الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس:

النص السردي المغاربي

إعداد الدكتور:سعيد بومعزة

مطبوعة بيداغوجية.

المقياس: النص السردي المغاربي.

السداسي: السادس.

المستوى:السنة الثالثة ليسانس نظام جديد

تخصّص: دراسات أدبيّة.

السنة الجامعية: 2021/2020.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

توّجت النصوص السردية المغاربية المنجزة خلال النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة، بظهور أدب روائي أعاد الاعتبار لهويّة بلدان المغرب العربي وانتمائها، ذلك أنّها حاولت التعرّض لكل المشكلات التاريخية، والسياسيّة، والاقتصادية، والثقافية، وحتّى الحضارية، فتحدّثت عن الأرض والهويّة والانتماء وأزمة الذات وجدلية الأنا والأخر.

تعدّ النصوص السردية (الروايات) امتدادا طبيعيّا لثلاثة أجيال متعاقبة مثّلت دائرة الكتابة الروائية التي تميّزت بظهور الرعيل الأوّل الذي حاول التمكن من آليات الكتابة القصصيّة كعلي الدوعاجي في تونس، وأحمد رضا حوحو في الجزائر، ومحمد عزيز الحبابي في المغرب، وقد توّجت هذه الحركية بظهور روائيين تمكنوا من الكتابة الروائية شكلا ومضمونا، وحاولوا مقاربة واقع المجموعات الاجتماعية، وطروحاتهم الإديدولوجيّة، أمثال البشير خريف، والطاهر وطّار، ومحمد زفزاف وغيرهم.

تميّزت الرواية المغاربية خلال مراحل متقدّمة بالنزوع نحو فعل التجريب الفنيّ، وقد تجلّى ذلك من خلال تكسير خطيّة الزمن، وهدم هيمنة السارد، والاستبطان الذاتي، والعودة إلى الموروثات القلبية المرتبطة بالوعاء السردي، والمخيال الشعبي، والذاكرة التاريخيّة، ومن أهم الروائيين المغاربة الذين ماسوا فعل التجريب الفنيّ نذكر منهم من الجزائر: الطاهر وطّار(الحوات والقصر)، ورشيد بوجدرة(التفكّك)، وواسيني الأعرج(رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، وأمين الزاوي (شارع إبليس)، ومن تونس :ومحمود المسعدي(حدّث ابو هريرة قال...) وصلاح الدين بوجاه(النخّاس)، وإبراهيم الدرغوثي(الدراويش يعودون إلى المنفى)، ومن المغرب: بن سالم حميش(العلامة)، ومحمد برادة(لعبة النسيان) وميلود الحمدوشي(الحوت الأعمى)، ومن ليبيا: إبراهيم الكوني(التبر).

أصبحت الرواية المغاربية اليوم أكثر تمثّلا من منظور أجناسي، فقد استطاعت مداهمة الأنواع السردية الأوروبية بجرأة دالّة على قطبي التجاور والتجاوز، فأصبحنا نقرأ للرواية البوليسية، ورواية الجريمة، كما أصبح للسرد النسوي مكانة داخل الدائرة الخطابية، مخترقة فعل الهيمنة الذكورية، والوصاية الاجتماعية، وبذلك يمكن القول بأنّ الرواية المغاربية قطعت أشواطا من أجل التموقع وفرض الذات.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى دراسة الفنون السردية المغاربية.

توطئة.

1- البدايات الأولى للفنون السردية المغاربية.

2- الأشكال المسرحية الأولى في بلدان المغرب العربي.

3- السرود المغاربية :من الأشكال القصصيّة إلى التبلور الفنّي للرواية .

المحاضرة الأولى:مدخل إلى دراسة الفنون السردية المغاربية.

توطئة

لا يمكن الحديث عن أدب مغاربي خارج مسار سيرورته التاريخيّة والاجتماعيّة والثقافيّة؛ فقد تميّزت هذه الخصوصيّات بالتغيّر واللاستقرار، بخاصّة في شقه السياسي، حيث كان الأدب المغاربي عرضة لدوامة المدّ الكولونيالي الذي حال دون بروزه واكتسابه الوعي الإيديولوجي المستمد"**من معطيات الجغرافيا والتاريخ والثقافة**"[1]، هذا ما جعل الأدب المغاربي في سيرورته الأجناسيّة عرضة لعديد الاضطرابات التي تصب جلّها في صميم السؤال التقليدي من لدن نفر من النقاد والمؤرّخين: لماذا لم يتّفق الباحثون على الطرح المغاربي للنصوص الإبداعية (رواية، قصة، مسرح، شعر)، داخل إطار زمني معيّن ووفق رؤية فنيّة تحدّدها الأطر السياسيّة بالدرجة الأولى ثمّ الطروحات الاجتماعيّة والثقافيّة.

نستنتج – ونحن نرصد أهم إشكالات هذا التساؤل الذي يبدو في مضمونه موضوعيّا- تساؤلا آخر لا يقلّ أهميّة عن سابقه: هل استطاع النقاد والباحثون الأكاديميون فك شفرة الأدب المغاربي المكتوب باللغة الأجنبيّة، سواء خلال الفترة الاستعماريّة، أو ما بعد الكولونياليّة، وكيف استطاع الباحثون التعامل مع جدليّة اللغة والمضمون والهويّة ؟. هل يمكن عدّ مرحلة ما بعد الاستقلال التي ميّزت بلدان المغرب العربي مرحلة جد متقدّمة وسابقة لأوانها للحديث عن أدب مغاربي مكتمل الرؤية (فنيّا وتيميّا)، ما يجعله يحدث القطيعة عن الأدب المشرقي؟

1- البدايات الأولى للفنون السردية المغاربية

عدّ الأدب المغاربي امتدادا جينيّا وتاريخيّا لخطين لا يمكن تجاوزهما دون الوقوف عندهما والحديث عن مخرجاتهما وإفرازاتهما كونهما يشكّلان بؤرة" **أسئلة الهويّة ومقوّمات الشخصيّة المغاربية**"[2]، ونقصد بذلك:

[1] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية: تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع –المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص12.

[2] المرجع نفسه :ص20.

أ- **الرافد الأوروبي**: وقد تجلّى ذلك في البعثات العلميّة والعسكريّة إلى أوروبا، وتأثّر هؤلاء النفر بالمدارس الأدبيّة أمثال : الكاتب ياسين ومولود معمري ومحمد ديب ..الخ، فقد تأثّر هؤلاء بالمد الأوروبي وبأشكال التعبير القصصي، فقد كان الكاتب محمد ديب يقرأ باللغة الفرنسية أكثر من الفرنسيين أنفسهم،

ب- **الرافد المشرقي**: كان للبعثات العلميّة إلى المشرق الأثر في ظهور أدب يميل إلى تقليد الأشكال القصصيّة و حتّى المسرحيّة، ومنهم الورثلاني، وأحمد رضا حوحو، والبشير الإبراهيمي، فقد تأثرت هذه الوفود بما وجدوه منشورا في المجلاّت• والجرائد، وخير دليل على ذلك الإسهامات الرائدة والجادة لجمعية المسلمين الجزائريين، فقد ساهم أعضاؤها في الدفع بالحركة الأدبية والثقافية مساهمة منهم في إثراء اللغة العربية والمحافظة عليها من الضياع والتلاشي

2- الأشكال المسرحية الأولى في بلدان المغرب العربي.

