض العدالة والمساواة والحرية ، فزُج به في غياهب قصر " هنري الرابع " ثمّ " قصر امبواز" ليعاني وجع البعد عن الوطن وسقم الوحدة ومرارة النفي المقنع ببريق حضارة المستعمر .. وفي " ذاكرة الماء" يتحوّل البيت منفى اضطراريًا، تهرع إليه الأنا لا تفارقه إلاّ لترتمي في أحضان المدينة المنفى التي تكشف عن وجه كالح فظيع ، يصنع الموت تقاطعه، ويرسم الدمار ملامحه" [1]. ولهذا فالرّواية عند واسيني الأعرج امتداد للتراث الرّوائي الممتدمن" دوستيوفسكي" إلى " سراماغو" حيث التقاليد التراجيديّة لمأساة الإنسان ومشاهد العذاب الروحي والمكاني، لاستكناه التجربة الفردية ومفارقات الواقع الجزائري وعنف اللّحظة وتحوّلاتها.

وبالنّظر، في العلاقة بين المبنى والمعني في الكتابة الرّوائية عند الأعرج، يُسجل أيّ باحث متفحص، أنّ المعنى صار محنة وتساؤلاً، والتنوّع والتعدّد الدلاليان جعلا النّص الرّوائي يصير انفتاحاً، من خلال انتشار استراتيجيات إبداعيّة في جلّ روايات واسيني الأعرج، و تأخذ مفهوم الاشتغال، الذي يقترح بمستوياته السّردية أسئلة الكتابة الرّوائيّة كالخيال والتّخييل والواقع والحقيقة، وعلاقة كلّ ذلك ، بتوسيع فضاءات الحكاية التي أضحت تبني عوالمها من مكونات

[1] - سليمة لوكام : هوامش التجريب في مدارات الرّواية عند واسيني الأعرج ، مجلة الاستهلال، فاس/المغرب ،ع3/شتنبر،2013،ص 66- 67.

نصيّة ضمن تيار" الكتابة العبرنوعيّة "* والتضافر الوظيفي بين المتخيّل الحكائي السّردي، وبين كلّ ما يوسّع قاعدة النّص معرفياً وفنياً، بتذويب أجناس وفنون في بنيّة الخطاب، استناداًعلى إستراتيجيّة التعالي النصيّ" la transcendance[1] بما يسميه جيرار جنيت "التطريس النّصي"، الذي هو أوسع من التناص كونه يحوي المتعالقات النّصية والمناص والتناص والنّص اللاحق، بما يضع النّص في علاقة مضمرة أو جلية مع نصوص أخرى " [2] ، وترتكز، أيضاً، على مقولة "باختين" بعدم" اكتمال الجنس الرّوائي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكّل وتنمو مستقلة عنه أحيانًا لكنّه يدخل في حوار معلن أو خفي معها على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون" [3].لذا سيتحضر الأعرج عناصر من السّرد التراثي والتاريخي، ويوظيف الوثائق الصحفيّة، واصطناع لغة المؤرخين والشعراء ومعجم الصوفيين والمزج بين الفنون في رحاب النّص الرّوائي، شأنه في ذلك شأن الكثير من الرّوائيين العرب الذين" تجاوزت نصوصهم أشكال الكتابة الواقعيّة وما بعد الواقعية، التي كانت قائمة على المباشرة والتقريرية والأطروحية والنزعة التحليلية .في مقابل بروز أشكال كتابة جديدة تتأسس على التذويت والانشطار الحكائي وشاعرية اللّغة والاشتغال على أدوات جديدة مثل الباروديا والسخرية وتداخل الأنواع والأجناس والأنساق " [4].

على أنّ الخصوصية التي وسمت تجربة الأعرج، تتجلى في استمرار المغامرة الرّوائية كحفر في الذّات والمجتمع والتاريخ واللّغة برؤى مغايرة شكّلت فورة إبداعيّة لم تخمد جذوتها حتى الآن، إذ لازال هذا المبدع ينزّل الرّواية الجزائرية ضمن فضاء حداثي ، من خلال الاعتماد على تيمات وأساليب وطرائق متجدّدة في تشكيل النّص، واستطاع في نصوصه الأخيرة، أن ينخرط في مشكلات العصر وأحداثه، عربيًا وعالميًا بالاشتغال على تقنيات مغايرة في السّرد الرّوائي بالرجوع إلى الذّاتية، من خلال الرّواية نفسها، وليس من خلال السيرة الذّاتية عبر ما

---

[1] - G .Gennette : palimpsestes.les littérature ou second degré. éd du seuil. Paris.1982.p30

[2] - Ibid. P07.

(*)- الكتابة العبر نوعية من منظور إدوار الخراط، هي شكل جديد من شأنه أن يفتح آفاقاً واسعة أمام الإبداع ويحرره من مواثيق وقواعد النوع الأدبي الخالص والنقي، كما اعتبر الاشتغال على هذا الشكل الإبداعيّ انتماء إلى حساسية جديدة تتجاوز الأشكال والطرائق التي أضحت تقليدية بفعل قوة الزمن ومنطق الإبداع ذاته.- عبد المجيد الحسيب : الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 115.

[3] - ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، تر : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق، ط1، 1992، ،ص30.

[4] - عبد الله لحميمة : الرّواية المغاربية المعاصرة ، دراسة تأويلية ، منشورات النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان، ط1، 2014،،ص16.

يسمى التخييل الذّاتي أو التذويت حيث " بروز ذات المؤلف باعتبارها محورًا نصيًا، ينبني عليها نظام الكتابة وفعل السرد" [1]، فيتمازج الطابع الرّوائي مع الطابع السيري باستعمال الشكل الرّوائي المعتاد قناعًا فنيًا لإعادة تشكيل تجارب الحياة الشخصيّة من منظور تخييلي، كما هو الشأن مع نصوص من قبيل " أنثى السّراب "(2010) و " سيرة المنتهى .... عيشتها كما اشتهي " (2015) التي شكلت ولاة جديدة لأنماط مغايرة في الطرح والتّشكيل والبناء، تحوّلت فيها السيرة الأدبيّة إلى تخييل سردي خاص يجمع بين الواقعي والمتخيّل بالتوغل في اللّغة والذّات وفق تصويرية حكائيّة تطرح إمكانيّة الجمع بين الواقع والتّخييل .

فمع استمرار تجربة الكتابة السردية، أدهشنا الأعرج في آخر أعماله باشتغال على بنى " ما بعد تقنيّة " يسميها النّقاد " ما وراء السّرد méta narration " ينشغل فيها السارد بكتابة سيرة أو مخطوطة بوعي ذاتي مقصود بالكتابة الرّوائية يتمثل في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، وغالبًا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة، ويكشف عن المخيال الذي تتخلّق فيه الرّواية، وينشئ خطابا موازيا –تداخل الخطابات - في مسعى يروم بنى نصية حداثية عبر المعارضة والمفارقة والتقطيع والعجائبية وإقحام الهامش وتداخل الأجناس وانفتاح النص على العلمي والمعرفي والتاريخي والفني ، لتغدو الكتابة ملمحًا قصديًا للموضوع المراد إيصاله إلى القارئ بحثًا عن حقيقة الحاصر المعيش وعجائبية الماضي الغابر" [2]، وذلك تساوقًا مع محايثات الوعيّ والتشظي الزّمني في إيقاعات العصر المفكّكة.

إنّني هنا، بصدّد تحوّلات سردية حداثيّة تساير الأنساق الأدبيّة والمعرفيّة، ترتبط بالقصدية الواعيّة، عبر آلية الميتا روائي كلون جديد من الاشتغال الحداثي، حيث الحكي على هامش الذّات والواقع أو التاريخ، و هنا، نلتقي بوعي معرفي بالسّرد يخلق فضاءات ذات لغة ديالكتيكيّة مُتحركة تنتج خطابًا توصيليًا يُموّه الواقع ويُؤسطره، ويُموقع الخيال محققًا راهنيّة العلاقة بين الواقع والمتخيّل يحاول الرّوائي نقله إلى القارئ عن طريق عرض آليات بناء ونقد الرّواية، ليمرّر من خلالها رؤيته المعرفيّة، اتّجاه حدث من الأحداث، أو قضية يراها الكاتب

[1] - زهور كرام : ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذّاتي ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ، 2013، ص 10.

[2] - فاضل تامر، المبنى الميتا- سردي في الرواية ، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص 305.

مُهمة، ويستخدم لها تقنيات وأساليب مختلفة تتراوح ما بين ظهور المؤلف وتصريحه بعمليّة الحكيّ، وصراعه مع الساردين ومخاطبة القارئ، وما بين اتّجاهه نحو التاريخ أو الذّات أو ما يعرف بالتخييل التاريخي أو التخييل الذّاتي، وتكسيره للإيهام السّردي عن طريق قلب المفاهيم التقليدية للسّرد، بالسّرد المضاد ، وصولاً إلى نهايات مفتوحة وإيقاع دائري للرّواية.

وهذا، ما تحقّق في رواية " البيت الأندلسي " حيث السّرد على هامش التاريخ ، و رواية " أنثى السراب " حيث السّرد على هامش الذّات ، وتجلى بصورة مغايرة في رواية " ميّ، ليالي إزيس كوبيا "(2017)، حيث استدعى في الأخيرة، برؤية فنيّة تتصل بقصة حياة الكاتبة الكبيرة مي زيادة ، وأحسب أنّ هذه أوّل رواية عربية تستدعي سيرة روائية غيرية جريئة، صوّر الأعرج من خلالها سيرة الحداثة المعطوبة ، حيث يقول على ظهر الغلاف– إحدى عتبات هذا النّص- أنّ ليالي إيزيس كوبيا، هي قصة مخطوطة ضائعة لميْ: ليالي العصفورية، تحتوي على الكثير من الأسرار. رحلة شاقة بين مختلف الأماكن ... التي مرت عبرها المخطوطة. الكثير من الأطرف تتنافس للحصول عليها. دونت ميْ في هذه المخطوطة تاريخها الشخصيّ ، لكن أيضًا الظلم الاجتماعيّ الذي تعرضت له من أهلها وأصدقائها .... لكن رواية " ليالي إزيس كوبيا" تذهب إلى أبعد من هذا كلّه، في تحليلها الفنيّ، لمشكلات العصر الخطيرة، من بداية القرن الماضي إلى اليوم، كوضعية المرأة في المجتمعات الشرقية التي تعيد إنتاج أفكار القرون الوسطى . مشكلة الذكورة التي لم تعد مقتصرة على أفراد بعد أن تحوّلت إلى نمط من التّفكير. معضلات الحداثة في مجتمع ما بين الحربين ، التي ظلت خطابًا فوقيًا نخبويًا، ولم تتحوّل إلى فاعلية اجتماعية وحياتية. فقد أحب جيل مي الحداثة ، لكنه رفض دفع ثمنها الباهض، نلتقي في هذه الرّواية برواد العصر من الذين هيكلوا مجتمع العشرينيات حتى الخمسينيات، وتركوه معلقًا في فراغ لا هو حداثي، يقبل بخياراته، ولا هو كلاسيكيّ مرتاح تحت مظلة شكلتها مظلة المنظومة الدينيّة والتقاليد" [1] .

وكلّ ماسبق يعني، في نظري، تحولاً على مستوى الوعي الإبداعي الذي أمكن للأعرج تنويع طرائق الاشتغال السّردي، لتأسيس متخيّل جمعي من سير شخصيات تاريخية أو أدبيّة/

[1] - ينظر غلاف الصفحة الأخيرة ، من رواية " مي ، ليالي إزيس كوبيا " واسيني الأعرج ، دار موفم للنشر ، الجزائر ، 2017.

فنيّة من خلال حفريات جديدة في الجسد العربيّ المثخن باليقنيات الزّائفة، وتجلى ذلك بوضوح في نص" مي، ليالي إيزيس كوبيا"، فرغم أنّ الأعرج لم يخرج من أسر" الألم الرّوائي" بحكاية، تحكي العثور على المخطوطة التي كتبتها مي زيادة إبان المدة التي قضتها في عصفورية لبنان، وللحوادث التي مهدت لإدخالها القسري إليها، وما تعرضت له فيها من تعذيب ، وما تلا ذلك من نكران مجتمعيّ وإنسانيّ. إلاّ أنّه استطاع سرد تاريخاً يتداخل بالحاضر – الموضوع المسرود –عملية البحث عن المخطوطة والعثور عليها. بسلاسة ولغة شعرية، يتداخل فيها الواقعيّ والنصيّ، وحلّق تخييليًا من خلال إعادة حضور تلك الأديبة، بخياله الخصب الذي أوشك إلى إيقاع القارئ في فخ التّصديق أنّ النّص سيرة حقيقيّة خطّتها مي زيادة.

ولعلّ تمثّل السير التاريخيّة أو الفنيّة، ليس اشتغالاً جديدًا في سرد الأعرج فقد سبق وأن طرقه في نص" كتاب الأمير" (2005)، حيث استبطان التاريخ وإعادة إنتاجه، ليس بوصفه تاريخًا منتهيًا، بل كمساحة للتساؤل من موقع الانشغال الرّوائي الذي لا تنته أسئلته، ووفق رؤيته للعالم وفلسفة تنطلق" من وضع تفكيكي لمستوى النفي والرفض الذي مارسته الذات التاريخية الجزائرية والكولونيالية ، من خلال استبعاد أي محك إنساني لعمق مقاومة الأمير عبد القادر، وبالتالي فشرط الوعي بالذات والآخر، شرط لمعرفتنا بجوانب إنسانية الأمير المسكوت عنها " [1]، لذلك أمكن هذا الاشتغال لواسيني الأعرج من التحليق في ما يسمى نقديًا بـ " التخييل التاريخي" *، أو التاريخانيّة الجديدة في العالم العربيّ، من منطلق القدرة على ترسيخ مفهوم التاريخية داخل النّص الرّوائي جاعلاً منه نصاً تعبيريًا عن الأحداث التي يمر بها الإنسان في عصره، وذلك لتصريف رؤيته للحياة والكون.

وربّما شكّل اشتغال الرّواية بالتاريخ، مسعى لتحقيق رؤى وجوديّة وفنيّة وفكرية، تنسجم مع التناقضات والتحوّلات التي طرأت على الواقع الجزائري بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وهنا ربّما أدرك الأعرج أنّ الشّكل الرّوائي يُتيح له توظيف رؤيته التي ينبغي للسارد

---

[1] – عبد الوهاب بوشليحة : الكولونيالية وإستراتيجية التجاوز ، ضمن " الكتابة المغاربية من سنة 1990إلى الآن " ، مرجع سابق ، ص91.

(*) –التخييل التاريخي مصطلح حداثي بديل لمفهوم الرواية التاريخية ، أو بالأحرى هو مصطلح أفرزته العلاقة بين الرواية والتاريخ ، يقول عنه عبد الله إبراهيم :" التخييل التاريخي هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد ، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية ، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه ، لكنها لا تقرره ، فيكون " التخييل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزز بالخيال والتاريخ المدّعم بالوقائع " –ينظر: عبد الله إبراهيم ، المحاورات السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2011، ص 217.

توصيلها، بما ينسجم والخصوصية الإبداعيّة، وهذا رهان حداثي آخر في تصوّر الأعرج " يكمن في تعقّب الفراغات التي أهملها التاريخ الرسمي والأيديولوجي، والاستناد على بعض العلامات المضيئة لتقول الرّواية ما أغفله المؤرخون أو طمسته المؤسسات " [1]، وبالتّالي نقلها من ثباتها إلى حركيتها عن طريق تخييلها،لكنّه يؤكد، بأنّ الفعل الرّوائي لا يرتكن أبداً على الحقيقة واليقين ، وأنّ " الرّواية ليس منوطًا بها إنتاج معرفة تاريخيّة علميّة، لأنّ اللّبس والانفتاح على التأويل والتّخييل من صلب الإبداع السّردي " [2] الذي ينشأ بفعل الكتابة.

إنّه رهان جسّدته الكتابة الرّوائية لدى الأعرج، وهي تستقي مادتها الحكائيّة من استنطاق المصادر التاريخيّة واستعادة بعض وجوهها ورموزها، برؤى تنطلق من خيبة من التاريخ العربيّ بوجه عام، وهي رؤى لازمت مسيرته الإبداعيّة والحكائية. فلطالما أكّد الأعرج على أهمية التاريخ بوصفه منظومة سردية يُمكن تفكيكها ومحاورتها وهتك أسرارها من منظور وعي ذاتيّ للبحث عن لحظة حاسمة لم يتم فهمها أدت إلى مختلف الانكسارات المتتالية وتحول حضارة عربية بكاملها إلى بقايا ثقافيّة مُمزقة، وهذه اللّحظة تشكل نواة الرّواية بتحبيك التاريخي في قالب فنيّ روائي، سواء تعلّق الأمر بالتاريخ الوطني الجزائري أو العربيّ والكونيّ القديم منه والحديث، وخاصة التاريخ الأندلسي الذي جعله متكئاً في الكثير من نصوصه. فروايات كـ" الأمير.. مسالك أبواب الحديد" و "رماد الشرق " و" سوناتا لأشباح القدس" و" البيت الأندلسي"، كلّها تعبيرات حكائيّة بارزة في مسار المشروع السّردي للأعرج، قاسمها المشترك استحضار أحداث وسير تاريخيّة، ليست فقط لممارسة لعبة سردية مشوّقة، بل أيضًا،لصنع مسافة موضوعيّة تسمح بمقاربة الواقع العربي الراهن وشرطيته القاهرة بخلفيّة تاريخيّة وقدرة أكبر للفهم والاستشراف، علمًا بأنّ رواياته التّخييلية الصّرفة لا تخلو هي الأخرى من وعيّ حاد بالزّمن وحركة الإنسان في التاريخ.

كلّ ذلك ، يقربني من التحوّل السّردي لدى الأعرج، ليس كإجراء تقنيّ وصنعة لغوية ، بقدر ما هو انتهاك وانزياح عن حساسية بكاملها: جماليّة ، معرفيّة ، وعن وعي إبداعيّ. يعكس رؤية جامعة وشاملة لأسرار الإبداع الرّوائي، ورغبة مُلحة لهذا المبدع في أن يكتب نصه تحت "

[1] - ينظر: حوار مع واسيني الأعرج أجراه ، نزار الفراوي في 15- 04- 2013 ، شبكة الجزيرة ، الموقع الإلكتروني www.aljazeera.net

[2] - المرجع نفسه ، والموقع ذاته .

تأثيرالهوس" الذي يُمارسه النّص السابق كعقدة أوديبية تدفعه إلى المتعة الرّوائية دون انقطاع، فهي كالحياة المستمرة في الجودة الأدبيّة، تلك الاستمرارية التي توَجت الامتداد الفّني وتراكم نصيّ لا فت للنّظر. ففي كثير من المواقع يتم إنتاج " النّص الرّوائي" ضمن بنية نصيّة منتجة سلفاً، لكأنّ الذّات تنتج الدّلالة النصيّة انطلاقاً من خلفية نصيّة سابقة، ليتم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، سواء أكانت عربيّة أم غربيّة للتّعبير عن الواقع بوسائط جمالية ، بما يُمكن اعتباره دعوة إلى إدماج تساعد كما يقول إيكو على" تخليق قارئ قادر على الإحساس بعطر نصوص كثيرة سابقة على هذا الذي بين يديه.الأمر يتعلّق بمتاهة جذمورية* ولا نهائية من نص إلى نص، همس متواصل للنّصوص " [1].

وهذا الهمس المتواصل في الكتابة السّردية للأعرج، تمثّل في التدرّج والانتقال من الوعي القائم إلى الوعي المُمكن، باعتبار الثاني وعيًا متمردًا ورافضًا وثوريًا، من خلال تجربته التي تمتح مادتها الرّوائية من كلّ الحقول المعرفيّة والفنيّة المتعدّدة، لتشكيل الوعي الاجتماعيّ والجماليّ، باعتبار السّرد الرّوائي مجالاً للتأمّل، و أحد أهم وسائل تشكيل ذلك الوعي وتغذيّة الوجدان، فأبدع من خلاله" كائنات وأشياء تؤلف عالمًا واسعًا وموحدًا على وجه التقدير" [2] ، تنوّعت فيه طرائق الكتابة وعوالم الحكاية، بما يعني من جهة أولى: التّعبير عن مناحي جديدة اتّخذتها الكتابة الرّوائيّة مؤشرات واقعيّة ذات علاقة بالكاتب ومحيطه وعصره ، بجعل الرّواية معرفة أدبيّة تجدّد حياتها الأسلوبية والبنائية و طرق تشكّلها بفعل التّخييل، ذلك أنّ هذه المؤشرات / العناصر الواقعية" إذا انتقلت إلى النّص ستصبح دلائل لشيء آخر فيحدث التّحوّل من التحديد إلى اللاّتحديد بسبب الفعل التّخييلي" [3]، ومن جهة ثانية: لترسيخ " **بنية المباغتة وعدم التوقّع**، التي دأب عليها الأعرج كسمة إبداعيّة تُلازم عوله الحكائيّة التي تقتحم قضايا العصر بطرح أسئلة مُمكنة حول راهننا الجزائري/العربيّ سياسيّا وثقافياً، لتجديد عنصر الدهشة لدى قارئه المنتظر إشراكه في تأليف النص و لعبة الكتابة . وضمن هذا السياق، أجد

---

[1] - إيكو، أمبرتو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية ، 2009، ص156. *جذمورية حسب وصف إيكو نسبة إلى rhizome: وهي نبتة تمتد في باطن الأرض لها براعم متعددة، وتنتج جذوراً متداخلة في باطن الأرض.

[2] - لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" تر:محمد برادة،مؤسسة الأبحاث العربية،ط1، 1986،ص24.

[3] - إيزر فولفغانغ: التّخييلي والخيالي، من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1998، ص9.

أنّ روايتيه:"أصابع لوليتا"(2011) و"2084حكاية العربي الأخير"(2015) تعكسان هذا التوجّه.

فالأولى، هي رواية باحثة، تفتح جروح التاريخ الجزائري المعاصر صعبة الالتئام لقراءة مستقبل إنسان عربيّ يبدو محكومًا عليه بالمنفى، وبطلها/ الشخصية المحورية " يوسف مارينا" مثقف وكاتب روائي يتماهى مع شخصية المؤلف الذي يسّرب سيرته الذّاتية في طيات الأحداث والشخصيات، إذ تطفوا صورة الأعرج الرّوائي المغامر ابن الشهيد الذي عانى اضطهاد السلطة، والتهديد الإرهابي في الوطن، وحتى في ديار المنفى، بعدما أصبحت أنظمتها السياسية تستعمل نفس الوسائل ضد الكتّاب المسلمين بعد أحداث 11سبتمبر2001، لذا تفضح هذه الرّواية الجانب السياسي الفاسد والفكر الأصولي والإرهاب العالمي الذي زاد من اغتراب المثقف العربيّ بشكل خاص، فـ "لوليتا"،في الحكاية شخصيّة إرهابيّة مكلفة باغتيال البطل ، وبفضل فضولها ووعيها تكتشف أنّه لا علاقة له بما يحدث ، وتحبه بعدما تكتشف أنهم خدعوها، لذا فبدل من تفجيره قامت بتفجير نفسها. و شخصية " لوليتا" تحمل هوية أدبيّة، ولا يُمكن قراءاتها دون استحضار بطلة الرّوائي الرّوسي" فلاديمير نابوكوف" ودلالاتها، لهذا تسرد الحكاية قضيّة عشقيّة غرامية عن علاقة البطل بلوليتا التي تأخذ أشكالاً و أوجهًا متغيّرة بين الوطن والمنفى، ليشق النّص الحكائي طريقه ضمن المنجز الرّوائي العربيّ في لغة شعرية راقيّة وكتابة مشهديّة سينمائية تروي المشهد ببلاغة الصورة مؤكدًا أنّ الرّواية باعثة للحياة ومنقذة لها " [1].

أمّا الرّواية الثانيّة، فتحاور رواية "1984" *للكاتب البريطاني الشهير جورج أورويل، لبناء نص سردي سياسي – تخييلي، بقدرة استشرافيّة هائلة تزاوج بين التاريخ الماضي ورؤية المستقبل المشحونة بقضايا العصر، أسّس من خلالها الأعرج لإشكالية " ما هو مآل العرب ؟، وماهي صورة العربيّ في مراحله الوجودية الأخيرة، وراهن من خلاله على إمكانيّة حدوث تواصل حضاري بين الشعوب، بعيدًا عن أي تصوّر أيديولوجي استعماري معولم، يريد امتلاك أسلحة

[1] – ينظر كمال الرياحي: أصابع لوليتا ومحاورة الأدب العالمي، شبكة الجزيرة الإعلامية ، ليوم 2012/12/28، الموقع الإليكتروني culture‹ http://www.aljazeera.net

(*) – تنبأ جورج أورويل في نصّه الرّوائي "1984" المترجم للعربية من قبل أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2013. بالأحداث اليكتاتورية التي سيعيشها مجتمعه في سنوات مقبلة ، وهي سنة 1984، في حين أنّ التاريخ الحقيقي لكتابة نصّه ، هو سنة 1948، مع أنّه قد قيل إن أورويل ذكر في خطابه إلى الناشر " فريديريك واربيزغ" بتاريخ 22أكتوبر 1948(قبل ثمانية أشهر من صدور الرواية)، إنه حائر بين هذا العنوان" الرجلالأخير في أوروبا "و" 1984"، فاقترح الناشر أن يختار الثاني لأنه سيحقق رواجا تجارياً)..ينظرالموقع: org http://ar.m.wikipedia,1984

الدمار الشامل من أجل إخضاع باقي الحضارات، ولاسيّما حضارة أرابيا(العربيّة). وفي الوقت ذاته حاول أن يدافع عن حضارة كونيّة تشمل جميع البشر على اختلاف عقائدهم وأقوامهم وأديانهم. إنّه يفكّك كلّ الانغلاقات الثقافيّة التي تقدّم نفسها في شكل غيتوهات مُغلقة، القاسم المشترك بين كلّ الحضارات هو علم يخدم الإنسان ومكارم الأخلاق" [1]. فالعربيّ الأخير" آدم غريب" هو الشخصيّة المحورية التي ترمز لبداية الشعوب العربيّة ونهايتها، وتصوّر فكراً عربيّا يبحث عن البقاء ويناضل لذلك في عدميّة تغيب فيها سلطة العربيّ وتنهزم حقوقه الوجودية، بسبب فقدانه لعوامل البقاء من أرض ووطن وثروة. إنّه تجلي واقعيّ آخر يؤسّس لسلطة المخيالية وآلياتها التصويرية والتركيبيةلاستشراف المُمكن للوضع الحضاري العربيّ.

هكذا، أصبحت الكتابة الرّوائية الجزائرية مع الأعرج، تنشغل بمحاورة نصوص روائيّة عالمية وزرع روحها الغربيّة في أرض جديدة وذهنيّةجديدة، من منطق وجودي جماليّ يؤسّس لانتقالات مهمة في نظام التأليف الأدبيّ، ومفهوم التّخييل وطريقة سرد الموضوعات، وعلاقة الرّواية بالواقع، فالوقعيّة أصبحت طريقة كتابة، وليس ما يرتبط بواقع محلي يومي، إنّما ترتبط بواقع تاريخيّ أو ذاتي ... عبر الاهتمام بمكونات الخطاب وأشكال الحكي وأنماطه.

من كل ماسبق، أستطيع القول أنّ العالم الرّوائي والإبداعيّ لواسيني الأعرج جنح نحو إنجاز محكي روائيّ يُمكن وصفه بالإمبراطورية الحكائية empire diégétique، تنهض على اشتغال نصي متعدّد ومختلف قوامه المغايرة والاختلاف والتحليق في سماء الإبداع وارتياد مغامرة متجدّدة، من موقع أنّ صاحبنا يُمارس لعبة الكتابة الرّوائية بمنطق روائي إبداعيّ واعي يُعنى بآليات اشتغال النّص والمتخيّل بعيدًا عن صخب النّقاد والمنظرين، وهذا لا يُنسينا واسيني الأعرج الناقد المثابر على القراءة المستمرة والدّائمة للفكر النّقدي والرّوائي العالمي، بحسن تلقيه للحداثة و بشروطها وجوهرها.

إنّه لأمردال، على أنّ تجربة الأعرج فرادة خاصة في عالم الرّواية، والكتابة بالنسبة إليه حرفيّة تجمع بين الجميل والنافع، كما أنّها محاولة لإخبار القارئ/ القراء أنّ للإنسان حياة يُمكن أن يعيشها بين صفحات الكتب، ففي بعض تجلياتها النصيّة الأخيرة أصبحت " تبحث –

[1] - ينظر : ناصر الحرشي، حكاية العربي الأخير /لحظات الكسوف العربي والعطالات الفكرية ، مرجع سابق ، موقع محدّد .

حسب واسيني الأعرج - عن إجابات تحدّ من القلق المعرفي للرّوائي إزاء الحاضر والمستقبل، ليس على الصعيد الذّاتي، فالذّات وجدت حلولها الآنيّة بالاندماج في مجتمعات الحداثة ومقتضيات الحال، منفعلة بها. ودون أن تكون فاعلة فيها، لكن أيضاً على الصعيد الجمعيّ، لأنّ الرّواية إذا فقدت هذه الخاصية التعبيريّة، فقدت جزءًا مُهما من كيانها." [1]

بهذا المعنى، فالكتابة الرّوائية لدى الأعرج بحث معرفي وفنيّ، كما أنّها فعلاً تاريخيًا والتزاماً اجتماعيًا إزاء القضايا العربيّة المستجدة، قبل أن تكون ترفاً فكرياً واستجابة لرغبات ذاتيّة. ولعلّ أوّل مرتكزاتها وعيّ الذّات المُبدعة وقوتها الباطنيّة في صناعة السّرد، وحيث النّص يتحدّد بعالمه الدّاخلي، وحداثته تتجلّى في رؤيته وإبداعيّته. فلربّما رفض الأشكال التقليديّة يُعتبر رفضاً للسلطة المكرسة وللقهر والظلم والتغريب اللّذين يعيشهم الإنسان الجزائري و العربيّ بشكل عام. فالمبدع في الجزائر والعالم العربيّ كما يقول الأعرج:" لا يملك الحل، ولا يُربي الكثير من الأوهام حول مسألة حرية التّعبير في مجتمعات بُنيت جوهريًا على النّقيض من ذلك، ومتصارعة في فرض نموذج المواطنة يريده المثقف الحر، ويحاربه المثقف الوظيفي. لا مهرب اليوم أمام المبدع العربيّ الحر والخلاق، بحر الموت أمامه، وعفن الأوضاع وراءه، فما يخسر في النهاية في وضع كهذا ؟... لا قوة له **إلاّ قوته الباطنيّة الإبداعيّة** " [2] لارتياد التخييل.

وأخيراً، فالمبدع، في النهاية، هو " من يفوز بتأليف كتابة تبدو جديدة ، ومغايرة، وإن قامت على كتابة سابقة - وخاصة - في سياق الثقافة الأدبيّة الحديثة، التي أضحت معها الكتابة طبقات نصيّة متفاعلة، والنّص حياة مستمرة من إلى،عبر تقاطع النصوص والملفوظات الاجتماعيّة واللّغات والأصوات، ما يجعل النّص عبارة عن تداخل نصيّ" [3]، هكذا يبقى واسيني الأعرج، يُنتج التميّز لصوته وسط الاستمرار والاقتفاء، ليقول تجربته الرّوائيّة في تعاطيه معها بصدق وحرارة وتلقائيّة، عبرفاعليتة الإبداعيّة كنتيجة لتغييرالرّؤى الفكريّة والفنيّة التي يحملها هذا الرّوائي، ويتبناها ساريديه وتحملها نصوصه بأشكال وصيغ الخرق والتجاوز،

[1] - واسيني الأعرج : الرّواية التاريخية / أوهام الحقيقة،،مرجع سابق، ص 23.

[2] - واسيني الأعرج: حال الإبداع في حاضر قلق، جريدة المدينة، مؤسسة المدينة للصحافة والنشر، السعودية، العدد 19326، 10/ 03/ 2016. الموقع الإلكتروني: https ;//www.al-madina.com

[3] - زهور كرام: نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، مرجع سابق، ص 117- 118.

كإنتاج متجدّد لحلقات القيّم المعرفيّة والفنيّة المضافة في حقول الإبداع والسؤال والتأمّل لترسيم أفق الحداثة، منظورًا إليها، "كسؤال كتابة وسؤال وعي بالمجتمع، وإذا كان هذا السؤال سؤال متجدّد. فالرّوائي مدعو أن يتجدّد من عمل إلى آخر، ولا يُمكن للحداثة أن تصبح سوى مهاترة وادعاء فارغين من المعنى، إذا ظل الرّوائي يضيف الكم إلى تجربته من عمل إلى آخر ولا يُضيف **التحوّلات النوعية** من عمل إلى آخر، لأنّ ذلك يعني سكونية الوعي،لا **دينامية الخلق والإبداع**" [1]. وتعدّ هذه الخصوصيات علامات بارزة في تجربة الأعرج الرّوائية وهي تشخص قضايا الإنسان الجزائري/ العربي. فكيف تنشغل هذ التجربة بسؤال الحداثة، وما مفهوم الحدثة لدى الأعرج ؟ .

3.- 2. أسئلة الحداثة في ضوء تجربة واسني الأعرج الرّوائية

المتأمل في الإنجاز الرّوائي لواسيني الأعرج، وفي تصوّراته النّظرية وحواراته، بما في ذلك إدراك التّلقي النّقدي لهذا الإنجاز السردي ، سيدرك لا محالة، وعيه بما أقدم عليه في مغامرته الرّوائية، فعالمه الرّوائي والإبداعيّ كما سبق وأن لاحظت، كشف بوضوح، أنّه نقلات أساسيّة في أشكال ومضامين التقنيات الفنيّة أوبالأحرى طرائق الوجود الفنيّ، عكست فرادة التجربة من خلال الانفلات من النمطيّة، وقدرتها على تشخيص قضايا الإنسان الجزائريّ/ العربيّ بطرق مختلفة في صوغ التّخييل وبناء السّرد، كما تختبر نصوصه بتجلياتها المتعدّدة حدود النّقد ، لكأن الأعرج يُنتج أسئلته الحداثيّة من داخل هذه الممارسة الإبداعيّة ووعيه بظاهرة الحداثة في المجتمع الجزائريّ/العربيّ الذي تكتب فيه الرّواية، فيقتات من التّسريد المتحوّل والمغاير،لتليين المرجعيات المتّصلة بالهوية الثقافيّة المحليّة والعربيّة.

بمعنى أنّ الأعرج يعي تمام الوعي أنّ مصطلح الحداثة بما يُثيره من إشكالات نقديّة، نابع من مناخ وجوهر غربيّ أبعد بكثير عن واقع البيئة العربيّة وثقافتها. والمثيرأنّ مسألة الحداثة يتم تصريفها ضمن مواد العوالم الحكائيّة بمنطق الكتابة الرّوائية، مثلما نجد في رواية" مي، ليالي إيزيس كوبيا"، والتي تناولت بشاعة الإشكاليّة التي عذّبت "ميّ زيادة" وقهرت نفسها، تلك الإشكاليّة التي تمثلت في ازدواجيّة المثقف العربيّ/الرجل الشرقيّ وفي **هشاشة**

[1] - محمد عزالدين التازي: الحداثة في الرواية المغربية ، ضمن كتاب" سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق، ص 65.

الحداثة التي تمظهر بها وخاصة مع جيل رواد الأدب ، كأن نقرأ:" من أين يأتون بكلّ هذه الازدواجية القاتلة لهم ولغيرهم؟ لقد تربّى المثقف في شرقنا الجريح، على كلّ وسائل النّفاق التي تضمن استمراره. استطاع أن يوائم بين تقاليد الرّعب الآتيّة من جوف الزّمن الأسود، وقشور الدين الثّقلية بشكليات مرهقة، **وحداثة ولدت معطوبة** من الأساس" [1]. هكذا يشتغل واسيني الأعرج على مفهوم الحداثة الذي حوّله إلى موضوع للسّرد، أي للتمثّل والتأمّل، خاصة وأنّ "مي زيادة" عاشت في عصر كانت النهضة العربيّة فيه حلماً والحرية فيه وهماً، زمن ذكوري بحت لكن رغم هذا كلّه برزت كأديبة نابغة ذكيّة،محبة للأدب والفنّ.

وكثيرة هي نصوص الأعرج التي اشتغلت على مفهوم الحداثة، إذ يُمكن أن نطّلع من خلال نص " شرفات بحر الشمال" على عديد من التصوّرات و الرؤى تحمل نمط وعيّ السارد الحداثي التقدمي الذي يقول:" هناك شييء في بلداننا لا يسير وفق السير الطبيعيّ للأشياء. إنّنا نمضيّ العمر كلّه في تغيير الأنظمة، وأكل رؤوس حكامنا، من الملكيّة إلى الرأسمالية الليبراليّة إلى الاشتراكيّة إلى العولمة، وكلّما ضاق بنا الحال نتخلى عن النظام ونبحث عن بدائله التي أفنى الآخرون عمراً لكي يصلوا إليها. هناك عطب كبيرفينا نحن الذين تشتهي صناعة هذه المستحيلات . كلّ شيء يشبهنا حتى **حداثتنا تحمل قدرًا من تخلّفنا**. بعضنا يقفز إلى ما بعد الحداثة وهو لم يصفّ حسابه مع حداثته الخاصّة. " [2]

لقد حضر هذا المستوى، من مفهوم الحداثة في تجربة الأعرج ، وأنتج نصوصاً بكاملها، فرواية " البيت الأندلسي" على سبيل التمثيل ، يقول عنها صاحبها- واسيني- أنّها استعارة مرّة لما يحدث في كلّ الوطن العربيّ من معضلات كبرى تتعلّق **بصعوبة إستيعاب الحداثة** وتوطينها في ظل أفق مفتوح على المزيد من الخراب والانكسارات" [3]، كما قدّم الأعرج وعياً استشرف قضايا العرب زمانياً في نص" 2084حكاية العربيّ الأخير" ، الذي تجاوز فيه الأعرج الزّمان المعاصر لتخييل إمكانيّة حدوث تواصل /صدام حضاري بين الغرب والعرب غير كالذي حدث تاريخيّا بصدمة الاحتكاك الأولى كنزعة تسلطيّة استعماريّة، حيث وضع الغربيّ

---

[11] - وسيني الأعرج: ميْ ، ليالي إزيس كوبيا / رواية ، مصدر سابق، ص 286.

[2] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، دار الآداب ، بيروت ، 2001، ص114.

[3] - واسيني الأعرج : البيت الأندلسي تجربة مختلفة ، صحيفة اليوم السابع المصرية ليوم 11نوفمبر 2010، القاهرة ، الموقع الإلكتروني:

الحداثيّ/ الحاليّ، والعربيّ، أيضاً أمام المرايا التي تظهر تناقضاتهما أمام **حداثة انتقائيّة** في كلّ شيئ. ولعلّ في هذه الرؤية الاستشرافية مايشي بحقيقة "سيادة المخياليّة " كطاقة افتراضيّة للذّات المبدعة من باب الموهبة والإبداع، تعمل فيها قريحة الحفر والبحث الثقافيين، لتصريف المفاهيم وتبييئها ومد الفكر والإبداع الجزائريّ بمراتع الحركة والتّشخيص.

وعليه، فإن أهم ما يُمكن تسجيله هنا، هو أنّ الرّواية بحد ذاتها أصبحت عنصراً من عناصر الحياة الثقافيّة الجزائرية/ العربية، بيد أنّ ما طبع نصوص الأعرج التخييليّة من مغامرة وحراك وديناميّة، ليس فقط بفعل المتغيّرات الفنيّة التي تتعلّق بطبيعة الإستراتيجية النصيّة أو بما يُسميه صبري حافظ" المحتوى الدّلالي للشّكل ودوافع الأدوات الفنيّة التي يستخدمها الكاتب في نصه الرّوائي" [1]، بل - وهذا هو الأهم- بفعل متغيّرات الواقع والتحوّلات التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة والسياسيّة، التي عرفتها الجزائر والوطن العربيّ في نهاية القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة، وما تعنيه من استجابات الأشكال للمضامين، بالمعنى الذي يجعل بنيّة الشّكل ليست بنية شكليّة فحسب، بل هي بنيّة دلاليّة مُوظّفة، ومحكومة برؤية إبداعيّة واعيّة و بالأسئلة القلقة للرّوائي إزاء قضايا الحاضر والمستقبل، وأيضاً، محكومة بموقع فكري في الثقافة تقوله في وقت يصوغ فيه هذا الموقع منطقها الدّاخلي" [2]، ذلك أنّ قوة الأفكار تقاس بقدرتها على التفاعل تفاعلاً إيجابياً مع لحظتها التاريخيّة، ووقائعها الاجتماعيّة والحضاريّة.

وواسيني الأعرج في هذا المنحى، مع قلة من الرّوائيين، يحاول دوماً تحرير الكتابة من المفاهيم والتنظيرات خاصة المتعلّقة بالحداثة، بتقديم ما يُمكن أن يضيف شيئًا إلى المفاهيم النّقدية/ المعرفية المتعلّقة بالحداثة، أو يضيئها أو يوسّع آفاق مقاربتها، استناداً إلى تجربته في الكتابة واشتغالها النّصي، ولهذا يمنحها أفقًا جديداً ضمن طريقة اشتغاله السردي، ومن ثمّ ، فإنّ توصيف الحداثة يظل مرتبطاً بمرافقة تحوّلات الممارسة الرّوائية، وهذا ما يدخل في صلب

[1] - صبري حافظ : متغيرات الواقع العربي واستجابات الرّواية الجمالية، مرجع سابق ، ص186.

[2] - يمنى العيد : الرواية العربية ، المتخيّل وبنيته الفنية ، مرجع سابق ، ص 54.

رؤية واسيني الأعرج *، الذي يلّح دائمًا على رهان البحث قائلاً :" أنا باستمرار أبحث عن شكل جديد (...) أبحث عن كلّ ما يسمح لي بتجديد وتعميق عنصر الدهشة عندي وعند قارئي " [1]. وبالتالي، يتحدّد الاشتغال الحداثي في وعي الأعرج وممارسته الرّوائية سؤالاً متجدّداً، ومنفتحًا على آفاق لا تحد أشكال الكتابة وأدواتها ونظامها الإبداعي. ومن ثمّ، حق لي التساؤل: ما الذي تعنيه الحداثة في تجربة الأعرج الرّوائيّة؟.

قد لا أبالغ في القول، بأنّ الحداثة في وعي الأعرج سمة إبداعيّة " واقتحاماً يُجذّف ببطولة ضد التيار كي يؤسّس للنفس مكانًا " [2]، بما يمنح للذّات الإبداعيّة شرعية خلق نصها وعوالمها، وبالتالي التأسيس لمفهوم " الحداثي" ، الذي يستمد مشروعيته من قوة التّخييل ومن فاعلية الحس النّقدي من جهة، والعثور على أشكال للرّواية الجزائرية الأصلية والمتميّز والمنفصلة، بشكل حيوي عن الرّواية المشرقيّة وعن الرّواية الغربية من جهة أخرى. وربّما هذا، ما جعل النّص الرّوائي مع الأعرج، فعلاً نضالياً وثورياً من جهة ضد الاستبداد والقهر والنسيان، ومن جهة أخرى مع اللّغة، وجهداً ثقافيًا – أدبياً، يكتسب مبررات وجوده من أسئلة الإنسان الأنطولوجية (المعرفيّة)المرتبكة والمعقّدة اتّجاه الواقع والتاريخ والوجود، وكحالة متغيّرة باستمرار لها خصوصيتها، تجلت في الاستمرارية الإبداعيّة كحفر في توجهات شتى: المرجعي والتيمي والشعري والجمالي وحتى الرؤيوي الفكريّ ، كما لو أنّ هذا المبدع يجدّد متنه المشتغل عليه في كلّ مرة بحيث يصعب فهم هذا التحوّل الذي يكاد يكون خاصيّة " واسينية " بامتياز.

على ضوء ذلك، يبدو واسيني الأعرج قد استمرأ التحوّل، واستأنس إلى فكرة التّغيير والمراجعة والاختلاف، لخلق ثقافة وفكر روائي بشروط التاريخ والواقع العربيّ، لا بشرط الآخر. فمن " نوّار اللّوز " إلى شرفات بحر الشمال" مرورا بـ" الليلة السابعة بعد الألف " و" سيدة المقام "

---

[1] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،مرجع سابق ، ،ص 57.

(*)- المقصود هنا، أنّ الأعرج لا يكتب من مقولات نقدية ونظرية جاهزة ، بقدر ما يصبها في قوالب جمالية يضفي عليها صفة الخلق والابتكار ، وهو يعي أنها خلاصات من المكتوب نفسه، بما يعني أنّ نظرية الأدب والكتابة الروائية مشتقة من النصوص الأدبية نفسها. يقول الروائي التونسي الحبيب السالمي في هذا الإطار :" الروائي ليس ناقداً ، وليس مطالبا بأن يكون له رأي في الحداثة أو غيرها من المفاهيم ، لكن حين يقبل الخوض فيها ، فمن الأجدى له ولقرائه أن يقاربها بمنطق الرّوائي المبدع وأن يقول تجربته .. وحقيقته التي لن يقولها غيره .. فكلّ رواية تقول عصرها وتعرف كيف تصغي إليه هي رواية حديثة إن وضعناها طبعا في شرطها الثقافي الاجتماعي " – ينظر الحبيب السالمي : حداثة الروائي ، صحيفة العربي الجديد ، ليوم 15يوليو 2017.الموقع الالكتروني : https//www.alaraby-co-uk.cd

[2] - عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة ، مرجع سابق ، ص31.

و"حارسة الظلال " و"ذاكرة الماء " و" كتاب الأمير" و " البيت الأندلسي" و" كريماتوريوم /سوناتا لأشباح القدس " و غيرها ممّا كتبه حتى الآن ، كان واسيني الأعرج " يراهن بالفعل السّردي على الفعل الإنسانيّ ، فقد كان يكتب اليومي مبئرًا في الأعم الأغلب على الثقافي فيه، ويسعى حثيثًا إلى كشف ما توارى منه عن الأنظار مُطّلاً من زوايا ترصد الفكريّ والفنيّ بوجه خاص، تأسيسًا على قناعة مفادها إنّ إجادة قراءة الثقافي والتفرّس في تضاعيفه يمكّن من إسقاط الحجب عمّا خفي، لعلّه بذلك يجلي الرّؤية ويزيل ما عليها من ضبابية أو غيم، وما عدته فوعي حمله تبعات، وموقع ألزمه مواقف" [1]. الشيء الذي جعل من إنجازه النّصي تحقّقًا لفعاليّة تخيلية بالغة الدّلالة وشديدة التميّز، تكشف عن نزوعات الحداثة بتشكيلها نصيًا في السّرد الرّوائي، بفضل المجهودات الحثيثة للذّات الكاتبة في صيرورة التأصيل والتجاوز والمغايرة، وقدرتها العجيبة على المغامرة أسلوبياً ولغوياً. فاللّغة بوصفها فضاء تشخيص لمظاهر الخطاب السردي، أصبحت تمثّل لواسيني الأعرج إحدى أهم بؤر الاشتغال الحداثي، إذ لم تعد، فقط، وسيلة للتّعبير، بل أضحت إستراتيجيّة سردية وفاعليّة حداثية في النّص الإبداعيّ، تتلوّن بالمضامين،لتلامس الشعريّ والمرئيّ، وتستمد مقوماتها من الموروث السّردي وخطاب الفنّ والجمال، كما تعكس تصوّره حول الكتابة الرّوائية في علاقتها بالواقع المرجعي.

واللاّفت، فإنّ الانجاز النّصي للأعرج منذ مرحلة التّكوّن، - إذا ما تجاوزنا مرحلة حلم العدالة والاشتراكية في الجزائر، وما يعنيه ذلك من التأثر بسحر الواقعية الاشتراكيّة الذي لم يكد أحد من كتاب اليسار يتخلص من قبضتها إلى بداية التفكّك في المعسكر الاشتراكي - ، كان بحثًا مستمراً، يتوسّل آليات التكسير وإعادة البناء وقواعد التجديد في صيغ التّعبير وبلاغته، ويروم القطيعة مع أنساق السّرد التقليدي في نمطها الواقعيّ الاجتماعي بهاجس حداثي، يسميه الأعرج " التراضي مع الثقافة الغربيّة " كإمكانيّة لتجنب التّقليد" ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة، تجدّد نسغها من صيرورة بحثها عن المغاير من أشكال السّرد ، وأنساق الخطاب ، ومستويات اللغة ، قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم، وصياغة الموقف النّقدي من الرّاهن الاجتماعيّ والسياسيّ في تحوّلاته المتأزمة التي وسمت

[1] - سليمة لوكام: كريماتوريوم/هوامش التجريب في مدارات الرواية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق ، ص66.

مرحلة الجزائر المستقلة، وكانت تستدعي تحوّلات في جماليات النّص الرّوائي" [1]. فليس غريبًا، إذن، أنّ المراهنة على سؤال الحداثة في الممارسة الروائيّة لواسيني الأعرج، هو فعل إبداعيّ معرفيّ يستمد علاماته الدّالة من فهمه للرّواية باعتبارها:

- فنّ الأسئلة والتفاصيل الدّقيقة التي لا تتوقف أبداً، والإنسان مادة جوهرية لاشتغالها.
- عالم ينبني جوهريًا على فعل الحرية، وتكوينها البنيوي فضاء متخيل مستقل، لا يرتكن للحقيقية بقدر ما يقترب من الإيهام والاحتمال .
- الرّواية وجدت كجنس أدبي للاعتداء على حرمة المقدس والمسلم به. ولها قدرة على اكتشاف ما لا تستطيع الأجناس الأخرى فعله .
- الرّواية صيغة فنيّة، وجماع الذّاتي والواقعي وتمتلك قاعدة من الاتساع المعقد والمركب الذي يرتهن لفعل الكتابة كلعب ونشاط تخييلي .
- الرّواية منتوج متخيّل ذو قاعدة اجتماعية انطلاقاً من لحظات عابرة تتصل بالمعيش واليومي والمنفلت والهامشي، و كشف جمالي، وواقع من الخيال والجمال، واقع يُلغي بؤس الواقع المادي التحديثي .
- المستوى الإيهامي للرّواية هو بنية حكائيّة مكوّنة باللّغة السردية تنافس المستوى الواقعيّ سواء بمعارضته أو بترسيخ اتجاهه الدلالي في استعادة التجربة المعيشة والذاكرة .
- اللّبس والانفتاح على التأويل والتّخييل من صلب الإبداع السّردي.

وهكذا، إلى أن يقول الأعرج في إحدى نصوصه الأخيرة :" مازلت أؤمن، وأنا أنهي ليالي إزيس كوبيا، بأنّ الرّواية أصبحت اليوم أهم سلاح في وجه طغيان النسيّان وهزيمة الذاكرة ، لتحرير التمثال العالق منذ قرون، بأعماق الصّخرة الصمّاء " [2]. وإذا ما جاز لي اعتبار الحداثة في الأدب تتطلّب امتلاك الكاتب حريته الواعيّة في إنتاج النصوص، فإنّ تصوّر الأعرج للكتابة السّردية، يتحدّد في فهمها أساساً للحرية ذاتها واستقلالية النّص، بما يتأتى على اعتبار

[1] - يفصح الأعرج عن منظوره للتجديد في ممارسته الرّوائية في قوله:" إنّ الرغبة في التجديد هي التي حفزتني دوما على تجاوز الواقعيّة التقليدية في كتابتي الروائية. فالحياة إذا لم تتجدّد تموت والإنسان إذا لم يجدد يموت هو الآخر. وعليه فإن الرواية كأي شكل أدبيّ لا يمكن أن تعيش إلا بهذه النزعة التجديدية التي تدخل ضمن هذاالإطار " – ينظر بوشوشة بن جمعة : الرواية العربية الجزائرية /أسئلة الكتابة والصيرورة، مرجع سابق، ص87.

[2] - واسيني الأعرج : مي ، ليالي إيزيس كوبيا " مصدر سابق، ص 391.

الحداثة اشتغال سردي فنيّ معرفي بشروط الإبداع، بصب الخطاب المعرفي في قالب جمالي يضفي عليه صفة الخلق والإبداع ، بما يتطلب :

- حرية في الإبداع.
- حرية في إعادة صياغة العالم وأسئلته.
- حرية في قول الذّاتي والتاريخي ومحاورة الآخر و"تفجير" المسكوت عنه [1].

ومن ثمّ، فقد تبدو حرية الكتابة الرّوائية، كما حرية الرّوائي، هي أهم ما يسّم هذا الجنس بطابع الدينامية، حيث ليس بالإمكان إقرار مكونات صارمة ونهائية يُنظر إليه في ضوئها .. فعلى الدّوام، تنفتح الرّواية على احتضان أجناس وأساليب وتوظيف معطيات فكرية، اجتماعية، اقتصادية، وسياسية. إنّ الرّواية تقول الكلّ ، وهي جامعة ما ليس بمقدور جنس آخر الإيفاء به " [2]، باعتبارها مقترحات جمالية تُخلخل ما سبقها، وتسم خطابه الرّوائي بخصائص معيّنة. ويمكن في هذا الإطار تأمل رأي جنيت الذي يذهب فيه إلى أنّه " من المستحيل أن نبوب الرّواية تحت تخصص معين من الصيغة السردية " [3].

إذن، فنحن بصدّد شكل قلق ومتنوّع ينزع إلى التّخلص من السكونيّة والتكرار وخلق تغيير عميق في أساليب كتابة الرّواية وآليات التلقي.التي تكشف بدورها عن بعض ملامحها الجمالية والفنية و آليات اشتغالها النصي. وهذا الوعي، أو بالأحرى الفهم، دفع بواسيني الأعرج إلى المزاوجة بين ثقافة / الأنا الأصلية بامتدادها التاريخي العربيّ والموركسي، وثقافة الآخر الغربيّة، وهي المزاوجة التي جسّدت خصوصية اشتغاله الحداثي ، والذي تجسده نصوصه ، الباحثة دوماً عن نص كلي جامع وشامل للأشكال والصيغ والأجناس المختلفة وخطابات مهاجرة من مختلف نصوص القديمة والحديثة، في إطار ما يُعرف بالتعالي النصيّ حيث التحاور والتداخل والتقاطع الخطابي و الأجناسي بوصفه منجزًا بنيوياً، يستوعب كلّ التقنيات اللّغوية والتصويريّة والسياق الثقافي الحافّ بفعل الكتابة الباحثة عن تغيير عادات الإبداع، بما أسمية " الاشتغال النصي الحداثي " أو" التجريب النّصي"، بما هو الأفق الحقيقي

[1] - صدوق نوالدين : الكتابة وإنتاج الوعي / دراسة وتحليل في رواية لعبة النسيان، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص40

[2] - المرجع نفسه ، ص 40- 41.

[3] - جيرار جنيت : مدخل لجامع النّص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ،الرباط ، ط1، 1985،ص84.

للانفصال عن الممارسة الكتابة السابقة، وهو الانفصال الذي أتاح له أن يحقّق رؤى جمالية وفكرية فتحت آفاق الإبداع والتأمل ، كما طوّرت الوعي بزمن التحوّلات .

وعمومًا، فإنّ سؤال الكتابة الحداثية عند واسيني الأعرج، كما غيره من الرّوائيين العرب تتصل بإشكاليّة سياسيّة وثقافيّة ترتبط بمجال الكتابة والواقع، أي تتّصل بالرؤية والنّص والواقع الاجتماعي وتجربته عمومًا.لينحو السؤال: هل الحداثة حداثة في النّص كمغامرة كتابة تنتج وعياً مُمكنا عبر امتلاك معرفي للواقع في مقابل الوعي الزائف المهمين، لإعادة النّظر إلى الواقع والذّات والمجتمع ، بمواجهة منظومات المجتمع ، السلطة ، التقاليد. أم هي حداثة في التصوّر /الرّؤية كقصد معرفي يؤسس للاختيار الحداثي عبر الفكر والرؤى ؟. وماذا عن قضايا المجتمع ومسايرة التحوّلات في الجزائر والوطن العربيّ المعاندة للحداثة ؟ .

الحق، فقد عملنا في فصول سابقة، على تفكيك أبعاد هذه الإشكالية، غير أنّ نموذج واسيني الأعرج، من خلال أراءه النّقدية أو في مساهمته الرّوائية بما يسميه " التّخييل الحر"، كشفت حالة التخلف والتمزّق، التي تعيشها أوطاننا العربيّة، وتحوّلاتها التراجيدية، حيث يقول :" الأدب الرّوائي لا يحلّ أي مشكلة، ولكنّه يصفعنا ويضع أمام أوجهنا، قضايانا الأساسيّة، هل مشاكلنا الكبرى حلّت؟ هل ربحنا رهانات الحداثة والديمقراطية ؟ " [1].

والأعرج في هذا السياق، من قلائل الرّوائيين العرب، الذين ذهبوا بعيداً في مسألة البحث عن شكل جديد للكتابة السّردية العربيّة، أو بالأحرى تجربة اللإنتاج العربيّ للشّكل الرّوائي، حين رأى أنّ النخبة المتنورة التي تربت في النهضة العربيّة الأولى، اشتغلت على الجاهز الغربيّ وتنكّرت للموروث السّردي، في ظل مجتمعات تحكمها الأفكار المُسبقة عن غرب كان استعمارياً ولم يكن حضارياً، إذ يقول:" إنّ الاستفادة من ثقافة الغرب دون إعطاء الانطباع بالانتماء إليه- في إشارة لرواية"زينب" لمحمد هيكل 1914 - ، يوحي بدخول اعتبارات أخلاقيّة، أهمها الخيانة الثقافية، فحلم كتابة تاريخ جديد للسرد الروائي العربي، ما هو إلاّ حالة توقيف للمد السّردي الحكائيّ والتخييليّ العربيّ، ومحو لتاريخه السابق، الذي بلغ حدًا من التكامل والتمايز. وحلّ محله نموذج غربيّ جاهز. وعلى الرّغم من قيمة هذا النّموذج أدبياً، فإنّه لم يحل

[1] - ينظر: واسيني الأعرج ، رماد مريم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2012، ص13.

إلى اليوم مشكلات الخصوصيّة وهوية النّص العربيّ الذي تخلى في نهضته الأولى عن كلّ إرثه السّردي ومعضلات الجنس الأدبيّ. ولم يكن من السهل على الممارسة السردية العربيّة اللاّحقة لرواية زينب، تفادي النموذجيّة الغربيّة بسلطانها وقوتها وانتصاراتها ." [1]

على أيّة حال، فالأمر في تصوّري، أصبح يتعلّق بكيفيّة إنزال الممارسة الرّوائية الجزائرية والعربيّة بشكل عام، ضمن فضاء حداثيّ، وفتح باب المغامرة على مصراعية لابتكار عناصر سردية جديدة ، فمن ناحية أولى: نلمس وعيّ واسيني الأعرج بأهمية توظيف التراث لصياغة هوية سردية بمرجعيّة ثقافيّة لظهوره في العالم بقوّة تأثيرية، لممارسة حداثة مسؤولة غير سائبة ومهزوزة، شبيهة بقوة التأثير الذي مارسته رواية أمريكا اللاتينيّة في ذاكرة الشعوب، وكيف أوصلت ثقافتها وهواجس إنسانها إلى الآخر. ومن ناحية ثانيّة، يبدو أنّ الوعيّ الحداثي يرتبط بوعي الذّات الكاتبة، أو بما يسميه الأعرج القوة الباطنيّة الإبداعيّة في بحثها عن خصوصيّة نصها السّردي، وهذه الذّات الكاتبة في أدبيات الحداثة هي" ذات متلفظة أو ذات خطابيّة، أو بماهي "كيان" يخضع لمواصفات ما يُسميه" هرماس بروخ " أسلوب العصر le style de l époque، الذي يؤطر ثقافة الرّوائي ورؤيته ووعيه الإيديولوجيّ، وهذه الذّات، تخضع، ايضاً، لمرسل متعال يوجه خطاباً، سواء أكان مرسلاً معاكساً أومرسلاً ذاتياً وموضوعيًا يرتبط بوعيّ الكاتب ورؤيته للعالم وبنيته النفسيّة ". [2]

وفي هذا السياق، يتحوّل المؤلف/الكاتب حسب ما يرى" جاك لينهارنتJ. leneehart " إلى هذه الذّات التي تصطدم بالعالم كموضوع معرفة باعتباره مجالاً لحركة لا نهائيّة من الممارسات" [3]، بالمعنى الذي يجعل المؤلف، على رأي " كريزنسكي V. Krusinski " يتحوّل" إلى ملقى لعلوم إنسانسيّة متنوعة، فالذّات الكاتبة هي ذات أنطروبولوجيّة، وذات فلسفيّة، ذات نفسيّة وأخيراًذات جتماعيّة" [4] وبالتّالي، يتحوّل الرّوائي إلى راو سيميائي يُسخرmanipulation

[1] - واسيني الأعرج: في المسافة الفنية بين " زينب " و"حي بين يقظان"، هل كان " هيكل لحظة تحوّل روائي؟، صحيفة أثير العمانية، مسقط ،ليوم 8ديسمبر 2022، الراط الإلكتروني: https://www.atheer.com/feed.

[2] - ينظر: محمد الدوهو : سؤال الذات والكتابة في الرواية العربية بعد هزيمة 1967، مرجع سابق ، ص 68.

[3] - Jacques leneehart:subjectivité,intrasubjectivité et sugnification.in revus de linstitut de socioligie.1980, n 3-4, Université de bruxelles, p597.

[4] - ينظر: wladimir krusinski:sbjectum comparationis.les incidences du sujet dans le discourespp234-248- اخذاً عن محمد الدوهو : سؤال الذات والكتابة في الرواية العربية بعد هزيمة 1967، مرجع سابق ، ص68.

الجهات السرديّة والخطابيّة التي يتوسّل بها في صوغ خطابه مُخضعاً إياها لاستثمار ذاتي، فمن خلال تسخير ميتا- لغة الرّواية*(شخوص، زمان ،مكان، الفصول، الفقرات، الرؤية السردية ...) يستثمر الرّوائي المؤلف بإشكاليته الذّاتية، ويصبح كلّ بحث عن خصوصيّة النّص، بحث عن التجليات الذّاتية للمؤلف داخل النّص الذي يصوغه من خلال اشتغاله على مستويات النّص الرّوائي " [1]، بهذا المعنى، فإنّ تاريخ الأدب الرّوائي - كما يرى كريزنسكي- يثبت بأنّ المؤلف يتحوّل إلى متلق للواقع متحوّلاً إلى مرسل لرسائل يستثمرها بمحتوى فرديّته الخاصة في علاقته بواقع يدخل معه في صراع، وبهذا تتحقّق اجتماعيّة الذّات الكاتبة كقطيعة " سيميائية" مع المعيار الحواري الذي سعى باختين إلى جعله معيارًا مُطلقًا سحبه على كلّ النصوص الرّوائيّة ، فالواقع ليس حوارياً ولكنه متشانج cacophonique، وإنّ الذّات هي التي تحوّله إلى خطاب باعتبارها هي السبب والأثر، بهذا المعنى يظهر أثر- الذّات Effet-sujet جوهريًا في الخطاب الأدبيّ، ذلك أنّ الأدب الرّوائي، وعلى الرّغم من تموقعه في ملقى الخطابات الإيديولوجيّة، السياسيّة، الاستطيقيّة، الدينيّة، والأخلاقيّة....إلخ. هو فعل فردي ناجم عن تورط ذاتيّة في العالم الاجتماعيّ للرسائل. وبترابط مع السبب نفسه يتحوّل المؤلف إلى سبب- ذاتcausse-sujet الخطاب لأنّه هو سبب هذا الخطاب وهو أيضاً الذي يوجه المحتوى والشّكل والاختلاف المميّز للمؤلف الأدبيّ " [2]

من هذا المنظور، أميل إلى الاعتقاد أنّ الحديث الحداثة الرّوائية عند الأعرج لا يرتبط بمنطق زمنيّ بل من منطلق معرفي وجودي وجمالي، ويظل شديدالارتباط بأسئلة الكتابة/والرّواية في حدّ ذاتها، باعتبارها فنًا و إسهامًا معرفيًا وفكريًا مخصبا للذّات المُبدعة، لذا فنحن بصدد ذات تعلن حضورها، أو أشكال حضورها في وجودها النّصي، ويبدو ذلك في نزعة متفرّدة داخل المشروع الرّوائي للأعرج، حيث الذات الكاتبة و" المواظبة على بناء تعرجاتها ، وعلى

(*)- أشير في هذا الصدد، إلى التوجه السيميائي النّصي، وخاصة مع كريزنسكي، الذي يرى أنّ الميتانص هو المكان الفسيح الذي تتشكل داخله الميتا- لغة ، إذ يثبت تطور الروايات المعاصرة بأنّ نمو العديد من الروايات يصاحب بنمو التعليقات أو ميتا- نصات ، الروائيين أنفسهم ليس فقط حول نصوصهم ولكن أيضا حول كل معضلة تتصل بتشكيل قيمهم الاستيطقية الاجتماعية والفلسفية ، وهذا فإن أنساق الرواة الظاهرة والمشكلة نصياً تحيل إلى أنساق المؤلفين القيمية : فإلى جانب نسق دوستوفسكي، هناك نسق توماس مان ، وجويس، وكافكا ، وعليه فإنّ نسق المؤلف يمكن أن يصاغ ، ويتشكل في محاور استبدالية ومقولات وجهات سردية وبنيات عاملية " – ينظر المرجع السابق، ص 67.

[1] - المرجع نفسه، ص67- 68.

[2] - المرجع نفسه، ص 68- 69.

حفر عمقها في النص بما تبنيه، وبما تعيد بناءه "[1] في سياقها السردي الرّوائي، لتستوعب تعدّد اللّغات والأوعاء والعلائق والمنظورات، وتستثمر ألوانًا من الحكيّ التراثي والشعبيّ والتاريخيّ ، والأسطوري ، تشتغل من خلال تضخيم التوترات والتعارضات الكامنة في كلّ نصوصه الرّوائية، ربّما تشكل قوانين داخلية للاشتغالات نصيّة تكرّس قطائع جمالية مع تجارب غيره وتجربته في آن، حيث حرية الفعل السردي والإحساس الذّاتي الإبداعيّ الرّوائي بأنّ الأدوات المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه لتفسيره وفهمه.

وهنا ينبغي الالتفات إلى التحوّلات السّردية المتجدّدة كجزء من تحوّلات أشمل قد حدثت في النُظم والأنساق الأدبيّة والمعرفيّة، بما يعني التأمّل النّقدي على صعيد الإبداع والكتابة، وهو تأمل يصبّ في إعادة متواصلة لقراءة وجوده الفنيّ كنقد ذاتي لمشروعه الرّوائي، خصوصًا وأنّ الأعرج يُدرك صعوبة توطين الحداثة واستيعابها في الثقافة الجزائرية/ العربيّة، وأنّها ظلت حُلمًا أكثر منها واقعًا ملموساً، وتبدى ذلك في مختلف أنساق نصوصه، وربّما هذا ما دفعه إلى تجسيد أفق الواقعيّة الجديدة، المتأتية من" ميزاج حداثي" يرغب لاستخدام الكتابة/الرّواية لتفعيل الاستبصار الحداثي لزحزحة الواقع السكونيّ المعاند للحداثة، لكأنّ الأعرج من خلال القضايا التي تناولتها نصوصه، يرغب في توطين الحداثة في الفضاء الاجتماعيّ عبر رؤى الشخصيات وسلوكها، لتتحوّل الكتابة إلى وسيلة لممارسة الحرية لاستنطاق الذّات والإشادة بالجمال، ففيها تبدأ الحرية عبر اختيار الأسماء والألوان والفضاءات والأشكال والملابس والأذواق، **وكلّ** ما يرتضيه أبطاله، حتى الإيديولوجية تتبع مسار يقترحه الكاتب على أبطاله للتّعبير عن قضايا منها مشكلة الحرية، المرأة، والديمقراطية، الاشتراكية، التسلط والاستحواذ وعلاقته بالمفاهيم السياسية كالصهيونية والإمبريالية الغربيّة، والذكورية المترسّخة في الوعي العربيّ.

كما ينحو واسيني الأعرج باستخدام الرّواية كأداة وعيّ ذاتيّ ضد اللّحظة الحياتيّة والأدبيّة المتخثرة، حيث يتم استبدال الجهاز المفاهيمي القائم على التحريك والتّغيير ضمن سياقات أيديولوجية ومنظومات قيميّة جمعيّة بجهاز مفاهيمي يرى وجوده جزءاً من حركة "

[1] - صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص212.

معولمة " تُميت الأبعاد الهوياتيّة بكلّ ما تعنيه من محو ذاتي في النموذج الغربيّ، وتُعلي من قيمة الذّات كشاهد وناقد لسيرورة اللّحظة، عبر امتصاص كلّ ما يعطي الرّواية نبضاً من الحياة، وهي إذاك تستلهم مُعينها من الارتداد إلى مساءلة الذات الجزائرية/العربيّة ونقدها، أو بالأحرى انفتاح الفعل الرّوائي على شهيّة سرد الذّات واستدعاء محكيها، تحقيقاً للتقاطع الحاصل بين الذاتيّة الخاصة مع الاجتماعي العام، انطلاقاً من وجهة نظر الذّات الكاتبة، لتبيان"المصائر التي آل إليها الفكر والتفكير كما الهوية [1] .ضمن علاقةالأنا الجزائرية/العربيّة بالغرب الحداثي. والأعرج في كلّ هذا لا يُخفي أنّ رهانه هو رهان إنسانيّ يلتقي مع الغرب المتنوّر وليس مع الغرب الاستعماري،إذ يقول: " يُمكن للرّواية أن تغيّر من العلاقات الجاهزة وتتحوّل إلى وسيلة حيّة ومشتركة للانغماس في العصر وتقبل الخسارات الناجمة عن ذلك وترميمها. الرّواية جسر رابط ومتخيّل يضع الآخر في موقع الإدهاش عندما يكون النّص المنجز مميّزًا بالفعل عن أدق اللّحظات التاريخيّة حساسية وتقاسماً " [2].

3.- 2.- 1: الوعي الحداثي وأسئلة الهوية والثقافة

يتمركز هاجس/ سؤال الحداثة عند واسيني الأعرج في رؤيته للحداثة كفعل إنساني مشترك، دون التفريط في وصلها بالهويّة والثقافة، وينسحب ذلك إلى وعيه بالجنس الرّوائي، كمتخيل كونيّ يتكيّف مع السياق الثقافي والتاريخيّ المحليّ، وبما هو، أيضاً، وسيلة حية ومشتركة للانغماس في العصر، وعلى هذا الأساس تأسّس الوعي الحداثي عند الأعرج على إشكاليتين نقديتين أولهما :**المثاقفة**، بحكم أنّ الرّواية كنص مميّز في بنياته وفي آفاقه وفي أسسه التي يرتكن إليها فرضتها - أي الرّواية - علاقات غير متكافئة مع ثقافة الآخر، والإشكالية الثانيّة تتعلّق **بالتأصيل**، أي البحث عن الأنا من خلال الآخر بهدف خلق ذات لها هويتها المتحرّرة والمتجذّرة تاريخيًا وحضاريًا [3]، دون الآخر المتطوّر عنها، لتحقيق توازناً فكريًا في العصر

---

[1] - ينظر : صدوق نور الدين، انجلاء الأوهام في الرواية المغاربية ، ضمن كتاب" الأدب المغاربي اليوم " ، مرجع سابق، ص 62.

[2] - واسيني الأعرج: الرواية التاريخية / أوهام الحقيقة، مرجع سابق، ص24.

[3] - بما يعني، ومن منظور يمنى العيد أنّ الإفادة من " الأنماط الرّوائية والتقنيات باعتبارها مفاهيماً وقواعداً هي إرث كوني مشترك ، فالمسألة، ليست في الإفادة من هذا الإرث ، بل في صياغة تعيد إنتاج ما يؤخذ من هذا الإرث ، وتميّزه في التجربة الخاصة " ، وهنا يقول واسيني الأعرج :" ساعدني الثقافة الغربية عامة والفرنسية خاصة على عملية الاختراق ، ولكن الإشكال الذي طرح أمامي ، يتمثل في كيفية القيام بعملية الاختراق. هل بالسقوط في التجربة الغربية بشكلانيتها أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة إلى فاعلية ثقافية تستند إلى المحلية . ولهذا اسندت إلى التراث كمتكئ لتأكيد هذه المحلية بدون الإخلال بالجانب البنائي لمفهوم الرّواية .لأن العقلية المحلية لا تسمح بهذا النقل السلبي للتجربة الغربية ولأنها بالأساس يغيب

الذي تتعايش معه، ضمن أفق معرفي يمتح عناصره وفعاليته من حركية الإبداع الأدبيّ القادرة على مواجهة العناصر النقيضة لحركيتها وصيرورتها، بالبحث عن مفهوم مستقل وأصيل للحداثة انطلاقاً من الهويته الثقافيّة، ذلك أنّ " التجديد مرهون بتحوّلات أعمق في التاريخ وفي المجتمع، إلاّ أنّ التّفكير المتعمّق في ضرورة أصول هذا التجديد يجعلنا نفكر في حدود هذا الإشكال في علاقته بمجتمعنا - ومجتمع الآخر ومستقبلهما - " [1] .

والحقّ، فإنّ الاقتراب من العالم الرّوائي والإبداعيّ للأعرج، كشف لي أنّ هذا المبدع لم يكن خارج سياق عوالمه التي عاشها، إذ كان وفياً لهويته التي أبرزها روائياً عبر حضور المكان والإنسان الجزائري، عبر عدّة مراحل سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة جزائرية، كما بيّن أنّ أهم ما يُقلق الأعرج هو كيف يُمكن التوفيق بين الحداثة والهوية والخصوصيّة الثقافيّة والسرديّة، ولربّما أتاح هذا الاهتمام الواعي بالهوية والرّهان عليها خصوصيّة في الاشتغال السّردي الذي يتأسّس على استيعاب التراث وفي إمكانيّة تصدّي الرّواية لمعالجة قضايا الرّاهن ووقائعه من منطلق التّفاعل مع التّراث الثقافي، والرّواية خليقة بذلك وجديرة بالتّصدّي لهذه القضيّة على حدّ تعبير" سعيد يقطين"، باعتبارها" نوعًا جديداً انكبّ على معالجة القضيّة [التّفاعل مع الذاكرة:كتاريخ، وأحداث وتراث] فهي تماسّ مع الواقع ومشاكله المختلفة، وقدّمت لنا قراءات خاصة لهذا التراث تبرز خصوصيتها في الكتابات الرّوائية التي تظهر إنتاجيتها في تقديم نصوص جديدة تتأسّس على قاعدة استلهام النّص السّردي القديم، واستيعاب بنياته الدّالة وصياغتها بشكل يقدّم امتداد التراث في الواقع، وعملها على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيدموقف منه، بناء على ما تستدعيه متطلبات الحاضر والمستقبل" [2].

وهنا ألتقي بسؤال" الحداثة والهوية والثقافة"، والنزوع إلى الاستقلالية والخصوصية، وقد تبيّن العديد من النقاد والباحثين أنّ توظيف الأشكال السّردية الغربيّة أو أنماط الحكي العربيّ القديم في حدّ ذاته لا يؤسّس بالضرورة خطابًا روائيًا حداثيًا " لأنّ سلطة اللافظ(=

=المنطق فيها وتحضر الأسطورة التي يحكمها منطقها الخاص .فأنا استندت إلى هذه الأسطورة لإثبات كياني الثقافي والاجتماعي واستندت إلى الأداة التي لم تصبح بالأساس غربية ، لأن مفهوم العالمية / الكونية قد دخلها –ينظر : يمنى العيد : فن الرواية ، مرجع سابق، ص 45. كما ينظر: بوشوشة بن جمعة ، الرواية العربية الجزائرية / أسئلة الكتابة والصيرورة ، مرجع سابق ، ص 83.

[1] - عبد اللطيف كمال: المشروع الحضاري العربي في مواجهة العولمة ، مجلة الطريق ، ع/ فبراير 2002، ص49.

[2] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث،مرجع سابق ن ص. 55.

المبدع إذا شئنا القول) لها دورها، فهي التي تستفيد من النصوص المعاصرة والقديمة على طريقتها الخاصة، وهي التي تصنع الخطاب الرّوائي المعبر عن الحداثة "[1]، وهذا ما يطرح سؤال الوعيّ الجماليّ الذي شكل رؤية واسيني الإبداعيّة والسياق المعرفي والثقافي الذي نهضت فيه. ومن ثمّ، فالنّظر إلى طبيعة التجربة في نسقها القيميّ والجماليّ والمعرفيّ، وهي تنتج الحداثة من خلال أشكال وطرائق سردية، وإبداعيّة عبر سؤال التّخييل، يحيل إلى قريحة البحث و قدرة اللّغة السّردية على معاينة إيقاع الإنسان وأحلامه وطموحاته ووجوده ككائن يتميّز عن غيره بسمات ما، ذلك أنّ الهوية السّردية - بتعبير بول ريكور- تتشكّل وتتحدّد وفق الرّواية والحكاية باعتبار أنّ الإنسان يُعيد إنتاج وعيه وشخصيته، من خلال اللّغة والتخاطب، حيث تؤدي الأساطير والسير الشعبية والحكايات التاريخيّة والرّموز المؤسسة دور الإبداع المتجدّد للذاتيّة الثقافيّة في علاقتها بالتاريخ المتّصل.

هكذا، يتجلى الوعي الحداثي لدى الأعرج، بالنّظر إلى الرّواية، باعتبارها ثقافة، بقدر ماهي ممارسة إبداعيّة، انطلاقًا من **اللاّيقين** روحًا للرّواية ومجالاً لقلق السؤال والشّك والافتراض، ومحاولة الفهم والتحليل والتفكيك ومواجهة تعقيد عالم الحياة والتباس الوجود بسؤال الفنيّ - سؤال الرّواية"[2]، الذي يُنتج أسئلته من داخل الكتابة باللّغة، والصيغ، ومظاهر التّخييل، و هو ما يُقحم أعمال واسيني الأعرج - كما تُجمع وتشير عتبات بعض نصوصه - ضمن "المدرسة التجريبية*" التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائمًا عن التجديد والديناميّة من داخل اللّغة التي ليست معطى جاهزًا ولكنّها بحث دائم ومستمر"[3].

وخلاصة القول - فيما أرجح - أنّ واسيني الأعرج يفهم الحداثة السردية باعتبارها" ليست انقطاعاً وإنّما امتدادً.. فالسّائد كون الحداثة تخلي عن التراث، عن إرث فكري حضاري وسردي ... والواقع أنّه بقدر ما يتّم الارتباط بالمستجدات على المستوى المعرفي، فإنّها (أي المستجدات) تستدعي الرّؤية التمحيصية للتراث.. وهي الرّؤية المؤهلة لفهمه وتوظيفه

---

[1] - حميد لحمداني : سؤال الحداثة وسؤال الهوية ، ضمن كتاب " سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، مرجع سابق ، ص 72.

[2] - محمد أمنصور : خرائط التجريب الرّوائي ، شركة النشر والتوزيع / المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1999،ط1،ص53- 54.

(*)- سبقت الإشارة إلى أن الحداثة تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب ، باعتباره آلية تطبيقة تعكس تصورا معينًا للحداثة.

[3] - ينظر تقديم الرّواية وتعريف الكاتب في روية " حارسة الظلال " منشورات الفضاء الحر ، الجزائر، 2001، ص 3.

التوظيف المساير لراهن الحداثة " [1]، الأمر الذي يمكن القول معه أنّ الأعرج بقدر ما يدعو إلى تمثّل التراث السّردي برؤية حداثية تتعامل معه كمادة خام قابلة لاعادة التشكيل وفق ضروات الواقع الرّاهن وعلى ضوء الحاجات الاجتماعية، يدعو إلى إبداع مغاير يقتحم بجرأة المشهد العالمي مسنوداً بوعي نظري حداثي تبلورت أسسه في حقول اللإبداع والسؤال. وبالتّالي، فالحداثة الرّوائيّة عند الأعرج فعل نضالي و مشروع إبداعيّ وفكريّ مغاير للسائد والمألوف، لأجل تحريك سواكن قراءه بالجديد المُبهر في اشتغاله على بناء خطاب روائي مخاتل" سداه التحوّل عما كان، ولحمته خرق ما ساد في:الأصوات والرّواة والشخصيات.الوجوه والملامح والأوصاف، الألوان والأطياف والظلال، الإيقاعات والتموّجات في المحسوسات والمُدركات، التفاصيل والحركات في الأمكنة والأزمنة، الانتماءات والهويات والجنسيات، اليوميات والمذكرات والأحلام، نبضات المرجعيّ وومضات التّخييل. ولكنّه، مع ذلك، أبقى على حجر الزّاوية الذي يتأسس عليه فعل الكتابة عنده:الإنسان انتماء وهوية وثقافة " [2].ليعانق، أيضاً، الإنسانيّ، حيث تنصهر الثقافات في ثوب وجودي، قوامه الحوار الثقافي دون إقصاء للاختلاف.

وعليه يُمكن وضع الكتابة الرّوائية لدى واسيني الأعرج ضمن بلاغة جديدة تقوم على الانعتاق من آلية الالتزام بأيّة محدّدات، من خلال أسئلة تهدف المتن والأبنيّة والأنساق لغةً وخطاباً لتحقيق النّص المختلف. ولهذا أدغم شغله الرّوائي في الاشتغال السّردي الحداثي على أنّه طلب لرّواية حرة أو ذاتيّة الانعكاس موضوعيّة الرؤيا، أو رواية تُحرك نسيجها ونظامها من خلال نوعها الخاص، أو بما سماه إدوار الخراط "الكتابة عبر النوعية" فاسحًا المجال أمام التداخل الخطابي للتّعبير عما يجول في ذهن الرّوائي من أفكار ورؤى، وأسئلة متّصلة بالكتابة وبخصوصية المتخيّل السردي، كأن يتمرّد على مجموع السلط التاريخيّة والقيود الفكريّة والعقدية واللّغوية، ويشتغل على تشييد فضاءات متخيلة تتكرّس داخلها هُجنة تعبيرية وتعدّدية أجناسية وصوتيّة سبق وأن نادى بها التّعبير النّقدي الباختيني، حيث تتنوّعت مكونات النّص الرّوائي لدى واسيني، فأصبح النموذج الرّوائي تركيبًا لكثير من البنيات، فأمست البنية الحكائية للنّص الرّوائي ذات بناء تهجيني وبارودي في استحضار للتاريخ الذّاتي أو الجماعي،

[1] - ينظر : صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرّواية ، مرجع سابق ، ص 17.

[2] - سليمة لوكام: كريماتوريوم / هوامش التجريب في مدارات الرواية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 67.

والتداخل بين السيرى والرّوائي، واستثمار الفنون في إنتاج النّص وتشكيل عوالمه الفكريّة والجماليّة. بحثاً عن كتابة بديلة قادرة على انتقاد قيّم الواقع.

وفي غمرة هذا الاشتغال، تجسدت ممارسة إبداعيّة، وفق بلاغة سردية تُراهن على تقويض أسس الكتابة التقليديّة، بفرض تصوّراتها ومقتراحاتها بوصفها أشكال حداثية تساير التحوّلات وتجدّد الحوار مع المعرفة الرّوائية، بإذابة الحدود بين النشاط الإبداعي والنشاط النّقدي، أوكما يقول ميشال بيتور:" النقد والإبداع يتبديان كمظهرين لنشاط واحد، تعارضهما كنوعين مختلفين يختفي لفائدة تنظيم الأشكال الجديدة "[1]. وفي هذا إعلان ضمني ينطبق على الأعرج الذي تمرّس بالفعل الرّوائي، ضمن مقولات تنظيريّه لنظرية الرّواية كحالة معرفيّة وثقافيّة لعبت وظيفة المساعد حالة الإنجاز النصيّ التّخييلي.

وكلّ ما سبق، لا يعني الوقوف على عند هذه الحدود الدّالة التي تضع تجربة الأعرج ضمن مفهوم حداثي بامتياز، على اعتبار أنّ كلّ خصوصية حداثية في هذه الحالة محكوم عليها أن تكون نسبيّة ما لم تُعضد بالمستوى الإجرائيّ، وهو اعتبار يُدرج سؤال الحداثة ضمن مقولات التّخييل والنّص والمرجع وغيرها من المقولات المتّصلة أساسًا بتصوّر العالم الإبداعيّ وفهمنا الخاص لهذا التصوّر"[2]. ولعلّ أيّ تقدير لتحديد تمثّل تلك الحداثة والاشتغال السّردي في أفقها سيظل محكوم بالتصوّر بما في ذلك الاختلاف، مالم أقترب إجرائياً من تجليات نصيّة لواسيني الأعرج انطلاقًا من رؤيته للعالم، وحرقة أسئلة الكتابة التي تلازمه وتؤرقه. ذلك أنّ معنى الحداثة أو الوعي بمحتواها المعرفي ومقصديتها النّظرية يحتاج إلى المضي ما وراء المواقف النّظرية والمعيارية لكشف كيفية تمثّل الحداثة على المستوى الإبداعيّ بوعي إجرائي، بما يقتضي تعددية القراءة وآفاقها التطبيقيّة، فالنّص السّردي الحدثي هنا - يقدّم نفسه - بصيغ وأشكال يتم بناؤها للاطاحة بالمجتمع القائم وإعادة تكوينه أولالتقاط سمات العصر وإدراك العالم عبراللّغة والتّخييل، على أساس أنّ السّرد الحداثي فعل إجرائيّ. وكل ذلك سيكون محط اهتمام الفصلين القادمين.

---

[1] - Leyla pevone : Maisés ; L'intertextualité critique-poétique 27-seuil.Paris. 1976.p375.

[2] - عبد الفتاح الجحري : هل لدينا رواية تاريخية ، مجلة فصول، المجلد 16، العدد3، القاهرة 1997، ص60.

الفصل الرابع

حداثة الرّؤية الواقعيّة و نُظم التشكيل النّصي في رواية "حارسة الظلال/ دون كيشوت في الجزائر"

1.- السّرد الحداثي آلية إجرائية للاشتغال

2.- الأفق الحداثي لنص"حارسة الظلال: بين واقعيّة الرّؤية والنصيّة المطلقة

3.- واقعيّة الكتابة وإستراتيجية التفاعل النّصي

3.- 1.- عن جدلية الواقعي والتّخييلي

3.- 2.- في علاقة الواقعيّة ونظرية التناص /الواقعيّة النصيّة

4.- ملامح الاشتغال الحداثي وجماليته في نص " حارسة الظلال "

4.- 1.- شعرية التّعالي النصي وآليات اشتغالها

4.- 2.- إستراتيجية التهجين الأجناسي والفنيّ

4.- 3.- الاختيارات السّردية ومظاهر اشتغال البنيات الحكائية

1.- السّرد الحداثي آلية إجرائية للاشتغال

بعد هذا السفرالشاق في النّظام المعرفي والإبداعيّ الذي تحكّم في تصوّر النّقاد والرّوائيين ، ووجه رؤيتهم للحداثة، وخاصة في مجال الإبداع الروائيّ ، سواء على مستوى تمثّل مفاهيمها، أو منطق اشتغالها السّردي،لامست الحرص على اسنباط نظام ومقتراحات السّرد الحداثي من النّص الرّوائي، والنّظر إلى وظيفته الجماليّة، ومن ثمّ، يتجلى النّص الرّوائي الحداثي فعلاً خلاقًا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، بما يعني أن تناول " السّرد الحداثي " كفكرة تأخذ مصداقيتها العلميّة والمعرفيّة من خلال إنتاجها عبر النصوص الرّوائية وليس الجري وراء تطبيقها، لأنّها - أصلاً- ليست ناجزة أو معطاة قبليّة، أي غير محدّدة نظريًا خارج التّجربة النصيّة. ولذلك، فالوعيّ بالمحتوى المعرفي للحداثة(حدثة في التصور) في مجال السّرد يحتاج إلى مرافقة تجليها من خلال نصوص روائيّة مفردة باعتبارها هي التي تحمل أسئلة تحديث الشّكل الرّوائي(حداثة في النّص) .

والملاحظ أيضاً،أنّ السارد الجزائري مارس هذه الحداثة تحت أشكال عدّة ووفق مستويات مختلفة، شخّصت وعياً معرفياً وإبداعياً لمفهوم الحداثة تشّكل عبر التطوّر الذي رافق فعل الكتابة الرّوائية الجزائرية وتحوّلات أبنيتها، ومفهومها للتّخييل، وطرق سرد موضوعاتها، وعلاقتها بالواقع والتحوّلات التاريخيّة للمجتمع الجزائري، حتى أصبحت تشكّل تحديًا كبيرًا أمام النّقد الرّوائي، حين اختبرت قدرته على تجاوز النّظريات المألوفة، وبناء تعاقد مع النّص، من الدّاخل، وباعتماد مقاربة/مقاربات جديدة، تنطلق من تصورات تُراعي حسن تمثّل ميراث الرّواد وعطاء التجربة العربيّة والاستفادة من الرّافد الغربيّ، أي بقدرة الرّواية الجزائرية على صياغة وتصريف تمثّلاتها الحداثية بخصوصيّة محليّة، فالسّرد لا يتألف فقط من العنصر اللّغوي بل يتكئ ، أيضاً على قدرة السارد على مقاربة روح الإنسان ومكانه وزمانه.

ومن الجدير بالذكر أن ما من نص سردي روائي يخلو من ملامح الحداثة، لكن هناك أعمالاً وتجارب تميّزت عن غيرها باشتغالها الكبير بهذا الشأن، بالمعنى الذي يجعل من الحداثة بالنسبة للسّرد الرّوائي الجزائري" هزة معرفيّة وجماليّة، بناء على المبدأ الحداثي القائل بنسبية الأشكال والأشياء، ممّا يُتيح للفاعليّة الإبداعيّة أن تؤسس لمفهوم حداثي يستمد

مشروعيته من قوة المتخيّل" [1] وفعل الكتابة، وعبر امتلاك رؤى جديدة وأشكال سردية مغايرة تُغني الوجود الفنيّ بما تُقدمه من مقترحات فنيّة تتجاوز إكراه النمط الكلاسيكي، والتي تسمح جميعها بهوامش كبيرة للحريّة في نُظم السّرد الرّوائي للتّعبير عن تجارب الحياة الجزائرية بعمقها الثّقافي والاجتماعيّ، على الرّغم من اختلاف الثّقافة و الهوية، ذلك أنّ الوعي الحداثي لدى الكاتب الجزائري هو الذي يدفع بالكتابة لأن تبني وعيها بالمجتمع والواقع عبر نزوع تفجيرى انتقادي وتستثمر كلّ المواد أو العناصر المُنتجة للنّص.

من هذا المنظور يُوجه" مفهوم الاشتغال الحداثي"في السّرد الرّوائي الجزائري سؤال التّلقي، باعتباره طموحًا إبداعيًا وفنياً يشغل حيزاً مهمًا في المسرود الرّوائي الجزائري المستمر والمتجدّد على مستوى اللّغة والأسلوب والتخييل والتركيب الفنيّ، انسجامًا مع أشكال الرّؤى الفنيّة للرّوائيين باعتبارهم ذوات مُنجزة للمتخيّل الرّوائي، تفاعلاً مع التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة،لذا انفتح الأفق الرّوائي على مستوى الإنجاز، بفعل الوعي بحداثة الإبداع بما تمثله من أسئلة وأفكار شكلت في عمقها قطيعة مع الإفرازات الرّوائية التّقليدية. إنّه منطق التحوّل السّردي الذي يفرز تيمات وأشكال فنيّة تسعى نحو التوّغل في الفنيّ والجماليّ رغبة في كسر وتجاوز البنيّة الواقعيّة المباشرة، بل كلّ منظومة القيّم الفنيّة والجماليّة المتعارف عليها في الرّواية الجزائرية، ويعمل النّقد- بعد ذلك- على الوعي بها وتفكيكها، ووصفها، ومقاربة أبعادها، وبالتّالي إيجاد طريقة أو رؤية حداثية في القراءة والنّقد.