عرفت منطقة إفريقيا بشكل عام، وشمال إفريقيا بشكل خاص عدّة نماذج من المسرح التقليدي، فقد ارتبط عندهم بالطقوس الدينيّة، والممارسات الاجتماعيّة، وفي بعض الأحيان بالمناظرات، واتّخذ المسرح في هذه المنطقة قديما عدّة أشكال، تبدو في ظاهرها بدائية وساذجة، ولكنّها شكّلت عموما اللبنة الأولى لظهور الأشكال المسرحية فيما بعد، ومنها الرقص والتواصل الشفوي، ويرى المستشرق فرنسوا ليجيه أنّ المسرح الإفريقي تعدّدت طرائق حضوره أمام الجمهور، فقد كان يؤدّى " **بفرجات احتفالية مشهدية شعبية، ودينية، وطقوسية، وفنيّة**"[1]، وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالبيئة الاجتماعيّة والثقافيّة والدينيّة، فنجد مثلا الحكايات المرتبطة بالأسطورة والخرافة والأمجاد والبطولات، فكانت تقدّم في مناسبات مخصوصة اجتماعيّة ودينيّة وحتّى اقتصادية، كالزواج، والحصاد، والختان، وانتظار سقوط المطر. وهكذا يمكن عدّه مسرحا طقوسيّا، ضيّق الرؤية ارتبط أساسا بمرجعيّاتها الأسرية أو القبليّة على حدّ

•نجد أنّ الشكل القصصي في الجزائر خلال الثلث الأوّل من القرن العشرين، قد حاكت وبشكل كبير الأشكال القصصيّة المشرقية، ودليل ذلك أنّ الكاتب وعضو جمعية العلماء المسلمين الجزائريين محمد العابد الجيلالي كتب قصة عنوانها في القطار(1936)، محاولا من خلالها محاكاة قصة في القطار لمحمد تيمور.

[1] جميل حمداوي: المسرح المغاربي بين النشأة والتطوّر، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط1 2019، ص23

سواء(أسريا أو قبليّا)، ثمّ بدأ هذا النشاط بالتراجع والتباطئ بفعل الحملات العسكرية الأوروبيّة المنظّمة والممنهجة، وبذلك بدأت بعض مظاهر المسرح في شمال إفريقيا بالاختفاء، كالقناع والرقص وأنماط الحوار الطويلة، ليحلّ محلّه أنماط المسرح الأوروبي الذي كان يعتمد التنظيم، والإعداد، والحفظ، والحوارات القصيرة، وإلغاء دور المتفرّج بعدما كان عنصرا مشاركا في الأشكال المسرحية الأولى.

لا يمكن أبدا تجاوز الطروحات التي رأت بأنّ المسرح العربي تأثّر بأشكال المسارح القديمة التي كانت تعتمد أنماطا مختلفة من الظهور، وهو موقف يتّخذه الناقد المصري محمد مندور الذي كان يرى بأنّ العرب قد تعرّفوا فيما مضى على بعض الأشكال المرتبطة بالعرض المسرحي، ونقصد بذلك خيال الظل(l'ombre chinoise) الذي يمتاز باستعمال الصورة والصوت معا، والقراقوز(الأراقوز) الذي يعتمد دمى تتحرّك وتنفعل وتقول حوارا.، والأصل في الكلمة تركية تعني قرة جوز؛ أي العين السوداء، غير أنّ هذه الأشكال –على حد قول محمد مندور– لم تستطع التأصيل لمسرح عربي أصيل، عكس المسرح الأوروبي الذي تأثّر بالمسرح الإغريقي والروماني، وأسّسا على تخومهما مسرحا أوروبيّا عريقا، هكذا بدأت أشكال التعبير المسرحي (خيال الظل والقراقوز وصندوق الدنيا) بالتلاشي والاختفاء؛ ليحلّ محلّه مسرحا عربيّا متأثّرا بالمسرح الأوروبي، وقد استطاعت بلدان المغرب العربي الاستفادة من رافدي المسرح العربي والمسرح الأوروبي، وذلك مع منتصف القرن التاسع عشر حتّى الربع الأوّل من القرن العشرين، فكيف استطاع المسرح المغاربي الاستفادة من هذين الرافدين والتأسيس لمسرح حديث يمثّل القطيعة مع جميع أشكال التعبير المسرحي التي كانت موجودة قبله؟

ارتبط المسرح في شمال إفريقيا بتلك العلائقيّة بين المسرح الأمازيغي والفينيقي والقرطاجي والروماني وحتّى الإغريقي، ويرى الباحث المسرحي التونسي علي الكعاك بأنّ المسرح التونسي ظهر لأوّل مرّة على عهد الرومانيين•، بينما لم يصلنا شيء من العهد الأمازيغي بسبب ضياع آثارها، رغم أنّ الأمازيغي – كما يقول– كان مولعا بحلقات الفرج والملاهي. كما عرف القرطاجنيّون المسرح من خلال الأجواق الغنائية التي كانت تقدّم الفاجعات والمضحكات، والمسارح التي شيّدت في تونس خير دليل على وجود مسرح ناضج ومزدهر في تلك الفترة، كمسرح قرطاج، ومسرح بلاريجيا، ومسرح تيمقاد، والمسرح الروماني

• للاستفادة اكثر من الطرح الذي قدّمه الباحث التونسي علي الكعاك يرجى العودة لكتاب المسرح المغاربي بين النشأة والتطوّر، لجميل حمداوي، ص15 وما بعدها.

بتيبازة، وكذا المسرح العتيق بشرشال، ومن المؤلفين نجد الكاتب النوميدي أبوليوس(أفولاي)، صاحب رائعة الحمار الذهبي، وكذا تأثّر المسرح المغربي القديم بالمسرح اليوناني واللاتيني، ويتجلّى ذلك في مسرح وليلي وليكسوس، وخلال الفتح الإسلامي شهد المسرح في شمال إفريقيا ركودا بسبب انشغال الأمازيغ بالحروب، وكذا اندثار العديد من المعالم المسرحية في تلك الفترة، بالإضافة إلى موقف الإسلام من المسرح بسبب التمثيل والتشخيص والتصوير، وكذا توظيف الأمازيغ لآلهتهم التي تتنافى والشريعة الإسلاميّة، وخلال الحكم العثماني تزيّن المسرح التونسي بعناصر تراثيّة كخيال الظل والقراقوز• والحكواتي ...إلخ، ويمكن رصد بعض الأشكال ذات الطابع المسرحي البدائي التي ظهرت في المغرب، وشكّلت اللبنة لظهور المسرح في المغرب بعد ذلك، فنجد –مثلا– في عهد الدولة العلوية ظهور طابع **سلطان الطلبة** وهو"**مسرح مدرسي تعليمي**"[1]، فعلى مدار أسبوع تلقى حلقات وندوات، بين وزير سلطان الطلبة والحاكم، لتنصيبه ملكا شرعيا، وفي نهاية اليوم السابع وجب على السلطان أن يغادر عرشه، وإلاّ عدّ مزيفا ولا يليق بالحكم، ومن المثير للانتباه أنّ هذا النوع من المسرح الاحتفالي يحتفي تلاميذ جامع القرويين بتقديمه، بالإضافة إلى سلطان الطلبة نجد **الحلقة** التي تعدّ من أهمّ الأشكال الدرامية الشعبية كما ذهب إلى ذلك الباحث المغربي جميل حمداوي•، وفي الحلقة تروي القصص عن الأبطال الخارقين كعنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن، بطريقة تجمع بين الموسيقى والزجل، وبالإضافة إلى النوعين السابقين ذكر الحمداوي نوعا ثالثا مرتبطا بالتراث الشعبي الذي يجمع بين الفرجة والحكي والشعر والغناء، ونقصد به **البساط**، وهو إرث شعبي كان يقام في المناسبات الدينيّة والأعياد، يحاول السلطان التقرّب من رعيّته، والاستماع لانشغالاتهم اليوميّة، ويعدّ البساط قراءة سوسيونقدية ساخرة لأوضاع الرعيّة، وقد بزغ هذا النوع واشتهر إبان حكم المولى عبد العزيز مع نهايات القرن التسع عشر وبدايات القرن العشرين.