وعليه، تتنزّل دلالة مفهوم" الاشتغال الحداثي" باعتبارها ممارسة نصيّة، وتجاوزًا مستمراً ومغامرة كتابة مجهولة المآل، وبهذا المعنى سيغدو تطوّر الرّواية مفاجأة دائمة باشتغال آليات الخطاب السّردي المتجدّد في تكوينها البنيوي، وهو ما يجعل الرّوائي يجترح مجموعة من المقومات الأسلوبيّة والتقنيّة التي تعكس خصوصيته من داخل اللّغة. ومن فضائل هذا الاشتغال أنّه أعاد النّظر في هيكلة المعمار السّردي والارتقاء بمستوى الجنس الرّوائي في مشهد ثقافتنا الجزائرية، فنياً ومعرفياً، في محاولة جادة لتأسيس خطاب سردي متميّز يدل على الاحتراف والصنعة، ولا يعني هذا أنّ كلّ سرد روائي كتب في الفترة المعاصرة، أو وظّف

[1] - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، مرجع سابق ، ص 144.

تقنيات سرديّة غربيّة، جدير بحمل شارات الحداثة، لذلك يُمكن اعتبار هذا المصطلح/المفهوم **آلية إجرائيّة تشتغل في الممارسة السّردية** توجد مظاهرها وملامحها في بعض النصوص والتجارب الجزائرية دون أن يعني كلّ نصوص الممارسة السّردية في بلادنا. ممّا قد يسمح لهذه الآلية بتشكيل أبنيّة سردية يطرح من خلالها الرّوائي رؤيته بدرجة عالية من المهارة الفنيّة لإضافة قيّم تعبيريّة جديدة ومُدهشة يخترق بها المألوف، على أساس تعامله مع الواقع المرجعي لتوليد المعنى. وعليه ، فليس كلّ ما يكتبه الرّوائيون في الوقت الرّاهن يُمكن وضعه في حيز " الاشتغال الحداثي" ولكن تجليات هذا الاشتغال توجد في نص ما، ولا توجد في آخر.

وإدراكًا منّي، للغموض والاختلاف النّقدي الذي يحيط بالحداثة في اشتغالها السّردي في الحقل الرّوائي الجزائري، وإيمانًا منّي، كذلك، بحيوية المعرفة وحركيّة سؤالها، فتحت - في الفصل السّابق- حواراً بين الحداثة والتّلقي على مستوى تجربة واسيني الأعرج، وتبيّن لي، أنّ الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج - من منظور حس التّلقي والنّقدي- تنفرد بكونها قدمت نصوصاً تنزاح، وباستمرار، عن الأشكال السّردية المألوفة، وقدمت رؤى فنيّة تنوّعت استراتيجيها من خلال البحث المعرفيّ والفنيّ لخلق إضافات نوعيّة باشتغالها على آليات صياغيّة كثّفت من الإشكالية الجماليّة للنّص الرّوائي لإنتاج صور ورموز وأفكار إبداعيّة تنشغل بالمحكي و تقترب من الواقع المرجعي، وفق رهان حداثي طرح أسئلته ورؤاه وجمالياته في ضوء مُمكنات المثاقفة والتأصيل من موقع حضاري، مستفيدًا من المزايا التي تتحلى بها الرّواية من المرونة وعدم خضوعها لآليات ثابتة، حيث التعدّد النصيّ والسّردي والتناسل ومختلف استراتيجيات التعالق النّصي، لإنعاش نشاط اللّغة لإنتاج الجمال في النّص السّردي .

وبهذا الاشتغال، أجمع نقّاد/ قرّاء الأعرج أنّه نجح في ما يُمكن تسميته " البحث في ما قبل النّص L'avant texte لفهم الظاهرة التناصيّة في البعد الثالث للنّص السردي الذي هو إنتاجيته، بتقويض معيارية الجنس الرّوائي وفتحه على مُمكنات واقتراحات، تحوّلت معها الكتابة إلى طاقة إخصابية ومسرح للحوار والاسترفاد والجدل بين النصوص والثقافات والفنون، بالمراهنة على اللّغة والوعي النّظري السّردي لترسيخ إستراتيجيّة المساءلة والكتابة المفتوحة، باعتبارهما مسالك تصريف الوعي الحداثي بالكتابة، بالتوازي مع تصريفها لرؤيته

حول الذّات والواقع والمجتمع، بما يؤكد أن أسئلة التجاوز السياسي والاجتماعي والذّاتي لم تكن منفصلة عن أسئلة الإبداع الرّوائي بشقيه: الكتابة والتّلقي على حدّ سواء. وهو مُرتكز جعل من واسيني الأعرج في منجزه الرّوائي" يختار لمتونه الرّوائية ذاتًا/ جسدًا واحدًا، هو الذّات الجزائرية عبر مختلف تمظهراتها التاريخيّة المسجلة لمراحل زمنيّة متعاقبة من تاريخ الجزائر، ممّا جعل حضور ثنائية الذّات/الجسد" [1] ،أمراً لافتاً غذى رهان الخصوصيّة والهويّة، باعتبارهما مشروعاً" للمجابهة ضد سلط النماذج المستوردة ومتعاليات الإرغامات الذّاتيّة والموضوعيّة، الوطنية والعالمية، المُعيقة لقدرة الإنسان الجزائري/ العربي على التحرّر والإبداع والفعل" [2] ، مادمت الغاية نحت شكل روائي حداثي يُنتج هدفاً معرفيًا ودلاليًا يعكس خصوصيّة النّص عبر تميّزه الإبداعيّ، وهو تميّز نوعي"معياره الفنيّ مرتبط بالشرط الاجتماعيّ- التّاريخي الذي يعيشه الـ أنا " الجزائري العربيّ على حدّ تعبير الناقدة يمنى العيد [3] .

إنّ درجة المراهنة على سؤال الحداثة في تجربة الأعرج والاشتغال السردي في أفقها، اختلف من نص لآخر حسب طبيعة القضايا والموضوعات التي تناولها، الأمر الذي جعله فاعلاً ومساهمًا في تطوير الفكر الأدبيّ/الرّوائي والفنيّ في زمن أفُقُه الحتمي هو الحداثة، بإصراره على معالجة الواقع الجزائري/العربيّ وتطلعاته، حيث تنشغل تجربة التحديث بتنويع صيغ عرض المواد الحكائيّة، بحرص فنيّ يستحيل فيه الشّكل الرّوائي تجسيداً لقضايا المضمون، أي، يؤدي وظيفة دلالية تخص الواقع المرجعيّ بما يعنيه من ثقافة وتاريخ. فواسيني الأعرج يعمل دومًا على دفعُ مغامرة الكتابة نحو آفاق الحداثة بحثًا عن شعرية مُمكنات المعنى التي يغدو معها الواقع والتّخييل عوالم مُفترضة تقع بينهما، مُعلنة عن إبدالات وتقاطعات مع روايات وتجارب سابقة، بما يؤكد أنّ الاشتغال السّردي الحداثي لدى الأعرج، هو وعيّ بكون تقنيات الكتابة السّردية، هي مجال، أيضاً، لإعادة النّظر في العلاقة بالذّات والمجتمع واللّغة قصد تثوير أشكال الوعيّ بالواقع والحفر في طبقات الفنيّ والجمالي، وهي وإن تعدّدت أنواعها وتياراتها وصيغ تقديمها ففعلها واحد ومنطلقها كذلك، حيث تنهض على" قانون الخيبة وسؤال

[1] - جمال بوطيب: الاستعارة الجسدية/ الذات والآخر في الرواية الجزائرية،مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر، آسفي، المغرب، ط1، 2008، ص 7.

[2] - محمد أمنصور: إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 202.

[3] - يمنى العيد : الرواية العربية ، المتخيّل وبنيته الفنيّة ، مرجع سابق ، ص 31.

الكتابة المتجدّد " بحثًا عن كتابة روائيّة ذات مظهر حداثي تكتب وعيها بالجنس الرّوائي على قاعدة العلاقة بالواقع المرجعي بتشغيل آليات صياغيّة غير مسبوقة أدهشت التّلقي برؤيتها الجديدة و متعتها الحكائيّة.

ولأنّ لكلّ كاتب مقاييسه النّابعة من تجربته، فلم يكن انخراط واسيني الأعرج في الاشتغال الحداثي كإجراء تقنيّ ليجعله يُفرّط في الحكاية كمكتسب سردي، بل كان ذلك محفزاً آخر للاشتغال عليها بنيّة وتشكيلاً، مع تكسير مركباتها وتبعيد إحالاتها وتمثيلاتها، في تجاوب لافت مع عبورية اللّحظات التّاريخية للمجتمع الجزائري، مؤكدًا على أنّ الرّواية " تقص حكاية، (وهذا هو المظهر الأساسي الذي لا يُمكن لها أن توجد بدونه " [1]. وهو ما يعكس أنّ لكلّ خصوصيّة روائية رُؤيتها ومرجعياتها الّتي تتّحكم في آليات إنتاجهاللمحكي*، والانتقال من التكرار والتشابه إلى الابتداع والتجاوز لتطوير آفاق الحداثة .

ولتبيان آفاق المغامرة التي ترتادها تجربة الأعرج السّردية، وقصد تعميق تأمّل مصطلح الاشتغال الحداثي في بعده الإجرائي، آثرت اختيار نموذجين سرديين أفرزهما التراكم الرّوائي لهذا المبدع، عمّق من خلالهما اشتغاله الحداثي، وخصّصت لهما فصلين منفصلين لتوسيع دائرة القضايا التي تطرحها أسئلة الواقع وأسئلة الكتابة لاستخلاص خصائص آليات إنتاج السّرد الرّوائي، التي عملت على قلب النموذج السّردي التقليديّ، والنّظر في مستويات الانجاز النّصي ومنطق اشتغاله، با تّخاذ النّص الرّوائي معياراً للاشتغال النّقدي، كما اعتمدت في هذا المقام التحليلي على معاينة آليات ونُظم التشكيل النّصي التي اعتمدها واسيني الأعرج في تشكيل عوالم الحكاية وعرضها على المتلقي، بما في ذلك طبيعة الرؤية الفنية ونظام الإحالة على الواقع المرجعي. والغاية رصد بؤر تمثّلات الحداثة ضمن مستويات نصيّة في روايتي: "

---

[1] - ينظر: E.M.Forster- أخذاً عن كمال الرّياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق، ص 156.

(*)- المقصود بالمحكي، في معناه الواسع ، هو أنّه فضاء لاشتغال السرد والقصة لبناء تجربة روائية ، وفي هذا الإطار يذهب جان ريكاردو إلى اعتبار المحكي من جهة ، هو خطاب أو نص ، ومن جهة أخرى ، يهتم بالأحداث أو الكون (الواقعي أو الخيالي) ، لذلك يقول :" ليس الحدث المسرود وحده تتابعًا لكلمات مسطرة من طرف الكاتب على الورقة ، ولا حتى حدثا ، يسمى واقعيا أو خياليا ، يحيل عليه أثناء الكتابة ، بل إنه أثر الانتظام الكتابي Scriptural بالإحالة على حدث معين ، يسمى واقعيا أو خياليا ، وهو ما نطلق عليه القصة المتخيلة fiction، هكذا يجعل من المحكي سردا يبلور حرفية القصة المتخيلة ، بالإحالة على ما يسميه اليومي ، ويؤكد " أن **المحكي** يحدث إيهاما **بالحدث** عبر اختفاء ما هو مادي داخل المكتوب : الحرفية *Littéralité* وهو إيهام التمثيل " الذي يطابق القصة عند جيرار جنيت ، وبالتالي ندرك أنّ جان ريكاردو يمزج في تحديده **للمحكي** السرد والقصة معًا

- ينظر : Jean Ricardou :le nouveau roman .éd seuil .Paris.Ed2.1990.pp40-43

حارسة الظلال " و" شرفات بحر الشمال" نظرًا لحداثتهما وتنوّع القيّم الأدبيّة المهيمنة والمضافة فيهما، بالتوازي مع هموم الذات الجزائرية وأسئلتها الملتصقة باللحظة التاريخية.

دون أن يغيب عن بالي أنّ شكل الرّواية " يرتبط بحرية لا يُمكن لأحد حصرها، وسيغدو تطوّرها مفاجأة دائمة" [1]، بما يحقّق للرّواية بحثها الدائم والمتواصل عما يحقّق نوعيتها كخطاب أدبي دائم الانفتاح على السياقات الاجتماعية والتاريخية، وبموجب ذلك يشتغل البناء الفنيّ بتحريك مجموعة من المعايير الجماليّة باعتبارها قوى تختزن هاجس الخلق وإعادة التّشكيل والبناء. وهو الأمر الذي يجعل من الحداثة في الرّواية تتجلى من خلال إنتاجها عبر تشكّلات النّص وليس الجري وراء تطبيقها كحيّل مجربة، لأنّها زئبقية المحتوى تؤسس لملامحها وأسئلتها من داخل مجال الكتابة، حيث لا يُمكن القبض عليها خارج التّجربة النصيّة. ولا يعني ذلك " أنّ الحداثة السّردية لا تملك موضوعًا أو مفهوماً، بل لأنّ سؤال الكتابة في اشتغالها السّردي عليه أن يظلّ متحررًا من سلطة الموضوع (المفترض)للحداثة " [2]، بالمعنى الذي يحرّر لغة الكتابة الرّوائية "من المبتذل والمقروء في اتجاه تأسيس لغة وأسلوب جديدين لهما قيمة التعبير وجماليته وتشخيصه للأصوات السّردية سواء بتشييد واقع جديد أو بانسراب الواقع في المُمكن والمحتمل" [3]. هذه هي، إذن، شروط السّرد الحداثي، فكلّ نص يفرض صيغته ولا تُفرض عليه، وكلّ رواية تسعى في هذا الأفق عليها " أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها" [4]، وهي لا تدّعي لنفسها فلسفة معيّنة، بقدر ما ترفض الأشكال الجاهزة لتحقيق خصوصيّة فنيّة تتجاوز المألوف وتخترق قاعدة الاعتيادي .

هكذا يندرج الاشتغال الحداثي في إطار مساءلة الرّواية لتقنياتها وإثراء لجوهرها، بالمعنى الذي يحوّل النّص الحداثي المبني - في الكثير من الأحيان – على إثارة السؤال والبحث، وخرق الميثاق السّردي الكلاسيكي ضمن أفق ملائمة المضمون الذي يوّد السّرد إظهاره، إلى وضع مغاير ينطوي على قيّم تعبيريّة جديدة، وبالتّالي، فهو من يطلب المنهج لتحليله

[1] - ميلان كونديرا: الستارة ، ترجمة ،معن عاقل، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 2015، ص12.

[2] - عبد الفتاح الحجمري: الحداثة والهوية، ضمن " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق،ص 74.

[3] - محمد عزالدين التازي : الحداثة في الرواية المغربية ، ضمن المرجع نفسه، ص 62.

[4] - محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق ، ص 242.

وتفكيك عناصره وليس العكس، أي" أنّ المنهج لا يستطيع أن يتعامل مع أي نص بل هناك انتقاء وتواطؤ. وهذه مسلمة نقديّة معروفة لا ينبغي المجادلة فيها.لأنّ المناهج التي استحدثت لا لشيء إلاّ لتكون أكثر قابليّة لنصوص مستحدثة وأشكال جديدة " [1] ، وما يُمكن أن تُحدثه من وعي مفارق، بما يمكن تسميته بـ" صدمة التّلقي". فبالقدر الذي يتحرّك فيه القارئ لإنتاج معرفة جديدة بالمقروء/النّص الرّوائي، فإنّ هذا النّص لا يفرض بالضرورة طريقة مقاربته، وإن كان يُقدم للقارئ، ما يُمكن أن يتحرّك فيه ويدّل عليه عبر بعض تمظهرات التحقّق النّصي، أي من خلال وعيّ التّلقي الذي يكشف عن وعي مفارق للوعي الجمالي السّابق أو السّائد" [2].

بعد الذي تقدّم، يُمكن القول أنّ الاشتغال الحداثي ليس إلاّ نزوعاً نابعًا من حس جمالي ورؤى مغايرة تختلف من مبدع لآخر محفوفاً دومًا بالمغايرة، مغايرة الذّوق والذّائقة السّائدين، ومن ثمّ، يُمكن اعتباره، رؤية نقديّة تُوجه القراءة، وتحدّد شروطها، انطلاقًا من سؤال الاختلاف والتميّز والمُدهش الذي يبحث عنه التّلقي في الكتابة السّردية. ولذلك يصعب ضبط حجم الاشتغال الحداثي في السّرد الرّوائي الجزائري ورصد تجلياته، وحتى في تجربة الأعرج كلّها، على اعتبار أنّ الأمر يتعلّق بمقاربة تطور جنس أدبيّ، من سماته الانفتاح والتحوّل، لذلك تظل إنجازات التحليل رهينة بمستوى المقارنة الضمنيّة بين الشكل السّردي الحداثي ونظيره التّقليدي. ليبقى أهم ما ينبغي أن يهتم به النّاقد"هو شكل المضمون وأسلوب تمثيل القضايا، فالعلاقة التي تحكم النّقد الرّوائي بالرّواية هي علاقة الشكل بالمعنى" [3]، ومظهر هذه العلاقة كما يقول ميشال بيتور يؤشر" بوجود علاقة حميمة بين المعنى والمبنى" [4]، ومن ثم، يتحوّل أسلوب تمثيل القضايا المُجسّد حكياً إلى مادة خصبة للتفكير النّقدي، على اعتبار أن هذا الأسلوب هو آليات صياغية يُنتج بها الشّكل الرّوائي تعدّدية دلالات الرّواية المُمكنة في أفق الحداثة، ظاهرها تخييل وباطنها وعيّ مُمكن بحاجة إلى فعل القراءة والتأويل، والمُمكن شيئ يختلف بالضرورة عن كلّ ما يجسّد وجود النّقد، والأخير يبقى فعل إنتاج المعرفة لمنح حياة

[1] - خمري حسين: فضاء المتخيّل(مقاربات في الرّواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1، 2002، ص106.

[2] - ينظر الصفحة 143من هذا البحث .

[3] - محمّد سويرتي : النقد البنيوي والنّص الروائي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1990، ص82.

[4] - ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، مرجع سابق، ص 12.

جديدة لروح الإبداع، وفي مدى إسهامه في صياغة المفاهيم والمقدمات النظريّة الكفيلة بالكشف على المردودية الجماليّة والدلاليّة التي يستبطنها النّص الرّوائي،**لكأنّ البحث في حداثة النّص السّردي يوازيه، بالضرورة، بحث في حداثة الأداة التحليليّة ومقوماتها المنهجيّة و المعرفيّة.**

انطلاقاً من هذا الوعي المعرفي، يبدو أنّ " المناهج النّقدية لا تساعد- فعلاً- على استخلاص خصائص الكتابة الرّوائية في الرّوايات الحداثية/التجريبيّة العربيّة، لا لأنّ تلك المناهج نشأت في الغرب - مثلما زعم بعض الدّارسين- وإنّما لأنّ تلك الجوانب الدقيقة المتشعّبة تمثّل الموضوع الرئيس الذي تتعلّق به الشعرية " [1] ، لذا فالمقاربة المفترضة لرواية " حارسة الظلال"، لا يُمكن أن تكون دّالة للقبض على تمثّلات الاشتغال الحداثي ونظم التّشكيل النّصي، إذالم تقترب من العوالم التخييلية للرّواية، ورصد ممّا تُنسجه هذه العوالم من علائق متواشجة، تعبيريًا وسردياً وفق ما تطرحه رؤية النّص وبنياته للكشف عن جهود واسيني الأعرج في تجاز المألوف والسائد لتعميق الوعي بالكتابة الرّوائية، وتطوير الوعي بزمن التحوّلات.

تأسيساً على كلّ ماسبق، سأسعى لقراءة رواية "حارسة الظلال " لتبّدر معالم حداثتها باعتبارها نموذجًا فريداً يقوم على تحوير مجموعة من المقتضيات الفنيّة والإبداعيّة، لأجل تجريب رؤى حداثية في التعامل مع الواقع الجزائري، بغية تحقيق مسألة لصيقة بالإبداع الرّوائي، هي" الإيهام بالواقعيّة " بأفق حداثي يواكب، ضمن مفهوم الواقعيّة الجديدة، أسئلة الذّات والمجتمع والواقع المرجعي، ولعلّ هاجس الاشتغال الحداثي الذي تحكّم في هذه الرّواية، قد جعلها تؤسّس لشكل روائي تنبع خصوصيّته من التّخييل الذي يندمج مع الواقعيّ فيأخذ تركيبة خاصة، تراوح بين فضاءات الإبداع وفضاءات التوثيق والتسجيل والتأريخ، مع احتواء شتى أجناس الكتابة وأنواع الفنون والتّصرف فيها بمنطق فعل السّرد والتّخييل لتتجلى الرّوايةمعرفة أدبيّة وفنيّة تجدّد دمائها الأسلوبيّة والبنائيّة بشغف بالقّص في مدارات الواقع اليوميّ والذاكرة، لتلتحم بذلك الذّات مع تجليات المعيش في شتى صوره من أجل مرافقة التحوّلات التي عرفتها الجزائر. بهدف الجمع بين التصوّر الجمالي الحداثيّ والموقف التاريخيّ الذي جسّده واسيني الأعرج والتزم به.

[1] - ينظر تقديم فوزي الزمرلي، لكتاب " كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق، ص 13.

2.- الأفق الحداثي لنص"حارسة الظلال": بين واقعية الرّؤية والنصيّة المطلقة

من أهم القضايا التي يتّفق عليها النّقاد، أنّ كلّ رواية تفرض البحث عن رؤيتها وموضوعها الرئيسي الذي من خلاله تتشكّل القضية المركزية التي يعمل الكاتب على الوقوف عندها ونقلها إبداعياً إلى المتلقي، ومن ثمّ ، فالعمل الرّوائي إبداع يتشكّل كنتيجة لرؤية فنيّة لواقع الحياة، لأنّ المبدع ينقل هذا الواقع إلى الخيال فيخلق مجموعة من العلاقات حسب رؤيته الفنيّة، حتى لكأنّ جودة الرّواية " تقوم ولا شك على قوة الرّؤية التي تُقدمها وإقناعها "[1]، وبهذا المعنى تتجلى الأهمية الكبيرة لنوع الرّؤية السّردية في تشكيل الفضاء السّردي في الرّواية ووظيفتها، على النحو الذي يناسب تجربتها وطريقة كتابتها وفلسفة كاتبها، وقدرتها وحساسيتها على تمثيل كلّ ذلك سرديًا، بحكم أنّ عالم الرّواية وفضائها في ظل المدّ الحداثي أصبح عالماً واسعاً ومتشعباً ومتطوراً بشبكته المتداخلة والمتعاضدة العالية الخصب والثراء من المكونات والعناصر والأدوات والمرجعيات. وقد سبقت الإشارة في هذا البحث، إلى أنّ أيّ نص روائي يطمح في الحصول على هوية حداثية، يحاول بالضرورة هدم الواقع على نحو ما، من خلال اشتغال اللّغة و لعبة التّخييل، في إطار سياق إنتاجي وتحوّل مرجع اجتماعي وثقافي ما . شكلاً باختيار الصيغة المناسبة للحكي والعرض، أما على المستوى الدّلالي فإنّ الرّواية تبوح بقضايا ترتبط بالمحاضن الثقافيّة والاجتماعيّة التي يتنفس الرّوائي هواها ويمتح من عوالمها بتجاوز الواقع إلى التّخييل طبعًا، وذلك من خلال طرح سؤالين: ما هي التقنيّات والآليّات الموظّفة لهذا الغرض؟. وما هو القصد الغائي المرجو من وراء ذلك ؟. وعلى ضوء هذين السؤالين يتحدّد موقع النّص في سياق الحداثة برؤية ثقافيّة خصوصيّة وخيارات جماليّة لعملية الخلق الإبداعيّ على المستوى السّردي و الحكائي، وبما يُمكن إضافته من قيّم أدبيّة وفنيّة تحدّث عن وعي مختلف بالحداثة الرّوائية، وبما يدّل عليها من تقنيات وأساليب ورؤى .

والغاية خلق وسائط جمالية للنّص الرّوائي تُراعي الشرط الثقافي والحضاري، أو بالأحرى وبتعبير يمنى العيد تراعي " الجذر الاجتماعيّ"، الذي يعمّم بثقة الخطاطة الواقعيّة للنشاط التّخييلي، وهو أمر يحملني على أن أرى جمالية النّص كمتغيّرة وثيقة الصلة

[1] - ينظر : ر.م ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة ، تر: جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان، ط1، 1967، ص460.

بالحكاية الخاصة، وإلى الخطاب كتميّز إبداعي مرهون بهذه الحكاية" [1]، والتي تجعل بكلّ تأكيد الذّات الجزائرية/ العربيّة فضاءاً لمرايا متقابلة يتناسل فيها الواقع مع المتخيّل، لتقويض أسس الكتابة التقليديّة وفتح آفاق حداثية أمام الإبداع الرّوائي من خلال " تأصيل واقعيّة الكتابة عبر أسلبة علامات ورموز الواقع وتذويب مؤشراته التاريخية مع مرجعيات الذّات والخيال الشعبي وذاكرة اليومي... مع العلم أنّ الواقعيّة لا تتعارض مع الحداثة والتجريب، والتنظير يتكامل مع الممارسة، وقبح الواقع لا يشكل مبرراً كافياً لاستبعاد جمال الخيال" [2] .

توافقاً مع هذا المنوال، وانطلاقاً من وعيّ الذّات المُبدعة بسياقات المرحلة التاريخيّة للمجتمع الجزائري، ينتزع نص" حارسة الظلال " حداثته، من خلال المراهنة على الصنعة الرّوائية في الخطاب السّردي بتشكيلها النّصي و جدلية الذّات والواقع وما تُفرزه من توتر عارم يسائل و يحاور اللّحظة/ اللّحظات التاريخية التي مرّ بها المجتمع الحزائري ويندمج فيها. فواسيني الأعرج لا يهاب البساطة في استخدام عبارات واضحة ومباشرة لوصف تعقيدات الحياة الجزائرية وتشوش رؤيتها وارتباك حركتها، فيعمل كمفسر لذلك الواقع المُربك الفاقد لوجوده بفاعلية التّمثيل الاستعاري في خلق المُمكن وفق حساسية إبداعيّة مغايرة ترتكز على سلطة السّارد ووجهة نظره للأنا والآخر والذّات والمجتمع والحياة ، لتُشكل ملحمة سردية تأتّت كمادة خام من واقع جزائري مطموس الملامح بمواقفه الإنسانيّة والشروط التاريخيّة الفكريّة والثقافيّة والحضاريّة كنتيجة لفشل المشروع التحديثي في الجزائر وما تلاه من انتكاسات وفجائع وخيبات. إذن ماذا يستطيع فعله السّرد الرّوائي أمام طاحونة الموت وواقعًا شنيعاً يقتل فيه الناس في الجزائر أمام الفن الرّوائي ؟ .

والحقّ، فإنّ واسيني الأعرج وهو يتأمل تجربته، لم يخف" أنّ الكتابة عن المحنة لها مخاطرها المباشرة : الموت أو المنفى ، كما لها مخاطرة الاندراج نحو السياسي على حساب أدبية النّص ، وأعتقد لم أنج من أية واحدة " [3] . ولعلّ هذا ما يضعني أمام التّحدي الذي تضطلع به

---

[1] - يمنى العيد : الرواية العربية / المتخيّل وبنيته الفنيّة، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان، ط1، 2011، ص 34.

للمزيد ينظر : Thomas pavel : Univers de la Fiction. Coll. Poétique. Ed du seul. Paris.1988.pp.96-97–

[2] - محمد أمنصور : إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ص 167- 168.

[3] - واسيني الأعرج : الحقيقة الإبداعية ، تأملات في التجربة الروائية ، موقع منتدى القصة العربية –www.arabiestory.net

رواية " حارسة الظلال "، حيث الرّغبة السّردية في صناعة الوجود و تسجيل التّجربة الإنسانيّة في أقسى مظاهرها، إنّه بحد تعبير الأعرج" مأساوي أفراد وبلد يعملون كلّ ما في وسعهم لتجاوز قدر مكتوب " [1]، وليس معنى هذا التطابق مع الواقعية المألوفة، بل من خلال الاشتباك بالواقع باعتباره إشكالية. بل بالأحرى، بوصفه الرؤية المعكوسة له، إذ تجلى نص " حارسة الظلال " كقيمة بنائيّة تناظر تمامًا قيمة التدمير المحيطة بالكاتب ولكن برؤية فنيّة روائيّة تتفكّك وتتهاوى فيها معايير الواقعيّة الساذجة التي هي بتعبير رولان بارت " وحدة مغلقة ، والتي يثبت إغلاقها الدلالة ، أي يمنعها من الارتعاش ، من الازدواج والتيه ، والشيئ ينطبق على النص الكلاسيكي " [2]، علماً أنّ ما يحدّد الرّواية ليس " سماتها الشكلية بقدر ما تتحدّد بمدلولها، المرتبط عادة بفكرة المتخيّل " [3]، ولعبة الرّؤى السّردية.

ورواية " حارسة الظلال "، إذ تروم موازاة واقعًا جزائريًا يشي بالتناقضات والمفارقات المتباينة في العشرية السوداء، فإنّها تؤسس نظامها التّخييلي باعتماد مكونات السياق المحلي، لمّا يُمثله نبع الكتابة من أسئلة الواقع من أهمية في صيرورة التجديد الرّوائي، لذا يُشكل الإيهام بالواقع صلب الاشتغال السّردي حتى تُبقي الرّواية الجزائرية على كينونتها وأصالتها السّردية بتقويض الحقائق الرّاسخة وإعلاء نزعة التشكيك، وعرض الواقع الجزائري بنبرة تهكميّة ساخرة ترسم بلاغة الارتداد المتشظي من الواقع إلى النّص، ليس بنسخ لمظاهره، بل وفق تقنيات تُقحمها الفاعليّة الإبداعيّة في مسار السّرد، والمقصد النهائي بهذه الفرضيّة، هو الكتابة لمحاربة الصمت وقول الحقيقة، لأنّ السبب الوحيد لوجود الرّواية على رأي ميلان كونديرا " هو أن تقول شيئًا لا يُمكن أن يقوله سواها" [4]، فضلاً عن الثورة على السّائد وتجاوزه ، وإعادة بناء وعياً قادراً على إنتاج آليات انبثاق الوجود الإنسانيّ الأصيل .

إنّ واسيني الأعرج في نص " حارسة الظلال " يعي أنّ الكتابة عن الواقع الموضوعيّ السّائد ضرورة، لاستنطاقه وتشخيصه بعدما كبّله العنف والتلاشي والذوبان الحضاري، فيقول :"

---

[1] - ينظر : جمال فوغالي ، الروائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار منحدر السيدة المتوحّشة ، مجلة نزوى ، ع14، أفريل 1997، ص15.

[2] - Roland Barthes :Théorie du texte (in) Encyclopedea.1980.p731. :

[3] - برنار فاليط: الرواية ، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ، تر: عبد الحميد بورايو، مرجع سابق، ص 6.

[4] - ميلان كونديرا: فنّ الرواية ، تر: بدر الدين عرودكي، مرجع سابق ، ص39.

الكتابة في هذه اللّحظات الشاقة هي الشأن الوحيد الذي يهمني بعد الهزائم اللامحدودة في هذه البلاد والتي علمتنا كيف نتعشى كذبًا بدون الإحساس بأدنى جرح " [1] ، والحال، فقد شكّل ذلك الدّمار الذي لحقّ كل البُنى في عناصرها الإنسانيّة والموضوعيّة وقوداً حداثياً باعتباره فوضى تحيل إلى التشظي، وتقبل التحوّل إلى مرجعيات سوسيولوجية وجد فيها الرّوائي الجزائري بوجه عام مغترفاً كموضوعات. فقد تحوّلت تلك المشاهد المحبطة إلى أدوات لتفتيت اليّقين، والرّغبة في قول الحقيقة ولو عن طريق الكتابة و السّرد، الذي شكّل عصب الرّواية وفق ما تراهن عليه بعض تمظهرات التحقّق النصي، حيث تحبل " حارسة الظلال" بمجموعة من المحكيات و السرود التي أنتجها واقع الجزائر المجروحة.

وإذ يسترفد متخيّل " حارسة الظلال " السّردي رؤاه، انطلاقًا من المسافة الجمالية Distance، التي تخلقها الأسئلة الإشكاليّة المحايثة للرّاهن/ الواقع الجزائري ، فإنّ واسيني الأعرج يعي مسبقًا أنّ السّرد في جوهره وعيّ بالظاهرة التبليغيّة، فما إن ينقل إلينا السّارد بعض الوقائع التي يعلمها جيدًا، ويجهلها المتلقي حتى ينتج دليلاً للقراءة، إذ " لا معنى أن يقدم السّارد لنفسه المعلومات بدل أن يقدمها للمتلقي ، وبتقديمه لتلك المعلومات له تتحقّق الوظيفة التبليغية للتواصل الأدبيّ " [2] ، لذا أجد واسيني الأعرج في نص "حارسة الظلال" شديد الحرص على تشخيص رؤيته الواقعيّة وتجديد دمائها بالعودة إلى أحداث وشخصيات لإعادة بعث متخيلها لتحقيق تواصل مع الرّاهن والمتّلقي، وكسر الحدود بين الماضي والحاضر، وبين التاريخي والأسطوري والواقعي من أجل استيعاب كلّ أسئلة العصر، وتشخيص بؤر الداء التي تنخر جسد الجزائر في تسعينيات القرن الماضي. حيث عاد إلى نصوص أدبيّة وسير بعض الأعلام لتشغيلها كحكايات متخلّلة للحكاية الرئيسية في الرّواية، فيتوسع بذلك على حساب الأجناس المجاورة للرّواية والبعيدة عنها، فاستعار منها بعض خصائصها محولاً إياها إلى أدوات سرديّة خادمة لمشروعه الرّوائي (الرؤيوي- التركيبي).لذا لم يتهيّب الأعرج في سبيل تشكيل عوالم هذا النّص من الاستناد إلى مجموعة عناصر يُكمن حصرها في الآتي:

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال / دون كيشوت في الجزائر ، منشورات الفضاء الحر ، 2001، ص 13.

[2] - رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ، ضمن كتاب" طرائق تحليل السرد الأدبي " ، مرجع سابق ، ص 26.

- الرّغبة في كتابة سيرة مدينة الجزائر في تحولاتها الفجائعية عبر الزمن وعبر الحضارات ،لقراءة راهنها في العشرية الأخيرة من القرن الماضي.

- اعتماد الأنتروبولوجيا والشهادات الحية التي يستخدمها المؤرخون ،قصد تدوين المصنفات ،وصاحب النّص لا يتردّد في التّصريح بأنّه يستدعي التاريخ ونصوص روائية من الأدب العالمي والعربي ومن التاريخ الأندلسي، تنوعت مشاغل أصحابها وتعدّدت جنسياتهم ، وهذا الاستدعاء من باب المناهضة والتضافر، يستدعيها لينقضها بمنطق المُمكن والمحتمل لتكون مادة للتخييل الرّوائي.

- البدء من الواقع والانتهاء إليه، ليس عبر المرآة التسجيلية - الانعكاسية ، ولكن وفق رهان حداثي يستثمر تقنية الروبورتاج الصحفي قصد الانفتاح على الواقع، وإيهام المتلقي بواقعيتها.

- تشغيل جنس اليوميات لتعطيل سيولة الأحداث بارتداد تلك النّصوص إلى الماضي لاستعادة بعض تفاصيل أحداث باتت معلومة عند القارئ.

- إقحام سير بعض الأعلام وتراجمهم لتمكين الرّواية من الانفتاح على التاريخ العام تارة وتاريخ الأدب تارة أخرى، لتخصيب البنيات الحكائيّة و تعدّد اللّغات والأصوات .

ضمن هذه المسارات كلّها، وبدافع الإبداع الذي يستحيل فيه الشكل الرّوائي تجسيداً لقضايا المضمون، وترهينًا لقوة الرّؤية السّردية الواقعيّة، وفي ضوء مُمكنات المثاقفة والتأصيل، يتقدّم نص" حارسة الظلال"، نحو فهم /قراءة الرّاهن الجزائري وتحوّلات الأنا والمجتمع والتّاريخ، من خلال تحركه في فضاءات قاتّمة: كفقدان الهوية، والحرب الأهليّة والعمليات الإرهابيّة. وفضاء من الفجائع والأحزان والفقدان، لتدّق بذلك هذه الرّواية إنذارًا لإنقاذ ما تبقى من الذاكرة الجماعيّة الجزائرية بمختلف تجلياتها المعمارية والثقافية والتراثية التي نهشتها اللامبالاة والإهمال، وما يلفت النظر هو أن ّ واسيني الأعرج راهن على تأسيس مساءلات واسعة ثقافيّة وسياسيّة، رمزية وجريئة تنفتح على مجتمع متحوّل له تاريخه الذي أوصله إلى حاضره، وله أفكاره المتحوّلة وميثولوجياته الرّاسخة، وله معاناته التي تتبدّل مظاهرها من زمن لآخر، لأجل بناء رؤية سرديّة خصوصيّة متمكّنة من ثرائها في فهم زمن

التحوّلات، والتّصدي للرتابة والمعياريّة لأشكال الرّواية السائدة في السّرد الرّوائي الجزائري/ العربيّ كتحدي سردي حداثي لا يهدف إلى كتابة مغامرة، وإنّما يتوسّل بالمغامرة في تنوّعها الحدثي لتكون ذريعة لمغامرة أخرى هي مغامرة الكتابة، يروم من خلالها واسيني الأعرج إلى تكريس مفهوم جديد للتواصل الجماليّ والإيحائي بتفعيل دور القارئ وتحريره من وضعية التّلقي السّلبي لتورطه في الفعل الإبداعيّ والتطلع إلى المشاركة في إنتاج الدّلالة والبحث عن أسرار الكتابة والتّخييل السّردي.

هكذا، إذن، يتبيّن أنّ الخصوصية الإبداعية في رواية "حارسة الظلال " تتأسس على تحوير مجموعة من المقتضيات الفنيّة والإبداعيّة، بغية تحقيق مسألة لصيقة بالإبداع الرّوائي هي " الإيهام بالواقعية "، حيث تفيض بالحس التراجيدي، وتروي سيرة مدينة / وطن أفقدتها الحرب الأهلية سحرها كأن نقرأ " تأملت مدينة الجزائر بواجهتها البحرية، امرأة عارية ومتدفقة بلذة . ثم فجأة اسودّت كل ملامحها مثل الرماد.صارت كتلة من الرخاوة والقذارة والصمت والخديعة " [1].لذلك وضعت الرّواية على عاتقها هم تحصين الذّاكرة والإلمام بالواقع ومحاولة فهم عمقه اللاإنساني المُفجع، للبقاء على أرض الواقع لاستهداف الحقيقة وكشف قضايا اجتماعيّة وسياسيّة وثقافية في الجزائر، وهذا المدخل، هو ما جعل الرّواية حاضنة للرّؤية الواقعيّة في محاولة تجديد آلياتها للإجابة عن سؤالين: كيف نحكي رواية في ظل واقع جزائري متقلّب في معطياته ومتغيّر في رؤاه وقناعته؟ وما هيّ الاستراتجيات الفنيّة الملائمة لهذا الخيار السّردي، والتي من خلالها تضيء الحساسية الجمالية للمحكي، ليبني النّص شعريته لنفي أيّ تطابق بين الواقعي والتخييلي لأجل المرور إلى شاطئ الحداثة السّردية ؟.

لاشك أنّ الرّواية فن يعتمد التمثيل السّردي و" التشخيص الوصفي بما هو إعادة بناء عالم قائم ومعيش" [2]، غير أنّ الواقعي هو شيئ غير مرغوب فيه، - على حد تعبير هنري ميتران H. Mitterrand في حديثه عن فلوبير- " ولكن يجب رغم ذلك رسمه ووصفه في كلّ بشاعته، ولو كان أحد غير فلوبير فإنّه لن يجد أمام هذا التناقض إلاّ احتمالين: إمّا الغياب أو الصمت، ولكن بالنسبة لفلوبير يُمكن أن يزول هذا التناقض حين ينجح الفنان في أن ينقل لنا

[1] - واسيني الأعرج: حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص238.

[2] - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 291.

قبح المحتوى إلى جمال الشّكل" [1] . وفي نص "حارسة الظلال" لم يكن الرّوائي قادرًا على الإلمام بموضوعه الذي يرتبط بالمحنة الجزائريّة ومخاطرها الذّاتية والفنيّة، أو بالأحرى، لم يستسلم للحدث الواقعي الرّاهن بالانشغال بنقل وتسجيل جرائم الإرهاب مستسهلاً شروط الفنّ الرّوائي ومتطلباته الجماليّة. بل قام بإبداع خطاب روائيّ يسمه الانزياح عن التّقليدي، واستبداله بالتنويع في مستويات الحكي، الشيئ الذي جعل واسيني الأعرج من خلال عملية التّخييل السّردي يبني عالمه وفق كيفية فنيّة لها فعالية فكرية مؤسسة على بنى مخصوصة في تناول الواقع تجسدت في آلية اشتغالية تنهض على آلية التناوب السّردي ، حيث كلّف ساردين قادرين على نقل الوقائع والأحداث، وسردها بكلّ تجلياتها لتنظيم البنيات النصيّة التي تُشكل النّص في كليته، وفق رؤية إبداعيّة تركيبيّة تقوم على مبدأ تهجين شبكة الرؤى السّردية و ردم الهوة بين الرّواية وبقيّة الأجناس والفنون بتشغيل التناص بوظائفه اللّعبيّة المركّبة، وكلّ ذلك تمّ ضمن أفق الرؤيا المأساوية التي تُشكل أفق النّص في مظهره الجمالي/الرّوائي، لذا يذهب تودوروف - مثلاً- إلى وضع الرّؤى في المرتبة الأولى من الأهميّة في العمل الأدبيّ، حيث يقول:" ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام، وإنّما نواجه أحداثًا معروضة بطريقة ما، وتتحدّد جميع مظاهر أي شيئ بالرّؤية التي تقدم لنا عنه " [2] . بما يعني أنّ السّارد في تعاطيه مع الواقع ومعالجته يمتلك وعياً داخلياً تنطبع فيه الأحداث وتخرج منه.

وفي ما يخص رواية " حارسة الظلال"، نجد أنّ بناء الرؤية الرّوائية/ زاوية نظر الكاتب والسارد الذي ينوب عنه، يتّم من خلال التّمييز بين من يرى العوالم المحكية ومن يسردها، لذا عاضدت هذه الرّؤية بين صياغة الشكل الرّوائي ومضمونه الجمالي عبر البحث في مساحة الوعي والكتابة، بمعنى أنّ الكتابة تنهض " كأفق للسّرد المركب، بأوسع معاني السّرد " [3] لتحديد الأسئلة القلقة للاستيعاب والتمثّل، فأضحى كلّ شيئ قابل للمراجعة في هذا النّص:(سؤال الكتابة واللّغة، وسؤال الواقع، سؤال الذّات، سؤال الجنس الرّوائي وقواعد الإحالة

---

[1] - Henri. Mitterrand :le regard et le singe .poétique du roman réaliste et naturaliste .éd .P.U.F- paris.1987.p18.

[2] - تزفتان تودوروف: الإنشائية الهيكلية ، تر: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العراق، ،ع3، 1982، ص 12.

[3] - ينظر في هذا الصدد التحديد الشامل للسّرد عند رولان بارت في : R. Barthes: Introduction a l analyse structurale des récits .in communication_8.ed du seuil.paris.1981.

و التّخييل)، وبالتّالي إعادة الإنتاج التي جعلت من الحدود الأدبيّة بين الأجناس التعبيرية واهية في رقعة الإبداع الرّحبة، خاصة وأنّ الرّواية في ظل أفق الحداثة لم تعد سجلاً للعالم أو رؤية للواقع فحسب، كما لم تعد - كما يرى توروروف- " ذلك الجنس الذي يستخدم الكتابة ليقدم رؤية للعالم، بل أصبحت تستعمل العالم بأجهزته لكي تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة النوعيّة " [1]، ويجد هذا الرّأي سندًا قويًا في التوجه العام للسّرد الرّوائي الحداثي، الذي يُعنى بالإنسان الجديد و يحاول:"امتلاك الإنسان والعالم، ثم يعيد خلقهما من جديد" [2]، بما يعني أنّ الرؤية أصبحت بحثًا معرفياً مشتركًا بين السعي الإبداعيّ والنقديّ، بإفساح هوامش محايثة لإبراز الوعي النّظري - النقدي الحداثيين من داخل صيرورة التشكّل النصيّ، للبحث عن شعرية متفرّدة تتحدّد في تداخلات النّص المختلفة.

لكلّ ذلك، فإنّ إدراج نص"حارسة الظلال" ضمن تيار الواقعيّة، لا يعني الواقع الفوتوغرافي الخارجي، بقدر ما يعني أنّ لكلّ عمل روائي واقعًا يختلف في طبيعته عن الآخر، لكأنّ لكلّ كاتب واقعيته، واصطلاح الواقعيّة" لا يُشير هنا إلى أيّ مبدأ أو هدف أدبي خاص، وإنّما يشير إلى مجموعة من الإجراءات السّردية توجد مجتمعة...إنّها تفاصيل يتم تقديمها من خلال استخدام مرجعي للغة لا نجده في أشكال أدبيّة أخرى " [3]، فالمبدع لا يتأمل الوسط الواقعي بشكل مباشر، ولكنّه يكوّن عنه صورة تُساهم فيها العناصر الذاتيّة والموضوعيّة.

وليس من الضروري أن تتطابق هذه الصورة مع الواقع نفسه، بحكم أنّ تبني وجهة النّظر الواقعيّة لمعالجة واقع المحنة الجزائرية أو تقديم شهادة سردية عنها لتجسيد الواقع السياسي والإيديولوجي الذي كانت تتخبّط فيه الجزائر لهما مخاطر إيديولوجية وفنيّة، وإن كان واسيني الأعرج لا يُخفي التزامه الواقعي في مجمل حواراته، لكنّه في الوقت نفسه يبحث دومًا عن آليات حداثية تُسعفه على الابتعاد عن التقريرية والواقعيّة الفجّة بتغذيتها بالوعي الفنيّ الإبداعيّ، فقد يجد تارة في الرّمز والأسطورة واقعيّة خاصة تُمخيل الواقع وتُعقلن الخيال كنوع من الإيهام بالواقع، وتارة أخرى يجد في التصييغ السّردي المراهن على ما يُسميه

[1] - جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1988، ص 252.

[2] - ينظر محمد داود : الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها مرجع سابق، ص 66.

[3] - إيان واط - نقلا عن توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع / عرض نقدي ، ضمن القصة ، الرّواية ، المؤلف، مرجع سابق ، ص 170.

جان ريكاردو J Ricardou في معرض دراسته لبعض جماليات الرّواية الجديدة بـ" حرب المحكيات " La guerre des récits و" حرب البلاغات La guerre des rhétorique ، و" معركة الأساليب La bataille des styles وهي جميعًا صيغ اصطلاحية تُؤشر على أفق الكتابة لمّا تجنح صوب المزج بين الفنون والأجناس التعبيرية المتباينة " [1]، وحينها تغدو نصية النّص تشكيله اللّغوي"حيث لا بطولة إلاّ للنّص، ولا نصيّة إلاّ في التعدّد والتركيب والانفتاح، والتناص بما هو تحيين وحوار مع كلّ المرجعيات المُمكنة " [2].

إذن ، كيف يُؤسس الأعرج عبر هذا النّص مساهمته في تجديد خطاب الرّواية الواقعيّة بالجزائر للقطع مع العلامة الكلاسيكية في طبيعة ووظيفة الكتابة والقراءة معًا لتجاوز الأبنية المتّخيلة القارة وتطوير آفاق الحداثة ؟ .

3.- واقعيّة الكتابة وإستراتيجيّة التفاعل النّصيّ في " حارسة الظلال"

يشتغل نص" حارسة الظلال " في طرق تبنينه على مساءلة الواقع وتجريب رؤى جديدة في التعامل مع العناصر الخارج نصيّة، حيث ينطلق من مجموعة من الخصوصيات الثقافيّة والاجتماعيّة واللّغوية لدفع المحكي إلى تجاوز الشكل السّردي التقليدي، ويُواكب ضمن مفهوم الواقعيّة الجديدة أسئلة الذّات الجزائرية والواقع المرجعيّ، متّخذاً في الوقت نفسه من إستراتيجية التفاعل النصيّ بعداً فنياً ومهادًا لتدشين أسلوبية حداثية تُراهن على إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤية واقعيّة تركيبيّة، تستند إلى ضروب التفاعل النّصي و الأجناسي والفنّي داخل حلبة النّص الواحد بوصفه " فضاء لنصوص متعدّدة تخترقه وتتفاعل فيه، عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل، كما أنّه لا يتم تلقيه إيجابيًا إلاّ بالرجوع إلى قواعد اللّغة وإرغامات السياق، وفي ارتباط مع التناص" [3].

لذا سأحاول صياغة الخلفيّة المنهجيّة التي ستمكن المقاربة من بلورة الأدوات الإجرائيّة لتحليل هذه الرّواية حسب الإستراتيجية النصيّة التي يرومها النّص، للوقوف عن مستويات الاشتغال الحداثي الذي يجعل من الخطاب الواقعيّ إطاراً عامًا لاستيعاب أسئلة الواقع، ولكن

[1] - محمّد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، مرجع سابق، ص 136.

[2] - المرجع نفسه ، ص 68.

[3] - أحمد اليابوري: دينامية النص الرّوائي، مرجع سابق، ص 15.

ضمن اشتغال سردي يبني للعالم التخييلي وعياً بسياقاته وتتآزر فيه البنيات النصيّة وتتكامل مؤسسة نظامًا بنائيًا يحتوي المعنى، من خلال خلق مجانسة بين البنيّة والحكاية وفق نظام رؤيوي يؤسّس لشكل روائي تنبع خصوصيته من بناء فضاءات مُمكنة في عالم الكتابة بنكهتها الخاصة وإقناعها الأدبيّ، وبطرح السؤال حول الدور الذي ينبغي أن يضطلع به المثقف اتّجاه واقعه بالموزاة مع أسئلة الكتابة .

3.- 1: عن جدلية الواقعي والتّخييلي

لا يخفى أنّ المسار الرّوائي للرّوائي واسيني الأعرج يشكل واحداً من المسارات الرّوائية الجزائريّة والعربيّة المُتجهة إلى المزج بين الواقعي والتخييلي عبر تفكيك بنية السّرد والاستناد إلى مختلف التقنيات السردية المساعدة في اختزال الحدود بين الحقيقي والمتخيّل، وذلك لمصلحة النّص السّردي نفسه ولمصلحة خطابه، بحيث تبدو الوقائع أو الشخصيات الحقيقيّة - أي الواردة في النصوص التّخييلية للأعرج بأسمائها وحضورها الواقعيين في العالم المرجعيّ للنصوص- وكأنّها أكثر مصداقية من وجودها الفعلي في هذا العالم. وهذا ما يتّضح في نص" حارسة الظلال"، حيث تنهض قرائن زمنيّة ومكانيّة مرجعيّة لتنقض الوهم المرجعيّ، حيث تثبيت التواريخ الدقيقة وتسمية الأعلام والتصريح بالمراجع والمظاهر الطوبوغرافية للمكان، من شوراع وأحياء للعاصمة الجزائرية، التي استند إليها نسيج المحكي ، فيقول السارد مثلاً :" كلّ شيئ ذهب مع الريح فجأة، إذ سقطت الفرقاطة المنتظرة بين أيدي القراصنة وأسر بحارتها وقبطانها وتم إخراج سرفانتيس وأصدقائه من مخبئهم كالفئران ليقادوا هذه المرة(ربما تقصد ليقتادوا)إلى الأشغال الشاقة في سجن حسين داي - آغا ولم يطلق سراحه في النهاية إلا في سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مئة إيكو ذهبية ،إسبانية- منذ ذلك التاريخ سميت هذه المغارة بمغارة سرفانتيس" [1] .

وهذا الأمر قد يجعل من قارئ واسيني الأعرج، وخاصة في نص" حارسة الظلال"، يُحمل على التساؤل: هل هذا النّص وهو يحكي تجربة معيشة تنتفي فيها الحدود بين زمن الحدث وزمن الكتابة يحيل إلى واقع حقيقي ؟ ومن ثم ، فما هي الحدود الفاصلة بين الحقيقي

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 99.

والمتخيّل؟ ، وما هي آليات الدور الحكائي النصيّ الذي يدفع القارئ التفات إلى خطاب النّص الروائي نفسه عوض عن الانشغال بما هو حقيقي أو غير حقيقي؟.

لربّما هذا ما دفع القارئ/ الباحث الطاهر روانية إلى نفي فكرة القطيعة الحاصلة بين نص" حارسة الظلال" ومراجعه الخارج نصيّة، وخاصة الواقع العنيف الذي عرفته الجزائر، ويذهب إلى أنّ متخيّل الرّواية ينهض" على إستراتجية التشاكل مع النسق المرجعي التاريخي/ حادثة أسر سرفانتيس، والواقعي/أزمة العنف في العشرية السوداء،وتعمل هذه الإستراتيجية- في إطار بنية بلاغة المواجهة التاريخية- على توليد حادثة أسر حفيده الصحفي فاكسيس دون كيشوت بالجزائر في سنوات العنف والإرهاب من رحم حكاية أسر الجد ميقال سرفانتيس، التي تحولت إلى منوال سردي تتوالد منه وتتناسل مجموع المحكيات التي يقوم عليها العالم المتخيّل لهذه الرّواية، و التي تُعد نمذجة لعالم العنف الذي يستمد مراجعه من سيرورة التاريخ القديم والحديث في الجزائر، حيث تعمل هذه الرّواية على محاولة تجاوز ما يقوم من تناقض بين السّرد الخيالي والسرد التاريخي/الواقعي والوصول إلى حد ممكن من المشابهة بين التاريخي والخيالي والمتمثلة في محاولة نمذجة أزمة العنف في الجزائر" [1] .

ولعلّ الطريف في هذه الرّواية، أنّ الرّوائي نفسه قلب **التنبيه** الذي درج تيار التحديث الرّوائي على استثماره، وهو تنبيه كان يُراد به الإخلاص للخيال بخلق علاقة جديدة بين الرّوائي /المتخيل والواقعي /المرجعي ، وقوام هذه العلاقة كما هو معلوم خلق مسافة جمالية بمقتضاها يتم الفصل بين ما هو روائي/ تخييلي وبين ما هو واقعي وتاريخي واستبعاد الوهم المرجعي بكلّ تفاصيله الذّاتية والسياسيّة والأخلاقيّة، وهذا ما يؤشر على " التناغم الذي حدث بين الفضاء النّصي للرّواية والفضاء الواقعيّ الذي تدور فيه الأحداث، فكلاهما فضاء انفجاري.الأول فجرته التقنيات وعنف الخطاب والمتخيل الرّوائي والثاني فجره واقع الإرهاب وعنف الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر في تسعينات القرن الماضي " [2] . فهل معنى هذا أنّ

[1] - ينظر: الطاهر روابنية، التشاكل والتوالد الحكائي في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، الموقع الإلكتروني لمجلة جامعة سطيف http ://revues.univ-setif2.dz.php? id=297

[2] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 212.

النّص يسعى إلى ترسيخ مرجعيته، وبالتالي يستنسخ مكانًا مرجعيًا ممثلاً في مدينة الجزائر؟ أم يروم بناء فضاء مُمكن في عالم الكتابة الرّوائيّة بنكهتها الخاصة وإقناعها الأدبيّ؟.

في هذا السياق، تُلّح الدّراسات النقديّة الحديثة على أنّ معالجة الرّواية " بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيات الواقعية كالوقائع والأحداث أم الثقافية كالأنظمة الفكرية والاجتماعية بما في ذلك الأنواع السردية، لن يخفض من قيمتها الإبداعيّة ، ولن يحول دون النظر إليها على أنها نصّ أدبي في المقام الأول ، فقد أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم النصية ، على سبيل التمثيل السردي ، الأمر الذي جعلها نوعاً متجددًا له القدرة على إعادة النّظر في كلّ ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها " [1]، وواسيني الأعرج في اشتغاله السّردي يعي مسألة "استيحاء الواقع"، فقد راهن في مجمل نصوصه على اختراق سلطة المفهوم المثالي للتّخييل، وخاصة في اشتغاله على التّخييل التاريخي أو التّخييل الذاتي وهي أشكال سردية حداثية تعبر عن كون الأمر لا يتعلق بالمفهوم المألوف للتخييل الذي لا يبث بصلة للواقعيّ، وإنّما التّخييل الذي يبتني على إستراتيجية التفاعل النصيّ باستثمار الحكاية الشعبية،والتاريخ، والأسطورة، بالتوازي مع التفات إلى الفضاءات والشخوص والأحداث التي تُحيل على مرجعية لها علاقة بالواقع المحلي الجزائري، وهنا "يضطلع الشّكل الرّوائي وطرائق السّرد واللّغة بدور جوهري في اقتناص عناصر تسمح للقارئ أو الناقد بأن يقرأ الواقع، لا قراءة موضوعيّة، بل قراءة تأويلية تتحاور فيها الذّات مع الشروط الموضوعيّة للنّص والكاتب والخطاب الثقافي العام" [2] .

وعليه، فعلى الرّغم من المرجعية الواقعيّة لنص"حارسة الظلال "، إلاّ أنّ العلاقة بين الواقع والخيال تظل ملتبسة ومُموهة، فالأشياء عندما تنتقل من الواقع المرجعي وتتجسّد عبر الكتابة، فإنّها تفقد الكثير من ملامح الواقعيّة من خلال اشتغال آليات المتخيّل في الرّواية وتحويل قواعد اللّعب الرّوائي إلى مبادئ للمناورة والخداع والتمويه والإرباك، وتوسيع المستوى الإيهاميّ الذي يغدو بنية حكائية مكوّنة تنافس المستوى الواقعيّ بترسيخ اتجاهه الدلالي في رصد التجربة المعيشة، ومن ثمّ، فلا أعتقد أنّ قارئ رواية "حارسة الظلال" ينشغل في واقعيّة

[1] - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة ، مرجع سابق، ص 50.

[2] - محمد برادة : الرواية في المغرب العربي / من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب ، ضمن كتاب" الأدب المغاربي اليوم " ، مرجع سابق ، ص 12.

أحداثها وتاريخيّة شخصياتها، بقدر ما ينشغل من قوة الحكاية فيها وطريقة عرضها، ويظل بذلك " موزعًا بين ما أسماه جيرار جنيت سردًا وقائعيًا وسردًا تخيليًا " [1]. فالمؤكد أنّ الرّوائي يُبدع أشياء وكائنات تؤلف عالماً حكائياً ينعتق من العالم الواقعيّ المرجعي ، لكن إستراتيجية هذا النّص عمدت إلى صهر الواقعي والخيالي، التاريخي والفنيّ، الإيديولوجي والجمالي، ضمن وحدة أسلوبية عليا مركبة، وفّرت مجالاً واسعًا لرؤى وأصوات ولغات وأجناس تعبيريّة وفنيّة للمساهمة في بناء الشبكة السردية للنّص الرّوائي، ووسّعت بذلك قواعد الإحالة وكرست مفهوما حداثياً للكتابة السّردية وللتواصل الجمالي مع القارئ.

ولعلّ أهم ما ينبغي تأكيده في ما يتعلّق بمسألة العوالم التخييلية وما يناظرها من عوالم واقعية/حقيقية عندما يتعلق الأمر بالجنس الرّوائي، هو أنّ النص الرّوائي تُؤسسه مرجعيّة مفتوحة، ممّا يُبرر النّظر إلى الحكاية على أنّها "عالم مُمكن" [2]، يفتح مسارات تأويل مختلفة، حيث يصير التأويل أداة لبناء دلالات متعدّدة ومتنوعة بناء على ما يطرحه النّص الرّوائي من عناصر وعلامات نصيّة داخلية وأخرى يستدعيها السياق الثقافي والاجتماعي، ثمّ إنّ الواقعية التي أشرنا إلى صعوبة تحديدها، هي - مثل الشّكل- حيث تبدو مفردة بسيطة المفهوم ومباشرة لكنّها في واقع الحال معقّدة أشد التعقيد. فهي ليست مسألة تتعلّق بشأن محتوى الرّواية بل الطريقة التي تروى بها الحكاية : فالواقعيّة طريقة كتابة وشكل يتقنّع في قدرته على توفير إطلالة على العالم يُمكن من خلالها للمرء رؤية الحوادث تجري أمام عينيه كما لو أنّها وقائع حقيقيّة بالفعل وبصرف النّظر عن كونها عادية [3].

وعليه، فإنّ التصدي لفحص علاقة إشكالية معقّدة مثل علاقة الرّواية بالواقع المرجعي، بما في ذلك علاقة الواقعيّة بالتناص في نص "حارسة الظلال"، يطرح جملة من التساؤلات، ليس أوّلها ما قيمة إنتاج روائي يقوم باستقراء مرحلة تاريخية تتزامن مع لحظة الفعل الكتابي لم تتملك على حضور فني أكيد روائيًا؟ وما جدوى إقحام الفن الرّوائي بموضوع يُمكن تقديمه بما هو أنسب للتوثيقية أي الريبورتاج الصحفي المصور أو المكتوب؟. وليس آخرها

[1] - G . Genette : Fiction et diction. Éditions de seuil. Paris.1991 .p20.

[2] - مصطفى ناصف: نظرية التأويل ، مرجع سابق ، ص 151.

[3] - ينظر الصفحة 27- 28، من هذا البحث .

بتعبير يمنى العيد" كيف تنتشل الكتابة الرّوائية ذاتها من هذا الموت لتكون إبداعاً يستعيد حضوره في المعيش ويحاور المرجعي الخاص دون أن يغرق في زمن دماره ؟ [1] . هكذا، يتبيّن من خلال هذه الأسئلة، أنّ الكتابة في زمن المحنة الجزائرية مشكلة شائكة، لأنّها قائمة في لحظة مفارقة حادة بين المرجعي (الواقع) والأدبي (المتخيّل)، وهذا ما يُشرّع الحديث على مسألة آلية بناء المرجعيّة الواقعيّة، والمقومات الفنيّة والجماليّة المتحكّمة في الصنعة الفنيّة التي تخلّق النّص الرّوائي، وتشكّل عوالمه، وتشييد مكوناته، خصوصاً إذا كانت هذه المرجعيّة حدثاً تاريخياً يتزامن مع لحظة الكتابة الرّوائية كنص "حارسة الظلال".

وهنا يُمكن القول، أنّ كل نص روائي يبني مرجعيته النصيّة الخاصة به، وهي مرجعية تكون مفارقة بالضرورة لأيّ مرجعيّة خارج نصيّة مُحتملة ومُمكنة، بحكم أنّ الأدب الرّوائي نشاط تخييلي تتفاوت إحالاته على الواقع وكيفيات الإيهام به، وبذلك يكون المبدأ المُوجه لبناء نص الرّواية هو مبدأ المواجهة بين السارد وبين الواقع، وهي مواجهة تفضي حسب تصور " ريفاتيرm.riffatterre " إلى أنّ الواقع والمؤلف يغني عنهما النّص" [2]، بما يعني أنّ المرجعية النصيّة لا علاقة لها بالواقع والرّوائي، إذا أخذنا بتصوّر ريفاتير كما غيره من السّرديين البنيويين. بما يحمل على التأكيد بأنّ المرجعيّة النصيّة للرّواية لا علاقة لها بما هو خارج نصي اجتماعي كان أم واقعي. لذا فالقول: بأنّ الرّواية بالتعريف جنسًا واقعيًا بامتياز، فالأمر يعني، أنّه ثمة أشياء" متخيّلة ولكنّها توهم بما هو واقعيّ " [3]. لذلك فالرّواية تشتغل وفق مبدأ التمثيل وتوهيم الواقع، بما يوافق حاجاتها الفنيّة ومقاصدها الجمالية والدّلالية أثناء تشخيصها للذّات والواقع والتاريخ.

ومن ثمّ، فطبيعة المتخيّل في رواية" حارسة الظلال" تتشكّل من عمليات التحويل والتمثيل والتمويه والمباعدة باعتبارها آليات اشتغال تطرح عناصر فنيّة ورؤى للأشياء تتضمّن

---

[1] - يمنى العيد: الرواية العربية ، المتخيّل وبنيته الفنيّة ، مرجع سابق ، ص ص 31- 32.

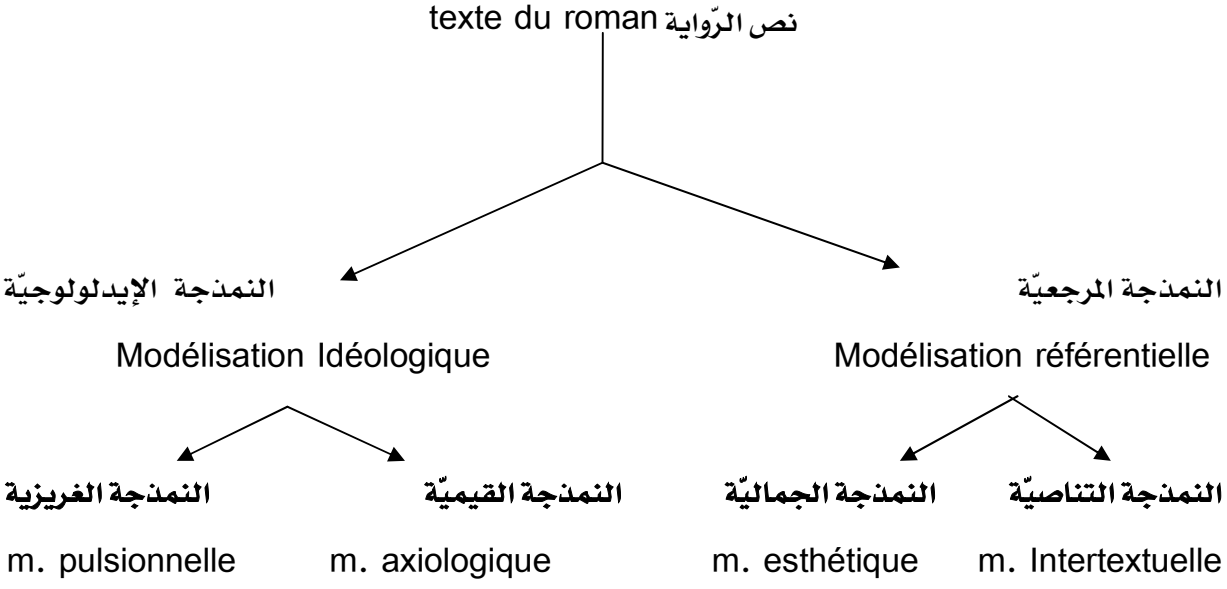
[2] - Michael riffaterre : la production de texte .éd du seuil. Paris.1979 .p10.

أشير هنا إلى أنّ ريفاتير يربط مفهومه للنّص بطرق تحليله، ولا يرى أهمية لتحليل شكلي للنص بدون عملية قراءة فاعلة وكاشفة ، ومؤولة ، حيث يقول إن إسهام التحليل الشكلي في تفسير الظاهرة الأدبية يتموقع في علاقة النص بالقارئ ، وليس في علاقته بكاتبه أو بالواقع ، وبالتالي ، فعلى عكس التقليد الذي يقارب النص من الخارج ، يتوجب أن تنطبق المقاربة التّفسيرية على مسيرة منظمة لرؤية الرسالة من طرف متلقيها ، ويجب أن تنطلق من الداخل إلى الخارج " –لمزيد التوسع ينظر : Michael riffaterre : la production de texte p 27.

[3] - ياكوبسون وآخرون:نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط، ط1، 1983،ص179.

صيغًا للتعبير والتأويل، وموقفًا من العوالم التي يراها الرّوائي، ويحاول تشكيلها وفق مبدأ التّخييل الذي تحكمه بنية النّص وآليات اشتغال الخطاب، و من خلال ما تقوم به اللّغة السردية من تشخيص للعالم والتّعبير عنه، فضلاً عن وضعية السّارد الباني لعلامات نصيّة منفتحة على عدّة أنساق دالة، تمنح النّص الرّوائي بعداً حكائياً يتلوّن بالتخييليّ والإيهاميّ الذي يعود مرة أخرى - عبر القارئ - إلى معانقة الواقع من جديد، إذ " لا يُمكن الحديث بكلّ بساطة عن علاقة الفنّ الرّوائي بالواقع الفعلي، بل بواقع محتمل فقط، مادامت كلّ رؤية للعالم تعطينا تصورًا عن الواقع يختلق عن التصورات الأخرى " [1]، ولهذا، فبناء المرجعية الواقعيّة للنّص السّردي تمر عبر الاحتمال، بما يعني أن اشتغال النّص على الواقع يؤسّس لمرجعيّة مُحتملة، ويبني عالمًا روائيًا مستقلاً بذاته، تماماً كما يرى جون ريكاردو أنّ " كلّ قصة متخيّلة في ابتعادها الجوهري عن العالم اليومي تحدّد عالمًا لها " [2].

والحال، فحينما نتأمل النمذجة البانية لنص الرّواية الحديثة، بناء على التمثيل الشجري الذي اقترحه كريسنكي V.Krasinski ، نجد النمذجة المرجعيّة متمفصلة في " النمذجة الجماليّة" و"النمذجة التناصيّة "، ممّا يقرب المسافة بين الدّلالي والجمالي في بناء النّص الرّوائي، ويُمكن توضيح ذلك في الخطاطة التالية [3].



[1] - حميد لحمداني : في التنظير والممارسة ، مرجع سابق، ص 28.

[2] - جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة ، مرجع سابق، ص 301.

[3] - Vladimir Krasinski :carrefours de signes ,essais sur le roman moderne :éd moton .Paris .1981.p5.

في ضوء هذا المقترح السيميائي، يتبيّن أنّ النص الرّوائي/ نظرياً، يتجلى ضمن إطار مندمج تقوم عناصره على التآلف والإنتاجيّة باعتبارها نمذجات " تدخل بشكل متآلف في إنتاج النّص الرّوائي" [1]، كما تظهر النّمذجة المرجعيّة التي تهمنا هنا، جزءًا فاعلاً وهامًا في تشكيل نص الرّواية، وعنصراً متضمنًا لعناصر جزئيّة متفرعة عنه، أبرزها " النمذجة التناصيّة " التي تتفاعل مع "النمذجة الجماليّة"، الأمر الذي يجعل مرجعية النّص الرّوائي مجموعة من العلامات والرّموز ترتبط بالظاهرة النصيّة، والتي تنفتح بدورها على أنساق دلاليّة متعدّدة أغلبها محكوم بجمالية الإخفاء والمباعدة. وبهذا يتبيّن أنّ المرجع الواقعي للرّواية يُشيّد دلاليًا وفنيًا، فتغدو المرجعيّة النصيّة نسقًا دلالياً وجماليًا مبنيًا بشكل متناسق الأجزاء تبعاً لاختيارات السّارد في عرضه للحكاية. وعليه تُشيّد المرجعيّة النصيّة وفق جمالية البناء المعماري ، فتصبح الرّواية على حدّ قول " ألبريس R.M.Albères :" فنًا كفن العمارة " [2]، ويتحول الرّوائي بموجب ذلك إلى" فنان معماري" يبني فضاءه النصيّ ويشكله وفق إستراتيجيّة فنيّة معيّنة، ليتشكّل نصه كموضوع للفكر والفّن والجمال جاعلاً إياه صرحًا يلجه القارئ ويعبره ويتوه في أرجائه ثم يخرج أو يظل حبيسه " [3].

تأسيسًا على ما سبق، تبدو طبيعة المتخيّل ضمن العلاقة الثنائية: واقع / رواية، وفق اشتغال الكتابة، بما هي المادة السّردية المنجزة " التي تنشأ من خلال العلاقة النشيطة والخلاقة مع حدث ما وتعطيه امتدادات كبيرة في الزّمن والمكان وتخرجه من الوثوقية إلى الهشاشة والنسبيّة. وإذا كان المتخيّل ينشا على علاقة تشابك مع الواقع فهو لا يعطي قيمة كبيرة للحقيقة الواقعية كحقيقة مطلقة ... فلا حقيقة في النّص الإبداعيّ إلاّ الحقيقة المركّبة التي ينشئها فعل الكتابة من خلال شبكة معقّدة من العلاقات الفنيّة مآلها الأول والأخير النّص الأدبي في تعدّديته التأويلية " [4]. وهذه الشبكة المعقّدة من العلاقات الفنيّة تنهض على آليات اشتغال تُسيطر فيها الرّواية على الواقع بتشغيل الحكي وتفعيل المتخيّل وفق الفّن الجمالي

[1] - Ibid op.cit. p4.

[2] - ر.م. ألبريس : تاريخ الرواية الحديثة ، تر: جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2، 1983، ص 462.

[3] - أحمد فرشوخ : تأويل النّص الروائي ، مرجع سابق، ص 54.

[4] - واسيني الأعرج، وآخرون: الرواية التاريخية / أوهام الحقيقة " ندوة الرواية والتاريخ ، مرجع سابق ، ص 10 .

والتصوّر الإبداعي والإلهام الخيالي، بهدف إدراك الواقع جمالياً. وهذا ما تعمل عليه المرجعيّة الفكريّة والإبداعيّة التي تنزاح عن الاحتواء المباشر لمظاهر الواقع إلى فنّ " [1] قادر على التأثير الجمالي في المتلقيّ. وبذلك، فإنّ عوالم النّص التّخييلي مصنوعة من لعبة الورق، والتمويه بالواقع المُمكن وفق مقصديّه كلّ روائي لجعل المتلقيّ يُقيم صلة مع النّص وليس العالم/ الواقع، لأنّ القارئ عبر النّص يكتشف الواقع من جديد معرفياً وجمالياً. الشيء الذي يعني أنّ الرّواية رغم كونها ممارسة تخييليّة، فإنّها ليست معفاة من مسؤولية تقديم عالم كما لو أنّه حدث بالفعل، وهي تُنجز ذلك من خلال السّارد بما أنّه يعيش ويفكر ويشعر ويتكلم، أي باعتباره صورة" هي إما مضاعف الكاتب - الذّات، وإمّا بنية إبداليّة جدلية بين الكاتب - الذات والواقع" [2]. ولهذا يغدو النسق السّردي فعلاً جوهريًا من الناحية الوظيفيّة للرّواية، بفتحه المرجعيّة النصيّة على مدلولات خارج نصية ذات سند تاريخي وفضائيّ وإنسانيّ، مادام النسق السّردي هو التركيب التعبيري تُحكى الرّواية بمعطياته الزمانيّة المكانيّة والعاملية، تبعاً لوضعية وجهة نظر السارد، وصوته السّردي" [3]، فليس اعتباطًا، إذن، في أنّ الاشتغال الحداثي في النّص الرّوائي يُؤسس لأسئلته وملامحه من داخل مجال الكتابة ونظامها السّردي، وهذا المجال يختلف عن الواقع، فهو إبداع يخلق الواقع عبر اللّغة والتّخييل. لتغدو الوقعيّة طريقة كتابة، وليس ما يرتبط بواقع محلي يومي، إنّما ترتبط بواقع تاريخيّ أو ذاتي ... عبر الاهتمام بمكونات الخطاب وأشكال الحكي وأنماطه.

وهذا ما يتحقّق في رواية "حارسة الظلال "، التي استطاعت مغالبة التّقليد على المستوى الفنيّ و المضموني، فأجابت عن أسئلة تحديث الشّكل الرّوائي من خلال عمق الرّؤية التي فهمت العلاقة بين الأدب والواقع رغم انطلاقها كغيرها الروايات الجزائرية من"واقع المحنة الجزائرية وأحداثها"، حيث تصدت بجرأة للكثير من مغالطات الفهم التّقليدي للواقعيّة* الذي كبّل

---

[1] - نور الدين صدوق : البداية في النص الأدبي ، مرجع سابق، ص 14.

[2] - Vladimir Krasinski :carrefours de signes .op.cit p 7

[3] - lb .p10.

(*) – المقصود هنا الدّراسات النّقدية التي عملت على دراسة المتن الرّوائي تحت هاجس الواقعية ، وتؤطر مفهوم الواقعية بربط الحقيقة بالواقع ومحاولة فهم الظاهرة الأدبية استناداً إلى ظروف إنتاجها.

النّص السّردي الجزائري، لترسّخ بذلك سؤال الحداثة في سؤال الكتابة والوعي بالمجتمع والواقع، بإعطاء الأولوية للوظيفة الجماليّة بتوسيع قواعد الإحالة، وتوسيع مفهوم المحاكاة، ونسف بعدها الآلي، فقد عمدت إستراتيجية الاشتغال السّردي على دمج كلّ ما تُتيحه أجناس الكتابة وفق نظام رؤيوي موحّد، يتخذّ من تيمات قيّم الهدم والتخريب،الموت، اغتيال الذاكرة والهوية،أفقًا لتكريس وعي مأساوي بالوجود، لتدشين شكل روائي يتمايز عن السّائد بالمراهنة على إعادة تجنيس الكتابة وطرق اشتغالهاوفق رؤية تركيبيّة/بنائيّة تستند على الانفتاح والحوار بتشغيل آلية التفاعل النصيّ.

3.- 2: في علاقة الواقعيّة ونظرية التناص /الواقعيّة النصيّة

قد يتساءل البعض عن طبيعة المنهج الذي يُقرّب بين الحقل المفهومي لمصطلح التناص والدائرة المفهومية للواقعيّة،للبحث عن سند نظري/منهجي لتلّمس الآليات السّردية الحداثية، التي نهض عليها نص" حارسة الظلال" في شرطه المرجعي/الواقعي. وفي هذا الإطار، يبدو أنّ الخيط الرابط لهذه العلاقة هو مسألة انفتاح النّص التي تجاوزت أطروحات السرديات البنيويّة، وهنا تبرز قيمة نظرية التناص، وهي قيمة مستمدة أساسًا من وقوف هذه النظريّة " في نقطة تلاقي التحليل البنيوي للنصوص الأدبيّة باعتبارها نظامًا مغلقًا لا يُحيل إلاّ على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع باعتباره مؤشرًا على ما هو خارج نصي" [1]. لهذا، فغالبًا ما كانت ما تُوصف المناهج النسقيّة، و- منها منهجية علم السّرد - على أنّها داخليّة تعد النّص في ذاته من خلال تركيزها على الشكليّة و المحايثة باعتبار النّص نظامًا مغلقًا من العلامات اللّغوية، وخاصة مع مشروع البنيويين و اللّسانيين في مراحلهم الأولى، ومع ذلك لا يُمكن أن يكون هذا الانغلاق انغلاقًا مطلقًا، خاصة بعد انفتاح هذه المناهج على مقولات النّص ممّا مهّد لانفتاح نظام القراءة النسقيّة للنّص، من خلال بنائه وإعادة هدمه لتتعدّد دلالاته وتتوالد معانيه.حتى أصبح كلّ نص تناصاً، بحضور نصوص غائبة في نسيجه، فتلتقي فيه الملفوظات السابقة أو المتزامنة التي يتّم تحويلها لدواعي فكرية وفنيّة، فيعيد الإبداع توزيع اللّغة في أساليب جديدة. إنّه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه أو معارضة له.

[1] - بشير القمري: شعرية النص الروائي ، قراءة في كتاب التجليات ، شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط ، ط1، 1991. ص 67.

من هذا المنظور، أصبح النص يتحّدد " كإنتاجية productivité وكمساحة لتبادل النصوص، وتداخلها وكمجال أيضاً، لتقاطع الملفوظات وتنابذها " [1]. والحال أنّ نظرية التناص عرفت تطورًا مهما عُرف نقدياً " بالسرديات المنفتحة "، ولعلّ أهم تأسيس نظري منهجي يُمكن الاستناد عليه في مجال " الانفتاح النصيّ " هو للباحث الفرنسي " إيف روتير Yves Reuter" في كتابه " Introduction a la 'analyse du roman [2]" ، الذي خصّص فيه فصلاً ، عن انفتاح النّص، مبرزًا الوشائج والعلائق بين **الواقعيّة والتفاعل النصيّ**، وفي سياق حديثه عن هذه الوشائج ، يقابل –هذا الباحث- الانفتاح النصيّ بـ"سردية النّص " التي تستدعي النّظر إليه من حيث هو مجموع مغلق من العلامات اللّغوية، وبعد ذلك ينفي الإطلاق عن مفهوم الانغلاق مستندًا إلى أنّ كلّ نص ينضوي في كون معطى ويُرجع / يحيل إليه، فضلاً على أنّ الكاتب والقارئ، كل على طريقته، يغنيان النّص بمعارفهما.

فالنّص، وفق هذا التصوّر، بالإضافة إلى أنّه " إنجازاً مُمكناً" من إنجازات بنية " مجردة وعامة" بتعبير تودوروف، فإنّ هذه المُمكنات التي تُنجزها الكتابة تولّد أثارًا من الإحالة إلى الواقع وسياقه الثقافي والاجتماعيّ، وإلى كتابات أخرى يفك القارئ رموزها، وتُسهم في فهمه وشرحه، و أواليات الإحالة هذه تشكل انفتاح النّص . وهنا نفهم مع " إيف روتير Yves Reuter" أنّه على الرّغم "من أنّ الإرجاع إلى الحياة أو إلى الكتابات الأخرى يعطي انطباعًا بالواقع ، فليس معنى هذا أنّ الواقعيّة مجرد إيهام بأنّ أحداث القصة واقعيّة، ذلك أنّ إيهام المحاكاة المتعلّق بالمشابهة بين واقعين متغايرين" الواقع اللّغوي للنّص، والواقع الخارج عنه لغويًا كان أم غير لغوي " [3]، إنّما هو نتيجة عملية تأليف تتّم انطلاقًا من عدّة محاور أهمها *:

- **تطبيع السّرد وتسويغه**: وهنا يُشير" روتير " أنّه لا ينبغي أن يكون السّرد عائقًا للاعتقاد بتخييل مقدّم على أساس أنّه حقيقي ، ومن ثمّ ، يجب تسويغه وللرّواية هنا وسيلتان : تسويغ أصل الحكاية أي بيان أنّ السارد/ تلقاها من شخص جدير بالثقة، أو حصلت معه حقًا .أو إخفاء

---

[1] - J Kristeva :le texte de roman. Op.cit. p11.

[2] - لمزيد التوسع ينظر : Yves Reuter : Introduction a la 'analyse du roman ;Armand coli. Paris .2009.

[3] - على نجيب إبراهيم : انفتاح النص ، الواقعية وتفاعل النصوص ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 24، السنة السادسة ، أبريل 2000، ص 125.

(*) – تجدر الإشارة هنا ، أنّ المرجع السابق " انفتاح النص ، الواقعية وتفاعل لعلي نجيب إبراهيم هو ترجمة للفصل الثامن من كتاب : Reuter Introduction a la 'analyse du roman لـ Yves Reuter، واعتمدته بتصرف لتوضيح العلائق بين الواقعية والتفاعل النّصي .

أصلها، وأي إرجاع إلى ما يوضحه، حيث يصير السّرد "شفافا" [1]، كما لو أنّ الحكاية ماثلة أمام أعيننا من دون توسط، ويغدو وجودها وجود واقعي، وفي هذه الحالة الثانية المعتادة جدًا لا يحمل النّص علامة مسافDistance ، لذا نجد الرّوائيين الحداثيين يربطون أثر الواقع بسرد شخصية من داخل القصة، ذلك أنّ الواقعية تنتقل من حقيقة العالم الموضوعي إلى حقيقة رؤية ذاتية عن العالم.

● - **إدراج القصة بالانضواء في المكان والزمان:** كلّ رواية واقعيّة تُقدم نفسها بوصفها شريحة من الحياة مقتطعة من سير أشخاص واقعيين ينتمون إلى عالمنا، و بغية تحقيق هذا يجب أن تُعطي انطباعاً بأنّها جزءًا من الزّمن مزودا بفترتي الـ " ما قبل" والـ " ما بعد" الموجودتين خارج فضاء القصة، ومن ثمّ، فالنّص الرّوائي يُحيل إلى ماض وأحداث سابقة، كما يرسل إلى مستقبل مستشرف إلى حدّ ما، وهذا يتضمن شخصيات ومشاهد نموذجية وظيفتها تسويغ هذه المعرفة ، كما يستند الأثر الواقعي على استعادة الإشارات الزمنية المكانية المشتركة مع النّص وخارجه كالتواريخ والساعات والتقطيع الزّمني، وهنا أشير إلى النزوع الرّوائي إلى التاريخ، حيث التداخل بين الرّوائي والتاريخي من خلال شخصيات مرجعية أو أحداث أو أمكنة مأخوذة من التاريخ تظهر في النّص وسط الشخصيات المتخيّلة.

● - **التسويغ والمحتمل حدوثه:** وهنا يقوم الأثر الواقعي على هاجس احتمال الحدوث، وعلى هاجس تسويغ ذلك، كشرح الأبعاد النفسيّة للشخصيات الذي يسوّغ النسيج الرّوائي، حيث أنّ نظام السبب والنتيجة نظام أساسي لترابط الأحداث، كما يمتّد التسويغ إلى أسماء الشخصيات والأمكنة عبر روابطها الوطنية أو الاجتماعية، أو عبر شرح أصلها، والشاغل هنا تفكيك الشخصيات وإدراك دوافعها، ويعود إلى إعادة توزيع الأدوار والمؤهلات الإيجابيّة والسلبيّة على أكبر عدّد مُمكن من الشخصيات، كما أنّه ينحو إلى وضع حدّ بين الظاهر والباطن وتعقيد ردود الأفعال ، فتعود الفائدة على سير الأحداث وتوضيحاتها، لذا فإنّ التسويغ

---

[1] - جدير بالذكر هو أنّ في **السرد الشفاف** تحاول العملية السردية الاختفاء إلى أقصى حدّ ممكن لصالح الحكاية ، وهنا سينسى المتلقي وجود السارد ، ليجد نفسه داخل عالم الأحداث المستحضرة وكأنها واقعية ، في المقابل هناك " **السرد الكثيف** " ، وفيه يشير السارد إلى نفسه علناً كسارد ، ويعلن نفسه كمنتج ، بل كمبتكر للمحكي ، وهنا يكون المتلقي أمام تكسير للإيهام بالواقعية ، والفرق بينهما ، السرد الشفاف يعطي القيمة للحكاية ، والكثيف يعطي القيمة لنفسه ، - لمزيد التوسع ينظر: أنجلي كريستيان : السرديات ، ضمن كتاب " نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، مرجع سابق، ص 97- 98.

قد يتأتى من الإفراط الوظيفي حتى ولو كان محدوداً، وهذه هي حال التفصيل الذي لا فائدة سردية منه، ويستخدم أصلاً لإعطاء انطباع بأنّ هذا حقيقي.

- **الشاغل التّعليمي:** يرافق الشاغل التعليميّ الأثر الواقعيّ، حيث تسوّغ المعلومات والمعرفة عالم الرّواية، وفي المقابل يُرهن الإيهام الواقعيّ صحة المعرفة المُقدمة في النّص الروائي، ويتجلى هذا الشاغل المعلوماتي/ المعرفي في الإحالات المستمرة إلى الصورة على شكل وسائل إيضاح أو بيانات يتّم إدخالها في القصة، وعلى شكل مراجع أيضاً، وبما يُنتجه النّص بوصفه تمثيلات يستند إلى المرئيّ والمشاهد، ويبرز ذلك في الشّخصيات المفترض فيها حمل معارف ومعلومات علميّة كالأطباء والتّقنيين وغيرهم.

هكذا، إذن، تتحدّد الواقعيّة انطباعاً يولده النّص السّردي انطلاقًا من عدد مُعين من الطرائق، وبالتّالي، فإنّ الإيهام الواقعي في - رأي روتير - ، يقدم النّص الرّوائيّ " وكأنّه تجانس مجموعة من أنواع الخطاب المعرفي (التاريخية والسياسية وغيرها)، ويتم تثمينه بمقياس الحقيقي والزّائف، أو بمقياس قابليّة التحقّق منه أو عدمها، وتأتي العناوين والعناوين الفرعيّة والتصديرات، وتذيلات النّص (ملحقات النّص) توكيداً لإرادة التحقّق عند القارئ ولرغبة في معرفة شاملة " [1]. وهنا، نُدرك أهمية هذه الخطوة المنهجيّة، التي قدّم فيها الباحث إيف روتيرYves Reuter شروحًا لعلاقات التعالي النّصي ، أو بالأحرى " التفاعل النصي " التي فصّل فيها جيرار جنيت في مؤلفاته: مدخل لجامع النصIntroduction a l'architexte عام 1979، وأطراس palimpsestesعام 1982، وعتبات seuilsعام 1987.

والحقّ ، فإنّ المكان المشترك للنّقد الحداثي، هو اعتبار أنّ كلّ نص يُحيل ضمنًا أو صراحة إلى نصوص أخرى، وهذه الظاهرة المسماة عموماً بـ **التناص** " التي تنشغل بالتراسلات النصيّة وتسهم في معمارية العمل الأدبيّ، يُسميها جيرار جنيت " التفاعل النصي أو التداخل النصي، بعدما حاول إيضاح جملة العلاقات التي يختزنها فيقول :" أقصد بالتداخل النصيّ: التواجد اللّغوي سواء أكان نسبيًا أو كاملاً أو ناقصًا لنصّ في نصّ آخر" [2] ، وميّز جينيت G.Genette خمسة أنماط لعلاقات التفاعل بين النصوص وفق نظام تصاعدي قائم على

[1] - على نجيب إبراهيم : انفتاح النص ، الواقعية وتفاعل النصوص، مرجع سابق، ص 125.

[2] - جيرار جينيت: مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، ص 90.

التجريد والشمولية في سياق البحث عن شعرية جديدة، استقرّت على مفهوم " التعالي النصي la transcendance، في كتاب "أطراس"، بوصفها معابر فوقيّة توجه النّص، لذا تتجزأ العلاقات، لتخرج من الكلّ - نظرية التناص- إلى الجزء، لتصبح " كلّ ما يضع النّص في علاقة مضمرة أو جلية مع نصوص أخرى " [1] غير أنّ " إيف روتير " قدّم شروحات إضافيّة لهذه المسألة مُبرزًا بعض الملاحظات المتّصلة بالأشكال وبالواقعيّة في آن.

وقبل التّفصيل في هذه العلاقات/الأنماط، أشير إلى اختلاف الترجمات العربيّة لأنماط التعالي النصي، لذا سأعتمد على ترجمة على نجيب إبراهيم كما جاء بها الناقد الفرنسي"إيف روتير " مع الشروحات التي أضافها، بالإضافة إلى بعض الترجمات العربيّة لكلّ نمط من الأنماط مع تحديد اسم المترجم/الباحث مع المصطلح الذي فضّله [2] لتفادي الدخول في متاهات التشعب الاصطلاحي:

1- Intertextualité- **التناص أو** (التناصية – هشام موساوي): خصّص جيرار جنيت التناص للوجود المشترك بين نصين أو لعدة نصوص، بمعنى حضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضوراً فعليًا، ويشمل الاقتباس و الانتحال الحرفي لكن غير المعلن أوالتلميح ، وهو الآلية الأكثر انتشاراً وغواية ، وهو ظاهرة رصدها باختين في اشتغاله على شعرية دوستيوفسكي ، وسماها الحوارية وأخذتها كريستيفا وأصّلت لها، وثمّة شكل آخر للتناص هو استرجاع reprise عناصر صادرة عن مؤلفات سابقة، لذا من الأنسب من وجهة نظر منهجية عدم التوقّف عند كشف الجوانب المستعارة، بل يجب دراسة ما هو مندمج منها في النّص، وتحولاتها المحتملة ووظائفها التي يمكن أن تكون جدّ متنوعة، بدءًا بالوقار وانتهاء بالتهكّم .