• خيال الظل أو القراقوز عند الأتراك، في الأساطير التركية تعود إلى حادثة وقعت في زمن السلطان أورهانالذي أمر ببناء مسجد ، فتكفّل شخصان ببنائه، هما كاراكوز، والثاني حاجي عواظ، وبسبب مرح الرجلين وميلهما إلى الحكي الممزوج بالنكتة والطرفة، تأخّر بناء المسجد فقام السلطان بقتلهما، ولكنّه ندم على فعلته لاحقا، فأمر مسليه كوسترى بوضع ستار في أحدى غرف القصر وبدأ بعرض مغامرات الشخصيتين المذكورتين سابقا كراكوز وحاجي عيواظ.

[1] جميل حمداوي: المسرح المغاربي بين النشأة والتطوّر، ص189.

• يرجى العودة إلى كتاب المسرح المغاربي بين النشأة والتطوّر، ص192 و193.

3- السرود المغاربية :من الأشكال القصصيّة إلى التبلور الفنّي للرواية.

ثمّة علاقة عضوية بين ظهور الرواية كجنس أدبي، وتطوّر الأشكال القصصيّة الأولى في بلدان المغرب العربي، فلا يمكن –أبدا- الحديث عن نشأة الرواية المغاربية دون التعرّض لحركيّة الشكل القصصي، وعلى هذا الأساس فإنّ السرود المغاربية(الأشكال القصصيّة الأولى) ارتبطت بحركة الاقتباس والترجمة التي راجت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين،وهناك من يرى بأنّها ضاربة في القدم•، دون أن ننسى بعض الأعمال القصصيّة التي لا تدخل ضمن نطاق الاقتباس والترجمة- وهي قليلة جدا- كحكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم، ففي تونس يرى جمهور النقاد بأنّ حركة السرد بدأت مع الصالح سويسي في قصته المكتوبة باللغة العربية الهيفاء وسراج الليل(1906)، وهناك من اعتبره أب القصة المغاربية، وإذا عدنا إلى الجزائر فإنّ حركية السرد بدأت بظهور القصة قبل انتقالها إلى جنس الرواية، وهناك اختلاف حول ظهور القصة في الجزائر، فمنهم من أرجعها إلى السعيد الزاهري في قصته فرنسوا والرشيد(1925)، وهو موقف الناقد عبد المالك مرتاض، ومنهم من قال بأنّ قال بأنّ أولّ قصة جزائرية هي دمعة على البؤساء لمؤلفها علي بكر سلامي(1926)، وقد ذهب إلى ذلك الباحثة عايدة أديب بامية في كتابها تطوّر الدب القصصي الجزائري، وقد اختلفت الآراء وتنوّعت بين الجيلالي وأحمد رضا حوحو، وغيرهم، ولكن وجب الاعتراف بدور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في التمهيد من الانتقال من السرد القصصي إلى السرد الروائي، لا سيما الأعمال السردية المكتوبة باللغة العربية، وفي المغرب يمكننا الحديث عن الأشكال القصصيّة الأولى، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر قصة اليتيم المهمل والثري(1924)العظيم لمحمد المقري، وكذلك قصة انتصار الحق بالباطل(1933) لعبد الخالق الطربيش، والرحلة المراكشيّة أو مرآة المساوئ الوقتيّة لمحمد بن الله المؤقت التي عدّها بعض النقاد انطلاقة الرواية المغربية، وعموما فإنّ الربع الثاني من القرن العشرين شهد البدايات الأولى لحركة السرد المغاربي بمجموعة من الأعمال القصصيّة التي تجمع بين السرد التاريخي والسرد السيري الساذج، وتميّزت بكونها بسيطة بعيدة عن التكلّف والتكثيف، راعى أصحابها مناسبة الموضوع، والتعوّد على معايير الكتابة الفنيّة التي كانت رائجة آنذاك في اوروبا وبدرجة أقل في لبنان

• عدّ الباحث التونسي جلول عزونة في كتابه في الفن القصصي قصة الحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس أول عمل قصصي في شمال إفريقيا، وهو بذلك يفتح أمام الباحثين المجال واسعا للبحث عن الجذور الأولى للقصة في شمال إفريقيا.

ومصر، وحديثنا عن السرود القصصيّة يعدّ مدخلا لمقاربة –فيما بعد– السرود الروائيّة التي ستكون محاكاة فنيّة وتيميّة للسرود القصصيّة الأولى.

المحاضرة الثانية: الرواية المغاربية.

توطئة.

1- مراحل نشأة الرواية المغاربية وخصائصها.

2- أعلام الرواية المغاربية.

المحاضرة الثانية: الرواية المغاربية.

توطئة.

تعدّ الرواية المغاربية الحديثة امتدادا طبيعيّا وجينيّا لتطوّر الشكل القصصيّ، ذلك أنّ مرحلة الاقتباس والترجمة ساعدت بعض الكتاب على ولوج عالم الرواية، فبعد تمكنهم من أدوات الكتابة القصصيّة كان لزاما عليهم أن ينقلوا مشاهد اجتماعية و طموحات مجموعات اجتماعيّة من الحيز القصصي الضيق إلى حيز سردي أوسع ورحب، يكون قادرا على تمثّل جميع الصراعات الإيديولوجية، وقد كانت الرواية –لعديد الاعتابارات– القادرة على تمثّل هذا الطرح، ولكن قبل الحديث عن الجوانب الفنيّة، والتيميّة، والقيميّة التي جعلت الرواية لا سيما المغاربية تحلّ مكان القصة والشعر، وجب علينا التطرّق لمراحل نشأتها وتطوّرها.

1- مراحل نشأة الرواية المغاربية

يرى الباحث التونسي بن جمعة بوشوشة في كتابه " مختارات من الرواية المغاربيّة المعاصرة"• أنّ الرواية المغاربيّة مرّت بثلاث مراحل:

أ- **حداثة العهد**: إذ نجد أنّ عمرها الافتراضي لم يتجاوز على أقصى تقدير الثلاثة عقود في كل من تونس والمغرب وليبيا، والعقدين في الجزائر، والعقد الواحد في موريتانيا.

ب- **قلّة التراكم وضعف التواتر**: لم تعبّر الأشكال السرديّة التي وصلتنا في أواخر الستينيّات وبداية السبعيّنيات من القرن الماضي بشكل واضح وجلّي عن هذا الاكتمال الفنّي، إذ نلحظ محاولات للكتابة السردية التي تجمع بين المحاكاة والتجديد، فعدم استواء الرؤية جعل هذه النصوص السرديّة قابلة للمعاينة والتبويب والتقسيم، وهذا ما جعل النقاد يجدون صعوبة في تحديد المحكي والتأصيل له، بالإضافة إلى الاختلافات التي صاحبت دول المغرب العربي التي عرفت حركيّة على مستويات عدّة، ما أدّ إلى إنتاج كتابة سرديّة تحاكي الموجود في بعضه وتخترقه في بعضه الآخر.

ج- **مجاراة التجريب**: يمكن اعتبار هذه المرحلة زئبقيّة، كما يمكن وسمها بالهيولى؛ لأنّها تحاول ممارسة القفز والاختراق، وبذلك تفقد الكتابات السردية المنطق التتابعي في الكتابة والإبداع، وقد تميّزت

• يرجى العودة إلى كتاب" مختارات من الرواية المغاربيّة المعاصرة للناقد التونسي بن جمعة بوشوشة

هذه المرحلة بمحاولات جريئة من لدن بعض الكتاب المغاربة من أجل كتابة سردية تخترق المألوف دون أن تقصي الهويّة في أعمق دلالاتها، إذ نجد محمود المسعدي في تونس يؤصّل للتراث كمرادف لخطاب الهيمنة والتملّك الذي نادت به أوروبا، ونجد الطاهر وطّار في الجزائر الذي حاول في رواياته مماثلة الطرح الإيديولوجي الماركسي الرامي إلى خلق" أنموذج **للبطل الثوري الذي يبني آماله على الأوهام الإيديولوجية**"[1]، يضاف إليهم الكاتب الليبي إبراهيم الكوني الذي حاول في رواياته إعادة تمثّل الوعي الفضائي من خلال مصطلح الصحراء التي تتحوّل إلى" **بنية نفسية طبيعية تحكّم ماضي الشخصيات في تحديدها**" [2]، فيغدو الماضي حاضرا، ويصير الحاضر جزءا من لعبة الماضي.