---

[1] - G. Genette : palimpsestes, les littératures au second degré. Édition du seuil. Paris. P7.

[2] - ينظر في هذا الصدد: على نجيب إبراهيم (بتصرف) : انفتاح النص ، الواقعية وتفاعل النصوص، مرجع سابق، ص ص 127- 128.

- هشام موساوي : المناصية في الرواية المغاربية ، من العنوان إلى النص ، منشورات دار الأمان ، الرباط ، 2018، ص16.

- عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007، ض 21.

- نور الدين الفيلالي : التعالي النصّي مفاهيم وتجليات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2016، ص 44.

2- Paratexte- **ملحقات النّص** (المناصية) أو (المناص- عبد القادر بقشي) أو (النصيّة الموازية – نور الدين الفيلالي) أو (المناصية- المناصية) أو (المصاحبة النصية – حميد لحمداني) : عمّق جيرار جنيت هذا النمط في كتاب عتبات seuils، ويعني علاقات النص بما هو خارج عنه في الكتاب نفسه كالعنوان ، والعناوين الفرعية والعناوين الداخلية والمقدمات والتذيلات والمداخل والغلاف والصورة المصاحبة له ، يضاف إليها تصريحات الكاتب، وكل هذه المكونات هامة لأنّها تحدّد اختيار الكاتب وقراءة القارئ ، وتاريخ الأدب .

3- Metatextualité- **نقدية النّص** أو (الميتانص- عبد القادر بقشي) أو(الميتانصية هشام موساوي) أو (النصية الواصفة – نور الدين الفيلالي وحميد لحمداني): وهو ما يقترب من مفهوم الشروح والتعاليق والتفاسير التي تردف بالنّص أو التي توحدّ نصاً بنص آخر يتحدث عنه ، وهي في الحقيقة علاقة نقديّة ويُمكن أن تنضوي في الرّواية، لذا قد يعاد استخدام النّص الناقد للدعاية في ملحقات النّص، فضلاً عن الفلتات النقديّة التّخييلية المنتشرة في الرّواية الحداثية، حيث يعلق الرّاوي على الحكاية التي يرويها.

4- Architextualité- **التعلّق التّقني** أو (معمارية النّص – عبد القادر بقشي)أو (الجامع النصي –هشام موساوي) (النصية الجامعة –نور الدين الفيلالي وحميد لحمداني) : وهذه العلاقة تربط نصا(ب) ويسمى بالنص اللاحق ، بنص سابق(أ) يسمي بالنص السابق، حيث ينضاف الأول إلى الثاني على نحو آخر غير نقدية النص أي العلاقة السابقة، وهنا تضهر نصوص من الدرجة الثانية ويميز جيرارجينيت عدّة فوارق بحسب العلاقة بين النصوص كعلاقة المحاكاة أو التحويل أو المعارضة pastiehe التي تقلد الأسلوب والمحاكاة الساخرة بين الشخصيات والأسلوب والأحداث، لهذا يُسميها بعض الباحثين بالاتّساعيّة النصيّة .

5- Hypertextualité- كلية النّص أو(النصية المتفرعة –نور الدين الفيلالي)أو (التعلّق النصي - عبد القادر بقشي و هيشام موساوي)- أو (الملابسة النصيّة - حميد لحمداني): وهي العلاقة الأكثر تجريداً وفي الغالب هي ضمنية، حيث يشار إليها بإشارة

(محاولة، رواية)، وهي تحيل إلى الجنس الأدبيّ genre وأهميتها جوهرية لبناء النّص، ولترقب القارئ وطريقته في القراءة . وبالتالي يندرج ضمن الجدلية التأويلية بين العمل والمتلقي، حيث تخلط بين المحتوى والشكل والواقع، نتيجة تفاعل النصوص بوجه عام.

الملاحظ أنّ التعالي النصّي، بوصفه علاقات رمّزها "جيرار جينيت " لتُحيل أساسًا إلى روابط بين النصوص الأدبيّة، والتي اعتبرها شيفر schaeffer، ظاهرة إنتاج نصّي وصيغة من صيغ التّلقي تنطوي على كفاءة القراءة، فإنّ الرّوايات، وهذا مؤكد، لامحالة، تُرجع دومًا لأنواع أخرى من الخطاب الاجتماعيّ(اليومية، والسياسيّة والعلميّة...)، كما تقتات من الأجناس الأخرى بما يتصل بتكوينها البنيوي، ممّا يعطي لانفتاح النّصي أبعاداً أخرى لاستيعات كل التقنيات اللغوية والتصويرية والسياق الثقاف الحاف بفعل الكتاب ، وهذا ما يستدعي إحدى المعايير التي ارتبطت بالرّواية يحتفظ بها " ميخائيل باختين" بغية تعريف الرّواية بأنّها " حوارية dialogique و متعدّدة الأصوات واللّغات، بما يستدعي البعد الحواري للتناص، باعتبار الأخير يدخل إلى النّص الرّوائي بواسطة المتكلمين الذين يعبرون بفضله عن مواقفهم بتوظيفه في سياق كلامهم الخاص ووفق مقاصدهم، ممّا قد يمنح إضاءة لشكل بنية السّرد. وضمن انفتاح النّص، أيضًا، تتكوّن الواقعية "من إرجاع إلى المرئيّ، والمعروف والمقول سابقًا على إثر الاستغراف الذي يحصل في أحوال عديدة من العبارات الجاهزة والأماكن العامة، والأمثال. على أنّ المستغرف ليس هو الواقعي كما هو، لكنّه طريقة التحدث عنه، أو الخطاب الذي يدّل عليه، ومرتكز عناصر الرأي la doxa هذه، ونوعيتها، واستخدامها. إنّها مكوّن هام لتحليل النّصوص، رغم أنّ القوالب الأدبيّة والأماكن العامة كانت بدءًا من القرن التاسع عشر وسواس كتّاب كثر كانوا يبغون التحرّر منها، وغالبًا ما كانت الواقعيّة مرفوضة بوصفها "رؤية إصلاحية للواقع"، ممّا يشرح المعارضات المستديمة لتحويل رموز الواقع " [1].

واللاّفت في رواية " حارسة الظلال "، كما سنرى، أنّ الهم الرّوائي ليس تشخيص الواقع من زاوية نظر واحدة سواء أكان السارد أو الشخصية أو (المؤلف)، فلم تتّجه حركتها إلى الواقع في واحديته، بل تجاوز الأمر إلى التشكيل الفنيّ في تعدّديته وانفتاحه على الأجناس

[1] - على نجيب إبراهيم : انفتاح النص ، الواقعية وتفاعل النصوص، مرجع سابق، ص 129.

والفنون والتراث العربيّ بسيره وكتبه التاريخية أو التاريخ الوطني المحلي، بما في ذلك التراث الإنساني الفرنسي والإيبيري والأمريكولاتيني، حيث القدرة على التوسع والتوسيع الخيالي لتشخيص الواقع في واقعيّته أكثر من تشخيصه عن طريق التيمات، بالمعنى الذي يجعل واقعية هذه الرّواية" لا تكمن في نمط الحياة /أو الواقع الذي تعرضه، بل تكمن في طريقة عرضه إياه" [1]. لذا تطرح هذه الرّواية سؤالاً جوهريًا فنياً –سبق وطرحته يمنى العيد- يتعلّق بتطوير الكتابة الواقعيّة و هو: كيف للدّوال أن تتشكّل وتولّد نسق قولها (خطابها) حين تعيش المدلولات حالة الغرق والتكسّر والموت ؟.

استنادًا إلى هذا التأطير المنهجي والمعرفي، سأحاول كشف تمثّلات الحداثة، برصد الآليات الصياغيّة المتاحة وظيفيًا ودلاليًا، على اعتبار أنّ شعرية الرّواية لا تحدّد في ضبط هذه التفاعلات والانتقالات الافتراضية المُمكنة، بلفي كيفية اشتغالها الإجرائي والجماليّ، انطلاقًا من الرّؤية السّردية والتّشكيل الجمالي للبنيات الحكائيّة، بما يعني تحقيق الاتّساقيّة المحايثة، بين بنيات النّص وواقعه، حيث عمق الرؤية للذّات المُنتجة للسّرد الرّوائي وأصالتها من خلال نقل التجربة الإنسانيّة الحياتيّة من مجال الواقع المرئيّ إلى عالم الإبداع والجمال، وهو ما يُحيل إلى طرق ومسوغات جماليّة ودلاليّة يتقصاها الرّوائي لتشييد الرّواية الحداثية، التي تُراهن على تشكيل نسق من الآليات السّردية يمتاز بالتنوع الدّال على كفاءة السارد الاشتغاليّة وعلى مهارته في اختزال مسافة التّلقي بين النّص والمتلقي لتشريكه في عملية التأليف والتأويل واستنطاق المعاني والدلالات، بهدف تطعيم فعل الكتابة بوظائف التعالي النّصي المُركّبة، وما تحمله معها من تحويل وتمويه، بما يخدم مرونة الجنس الرّوائي، ويُعينه على التطوّر والتجدّد، ولهذا كلّه سأتناول ثلاثة آليات مترابطة ومتماسكة تشتغل في نص "حارسة الظلال "، أتوسم فيها الكشف عن نُظم تشكيل عوالم النّص ومكوناته الحداثية وهي :

- شعرية التّعالي النصي وآليات اشتغالها
- إستراتيجية التهجين الأجناسي والفنيّ
- الاختيارات السّردية ومظاهر اشتغال البنيات الحكائية

[1] - إيان واط : الواقعية والشكل الروائي ، ضمن الأدب والواقع ، مرجع سابق ، ص11.

4.- تمظهرات الاشتغال الحداثي وجماليته في نص "حارسة الظلال "

4.- 1: شعرية التعالي النصيّ وآليات اشتغالها

يُجمع الباحثون أنّ فعل الكتابة والسّرد الرّوائي يُمكّن الذّات المبدعة " من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها ولهويتها وإعادة تأويل تلقيها للإشكالات والمحن" [1]، وقد وجد واسيني الأعرج في محنة الجزائر بُلسمًا لمداواة جرح الذّات والرّوح بالإبداع ومجابهة الموت، وإعلان عن التشبث بالحياة والإصرار عليها في وجه عنف الظلام الذي خيّم على الجزائر التي انغلق عليها السّرد في نص"حارسة الظلال" بقول السارد/ الرّائي" من النافذة أطللت للمرة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني، من الزقة إلى السواد الغامق، تأملت مدينة الجزائر بواجهتها البحرية، امرأة عارية ومتدفقة بلذة، ثم فجأة اسودت كل ملامحها مثل الرماد، صارت كتلة من الرخاوة والقذارة والصمت والخديعة " [2] ، كما وجد واسيني الأعرج من المحنة، أيضاً، بؤرة يُمكنها أن تلّم شتات الواقع الجزائري المتشظي، رغبة في إنتاج دلالات جديدة في نسيج تخيلي مُطرز بالتلميح والتصريح والترميز لمد القارئ بالمجهول والمهمش من الحقائق عبر الفنّ كمخلّص ومطّهر ومناهض للهدم والتخريب وتحرير الذّات من القهر المسلّط عليها.

لذا يعلن الأعرج منذ مطلع النّص، على لسان السارد أنّه ينوي قصّ حكاية مختلفة عن كلّ ما روي له أو رواه للقارئ، فروايته كما يصفها" تستحق أنّ تقص بكلّ تفاصيلها لأنّها حتماً تختلف عن كلّ ما حكى لي أو رويته لكم قبل هذا الزمان " [3]، ويضيف في موضع آخر:" لا علاقة لما سأرويه بما سمعتموه ويثقل رؤوسكم " [4]، بما يعني أنّ الأعرج، خبّر ممارسات البحث الجمالي عن الحقيقة، وانزاح بهذا النّص- وبوعي إبداعيّ ومعرفيّ- عن الكتابات السائدة التي تصدت لمحنة الجزائر، والتي وصفها النّقاد والباحثون بـ " الاستعجالية "، حينما اكتفى كثير من الرّوائيين بـ" التمعّش" من مخلفات الأزمة، ولهثوا وراء الحدث، فانشغلوا بنقل جرائم الإرهاب ورصد الواقع وغفلوا عن الجانب الفنيّ والمتطلبات الجماليّة للجنس الرّوائي.

---

[1] - إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي /الجسد، الهوية، الآخر، مرجع سابق ، ص204.

[2] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق، ص238.

[3] - المصدر نفسه ، ص 12.

[4] - المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

ولمّا كان هدف المقاربة في هذا المستوى استقراء كيفية اشتغال نص"حارسة الظلال"على إستراتيجية التفاعل النصيّ، انطلاقاً من شبكة العلاقات التي يختزنها مفهوم التناص، والتي سبق تفصيلها، يُكمن إدراج، هذا الوعي النّقدي، في إحدى العلاقات وهي " النصية الواصفة Metatextualité "، باعتبارها علاقة نقديّة بامتياز، يطلق عليها نقاد الرّواية الفرنسية الجديدة "مصطلح" الشّكلنة formalisation" كمدخل لإنتاج خطاب الرّواية النقدي المحايث" [1]، وهو انخراط لصيرورة التشكّل النصي في إنتاج "الميتا سرد" يكرّس النّقد الذّاتي كمحور يوازي تشكل المعمار النّصي ويكشف لمجموعة من الأسئلة المرتبطة بفعل الكتابة. وهنا ينبغي التأكيد، أنّ ما يشغلني ليس رصد علاقات التفاعل النصيّ وترتيبها، بل استقراء أشكال النّص التركيبية ومظاهر اتّساعه ومهارة صنعته، ومدى التحامه بالواقع، بما في ذلك حواره مع النصوص السائدة لكتّاب آخرين ونصوص الكاتب السابقة،لتأسيس قواعد حداثية باستغلال طاقات مُغايرة لم يكن يلتفت إليها سابقاً. ولعلّ في استحضار" ظروف التّأليف واهتمامات المؤلفين في فترة زمنيّة محدّدة، أو اهتمامات المؤلف الواحد، ودورانها على قضايا بعينها، ودواعي التّأليف، وخطاب المقدمة، وما اختاره الناشر ليثبت على ظهر الكتاب، أو التعليقات الصحف وتقديمها للكتاب، وآراء المهتمين، ... كلّها مادة يُمكن أن تعتمدها القراءة التأويلية للنّص ومُصاحبه النصي، عبر استحضار هذه المكونات بشكل تقابليّ وتفاعليّ " [2].

لذا وجب التنويه، أنّ ما اختاره الناشر على ظهر" الكتاب /النّص يُمكن اعتباره مصاحباً نصيّا Paratexte، كأن نقرأ " لم يبق أمام حسيسين/ السارد إلاّ الكتابة للصراخ ... ويقول الرّوائي الكبير محمد ذيب: إنّ رواية حارسة الظلال قيمة أدبيّة لا تخذل قارئها من أول حرف إلى آخر كلمة" [3]، يصب في علاقة النصيّة الواصفة، ومن ثمّ، بالإمكان القول أنّ التعالي النصيّ بمختلف علاقاته - المتداخلة بحدودها المرنة،لا يُمكن مقاربته في كلّ النصوص بنفس الشاكلة والمحافظة على تعريفاتها بدقة، و لربّما ترتيبها وإخضاع النصوص لها. وبالتّالي، فالوقوف عند العلاقة الثانية النصيّة المصاحبة/ الموازية، التي تشمل ضمن ما تشمل

[1] - أخذا عن : محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، مرجع سابق، ص161.

[2] - محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التّشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص 22.

[3] - ينظر ظهر غلاف حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، منشورات الفضاء الحر (libre poche)، 2001 .

عليه من عتبات وعلى رأسها العنوان* لا يُغني الباحث أو القارئ عن النّظر في النّص ذاته، باعتباره غاية البحث الأساسية، ذلك أنّ " دور هذه العتبات لا يُمكن أن يكون بديلاً تاماً عن دور اللّقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها " [1].

صحيح أنّ العتبات مصاحبة للنّص، غير أنّ أهميتها لا تُمثل إلاّ مداخل تمكّن القارئ من العبور فضاء النّص، ولعلّ اهتمام الكتّابة الرّوائية في "حارسة الظلال" بالنّص الموازي، واعتبار البداية فاعليّة نصية تمثل اللّحظة التي يؤسّس فيها النّص اختلافه وتميّزه، علاوة على أنّها ذات جاذبية خاصة للقراءة وسحر التأويل، جعلت النّص يشتغل على العنوان، والعناوين الفرعية وفواتيح الفصول والإهداء و التصدير(الشاهد)، وصورة الغلاف، وانتشار مفعولها الجمالي والدّلالي والرّمزي على امتداد جسد النّص. ومعلوم أنّ لعبة استثمار مواجهة المتّلقي بهذه الإستراتيجية الخاصة تأخذ" أهميتها من خلال اشتراكها في بناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقّقها التخييلي " [2]، بالإضافة إلى بُعدها التأثيري، ممّا يؤدي إلى تعميق شهوة المتلقّي واستنفار كفاءته القرائيّة للعثور على إجابات تُثيرها النصوص المصاحبة بوجه عام .

على أيّة حال، فإنّ النّص المصاحب/ الموازي أصبح يؤسس لعالم نصي كلّي تتفاعل في داخله بنيات النّص عبر شبكة من التعالقات تهدف إلى فهم شامل ، وقد يفتح النّص له كلّ بواباته لخلق شعرية منفتحة، بعدما أصبحت العناوين والمقدمات والفواتح من

(*)- ما يشغلني في هذه المقاربة معرفة مظاهر تموضع أنماط التفاعل النصي ، وكيفية اشتغالها داخل المنظومة السردية على المستويين الحكائي والسردي ، خصوصا وأنّ عنوان هذه الرواية ، باعتباره عتبة مصاحبة مهمة للنص ، عرف تحولات بدءا من اللغة الفرنسية ، حيث نشر النص أوّل مرة في السياق الثقافي الفرنسي بعنوان " le ravin de la femme sauvage ، ويعني " منحدر السيدة المتوحشة " والذي نعثر على امتداداته في جسد النص السردي ، بينما عنوان حارسة الظلال في بادئ الأمر كان عنونا فرعيًا ، وقد سبق لواسيني الأعرج في إحدى حواراته تعليل تحولات العنوان ، كون " منحدر السيدة المتوحشة " بالنسبة للقارئ الجزائري ، مكان معلوم يحتلّ موقعا في الذاكرة الشعبة ، أما القارئ الفرنسي فلا يعلم عن ذلك المكان شيئا، لذلك فضّل الكاتب بالاتفاق مع الناشر الجمع بين العنوان المرجعي / الرئيسي " منحدر السيدة المتوحشة ، والفرعي حارسة الظلال ، وأصبح فيما بعد " حارسة الظلال / دون كيشوت في الجزائر " ، وهذا ما أربك المتلقي خاصة بعد ترجمتها إلى العربية في الجزائر بعنوان " منحدر السيدة المتوحشة ، ليتبن لي أن للعنوان قيمة تجارية ، وإن كانت لا تنفصل عن القيمة الإغرائية ، فهي تدفع فضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته مما دفع أحد الباحثين إلى اعتباره " رسالة سننية في حالة تسويق ، تنتج عن اللقاء بين ملفوظ روائي و ملفوظ إشهاري ، وفيه أساساً تتقاطع الأدبية والاجتماعية " –للمزيد ينظر: - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص ص 27- 28. كما ينظر : جمال بوطيب : العنوان في الرواية المغربية ، ضمن كتاب" الرّواية المغربية ، أسئلة الحداثة، مرجع سابق، ص 194.

[1] - حميد لحمداني : عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات في النقد ، المجلد 12، الجزء 46، ديسمبر 2002، ص 11.

[2] - عبد الفتاح الحجري: عتبات النص / البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء، ط1، 1996،ص 16.

الأعمدة التي يقوم عليها فعل الكتابة الحديثة في مستوى الإبداع والقراءة في آن ، بما يعني أنّ الظاهرة الأدبيّة ليست النّص فحسب، بل في العملية الإبداعية المصاحبة للنص – أيضًا- كون النّص بنية تنتج ضمن بنية نصية منتجة. ونص " حارسة الظلال" يكرّس هذا المنحى، حيث يشتغل على هذه الإستراتيجية، كقيمة شعريّة ومتعالية نصيّة ساهمت في بناء جسده ، ورسم إستراتيجية قرائيّة تأخذ بيد القارئ نحو طبقاته الداخليّة ، لتصير حداثة النّص من حداثة محيطه، وكلّ وما يوازيه ويُصاحبه، وبالنسبة لهذه المقاربة،لا تكتفي بتفكيك بنيّة النصوص المصاحبة دلاليًا لتلّمس كيفية إيحائها خارجيًا، أي في ذاتها، بل ستحاول تتبّع حضورها عبر مسار سرد الأحداث الرّوائيّة لوضع اليد على روابط التّواصل السّردي بينها وبين المكوّنات الحكائيّةللقبض على الخيط الرّحمي الذي يربطها بالحكاية " [1]. والغاية رصد كيفيّة اشتغال ذهن السّارد، وهو في خضم عرض الحكاية.

أ- عتبة العنوان :

يشكّل العنوان أحد أبرز مقومات النتاج الإبداعيّ، فهو المفتاح الإجرائي الذي ينفذ من خلاله المتلقي إلى عوالم المتن النصي ويتفاعل معه، و يتحلّى العنوان في النّص السّردي بمزايا متعدّدة، فبالإضافة على كونه عقد شعري بين الكاتب والكتابة، فهو عقد قرائي بينه وبين جمهور القراء، ليضع نفسه كعقد تجاري/ إشهاري بين الكاتب والناشر. ولئن أجمع دارسوا إستراتجية العنونة، أنّ العنوان أصبح بعدًا من أبعاد الشبكة النصيّة كونه مرآة مصغرة للنسيج النصي ، فإنّ وظيفته الأساسية التي تتأسس على التّسميّة والتعيين سرعان ما انفتحت مع التجريب الحداثي على وظائف أخرى "مستفيدة من الركام الكلاسيكي من جهة، ثم الوعي بأهمية العنوان ، وتغيراته من جهة ثانية " [2]، ومن جملة هذه الوظائف، الوظيفة الوصفية وتتعلّق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّن الكتاب أو بنوعه أو بهما معًا، فضلاً عن الوظيفة الإيحائيّة والتي تتصل بالوظيفة الإغرائيّة، باعتبار الأخيرة إستراتيجيّة قادرة على شد انتباه المتلقي وحمله على التواصل والاكتشاف، للإمساك بمكائد السرد

[1] - أحمد مرشد: الحداثة السّرديّة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 21.

[2] - شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1، 2005، ص19.

ومراوغاته، فالكشف عن أسرار عنونة النّص يعني كشفًا لطرائقه في البنيّة والأسلوب وكيفيات التدليل لعلامته" [1]، فكما لا يُمكن الفصل بين الجسد والرأس كذلك " لا يُمكن فصل العنوان عن النّص أو النّص عن العنوان في أيّة مقاربة تحاول فحص التشكيل الأدبيّ الذي ينطوي عليه الخطاب الأدبيّ، وفي أي مستوى من مستوياته " [2]. إذن، فما منزلة " حارسة الظلال عنوانًا لهذا النّص؟ وما وظيفته النصيّة، وما هي الوجوه الجماليّة التي يطل بها على القارئ، وما علاقته بالمكونات الحكائية؟ .

ينبني عنوان "حارسة الظلال" بمركب إضافي لاسمين هما **حارسة** مضافة إلى **الظلال** ، وهنا يتجلى شيء من الغرابة يتوّلد من بنية العنوان ودلالاته، حيث عدول الكلام عن معيار المألوف بالانقطاع المنطقي بين المضاف والمضاف إليه، فالحارسة هنا تحرس ظلالاً تتغيّر مواقعها لأنّها غير ثابتة، فالظل لا يكون إلاّ بوجود ضوء يُخفيه ، ومن ثمّ، فحضوره ملازم دوماً بحضور للضوء كضوء الشمس مثلاً، لذا فهذا التّعتيم والضبابيّة هو نوع من التعبير المصوّر، ويعني معاناة هذه الحارسة، بتحوّل فعل الحراسة من حماية إلى معاناة ومقاومة وحذر في انتظار المخلص/ حامل الشمس ، بما يدّل على أنّ الحارسة تخوض حرباً تراجيديّة ضد الظلال، حيث الصراع بين الخير والشر والحق والباطل، الظل والشمس. أمّا مجال العنوان على مستوى رؤية الكاتب وفي حيز المسرود الرّوائي ، فهوى عبارة عن خرافة تراثيّة شعبيّة أسطوريّة استعان بها الأعرج لضخ دلالة رمزيّة، وهذا ما يقرّ به واسيني بقوله:" بالنسبة لي منحدر السيدة المتوحشة مكان موجود في الجزائر العاصمة يأتي من فوق ويصل إلى تحت، كأنّه أسطورة من زمن الأتراك، ويقول بعض الرواة إنّها قصة حقيقية... وفي هذا المكان هناك امرأة تعيش لتحرس الظل، وكانت تتبع الظل.. مثل من يلعب الورق فتتبع حركة الظلال، وتقول لك ما سيحدث في الغيب، هي بين الحكيمة والعرافة " [3].

[1] - خالد حسين حسن: في نظرية العنوان/مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،منشورات التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، دط، 2007، ص303.

[2] - جميلة عبد الله العبيدي: عتبات الكتابة القصصية/دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، تموز للطباعة والنشر، دمشق،ط1، 2012، ص 18- 19.

[3] - كمال الرياحي : واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية /حور مع واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 45.

وحارسة الظلال في مدار حركة النّص السّردية تتداخل مع عدة شخصيات ممّا يحفز النشاط التأويلي للقارئ، لإنجاز ترهينات يكشف معها النّص انفتاحه الدّلالي، فهي مرة أسطورة " مسكينة أيتها السيدة المتوحشة، حارسة الظلال والأساطير .أيتها المنسية " [1]، وهي مرة ترتبط بذاكرة " حنا" جدة السّارد حسيسين " فمن خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة، أسطورة حارسة الظلال، امرأة بدون سن تنتظر منذ قرون ، بدون كلل ، لم تشخ أبدًا " [2]، وفي مرة ثالثة تتداخل مع شخصية "مايا"، فـ" مايا" على لسان السّارد دون كيشوت:" كانت جميلة، كلامها متزن ذكرتني بحنا وقصة المرأة التي لا هاجس لها إلا حماية الذاكرة من التلف والضياع ، تحتمي يوميا بالظلال حتى لا يراها الراؤون وتدفن حية، مايا مثل حنا، عندما تتكلم تتحول فجأة إلى حارسة الظلال وتبدأ في انتظار خوي حمو الذي يغطيها بالكلمات والدفء " [3]، وفي كلّ ذلك يبقى الغموض يحوم هذا العنوان رغم أنّه يحيل على استعارة للمكان والزّمن، أما أبعاده فلعلّ أبرزها نهوض الرّواية على متن حكائي مداره الفضائي مدينة الجزائر. التي أصبحت - في زمن المحنة- " مثل الضوء الهارب كلّما ظننا أنّنا كمشناه، تسّرب بسخرية من بين الأصابع " [4].

لهذا يضع الأعرج عنوانًا إضافياً يبدّد غموض العنوان الرئيسي فـ " دون كيشوت في الجزائر" يحمل دلالات قويّة، أبرزها الإحالة إلى جنس أدبي يتحرّك في السّرد الرّوائي وهو الرحلة، ولعلّ قراءة العنوان الفرعيّ في ضوء ما يشي به النّص من تفاعل نصي، تجعل القارئ يقف عند هذه الشخصية - وأقصد بها دون كيشوت - مرتبطة في الوعي الإنساني بالخسارة المؤكدة، ولكنّها تحمل في الوقت ذاته نوعاً من التحدي والمقاومة كقيم راسخة، ومن هنا جاء اشتغال الرّوائي على هذه الشخصية الرّمزية لأنّها " خاضت معركة خاسرة لأنها تقع خارج عصرها ولكنه دافع عما تبقى من قيّم النبل والفروسية حتى عند

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 12.

[2] - المصدر نفسه ، ص 155.

[3] - المصدر نفسه ، ص ص 207- 208.

[4] - المصدر نفسه ، ص 112.

انتفاء هذه الأخيرة " [1]، وهي المعركة نفسها التي خاضها كلّ من حسيسين و" فاسكيس دي سرفانتيس داميريا - ضد الظلال فوجود الثاني في الجزائر في سنوات الأزمة وأحداثها الدامية لتحقيق حلمه سيصطدم لا محالة بجملة من المتاعب.

مع العلم أنّ هذا الاسباني قدمه النّص كشخصية روائية و حفيد للرّوائي الإسباني الشهير"سرفانتيس" جاء للجزائر لتعقّب خطوات جده الذي كان قد أسره القراصنة العثمانيون وجاءوا به إلى الجزائر، يقول النّص:" كلّ شيئ ذهب مع الريح فجأة، إذ سقطت الفرقاطة المنتظرة بين أيدي القراصنة وأسر بحارتها وقبطانها وتم إخراج سرفانتيس وأصدقائه من مخبئهم كالفئران ليقادوا هذه المرة(ربما تقصد ليقتادوا)إلى الأشغال الشاقة في سجن حسين داي –آغا ولم يطلق سراحه في النهاية إلا في سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مئة إيكو ذهبية،إسبانية- منذ ذلك التاريخ سميت هذه المغارة بمغارة سرفانتيس" [2]. وهنا قد يتساءل القارئ: لماذا دون كيشوت؟ ولماذا رحلته؟ وما علاقتها بالسّارد حسيسين؟، وما هي هذه الصدف التي جمعتهما؟ بمعنى آخر، لماذا يستدعي واسيني الأعرج الآخر ويدخله إلى عالم جزائرنا العبثي والمجنون في تلك الظروف القاسية؟ لماذا كان دون كيشوت إسبانياً غربيًا؟ ولماذا كان حفيدًا مفترضًا لسرفانتيس؟، ومن ثمّ، فما علاقة"حارسة الظلال" برواية "دون كيشوت " لسرفانتيس، هل هي معارضة أم استمرار لها، أم الأمر يتعلّق بالتأصيل الرّوائي والسّردي في شجرة الإبداع الرّوائي بشكل عام؟.

لا يُخفي واسيني الأعرج، ولعه بهذا النّص الرّوائي السّردي [3]، حيث يرى نص رواية "دون كيشوت" دوماً نصاً حداثيًا، فمع هذا المبدع الذي منحته الجزائر فرصة كتابة أعظم نص في تاريخ السّرد الرّوائي، يُمكن فهم العالم ليس كحقيقة مطلقة، ولكن كحقائق نسبية متناقضة، إذ يقول الأعرج في هذا الصدّد " عندما أكتب اليوم عنه أومن

[1] - كمال الرياحي : واسيني الأعرج دون كيشوت الرّواية العربية /حور مع واسيني الأعرج، مرجع سابق ، 105.

[2] - واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 99.

[3] - يبدو أنّ تعلق واسيني الأعرج بنص " دون كيشوت " لسرفانتيس ، ينطلق من بعد ذاتي ، إذ يقول الأعرج :" لا تقتني أقدار القراءة بهذا الكاتب العظيم الذي سجن بالجزائر في القرن السادس عشر ، وأحببته في البداية لأنه تجرأ ودافع عن أجدادي الموريكسيين في كتبه ، على الرغم من تهديدات محاكم التفتيش المقدس ، قبل أن أغرق في نصه العميق دون كيخوتي الذي حدّد بعض ملمحي السردي في النهاية لأن آثاره كبيرة عليّ " – ينظر : سهام شراد ، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، منشورات بغدادي ، الجزائر ، ط1، 2014، ص 68.

وحيه فأنا أحاول أن أعيد ترتيب التّاريخ والمطالبة بحقّ إنسانيّ وحضاريّ كان لبلدي دور حاسم فيه، أطالب بالخمس سنوات التي قضاها سرفانتس في الجزائر والتي غيّرته ، فهي ليست ملكًا لإسبانيا وهذا ردّ على الّذين ينظرون إلى المعرفة بشروط ضيّقة " [1]. ولهذا، فإنّ استحضار تجربة سرفانتيس في الأسر في الجزائر بالذّات، ربما يوحي بأسر آخر يعانيه المواطن الجزائري داخل وطنه، كما عاشه حسيسين بطل الرّواية وساردها. ومن ثمّ ، يكمن القول أنّ عنوان هذا النّص السردي يتمتّع " بقيمة أساسية متدرجة بدءًا من تسمية النّص وتعيين محتواه، واقتضاء صلته بالمكونات الحكائية، وانتهاء بقدرته على كشف آليات اشتغال الرّوائي وبراعته في تشكيل المنظومة السّردية " [2] . كما أنّه - أي العنوان- لم يكن مجردًا من قصدية واسيني الأعرج، بل هو الذي جعله يشتغل على الخارج والداخل استنادًا على آلية التناص لتحقيق الرّغبة في توجيه اللّحمة الإبداعيّة.

ب.- صورة الغلاف / الأيقون البصري:

تشكّل الصورة/ اللّوحة التشكيلية لغة موازية للنّص السّردي، وتشير إلى جزء هام منه، فلوحة الغلاف " تمتلك حمولة معرفيّة تتوسّلها في الرموز والأيقونات، تؤثر في نفس المتلقي، وتومئ إلى أن النص الأدبي يتضمن حمولة معرفية أكثر مما هو في لوحة الغلاف ، وما موجود في هذه اللوحة لا يعدو أن يكون انعكاسا لما خفي منه " [3] ، ومن جملة الوظائف التي تؤديها: الوظيفة النسقية، وتتعلق بمكانة اللوحة وموقعها بالنسبة للنص الإبداعيّ، ومدى انسجامها مع العنوان والمضمون، كما تؤدي وظيفة جمالية تعكس الرؤية الفنية والجمالية وفق طريقتين: الأولى منفصلة عن النص، والثانية متفاعلة معه إذ تمارس دوراً نفسيًا إلهاميًا يمارسه المؤلف والناشر على المتلقي، بينما تأتي الوظيفة الدلالية لتمثل التواشج الباطني مع النص، وذلك ضمن مستويات مختلفة تتراوح بين المباشرة والترميز، وبين الخدعة البصرية والإيحاء الفني. وقد استعان نص"حارسة الظلال" بصورة وشحت غلاف الرّواية الخارجي، ولعلّ في هذا الاختيار التشكيلي ما يعني أنّ للصورة بنيتها الخاصة

[1] - كمال الرياحي : واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 107.

[2] - أحمد مرشد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 19.

[3] - سهام السامرّائي، العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط1، 2015، ص47.

فهي عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال وحركات، تشكل مجتمعة بنية دلاليّة، وانتقائها لا يكون عشوائيًا، وإنّما فعل مقصود يتنزّل في الكلمة المصورة أو التمثيل البصري. وإذا ما انتقلنا إلى مضمون النّص وتصفحنا طبقاته وحاولنا أن نجد خيوطًا تجمع بين اللّوحة المرسومة والمتن الحكائي، يُمكن القول إنّ معالجة واقع المحنة الجزائرية روائيًا، يفترض صورة امرأة بشعر أسود وعينين سوداويتين، تحمل في ذاتها صمتًا وسكونًا حالمين، وتنظر متأملة منظر الشمعة المتآكلة وضوؤها المتناثر في العتمة والظلال، وتضع هذه المرأة يدها على خدها الأيمن، أفلا تكون هذه السيدة هي حارسة الظلال والأساطير؟ .

يبدو أنّ أرضية غلاف رواية "حارسة الظلال " تتشكّل من كتلة سوداء، ما يعزز حضورها الوظيفي للدّلالة على سواد العشرية الأخيرة من القرن الماضي التي جعلت من الجزائر ركنًا مظلماً في تاريخها الحديث، تائهة في فضاء السراب و اللاجدوى، كما يأتي اللّون الأحمر بمسحته على الغلاف للدّلالة على النزيف الدموي الذي وضع الجزائر على حافة الهاوية والهلاك، بينما يُكمن قراءة البياض الذي تلبسه المرأة والمنبعث من الشمعة المحترقة على أنّه انتظار المنقذ، والغد المشرق والأمل المرتجى وكأنه تعلّق الحي بأهداب الأمل ولو كان سراباً من أجل البقاء حيًا " [1].

وكلّ هذا يعني أنّ واسيني الأعرج جسّد في رؤيته واقعا مرّا ووضعاً مؤلمًا يعيشه الإنسان الجزائري، بما يؤشر على أهميّة هذه العتبة لفهم النّص الإبداعيّ و يفسّر اهتمام الدّراسات النقديّة المعاصرة بها، لأنّ هذه العوالم التشكيلية / الصور الفنيّة الواقعية التي يلجأ إليها الرّوائي واسيني الأعرج ، هي في حقيقة الأمر أدوات تعبيريّة تُسعف على توفير مساحة فكرية و جماليّة، مع فتح النّص الأدبيّ على التعدّد التأويلي من خلال اللّغة الرّمزية/ الأيقونة التي تجعل الخطاب الرّوائي ينزاح عن التقريريّة المباشرة.

[1] - جعفر يايوش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 42.

ج.- الإهداء

شكّل الإهداء بوصفه نصًا موازياً وعتبة دالة حضورًا بارزًا في الخطاب العتباتي، إذ شغل حيزًا مهمًا في مجال اشتغال النقد الحديث إلى جانب نصوص موازية أخرى، ولاشك أنّ الإهداء تقيلد ثقافي عريق في مجال الكتابة الأدبيّة، نظراً" لأهمية وظائفه وتعالقاته النصيّة " [1]. ولا يخفى في هذا السياق، أنّ جيرار جنيت أفرد له فصلاً كاملاً في كتابه عتبات، وميز بين نمطين : إهداء الأثر وإهداء النسخة. وفي رواية "حارسة الظلال"، نقرأ:" الحبيبة الغالية نجاة، أيتها الجرح الصّامت، وحدك تعرفين كم أن الدنيا هشّة وقاسية " [2]. والحقّ فهذا الإهداء، وإن كان يكتنز صياغة لغوية مميزة والرؤيا الشاعرة، فإنّه يكاد يكون مجهولاً لدى القارئ، لذا فهو يؤدي وظيفة الإعلان، بما يُثبت علاقة ما بين الكاتب المهدي Dédicateur وصاحبة الاسم المهدي له Dédicataire، وهنا يمكن تصنيفه ضمن الإهداءات الخاصة، ويبدو تركيز الإهداء على كلمة " الصمت "، التي يتقاسمها المهدي والمهدي عليه ليس بريئا، كما لم يأتي بشكل اعتباطي، بقدر ما هو توريط للمتلقي في أتون لعبة الكتّابة ، حيث معاني الانكسار والحرقة والصمت ، وعند قراءة شذرة الإهداء هذه في ضوء المسار السّردي للنص، نقرأ في النّص : " سأحدثكم عن دون كيشوت ... وأترك لكم البقية ملء الفرغات البيضاء ، ونقاط الصّمت " [3] . وفي موضع آخر: " دعوني أوّلا انتهي من دفع هذا الصمت المفروض علىّ كالقيامة " [4] .

وبهذا يبدو الصّمت والخوف الذي راود السّارد، مرتبط بفعل الكتابة في علاقتها بالواقع وزمن المحن، أو على الأصح الجدوى من الكتابة أمام مسوخ الواقع وفجائعيته. ولعلّ في فعل المقاومة، عبر الكتابة بوصفها " رعشة الألم الخفية التي نخبئها عن الآخرين حتى لا يلمسوا حجم المأساة " [5]، ومن خلال الآلة الكاتبة كونها " الحضور الوحيد الذي يملأ الخوف

[1] - عبد الفتاح الحجري: عتبات النص، البنية والدلالة، مرجع سابق، ص 26.

[2] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق، ص 6.

[3] - المصدر نفسه ، ص ص 12- 13

[4] - المصدر نفسه ، ص 13.

[5] - المصدر نفسه ، ص 11.

المفجع " [1]، يُمكن فهم علاقة الكتابة بمعناها الرّامز لحرية التّعبير ومواجهة الصّمت المفروض على السّارد، وهو ما يؤسس لفعل السّرد والنّص كلّه، كما يتبيّن أنّ استدعاء شخصية الرّوائي سارفنتيس الذي كتب في زمن الهزائم ، ومن جهة ثانية إيراد اسم الجزائر بتوزيعه البصري المتقطع " ال....جـ....زا...ئـ...ر " ، ووصفها بمدينة " اللا معنى العظيمة، الطائر الحر، أيّتها المومس المعشوقة " [2]، حجتان قويتان على صعوبة الكلام، وإصرار السّارد/ الشخصية على تحطيم جدار الخوف، وهو عائق سببه عدم القدرة على التّعبير بعدما أفقدها الملثمون اللّسان وهدّدوها بالتصفيّة والتنكيل إن هي تحدثت، يقول السّارد " بلساني المقطوع وذكري المستأصل لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذكرني بخلوتي وعزلتي وخوفي " [3] ، فكانت الاستجابة الكتابة، لذلك فلعل هذا الإهداء لـ" نجاة" [4] شكّل أحد المحفزات المهمة للكتابة التي جاءت تشخيصاً لنظام التحوّلات، من خلال مساءلات كبرى اشتغل عليها النّص سرديًا على المستوى السردي و الحكائي، ويحدث ذلك من خلال تسليط الضوء على الوضع المزري للمعالم التاريخية والحضارية والثقافية في الجزائر، والتي شكّلت فيها مغارة سرفانتيس القسم الأكبر :" فكيف تتحول مزبلة إلى متحف يضم اللّوحة التذكارية لسرفانتيس؟ " [5] .

د. التّصدير

تعدّ عتبة التّصدير قيمة تداوليّة هامة تتجاوز قانون التركيب العفوي، أو اللامسؤول من قبل المؤلف، أو جهة الناشر، إلى رؤية شعرية تشعرنها، وتجعل منها مؤشرًا قرائيًا لا يُمكن تجاوزه، إذ تخلق هذه العتبة أفقًا قرائيًا مُثيرًا يحمل في طياته فضولاً يدفع بالقارئ إلى البحث لكشف ماهية التعالق بين عتبة التصدير والنص من جهة، وبين صاحب التصدير (المؤلف الحقيقي أو المفترض) للنص المقتبس، وبين مؤلف النص الذي يضمن نصه عتبة التصدير من جهة أخرى . والتصدير سياق نصي يتضمن مقولاً مأثوراً، قد يكون نثراً أو شعراً وقد يطول أو يقصر، ويؤتى به من عالمه الثقافي لتحليّة النّص و توشيحه وتعميقه

[1] - المصدر السابق، ص9.

[2] - المصدر نفسه ، ص 9.

[3] - المصدر نفسه ، ص11.

[4] - تبيّن لي في لقاء مع الرّوائي واسيني الأعرج ، أنّ نجاة هي فعلاً قريبة له ، وأنها شقيقة زوجته الشاعرة زينب الأعوج .

[5] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 64.

بجعله في سياق تداولي أكثر إغراء للقراءة، فهو كالشاهد يتأتي قريبًا من النّص وغالبًا ما يتموضع على الصفحة الأولى بعد الانتهاء من الإهداء إن وجد، لكن قبل المقدمة " [1]، ومن خصوصيات التصدير أنّه يكاد يُلخّص التجربة الأدبيّة لدى أصحابها وتبوح بها، رغم تموضعه خارج الحكاية. ومن جملة وظائفه، وظيفة التّعليق على العنوان والنّص، وهي بالنسبة للأوّل تعليقيّة بامتياز، مرة قطعيّة ومرة توضيحيّة، وبهذا المنطلق لا تبرر النّص، وإنّما تبرر عنوانه خصوصاً إذا كان مبنيًا على الافتراض أو التّلميح أو إعادة التشكيل، لذا فهي تقدم تعليقاً للثاني/النّص بتحديد دلالته مباشرة ، فضلاً عن وظيفة الكفالة أو الضمان الغير مباشر، وهنا يكون التصدير منحرفًا لأنّ الكاتب يوظفه من أجل صاحبه لتنعكس شهرة هذا الأخير على عمله، أما الوظيفة الرّابعة فهي وظيفة الحضور والغياب، وتعدّ هذه الوظيفة من أكثر الوظائف انحرافاً لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير فبحضوره وغيابه يدّل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي" [2]، وهنا يحذر جيرار جينيت من مغبة الاستعمال التّزييني للتصدير دون أن ينخرط وضعه في فعل ثقافي وحضاري.

وبناء على هذه الفاعلية الاشتغالية التي يمتاز بها التّصدير في تشكيل النّص، التفت واسيني الأعرج إليه في أغلب نصوصه السّردية، وفي رواية"حارسة الظلال" تستوقفنا مقولة للشاعر أبولينرApollinaire :" كأسي انكسرت مثل قعقعة عالية " [3]، على نحو يكشف عن وعي بنائي وجمالي ينأى بهذه العتبة لأن تكون محصورة بوظيفتها التزيينيّة أو الشهروية،لتغدو في النهاية مفصلاً بنائيًا هامًا في رؤية النّص. وهذا التّصدير مستدرج من الأدب الأوروبي غير الحكائي، وينهض على الصيغة الكليّة. وبحكم استباقه للحكاية، لا يُمكن فهمه إلاّ في ضوء قراءته في سياقه الأصلي، ثم مقاربته بالنّص الحاضن "حارسة الظلال " لاستجلاء العلاقات التي كونّها معه ، ذلك أنّ التّصدير/ الاستشهاد " يشكّل رباطًا فنيًا بين أكثر من حساسيّة أدبيّة، كما يمكن اعتباره وجهًا من أوجه التناص الذي يتّم بموجبه،

[1] - G .Genette. Seuils. Op.cit. P152.

[2] - عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص) منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2008، ص ص 111- 112.

[3] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 7.

تحويل مقاطع نصيّة متفرقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصي جديد، يضفي عليها طابع الاستمراريّة والتّلاحم ، إلى حدّ الاندماج في الفضاء النصي الحاضن " [1] .

ولعلّ المتتبّع، للمسار الفنيّ لأبولينير يجده " ينتسب إلى الحركة الطلائعيّة/ الحداثيّة في الشعر والفّن التشكيلي، ودافع عن تكعيبية بيكاسو وجورج براك، كما أنّه شارك في الحرب العالمية الأولى فأصيب بجرح كان سببًا في وفاته سنة 1918 " [2]، وإذا ما أُضفت سيرة سرفانتيس، يُمكن فهم العلائق القائمة بين أبولينير ودون كيشوت بطل سرفانتيس، وحسيسن بطل واسيني الأعرج في "حارسة الظلال" و أبولينير ودون كيشوت، والتي تلتقي جميعها في رفض الفّن التّقليدي والانتصار لكلّ ما هو طليعي حداثي، فضلاً عن النهاية لكلّ من دون كيشوت وأبولينير، والتي اتّسمت بالفشل والموت، أمّا "حسيسن " فلم يكن أفضل منهما حظاً، فقد كانت نهايته فقدان اللّسان والذكر، أي، فقدانه رمزية التّعبير والوجود وهو يصارع قوى الشر، ومن ثمّ، يُمكن القول أنّ هذا المصاحب النّصي لم يكن منفصلاً عن بنية النّص الرّوائي، بل هو" نواته المتولّدة منه بصفته كلاّ وخاضعا لمنطق الكليّة " [3]، لذلك انفتح على العنوان، كما انفتح على جسد النّص للدّلالة على مناخه الحكائي بما ينسجم مع أفقه، حيث التفجّع والمأساة، فضلاً عن إبراز خصائص الكتابة وبعض أساسيتها المحتملة، بما يعني كشف ملامح تصورات الرّوائي للفنّ وعلاقته بالمناخ الفنيّ والمعرفي العام .

هكذا حقّق التّصدير بهذا الاشتغال مستوى وظيفياً في التّرميز الحكائي، كما ساهم في ضبط مختصر للنّص الرّوائي، أي محاولة تقديم الحكاية فيه ملخّصة بدّقة وشمولية من خلال التّلميح لأفق الخيبة والفقدان، كقول السارد حسيسن " ما هذا العبث ؟... للأسف لا توجد منطقة وسطى للهرب من حالة العبث، لم أجد كلماتي ، كانت كلّها تنكسر في الأعماق ، مثل الأشجار التي أفرغها التآكل ، غمرني إحساس عميق بالعجز" [4]، وربما كانت مقصدية واسيني الأعرج من اختيار هذا التّصدير تأكيد المقصد الغائي للنّص وتشكيل

[1] - عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، مرجع سابق، ص 117.

[2] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق، ص 44.

[3] - ياسين النّصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، مرجع سابق، ص 15.

[4] - واسني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 122.

الحكاية التي استحضر فيها دون كيشوت انطلاقًا من العنوان الرئيس، وهذا دليل آخر على استمرار التواصل مع العنوان والحكاية عبر الوظيفة التكثيفيّة التي تمثّل أهم وظائف التّصدير قصد إنتاج خطاب راغب في أن يكون حداثياً ومتجدّدًا عبر الزّمان، بما في ذلك تصعيد حساسيّة المتلقي وتحقيق مبدأ الانسجام من خلال توجيه مسار القراءة .

ه- **فواتيح الفصول / العناوين الداخلية** les intertitres

تعتبر العناوين الدّاخلية " عناوين واصفة شارحة méta-titres لعنوانها الرئيسيّ، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي" [1]، فضلاً على أنّها عتبات نصيّة مصاحبة للنّص ومتواصلة معه سرديًا وحكائيًا، وهي لا تقّل شأنًا عن العنوان الرّئيسي/ الخارجيّ، وإن كانت أقلّ مقروئيّة منه، ومن أهم وظائفها تعيين الوحدة السّردية/ أو الفصل، التي عنونها من خلال تكثيفها وتفسيرها بفعل الإيحاء إلى جوهرها الحكائي، لذا تعد فواتيح الفصول جزءًا من إستراتجية النّص على مستوى التشكّل البنائي والتداول القرائي، لأنّها" تُثير العديد من الأسئلة التي تجعل منها مكونًا غير منفصل عن بقية مكونات النّص ومراتبه القولية " [2]، ومن ثمّ، فاختيارها من الرّوائي/ السارد لا تخلو من قصدية بنائيّة- جماليّة ودلاليّة كيفما كان الوضع الأجناسي للنّص، على اعتبار العلاقة التي تربطها بينها وبين العنوان الرئيسي من جهة، ومع الوحدة السردية التي تسيّجها على المستوى الحكائي والسردي من جهة ثانيّة ، لذلك ألاحظ أنّ الأعرج حين جزّء ورتّب روايته إلى ستة فصول ، أجده يُدرج كلّ فصل تحت عنوان : فجاء الفصل الأول بعنوان " **عائلة الخضر**" والثاني " **خراب الأمكنة**"، في حين جاء الفصل الثالث بعنوان " **ناس من تبن** "، أما الرابع فحمل عنوان " **العودة** "، وجاء الفصل الخامس بعنوان " **كورّدلّو دون كيشوت** " ، بينما جاء الفصل السادس والأخير بعنوان" **رائحة الخوف**" .

وهو ما يعني أنّنا أمام حركة اشتغال مكثّف للهندسة التشكيليّة للنّص، ولأنّ الشخصية الرّوائية ومجمل علاقتها المتحقّقة في زمان ومكان، و" القائمة على مستوى

[1] - عبد الحق بلعابد: عتبات ، مرجع سابق، ص 27.

[2] - عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص البنية والدلالة ، مرجع سابق، ص 19.

متخيّل يروم بنية شكل تكسبه فنيّته طابعه الحقيقي، وتشي جماليته بقيم منظوره "[1]، كانت أكثر المكونات الحكائية استحواذًا على صلة التواصل مع هذه العناوين، ويتّضح ذلك من خلال الجهد الذي بذله الرّوائي لإعادة بناء صيغة المضامين وتكثيف أهم ما جرى فيها من أحداث ووقائع وتلخيصها، وتسجيل أسماء شخصياتها والأدوار التي قامت بها والصعوبات التي واجهتها، وهي وإن اختلفت في درجة الشرح وإرباك القارئ، فإنّها أدت وظائف جمالية تقوم أساسًا على تلخيص الأحداث التي تشكل حكاية النّص بما في ذلك خلق الفضاء النصي للرّواية، وتوجيه القراءة للتّلقي، بالإضافة إلى غرس النّص في سياقه الواقعي والحضاري ، فليس ثمّة من علاقات مجانيّة يبنى بها النّص، وبخاصة تلك العلاقة النصيّة التي يتصادى فيها الدّاخل نصي مع الخارج، أو الخارج نصي مع الداخل في اندماج بنيوي يضمن للنصّ تماسكاً بنيوياً ودلالياً.

وللقبض عن طرائق اشتغال العناوين الدّاخلية في نص "حارسة الظلال "، يمكن الوقوف بالتمثيل على عنوان الفصل الأول " **عائلة الخضر** "

" **ويتحدث عن مغامرة حسيسن الغريبة التي احتفظ بالجزء المهم منها لنفسه حتى لا يثير الأحاسيس الرهيفة وغضب الآخرين ، أو بكل بساطة ، لأنه خاف من عملية اختطاف مدبرة ، كما يروي هذا الفصل قصة وصول دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس داميريا)إلى الأراضي التي زارها جده الأول ميغيل سرفانتيس قبل أن يندثر هذا الأخير ويتحول إلى تربة ، وانشداد دون كيشوت الطفولي إلى قصص حنا ، عاشقة الأشواق الأندلسية الضائعة** "[2] .

ويتبيّن من هذا النزوع الاشتغالي لمنظومة العنونة الداخليّة، أنّها نوع من التّفسير الاستباقيّ والشرح المضغوط، لإضاءة جوانب غامضة على مستوى المادة الحكائيّة المؤطرة للنّص، فنجد واسيني الأعرج في كتابة العناوين الدّاخليّة يحرص خط طباعي بارز ومختلف عن الخط الذي كتب به المتن الرّوائي، حيث جاءت الفقرات الاستهلالية بخط شديد السّواد،

[1] - يمنى العيد: الرواية العربية ، المتخيّل وبنيّته الفنيّة ، مرجع سابق ، ص 36.

[2] - واسيني الأعرج: حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 8.

ولعلّ في إبراز الكتابة بهذا الخط ، بقدر ما يعني أنّها تعمل على إنتاج شعريتها ، فإنّها ، كما يرى حميد لحمداني " لها وظيفة مهمة لأنّ الخط يثير انتباه القارئ إلى نقط محدّدة في الصفحة لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة كما يكتب أسماء الأبطال والأماكن بالخط السود لتركيز حضورها في ذهن القارئ " [1]، بما تستدعي من المتلقي أن يظل في حالة مستمرة من الاستقبال والتأويل، وتجعله يُدرك ملامح النزوع الجمالي في اشتغال السارد على العنونة ويكتشف أبعاد وعيه الذهني وهو في خضم عملية التخييل الرّوائي .

واللاّفت في إستراتيجية العنونة الدّاخلية، وإن كانت ترتبط بوحدات سردية/ فصول تحوي بدورها مقصدًا حكائيًا محدّداً، فإنّها جاءت على شكل عناوين رئيسة كـ " **عائلة الخضر**" في الفصل الأول و "**العودة** " للفصل الرابع و "**ناس من تبن** " في الفصل الثالث ، ثم تتبع بشرح مطول لتوضيح الوحدات السردية التي عنونتها، أو بالأحرى لتروي أحداثا، لتقوم بذلك بوظائف سردية تأخذ وظيفة الواشي الذي يفشي " أسرار الفصل لأنها تعترض حركة القراءة لتربك النظام الذي وضعه الرّاوي في سرد الأحداث، فتعتصر مادة الفصل الممتدة على عشرات الصفحات تلخيصًا مع وظيفتها الإستباقية التي تسبق وقوع الأحداث فتعلن عن حدوثها" [2] . مع العلم أنّ الاستباق تقنيّة سردية يقول عنها جيرار جينيت " كلّ مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوان حدوثها" [3]. وهنا يُمكن الحديث عن الوظيفة التشويقيّة لهذه العناوين، فهي بطابعها الاختزالي تحفز القارئ بهدف لولوج عوالم النّص مع إبقائه في حالة تحفزّ قرائي. فليس اعتباطا أنّ يشبه واسيني الأعرج عالم النّص الرّوائي بالغابة التي يحتاج السائر فيها " أن يضع خلفه حجرات حتى يتسنى له معرفة طريق العودة " [4] ، فتحميه تلك الإشارات من الضياع وتبعده عن خطر متاهات القراءة الخاطئة.

وجدير بالذكر أنّ العناوين الدّاخلية في الرّواية لم تكن بمنأى عن العنوان الخارجيّ من حيث مرجعياته التناصية، فطريقة صياغتها جاءت مطوّلة، تحاكي في أسلوبها الموروث

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3، 2000، ص 59.

[2] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 53.

[3] - G .Genette : Figure III .seuils .paris .1972.p282.

[4] - كمال الرياحي: واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 11.

السردي على غرار الكتب الدينية والتاريخية وغيرها من ذخائر التراث السّردي، بما يؤكد المنحى التأصيلي في تصييغ بنيتها النصيّة، كما جاءت على لسان سارد محايد ربّما هو الكاتب نفسه و ليس السّارد حسيسن أو دون كيشوت اللّذين تكفلا بسرد الحكاية ، فهي بذلك لا تخلو من قصدية تشكيلية وفنيّة يشاكس بها الرّوائي قارئه، حيث تعلن بعض العناوين عن أحداث ستقع في الوحدة السردية/ الفصل، ولكن السّارد يؤجلها إلى الفصل اللاّحق، مثلما نجد ذلك في الفصل الرابع " **العودة**" ، الذي وعد بتفاصيل قصة دون كيشوت مع سيدة الأنفاق: زريد الشيقة التي رواها له صديقه كباييرو" [1]، لكنّنا لا نطلع على هذه التفاصيل إلاّ في الفصل السادس من خلال كورديلو دون كيشوت الذي أرسله إلى حسيسن بعد أن غادر الجزائر وطلب منه سرده .

و- آلية التناص Intertextualité

في أفق هذه الآلية أصبح النّص بتعبير رولان بارت " نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة " [2]، و نص "حارسة الظلال" لا يكتفي بذاته، بل ينفتح على نصوص أخرى مجلوبة قصداً كنص" دون كيشوت " لسرفانتيس، و" كارمن " لميريماي، ونصوص من أدب أمريكا اللاتينيّة، أو متسربة في اللاوعي الرّوائي حلت في النسيج النصيّ، فمنحته من حمولتها التي امتصها أو تقاطع معها " عبر خبرة حاضرة وتفاعل مستمر منحت النّص إنتاجية عالية، ودفعت به إلى مناطق رؤيوية جديدة وخصيبة، تحوز قيمتها وعمقها من المجلوب، الذي يُصبح مجدولاً في نسيج النّص على نحو محكم وسلس " [3]، وهو الشيء الذي جعل من نص" حارسة الظلال" يجرّ معه أنساقًا شتى في لغته ومفرداته، وغبارًا من التاريخ الإبداعيّ، ممّا أمكن للأعرج من تشييد محكي روائي متعدّد العلامات والإشارات والرّموز، وذلك من خلال حضور إستراتيجية التناص في أرقى أشكالها، إذ جعلت الكتابة عملية تذكر ومحاورة و تبدى النّص " عملية واسعة للتذكّر " [4] بتعبير جوليا كريستيفا. ولعلّ قوة هذه الإستراتيجيّة هي التي

---

[1] - واسيني الأعرج: حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 144.

[2] - رولان بارت : موت المؤلف ، ضمن كتاب " هسهسة اللّغة "، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط1999،1، ص 80.

[3] - فاروق عبد الكريم دربالة : التناص الواعي شكوله وإشكاليا ته ، مجلة فصول ، ع63، ربيع شتاء2004، ص 307.

[4] - J.kristiva .cité par A .boureau : pour une sémiologie de l intertextualité .p48 - أخذا عن عبد اللطيف محفوظ: صيغ التمظهر الروائي ، منشورات المختبرات ، مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك ، الدار البيضاء ، ط1، 2011، ص 82.

دفعت برولان بارت إلى القول إنّ " الأدب ليس سوى نص واحد" [1]، وبهذا فإنّ الشّكل الواضح للتناص يكمن في استعمال نص ما في / بواسطة نص لاّحق .

وفي حالة نص "حارسة الظلال" نجد أنفسنا أمام اشتغالاً كبيراً للتوظيف التناصي، فمنذ العنوان - الفرعي- مرورًا بالجسد النصيّ، يقف القارئ (المُمكن) على مستويات مختلفة للظاهرة التناصيّة في بعدها البلاغي والاستعاري، حيث التعالق النّصي مع رواية " دون كيشوت " لسرفانتس التي شكلت علاقة خاصة قائمة على المعارضة والمحاورة والتفاعل، حيث ينهض نص "حارسة الظلال" على رأي أحد الباحثين " نصاً مناهضًا ومعرضاً وكتابة احتجاج على النّص السابق وكأنّ الكاتب يقارع الشخصيّة بالشخصيّة والحدث بالحدث والرّأي بالرّأي ، وهذا الأمر يعطي مشروعيّة فنيّة لعملية توظيف التراث أو استدعاء النصوص السّابقة " [2]، ويتجلى ذلك في مستويات كثيرة شكّلتها أنماط التناص المختلفة.

فعلى مستوى بناء الشخصيات فقد شكّلت لعبة التناص خلفية لتشكّل النّص في حدّ ذاته، بحكم أنّ استدعاء الصحفي الإسباني فاكسيس داميريا الذي زار الجزائر، يُلفت الانتباه من العنوان الفرعي للنّص " دون كيشوت في الجزائر"، بما يؤشر على التناص الصريح مع رواية "دون كيشوت" لسرفانتيس، خصوصاً بعد عمليّة التحويل الاسمي وذوبان شخصيّة الصحفي في شخصية دون كيشوت نفسه، كأن نقرأ في الحوار الذي دار - عند أول لقاء- بين حسيسن وهذا الصحفي القادم من إسبانيا:" أنا ... الحقيقة ... يسمي فاكسيس دي سرفانتيس داميريا ... لكن كل الناس يسمون أنا دون كيشوت ... هم يجدون شبها كبيراً بيني وبين الشخصية التي ابتدعها جدي الأول ميغال دي سرفانتيس ... بإمكانكم تسمون أنا دون كيشوت ... أسهل .

- أهلا وسهلا يا دون كيشوت ، تفضل أرجوك، يمكنك أن تتحدث بالإسبانية ، لا يوجد أي مشكل فهي لغتي الثانية .

- Muny bien ... أنحدر من عائلة الكاتب الكبير ميغال دي سرفانتيس ، وأنا هنا في مهمة إنجاز مشروع حياتي .

---

[1] - Roland Barthes :s/z. ed seuil .Paris .1970 .p19.

[2] - ينظر: كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق، ص 140.

- لم أكن قادراً على تصوّر الشخص الذي أمامي، غير دون كيشوت دي لامنشا ، في حالة يرثى لها ، وهو يئن من جرحات حرب خاضها بدون هوادة ضد خيبات الدنيا وهو يقص على صانشو دي بانصا ، أقرب أصديقائه ، مأساته اللامنتاهية : ياصشو العزيز ، لقد سمعت الناس يقولون دائما ، أنّ من يكرم اللئيم كمن ينثر ماء في بحر ، لو كنت استمعت إلى نصائحك لتفاديت اليوم كل المزالق " [1] .

هكذا تظهر مظاهر التشابه بين الشخصية الرّوائية في " حارسة الظلال " والشخصية الرّوائية في " دون كيشوت "، الذي يحيل بشكل قوي على دافع استحضار النّص السابق في النّص اللاّحق، على أنّ هذا التناصا أجده يُهيمن على المنظومة السرديّة في شكل معارضة شخصيات أخرى كشخصية "مايا " التي جاءت كبديلة لـ"زريد" يقول السارد الثاني /دون كيشوت :" عندما نزعوا الغطاء من على عيني، أول شخص ملأ عينيّ، امرأة بوجه مريح، شابة في مقتبل العمر، تتوسط شرطيين يرتديان الأزرق، تلقائياً ذكرتني بزريد الموريكسية التي سحرت جدي من على سطيحة السجن " [2].

وهنا أشير، أنّ الفصل الخامس الموسوم بـ" كوردلّو دون كيشوت " انفرد باشتغال التناص من خلال استحضار الحفيد/ دون كيشوت، الذي جاء للبحث عن آثار جده /سيرة سرفانتيس، حين أقحم السّارد يومياته وهو في رحلته إلى الجزائر التي قادته إلى بعض الأماكن التي سبق لسرفانتيس أن حلّ بها أسيراً كالمكان المسمى "زفرة سرفانتيس الأخيرة "، كأن نقرأ في النّص" أنظر هي هناك، هل ترى أسراب النوارس التي لا تغادر هذه الأمكنة لا صيفا ولا شتاء؟ بهذا المكان اعترض القراصنة الأتراك سفينة لوصولاي le soleil،التي كان جدك على متنها" [3] ، كما نجد تناص آخر متعلّق بأسر سرفانتيس اقتطعه السّارد/ دون كيشوت من الفصل الأربعين، والذي وسمه المؤلف بـ " تلاوة تاريخ الأسير " [4] راويًا فيه قصة سقوطه في الأسر على لسان رجل آخر :" هذه المدينة الخليط من الجنون والسحر والفوضى لم

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص ص 24- 25.

[2] - المصدر نفسه ، ص 190.

[3] - المصدر نفسه ، ص 164.

[4] - ينظر: ميقال دي ثربانتس، دون كيخوته، تر: عبد الرحمن بدوي، دار المدى ، دمشق، 2002، الجزء الثاني ، ص 68.

تعد بالنسبة إليه إلاّ تلك السوق الواسعة لبيع وشراء العبيد، مازالت تطن في رأسي وقلبي صراخاته في هذه الأمكنة الحزينة وجمله التي خرجت من فمه الناشت، وظل يكررها على مسمع الذين اقتفوا آثاره كنت من بين الأسرى الصالحين للمقايضة لأنهم عندما عرفوا بأني كنت عسكريا مهما ، وعلى الرغم من تأكيدي بأني بدون قيمة كبيرة ولا أموال لي ... وضعوني في القيد كدلالة على صلاحيتي للمقايضة أكثر من كوني أسيراً موجوداً داخل سجن للأشغال الشاقة مع عدد من الناس في نفس وضعيتي" [1] .

أخلص بالقول أنّ رواية " دون كيشوت " لسرفانتيس استحوذت على البنيات النصيّة بشكل مُعلن في نوع من المحاكاة على مستويات عدة، أبرزها أهداف الكتابة ودوافعها، بكسر السّائد السّردي لاجتراح كتابة جديدة، فضلاً عن محاكاة البنيّة والأسلوب، حيث احتفى نص "حارسة الظلال" بالمصاحبات النصيّة، فقسّم الأعرج نصه إلى فصول تتقدمها عناوين مطوّلة، وهو التّقسيم الذي سبق وأن اعتمده سرفانتيس في روايته الشهيرة " دون كيشوت "، على أنّ الأعرج مشهود له بالتأصيل السردي واستلهامه للتراث العربي، ممّا قد يبعد هذه الفرضية، غير أنّ العنوان الفرعي للنّص الموسوم بـ" دون كيشوت في الجزائر" يرجح نيّة المحاكاة بما في ذلك البعد الإنتاجي للنّص.

ولعلّ من أهم العلامات الدّالة على عمق إستراتيجية التناص في " حارسة الظلال " هي المحاكاة الساخرة/ السخرية، باعتبارها إحدى الأساليب المميزة لرّواية دون كيشوت ، ويبدو أنّ واسيني الأعرج وظف هذا الأسلوب بشكل مكثّف باستدعاء جملة من التشبيهات الغريبة والمضحكة تثير الاشمئزاز والسخرية، وتوسلها السّارد لنقد ممارسات خاطئة وفضح وتعرية الواقع المعيش،لتغدو بذلك شكلاً من أشكال مقاومة الرداءة والقبح في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، أو لتشخيص الملامح الجسدية للشخصيات المشاركة في سرد الحكاية على سبيل المفارقة والتهكم مستعيناً بتقنية تكبير المنظر السينمائية والتي تعد - حسب كمال الرياحي - أهم خصائص الكتابة عند أستورياس، وقد استعملها السّارد المثقف هنا لمواجهة

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص174.

قمع السلطة وجهلها، لتكون بمثابة ضوء شمعة يكسّر سديمية الواقع اليومي " [1] ، ونمثل لذلك ببعض المقاطع لتبيان كيفية اشتغال مكوّن السخرية فيها :

- عن دون كيشوت في أول لقاء معه ← " الذي شغلني أكثر عيناه الصغيرتان اللتان تشبهان عيني ديك " [2]

- عن سي وهيب وزير الثقافة ←" عدل شفيق سرواله الذي نزل تحت بطنه المنتفخ وضبط هندامه " [3].

- عن سائق سيارة الأجرة ← " ضحك بنوع من السخرية حتى برزت أسنانه الأمامية المكسورة وأطلّ بينها رأس لسان رقيق كلسان أفعى " [4] .

- عن زكي الموظف في مديرية الأمن ←" كان غارقا في أوراقه ، لا تظهر إلا صلعته التي كان ينكسر عليها الضوء العمودي النازل من السقف ، لا أفهم لماذا قصيرو القامة يصرون دائما على المكاتب التي تتجاوزهم " [5].

ولأنّ السّخرية ثيمة سرديّة استلهمها الأدباء كما الفنّانون في أعمالهم الإبداعيّة، فإنّها تقدّم السّلوى والعزاء في غياب فاعليات العقل في ظل تغوّل الواقع والأزمات الإنسانيّة من قلق ويأس وانكسار، لذا فاشتغال السّخرية في نص " حارسة الظلال"، وإن تعدّدت بين السخرية اللفظيّة وسخرية الموقف، فإنّها لم ترقى إلى أسلوب الهزل والضحك الذي عبر عنه حسيسن بقوله:" خلّينا نضحك شوية، الضحك هو الحل الوحيد لمواجهة هذه التأزمات اليومية المحيطة بنا " [6]، بحكم أنّ النص تحرّك في فضاءات قاتمة حيث فقدان الهوية والحرب والموت والفاجعة، لذا استهدفت بعض الظواهر السلبية المتفشية في الواقع الاجتماعي وخاصة خطاب السلطة، كما هو الشأن في هذا المقطع المتعلق بالوزير سي وهيب، الذي قدّم تدخلاً بمناسبة زيارة الضيف الإسباني:" في هذا الزّمن الصعب المليء بالضغينة والأحقاد وحدها الثقافة

---

[1] - ينظر : كمال الرياحي ، من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج –الموقع الإليكتروني: http :diwanelarab.com

[2] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 24.

[3] - المصدر نفسه ، ص 75.

[4] - المصدر نفسه ، ص 142.

[5] - المصدر نفسه ، ص 122.

[6] - المصدر نفسه، ص 140.

تستطيع أن تقرب بين الشعوب... دون كيشوت قام بدوره تجاه الإنسانية وبقي علينا إتمام البقية ... صحيح أنّه إسباني ولكنّه جزائري بشكل ما من الأشكال، ونطالب بحقنا فيه، فقد صار ملكاً للإنسانية ... التاريخ فرض على سرفانتيس النزول في هذه الراضي العريقة لحظة الألم و في زمن الحيرة ونفس التاريخ أبى إلاّ أن يرجع له كرامته كما كرم حضوره مدينتا من خلال كتابه المذهل الذي دمّر تقاليد الكتابة المتهالكة ...أظن أنّ مدينة الجزائر أثرت بشكل عميق في صديقنا وضيفنا سرفانتيس" [1]، ممّا جعل السارد حسيسن يُبدى تعجبه "صعب عليا تصديق ما كنت أسمعه، أيعقل أن يكون المتكلم سي وهيب ؟ " [2].

وتتجلى السخرية في هذا الملفوظ في التركيز على المفارقة بين الظاهر/ كلام سي وهيب أمام الحضور والباطن/ النفاق والجشع ، وخاصة ممارسته اتجاه معالم الثقافة /مغارة سرفانتيس التي من المفروض أن تكون معلماً سياحيًا وهي في حقيقة الأمر مزبلة. وبذلك تغدو ممارسة الكذب سخرية من الذات والآخر معًا، على أنّ حسيسن كطرف أساسي في هذا التواصل السخري، يبدي تعجبه، عوض الإفصاح بالحقيقة. ولعلّ تشغيل السخرية يندرج ضمن جهود الكتابة السّردية في تنويع صيغها وتلوين بنية النّص اللّغوية والدّلالية، ويتجلى نزوعها الحداثي في التقاطها العفوي لمفارقات الواقع المرجعي على نحو موضوعي يجعلها غير مقصودة بذاتها، فتمنح للشخصيات فرصة تعميق الوعي بذاتها ومحيطها، وتساهم في تعدد الأصوات، وتنسيب الأشياء، ومن ثم تنخرط في حركة السّرد كإحدى الوسائط المُمكنة لكشف سر الشخصيات و مفارقات وعيها بواقعها.

ولأنّ القراءة التناصيّة تبقى رهينة القارئ ومعارفه لاكتشاف أسرار اللّعبة الرّوائية بتعرية النصوص الغائبة التي اشتغل عليها الرّوائي بطريقة لاواعية أو لم يصرح بها الرّوائي، فإنّ "حارسة الظلال" زاوجت بين التضمين بأبسط معانيه و التناص بوظائفه اللّعبية المركّبة، فاحتفى النسيج النصيّ بمجموعة من العلاقات الواصلة مع نصوص أخرى des testes cités استحضرت دلالتها الرّمزية والحضارية، كرواية" كارمن" لبروسباي ميريماي، التي استحضر من خلالها بطلة الرّواية حين تحدث السّارد عن جدته العاشقة لوردة الكاسي الحمراء، وأصيب

[1] - المصدر السابق، ص 44- 45.

[2] - المصدر نفسه، ص 45

بعدوى هذا العشق الذي أصبح أحد طقوسه اليومية، فيقول :" الكاسي هي وردة كارمن، لا غرابة في الأمر، كارمن هذه الروح النائمة بشراستها وهدوئها في الأعماق، الله غالب واش ندير مع ساحرة من ورق، هي استنساخ مجنون لامرأة أندلسية أحببتها حتى صارت مرضي المستعصي" [1]، لذلك فإنّ تعلّق السارد/ حسيسن بـ"كارمن" يعود إلى وحدة الأصل الموريكسي، إذ يقول:" هي قريبتي لأنّي مثلها منحدر من مكتبي موريكسي وجد نفسه ذات يوم حزين مجبراً على ترك أرضه وجنته الأندلسية ومدينته غرناطة" [2]، فالسّارد هنا مُغرم بكارمن الغجرية لعشقها الحرية، واشتراكهما معاً في واقع التّيه والحرمان، فضلاً عن صفة التمرّد لأنّهما يهددان سكونيّة الواقع. وفي هذا تكمن رمزية وردة الكاسي التي يغامر حسيسن بحياته كلّ صباح من أجل الحصول عليها من شارع الموت في الحرية التي يتمسّك بها، وفي الهوية الضائعة والذاكرة الثقافيّة المهدّدة بالتلاشي، والتي تحرص الجدة "حنا " على الحفاظ عليها. بيد أنّ حضور رواية "كارمن" في نص "حارسة الظلال " الذي جعل من رواية "دون كيشوت" عموده الفقري، يكشف عن اختيارات فنيّة تسوّغها مكانة النّصين في الأدب العالميّ، وصلتهما بقضايا الحرية والهوية، وهي أهم الأسئلة التي يتصدى لها هذا النّص السردي .

واللاّفت أيضاً، أنّ واسيني الأعرج لم يكتفي بالنصوص الغربيّة فقد عرّج نحو رواية أمريكا اللاتينيّة، فعنوان الفصل الثالث " ناس من تبن " استلهمه من رواية للكاتب القواتيمالي " أستورياس" عنوانها " ناس من ذرة Homme de mais" [3]، التي اعتبرت علامة بارزة في أدب أمريكا اللاتينيّة بانشغالها بالحضارة الهندية البائدة، وأرى أن استدعاء الأعرج لهذا النّص لم يكن عبثًا، بل ليبني نمطه المميّز القائم على دلالة القمع والتسلّط والقهر، بالنّظر إلى " ذلك الشبه بين الحكم الديكتاتوري في قواتيمالا مع الديكتاتر كابريرا والحكم الشمولي لبني كلبون – كما يسميهم واسيني الأعرج في الجزائر والّذين خدمتهم الصدف فاستولوا على السّلطة وخربوا البلاد " [4].

---

[1] - المصدر السابق ، ص 18.

[2] - المصدر نفسه ، ص 19.

[3] - ينظر : كمال الرياحي ، من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج ، مرجع سابق ، وموقع محدّد.

[4] - المرجع نفسه ، والموقع نفسه .

وبهذا يحاكم واسيني الأعرج في نص"حارسة الظلال" الزّمن والمكان في تحوّلاتهما الفجائعيّة، حيث نقف على تشكيل نمطًا خاصًا بعالم الواقع الجزائري الذي تحكي عنه الرّواية، وهو زمن المحنة الذي لا يختلف عن زمن الديكتاتوريات وزمن الإنكشاريّة، بما يعنى استمرار القمع وإظهار حركة الزّمن كحركة تكرارية مُغلقة على ذاتها قصد إعادة إنتاج الزّمن التاريخي ذاته، أي تكراره في ظل الدكتاتورية الحاكمة" [1] . لذا تتجلى الكتابة في "حارسة الظلال" سرد تخييلي يُشكل ملتقى روافد متعّددة لأجل اجتراح شعرية المختلف . ولعلّ إفادة واسيني الأعرج من التراث واستعارته لتقنيات من آداب غربيّة أخرى وإقامته لعلاقات تفاعليّة بطريقة واعية أو غير واعية لا يُعيب نصه إذا ما ثبت الأخذ منها، بقدر ما يدّل على اشتغال حداثي يبحث عن تميّز نمط به، يُغني مادته الرّوائية ويجذّر الوفاء الفنيّ للجنس الرّوائي، ذلك أنّ الأنماط الرّوائية والتقنيات باعتبارها مفاهيم وقواعد، هي إرث كونيّ مشترك مادام التناص هو " القدر الأبدي للكتابة " [2]. فالمسألة ليست في الإفادة من هذا الإرث بل في صياغة جديدة تعيد إنتاج ما يُؤخذ من هذا الإرث وتميّزه في التجربة الخاصة وعلى دفع القارئ للوعي بها.

[1] - يمنى العيد: فن الرواية العربية، مرجع سابق، ص 12.

[2] - خالد حسين حسين: في نظرية العنوان/مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجم والنشر، دمشق، دط، 2007.ص 139.

4.- 2. شعرية التهجين الأجناسيّ والفنيّ

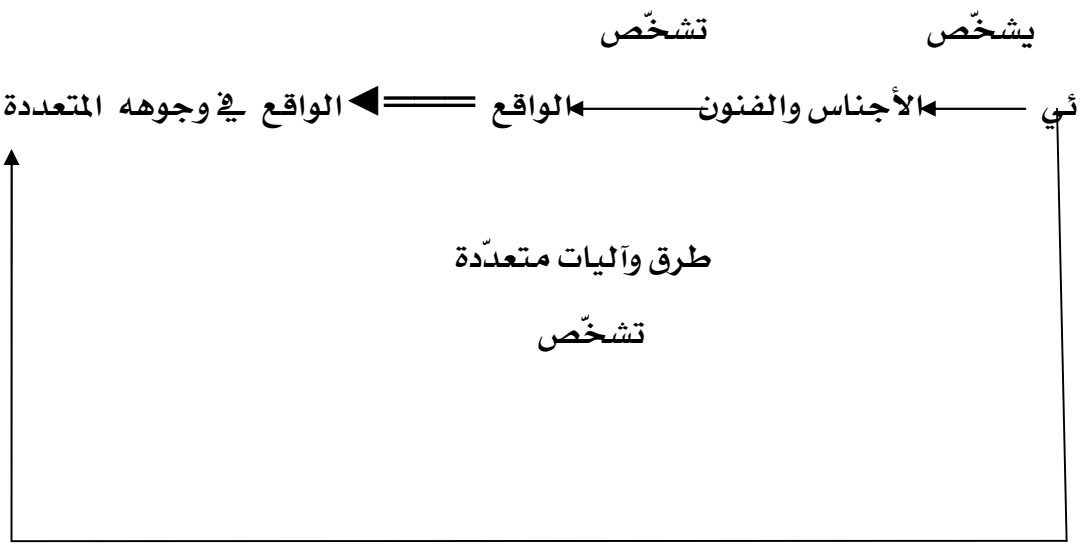
لا تنحصر رؤية واسيني الأعرج الإبداعيّة في نص" حارسة الظلال" في انفتاح النّص في حدود التناص أو التعالي النّصي أو غيرها من المفاهيم التي سبق الوقوف عندها، بل تتجاوزها إلى غيرها من العلاقات النصيّة الأخرى كالأجناس الموازية للأدب،الذي تحدّث عنها كريزنسكي [1]، و الميتاحكائي أو وعي الكتابة بذاتها، وغيرها من المفاهيم والتصوّرات التي تؤكد تعدّدية النّص الرّوائي وانفتاحه على أجناس وفنون مختلفة. وهو انفتاح يتفكّك فيه السّرد والخطاب معًا ، و يتشظى الحكي وينفجر التركيب وتتعدّد الدّلالة. ففي الاختراقات الدّاخليّة التي تمسّ جسد النّص يغادر هذا الأخير انغلاقيته ، ويتجاوز أحاديته نحو التوغل في طبقات الفني والجمالي ، ممّا يؤهله إلى الارتقاء إلى مرتبة النصوص الحداثية التي تسمد فرادتها من تعقّد بنيتها وتلوّن أنسجتها، وتتّصل اتصالاً وثيقًا بالصنعة الرّوائية ومستلزماتها من أجل بناء الحكاية، أي، من الكيفية/الرؤية الفنيّة التي توظف بها تقنيات آليات أنماط وأجناس أدبية وغير أدبيّة، والتي تحولت بقوة حضورها إلى تقنيات في الكتابة الرّوائية في هذا النّص .

ويبدو لي، أنّ الكتابة السردية في رواية "حارسة الظلال " تتنزّل ضمن الكتابة "العبر نوعيّة " التي تمزج في أحشاءها أنماط وأجناس أدبيّة وفنون وألوان من التراث العربيّ والعالمي، بتوّسل " التطريس palimpsestes" وحيّل أسلوبية وفنيّة، حيث ترتكز في مجملها على هاجس الكولاج الرّوائي والمونتاج السنيمائي في تنضيد النّص السّردي وتوسيع مستويات الحكاية الإطار، فعنصر الحكي موزع بين عدة أساليب فنيّة وبنيات جمالية متداخلة ساهمت في تثوير بنيات النّص وتكثيف دلالاته وفتحها على التيه والتأويل ، بالنظر إلى تلاشي المكوّن الرّوائي وتوّزعه بين أجناس أدبيّة وفنون متخلّلة تتحاور وتتبادل الزخارف الفنيّة بأشكال متعددة، ممّا أمكن لنص" حارسة الظلال " أن يمارس فعلين، في الحد الأدنى، على الأجناس والفنون التي تضمنها: فعل أوّل يتّصل بطبيعة هذه الأجناس والفنون ، وثاني يتّصل بعلاقة النّص الرّوائي

---

[1] - يقدم كريزنسكي خمسة أنواع للتناص وهي : 1- العلاقة التي تعكس دلالة الانزياح لرواية متميزة بالنسبة لنموذج روائي ، يدركه الوعي كنموذج تقليدي ، عصري، طبيعي ...2- ذكر مؤلفات أدبية ، فلسفية ، شعرية ، فقرات لعلماء اجتماع ويسميها 3.les textes cités- نقل إحالات على نصوص فنية أخرى ، موسيقى ، مسرحية ....4- موضعة ميتا- نص فلسفي ينتج لعبا علائقيا مع نص الرواية .5- التأسيس المفتوح أو الضمني لعلاقات جدلية بين نص روائي والكلية الجدلية للنصوص الروائية –ينظر في هذا الصدد : Vladimir Krasinski :carrefours de signes. Op.cit.p39.

بمرجعيّته. وقد عمل هذا الاشتغال على تدمير حاجز الأجناس، لتمكين النّص السّردي من تشخيص واقع المحنة الجزائريّة بكلّ أبعادها وعمقها رغم أنّها تظهر للنّاظر المستعجل مفارقة، ذلك أنّ الرّواية حسب باختين " تلجأ إلى تلك الأجناس والفنون والثقافة والمعرفة على اعتبار أنّها أشكال مشيّدة من الواقع " [1] . ويّمكن توضيح ذلك في الرسم البياني الآتي :



ضمن هذه الإستراتيجية، جنح نص "حارسة الظلال " إلى استثمار صيغ وأنماط وأشكال أجناس أدبيّة وفنيّة كالرّحلة، والأسطورة، واليوميات، والسيرة، والصحف، والأغاني الشعبية، والفنون التشكيلية كالنحت/ اللّوحات التذكارية، والسينما، أفرزت كلّها تهجينًا استيتيقيًا، وحوارية مشيّدة على التنوع اللّساني على مستوى التشكّل السّردي، ممّا أمكن للنص الرّوائي أن يؤسس وحدة عضوية وفنيّة منسجمة في تنافر مكوناتها انعكست على العلاقة بين الشكل والمضمون، حيث لم تدخل هذه الأجناس والفنون بكلّ ثقلها وتميزها اللّغوي والفنيّ، بل أُقحمت في النّص في سياقات منغلقة حولها التّخييل الرّوائي إلى إشارة تخدم المنظومة السّردية بامتصاص آلياتها في اتجاه اكتساب خصائص بنيويّة ودلاليّة جديدة. نلتقي في هذا المستوى بالصحف المتمثلة في الخبر والمقال والإعلان والخطابات السياسية التي طغت على النّص الرّوائي لا تخلق أي اختلاف في وتيرة اللّغة السردية بدخولها في نسق تخييلي جديد، وبذلك فقد لا يميّز القارئ النّص الصحفي من الأدبي السّردي، إلاّ من خلال السّارد الذي يُعلن أنّه

[1] - ميخائيل باختين : الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق، ص 89.

بصدد قراءة صحيفة أو تذكر مقال كأن نقرأ:" احتفظت بمقالة بختي الأخيرة التي فضح فيها تلاعبات الأدوية.. حفظتها من كثرة قراءتي لها من أجل فهم ماكنة الموت هذه " [1] .

والحقّ، فإنّ واسيني الأعرج استطاع عبر اتّكاءه على الخبر الصحفيّ في تحقيق معادلة الإخبار والإمتاع في آن، فالأخبار التي أوردها الرّوائي في نصه هي أخبار توثق للواقع الجزائري ولحركة المجتمع من خلال رصد لجرائم الإرهاب، كأن نقرأ هذا المقطع الذي قرأه السارد حسيسن لضيفه دون كيشوت " اسمع هذا الخبر الصحفي: وبحركة آلية قدمت له الجريدة، قرأ بصوت مسموع وشددت بعده على بعض المقاطع الحساسة: اغتيلت ذبحاً السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة .في ليلة الأربعاء إلى الخميس، اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37سنة" [2]. إنّ الأمر يتعلّق بخلق علاقة حوارية بين المكونات التيمية للخطابين الرّوائي والتوثيقي المرتبط بالواقع المرجعي، فمن ناحية يعمل على تضمين حكايات جانبيّة تُغني المسعى الرّوائي الذي يرصد حالة الهلع التي تجتاح الجزائر، والمخاطر التي تنتظر زائرها دون كيشوت، ومن ناحية أخرى يلحقه بألاعيب السّرد الرّوائي، حيث يخرج الخبر الصحفي باعتباره وثيقة إلى أسلوب كتابة، بحكم أنّ السارد يجرد النّص الصحفي من لواحقه كموقع الصدور وعنوان الصحيفة وتاريخها. ومن ثمّ يتم، الانتقال من توثيق تسجيلي يوهم بالحقائقية والواقعيّة إلى خطاب تخييلي يشخّص المأساة التي تعيشها الذوات في واقع تحكمه حكايا القهر والتسلّط والقمع .

كما لم يكتفي النّص السّردي بالطابع الإخباري للنصوص الصحفيّة، بل حضرت شعارات دينيّة " عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله " [3]، فضلاً عن تصريحات وُظفت ضمن بنى سردية تروم رؤى إيديولوجيّة ومجتمعيّة وأسئلة أخرى يتصدى لها هذا النّص. فالسارد "حسيسن "في حواره مع ضيفه "دون كيشوت " نجده يتساءل عن الجمع بين الديمقراطية وإيديولوجية العدم ونكران الدولة، وسرعان ما يستحضر شخصية واقعية حيث يقول: " علي بلحاج، زعيم الحركة الشعبوية الجديدة، المُمرن في مدرسة ابتدائية، صرح في

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 86.

[2] - المصدر نفسه ، ص 35.

[3] - المصدر نفسه، ص 94.

فبراير 1989: لا وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب " [1]. ولذلك فإنّ إقحام واسيني الأعرج هذه التصريحات مكنّه من خلق البُعد الحواري للتناص، الذي يدخل بواسطة المتكلمين الذين يعبرون بفضله عن رؤاهم ومواقفهم، وبالتالي تحقيق شرط الانفتاح على الخطاب الثقافي والسياسي العام.

واللاّفت - أيضًا- أنّ واسيني الأعرج يتوسّع في هذا النّص لتشغيل عدد كبير من السير والتراجم يعرضها السّارد، وأهمها سيرة الرّوائي الإسباني " ميقال دي سرفانتيس" الذي احتفى بها السّرد الرّوائي وذرها على طولية النّص السّردي، خصوصًا، وأنّ السّارد الثاني/ دون كيشوت الذي استدعاه الأعرج من زاوية" انسراب الواقع في المُمكن والمحتمل"، تربطه بسرفانتيس علاقات دموية وروحيّة لعائلة الكاتب الشهير، ممّا يجعل تاريخه امتداد لتاريخ سرفانتيس، وهو في حقيقة الأمر السبب الذي دفعه للمغامرة لاكتشاف الأماكن التي مرّ بها الجد . لذا جعلها السرد موضوعاً لحكاية هذه المغامرة في اكتشاف " مفاتيح المدن التي أحبها { سرفانتيس} ووفرت له الحماية والمحنة، التي لمسها في أعز ألوانها" [2].

والجزائر واحدة من أهم هذه المدن، ولعلّ تزامن رحلة البحث هذه مع جزائر التسعينيات التي دار عليها الزّمن دورته المؤلمة ولم يسلم منه المكان الذي تشوّهت هويته وسحقت ذاكرته " لتصبح المدينة كيانًا بدون ذاكرة " [3]، هو ما جعل الرّوائي من خلال هذا النّص يسعى إلى تمثّل " وقائع المحنة " ورصد حالة الخوف التي تجتاح المجتمع الجزائري، والكشف عن الواقع الذي غطاه العبث، بما في ذلك أفول المعالم التاريخية التي يحاول النّص الحفاظ عليها من الضياع وجعل عنصر البحث مدخلاً لاستبدال كثافة الفقدان بشفافية الحضور، وسلطة النسيان بسلطة التذكر/ الذاكرة ، ولعلّ الإحساس بفقدان المكان لهويته هو ما جعل الأعرج يغوص في أعماق الذّات الفردية والجماعية والرجوع إلى تاريخ الجزائر لاستحضار سير وتراجم كسيرة الشاعر" رينار" وسيرة الأسير " شتاين " اللذين سقطا مثل سرفانتيس أسرى للقراصنة الأتراك، ولهذا فتوظيف جنس السير والتراجم هو محاولة لفهم واقع الجزائر الحاضر ووعي

[1] - المصدر السابق ، ص 37.

[2] - المصدر نفسه، ص 30.

[3] - المصدر نفسه ، ص 212.

كارثتها، ومن جهة ثانية أسهم في تناسل الحكايات، حيث يرتدّ السّرد من الزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصيات إلى أزمنة أصحاب السير في القرون الوسطى، ممّا كسّر الزّمن الخطي للسّرد، وهو اشتغال سردي يضع النّص في حداثة إبداعيّة تروم التفرّد والاختلاف والخصوصيّة.

في هذا الإطار تواجهنا لوحات تذكارية للمعالم الأثرية التي تزخر بها الجزائر أقحمها النّص في بنيته ، والمُثير في هذا الإقحام أنّه خضع لتوزيع مخصوص في صفحة النّص بتشكيل بصري تنوّع فيه حجم الخط ، كما تم ّرصده بلغته الأصلية، مثلما هو الحال في اللّوح التذكاري للشاعر رينيار:

لجنةالجزائرالقديمة	COMITE DU VIEIL ALGER
ذكرى الشاعر	A La mémoire du poéte
رينيار	RENARD
الذي كان أسيرا بالجزائر	Qui FUT esclave a Alger
من 1678إلى 1681	de 1678a1681

[1]

والحاصل أنّ توظيف اللّوحات التذكارية في النّص بهذا التشكيل البصري ، ليس ترفًا شكليًا ، بل جاء في سياق السّرد الروائي كتقنية / فنيّة تشتغل في المسار السّردي لتؤدي وظائف بنائيّة ودلاليّة، تنسجم مع الحدث الرّوائي وأفكار ومواقف الشخصيات وهي تقف على ثقافة المحو والنسيان بالفضح والسخرية، يقول السّارد محاورًا صديقة :" - حتى رينيار وصل إلى هذا المكان ، مش معقول؟

- نعم، رينيار بلحمه ودمه، مجنون إلفير، وكاتب folies. Légataire universelle amoureuses، هو بدوره كان أسيرًا لدى القراصنة " [2]. وهنا نكتشف التحفيز السّردي الذي نهضت به اللّوحات التذكارية، حيث حفزت السّارد على حكي سيرة " الشاعر رينيار " وقصة عشقه وأسره، بما يدفع القارئ على التفا ت إلى الفضاء النّصي، ويجدّد نشاطه المنتج للفعل السّردي بالسفر في ثنايا الحكايات .

[1] - المصدر السابق ، ص ص 75- 76.

[2] - المصدر نفسه ، ص 76.

هذا، وينفتح النّص، أيضاً، على فنون مختلفة تخلّلت نسيجه السّردي، ولعلّ أبرزها الأغنية الشعبيّة الجزائرية، كأن يقول السّارد " اقتربت حنا من دون كيشوت وهي تأمرني في الوقت نفسه مثل سيدة قصر بأن أسمعه أغنية عبد المجيد مسكود.

- يا الله ياحسيسن وليدي، الهوى يطيب الخاطر.

ثم فجأة انبعث صوت شق كلّ الارتباكات في صدر حنّا ومحا الصمت مثل نافورة ماء قوية.

الجزائر يا العاصمة.

أنت في قلبي ديما،

إلى يوم الدين ...

من كل جهة جاك غاشي

قولوا لي سامعين

ريحة البهجة وين ...مرثية قاسية عن خسران مدينة كل يوم تزحف نحو الموت بخطوات حثيثة، حالتي الآن تشبه مسكود " [1]. أفلا يجوز، والحال هذه، أن نقول أنّ هذه الأغنيّة لم تتخلّل النّص لتأثيث فضاءه، بل جاءت لتعبّر عن جزء من ثقافة الشخصيّة الرّوائية ورؤيتها، وما يختلج في نفسيتها؟! الأمر الذي يجعل من هذه الأغنية بمجرد اندراجها في جسد النّص تصبح بنيّة روائيّة تتفاعل مع باقي البنيات الأخرى على مستوى المعنى والمبنى، حيث لا يمكن قراءتها إلاّ في السياق العام للنّص، بالنّظر لتعبيرها عن درامية الحدث الرّوائي وسياقه، حيث مظاهر الحزن والفقد التي تسيطر على السارد/ الشخصية "حسيسن"، وطالت بنية المجتمع الجزائري برمته، وامتدت إلى رموزه العمرانيّة والثقافيّة.

وإلى جانب الفنون البصرية والتعبيرية يشتغل النّص على أصداء أسطورية منحت الشخصيات أبعادًا ميثيولوجية تنأى بها عن واقع التمزّق والشتات وردت في ملفوظات "حنّا " في سياق حديثها عن حارسة الظلال التي تنتظر حامل الشمس الذي سيخرجها من الظلام إلى النور، يقول السارد الثاني / دون كيشوت :" وأنا أستمع إلى حنا تقصّ قصصها، شعرت كأنّها تتكلم عن أشياء حميمية ومعاصرة، كانت تقسم برأس أجدادها وكلّ الأولياء أنّ حارسة

[1] - المصدر السابق، ص ص 50- 51.

الظلال موجودة إلى اليوم في زاوية ما من زوايا مدينة الجزائر، تنتظر خويا حمو، كلّما سقطت الأمطار تخرج رأسها وتنشد نشيدها الطفولي:

يا النو يا النويوة

صبي، صبّي

ما تصبيش علي،

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزربية " [1] .

والحقّ، فهذه الأنشودة/الأغنية تخلّلت النّص في موضعين سرديين، ففي الموضع الثاني ختم السارد "دون كيشوت"حكايته بها لما تحمله من انتظار وشوق وأمل، وجاءت مرتبطة بالموضوع الرئيسي " أسطورة حارسة الظلال"، وهو الأمر الذي" حصّن الأمكنة بسحرية أسطورية ضد حالة الخراب التي تعيشها فخلعت عليها بذلك صفة الخلود لتخرج بالنّص من أجوائه الواقعيّة المثقلة بالخطاب الإيديولوجي وفجاجة التحليل السياسي والعرض الصحفي نحو مناخات فنيّة تجعل من العجيب والغريب مداها " [2]. وخاصة أنّ علامات أسطره المكان وردت في الفصل الخامس " كورديلّو دون كيشوت" الذي سرده "دون كيشوت" وتحول السّارد "حسيسن " فيه إلى قارئ، وهنا برزت شخصيات ثانوية أبرزها " مايا" ، فتاة جزائرية تعمل في سجون السلطة/ الأنفاق كمترجمة من أجل تحقيق الذات وأملاً في نقل النور إلى الأنفاق، ممّا جعلها تحمل هي الأخرى لمسة أسطورية يقول السارد " حتى مايا (زريد) التي كانت تظهر من حين لآخر مثل الضوء الهارب غابت كلية " [3]. ويضيف في موضع آخر " كانت جميلة، كلامها المتزن ذكرني بحنا وقصة المرأة التي لا هاجس لها إلاّ حماية الذاكرة من التلف والتسرب والضياع، تحتمي يوميًا بالظلال .... ربّما تكون مايا حارسة الظلال قد عادت إلى ظلمتها " [4]. ولأنّ الأسطورة بطبيعتها التكثيفيّة تشتغل على التّرميز واستدعاء العجيب

[1] - المصدر السابق، ص 171.

[2] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 205.

[3] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق، ص 201.

[4] - المصدر نفسه ، ص ص 107- 108.

والخارق، فإنّ حضور حكاية السيدة المتوحشة/حارسة الظلال في هذا النّص كان حضوراً رامزًا إلى الجزائر بتاريخها العريق والتي أجبرتها سنوات المحنة في البقاء في الظل منتظرة منقذا ما، فحتى "مايا" تأبى في أن تكون "زريد" كما يرغب دون كيشوت إذ تقول :" كما ترى يا عزيزي لا يمكنني أن أكون زريد التي تشتهي أن تراها حتى ولو أردت ذلك " [1]. بما يعني، أنّ واسيني الأعرج سعى إلى أسطرة هذه الشخصية، وربما تنسحب قصدية الأسطرة هذه كما لاحظ أحد الباحثين " على معظم شخصيات الرّواية بما في ذلك فضائها ولو بدرجات متفاوتة - من خلال تجميع أساطير برروميشوس وطائر الفينيق، وسيزيف - باعتبار تحوّل المشاعر الإنسانيّة في ذلك الفضاء الوحشي إلى عملة نادرة وضرب من الجنون وأحياناً إلى ضرب من الخرافة والعجيب والأسطورة. ومن ثمّ، كان لتقاطع ملامح كلّ الشخصيات الرّوائية في معنى الإنسانية المفقودة يشي أن واسيني الأعرج أراد أن يؤسطر شخصية المواطن الجزائري الذي يتمسك بالحياة داخل وطن الموت " [2] .

وبالنّظر في العلاقة بين الرّوائي و صيغة اليوميات التي سلكها النّص السّردي خاصة في الفصل الخامس حين وجد" دون كيشوت" نفسه في السجن متهمًا بتهمة التجسّس، يمكن التأكيد أنّ الأعرج اشتغل على تقنيات كاتب اليوميات لسرد الحكاية، إذ أقحم السارد "حسيسن" المضطلع بدور المؤلف "يوميات السجن / كوردلّو" ضمن المسار السّردي، بعد أن أوحى له "دون كيشوت" بذلك:" أعتقد أنّه من وراء الفصول الأخيرة من حكايتنا وهذه الشبكة من الأحداث، هناك قاصّان سيملأ صيتهما الدنيا: أنت وأنا" [3]. والمثير أنّ يوميات "دون كيشوت" ليست ركامًا مملّاً من العناصر والتسجيلات الذّاتية والحميمية،بل هي كتابة تتطرّق لأحداث خارجيّة بقدر ما تتطرّق للمشاعر الدّاخلية، ولذا فـ"حسيسن " عندما انتهى من قراءة الكوردلّو لم يخف احتفاءه ودهشته، فيقول:" أحسد دون كيشوت لأنّه استطاع أن يكشف عن عالم الشّر و اللا تسامح من خلال اللّغة التي طاوعته كامرأة عاشقة " [4].

---

[1] - المصدر السابق، ص 207.

[2] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 192.

[3] - واسيني الأعرج: حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 156.

[4] - المصدر نفسه ، ص 220.

ولاشك أنّ اليوميات le diariste اجنس ذو طبيعة ترتكز على التاريخ ودقته سواء في علاقته بالوقائع العامة أو في علاقته بالذّات، ويرد فيه ذكر الحدث مباشرة دون العمل على صياغته صيغة فنيّة، ممّا يدفع القارئ إلى الاعتقاد " بأنّه بصدّد خطاب لا قاعدة له، غير قاعدة نسخ الواقع بدقة وجعلنا على صلة بالعالم كما هو" [1]. وفي "حارسة الظلال" نجد أنفسنا أمام يوميات تُشخص ما وقع للسّارد "دون كيشوت" من أهوال ومتاعب، وهنا نكون أمام تمظهرات الذّات والواقع، أو بالأحرى نكون أمام تجربة كاتب اليوميات كونها تجربة مع الذّات ومع العالم، إضافة إلى أنّها تجربة كتابة بعد الرحلة التي قادت "دون كيشوت" من إسبانيا للجزائر للبحث عن آثار جده لتتحوّل إلى قصته الخاصة، فيقول:" أظن الآن أنّ هذه القصة تجاوزت السّرد الحيادي لحياة سرفانتيس، أصبحت قصتي الخاصة " [2]. هكذا، إذن، احتلّت اليوميات مساحة واسعة من النّص - من الصفحة 160إلى 216- قسّمها الكاتب إلى بنيات نصيّة موسومة بعناوين داخلية تحدّد المكان واليوم والحدث على النحو الآتي:

- مدينة الجزائر: داخل نفق ما/ يوم الخميس
- ألميريا/يوم السبت
- مرسيليا/ يوم الإثنين ..... وهلم جراً.

ولعلّ المتأمل للبنيات النصيّة التي دوّنها "دون كيشوت" في رحلته، سيكتشف تقطّعاً زمنيًا في التسلسل الزّمني للأيام، وأنّها نهضت على ذاكرته، وانشغل فيها بنقل تفاصيل أيامه وأحاسيسه وأفكاره وحواراته مع المحقّقين ومع المترجمة " مايا " ومع السجّان، متوسلاً الوصف لنقل ملامح الشخصيات ومكونات المكان بأسلوب روائي تخييلي، حيث تصرف التخييل الروائي في نظام الرحلة وجعل منها تقنية سردية للشكل الروائي. لذا فجنس الرّحلة الذي تخلّل النّص الرّوائي بما في ذلك اليوميات، وإن لعبا دور الوثيقة في بعدها الواقعي، فإنّهما أصبحا من قبيل المتخيّل الخاضع للمعالجة الفنيّة، فأضحت الواقعيّة وهمًا تواطأ على إنجازه كلّ من الرّوائي والقارئ، فرحلة "دون كيشوت " تحوّلت من الرّحلة شكلاً إلى الفّن السّردي صياغة، ومن السّرد الذي يروم المعرفة إلى السّرد الذي يروم الفّن والجمال، فالرّحلة " الخيالية لا تعد من أدب

[1] - تزفيتان تودوروف: المقدمة، ضمن "الأدب والواقع " تر:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، تينمل للطباعة والنشر،مراكش، ط1، 1992، ص 5.

[2] - واسيني الأعرج :حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 218.

الرحلات، وإنّما تعد من جنس أدبيّ شقيق له هو فنّ القص" [1] ، لهذا فحضور الرحلة/ اليوميات في هذا النّص كان ضربًا من الإيهام والخداع الفنّي.

أستخلص ممّا سبق، أنّ السّرد الرّوائي في " حارسة الظلال" ينهض على فلسفة جمالية تمازج الأجناس والفنون وتداخل تقنيات خطابية وإبداعية متنوّعة، لذا تعرّض النّص لعمليات ضخ - أجناسيّ وفنيّ- واسعة وعميقة القصديّة ساهمت في صياغة تشكيل لفظيّ لأنساق الواقع يكثّف من الإشكالية الجمالية للنّص الرّوائي، رغبة من الأعرج في مواكبة التحوّلات عبر اشتغال حداثي يتأسس على تنويع المرجعيات التخييليّة وأشكال التصوّر والمواقف التي تتحكّم في النّظر إلى العالم، والغاية من هذا التنويع هو جعل عجلة الأحداث وصيرورة الوقائع تتبع خطوطًا سردية غير متوقّعة، فضلاً عن توسيع آفاق التّخييل وتمديدها لتجاوز التصوير الميكانيكي للواقع الرّاهن، ليغدو بذلك التخييل الرّوائي بنيّة تواصليّة تمزج بين مكونات تنتمي إلى حقول متعدّدة ومتباينة من أجل بناء الحكاية وجعل الكتابة أفقًا لتعايش أجناس وأنواع فنية مختلفة، فأصبحت بنيّة النّص تتّصف بما يمكن تسميته "**بنية الجمع**"القائمة على قاعدة التماسك الداخلي التي تمر من المستوى التنظيمي إلى المستوى الجمالي والفنيّ، وهو أمر مشهود للقوة الأجناسية للرّواية، التي تظل مفتوحة على كلّ الاحتمالات والفرضيات المُمكنة بحكم الطاقة الإخصابيّة التي يكتنزها هذا الجنس بوضع الكلّ في خدمة شعريته .

4.- 3: الاختيارات السّردية ومظاهر اشتغال البنيات الحكائيّة.

أقصد بالاختيارات السّردية مجموع العناصر السّردية والصيغ الخطابيّة التي تحدّد هوية الرّواية ومسارها، والتي يبني عليها المحكي الرّوائي رهاناته التحديثية، ولعلّ النّاظر إلى التقنيّة العالية المستخدمة في نص "حارسة الظّلال" ، يتبيّن له أنّ الاشتغال السّردي ينصب على كيفيّة بناء الحكاية وعرضها عبر مدرات الصنعة النصيّة وفاعلية السّارد، من منطق أسئلة الحاضر/ الرّاهن، برؤية جمالية متمكنّة من تراثها في فهم التحوّلات والمسوخ والتعبير عن الإخفاق والخيبة، إذ تستثمر نصوص وتقنيات الأجناس الأدبية والفنية لرسم صورة الفضاء الرّوائي وبناء الشخصيات والزّمان، مسنودة بوعي سردي ومعرفي للسّارد والكاتب يقوم

[1] - حسين نصار : أدب الرحلة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1، 1991، ص 54.

على تعدّد اللّغات والأصوات ويزيل المسافات والحدود بين الشخصيات والفضاءات بين الواقعيّ والعجائبيّ، بين التاريخي والأسطوري، لإضفاء شرعية الاستفادة من التفاعل مع النصوص الأخرى المجاورة، لتخليص النّص السّردي من مشهد العادة وإكسابه خصوصية بنائية قوامها تشكيل الخطاب الرّوائي وتجميع " فتات الواقع وأشلائه " وإدراجها في بنيّة تخييليّة تفقد على إثرها مرجعياتها التّعيينيّة وتُصبح حالة متخيّلة تنتميّ إلى واقع النّص، لتدفع بالرّواية إلى آفاق الحداثة والبحث عن النّص المغاير.

4.- 3- .1 : التّشكيل التركيبي لمطلع النّص أو السّرد المؤجل

لاشك أنّ تحمل مسؤولية السّرد والحكي تجعل من المنظور السّردي أهم مرتكز لتنظيم البنيات النصيّة التي تشكّل مبنى النّص الرّوائي، ولأنّ الرّواية تؤسّسها مجموعة من العناصر كالشخصيات والحدث والزمان والفضاء وغيرها من المكونات، فإنّ تكوّن أفق رؤية فنيّة تعانق الواقع وتبدع حكايته تتأسّس، لا محالة، من خلال المنظور السّردي وبقية العلائق التي تربط هذه المستويات فيما بينها، وهنا تشتغل الأداة، أي اللّغة السّردية التي تعمل على تشكيل النّص على النحو الذي تنعكس فيه كلّ هذه المكونات فيما بعد على ما يمكن الاصطلاح عليه" التضافر البنيوي" لاحتواء المعنى، بخلق مجانسة بين البنيّة والحكاية على مستوى التشكّل والاشتغال. ومن، ثمّ يغدو البحث في البنيّة الشكليّة/الحكائية في نص" حارسة الظلال"، هو بحث في انتظام مكوناتها في المجال الإبداعيّ انتظاماً خاصًا، تتآزر فيه البنيات وتتكامل مؤسسة نظاماً بنائيًا، تهدم فيه فجوة الانتقال من البُعد الوظيفي (وصف البنيّة، وصيغ انبنائها) إلى البعد الوظيفي (احتواء الحكاية) والدّلالة عليها " [1].

ولعل أوّل ما يلاحظه القارئ في رواية " حارسة الظلال " انطلاقًا من مطلعها وعتباتها، هو جنوحها لأسئلة لعبية مراوغة أسّست لأثر الكاتب داخل الحكاية، أهمها لعبة البحث عن الحكاية وتوجيه غير مُحدّد أو مُسبق للقراءة، فيبدو انشغال السّارد" هو إبقاء القارئ دائم القلق والتوجّس حول " طبيعة ما يقرأ لأنّ ذلك هو ما يعمل على إدراجه في عالم النّص، فيُسهم في بنائه إلى جانب الكاتب، وهو بدوره يسعى إلى البحث عن خصوصيّة العالم السّردي الذي

[1] - مرشد أحمد: تنويعات سردية في الرواية العربية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2019. ص 43.

يتكلّف بتشييده " [1]، ويتجلى هذا الهاجس بتقديم فضاء مكانيّ ممزق صوتياً وبصرياً للجزائر متبوعًا بنعوت غريبة ألحقها السّارد بالمدينة/ المكان ممّا عمّق غموض مكان الأحداث، فنقرأ:"

الـ...جـ...زا...ئـ...ر

الجزائر ، مدينة اللامعنى العظيمة، الطائر الحر، أيتها المومس المعشوقة " [2].

ولأنّ مطلع الرّواية يعلب دوراً مهماً في عملية بنائها النّصي، فإنّ واسيني الأعرج أجده تعمّد المراوغة منذ البداية، لنسج بداية جديدة للنّص تنزاح عن السائد، فبدل الشروع في الحكاية ومناخ القصّ، لجأ السّارد إلى الهذيان أو التداعي، اتّخذ شكل صرخة صامتة ربّما تخفي شيئا ما، ثم استند إلى تقنية" الميتا سرد" لدفع القارئ للتساؤل عن الحكاية التي ستروى ويدفعه إلى التّفكير فيها، حيث انشغل بقضايا الكتابة وشروطها وكيفية التحصّن بها في ظروف القهر والخيبة، ومرّر أفكاراً وتوضيحات مرتبطة بالحكاية والشخصيات، فأخبرنا أنّه فاقد للسان والذكر. ولربّما يرجع ذلك إلى طبيعة الحكاية التي ينوي السّارد إيصالها للقارئ، لذا يخبرنا بأنّه سيروي شيئًا مختلفًا عن العادة وكأنّه بصدّد حكاية لم تحك من قبل، فتصبح وكأنّها من إبداعه، فيقول:" لا علاقة لما سأرويه بما سمعتموه ويثقل رؤوسكم " [3]، لكنّ السّارد لمّح إلى المسرود/الحكاية بالعودة لقصة دون كيشوت التي تستحق أن تُقص بعدما- يقول السارد- :" أعيد مجبراً إلى وطنه.. وهذا معناه بالنسبة إليّ التّخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلب والذّاكرة كشلالات من نار" [4] . لهذا كان الشروع في الحكاية مثل عملية الشروع في التّفكير، أو بالأحرى الشروع في الكتابة باعتبارها صدرًا واقيًا من الكبت والاغتراب والخوف من السلطة والموت.

والملاحظة الثانية، تتمثل في أنّ بداية النّص الرّوائي تمثل نهاية الحكاية، بحكم أنّ السّرد قائم على تقنية الاسترجاع، فثمة سارد سيقص أحداثًا مؤلمة حصلت معه حقًا،لذا عمل على تسويغ أصل الحكاية التي يشترك فيها مع دون كيشوت، فهو الذي تعرّض لاختطاف

[1] - المرجع السابق: ص 45.

[2] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 9.

[3] - المصدر نفسه ، ص 14.

[4] - المصدر نفسه ، ص ص 14- 15.

وفقدن لسانه وعضوه، ودون كيشوت هو الأخر سُجن ثمّ طرد من الجزائر، ممّا يفسر أنّنا أمام حكاية مركّبة من قصتين ستنساب مع إيقاع الكتابة والسّرد الآسر، استجابة لحقّ قول الحقيقة لفضح ما يجري في الجزائر من جرائم وانتهاكات، لكن وفق ما يقوله النّص في شكل سردي روائي محبوك يطبعه البعد العجائبي الذي أنتجه واقع الجزائر. وبتتبّع آثار السّارد في النّص، باعتباره بنية نصيّة داخل المبنى الرّوائي وصاحب الوظيفة الأساسية في إنجاز الحكاية وعرضها على المتلقي، نجد أنّ بنية السّرد في " حارسة الظلال " تسلط الضوء على شخصية حسيسن الذي يبرز في النّص كأول شخصية روائية قذفت بها بنية السّرد، وهو في حقيقة الأمر السّارد الذي جعله الأعرج يحتّل مكانه كعون تخيلي، وهو من نوع "المتماثل الحكائي / السارد –الشخصية "*، الذي يحمل وعيًا وتصورًا عن الحكاية.

بمعنى أنّ الحكاية تتخلّق من خلال عملية إنتاجها لأنّها ولادة متواصلة وتتحقّق باستمرار عبر مسار السّرد والكتابة، لذا يخاطب القارئ/القراء موظفًا مثلاً شعبيًا جزائريًا شهيراً:" أرجوكم لا تقاطعوني ... يارب!خلّوه يزيد وسموه سعيد ؟؟ لماذا هذا التسّرع في الحصول على الحقيقة التي لا تقول نفسها بالكلام وحده" [1]، وربما يأتي هذا التمنّع البادي في مطلع النّص ليبرز من جهة أولى اقترحات تضع مسألة البداية/ بداية فعل الحكي موضع مساءلة منذ مطلع النّص لتشكيل نسيجه، ومن ناحية ثانية تشكّل رفضًا ضمنيًا لخوض تجربة الحكاية، ومعناه اقتناع السّارد وخلفه الكاتب بأنّه في حاجة لتبرير مسوغات حكيه لأنّه يروم الاختلاف، والإيهام بممارسة سردية لها خصوصيتها، ويجب منذ البدء الكشف عن آلياتها الحداثية وعلى المتلقي أن يتهيأ لتلقي وتقبّل اشتغالاً سرديًا حداثيًا ويتفاعل معه.

لهذا شرع السّارد في قص الحكاية بعد أن أسهب في المطلع وخرق الميثاق السّردي مع المسرود له/القارئ المفترض، قائلاً:" كلّ شيئ بدأ ذات صباح صيفي جميل، صباح عاصمي بنسماته الخفيفة الممتلئة رائحة البحر والأعشاب البرية التي تأتي من الغابة المجاورة متسلّقة

[1] - المصدر السابق ، ص 16.

(*)- المقصود بالسارد المتماثل –حكائي Homodiégétique، وهو السادر الذي يحضر في القصة التي يحكيها ، لكن هذا الحضور يحدث وفق تنويعين : ضمن التنويع الأول ، يحضر السارد بطلاً في محكيه ، فيمثل سارداً ذاتيا حكائيا Autodiegetique، وفي التنويع الثاني يحضر السارد مراقبا وشاهدا ، ولا يلعب داخل محكيه ، إلا دوراً ثانوياً- ينظر جيرار جنيت : جيرار جنيت وآخرون : نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق ، ص 47.

مصاعد ومنحدرات قصر الثقافة الصعبة " [1]، ومن ثمّ، رسم واسيني الأعرج صورة واضحة لفضاء الحكاية، وأدرج السّرد في الزّمن والفضاء المكاني / الجزائر، ناقلاً الحالة النفسيّة للسّارد، وبعض طقوسه اليومية كموظف في وزارة الثقافة، يعيش مع جدته"حنا" بسبب مخاطر الإرهاب والموت التي تجتاح الجزائر، إلى أنّ تحدث المفاجأة، وهي زيارة لأجنبي اسمه دون كيشوت. ومن هنا تبرز رحلة الحفيد المفترض للرّوائي الإسباني سرفانتيس- المرتبط بلحظات ضاربة في التاريخ القديم لمدينة الجزائر- ، هي التي تُشكّل منطلق الحكي الذي يؤرخ لتحوّلات المكان والحفر في الثنايا اللّغوية والرّمزية والثقافية لمدينة الجزائر، بمعنى الماضي الموجود في حكايات الأمكنة التي تبدلت معالمها.

وقد شكلت رحلته إلى الجزائر التي يقرّر من خلالها كتابة سيرة جده واكتشاف الأماكن التي مرّ بها، محطة غير عادية بالنسبة له ولمضيفه "حسيسن"الموظف في وزارة الثقافة والمكلف بالعلاقات الإسبانية– الجزائرية الذي تُشكّل له الجزائر الخوف رغم حبه لها ويرغب في تغييرها ورؤيتها في أحسن حال، محاولاً الحفاظ على هويتها الرّاسبة في ذاكرته التي تشكّلت من حكايات جدته/حنا المشدودة بزمن أجدادها الأندلسيين، والعاشقة للمكان الجميل ووقائعه وبطولات رجاله ونسائه ومعالمه الأثرية والحضارية. والجدة كشخصية قريبة من السّارد يعيش معها خوفًا من تهديدات الجماعة الإرهابية، هي الذّاكرة التي حافظت على القيّم عبر صيرورة التحوّل في الزّمن والمكان.

لهذا كلّه، ترتبط الأحداث المسرودة و السارد والمكان والزّمن في هذا النّص ترابطًا عضويًا يصعب تفكيكه. وهو الأمر الذي يدفع إلى التساؤل : هل "حارسة الظلال " رواية لبطولة الإنسان أم بطولة المكان ؟ ألا تكون البطولة من نصيب الزمان الجزائري المنهار.. ذلك الصرح الذي لا تستطيع غير الكتابة الإمساك به .. أو إعادة بنائه انطلاقًا من بعض البقايا التي هي في طريقها إلى الاندثار داخل فضاء الخوف والصمت؟.

[1] - المصدر السابق، ص 17.

4.- 3- .2. لعبة الرؤى السّردية أو التناوب السّردي

تخترق الرؤية السّردية في نص" حارسة الظلال " المعيار الجمالي التّقليدي الذي يُكرس أحادية المنظور والرؤية الواحدة، وذلك من خلال تقنية التناوب وأفق الكتابة التركيبيّة، ولأنّ علامات السارد محايثة للسّرد، سأحاول إظهار كيفية اشتغال السارد في تشكيل البنيات الحكائية عبر مدار عرض الحكاية. واللاّفت فقد أُسند تشكيل المادة الحكائية وعرضها في رواية " حارسة الظلال" إلى ساردين: وكلاكهما، متماثل حكائي، على اعتبار أنّهما شخصيتان روائيتان ومشاركان في أحداث الرّواية، واتّبعا طريقة حداثية يُمكن تسميتها بـ : " التناوب السردي "، فلئن كان السّارد/الشخصية "حسيسن " هو النقطة المركزية في حركة السّرد، وهو الذي استطاع أن ينقل لنا واقع الجزائر العجيب عبر يومياته، فإنّ ضيفه "دون كيشوت" الصحفي الإسباني يكاد يكون وجهه الثاني، خصوصًا في فصل الرّواية الخامس الذي تحوّل فيه ساردًا حكى فيه عن سيرة الجد وما جرى له أثناء وصوله إلى الجزائر وكيف تمّ القبض عليه واتهامه بتهمة التجسّس وتهريب الآثار الوطنية في جو عبثي كافكاوي .

وبالتالي فإنّ التركيب السّردي بين قصة البطل حسيسن المستشار بوزارة الثقافة والمتابع من قبل الإرهابيين بسبب غيرته على الوطن ،ليسقط منكسرًا فاقدًا منصبه ولسانه وذكره بعد اتهامه ظلمًا بتخريب الثقافة الوطنيّة والعمالة للغرب؛ بوصفها المحكي الإطار الذي يؤطّر كلّ المحكيات نظرًا لهيمنة صوته، وبين قصة دون كيشوت الصحافي الإسباني الذي قدم إلى الجزائر يتبع خطوات جده الأول سرفانتيس ليجمع آثاره ويكتب عنه سيرة موثقة؛ هو في حقيقة الأمر تركيب دال على إستراتيجية التضافر النصي بين التاريخي والرّوائي وتطعيم الأوّل بالآخر في هندسة النّص الرّوائي، وعلى المزج الفنيّ كي تصير الرّواية حركتين قصصيتين تلتقيان فتتفاعلان وتظل الأصداء بينهما متجاوبة،لتتقوى الطاقة الرّوائية بسيل الحكايات الفرعيّة التي تتناسل من رحم القصتين المركزيتين.

ومن ناحية أخرى، ربما يغدو الاستنجاد بالآخر المحايد الذي يري الأشياء بمنطق الحياد، من خلال هذا الصحافي الذي يُنصف السّرد ولو رمزيًا، إستراتيجيّة فنيّة يرتكز عليها النّص، لكأن يبدو " دون كيشوت" الوجه الآخر للسّارد حسيسن،فيقول:" وجوده يذكرني دائما

بخرابات هذا العالم المفتون بالكذب والفرجة الاشهارية، بدل التماهي في أعماق الأشياء" [1]، لذلك ساعده، رغم كون ذلك نوعًا من الفانتازيا، ورغم مخاطر (الارهاب)، فيقول السارد:" ولكنني علي يقين أنه من الضروري، في مثل هذه الظروف تحديدًا، تجاوز حالة الخوف وأخذ الحالة بشيء من الفانتازيا والجنون لامتلاك القدرة علي الأقل على مواصلة الحياة والعمل بشكل مقبول " [2]. لذا سيصبح الخوف في نظر السّارد لا معنى له، ويمكن التخلّص منه عبر رحلة البحث مع الصحافي الاسباني الذي يجعله يكتشف الواقع الذي غطاه العبث. و هو الآخر يرفض واقعه ويذهب في سيرة جده، لكنّه يصطدم بواقع آخر سيكسّر له متعة التّنزه في سيرة جده، ليقف مع "حسيسن " على المسخ الذي تعرضت له المعالم التاريخيّة التي كان من الأولى أن تكون متحفًا وطنيًا، فإذا بمغارة سرفانتيس تتحوّل إلى مزبلة.

والملاحظ أنّ المنظور السّردي في هذا النّص تحرّر من هيمنة الرؤية الواحدة بدخول شركاء آخرون اشتغلوا بسرد الحكاية، فانعكس تعدّدهم السّردي على الحكاية التي جاءت مجزأة ، ومفكّكة. مع العلم أنّ علاقات السّارد كانت مع شخصيات أخرى عابرة وعامة (موظفون، سائق التاكسي..) لا وجود لشخصيات قريبة من السّارد سوي الجدة التي تشكّل له ذاكرته، التي يحاول الحفاظ عليها من الضياع. والمثير، أيضًا، في هذا النّص أنّ السّارد يحاول أن يُعيد التاريخ ويدونه إبداعيًا، الذي هو الرّاهن الذي سيكون مستقبلاً تاريخيًا، كما يتّم تمرير مواقف الكاتب من الجامعة والتحوّلات التي تعرفها الجزائر، فرغم ما تزخر به هذه الرّواية من غرائبية وفانتازيا، فهي لا تعمل سوي على النقل الأمين للواقع الذي حول نفسه إلى عالم عجيب ، أي أنّ الواقع يعجبن نفسه، ويحاول السّارد أن يجعله واقعيًا لكنّه يتأبي. ولهذا فمن خلال لعبة المرايا والتنويع في مستويات الحكي يحاول واسيني تمرير مواقفه من الواقع/ المحنة الجزائرية منظور إليها ضمن إستراتيجية السّرد التخييلي، حيث يري بأنّه لا يمكن أن نعالج العنف الذي يجتاح الجزائر بالمواجهة وبالشجاعة وبالجرأة لأنّها لا تنفع وستؤدي إلى الموت، كما حدث للشاعر بختي بن عودة، ويقول لنا بأنّ الكتابة هي الوحيدة القادرة علي الصمود أمام صلابة الواقع وهيمنة سلطة القمع والتّقتيل.

[1] - المصدر السابق: ص22.

[2] - المصدر نفسه ، ص 28.

4- 3- .3: النسيج الحكائيّ : بنية التجاور والتداخل

تتوّزع البنيّة السّردية في نص" حارسة الظلال " على ستة فصول، وتتفرّع الفصول، بدورها إلى أجزاء متفاوتة العدّد، ويُمكن اعتبار هذه الأجزاء محكيات صغرى تحتضن محكيات شذرية، وفق إجراءين سرديين: يرتبط الأوّل بإمكانيّة تحقيق التجاور على مستوى عنوان الفصل، بينما يظل الإجراء الثاني خارج الحصر، بما يجعل المحكي - الإطار مجموعة من المحكيات الشذرية تتقاطع وتتداخل فيما بينها، جعلت من الرّواية عبارة عن طبقات سردية متنوعة ومتعدّدة من المحكيات والخطابات والنصوص واللّغات والأساليب والأصوات، تدخل كلّها في علائق بنيوية لتشكيل النّص والتنويع في مستويات الحكي، ويّمكن الإشارة إلى المحكيات التالية :

أ – .محكي حسيسن: وهو المحكي الأساس الذي يؤطر كل المحكيات، فحسيسن المستشار في وزارة الثقافة، والمتابع من قبل الإرهابيين بسبب غيرته على بلده، وبتهديدات منهم يضطر إلى العيش مع جدته، والخروج بشكل متخفي، وهو رغم ذلك يحاول أن يحافظ علي جزائره ويريد رؤيتها في أحسن صورة، وفي الأخير يتم بتر لسانه وذكره، ويتم طرده من عمله لأنّه أراد فقط أن يؤدي خدمته كما يجب، وكانت تحرّكه الغيرة على بلده، فيجد نفسه ضعيفاً لا حول ولا قوة له، وكنموذج على ذلك سُحب منه الملف الندوة التي كانت تعتزم الوزارة المشاركة فيها بغرناطة، وأرسل رئيس الجامعة عوضا عنه، وهو الذي لا يعرف شيئًا عن الموضوع ، ويُتهم في الأخير إلى جانب الصحافي الاسباني ويُطرد من عمله، ويجد نفسه ضعيفاً أمام الواقع الذي داس على قيّمه وأحلامه ورغباته ،إذ يقول :" إلهي لاشيء يتغيّر في هذه البلاد وهذه الأرض التي تصرخ كل ذرة من ذراتها ألمًا وخوفًا واستشهادا؟ من غير المعقول أن نظل نسير إلى الخلف بهذا الشكل السخيف، يبدو أن لا شيء سيتغير في هذه البلاد " [1].

ب- . محكي رحيل سرفانتيس (الكاتب) إلى الجزائر: وهنا تستعين الرّواية بالتاريخ وتحوله إلى محكي يقوم بدور كبير في تحبيك أحداث الرّواية وإعطائها جماليتها، فتتساوق الأحداث المروية (تاريخيًا) مع اللّحظة التي يعيشها الصحافي دون كيشوت وحسيسن اللّذان يعملان

[1] - المصدر السابق ، ص 207.

علي نفض الغبار عن بعض الأشياء والأماكن، علي سبيل المقارنة، ليحاول من خلال التاريخ أن يُعيد للأماكن معالمها، رغم المسخ الذي تعرضت له: كل شيء اندثر، حتى الأماكن الرّمزية غطتها البنايات العالية، لتصبح المدينة كيانا بدون ذاكرة، عقلية المحو والفراغ سحبت كل شيء في أثرها " [1].

ج- . **محكي دون كيشوت (الصحافي)**: يحكي فيه عن يوميات رحلته الصعبة إلى الجزائر من أجل اكتشاف الأماكن التي زارها جده سرفانتيس، فكانت مغامرة يحكي فيها عن رحلة جده وما جري له أثناء وصوله إلى الجزائر، وكيف تمّ القبض عليه بسبب عدم ختم جواز سفره خطأ، ليدخل في دوامة من الأسئلة والتحقيقات والشكوك ويُتهم بالجاسوسية وتهريب الآثار الوطنيّة، في جو عبثي كافكاوي، ليسأل عن أشياء لا يعرفها. ففي البداية كان مكتشفاً، محاولاً كتابة تقرير عن رحلة جده، وفي النهاية، وبعد ما حدث له من تحقيقات، انتهت بترحيله، فأضحي بدوره ساردًا ونقل لنا تجربته، فتحول من الحديث عن الأماكن التي مرّ منها جده إلى الحديث عن رحلته الخاصة، التي أصبحت تجربة مُميّزة تستدعي السّرد فأتت الكتابة عنها دون تصميم مسبق.

د- . **محكي حنا:** وهي جدة حسيسن التي تعيش على السّرد ولا شيء إلاّ السرد، تحكي عن ماضيها الغابر وماضي أجدادها الأندلسيين المورسكيين الذين تمّ ترحيلهم إلى الجزائر، وعن زمنها الضائع بأحلامه الوردية وعن أصلها ومغامرتها التي يختزنها جسدها: " هذه الأوشام هي ميراثي الكبير وأحلام مراهقتيّ " [2]. وجدير بالذكر أنّ "حنا " تُشكل ذاكرة ووجدان الجزائر والسّارد حسيسن ، تعيش فراغًا لا تملؤه إلاّ الحكاية عن الماضي الجميل والضائع، يصل محكيها إلى المتلقي عن طريق تماسها مع حسيسن ، ومع دون كيشوت اللّذين يعملان على إثارتها، وخصوصًا دون كيشوت الذي وجد فيها ضالته ألاّ وهي الحكي عن ماضي الأجداد.

ه- . **محكي الإرهاب:** وهي شظايا من الواقع تتسرّب إلى النّص، والتي تشهدها الجزائر من خلال أخبار الصحف التي تحكي عن بعض الاغتيالات البشعة في صفوف المواطنين والتي

[1] - المصدر السابق، ص 191.

[2] - المصدر نفسه ، ص 46

تؤكد انعدام الأمن وسيادة الرّعب، كما تشير إلى بعض الاغتيالات في صفوف الصحافيين والأدباء والفنانين ، إنّها حكايات عجيبة وغريبة صنعها الإرهاب والعنف في الجزائر .

و- . **محكي المفارقات:** وهنا يتم تسريب اليومي عبر الأشخاص العابرين (سائقي التاكسيات ومايا المترجمة بالإدارة العامة للأمن الوطني)، حيث يشتغل هؤلاء جميعا بعيدًا عن مجالات تخصصاتهم، إذ تعيش الشخوص وظائف وأقنعة لا تُناسبها وتُحاول إزالتها لكن دون جدوى، تُزيلها فقط أثناء الحوار وأثناء الكلام، فعبر الكلام تعبر من المسرح (الواقع) التي دواخلها، وهنا تكمن المفارقة. بترك الفرصة للمحكيات الهامشيّة لتدخل بكلّ سهولة إلى عالم السّرد، بحكم تعدّد الأصوات و غياب المعني يقول السّارد:" في هذا البلد يا صديقي كلّ شيء يسير بشيء معكوس. لا أحد في مكانه الطبيعي (...) أنا مثلاً، أملك شهادة اللّيسانس في اللّغة العربيّة واشتغل سائق سيارة بدل أن أكون في مكاني الطبيعي: ابن عمي أمي بالكامل، مدير شركة وطنيّة كبيرة. لدي صديق متخرج من كلية الطب بباريس يشتغل أستاذًا للغة الفرنسية في مدرسة صغيرة وهذه أمثلة صغيرة فقط والقائمة طويلة " [1] .

هكذا،إذن، تتقوى الطاقة الرّوائية بسيل الحكايات الفرعيّة التي تتناسل من رحم القصتين المركزيتين، خصوصًا وأنّ مستويات الحكي استندت على التشظي - المكاني و الزّماني - الذي قدمه الأعرج روحًا من الثنائيات التي امتلأت بها روح الحكي، بالإضافة إلى الحكايات التي أفرزها الواقع الجزائري العجيب جراء العمليات الإرهابية التي تشهدها الجزائر، اقتطفها الرّوائي عبر صيغة اليوميات، أي الرصد اليومي للأحداث من خلال أخبار الصحف عبر شخصيات عابرة كـ" كريم لودوك" السائق لسيارة الأجرة ، و"مايا" المترجمة بالإدارة العامة للأمن الوطني، الشيئ الذي جعل الرّواية فسيفساء حكائية كشفت إلى حد بعيد صورة المجتمع الجزائري وسلوكياته السياسيّة والثقافيّة الداخليّة بحساسية حكائية تنهض على المتخيّل الممزوج مزجًا تشكيليًا وجماليًا بحراك الواقع في أقصى درجات توهجه وانفعاله.

[1] - المصدر السابق : ص ص 54- 55.

4.- 3- .4: تنويع طرائق اشتغال الفضاء

لم يعد الفضاء الرّوائي عند واسيني الأعرج كما عند كتّاب الرّواية الحداثية مجرد إطار للأحداث، وإنّما أصبح مركزًا لصراع الشخصيات ومُسهمًا في بنية المحكي وإثراء النّص دلاليّا وعلامة دّالة على التجدّد والمغامرة، لذا أجد طرق اشتغاله في رواية "حارسة الظلال " تنفتح على الرؤية الحديثة للفضاء الرّوائي، والتي تنظر إليه في إطار تبنينه كمكوّن أساسي في النّص الرّوائي، أو كعنصر يُسهم في بناء النّص ويشكل المعنى، ولهذا أصبح الفضاء الرّوائي عنصراً بؤريًا وأساسيًا يتبادل التأثير والتأثر مع الشخصيات والأحداث ومرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بزمنية الحكي، ويؤدي وظائف متعدّدة في المحكي، ويضطلع بدور دينامي في عملية بناء الرّواية، وتتحدّد وظائف الفضاء حسب رولان بورنوف R.Bourneuf " على وجه التقريب، بدراستها بعلاقاتها مع الشخصيات والوضعيات ومع الزمن والحدث والإيقاع الرّوائي " [1] ، وبهذا كان له دورًا مهمًا سواء على مستوى البنيّة في تأسيس خصوصية الخطاب الرّوائي، أو على المستوى الموضوعاتي في التّعبير عن خصوصية الواقع الجزائري.

والحال، فإنّ رواية " حارسة الظلال" تختار مكاناً لحكايتها، هو الجزائر كمكان وحيد منغلق على ذاته لا تغادره الشخوص، كلّ الأحداث تدور داخله، كما أنّ الرّواية لا تتحدث عن أية أماكن أخرى سوى الإشارة إلى الأماكن التي عبرها "دون كيشوت"، من خلال رحلته ورحلة جده سرفانتيس. والجزائر على مدار الحكي تبدو مكان هارب من خلال ملامحه التي بدأت تذبل بسبب انعدام الأمن والاستقرار، لذا يتوقّف حسيسن ودون كيشوت وحنا على المسخ الذي صار إليه المكان، وقاموا بتبيّان ما مدي أفول ملامح الجزائر ومسخها: " قصص المدن الكبري هكذا، ومساراتها التراجيدية لا يُمكن فهمها إلاّ بعملية الحفر تحت الخيبة والخسارات " [2]. وهذا يعني أنّ مدينة الجزائر هي مركز الحكي والبؤرة السّردية التي انطلق منها اشتغال النّص لتشكيل لوحة سوريالية، فأصبح الفضاء منبعًا للأحداث التي توحدّها تجربة السّاردين ورؤيتهما، وهنا يتداخل الفضاء الواقعي مع المخيال السّردي بما يؤكد تداخل الذّاتي بالموضوعي والشخصي بالتاريخي، ومزاحمة الواقعي للتخييلي .

---

[1] - Roland bourneuf :L'organisation de l'espace dans le roman .Revue Etude littéraires .N1.Avril 1970.P87.

[2] - واسيني الأعرج :حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 92.

ففي الفصل الثاني، المعنون بـ "خراب الأمكنة" و الخامس المعنون بـ " كوردلّو دون كيشوت "، نكون في مواجهة أمكنة وردت بأسمائها الصريحة أو المضمرة، وتكاد تكون مدينة الجزائر البطل الرئيسي في هذين الفصلين، بما تحمله من قلق وخوف وعبث وغياب الأمن من جهة، وما تخفيه من قيّم وبقايا وتداعيات وامتدادات في ذاكرة الشخوص من جهة أخرى، كما نجد ترددًا لأسماء أماكن و أفضية معروفة تحيل على مرجعيات جزائرية كباب الزوار، وباب الواد، ومفرغة/مزبلة واد سمار، والأماكن التي عبرها دون كيشوت من خلال رحلته ورحلة جده سرفانتيس مع ورود مؤشرات تدل على الزّمان الجزائري كالأحداث والوقائع التاريخيّة الكثيرة التي تتراكم في شكل تضميني لتحيل على تاريخ حقبة تظللها قرون تصل إلى العهد العثماني، باعتباره عصر القراصنة الحاضن لعوالم الأسر والأسرى من خلال استحضار قصة سرفانتيس وكتابيه " دون كيشوت " و" كتاب الجزائر"، وهو الزّمن نفسه الذي يجذر"حارسة الظلال" في المكان الجزائري.

وفي هذا المستوى تستحضر أسماء مشهورة و قبسات فكرية وثقافية في الشأن الجزائري والأوروبي التي حملت دلالات مختلفة وترتبط ارتباطًا وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للرّواية، تسقط عليها ظلالها وتكتسب منها عمقها، الأمر الذي يجعل من هذا النّص يُعبر وبأسلوب حداثي عن لحظة تاريخيّة هوجاء يسودها التمزّق والتحلّل، والتي كانت من صنع الواقع الجزائري المأزوم لا من خيال الكاتب، وهذا ما حاول السّارد أن يجعله واقعًا لكنّه يتأبى، ممّا يفسّر" التناغم الذي حدث بين الفضاء النصي للرّواية والفضاء الواقعي الذي تدور فيه الأحداث، فكلاهما فضاء انفجاري.الأول فجرته التقنيات وعنف الخطاب والمتخيّل الرّوائي، والثاني فجره واقع الإرهاب وعنف الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر في تسعينات القرن الماضي " [1] .لذلك تبدو مدينة الجزائر محطة غير عادية لكلّ من "حسيسن" و" ودون كيشوت" ، حيث يتوقفان عند التحوّلات اللاّ مفهومة التي تتعرّض لها معالمها الثقافيّة، لذا ارتبطت البنى النصيّة بذاكرة مدينة الجزائر وتاريخها في القرن السادس عشر، وهو ما استدعي حادثة أسر الكاتب سرفانتيس المعروفة والمرتبطة بمكان وزمن معيّن، تقول إحدى الأصوات الساردة

[1] - كمال الرياحي : الكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 112.

مثلاً " التاريخ فرض على سرفانتيس النزول في هذه الأراضي العريقة لحظة الألم وفي زمن الحيرة، ونفس التاريخ أبى إلاّ أن يرجع له كرامته كما كرم حضوره مدينتنا من خلال كتابه المذهل الذي دمر تقاليد الكتابة المتهالكة : دون كيشوت ..." [1]. هكذا يتداخل المكان والزمان وشخوص الحكي لتكون علامات مميّزة للنّص، بما يعني ارتبط الفضاء الرّوائي ارتباطاً وثيقًا باقتصاد النّص، وأصبح ملتحمًا بالبنية الحكائيّة، كما أضحى مكوّنا سردياً ومساهمًا في تأسيس مختلف عناصر الرّواية، باعتباره وحدة سردية متطوّرة كباقي الوحدات السّردية الأخرى من زمن وأحداث وشخصيات. ولتوضيح الأهمية التي يحتلها الفضاء في العمليّة السّردية يمكن رصد علاقته مع باقي المكونات الحكائيّة، وسنكتفي هنا بعلاقته مع الشخصيات، لفهم تبادل التأثر والتأثير مع الشخصيّة الروائيّة. وما مدى إسهامهما في بنية المحكي، وما أضفياه من جمالية خاصة على النّص ومدى إغنائهما له دلاليًا. إذن، كيف استطاع الفضاء الرّوائي أن يتحوّل إلى عنصر دينامي في الرّواية، وما وظيفته في علاقته بالشخصيّة أو السّارد؟.

- **الفضاء في علاقته بالسّارد- الشخصية :**

يُميز رولان بورنوف R.Bourneuf بين نوعين من الفضاء ،" الفضاء الأوّل مجرد مؤطر للشخصية، والفضاء الثاني، فضاء الشخصية، حيث اعتبرها قوة صديقة أو عدوة تؤثر في الشخصية الحقيقية وتتأثر بها وتتبادل معها علاقات الود والمقت وغيرها من العلاقات والمشاعر والتصرفات .لقد أصبح الفضاء ينفصل عن الشخصية ليسير معها في خط متجاور ، يتحداها ويهزمها ، وقد يوردها الموت، وقد يتصالح معها" [2]. وهذا ما يؤكد مكانة الفضاء في العملية السّردية وفي بناء الشخصية والحدث، وهو أمر أصبح مُهيمنًا في الرّواية الحداثية حتى أضحى " شكلاً يحكم ، ببنيته الخاصة والعلاقات التي يولدها الاشتغال الحكائي والرمزي للمحكي " [3] . ولعلّ الإحساس بفقدان المكان لهويته هو ما جعل الأعرج في " حارسة الظلال" يغوص في أعماق الذات الفردية والرجوع إلى تاريخ الجزائر وذاكرتها محاولاً فهم واقعها الحاضر ووعي كارثتها. إذ يمكن التمثيل على ذلك بهذا الحوار بين الشخصيتين الفاعلتين " في وسط

[1] - واسيني الأعرج :حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 45.

[2] - حورية الظل : الفضاء في الرواية العربية الجديدة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ،دط، 2011، ص274.

[3] - هنري ميتران : المكان والمعنى ضمن كتاب "الفضاء الرّوائي" تر: عبد الرحيم حزل، نشر أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص159.

العنف والموت ،المدينة القديمة تموت ومحبوها كذلك ليتركوا المجال لكائن هجين بدون ملامح حقيقية ،حداثة معطوبة ، بدون أي مرتكز.....

- لا أعتقد أن ذلك يسعد تاريخ هذه المدينة ولا جدي لو كتب له أن يراها على هذه الحال.المدينة هي الملامح التي تكتسبها عبر رحلتها التاريخية .خسارة كبيرة لا تعوض ، لأن خمس سنوات التي عاشها سرفانتيس هنا صارت أبدا ملكا للمدينة ومحوها معناه محو جزء من ذاكرتها " [1]. ولما كان الفضاء عند كتاب الرّواية الحداثية يرتبط بالشخصية أو السارد ارتباطاً وثيقًا، فإنّ طرق اشتغالها ترتكز على " تصور الفضاء المحيط، في معظم الأحيان، على نحو ما تراه شخصية من الشخوص، أو يراه الرّاوي، بمعنى، أنّ الفضاء الرّوائي يخضع لزوايا نظر الشخصية أو السّارد وأحوالهما النفسية" [2]، بما يعني أنّ طبيعة هذه العلاقة تمنح النّص الرّوائي قيمة قصوى، إن على مستوى البناء أو الدّلالة، وهنا يُمكن الإشارة إلى ثلاث علاقات بين الفضاء والشخصية في رواية "حارسة الظلال" :

- **علاقة حسيسن بالمكان**: تشكل له الجزائر الخوف ومع ذلك يحبها ويريد أن يحافظ عليها يريد تغييرها ورؤيتها في أحسن صورة لكن يصدمه الواقع ويجعله يعيش العبث.

- **علاقة دون كيشوت بالمكان**: لا علاقة له به إلاّ من خلال اكتشاف الأماكن التي زارها جده ومر منها، وبدوره يتمسك بما هو جميل بالمكان، ليتحدث لنا بدوره عن المكان والمتاهات التي دخل إليها.

- **حنا: لا علاقة لها بالمكان** رغم مكوثها به، فلا تنشغل به لأنّها مشدودة إلى مكان آخر في الزّمن الماضي بألفته وألقه لأنّها تعيش في زمن غير زمنها، وتظل متمسكة بعالمها، وترسمه كما تشاء، متعالية عن الواقع العجيب الذي يعيشه حفيدها حسيسن .

وبتلازم مع العناصر السّابق ذكرها، يبدو أنّ زمن اللّحظة الإبداعيّة، جعل من "حارسة الظلال" تتعاطى مع حدث المحنة لتشخيص المكان/مدينة الجزائر، وجعلها موضوعًا للتخييل الرّوائي، وفق اشتغال سردي حداثي تُديره الذاكرة سردًا وموضوعًا، حيث تحوّلت

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص96.

[2] - حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة ، مرجع سابق ، ص 276.

ذاكرة المكان/ المدينة إلى سلطة رمزية تسيّج حركة السّرد وشخوص الحكي. وهذا المدخل، هو ما جعل الفضاء الرّوائي يُمثّل إستراتيجية للوصول إلى لغة دّالة على التّيه والرّعب الذي أنتجه واقع الجزائر، بغية الإجابة عن سؤال المحنة وتشخيص بؤر الداء التي تنخر المجتمع الجزائري، وهو سؤال لا ينفصل عن أسئلة تجد منبتها في أسئلة الهوية وتمثّل الآخر، وما يتفرع عنها كقضية الذات في علاقتها بمراياها وفي علاقتها بالتاريخ والسلطة السياسيّة. وهذا ما أراه أفقًا للعمليّة التخييليّة لهذا النّص، من خلال طرح مسألة ذاكرة الفضاء / مدينة الجزائر بتفاصيل تاريخية ، ووضعه روائيا أمام مشهد التحولات الراهنة ، في تقابل حاد بين زمنيّة المجد والسيادة باعتبارها ذاكرة غنيّة بنفائس المتون وجلائل الأعمال وخيرة الأبطال، وبين زمنيّة تُهين ما خلفته الزمنيّة /الأولى.لذا كان السّرد الرّوائي إحدى الوسائل لمقاومة المسخ والنكوص بالحفر في معالم مدينة الجزائر وتجاعيد ذاكرتها، عبر مواجهة ذاكرة الإنسان والمكان باتّخاذ مبدأ الرحلة عبر الأمكنة والأزمنة خطًا للشروع في صنع المغايرة، وجعل عنصر البحث مدخلاً لاستبدال سلطة النسيان بسلطة الذاكرة، وتدوين يُعيد كتابة التاريخ المنسيّ لمدينة أفناها القدر أو قوة التاريخ ، وقت كشفت "حارسة الظلال" عن هكذا حقيقة عندما جاء في خاتمتها:" تأملت مدينة الجزائر بواجهتها البحرية، امرأة عارية ومتدفقة بلذة. ثم فجأة اسودت كلّ ملامحها مثل الرماد.صارت كتلة من الرخاوة والقذارة والصمت والخديعة ." [1]

أخلص بالقول إنّ رواية " حارسة الظلال " تحفل بالملامح الحداثيّة التي حقّقت للنّص مغامرته ومغايرته السّردية، ولها فعالية فكرية مؤسسة على بنى مخصوصة في تناول الواقع، كما تمثّل صوتًا متجدّداً في مسار أعمال واسيني الأعرج ، تُبرز بشكل جلي الوعي الحداثي النظري بالكتابة وبإشكالاتها، بالنّظر إلى منطق اشتغالها على التحوّلات، حيث تبدأ مجالاً سردياً تشخيصياً للمحنة الجزائريّة، وتتحوّل إلى موضوع لإنتاج معرفة ووعي بهذه المحنة جماليًا وسرديًا بما له صلة بين الذّاتي والموضوعي والتّاريخي والواقعي . إنّها مغامرة سردية نوعيّة لها سؤالها الخاص في التعاطي مع الواقع الرّاهن بطريقة صياغتها وسردها، وباختيارها نداء الساخر والخرافي من حيث هي أساليب ووجهات نظر أنسب في التعامل الأدبيّ مع واقع

[1] - واسيني الأعرج : حارسة الظلال ، مصدر سابق ، ص 138.

معكوس ومع كينونة متشظية. و هذا ما أثبته واسيني الأعرج من خلال هذا النّص، حين استبدل مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة إنتاجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز، بالمزج بين الخبرة الرّاهنة القائمة على التزامن الحسي، والماضي الملموس غير القابل للنسيان مما أضفى على الكتابة بعداً لعبياً يتيح الانفتاح على السخرية والباروديا، واستثمار الأسطورة والتراث الشّعبيّ والعديد من أجناس الكتابة وأنواع الفنون، ممّا منح لهذا النّص قوة لتفعيل مساراته السردية وتغدية البنى الروائيّة لتعرية الواقع اليومي والمسخ الذي طال المعالم التاريخية والثقافيّة والحضارية في الجزائر.

لذا أجد نص"حارسة الظلال"، من أهم النصوص الجزائرية التي تناولت حدث المحنة الجزائرية تناولا فنياً بارعاً نأى بكاتبه عن الطابع الاستعجالي والأطروحي الذي كان يطغى على نصوص تلك المرحلة، لذا سجّل هذا النّص تحولاً عميقًا في تجربة الأعرج الإبداعيّة من خلال خطاب الرّؤية وتوسيع المتخيّل في نوع من الشراكة السردية بين الواقعيّ والتّخييلي، أتاحت للأعرج تأمل الحدث الواقعي نقدًا ومحاكمة وتفكيكاً. لاسيما وأنّ هذا النّص يُؤسس نظامه باعتماد مكونات السياق المحليّ بخصوصيته اللّغوية والثقافيّة، في إطار بحث الرّواية الجزائرية عن أصالتها السّردية والأسلوبيّة، بانفتاحها على ذاكرة الحكي التّاريخيّ والشفهي والتراث السّردي. والتي تحوّلت بقوة التّخييل إلى أدوات سردية خدمت المشروع الفنيّ ضمن رؤية فنيّة حداثية تصرّفت في النّظام الدّاخلي للنّص وعتباته لبناء شكل حداثي تنبع خصوصيّته من تكسير المألوف السّردي، وتجاوز مفهوم " القصة المحكمة البناء " بتهشيم نمطيّة الحكي وخطيّتة ، وتجاوز المنظور التّقليدي بتحريره من هيمنة الرؤية الواحدة بدخول شركاء آخرون اشتغلوا بسرد الحكاية. وهكذا منحنا السّرد الرّوائي متعة الإصغاء إلى نبض الوجود والواقع من خلال اشتغال الذاكرة والانفتاح على هدير الواقع والكينونة الإنسانيّة وقيّمها. لتبقى الرّواية مع واسيني الأعرج فضاء واسعًا لملامسة الواقعيّ والمتخيّل بكلّ التفاصيل والجزئيات، ممّا قد يُعطينا الانطباع من جهة أولى: بأنّ الوظيفة التوسطيّة للسّرد قادرة على تمثيل الزمانيّة والمكانيّة باعتبارهما الإطار الأكثر تعبيرًا عن الإنسان وقلقه الوجودي. ومن جهة ثانية نلمس أثر المؤلف وفرادته الإبداعيّة في الصوغ الجمالي لشتات الواقع ومكوناته.

الفصل الخامس

بلاغة الألم الرّوائي وحداثة التشكّل البنائيّ

لنص" شرفات بحر الشمال "

1.- أفق النّص: الغياب والفقدان ورهان التشخيص الفنيّ للألم الرّوائيّ

2.- حداثة الكتابة وآليات الصوغ الفنّي للمحكي الرّوائيّ

2.- 1.- الكتابة و إستراتيجيّة التشكيل الحكائيّ

2.- 2.- الاشتغال الإبداعيّ على الذّاكرة/ الذاكرة تقنيّة سردية

2.- 3.- الأفق الجمالي لتشغيل الوصف في المحكي الرّوائي

2.- 4.- حوارية السرد و الفنّ التشكيلي: تعاضد الرّموزوالتقنيات

3.- تشكّلات الشعرية الرّوائية وتجلياتها النصيّة

3.- 1.- مفهوم الشعريّة في السّرد الرّوائي

3.- 2.- تجليات الشعريّة في الأنساق النصيّة

1- أفق الرّواية: الغياب والفقدان ورهان التّشخيص الفنيّ للألم الرّوائيّ

تُمثل رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج إحدى الإضافات النوعيّة لتوسيع آفاق الأداء الجماليّ في مسيرة مشروعه الرّوائي، وخاصة في خط اشتغاله على واقع الانهيار الذي مسّ الجزائر، والذي جسّدته نصوص"سيدة المقام" و "ذاكرة الماء" و"حارسة الظلال"، وربّما تتوسّع لتشمل نص " ضمير الغائب"، مادامت موضوعة " فقدان الذاكرة "هي النواة المركزية للكتابة في هذه النصوص، عكست عقيدة الرّوائي الفكريّة والجماليّة لتشكيل عوالم روائيّة مخضّبة بالتجارب الإنسانيّة تعاني فيها الذّات/الذوات الرّوائية أزمة وجوديّة تتّسم بالغياب والفقدان والخيبة والمنفى، بما يعكس الموقف التّاريخي للكاتب وواقع المرحلة التي كُتب من وحيها هذا السّرد الرّوائي، فضلاً عن تحوّل الوعيّ الرّوائي إلى طريقة من طرائق المعرفة والإبدع تنشغل بالكشف واكتشاف الذّات والعالم، لأجل بناء" رؤية فنيّة إنسانيّة يُمكنها أن تجيب على أسئلة الفّن بتقاناته وآلياته المتعدّدة والمتنوعة " [1].

ولاشك في أنّ الاقتراب من نصوص واسيني الأعرج يقتضي الاعتراف بالوشائج القوية التي تصل عوالمه الرّوائيّة بـ"ثقافة الذاكرة " [2]، التي طالما وُلع باستدعائها وتضمينها لأجل جماليات روائيّة وفنيّة تنشغل بهم روائي اختار أن تكون الكتابة تنويعات تخييليّة وتشكيلات فنيّة للانكسار والخيبة، والحبّ والموت، والبحر والأنثى و فضاءات المنفى، وشاهدة،أيضاً، على زمن التفكّك والدّم وخراب الضميرالإنسانيّ. بما يعني الوقوف على منجز روائي يمسّ كينونات الذّات والمجتمع والإنسان من خلال الاشتغال الإبداعيّ على الذاكرة منظور إليها ضمن إستراتيجيّة السرد التّخييلي وزمنيّة انبثاقه لملء الفجوات، ومحاولة الإجابة عن الأسئلة التي ينسجها الواقع الجزائريّ/العربيّ. لكأنّ الاشتغال على الذاكرة هو الأفق المتخيّل الذي لم يُشبع نهم الكاتب - رغم تواتر نصوصه- ، وهو ما يختزله سارد"شرفات بحر الشمال" بقوله:" هذه الأرض بدون ذاكرة يا حبيبتي ... نحن لا ننسى عندما نريد ولكنّنا ننسى عندما

---

[1] - محمد صابر عبيد: التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 69- 70.

[2] - وردت هذه العبارة في كتاب "سرديات الأمة " للباحث إدريس الخضراوي، وتشير إلى قدرة الذاكرة على تشيد المتخيّل الإبداعيّ والكتابة السردية على الخصوص، عن طريق مفاوضة الماضي والحاضر وتحديد كلّ ما له علاقة بالهويات الفردية والجماعية .- لمزيد التوسع ينظر: إدريس الخضراوي، سرديات الأمة / تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرّواية المغربية المعاصرة ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، ط1، 2017، ص 119.

تشتهي الذاكرة. والذاكرة عندما تشرّع نوافذها للتخلّص من ثقل الجراحات لا تستأذن أحد " [1]. ولأنّ متعة تخييل الذاكرة واستحضارها تمّت في أكثر من نص سردي و بصيغ متعدّدة، سواء من خلال شخص المثقف أو الصحفي أو الأستاذ الجامعي أو المسرحي أو الفنّان/النحات، الموسيقيّ،الراقص، فهذا يعني لا محالة أنّ الذاكرة أصبحت نبع السرد وفضاؤه ، وأنّ "عملية الكتابة هي الشيء الوحيد المنقذ للكاتب/الفنان من القهر الخارجي، وهي الملجأ للإشباع الداخلي" [2] بالتوغّل في التداعي والتذكّر، وهذا لا يتعارض مع طبيعة الإبداع السّردي، مادامت الكتابة تعدّ شكلاً من أشكال التذكّر وغايتها تكثيف المتعة والمعرفة بتشغيل طاقة اللّغة لإنتاج البعد الجماليّ وتوليد أشكال سردية تتغذى من الوضع السوسيو ثقافي الجزائري بحثاً عن أفق كتابة حداثيّة تستوعب الأسئلة المستجدة في أفق الإبداع .

ففي رواية " **شرفات بحر الشمال** " - موضوع المقاربة - ، والتي يُمكن اعتبارها الاستكمال الحقّ لتجربة الإبداع الرّوائي لنصوص المحنة، ينزع الحكي فيها نحو التذكّر والتوالد، والحلم والتداعيّ والمناجاة والتراسل، فضلاً عن تشغيل إمكانات تصويريّة تتعلّق بموهبة الرّوائي لأجل الإحاطة بالتجربة المعيشة تسوقاً مع التجربة الزمنيّة التخييليّة لحياة شخصيّة السارد/ البطل "ياسين" وتفاصيل هذه الحياة. لذا عَمل واسيني الأعرج، الواعيّ بعدته السردية، على تطويع الذاكرة، وجعلها مادته الأساسية في الكتابة و التّخييل بضخ شحنات معرفيّة وجماليّة، وفق مبدأ التماثل المعرفي بين الكتابة والفّن التشكيلي وجنس الشعر، قصد تحفيز النشاط اللّغوي للاشتغال على شعرية أرقى وأقوى في المبنى والمعنى لأجل بلوغ مستويات أنطولوجيّة متجاوزة للواقع ومتعاليّة عليه، تُمكّنها من النّظر إليه نظرة عميقة، فضلاً عن مبررات فنيّة وخطابية وإيديولوجيّة تشرّع هذا النهج في الكتابة، والتي تُتيح لشخصيات الرّواية - بقيّمها ووعيها- الثائرة عن الواقع من خلال تسلّحها بالكفاءة الفكريّة والفنيّة، بالتّعبير بلغة سرديّة منزاحة تتلوّن بالمضامين، لتجاري حجم الألم والرّهانات الخاسرة لتجعل" من الرّواية وكلّ ما تقوم به معركة ضد قوى الزّمن " [3] .

---

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، دار الآداب ، بيروت ، 2001، ص ص19- 21.

[2] - أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2005، ص 200.

[3] - Georg Lukacs: La théorie du roman. éd Gallimard .paris.2009.p121

وهذا ما يتحقّق في رواية " شرفات بحر الشمال"، التي أظهر فيها الأعرج وعيًا تشكيليًا عالياً لمعالم البنيّة الرّوائية عن طريق تشغيل الذاكرة في صياغة نسيج حكيه، كونها تُقيم حوارات مع الزّمن والفضاء والشخوص، ويتجلى هذا الوعي، أيضاً، في طريقة صوغ لغة السّرد الرّوائي، لتؤدي دورًا مهمًا في أسلوبيّة النسيج النصيّ، عكست رؤية المؤلف باتّخاذ بنية الشعري نمطًا له، عبر إستراتيجية تجمع بين التشكّل المتواصل للغة وإمكاناتها التمثيليّة وفتح بؤر في الذّاكرة لموضعه ما هو حي، ومستمر فيها، في محاولة لإنعاش الرّوح عبر مسار الألم الرّوائي الممتد والمترامي في جسد النّص. إنّها وبلا شك، الإمكانيّة المعنويّة والروحية المتاحة للسارد الفنان/ ياسين ليخلق بها في ظل الخسارات المتلاحقة نوعًا من التوازن النفسيّ والذهني، يُمكّنه من الاستمرار، ومغالبة حياة،لاشيء فيها سوى المتاعب والقهر ومواكب الموت، و"استبداد الزّمن الحاضر الموسوم بقيّم زائفة جعلت الخطاب عنه، يأتي دائماً مصحوباً بلعنة الإدانة والاحتجاج " [1]، وتصفيّة الحساب مع العالم الخارجي، ومع الهموم المشتركة ومع اللّغة.

فلئن كان الاشتغال على اللّغة في هذا النّص، يُمثل الرّهان الأبرز في سياق إنتاج الخطاب، ويعود إلى كونها تندرج ضمن النزوع السّردي العام نحو التشكّل خارج المرجع الواقعيّ التّقليدي لمنح النّص صبغة شعرية أدبيّة، ويستجيب لتوجه المقاربة في ملاحقتها لتمثّلات الحداثة، فإنّ الرّهان على الذّاكرة واستنطاقها في هذا النّص، يُبرّره- فنيًا وجماليًا وموضوعيًا- رغبة الذّات في البحث عن معنى لوجودها في ظل صراع قاهر، فضلاً عن استجلاء التاريخ الفرد والإنصات إلى نبضه الوجودي. فالوطن الذي كان يرزح تحت وطأة الرّعب والقتل والإبادة ونفي الآخر وجوديًا وجسديًا ومعنويًا، ألّح على الوعي و المخيّلة في تلك الظروف في أن تكون **الذاكرة ملاذًا للسّرد** وأهم المرتكزات التي استندت عليها الكتابة والتخييل، باعتبارها " إحدى التقنيات المستحدثة في النّص الرّوائي ... والاعتماد عليها يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصيّة، ويُصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقًا عاطفيًا " [2]، وهذا المذّاق العاطفي/النفسيّ يُعمّق الأبعاد التراجيديّة التي تُمثّل السمات المفيدة لهذا النوع من السّرد الرّوائي الذي يجعل الشخصية تتكلم لغة قناعة داخليّة.

[1] - عمرواي عبد الخالق: الذاكرة ملاذ السرد: قراءة في ثلاثية أحلام مستغانمي ، مطبعة طوب بريس للنشر، الرباط ، 2017، ص 253.

[2] - سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر، ط1 ، 1984، ص43.

وتنكشف هذه الأبعاد والسمات في السياق الرّوائي لنص" شرفات بحر الشمال" من خلال الإيحاءات المجازية التي تتشكّل من الرؤى والصوّر وكتل من الانفعالات الشعوريّة توتر السرد لتنجز القيمة البلاغيّة للألم الرّوائي كأحد أهم مقاصد الحكاية، يقول السارد:" الحبّ الجميل هو الذي نشتاق إليه دوماً. المخاطرة فيه صعبة ولكن علينا أن نعيشه لندرك الشطط الحقيقي للمتعة ؟ كم تنقصك من الروح أيّتها البلاد المؤذية لتصري بلاداً بلا منازع وبلا أقنعة، بلادًا كبقية البلدان، تحبّ ناسها وتكرّم أحبّتها من حين آخر حتى لا تنساهم ولا ينسوها" [1]، وعليه، فبقدر ما شكّل الحب الغائب مكوناً بارزاً للألم في بنية الحكي والمسارات السّردية، كونه سلوك حياتي ووجه الآخر للألم ووجع العاشق، والذي تُفصح عنه شخصية" فتنة " التي يتدفّق صوتها على امتداد الرّواية، فإنّ الفقدان/الموت الذي يملأ الجوهر الشعوري للسارد أجده هو الآخر تنويعًا للألم على صور حياة " ياسين" شأنه شأن " الخوف"و" الصمت "و"الوحدة" و"المنفى" و" العزلة"، فلقد:" تبعثر الحلم داخل الدم و الخيبات اللاّمتناهية والزحف المستميت للبداوة والاسمنت المسلّح. أ بحث عن كلّ سبل النسيان والتيه بعيداً، إلى كلّ نقطة مُمكنة فيّ.إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قساوة البياض حيث ينسحب كلّ شيء، المدن، الناس، الجغرافيا، التاريخ، الزمن الذي نعيشه " [2]. مع العلم أنّ " فتنة" هي تجربة حب طفولي للسارد، ولها التباساتها وغموضها، ويستحضرها السّرد عبر لعبة التذّكر والنسيان لتنفتح كآلية دراميّة وتنويع ألمي يشمل مسيرة الوطن في محنته ومجتمع الرّواية بانتحاره أو موته.

وتأسيساً عليه، تبدو اللّعبة السّردية في " شرفات بحر الشمال " تعبيراً عن المفكّر فيه، وما يُمكن قوله في تجربتنا" [3]، ويشمل هذا التّعبير الذّات والوجود والمجتمع والوطن، وهنا يتجلى البعد القيميّ للعبة الكتابة والتذكّر لتوليد البؤر الحكائيّة انطلاقاً من تشغيل البُعد الاسترجاعي/التذكّري للسّرد، والغاية توليد صور روائيّة مخصبة بالرؤى والحدوس والتداعي لرسم عالم متميّز بمعاناة السارد "ياسين"، بالتوازي مع النكوص الوطني و الجرح النازف للذاكرة الجماعيّة، مع الانفتاح على محكيات تراجيديّة وعاطفيّة لنماذج بشرية غربيّة

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 82.

[2] - المصدر نفسه ، ص 18.

[3] - بول ريكور: صراع التأويلات ، دراسة هيرمينوطيقية، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان ، 2005، ص 130.

وعربيّة مشبّعة بالفواجع للنّفاذ إلى فضاءات، ومواقف، وموضوعات، تعكسها حوارات السارد مع شخصيات تعرّف عليها في ضوء الحاضر، كما يُجسدها الحلم و كلّ ما تقع عليه عين السارد الفنان "ياسين"في محطات رحلته الفنيّة إلى أمستردام باعتبارها بوابة الذاكرة المهووسة بالماضي الطفولي ووطن المحنة. وهنا يحضر عالم الفنّ وإنتاج الجمال مع الفنان "فان غوخ" ولوحاته، و "رامبرانت " وعالمه الفنّي في إطار روائي ينبثق ويمتد في حضن الزّمن والفضاء والشخوص، الشيء الذي أمكن للعبة التذكّر تنخرط في السرد التّخييلي بالتآزر مع آليات صياغيّة جديدة تمتح من فن تصويري/تشكيلي مغاير، بتحينه داخل السّرد الرّوائي لأجل خلق إيقاع سردي حداثي ينفتح على أبعاد جمالية تتجلى في تفجير اللّغة و تصييغها تصييغًا بصرياً/شعريًا لاختراق السّرد التقليديّ بكسر رتابة الحكي وتوسيع أبعاده الفنيّة.

ضمن هذا الأفق، يتقدّم نص "شرفات بحر الشمال"لتأسيس حداثته بالصوغ الفنيّ لنسيج السّرد، الذي ينتج المختلف باشتغاله الأسلوبيّ للمحكي، ليأخذ سؤال الجمالية شكل التعاضد بين الرّوائي و الفّن التشكيلي وبين الشعري والسّردي طابعًا أسلوبيًا جعل من التشكّل الفنيّ ضرباً من تمازج بنيّوي شديد التعقيد، ومطعّمًا بين البصري واللّفظي لكسر صفاء النّوع باعتماد المغايرالخطابي لغويًا، للمراهنة على شعرية النّص وبلاغة الإمتاع وجماليّة التصوير،لتغدو التجربة الرّوائية في حد ذاتها أفقًا للحفر في كلّ المُمكنات من خلال لعبة الاستبدال الشاسعة داخل نظام له وجود قبلي هو اللّغة " [1]، والتي تحوّل النّظر إليها من وسيلة لنقل الأحداث إلى اعتبارها صانعة للسّردلا ناقلة له. والرّوائي على هذا النحو أصبح يجسد الصراع" بين الأنا "بمفهومها الشعري" وبين الرّؤية الكلية لتناقضات للواقع والتي تتشكّل من خلالها الرّؤية الشعريّة في محاولة لاختزال الكون والحياة " [2].

وهذا ما تتفرّد به رواية "شرفات بحر الشمال" لتنفلت من النمطيّة، فبالإضافة إلى أنّها تؤسس لسؤال المغايرة التخييليّة عن روايات الأعرج السابقة من خلال الاشتغال على الذّاتي والغيري، باتّخاذ المنفى: فضاءًا جديداً يدخل في جدلية ساخرة مع الوطن ليرسم طبيعة علاقة الكاتب به، فإنّها من ناحية أخرى تُؤسس لرؤية جديدة في الكتابة تتميّز بطرح رؤية الذّات

[1] - Gérard Genette :Figure1.éd seuil. paris.1966.p262.

[2] - محمود الضبع : الرّواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2010، ص 193.

لا من خلال العالم المحيط بها، وإنّما رؤية العالم من خلال الذّات السّاردة وصوتها. وتتشكّل رؤية الرّوائي في هذا الاشتغال من خلال شخصية" السارد/ياسين"، الذي لم يُعبّر عن الرّؤية الغيريّة للحياة، كما أنّه لم يستسلم للرّؤية الذّاتية كالشاعر، بل صار المحكي/السّردي شعريًا، أو بالأحرى مصوّغ شعرياً عندما انشغل السّارد على مدار تشكّل المنظومة السّردية بإثبات خيبة الارتداد وتشييد بلاغة الألم في البناء الدرامي للنّص، بجعله الشخصيات تتحدّث بصوتها من خلال صوته هو المُهمين و عبرذاته المتحوّلة بتحوّل الفضاء المكانيّ ، حيث شرفات بحر مدينة أمستردام الأمل والملاذ لـ" ياسين:" الرجل الذي جعل من هذه المدينة معبره الحتمي ومن البحر المحاذي لها مقامه الكبير" [1] للنسيان مادام الغرب النّموذج الذي يقدم الحياة ويهبها، فيقول:" هناك مدن توفّر لنا فرصة التمادي والتخيّل وأخرى تقمعنا منذ اللّحظة الأولى وأمستردام من الصنف الأول، هي بالفعل تعطي الإحساس بالبراءة والوداعة " [2]، خصوصاً بعدما قرّر المثقف/السارد التّخلي عن كلّ ما له علاقة بالوطن والذاكرة وبالهوية:" أستطيع اليوم أن أقول أنّي أخطأت موعدًا حاسمًا مع الحياة، فقد سلكت طريقًا غير الذي كان يجب أن أسلكه.أنا سعيد بهذه المزالق المتكرّرة التي منعتني من الوصول إليك فقّد وفّرت لي قدرًا كبيراً من الشجاعة للكتابة " [3] .

وبناء عليه، تقوم لعبة الكتابة في هذا النّص على الرحيل والمنفى كقطبين موضوعيين يهيمنان على سجايا السّرد، وهذا ما أجده يتناثر على مدار الصيرورة السّردية في مجاورتها الذاكرة ورؤية السارد:" نحن هكذا دائماً، لا نترك وطناً إلاّ لنتزوّج قبراً في المنفى" [4]،لذا فمن المبرّر جداً أن يتشرّب الأعرج جرح المحنة الجزائرية ضمن جدلية الغياب والفقدان، التي تتجسّد في الحبّ والموت أو القتل، والأخير الظاهرة الأبرز ذلك أنّ " الإنسان كفكر وكتفكير لم يعد يحتّل موقعًا في وطنه، وبالتّالي داخل ذاكرة هذا الوطن، وفي هذه الحالة، فالأمر يرتبط بإقصاء المختلف والمغاير والإجهاز عليه " [5]، بالإضافة إلى ذلك، نجد الأنثى تنتهي إلى الغياب

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، دار الآداب ، بيروت ، 2001، ص 266.

[2] - المصدر نفسه ، ص 304.

[3] - المصدر نفسه، ص 13.

[4] - المصدر نفسه، ص 55- 93- 252- 315.

[5] - صدوق نور الدين: انجلاء الأوهام في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص 56.

بما هي مصدر للدفء وللحب. وهو غياب صنعته ثلاثة وجوه نسائيّة، فالصلة الجامعة بالأقرب " زليخة " وبالمستمع إليها" نرجس" وبالمعشوقة " فتنة" تكاد تكون واحدة، يقول السارد في إحدى حواراته:" - تعرفين... حتى وأنا اليوم أتذكّر المهبولة لا أعرف إذا كانت المرأة التي تعرّت على حافة البحر وتركت جسدها يغزل بملوحاته أشوق الغربة وركبت تحت ضباب كثيف سيارّة المرسيديس السوداء، أم هي فتنة أم زوليخة أو نرجس " [1]. إنّه، وبلا شك السياق الرّوائي الذي يجعل من " شرفات بحر الشمال " تشخيص جمالي لمأساة الإنسان، فهي سردية للألم والفقد و الموت والمنفى، ونص عن تحوّلات الجزائر المدينة/ الوطن و قسوة الزّمن.

ولعلّ اللاّفت للانتباه هو أنّ صوغ الأحداث وإعادة بنائها يتّم عبر الحلم والتداعي وحوارات السارد" ياسين"في فضاءات أمستردام تتدفّق كالخواطر والكوابيس والكلام الافتراضي الدّاخلي الذي لا ينتهي، وتستند على بؤرة التذكّر والنسيان في صياغة نسيج "محكي ياسين"، والذي يشكّل المحكي الأساسي، و هو حكايته/ قصته التي تُبنى وفق تضاد باطني بين ذاكرته والزّمن الحاضن لها، وهو زمن يؤطّره راهن القّص مدينة أمستردام، وهنا تضعنا تراكيب السرد في أجواء الذاكرة الأليمة، ويرتقي الوصف إلى ملامسة وجدان السارد لأجل توليد صور سردية تتجلى روائياً في التفاصيل الواقعيّة والمتخيّلة ومشاهد التقاطبات الوجودية وتأملات السارد بشأن الفضاءات والأشياء، ذلك أن آلية التّخييل و خطة التّصوير معنيان في السياق الرّوائي بالوقع الجمالي والقدرة على تشخيص المعنى عبر هيأة الكتابة الطامحةإلى" تجريب استراتيجيات سردية مغايرة تحتفي بالشّكل الرّوائي نفسه، وتعمل على تضفيره وتجديله وفق مضمون الرّواية، وبذلك ينزاح الشكل عن وظيفته التّقليدية التي لازمته مع السّرد الواقعي الكلاسيكي. وكانت تختزله في إطار الوسيلة أو الأداة للإيهام بمشاكلة الرّواية للواقع، ليغدو منظوراً دلاليًا يوحي بمرجعية الرّواية وأبعادها الإنسانيّة والفكريّة " [2].

فما هي،إذن، المبررات الجمالية والفنيّة التي يستهدفها الأداء الرّوائي في نص" شرفات بحر الشمال "، لممارسة الاشتغال على الذاكرة وتحريك الأفق الرّوائي نحو اختراق الفنّ

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 175.

[2] - الجرطي أحمد: الغول الذي يلتهم نفسه،مقاربة في سؤال الكتابة واستراتيجيات السرد، مجلة البلاغة والنقد، مطبعة الأمنية، الرباط ، ع6، 2016، ص121.

التّشكيلي و استعارة النسق الشعري بصوره وتراكيبه لكتابة السّردي؟. وبالتّالي، فإلى أيّ حد يعكس نص "شرفات بحر الشمال" الرّؤية الحداثية وطاقاتها الإبداعيّة الخلاّقة للكتابة السردية الجزائرية؟. تستدعي هذه الأسئلة الاقتراب من عوالم النصّ المتشابكة، استناداً على مقاربة نقديّة تستدعي قراءة منفتحة على فعل التأويل الذي يسعى للكشف عن طريقة اشتغال الرّوائي والدلالات الخفيّة للنّص الرّوائي، ويتساوق هذا المسعى، تماماً مع المعرفة والمتعة الفنيّة التي تُنتجها الرّواية وهي على درب المغايرة الإبداعيّة، بما يعنى إبقاء آليات القراءة لصيقة بالتجليات النصيّة المُهيمنة والمنظومات البنيويّة للرّواية، وهو مسعى نقدي قد يُحقّق مداخل قرائيّة جديدة، انطلاقاً ممّا يقترحه النّص من علائق جماليّة مع الأنساق التّعبيريّة والفنيّة، وما يعمل على صياغته على مستوى البناء والدلالة، مادام القصد في هذا الفصل ملاحقة مفهوم الاشتغال الحداثي إجرائياً. ذلك أنّ الحداثة، أيضاً، في الرّواية كما سبقت الإشارة، تتجلى من خلال إنتاجها عبر تشكّلات النّص وليس الجري وراء تطبيقها كحيّل مجرّبة، لأنّها زئبقيّة المحتوى تؤسّس لملامحها وأسئلتها من داخل مجال الكتابة.

2.- حداثة الكتابة وآليات الصوغ الفنيّ للمحكي الرّوائي في " شرفات بحر الشمال"

يتنزّل الوعي الحداثي في نص "شرفات بحر الشمال " في ما تُنجزه الكتابة من اقتراحات تتعلّق بآليات إنتاج النّص، وترشّح عن هذا الوعيّ تمظهرات فنيّة وجماليّة انطلاقاً من خصوصيّة أسلوبيّة للأداء الرّوائي تروم تشكيل عالم روائي متخيّل مختلف في نمط خطابه وصيغ تلفّظه وطبيعة صلاته، بما يُمليه تأثير الواقع المرجعي، ومن مُميزات هذا الشّكل التّخييلي اشتغال الكاتب على الواقع من منظور ذاتيّة الشخصيّة، لكن هذا لا يعني أنّنا أمام "رواية الذّات " أو" تذويت المادة الحكائيّة"، بقدر ما يعني تشكّل صيّغ سردية يمتزج فيها الذّاتي بالسياسي والاجتماعي في نوع من النّقد الحاد الذي تقوله اللّغة، باعتبارها وسيلة لنقل وإخراج الذّاكرة من عوالم الكبت إلى البوح والكتابة لإراحة النفس والتنفيس، حيث تشتغل الرّواية على بلاغة الانكسار و الخيبة المستثمرة نصياً والمصدّرة نسقيًا عبر الإحالة إلى ذات السّارد "ياسين" ونشاط ذاكرته في تشكيل لحمة السّرد وهندسة فضاءاته لتشكيل الغياب والفقدان وللتّعبير عمّا يختلج في وجدانه تبريراً للشعور بالألم.

فما عَمِلَ واسيني الأعرج على الإقدام عليه في هذا النّص، جعلني أقف أمام حكايتين متوازيتين تحدثان في" شرفات بحر الشمال"، حكاية القصة وزمنها رحلة أمستردام، وحكاية الخطاب التي تُديرها الذاكرة سردًا وموضوعًا ولغةً، وتتحوّل الذّاكرة هنا إلى سلطة رمزية تُسيّج حياة السّارد"ياسين" ورؤيته، وتحضر كآلية فنيّة تشخص شظايا الوعي المأزوم، وتساهم في تشكيل المكونات الرّوائية وأفق المعنى. وكأنّي بها الأفق المتخيّل للكاتب وملاذ سرده. و الأعرج في هذا السياق يُدرك ماهية الذّاكرة وخصوصيّة صياغتها إبداعياً، حيث يعمل على بنائها بطريقة فنيّة خاصة لتصبح عنصر بناء ذات أبعاد رمزيّة ودلاليّة. ولأنّ الذاكرة هي بمعنى ما، إيغال في الزّمن الماضي، فإنّ زمن الخطاب يلتبس في الرّواية بهذا المنطق، فيغدو زمنًا دائريًا أو حلزونيًا، لتغدو الرّواية تذكّر وذكريات تسري في ثنيات النّص لـ" ينتسب - بذلك- السّرد الرّوائي إلى الذاكرة، ومتخيلها" [1] على رأي يمنى العيد، ولا يعني هذا أنّ السّرد يلتزم بما تُمليه الذّاكرة، أو يقتصر على تذكّر ما تُسجله، بل يفسح مجالاً واسعًا لتطويعها جمالياً ضمن إستراتيجية الكتابة و التخييل، واللّعب بالمسرود وابتداع الكثير منه، مادامت الرّواية فنًّا سردياً وتخييلياً يتّم خلاله تصوير الفكرة باستعمال اللّغة.

واللّعب بالمسرود هنا، له تقنياته ومقاصده لتحقيق غايات متعدّدة تحتفي بالكتابة باعتبارها لعب أدبيّ ونشاط لغوي مبدع يُعبر عن رؤية و يخلق العالم مستخدماً آليات أدبيّة من تصوير و تخييل، لذا أجد نص" شرفات بحر الشمال"يؤسس حداثته انطلاقًا من لعبة الكتابة و جدلية التذكّر والنسيان في أفق بناء جديد يصير فيه السرد شعرياً يتماهى فيه المستوى اللّغوي مع لغة الفّن التشكيلي والشعري، رغبة في تشغيل حواس السماع والبصر في عملية تلّقي جمالي متميّز، ومحاولة لإيجاد عوالم موازية للسّرد في حيوات الألوان ودلالة الكتل اللّونية المُجسمة عن طريق استنطاق لوحات فنيّة تشكيلية لـ" فان غوخ " وبثّ الحياة فيها، والتي سيّجت مطلع النّص وتناثرت في أشكال مختلفة داخل النسيج السّردي، بالموازاة مع تسجيل المترسب في الذاكرة الفرديّة والجماعيّة بعمقها الثقافيّ والاجتماعيّ.

[1] - يمنى العيد: الرّواية العربية، المتخيّل وبنيته الفنيّة، مرجع سابق، ص 35.

وفي خضم هذا الاشتغال الإبداعيّ تتجلى رؤية السارد للكتابة حين يقول:" ليست مفردات ولكنّها موعد غرامي فيه الكثير من الأفراح و الخيبات. يوميًا كنت كلّما جلست أكتب أجدني وحيداً في ألمي وصادقًا مثل طفل. أفكر في شيء وكثيراً ما أكتب عن غيره " [1]. بما يعني أنّ رواية " شرفات بحر الشمال " كما يرى أحد الباحثين " بقدر ما أرادت أن تُنجز كتابة مدارها الحبّ جاءت الاستجابة مغايرة، عبارة عن كتابة عن الموت بشتى صوره، وكأنّ الكتابة عن الحبّ في زمن المحنة/ أو في وطن المحنة هي كتابة مستحيلة، إذ يحمل الحب بذار الموت، فينتهي بأصحابه إلى التراجيدي من المصائر ، وكأنه ضوء هارب ظلّ الكاتب يلاحقه عبر كامل مسار الرّواية ليكتشف في النهاية أنّه حب مستحيل ، يُطلب فلا يدرك ، وينشد فلا يستجاب له، في زمن التهافت وخُسران الوطن لرهاناته مع التاريخ وخسرن الذات - هي الأخرى - رهاناتها مع الوطن: التربة والإنسان ومع الوجود " [2].