لم يتأسّس الأدب المغاربي المكتوب باللغة العربيّة من عدم؛ وإنّما هو تحصيل حاصل لتحولات على مستوى الرؤية والتشكيل الفنّي- وما صاحبها من عثرات في جدلية الشكل والمضمون- واستجابة تاريخيّة لمتطلّبات الكتابة السردية المرتبطة أساسا بمعايير المحاكاة والتقليد والتمرّد.

أثبت السرد المغاربي في بداياته صحة الطرح الأوروبي (مفهوم المثاقفة) التي ما فتئت تأخذ منه وتكتب على منواله متّخذة من السرود الأوروبيّة مطيّة لفهم ذهنية الفرد المغاربي، لكنّها -مع مرور الوقت- لم تنجح في مسايرة خصوصيّة البيئة والمجتمع - والكلام ليس للتعميم- نظرا لحالة الانتساب اللامشروط لفكرة الأعراف والتقاليد، وذلك جزء يسير لمجموعة حمولات تقيّد الذهن المغاربي حينا، وتقوّضه في أحايين كثيرة كونها "**إستراتيجية كتابية للإيقاع بالقارئ في حيرة السؤال عن الحقيقة والوهم**" [3]، وخير مثال على ذلك الكتابة السردية عند فرج لحوار في تونس، و رشيد بوجدرة في الجزائر، ومحمد شكري في المغرب.

تتمحور إشكاليّة الرواية المغاربيّة في محاولة الجمع بين جسرين متوازيين هما : جسر ما قبل الاستقلال وجسر ما بعد الاستقلال. فكتّاب ما بعد الاستقلال أرادوا التعبير عن واقعهم بلغة تحاكي مجموعات اجتماعيّة عانت من ويلات المستعمر الفرنسي، مسلطين الضوء على بعض التيمات : كالجهل

[1] إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة الجزائر، ط1، 2011، ص76.

[2] إبراهيم صحراوي: سردات، مقالات نقدية ثقافية، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2018، ص236.

[3] منية قارة بيبان: صوت الذات في مرايا السرد، دار آفاق –برسبكتيف للنشر بتونس، تونس، ط1، 2019، ص109.

والفقر والأميّة(السرد الأسري)، مرورا بالبيروقراطية والرشوة والمحسوبية(السرد المؤسساتي)، ووصولا إلى السرود الكونية (السرد الحضاري)، كسرد الأنا وسرد الآخر والسرد الكوني والسرد الإنساني ...الخ.

2- بعض أعلام الرواية المغاربية.

الرواية الجزائرية	الرواية التونسيّة	الرواية المغربية
أحمد رضا حوحو	محمود المسعدي	محمد بن عبد الله المؤقت
عبد المجيد الشافعي	علي الدوعاجي	عبد العزيز بن عبد الله
عبد الحميد بن هدوقة	البشير خريف	عبد المجيد بن جلون
الطاهر وطّار	محمد العروسي المطوّي	عبد الكريم غلاب
رشيد بوجدرة	محمد الصالح الجابري	محمد بن التوهامي
زهور ونيسي	محمد الحبيب بن سالم	عبد الرحمن المريني
جيلالي خلاص	مصطفى الفارسي	محمد عز الدين التازي
واسيني الأعرج	عبد المجيد عطيّة	مبارك ربيع
أمين الزاوي	عبد القادر بن الشيخ	محمد عزيز الحبابي
مرزاق بقطاش	عبد القادر بلحاج نصر	أحمد زياد
عبد العزيز غرمول	محمود طرشونة	أحمد المديني
إبراهيم سعدي	صلاح الدين بوجاه	خناثة بنونة
الحبيب السايح	فرج الحوار	محمد زفزاف
عيسى لحيلح	مسعودة بوبكر	محمد شكري
أحلام مستغانمي	إبراهيم الدرغوثي	فاطمة الراوي
أحميدة عياشي	كمال الرياحي	محمد باردة
محمّد مفلاح	حنان جنّان	شغموم الميلودي
سعيد خطيبي	الهادي التيمومي	بنسالم حميش
السعيد بوطاجين	شكري المبخوت	الميلود الحمدوشي
عز الدين جلاوجي	زهرة الصبّار	عبد الإله الحمدوشي
بشير مفتي	فائقة القنفالي	بوزيد ليلى
الخيّر شوّار	نجاة إدهان	قلادة قرنفل
سمير قسيمي	أيمن الدبوسي	مصطفى الكناب
عبد الوهاب عيساوي	محمد الحباشة	محمد العشري

المحاضرة الثالثة: في الجزائر.

توطئة.

1- الإرهاصات الأولى للرواية الجزائرية.

2- الرواية الجزائرية الحديثة والنضج الفنّي

3- الرواية الجزائرية والطرح الأيديولوجي.

المحاضرة الثالثة: في الجزائر

توطئة.

1- الإرهاصات الأولى للرواية الجزائرية.

يمكن ربط نشأة الرواية في الجزائر بمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية التي فرضت شكلا جديدا للكتابة القصصيّة، ناهيك عن الكتابات التقليدية التي تعدّ امتدادا للمنجز السردي العربي القديم، وقد تجلّت البدايات الأولى للكتابة السردية عند الكاتب محمد بن إبراهيم عندما ألّف قصة موسومة بـ "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" (1849)، ويمكن اعتبار هذا العمل الفني باكورة النص السردي الجزائري، وقد عيب على صاحبه استخدام اللهجة العامية ناهيك عن التفكك الدرامي والخلخلة الأسلوبية، وقد اعتبر الباحث والأكاديمي واسيني الأعرج قصة غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو (1947)، أوّل عمل روائي مكتوب باللغة العربية، فقد ظهرت " **كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة**"[1]، ويعبّر موقف الباحث عن الحدود التي رسمها العمل القصصي؛ إذ استطاع أن يعبّر عن رؤية للعالم من خلال الشخصيّة الحكائيّة زكيّة التي تمثّل أنموذجا للوطن التوّاق للحريّة، وقد انحصار السرد داخل دائرة الخطاب التقريري المباشر، والبعيد عن الخطاب الاستيهامي الذي يفصل بين الواقع والمتخيّل، وكذا التشبّث بمعايير التعبير التقليديّة التي تعتمد الكتابة الخطيّة، وقد ذهب نفر من النقاد إلى اعتبار رواية الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي (1951)، أوّل عمل روائي، وتدور أحداث الرواية حول حياة الطالب الجزائري عبد اللطيف الذي يقع في حب لطيفة التونسيّة، وتندرج الرواية ضمن"**المحاولات السردية الساذجة التي تقترب من الحدوتة الشعبية**" [2]، ويمكن اعتبار هذا العمل الفني امتدادا تخييليا يعكس حياة الأديب، إذ يمكن ردّها إلى الخطابات السيرية التي حاولت التأسيس للسرد السيري – دون أن نضخّم من خصوصيّة هذه الرؤية- فهي تبقى في نظرنا محاولة جادّة لكتابة قصصيّة تعكس مستوى الوعي الحاصل آنذاك، دون أن ننسى رواية الحريق(1958) للروائي نور الدين بوجدرة التي بعض النقاد الأنموذج الفني الناضج للرواية الجزائرية.

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986 ،ص18.

[2] الطاهر روابنية: اتجاهات الرواية العربية في ربلدان المغرب العربي، ص55.

2- الرواية الجزائرية والنضج الفنيّ.