ويتّضح في سياق النّص المنتمي لعالم الحكاية وأسلوب السرد الذي اتّخذه الكاتب، أنّه ثمّة رهان على لعبة التماس بين ماضي الذات الساردة بهمومها وعمقها العاطفي وثرائها الفنيّ والثقافي وما تنطوي عليه من وعي حداثي تقدّمي وبين مسرى حياة الشخصيات ووظائف أفعالها، وهو الرّهان الذي جعل النّص في اشتغاله لبناء حكيه يبتكر لعبة التذكر والنسيان لـ" تبئير" السرد برؤية تستحضر حياة السارد/"ياسين "في كلّ مراحلها باعتبارها القصة الإطار، والتي تتحوّل إلى ذاكرة، ليتم تسريدها عبر آليات متعدّدة للخوض في أسئلة أكثر تغلغلاً في وجدانه في صلته بالأنثى والعائلة والوطن والمحيط الجماعيّ ورحلته الفضائية من الجزائر إلى أمستردام بتشغيل فعل التذكّر وتثوير قوالب اللّغة للوصول بها إلى تخوم الشعري، بوعي روائي حداثي أصبح يُدرك أنّ اللّغة لم تعد فقط، أداة للتّعبير، بل أضحت إستراتيجيّة سردية تعكس تصوّر الرّوائي للكتابة السّردية في علاقتها بالواقع المرجعي.

تبعًا لذلك فليس للكتابة من زاد سوى اللّغة نفسها، وتصبح في حدّ ذاتها هي الغاية والوسيلة لتجاوز الخيبة، وتخطي الألم المتسرّب لقرار الذّات إلى حرية مشتهاة في فضاءات

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 313.

[2] - بوشوشة بن جمعة:جدلية الوطن/المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية " شرفات بحر الشمال" مجلة العلوم الإنسانية،جامعة بسكرة، س 2004، ص 107.

"أمستردام" لبعث مدافن الذاكرة، لذا يقول السارد في إحدى حواراته الحميميّة :" تعودت على الصمت حتى صار اللّغة الوحيدة التي تؤنسني في لحظات العمل والخوف. ولا أدري ما الذي يفتح لي شهية الكلام الآن، أمامك ربّما الإحساس بالأمن" [1]، فجات، أي الكتابة، نصاً بنفس تراجيدي يستحضر قصص وحكايات لنماذج بشرية من عالم الأدب والفنّ تمثّل دلالات تنسجم و البنيّة العميقة للنّص، والذي يتغذى من استثمار الفنّ التشكيلي، ممّا أحدث تناظراً لافتاً في عوالم النّص الرّوائي بين نظامين: لسانيّ وبصريّ تبعاً لمسار الحكاية ومقتضيات السرد التّخييلي/مما يؤكد قدرة اللّساني السّردي/الرّوائي على تمثيل البصري والتعبير عنه و به لتخصيب النّص وإثراء دلالته عبر دقّة التشخيص السّردي والتصويريّ والإيحائيّ.

وهنا يشتغل الأعرج على اللّغة وبها، أثمرت شكلاً شديد التجانس للاستبطان والكشف الشاعري للتّعبير عن البُعد الدرامي، ممّا يُبيّن براعة السارد على بسط سرداً يتحرّك في الذاكرة تتداخل فيه الرّموز والتقنيات بين الحكي واللّون ضمن قوالب الاستعارة والوصف المجازي والتكثيف الشاعري الذي يتّخذ فيه الانزياح اللّغوي شكل أنسنة الأشياء و الفضاءات بدءًا بلغة الوصف المتوتر لتنامي الأحداث وانتهاء بالزّمن المشوش الذي يحركه راهن الحكي والبعد التذكّري للسرد، مروراً بالفضاء الرّوائي الذي يُسوّغ حكاية السارد وسماته ومشاعره وأفكاره ومواقفه وحواراته، صيغت كلّها جمالياً ضمن " نسيج نصيّ متكامل ينتج من مستواه الخطابي عوالمه ويُبلور انطلاقًا منه أنساقه" [2].

هكذا،إذن، ستتعاضد كلّ سمات الرّواية ومكوناتها لتشخيص الألم والانسحاق الذّاتي، في أفق اشتغال نصيّ يتأسّس على زخم اشتباكات الذاكرة مع النسيان والصورة والكتابة والسياق والمعرفة الفنيّة، وهي اشتباكات غايتها إعادة كتابة دورة الحياة وفي وقت متأخر من عمر الشخصية الساردة :" أصعب شيئ، هو أن ترى رجلاً في آخر العمر يبكي " [3]. ليغدو الخيط الناظم للكتابة والمحفز لها، هوالحنين، فالحكاية المسرودة ، فيما أزعم لا تستطيع أن تقوم دون

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 143.

[2] - وافية بن مسعود: رواية شرفات بحر الشمال وآليات اشتغال الرواية المعاصرة، ضمن" الكتابة المغاربية من 1990إلى الآن، انبثاق مخيال جديد ، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ، إشراف، محمد داود / فوزية بن جليد ، وهران /الجزائر، 2007، ص 71.

[3] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 142.

البحث عن البدايات والبدايات لا تكون خارج دائرة الطفولة/ الذاكرة والبكارة والحلم ، وهي كلّها حطب الحكايا وعناصر الرّواية، فضلاً عن تبرير الفعل الهروبي نحو المنفى نتيجة الألم والفقدان، وهذا الأخير يتمثّل في الغياب على مستوى الموت والقتل، كما في الهدم والاندثار والتخلّف والتراجع الجماعيّ.

ولعلّ في المراهنة على العمق الوجداني للشخصيّة الساردة المُفعمة بالوعي الفكري والفنيّ، والمُثقلة بوجع العشق والانكسار، ما يُؤشر على أنّ الرّواية تحفل برمزية عالية بلغة منزاحة عن مرجعيتها، ذلك أنّ وجع العاشق هو نفسه وجع الوطن الذي يسعى الرّوائي لتمثليه بعدما عايش أحداثاً وجرّب كلّ عقباتها وآلامها:" بلاد كلّما سمعت صوتها يأتيني من بعيد عبر الوجوه التي أعرفها والتي لا أعرفها، ازددت كآبة ورجوعًا إلى مشاهد أريد أن أنساها للمرة الأخيرة لإيجاد مسلك نحو الكتابة والنحت" [1]. ألا يُشير النّص إلى لعبته حيت تتعالق الذات مع الوطن والأنثى واللّغة والفنّ؟. هي إذن، إمكانيّة الاشتغال وفق الرّغبة في الحكي بشكل مختلف بعدما فُقدت بسبب الخوف والعزلة والتكرار المُمل، لكأنّ لعبة الكتابة إدراكًا لقيمة الحرية في تسريح فعل الكتابة، والتشبّث بالفنّ وكشف الحس الإبداعيّ كمأوى للتحمّل، فالسارد من خلال ما أستشفّه نصيّا من واقع السرد:" يحكي مثلما ينحت غير منفصل عمّا يقوله " [2] ، وإلى جانبه يحضر الكاتب بمؤشرات تدل على إبداعيّته وعلى ميولاته الأدبيّة والفنيّة والفكريّة إلى جانب شذرات من حياته الخاصة كإنسان، ممّا يجعل هذا النّص تشخيصاً جمالياً يُؤسس للاستثناء والفرادة الخصوصية .

[1] - المصدر السابق: ص 122.

[2] - المصدر نفسه : ص 147.

2.- 1 . الكتابة و إستراتيجيّة التّشكيل الحكائي في " شرفات بحر الشمال "

رواية "شرفات بحر الشمال" لها إستراتيجيتها السردية التي تضع أمام القارئ إمكانيات متعدّدة للتأويل، حيث لا تُسلمه خريطة مسالكها بسهولة، فبالقدر الذي تحكي حالة استثنائية لمسار رحلة فنان /نحات ينتقل إلى أمستردام لعرض أعماله الفنيّة، ثم إلى أمريكا حيث المنفى، فإنّها تتجلى تأمل روائي في كنه الخسارات و الخيبات الفرديّة العاطفيّة والجماعيّة وإخفاق المثقف في دولته الوطنية. وهو الأمر الذي جعلها رواية تُعيد طرح قضية الأنا/الآخر بشكل نادر بناء على المقارنة والمفارقة والاختلاف، بحيث تصير لعبة الكتابة جدليات متناسلة بين الحصار والحرية، وبين الحضور والغياب، وبين التذكّر والنسيان حققّت مظاهر شتى للعب النّصي بتراسل الفنون والأجناس وحركة لافتة للألوان والأضواء والظلال، حيث تضافرت جميعها في إنتاج المعنى و تشكيل عوالم الحكاية.

ولأنّ السرد الرّوائي يتشكّل إمّا من سارد منتمي لعالمه أو غير منتمي له، فإنّ المحكي في الرّواية هو جزء مرتبط بالعالم المحكي وبالسارد، على اعتبار الأخير عنصراً من عناصر النّص، وهو مخلوق لغوي يقدم الخطاب، باعتماد زاوية رؤية معيّنة، ليقدم للقارئ/المتلقي نصاً يحقّق لديه اللّذة والدهشة، ففي رواية "شرفات بحر الشمال" أجد السارد " ياسين " يحدّث عن" أناه" وصوته داخلي ينبعث من وجدانه، وبالتّالي يتحوّل في هذا النّص إلى الشخصيّة نفسها وهي تتحدّث وتسرد، ومن ثمّ يصبح سارداً مشاركاً في العمل الرّوائي وشخصية في الوقت ذاته تُسهم في المواقف والوقائع التي تُخبر أو يخبر عنها. ذلك أنّ اقتران السارد بالشخصيّة وتطابقه بها يوحي للمتلقي/القارئ بصدق المحكي/المسرود، ويقترب المتكلم/الأنا الذي يستخدمه السارد من الشخصية ومن المتلقي/القارئ، بل يُسيطر على هذا الأخير ويجعله يتماهى مع الشخصية/ الساردة ويتقمصها، فيصبح كأنه هي، وتصبح هذه " الأنا" نوعًا من الارتداد الدّاخلي، ونوعًا من الرجوع إلى الماضي لاستجلائه، وكشف غيابه " [1].

[1] - محمّد داني، وآخرون: أسئلة الرواية المغربية/ قراءات في أعمال مصطفى لغيتري، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2013، ص 124- 125.

فلاشك، إذن، في أنّ الوقوف عند شخصية السّارد، التي شكّلها الكاتب حسب رؤيته، ومنحها أبعاداً دلاليّة تخدم كتابته، وحمّلها وعيًا وفكراً يناسب التصوّر الذي وضعه وهو يهندس لعمله السّردي، وأيضاً، الوقوف عند اللّغة السّردية لهذا النّص، سيمكن المقاربة من إحدى المفاتيح الأساسية لولوج محكي" شرفات بحر الشمال" بحكم أنّها فضاء لتجريب كثيف لاختيار البعد اللّغوي، الذي يسّم بطابعه معظم التكوينات السّردية وينسجم مع طبيعة المادة الحكائية كي تحيط "أنا السّارد" بالتجربة المعيشة المستعادة من خلال تشغيل الذّاكرة واستثمارها سردياً، ذلك أنّ معجم السّارد وإيقاع السّرد" يتلونان بنوعيّة التّعبير الذي تبلوره الشخصيّة: فبقدر ما تتوغّل الشخصيّة في التماهي مع حالتها النفسيّة، بقدر ما تشحن اللّغة السّردية بحميمية معجمها. ومن ثمّ، تتشكّل هذه اللّغة بنية سرديّة مكوّنة، كلّما سعى السّارد إلى الإنصات إلى صوت الشخصية المأزومة، كما لو أنّها لغة تعيد التوازن وتفك الضيق، وتعوض الحرمان " .[1]

فمن خلال مطلع الرّواية، فأوّل ما يُلفت النّظر هو جدة المنظور السّردي التي تراهن على تنويع طرق رؤية الأحداث والمواقف، كما أجد لحظة السّرد والقص تبدأ من تشغيل الذاكرة، وتحديداً من منطقة الوعي واللاّوعي، بين الحلمي والواقعي، شيء أقرب إلى الكابوسي أو على شفا حفرة منه، فنقرأ:

" كان اسمها فتنة.

نهايات ديسمبر .منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافّة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقضها فيّ الآن وأنا على حافة التلاشي ؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سره سوى أنّ أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جداً " [2]. على هذا النحو تُفتتح الرّواية لتهجس بالأنثى" فتنة"، ويبدو أنّ مطلع الحكاية جزء منها، أو بالأحرى مقطع تأسيسي يشيّد في العمق الفكرة المهمة للحكاية في الرواية، ويذكرني هذا الأمر بالأهمية القصوى التي يوليها إدوارد سعيد

[1] - عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 88.

[2] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 7.

لفكرة البداية فهي"تمثل الخطوة الأولى في الإنتاج القصدي للمعنى" [1]، كما ألمس ميسماً خاصاً لهذا النّص، وهو الانطلاق من البعد التذكّري اللاّإرادي ولحظة تماسه مع النسيان نحو " تبئير" السّرد برؤية تُعيد الاعتبار إلى ارتباط الحكاية بالزّمن الماضي، وفي رحاب التداعي الموصول بالحلم. وهنا تتبدى اللّحظة الاستذكارية للسارد مستفزة بحزن عميق، ومفتوحة على الألم دون أن يكشف السارد عن سبب ذلك سوى إشارته إلى فضاء أمستردام كمُحفز لسرد الحكاية وبعثها. كما تتحدّد في هذا المطلع صفة السارد ترهينًا يُدشّن عملية السّرد بضمير الأنا: ذاتًا للتّلفظ وموضوعًا له في الوقت ذاته، لذا" فهو ترهين خارج ومتماثل –حكائي، يبرز من خلال توظيف الزّمن الماضي، إنّه على مسافة من أنا الفعل، وهي وضعية تلفظيّة يقترن فيها الصوت بالرّؤية، وتتقلّص معرفة أنا السارد داخل الرؤية الدّاخلية للشخصية(أناالفعل/أنا المسرود)" [2].لذا ترتبط آلية السّرد الدّاخلي بالمتن الحكائي، حيث تتساءل الذّات الساردة باحثة عن رؤيتها الداخليّة لتعيد الاعتبار لأسئلتها و همومها، خصوصاً وأنّ " هذا الضمير له قدرة لطيفة على سرد الأحداث بحكم قابليته للذوبان، والتلاشي في سائر المكونات السردية " [3].

إنّها وبلاشك ، دعوة للإنصات الدّاخلي، حيث تنهض ذّات السّارد لتشكيل عوالم الحكاية في مشهد أشبه بالكابوس، ويقع على مشارف الوعيّ، لكشف الغياب بالارتداد إلى استعادة صور الماضي للوقوف على مسببات الحالة النفسيّة التي يعانيها "ياسين"، لذلك تنفتح الحكاية على إيقاع موضوعة "الحب "ولا تكاد تنغلق على الإيقاع ذاته. فالعالم المحكي في الرّواية بكلّ أحداثه المتباينة قامت فيه الذّات المحكيّة المنتمية لعالمه بتشكيله ووضع مواقفه ووقائعه. لكأن الاختيار السردي لموضوعة" العشق" هو أفق التخييل ويرتبط بالذاكرة ولا ينفصل عن رحلة السارد لحضور مؤتمر تكريمي في أمستردام الهولندية، والعيش من ثمّ في المنفى بأمريكا، أو للبحث عن" فتنة" التي قدمها النّص أنّها عشيقة السّارد في الزّمن الطفولي وجرحه النازف، غير أنّ الالتباس حام حول سفرها إلى أمستردام أو أنّها انتحرت أو غرقت في عرض البحر، كأن نقرأ على لسان فتنة:" سأرحل مع راجلي إلى أمستردام يقال أنّها مدينة جميلة وهادئة ولكن

[1] - أخذاً عن : شرف الدين ماجدولين : الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2006، ص 25- 26.

[2] - عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق، ص 131.

[3] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1988، ص 188.

أمطارها باردة " [1]، وفي موضع آخر يقول السّارد:"عندما غابت ظلمة الفجر البارد وكنت ما أزال على الحافة في حالة التباس بين سفر فتنة وضياعها في عرض البحر " [2].

والحاصل أنّ الشخصية الساردة "ياسين"، تعي ذاتها، وتعي الوسيلة السردية التي اتبعتها واعتمدتها لإخبار القارئ أو لجعله يُدرك الأحداث، ويدفع به إلى أن يشاركه هذا البوح:" – هل تقرأ يا سيدي؟ أتاني صوتها من بعيد. نبراته هي هي لم تغيّرها السنوات ولا الكآبات المتتالية ولا الصدفة العجيبة التي قادتها إلى بحر الشمال. **من أين أبدأ؟** كلّ الحروف أصبحت غامضة ومرتبكة مثل تمائم المجانين لا تؤدّي إلى بعضها البعض. الكثير منها، اندثر مخلّفا وراءه ظلالاً لحروف يمكن أن تقرأ على أوجه مختلفة. فقد تفكّكت في معظمها وكأنّها أصيبت بنفس الجنون الذي استقرّ في الذاكرة " [3]، فإذا كان ذلك يعني أن بؤرة الذاكرة تشكّل عنصراً شديد التأثير في بنية الرّواية وتشكيلها الحكائي، فإنّ تكثيف المغزى الإنساني للحكاية، وتجاوز الضرورة التسجيلية والتراسل مع حقائق واقعيّة سياسيّة واجتماعيّة، من شأنه أن يرفد تقنيات السرد وعتبات النّص بلحمة بلاغتها وتفاعلها مع الحكاية.

وهنا أجد الأعرج كعادته وفياً لعقيدته التشكيليّة والجمالية، فيُسيّج نصه الحكائي بنصوص موازية para texte، تساعد على كشف مغالق النّص الحكائي، كعتبة التّنبيه والاعتذار، التي تؤكد الطابع المرجعي للرّواية، حيث واقعيّة الحدث و الفضاءات والوقائع ونفي صدفة التّخييل معتذرًا للذين شكّلوا مدرات الأحداث في هذا النّص، فهم موجودين ليس من قبيل المصادفة، بل فقط بسبب حب مفرط للجزائر:المكان والإنسان في زمن خسران رهانات الوجود، أهمها رهان الحبّ، فيقول:"عذرًا،لكلّ الذين شبهاً لهم في أحداث هذه القصة، فليس ذلك إلاّ من قبيل الحب، الحب فقط " [4]، بما قد يعني، أيضاً، رغبة الكاتب في قراءة أخرى لنصه تقيه التّبعات المحتملة للتّلقي الباحث عن التطابقات، غير أنّ عتبة الإهداء سرعان ما تكشف عن مسعى الرّواية و طقوس الكتابة، وهي طقوس تتنزّل في جدلية الحب والموت، والتي

[1] – واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 54.

[2] – المصدر نفسه ، ص58.

[3] – المصدر نفسه، ص 13.

[4] – المصدر نفسه، ص 4.

تُؤسس للألم الرّوائي الذي يستحضر الألم من اختراق عوالم الفّن التشكيلي، وهذا ما تؤكده عتبة أخرى يعترف فيها الرّسام فانسون فان غوخ - قبل انتحاره- بخسارة موعده مع الحياة، فضلاً عن المردودية الجمالية والدّلالية التي يطمح إليها النّص، حيث يستثمر الموروث الشعبي والأسطوري للتعبير عن الحب " الهبل"، و المهبولة لفظ شعبي أطلقه أهل القرية على" فتنة" لعدم قدرتهم على فك شفرات عمقها ووعيها وغربتها.

ولأنّ مفتتح النّص هو الذي سيحكم متفرعاته على مستوى طبيعة النسيج أو البرنامج الذي اتّخذه السّرد وديناميّاته المتنوّعة في النّص، نُدرك أنّ ذات السّارد كمكوّن أنطولوجي للوجود الإنسانيّ تشكّلت في العشق والفنّ من خلال تعلّقه المتيّم بـ" فتنة"، التي خرجت عن الميثاق السّائد في العرف الاجتماعيّ القرويّ، والتي كانت تداوي جراحها بالعزف على آلة الكمان، فهي المرأة التي علمت السّارد العشق الحقيقي الذي أصبح في دروبه كلّها يسير منها وإليها. بما يعني أنّه ثمّة "حد بين معاناة السارد "ياسين" ورحلته الفنيّة، وما بين جنون " فتنة " وموت أخيها " ميمون"، وهو الحد الذي يبني للعلاقة بين الموت والحياة تخومها. تموت " فتنة " ويحيا" ياسين " على ذكراها، بقساوة على الذّات وقسوة مصدرها حب غير مُمكن، لا يبقى منه غير صوت فتنة الحاضر في ذاكرة ياسين " [1] ، وهو يُكلمه ويُوقظ فيه المواجع والآلام، يقول السارد:" فتنة كانت تؤلمني وتنحت أحاسيسي بالنار والماء.كانت تخرج بقساوة من ضلعي المنكسر. شعرت بقوة وخزرتها في ظلمة الفجر. كان كفها دافئًا وجسدها يتهيأ للبحر ... كانت مثل حلم طفولي" [2] .

لذلك يتأسس الخطاب السردي لرواية " شرفات بحر الشمال " على يطفو على محكي الذّات من خلال أحداث قصة السارد "ياسين" مع "فتنة " التي استحوذت عليه في الحلم و الاستيهام واستنطاق الذاكرة عبر تقنيّة الارتداد .لكأنّ الرّواية تعيش و تحيا زمنها من طبيعة" الحب/الموت "، فكلّ شخصية تدخل القصة تصبح موضوعًا لهما. فبدءاً من الإهداء الذي عرضه الرّوائي بصيغة شعرية تتبلوّر الرؤية العشقيّة، لتكون بؤرة مولّدة للمحكي ويتسّع تشكيلها لتتشظّى في النّص في أشكال وصور وهيئات تتحكّم في مسارات السّرد في سياق فجائعي بما

[1] - محمد عز الدين التازي : الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج ، مرجع سابق ، ص 185.

[2] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 58.

نمسيه " الألم الرّوائي" الذي يتجسّد في عوالم أنثوية وتمتد إلى كلّ شيئ الإنسان والجمادات و الفضاءات لتعبّر عن مأساة الإنسانيّ و تماهي الفردي بالجماعي، فجاء الإهداء :

" إلى عزيز الذي غادرنا مبكراً وإلى ناديا التي كانت تشبهه.

أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت، أغلقي أولاً هذا الباب العاري، سدّي النوافذ القلقة، ثم.. قلّلي من خطايا الكلام واستمعي إليّ قليلاً.لقد تعبت. شكراً لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهمًا جميلاً اسمه الحبّ، مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت و العزلة لأشفى منك بأدنى قدر مُمكن من الخسارة " [1]. وهذا ما يعمل السرد الرّوائي على إعادة تكراره في متن النّص في لعبة أشبة بـ المماثلة " أو التمرئي، ويتجلى ذلك حين ترك السارد"ياسين" رسالة كتبها لـ"حنين"، وفي نفس الوقت هي رسالة تخاطب المهبولة" فتنة " كما وردت في الإهداء، ليختتم بها القصة في آخر ليلة في أمستردام، مع أنّها هي ذاتها التي افتتح بها قصته، والتي تبدو ميراث الطفولة وكلّ ما كتبه من رسائله الألف لـ"نرجس" فيقول:"عندما تستيقظ حنين ستجد جزءًا من طفولتي مدفونًا داخل هذه الوريقات وستعرف على الأقل كم كنت أحبها، وضعت الملف على مكتبها وكتبت عليه هذه الكلمات المبعثرة كما جاءتني: أيتها المهبولة. في كل الوجوه أنت ..... " [2].

لذا يبدو أنّ شخصية "حنين" هي المسار الوحيد الذي جعل السّارد "ياسين" يغلق دهاليز السّرد ومسارات الوهم المتداخلة بينه وبين "فتنة" و"نرجس"، فيقول:" قلت لها ونحن في المصعد عندما عدنا من سهرة الميناء، أعتقد أنك وراء كلّ ما حدث لي من أشياء رائعة وبالتّالي، فأنت وراء كل هذه الحيرة الصعبة،الصدفة أحيانًا تصنع الأقدار الغريبة.أكبر عذاب نعيشه هو أن نذوق سحر امرأة تغادرنا ونحن لم نشبع منها.ليلة واحدة كانت كافية لأن توقظ فيّ أشواق الركض وراء وهم مستحيل " [3]. وبعد هذا التحوّل تظهر النهاية الكاشفة، التي دفعت يقين السارد بعد ضياع كلّ سبله إلى تثمينه للحظة الاتّحاد مع الحقيقة المتجسّدة في ممارسة الحب مع "حنين" وتركه لها في الأخير، وهو بصدّد التّوجه إلى متاحف أمريكا، وبهذا تنكشف

[1] - المصدر السابق، ص 5.

[2] - المصدر نفسه، ص ص 312- 313.

[3] - المصدر نفسه، ص 306.

الحقيقة القاسية و تنجلي أوهام " ياسين " وهو بصدّد رحلة المنفى: " قبل أن أعلق الباب للمرة الأخيرة رأيتها، تذكرت كلماتها- أي فتنة- في مطعم الميناء : - نحن هكذا دائمًا، لا نترك وطنا إلاّ لنتزوج قبرًا في المنفى" [1]. والمُثير هو أنّ بين الدفتين، أو بالأحرى مابين " فتنة " و"حنين "ينمو التشكيل الحكائيّ بسرد مجموعة من المحكيات الصغرى متشعبة مكانًا وزمانًا وتقدّم تفاصيل كلّها للدهشة والجمال والحب رغم الخيبة والألم، التي تحملها قصص الشخصيات النسائيّة التي اتّصلت بالسارد الخائب أو المُخيب هو أيضاً، والتي تجد عزاءها في حب هذا الأخير.لكن رحلته من فضاءات وطنيّة/جزائرية تعادل في ظلالها المنفى والقهر إلى فضاءات أمستردام، صنعت له من الجنون الجميل والاستثناءات الحياتيّة معاطف على مقاسه، ليغرق في بسط المادة الحكائيّة بعدما منحته اللّغة فرصة السفر الموغل في حكايات الذاكرة المُثقلة بحكايا العنف والفقدان، باستحضار الكتابة لسياق الثورة والشهداء وزمن المحنة أولتوسيع حياته لتمتد إلى حياة فنانين وأدباء مشهورين، وكأنّ النّص الحكائي يثقّف عوالمه لوسّع من معناه من معاناة شخصياته. والسّارد في كلّ هذا الاشتغال يُمارس شعريته هو، ويضفيها على الخطاب ممّا جعل السّرد يتحوّل إلى عنصر حيوي يستثير التأويل ويخاطب البنى العميقة في العقل والشعور الإنسانيين.

واعتباراً لكون واسيني الأعرج في " شرفات بحر الشمال" يشتغل على الواقع الجزائري من منظور ذاتيّة الشخصيّة، والتي هي السّارد نفسه، يكفي النّظر إلى موقع هذا السّارد،للوقوف عند طبيعة علاقته بالحكاية التي يسردها، فأجده" جواني الحكي"* يحضر في القصة(l histoire)التي يحكيها ومندغّماً فيها بعفويته. وفي هذه الحالة فشخصية السارد" ياسين" تُشكّل بؤرة السرد ومولدًا للحكي تبعًا لمنطق ذاكرته وفاعلية اشتغال وصفه، وحواراته مع

[1] - المصدر السابق ، ص 315.

(*)- يميز النّقاد بين نوعين من الرواة: أحدهم غير مشارك في القصة يسمى " براني الحكي" بمعنى محايد، والثاني مشارك في القصة ويسمى " جواني الحكي" ، والفرق بينهما، هو أنّ لغة الأول محايدة تعمل على كثيف المعنى أو الكشف عن الفعل، دون أن تبين أية عاطفة من المتحدث ، كما ينقل الحدث مجردا من الإحساس أو التبرير أو التعاطف أو الذم ، أما الراوي الثاني ، و الذي يهمني هنا فهو مشارك ولغته ملحمية شعرية تقويمية تنقل الحدث والشعور المصاحب له في وقت واحد " ، حيث يغوص في بواطن فاعلها ، فينقلها مشهدية، وكأننا نعيش الحدث مع صاحبه ونشاركه شعوره ، وذلك لدقة التصوير وذكر التفاصيل. – ينظر في هذا الصدد : عبد الرحيم الكردي : الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات ، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 167.

شخصيات تدور في فلكه، لذا هيمن التأريخ لواقع الفقدان بلغة تنسجم مع الاستبطان والبوح النفسيّ، فساد النسق المونولوجي والتداعيات النفسيّة في فضاءات أمستردام.لذلك حملت الرّواية مضمونًا مكانيًا واشتغلت بسرد تفاصيله بلغة شعريّة ممزوجة بألم روائي يتغذى بهاجس الذاكرة وهوس الحب المستحيل الذي يقترن مصيره بالوجه العدميّ للوجود كأن نقرأ :"يبدو لي أنّ حالة الحبّ الملتبسة، حالة دائمة الفشل، أجمل شيء فيها أنّنا نقضي العمر كلّه في ترميم الكسورات المترتّبة عن هذه الهشاشة " [1].

في ضوء ما سبق، أستطيع الزّعم أنّ الفرضية التي يُنبّه النّص الرّوائي إليها، هي صنع أسطورة لـ" فتنة"، التي أصبحت جزء من تفكير السارد وهواجسه، فهذه المرأة كما يقول:" ليست ذاكرة فقط ولكنّها شتات كلّ الزمن الذي يرفض أن يموت" [2]، لذا فهي تسيطر على وجدانه ولاوعيه، ولعلّ في الانفتاح على أبعادها الرّمزية بتجلياتها الغريبة والمختلفة أضفى على البعد الحكائي طابعًا أسطورياً يعمّق الانزياح عن الواقعي، و يأتي في سياقي: الرؤيا واللّغة وتكثّيف دلالاتها الإيحائيّة، كسند إبداعيّ وطّد نقل تصوّرات الكاتب للتّعبير عن الواقع والظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة بالجزائر، ومنحها عمقاً تعبيرياً وبعداً جمالياً لاستشراف آفاق أرحب تُخرجه من نطاق الأنثى إلى نطاق الوطن. لكنّ حضور " فتنة" يظل فاعلاً في الخطاب، باعتباره الفضاء الدّلالي الذي يستقطب إلى مركزه أحداث الرّواية، وتبقى هي الذاكرة، أو بالأحرى الضمير الحي الذي لا يموت، وإن تكالبت الظّروف على"ياسين"، فالأمل حاضر. فإذ بها تتحوّل إلى نقطة ضوء يطلّ منها"ياسين"على شرفات مدينة أمستردام، فيقول :" فتحت النافذة لاستنشاق بعض الهواء النقي. تسرّب خيط من البرودة كنت في حاجة ماسّة إليه لأتأكّد أنّي في قلب مدينة فتنة " [3].

ولعل حتى في اختيار "ياسين" المنفى/أو الانتحار النوعيّ كما يُسميه، فإنّه لا يجد الأجوبة التي يشتهي:" يبدو أنّي مثل الآخرين، القتلة والضحايا، تعبت، وأنا أعيد فكّ حروف الدعوة والمنحة، فكّرت في السنوات الأخيرة التي لم أكن أتجرأ فيها على قراءة الدعوات حتى لا

[1] - المصدر السابق، ص ص 94- 95.

[2] - المصدر نفسه، ص64.

[3] - المصدر نفسه، ص103.

أصاب بشهوة الخروج... دعوة أمستردام حملت معها سحرًا قديماً، فقد أيقظت فيّ مدافن الروح والخوف، وضعت أمام عينيّ عشرين سنة من الحنين تدفّقت مثل بحر لا تحدّه حافة. امرأة استقضت فيّ دفعة واحدة لم تترك لي فرصة التّفكير ولا التأمّل، كلّما تذكرتها ازددت يقيناً أنّي مريض بها، تخيّلوا إنساناً يفتح باب بيته ويغلقه على الموت، يفاجأ ذات صباح بيد ناعمة تقوده نحو ذاكرته؟ أيّة هزة عنيفة ستنتابه؟ أيّ شوق سيملأه؟ المدافن تستيقظ عندما تسقط الأمطار الباردة واليوم ممطر بامتياز،لم أتردّد لحظة واحدة" [1]، خصوصًا بعد القدر الاستثنائي، الذي هزّ إمكانيّة تصالحه مع الوطن، هذا الذي يُبرر للموت وجوده بين الأبرياء:" لقد عاد القتلة إلى ذويهم وعاد أهل القتلى إلى المقابر التي سرقت منهم أجمل الوجوه وأكثرها دفئًا. واحد يشطح وآخر يبكي.عندما تسأل يقال لك هذه هي الدنيا. هذا وحده كاف لأنّ يجعلني خارج أسوار هذه المدينة أحاجج نفسي ببلادة " [2]. ممّا يؤشر على دوافع الرّحيل، فالسارد لم يتقبّل عود القتلة إلى الحياة بعد موت أخيه الصغير" عزير" و الشيخ "غلام الله" الذي قدمه السرد كشخصية ورعة تطرح كبديل عن الإسلام السياسي الزائف، بما في ذلك الأبرياء من عامة الشعب، فيقول:" مسافر غدًا وبلا رجعة، هذه البلاد ليست لنا يا عمي الطاهر، هي اليوم لمن صنعوا فراشها من الاستقلال ويرشونها كلّ ليلة لمزيد من القتل والعهر والسقوط [3] .

وفي هذا المستوى تختار الكتابة الاشتغال على جدلية الوطن/المنفى التي يتأسس عليها عالم الحكاية في نسق سردي يعانق الحالة الوجدانيّة المصاحبة للسارد" ياسين" ويتلوّن بكلّ محطات زمن الرحلة ومراحل العناق مع فضاءات أمستردام، ذلك الذي يجعله في حالة مقارنة شديدة الوطأة بين الأنا/الوطن والآخر/ الغرب:"لماذا أوطاننا تصرّ على الموت والرّماد والدم؟ لماذا تحرم نساؤنا من أن يكنّ جميلات وعاشقات؟ لماذا يصرّ رجالنا على ذكورة هم أوّل من يدرك سخافتها؟ أهو التوحش الذي لم نخرج منه أم علامات مرض قديم لا نشفى منه إلاّ لتلد إخفاقاتنا مرضاً آخر مشابها له وأكثر تدميراً منه " [4]، ويبدو أنّ الروائي فتح باب المقارنة

[1] - المصدر السابق، ص 70.

[2] - المصدر نفسه ،ص ص 183- 184.

[3] - المصدر نفسه ، ص 11.

[4] - المصدر نفسه ،ص 261.

وقضية الأنا والآخر من زاوية مختلفة تُمجّد الغرب وحداثته - على الأقل بخصوص قيمة الإنسان كفنان وككاتب مبدع، وفي هذا الاتجاه وغيره تنبثق مثيرات الأسى والسخرية معاً، لتفسح المجال للسرد التذكّري ليسترجع صوراً وتداعيات من الذاكرة/التّذكر تستقطب التفاصيل الحياتيّة، وتضمخها بعبير الحب والألم، حيث يتّجه النّص بفعل اشتغال كلّ مكوناته إلى الانسلال بحكاياته واسترجاعاته و تمثّلات شخوصه الرّوائية عبر كل الأغوار تمتد تفاصيلها عبر تفريعات سردية عديدة في الرّواية.

فكلّ شيء يتحرّك ويتحوّل إلى حكاية ومحكيات وقصص تتّصل بشخصيات المحيط الأسريّ والاجتماعيّ أو تتّصل بالحب أو الفنّ أو الحياة والموت تبعاً من جهة: لرحلة السارد الفضائيّة بحثاً عن هويته الضائعة وانشغاله بالتفاصيل على مستوى وصف الأشياء والوقائع و الفضاءات، ومن جهة ثانية: لثقل ذاكرته بالأوجاع والأحزان لتمتد السياقات النصيّة لإنتاج الفقدان من خلال التضاد والاختلاف في معالم عمرانيّة ومآثر فنيّة بين المدينة/الوطن، ومدينة المنفى أمستردام، كما تمتد سياقات النّص إلى خطاب الجمال والفنّ، لتلامس حقول فنيّة وشخصيات أدبيّة عالميّة لترسيخ البعد التراجيدي والاستثنائي في العشق والجنون والفنّ.

وممّا له دلالة هنا، هو تسرّب حالة العطب أو بالأحرى فعل البتر إلى المتخيّل الرّوائي في كثير من ملامحه المسرودة، فالنّص يأتيّ على ذكر هذا الفعل بأوجه متعدّدة، وتبدو في معظمها لصيقة بالحبّ والفنّ، وتمثلت أساساً بشعور السارد عند فراقه لـ فتنة فيقول:" كنت أشعر مبتور بشيء.كيف تفتح فتنة كلّ هذه الفجوات عن آخرها دفعة واحدة ثم تغلقها فجأة في وجهي" [1]، لتلامس حالة الهستريا التي ألّمت بالفنان " فان غوخ" من خلال لوحته "الرجل ذو الأذن المبتورة " والتي دشنت مطلع النّص وتناثر في جسده:" أيّة طاقة خبّأها هذا الرّجل للحظة اليأس الأخيرة لينزع أذنه بدون تردد ويسلمها للمومس الوحيدة التي قبلت به ... هكذا يبدأ الانتحار الذي نخافه ونشتهيه.نتمرن على الألم بالبتر والتعذيب الذّاتي في انتظار الحماقة الكبرى" [2]، ونجدها تتخلّل مستويات نصيّة كثيرة كأن نقرأ:" لا أدري بالضبط ما الذي قادني

[1] - المصدر السابق، ص 52.

[2] - المصدر نفسه ، ص 9.

في لحظة من اللحظات إلى نسيان اللّوحة ورؤية فان غوخ وهو يقبض على أذنه بقوة ثم يصرخ صرخة ناشفة بأعلى صوته ويقطعها بسرعة " [1].

واللاّفت أنّ قضية البتر التي تلتصق بالفنّان، والتي قد تتنزّل دلالتها أيضاً، في تمثال" المرأة التي لا رأس لها" الذي يشارك به "ياسين" في مؤتمر أمستردام، تعود في آخر النّص وتحديداً في استئصال نهد "حنين"، التي تقول في حوار لها مع السارد/ياسين:"سنة بكاملها، وأنا انتظر يومياً أن أستيقظ صباحاً وأجد أنّ نهدًا آخر قد نبت لي مثلما يحدث مع الأشجار التي تقطع منها بعض فروعها وأغصانها. ثم اقتنعت بعدها أنّ الدنيا لن تغيّر مجراه، إما أقبل بنفسي كما أنا أو انتحر " [2]. لهذا تُلقي هذه الحالة بظلالها،أيضاً، على أحداث ارتبطت بالوطن:" احترقت هذه المدينة الانكشارية. مدينة البتر التي لا ذاكرة لها " [3]، وربّما كانت هذه هي المعادلة التي يصبو إليها النّص الرّوائي من خلال" تيمة الألم" theme de douleur التي توزّعت في المتن الرّوائي، لتفكيك" التراجيديا" باعتبارها إحساس قبل أن تكون ألوان فاقعة في لوحات تشكيليّة، كما أنّها ليست في شكل الأشياء، بقدر ما هي في مدلولاتها الإنسانيّة ضمن إطار لعبة السّرد والسارد وآليات وبنيات السرد.

وهنا يختار النّص الحكائيّ في سياق الرؤيا الفنيّة للمبدع توسيع الرؤية العشقيّة إلى شبكة داخل النسيج أو البرنامج الذي اتّخذه السرد في النّص، فبقدر ما تتماهى الذّات مع الجماعة والآتي بالتّاريخي والرّوح والمادة والأنثى بالوطن، فإنّ موضوعة الحب تتحوّل من حالة فردية ترتبط بذّات السارد إلى مشروع كلّي يضمّ الإنسان والمكان:" ما الذي يجعلنا نحبّ مدينة ونعشقها مثلما نعشق امرأة؟ ما الذي يجعلنا نشتهيها عندما ينفر منها الجميع ؟...المدينة والمرأة تتشابهان. تغويك وعندما تصير فيك تتخلّى عنك ... وقد يأخذك سحرها فتنسيك حذرك اليوميّ، فتضيع ولا شيء فيها يعزّيك في قساوة الفقدان " [4]، لهذا تلتبس موضوعة الحب بالموت، والأخير يؤطّر فضاءات الحب في الوطن، والتي تحوّلت إلى كمائن للعنف والبكاء

[1] - المصدر السابق، ص ص123- 124.

[2] - المصدر نفسه ، ص288.

[3] - المصدر نفسه، ص 182.

[4] - المصدر نفسه ، ص ص 76- 77.

بفعل الإرهاب الدينيّ والفقد والضيق. الأمر الذي جعل السارد" ياسين" ينفك من هذا الوضع ويرحل إلى فضاءات بحر الشمال حيث "فتنة" والحب والحرية:" فقد يكون لقاؤك القدريّ بمدينة يشبه أجمل موعد عفويّ مع امرأة " [1].

ويتّم تشكيل ذلك كلّه، وفق منظور يرصد لحيوات متعدّدة، تأخذ فيه التجربة العشقيّة شكل الرّحلة/الحقيقية والمجازية، وتمتد هذه الرّحلة زمنيًا إلى ما يقارب نصف قرن يستعيد فيها السّارد عبر فضاء التذكر/الماضي ترسبات الزّمن بحمولته الثقيلة مما يسمح بدخول حكايات تتناسل وأزمنة تتوالد ، تحرر إيقاع الحكاية، التي يتداخل فيها الخاص مع العام والتّاريخ مع الحاضر والإنسان مع المكان والمدينة مع الأنثى، فالمدينة الجزائر شأنها شأن فتنة تغدو في مدار الحكي :" ليست حجارة ، بل هي التباس اللذة المسروقة، شيء غامض من الصعب فك سره " [2] ، لتستوي أمام القارئ صورة فريدة لشخصية فاعلة في ذات السارد وعنوان للكينونة والوجود، ونبض للحياة، ذلك" أنّ المدن هي البشر، هي التاريخ، وبالتالي هي الذاكرة الحقيقية لما كان ولما يجب أن يبقى" [3].

هكذا يُدرك القارئ أنّ الرّواية تشتغل سردياً على حكاية لا تعمل على رصد سيرة حياة الشخصيّة المحورية " ياسين" رصداً خطياً، بقدر ما تتجاوب مع عبورية اللّحظات التاريخية لمحنة الجزائر، بما هي : أي الحكاية " مكتسب سردي مع تكسيرها و تنسيب مركباتها وتبعيد إحالاتها وتمثيلاتها" [4]، لكأنّ الأمر يتعلّق بديكور تحوّل من الجزائر إلى أمستردام، حيث يصادف السارد طفولته مُمثلة في " حب الشاعرة حنين" في مدينة لا يعرفها، الشيء الذي جعل بنية النّص الحكائي توسّع علاقة النّص بالمرجع بتوسّل التشخيص المجازي من خلال كثافة وصفيّة وسردية تمتح من عوالم الفّن التّشكيلي، وتتوزّع أسئلتها الوجودية ما بين الذات والوطن. فعُنصر الحكي، وإن كان يتوجّه إلى ذات ساردة مثقفة تحكي سيرتها، فإنّه كذلك تأمّل روائي انتقل إلى تصوير حالة الدّاخل في جزائر سنوات المحنة، والانتقال إلى الخارج

[1] - المصدر السابق، ص 77.

[2] - المصدر نفسه، ص77.

[3] - أخذا عن: شرف الدين ما جدولين : الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما ، مرجع سابق ، ص 60.

[4] - أحمد فرشوخ: الحداثة وسؤال الوعي الجمالي ، ضمن " سؤال الحداثة في الرواية المغربية " ، مرجع سابق، ص 127.

ولعنوان"شرفات بحر الشمال" دلالاته البعيدة، باستحضاره قضية الأنا والآخر بناء على المقارنة والاختلاف. وربّما يعود ذلك إلى خيبة الرّوائي/المثقف في دولته الوطنيّة من خلال ما نستشفه نصياً من واقع السّرد" فالخيبة تعمي صاحبها، نشتهي شربها ونخافها مثل ماء الحياة" [1]، ولهذا فإنّ المثقف/الكاتب في الرّاهن نزع إلى اختيار آخر بسبب مرارة الخيبة، وهو التّخلي عن كلّ ما له علاقة بالوطن كأن يقول السارد:" الآن الوضع تغيّر.لقد صار القتلة أنبياء والناس الذين مثلي زوائد وطنيّة " [2]، والنتيجة اختيار المنفى، فهناك مدن يقول السارد:" توفر لنا فرصة التمادي و التّخييل، وأخرى تقمعنا منذ اللّحظة الأولى، وأمستردام من الصنف الأول، هي بالفعل تُعطي الإحساس بالبراءة والوداعة " [3]، ولو أنّه كان مقتنعًا بأنّ المنفى انتحار نوعي.

بهذا الشكل، يتولّد الجدل الدرامي في السّرد الحكائيّ انطلاقاً من المكونين الرّوائيين/ الذّات والفضاء، من خلال صور الخيبة والتّعذيب الدّاخلي، و ضمن حركيّة سرديّة متوترة تُؤطرها رؤية مأساوية جارحة، نظراً لاعتبارات تتّصل بمتاهة الحكاية التي ترسم عالمًا متميّزًا لسيرة "ياسين" النّحات، وهو سارد ذاتيّ" تحقّق له الانفراد بفضاءات الحكي زماناً ومكاناً وحادثة" [4]، فهو المُغامر في معاناته اليوميّة في وطن الموت، وهو المثقّف الذي تصالح مع وطنه في سنوات المحنة، ليقرّر بعدها الرّحيل نحو المنفى متخذاً من شرفات بحر الشمال جدارًا إبداعيًا للتمادي والتّخييل، وهو العاشق الوفي لزمن عاطفيّ طفوليّ يتراءى له كالحلم والكابوس، على مدار اشتغال السرد التّخييلي، فيقول في حوار داخلي :"

– سيدي ...- من أين يأتي هذا الصوت مرة أخرى. هي بكلّ ملامحها وتفاصيلها من أين جاءت؟ وكيف خرجت من حقول اللّوز في أواخر هذا الشتاء؟ ... ألم يكن من المُمكن أن تأتي على دفعات؟ مجيئك هكذا دفعة واحدة يُضيعني. كدت أنسى هذا الوجع الرّائع. تصوّري، أكثر من عشرين سنة. وجهك لم يتغيّر كثيراً. ملامحك ازدادت تماسكًا وثقة. أنا؟ كما ترين. كبرت.لم أعد المراهق الذي ورث منك الكمان والفوطة الزرقاء التي تركتها على حافة

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 18.

[2] - المصدر نفسه ، ص 109.

[3] - المصدر نفسه ، ص 304.

[4] - فريد الزاهي: الحكاية والمتخيّل ، دراسة في السرد الروائي والقصصي ، مرجع سابق، ص 187.

البحر" [1]. هكذا، إذن، يُشغّل النسيان الذاكرة المنكسرة التي ستجعل التشكيل الحكائي يغرق في حكاية زئبقيّة تستحضر أحزان لا تجف وهزائم كبرى لا تنسى.

بما يعني، أنّ السّرد يشتغل بالحكاية بشكل المدّ والجزر، فتعود" أنا السارد" من حين لآخر وعبر المسار السّردي للنّص إلى محاورة ذاتها وعلى نشاطها التّلفظي، فتعرض أصواتها الدّاخلية في شكل تساؤلات أو تداعيات لتكشف عن أهمية استعادة الذاكرة وجدوى استمرارها: " أنا حبيس ذاكرة تقاوم الموت في الوقت الذي أتمنّى فيه قتلها. من كان هناك؟ صوت من ذاك الذي كان يشقّ القلب في الصباح الباكر.لم تكن هي ولكن كانت تشبهها.لا أريد أن أضيف امرأة رابعة أو خامسة إلى هذه الذاكرة المتعبة. أنا هنا لأنسى.لأموت على الأقلّ بعيدًا عن الأسئلة المسعصية " [2]. وعليه، فتكاد تختصر هذه الأسئلة وغيرها لعبة التّخييل القائمة على منطق حكائي متشظّي ينفتح على آفاق لا تعدّ من المجازات والصور يلوّنها غموض شفيف نتيجة تداخل الحلم والواقع، وأثر الفقدان الذي يسعى الرّوائي لتمثيله بما هو ألم وكرب مُقيم في ذات السارد ياسين ووجدانه.

إذن، فمدار الحكاية في "شرفات بحر الشمال" يتشكّل ضمن اشتغال بنيوي معقّد تتفاعل فيه الحكاية مع سائر المكونات النصيّة، وينشغل باهتمامين:التشخيص التّخييلي النّقدي لانهيارات الواقع السياسي والاجتماعي في الجزائر، والتجسيد الفنيّ للقوى الكامنة وراء هذا الواقع وانهياراته من خلال تشكيل المعنى وبناء الزّمن وفق أدوات وجماليات سردية تغدو فيها "موضوعة الحبّ " مثير سردي للخوض في أسئلة الكتابة والواقع :" هل كان من الضروري أن أرتهن للصدفة القاتلة لأرى صفاء الخيط، إنّي الآن أراه بمطلق الراحة وبمطلق العذاب الذي لا يطاق... أستطيع اليوم بعدما هدأت أصوات الرّصاص وعواصف الخوف وصراخ المقتولين على منحدرات البلاد البعيدة ولملم القاتل والمقتول جثثهم، أن أعود إلى الصدفة التي لاقتني بك في ذلك الشتاء البارد ومنحتني الكثير من الحياة. في ذلك المساء العاشق " [3]. لذا شكّل هذا المُثير العاطفي آلية درامية للنّفاذ إلى فضاءات وموضوعات ومواقف على امتداد رحلة السارد ونشاط

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص ص 22- 23.

[2] - المصدر نفسه، ص 135.

[3] - المصدر نفسه ، ص 89.

ذاكرته . وحين يمتلئ النّص بكلّ هذه الحمولة التي تُصاغ في قوالب أسلوبيّة مفتوحة على مطلق التعبير الرّوائي، يدفعني إلى التساؤل عن مقاصده الفنيّة والدلاليّة. وهنا يكفي تأمّل سياق تمثال "المرأة ذات الرأس المقطوع" الذي شارك به "ياسين" في مؤتمر أمستردام، والذي تتجاوز ملامحه الحقيقة المألوفة"مأساة الجزائر"،ليتنزّل في سياج رمزي محكم لدلالات الألم والانكسار، بما هي حالة خسران دّائمة، ففيه ثلاثة وجوه أنثوية يقول السّارد عنها:" فيه من روح امرأة لم أراها أبدا في حياتي.. وفيه من امرأة أحبتني ليلة واحدة بشكل جنوني، وعندما بحثت عنها لأحبها بدوري لم أجدها.. وفيه من أختي التي علمتني كيف أكتشف سحر الأصابع وقدرتها على صناعة الدهشة " [1]، ولعلّ في غياب هذا الثلاثي الأنثوي تشكّلت مرجعيّة الفّن والكتابة التي تتغذى من الفقدان والألم. و الفنّ هنا تعبيراً عن حالة الفقد والنقصان والبتر اقتضى التعاضد مع الفنّ التشكيلي، والموت ذاكرة النّص، والحب هو الحافز للبحث عن الحرية والنّص المختلف.

تبعًا لكلّ ما سبق، أخلص بالقول أنّ التشكيل الحكائي في رواية" شرفات بحر الشمال" ينبني سردياً على مفهوم الكتابة الشذرية Fragmentaire، كقيمة جمالية وإستراتيجيّة بنيويّة تعمل على تشعب وتداخل الفضاءات الحكائيّة وأزمة الذّات، فكلّ شيء متشظّي في النّص الحكائي، الأحداث منشطرة والأزمنة لحظات جزئيّة متداخلة، ولحظات السّرد مبعثرة داخل لحظات الوصف المُهيمنة، بشكل ساهم على تشكيل حبكة روائيّة تتجاوز الحبكة التقليديّة التي ترتبط بالحكاية النواة،عن طريق انشطارها الشذري إلى حكايات عبر آلية الاسترجاع والامتداد الداخليّ للأحداث والوظائف التخييليّة. فطريقة اشتغال السرد تتشعّب و أفعال الشخصيات حلقات سردية صغرى مستقلّة ومتداخلة في الوقت نفسه، بيد أنّها تتصادى مع بعضها كي تُؤلف في النهاية دائرة دراميّة موسّعة، تختزل تماثلات الكون الرّوائي" [2]، دون أن تفقد فعالية الإحالة المتجدّدة لدلالات الفقد والخيبة والانكسار والغياب، الآتية من تداعيات ذاكرة السارد، ومسار النّص نفسه يغري بخلق هذا الاشتغال ممّا يعطي تذبذباً على مستوى الزّمن السّردي مثلما نجد في بداية الفصل الثالث:" الثامنة. أمطار أمستردام لم تزدني إلاّ التصاقًا بالذاكرة

[1] - المصدر السابق ، ص55.

[2] - شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2006، ص ص 38- 39.

" [1]، وربّما هذا ما جعل نظام ترتيب الحكاية و سرد الأحداث لم يتقيّد بالتسلسل الزّمني، بل خضع لاستخدام جمالية الذاكرة، التي أمكنت للسارد من أن يُدخل المتلقي شرنقة السّرد وأن يستعيد عناصر وأحداث من زمن إلى آخر بإتقان وحرفيّة ظاهرة في بنيّة الحكاية المسرودة.

وهذا مظهر حداثي فوواسيني الأعرج في نهجه التّشكيلي لهذه الحكاية أجده يشتغل بوعي إبداعيّ بالغ الإتقان يهدف أساساً إلى إحداث تغيير في منجزه السّردي لإثراء بلاغة الألم والانكسار والاشتغال على الذاكرة دون تجاوز نبع الواقع الجزائري لولوج فضاء المغايرة الإبداعيّة، من خلال " التكسير" بما هو أحد المقومات الفنيّة الأساسية للاشتغال الحداثي" التي يلجأ إليها المؤلف من أجل تشويش القارئ ودفعه لمتابعة التفاصيل السردية لعوالم الرّواية وسراديبها" [2]. لذلك فتشكيل الحكاية في هذا النّص لا ينبني على متن حكائيّ تقليدي، بل على متن حكائي متعدّد يجمع بين المحكي الواقعي و التّخييلي ليلامس المحكي الأسطوري الذي تسرّب إلى شخصيات النّص و فضاءاته، وهذا المتن يعضده المسار البنيوي/التّشكيلي لعوالم الحكاية، والذي يتضمّن طرائق السّرد بدءًا باللّغة الشعرية مرورًا بالاستعارة والمزج اللّغوي والخطابي بين الفنون الحركية والتشكيليّة ووصولاً إلى علاقات تلك المسارات بثنائية الزّمان والفضاء. وهو اشتغال حداثي يروم صياغة حكاية برؤية تشخّص الواقع الجزائري، ولا تخلو من عمق جمالي سردي يتّخذ بنية الشعري نمطًا للنّص الرّوائي في أفق جدلية التذكّر والنسيان بدءًا بموضوعة الحب التي منحت سياق الأحداث بعداً وجدانياً وعاطفياً، وانتهاء بإيحاءات لغة تشخيصيّة احتوت الطقوس والعادات، ومنطق خطاب الفنّ، والأحلام لتصبح لغةً " ليست فقط للتشخيص الرّوائي، بل موضوعاً له " [3].

وعمومًا، يُمكن تفصيل الحديث عن مظاهر هذا التشكّل المعقّدة من خلال تنويع مكونات النّص حسب مستويات مُهيمنة، وتعتبر هذه المستويات في مجموعها قوانين داخليّة لاشتغال النّص ضامنة لخصوصيته الأسلوبيّة والفنيّة، وفاعلة، أيضاً، في تشكيل عوالمه المرتكزة على دمج مجموعة من العناصر المختلفة ضمن صياغة كليّة كثّفت شعريته وأكسبته

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 105.

[2] - محمد مستقيم: من النقد إلى الإبداع في التجربة الروائية لنور الدين صدوق، ضمن " أبحاث في الرّواية العربية "، مرجع سابق، ص 35.

[3] - Mikhaïl Bakhtine .Esthétique du roman. éd Gallimard. Paris.1978.p407.

فرادته، ستسعفني في بلورة رؤية واضحة عن مسار الاشتغال الحداثي وطرقه في رواية "شرفات بحر الشمال" وتسليط الضوء على ملامحه القائمة على ارتياد آفاق المغايرة،لترسيم مفهوم الرّواية بوصفها بحثاً إبداعياً دؤوباً عن استحداث أشكال سردية جديدة لا تتحدّد بمعيارتها، بل بسياقها النصيّ، وبفعل الذات الساردة في بنائه لتستوعب قضايا الواقع الاجتماعيّ والفكري والجمالي، وتنحصر بعض هذه المستويات في الآتي:

2.- 2. الاشتغال الإبداعيّ على الذّاكرة*/ الذاكرة تقنيّة سردية

رواية " شرفات بحر الشمال" عمل إبداعيّ يحمل إشارات مبدعه فكراً وشعوراً وبصيرة وعبر مواقفه من كلّ القضايا المحليّة والقوميّة والإنسانيّة " [1]، و هي رواية الألم والخيبة، وتطريزاً لجدلية معاناة الإنسان، وتتميّز بقدرة مُنتجها على استثمار الذّاكرة بما هي أصوات قابعة في جوف النسيان وتشخيصها روائيًا بسرد روائي يُعنى بالإنساني من خلال حشد جملة من اللّوعات المتخيّلة تعكس التباس الكتابة بالعشق والألم وتلامس شظايا الواقع المأزوم، والاصطلاء بهواجس الانتحار والموت.

ولعلّ ما يميّز المنطق السّردي في هذه الرّواية هو الحضور المكثّف للذاكرة التي تبقى كموضوع ديمومة لا رجع فيها " تحفظ في ثناياها ماضياً، يكبر كنبتة سحرية تجدّد خلق نفسها في كل لحظة، ويستمر بالتراكم بعضه فوق بعض، حاملاً عنصر بقائه في ذاته، مالكاً آلية على الاحتفاظ بها، وهكذا كلّما شعرنا وفكّرنا ورغبنا منذ طفولتنا الأولى، يظل ماثلاً أمامنا، متوثّباً نحو الحاضر، الذي سرعان ما ينضم هو الآخر إلى صفوفه" [2]. وهنا يجب

---

[1] - ينظر: صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي / دراسة في التنظير والإبداع ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1، 1984، ص 20.

(*) – تنبغي الإشارة أنّ الذّاكرة مصطلح إشكالي تتعدّد مفاهيمه، ويمكن تحديد تفرعاته الكبرى في دلالتين كبيرتين: أولهما تعني كلّ ما تم تخزينه من المعلومات القديمة ذات الصلة بالتجارب العامة والفردية ، وهي عبرة عن رحلة الذات في الحياة بأشكالها المتعددة ، لذا تغدو كضرب من السير ذات الصلة بالتاريخ والسياسة والفكر والفن والإبداع ، وثانيهما تقدرهما العلوم العرفانية العصبية زاعمة استنادها على أسس علمية وتفرعها إلى نظريات شتّى .تفيد –على اختلاف مشاربها –من منجز حبيب ، (D.o.habib : organization of behavior.new york .wiley.1969) الذي قسّم الذّاكرة إلى :

- حسيّة تحفظ بالمعلومة بأمانة ولكن لفترة وجيزة ، فتفيد في إدراك الأشياء والأحداث من حولنا .
- ذات مدى قصير يمهد إليها تسجيل الوقائع والأحداث ويكون ذلك بشكل مؤقت لعدم ارتباطه بجهد واعي للحفظ والتخزين ، تساعد عملية التخزين المؤقتة للمعلومات على القيام بمختلف المهام المعرفية والذهنية والاستدلالية عامة مثل حل المشاكل وفهم النصوص ومغزى المخاطبات .
- على المدى الطويل ، ويتمثل دورها في تخزين المهارات والمعلومات الضرورية بشكل واع لمدة طويلة لاعتمادها في أوانه – لمزيد التوسع ينظر: لورون بوتي، الذّاكرة ، تر: عز الدين الخطابي ، هيئة أبوظبي للسياحة والترجمة ، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

[2] - سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسات الزّمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ، لبنان، 1980، ص 18.

التأكيد أنّ الذاكرة " بوصفها جمالية أو تقنيّة تضطلع بوظيفة أساسية في تشييد المتخيّل الرّوائي و إغنائه، وفي إكسابه بعداً جماليًا وفنيًا قادرًا على تجسير مسارب التجربة الرّوائية ومعانقة الأسئلة الكبرى التي تمسّ كينونة الذّات والمجتمع " [1]، بيد أنّه ثمّة انتقاء لاشتغال السردي لمكوناتها لتشييد المتخيّل، بما يعني أنّه ليس بمقدور الذاكرة أن تشيد المتخيّل السردي إلاّ من خلال وعيّ الرّوائي و مقصديته في استنطاقها، وقدرته الجماليّة في تحريك خيوطها. مادام يتطلع إلى رهانات أسلوبيّة وفنيّة تتأسس على تطويع الذاكرة جمالياً .

بهذا المعنى، يكاد يُشكّل الاشتغال على الذاكرة في" شرفات بحر الشمال" العصب البنيويّ لنسج مولدات التداعي الحدثي، وبناء الزّمن والشخصيات وعرض التاريخ الفردي لـ "أنا السّارد"، حيث يشتغل المنطق السردي على حكاية تُظهر المشاعر الذّاتية بوصفها سبيلاً لإدراك الواقع روائياً، وتصوّر التصادي بين أزمة الذات وديناميّة التحوّل الفضائيّ، بتشغيل موضوعة الحب ووظائف التقاطب بين ثنائيات وطن/منفى، إذ يقول السارد:" من وراء أمستردام الغائمة رأيت فتنة فقط ووعداً قطعته على نفسي وأنا أحاول أن أفهم السّحر الذي منحته لي هذه المرأة المدهشة ولم تمنحه لغيري.منذ عشرين سنة وما تزال هي هي، صافية كدمعة وثمينة كقطرة ماء.لم يتزحزح مكانها مطلقاً في الذاكرة على الرّغم من قساوة المدينة" [2]، فعلى هذا النحو تحتفي الرّواية بالذاكرة لتشكيل عوالمها، بانبثاق الشخصيات ورسم ملامحها وبناء الزّمن وتفسير الأحداث المرتبطة بفضاءات راسخة في ذّات السارد "ياسين" كمشاهد من سيرة حياته الموّزعة بين القرية ومدينة وهران والجزائر، وتجاربه العاطفيّة، بتشغيل لعبة التذكّر لتشكيل الرّغبات والأوهام والأحلام .

وتشكّل هذه اللّعبة حواراً بين الماضي والحاضر، وترتبط بذات السارد وإحساسه النّفسي لتنظيم الحكي أو بالأحرى لسرده، فمن خلال رحلته يقوم بتفعيل حركة الاسترجاع عبر الحلم والهذيان،ليحضر الغياب:الأم والأخت وفتنة ونرجس، فضلاص عن الوطن بنكوصه وخساراته. هكذا تساهم الذاكرة في صوغ الأحداث وإعادة بنائها من جديد، فعندما التقى السارد " ياسين" ، الشاعرة "حنين" بالمنفى/الحاضر،لم يخف شعوره بدفء خاص وتعلّقه الحالم

[1] - عمرواي عبد الخالق: الذاكرة ملاذ السرد: قراءة في ثلاثية أحلام مستغانمي ، مرجع سابق، ص 68.

[2] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 69.

بالمذيعة "نرجس"، فيقول:"ياه؟ الدنيا ما تزال بخير.اطمأننت على الأقلّ أنّ الصدفة هذه المرّة لن تحدث وأنّ جرحي الغائر لن يفتح ثانياً.الصوتان كان متشابهين... يوه؟ واش جاب نرجس لهذه الأرض؟ بيني وبين صوتها زمن بعيد ومع ذلك ما يزال صافيًا ينزل على الذاكرة كالماء العذب. العشرون سنة التي مضت لم تكن كافية لكسره.صوتها أينما سمعته أشعر به" [1]، فثمّة اشتغال على سمة الذاكرة وتفكير بها وحولها وعبرها في هذا النّص لتغدو آلية/ عنصر بناء، وليست مجرد ملفوظ لنقل الأخبار. فهي تسري في مسار النّص الذي يُشير في سياقات كثيرة أنّها كوابيس تُلاحقه خصوصاً كابوس" فتنة" على اعتبار أنّها- كما يقول السارد- :"النّص الذي ظلّ طوال العمر يتعالى عليّ كأيّة استحالة من الاستحالات. كلّ ما قرأته، فتح لي بعض أبوبه المغلقة ونوافذه الموصدة " [2].

فلا شك، إذن، أنّ هذا الحضور كنوع من الاسترجاع، ما هو إلاّ تلك المساحة التي ضمنها يبني النّص معالم شخصية "ياسين "، وهنا تتبدى بجلاء عوالم الحب والفّن والنحت والكتابة واللّغة:" في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين، لمساعدة أمّي في صناعة الأواني الفّخاريّة، تعلّمني فتنة سحر الأصابع. فجأة، معها بدأت أعرف أنّ للأصابع لغة وعرفت بعدها أنّ أمّي و زليخة كانتا تتقنان اللّغة نفسها التي من فرط تكرارها وعزلتها لم يكن أحد ينتبه إليها" [3]، وهو ما يعني أنّ مرجعة الكتابة والفنّ تشكّلت من وعي اللّغة، وغياب الحبّ والدفء. ففي غياب "نرجس" بصوتها الإذاعي تعلّم دروب اللّغة والكتابة، والتي يقول السارد عنها:" علمني كيف أكتب وكيف أحب حين أتألم بالصمت وكيف أحلم بامرأة " [4] ، كما وضعه صوتها "داخل حالة من الوجد " [5] تُقربه من الكتابة والتّخيل، بينما كان لرحيل" فتنة " الغامض وعشقها الفجائعي بؤرة مركزية للحكي والكتابة، فضلاً عن موت أخته"زليخة" التي حوّلته إلى فنان/نحات متميّز. لهذا كلّه تشكّلت موهبة الفّن لدى "ياسين" كتعبير عن الفقدان والنقصان، وفي علاقته بالحياة والموت، وبما يُثقل الفكر والوجدان في لحظات الحاضر.

[1] - المصدر السابق، ص 128.

[2] - المصدر نفسه، ص 79.

[3] - المصدر نفسه، ص 268.

[4] - المصدر نفسه ، ص 268.

[5] - المصدر نفسه ، ص 159

وعلى هذا الأساس، يبدو تشكيل وتكوين شخصيّة البطل"ياسين" تركيباً لمعادلة إبداعيّة تتكثّف رمزيتها بمزجها بكلّ الفنون والحس المأسوي الذي يتغذي من الغياب والفقدان، لتواكب تفاقمات اللّوعة النابعة من أعماقه، فهو سارد نحات ينحت للحياة على جسد الموت، فيقول :" كان أوّل فعل نحت على صخرة ميتة أشعرني بقدراتي الدّاخلية " [1]، بما يعني أنّ أوّل فعل نحت قام به "ياسين" كان على قبر أخته زليخة، التي يُدين لها، أيضًا بكلّ ما يحصل له من" أشياء رائعة وكل ما يصدر مني من رعشات فنيّة " [2]، بالإضافة إلى موت أخيه عزيز على يد القتلة، وهو موت كان فاتحة لشهية الكتابة، كأن نقرأ "حبيبي المستعصى على الفهم هل كان من الضروري أن تمنحني رغبة الكتابة مقابل موتك ؟ " [3]. إنّنا، إذن، أمام السيّاق الرّوائي الذي لا ينفصل عن هموم كاتبه، والسياق التاريخي الذي ظهر فيه، فالرّواية هنا هي حصيلة تماس بين الكاتب ومحيطه وخبراته، وسارد " شرفات بحر الشمال "، بعد مقتل أخيه،لم يجد "يومها ما يؤنس وحشتة إلاّ الكتابة. بها " أستطيع اليوم رؤية عزيز وحبه أكثر من أيّ زمن مضى " [4] ، وهكذا تصير اللّعبة السّردية استعادة لصور الماضي عبر تمثّلات مختلفة .

وعليه، قد تبدو رواية "شرفات بحر الشمال" حكاية مخلصة لمنطق السرد التذكري، و الذّاكرة هنا ليست عملية استرجاعيّة للزّمن فحسب، بل عملية انتمائيّة ترتبط بالسلوك الحياتي، ورحلة الذّات في الحياة بأشكالها المتعدّدة، وتفاعلها مع الواقع والحياة والذات والمعيش اليومي والتاريخي، وبهذا المعنى، فالذاكرة هي منطلق هذا النّص، ومُعينه الأساس في بنينة اقتصاده الدّلالي والشكلي وتشييد عوالمه المتخيّلة" [5]، ومن ثمّ، فالاهتمام بالذّاكرة وتشغيل طاقتها، يتّم عبر استدعاء صور الماضي ضمن جدلية حوارية بين الذاكرة والواقع والتّخييل

[1] - المصدر السابق ، ص 173

[2] - المصدر نفسه ، ص 173

[3] - المصدر نفسه ، ص 204.

[4] - المصدر نفسه، ص 203.

[5] - هشام العلوي: تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية /مدخل نظري، ضمن كتاب" النص الأدبي بين الواقعي والمتخيّل ، تنسيق حميد لحمداني ، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس ، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس ، ط1، 2003، ص 65.

والسلطة والقيّم ، وتوظيفها" بنائيًا عن طريق استعمال الاستذكرات التي تأتي لتلبيّة بواعث جمالية خالصة في النّص الرّوائي " [1] تروم استلهام منطق التميّز والإضافة النوعيّة.

غير أنّ السّرد التّخييلي يشتغل باستراتيجية في تدبيرمنطق تشكيل الحكاية من خلال خطاب ينفتح على إمكانات متعدّدة من طرق التشخيص والخلق والإنشاء. ولعلّ أهم ما يميّز الاشتغال السّردي في هذا النّص، هو حداثته التي تتمظهر في مغامرة كتابة لا تهتم إلاّ بنفسها من خلال الحضور القوي لشخصية السّارد وذاكرته من خلال منظورها الخاص وذاتها الخاصة، كونها نواة ومولد في الوقت نفسه، فـ" ياسين" يُدرك من البداية أنّه لا يملك المعرفة الكليّة بطبيعة الحكاية على الرّغم من أنّه الشخصية المحورية التي راهن عليها الكاتب، وبرؤية هذا السّارد، أيضًا، تمّ تكثيف الظواهر الحدثية وضغط الرؤية في جمل مركزة ولغة شعرية مجازية وكائنات رمزية، تجلت في حالة سرد الذّات عن الذّات لرسم صورة لها بملامسة المكان والزمان ، من خلال الحنين إلى ماضي مُفعم بالحب والموت في آن، وتريد أن تصل ما انقطع منه هرباً من واقع سقيم، يهمش الذّات ويقهرها وجودياً، يقول السارد :" أنا هنا لأنسى... لقد صفيت حسابي مع تاريخي وجئت إلى هذه المدينة كمحطة عابرة أدفن فيها بعضاً من ذاكرتي وأسافر إلى أبعد نقطة مُمكنة " [2] ، وهنا يتجلى رفض ذات السارد المقهورة لفضاء ات الوطن وعدم رضاها عنها، وهذا ما يمنح هذه الذّات المهمشة حقّ التعبير عن موقفها وعن وجودها وحقّ الاعتراض على إيديولوجيا التهميش، والسماح للقتلة بالعودة ، وهذا الدور شائع منذ رواية دون كيشوت لسرفانتيس ، التي ترى أنّ " الرواية هي مكان عام lugar comun ، إنّها مكان اللقاء الخاص بالمدينة ، الساحة المركزية المنتدى المتعدّد، السكوارsquar العموميّ الذي يوجد فيه لكلّ واحد حقّ أن يُسمعَ إليه حيث لا أحدَ يحتكرُ الحقّ في الكلام " [3]

ومن خلال متن الرّواية نلمس، أيضاً، أنّ هذا السارد لا يُعلن وهم تحكمه في مصائر الشخصيات،لأنّه سارد من نوع خاص، قادم إلى عالم السّرد من عالم الفن/النّحت بأسئلة وجودية تبحث عن الخلاص والحب، بيد أنّه يظل عالق عند عتبة الذاكرة المُتعبة التي شكلت

[1] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق ، ص 121.

[2] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 140.

[3] - كارلوس فوينتيس: في مدح الرّواية ، انتصار التّصوير النقدي ، تر: حمّو بوشخّار، كتابات معاصرة، عدد63، مجلد16، آذار- نيسان،2007،ص7.

نبع السّرد وفضاؤه، وهي الحاضرة بقوة بصيّغ مختلفة تتعالق مع العوالم التخييلية والسّردية للنّص، كما تمتد إلى حياة الشخصيات التي تعرّف عليها السارد" ياسين "في أمستردام كـ"حنين" الشاعرة الجزائرية، والتي اختار الكاتب أن يجعل منها مرسى الأمان للسّارد" ياسين"، ومحطة لانجلاء وهمه" فتنة"، فتقول:" ففي نهاية المطاف لا نحمل معنا إلاّ الذاكرة التي نشتهي وأجزاء المدن التي نريد ونهمل الباقي، ونحن في حاجة ماسة لفعل ذلك حتى نستطيع أن نحيا وإلاّ سنختنق " [1]، ممّا يولد منطق التوحّد بين السارد وشخصية"حنين".

وهنا تُعلن الرّواية وتحديداً في الفصل الرّابع "رومانس آخر الليل" تفجيرها لحكاية "فتنة" و "نرجس" و"زوليخة" بتشغيل لعبة التذكّر من خلال جلسات وحوارات طويلة بين " ياسين" و"حنين " كأن نقرأ:" تنهدت عمق ثم صمتت قليلاً. كانت كأنّها تبحث عن نفس جديد يسمح لها بمواصلة السهرة.عيناها لم يمت اتّقادهما وشوقهما وحنينهما.حركت رأسها قليلاً لتسحب خصلة الشعر التي غطّت وجهها. رأيت من وراء الفجوات انكسارات الضوء. تذكرت النّخلة و المهبولة والوليّ الصالح واللّيلة التي سرق البحر منّي جزءها الأخير.

- إيه أين كنت ؟
- في نرجس طبعاً.

– أعجبني ما سمعته منها وتأكّدت أنّها فرصتي لموضوع الإنشاء " [2]. هكذا يتداخل المكان والزّمان وشخوص الحكي لتكون علامات مميّزة لاشتغال السّرد التذكريّ لتأسيس بنية الغياب، حيث فتنة و زليخة ونرجس والقرية والعادات والطبائع المحلية، إلى أن ينتبه السارد " ياسين" إلى " حنين" فيقول:"

– ياه نسيت روحي؟ كم من الزّمن مرّ على هذياني وهبالي؟ هل أنا هنا للنسيان أم لفتح الجرح واسعًا والتوغل فيه عميقاً؟ .... نظرت إلى عيني حنين كانتا متعبتين .

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق ، ص ص304- 305.

[2] - المصدر نفسه، ص 158.

- تعرفين يا حنين، الخوف والعزلة والتكرار المُملّ أفقدتني الرّغبة في الحكي... عندما كانت تنغلق عليّ السبل في حجرتي الضيّقة " [1]. هكذا يتبيّن أنّ السرد يشتغل بمنظور تخييلي يمتح من الانقياد لذاكرة" ياسين"، التي لا تنضب حكايتها منبعًا خصبًا لخلق متخيّل الرّواية، وما التذكّر سوى فكر الذّاكرة، والخيال فعل المخيلة(...) والتذكّر عبارة عن ذاكرة لفظية " [2]. بما يعني،أنّ تشغيل الذاكرة يتم وفق آلية التّخييل ونشاط اللّغة لإعطاء الكلمات جسداً، وتحويل الماضي إلى لغة. فماذا يكون التذكّر سوى إحياء الرّمم ولكن في شكل لغة وفعل كتابة؟. وكأنّي بالأعرج يشتغل على وفق رؤية افتراضية/حقيقية تقرن الذاكرة بالنسيان وتجعلها وجهًا من وجوهه، لكأنّ النسيان هو الذي يُشعل الذاكرة، ويوقظها لتقول كلّ شيء، ثمّ تتداعى فهما" عنصران متلازمان، يشترط حضور أحدهما حضور الآخر، فهما بمثابة الموت والحياة، فحي هي تذكّر، وتذكّر هي حي، والأمر نفسه بالنسبة لنسي ومات، فمثلما الموت هو صيرورة الحياة، والحياة صيرورة، فالشأن نفسه ينطبق على الذاكرة في علاقتها بالإنسان، فعندما يفقد الإنسان ذاكرته، يفقد تواصله وإحساسه بالعالم وكلّ ما يحيط به ويصير جماداً تنفخ فيه الريح، ففقدان الذاكرة هو فقدان الإحساس بالذات وبالعالم" [3].

من هذا المنظور، يتبيّن، أنّ الذاكرة والنسيان وجهان لعملة واحدة، ويندفعان من أجل تحبيك خيوط السرد وتحريك الأفق الرّوائي نحو خوض مغامراته. لذا تنحاز الذاكرة في " شرفات بحر الشمال" على حساب تغييب القهر والموت والقمع وتتحوّل إلى طاقة تخييليّة إبداعيّة. وواسيني الأعرج بخصوصيته الفنيّة والإبداعيّة، يُدرك أنّ عملية تسريد الذّاكرة لا تعني مطابقة الذّاكرة للواقع أو معدلتها للماضي أو الحياة ككلّ، بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات وإدراك منظم لتشابكاتها وتعقيداتها، فضلاً عن التهويمات و الافتراضات التي تلوّن الذاكرة لحظة الكتابة ممّا يمهّد للتداخل بين الماضي والحاضر" [4]. والأهم من كلّ هذا، فالأعرج يتحسّس التقاليد التراجيدية للرّواية، من حيث هي تشخيص لمأساة الإنسان، في

[1] - المصدر السابق، ص 175.

[2] - يمنى العيد: الرواية العربية ، المتخيّل وبنيته الفنية ، مرجع سابق، ص

[3] - عمرواي عبد الخالق: الذاكرة ملاذ السرد: قراءة في ثلاثية أحلام مستغانمي ، مرجع سابق ، ص14.

[4] - هشام العلوي: تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية، مرجع سابق، ص ص 65- 68.

مواجهة السلطة والمجتمع والقيّم التّقليديّة، فهي سردية لـ " الفقد " و" المنفى " و"الفاجعة"، ومختلف الأعطاب التي يُمكن أن تطول النفس والجسد بعد التحوّلات الرهيبة التي عرفتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، كما هو الشأن مع حكاية الفنان "ياسين" الذي يوازي بين دروب الحركة السّردية بتنقلاتها غير المستقرة في الزمان والمكان ودهاليز الذاكرة و تشعبات أروقتها المتّصلة المنفصلة في آن، حيث تتخلّق تفريعات سردية تعود إلى فضاء الذّات والوطن بطريقة تضرب بجذورها في تأملات وتداعيات مشاهد وأحداث تأتي من قلب الماضي البعيد/ثورة التحرير 1954، والقريب 1993 تاريخ مغادرة الكاتب الجزائر نحو فرنسا، والمتوسط يرتبط بشذرات من سيرة الكاتب لتوضع كلّها بجوار اللّحظة الرّاهنة، وهي لحظة اختيار السارد للمنفى لأجل النسيان، ولكن هيهات :" كم كنت أتمنى أن أفتح عيني عن آخرها وأجد نفسي خارج مرض الذاكرة، لماذا لم يفكروا لنا في أخصائيين لا لاستعادة الذاكرة، ولكن لإطفاء شعلتها المتّقدة والتخلّص من أثقالها التي لا تدفع إلاّ إلى مزيد من الشطط والعزلة ؟ " [1].

لهذا كلّه، فالذّاكرة في نص " شرفات بحر الشمال" لا تنفك، في استرجاعاتها وتمثّلاتها اللفظيّة والحسيّة والحدسيّة تتشرّب من وقائع وأحداث لا تزال واقعة في صلب التجربة لترتقي بالخيبات من المشترك المنذور للنسيان إلى علة مُوقظة لفتنة التّمثيل الروائي المحبوك. ففي استعادة الزّمن و التاريخ الشخصيّ والجماعيّ كشف لأطوار النكوص والانكسار، وإقرار بالخسارة وهروب المستقبل إلى الماضي. فالذّاكرة كما يقول السارد:" عندما تشرع نوافذها للتّخلص من ثقل جراحات لا تستأذن أحد، سبع سنوات وأنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة " [2]، وهنا تصبح" ذاكرة للألم" ويغدو الأمل حُلمًا، أو بالأحرى ذريعة خطابيّة ومرتكزاً تخييلياً في طريقة الكتابة، وينجدل مع مسعى الرّواية إلى حرية مُمتعة، بل كمحاولة يائسة للتعوّد على الحرمان والتعويض عن الخسارات الشخصيّة والوطنيّة بالفّن والكتابة تنفيسًا ونسياناً وتعريّةً، وعلى هذا النحو تتعالق في البنى النصيّة "الذّات والوطن إلى حدّ التوّحد والالتباس،إذ يشكلان طرفين لحالة عشقيّة، فيها من الوجد الكثير، ومن الوجع

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 103.

[2] - المصدر نفسه ، ص 21.

أكثر بسبب اقترانها بفجيعة الفقدان أو الموت " [1]. بما يعني أنّ الذاكرة، هي أيضاً، ذاكرة تشكيل هوية فرديّة وجماعيّة من خلال استثمارها ودمجها ببنيّة النّص السّردي وعناصره الفنيّة(الشخصية، الفضاء، والزّمن)، من خلال حضور الغياب في المتن السردي.

وهي في نسق النّص، تشكّل سردية لقوة حضور الغياب كاشتغال بنيوي جاء على لسان السارد" ياسين" لبناء الحكاية من خلال استدعاء شخصيات تمّ تشكيلها وفق رؤيته ونشاطه التّخييلي.لذا فلا غرابة أن يتم تطويع فعل التذكّر وتوظيفه لتشكيل الأصداء"الجنائزية" حيث الموت والفقد مادامت هذه الشخصيات تتعلّق بسيرة السارد" ياسين" وطبعت حياته وشكّلت مرجعيته الفنيّة ومحنته العشقيّة. ومن ثمّ، فجل الشخصيات يُمكن اعتبارها عنصراً لصيقًا بالشخصية الرئيسية الساردة " ياسين"، وتأخذ سماتها وخصائصها من عالم التخييل الذي يُسيطرعليه السارد ، ومدى نشاط ذاكرته في استحضارها، وبناءها بناء فنيًا متميزًا .

والأمرذاته ينطبق على هندسة السياقات الفضائيّة وتشييدها، والتي يُشكلها فعل التذكّر، وهي في حقيقة الأمر الأماكن التي تمّ خلقها من داخل الذاكرة المنكسرة، وكأنّها انعكاس صادق لخارج النّص الذي يدعي تصويره. و ترتبط ارتباطاً عميقًا بشخصية "ياسين" كما الكاتب، حيث تحتضن معاني الطفولة والقرية، وأمكنة الوطن القاهرة التي تفوح منها روائح القتل والموت والخوف، وتحتضن الفقدان والألم و"الزمن الموحش" بسبب الحرب الأهلية.لذا فإنّ استحضار المكان في هذا النّص الرّوائي أظهر الكثير"من الدّلالات النفسية المُرتبطة بالشخصيّة، وهو فرصة للتّعبير عن القدرة في صياغة وتشكيل الأشياء، وكيفية تنسيقها، وإبرازها، كما أنّه مناخ تعبيريّ للإفصاح عن دواخل الشّخصيات، وأفكارها بواسطة البُنى المكانيّة الرّوائيّة " [2]. لذا تتجلى سياقات فضائيّة كثيرة تتشكّل من خلال اشتغال السّرد التذكري لتشييد بنى نصيّة ترتبط بمستوى خاص من الاستبطان التّخييلي لتشكيل المادة الحكائيّة. فجاء الحديث عن الأم والأخت والأخت، وفتنة ونرجس مناصفة مع استحضار الطفولة والمكان القروي، أي فضاء النشأة والشباب ومرجعية تعلّم الفنّ والحب. فعلى الرّغم من أنّ السارد يضع قدماه في أمستردام، ولكن بقيت نواة التداعي متوهجة لتُلامس شظايا

[1] - بوشوشة بن جمعة: جدلية الوطن/المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية " شرفات بحر الشمال" ، مرجع سابق ، ص 99.

[2] - عمري بنو هاشم: التجريب في الرّواية المغاربيّة الرّهان على منجزات الرّواية العالمية، منشورات دار الأمان ، الرباط، دط، 2015، ص 133.

الذاكرة المأزومة التي تمركّز الفقد والموت في بؤرة الإيحاءات النفسيّة والحسيّة والكلاميّة و الحدثية الطافحة ألماً، وتلتحم بالمكونات التخييلية والأبعاد الرّمزية للأمكنة والشخصيات والمواقف كأن نقرأ:" على الرّغم من تواضع الناس في هذه المدينة (أمستردام)، فقد ظللت مشدوداً إلى الصدفة التي أكلت الذين نحبهم، فقد رأيت في القفر الذي كنت فيه عمي غلام الله... وشاهدت عزيز وهو يهوى كورقة خريفية قبل أن ينطفئ على حافة المحطة وهو مندهش أمام مدينة الأطياف التي بناها غيرنا، في كلّ بلدان العالم وفشلنا نحن في أن نجد مجنونا قادراً على الحلم" [1]، وعليه يكاد يكون فضاء الوطن خرابًا وضيقاً:" كلّ شيء ضيّق وعليك أن تعيش باستمرار داخل الحلم لتتمكّن من السفر خارج حدود المربّع الذي فرض عليك...لكن عندما رفعت رأسي قليلاً بدت لي أمستردام مدينة واسعة " [2]. فثمّة ملمحاً للسراب الرّوائي المنفلت تُشكله رحلة فضائية وفنيّة للسارد"ياسين" توزّعت بين فضاءين:الجزائر و أمستردام، والمُثير أنّ الفضاء الأوّل تُشكله الذاكرة في علاقتها بالحواس، والثاني يتشكّل من انشغال السارد بالتفاصيل على مستوى تركيب الأوصاف المتواترة.

يقول السارد: " إنّ الفضاءات التي أعبرها الآن صافية كالماء وحلوة كشهد العسل.ليست مظلمة ولكنّها مضاءة بآلاف الفوانيس الملوّنة والنيليّة.لست أدري لماذا اللّون النيليّ أو الحامض كما تسمّيه فتنة وناس القرية؟ وحده كان يملأ ذاكرتي. للألوان، في أرضنا رائحة وذوق مثلما الذاكرة. إنّي أنحدر نحو طفولة لست مهيّأ لها، وحنين تبدو لي وسط هذا الفضاء الملوّن، نقطة صغيرة كلّما اقتربت منه، ازداد بعداً وضيقًا مثل ممرّات القيامة. تختلط ملامحها بملامح زليخة وهي تسخر من عبقريّتي التي حوّلتني، بقدرة قادر إلى منشئ متميّز" [3]. بهذه العبارات التي ينسج بها التصوير الرّوائي السحر الجمالي لفضاءات أمستردام المُدهشة بالموازاة مع اشتغال الذاكرة والاسترجاع، يتجلى تركيب المحكي الذي ينبع من أعماق الذّات الساردة في سفرها عبر ذاكرتها لتكثيف الأزمنة والخوض في لعبة التماس و التّمرئي بين الشخصيات والتناقض بين الفضاءات.

---

[1] - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 255- 256.

[2] - المصدر نفسه ، ص 72.

[3] - المصدر نفسه ، ص 269.

ذلك أنّ السارد"ياسين" وهو في خصم سرده الوصفي سرعان ما يسترجع أوهامه العشقيّة و الغياب المؤذي بآلامه، كما يستدرج المُخيلة إلى التورط في عوالم الحكي الطافح بأسئلة وجودية عن الموت والحب، فيقول: "في سلّم الهزائم ثمّة هزيمة لا نملك حيالها الشيء الكثير سوى الاحتراق كالحطبة اليابسة أمامها أو وضعها في الذاكرة وتسيير تفاصليها بالابتعاد عن مدافنها. لهذا كلّه أريد أن أنسى " [1]. وكأنّي بـ" شرفات بحر الشمال"، تكاد تكون النموذج السردي الأكثر تمثيليّة لنزوع الأعرج إلى الاشتغال على الذاكرة وتطويعها تخييلياً لنسج وقائع روائيّة تُمركز الفقدان والحب والموت في بؤرة الإيحاءات النفسيّة والحسيّة والكلاميّة والحدثية، فجاءت على إيقاع" فجائعي/مأساوي" لحكاية سارد فنان تتغذى رؤيته للأشياء والناس ببلاغة الانكسار والألم لـ:" يجعل ما بين الأرض التي أحبّها وأرض المنفى جداراً من الماء" [2]، وهو جدار إبداعيّ تبعث من شرفاته أحاسيس الغياب والفقدان بالموازاة مع رحلة قصيرة مدارها الفضائيّ مدينة الماء/أمستردام،ليتشكّل الألم الرّوائي من الألياف الدراميّة لذاكرة ياسين الذي يتأمّل الخسارات الفرديّة والجماعيّة سردياً، بتفجيرعلاقات روائيّة جديدة تمخر عباب الزّمن و الفضاءات، وغير ذلك من تفاصيل المواقف والعواطف والأفكار باعتبارها قيّم روائيّة مضافة تصنعها اللّغة.

كلّ ذلك جعل من الذاكرة جزءًا من النّسق الرّوائي وداخلة في نظامه الخاص، حيث تحوّل النّص معبراً للتداعيّ والاسترداد التأملي للذاكرة المهووسة التي جعلت اللّحظات تأخذ مداها الأقصى للقبض على الأطياف الهاربة المقترنة بالزّمن الطفولي و فضاءات الوطن والشخوص المغيّبة لتنفيذ أحاسيس الفقدان والانكسار ويشيعها في المبنى الرّوائي، وهي الدعائم التي جعلت سلطة الذاكرة تكاد تختصر لعبة الدوال الرّوائية، وهي لعبة تشكيليّة وجمالية تعبيرية قدمت روحًا للتضاد الباطني للسّارد وسيل من الثنائيات التي امتلأت بها روح الحكي، كأن تبدو- أي الذاكرة – شخصية مركزية ومهيمنة في/على النّص الرّوائي تنافس اللّغة والمكونات الرّوائيّة، بحكم أنّها اتّخذت لها في المسار السّردي حضورًا مكثّفاً لتشييد أعمدة المعمار النصيّ بدلالات ورموز منشطرة ومتناقضة، ويُمكن توضيح ذلك في الآتي:

[1] - المصدر السابق ، ص 27.