أجمع النقاد على أنّ رواية ريح الجنوب(1971) لعبد الحميد بن هدوقة تعدّ الأنموذج الفني الناضج لنشأة الرواية الجزائرية – دون أن نقصي باقي الأعمال الروائية السابقة- فقد اجتمع في هذا العمل الفني الفريد مجموعة من المعايير الفنيّة والتيميّة المؤسسّة لتميّزها، فإلى جانب اللغة التي كيّفها الروائي سوسيولكتيا بما تتناسب والحضور الشخوصي والأيديولوجي، فإنّ الخطاب استطاع أن يمرّر عدّة طروحات وشحنات دالة على الإقطاعيّة(ابن القاضي)، والاشتراكيّة(فئة الفلاحين)،والبرجوازيّة الصاعدة (مالك، البشير)، فهي تقف **عند "حدود الإدانة والنقد والتنبؤ"**[1] ؛فقد اعتبرها الباحث عثمان بدري مقايضة تاريخيّة بين الماضي والحاضر، مقايضة المادي (الأرض) بالروحي(نفيسة)، من هذا المنظور تحاول الرواية أن تعثر على المفهوم الحقيقي للثورة بعيدا عن كل طموح شخصي أو إيمان دفين الماضي، ولهذا وسم الباحث الجزائري محمد مصايف ريح الجنوب بالرواية الهادفة الإصلاحية؛ لأنّها تبحث عن الممكن من خلال الكائن، فرواية ريح الجنوب تعدّ مدخلا إلى الواقعية الاشتراكيّة، ونلمس ذلك في بداية امتداد الوعي الجماهيري والمتمثّل في البرجوازية الصغيرة التي بدأت بمواجهة الإقطاعيين، وبداية التركيز على طموحات الجماهير العريضة التواقة للحرية، كما أنّ النهاية المأساوية تعبّر عن الصدق الموضوعي للطرح الإيديولوجي، بعيدا عن كل ذاتيّة متطرّفة، ورؤية سوداوية لجزائر ما بعد الاستقلال.

3- الرواية الجزائرية والطرح الأيديولوجي.

حاولت الرواية الجزائريّة –رواية السبعينيّات (مرحلة التجريب الفنّي)- تكسير البناء النمطي وتجاوزه نحو فضاءات قادرة على فهم المجموعات الاجتماعيّة وامتصاصها، وقد أدّى تنوّع الشخوص الحكائيّة أيديولوجيا ولغويا واجتماعيا الروائيين إلى محاولة فهم التركيب الاجتماعي المعقّد وتسجيل قدرته على إنتاج خطابات دالّة تعبر بوعي عن انعكاس تاريخي وجمالي لمجموعات اجتماعيّة مارست **"مرتكزا شرعيا نقديا نقيضا لشرعية تاريخية يمثلها الخطاب الرسمي بشكل زائف"**[2]، ويأتي هذا الطرح بسبب انعكاس البنية الاجتماعيّة داخل النصوص السردية، وقد تميّزت مرحلة السبعينيّات بالتحوّلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة وحتّى الثقافيّة، بفعل النزوح الريفي، والتوسّع العمراني الذي أدّى إلى ظهور مدن جديدة

[1] الطاهر روابحيّة: اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي، ص404.

[2] مخلوف عامر: مراجعات في الأدب الجزائري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2013، ص96.

حلّت محل القرى والأرياف، وكذا بداية الاهتمام بالصناعة بديلا للفلاحة، وظهور مجموعات اجتماعيّة تبنّت أفكارا مناوئة لنظام الحكم، بسبب انحراف الحزب الحاكم عن المبادئ الثوريّة، وظهور ما يعرف بالمؤسسة الأدبية التي كان لها الفضل في موت العديد من الروايات- وإن فضّل بعض الروائيين نشر أعمالهم خارج الجزائر- فكل هذه المؤشّرات اشتغلت على تسييج الرواية بشخوص حكائيّة تكون انعكاسا جماليّا للصراع الأيديولوجي الحاصل في الجزائر، كما في رواية عرس بغل للطاهر وطار، ورواية المرأة والوردة للروائي محمّد زفزاف، ورواية الجرذ والبحر والموت لفرج الحوار. فإذا عدنا إلى رواية عرس بغل للروائي الطاهر وطّار وجدنا أنّه شيّد معالمها انطلاقا من التنوّع اللغوي القائم على التنوّع المكاني هما الماخور والمقبرة، فالأوّل يحمل دلالة المتعة والجنس والبقاء، والثاني يحمل دلالة الزهد والتصوّف والفناء، وأمام هذا التنوّع الفضائي الذي عبّر عنه الباحث عبد الحميد عقار بتنوّع السجلات، تبدأ المادة اللغوية للمحكي بالتفاعل والانصهار، فهي تحمل بداخلها مجموعة من المفردات الدالّة على كثرة المرجعيات اللغويّة، فمنها الديني، ومنها الشعبي، ومنها المؤسساتي، وعبر هذه المرجعيّات التي تشكّلها شخوص حكائيّة تنتمي إلى مستويات اجتماعيّة تتميّز بالنفوذ (النفوذ المالي والنفوذ السياسي والنفوذ الجنسي...الخ)، تطرح الرواية تيمة العقم الأيديولوجي بسبب ارتباطه بذوات فاعلة من رحم الدعارة (المسخ الفكري والمعرفي)، والمفارقة التي تصنعها الرواية تكمن في "**اللامبالاة التي تتحكّم في نوايا الشخصيّات ومقاصدهم، بل وسلوكاتهم، فيتساوى الزواج والعهر، والاتجار في الحشيش والجنس بالاتجّار في الخبز، والتديّن واللاتديّن**"[1]، وقد عبّرت هذه المفارقة عن حقيقة اقتصادية مرّة تتداول الشركات العالمية الليبرالية والاحتكارية على تنفيذها، وهي خطاب القيمة والسلعة، فميزان المصلحة يقيس بمكيال المنفعة، مردّدا مقولة الغاية تبرّر الوسيلة، فتتحوّل المجتمعات العربية، والمغاربية-بموجب هذا الطرح البراغماتي- إلى مجتمعات مشيّئة فاقدة لبوصلة القيم، معلنة السقوط في فخ الرذيلة التي حاول الروائي جاهدا نعتها بالماخور، وهو في حقيقة الأمر تصوير استيهامي عن صورة الجزائر ما بعد التزييف الثوري أو ما بعد الكولونياليّة، وقد نتفاعل نحن كقرّاء مع هذه الكلمة من خلال رواية **الديوان الإسبرطي** للروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي الذي حاول إعادة تمثّل التاريخ، ليس من وجهة نظر واحدة، بل من وجهات نظر متعدّدة ومتباينة تعاقب على طرحها وتقديمها كل من الصحفي ديبون، والجندي كافيار، والسياسي ابن ميّار، والمتمرّد حمة السلاوي، ودوجة، فالرواية تطرح الحقيقة وهي ملتبسة بين ثنايا التاريخ،

[1] الطاهر رواينيّة: اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي ، ص74.

فاختلاف الشخوص الحكائيّة مذهبا ورؤية وعقيدة زاد من قيميّة المحكي، لأنّه حاول خلق صراع تاريخي وإيديولوجي مبني على الاختلاف الموضوعي، فنجد أنّ السارد يقف داخل نقطة تبئيرية تتّسم بالمركزية اتجاه شخوصه الحكائيّة، وقد أنتجت هذه النقطة وجهة نظر موضوعيّة بعيدة عن الذاتية المفرطة أو الرومانسيّة المزيفّة في تقديم القضايا ذات الطابع التاريخي، فتعدّد الرواة أدّى إلى تعدّد وجهات النظر، ما أدّى إلى إعادة تمثّل فترة مهمّة من فترات الحكم الجزائري.

المحاضرة الرابعة: في تونس.

توطئة.

1- الأشكال القصصيّة الأولى في تونس.

2- مراحل نشأة الرواية التونسيّة

المحاضرة الرابعة: في تونس

توطئة.