[2] - المصدر نفسه ، ص 126

عنوان الفصل	بعض الصيغ	أرقام الصفحات	عدد تواتر لفظة ذاكرة
رُكيام لأحزان فتنة	- فقد تفكّكت في معظمها وكأنّها أصيبت بنفس الجنون الذي استقرّ بالذاكرة(ص13) - هذه الأرض بدون ذاكرة يا حبيبي(ص19)	64،66،47،46، 35،32،30،24،22،19،16، 13،9،48،	15
جرحات الذبيح العاري	- كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة الدائمة إلى جرح الذاكرة (ص73) - ما الذي يوقظ أوجاعنا كلّما تعلّق الأمر بفتح نوافذ جديدة داخل الذاكرة (ص 76)	102،103،93 76،84،87،88،83،79،73، 70،69،95	13
دورية رامبرنت الليلية	- أمطار أمستردام لم تزدني إلا التصاقا بالذاكرة المنكسرة (ص105) - ثم توقفت قليلا محاولةأن تهزّ ذاكرتها لمثقلة (ص 126)	106 109،126،112،105،	5
رومانس آخر الليل	- أنا حبيس ذاكرة تقاوم الموت في الوقت الذي أتمنى فيه قتلها (ص 135) - مجرد رغبة لوضع الذاكرة على حافة الحقيقة الحادة (ص137)	138، 137 ،136، 134،135، 156 ،151،139، 158،168،175،177،178	13
تراتيل الإنجيل المفتوح	- كان البحر الموحش الذي تركته يندفع بقوة في الذاكرة (ص 181) - انسحب البحر من عيني ... واحترقت هذه المدينة الانكشارية مدينة البتر التي لا ذاكرة لها (ص182)	182،181،199،192، 200، 210 213 .	7
أغصان اللّوز المرّ	- رنّ الاسم في ذاكرتي بقوة المطرقة الثقيلة (ص241) - قلت وأنا أنتظر بقيّة القصة التي رمتني نحو ذاكرة أخرى صاحبتها انطفأت (ص227).	222 ،221 235، 234،231،227،223، 241، 246، 252 .	10

حقول فان غوخ اليتيمة — حدائق عباد الشمس	- رجل وضع ذاكرته التي كانت تتقد أمامه بحرائق الخوف والعزلة والحب لوطن يجرح كل يوم (ص 266) - لست أدري لماذا اللون النيلي ، أو الحامض كما تسميه فتنة وناس القرية؟ وحده كان يملأ ذاكرتي ، للألوان في أرضنا ،رائحة وذق مثلما للذاكرة (ص 269) - يبدو لي أننا في نهاية المطاف لا نحمل معنا إلاّ الذاكرة التي نشتهي وأجزاء المدن التي نريد. - المنفى هكذا يبدأ بمزحة ثم بليلة رومانسية نتذكرها طويلاً قبل أن نتهاوى كالورق اليابس في العزلة .	268، 269، 273، 275، 279، 266، 285، 288، 290، 293 ،297، 300 312، 316،304،	12 3

هكذا يتبيّن، أنّ ما يُهيمن على صميم الرؤية النصيّة هو سمة الذاكرة، وتبدو هذه الرؤية تجميع لمجموعة من زوايا النّظر شديدة الإتقان وبالغة الحيوية والفعالية، و تتمظهر كمنبع فنيّ ثر يستمد كنهه من أعماق الذّات، لتغدو معجماً لمفارقات ملّغزة، ثمّ هي، أيضاً، أسلوبًا تعبيرياً أسعف على تحبيك السّرد واختراق حاجز الزّمن لتشكيل الفضاءات والشخوص. إنّها إستراتيجية تقوم عل تطويع التذكّر وتوظيفه جمالياً ليتجلى كصور مرتبطة بتاريخ الشخصيّة وحالتها النفسيّة، وتأتي ضمن أنساق سردية وصيغ عديدة، إمّا تاريخًا أو صورة أولونًا أو طعمًا أو إحساساً أو رائحة، لتُربك لحظات الحاضر تجاوبًا مع غايات إبداعيّة وإيديولوجيّة ووجوديّة، وتجلّت بمعاني واسعة كشفت العلاقات الاجتماعيّة المركّبة داخل المجتمع الجزائري وتطوراتها، ورصدت تفاعلات الإنسان بواقعه ومحيطه، كما أنّها تجلّت كقيمة معرفيّة لتأمل الذات خصّبت النّص الرّوائي بفاعلية اشتغالها في المحكي الرّوائي بكلّ بنياته، ضمن جدلية فنيّة إيهاميّة ومفارقة وجودية تتجسّد في حضور الغياب على مستوى التذكّر، وغياب الحضور على مستوى الحاضر زمن الكتابة وتجربة الرحلة في " أمستردام" .

وممّا سبق، يمكنني القول أنّ فعل التذكّر تُشغله رغبة الذّات المتطلعة للنسيان، وفق تقنيّة تتداعى فيها الصور الغائرة في الذاكرة بالموازاة مع رحلة فضائية فنيّة تُطرز بالبحث عن"فتنة" معشوقة السارد في مقابر مدينة أمستردام ، فـ"ياسين " الهارب من واقعه المؤلم، وإن كان يروم النسيان والتوازن الذاتي، فإنّه ظل أسيرًا للذاكرة بمرارتها وقسوتها،ليوظفها السرد الحكائي بواسطة آليات فنيّة مرآوية تتداخل فيها الأزمنة والشخصيات و الفضاءات، حيث يعمل التركيب السردي على تغيير أدوار السارد لشحن البُعد التراجيدي ضمن لعبة التذّكر وحوارات داخليّة وخارجيّة ساعدت السّارد على فعل الحكي وتشكيل الأمكنة الأليفة التي يطلّ عليها السارد بأمستردام وناقضاتها الموحشة في الوطن التي لا توجد خارج الذات الساردة وذاكرتها ووجدانها، فهي أمكنة تمثّل لغة دالة على الألم .

لذا تجدر الإشارة أنّ الأسلوب الرّوائي في رواية "شرفات بحر الشمال " لا يحاول أن يفرض على القارئ أي منطق، فرغم الحضور المكثّف للذاكرة كصورة من الماضي نلمس تعايشاً وتشابكاً مثيراً بين لعبة الكتابة والتذكّر ومظاهر أخرى للعب النصيّ والافتتان باللّغة منحت للمبدع إمكانات أخرى لتشكيل المادة السردية في الحاضر، أي ما يحدث الآن وفي الحال، تساوقاً ومسار الرحلة في أمسترام، ضمن مسار تكويني تتنامى دوائره لانجاز عوالم روائيّة تُذكي رمزية آلم الحب والفقد، المنجدلة مع الخيبة وخسارات الوطن في لعبة شديدة التّعقيد لاستعراض المتخيّلة المتذكّرة أو المستعيدة ومهارات التّشخيص المجازي وصور روائيّة متواترة عبر آليتي التفريغ والإبدال سواء لتشخيص الفقدان بكلّ تجلياته الفرديّة والجماعيّة:الأم، الأخت،الأخ،الأنثى،الوطن برموزه ومعالمه، أو في غيرها من الصور الفجائعيّة يختلط فيها طيف السارد بأطياف فنانين و مشاهير في عالم الفنّ والأدب والتّشكيل،لأجل سرد صور حيّة جسّدت إلى حد بعيد عمق الرّؤية والتجربة والتعبير الجماليّ، اعتماداً على وظائف ومكونات بنيويّة أخرى أهمها الوصف المشحون بدلالات ترتبط بحبكة النّص الرّوائي وبنائه وتلاحمه لتكثيف الشحنة الدرامية للنّص وهذا ما سيتمّ توضيحه في الآتي .

2.- 3. الأفق الجمالي لتشغيل مكوّن الوصف في المحكي الرّوائي

يُعرّف الوصف من قبل المشتغلين على البلاغة الرّوائيّة بكونه "ذلك الخطاب الذي ينصبّ على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري فيزينومي... سواء كان ينصبّ على الداخل أو الخارج، ويمكن أن يحضر الوصف في شكل دليل مفرد أو في شكل دليل مركّب، في شكل كلمة أو جملة متتالية من الجمل " [1]، ويشكّل الوصف بالقدر عينه مع السرد علاقة وثيقة وأهمية بالغة في تشكيل النّص الرّوائي، خصوصاً مع الرّواية الحداثية التي أصبح معها من الصعب تخيّل وجود مقطع سردي دون وصف كما هو الشأن مع رواية " شرفات بحر الشمال " مدار المقاربة، التي رفعت من قيمة الوصف* وعملت على تجديد رؤيتها نحوه بدمج المكوّن الوصفي في السردي لتعميق الحس الجماليّ.

من هذا المنظور، يستفيد فعل السرد كثيراً من الأضواء التي يسلطها مكوّن الوصف، استنادا إلى مقولة جنيت التي يصرح فيها أنّ السرد يكون متبوعاً لا تابعًا " فلئن كان تصوّر الوصف خاليا نهائيا من أي عنصر سردي أمراً ممكناً، فإنّ عكس الوضعية لا يستقيم " [2]، لذا أضحى الوصف عنصراً تشييدياً يحافظ على استقلاله في الوقت الذي يتفاعل فيه مع الأنساق الحكائية في النّص السردي، فهو أقرب إلى التّصوير السينمائي الذي يبثّ الحياة في الصورة، غير أنّه تصوير بالكلمات وتلوين بها، للتّعبير عن الأشياء والأشكال والألوان والروائح ليُسهم في تشييد صورة متكاملة الأركان أمام المتلقّي لتساعد بدورها في بناء النّص الرّوائي ونمائه واكتماله. وقد ميّز بعض الدّارسين والنّقاد بين نوعين من اشتعال الوصف في المحكي الرّوائي:

---

[1] - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية ، منشورات سرود، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2009، ص 13.

(*) - أشير هنا، أنّ بين الوصف والسرد توجد علامات تمييزية فارقة على مستوى التشكل والاقتضاء والاشتغال، فالسرد يعيد التتابع الزمني للأحداث في حين أن الوصف يمثّل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان ، فهو يشتغل على حساب الزّمن الذي تستغرقه الأحداث، حيث يعطل زمنية السرد، ويعلق مجرى الحكاية لفترة قد تطول أو تقصر " فهو توقف تام للحكاية ، واختلال زمني غير سردي " ، لأنه يخلخل الإيقاع الزمني للسرد، لذا يرى جيرار جنيت أن الوصف في واقع الأمر سوى خديم لازم للسّرد " ، غير أنّ الوصف في ضمن علاقته بالسّرد في نص شرفات بحر الشمال يتداخل مع السرد، إذ لم يعد حبيس وظيفة رسم إطار لتشكيل المشاهد، إنما يساهم في بناء المحكي من خلال امتزاجه بالسرد وخلقه لصور بوصفها حكايات شذرية، أو بالأحرى هو نتاج مقتضى سردي فرضه المنطق الحكائي بسبب عبور الشخصية الرائية / ياسين مجالا مكانيا (فضاءات أمستردام ومعالمها وأشيائها وشخوصها المختلفة /موضوع الوصف) لفت انتباهها، وأدركت ماهيته فرغبت في تمثيل هذه الموصوفات ، غير أن الانتقال من السردي إلى الوصفي بما يعنيه من تغير في وظيفة السارد عرض الحكاية إلى وظيفة الواصف ، أي يخرج من سرد الأفعال إلى تمثيل الموصوفات، وواسيني الأعرج يتفوق بقوة في حالات الوصف المتعلق باللحظة العاطفية حيث يمثل الجسد ككيان وكنص يستهدف إبلاغ معانيه ، لذا تظهر الكثير من المقاطع كقصائد نثرية قصيرة سأقف عليها لاحقاً. – ينظر : جيرار جنيت : حدود السرد ، تر: بنعيسى بوحمالة ، مرجع سابق، ص 76. - كما ينظر: كريستيان أنجلي : السرديات ، ضمن كتاب " السرد من وجهة النظر إلى التبئير " ، مرجع سابق ، ص 127.

[2] - جير جنيت : حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، مرجع سابق، ص 74.

●- يسمى الأوّل بالوصف المنظّم لكونه "يقوم كوقفة في المحكي وإن كان مقترناً في النّص بكثير من العلاقات " [1] ، ويُعرف بالوقفة الوصفيّة التي تُشبه الاستراحة في السرد، وتشكّل نوعًا من الإيقاع الذي يُنظم النّص الرّوائي ويضفي عليه نوعًا من الحيوية وقد تكون هذه الوقفة مرتبطة بالسّرد، وقد تنفصل عنه، كما أنّ الصورة التي يظهر من خلالها ليست واحدة، وإنّما متعدّدة، فهناك ما يسمى بـ"الوصف اللوحة" [2]، ويأتي مرتّباً ترتيبًا جماليًا وفق النموذج التشكيلي،ممّا يقرّبه إلى اللوحة فيهتم بالأضواء والظلال وفن الرّسم، وهناك أيضاً ما يسمى بـ" الوصف المتدرّج " للدّلالة على" تشذّر القطعة الوصفيّة إلى إشارات وصفيّة ينثرها الرّوائي على مدار النّص، ويريد من ذلك مزيدًا من إدماج المكوّن الوصفيّ في المكوّن السّردي " [3] .

●- أمّا الاستعمال الثّاني للوصف، فهو ما يُسميه "ميشال ريمون " بـ" الواقعية الذّاتية"، ويعني به الاقتصار بالوصف على ما يُمكن للبطل أن يراه من الواقع، كما يعني الوصف الذّاتي الذي يكون صدى للشخصيّة الواصفة، إذ يرتبط هذا النوع من الوصف بحبكة النّص الرّوائي وبنائه وتلاحمه، وبما يسمح، أيضاً، بتحديد علاقة الشخصيّة بقاعدة المماثلة مع الموجودات في المرجع ، وهنا تتجلى الثنائيّة الضدية بين الشعريّ poétique والتماثليّ L analogique، وهذاماسأشيرإلية لاحقاً ، بصدّد الحديث عن استعارة النسق الشعري في هذا النّص .

انطلاقاً من هذا التصور، وبحكم أنّ طبيعة العلاقة بين سارد " شرفات بحر الشمال" وقصته تقوم على إستراتيجية تُعلي من شأن صوت الذّات الساردة لتستأثر بالحكي وتُهيمن على مراسيم الكتابة والتحبيك من خلال رؤيتها *الخاصة، فإنّ* التّخييل يتبدى عمليّة جوهرها ما يرى السارد ويحس ويعاين ويشاهد،لذا فهذا المتخيّل لم يُعبر عن المكان أو الزّمن أو الذاكرة، وإنّما يحكي الشعور بهذه المكونات جميعها والإحساس بها من خلال العدسة الوجدانيّة لشخصية السارد. وهو الأمر الذي جعل اشتغال الوصف واقعياً ذاتيًّا، يتجلى بما تحتفي به عين السارد " ياسين" /الرّائي من لوحات وشخوص وأشياء وخاصة في أمستردام مواكباً أصداء الانفعال الذّاتي وتفاقمات اللّوعة النابعة من أعماقه المعذّبة. وهو ليس وصفاً طوبوغرافياً، أو

[1] - ميشيل ريمون: التّعبير عن الفضاء، ضمن " الفضاء الروائي " تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2002، ص 45.

[2] - المرجع نفسه ، ص 45.

[3] - المرجع نفسه ، ص46.

ضرباً من التّزيين، بل هو مكوّن خطابي/سردي مهيّأ للقيام بوظائف أكثر فاعليّة داخل النسق الرّوائي. بمعنى أنّه لا يتمظهر اشتغاليًا وفق " الوظيفة المسندة إليه سردياً- تبطئة الزّمن الحكائي- ، بل يشتغل وفق مقاصد التّخييل التي يتوخاها السّارد، وعلى فاعليته النّشطة التي أهلته لأنّ يحتل من المساحة السّردية المسرودة حيزاً نصياً يمتاز بالغنى الحكائي، وهذه الفاعلية المُنتجة تُكسب الوصف بعداً جماليًا قادرًا على التأثير في المتلقي" [1]، وتجعله يتعرّف على الأحداث و يرى الأشياء والوقائع من خلال تشكيلات الصور الروائيّة.

لذا يتحرّك النّص وينمو بلغة الوصف المتوتر لتنامي الأحداث بكيفيّة يبدو معها الاشتغال الوصفي مكوّناً جمالياً يعضد البنيّة السّردية عند بحثه عن تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الرّوائية في تشخيص المعنى، كأن نقرأ:" من تحت الشمعات المتآكلة رأيت وجه حنين بعينيها المتّقدتين.كانت تمضغ شيئًا مُبهماً. تذكّرت المهبولة في لحظة ما من اللّحظات.النبتة المرّة، عشبة اللّذة. رغم متاعب الشرب، بقيّتْ مثل طفل صغير مشدودة إلى سحر الحكاية." [2] لكأنّ اشتغال الوصف ينافس السّرد في استعادة المشاهد وملامح الفضاءات والشخصيات، بحكم حركيّته التي تنبثق من اندراجه في الزّمن، والتي أتاحت له إمكانيّة صياغة جوانب أساسية في الذاكرة/التجربة المعيشة المستعادة التي فرضت منطقها في سرد الحكاية. كما نلتقي في الآن ذاته تقوية الأداء السردي لإنجاز النّص، بدمج المكوّن الوصفي في المكوّن السردي، من خلال هيمنة لحظات وصفيّة لمدينة أمستردام وأجوائها نثرَها السارد على مدار النّص كأن يقول:" كانت مدينة أمستردام تمّر بسرعة على وقع الأمطار الموسميّة الباردة، الثلوج التي ازدادت كثافة، كانت تنكسر على زجاج السيّارة ثمّ تتسرّب بهدوء على الإسفلت الذي بدأ يبيضّ شيئًا فشيئًا.الأضواء الملتهبة، تتقاطع، تتجاذب ثم تنكسر في شكل خطوط صفراء وبيضاء وحمراء، على الطريق والواجهات الزجاجية ... وعلى القنوات البحريّة المتعدّدة التي تجعل من أمستردام بحيرة عائمة. ابتسمت حنين، رأيت نرجس تكتم عبثاً سعادتها وهي تعثر على قصيدة " [3]،ليُضف في مقام وصفي سردى آخر:" الطرق في أمستردام مثل الأشواق،

[1] - أحمد مرشد: تنويعات سردية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 149.

[2] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 157.

[3] - المصدر نفسه، ص ص 276- 277.

متداخلة وملتوية دائمًا. دارت حنين دورة سريعة بسيّارتها في ساحة واترلو المحاذية للأوبرا ثمّ انطلقت عبر الطريق المحاذي للأمستيل قبل أن أوقفها في سوق الورد" [1]، ومن ثمّ، يُمكن القول مع أحد الباحثين أنّ الوصف " لم يعد بالضرورة سلبياً نحو الزّمن، فقد نجده يعوّض المحكي في الرّوايات، بل قد نجده هو نفسه محكيّاً " [2].

وما سبق ذكره،لا يُغفل كون اللّغة تحمل في طيّاتها معاني وصفيّة، حتّى وإن لم يكن هدفها الوصف، الشيء الذي جعل واسيني الأعرج في " شرفات بحر الشمال" يُبهر في رسم لوحات فنيّة باشتغال اللّغة واللجوء إلى تقنيات الفنون السمعيّة البصريّة* لأجل إيصال أفكاره ورؤاه لخدمة الأسلوب الرّوائي وتقوية الأداء السردي. و هذا النوع من الوصف يعرف بـ"الوصف اللوحة " حيث الاهتمام بالأضواء والألوان وتداخل الوصف التفصيلي بالوقفات التأملية بالتعبير الشاعري تبعاً للرؤية والغرض الذي يسعى إليه السارد كأن يقول في هذا المقطع في وصف الشاعرة حنين:" عندما استحمّت بالأضواء الخافتة، شعرت بملامحها تزداد اتّساعاً وبحفرة الخدّ الأيسر تزداد توغلاً. لباسها الأبيض المطرّز بكلّ الألوان البربريّة الناريّة والمعشّق بالذهب والأحزمة المحليّة، يشّع من بعيد.الشال الأسود المرقطّ بنجوم صغيرة كلّما لامسها الضوء ازدادت إشراقاً ولمعاناً، يذكّر بالأندلسيات العريقات عندما كنّ ينزلن إلى باحة العرس يستمعن إلى الشعر والموسيقى ويتركن العين تزوغ قليلاً عن المعشوق المنزوي في الظل" [3]، ولذلك فهذا النوع من الوصف يتغلغل في النسيج الداخلي للنّص الرّوائي.

واللاّفت في هذه الرّواية أنّ الشخصية الساردة أقلّ وصفًا لذاتها، وتظهر ولعًا بوصف الفضاءات والأشياء المحيطة بها وتصويرها وتحديد سماتها، لأجل إنتاج المعنى بلمسات دّالة هي أقرب إلى ضربات الفرشاة، يقول السارد :"كانت حنين منغمسة في غيمة بنفسجيّة وهي تقرأ.كانت وهي تتلوّى وتتألّم داخل اللغة مثل الذي يمارس غواية ويتهيّأ في الوقت نفسه لطقس دينيّ. تبدو خلفها الترجمة الضوئيّة للقصائد كالأبجديات المنقرضة وهي تعبر هاربة

[1] - المصدر السابق ، ص 274.

[2] - حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرّواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 71.

(*)- سأعود إلى هذه المسألة لاحقاً اجتناباً للتكرار.

[3] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 264.

وكأنّها قادمة من زمن آخر غير الزمن الذي نحن فيه " [1]. لهذا تستوي أمام القارئ صورة فريدة تمتزج فيها سمة الواقعيّة والميسم الشاعري، ولنتأمل، أيضاً، كيف يتّم تصوير مدينة أمستردام:" كانت أمستردام قد بدأت تفتح عينيها بتثاقل، بحرها واضح رغم غلالة الضباب وقنواتها المائيّة تتحرّك كعرائس الجنة" [2]. ولهذا تجاوز الوصف في هذه الرّواية الحدّ التّقليدي الذي كرسته الواقعيّة والطبيعيّة، لينفتح على نوافذ وظيفية جديدة تمثلت في توجيهه نحو خلق عوالم شعريّة وسعت من القيّم البيانية للنثر، ومن ثمّ توسيع آفاق الأداء الجمالي، حيث يستند على الرّؤية النفسيّة/الشعرية وخاصة في تشييد الأمكنة وبناء الدّلالة.

والحاصل أنّه وفي كلّ مشاهد الرّواية وعبر الوصف والحوار والتّأمل ظل السّارد/ ياسين داخل الحكاية" ثابتًا في المكان سواء في القسم الأوّل حيث يشكل الوطن المكان بكل تناقضاته، أو في القسم الثاني حيث يشكل المنفى المكان بكلّ جماليته، فإنّ وعي السّارد كان يتحرّك في الزمان، بمعنى أنّ الوصف هو الذي ساعد على عدم انقطاع الفعل الحكائي أو توقفه " [3]. وبالتالي، عرض الحكاية على المتلقي بانسيابية، تتجاوز العوائق السّردية لتمنح المنظومة السّردية سمة الحيوية بما يقتضيه المنطق الحكائي والسّردي للنّص.

وعليه، يكمن القول أنّ اشتغال الوصف في هذا النّص أصبح مستوى من مستويات التّعبير عن تجربة السارد لتصوير التصادي بين أزمته وديناميّة التحوّل الفضائي، كما تداخل مع مستويات سردية أخرى،حيث ارتبط إلى حدّ بعيد بالحوار الداخلي والخارجي، وبفاعلية اشتغال الذاكرة ومنطقها، فلعلّ" الوصف المقدّم ضمن حوار مختصر أو سرد مكثّف لحركة شخصيّة أثناء عملها الرّوائي هو الأقدر على الإغناء والكشف، وهو الذي يستطيع أن يستدعي حالات روائية جديدة تمتد بالعمل إلى الأمام ولا تبتره ." [4]بما يعني، أنّ الوصف لا يستخدم لذاته، بقدر ما يوظف لضرورات بنيوية تتعلّق بعملية القّص الرّوائية، أو بالأحرى تتعلّق بالرؤية والتّشكيل، ليكشف عن مقدرة المُبدع الروائي في تشكيل الصورة السردية في ذهن المتّلقي

[1] - المصدر السابق، ص 270.

[2] - المصدر نفسه ، ص 180.

[3] - ينظر: عمارة كحلي: جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ –رواية "شرفات بحر الشمال " ، مرجع سابق، ص 64.

[4] - عبد اللطيف عبد المجيد: في النثر العربي الحديث، منشورات جامعة البعث، حمص ، سوريا، 1991، ص ص 172،171.

و إقامة علاقة حكائيّة ترتبط بالسياق التّخييلي أكثر ممّا ترتبط بالواقع المرجعي التي تشير إليه، وهذا الارتباط تمّ في " شرفات بحر الشمال" بصلات على مستوى التصوّر الفكري والتّعبير الأسلوبيّ للذات الساردة، أو بالأحرى الرؤية التي يطمح من خلالها الرّوائي إلى تقديم نصه الحكائي.إنّه **الوصف الخلاّق** كما سماه ريكاردو،الذي يتضافر مع السرد ومع الحوار في تشكيل لحمة النّص وبناء المعنى.

والجدير بالذكر في هذا السياق أنّ الوصف في هذا النّص تخلى عن الأدوار التّقليديّة كالتفسير والزّخرفة وكلّ ما يفصل الأحداث ويعطّل مسيرتها، إلى أدوار جديدة لها معنى ودلالة مُهمة في الرّؤية، فهو ينهض بوظيفة لها علاقة بالحكاية وعناصر النّص وتلاحمه كالزّمن والمكان والشخصيّة، وبالتّالي يوظّف للإيفاء بمستلزمات الحكاية، كما يهدف إلى خلق وتشكيل الدلالة العامة للرّواية ضمن رؤية الكاتب للكتابة القائمة على جدلية التذكر والنسيان والوطن/ المنفى، كأن نقرأ:" وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة، قريبًا من حارة المعطوبين، رأى مدينة الأطياف وقد صارت رماداً وزرقة البحر حالت نحو السواد الضارب باتجاه اللّون الأحمر. رأى حرائق لا نهاية لها واشتعالات لا شيء تحتها إلاّ الرماد الذي تصعد منه رائحة الزفت واللّحم البشري المتفحم " [1]، يأتي الوصف إذن، ليعيد إنتاج الفضاء الموحش وزمن المحنة، وكأنّي بالوصف هنا هو الشّكل الذي يقدّم فيه المضمون.

ولعلّ انشغال السّارد بوصف فضاءات أمستردام أثناء حركته لا يهدف إلى إعادة إنتاجها، بل لاقتناص قيّم التحاكي والتماثل بين الذّات والفضاء الجديد وتمثيله لخلق المعنى، وجعل النّص بنيّة متحركة تستثمر الدلالة لتنفتح في ذهن القارئ على معان متنوّعة،لأنّ الأشياء وأوصافها على رأي جان ريكاردو توحي بمعان مختلفة باختلاف القرّاء" [2]، وهنا يرتقي بنا الوصف إلى تصوير الفضاءات والأشياء من خلال الأفكار التي تعكسها، وذلك من خلال استثمار إمكانات اللّغة لخلق صور تختلف عن تلك التي يصف بها فضاءات الوطن حيث القهر والفقد في لعبة توحي بنقيضها. وحينذاك تنزع اللّغة الوصفيّة لأمكنة أمستردام نحو لغة شعرية انزياحيّة تعتمد على العدسة الوجدانية، ممّا سهّل عملية اشتغال السّارد خلال

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 218.

[2] - ينظر:جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة ، تر: صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية،1977، ص 144،137.

أداء وظيفته السّردية، وأتاح له اختيار النمط الذي يراه ملائماً لصيرورة المقصد الحكائي وتشكيل الخطاب كقول السارد مثلاً:" الساعة الضوئيّة تحاذي الثالثة صباحًا. لقد توقّف الثلج عن السقوط. كانت الأنوار تنزلق على الماء خطوطًا متقاطعة ملوّنة مثل رسم مرتبك، من نافذة البيت المطلة على الميناء القديم تبدو أمستردام مستكينة أمام البحر وأمام القنوات المائية التي تزيّن صدر المدينة كعاشقة صغيرة تتصيّد عشاقها. لقد اندفنت كنزة زوجة الأمير الهولندي الحزين بين ظلال البنايات الآجورية القديمة وكتل الثلج العالية.- أنا كذلك أريد أن أنسى كلّنا على حافة بحر منسيّ مثل فتنة و كنزة والأخريات " [1].

وبهذا فلا غرو، أن يتّخذ السّرد في هذا النّص سمة الحبك البنائي الشعري الدقيق، ويسعى إلى ضم التفاصيل الدقيقة عبر اشتغال **آلية الوصف** ونظمها في سلك أنيق، ذلك" أنّ الكثافة المجازية المؤتلفة تغدو نسغ الوجود المتنامي لعدّة الوصف" [2]، ممّا يعكس رؤية واسيني الأعرج التي برعت في خلق سارد/فنان له قدرة على تخييل صور وصفيّة بالغة الرهافة والدقة،خاصة وأنّه سارد منذور للانكسار ويشتغل على آلية درامية ترتكز على العشق بشكل مفارق وعبثي للنّفاذ إلى فضاءات، ومواقف، وموضوعات، تُعري الواقع وتكشف الخيبة من خلال الإحالة على المكان المتوحش التي تمثله أمكنة الوطن وقمع الإرهاب:"في الخارج كان اللّون الرمادي يملأ سماء أمستردام.أتحسّس ما يمكن أن تخفيه ظلال الأشجار وراءها.ما تزال بذهني حالة الاحتراز من كلّ ما يمكن أن يترك فجوة للقتلة .كدت أصرخ في وجهي. ألم تتأكد أنّك في مدينة لست في حاجة لسدّ نوافذك على الهواء؟ " [3]. والسارد هنا يصف حالته النفسيّة ووصف المحيط، قصد إشاعة نسق التوتر والخلفيّة المُوحشة لأمكنة الوطن تحت وطأة المقارنة بينها وبين فضاء أمستردام الأليف، لكأنّ الروح هي التي ترى وهي التي تصف.

لهذا تطالعنا في النّص رؤى مقترنة بالفضاء وتتجلى في تقاطبات وصفيّة كثيرة تُعوّض المحكي الرّوائي لتجسد الثنائيات التي تملأ الحكي كأن نقرأ:" المقبرة التي دخلناها كانت مليئة بالورود، مقابرهم جميلة وتعطي للموت خصوصيّة. مقابرنا باردة لا تدفّئها إلاّ

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص303.

[2] - شرف الدين ماجدولين، الصورة السّردية في الرّواية والقصة والسينما، مرجع سابق، ص 27.

[3] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 108.

الزيارات الدائمة" [1]، فإذا كان هذا الوصف ببعده الرّمزي يأتي في سياق جلد/نقد الذّات وتمجيد الغرب، فإنّه من ناحية أخرى إستراتيجية فنيّة لتشخيص الأنساق الحكائيّة والتفاعل معها، بما يجعل الوصف يلتحم بالسرد ويتداخل معه ليشكّل الصورة السردية*، وهي الصورة التي تُدخل الفعل إلى المقطع الوصفي وتبُث فيه الحركة، بما يبرّر للسارد الفعل الهروبي والاحتماء بالمنفى، حيث تشكّل فضاءات أمستردام واقعًا بديلاً يلوذ به السارد من وحشة فضاءات الوطن القاهرة .

وهذا ما قد يكون المسوّغ الأساس لارتبط الوصف بالفضاء المكانيّ في هذا النّص، وبمضمونه الحكائي أيضاً، حيث تلقي بنا لغة الحكي في "شرفات بحر الشمال" إلى أجواء فضائيّة، سواء على مستوى التّعبيرات المستعملة، أو المعجم الموظف في التّشخيص، إذ يُمكن اعتبار الوصف من أهم المرتكزات التي اعتمد عليها السارد في تشييد بنية النسيج الدّاخلي للنّص والمغزى الرّوائي منه، حيث يقول:" لا أدري ما الذي جعل هذه المدينة تقفز فجأة نحو الذاكرة، أمستردام التي لم أعرفها إلاّ من خلال الكتب واللوحات القديمة، تأتي في لحظات الغفوة كالغيمة أو كالماء المنزلق من أعماق الصخر.لا أدري لماذا كلما انتابتني هذه المدينة، تعبرني موجة حزن عميق وينهض في الذاكرة الذين صنعوا اسمها: رامبرارنت، فيرمر، هانز، ثم يأتي وحده في كرسي جنائزي، فانسون فان غوغ " [2]. وهنا ندرك جدل المكونات الأسلوبيّة، وسعيها الدائب إلى التضافر في أفق تشكيلي موحّد، ف "ياسين" وهو ينفتح على آفاق فضاءات/أمستردام زمن المغادرة يتجاوب مع شواهد التحوّل الوجداني تبعًا لمنطق لعبة التذكّر وبفعل مؤثرات الحدث وفاعلية اشتغال اللّغة الوصفيّة التي يُقدمها، لذا تبدو إشكالية " ياسين"

---

[1] - المصدر السابق، ص223.

(*)- تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الصورة السردية إنجاز لفظي يتّصل بآلية المتخيّل، وتتجلى دلالتها الجمالية والبنائية ووظائفها التعبيرية والتأثيرية، بما في ذلك طاقتها من خلال التوتير والتمديد والاسترسال الوصفي و المشهدي، وتحولت مع الاشتغال الحداثي إلى خبرة وجمالية أسلوبية مفتوحة تمتح من كل الفنون أهمها الفن التشكيلي والسينما، فأضحى للصورة في الرّواية قدرة هائلة لتكثيف إيحاءات التصادي بين الظلال والدلالات والرموز في مقاطعها ، وتعتمد على وظائف التكوين في بنية الشخصيات والمشاهد والفضاءات ومقاطع الوصف والسرد، ومن ثم تتجاوز نطاق الجملة أو اللفظة المفردة ، وإن كانت تنوع أحيانا تشكيلات الصور المتراكبة ، يضاف إلى ذلك أنّ الصور الروائية لا تكتسي أهميتها من تكوينها البلاغي فحسب بل أيضاً عن قدرتها على التحول الثقافي بما يفترض الإجابة عن أسئلة الهوية والذات والمصير، أي إلى بديل للحياة للتوصل إلى ما يتعذر تحقيقه . – ينظر في هذا الصدّد: شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، مرجع سابق ، ص 28.

[2] - المصدر نفسه ، ص 67.

لا تحدّد في المنفى وإنّما تبدأ من خلاله، فبقدر ما حرّره من الموت الجسدي، فإنّه لم يحرره من ألم الذاكرة، بالارتكاز الدائم على صور شخصيات الفضاء القهري بالقدر عينه الذي يستدعي شخصيات الفضاء البديل بقيّم تتقاطع مع عقيدة السارد الفنيّة، فكيف لا، وهو فنان نحات على دراية بعوالم الفنّ التشكيلي الهولندي ورموزه ؟، وهذا ما يؤشر على اشتغال أسلوبي آخر في التّصوير وتمثيل المعنى، فالصورة السردية في هذا النّص لا تفتأ في تجدّد وسائل إنجازها اللّفظي وقيّم تأثيرها الجمالي، مادام حقل السرد الرّوائي أصبح يسعى لترسيخ أفق التجديد والحداثة و بات مرتعاً للتنويع الصوري سيأتي الحديث عنه في حينه.

والحق، فإنّ وصف المكان في "شرفات بحر الشمال" لعب دوراً كبيراً ومحورياً، حتىّ أنّ بعض النّقاد عدّها رواية مكان، و بعضهم عدّها رحلة فضائيّة، لكنّ التصوير الرّوائي نسج جمالية المكان وأسّس لبنية الغياب والفقد المعرّفة في دائرة الحضور كعناصر سردية موجودة داخل لعبة الاختلافات التي تؤسس للنّص، من خلال ذلك العناق بين مدينة/أمستردام والحالة الوجدانية للسارد الذي يقول:" نعمل لا لننسى ولكن لكي لا نقف عند حدود الألم، أمستردام مدينة متواضعة ولكنّها متواضعة كطفل." [1] ويضيف أيضاً " لأمستردام طقوسها، وهي مدينة تلتصق في الحلق كالغصّة، كلّما حاولت تفاديها، زادت توغّلاً فيّ كالنصل القاطع" [2]، هكذا توطد هذه المقاطع علاقة الذّات بأمكنة أمستردام كفضاء للتّخييل والعناق والمهادنة، والتي يجعلها في الوقت ذاته في حالة مقارنة مع أمكنة الوطن، لذلك نجد أنّ فضاء أمستردام الوصفي صيغ بخطاب جمالي ينسج دلالات الألفة والبراءة و الجمال والسعادة والاتساع في مقابل فضاءات الجزائر الدّالة على اليأس والإحباط والضيق والقبح، والتي تعكس جميعها الصورة السلبية لفضاء الوطن وتشكّل المعادل الموضوعي للموت والفقد الذي يفترش المكان والشخصيات، وهو ما دأبت جمالية اشتغال الوصف على الوصول إليه.

من كلّ ما سبق، أخلص أنّ واسيني الأعرج اشتغل على آليات مختلفة للوصف تجلّت عنها صوراً وصفيّة تشكّلت داخل المعمار النّصي، ضمن ضفيرة تنشغل باكتمال عناصر الصورة السّردية، والتي تفاوتت مستوياتها بين الوصف الدّال المشبّع بتفاصيل المكان، ووصف الحالات

[1] - المصدر السابق، ص 110.

[2] - المصدر نفسه ، ص 212.

النفسية والتأمل الشعوري/النفسيّ للأشياء والشخصيات الدائرة في فلكه أثناء رحلته، وهذا التأمّل بقدر ما أنجز صوراً جزئيّة دّالة على الفضاء الذي يتحرّك فيه السارد، فإنّه ينزاح إلى التذكّر المُفرط المشحون بدفعات الوعي المتداعي للسّارد في مواجهته مع ذاكرته وكائناتها الجميلة والأليمة،حيث صور الإخفاق والخيبة والفقد في انتظار النسيان وهو يضع رجله في الأمكنة الجديدة:" أنا كذلك أريد أنّ أنسي لكن أمطار أمستردام التي ازدادت ضراوة تفتح الآن مدافن القلب أكثر وتشرّع كل الأبواب الموصدة عن آخرها " [1]، بما يعني أنّ المنفى كان بمثابة فقدان مضاعف، والأخير يستهدف النسيان والرّغبة في الخلاص والاستمرار في الحياة. وهي الحالة التي ربّما كانت مظهراً لاستدعاء أحداث وشخصيات ارتبطت بذاكرة السارد ونمت للتّجلي بتحريك مجموعة من التّقنيات اللّغوية والسردية لتجسيد الصورة الوصفيّة لذلك العناق بين السارد وأمكنة أمستردام أكثر من رصدها، بما تحمل من قيّم شعورية مؤثرة يتّضح من خلالها عمق شخصية"ياسين" ووعيها الفنيّ والفكري، والتي عانقت العديد من المشاعر والعلاقات التي تربطها بالشخوص الدائرة في فلك هذه الفضاءات سواء كانت من أصل المكان أو وافدة أو أجنبيّة. مع العلم أنّها شخوص لها صلة بعالم الفّن وإنتاج الجمال، حيث النّحت، الكتابة، الموسيقى، الرسم، الشعر.

ليبقى المُلفت في اشتغال الوصف في هذا النّص، هو أنّ آلية الارتباط بين الوصف والمكان تنزع نزوعًا جماليًا،حيث يثبّتُ فيها الوصف علاقة أخرى بين المكان والشخصيّة، فيقوم بتصويره" من خلال إحساس الشخصية به " [2] بتشغيل العدسة الوجدانية للسارد لتأصيل مفهوم ارتباط المكان بالدّال عليه، ومن ثمّ نوعيّة الشخوص الدائرة فيه، وهنا تجلى الفضاء المكاني المتوحش الذي يحرم الذّات من حق الوجود باستدعاء نقيضه الأليف الذي يهبها الحياة. ذلك ما دأبت عليه رواية" شرفات بحر الشمال" في استبصارها للوعي والشعور بالمكان، من حيث هو منجز تضادي يبرر الخروج من الوطن إسقاطاً على الحالة النفسيّة للسارد وسياق الارتداد الذي تمارس الذاكرة فيه ضغوطًا عليه.

[1] - المصدر السابق ، ص 103.

[2] - محمد عزام: شعرية الفضاء السردي ، مرجع سابق، ص 115.

لأجل كلّ ذلك ألمس تحولاً في لغة السّارد خلال بنائه لفعل الكينونة النصيّة المستمدة من فعل الكينونة الواقعيّة الذّاتية، وتحديدًا من الوصف النفسيّ لأجواء أمستردام ومعالمها الثقافيّة والحضارية. وهنا يتجلى تحوّل في اللّغة التشخيصية/ الواصفة حسب مسار النّص إلى لغة انزياحيّة تنحاز إلى قيّم الأنثوي، حيث تعمل على تأنيث الفضاء المكاني لتركيز البُعد الشعوري و الشعريّ من خلال وظائف التفاعل بين " المدينة/ الأنثى"، يقول السارد:" ياه هذه هي أمستردام الشهيّة؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء...طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة " [1] ، والسارد في هذا السياق يسعى إلى التماهي مع وهج اللّحظة الوجودية لتشكيل صورًا ومشاهد عن طريق تمثّل لغة خاصة جاءت مجسّدة في صور محسوسة بصريّة ولونيّة وسمعيّة وشميّة،حوّلت الموجودات والفضاءات حول السارد إلى كيانات حيّة يخلقها وصف المكان باعتباره امتلاكاً رمزياً وجمالياً تنسجم معه الذّات لتشكيل العالم حسب رغبتها.

هذا ما جعل رواية "شرفات بحر الشمال" تكتسب شعريتها من فاعليّة الوصف والتصوير والوقفات التأمليّة العابرة إلى جوهر الحبك السردي الذي يفتح أفق الحفر للقارئ، حسب تداعيات الخطاب المنجز انطلاقاً من فضاء تركيبي ودلالي، تشكّلت علاماته بفعل شاعرية وغنائيّة روائيّة تُلفت انتباه القارئ:"رأيتُ التمثال، وأمرّ عليه يومياً ولكنّي لم أتساءل يوماً أن يكون وراءه قصة تراجيدية ... التمثال لم يكن كبيراً ولكنّه كان شديد البياض ناصحاً وحميميًّا، كلّما وسّخته الرّطوبة نظفته أمواج الليل.نظرت إليه طويلاً. تمثال رخاميّ جميل لامرأة بلباس كلاسيكيّ ضائع في الهواء تخترق بذراعيها الفضاء، باتجاه البحر كأنّها تصرخ لاسترداد شيء سُرقَ منها ولكنّها لم تفقد عزّتها وقوّة نظرتها.. تخيّلت حتّى الألوان التي كانت ترتديها " [2]. وبمثل هذا الاشتغال وغيره، يُمكن التأكيد على رهان العمليّة الوصفيّة في تسريح فعل الكتابة وبناء المعنى وشحن الوظيفة الحكائيّة التي تحوّلت إلى حساسيّة كتابة ترسم بالكلمات في ذهن المتّلقي صوراً يراها عبر خياله تدفع به إلى التعاطف مع الذات الساردة، الشيء الذي جعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة لبلورة **وعي سردي حداثي** جعل من الحدث والوصف والرّؤية حالة وجدانيّة/شعريّة سردية ، تضفي بعداً مأساويًا للذات، كشف

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 71.

[2] - المصدر نفسه ، ص229.

عن أزمة هوية تتأرجح ما بين الانتماء والانسلاخ في الآخر، انعكس بدوره على حركة التأليف والتشكيل بطريقة غير مألوفة لإثراء مدار موضوعي صاخب بأصوات الحب و الأنثى والبحر و فضاءات الوطن/المنفى، بما يستعيره الرّوائي من وسائل تمارس فيه اللّغة لعبة المُمكنات لتُلامس مساحات من الحس الشعوري والفنيّ الذي يُمكن أن تتركه قصيدة أولوحة تشكيليّة. لذا يخرج متلقي هذا النّص الرّوائي من رتابة الرواية الكلاسيكية ليدخل عالم التيه والتأويل .

2.- 4. حوارية السّرد و الفنّ التشكيلي: تعاضد الرّموز والتقنيات

ليس بخاف أنّ الرّواية بوصفها فنًّا حكائيًّا يسعى لإعادة إنتاج الواقع عبرآلية التّصوير والتّشخيص باللّغة، وضمن أسلوب إيحائيّ يقوم على الاستعانة بكلّ تمثيلات الحياة وتقنيات فنونها وفعالياتها المُوحية بفضل ما تمتلكه من تنوّع في الآليات السرديّة ومن قدرات تعبيريّة هائلة أمكنتها من الانفتاح على سائر الأجناس والفنون، لذا اتّسع أفق الرّواية لاستلهام خطابات أخرى تقترب من السّرد أو تبتعد عنه، وكلّها يأتي ليقوم بأداء وظيفة معيّنة في النّص الرّوائي، أسلوبيّة كانت أو دلاليّة لترسيخ أفق الحداثة. وثمّة أمر آخر يُجمع عليه نقّاد الحداثة الرّوائية كالفرنسي"ميشال بوتور" الذي يرى أنّ الرّوائيين قد أصبحوا مثل الرسامين الذين يُقدّمون لوحات، فيقول:" إنّ الرّوائي يضع مسند المصوّر، آلة التصوير في نقطة من المدى الموحي، فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسام، ومثله يستطيع الاختيار بين بعض الوسائل ليعبّر عن العمق " [1]، فلئن كان هذا الرأي يعود بنا إلى آليات تجسيد الصورة الوصفيّة كما سبق الحديث عنها ضمن اشتغال الوصف، فإنّ المؤكد أنّ بين الرّواية والرّسم علاقة قائمة وخاصة في جانب التّصوير على الرّغم من مادة الأولى هي اللّغة ومادة الثاني هي الألوان والخطوط، ولربّما، أيضاً، قد يكون الانشغال الرّوائي بالصورة الوصفيّة سبباً في لجوء الكتّاب الرّوائيين إلى تقنيات عالم الفنّ التّشكيلي* .

---

[1] - ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، مرجع سابق ، ص 43.

(*)- تجدر الإشارة هنا، أنّ الفنون التّشكيلية تعرف بأنّها ذلك التحويل في استخدام " مجموعة من المواد المختلفة المادية تحديداً التي لم يكن لها معنى قبل أن يستخدمها الفنان ، وإنّ الفنان بتشكيله الخاص لهذه المواد الحيادية في ذاتها أو المفتقدة للمعنى، يسبغ على هذه المواد قيمة مغايرة لم تكن لها، والأهم أن يطبعها بطابعه الإنساني ويسمها بميسمه الإبداعي الخاص الدّال عليه والمعبر عن قيمته في لحظة تاريخية معينة ، وظرف اجتماعي بعينه " ، لذا تتحول تلك الخطوط والألوان لتشكيل وحدة قيمية متناسقة ومنتظمة في لوحة فنية ذات أنساق دلالية تحمل أبعاداً ومدلولات تترجم أحاسيس الفنان - ينظر: عبيد كلود : الفنّ التشكيلي / نقد الإبداع وإبداع النّقد ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 2005، ص ص 45- 46.

فليس بغريب، أن تسوّغ هذه العلاقة للرّواية استخدام أدوات الرسم مادام الاثنان يقومان على التّصوير والتّقديم الحسي للأشياء، ومن ثمّ تندفع الرّواية نحو الفّن التشكيلي بفاعليّة مُميّزة فهي على رأي كونراد"كي تحقّق ما تصبو إليه من تأثير ونجاح عليها أن تتعلّم من فنون النّحت والتصوير و الموسيقى كي تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس باستخدام التشكيل واللّون" [1]. وهي دعوة صريحة للتعاضد بين الرّوائي والتشكيلي وبقيّة الفنون، بحثاً عن آفاق جماليّة ترتبط بما بات يُعرف عند النّقاد والدّارسين بـ" الرّواية التشكيليّة " التي تُؤسّس لطرائق جديدة في استثمار ملامح الفّن التشكيلي وتقنياته وأساليبه، استناداً على لوحة أو منحوتة تجسد الأزمة وتحرك الصراع، و هنا يتجلى الفّن التشكيلي بمدارسه و ألوانه وأعلامه، و تتماهى أبطال لوحاته وحكايتهم مع أبطال تلك الرّوايات وقصصهم المختلفة. والحقّ، فقد أنتجت هذه العلاقة نصوصًا سرديةعربيّة وغربيّة مميّزة تشتغل على المتخيّل المتعدّد بفاعلية بصريّة تخاطبالوجدان والشعور، حرّرت الكتابة الرّوائية من النمط الكلاسيكيّ. ومن خلال رواية" شرفات بحر الشمال " يُمكن أن أتبيّن في بعض مستوياتها النصيّة تجليات الاشتغال الحداثي باستلهام الفّن التشكيلي شكلاً وجوهراً، وبعض الصور الفوتوغرافيّة وظّفها السارد لتكون رافداً لذاكرته ورؤيته الفنيّة لإنتاج دلالات حكائيّة وصور بصريّة بأبعادها اللّونية عملت فيها فرشاة السّرد بشكل لا يقبل الشّك لبناء خصوصيّة فنيّة لافتة.

ولعلّ المُلفت للنّظر في هذه الرّواية، أنّه أوّل ما ستقذف به بنيّة السّرد - كما سبق وأشرت - شخصيّة ساردة تُعاني قساوة الألم وتكابد الانكسار، تستعد للرّحيل وتلتفت بحركة لا شعورية إلى لوحتين للفنان التّشكيلي "فان كوخ van Gog " تُرسّخان الرؤية السوداوية، حيث يغلب اللّون الرّمادي وينعدم الضوء ويبرز الفقر والاكتئاب واليأس. و يكفي هنا ربط هذه الرؤية/ الصور المشاهدة بالتصدير الغيري لنفس الفنان لوضع اليد على مقصد الرّوائي من الانبناء الشّكلي لنصه والأبعاد الدلاليّة التي يرومها، حيث جاء في التصدير:" يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأنّ هذا منتهاي الذي علىّ أن أقبل به. فانسون فان

[1] - صدوق نور الدين: البداية في النّص الرّوائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص69.

كوخ- رسالة 12- 7- 1890- خمسة عشرة يومًا قبل انتحاره " [1]، فعبر اشتغال السّردي يُشكّل السّرد مضمون واقع شخصية ياسين/السّارد الذي يعيش حالة من الاكتئاب والقهر والألم في أرض الوطن ورغبته في الرّحيل للمشاركة بمنحوتاته في معرض بمتحفها الوطني ثمّ التوّجه نحو متاحف لوس أنجلس محطته الأخيرة للمنفى، ففي حيرة من أمره يقول:" ما هي الصدفة العجيبة شبكت كلّ شيء، زغاريد عودة القتلة باغتيال عزيز وعمّي غلام الله بالدعوة إلى أمريكا ثم إلى هولندا؟ أيّ يد خطّطت لهذا القدر الاستثنائي ولهذه التفاصيل التي بدون اكتمالها ربما لما خرجت؟ لا أدري ولكنّها كلّها تكاتفت لتدفع بي فجأة نحو محيط لا لون لمائه سوى رماد السماء والأسئلة المستعصية والرّغبة القصوى للنوم داخل البياض الذي لا شيء فيه يعكّر صفو الروح. لقد خسرت كلّ شيء عن سبق إصرار وترصّد .المنفى اختيار نوعيّ " [2]، وهنا تتجلى النواة الدلاليّة للنّص، التي تُمهد للذّات الساردة الحصول على ماهية وجودها في رحلة إلى أمستردام تلك المدينة التي يتصاعد الإحساس بها لدى " ياسين" حتى لتكون طوقاً للنسيان أو رهانًا للمنفى كانتحار ضمنيّ بترك الوطن للأبد.

والطريف أنّ دعوة أمستردام حملت معها كما يقول السارد:"سحراً قديمًا فقد أيقظتْ فيّ مدافن الروح والخوف، وضعت أمام عينيّ عشرين سنة تدفّقت مثل بحر لا تحدّه حافة. امرأة استيقظت فيّ دفعة واحدة لم تترك لي فرصة للتفكير ولا التأمّل " [3]. إنّها "فتنة" تلك التي تستدعي شجونًا للذات، ومنحت سياق الأحداث بعداً وجدانياً وعاطفياً مؤلماً يمتد ليلامس الجانب السياسي والحضاري للمدينة /الوطن الجزائر. هكذا تنطلق الحكاية من فكرة الرحلة و تنمو –روائياً- وينفتح السرد إلى آفاق أوسع - سبقت الإشارة إليها- لتؤكد تفاصيله وعلائقها التعاضد بين التجربة المرتبطة بالتيمات التي تشتغل عليها الرّواية مع روح ورؤية اللّوحات التشكيلية لـ" فان غوخ" التي رصدتها عين السارد/ الرّائي- وهو فنان نحات، والتي ربّما ستشكّل بنية النّص الخفيّة/ العميقة.

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص 6.

[2] - المصدر نفسه، ص 71.

[3] - المصدر نفسه ، ص 70.

ورواية " شرفات بحر الشمال " إلى كلّ ذلك تمدنا بجملةمحدّدات سردية وصيغ خطابية تؤكّد الواشائج بين الرّواية والفنّ التشكيليّ، وخاصة فيما يتعلّق بالجانب النفسيّ والإلحاح على البتر و الخسارات والخيبة والألم الروحي، كما لو كانت اللّوحة تسبق الأحداث و الفضاءات الرّوائية التي تكشف عن حقيقة السارد الذي يقول وهو بصدّد الاستعداد للرّحيل:" شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم وأنا ألملم شؤوني الأخيرة وأنزع للمرة الأخيرة، من على الحائط المتآكل صور الوالد وزليخة وأمي وإطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الزاوية لولا تلك الالتفاتة غير المحسوبة واللوحتين اليتيمتين لفنان غوخ اللتين أهدهما لي صديقي العشي، الفنان الذي هاجر إلى كندا حزينًا: أكلوا البطاطا les mangeures de pommes de terre.التي رسمها في الحقبة الأكثر سوداوية، لونها الرمادي يشبه الرّماد الحقيقي (...) كلّما رأيت هذه اللوحة تذكرت العائلات الجزائرية التي تختبئ وراء الحيطان المخرمة لتأكل البطاطا(...) ولوحة الرجل ذي الأذن المبتورة L homme a l oreille coupée، وهي تجسّد حالة الهستيريا التي ألمت بالفنان غوخ ... أية طاقة خبأها هذا الرجل للحظة اليأس الأخيرة لينزع أذنه بدود تردد (...) كان مثل الطفل يتحسّس ألم النار للمرة الأولى ويتعلّم كيف يلعب في حارة الموت، هكذا يبدأ الانتحار الذي نخافه ونشتهيه. نتمرّن على الألم بالبتر والتعذيب الذاتيّ في انتظار الحماقة الكبرى" [1].

وهنا يُمكن التأكيد على الرّؤية الجماليّة"الموحدة" للسارد/الفنّان التي تحكم وعيه ونظرته للأشياء، وتضبط خياراته الأسلوبيّة التي ينحو بها إلى ترجمة ذلك الوعي بأهمية الفنّ التشكيلي في تغذية المنطق النّصيّ الرّوائي بنيةً ودلالةً، انطلاقًا من بنيّة فنيّة تماثلية تُجسد التماهي أو التصادي الصوري بين اللّوحة التشكيليّة كتمثّل بصري مع النّص السّردي على مستوى الموضوع المسرود روائياً، ممّا جعل السارد الراصد/النحات وخلفه الكاتب يُظهر ولعاً شديداً بلوحات " فان غوخ " ، لتعميق رؤيته ويجعلها أكثر تأملاً وعُمقاً،لإنتاج صيغ سردية تستثمر فنّ بصري داخل نسق من المكونات المتداخلة التي يفترض أن تشتغل في إطار بنيّة منسجمة، يتصادى فيها السّرد الرّوائي مع جوهر اللّوحة للانطلاق نحو مغامرة سردية تُعنى

[1] - المصدر السابق: ص ص8- 9.

بالألوان ومعطيات اللّوحة ومُثيراتها الجماليّة والدلاليّة لصناعة مشاهد حكائيّة، وصور بصريّة عبر لغة ملوّنة مُفعمة بالرّمزية التشكيليّة. ذلك أنّ لألوان واللّمسات والعناصر المرئيّة دلالاتها الحكائيّة على الرّغم من اختلاف الوظائف والوسيط التعبيري. وبالتّالي، فلعل تركيز "فان غوخ" في سلسلة لوحاته الأولى على مظاهر حياة الفلاحين أمدّت واسيني بتقنيات فنيّة جديدة غذت روحه وفكره، فاستطاع تشكيل صورة عن التراجع الجماعي وحالة الفقر الاجتماعي وسمات التخلّف التي يعيشها الشعب الجزائري، كما يُجسّد من خلال اللّوحة الثانيّة حالة الهستيريا والخيبة التي ألّمت بالفنان "فان غوخ" وقصة نزع أذنه الدّالة على البتر والألم بما يعني دلاليّا فكرة الانكسار والفقدان التي تحاصر وجدان السارد "ياسين" في خلفية تبدو فيها اللّوحة الفنيّة كانعكاس لحاله ووجدانه.

ويبدو أنّ هذه العوالم التشكيلية لـ" فان كوخ "ثريّة بالحسّ المأساوي والنّظرة السوداوية الغارقة في التشاؤم، حيث يغلب اللّون الرمادي وانعدام الضوء، وهذا ما يتقاطع مع الحياة التي عاشها "فان غوخ" في تلك الفترة، وبين سيرة "ياسين" التي تُوجهها الكتابة نحو رؤية ذاتيّة للشخصيّة الساردة الفاعلة في الحكاية ضمن حالة وجدانيّة ووجودية تُنتج الألم والخيبة واللّعب على تفاصيل الانتقال بين الذاكرة وبين علامات الشخوص و الفضاءات التي تدخل في حيّز زمن سرد الرحلة الفضائيّة و العشقيّة المُلتهبة في الوقت ذاته ، وهي حالة يُلخصها هذا المقطع الذي جاء على لسان الشاعرة حنين :" قصائدي هذا المساء تذهب نحو هذا الرّجل،إلى الفنان ياسين، الذي عندما خرج الجميع بقي هو أمام الموت لا لشجاعة فيه كما يقول ولكن لأنّه لا يعرف كيف يعيش خارج أرضه. وخرج عندما بايع الجميع القتلة وقال ببساطة هذه الأرض لا أعرفها وليست في حاجة إليّ. أنا بحاجة إلى النسيان ولا نسيان في هذا البلد، حتى استطيع أن أغفر للّذين قتلوا أحبابي ومسحوا النّور من وجوههم. اليوم هو لا يتوانى عن البحث عن وهمه الجميل الذي تركه قبل عشرين سنة " [1].

وعليه، فإنّ اختراق السّرد لحقل التّشكيل، أو بالأحرى دخول التشكيل الفنيّ معترك تجربة السّرد الرّوائي هو مسعى أسلوبيّ إلى إقامة تناظر جمالي بين سيرة البطل "ياسين"، مع

[1] - المصدر السابق، ص267.

الرّسام "فانسون فان غوخ" ومسيرته الفنيّة، إذ يصاب الرّسام بالخيبة في الحب ما ينعكس في لوحاته وصولاً إلى انتحاره، يقابله في النّص السّردي "ياسين" وخسارته لوطنه وأحبابه واختياره المنفى كنوع من أنواع الانتحار، فلطالما تحسّس وشعر" ياسين" بالتشابه بينه وبين "فان غوخ"، وخاصة على مستوى الحب المستحيل الذي تتصدى له رواية " شرفات بحر الشمال"، حيث يقول السارد:" شممت بعدها رائحة غريبة تشبه رائحة النبتات بعد فجر ممطر ورائحة الحبر الطفولي وعباد الشمس وحقول القمح التي تمتد على مرمى البصر شعرت بنفسي طفلاً يهتز لأشياء هو وحده كان يعرف قوتها.حتى الماء، للماء رائحة عند فانسون فان غوغ. جزء من غرابة هذا الفضاء أنّه يشعرك بالوحدة والحنين وإلى الطفولة البعيدة ...الحب وحده قادر على قتلنا بهذه الطريقة، رأيته(...) يلتفت يملئ عينه بحقول قمح أوفير Auversالواسعة، ليس بعيدًا عن القصر، ثم يضغط على الزناد، يسقط من شدة الألم ثم ينهض ثانية. يتأمل قليلاً الحقول من جديد ثم يدخل منكسراً إلى ظلمة أوبرج رافو" [1]، هكذا، إذن، وفي سياقات نصيّة كثيرة تتناثرفي الرّواية، نلقى تناظرات وتجذبات بين الشخصية المحورية في النّص/"ياسين" والفنان التشكيلي الهولندي" فانسون فان غوغ" بفنّه و معيشه، فكلاهما يمارس الفّن و عاش الحب المستحيل، واليأس والوحدة، والألم، والفقد، والتي كانت حوافز للإقدام على الانتحار مع اختلاف الطريقة والوسيلة كأن يقول السارد:" ولكنّي أطلقت النّار على نفسي باختيار قبر آخر على غير التربة التي ولدتني" [2]، كما يورد صراحة بنية التقابل بينه وبين"فان غوخ" واختلافه معه على مستوى التّحدي والخوف:" فقد كانت الحياة رهاني المستحيل وكانت حقول القمح وعبّاد الشمس مستحيلة" [3]، لتبقى حالة التعالق بينهما الألم والحبّ المستحيل.

وتبعاً لذلك، أرى أنّ واسيني الأعرج يتوسل الفّن التشكيلي من خلال شخصيات فنيّة معروفة أبرزها" فان غوخ"، لأداء دلالة تخدم التصوّر العالم للرّوائي تجاه الموضوع المسرود روائياً، لتصبح شخصية " فان غوخ" مرآة يرى فيها البطل"ياسين" بعضًا من حياته ومن حياة رموز الفّن التشكيليّ، بما يعني روائيًا أنّ الرّواية توسّع من حياة بطلها لتمتّد في حياتهم، لأجل إنتاج

[1] - المصدر السابق، ص 257.

[2] - المصدر نفسه، ص66.

[3] - المصدر نفسه، ص 67.

الدّلالة والمعنى بجعل اللّوحة التّشكيلية جسرًا نفسياً ينقله السّرد من مكنونها الصامت ومن مسندها الثابت إلى فضاء أرحب يسمح بتنوع وتعدّد التشكّل السّردي والمعالجة الرّوائية باشتغال اللّغة لتكثيف طبقات المعنى والبحث عن قيّم تعبيريّة جديدة ومدهشة لإنتاج الجمال في النّص السّردي. كما يحضر الفّن التشكيلي في نص "شرفات بحر الشمال "باعتباره لغة فنيّة وتجربة جمالية يشتغل عليها السّرد حيث تعمل في نسيجة بامتياز لترسيخ البعد البصري لمخاطبة الوجدان والشعور.

فاللّوحات التشكيلية رغم أنّها تُشكل نسق دلاليّ قائم بذاته، فإنّها تتشابك بتلويناتها المتباينة مع المكونات السّردية والحكائيّة نظراً للقوة التّعبيرية للوحة التّشكيلية وألوانها، لهذا عمل الرّوائي على تخصيب بعض عتبات النّص بتشغيل أسماء لوحات تشكيليّة للكشف عن أهمية البعد النّفسيّ في حياة الفنانين على المستوى الدلاليّ والبنائيّ، وفق ما جسدته فرشاة عمالقة الفنّ التشكيلي الهولندي" فان كوخ " و"رامبرانت" ، و"يوهانس فيرمير"، بالتّعبير الحر عن الطاقات المكبوتة، ففي الفصل الثالث المعنون بـ"دوريّة رامبرانت اللّيليّة"، نجد أنّ هذا العنوان هو تحوير لاسم لوحة زيتية " للفنان رامبرانت "، والتي عنوانها الحقيقيّ "دورية اللّيل"، فمنذ الوهلة الأولى يتبادر إلى ذهن المتلقي الرسّام الهولندي" رامبرانت هارميترون " ولوحته الشهيرة "دورية اللّيل"، وهذه اللّوحة تعبر عن دورية مكلّفة بحماية مدينة أمستردام ليلاً. و التي يقول عنها السّارد:" هي من أكثر اللّوحات التي يتوقّف عندها الزّوار طويلاً. قرأت عنها الكثير. السجال حولها مثير للانتباه، بعضهم يرفعها إلى أعلى القمّم بسبب قدرة رامبرانت الاستثنائيّة على اللّعب باللّونين الأسود والأبيض" [1].

فمكوّن اللّون على الرّغم من أنّه عنصراً أقرب ما يكون إلى عالم الفّن التشكيليّ، فإنّه يمتلك فاعليّة بصريّة تتحوّل إلى مؤشر أو دال حين توضع في صورة لغويّة أو سياق لغويّ، لأنّ السياق يُمكن أن يحدّد وظيفة اللّون وفاعليته. ولعلّ ما ورد في النّص حول هذه اللّوحة، يؤشر على علامة بارزة في طريقة اشتغال السّرد في "شرفات بحر الشمال" ويظهر ذلك من خلال

[1] - المصدر السابق، ص 112.

اهتمام السّارد بها، إذ يقول:" كم اشتهي أن أرى دوريّة رامبرانت. لقد أسالت حبراً كثيراً " [1]، ويتجلى هذا الاهتمام من خلال البحث عنها والوصف المقدم عنها، ليسرد بعضاً من عوالمها الفنيّة، من حيث الدّقة واللّعب على اللّونين الأبيض والأسود، والظلّ والضّوء، ودقة الوجوه المرسومة والمتداخلة، ومسحة الحزن التي طبعت "رامبرانت" تلك التي انعكست على عالمه الفنيّ التشكيليّ، تماماً كما تنعكس على عوالم الرّواية، حيث يقول السّارد: " ومسحة البؤس التي لم يستطع رامبرانت التخلّص منها" [2] ، لذا فإنّ حضور اللّوحة بألوانها المعبرة والموحيّة داخل النسيج السردي لم يكن أمرًا عفويًا ولا اعتباطيًا، بل كانت لها دلالات رمزيّة يرمي إليها الرّوائي للإحالة عن حال الوطن بما توحي إليه بعض عوالم اللّوحات والمنحوتات المعروضة في مؤتمر أمستردام، وخاصة تلك التي تتعلّق بمأساة الجزائر في العشرية السوداء.

والملاحظ هنا، أنّ الرّواية تعمد إلى تفعيل الفنّ التشكيلي لاستحضار حال الوطن ، وعياً من كاتبها بأهمية احتضان المعطيات التشكيلية ودلالتها اللونيّة، بما ينسجم مع سياق الأحداث والشخصيات النصيّة، ونمثل بما ورد في هذا الحوار الفنيّ بين السارد والفنان الإسباني "بيدرو" صاحب لوحة الجزائر اليوم **Argelia,Hoy**، بما تُثيره من ألوان حمراء، حيث يقول السارد:" بلادنا أصبحت ملعباً لكلّ المتخصّصين ولكن هل نستطيع منع الناس أن يكون لديهم رأي يخالفنا، فنيا؟ لا ولكن عندما نُسأل لا نستطيع أن نسكت.الدم دائمًا أثمن من لوحة ولهذا يفترض الاحتراز باستمرار عندما يتعلّق الأمر بجرح مايزال حيًا.- كيف حال الجزائر اليوم ؟ قالها بيدرو وهو يقرأ بعض امتعاضي في عينيّ. – مثل أيّ بلد يعيش حرباً تعب كلّ المشتركين فيها. – سبع سنوات مرهقة للذي يسمعها وللذي يسمع عنها ويحبّ هذا البلد " [3].

ولربّما يضفي الحديث عن دلالة الألوان في السياق السّردي، تنويعات فنيّة وتكنيك خاص يسمى بالتأثير"الرمبرانتي"، وأقصد به أن يعطي النّص سمة لطيفة مصقولة معتّقة، تكثّف الإحساس بأنّ الحدث يجري في حقبة زمنيّة أخرى قد تصل إلى المقارنة بين "دورية اللّيل" التي تتفقّد أحوال سكان المدينة "حراس المدن الأوروبية" وتراعي مصالحهم وبين "حراس النوايا"

[1] - المصدر السابق ، ص111.

[2] - المصدر نفسه، ص 112.

[3] - المصدرنفسه ، ص116.

في الجزائر وتخويف الناس وقتلهم، ومنح استخدام اللّون الأبيض والأسود لهذه اللّوحة المشهورة انعكاسًا لأوضاع الجزائر في تسعينات القرن الماضي، فحراس النوايا يرتدون لونًا أسودًا وفي ذلك رمزيّة للدّمار والتّقتيل، أمّا الضحايا من المواطنين فقدمهم السّارد بلون أبيض كشخصية "العم غلام الله" و" عزيز " وغيرهما.

ولأنّ نص" شرفات بحر الشمال " يشتغل بكثافة على علاقة موضوعها بالفنان "فان غوخ "، سواء بشرح لوحاته، أو استخدام اللّغة السّردية لنقل أعماله التشكيلية من عالم الفّن إلى الرّواية، أو في التّلميح إلى لوحات غيره التي أحبها كـ"جون طوروب" و" سينياك" و" كوربي" وغيرهم. فإنّ هذا الفنّان حضر بكلّ ثقله ضمن هذيان السارد وحلمه وحواراته،إذ يستحضره السرد بتقنيّة المنولوج/الحور الداخلي المباشر لإبراز وتقديم المحتوى النفسيّ للشخصيّة الساردة "ياسين " الذي يقول :" رأيتُ رجلاً ملتبساً بوجه فتنة وهو ينزف أمام أناس كانوا فاشلين في مساعدته... مددت له يدي.لم يقل شيئاً ولكنّي شعرت بيده باردة .عندما حاول أن يقوم رأيت بركة الدم من تحته. صرخت: ماذا فعلت يا فان غوخ في نفسك وفينا؟ سمعت صوته يتسرّب من بين شفتيه المكزوزتين ألماً:

- لا شيء لم تعد الدنيا كما أشتهيها.لو خرجت من هذا الدم حيًّا سأعاود الكرّة .
- ماذا فعلتَ بنفسك.
- لا شيء سوى أنّي أتمنّى أن أجد إنساناً يؤخذ أصابعي ويرسمني وأنا في هذه الحالة " [1].

بهذا المقطع المنولوجي الحواري الذي يشدّد على مركزة ثنائية الحلم/الانكسار في محيط متحف أمستردام، جسّدت الأحداث المنضدة من قبل السارد الحضور اللاّفت لـ"فان غوخ"في وجدان السارد في تشابك ملتبس مع "فتنة" ومع رعشة الموت التي انتابت أخته" زليخة" للدّلالة على الوحدة والحنين وليذكي الإحساس بمأساوية مساره، وربّما كان هذا الاشتغال مظهرًا فنياً يرتبط بالحالة الانفعاليّة والشعورية لـ"ياسين" التي تتضافر مع المكان والذاكرة وشعوره المرهف لرصد الأشياء على اعتبار أنّه فنّان/نحات متشبّع بثقافة الرّسامين العالميين وخاصة ذوي النزعة التعبيريّة التي ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصوّرها انفعالات الفنّان،

[1] - المصدر السابق، 256

كما هو الشأن مع" فان غوخ"*الذي يشبه السارد ويتقاطع معه في الحزن والوحدة. فضلاً عن ذلك، فالسارد بصدّد رحلة فنيّة بغض النّظر عن عمق المأساة التي تحاصره، ويشارك في ندوة بأمستردام :" يعجبني عنوان ندوة اليوم:الفّن الحديث ومادته. والأجمل من كلّ هذا،التفكير في عقد هذه الندوة في متحف فان غوخ الذي قتله التفتيش عن مادّته الفنّية، الرّجل كان يشم الألوان وأينما شعر بها ذهب نحوها.فان غوخ كان فناناً كبيراً" [1]،لذلك، فليس من العسير إدراك آليات تقوية الأداء السردي للنّص وأسلوب التصوير الرّوائي باستعارة أصول التصوير التشكيلي لـ"فان غوخ" لإثراء بلاغة الألم والانكسار وتشخيصها تشخيصًا جمالياً.

لذا، يستدعي النّص السردي لوحته الشهيرة "حقول القمح والغربان" في عتبة/عنوان للفصل السّابع الذي جاء بعنوان"حقول فان غوخ اليتيمة" ليؤثث بها حكيه ويشخّص من خلالها عوالمه الطافحة بالألم والانكسار، ولعلّ إضافة كلمة اليتيمة، ولمسة الحزن التي تُنسب إلى هذه اللّوحات التي ودّعته يوم دفنه دلالة عن مفارقة صاحبها لها بانتحاره، فيكون بذلك قد يتّمها مخلفًا إياها ورائه، بكلّ معانيها التي تُشبهه، حيث الالتباس والحزن والفواجع كأن نقرأ في هذا الشرود الذهني للسارد :" في لحظة من لحظات القلق، تساءلت عن جدوى اختيار الفعاليّات في متحفه.ملامحه المنكسرة تثير كلّ المكامن اليائسة فينا وتفتّتها بحيث يصبح من المستحيل لملمتها" [2]، لكأن قدر "ياسين"و "فان غوخ "، ومصيرهما واحد، إنّه صوت الألم والعذاب الذي يشتغل عليه محكي النّص من أجل خلق مساحة أكثر انفتاحاً على عوالم " فان غوخ"، يقول السارد:" عندما وصلت إلى الطابق الأوّل، بدأت هرولتي تزداد قوّة، ليس بسبب الوقت الضيق ولكنّي كنت بصدّد البحث عن شيء محدّد لم أكن أنا نفسي أعرفه، ربّما الإحساس بموعد ما مع هذا الظل الذي اسمه فانسون فان غوخ. من أوّل نظرة عرفت أنّها مرحلة نوينين

---

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 253.

(*)- أشير هنا إلى أنّ التعبيريّة التشكيليّة، التي ظهرت في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى، في أعمال الفنانين التشكيليين أمثال "ماكس كلينجر " Klinger Max" و"فان غوغ Gog van " الهولندي، و" إدفارد مانشMunch Edvard " النرويجي، و " إيميل نولد" ' Nolde Emil و" أوسكار كوكوشكا"' Kokoschka Oskar الروسي وغيرهم ، تتأسس على "الحرية المطلقة في تحرير الفنان التعبيري وتحريف وتغيير النسب، لخلق علاقات جديدة وإدراك مُعبّر بالإحساس مفعم بأساليب الفنان ووجدانه تجاه المضمون العام للعمل الفنيّ، وأيضًا اتجاه المجتمع وذاته، ومعاناته الداخلية وهواجسه وأحاسيسه وانفعالاته، داخل عالمه الخاص والعام " ، المثقل بالمواضيع الدرامية، وهي نزعة فنيّة ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان . – ينظر في هذا الصدّد: مصطفى يحي، القيّم التشكيليّة قبل وبعد التّعبيرية، ،دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط1، 1993، ص73.

[2] - المصدر نفسه، ص 255.

Nuenen التي امتدت سنة ،1884إلى 1885، لوحات عن الحياة الفلاحيّة خشنة مثل الحياة في برابون. دكنة وسوداء وغياب كلّي للشمس واللّون. جلت بعيني حتى رسوت على اللّوحة التي أملك نسخة منها.. ثمّ مرحلة باريس التي لم تشدني كثيرًا حتى وصلت إلى مرحلة آرل Arles التي أعطته الضوء وفتحت أمامه شهية الموت مثل الفراشة" [1].

في هذا المستوى، تبرز قدرة منتج الرّواية على استثمار مسار العالم التشكيلي لـ"فان غوخ"، بشكل تتجلى فيه لمسات من حركة الذات في المكان والحياة وتذوقها جماليته سلبًا وإيجاباً في نوع من الاضطراب ما يناسب روائية القصة التي يقدمها السرد، فحقول دوّار الشمس Tournesolsالحاملة للّون الأصفر التي شكّلها" فان غوخ "ليشرح من خلالها نفسيّة الكائنات عموماً ودورة حياة الإنسان خصوصاً لها رمزيّة بعث الطمأنينة حيث الحياة والشمس لتعبّر عن مرحلة تالية من حياته امتازت بالأمل والتفاؤل رغم ملامح اليأس والتشاؤم التي يعبر عنها اللّون الأسود في الغربان، وبالتالي أجد واسيني الأعرج يستنطق رموز التّشكيلات اللّونيّة وأيقوناتها بكلّ ما تحمله من دلالات لرسم حالة "ياسين"النفسيّة، ومعاناته الداخلية وهواجسه وانفعالاته المحتشدة بالألم. فلقد عاش"فان غوخ" وحيداً ومات وحيداً في حياة مليئة بالحزن والانكسار، فترك لمسات فنيّة تُشبهه، والسارد في بسطه لمادته الحكائيّة يحاول أن يجد صورة مُجسّدة لحكايته من خلال هذه اللّوحات،التي تصوّر واقعًا يشبه ما يعايشه في أبعاد عدّة، والغاية تجسيد الصورة في ذهن المتلقي من خلال اللّغة التي تستطيع رصد الواقع النفسيّ والروحيّ دون الخروج من عباءة الفنّ التشكيلي على اعتبار السارد فنان / نحات .

ولعلّ عنونّة الفصل الثامن والأخير بـ"حدائق عبّاد الشّمس" بتحوير بسيط للوحة فان غوخ "حقول عبّاد الشّمس"، تؤكد هذا الاشتغال، لأنّه يستدعي مجموعة من المعاني التي تميل بطبعها إلى الجمال والرومانسيّة والبراءة، وقد استوحي هذا الجمال من طبيعة أمستردام كما رسمها فنّانوها الكبار، وصاحب لوحة "حقول عباد الشمس"منهم. وعبّاد الشمس ترمز إلى أهمية التّحديد في الحياة أو بالأحرى دورة الحياة، ولئن كانت هذه اللّوحة تدل ماكان "فان غوخ"يعانيه من حب الحياة وآلام مكتنزة بالحزن والأسى، فإنّ شخصية "حنين" التي اخترقت

[1] - المصدر السابق ، ص ص 257- 258.

مجال السرد بحكايتها، كانت تحمل قلبًا مثقلاً بالمتاعب تنظر سرطان يختصر أيامها بينما تظهر للعالم بمظهر القوة والجمال وحب الحياة. وهذا ما يؤكده السّارد بقوله: " طوال الليل لم أر في عينها سوى رغبة قصوى للحياة وحقول عباد الشمس، تمامًا كما تركها فان غوخ للمرة الأخيرة، قبل أن يضغط على سلاحه وينسحب نهائياً " [1]. وفي هذا المستوى يبدو أنّ "حنين "الشاعرة تميط اللثام عن انجلاء الأوهام التي سيطرت على السارد.

وربّما تكون هي الوجه الآخر للسارد"ياسين"، خاصة وأنّها الشخصية الجزائرية الوحيدة التي جاءت بها الصدفة ضمن زمن رحلة " ياسين"، لتشاركه المنفى وأصبح معها السارد مسرودًا عنه، بعدما عرفت حكايته من خلال الحوار الإخباري الطويل الذي سرد ذاكرته ووقائع علاقاته مع شخوص الماضي وتاريخ الوطن، فتقول:"يبدو أنّنا نتشابه والمسافات بين آلامنا ضئيلة" [2]، وهذا ما يبرّر التوحّد بينهما، وانغلاق السّرد على تعبيرات لونيّة لا تنفصل عن مشاعر الحب :" تشهق حنين للمرة الأخيرة ثم تتحوّل إلى غيمة متلاشية داخل ألاف الألوان المتزاحمة " [3] إلى أن يعيد جملة أخته التي كان يكرّرها في مواضع نصيّة عدّة، بما هي ردع للتورط في الحب :" وأنا أغلق الباب للمرة الأخيرة ... ارتعشت ساقاي ولم أسمع إلاّ زليخة وهي تهمس في أذني بحنان- ياسين ، يا خويا العزيز ، لازم تتعلّم ، لا تحبّ بكلّك ، وإلاّ ستموت مغبوناً خلِّ دايْمًا شوية ليكْ حتى تقدر توقفْ على رجليكْ " [4].

هكذا، إذن، عملت الكتابة سردية في " شرفات بحر الشمال" على وضع الفنّ التشكيليّ في خدمة تشكيلها البنائيّ والدلاليّ، فالولوج في دهاليز الألوان شكّل قوة أخرى لتشكيل هذا المنجز السّردي،لا تقلّ شأناً عن قوة الذاكرة واللّغة وغيرهما من مُمكنات الكتابة في هذا النّص، لكون الألوان والعوالم التي عَمِل "فان غوخ" على تجسيدها للتّعبير عن دماره الداخلي الذي ولّد فيه موهبة فنيّة عميقة، نقل من خلالها حياته العاطفيّة والروحيّة إلى كلّ أعماله التشكيليّة، كانت حاضرة ومحايثة في وعي السارد " ياسين" ، وتجلت في وظيفة اشتغالها في المتن الرّوائي.

[1] - المصدر السابق، ص 315.

[2] - المصدر نفسه ، ص 145.

[3] - المصدر نفسه، ص 311.

[4] - المصر نفسه، ص 316.

فحين" يكون التأثير الرئيسيّ للون هو إثارة مشاعر نستطيع التعرّف عليها كالسعادة والحزن والابتهاج، والقلق والصفاء، فاللّون تعبيري بصورة أساسيّة " [1]، وعندما يكون التأثير بصورة غير واضحة فالمشاعر" يختلط فيها التفكير التخييلي والأحلام واستثارة ذكريات ضائعة مع الإحساس يكون اللّون عندئذ قوّة رمزيّة" [2]. لذا كان من الطبيعي أن يستلهم واسيني الأعرج الإيقاع التّشكيلي التّعبيري العاطفي للتماهي مع تجربة "فان غوخ" التشكيليّة والحياتية، وربّما هو الرّهان الفنيّ الذي جعل "ياسين" يستحضر مثاله الفنيّ" فان غوخ" بوصفه إمكانيّة لتجسيد" التصادي الصوري" بين السرد التّخييلي وفنّ التّشكيل لاستقطاب إيقاع "الجنائزية Requiem" مرجعاً ومدخلاً للتكثيف المجازي للتعبير عن الألم والتعذيب الذّاتي، والفقدان واستبطان لحظات الخيبة من خلال الحكاية التي يصوغها النّص السردي على لسان سارد فنان ، **يبحث عن معنى وجوده لإنتاج الألم الرّوائي تماماً كالفنان المعذّب" فان غوخ" الذي أنتج الألم تشكيلياً وقتله التفتيش عن مادته الفنيّة والحب المستحيل.**

وتأسيساً عليه، جسّدت الرّواية هذا التصادي بحضور الفن ّالتشكيلي ووضعته في مجرى النّص معجمًا وشكلاً، ليتحوّل بألوانه ومعانيه وتقنياته إلى بُنيّة فاعلة تزاحم البنى السردية ويحرّرها من سلطة الانغلاق، فنلفي حضوراً مكثّفاً للتشبيهات والتوصيفات بالألوان، وتصويرًا بارعاً لحركة الظلّ والضوء:" انعكست حركة أضواء الشمعات على جسدها الهارب مثل نجمة محروقة راسمة عليه تكسّرات عديدة من الظلّ. الشمعات الأربع المنصوبة في زوايا المقام كانت تُضيء جسدها بكامله وتعطيه لونًا صافياً" [3]، ولنتأمل، أيضاً، هذه المقاطع الذي يشتغل فيها اللّون كوسيلة وأداة وظيفيّة يلج من خلالها السارد إلى عوالم نفسيّة واجتماعيّة وسلوكيّة وأخلاقيّة، ويتجسّد في النسيج النصيّ كبنيّة معرفيّة تحتفظ بطاقاتها التعبيريّة والرمزيّة وفق رؤية المبدع وشعوره و بما تقتضيه البنية العميقة للنّص. – بياض تصطدم أسئلته بالخوف الدائم- تاركاً مكانه لزرقة بدون حدود وحمرة أرض لا شيئ فيها يوحي أنّها مسكونة ببشر يتحابون- ألمس قساوة البياض – ألوان نيليّة دافئة –الدوالي الحمر –الستائر

[1] - غراهام كولبير: الفنّ والشعور الإبداعيّ، تر: منير صلاحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، 1983، ص 250.

[2] - المرجع نفسه، ص 251.

[3] - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 40.

الأكثر سوادًا- الرداء النيليّ- شعرها القمحي- سماء مطلقة السواد- غيمة رمادية – الجو الرّمادي المخيّم على المدينة –سرقت مني الألوان المُمكنة- الربيع الرّمادي- دمعاتها الرّمادية –كانت حمراء مثل الكرزة- خطوط صفراء وبيضاء وحمراء- المقاهي الرمادية – غيمة بنفسجية- اللّون النيليّ أو الحامض كما تسمّيه فتنة - للألوان في أرضنا رائحة وذوق مثلما الذاكرة- فكرت تفكيرًا أسود. إنّها لغة تُقرن اللّون بشيء من غير ملازماته ومصاحباته، وجاءت في "شرفات بحر الشمال" مغايرة وهجينة" يتجاور فيها ويتداخل الحرف والصورة، اللّغة والتشكيل" [1].

وتأتي كلّها، لتؤكّد ذلك التماثل المعرفي في ضوء التجاور أو التصادي بين الرسم والنحت والكتابة، بما يعني تحوّل الذات الساردة إلى نسقين لساني وتشكيلي قابلين للتّلقي البصري، حيث حملت وظيفة النّص الجماليّة الفنّ التشكيليّ إلى اللّغة لتكثيف طبقات المعنى داخل سياج رمزي محكم لدلالات الألم والانكسار والفقدان والغياب، لتغدو اللّغة أهم مرجع لاستخلاص السنن العلاميّ من ألوان وأشكال، لذا تُلقي بنا لغة الحكي في "شرفات بحر الشمال" إلى أجواء فنيّة تتعلّق بعالم الفنّ/النحت والكتابة، سواء على مستوى التعبيرات المستعملة، أو المعجم الموظف للتشخيص والوصف بحكم أن السّارد" ياسين" نحات تشكيلي له رؤى في الفّن والجمال والكتابة، فيقول:"عندما نلمس اللّوحة بأعيننا لا نفكر في اللّون بقدر ما نفكر بالمادة التي يحيل عليها اللّون، ربّما بدرجة أقل بالنسبة للكتابة التي مادتها الأساسية إبهام اللّغة المناقض تمامًا لوضوح اللّون" [2]، ولهذا يبدو واضح أنّ هذا السارد يمتلك حرفيّة عالية في الرّسم بالكلمات و تخييل الصور بالغة الرّهافة والدّقة لتشخيص الغياب والفقدان وتفكيك و إثراء بلاغة الألم التي تجلت في البناء الدرامي للنّص.

وخلاصة القول، إنّه ثمّة ممارسات إبداعيّة في نص " شرفات بحر الشمال" حوّلت السرد الرّوائي إلى مساحة تتجاور فيها جماليات وقوانين جديدة تنفرد بالتوظيف الناجع للغة ومحاولتها بناء الشكل السّردي تماماً كنظام اللّوحة التشكيلية، بالمعنى الذي جعل الحكاية تتأسّس على معطيات اللّوحة بألوانها وخطوطها ودلالتها، عبرما يُسميه جيرار جنيت

[1] - فريد الزاهي : الحكاية والمتخيل –دراسة في السرد الرّوائي والقصصي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 46.

[2] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص125.

"الانتقال المجازي" [1] ما بين النظام الصوري والنظام اللّساني، وتجلى هذا الانتقال عبر اعتماد الوصف التفصيلي والمجازي والتصوير الشاعري كإنجازات لفظية تتشرّب الفنّ التشكيلي وأعلامه لإضفاء رمزية على النّص السردي تهتم بالوظيفة الشّعرية التي"يركز المرسل فيها على جماليات اللّغة واستغلال طاقتها الشعرية التي لا يُمكن امتصاصها إلاّ عن طريق النّظم والتشكيل" [2]. ولأنّ السّرد بوصفه عملاً متخيلاً يمتلك مجموعة من الأنظمة التي تتحكّم في شعرية النّص، الذي تولاه في "شرفات بحر الشمال" سارد فنان محكوم برغبة الفنّ/النحت، جنح إلى تقديم أحداث المسرود من خلال لغة مشحونة، متوترة قلقة، يخلط فيه بين الحكي ومخاطبة المشاعر بتقنيّة الكتابة الشعرية والفنّ التشكيلي. ما يجعل مقاربة هذا النّص دونّما اعتبار شعريته ودرجة التّشعير(poétisation) إخلالاً بجمالية بناءه. ولتبيان، مكامن الشعرية في خطاب هذه الرّواية، ومعاينة آليات اشتغالها وتجلياتها، سأحاول تعميق النّظر في ما يسميه البعض بـ" المحكي الشعري "، للبحث في العلائق البنائيّة التي تُقيمها الكتابة السّردية مع الكتابة الشعريّة من خلال استثمار طرائقها وتقنياتها لتشكيل النّص السّردي.

3.- تشكّلات الشعرية الرّوائية وتجلياتها النصيّة في " شرفات بحر الشمال"

يتّفق نقاد الرّواية أنّ الحديث عن الحداثة السّردية هو حديث عن شعرية القص وشعرية البناء، فأضحت الشعرية ملمحاً بارزاً من ملامح الرّواية الحداثيّة، كما لم يعد، أيضًا، موضوع الشعرية يقتصر على اللّغة وحدها، بقدر ما أصبح يتمثّل في الأسرار والقيّم الجماليّة التي يثويها الكون النّصي، فلعلّ " أحد ملامح الشعرية في الرّواية المعاصرة، أنّها شعرية التّجريب. وإحدى السمات الفارقة التي تميّز التجريب، أنّه تجريب لا على مستوى اللّغة، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب، وإنّما هو، أيضاً تجريب في أسلوبيّة كتابة النّص (بنياته ودواله وأدواته)، وفي موضوعاته، وما يُمكن أن تحدثه من وعي مفارق، بما يُمكن تسميته بصدمة التلقي" [3]. وهو الأمر جعل مفهوم الشعرية (poétics/poétique)، يتعلّق بالجانب الإبداعيّ لتشكيل النصوص الأدبيّة، وهو نفسه مفهوم " النظريّة الأدبيّة"كما يُعرّفها كيبيدي فارغا،

[1] - جيرار جنيت: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة القاضي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق،2009ص 15.

[2] - حسين خمري: فضاء المتخيل ، مرجع سابق، ص 88.

[3] - محمود الضبع : الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص 194.

والتي تُعنى بدراسة "البنيات المتحكّمة في الخطاب الأدبيّ دون التقيّد بنوع أدبيّ محدّد " [1]. وهذا ما يؤكد أهمية الشعرية في استنطاق مكونات النّص الأدبيّ واستكناه مقوماته الفنيّة، وإبراز قيّمه الدلاليّة والجماليّة.

وجدير بالذكر، هنا، أنّه ليس من وكد هذه المقاربة متابعة مفهوم الشعرية، لأنّه من الصعب تحديد مفهوم قار لها ذلك " أنّها ليست في أحد معانيها إلاّ بلاغة جديدة كما يقول جيرار جنيت، كما أنّ منافذها متعدّدة، و اشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النّظر والاشتغال، كما أنّ هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة، يُدمج الشعرية ضمنه، باعتباره تحليل لتقنيات التّحويل مع التّمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع ومعرفة الطرائق الكلامية المميّزة للأدب" [2]. وحتى لا أخوض في إشكالية تلقيّ هذا المصطلح في الثقافة العربيّة، تكفي الإشارة أنّ أهم نقطة وقع فيها الاختلاف بين الدّارسين العرب هي تحديد ماهية المصطلح في حدّ ذاته، حيث وصلنا هذا المصطلح بأكثر من وجه وصورة، فمثلاً، هي عند عبد الغذامي تُسمى " الشاعرية "، وعند عبد المالك مرتاض تسمى " شعرانيّة "، وعند غيرهما تسمى " الإنشائيّة " أو" الأدبيّة ".

ويكفي تأمّل المفهوم الذي اقترحه "هروشوفسكي" للشعريّة، الذي يبدو أكثر ملائمة لهذا التوجه، حين رأى أنّ الشعرية هي" الدّراسة النسقيّة للأدب كأدب، إنّها تعالج قضية"ما الأدب"؟ والقضايا المُمكنة المطورة منها، ك: ما الفّن في اللّغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ وما نسق فنّ خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكّل قصة ما؟ ما هي المظاهر الخاصة لآثار الأدب؟ كيف هي مؤلفة ؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبيّة ضمن النصوص الأدبيّة ؟ " [3]. فما من شك، إذن، أنّ مجال اشتغال الشعريّة هو الأدب بوجه عام على اعتبار أنّه إبداع جماليّ، ومادته اللّغة، غير أنّ اعتماد معيار الشعرية في الدّرس النّقدي، وتخصيصه بنسق كلّ الأجناس، طرح إشكالات أسلوبيّة على قدر كبير من التّعقيد تتقاطع فيها آليات التّفكير والتّنظير،حتى وإن نشأت فروع تخصّ كلّ جنس أدبيّ على حدة:شعرية

[1] - جوف فانسون، شعرية الرّواية ، مرجع سابق، ص 7.

[2] - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ، تر،محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص19.

[3] - شلوميت ريمون ، كنعان : التّخييل القصصي / الشعرية المعاصرة ، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين ، دمشق، 2010، ص 10.

الشعر، وشعرية الرّواية وشعرية المسرح، وامتدت لتصبح شعريات متعدّدة توسّعت لتشمل فنون أخرى غير أدبيّة منها الفنّ التّشكيلي والسينمائيّ، فضلاً عن التّصورات الذهنيّة وأحلام اليقظة [1]. ويُمكن في هذا الإطار تأمل رأي "جاكوبسون" الذي يذهب فيه إلى أنّ "قصر الوظيفة الشعريّة على الشعر وحده هو تبسيط خادع، وحثّ على توجيه البحث إلى مختلف الأشكال الفنيّة والأنواع الأدبيّة،لأنّ قيمة الوظيفة الشعرية تستلزم دراسة علاقتها بجميع الأنواع وخاصة الاشتغال الشعريّ للغة " [2].

والمفترض أنّه لم يُعد عسيراً على ناقد الرّواية وقارئها أن يُدرك أنّ التطوّر الحداثي للسّرد الرّوائي، الذي ساهم في تجاوز أطراف التسكين النوعيّ/الجنسيّ النثري الذي يعد الإطار الأمثل للرّواية – تبعًا للتوجه الكلاسيكي – ، فغدت الكتابة السّردية في تشكيلها تنحو إلى تشاكل الخطاب/الخطابات في ضوء النّظرية الراميّة إلى تداخل الأنواع وليس فصلها. و الأمر- كما سبق وأشرت - سوى استعارة لتقنيات مختلفة قد تبدو دخيلة في ظاهرها على السّرد الرّوائي كحلول الشعري في السياق الرّوائي وليس في الشعر ذاته، فلم يعد الشعري سمة مرتبطة بالقصيدة، بل غدا يتحقّق في أنواع أدبيّة أخرى.

ومن ثمة، يبدو أنّ كلّ تخصيص للشعرية بقواعد جنس الشعر لا يجعلها معياراً من شأنه إكساب النصوص جماليّة متميّزة، الشيء الذي يجعل من الشعرية كممارسة تتجاوز مفهوم اللّغة في الشعر والسير قُدُماً نحو الاختيارات الجمالية المُميّزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام التّأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات. والغاية خرق النوع الأدبيّ بتعبير " تودوروف"، أي خرق معيار الكتابة الرّوائية السائدة التي تشكل حدس الرّوائي والانزياح عنه، ومن ضمن أوجه هذا الخرق/الانزياح:إلباس السّردي لباسًا شعريًا، والذي يخضع بالضرورة إلى الخلق والتّشكيل، وبالتالي إلى الاختيار:اختيار الشفرة والأسلوب التي تمزج بين السّردي والشعري في تشكيل إبداعيّ خادم للنّص وطبيعته السردية ومستفيدة من جمالية الشعر وفنيّته، ضمن أُفق روائي له أهميته من حيث إعادة التّقييم والاعتبار لمسار الحكي الرّوائي. مع العلم أنّ هذا المحكي الشعري يحتفظ بالتّخييل الرّوائي: شخصيات تصادف

[1] - ينظر : كمال أبوديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان، ط1، 1987. ص 45.

[2] - Roman Jakobson :Essais de linguistique générale .I .éd. minuit. Paris .1963.p.5.

أحداثًا، في عدّة فضاءات وبأساليب تُحيل على الشعر في الوقت ذاته، لذلك كانت النصوص الرّوائية معنيّة دوماً " بكشف موقعها من مركبة البلاغة المخصوصة لسياق النوع الرّوائي" [1].

من هذا المنظور، يدفع سؤال الشعريّة إلى وضع شعرية المحكي الرّوائي في سياقها المناسب بالنّظر إلى مقوماتها البلاغيّة والأسلوبيّة، وبمراعاة إمكانات الجنس الرّوائي السياقيّة والجماليّة، لذا يذهب بعض النّقاد إلى أنّه لا سبيل إلى ضبط مفهوم السّرد الشعري أو المحكي الشعري و سماته، مالم" يحصل الاستناد إلى طاقة " التجنيس La généricité بوصفها مكوناً جماليًا ومعياراً لقراءة يؤدي الإخلال بها إلى مشكلات جمالية تنعكس خطورتها على العمل الأدبيّ والمعالجة النّقدية نفسها، ذلك أنّ افتراض المحكيّ الشعريّ صيغة انتقاليّة بين جنس الشعر والرّواية يبقى من منظور بعض النّقاد افتراضًا عاماً وغير دقيق ولا يستوعب المقومات الأسلوبيّة والسياقيّة للرّواية، ويخلط بين مفهوم الشعر بوصفه جنسًا بذاته ومفهوم الشعرية التي تتّسع لمختلف الأجناس الأدبيّة " [2]، لذا يمكن تلخيص هذه الفرضيّة وفق الأركان الآتية:

- اعتماد التصوير الشاعري معياراً في دراسة المحكي الرّوائي.
- الاستناد إلى طاقة التجنيس بوصفها آلية تخصيص الشاعرية بقواعد الجنس الرّوائي .
- افتراض أنّ التجنيس مكوّن نصيّ ومعيار إجرائيّ.
- وجود المزالق المترتّبة عن إسقاط قواعد الجنس الرّوائي وتجاوز محدّداته التكوينيّة. [3]

والحقّ، يسهل اليوم على الوعي النّقدي أن يميّز بين تحوّلات نوعيّة للكتابة السرديّة ليضع اليد على نصوص لم تنضبط لقواعد الجنس، وأصبحت بما تُشكّله من حالات التداخل التي تُقرن الجنس الرّوائي بمختلف الفنون والأجناس لتصبح صيغًا جوهرية وتكوينيّة تنتسج بين مكونات النّص الرّوائي في سياق جنسه، وقد تكرّس هذا المنحى ضمن مسارات مهمة في تطوّر الرّواية،حتى غدت الحداثة في الرّواية ترتبط بقضايا التجنيس والإبداع ترابطًا يصعب تفكيكه. لذا يحق التساؤل عن آفاق الشعري في ضوء السردي والمحكي وليس في الشعر ذاته. وعن كيفيّة

[1] - شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما ، مرجع سابق ، ص18.

[2] - ينظر: عبد الرحيم الإدريسي : استبداد الصورة ، مرجع سابق ، ص26.

[3] - المرجع نفسه، ص 26.

اشتغال مقومات الشعر من خلال حضورها في بنيّة النص الرّوائي بعيدًا عن وهم الفصل أي في مجرى الكتابة /النّص؟.

يُثير هذا الوضع قضايا متعدّدة لعلّ أبرزها، إشكال التصنيف الأجناسيّ، وإشكال اللّغة الرّوائية، وسؤال الجماليات الرّوائيّة بشكل عام. وهنا يُمكن التنويه إلى رأي "باختين" المتعلّق باللّغة ودورها في النّص الأدبيّ على اعتبار أنّها حاملة للفكرة الشعريّة ومواكبة للحركة السّردية، حيث يرى:" أنّ اللّغة في الشعر هي السيد، لذا على الشاعر أن يُخضع كلّ شيء لجماليات اللّغة، وفي الرّواية اللّغة هي خادم طيع للفكرة وللدراما، فإذا ما سيدتها أفسدت الحركة الرّوائيّة والدراميّة " [1]. وهذا لا يعني بأنّ مكوّن اللّغة هو الرّواية ككّل، فالتّشخيص أو التمثيل السّردي"لا يقلّ شعرية عن غيره في تصوير المواقف والعواطف والأفكار، ومن ثمّ، فإنّ أيّ حديث مطلق عن شعرية المحكي الرّوائي لا بد أن يتّسم بالتّعميم، لذلك ينبغي الاحتراز من استيعاب كلّ إمكانات التّعبير وصيغ البلاغة الشعرية معًا، والعناية بتلك التي تتبلور شعريتها النصيّة ضمن مرتكزات سياق رواية بعينها " [2].

ولهذا فلعلّ أهم متغيّر في طبيعة ملتقى الرّوائي والشعري الذي تحقّقه النصوص الرّوائية الجزائرية في أكثر من مستوى، هو تحريك وإزالة تلك المسافة الفاصلة بين ما كان خاصًا بالشعر، من مفردات وتعابير وصور، وبين ما كان خاصًا بالنثر. ممّا جعل كليهما يستمد شعريته و فرادة تعبيره، ليس من ذاته كمفردة أو تعبير أو صورة، بل من السياق الذي هو أحد مستويات تحقيق التوالج، الذي فيه تذوب المسافة بينهما ليصيرا،معًا،أرضًا واحدة لهواء واحد" [3]، وهو الشيء الذي سيجعل استعارة النسق الشعري من قبل السّردي الرّوائي أحد أهم مظاهره الحداثية، ليتحدّد موضوع الشعرية بسعيها " للكشف عن قوانين الإبداع في بنيّة الخطاب الأدبي بوصفه **نصاً** وليس أثراً أدبياً" [4]، وهذا النّص يكشف عن رؤيا المبدع، وينقل مواقفه، كما يجسّد تطلعاته الإبداعيّة في صور حيّة ومدهشة.

---

[1] - ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، مرجع سابق ، ص 77.

[2] - عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة ، شاعرية الرواية العربية ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، ط2013،1 ، ص 46.

[3] - J. m. Schaeffer : qu'est-ce qu'un genre littéraire .éd de seul. paris.1989.p 33

[4] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003، ص55.

وعلى هذا الأساس، فإنّ تصوري في هذه المقاربة لا يتّجه إلى دراسة الخصائص الأسلوبيّة للغة الرّوائية بالطريقة التي يقوم بها دارسو الشعر، فحتى وإن تحقّقت " الطاقة الشعرية في مستوى الجملة فقط، وفي حدود الأفق اللّغوي والبلاغيّ المباشر لا يحقّق بالضرورة شاعرية النّص الرّوائي،إذا ما أُغفلت الخصائص الكلية الشاملة للجنس الرّوائي، من تخييل وسياق نصي وتركيب لغوي، أو أبعدت الشروط المحدّدة لطاقة المقاطع البلاغيّة واللغويّة والصور المتساندة مع مكونات الحكي من شخصيات وفضاء وأحداث ومنظور " [1]. بحكم أنّ كلّ نص أدبيّ يتشكّل وفق نسق ومقتضيات أسلوب النوع، أي أنّ هناك وجودًا لعلاقات ضرورية فيما بين العناصر المكونة له، وبفضل اندراج هذه العلاقات والصور في سياق وفق انتظام اشتغال سردي بديع يُشيّد صرح الرّواية، يكسب النّص السّردي كليته.

3.- 1: مفهوم الشعرية في السّرد الرّوائيّ

ربّما كان من أهم القضايا الجماليّة المتّصلة بحداثة السّرد الرّوائي، أفق الاشتغال باللّغة. فالرّوائيون أصبحوا يتّخذون من اللّغة مجالاً لإبراز حداثة رواياتهم، إذ يعمدون إلى تحقيق الانزياح عن القوانين اللّغوية المعروفة التي تشكّل المعرفة الضمنيّة لكلّ مبدع. إنّهم يسعون إلى خلق تراكيب لغوية جديدة وصيغ سردية محمّلة بعبق الشعرية عبر مستويات الكثافة والإيحاء والانزياح التي تتوسّل بها اللّغة الشعرية عادة. بيد أنّ الانزياح اللّغوي الذي يتحقّق في الرّواية لا يُمكن الارتقاء به إلى مستوى ما يوجد في لغة الشعر، بمعنى آخر،لا ينبغي أن تؤثر اللّغة الشعريّة على تنامي السّرد حتى لا تتحوّل الرّواية إلى قصيدة تُضحي بالأنساق السرديّة،لأنّ قانون الجنس/النوع يفرض الالتزام بحدود معيّنة ومخصوصة، حتى لا يقع تجاوز سياق النوع الرّوائي إلى النوع الشعري. وبالتالي يُمكن القول بأنّ شعرنة اللّغة الرّوائية تقف عند حدود تطوير السّرد الرّوائي، لا إلى تدميره أو إلغائه كليًا.

بما يعني إمكانيّة النّظر إلى الشعرية صيغة كليّة مكثّفة ومتحقّقة أثناء وظيفة القراءة، يُجملها أحد الدّارسين في أنّها " بنية نص يُمكن أن يتحقّق فيها المعاني التي طالب بها الجرجاني، والانحراف الدلالي الذي دعا إليه مكاروفسكي، وتراكبها اللّغوي الذي رآه دي

[1] - عبد الرّحيم الإدريسي : استبداد الصورة ، مرجع سابق، ص 54.

سوسير، والمجاوزة التي وضعها كوهين، والتي تقابل بنية المجاز في العربيّة، والخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي من وصف وحدث وسرد عند تودوروف، ومن تركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة، وإسقاط مبدأ المماثلة عند ياكبسون" [1]، والسّرد الرّوائي الذي نتحدث عنه هنا، ليس" السّرد في معناه الكلاسيكي، وإنّما السرد الحداثي/ الشعري الذي يمزج بين ماهية الشعر وماهية النثر على السواء، السّرد الذي لا يُمثل فصلاً حاداً بين النوعين، ولكنّه يُمثل نوعًا ثالثاً يحمل سمات من كليهما، تكاد تتساوى في كمها، ودرجة تأثيرها " [2].

هكذا يبدو أنّ الشعري الحاصل والكامن في السّردي والمحكي هو جملة إمكانات تعبيريّة وتصويريّة رحبة تروم إعادة صياغة العالم بمواصفات تخييلية، فـ " التّخييل بحد ذاته عنصر أساس من عناصر الشعرية التي تفرق بين ما هو شعري وغير شعري " [3]. و هذه المواصفات، هي ما تجعل المتّلقي يحسّ بأنّ المقروء وما يُثيره فيه إحساسًا أدبيًا لا يُشبه ما يراه في الواقع ويعيشه. وهكذا يصير المحكي الشعريّ نشاط لغويّ وأسلوبيّ ودلاليّ، يشتغل في نسيج الملفوظ اللّغوي(ممارسات نثرية ذات طابع سردي)، أو غيره من العلامات الدّالة الأخرى(كالصورة السّردية)، أمّا الشعرية تتحدّد باعتبارها آليات الرّواية المضمرة التي تكتسب مدلولها ووظيفتها من السياقات الجماليّة والنوعيّة للجنس الرّوائي، ووصف هذه الآليات وشرحها يتّم بالتعويل على القارئ الإيجابيّ، ويُمكن في هذا الإطار تحديد آليتين : **التحويل**: تحويل العادي إلى المنزاح **والتكثيف**: من خلال تركيز المعنى وتعميقه.

وبهذا المنظور، يُمكن اعتبار السّرد الشعري" آلية من آليات إنتاج الشعرية، تعد واسطة بين التشكيل اللّغوي والبنية النصيّة، وهذا تمييز للسّرد الشعري عن السرد الرّوائي الذي يكون هو نفسه البنيّة النصيّة " [4] وكلّ ما يوازيها لتشييدها. ففي الممارسة السّردية الحداثية، ومع شعرية السرد يتم تحويل درجات الكتابة السّردية التّقليدية إلى كتابة شذرة وملغومة حابلة بالمعاني والتأويلات المتعدّدة، وتحفل برمزيّة عالية، تنفتح على المُمكن والمحتمل في التأويل.

---

[1] - محمود الضبع : الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص 183.

[2] - المرجع نفسه ، ص 186.

[3] - موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي/ دراسة تطبيقية، دار الجديد، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص114.

[4] - محمود الضبع: الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص 184.

ويبقى في كلّ هذا الوضع أن أشير أنّ الطابع الشعري لنص سرديّ/روائيّ لا يرتبط فقط بالخصائص التعبيريّة الشّعرية، بل يرتقي، أحياناً، إلى مستوى" اللّذة التي تُمارسها الذّات الكاتبة نقلاً عن الواقع الحياتيّ لصور الحياة المراوغة، وهو تصوّر شعريّ بالأساس،لا لينقل الواقع بحرفيّته ولا باحتمالاته، بل بمفهوم المُمكن/ غير معقول" [1]،لأجل اجتراح شعرية المفارقة التي تستنفر وظائف الشخصيات، وصور الفضاءات والأزمنة، والمواقف الإنسانيّة، وتتجلى هذه الحالة من صميم حبكة النّص الرّوائي وطريقة الصوغ الفنيّ و الجماليّ .

3.- 2. تجليات الشعرية في الأنساق النصيّة لرواية " شرفات بحر الشمال"

يتميّز نص" شرفات بحر الشمال" بكفاءة عالية لإنتاج جماليات السّرد، من خلال فرادة الأسلوب الرّوائي بمتنه النّصيّ، ليس فقط في رحلة البحث عن الشكل، وإنّما أيضاً في رحلة البحث عن الحكاية، الأمر الذي جعل من اصطلاح الاشتغال السردي الحداثي في هذا النص، يتجلى في التشكيل البنائيّ المُنتج لجماليات الخطاب الرّوائي، ولعلّ في اختيار الرّوائي للسارد/الشخصيّة" ياسين" الفنان النحات كمدار للحكي والسرد، وهيمنة سرد الذات بضمير" الأنا" للنفاذ إلى جرح المحنة الجزائرية عبر هذه الشخصيّة المُفعمة بالتوتر والتيه والألم والفعل الهروبي، هو ما جعل فعل الكتابة يتماهى بالرّواية من جهة الغاية والمنطلقات، وأن يعود فيما يعود إلى دورها ، أي الرّواية ، في منح الذّات المثقفة حقّ التّعبير عن موقفها وعن وجودها، وإيديولوجيتها، بما يُمكن تسميته" بكتابة نص الحالة" . ذاك الذي يتماهى فيه السارد مع شخصية الكاتب الحقيقيّة إلى حدّ بعيد، بما يُبرر رؤية السارد للموقف الرّوائي ، باعتبارها " شعرية موقف تنتمي إلى السّارد و تعبر عنه، تلك الرّؤية النابعة من رؤية شعرية للمرئيّ، المسرود عنه، الموصوف، المحكي عنه " [2]، وتتشرّب هذه الرؤية - كما سبق وأن لاحظت- من نظام الفّن التّشكيليّ حيث يُقيم السارد تناظراً فنيًا وجماليًا بين لوحات" فان كوخ" وسيرة حياته، واستدعاء المؤثرات البصريّة للألوان من جهة، وبين عالمه الرّوائي المُوغل في التداعي والتذكّر بالعودة إلى الطفولة بوصفها أسّ شعري وجودي لأنّها البداية الأولى التي تسمح بالعودة إلى الزّمن الذهبي والجنة المفقودة على حدّ عبارة الأنتروبولوجي مرسيا إلياد من جهة

[1] - المرجع السابق ،190.

[2] - محمود الضبع : الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 237

ثانيّة. والرّهان على تلاشي السرد في الشعر من خلال اللّغة الشعرية لإنتاج الخطاب من جهة ثالثة، بيد أنّ المقصد من الرّهان الأخير ربّما يعود إلى ربط الذّاتي بالسياسيّ والاجتماعيّ في نوع من النّقد الحاد الذي تقوله اللّغة الإيحائيّة ذات الإيقاع والصور والمشاهد، والتي تُوحي بمعان وأحاسيس ومدلولات متنوّعة وثرية، بما يعني تعمّد الرّوائي إلغاء المباشر عبر الإيحاء الصوري لتمويه الهاجس الإيديولوجيّ الذي ينطلق منه النّص، حيث يهاجر السّارد إلى الغرب احتجاجاً على قانون " الوئام المدني" الذي سمح بعودة الإسلاميين إلى ديارهم والعفو عنهم، وهو الأمر الذي لم يرضى به واسيني الأعرج في أغلب الظّن.

هذا ما هجس به المتن الحكائيّ في " شرفات بحر لشمال " - وإن كان بنيّة مركبة - من خلال محاولتي للإمساك بموضوعها والإحاطة بعناصره ودلالته، بحكم أنّ هذا المتن يرتبط بشكل وثيق بالحياة الاجتماعيّة والسياسيّة الجزائرية بنبرة مأساوية عكست غصّة المثقف الواعيّ بوضع الوطن وما آل إليه من خسارات، وهي، أيضاً، كتابة تبحث في التجربة المعيشة عمّا يستحق أن يُشكّل مادة حكائيّة تُلهب وتُذكي الخيال الإبداعيّ، لتخطي الضرورة التمثيليّة للوقائع إلى آفاق الحريّة التخييليّة، وتنطلق من قاعدة متأصّلة بكون الرّواية، هي أيضاً، أرضية خصبة لتصفيّة الحساب مع العالم الخارجي، ومع اللّغة، ومع الهموم الذّاتيّة والمشتركة، بطرح أسئلة وجودية ينسجها الواقع لتُجسّد تفاعل الذّات الساردة مع واقعها وتأملاتها بشأنه، لتمتد في حضن الزّمن والفضاء والشخوص بما تُقيمه البؤر الحكائيّة من علائق مع الذاكرة و الأنساق التعبيريّة والفنيّة، في أفق اشتغال حداثيّ ينبني على تشغيل اللّغةفي المحكي النّصي ضمن مقتضيات النسق الشعري لتحتفي ببلاغة الإمتاع وجمالية التّصوير، حيث تواجهنا في هذا المحكي النصيّ مقاطع شعرية وصور ترسم الذّات وحلميتها، وهو نسق لا يرتبط بموضوع أو تيمة بل نراه يُلامس المكان والزّمان والذات والشخصيات، و بقيّم جماليّة تفرّد بها النّص الرّوائي وضعته ضمن منطق التميّز والإضافة النوعيّة. و يُمكن رصد المياسم الشعرية التي تسم مستويات نصيّة في " شرفات بحر الشمال " تعكس حداثة القص والبناء عند واسيني الأعرج، والتي يمكن تلّمسها في الآتي:

3.- 2.- 1: الاشتغال الشعري في العتبات النصيّة:

ليس بخاف أنّ الشعرية الحداثيّة أعادت الاعتبار للعتبات النصيّة باعتبارها" مجموع المعطيات التي تُسيّج النّص وتحميه وتدافع عنه وتميّزه عن غيره، وتُعيّن موقعه في جنسه" [1]، ويعود هذا الاعتبار إلى كون السّرد فرع من فروع الشعرية لما يمتلكه من مقومات وخصائص وعناصر تتفاعل فيما بينها لتحقيق شعرية النّص الرّوائي بالتآزر مع سياجه، فالعتبات هي، أيضَا، مجموعة من الأنساق اللّغوية، والبنيات السرديّة لها دلالاتها، وأهميتها في إبراز شعرية هذا النّص وتشييد بناءه وإضاءة أعماقه، والكشف عن جماليته. و"شرفات بحر الشمال" تمتلك سننًا متميزاً لأنّها بقدر ما تحتفي بتشغيل النصوص الموازية التي سرّبت فكرتها وأبانت عن الخطوط العريضة لبنيتها العميقة، فإنّها تُمثّل تشخيصًا إبداعيّا يتأسس على الأنثى/فتنة، ربّما من منطلق أنّ المرأة في تجربة الكتابة عند الأعرج تُؤنث ما يحيط بها و" تُعطي شكلاً للغياب " [2]، وتمنح معنى للتجربة الإنسانيّة والفنيّة.

وهذا التّشخيص الجمالي تجلى إبداعياً، لإثراء بلاغة الألم والانكسار بسرد تخيليّ يحكي- كما سبق وأن أشرت- عن رحلة فنان/ نحات تشكيلي يبحث عن هوية وحب ووجود وحرية بالمنفى، على شاكلة تحدي إبداعيّ يلتبس فيه الفقدان/ الموت والحب، و هذه الرّحلة الفنيةّ الفضائيّة تبدأ من الجزائر، وتتابع تفاصيلها في أمستردام، حيث **شرفات بحر الشمال**، وهو **عنوان النّص**، والذي يعد جزءًا من التشكيل العام للنّص الرّوائي والعلامة الكبرى التي تُحيل عليه بأكمله وتُمارس سلطتها عليه،لأنّه الفضاء الذي خاط المبدع عليه نسيج النّص، وله وظيفة" في تشكيل اللّغة الشعرية ليس بوصفه مكمّلاً أو دالاً على النّص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنّص علاقات اتّصال وانفصال " [3]. ويتجلى الميسم الشعري بدءًا بالعنوان، فلو راوغ واسيني الأعرج ولم يُعيّن هوية نصه بـ " رواية"، ربّما نقرأه - في ذاته على أنّه عنوان قصيدة، لما يحمله تركيب " شرفات بحر الشمال" من شعرية مكثّفة، بل يُمكن اعتباره نصاً شعرياً قائماً بذاته، فالرّوائي عمل على خلخلة المألوف النحوي ليجعل للبحر شرفات، ومعلوم أن الشرفة

---

[1] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997،ص15.

[2] - رولان بارت : شذرات من خطاب في العشق، تر: الهام سليم حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط1، 2001، ص 25.

[3] - بسام موسى قطّوس: سيمياء العنوان ، مطبعة البهجة ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن، دط، 2002، ص57.

تضاف دائماً إلى المنزل، وهنا تمّ إفساد علاقة الإضافة، بتشكيل لا نحوي، ليخلق شعريته، بخلق شرفات مجازية تحوي قصص الفرح والحرية المسروقة، وارتبط البحر بكلّ الذين يحبهم الأم، الأخت، الأخ، العم غلام الله، نرجس، ...، وتمّ استعادة حكايتهم بألم الذاكرة بعدما استفزته ذاكرته عن طريق مقارنات خاسرة بينه وبين مدينة الوطن /الجزائر. لكأنّ كلّ شرفة معبر لياسين إلى الذاكرة، وتتشظى هذه الذاكرة لتغدو كلّ شرفة بحكاية غارقة بالشعرية، الأمر الذي جعل بحر الشمال والغرب بأمكنته وأشياءه تبدو كفضاءات حميمة، بديلة عن محنة الحياة في الوطن المفقود اختياراً أو إكراهاً. وعليه، فإذا كان " العنوان الاستعاري يعكس محتوى النّص ويصفه " [1]، فإنّ "شرفات بحر الشمال" عنوان وفضاء مكانيّ حامل لرؤية البطل المُمثل لمنظور المؤلف، ودّال ينعكس فيه المتن الحكائيّ، ويحمل شعرية ضُمنت أفق النسيان واللّجوء، والنّموذج الذي يُقدم الحياة.

ولعلّ في تأمل العناوين الداخلية للنّص: روكيام لأحزان فتنة، وجرحات المسيح العاري، ودورية رامبرنت الليلية، ورومانس آخر الليل، وترتيل الأنجيل المفتوح، وأغصان اللّوز المر، وحقول فان غوغ اليتيمة، وحدائق عباد الشمس، يخرج المتلقي بالسّمة الشعرية، فثّمة رهان على الاختصار اللّغوي والتّكثيف الدّلالي والبُعد الجمالي، وتحريك العمليّة السّردية في الرّواية، واختزال الأحداث، وتضافرت في تشكيل البناء الكليّ للرّواية، وساهمت في تمددها وترابطها دلالياً، بما يُؤشر على تداخل الشعري بالتشكيلي، وتشابك الموت والحب في إيقاع جنائزي، خاصة في الفصلين الأول والثاني، حيث جاء الأول كبنية سردية قائمة بذاتها وفاتحة نصيّة للنّص ككلّ، حيث مهّد السّارد للأحداث وكشف علاقته بـ"فتنة"، ومن ثمّ غيابها أو موتها، والثاني تشغيل تراثيّ دينيّ للدّلالة على عمق الجرح الذي يعاني منه ياسين، بعدما تخلى عنه وطنه وآذاه قومه، وشكلت الذاكرة كما سبق وأشرت استرجاعاً لتشكيل المادة الحكائية. فتراتيل الإنجيل المفتوح، هي تراتيل العم غلام الله كامتداد لجراحات الألم، وكلّ هذا كنوع من الزّمن التذكّري أضفى على المنظومة السردية طابع الاستمرارية والتلاحم مع الرّاهن/ زمن الكتابة إلى حدّ الاندماج في تقابل أسّس شعرية المفارقة بين مكانين وزمنيّن وثقافتين، مثل

[1] - جوف فانسون : شعرية الرواية ، مرجع سابق، ص 15.

العنوان الحاضر شرفات بحر الشمال ≠ العنوان الغائب شرفات بحر الجنوب

مدينة أمستردام ≠ مدينة الجزائر

اتّساع ≠ ضيق

الأمان ، حرية واستمتاع ≠ الخوف ، سجن وعزلة

الشعر، الأناقة الحياة ≠ الموت ، الرّماد والدم

كليمونس نموذج المرأة المتحرّرة ≠ فتنة نموذج المرأة المقيّدة ، عازفة

عازفة موسيقى في دار الأوبرا ≠ كمان في مقام الوليّ الصالح

كما تنتشر في هذا النّص صيغ شعرية أطر بها الرّوائي مداخله الرّوائية وعتباته النصيّة، وهذا ما نجده متحقّقاً في خطاب المقدمة/ الاستهلال الذي تتجسّد من خلاله/ وعبره الرّواية بكاملها، حيث قدّم معلومات عن الحكاية المحكيّة، وعلامات نوعية وأسلوبية، لذا استهل الكاتب الرواية بقوله:" كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرّمل المنسي قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال . ما الذي أيقظها فيّ الآن وأنا على عتبة التلاشي ؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن " [1].

هكذا، إذن، تفتتح الرّواية بالاشتغال على مواصفات إيحائيّة ورمزية ذات نفس شاعري وتكثيف مجازي، مع نسبة هذه النّصوص التوجيهيّة لشخصية محكيّ عنها لا وجود لها في أحداث الرّواية، يُوهم السّارد بوجودها الحقيقيّ. مؤكدًا على دور المكان " الرمل المنسي " في مقابل " موجات بحر الشمال " لتحفيز خيال القارئ و شدّه نحو عوالم النّص الحكائيّ للتّعرف على الثنائيات السالفة الذكر، وعليه فاستحضار الشعري في افتتاحية النّص يكمن في تكثيف الغموض وإحاطة هذه المرأة/فتنة بمشاعر تحكّمت فيها الذاكرة وطبيعة المكان والحالة النفسيّة التي كان عليها السارد ، فالشعرية هنا تنبع من كون السرد مشدوداً إلى الغياب وهذا ما يُؤشر على الدور البالغ الأهميّة الذي تلعبه الصوّر واللّغة و التعابير الشاعرية في صوغ الخطاب، فلا مجال للمفاضلة بين ما هو شعري ونثري، بقدر ما هنالك تكامل وتمازج بين

[1] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 7.

الجنسين الأدبيين/السّردي والشعري مادام كلاهما يسمح للذّات بأن تساهم في بناء العالم وخلقه وفق تلاوين الذّات مثل " ياسين " الفنان في هذا النّص .

ففي عتبة/إ هداء" شرفات بحر الشمال " تتجلى طبيعة الصوغ الرّوائي الذي يتأسّس على ما نسميه "النص النثري الشاعري" الذي يشتغل على تفجير العواطف والمشاعر الوجدانيّة الموصلة إلى بؤرة النّص ومأساوية سارده، وهنا يكشف الإهداء عن مغزى انفعالات الكاتب، ويلمّح إلى فكرة الرّواية وشخصيتها/ المهبولة"فتنة"، كما يُشير إلى الظروف الحياتيّة التي تمخّض عنها فعل الكتابة، ومن ثمّ تبدو " شعرنة السّرد" إستراتيجيّة أساسية في الكتابة، إذ يقول السّارد:"شكرًا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة

ووهمًا جميلاً اسمه الحبّ

مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة،

لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة " [1]

قطعاً، لعبت العتبات النصيّة دوراً كبيراً في تكثيف شعرية النّص وبناء كونه، وعليه، يُمكن القول أنّ الأعرج له إستراتيجية إبداعيّة مقصودة في كتاباته/من مميزاتها البحث عن شرارة الشعر، التي لا تنبثق إلاّ بحصر الاشتغال في مستوى اللّغة والانفتاح المفرط على عوالم الشعر والرؤيات الشعرية، وطبيعة الأداء – اللّغة التي تنحت بقدر كبير من الشاعرية والنفس الاستعاري والكنائيّ، ومن ثمّ، فالعبارات الشاعرية التي يشتغل عليها النّص السردي تُراهن على رفع وتيرة التواصل الفنيّ، من خلال العديد من القرائن المُوجهة والمُساعدة على فهم المتن الرّوائي، كما تعمل على خلق تعاضداً خصباً بين النصوص الموازية والنّص المركزي.

3.- 2.- 2: شعرية الخطاب/شعرية اللّغة:

من يتابع أعمال واسيني الأعرج السّردية ستنتصب أمامه،لا محالة، العلاقة الوطيدة بين المكونين: السردي والشعري. فتجربته السّردية شديدة الافتتان بالصيغ الشعريّة على الصعيد اللّغوي والأسلوبيّ والدلاليّ. فلا تكاد صفحة من رواياتها تخلو من تجليات الممارسة الشعرية إن بشكل ظاهر أو ضمني. ولكن الغاية تبقى دومًا في البحث عن المبررات التي تشرّع

[1] - المصدر السابق، ص 5.

هذا النزوع في الكتابة، والتي تستند تلك الطريقة في الإبداع. ولأنّ رواية " شرفات بحر الشمال" في حبك بنيتها الرّوائية اعتمد ت أسلوب السّرد الداخلي/ سرد الذات، الذي يمثّل نمطًا مهمًا من أنماط شعرية الرّواية، فلا غرابة أن نجد الحدث المسرود يتوجّه و يتمركّز في الذّات الساردة، وقدمته هذه الذّات من خلال لغة مشحونة تمزج بين الحكيّ وبين مخاطبة المشاعر بتقنية الكتابة الشعريّة، وحينها نكون أمام نص حكائيّ مفتوح المواجع والمسارب، يعبر من خلاله السّارد" ياسين" عن علاقته بالمدينة والأنثى" والحياة والأشياء من حوله ويناقش رؤاه وفلسفته، ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية والأيديولوجية: يعرض لعذاباته، وأحلامه،وأمله ويأسه،لغضبه وفرحه، لتشكّلات الوعي لديه،لانغماسه في حياة ربما دون أن يعرف هويتها" [1]، لهذا عجّ النّص بالخطابات الاستعارية، والرّؤى الحلمية، والمناجاة، والتداعيات والتوصيفات، مستوعبة في تراكيبها معان عديدة ومشاعر فياضة وحسرات قاتلة، وهي غير مكترثة لا بالتسلسل الزّمنى ولا بالحدود التّقليديّة لعناصر الحكيّ.

ولعلّ أهم ما عملت الكتابة الرّوائية،في هذا النّص، على إنجازه، هو أنّها جعلت المكونات الحكائية:الحدث، الشخصيّة، الزّمان والمكان، تتوارى إلى حدّ ما أمام سطوة اشتغال اللّغة، وهذه اللّغة لم تكن حليةً تزيّن السّرد، كما لم تكن تمريناً لغوياً يكشف عن حذق الكاتب وقدرته، بل اتّجهت نحو التّعبير عن الباطن الذّاتي، بوجه نظر ترى أنّ الحكاية تقوم على البدايات، أي على الطفولة :" أستطيع اليوم بعدما هدأت أصوات الرصاص وعواصف الخوف وصرخ المقتولين على منحدرات البلاد البعيدة ولملم القاتل والمقتول جثثهم، أن أعود إلى الصدفة التي لاقتني بك في ذلك الشتاء البارد... كان هبلي كبيراً وطفولتك مقلقة" [2]، لذا اعتمدت الرّواية آليات تخييل الذاكر،ليسود سياق وإيقاع شعري، تنجزه اللّغة الغارقة في سبر الأحوال الباطنيّة للذات الساردة ، وكذا مسار الأحداث ودلالاتها التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسية، ممّا جعل النّص حركة دائمة، تدفع اللّغة فيها نفسها إلى المقدمة باعتبارها مركز النّص من خلال عمق العاطفة الإنسانيّة و الحوار الداخلي. ذاك الذي يتجلى في سرد الذّات، وهو آلية وجدت طريقها إلى كل النصوص الرّوائية التي تتمثل روح الشعرية، ويمكن الوقوف عند مواقع نصيّة تدلّ

[1] - محمود الضبع: الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 176.

[2] - واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص89.

على ذلك مثل: " كان الجسد المجروح ينشأ من الرماد، والوجد الغامض يأتي دفعة واحدة ، جميلا ومؤذيا، أتحسّس كل التفاصيل، الشعر الذي يتدحرج فوق الوسادة كالأمواج الهاربة، الذي ورث بعض تلوّناته من السواحل الرومانية المهجورة، العينين الفاتحتين المفتوحتين على أحزان الدنيا وأشواقها، الشفتين اللتين ما يزال بهما بقايا الشّعر ورغوة الطفولة الأولى ." [1]بما يؤشر أنّ الرّواية تتمثّل روح الشعرية، عن طريق لغة روائية شاعرية " تفجر المعنى، وتمّد جسور عريضة بين محاور المقطع الرّوائي والجملة الواحدة التي تأتي مشحونة بأبعاد عميقة، تخضع لعملية تجزئ وتحليل وتركيب، يعمد خلالها الرّوائي إلى على تفجير متعة مغايرة، متعة ضمرت وشحبت مع نثرية الواقعيّة، متعة استمراء لذاذات اللّغة، المتفرّدة المثقلة بالشاعرية" [2] .

فما يسترعي انتباه قارئ الرّواية، هو تلك العلاقة الخاصة بين الرّوائي و اللّغة لتشكيل النّص، وهي علاقة كسّرت المعادلة التقليديّة بين الدّال والمدلول، لما حمله الخطاب الرّوائي من عبق الشعرية التي تنبع حين تزخر اللّغة في تعبيرها عن الأشياء، بالتعدّد الدلالي، وكثرة الرّموز، وعندما تخرج متعمّدة على قواعدها المعيارية عن طريق" السمو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللّغة " [3]، وشحنها بالدلالات والطاقة الشعورية التي يكشف عنها النّص على مستوى الانحراف عن العادة وفق قدرة الخلق والتّشكيل. فعلى مستوى الجملة الواحدة يتحقّق النزوع إلى التكثيف كأنّ نقرأ " الأحرف أحياناً تدفئنا كجسد الذي نهوى" [4]، لذا جاءت لغة " شرفات بحر الشمال " لغة مفاجئة مُدهشة، تُغري بالبوح دون أن تقول شيئًا محدّدًا " المدينة ليست حجارة، وهي التباس اللّذة المسروقة بشيئ غامض من الصعب فكه " [5]، فاللّغة هنا صارت جسدًا للمغازلة والملامسة والاحتفاء، وصارت موضوع عشق وجمال ونشوة، وهي مؤشرات جماليّة تأخذ مساحة من الانحراف الدلالي.

لهذا أجاد السّارد بلغته الشعرية أن يصوّر اللّحظات العاطفيّة المبثوثة في النّص، كأن يقول: " عندما قامت من مكانها كان القمر قد اخترق سعفات النخلة العملاقة التي تخرج من

---

[1] - المصدر السابق، ص309.

[2] - عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 21.

[3] - عبد الله حمادي : ماهية الشّعر ، مقدمة ديوان البرزخ، وزارة الثقافة ، دمشق، دط، 1998، ص 6.

[4] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 51.

[5] - المصدر نفسه ، ص 77.

صدر القبر والتي تغطي ضريح الولي، انسدل الرداء النيلي على كتفيها مبرزاً جسداً نحاسياً مصقولا لأول مرة أشتهي فعلا عري امرأة .انعكست حركته أضواء الشمعات على جسدها الهارب مثل نجمة محروقة، راسمة عليه تكسرات عديدة من الظل" [1]. هكذا،إذن، يمتزج الشعر بالنثر واللّغة بالجسد/جسد المرأة وجسد اللّغة، والحبّ بالحلم، وعليه يُمكن الإقرار أنّ هذا النّص تحقّقت فيه المعاني ،والانحراف الدلاليّ، والتراكيب اللّغوي ، والمجاوزة /المجاز في العربيّة، والخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبيّ من وصف وحدث وسرد، وهي جميعًا سمات الشعرية واللّغة الشعرية التي سبقت الإشارة إليها، ويُمكن تحديد ذلك في النقاط الآتية:

1- الجانب الإيقاعيّ للغة الناتج من التوزيع الشّكلي للمفردات والجمل داخل مستوى البنية السطحية للنّص .

2- الجانب التّعبيري الوظيفيّ، الذي يتماهى في المشاعر العميقة للشخصية الساردة، فتبدو علاقتها بما تروي ذات وشيجة عميقة تقرب اللّغة من الخطاب الشعري.

3 - استدعاء النّص الشعري ذاته، باعتباره نصًا متميزًا عن النّص السردي الذي يحتويه، وهو خطاب أدى وظيفة مزدوجة: تأثيث الفضاء النّصيّ للرّواية بنائيّا ودلاليًا، وتلبس ذوات قائليه وتصوراتهم، مثلما نجد الشخصيّة الرّوائية الشاعرة /حنين التي تقول :

" من قال إنك راشد عندما تعلن عن حبك للغير
كل المحبين أطفال عندما يكذبون
ها أنذي كما صادفتني لأول مرة في بهو المدرسة الابتدائية
من المنفى أبني بيتاً من زجاج ، عسى أن يمر طفل من هنا
ويرميه بحجر.
ومن رخامة القبر المنسي، بيتاً للأسماء والنعوت الصغيرة،
كلما هبت ريح أو نزلت أمطار استحمّ بمياهها ... " [2].

[1] - المصدر السابق، ص40.

[2] - المصدر نفسه، ص 268.

وفي هذا المستوى بالذات، ندرك أنّ الشعرية لا تقتصر فقط على" تجليات اللّغة... وإنّما تطول أيضاً إلى الشخصيات غير المألوفة أو الخيالية أو الطريفة أو" المجنونة" أو المختلة " [1]، وحتى الأسطورية، لتصبح شخصيات ذات أبعاد رمزيّة إشارية محمّلة بعبق الشعرية، وهذا الأمر يمتد ليشمل أنساق المكونات الحكائيّة الأخرى التي تشكل بنيّة النّص السّردي كالزّمن والحوار والمكان، ذلك أنّ شعرية السّرد في الرّواية تتجلى في مجموعة من الأنساق السردية، التي تتفاعل فيما بينها، وتُشكّل البناء الفنيّ للنّص الرّوائي، وتضفي عليه بعدًا دلالياً وطابعًا جمالياً. وهنا تجدر الإشارة أنّ في حديثي عن اشتغال الوصف في هذه الرّواية تبّين لي أنّ الفضاء المكانيّ ، بما هو مسرح الأحداث، الذي تتحرّك فيه الشخصيّة الرّوائية، جاء محمّلا بعبق الشعرية ليس لأنّه مكان تخييلي أوجدته اللّغة الرّوائية فحسب، بل لأنّه يُحيل على ذاته في فضائها، ويحيل على العالم الخارجي، ويتضمّن المشاعر والمواقف المرتبطة به .لذا تجلى المكان كبؤرة مهمة لتركيز البعد الشعري، كما رسّخ قاعدة المماثلة من خلال علاقة الشخصية مع الموجودات في المرجع ، وتأتى له ذلك، أي استقطاب الشعري، لأنّه يرتبط بالوصف، ولشدة هيمنة وصف الأمكنة في "شرفات بحر الشمال " يُمكن اعتبارها " رواية فضائيّة " أو "رحلة فضائية "، فمكوّن الوصف أسهم في تشكيل الرّواية وتوليد الدلالة،بما يجعل القارئ ينتقل عبر فضاءات يخلقها الوصف، وعليه سأتجاوز الحديث عن مكامن الشعريّة في الفضاء المكانيّ تجنباً للتكرار.

3.- 2.- 3. شعرية الشخصيات

تعد الشخصية ركنًا مهمًا في بناء العمليّة السرديّة لكونها تمثّل " العنصر الفعّال الذي يُنجز الأفعال- أو يتقبلها وقوعاً- التي تمتد، وتترابط في مسار الحكاية " [2] ، ولأنّ "شرفات بحر الشمال " ثرية بالحكي الشعريّ، فإنّ هذه الحمولة الشعريّة تتمظهر من خلال أساليب بناء الشخصيّة ونحتها بطريقة فنيّة خاصة تتميّز في خلقها بموصفات انحرافيّة مفارقة للواقع المألوف، إذا فهمنا الانحراف بالمعنى الجمالي الذي تحدث به "جون كوهين"، والذي تعتمد عليه الشعرية في الأساس. وينطبق هذا الأمر تحديداً على الشخصيات الفاعلة في النّص الحكائي و التي تتميّز- في خلقها وتشكيلها - بموصفات انحرافيّة تخرج عن إطارها الواقعي لتساهم في تحقيق المردودية الشعرية للرّواية.

[1] - بول شاوول: علاقة القصة بالشعر وبالقصيدة ، مجلة التبيين، الجزائر، العدد 6، 1993، ص 124.

[2] - مرشد أحمد: البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 33.

فثمّة بناء شعري يكتنف شخصيات هذه الرّواية إمّا من جهة الفعل، وإمّا من جهة التكوين، وتتجلى من خلال حركة الشخصيّة أو أفعالها وحوارها وتفكيرها وتصوراتها ضمن مسار النّص الحكائي. ويعتبر" دال " الشخصية المادة القابلة للدراسة لأنّه تجلي نصيّ يختلف بالضرورة عن الدليل اللّغوي اللّساني " لأنّها- أي الشخصية- ليست جاهزة سلفاً، بحيث تحول إلى دليل ساعة بنائها في النّص" [1] ، ممّا يجعله ذا أهمية في تشكيل شعريتها، وفي هذا النّص، يُمكن أن نقف انطلاقاً من دوال الشخصيات على أنماط من الشخصيّة تكشف كلّها على طابعها الشعري وهي:

- الشخصية التي تركزت حولها السمات الشعرية بانحرافها عن النمطيّة.
- الشخصية الشعرية في ذاتها، أي ترسم أبعادًا لنمط الشاعر المفكر الذي يؤوّل الأشياء تأويلاً متعدّد الدّلالة، ويرى العالم برؤية شعرية على نحو ما.
- شخصية ذات طبيعة أسطورية، ذي وظيفة شعرية.

فأنماط مثل شخصيات رواية "شرفات بحر الشمال" ينطبق عليها هذا الأمر، وهي في الغالب شخصيات نسائيّة، بيد أنّ شعرية الشخصيّة نجدها تتمركّز في " ياسين" الشخصيّة الرئيسيّة الساردة، و خاصة مُلهمته " فتنة"، التي عمل السرد على أسطرتها، فقد ارتبط وجودها بالسحر والخرافة والحب :"كلّ فجر كانت تعزف عزفاً جنائزياً، يقول سكان القرية إنّها توقظ الأحياء وتنوّم الأموات وعندما ينتصف الليل تنوّم الأحياء وتوقظ الأموات" [2]، كما نجد السارد في سرد حكايته يفكّك هذه الفتنة على مدار النّص حتى أصبحت جزء من تفكيرالسارد وهواجسه:" فتنة المهبولة هي التي علمتني الأسماء كلّها. أسماء كلّ ما حرّم على الإنسان والنبتات الشهية.كانت تعرف كيف تلمس بأناملها الرقيقة كأسها وشفاه من تعشق وأوتار الكمنجة المشدودة مثلما تشتهي" [3]،لذا يعمل السارد على بناءها بطريقة خاصة،لتصبح ذات أبعاد رمزية ودلاليّة، فهي فتنة الجسد والمتعة، فتنة الصوت والنرجس، فتنة الفنّ ومهالكه، فتنة

[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي ، مرجع سابق، ص 51.

[2] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ،ص32.

[3] - المصدر نفسه، ص28.

الوطن ومحنه:" ربّما لأنّ جسد فتنة كان معجوناً من تراب البلدة والأعشاب البريّة قاطبة " [1]، ومن ثمّ، تتحوّل الأحداث على إثرها إلى أحداث ذات طبيعة أسطورية.

وهنا تتحوّل أسطرة الشخصيّة إلى آلية ذات طابع شعري، وخاصة في تجليات فتنة الغريبة كرحيلها/سفرها أو موتها في عرض البحر يقول السارد:" ثم غابت واندفنت في عمق موجة هاربة، متفادية أن تقترح عليّ الدخول معها كانت تنزلق مثل حوتة متيقّنة من نفسها ومن المكان التي كانت تعبره... بعد لحظات لم يبق أمامي إلاّ الكمان والرسالة والفوطة الزرقاء كشواهد على مرورها وإلاّ لقلت إنّ ما حدث لي هو أجمل حلم ينتظره العاشق" [2]، هكذا ينتقل المعنى من المستوى الواقعي إلى المستوى الرمزي والأسطوري بتفجير أسطرة المكان :" لم أسمع إلاّ رجع الصوت وكلماتها الأخيرة التي كانت دائماً تكرّرها تأتيني من ناحية صخرة الصيّادين السبعة" [3] ، وفي هذا الاتجاه تعمل الأسطرة على تدفق المنسوب الشعري لشخصية "فتنة "، وخاصة عندما ترتبط رحلة السارد" ياسين" الفنيّة إلى أمستردام بالبحث عنها بين القبور والبحار لتتجسّد في صور لنساء أخريات من خلال الأحلام والكوابيس والصدف الغريبة.

وشخصية "ياسين " كما أشرنا سابقاً، هي الشخصية المركزية التي استأثرت بالحكي فسردت أفعالها وحضرت بأقوالها عبر مشاهد العمل الرّوائي كلّه . لتشمل العلاقات بين الأحداث والأمكنة مع معظم الشخصيات سواء التي تمّ استحضارها عبر الذاكرة كفتنة ونرجس وزليخة، أو تلك التي تواصل معها عبر أفعال المحاورة في أمستردام. وحضور كلّ شخصية تفاوت في الرّواية، وبتعالقها مع السارد" ياسين " حدّدت وجهته في الحياة كما قولبت شخصيّته بالشكل الذي حدّد طبيعة أفعالها بما في ذلك برنامج الحدث في النّص السردي. وتكمن شعرية شخصية ياسين، فضلاً عن ممارسته الفنّ، في أنّها تنبع من انحرافها كممارسة الحب مع "فتنة" التي منحته أوّل ليلة حب في حياته في مقام الولي الصالح، والمكان كما هو معلوم تتّخذه العامة لزيارة التبرك والتقديس ليغدو المستحيل تحقّقا ممكناً:" فقد مارسنا حالة عشق قد لا تتكرّر في حضرته. الناس الذين يأتونه عادة للشكوى ولإرهاقه.نحن لم نطلب

[1] - المصدر السابق ، ص 77.

[2] - المصدر نفسه، ص56.

[3] - المصدر نفسه ، ص ص 56- 57.

منه شيئا سوى أن ينصت إلى دهشتنا وإلى هذه الجنّة المتدفّقة فينا" [1]، كما يتم ترسيخ شعرية شخصيّة "ياسين"من هبلها وبحثها عن ذاتها ووهمها، كأن يضع ورداً على قبر ظنّه لفتنة واستسلامها الشعري للتعويض عن الفقدان والغياب، و كذلك في رغاباتها الرومانسية بمعناها الشعري:" كلّما انتابني الحنين إلى فتنة، أقف على حافة البحر الذي غطّاها للمرّة الأخيرة. وقبل أن أغادر، أنتقي أجمل زجاجة عطر فارغة وأملأها بالأبجديات اليائسة، ثم أدخل إلى عمق البحر وأندفن بين الأمواج حتى أصل إلى صخرة الصيّادين السبعة وهناك أطوّح بأقصى قوة ممكنة بالزجاجة بعيداً وأعود " [2].

على هذا النحو تتأسس شعرية شخصية "ياسين" لتمتد إلى ذكريات الطفولة ويجعلها تتكامل معه وتنشد إليه، لكسب الاستمرارية في كلّ وجودها، ويتجلى البعد الشعري هنا في الحضور المطرد لطفولة "ياسين" باستحضارها عن طريق الرّؤية والحلم والهذيان، كما ترتقي شعرية ياسين إلى رؤيته للعالم وفلسفته في الحياة على نحو شعري، فيقول:" أحياناً أشعر أنّ من فرط حبّنا للحياة نتركها تنسحب من أيدينا كحبّات الرّمل.متشعنقين بشغف بين لحظتين محكوم عليهما قسراً بالموت الأكيد.اللّحظة الأولى عندما نلتقي ويكون للحبّ سحر الاكتشاف والإحساس بالديمومة، فيأتي العشق حارًا، واللّحظة الثانية عندما نهمّ بالافتراق والإحساس بالخسران لليلة الأخيرة دائمًا مذاق الفقدان ، مثل الأولى تماماً. الهوّة التي تعقب ذلك، كثيراً ما يصعب ترميمها " [3].

ومعلوم أنّ الرّواية ذات النزوع الشعري تتكئ على شخصيات تنجز عمليات فنيّة متنوعة، تبعًا لموقف الروائي وتصوراته التي يشحن بها شخصيات عالمه الرّوائي ، ذلك أنّ الرّوائي"عندما يتمثّل الشعرية في الخطاب، يجعل من شخصياته تمتلك وعيًا مساويًا لوعي الشخصيّة المحورية فهو بذلك يخالف قواعد الكلاسيكيّة الرّوائيّة " [4] ، وعليه، يُمكن اعتبار الشخوص الفاعلة في هذه الرّواية أنّها محمّلة ببعد شعري مفارق ينحرف عن المألوف، بحكم أنّها

[1] - المصدر السابق، ص 48.

[2] - المصدر نفسه، ص 57- 58.

[3] - المصدر نفسه ، ص313- 314.

[4] - محمود الضبع: الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 316.

شخصيات فنيّة تتحرّك وفق رغبة الفنّ والإبداع وإنتاج الجمال، فياسين مثقف وفنان تشكيلي له رؤية ثورية انتقادية للوضع الوطني، وفتنة موسيقيّة ومثقفة، ونرجس مذيعة علّم صوتها وكلماتها دروب اللّغة لياسين، والأمر ينطبق على كلّ الشخصيات الفنيّة التي تعرّف عليها ياسين في رحلته الفنيّة بأمستردام. في حين تشكّل شخصية "حنين" الاستثناء لأنّها تنتمي إلى نمط الشخصيات الشعرية في ذاتها وقدمت سردها شعريًا في بنيات النّص الرّوائي، وهي شاعرة تمتلك رؤى فلسفية عن الأمانة والشرف والثقافة و الوطنيّة، يقول السارد: " عندما تفوّهت حنين بأولى الكلمات الشعريّة... ضغطت على صدري خوفاً أن يتخلى قلبي عنّي وواصلت الاستماع والارتعاش.

ثم ماذا بعد ؟

كلّما جئتك ، وليت وجهك نحو البحر ؟

ونسيت أنّ حبّك مثل الحياة ،

يستهلكنا قبل أن ندمنه

قلّل من خطايا الصمت وتعالَ،

كلّ شيء في غيابك صار يشبه الفراغ " [1] . هكذا، إذن، تقدم "حنين"سردها بنصوص شعرية صريحة شكلاً وموضوعاً، كما نجدلها لغتها تتصّف بالطابع الشعري وذلك بالإكثار من الإيحاء، والتي تعود بالأساس إلى الرّوائي نفسه، ذلك أنّ حنين وما تقوله حنين من تشكيل الرّوائي ولا وجود له خارج الفضاء النصيّ، بهذا يُمكن الإقرار أنّ شخصيات " شرفات بحر الشمال " ذات حمولة شعرية ساهمت بشكل كبير في تجسيد المحكيّ الشعريّ.

3.- 2.- 4. شعرية الحوار

يعدّ الحوار من أهم أساليب التّعبير في الرّواية بعد السرد والوصف، فهو وسيلة التواصل بين شخصيات العالم الرّوائي، أو بين الشخصية وذاتها/المنولوغ، وعبر الحوار يتعرّف القارئ على الشخصيات التي تتكلّم بألسنتها مباشرة، بما يعني تقديم المادة الحكائية بطريقة مباشرة، دون الحاجة إلى وسيط السارد. وبالتّالي يُمكن دمج الأسلوب الحواري مع شعرية الخطاب /اللّغة

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق ، ص 265.

الشعرية بوصفه ممارسة لغوية تتم عبرالنّص الرّوائي، كما يُمكن دمجه مع شعرية الشخصيات باعتباره، أيضاً ، تقنيّة تعبيريّة وممارسة لغوية ناتجة عن تحاور الشخصيات، لكنّه في رواية " شرفات بحر الشمال" يتميّز بقرينة خاصة به، تتجسد في مجموعة من التداعيات والتذكرات ، والتأملات في أسئلة الوجود : كجدوى العشق ، ومنعنى الحياة ، فمن ناحية أولى نجد السارد" ياسين" يتموقع كمحاور لا ينحرف بأسلوبه وفق تغير أطراف المحاورة، ومن ناحية ثانية: يتجلى الحوار كأحد أهم الأساليب السردية التي تساعد في رسم الشخصيات والكشف عن مستوى وعيها ومكانتها الفكريّة والاجتماعيّة، فضلاً عن الدور الذي يلعبه في تنمية الحدث وتطويره، فكأنّنا بالأعرج – وهو يوظف صيغ الحوار المتنوّعة –لا يرغب في التركيز على سرد الأحداث فحسب، بقدر حرصه على جعل القارئ يعيش هذه الأحداث، والحالات والمواقف ، كما لوكانت تجري أمامه مباشرة ، دون الحاجة إلى السارد "ياسين".

وبهذا، تتجلى شعرية الحوار تبعاً لمشهد سردي قد يكون مغايراً للرؤية الشعرية، وذلك من خلال تكويناته ووظائفه سواء في حوار الشخصيات فيما بينها، أو في الحوار الداخلي/ المنولوج في نفس السارد، أو المسرود عنه. واللاّفت في هذه الرّواية هيمنة حوارية الذّات مع نفسها/ المنولوجي تبعاً لمنطق لعبة التذكر والنسيان التي جعلت السارد يُقيم في ذاكرته أكثر ممّا يقيم مع الآخرين ، وهذه الحوارية شكلّت عنصرًا بنائيّا في الرّواية وتقنية تعبيرية في التقديم والعرض والبوح والمكاشفة، وجاءت محمّلة بعبق الشعرية على نحو ما، كأن نقرأ:" من أين يأتي كلّ هذا الوجع دفعة واحدة؟. كان صوتها يأتيني كهمس عمره أكثر من عشرين سنة. أفظع عذاب هو أن يعيش الكائن مع كومة من الأصوات يقضي العمر عبثاً في محاولة فكّها وفهم طلاسيمها المتداخلة " [1] . كما تعدّ حوارات السارد "ياسين" مع الشاعرة "حنين" من أكثر الحوارات الطويلةالتي دعمت الخط السردي للرّواية ومعطياته، وعكست الأحداث، ف "حنين" فنانة مثقفة لها تجربة في المنفى، الأمر الذي جعل فعل المحاورة يتكافأ، ومن نماذجها:"

- تعرف يا ياسين أنا لا أريد أن أوقظ جروحك ووجعك. وجودك في هذا المكان عزاء لي على الفقدان. أنت تشرفني بهذا الحضور.

[1] - المصدر السابق، ص 143.

- حنين أنتِ لا توقظين جروحاً، فأنت فيها. مرّ على تعارفنا أقلّ من يومين وها نحن نجد أنفسنا وكأنّنا نتعارف منذ زمن بعيد.

- يبدو أننا نتشابه والمسافات بين آلامنا ضئيلة. لا أدري ما الذي كان يدفعني نحو حنين ويوقظ فيّ كلّ المدافن البعيدة التي كنت أظنّ أنّ تفاصيلها صارت رميماً. " [1] ، هكذا يتم المزج بين حوار الشخصيات والحوار المنولوجي في هذا النّص لتوليف دلالة فكرة الرّواية، ممّا أكسب الحوار إيقاعيّة شعرية لافتة، سواء بالارتداد إلى مهاوي الذت ومناجاة النفس، والوقوف على معضلات الذات والوجود ، أو من خلاللغة الحوار نفسها ببعدها الإيحائيّ .

3- 2- 5 . معالم شعرية البناء الزّمني

لا خلاف في أنّ الزّمن بنيّة أساسية في السّرد الرّوائي، فالسّرد لا يتشكّل إلاّ بمصاحبة زمنيّة،لذا تمكن أهمية الزّمن في الحكي" بتعميق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي" [2]، ويدفع الحدث نحو التوليف السّردي والتّكثيف الدلاليّ، فعلى حين " كان التراتب الزّمني هو الأساس في السّرد الرّوائي، والتفتيت الزّمني هو الأساس في الشعر(يتداخل الزّمن مع البناء من أبعاده كافة: الموضوع والشكل واللّغة والإيقاع)، أصبح الآن في ظل شعرية البناء الرّوائي التفتيت الزّمني إحدى التقنيات الشعريّة التي استعارها الخطاب الرّوائي من الشعر. فالزّمن الرّوائي لم يعد متساوقاً - في الأعمال التي تعي هذه التقنيّة وتوظفها - ، وإنّما تعتمد شعرية الزّمن فيها على كسر خط الزّمن " [3].

والزّمن في رواية" شرفات بحر الشمال" متشابك يصعب الإمساك به، حيث يشتغل وفق نظام خاص قوامه التفتيت والتكسير، فما شيّدته من تركيب لغوي للسّرد قلب إلى حدّ كبير خطيّة الزّمن القائمة على التسلسل والتعاقب، بحضور الزّمن النفسي المتخيّل بكلّ ثقله عبر تداعيات السّرد، فالماضي يحضر ويتداعى عبر آليات التذكّر والاسترجاع ليتجلى كزمن دائري موضوع على مقاس حيوية السارد" ياسين" وذاكرته، وقصدية الرّوائي في تشكيل النّص

[1] - المصدر نفسه ، ص ص 144- 145.

[2] - محمّد بوعزة: تحليل النّص السردي/ تقنيات ومفاهيم ، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص 87.

[3] - محمود الضبع: الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص227.

استجابة لأفق الشعرية الرّوائية بأبعادها الجماليّة المصاحبة في كسر أفق التوّقع ووضع القارئ في موقف بنائي يملأ الفجوات لتكتمل لذة القراءة.

هكذا يتشكّل النسيج الزّمني الدّاخلي في هذا النّص وفق رؤية لا زمنيّة إلى المواضيع الخارجية، تلامس مفهوم " الزّمن الزائفPseudo-temps " الذي يتنكر للزّمن الحقيقي والطبيعيّ عن طريق الأسطرة ولحظة الزّمن الشعري الطفولي الأكبر:" هذه المرأة ليست ذاكرة فقط ، ولكنّها شتات كلّ الزّمن الذي يرفض أن يموت " [1]، ممّا أضفى طابعاً شعرياً للكتابة الرّوائيّة،التي اخترقت صيرورة الزّمن القائم، وهو زمن خارجي يتعلّق بالكاتب وبالتيمة المركزية للقصة، والمتمثلة في أحداث عشرية التسعينيات وأحداثها الدموية وقرار الخروج من الوطن بعد نهايتها، يقول السارد:" وأنا أستعدّ لمغادرة البيت للمرّة الأخيرة، سمعت بعض الزغاريت ... لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأنّ شيئًا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزيّة ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لا يصدّقون " [2] .

وفي هذا المستوى يبرز تحولاً زمنياً فاصلاً بين هذا الحدث الرّاهن /الحاضر وماضيه :" منذ سبع سنوات، منذ أن حلّ علينا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته لم أر هذه الأسماء، كلما رفعت رأسي عالياً زادت احتمالات سهوي وبالتالي قتلي" [3]، وهنا يتجلى الحاضر كقرار للرحيل" عندما عاد الجميع إلى أرضهم أريد أن أغادرها، ربّما لأنّي أكثرهم مرضًا بهذه التربة أو أنّ الهزيمة المقترحة عليّ يصعب تحمّلها وبلعها " [4] ، هكذا يتم اختراق ما قبل الرّحيل هذا وما بعده، بربط الموضوعيّ بالذّاتي لتشكيل بلاغة الانكسار والألم لتنحو الفضاءات الحكائيّة منحى التداخل والتشعب وتتداعى الصور في ذاكرة ياسين بالموازاة مع رحلة فنيّة لأمستردام:" قبل قليل كانت مدينة الجزائر تمتد أفقًا بلا نهاية... الآن كل شيء هادئ ضجيج المدينة انسحب تاركًا متّسعاً أكثر لمحرّكات الطائرة " [5] ، وتتّضح هذه الصورة

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص64.

[2] - المصدر نفسه، ص 9.

[3] - المصدر نفسه، ص 18.

[4] - المصدر نفسه ، ص 26.

[5] - المصدر نفسه، ص16.

بتفجير موضوعة العشق وأحاسيس الفقدان نظراً لارتباط السارد بالوطن والعائلة/كما بـ" فتنة "، وهي حب طفولي يشتغل عليه السّرد باعتباره زمنًا ثابتًا، لكأنّ العودة إلى الطفولة التي انطلق منها السّرد هي العودة إلى الزّمن الأول باعتباره النموذج الأعلى للحب والألم:" كان اسمها فتنة. نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كنت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي ّ، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال ... شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن " [1].

وإذا كان نص" شرفات بحر الشمال " بدأ زمنيًا بالحديث عن موضوع الحكي "فتنة" بتشغيل الزّمن الطفولي بظهور اللّحظة المسرود عنها كإطار زمني يشتغل بكثافة، فإنّه في الوقت ذاته يؤسّس لخطاب تتداخل فيه الأزمنة ضمن إطار كليّ" الما قبل/ الما بعد" تنتظم فيه الأحداث وتأخذ فيه الفضاءات أبعادها الكاملة وتتعالق فيه الشخصيات كإطار عام للتقابلات. ولعلّ في هذا الاختيار الذي لجأ إليه واسيني الأعرج، هو ما جعل سرد الأحداث ينطلق بسياق غير عادي مع بعض القطع في الصورة و التّخييل، لذلك يبدو أنّ الحكي يبدأ من نهاية المرحلة الحدثية، أي من حدث الاستعداد لرحلة أمستردام لتمارس إستراتيجية السرد التخييلي لعبة التفتيت الزّمني من خلال التنكر للزّمن الحقيقيّ/ زمن الكاتب والقصة، لترحل إلى أزمنة أخرى تحكمها قدرة "الأنا الساردة " على التذّكر، وتجلى في محاولة المحكيّ الانفلات من الزّمن، عبر طرحه للطفولة أو المراهقة كلحظات مستمرة في المراحل الزمنيّة الأخرى التي تبقى رهينة باستمرار السّرد من الصدور من لحظة الكتابة.

وهذا ما يتطابق مع الرأي القائل أنّ " المحكي الشعري يبحث عن الانفلات من الزّمن، من خلال إعادته الصعود إلى جذور الحياة والتاريخ والعالم، فعلى عكس الخيال العلميّ، قلّما يهمه المستقبل، ومن ثمّ، يأتي هذا العدد الكبير من النصوص التي خصصت للطفولة " [2]، والتي يتم تشغيلها عن طريق تقنيّة الاسترجاع بما هي عودة إلى زمن مضى والتحدث عنه ، يستدعيه السارد " في أثناء السّرد بعلاقة عكسيّة مع الزّمن في الرّواية نتيجة لتكثيف الزّمن في السرد، أي كلّما ضاق الزّمن الرّوائي يشتغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر " [3].

---

[1] - المصدر السابق ، ص7.

[2] - Jean. Yves tadié : le récit poétique .p85.

[3] - سيزا قاسم : بناء الرّواية، مرجع سابق، ص 59.

وعلى هذا الأساس، يشتغل منطق الحكي على تقنيّة التفتيت الزّمني، ضمن قطبين شاسعين داخل زمن كلّي عام تؤطره الذاكرة في انتقال غيرمحدّد الهوية يشتغل وفق نظام خاص لتشكيل الحكاية بين **الحاضر والماضي**: الأوّل يتّجه عكس الثاني من خلال الانفتاح على الحياة والبحث عن الوجود والتلذّذ بالاتّساع وراحة البال في أمستردام يقول السارد:" لأول مرّة أشعر أنّني موجود بالفعل وحي يستقبل صباح الشمس والضوء... ما أجمل هذه المدينة وما أكثر اتّساعها" [1]. والسارد كان ذكياً في تحديد الزّمن كإشارته المتواصلة لأيامه المحدودة بأمستردام، والزّمن الضوئي لليوم، فنجد ذلك في بداية الفصل الثالث "الثامنة"، كما يشير في بداية الفصل الثامن "الساعة الضوئية تحاذي الثالثة صباحاً"إلى أن يقول:" نظرت إلى الساعة. الزّمن يسيل كالماء. كم تمنيت أن لا يتوقّف، ولكنه كان يجري بسرعة كنت عاجزًا على متابعتها واقتفائها" [2]، فلربّما إغراقًا من السّارد في التنويع على تقنيّة التشظي الزّمنى، وقوة اشتغال ذاكرته، لجأ إلى هذه الحيلة الزمنيّة لتعميق البعد الشعريّ عن طريق المحدودية ذلك أنّ الزّمن السّردي يقف عند رحلة محدّدة الأيام تمتد من الجزائر إلى أمستردام.

أمّا الثانيّ الماضيّ، فأجده يرتبط بالزّمن الطفولي:" كلّ شيء جميل يعيدنا إلى أصل منكسر لا نستطيع التخلّص منه " [3]، كما يرتبط بسنوات المحنة والقهر وعوالم الانغلاق والخسارات والتراجع الحضاري، يقول السارد:" عمي غلام لله لم يكن مخطئاً في ألمه عن عبان رمضان، فقد قتل باسم الوطنية" [4]، هكذا يتعلّق الزّمن السّردي التخييلي في الرّواية بزمن الأحداث المرتبطة بفترات زمنية تناثرت في المنظومة السردية من خلال إحالة السارد إلى وقائع تاريخيّة حقيقية بدءًا بسياق الثورة والشهداء 1954 وحادثة تصفية عبان رمضان 1957، مروراً بزمن الاستقلال وأحداث أكتوبر1988، وصولاً إلى سياق المحنة 1992- 1999، وهي فترة زمنيّة تمخضت عنها أحداث كثيرة في تاريخ الشعب الجزائري، وواجهت فيها شخصية الكاتب مواقف مختلفة، دفعته إلى استرجاع ما علّق بذاكرته عن هذه الفترة، ومن مواضع الاسترجاع

[1] - واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مصدر سابق، ص70.

[2] - المصدر نفسه ، ص 108.

[3] - المصدر نفسه ، ص 103.

[4] - المصدر نفسه، ص230.

الزّمني: منذ عشرين سنة، منذ سبع سنوات، قبل عشر سنوات، أكثر من أربعين سنة، الثلاثين سنة التي خلت. لهذا كلّه يتداخل الحكيّ على مستوى البناء الزمنيّ لصنع حالة من المزج بين ما هو حاضر وهو غائب، بين ما حدث حقيقة، وما حدث في خيال الذات الساردة، وهذا الاشتغال برمته من سمات البناء الشعري، الذي لا يفصل بين أبعاد الزّمن بمفهوم الصيرورة والحركة، وإنّما يتعمّد التلاعب بالوحدات الزمنيّة، معتمدًا على مجموعة من التقنيات أبرزها الاسترجاع وتفجير الزّمن النفسي لتتجلى صور كثيرة للزّمن المتخيّل موضوعة على مقاس ذاكرة السّارد وحاضره، وربّما الكاتب، وذاتهما المركزية للتّعبير عن الانكسار والفقدان.

وبشكل عام،أخلص أنّ واسيني الأعرج كتب "رواية شرفات بحر الشمال" برغبة الإفضاء بما يُثقل الفكر والوجدان، بصدّد مرحلة تاريخيّة تتعلّق بالمصالحة الوطنية أوالوئام المدني، بالإضافة إلى فضاءات راسخة في الذّات العميقة للكاتب، ورموز وطنية وفنيّة وشمت الذاكرة الفردية والجماعيّة، ولعلّ في اختيار الكتاب وخلفه سارده صياغة متنه الحكائي على وفق رؤية شعرية سردية شفافة ذات تركيب لغوي خلاّق يسمح بالتفاعل بين الكلمة والصورة واللّوحة، هو بلورة معنى حكائي ينهض على" إمكانية الارتباط اللّغوي بالبنيات القهرية، فاللّغة في هذا النّص تشكّل أهم البؤر التي ارتكز عليها النّص وتفصلها حسب إستراتيجيّة السارد" [1].

وهذا الاشتغال ينسجم مع الخطاب العام الذي تتبناه الرّواية، فهي لا تسعى إلى حكي أحداث وإبراز وظائف الشخصيات، بقدر ما تروم بصم الدّواخل والأعماق الإنسانيّة على الورق بواسطة اللّغة تبعًا لعلاقات محدّدة وديناميّة فعّالة يلعبها التأمل الباطينيّ للذّات الفرديّة وذاكرتها ومايشغلها في حياتها اليوميّة، ليستحيل الشكل الخطابيّ تجسيدًا لقضايا المضمون لنقد وضع سائد يتعلّق بوجوه الوطن المختلفة، والتي تمسّ الجانب السياسيّ والعقائديّ والثقافي أسقطها الرّوائي على شخصيات مستقلة بذاتها في النّص بترهين لعبة الرّؤى السّردية، فمن جهة أولى: أجد أنّ صيغ تشغيل الذّاكرة و تسريدها، والوصف المجازي والحلم و الاستيهام والحوار الدّاخلي والحجاج الذهنيّ، خصائص فنيّة و آليات سردية تُسهم في كشف انشغالات السّارد وآلامه. ومن جهة ثانية: كمجال لابتكار لغة مغايرة بالرّهان على التكثيف الشاعري

[1] - وافية بن مسعود: رواية شرفات بحر الشمال وآليات اشتغال الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص 71.

والوصف المجازي ضمن لغة مشحونة بالتعابير الشعرية المُضمنة بالدّلالات والرّموز، وهو اختيار يُحرك الاشتغال الحداثي الذي يحاول خلخلة الشكل السّردي التقليدي، ويروم انتهاج كتابة سردية تمتح من تصور جديد مفاده أنّ الرّواية بحث إبداعيّ عن الشّكل باعتباره، هو أيضًا، بدوره بحثًا عن محتوى غير جاهز ولا مُكتمل. وهو مسعى يؤكد أنّ واسيني الأعرج يعيش نوعًا من الاشتغال الحداثيّ على المستوى الحكائي وعلى مستوى باقي مكونات العمليّة السّردية الأخرى.

فطبيعة المحكي الرّوائي (le récit) التي يستند إليها نظام اشتغال هذا النّص تتوجّه إلى ذات ساردة مثقفة فنانة تحكي سيرتها تحت تأثير هاجس ذاكرتها وبما تُمليه الأسئلة التي ينسجها الواقع الجزائري المعيش، لذلك يجمع النّص بين المستوى الذاتيّ والموضوعيّ.لتكون " شرفات بحر الشمال" الجدار المائيّ و الإبداعيّ لبعث هذا المحكي الذي يعزّز الرّغبة في الرّصد الداخلي الانفعاليّ للشخصيات داخل العالم الرّوائيّ، الذي بيّن كيف أنّ الحبّ هو الوجه الآخر للألم، والأخير مثلما هو وجع عاشق، فهو، أيضاً، فقدان للأحبة سواء غيّبهم الموت أو غيره، كما هو حب وطن تنخره الخسارات والهزائم، لهذا السبب جاءت أحداث النص مشوبة بتشابك معقّد مُفعم بالرّمزية، فمن ناحية كشف السارد"ياسين" عن الخيبة والمرارة بسبب الحبّ المستحيل، ومن ناحية ثانية، كشفت سيرورة السّرد عن الواقع المجتمع الجزائي بأحداثه التاريخيّة والسياسيّة الاجتماعيّة. و السارد/الشخصية "ياسين"، وربّما الكاتب يُمثل نموذجًا في الصدق والواقعيّة أثناء تعامله مع المواقف التي وجد نفسه أمامها.

لذا أكاد أجزم أنّ الأعرج هو الرّوائي الوحيد الذي خصّ مرحلة " الوئام المدنيّ" بطرح أسئلة حولها، والتعمّق في معانيها روائياً، فكان من الطبيعيّ أن يكابد نص"شرفات بحر الشمال" وهو يتطلّع إلى مجاوزة الضرورة التسجيليّة لواقع هذه المرحلة، تحديات جماليّة، فلعبت الذاكرة دوراً حاسما في حياة الذّات الساردة في الرّواية، فاستحضرت متراكمها السابق عند كلّ منعطف في رحلتها إلى أمستردام وقرارها باختيار المنفى، ممّا جعل السارد" ياسين" مهووسًا بمقارنة ما يعيشه في الوطن، وما يراه مسّطرًا أمامه في واقع أمستردام، وهنا برزت سلطة الوهم والاشتباه، وهيمن الوصف لترسيخ لحظات واصفة للمكان والشخصيات ورؤاهاللواقع، بما جعل الوصف يضاهيّ الرسم و يعانق الفنّ التشكيلي الهولندي لاستثمار موضوعة "الحب"، الأمر

الذي جعل من الكتابة تنزع إلى فجائعيّة العشق في حكايات متعدّدة حتى تكتمل المعادلة الدراميّة. وفي كلّ هذا تمكن فرضيّة الاشتغال الحداثيّ للشّكل، أو بالأحرى الرؤية الجماليّة التي تضبط الإنجاز الأسلوبيّ العام لسرد الحكاية,واكتشاف الشّكل من خلال النسيج السّردي الذي تتصارع في تشكيله بنى مختلفة تجعل" القارئ يُركّز على لحظة استقبال العامل الذّاتي لفحوى المقول السّردي، ولحالة التوتر التي تصنعها الحبكات النّصيّة المتعدّدة " [1].

وهذا ما تنفرد به" شرفات بحر الشمال"، التي تميّزت باشتغال أسلوبيّ على مستوى عمليّة الصوغ الفنيّ لنسيج النّص، يقوم على تقنيّة الوصف بشكل يوازي تقنية السّرد، والوصف هنا أساسه إبداع الصوّر وبناؤها، ليلامس هذا البناء كلّ خاصيات السّرد الشعري سواء لوصف عذابات الذّات الداخليّة بالبوح بذكريات الماضي التي تنفجر في اللّحظة الرّاهنة، أو في وصف اللّوحات والشخوص والأشياء. ذلك أنّ الصور الفنيّة من مجاز وتشبيه، ولوحات تصويرية، ودلالات وإيحاءات نفسيّة تلعب دورًا مهماًفي شحن خصائص اللّغة الشعرية كالكثافة والإيحاء والاقتصاد والانزياح. و يعدّ هذا التشكيل علامة حداثية بارزة تجلّت فيها مهارة واسيني الأعرج في إفراغ مضمونه السّردي في نمط فنيّ يقرّبه من المحكيّ الشعري، بما هو سرد تخييلي، بالمعنى الذي تحدّده"كات همبر جرk.Humberger"، أي ما يحدث "الآن وفي الحال". وهو حكي أو (سرد) يخضع لمنطق خاص بالشاعر" [2] ، وهو المنطق الذي تماهى معه الرّوائي في هذا النّص.

وتشكيل هذا النّمط، يرتبط بذات المبدع ومقدرته الإبداعية، وهنا، ظهرت آليات اشتغال جديدة حكمت منطق النّص السردي تبعاً للعبة الإبداع التي تخلق معاييرها، وتكشف عن نفسه من لغتها وتألقها الرّوائي الذي راهن فيه الحكي على شكل مسرود شخصيّ تولاه السارد "ياسين" على مستوى الوظيفة والفعل. فآليات إنبناء هذه الرّواية وأشكال توزيع سرودها - وإن كانت تتماشى مع مواثيق الجنس الرّوائي - فهي أقرب إلى ما يُدعى المحكيّ الذّاتي القائم على رؤى وجوديّة خالصة تتعلّق بمواجهة السارد/الشخصيّة لمصيرها المجهول، فبرزت فكرة البحث عن الخلاص حتى ولو كان في الانتحار/ المنفى، الشيئ الذي منح هذه الرّواية نكهة جارحة و قرائيّة مميّزة .

[1] - ابراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربيّ / الجسد ، الهوية ، الآخر، مرجع سابق، ص153

[2] - برنارفاليط : النّص الرّوائي، مناهج وتقنيات ، تر: رشيد بن حدو ، منشورات سيلكي اخوان، ط1، 1999، ص 85.

خاتمة

تشكّل هذه الأطروحة مساهمة متواضعة في مشروع نقديّ شامل ومتنوّع، يهدف إلى خلق نوع من التّفكير لبحث أحوال الوعيّ بقضايا الحداثة في الحقل الثقافيّ الجزائريّ وفي عمقه السّرد الرّوائي. من خلال اقتراح تصوّر يتماشى وخصوصيّة النّص السّردي الجزائري المحمّل بأسئلة الثقافة والهوية، والذّات والمجتمع والواقع، لأنّه، فيما أرى، بموجب هذا الوعيّ الحداثيّ، بوصفه هزة معرفيّة وجماليّة، أضحى السّرد الرّوائي الجزائري يعرف تحوّلات عميقة في مستوياته البنيويّة والموضوعاتيّة في نظامه المألوف، لأجل مواكبة التطوّرات الحاصلة في الحقول الثقافيّة والمعرفيّة والفنيّة. بما يُؤشر على تحوّل في كتابة الرّواية في وعي الرّوائيّ الجزائريّ، وهو وعيّ عمِل واشتغل على صقل الممارسة الرّوائيّة في الجزائر وفتحها على مُمكنات جديدة رافقت التحوّلات الاجتماعيّة والسياقات الثقافيّة بدعوى التجريب الإبداعيّ، وطرح الأسئلة المتّصلة بالكتابة والمتخيّل الرّوائي الجزائري لتأصيل نوعيته وتأسيس خصوصيّته بإثارة مسائل وجودية، وحضارية وثقافيّة سوف تظلّ حيّة ما بقي الإنسان يسأل ويستنطق.

وهنا لابد من التأكيد، أنّ سؤال الحداثة بمرجعيته الغربيّة، سؤال ملتبس وغالبًا ما يُفضي إلى نوع من التّجريد والآفاق المسدودة التي تظلّ هائمة داخل التّنظيرات والتصوّرات، ذلك أنّ هذا السؤال يظلّ مرتبطاً بسياقه الثقافي الغربيّ وخطابه الاستعماريّ والإيديولوجيّ، لذا يصعب على الدّارس لسؤال الحداثة في مشهد الرّواية الجزائرية، أن يصل إلى نتائج مُقنعة،لأنّها رواية تنتمي إلى خصائص ومقوّمات مجتمع مختلف ثقافيًا له أسئلته الخاصة.

وبحكم أنّ أسئلة الحداثة تتردّد وستظل تطرح باستمرار لتوصيف التحوّل السردي للرّواية الجزائرية، مادام البُعد المعرفيّ والجماليّ حاضر ومحايث لكلّ السرود الرّوائيّة بعدما هيمنت ظاهرة الحداثة وقيّمها على الحقول الثقافيّة والمجلات اللإبداعيّة، بل بعدما قدّمت الحداثة الغربية نفسها كضرورية حضارية حتميّة لكلّ الثقافات والمجتمعات، عمِل البحث على بناء سياق مرن وشامل لوصل الحداثة بالهويّة الثقافيّة الجزائرية/العربيّة،لفهم الأنساق والأشكال بما قد يُبرّر التّفكير في تمثّل الحداثة في شكلها وعلاقتها في النّص السّردي الجزائري، دون إغفال واقع المجتمع الجزائري وبطرائق الكتابة والتّخييل عن هذا المجتمع. لذلك اتّسم البحث في فصله الأوّل، بالتحليل الثقافي- المعرفي للوقوف على دلالات مقولات

خطاب الحداثة وتعالقها الحواري والتأثيري مع النسق القيميّ للثقافة المحليّة أو الخصوصيّة الجزائرية/ العربيّة، حتى تتضح بصورة جلية، وظيفة اشتغالها الضمنيّ، بما أصبح يُعرف بـ"**أشكال حداثة بديلة** "، والتي تفهم الحداثة على أنّها" مجوعة من التحوّلات استطاعت الظهور في أيّ مكان، وليست مميزة لأيّ ثقافة خاصة "، بالمعنى الذي قد يُتيح للناس غير الأوروبيين أن يُبدعوا في دمج أشكال تراثهم مع الحداثة بأشكال مختلفة مهجّنة "لأشكال الحداثة "، وتستند هذه التأكيدات على عدة فرضيات، ليس أقلّها وجود ميلاد حداثة أصيلة في الغرب، ويختلف ذلك الغرب بشكل له دلالة عن باقي العالم، لذا، فلئن كان الغربيّ يستطيع التمتّع بالحداثة الأصيلة، فإنّ كلّ شخص آخر يفعل هذا مع النسخة المهجّنة ... ومن ثمّ ، فالحد الأدنى يستلزم التّفكير في سياق أشكال الحداثة البديلة للاختيار "الثقافي" a'cultural، الذي يختلف عن التثاقف Acculturation ".

وبالنّظر إلى أنّ ثقافة أيّ مجتمع وهويته تتغيّر وتتطوّر وتساير العصر، حسب الزّمن وبقتضى ناموس التطوّر، فقد آثر البحث ألاّ يتخطى هذه القضيّة نظراً لوضعيّة الرّواية في ثقافة المجتمع الجزائري بوصفها ظاهرة سردية ذات طابع أدبيّ- ثقافي ، ونظامها السّردي المُشخّص لنظام التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، وهي مسألة ظلت شديدة الارتباط بالحداثة الغربيّة، بل أجدها ترتبط بجنس الرّواية ذاته، الذي ظهر، باعتباره شكلاً أدبياً جديداً، كان يُعبر عن سياق جديد عاشته المجتمعات الأوروبيّة، وعبّرمن خلاله عن تحوّلاتها وأزماتها الجديدة . ويبدو ذلك واضحاً من الأسئلة الأساسيّة التي تظل قائمة في كلّ بحث يعنى بحداثة الرّواية والوعيّ بموقعها في الثقافة الجزائريّة الحديثة، من قبيل هل ما جاءت به الحداثة الغربيّة من مقولات و قيّم ثقافيّة تتلاءم وطبيعة الهوية الثفافيّة للمجتمع الجزائريّ؟ وهل الهوية الثقافيّة قابلة للتحوّل والتطوّر والتعايش مع الحداثة ؟ وبالتّالي ، كيف يُمكن التوفيق بين الحداثة والهوية والخصوصيّة الثقافيّة؟ .

والمثير في الصدّد، هو أنّ المفكرين والمثقفين، وخاصة الذين تحمّسوا للحداثة الغربيّة انساقوا وراء المفهوم الغربيّ للحداثة، ولم يستطيعوا إعطاء مفهوم مستقل وأصيل للحداثة انطلاقاً من واقع المجتمعات العربيّة وهويتها الثقافيّة، بمعنى أنّه لم يُحسم بعد في سؤال

الحداثة - كسؤال تاريخيّ معرفي وجمالي حيث مازال يمثّل تحديًا فكريًا ونقديًا وإبداعيًا للمثقف الجزائري والعربيّ بوجه عام، ومازال الالتباس يكتنف علاقته بالحداثة بالرّغم من مرور عدّة قرون على اتّصال العرب بالغرب عبر مختلف القنوات، ومأتى هذا الالتباس هو طبيعة الحداثة ذاتها ومستويات خصوصيّة التمثّل الجزائري/العربي لها والإفادة منها، قصد منحها نكهة جديدة وخصوصيّة محليّة نابعة من الثقافة والمكان واللّغة والتقاليدالثقافيّة المتراكمة في الفضاء الحضاري الجزائري.

وهو الأمر الذي جعل الجدل يدور بين النّقاد والدّارسين ويتّخذ دلالته من تعدّد المصطلحات الواصفة لاشتغال الحداثة وخاصة في السّرد الرّوائي الذي يهمني هنا، رغم جهود الرّوائيين الجزائريين في تفعيل الاستبصار الحداثي لزحزحة الواقع الاجتماعيّ المعاند للحداثة من خلال المواقف الحداثية التي تنطوي عليها أفكارهم ومواقفهم كذوات مثقفة تتطلّع إلى عوالم أخرى لحياتها بتحقيق الذّات والتحرّر، أو بالأحرى حالمة متّطلعة نحو عوالم أكثرحرية وجمال ترتبط بأفق الحداثة النصيّة للتّعبير بوضوح عن تأزم الواقع و تشظيه أو الثورة على القيّم التقليديّة الجامدة في المجتمع والدعوة لتجاوزها إلى قيّم التحرّر والعقلانيّة والوعيّ الحضاري،حيث بات بمقدور الرّوائيين الجزائريين التقاط أمارات الحداثة وتوظيفها في روايتهم كدليل على وعيهم المعرفيّ والفنيّ للإلمام بسرعة التحوّلات واستيعابها فنياً، بغض النّظرعن كفاءة المعالجات الفنيّة أواستيعاب البنى الدلاليّة مقارنة بما يستعرضونه من البنى الشكليّة، بمعنى أنّ الرّواية الجزائرية كان لزاماً عليها أنّ تتغيّر بقدر ما تُغير، وأن تدخل طور الحداثة في سياق حداثة اجتماعيّة عصيّة، وهي مُهمة تستدعي بالضرورة التقاط إيقاعات الحياة الجزائرية المتحوّلة وإدراك عمقها.

هكذا، ورغم زهد موضوع بحثي في مقولات خطاب الحداثة بين الكونيّة وخصوصيّة السياق الثقافي الجزائري، يبقى مصطلح الحداثة مربكًا، سواء عالجت به واقع المجتمع الجزائري أو ساءلت به مشهده الثقافي وفي عمقه السّرد الرّوائي، وكلّ ما يستطاع فعله في هذا الصدّد هو استمرار التّفكير في أسئلة الرّواية الجزائرية ومستويات تعميق الوعي بالكتابة السّردية وطرائق اشتغالها، بصفتها تطويراً لنمط سردي جديد، يواكب أسئلة الذات والمجتمع

والواقع المرجعي، فلربّما حتى وإن كانت حداثة الإبداع في الجزائر، وفي العالم العربيّ، حداثة " نصيّة/ أدبيّة " معزولة عن حداثة المجتمع، وغير مُؤثّرة في تكوينه الثقافي. فإنّها من جهة أخرى ترتبط بجنس أدبيّ يتأسّس على الانفتاح على المجتمع والقيّم والتاريخ، ولكي يتحقّق هذا الانفتاح المرن سيظل السّرد الرّوائي بحثًا مستمرًا عن الشّكل الأكثر تشخيصًا لانفتاحه على التحوّلات، بما يُشكل وازعًا فنياً للبحث عن أشكال جديدة من خلال توظيف تقنيات سرديّة حديثة تقوم على رؤية جديدة في التعامل مع الواقع وأحداثه.