تأثّرت الرواية في تونس بحركتي الترجمة والاقتباس، حيث أشار الباحث محمد الصالح الجابري أنّ جريدة الرائد التونسيّة قامت بنشر مقتطفات من دانكيشوت تحت عنوان ألهية، ولقد كتب الباحث محمد محفوظ في كتابه تراجم المؤلفين التونسيين أنّ الكاتب محمد المشيرقي قام بترجمة رواية لروني دي شاتوبريان (1906)، تحت عنوان خاتم عقد بني سراج، وبعض المقاطع القصصيّة لتولستوي (سلطان الضلال)، (أنا وكارنينا).

1- الأشكال القصصيّة الأولى في تونس.

تشير الدراسات السابقة إلى أنّ الإرهاصات الأولى للرواية التونسيّة بدأت مع محمد صالح السويسي(1941/1871) في روايته الهيفاء وسراج الليل(1906) ، المنشورة بمجلّة خير الدين التونسيّة، وقد عدّها النقاد عملا قصصيّا ذات أهداف تربوية وإصلاحيّة،ثم توالت الكتابات القصصيّة عند كل من محمد الصادق الرزقي (الساحرة التونسيّة 1910)، وسليمان الجادوي(دالماس)، ثمّ تواصل هذا العطاء القصصي مع جماعة "تحت السور"(1935)التي ضمّت خيرة الشباب التونسي منهم: الأديب والشاعر والموسيقي والممثّل المسرحي...الخ، ومن مفرزات هذه الجماعة "مسافر المركب النشوان. جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسّط"(1936) لعلي الدوعاجي، المنشورة بمجلّة العالم الأدبي.وهو عمل قصصي أقرب لأدب الرحلة يتميّز بالطرفة والسخرية المحمّلة بمضامين سياسيّة، وقد عبّر – رغم طابعه الساخر- عن رؤية فذّة عند الكاتب لأنّه استطاع أن يعبّر عن روح تلك الفترة بتوجّساتها ومخاوفها وآمالها.

مع بداية الخمسينيات من القرن الماضي، بدأت المحاولات الأولى لكتابة روائية جادة تهتمّ بالجانب الفني دون أن تقصي شعرية المضامين، والبداية مع رواية "مولد النسان" لمحمود المسعدي(1945)- دون أن نقصى عمله الأوّل والموسوم ب حدّث أبو هريرة قال...-الذي غلّف شخوصه بالغموض والالتباس، وكأنها تعدّ امتدادا لروايته الأولى حدّث أبو هريرة قال... "، وهو انعكاس واضح ومباشر لعقيدة الكاتب الذي يقدّس الحرية ومطلقيّة الفن، كما يمكن اعتباره انعكاسا لطرح إيديولوجي(الوجودية العبثيّة)التي أراد

أن يكيّفها من منظور عقدي (فلسفي)، فهو على حد قول الناقد المصري طه حسين جسدّ الوجودية المؤمنة، ومن الضحايا"(1956)لمحمد العروسي المطوّي(2005/1920) التي عبّرت عن التجربة الذاتية وفيها ملامح من السرد السيري، ثم ظهر الكاتب البشير خريف(1983/1917) بمجموعة من رواياته –التي عدّها بعض النقاد المؤسس الأوّل للرواية التونسيّة– ومنها: برق الليل(1960)، وهي رواية تاريخيّة تصوّر حال تونس زمن الحسن الحفصي دون أن يغفل الحضور التخييلي في علاقة الحب بين برق الليل والفتاة، وهو في ذلك أقرب للرواية التاريخيّة عند جورجي زيدان. و الدقلة في عراجينها (1969)التي وضعت المجتمع التونسي (العطراء وحفصة وفجرة والمولدي ومحمد صالح) في مواجهة الصراع الإقطاعي، فالرواية تصوّر ثنائيّة الخير والشر، وجدلية القديم والجديد وعبر هذه الثنائيات الضدّية تتولّد العلاقات الاجتماعيّة في جوّ من التوتّر والنفاق والأنانيّة وحب الذّات، ثمّ تأتي رواية حبك درباني(1980) التي عبّر فيها الكاتب عن مواقف ذاتيّة هي الأقرب للسرد السيري.

2– مراحل نشاة الرواية التونسيّة.

يمكن تقسيم مراحل تطوّر الرواية في تونس إلى:

أ– **مرحلة الترجمة والاقتباس:** كما قلنا سابقا تميّزت هذه المرحلة ببعض المحاولات الساعية إلى إيجاد أدب قصصي يحاكي الأشكال القصصيّة الأوروبيّة كمرحلة سابقة، ثمّ الأشكال القصصيّة المشرقيّة كمرحلة لاحقة، وأهم ما يمكن رصده حول هذه المرحلة خلّوها من مظاهر الإبداع الفردي وانعدام رؤية واضحة اتجاه قضايا الوطن، ومحاولة العودة إلى الموروث التاريخي المشبع بالإنجازات كما في روايتي بسالة تركية و وطنيّة تركية، كما تميّزت هذه المرحلة بغياب الدافع الفني، ويتجلّى ذلك في السرد الطلق، وسذاجة الحبكة الفنيّة إلى حد التغييب، وكذا إقصاء الفضاءات السردية الداعية إلى الإضمار والاستيهام ، وكثرة التعليقات المؤدّية إلى خلق فجوة بين السرد والحكاية.

ب– مرحلة الوعي الفني: بعدما تمرّس الكتّاب على الكتابة القصصيّة إمّا من خلال الاقتباس أو الترجمة، بدأ الحديث عن كتابة قصصيّة تعيد الاعتبار للذات والمجتمع، وتكون بعيدة عن الطرح التاريخي –على الأقل في مستواه التسجيلي–بدأ نفر من الكتاب في نشر إبداعاتهم محاولين التخلّص من الإرث السابق، ومعوّلين البحث عن الخصائص الفنيّة التي تجعل من كتاباتهم الفنيّة أعمالا روائيّة، وفي هذا الصدد لا يمكننا تجاهل جهود جماعة تحت السور التي توّجت بظهور نفر من كتّاب الرواية نذكر

منهم:علي الدوعاجي ومحمود بيرم التونسي، وزين العابدين السنوسي وغيرهم، وتميّزت هذه المرحلة بمحاولة تجاوز الكتابة القصصيّة ترجمة واقتباسا، ومنح الفرصة لإبداعية الذات، فكان لهم ذلك؛ إذ تميّزت كتاباتهم بالنضج الفني الظاهر والجلي، ولكن ما عيب على كتاباتهم تجلي الطرح السيري الذي حوّل أعمالهم إلى تجارب شخصيّة – والكلام ليس للتعميم-كما في رواية "من الضحايا" لمحمد العروسي المطوي، و" مذكّرات المنفى لمحمد بيرم التونسي، أمّا إذا عدنا إلى أعمال الدوعاجي والمسعدي و خريف نلمس ذلك الحرص الشديد على تتبّع الكتابة السردية المشبعة فنيّا وتيميّا، ففي رواية حدّث أبو هريرة قال... لمحمود المسعدي، يتجلّى عنصران هامان يؤكّدان نضج الكتابة الروائيّة عنده من جهة، ومحاولة التأصيل لكتابة روائية عربية تختلف اختلافا تاما عن الكتابة الغربية، فالرواية –من هذا المعطى-تمثّل"**نقطة انطلاق التجريب في الكتابة المغاربية**"[1]، فأمّا العنصر الأوّل فتجلّى في حرص الكاتب على مقوّمات المجتمع التونسي، فالرواية في ظاهرها رحلة نحو اكتشاف الذات، ولكنها تحمل في باطنها مواجهة عنيفة ضد الوجودية الملحدة التي بدأت ملامحها تتشكل في أوروبا خلال النصف الأوّل من القرن الماضي، وأمّا العنصر الثاني فيتمثّل في حرص الكاتب على العودة إلى الماضي ليستقي منه مجمل عناصره الفنيّة المؤسّسة لفضاء المحكي ومن ذلك: الشخوص الحكائيّة (أبو هريرة، ريحانة ...)، والفضاء المكاني(مكة، الصحراء، الجبل)، والبنية الزمنيّة(الفجر، الظهر، العصر، المغرب، العشاء)، وهكذا فقد استطاع الروائي أن يجمع بين عالمين متناقضين هما: العالم العربي(الطرح الفني) والعالم الغربي(الطرح التيمي). يمكن تقسيم مرحلة الوعي الفني إلى: مرحلة ما قبل الاستقلال وتميّزت هذه المرحلة بإنتاج قصصي متناثر في المجلات والجرائد وخير مثال على ذلك رواية حدّث أبو هريرة لمحمود المسعدي التي عدّها النقاد وعلى رأسهم توفيق بكار أوّل رواية تونسيّة بالمفهوم الأجناسي، وأمّا المرحلة الثانية فقد عدّها النقاد ما بعد الاستقلال، فقد تغيّرت المفاهيم وتحوّلت الأطر السياسية والاجتماعية والثقافية، وأصبح بإمكان الأديب أن يعبر بطلاقة ودون هاجس الخوف عن قضايا وطنه، وقد أصدر محمح العروسي المطوّي أوّل رواية مكتملة في كتاب وهي رواية ومن الضحايا سنة(1956)، ثم أتبعها برواية حليمة(1962)، ثمّ التوت المر(1967)، وقد عالجت رواياته بعض القضايا الاجتماعية ذات البعد الواقعي مثل الجهل والأميّة والفقر؛ لتدخل بذلك تونس مرحلة جديدة في التأليف الروائي، بعدما تمكّن الروائيون من أدوات الكتابة من جهة، وقدرتهم على مواكبة قضايا الأمّة من جهة أخرى. وفي نفس السياق استطاع الروائي بشير خريّف أن يقتحم عالم

[1] بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروزائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص11.

الكتابة الروائيّة – وقد عدّه نفر غير قليل رائد الرواية التونسيّة – حبّك دربالي التي بدأ في كتابتها سنة 1958 وكانت تصدر في شكل حلقات في مجلّة فكر، وتعالج الرواية موضوع المرأة منوبيّة التي تحوّلت بفعل الظروف(موت والدها الذي كان يعيلها) إلى عاهرة تمتهن الفسق والمجون، فالرواية من هذا المنظور إدانة لمجتمع يحتقر المرأة (خطاب القهر والاستلاب)، ويمارس شرقيته بعنفوان الذكورة، وهنا تتجلّى قيم العلاقة بين المجتمع الذكوري المتسلّط والمجتمع النسوي المضطهد، ما يميّز الرواية التونسيّة ما بعد الاستقلال، بداية توجّه جديد ينزع نحو كتابة تحاول أن تعيد الاعتبار لمرتكزات المجتمع التونسي، من خلال التوغّل في مجمل الطروحات الاجتماعية ذات البعد الواقعي والاقتصادي والثقافي، مع ممارسة فنيّة تنسجم وفعل الكتابة؛ حيث أصبح الروائي يمتلك أدوات الكتابة السردية كتكنيك الزمن، ، ومفهوم أوسع للسارد وحدود تموقعه، بالإضافة إلى فعل التخييل الذي تحوّل إلى مادة طيّعة مغلّفة بمقولات الغموض الاستعاري والإيحاء الدلالي والاستيهام الفنّي،وبذلك استطاعت الرواية التونسيّة أن تتحرّر من قيود الذاتية(الطرح الانطباعي الساذج) و المرجعية التاريخية(توثيق التاريخ وتسجيله).

ج- **مرحلة التجريب الفني**: لا يمكن فصل المرحلة التجريب الفني عن مرحلة الوعي بالكتابة الروائية ذلك أنّها يمثّلان خطا رفيعا بين الإدراك بالوجود والكتابة عن هذا الوجود، وكما قال الباحث محمد الباردي" الوعي الحاد بضرورة كتابة نص سردي يرفض النمط والنموذج، ويعود فعل التجريب الأدبي إلى فترة الستينيات من القرن الماضي، غير أنّها اشتغلت بالقصة القصيرة والمسرح، وقد تأخرّ ذلك في الرواية حتّى الثمانينيات، فالتجريب هو فعل التمّرد والرفض لكل أشكال التعبير الفني التي تحوّلت بفعل التراكم إلى ما يشبه السنن، كما في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي فهي رواية تجمع"**بين الأضداد والمتناقضات، في مفارقة لا تتأتّى إلا للنصوص الملتحفة بلحاف العجائبية**"[1]، ومن أهم رواد التجريب في الرواية التونسيّة الروائي صلاح الدين بوجاه؛ إذ تعدّ كتاباته أنموذجا خصبا لردع الأشكال التقليديّة "**فسرده موصول بالتراث الشرقي**"[2]، ففي "روايته مدوّنة الاعترافات والأسرار" عمد الروائي إلى تجريب أسلوب المتن والحاشية، وهو أسلوب يعمد فيه الروائي إلى فصل النص الروائي القصة عن السرد، وفي روايته النخاس عمد الروائي إلى تغليف المحكي بظاهرة الخبر الذي حلّ محل الحكي، وهو

[1] سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة01، 2018/2017، ص198

[2] http//dspace.aawsat.com، بتاريخ 10يوليو2004 ، العدد 9356.

عنصر مؤسّس للتراث السردي القديم،كما اعتمد التعدّد اللغوي(السوسيولكتة)، فمنه الإيطالي والفرنسي والإسباني والتركي والمصري والعامي،وهي في كل ذلك تتناص وتتقاطع مع حكايات ألف ليلة وليلة في تفرعها وتشعبها ومتاهاتها. وإذا انتقلنا إلى روايات فرج لحوار وجدناها مليئة بذلك الزخم الزمني الذي يفكّك المحكي وفق علامات دالة، فالتشظي الزمني هدفه إرباك القارئ ودعوته إلى المشاركة في بناء المحكي وتأثيثه، وهنا يأخذ الموروث بكل تجلّياته الشعبية والسيرية والطقوسية مكانه؛ ليعبّر عن صوفية متعالية تعالي اللغة الواصفة التي وسمت نصوص فرج لحوار بالحركية والاستمرارية والتغيّر والتجدّد، فهي تحاول الابتعاد عن" **النظرة السكونية والأحادية في الطرح" لتعيد تمثّل الواقع رؤية ولغة**"[1]. يؤكّد فرج لحوار في روايته "التبيان في وقائع الغربة والأشجان" مقولة تماهي السردي والأسطوري ذلك أنّ المحكي الأسطوري يعيد الاصطفاف من جديد داخل الرواية(أسطورة إساف) ونائلة في رواية حدّث أبو هريرة قال... لمحمود المسعدي)؛ ليعلن **"الثورة والتمرّد على القيم الاجتماعية السائدة"**[2].

[1] حفناوي بعلي: تمثّلات الممنوع والمقموع في العربية المعاصرة، دار اليازوري العلمية، ط1، 2016 ص260

[2] تماهي السردي والشعري في الخطاب الروائي عند فرج الحوار الطاهر روابنية مجلة أبوليوس، جامعة الشريف مساعدية، سوق أهراس، ع8، 2018، ص 65.

المحاضرة الخامسة: في المغرب.

توطئة.

1- نشأة الرواية المغربية.

2- مراحل تطوّر الرواية المغربية.

المحاضرة الخامسة: في المغرب.