ولهذه الدواعيّ تحرّكت هذه الأطروحة لفهم طبيعة التّغيرات العميقة داخل جسد النّص الرّوائي الجزائري بناء ودلالة، بالبحث عن آفاق اهتزاز القيّم وتفاقم الشّك وتنسيب المطلقات التي تراهن عليها الرّواية الجزائرية في علاقتها بموروثها الثقافي والسّردي المحليّ والعربيّ على السواء، ومن هنا تخيّرتُ سمّة " الاشتغال السّردي الحداثي" الذي تُمثل عصب موضوع الأطروحة، باعتبارها طريقاً لتطوير سرود الإنتاج الرّوائي الجزائري ، في إطار مساءلة ذاكرة نصيّة وتراكم سابق بدأ منذ بداية الوعيّ بالحالة الروائيّة في التربة الجزائرية وما تلاه من تحوّلات في نظام السّرد والرؤى المغايرة لمفهوم الكتابة ووظيفتها، بم في ذلك ارتفاع مستوى الأداء الفنيّ، الذي سعت بموجبه الإنتاجات الرّوائية إلى تجاوز السابق والسائد بدفع الكتابة لتمتّص رحيق كلّ الأشكال التعبيريّة والفنيّة المُنتجة للنّص لإثراء القيّم الجماليّة والعوالم التّخيليّية والدّلاليّة للسّرد الرّوائيّ وبقضاياه المتجدّدة دوماً، لكننّي في الوقت نفسه لم أتعسّف بإطلاق مفهوم الحداثة على هذه التحوّلات سواء ببعدها الشكليّ أو المضمونيّ، بقدر ما عمِلت على تخفيض الشحنة الحداثيّة التي مارسها الرّوائي الجزائري تحت أشكال عدّة ووفق مستويات مختلفة،لصالح الوعيّ بالواقع وبالجنس الرّوائي باعتباره معرفة أدبيّة تجدّدحياتها الأسلوبيّة والبنائيّة من أجل مرافقة التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة.

ولهذا مرّ البحث في فصله الثانيّ على قضايا نظريّة للبحث من خلال - وعي التلقيّ النقديّ - عن آليات دقيقة لفهم طبيعة تمثّل الحداثة في مسار تطوّر مشهد الرواية الجزائرية وتحوّلاتها البنائيّة في صيغ السّرد وتراكيبه وكيفيات التمثيل، واستحضار زمن تشكّلها وتكوّنها المرتبط بأنماط تفكير ووعي إيديولوجي تشّرب من حداثة الغرب الشرقيّ الاشتراكيّ

الماركسيّ، ما دامت الماركسيّة لا تتعارض مع التوجّه الحداثيّ، لذلك عمِلت على اقتراح تصوّرات للسّرد الحداثيّ تتماشي وخصوصيّة النّص السّردي الجزائري وسياقه الثقافي، مع حرصي على الخلفيّة السّردية والمعرفية للرّوائيين الجزائريين كون هذا النّص السّردي إفراز لسجال داخليّ قوي هزّ ذواتهم، فضلاً على أنّه شكلاً وخطاباً وأسلوباً فنياً شخّصوا من خلاله قضايا مصيرية ومُعضلات اجتماعيّة وفرديّة، كما اقترحوا مقاربات سياسيّة وتاريخيّة وفكريّة في وصل عميق مع الرّواية الحديثة. قبل أن يرسو البحث على البُعد الإجرائيّ باختيار اسم إبداعيّ وازن وهو المبدع واسيني الأعرج باعتباره أحد أعلام الرّوائيين الجزائريين، الذين تُمثل نصوصهم بالنّظر إلى البعد الفنيّ، مُجمل التنويعات والاتّجاهات الفنيّة في الرّواية الجزائرية، فضلاً على أنّ مسيرته تكاد تشكّل مسار التجربة الروائيّة الجزائرية بالنّظر إلى بعد المجايلة.

ولعلّ القضية الأكثر أهميّة، في هذا البحث، كانت التساؤل عن ما هو الحداثي في السّرد الرّوائي؟، وبدا لي أنّ هذا السؤال يرتبط بشأن **الكيفيّة التي يكتشف بها الرّوائي شكل الرّواية**، والذّات الرّوائية/المُبدعة هنا، تكون وحدها الخالقة لعوالمها باللّغة والصيغ والأشكال التي تريدها لخرق الأفق الجمالي السابق أو السائد، لذلك قادتني طبيعة البحث إلى تحديد تاريخيّة تشكّل مفهوم السّرد الحداثيّ ومقوماته، بهدف استكشاف السياق الثقافيّ الغربيّ التي تكوّنت فيه الرّواية والحداثة في آن، باعتبارهما أهم الدّعائم التي يحاورها الرّوائي الجزائريّ والعربيّ بوجه عام لتأطيروعيه بالجنس الرّوائي كما أفقه الحداثيّ، بغض النّظر عن الدعائم الأخرى كالتراث السّردي العربيّ كمُعين على التأصيل و تأسيس الخصوصية والتردّد في حوار صريح مع الآخر الغربيّ. وبدالي أنّه، من الصعب بمكان، الفصل بين الحداثة والرّواية في الثقافة الغربيّة، فالحداثة تجسّد تتويجًا طبيعيًا لصيرورة متشعبة المراحل تعاضدت الكثير من المؤشرات لتصبّرها منوالاً حضاريًا يستجيب لحاجة المجتمعات الغربيّة، التي عاشت أطوار الحداثة من موقع الفاعل المُؤثر، حتّم على الرّواية الغربيّة تغييرًا جذريًا في بنيتها- رؤيةً وشكلاً وصيغة - وجعلها بحثًا متواصلاً عن ذاتها تحت شعار المساءلة الدّائمة.

ويبدو أنّ الإبداع الرّوائي في المجتمع الأوروبيّ على درجة وثيقة من الارتباط بالحداثة، فالشّكل الرّوائي ينسجم مع نمط العلاقات الجديدة التي أفرزتها الحداثة في بنيات المجتمعات

الغربية، كما يختزن طاقة لتحديث الحياة، وكسب رهان التحرّر والانعتاق والتطوّر وتحريك سواكن القارئ بالجديد المبهر ومخاطبته وجدانياً. ممّا دّعم فكرة التماهي بين السّرد الرّوائيّ والحداثة في الثقافة الغربيّة، تمخضت عنها في البدء تكوّن حالة الوعي بجنس أدبيّ سردي جديد/ الرّواية لدى المبدع الغربيّ، الذي قطع مع الملحمة، ليجاري الحداثة كي تتماشى الرّواية مع الأوضاع المستجدة فكان لها مراحل تثوير بدأتها بمساءلة الواقعيّة، و نُزعات تفجير سياق الاستمرارية مع الماضي لتنشطر إلى أشكال مستحدثة، ومنذئذ صارت تدعى**"الرّواية الحداثيّة "** تلك الرّواية التي أنشأت قطيعة مع الماضي وجعلت من نفسها شكلاً متجدّداً.

وهنا برزت معادلة اصطلاحيّة تأخذ من المصطلحين: الرّواية والحداثة معًا، لأجل توطين فكرة العلاقة الجدليّة الوطيدة بينهما مثل " **الحداثة الرّوائية** " و " **الرّواية الجديدة** "، وهي وإن كانت تعني تجاوز جماليات السّرد الرّوائي التّقليدي، فهي ليست مفاهيم تُشير إلى أيّة رواية كُتبت وتُكتب في الحقب الزمنيّة الحديثة، كما أنّها لا تُشير إلى تلك الرّوايات الجديدة أو الصادرة حديثاً، بل تُشير المفردة إلى شيئ أكثر تحديدًا:الرّواية التي تُمارس التجريب في الوسائل التي تنافس في سباق الحداثة الغربيّة، والتماس مع مستوجباتها المعاندة للتقاليد، والمرتبطة في آن بالمستقبل، وتحاول تجريب شيء جديد في مواجهة الطغيان السّائد للحداثة لتشخيص فعاليات الحياة الحديثة وسبرت أغوارها فنيًا وجمالياً. كما يشير هذا المفهوم، أيضاً، إلى كلّ رواية تجنح إلى استخدام تقنيات جديدة، ونظريات روائيّة جديدة، ولغات جديدة، قصد التأسيس لوعيّ جمالي جديد ينحو إلى إدهاش القارئ. وهو خيار أدبي يُلزم الرّوائي أن يعيش حياة حديثة، ليس على المستوى الماديّ فحسب، بل على مستوى العلاقات والممارسات والتّشريعات والأفكار والمعتقدات، بما يعني أنّ سؤال حداثة الرّواية هو سؤال حداثة الحياة، ويمتد ليصبح سؤال كتابة وسؤال وعي بالمجتمع والكون. وذلك هو أهم شرط من شروط الحداثة الرّوائيّة التي تحتّم التصاق الرّواية بالحياة/المجتمع الحداثيّ.

وبهذا المعنى، تغدو هذه المتطلبات شبه مفقودة في حياة الإنسان الجزائريّ والعربيّ بوجه عام، رغم جهود و محاولات توطين الحداثة في الفضاء الثقافي الجزائريّ/ العربيّ، الذي عاش ويعيش الحداثة من موقع المنفعل المتأثّر من خلال ذوات روائيّة تحضر بوعيها الخاص لتمثّل

الموجة الحداثية باستخدام الرّواية كوسيط رمزي أو أداة وعي فردي ضد اللّحظة الحياتية والأدبيّة، وتمّ ذلك ضمن نسقين متفاعلين:أولهما نسق الحداثة كتصوّر معرفيّ الذي يتحدّد في السياق الغربيّ، وثانيهما إبداعيّ فنيّ يُمثله الجنس الرّوائي كونه شكل من أشكال وعي الواقع والذّات والحضور في العالم، وهو الأخر دخيل وجديد على الأدبيّة الجزائرية وثقافتها، لذلك تنازع في الإنجاز الرّوائي الجزائري مذهبان اثنان: واحد تمسّك بالأصالة وعدّها عنوان حداثة، وآخر نزع إلى التّجريب تطويراً له ومواكبة لنواميس تطوّر الأدب والفنّ والحياة حتّى قرّن بعض النقاد الحداثة بالتجريب ، أو الاختلاف أو القطيعة أو الانزياح والمفارقة.

ولأجل هذا أفردت فصلاً ثانياً، للنّظر في طبيعة الوعيّ الحداثي ورهاناته في النّص الرّوائيّ الجزائريّ، وبدا جلياً أن هذا النّص غيّر أوضاعه تدريجياً، كما غيّر بنياته السّردية. وخاصة على مستوى المتخيّل الذي عانى فنيّاً في مرحلة التأسيس، وطرح قلق المتغيّر والمختلف على مستوى الواقعيّ والاجتماعيّ، كمرجعية لهذا المتخيّل ذاته، وكلّ ذلك وجدته يرتبط بوعي إبداعيّ جديد للكتابة تستوعب القضايا المستحدثة وتتجاوز الأفكار المستهلكة، باظهار قدرة على استمرار العمليّة الإبداعيّة في مجرى المشروع السّردي الرّوائي الجزائري، بالنّظر إلى التحوّلات والتبدلات الحاصلة في الحياة الجزائرية، التي حتّمت تغيير الشّكل الرّوائي ولغة التّعبير عن الذّات والوجود، كما فرضت أن يكون لذلك التحوّل صفة الاستمرارية، بمعنى مخالفة النصوص التي يُنظر إليها كروايات معيارية/مرجعيّة، ليس على مستوى البناء الشكليّ فحسب، بل على مستوى الموضوعات و البنى الدلاليّة، دون أن يقتصر الصراع الفنيّ ضد الأشكال التّقليدية المُثقلة بالهم الإيديولوجي، بل تجاوز ذلك إلى المغايرة لتجديد الأدوات السّردية التي تساير التحوّلات البنيوية العميقة في المجتمع الجزائري، حيث انصهرت مادة الرّواية في معمل روائيّ حداثي النزعة حرّكه الوعي الفردي بمواجهة الأفكار والأساليب المستهلكة، لتصبح تبعًا لذلك الكتابة الرّوائيّة بحثًا مستمرًا عن الشّكل الأكثر تشخيصًا لانفتاحها على التّبدلات والتحولات، والنّظر إلى الحداثة كمُحرك ومُسبب معرفيّ وجماليّ، لكأنّ الرّواية الجزائرية لا تعيش قطيعة مع أنظمتها السردية، بل إنّ الوعي الحداثي المعرفي يشتغل بجديد نظامها، فتتغيّر الرّؤية إلى أنظمتها السابقة أو المألوفة.

والحقّ، فإنّ الرّغبة التي ملكت المبدعين الجزائريين في تغيير قيّم الكتابة الرّوائية وسنن بناء النّص السّردي، لا يُمكن تجاوزها، أو نكرانها عند القراءة. فطرق تمثّل الحداثة اختلفت من مبدع لآخر، كما اختلفت من ناقد إلى آخر، ممّا يدعم فكرة كونها لا تُشكل تياراً أو مدرسة أدبيّة خاصة يندرج الكتّاب تحت لوائها. وقد تبيّن لي أنّ كلّ محاولة لتحديد مفهوم الحداثة واشتغالها السّردي تعني نهايتها ونهاية الإبداع، لذا فنقطة قوتها هي أنّها تتّسع لأكثر من تعريف وصياغة، ولا تنضبط في تحديد يُغطي مساحة الإجماع بين الباحثين حتى في بنية الفكر الغربيّ الذي تبلورت فيه، وهو ما أفرز شدّة اللّبس والغموض في دائرة الثقافة الجزائرية/العربيّة، لذا فإن كان من المُمكن الحديث عن تقويض أسس الكتابة التقليديّة وفتح آفاق جديد أمام الإنتاج الرّوائي الجزائري، فإنّه لا يُمكن الحديث عن تذويت الحداثة في الرّواية الجزائريّة والعربيّة بشكل عام على شاكلة الرّواية الغربيّة، وإن كانت آلياتها وتقنياتها وأطروحاتها تشتغلّ للتواصل مع الواقع الاجتماعيّ على نحو حداثي بنزوع تجريبي متباين نتيجة اختلاف المنطلق والحافز.

وقد وقفت من خلال التّحليل الذي أنجزته على الصعوبة المنهجيّة لتحديد وفهم الاشتغال الحداثي في النّص الرّوائي الجزائري، وإن كان من المُمكن النّظر إليه لاكأداة للتصنيف بين جيل وآخر خارج ما يقوله النّص، فبقدر ما هو اشتغال نصّي مُولّد لخصائص الرّواية الجزائرية - على مستوى الشّكل وطرق السّرد وبنية المكان، وتعدّد الأصوات والانفتاح على الأجناس والفنون، ضمن منطق التجاوز والمغايرة –فهو في نفس الوقت راصد لتحوّلاتها النوعيّة سواء على مستوى الاشتغال على إستراتيجيّة الأشكال أو على مستوى بنية المحكي بمواكبة المجتمعيّ وتحولاته، وقد يطول حتى أشكال الرّؤية للعالم التي تثوى في خلفية أنماط المدارس الرّوائيّة كالمدرسة الواقعيّة بأنماطها المختلفة.

لهذا انشغل البحث باستقراء المشهد الرّوائي الجزائري لرصد الرهانات التحديثيّة للسّرد الرّوائي في بحثه عن بنى روائيّة جديدة تنشد الخصوصيّة، قصد فهم كيفية وعي وتمثّل الرّوائي الجزائري للحداثة وآليات اشتغالها النصيّ، في ضوء حسّ القراءة وإدراك التّلقي لنماذج روائيّة جزائرية، متخذًا من اصطلاح" الاشتغال السّردي الحداثي"معينًا له، باعتباره

اصطلاح استدلاليّ يتّم فيه نقض التنميط والتقليد وبناء رؤى فنيّة مغامرة ومغايرة، هي بمثابة إستراتيجية كتابية بها دشّن الرّوائيّ الجزائري أنساقًا بديلة عن تلك التي تواضعت عليها الواقعيّة وجمالية المقاومة والنّضال الإيديولوجيّ، كما يقع على منطقة التخوم الواصلة/الفاعلة بين الرّواية والحداثة كتعامل جماليّ يحاور بشكل ضمني معرفيّ- ثقافيّ لما يستثمره الرّوائي من أشكال وتقنيات داخل إطار الجنس الرّوائي،أي مع عناصر المحكي (الموضوع ، والفضاء، والشخصيات، واللّغة)، وتقنياته(وضعية السارد والوصف والسرد). متحرّر من قواعد الكتابة الكلاسيكيّة وجمالياتها، ومن أيّة قواعد متّفق عليها اكتسبت قوة وجودها بالتّقادم، لإعادة تشكيلها وفق معطيات ملائمة للمعرفة الأدبيّة ولروح العصر وتحولات البنى الاجتماعية في إطار بحث الرّواية الجزائرية عن أصالتها السّردية، والتفتح على آفاق تطوّرها في آن.

والجدير بالذكر أنّ السّمة الجوهرية للاشتغال الحداثيّ، هو استناده على وعي نظري حداثي تبلوّرت أسسه وفرضياته في الغرب وخاصة في فرنسا مع حركة النّقدالجديد التي طفت إلى السطح مع بداية الثمانينيات في الجزائر، ممّا حفّز الرّوائيين الجزائريين على التناول الإبداعيّ الحر والمتحلّل من القيود واليقين الإيديولوجي لأجل تأسيس وعياً جمالياً يخترق النمطيّة والمعياريّة على مستوى كيفية التمثيل، والوظائف، والتحوّلات البنائيّة في صيغ السّرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيراً كيفيّة تلقّيه. وهنا يُمكن النّظر إلى"الاشتغال السردي الحداثي " على أنّه مصطلحاً ما بعد نصيّ، أي يمثّل النّص الرّوائي في حالة الامتلاء الجماليّ والتشبع الفنيّ، وهي حالة تبقى غائرة في فضاء القراءة والتلقيّ النّقدي قصد الوعي بها، وفي الوقت ذاته له أحكامه الضابطة في تحديد طبيعة النّص ومقدار حداثته، والتي تبقى رهن بمساهمة نسيج الرّوائيّة - رؤيةً وشكلاً وصيغةً وتيمةً - للنّص الجزائري في تصوّر الحداثة وبلورة مفاهيم تختّص بسماته وشرطه التاريخيّ.

إنّه رغبة جمالية ذاتيّة في التّخطي والاستمرار، وتختلف من نص لآخر، كما من مبدع لآخر في فهمها وتجسيدها. بحكم أنّ كلّ روائي جزائري يكتب على هواه، وبتأثير حساسيته الإبداعيّة، وبوعيه للجنس الرّوائي، وبوعيه للواقع. ناهيك على أنّ الرّواية الجزائرية باعتبارها حلقة ضمن سلسلة الرّواية عموماً، هي ديناميّة متواصلة لا تنحصر في جمالية قارة ومحدّدة

بشكل نهائيّ، لكأنّها تنطبق على أفق الحداثة ذاته على الأقل على مستوى التحوّل والمغايرة والبحث وكلّ ما يُسهم في إنتاج حساسيّة التصوير والتمثّل والإبداع.

ولعلّ دفع البحث لاستحضار تجربة معيّنة، من خلال نموذج واسيني الأعرج،جنبنيّ التشتّت والتوزّع بين تجارب سردية مختلفة،لتلمّس مدى احتضان وتمثّل هذه التجربة للوّعي الحداثي، وكيفية تصوّرها للكتابة السّردية في علاقتها بنبع الواقع المرجعيّ والسياق المحليّ/العربيّ، فالتمست في هذه التجربة ارتباطًا بالهوية، فضلاً على أنّها إحدى أهم التجارب المؤسسة لمداخل تمييز تيارات الاشتغال الحداثي في الرّواية الجزائرية والعربيّة، نظراً لارتباطها بمسيرة هامة من المشروع الرّوائي في الجزائر، وشيّدت متخيلاً روائياً لمخاطبة الواقع بكلّ أبعاده السياسيّة والاجتماعية والبحث عن سبل تغييره، ويظهر ذلك من خلال ما قدّمه الأعرج للمكتبة العربيّة والعالميّة من أعمال روائيّة تتمايز في طرق كتابتها.

لهذا عمِلتُ على بناء معرفة بعالم واسيني الأعرج الرّوائي وطرائق الاشتغال الحداثي في نصوصه السردية، استنادًا على حس التّلقي لعوالمه الرّوائية بالتركيز على قيّم نقديّة كان مدار اشتغالها رسم وتشخيص النزوع الحداثي، أو التي اتخّذت الحداثة والتجريب عناوين ملازمة لقراءة نصوصه، ففتحت حواراً بين الحداثة والتّلقي على مستوى تجربة واسيني الأعرج، سيرًا على هدى مقولة "الحوار النّقدي" التي ارتضيتها وسيلة لبلوغ الهدف المنشود، بما يخدم إستراتيجية الأطروحة وآفاقها. وتبيّن لي أنّ الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج تنفرد بكونها قدمت نصوصاً تنزاح، وباستمرار، عن الأشكال السّردية المألوفة، أنتجت مرجعيّة ثقافيّة ارتبط وجودها بالتراث الفكريّ والفني للرّواية، وقدمت رؤى فنيّة متعدّدة برهنت بأنّ الاختيار الفنيّ والجمالي هو الطريق الأمثل للوصول إلى ملامح حداثيّة في البناء والتّشكيل وبنية المحكي لملامسة تيمات لاستضمار أسئلته الجديدة بمدالجسور بين الأجناس والفنون والخطابات والنصوص، مستفيدًا من المزايا التي تتحلى بها الرّواية من مرونة وانفتاح، ممّا ساعده على تحرير طاقة اللّغة بتحويلها من وسيلة للتبليغ المباشر، إلى موضوع للإبداع الفنيّ والجماليّ وصانعة للسّرد الرّوائي لا وسيلة لنقله، وهكذا أصبحت التجربة اللّغوية أهم عنصر من عناصر اشتغال الحداثة الأدبيّة بالجزائر.

ولتعميق الفهم بآفاق المغامرة التي ترتادها تجربة الأعرج السّردية لبناء حداثة روائيّة تُعيد ترتيب وضعه المعرفي والفنيّ، وتنافس الأجيال السّائدة مشرقًا لأجل ضخ دماء جديدة تضاف إلى مسيرة الرّواية الجزائرية، وقصد تعميق تأمّل مصطلح الاشتغال الحداثي في شرطه الإجرائي، آثرت الوقوف عند بعض آليات وصيغ إنتاج السّرد الرّوائي الباحث في تجاويف الحداثة، التي عمِلت على قلب النموذج السّردي التقليديّ، للنّظر في مستويات الانجاز النّصي لروايتي: " حارسة الظلال " و" شرفات بحر الشمال" بجعلهما معياراً للاشتغال النّقدي، قصد مُعاينة بؤر تمثّلات الحداثة واشتغالها النّصيّ، لأختبر المقاصد الفنيّة وطرق التّشكيل والآليات السّردية الثريّة التي اعتمدها الأعرج لإرساء بنيات حكائيّة تتواءم وقواعد الإحالةعلى الواقع المرجعي والثقافة المحليّة، ومدى قدرة هذين النّصين في احتواء مزيا حداثيّة تتجاوز الماضي الرّوائيّ بجهود تخطو نحو التحديث لتغادر النّظر السّردي باستمرار، كنوع من الاستباق التّجديدي في عالم السّرد الجزائري/ العربيّ المعاصر.

وانتهيت إلى أنّ الأعرج اكتوى بسؤال الحداثة واشتغل على قضايا مجتمعيّة وحضاريّة مصيريّة، وأبدع لغة جريئة متعدّدة المستويات، رغبة منه للانتصار لقضايا الإنسان والحرية دون مجاملة أو مساندة للسّلطة بمختلف تجلياتها، واستطاع بذلك أن يحقّق لنصوصه السّردية مراقٍ جمالية وتداوليّة، تستدعي قراءة جديدة ومتجدّدة، فراح المتلقيّ يتعقّبها تحليلاً، وكشفاً، وتأويلاً من خلال الالتفات النّقدي إلى جملة من القيّم المُبدعة البعيدة عن اليقينيات الزّائفة نتيجة الإزاحة اللّغوية والثقافيّة التي مارسها الأعرج على نصوصه لتحويل فعل القراءة إلى تواصل يسمح بتداخل القارئ لتشكيل المنظور الجماليّ، وهو مسعى اشتغالي حداثي يهدف إلى تفعيل دور القارئ وتحريره من وضعية التّلقي السلبي لتورّطه في الفعل الإبداعيّ من خلال المشاركة في إنتاج الدّلالة، والبحث عن أسرار الكتابة ضمن مشروع رصين بالوعي التّقني والجماليّ، الذي يحمل قضايا فكريّة وحضارية تمتح من نبع الواقع والذّات والتّاريخ و خصوصيّة الثقافة الجزائرية/ العربية والبُعد الإنسانيّ.

ومن خلال ما تمّ التفصيل فيه، توصلت المقاربة إلى النتائج والآراء التّالية أوجزها في الآتي:

- إنّ الحداثة وإن كانت من ناحية، مقومًا للإبداع الرّوائيّ لاحتفائها بالشّكل والجمال، فهي من ناحية أخرى ترتقي به إلى درجة أسمى من الواقع والمذاهب الفنيّة والمقاييس النّقديّة، لذلك ترجمت الرّغبة في تأكيد الذّات الإبداعيّة، وجسّدت النزعة التحرّرية الكامنة في وجدان الإنسان الحديث، والمُحصلة تجسّدت في **تبلوّر جنس أدبيّ روائي تتبلوّر عبره الحداثة بما يقترحه وليس باعتبار ما قبله**. وبالتّالي، يتجلى النّص الرّوائي الحداثي فعلاً خلاقًا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، بما يعني أنّ تناول " السّرد الحداثي " كفكرة تأخذ مصداقيتها العلميّة والمعرفيّة من خلال إنتاجها عبر النصوص الرّوائية وليس الجري وراء تطبيقها، لأنّها – أصلاً- ليست ناجزة أو معطاة قبليّة، أي غير محدّدة نظريًا خارج التّجربة النصيًة، وهو الأمر الذي جعل السّرد الحداثيّ يرتبط بالكيفيّة التي يكتشف بها الرّوائي **شكل الرّواية**، وكلّ نص روائيّ يطمح في الحصول على هوية حداثيّة، يحاول بالضرورة هدم الواقع وإعادة تشكيله على نحو ما، قصد تجلية العالم ورؤياته داخل التشكّل البنائيّ للنّص الرّوائيّ.

- الحداثة في المشهد الرّوائي الجزائري كمفهوم وممارسة تعاني كثيراًمن الإشكالات والتّعقيدات، ممّا يفسّر النزاع حول معنى الحداثة وطرق إدراكها، لذا بدا واضحاً احتراس الحقل النّقدي وخاصة الأكاديميّ في التعامل مع مفهوم الحداثة في الرّواية، بما يبرّر من ناحية أخرى رحابة المفهوم ومفارقاته والالتباس الذي تُشيعه المصطلحات المستعملة في هذا السياق (التجديد،التجريب،المعاصرة،التطوير،الحساسية الجديدة، المغايرة، الانزياح، التجاوز، الاختلاف، المفارقة والانقلاب، القطيعة). وأيّا كان الاختلاف حول قضية الحداثة الشائكة والمركّبة، والتي لا تخلو من مزالق، فإنّه من ناحية أخرى يبدو مسعى فكري - ثقافي ومعرفي للحثّ على مواصلة النّقاش لا لحسمه وإيقافه، مادامت هذه مفاهيم وكأنّها تجتمع في بؤرة تدور حول فكرة ضرورة امتلاك حسّ الابتكار والإبداع والقطيعة المستمرة اتّجاه مكاسب التراث والتّقليد، وبث الحيوية في الفنّ الرّوائيّ لتطويره ، وبالتالي، خلق عوالم نصيّة باللّغة والتّخييل والصيغ والأشكال التي تريدها الذّات المبدعة في حقول الإبداع والسؤال، بطموحات ورهانات تكرّس إنتاج المختلف عن النمطيّة والمعيارية.

- أطلّ الوعي الحداثي على المشهد الرّوائي الجزائري مسنودًا بوعي نظريّ - معرفيّ وجماليّ، نتيجة المثاقفة والتأثّر بالتطوّرات الحاصلة في الحقول الفكريّة والأدبيّة، قد تنتمي إلى الحقل الرّوائي الأوروبيّ أو الأمريكيّ اللاتينيّ،أوالتراث السّردي العربيّ، تمخضت عنه تحوّلات في نظام الكتابة الرّوائية وشكلها وترتيب عوالمها التخييلية، وارتبط هذا الوعيّ الحداثيّ بنبذ رتابة الواقعيّة الاشتراكيّة والكتابة دون الاستناد على السلطة، وحرّكته دوافع جماليّة ورؤى فنيّة تنفلت من التقاليد الشائعة في الكتابة الرّوائيّة لاستيعاب القضايا المستحدثة بدفع الفعل السّردي الإبداعيّ ليجد الشّكل الأمثل للتّعبير عن موقع الكاتب وعالمه ورؤيته للبحث عن بدائل لما هو سائد. وهذالا يعني أنّ كلّ سرد روائي كتب في الفترة المعاصرة، أو وظّف تقنيات سرديّة غربيّة أو تراثية، جدير بحمل شارات الحداثة، لذلك يُمكن اعتبار الاشتغال الحداثي آلية إجرائيّة توجد مظاهرها في بعض النصوص دون أخرى. ممّا يسمح لهذه الآلية بتشكيل بنى سردية يطرح من خلالها الرّوائي رؤيته للواقع بدرجة عالية من المهارة الفنيّة الهادفة، تنطوي على قيّم تعبيريّة جديدة ومُدهشة يخترق بها المألوف. وبالتالي، ليس كلّ ما يكتبه الرّوائيون في الوقت الرّاهن يُمكن وضعه في حيز" الاشتغال الحداثي" ولكن تجليات هذا الاشتغال توجد في نص ما، ولا توجد في آخر.

- ما أمكن استنتاجه، باعتماد فكرة الخصوصيّة السياقيّة للنّص السّردي الجزائري، أنّ الاشتغال على آليات الحداثة تُوظف من بعض الرّوائيين الجزائريين كواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وبشيرمفتي وغيرهم، للتّعبير عن حدّة الغضب على الواقع والتاريخ الجزائريّ، ونقمة الكتّاب على مؤسّساته المختلفة ونقدها، ومن ثمّ، فهذه الآليات الحداثية تغدو لتكون وسيلة ناجعة لتثوير القارئ على واقعه وحمله على مراجعة الواقع والتاريخ والذّات بحماس أشدّ وعزيمة أقوى. إنّها تشوّه الواقع وتضخم عاهاته الخلقيّة والقيميّة الموهوبة والمكتسبة، حتى يستقبحها القارئ ويستهجنها، وفي هذه الحالة يكون الطريق إلى الفعل أقوى. والأمر لا يخلو من مفارقة، فالكاتب الجزائريّ والعربيّ عمومًا يستوعب ما يستجدّ في الغرب من آليات الحداثة ومقولاتها، يتمثّلها ويستغلها لمعاينة واقعه على غير ما تهدف إليه هذه الآليات و الأفكار في مواطنها الأصليّة. وهنا تلتقي تجربة الأعرج بمختلف نصوصها مع غيرها من الإبداع الرّوائيّ

الجزائري وربّما العربيّ عموماً من حيث المقاصد والبناء الفنيّ، ومن حيث المستوى اللّغوي والتّقنيات السّردية الجديدة، غايتها الارتقاء بسرد روائيّ كثيراً ما سبقته الآداب الأخرى في التّعريف بشواغل الإنسان وإرْهاصاته، فتعانق بذلك الرّواية الحداثة، رغم حيرة سؤالها.

- الاشتغال الحداثي ليس نوعاً من التّجريب الهش المُندرج في مزالق القطيعة مع الصيرورة الرّوائيّة، بل هو نوع من التجدّد المطرد المندرج في ماهية الرّواية، باعتبارها تحوّلات معرفيّة، وانتقال مستمر قصد التخلّص من النمطيّة والتكرار وخلق تغيير عميق في أساليب كتابة الرّواية وآليات التّلقي، وتجلّى كأبرز وسيلة لتجاوز سلطة كلّ البنى التي راهنت عليها الحداثة الماركسيّة الاشتراكيّة بشكلها الواقعيّ، التي أُعجب بها السياسي و أُرغم عليها الثقافي - وفي عمقه الأدبيّ الرّوائي في المراحل السابقة، بتبنيّ أساليب و رؤى مغايرة للذّات والمجتمع والتاريخ،الشيئ الذي كرّس انزياحًا وانتهاكًا على المستوى الشّكلي للكتابة ولطرائق اشتغالها. كما أنّ هذا الاشتغال ليس تقنيّة وإجراءات أسلوبيّة بقدر ما هو خيارات إبداعيّة واعيّة تعبّر عن موقف أو رؤى أو تصوّرات فلسفيّة وجوديّة وجماليّة وتاريخيّة تحكم العملية الإبداعيّة، وينطلق من حاجة ماسة إلى التّغيير والتجاوز كونه مغامرة دائمة تُحرّك الكتابة السّردية وتحرّرها من قواعد الشّكل وبنية المحكي بحثاً عن عوالم حكائيّة متميّزة تتماشى وديناميّة التصوّرات الخطابيّة التي تُنشد الابتكار والتّجديد في كلّ رواية على حدة، إنّه رغبة جماليّة ذاتيّة في التّخطي والاستمرار، ويختلف من مبدع إلى آخر في فهمه وتجسيده.

- تفرّد الأعرج في تقويض الهيكل السّردي التّقليديّ، مقارنة بكتّاب جيله بمّن سبقه من الرّوائيين، فهذا المُبدع لم يصغ خطابه الحكائيّ ضمن توجّه فنيّ تقليدي، بل بدا عارفاً بتقنيات الرّواية الحداثية، حيث الإلمام بتاريخيّة الرّواية في العالمين:الغربيّ والعربيّ، وإلى حصيلة النّظر النّقدي والفكريّ، والقدرة على التوّسع والتوسيع التّخييليّ، ممّا مكنّه من أن يكتب الجديد المبهر بمقومات حداثية، حيث تبدت فكرة الاشتغال الحداثيّ في ميدان العبور بين الأجناس والفنون والمستويات والنصوص في مشروعه الرّوائي، وأضحت البنيّة النصيّة تفكّك ويعاد تركيب هيأة عناصرها، وأيضاً، بطرح مفاهيم وصيغ للحداثة الرّوائية تتعلّق بجدوى الكتابة وموقفها من خلال استحضار التاريخ/الذاكرة والتجربة الشخصيّة وفيها يختلط المحليّ

بالخصوصي بالعالميّ، ليصبح المنتج إنسانيًا خصباً يسير في نفس درجة الرّؤية التي تتحكّم في تصوّره الإبداعيّ، وأسئلته القلقة الخاصة التي يسعى إلى صياغتها فنيًا، استجابة لسياقه الثقافي رؤيته للعالم، مع المراهنة على جعل القارئ طرفًا في المتعة الرّوائيّة، التي غدت كالحياة المستمرة في الجودة الأدبيّة والفكريّة لهذا المبدع.

- استطاع الأعرج أن يتمثّل الواقع من خلال تمثّلات الرُؤى السّاردة والشخصيات بنزوعاتها الذّاتية ورؤاها الخاصة، وأنماط وعيها بالعالم بتشغيل إجراءات أسلوبيّة وتقنيّة وآليات لغوية ترسم أحداث الواقع وتُعيد بنائها من داخل تموجات النّص وطبقاته التّخييليّة، استنادًا على وعيّ الشعرية الحداثيّة في بعدها النّظري، ولعلّ أهم ماتفرّد فيه الأعرج هو تطوير رؤيته الفنيّة بالنزوع المتواصل نحو السبق الفنيّ، بسعيه المُبكر إلى تأصيل السّرد العربيّ دون التّفريط في التّقنيات الغربيّة بتطويعها وفق خصوصيات المحليّة بمهارة فنيّة شديدة التميّز قوامها البحث والتثاقف، فضلاً عن رؤيته الحداثية في التعامل الواقع بفتحه لصراع بين الوظيفةالمرجعيّة والوظيفة الأدبيّة/الشعرية للكتابة، وهو صراع، أو بالأحرى حوار فتح الأفق التّخييليّ أمام التراث/التاريخ وفق قراءات جديدة للحاضر، أو بحوار الأدب العالميّ من خلال البُعد الإنتاجي للتناص، كإستراتيجية لأجل ابتداع أشكال روائيّة ولتكثيف دلالات المضامين، حيث تخترق الكتابة انغلاقها حول الوهم المرجعيّ ذي البُعد الأحادي(التاريخ، الواقع، الذّات، المجتمع) .

- يرتبط اسم واسيني الأعرج بتيار الحداثة الرّوائية،والفتوحات الجمالية والإضافة النوعيّة كإنتاج متجدّد للقيّم المضافة، بتثوير بنيّة اللّغة، وتوسيع دلالة الواقع انطلاقًا من قدرات معرفيّة وتخييليّة مُنتجة، بالاستناد على شعرية منفتحة تستثمر صيغ وأدوات فنيّة متنوعة تشتغل على العلاقة بين الرّواية وأجناس أدبيّة وفنيّة مثل الموسيقى والرقص والتشكيل والسينما،إذ تنفتح نصوصه على آفاق أرحب لفهم الواقع المرجعيّ بتناقضاته من جهة، ولإدراك الذّات من جهة أخرى، وكأنّ القضية التي تؤرق الأعرج في كتابة الرّواية هي فنيّة الشّكل للتّعبيرعن تأزم الواقع عبر نزوع انتقادي ينطلق من واقع جزائريّ/ عربيّ بخصوصيته وقضاياه، ويجسّده تراكم معرفي وإبداعيّ يعضده سارد/ سردة يشتغلون بثقافة متنوّعة المراجع لينحتوا

روايات يحمّل فيها الأعرج – على مستوى الأحداث- خطابات متنوّعة تثوي الاجتماعي والسياسي لها علاقة بالواقع المرجعيّ إضافة إلى البُعد الذّاتي والوجودي.

- تطغى خصيصة" التعالي النصيّ" Transtextualité بلغة جنيت، على إستراتيجيّة الكتابة واشتغالها، فالأعرج مُولع بهذا الاشتغال مستّغلاً انفتاح جنس الرّواية لأجل اقتراح طرق مختلفة في صوغ التّخييل وبناء السّردلمواكبة التحوّلات وطبيعة الصراعات الإيديولوجية السياسية المُهيمنة، فلم ينظر إلى الحداثة اتّجاهاً نظرياً، واعتبرها مُمارسة نابعة من حسّ فكريّ وجماليّ قادرة على خلق مُتلقيها المتفاعل معها باستمرار، ففي نص" حارسة الظلال" تبيّن لي حضورًا خاصاً لفضاء العتبات الذي يُحيل على أجناس من الكتابة والمرجعيات المختلفة، وبدا لي أنّ هذا النّص بُني أساساً على تناص يستدعي النصوص و الأجناس والفنون (الأسطورة،الرحلة،المقال الصحفيّ،السيرة،الأغنية الشعبية،النّحت والرسم..)، ولم يكن حشرها مجرد إقحام زائد، بل بُني على أساس وعي بوظيفة النّظام النسقيّ لمكونات المحكي الرّوائي الذي يتواصل مع الواقع، ممّا أضفى على الكتابة بعداً لعبياً يُتيح الانفتاح على السّخرية والباروديا، لتفعيل المسارات السّردية وتغذية البُنى الروائيّة لتعريةالواقع والمسخ الذي طال المعالم الثقافيّة والحضاريّة. فالنّص سيرة تخييليّة لمدينة الجزائر أتاحت للأعرج تأمل الحدث الواقعيّ/المحنة نقدًا ومحاكمةً وتفكيكاً، بلعبة سردية حداثية تتأسس على الإيهام بالموجود، استناداً على خطاب الرّؤية وتوسيع المتخيّل في نوع من الشراكة السّردية بين الواقعيّ والتّخييليّ .

- إنّ الانفتاح النّقدي والمعرفي على تجربة واسيني الأعرج الرّوائية في كلّ مستوياتها، هو انفتاح على حساسية فنيّة وإبداعيّة، استطاعت تحقيق خصوصيتها، فبقدر ما استجابت لواقعها الذي أنبتها، بقدر ما عبّرت عن قيمة الجنس الرّوائي الجزائري وخصوصيته، فضلاً، عن منطق التحوّل والإدهاش الذي أكسبها شرطًا خاصًا في تجدّد الرّؤية لتصب في مفهوم " الإبداعيّة Créativité، لذا بُنيّ سؤال الحداثة في "شرفات بحر الشمال" على الترويج لفكر نقديّ تحرريّ، وبتمريرخطاباً بديلاً للثقافة والممارسات الإنسانيّة، بالرّهان على أفق الرّحلة، ووضع الهوية الذّاتيّة والجماعيّة في ميزان المقارنة لإثارة مسائل حضاريّة وثقافيّة، فضلاً، على أنّها اتّخذت منطق التّعبير عن الموقف والرّأي ومخاطبة القارئ وجدنياً، بالاشتغال على الخطاب

الذّاتي المشدود إلى "الأنا" والذاكرة، والمُترجم لغواية الحبّ والفنّ والحياة،لرفع وتيرة التواصل الفنيّ من خلال اخترق السّرد لطرائق الفنّ التشكيلي وعوالمه، فضلاً عن تفعيل دور اللّغة بما مثلته من قوة في تشكيل هذا النّص، بخرقها لغة السّرد المباشرة بشذرات التّعبير الشعري لترقى إلى حالة من الكثافة اللّغوية التي تحاول أن تجعل من اللّغة قبضاً شعريًا على العالم.

بما يُبرهن على تحوّل في الوعيّ الفنيّ الحداثيّ بماهية الكتابة وبإستراتيجيتها الشكليّة لأجل اجتراح شعرية المختلف لتظل الرّواية مع الأعرج عنواناً حقيقيًا لسؤال الحداثة بعدما أخذ هذا المبدع أفق مشروعه الرّوائي مأخذ البحث والقُدرة في الحكيّ والحفرفي كلّ الاتّجاهات مادامت الرّواية عنده هي الحياة، والحداثة في سروده باتت تشكّل أفقاً مُمكنا، كنتيجة تفرضها المرحلة الفكرية والنقديّة والجمالية الرّاهنة. وإلى ذلك كلّه تبقى تجربة واسيني الأعرج الرّوائية إسهام متميّز و علامة بارزة في مشروع السّرد الرّوائي الجزائري، فهي عالم روائي زاخر، أشبه بالبحر المتلاطم، شواطئه معلومة، ولكن أمواجه تحمل جديداً، في كلّ مدّ لها يواكب، ضمن مفهوم الواقعيّة الجديدة، أسئلة الذّات والواقع المرجعيّ .

وفي الأخير،لا أدّعي أنّي قد وفيت هذا البحث حقّه في بلورة فرضياته واستقراء خلفياتها، كما لا أدّعي تقديم إجابات كافية حول أسئلة السّردالحداثي وآليات اشتغاله في الرّواية الجزائرية بسبب غناها وتنوّعها وتعدّد الجوانب التي يُمكن أن تُثيرها، فالبحث في هذا المجال يستدعي مزيداً من التّأمل ومقاربات نقديّة أكثر عمقاً، لأنّ ما استطعت أن أحقّقه، هو التّفكير في أسئلة الحداثة في النّص الرّوائي الجزائري قصد تأسيس خلفيّة نظريّة للتّصدي لأحوال الوعي الحداثي في الحقل الثقافي الجزائريّ وفي عمقه السّرد الرّوائي، بما في ذلك مقاربة بعض القضايا والمواضيع التي لها حضور بارز في عوالم تجربة واسيني الأعرج السردية ألتمس فيها احتضانها لتمثّلات الحداثة، وأرجو أن أكون قدّمت إضافة تسهم في فتح آفاق البحث في قضايا الحداثة واتّصالها بالسّرد الرّوائي الجزائري، كما أرجو من الله أن يهب هذا العمل القبول والرضا.

قائمة المصادر والمراجع

1.- المصادر

1. واسيني الأعرج: نوار اللّوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحدثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
2. واسيني الأعرج : ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، ط1، 1985.
3. واسيني الأعرج: ضمير الغائب، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.
4. واسيني الأعرج:سيدة المقام/مرثيات اليوم الحزين، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1995
5. واسيني الأعرج : البيت الأندلسي، منشورات الجمل ، بيروت ، لبنان، ط1، 2010.
6. واسيني الأعرج: أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط1، 2010.
7. واسيني الأعرج:حارسة الظلال ،منشورات الفضاء الحر،الجزائر،ط2، 2001.
8. واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 2001.
9. واسيني الأعرج : 2084، حكاية العربيّ الأخير، دارموفم للنشر، الجزائر ، 2015.
10. واسيني الأعرج : مي ، ليالي إزيس كوبيا، دار موفم للنشر ، الجزائر، 2017.

2.- المعاجم والقواميس والموسوعات:

2.- 1: باللّغة العربيّة

1. ابن منظور:لسان العرب، دار الفكر مكتبة الحياة، بيروت، المجلد 21 – 22 – 23، ج3، دط، دت.
2. إسماعيل الجوهري:تاج اللّغة وصحاح العربيّة، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ج1، ط5، 2009.
3. جبور عبد النور:المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط2، 1982.
4. شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، دط، 1994.
5. شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.
6. محمّد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمّد علي، تونس،ط1، 2010.
7. ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبيّ،المركز الثقافي العربيّ، الدارالبيضاء،ط2، 2000.
8. موسوعة السّرد العربيّ (مجلّدان)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2،2005.
9. موسوعة المصطلح النّقدي، مج 3، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت ،ط1، 1983.

2.- 2: باللّغة الأجنبيّة

1. Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage. Éd de seuil.paris.1972 -
2. le Grand atlas des littératures Encyclopédia Universalis .paris.1990 -
3. Encyclopedie Universalis.compus tome 15.paris.1995

3. المراجع بالعربيّة:

1. أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النسيان "، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.
2. أحمدالعاقد، وآخرون:الرّوايةالمغربية،أسئلةالحداثة،منشورات مختبر السّرديات،كليةالآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
3. أحمد المديني: الكتابة السّردية في الأدب المغربيّ الحديث، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2000.
4. أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربيّ المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
5. أحمد المديني:تحوّلات النوع في الرواية العربية/بين مغرب ومشرق، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
6. أحمد مرشد:الحداثة السّردية في روايات إبراهيم نصر الله،الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.
7. أحمدمرشد:تنويعات سردية في الرّواية العربيّة،منشورات الهيئةالعامةللكتاب، دمشق،ط1، 2019.
8. أحمد اليابوري: دينامية النّص الرّوائي، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993.
9. أنور نصرالدين هدام:المصالحة الوطنية في الجزائر،خطوة حضارية نحو أزمة اختيار السلطة السياسية، معهد الهوقار، جنيف، ط1، 2007.
10. أدونيس،علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الإتّباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ،ط4، 1983.
11. أدونيس، علي أحمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت ، ط1، 1980.
12. آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2006.
13. إبراهيم الحجري:المتخيل الرّوائي العربي"الجسد، الهوية، الآخر"، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2013.
14. إدوارد الخراط: أصوات حداثية، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط2، 1999.
15. إدوارد الخراط:ما وراء الواقع،مقالات في الظاهرة اللاواقعية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.
16. بن جمعة بوشوشة: مباحث في رواية المغرب العربيّ، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، ط1، 1986.

17. بن جمعة بوشوشة:اتجاهات الرواية في المغرب العربيّ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ،تونس،ط1،1999.

18. بن جمعة بوشوشة: الرّواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1998.

19. بن جمعة بوشوشة:التّجريب وارتّحالات السردالروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس،ط2003،1.

20. بن جمعة بوشوشة: سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، المطبعة المغاربيّة للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط1، 2005.

21. بختي بن عودة:رنين الحداثة، منشورات الاختلاف، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1999.

22. بومدين بوزيد: الفكر العربيّ المعاصر وإشكالية الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ، 1994.

23. تامر فاضل: جدل الحداثة في الشعر، الشعر ومتغيّرات المرحلة: حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

24. تامر فاضل: مدارات نقدية في إشكالية النّقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1987،

25. تامر فاضل: شعر الحداثة ، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد ، ط1، 2012 .

26. تامر فاضل: المبنى الميتا- سردي في الرّواية، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط1، 2013.

27. حورية الظل: الفضاء في الرّواية العربية الجديدة، دارنينوى للدراسات والنشر، سورية، دط، 2011.

28. جمال باروت : الحداثة الأولى/ دراسة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، أبوظبي، ط1، 1991.

29. جميل حمداوي:دراسات في النّقد الرّوائي ، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2013.

30. حسن المنيعي: قراءة في الرّواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس، المغرب، ط1، 1996.

31. حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرّواية، المركزالثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

32. حسن لشكر: الرّواية العربيّة والفنون السمعيّة البصرية، كتاب المجلة العربيّة169، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2011.

33. خليفة غيلوفي: التّجريب في الرّواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس ، ط1، 2012.

34. خمري حسين: فضاء المتخيّل/ مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

35. رشيد بن مالك:السّيميائيات السّرديّة،دارمجدلاوي للنّشر والتّوزيع،عمان،الأردن،ط1، 2006

36. زهور كرام: نحو الوعي بتحولات السّرد الروائي العربي، منشورات كتارا،الدوحة،قطر،ط1، 2017.

37. الزواوي بغورة: الخطاب الفكري في الجزائر بين النّقد والتأسيس، دار القصبةللنشر،الجزائر، 2003.

38. سالم يفوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان ،ط1، 1999.

39. سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

40. سعيد بن كراد:السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2008.

41. سعيد جبار:من السّردية إلى التخيلية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2013.

42. السعيد بوطاجين: السّرد ووهم المرجع،مقاربات في النّص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

43. سعيد يقطين: الرّواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

44. سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط2، 2001.

45. سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، دار الأمان، الرباط، المغرب،ط1، 2012.

46. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السّردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

47. سعيد حميد كاظم: التّجريب في الرّواية العراقية النسوية، دار تموز للنشر، دمشق، ط1، 2012.

48. سعفان إبراهيم: أزمة الفكر العربي،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2000

49. سهيل عروسي: الحداثة /من الإيديولوجيا إلى المعرفة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية ، دط، 2007.

50. سويدان سامي: في دلالية القص وشعرية السّرد،دار الآداب، بيروت،لبنان، ط1، 1991.

51. سيزا قاسم : بناء الرّواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1 ، 1984.

52. سهام السامرّائي، العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2015.

53. سهام شراد: واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، منشورات بغدادي، الجزائر ، ط1، 2014.

54. شحادة الخوري: القضية اللّغوية في الجزائر وانتصار اللّغة العربية، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، سورية، 1991 .

55. شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرّواية والقصة والسينما، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

56. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف/بلاغة السرد في أعمال إدوار الخراط، دار العلم والإيمان للنشر، دسوق، مصر، ط1، 2013.

57. شكري المبخوت: جمالية الألفة النّص و متقبله في التراث النّقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة ،تونس، 1993.

58. صالح فخري: في الرّواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، القاهرة ، ط1، 2010.

59. صفدي مطاع: نقد العقل الغربيّ، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان ، دط ، 1990.

60. صلاح بوسريف:حداثة الكتابة في الشعر العربيّ المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2012.

61. صبري حافظ وآخرون: الرّواية العربية "ممكنات السّرد"، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الجزء الثاني، 2009.

62. صبري حافظ : أفق الخطاب النّقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

63. صدوق نوالدين: الكتابة وإنتاج الوعي، دراسة وتحليل في رواية لعبة النسيان، دار الثقافة، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1995.

64. صلاح فضل:لذّة التجريب الرّوائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

65. الطيب بوعزة: ماهية الرّواية،عالم الأدب للبر مجيات والنشروالتوزيع،القاهرة،ط1، 2016.

66. عادل مصطفى: دلالة الشّكل/ دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفنّ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2001.

67. عبدالمنعم شيحة: قراءة في انهيار مشروع الحداثة العربي،مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث ، قسم العلوم الإنسانية والفلسفة ، الرباط ، المغرب ، 2015.

68. عبد الإله بلقزيز:من النهضة إلى الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

69. عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربية، تحوّلات اللّغة والخطاب، دار المدارس، للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.

70. عبد الحق بلعابد:عتبات/جيرار جينيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

71. عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، دط، 2014.

72. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان ،ط1، 1992.

73. عبد الرحمن منيف وآخرون: مقدمة وسبع أفكار عن الرّواية العربية، ضمن أعمال لقاء الرّوائيين العرب والفرنسيين ،الإبداع الرّوائي اليوم، دارالحوار للنشروالتوزيع، سورية، ط1، 1994.

74. عبد الرحيم العلام وآخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقياالشرق،الدار البيضاء، المغرب، دط،1999.

75. عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1،2013.

76. عبد السلام المسدي: النّقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983،

77. عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النّص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

78. عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيّل/السّرد والأنساق الثقافية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع ، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019.

79. عبد اللطيف محفوظ: صيغ التمظهر الرّوائي، منشورات مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك ، الدار البيضاء ، ط1، 2011،

80. عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، منشورات سرود، الدار البيضاء، ط3، 2009.

81. عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

82. عبد الله إبراهيم: السّردية العربيّة الحديثة، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، ط1، 2003

83. عبد الله العروي : الأيديولوجية العربية المعاصرة ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، 1995.

84. عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1998.

85. عبد الله الغذامي:حكاية الحداثة في المملكة العربيّة السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2004.

86. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1988.

87. عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديد في الرّواية العربية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010.

88. عبد العزيز ضويو:التجريب في الرّواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.

89. عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي:الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

90. عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، دار الشروق، القاهرة ، ط1، 2006.

91. علال سنقوقة: المتخيل والسلطة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2000.

92. علي الشبعان: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل (بحث في الإشكال والاستراتيجيات ، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان ، ط1، 2010.

93. عمار بلحسن: إنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1، 1986.

94. عمري بنو هاشم: التجريب في الرّواية المغاربيّة الرّهان على منجزات الرّواية العالمية، منشورات دار الأمان ، الرباط، دط، 2015.

95. عياض بن عاشور:الضمير والتشريع، العقلية المدنية والحقوق الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط1، 1998.

96. عبد الله أبوهيف: الأدب العربي وتحديات الحداثة، دار الباحث للطباعة،سورية،ط1، 1987.

97. عبد الله لحميمة: الرواية المغاربية المعاصرة،دراسة تأويلية، منشورات النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان، ط1، 2014.

98. عدنان على رضا النحوي: نظرية تقويم الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة السعودية، ط1، 1992.

99. عزّ الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس،ط1، 1972.

100. فاطمة المحسن: تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ط2015،1.

101. فتحي المسكيني: الهوية والزّمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة النّحن، دار الطليعة، بيروت، 2001.

102. فريد الزاهي: الحكاية والمتخيّل، دراسة في السّرد الرّوائي والقصصي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

103. فوزي الزّمرلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرّواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، دط، 2007.

104. فيصل دراج ، دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيبال ، قبرص، 1992.

105. كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009.

106. كمال عبد اللّطيف: أسئلة النهضة العربية، التاريخ، الحداثة، التّواصل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2004.

107. كمال عبد اللطيف: أسئلة الحداثة في الفكر العربي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت ، لبنان ،2009.

108. كلود عبيد : الفنّ التشكيلي / نقد الإبداع وإبداع النّقد ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 2005.

109. ماجدة محمد محمود: الحداثة ودلالاتها الفكرية والأدبيّة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، دط، 2019.

110. ماجد صالح السامرائي: التقنية الرّوائية والتأويل المعرفي، دراسات في القصة والرواية، دار الفرقد ، دمشق ، ط1، 2010.

111. محمّد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1985.

112. محمّد بازي: العنوان في الثقافة العربية التّشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2012.

113. محمّد الباردي:الرّواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية ، ط1، 1993.

114. محمّد الباردي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية، دط، 2000.

115. محمّد الشيخ:جاذبية الحداثة ومقاومة التّقليد،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006.

116. محمّد بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986) ، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط1، 2001/2002 .

117. محمّد بوعزة: تحليل النّص السردي/ تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

118. محمّد بوعزة:سرديات ثقافية/من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2014.

119. محمّد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار ابن النديم للنشروالتوزيع،الجزائر،ط1، 2013.

120. محمّد داني، وآخرون: أسئلة الرواية المغربية/قراءات في أعمال مصطفى لغيتري، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2013.

121. محمّد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط2، 2007.

122. محمّد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، 2009،

123. محمّد شوقي الزين:إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

124. محمّد شاهين: آفاق الرّواية، البنية والمؤثرات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

125. محمّد معتصم: المتخيّل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 2014.

126. محمّد منور: ثقافة الأزمة، الوكالة الأفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009.

127. محمّد وقيدي: حوار فلسفي/سلسلة المعرفة الفلسفية،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1، 1983.

128. محمّدأمنصور:خرائط التجريب الرّوائي،المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1999.

129. محمّد أمنصور:إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

130. محمّد برادة: التعدّد اللغوي في الرّواية العربية،أسئلة الرّواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الرباط ، المغرب ،1996.

131. محمّد حديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2008،

132. محمّد رياض الدقداقي: نقد الحداثة في الفكر العربي المعاصر، يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2019.

133. محمّد صابر عبيد:التشكيل السردي/المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق ، سورية،ط1 ، 2011.

134. محمّد عزالدين التازي: روائيون وتجارب، مكتبة الأمة، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2008.

135. محمّد التازي وآخرون: الأدب المغاربيّ اليوم، مطبعة المعرف الجديدة ، الرباط ، ط2006،1.

136. محمّد محفوظ: الإسلام،الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 1998.

137. محمّد نور الدين أفاية:الحداثة والتواصل في الفلسفة النّقدية المعاصرة،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، ط2، 1998.

138. محمّد مصايف: الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط، 1983.

139. محمود أمين العالم: الفكر العربيّ بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربيّ، القاهرة، ط1، 1996.

140. محمود الضبع: الرواية الجديدة ، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2010.

141. محمود حيدر وآخرون: جوهر الغرب/دراسات نقدية في المباني التأسيسية لحضارة الحداثة ، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجيّة، العراق ، ط1، 2022.

142. مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،ط1، 2005.

143. مصطفى عطية جمعة: الوعي والسّرد، دار النسيم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

144. مصطفى يحي:القيّم التشكيليّة قبل وبعد التّعبيرية،دار المعارف، القاهرة،مصر،ط1، 1993.

145. مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة ، الجزائر، دط، دت.

146. مشري بن خليفة: سلطة النّص ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2000.

147. نور الدّين صدوق، وآخرون:أبحاث في الرّواية العربية، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- الدار البيضاء ، ط1، 2015.

148. نبيل سليمان وآخرون: المنعطف الرّوائي الجديد، أفق التحوّلات في الرّواية العربية، دائرة الفنون، مؤسسة شومان، عمان، 1999.

149. نبيل سليمان : فتنة السّرد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط2، 2000.

150. واسيني الأعرج: رماد مريم، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2012.

151. واسيني الأعرج:مجمع النصوص الغائبة/أنطولوجيا الرّواية الجزائرية التأسيسية، الفضاء الحر، الجزائر ، ط1، 2007.

152. وليد قصاب، جمال شحيد: خطاب الحداثة في الأدب ، دار الفكر، دمشق ، سورية ، ط1، 2005.

153. ياسين كتاني:شعرية الحداثة في الرّواية العربية، الرائد للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2014.

154. يمنى العيد: فنّ الرّواية العربيّة، خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دارالآداب، بيروت، ط1، 1998.

155. يمنى العيد: الرّواية العربيّة، المتخيّل وبنيته الفنيّة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.

4.- المراجع المترجمة:

1. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية ، ترجمة : كمال أوديب، دار الآداب، بيروت، 1997.

2. إيكو أمبرتو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية ، ط1، 2009.

3. آلان تورين: براديغما جديدة لفهم عالم اليوم، تر: جورج سليمان، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2012.

4. آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة،المطابع الأميرية،القاهرة،ط1، 1992.

5. آلان روب غرييه: لقطات، تر: عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ،ط1، 1985.

6. آلن روجير: الرّواية العربية- مقدمة تاريخية ونقدية، تر:حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 1997.

7. إيان واط: نشوء الرّواية الحديثة ، تر: ثائر ذيب، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008.

8. باتريشا واو: الميتافكشن/الوعي السّردي الواعي بذاته ، تر: السيد إمام ، دار شهريار ، ط1، 2018.

9. بامبراجير مندرك: إعادة التّفكير في الحداثة، نزعة ما بعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي، تر: ابتسام علام و حنان محمد حافظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.

10. بول ريكور: الوجود والزمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1999.

11. تزفيتان تودوروف و أخرون : طرائق تحليل السّرد الأدبي ، تر: الحسين سبحان ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط، ط1، 1992

12. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر، الرباط ، ط1، 1988.

13. جيرار جنيت : مدخل لجامع النّص، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال،الرباط، ط1، 1985.

14. جيرار جنيت وآخرون: نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989.

15. جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

16. جيرار جنيت: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة القاضي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق،2009.

17. جيسي ماتز : تطوّر الرّواية الحديثة، تر: لطفيّة الدليمي ، دار المدى ، بغداد ، العراق ، ط1، 2016.

18. جان ريكاردو: قضايا الرّواية الحديثة، تر: صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية،1977.

19. غراهام كوليير: الفنّ والشعور الإبداعيّ، تر: منير صلاحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، سورية، 1983.

20. رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1999.

21. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الرباط، المغرب،ط1، 1988.

22. روبرت إيغلستون: الرّواية المعاصرة – مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة وتقديم : لطيفة الدليمي، دار المدى ، بغداد ، العراق، ط1،2017.

23. رولان بورنوف و ريال أونيليه: عالم الرّواية، تر: نهاد التركلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، دط، 1991.

24. رولان بارت : شذرات من خطاب في العشق، تر: الهام سليم حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط1، 2001.

25. زيغمونت باومان:الحداثة السائلة، تر: حجاج أبو جب، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، 2016.

26. سوزان باسنيت: الأدب المقارن- مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس العلى للثقافة ، القاهرة، 1999.

27. غاستون باشلار: فلسفة الرّفض ، تر: خليل أحمد ، دار الحداثة ، بيروت، لبنان ، ط1، 1985.

28. فاليت برنار:الرّواية(مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبيّ)، تر:عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر،دط،2002 .

29. فانسون جوف: شعرية الرّواية، تر:لحسن أحمامة، دارالتكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،سورية، ط1، 2012.

30. فرانز فانون: معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي وجمال الأتوسي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط3، 1979.

31. لورون بوتي، الذّاكرة ، تر: عز الدين الخطابي، هيئة أبوظبي للسياحة والترجمة ، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

32. مالكوم براد بوري وجيمس ماكفرلن:الحداثة 1890- 1930، تر: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د ط ،1987 .

33. ميخائيل باختين:المبدأ الحواري، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1992،

34. ميخائيل باختين: الملحمة والرّواية ، تر: جمال شحيذ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، دط، 1982.

35. ميشال بيتور:بحوث في الرّواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس،منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

36. ميشيل ريمون وآخرون: الفضاء الرّوائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

37. ميشال فوكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

38. ميلان كونديرا: لقاء، دراسة في النّقد الأدبي، تر: إنعام إبراهيم شرف ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2012.

39. ميلان كونديرا: فنّ الرّواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1، 1999.

40. مجموعة من الباحثين : نظريّة المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب ، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين ، ط1، 1983.

41. مجموعة من الباحثين : تقديم الأدب المقارن،اتجاهات وتطبيقات جديدة، تر: فؤاد عبد المطلب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 2017.

42. مجموعة من الباحثين : الرواية والواقع ، تر: رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1988.

43. ناتالي ساروت : انفعلات ، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ط1، 1981

44. يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ، ط1، 1995.

5- المراجع الأجنبية:

1. Alain Robbe-Grillet: pour un nouveau roman, Éditions du Gallimard. Paris.1963.

2. Alain Touraine : Critique de la modernité, Fayard, paris, 1992

3. Alexis nouss : la modernité, Éditions du Grancher, paris, 1991.

4. Ali El kenz : L'Algérie et la modernité, série des livres du CDESRIA, 1989.

5. CharlesTaylor: philosophicalarguments.Massachusetts, Harvard university press.1995.

6. Charles Baudelaire: the painter of modern Life, in Baudelaire: selected writings on art and artists .trans.P.E.charvet (Cambridge university press.1972.

7. Danilo Martuccelli : sociologie de la Modernité, litinéraire de 20emme siécle, Édition Gallimard. paris.1999.

8. Djamel Gherid : L'exception algérienne. la modernisation a l, épreuve de la société. Éditions casbah .Alger.2007.

.9 Djamel Guerid : L'entrée en sociologie, les limites de l universel Européen .Implications concrètes dans le monde d aujourd'hui .Ed Publisud .paris .2013.

.10 Emmanuel kant : réponse a la question : Qu` est-ce que les lumières ? Flamaration .Paris. 1990.

.11 Edward said: culture and Imperialism.new York vintage.1993.

.12 Gérard Gennette : palimpsestes .les littérature ou second degré. Éditions du seuil. Paris.1982.

.13 Gérard Genette : Figures3. Éditions du seuil. Paris.1972.

.14 Gérard Genette : seuls. Éditions de seul. Paris.1987.

.15 Girard Genette : fiction et diction : Éditions du seuil. Paris.1991.

.16 Group U Rhétorique général : Éditions. seuil. Paris.1982.

.17 Hans Robert Jauss : pour une esthétique de la réception. Éditions Gallimard. Paris.1978.

.18 Henri Meschonnic : Modernité- modernité. Verdier. Paris. 1988.

.19 Henri meschonnic : pour la poétique.Tome2.collection le chemin.N.R.F .éditions Gallimard .paris .1973.

.20 Jean-Marc Moura : Littératures francophones et théorie postcoloniale. Éditions du P.U.F. paris .1999

.21 Jean-Pierre pourtois et Huguette Desmet: L'éducation postmoderne. Éditions du P.U.F.paris .1997.

.22 J. m. Schaeffer : qu'est-ce qu'un genre littéraire. édition de seul. paris.1989.

.23 Jürgen Habermas : la modernité. un projet inachevé .Critique n° 413.octobre.paris. 1981.

24. Léo Heok : La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d une pratique textuelle. Mouton. Paris.1981

25. Leyla pevone : Maisés ; L'intertextualité critique-poétique 27- Éditions seuil, paris, 1976.

26. Marshal Berman: all that is solid melts info air: the Experience of modernity New York: penguin, 1988.

27. Marthe Robert : roman des origines et origines du roman. Édition Bernard grasset. Paris.1972.

28. Mary Klages: Literary theory Continuum International publishing group.2006.

29. Michel Butor : Essai sur le Roman. Éditions Gallimard coll. idées. Paris.1972.

30. Michel Raimand.le roman Armand colin .paris .1996.

31. Milan Kundera : L'art du roman .édition Gallimard. Paris.1986.

32. Mikhaïl Bakhtine .Esthétique du roman. éditions Gallimard. Paris.1978.

33. Nathalie Sarraute : L'Ere de soupçon. éditions Gallimard. Paris.1956.

34. R .bourneuf –R .Ouellet . L univers de roman. Puf .paris.1972

35. Rachid boudjadra : Une Tragédie Gracque des embarqués de l histoires. EverEscq. Magazine littéraire .Alger .nº06. 2010.

36. Roland Barthes : le degré zéro de la l écriture. Éditions du seuil (points).paris.1972.

37. Roland bourneuf : organisation de l espace dans le roman .revue études .littéraires, Avril, paris ,1970

38. Sylvère Lotringer : Le roman impossible.collection.poétique. Éditions du seul. paris.1970.

39. T. Todorov : Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique .collection poétique. Éditions du seul. paris .1981.

40. Tom RockMore: la modernité et la raison (Habermas et hegele).in archives de philosophie 52.1989

41. Ives Reuter : Introduction L'analyse du roman. Armand colin. Paris .2009.

42. Ives bonny : Sociologie du temps présent, Modernité avancée ou postmodernité? , Armand colin. Paris, 2004.

43. Wladimir Krysinski: carrefours de signes. Éditions mouton. paris.1981.

6.- المجلات والدّوريات:

1. إبراهيم سعدي: الرّواية الجزائرية والرّاهن: أعمال ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الثالث، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2000.

2. إبراهيم طه: الرّواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة، مجلة الكرمل، قبرص، العددان 21- 22، 2000- 2001.

3. أحمد المديني:" الصمت - الحداثة، عزلة النّص وهرطقة التنظير، الحداثة الأخرى"، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان، مج5،ع18، حزيران 1993.

4. أحمد بقار: الرّواية والتاريخ عند واسيني الأعرج: الاستدعاء والدّلالة، مجلة الأثر، كلية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع19، جانفي 2014.

5. أندرياس هويسن: رسم خريطة ما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان،مجلة القاهرة المصرية، العدد 124، 1993.

6. تيري ايجلتون:الرأسمالية والحداثةوما بعد الحداثة، تر:أحمد حسان،مجلة القاهرة المصرية، العدد، 124،1993.

7. جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، العدد 3، المجلد4، 1984.

8. جعفر يايوش: المسار الرّوائي عند واسيني الأعرج ، دفاتر المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية Crasc ، وهران / الجزائر ، - رقم 11- 2005.

9. جمال فوغالي: الرّوائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار السيدة المتوحشة،مجلة نزوى، ع14، 1997.

10. حليفي شعيب : النّص الموازي للرواية/ إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، نيقوسيا، ع 46، 1992.

11. الحبيب السائح: معركة الزقاق - فعل التنويه، مجلة المساءلة، الجزائر، ربيع 1991.

12. حسن المودن: جدل الجسد والكتابة في رواية " شجار القيامة للروائي الجزائري بشير مفتي" ، مجلة الخطاب ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، الجزائر، ع 4، 2009.

13. خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 3، العدد3، 1984.

14. دليلة زغودي: تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الرّوائية، مجلة مقاليد، كلية الآداب،جامعة ورقلة ،ع 11، 2016.

15. رجاء عيد: لقاء الحضارات في الرواية العربية، مجلة فصول، القاهرة ، مج 16، ع 4، ربيع 1998.

16. رشيد بنحدو: حين تفكر الرّواية في الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء العربي، بيروت ، العدد المزدوج 67- 68، 1989.

17. رشيد قريبع: تطور الخطاب الرّوائي عندمحمّد العالي عرعار " البحث عن الوجه الآخر " نموذجا ، الملتقى الدولي الثامن عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة، الجزائر، 2006.

18. سامي أدهم: ما بعد الحداثة الخطاب العربي الرائج. مجلة كتابات معاصرة- بيروت، المجلد 5، العدد 17، 1993.

19. سليمة لوكام: هوامش التجريب في مدارات الرّواية عند واسيني الأعرج ، مجلة الاستهلال، فاس،المغرب ، ع3، شتنبر ،2013.

20. سعيد يقطين: التجريب وما بعد التجريب/ أية صيرورة؟، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد6 مطبعة الأمنية، الرباط، 2016.

21. صابر حرابي: الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في البيت الأندلسي، مجلدة مقاليد ، كلية آداب ، جامعة ورقلة ، الجزائر، العدد 09،ديسمبر 2015.

22. صالح جواد الطعمة: الشاعر العربيّ، مفهوم النظري للحداثة، مجلة الفصول، القاهرة، المجلد 4، العدد 14، 1984.

23. صبري حافظ: البنية الرّوائية كمرآة للتفكّك الاجتماعيّ، مجلة العربي، الكويت،ع 366، 1989.

24. الطاهر روابنية: المنولوجية ومأساوية الذات في رواية مصرع مريم الوديعة ، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية Crasc ، وهران / الجزائر ، رقم – 11- 2005.

25. الطاهر روابنية: الميثاق السردي في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج ، مجلة دراسات جزائرية، ع 3، مارس 2006.

26. عبد العزيز حمودة: الحداثة والمسرح العربيّ، مجلة عالم الفكر العدد 3، المجلد 21، الكويت، 1992،

27. عبد اللطيف الخمسي: قضية الحداثة وإشكالية الخصوصية في الخطاب العربي، مجلة فكر ونقد ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ع 43 نوفمبر 2001.

28. عبد الله أبوهيف: استفتاء9 روائيين يتحدثون عن الرواية العربية ، مجلة المعرفة السورية، ع268، السنة 23حزيران- يونيو1984.

29. عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية، مجلة عالم الفكر ، العدد 4، المجلد 19، الكويت، 1988.

30. عقار عبد الحميد : الرّواية العربية / إشكالات التخلق ورهانات التحول (ندوة) مجلة الآداب، بيروت، لبنان ، ع7/8، تموزآب، 1997.

31. العلمي الإدريسي رشيد: الحداثة- الأخلاق والسياسة، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربيّة، الدار البيضاء ، المغرب ، ع 25، 2000.

32. علي وظفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربيّة، الدار البيضاء ، المغرب، ع43، 2001.

33. عمار بلحسن: الجزائر كنص " سؤال عن الأدب الوطني ، مجلة التبيين ، الجزائر ، ع1، 1990.

34. عمار بلحسن: الكتابة والمنبر الغائب ، مجلة التّبيين ، الجزائر ، ع5، 1992.

35. عمارة كحلي: جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ"شرفات بحر الشمال نموذجا"، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية Crasc- رقم 11- 2005.

36. فاضل تامر: السيرة الذاتية المموّهة/ أنثى السراب بصفها لعبة ميتاسردية، مجلة الرافد، الإمارات العربية المتّحدة ، ع 202، يونيو 2014.

37. فاروق عبد الكريم دربالة: التناص الواعي شكوله وإشكالياته ، مجلة فصول ، القاهرة، ع63،2004.

38. فريدة النقاش: حرية التّعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 86، 1992.

39. فولفغانغ أيزر، وضعية التأمل ، مجلة دراسات سيميائية ، أدبية ، لسانية "، المغرب، العدد 6،1992.

40. فيصل دراج، ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة، مجلة الكرمل، فلسطين ، عدد 51، أبريل 1997.

41. كمال الرّياحي: حوار مع واسيني الأعرج، مجلة عمان الثقافية، الأردن ، ع 96، 2003.

42. كارلوس فوينتيس: في مدح الرّواية، انتصار التّصوير النقدي ، تر: حمّو بوشخّار، كتابات معاصرة، عدد63، مجلد16، 2007.

43. مالكوم براد بوري:الحداثة، تر: فلاح رحيم،مجلة الرافد،الإمارات العربية المتّحدة، ع1996،12.

44. محمّد أحمد الزعبي: الإطار المفهومي لـ"الحاجة"، مجلة دراسات عربية، بيروت ،ع 12، 1981.

45. محمّدأنيسمورو:منزلة المصطلح في الخطاب المختص،مجلة العربيّة والترجمة، بيروت، ع23،2015.

46. محمّد برادة: أبعاد واقعيّة في رواية اليتيم،مجلة فصول، القاهرة، المجلد الخامس، العدد11، 1985.

47. محمّد برادة: هل للأدب قواعد(ندوة، مجموعة من الحوارات)، مجلة فصول، القاهرة، ع5، 2002.

48. محمّد داود: الأدباء الشباب والعنف الراهن ، مجلة إنسانيات ، الجزائر، العدد 10، 2000.

49. محمّد داود: فضاء الابتذال واللا معنى ، مقاربة سوسيو- نقدية لرواية " أرخبيل الذباب " لبشير مفتي ، منشورات المركز –crasc- ، وهران ، الجزائر، رقم 7- 2004.

50. محمّد معتصم : حيوات لمحمد برادة ، تعدّد الساردين ، مجلة شرفات ، ع2، الموصل، العراق.2012 .

51. محمود أمين العالم: أزمة الحداثة، بين ما قبلها وما بعدها، مجلة إبداع، القاهرة، ع 11، 1992.

52. ملاح كيساء ميساء: كتابة العنف،عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي ، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، دار هومة للنّشر، الجزائر ،2008.

53. منذر عياشي وآخرون : ملف الحداثة، المنشور في مجلة الآداب ، بيروت، ع7/8، تموز آب، 1997.

54. نايف بلوز : علم الجمال عند هيجل، مجلة دراسات عربيّة، دار الطليعة، بيروت ، ع12، 1986.

55. هنري ميشونيك: معنى الانتقال من الحداثة، تر: وليد خشاب،مجلةالقاهرة،مصر،ع 126، 1993.

56. واسيني الأعرج: أسئلة الرواية المغاربية، بين سلطان المركز وانشغالات المحيط، الملتقى الدولي الثامن عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة، الجزائر ، 2006،

57. واسيني الأعرج وآخرون: ندوة الرواية والتاريخ، مهرجان الدوحة الثقافي الرابع،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر،23- 24 مارس 2005، دار الكتب القطرية 2005.

58. وافية بن مسعود وآخرون: الكتابة المغاربية من سنة 1990إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، منشورات المركز–crasc، إشراف، محمد داود/ فوزية بن جليد ، وهران ، الجزائر، 2007.

7.- الرسائل والأطروحات:

1. بن عيسى هامل: واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، رسالة ماجيستير (مخطوط)، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر 2005- 2006.
2. حنينة طبيش: النّص الموازي في الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه في العلوم ، مرقونة ، كلية آداب ، جامعة باتنة1، الجزائر ، 2015- 2016.
3. عبد الواحد رحال: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري ، مخطوط أطرحة دكتوراه ، مقرونة بجامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، الجزائر، 2014- 2015.
4. الطاهر روابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه(مخطوط)، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999- 2000.
5. هنية جوادي: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه ، مرقونة ، كلية الآداب ، جامعة ورقلة، الجزائر، 2012- 2013

8- المواقع الإلكترونية

1. الأعرج واسيني:الحقيقة الإبداعيّة، تأملات في التجربة الرّوائية، منتدى القصة العربيّة، تاريخ الاسترداد 18- 03- 2014، من الرابط: .http //www.arabiestoy.net
2. إيمان هنشيري: تمثلات انفتاح الرّواية على الفنون الأخرى / قراءة في روايات واسيني الأعرج ، أعمال الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة ال15، وزارة الثقافة، الجزائر –تاريخ الاسترداد: 25- 10- 2016، من الرابط: www.benhedouga.com
3. بشير مفتي: 6روائيون يتحدثون عن روايتهم الأولى، صحيفة الجزائر نيوز ليوم 06- 07- 2009، تاريخ الاسترداد: 23- 06- 2015، من الرابط : http//www.djazairnews.info
4. الحبيب السالمي: حداثة الرّوائي، صحيفة العربيّ الجديد، لندن، ليوم 15يوليو 2017.تاريخ الاسترداد 18- 12- 2017، الرابط : https//www.alar-co-uk aby.cd
5. سعيد يقطين: النّص، الحداثة، المجتمع" - موقع سعيد يقطين: تاريخ الاسترداد 18- 04- 2013، من الرابط : http//www.said.yaktin.com/maroc.htm

6. كمال الرياحي : نحو رواية سينمائية ، شبكة الجزيرة الإعلامية /أخبار الثقافة والفنّ، الدوحة ، ليوم 7- 03- 2014، تاريخ الاسترداد 18- 04- 2018، من الرابط: https//www.aljazeera.net

7. محمّد برادة: شجاعة الفارس المنهزم/قراءة في رواية" أرخبيل الذباب لبشير مفتي"، صحيفة الحياة ليوم24- 06- 2004.تاريخ الاسترداد:1- 5- 2012،من الرابط:www.daralhayat.com

8. محمّد متولي: السّرد الحداثي، متاهة أم فوضى خلاقة ؟، مجلةإضاءات الإلكترونيّة، القاهرة، ليوم 04/01/ 2017، تاريخ الاسترداد: 16- 10- 2017، من الرابط http// .www.ida2at.com

9. محمّد كاديك: مأزق الحركة النقدية الأدبية العربية/إشكالية التجريب الرّوائي نموذجاً، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية، الخامس عشر، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر نوفمبر 2016، تاريخ الاسترداد 10- 03- 2018، من الرابط - www.benhedouga.com

10. مخلوف عامر: حداثة الكتابة الروائية في رواية " أعوذ بالله" .للسعيد بوطاجين ، صحيفة الجزائر نيوزليوم22- 07.2013، الرابط: .http//www.djazairnews.info

11. محمّد سيدي:حوار مع واسيني الأعرج، شبكة الجزيرة الإعلامية /أخبار الثقافة والفنّ، الدوحة، ليوم 27- 03- 2005،تاريخ الاستردد:21- 01- 2015، من الرابط: https//www.aljazeera.net

12. مجموعة من الباحثين : في ذكرى عمار بلحسن القاص والسوسيولوجي وعالم الاجتماع الأدبي والثقافي/ ميرا ث من الحرائق والفوانيس "، تنسيق، نوارة لحرش، جريدة النصر الجزائرية،ليوم 4سبتمبر 2019. الموقع الإلكتروني- www.annasronline.com

13. ناصر الحرشي: حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج / لحظات الكسوف العربي والعطلات الفكرية ، صحيفة القدس العربيّ، ليوم 28يونيو 2017. تاريخ الاسترداد02- 10- 2017، من الرابط: www.alquds.co.uk

14. نزار الفراوي: حوار مع واسيني الأعرج، شبكة الجزيرة الإعلامية /أخبار الثقافة والفنّ، الدوحة، ليوم 15- 04- 2013، الرابط: https//www.aljazeera.net

15. الياميـن بن تومي:السّرد الجزائري الجديد/قراءة في تلق الدّال الثقافي، تاريخ النشر 01ماي2011، تاريخ الاسترداد:25- 12- 2014، من الرابطhttp // alkhitabassardi.blogspot.com

فهرس المحتويات..... الصفحة

الإهداء

مقدّمة .....أ

مدخل: السّرد الرّوائي الحداثي

المثابات المصطلحيّة والمناحي الإشكاليّة في الرّواية الجزائريّة

1.- مؤشرات منهجية.....15

2.- السّرد الرّوائي في أفق الحداثة أوحوار الحداثة وجنس الرّواية 17

2.- 1. تشكّل السّرد الرّوائي الحداثي: أصول المفهوم ومقوماته 26

3.- سؤال الوعي الحداثي وملامح الإشكالية في الرّواية الجزائرية 41

الفصل الأوّل

مقولات خطاب الحداثة بين الكونيّة وخصوصيّة السياق الثقافي الجزائري

1.- في الرّؤية الحداثية الغربيّة وقلق الخصوصيات الثقافيّة.....60

2.- الحداثة: إضاءة الاصطلاح وبسط إشكالاته.....71

3.- خطاب الحداثة: جدل الكونيّة ومطلب الخصوصيّة الجزائرية/ العربيّة.....94

3.- 1. مركزيّة التشكّل التاريخيّ - الثقافي للحداثة في الفضاء الغربيّ 101

3.- 2. تمثّلات الحداثة في السياق الثقافي والفكريّ الجزائري 117

الفصل الثّاني

السّرد الرّوائي الجزائري ورهانات الحداثة: المنجز والاشتغال

1.- تمهيد.....144

2.- نحو تأصيل/ استئصال مفهوم" الاشتغال الحداثي" في الرّواية الجزائرية 147

3.- مضامين أفق توقّع/تلقي الحداثة في الوعي النّقدي الجزائري.....162

4.- مراتب تمثّل الحداثة والاشتغال عليها روائيًا:أشكال وجماليات.....170

4.- 1. الرّواية الجزائرية:زمن التأسيس والتكوّن وبناء الرّؤية الواقعيّة.....175

4.- 2. منطق التحوّل السّردي واكتشاف الرّواية كنواة للأدبيّة.....185

4.- 3. الاختلاف النّصي وحداثة الحكاية/الواقعيّة الجديدة.....202

الفصل الثالث

عالم واسيني الأعرج الرّوائي: أسئلة التّلقي، مغامرة الكتابة ووعي الحداثة

1.- مدخل منهجي.....219

2.- وعي التّلقي بإبدالات الكتابة: قراءة حوارية في مستويات نقد روايات واسيني الأعرج..228

2.- 1. المتون النقديّة ودواعي استحضارها 231

2.- 2- وضعية التأمّل الأفقيّ لمحاور متن القارئ- النّاقد 232

أ.- سؤال خطاب العتبات النصية/ ظاهرة العنونة.....233

ب.- التهجين الأجناسي و سؤال تجنيس النّص الرّوائي.....248

ج.- ظاهرة تراسل الفنون: النّص الرّوائي واستثمار الفنون 251

د.- الشعرية المنفتحة / البعد الإنتاجيّ للتناص.....255

ه.- الاحتفاء بالفضاء المديني/ المدينة البحر.....257

و.- حضور الميتا سرد méta narration واشتغال الذّات والتاريخ.....259

ز.- آليات إنتاج الدّلالة و المعنى 261

3.- أساسيات الكتابة وأفق الوعي الحداثي لدى واسيني الأعرج 265

3.- 1. مغامرة الكتابة وثراء المحكي الرّوائي 268

3.- 2. الحداثة في ضوء تجربة واسيني الأعرج الرّوائية 288

3.- 2.- 1: الوعي الحداثي وأسئلة الهوية والثقافة 294

الفصل الرّابع

حداثة الرّؤية الواقعيّة و نُظُم التشكيل النّصي في رواية "حارسة الظلال"

1.- السّرد الحداثي آلية إجرائية للاشتغال..... 305

2.- الأفق الحداثي للنّص: بين واقعيّة الرّؤية والنصيّة المطلقة 313

3.- واقعيّة الكتابة وإستراتيجية التفاعل النّصي 321

3.- 1.- عن جدلية الواقعي والتّخييلي.....322

3.- 2.- في علاقة الواقعيّة ونظرية التناص/الواقعيّة النصيّة 330

4.- ملامح الاشتغال الحداثي وجماليته في نص"حارسة الظلال" 338

4.- 1.- شعرية التّعالي النّصي وآليات اشتغالها.....338

4.- 2.- إستراتيجية التهجين الأجناسي والفنيّ 362

4.- 3.- الاختيارات السّردية ومظاهر اشتغال البنيات الحكائية 371
4.- 3- .1 : التّشكيل التركيبي لمطلع النّص أو السّرد المؤجل.....372
4.- 3- .2: لعبة الرؤى السّردية أو التناوب السّردي 376
4.- 3- .3: النسيج الحكائيّ : بنية التجاور والتداخل 378
4.- 3- .4: تنويع طرائق اشتغال الفضاء 381

الفصل الخامس

بلاغة الألم الرّوائي وحداثة التشكّل البنائيّ لنص "شرفات بحر الشمال"

1.- أفق النّص: الغياب والفقدان ورهان التشخيص الفنيّ للألم الرّوائيّ 388
2.- حداثة الكتابة وآليات الصوغ الفنّي للمحكي الرّوائيّ 395
2.- 1.- الكتابة و إستراتيجيّة التشكيل الحكائيّ 400
2.- 2.- الاشتغال الإبداعيّ على الذّاكرة/ الذاكرة تقنيّة سردية.....416
2.- 3.- الأفق الجمالي لتشغيل الوصف في المحكي الرّوائي 430
2.- 4.- حوارية السّرد و الفنّ التشكيلي: تعاضد الرّموزوالتقنيات 441
3.- تشكّلات الشعرية الرّوائية وتجلياتها النصيّة في " شرفات بحر الشمال".....455
3.- 1.- مفهوم الشعريّة في السّرد الرّوائي.....460
3.- 2.- تجليات الشعريّة في الأنساق النصيّة 462
3.- 2.- 1: الاشتغال الشعري في العتبات النصيّة.....464
3.- 2.- 2: شعرية الخطاب/شعرية اللّغة.....467
3.- 2.- 3. شعرية الشخصيات.....471
3.- 2.- 4. شعرية الحوار.....475
3.- 2.- 5 . معالم شعرية البناء الزّمني 477
خاتمة.....484
قائمة المصادر والمراجع.....502
فهرس المحتويات.....525

الملخص:

نهدف من خلال هذه الأطروحة إلى ملامسة إشكالية اشتغال الحداثة في مجال السّرد الرّوائي الجزائري تنظيراً وإجراء، وما كان لي أن أُقبل على مثل هذا الموضوع لولا ما لحظته و- غيري - من وعي حداثي تبلوّر في مشهد الرّواية الجزائرية كهزة معرفيّة وجمالية، أمكنت للفاعليّة الإبداعيّة الجزائرية أن تدخل موجة الحداثة وتشتغل في آفاقها، و تحقّق بذلك مكاسب على مستوى أساليب السّرد الرّوائي و إستراتيجياته الشكلية، فضلاً عن مستوى الاحتفاء بتيمات ومضامين ترتبط بالذّات والتاريخ والمجتمع الجزائري، ولم يكن هدفي -في هذا المسعى -ترداد ما تزخر به الأدبيّات الغربيّة والعربيّة من أفكار متّصلة بمسألة الحداثة وعلاقاتها المختلفة مع الواقع الاجتماعيّ وجنس الرّواية تحديدًا، والاكتفاء بالبحث عن صدى لها في وعيّ النّقاد والمبدعين، بل كان همّي العمل على محاورة كلّ ذلك، بما يعنيه هذا من مراجعة لعدد من الأفكار التي سادت في النّظر إلى الحداثة في علاقتها بالثقافة وبالرّواية الجزائرية،انطلاقًا من أسئلتي الخاصة التي تستند من جهة، على هيمنة قيّم الحداثة ومقولاتها في حقول الثقافة والإبداع ، فضلاً عن المبدأ الحداثي القائل بنسبيّة الأشياء والأشكال، ومن جهة أخرى، على طبيعة جنس الرّواية و قدرته غير المحدودة على استيعاب التطوّرات وابتكاره لحداثات جديدة على الدّوام، بالرّغم من اختلاف الثقافات والبيئات. ولم يكن ميسوراً أن يتوافر لهذه الأطروحة نصيب من المصداقيّة العلميّة من غير تعضيدها باقتراح إجرائي، أمكن لي فهم الكيفيّة التي تشتغل بها الحداثة في النّص السّردي الرّوائي.على النّحو الذي سارت فيه تجربة واسيني الأعرج ،التي اشتغلت على طاقات مغايرة مستفيدة من الإرث الحداثي الغربي، بغايات تأصيليّة تعي آلية السّرد التراثي وقابليته للتّرهين في نُظم التعبير الرّوائي، فاستطاعت أن تعثر على أشكالها الأصيلة والمتميّزة والمنفصلة،بشكل حيوي عن الرّواية المشرقيّة وعن الرّواية الغربيّة،لتقرأ الحاضر الجزائري والعربيّ والكونيّ بقلق روائي عميق وجرأة تتوخى النّص المختلف وتنشد الفرادة والخصوصية .

الكلمات المفتاحيّة :

وعي الحداثة،الرّؤية الحداثية ،السّرد الحداثي ، اشتغال النّص ،سؤال الإبداع، الواقعيّة الجديدة ، الاختلاف، الحرية الواعيّة.

Abstract:

Through this thesis, we aim to touch on the problem of modernity's work in the field of Algerian fictional narration in terms of theory and procedure, and I would not have accepted such a topic had it not been for what I noticed and - others - of a modernist consciousness that crystallized in the scene of the Algerian novel as a cognitive and aesthetic jolt. Algerian creativity is to enter the wave of modernity and operate in its horizons, thus achieving gains at the level of narrative methods and formal strategies, as well as the level of celebration of themes related to the self, history and Algerian society. My goal - in this endeavor - was not to repeat what Western and Arab literature is rich in Ideas related to the issue of modernity and its different relations with the social reality and the genre of the novel in particular, and contenting itself with searching for an echo of it in the consciousness of critics and creators. Rather, it was my concern to work on dialogue with all of this, with what this means in terms of reviewing a number of ideas that prevailed in looking at modernity in its relationship to the Algerian novel , Ant My own questions are based on the one hand, on the hegemony of modernity's values and sayings in the fields of culture and creativity, as well as the modernist principle of relativism of things and shapes, and on the other hand, on the nature of the novel's gender in its infinite ability to comprehend developments and create new modernities permanently, despite From different cultures and environments. It was not possible for this thesis to have a share of scientific credibility without reinforcing it with a procedural proposal. I was able to understand how modernity operates in the narrative narrative text, in the same way as the experience of Waciny Al-Araj, which benefited from the Western modernist heritage with original purposes, was able to She finds its original, distinct and separate forms, dynamically from the oriental novel and from the western novel, to read the Algerian, Arab and cosmic present with a deep narrative concern and boldness seeking a different text.

key words : Modernity awareness, modernist vision, modernist narration, text work, the question of creativity, new realism, difference, conscious freedom.