توطئة

تعود الكتابة الروائية في المغرب إلى نهاية الأربعينيات القرن الماضي، عندما كتب عبد المجيد بن جلون روايته في الطفولة (1949)، وقد سبق هذا العمل الروائي مجموعة من الأعمال التي يمكن تصنيفها ضمن الأعمال القصصيّة التعليميّة، ونذكر منها اليتيم المهمل والثري(1924)العظيم لمحمد المقري، وانتصار الحق بالباطل(1933) لعبد الخالق الطريبش، و الرحلة المراكشيّة أو مرآة النسائل الوقتيّة لمحمد بن الله المؤقت، وقد اعتبر النقاد هذا الأخير البداية الحقيقية للرواية المغربية،وتميّزت هذه المرحلة بطغيان العنصر السيري والسرد التاريخي الذي كان يهدف في عمومه إلى إصلاح الذات وتهذيب النفس على الحق والخير.

1- نشأة الرواية المغربية

أرجع بعض النقاد المغاربة ظهور الرواية المغربية بمفهومها الأجناسي إلى منتصف الستينيات عندما أصدر الكاتب محمد عزيز لحبابي روايته الأولى بعنوان جيل الظمأ(1967)، لما تحمله من ميكانزمات الكتابة السردية بعيدا عن كل تمظهر سيري أو شعبي، وبعيدا عن غايات يمكن عدّها ساذجة، وردّها إلى الأعمال القصصيّة التعليميّة، وتطرح الرواية العديد من المسائل المتعلّقة بمستقبل الثقافة في المغرب، من خلال شخصيّة إدريس الذي يمكن عدّه أنموذجا للبطل الإشكالي الذي يقف حائرا وملتبسا بين منظومتين متناقضتين، منظومة القيم الموجبة التي يؤسّس لها الوعي الثقافي، ومنظومة القيم السالبة المتوغّلة داخل المجتمع المغربي على اختلاف توجّهاته، إنّها ثنائيّة الثقافة والنفوذ، فرغم تشبّع المحكي بالسيري"**في إطار الترجمة الذاتية، تجارب فردية فردية تتناول الوضعية الإشكالية للمثقف في مرحلة ما بعد الاستقلال**"[1]، إلاّ أنّه مارس جرأة في طرح القضايا التي كانت يجب أن تطرح في تلك الفترة المعقّدة من تاريخ المغرب، ونقصد بذلك المرحلة الانتقالية بين التلاشي الكولونيالي والبزوغ الاستقلالي،من هذا المنظور –ولكثرة التجريد في الرواية- يمكن عدّها رواية ذات اتجاه فلسفي، شأنها شأن رواية حدّث أبو هريرة للمسعدي، وتتميّز الرواية ذات الاتجاه الفلسفي بنزوعها نحو التجريد

[1] الطاهر روابنية: اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي، "تونس الجزائر المغرب"، 1945-1975، رسالة ماجستير(مخطوطة)، في الأدب العربي المعاصر، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1986/1985، ص156.

والتأمّل، وتحقيق ذلك التوازن الحضاري مابين القبلي والبعدي،فيتحوّل المحكي إلى حلقات من المناقشات وردود الأفعال سواء في مستواه البراني(عظيم، عزيزة، فاطمة)، أو في مستواه الجواني(إدريس) في أحلامه وتطلّعاته التي تبخّرت في الأخير، لتعلن موت المثقف، وتفضح أزمة الثقافة في المغرب، وهكذا تتحوّل الرواية في الأخير من محكي إدانة إلى محكي النصح حول مستقبل الثقافة في المغرب.

2- **مراحل تطوّر الرواية المغربية.**

يمكن تقسيم مراحل تطوّر الرواية المغربية إلى:

أ- المرحلة التأسيسيّة: وتمتدّ من تاريخ أوّل عمل روائي أو شبه روائي (قصصي)، إلى منتصف الستينيات (رواية جيل الظمأ لمحمد عزيز الحبابي)، وهذا ما ذهب إليه الكاتب بوطيب عبد العالي، وتميزّ الفن الروائي في هذه المرحلة بالبحث عن أدوات الكتابة السردية بالاعتماد على الروايات المشرقيّة، كما تميزّ بطغيان السرد السيري، لتتحوّل الرواية عندهم إلى حقل للتجارب الشخصيّة، فالمحكي كان مرتكزا حول أزمة الذات بعيدا عن الطروحات الواقعية التي تعالج قضايا اجتماعية، وهذا ما يبرّر كما عمد الكتاب في هذه المرحلة إلى اعتماد نمط الكتابة الخطيّة بعيدا عن أي إبداع فني.

ب- المرحلة الواقعيّة:وتمتدّ زمنيّا من منتصف الستينيات إلى بداية الثمانينيات، وتميّزت هذه المرحلة بامتلاك الكتاب لأدوات الكتابة الفنيّة ما جعلهم يوجهون أقلامهم صوب قضايا الوطن، كما أنّ هذه الفترة أفرزت العديد من الإشكالات المتعلّقة بدور النخبة في توجيه الرأي العام، فالاستقلال مهدّ الطريق نحو السلطة والتملّك والبحث عن النفوذ، ما أدّى إلى إحداث شرخ اجتماعي رهيب بين المثقف والسلطة، وقد ترجم ذلك إلى أعمال روائية كتابها نماذج من النخبة تمرّدوا على الأوضاع السياسية والثقافيّة، ونذكر منهم محمد شكري(2003/1935) ومحمد زفزاف وعبد الكريم غلاب، وقد طغى البعد الواقعي على أعمالهم، لارتباطهم الوثيق بفئات المجتمع البسيط، فنجد محمد شكري في روايته الخبز الحافي(1972)- وهي جزء من ثلاثيته الشهيرة (الخبز الحافي، زمن الخطاء، وجوه)-، قد أعاد تمثّل البؤس الاجتماعي من خلال الشخصيّة البطلة شكري هذا الأنموذج السردي الصادق والحي عن معاناة الطفولة المقموعة والمحرومة من حقوقها، الطفولة والتعليم والتربية...الخ، كما تقدّم لنا الرواية أنماط اجتماعية عبّرت بصدق عن انحطاط الوازع الديني لصالح الخرافة والشعوذة والسحر(عالم الشوافات)، وانحصر ذلك في شخصيّة الأم، فالرواية في عمومها انعكاس سردي لسيرة الروائي، حاول من خلال فضح مؤسسات الدولة في تعاملها مع المجتمعات الهشة والمقهورة. وغير بعيد على ذلك كتب محمد

زفزاف(2001/1945) روايته محاولة عيش(1985)؛ ليعبّر عن المهمّش والمقصى داخل المجتمع المغربي من خلال مجتمع البرارك، وقد استطاع الروائي بفضل تجربته (حياة الشوارع)، أن ينقل لنا معاناة هذه الفئة من إقصاء وحرمان وتغييب واستغلال، وحرمان الطفولة من حقها في التعليم، وقد أراد الروائي من خلال شخصيّة حميد أن يسلّط الضوء على عالم الطفولة المضطهد، فقد تمّ تصويره في أبشع صور الاستغلال، ومن ذلك الاستغلال الأسري، فقد كان يعيل عائلته وهو طفل صغير (بيع الجرائد في الشوارع والطرقات)، والاستغلال الاجتماعي من طرف مسؤولي الشرطة و ضباط القاعدة العسكرية، كما صوّر الروائي عالم المرأة في صورة غنّو التي امتهنت حرفة الغواية والفسق والمجون، وهي فتاة هربت من بيتها بعد وقوعها في الخطيئة مع ابن الجيران؛ لتنتقل إلى المدينة، فوقعت في فخ العهر، فالرواية تطرح بواقعية مؤلمة البؤس الاجتماعي الذي تقبع فيه مجموعات اجتماعية مخصوصة.تمكّن الروائي عبد الله العروي (1933/-) في روايته الغربة (1971) أن يستفيد من توجّهه الفلسفي وانتمائه الفكري " **المشكلة مشكلة حضارة لا مشكلة سيادة أو قيادة**"[1]؛ لصياغة رواية التساؤل النابعة من الذات المهبطة والمتمثّلة في شخصيّة إدريس التي تأبى الوقوف عند حدود الماضي وتتطلّع إلى المستقبل، ويبدو موقف إدريس واضح لا تشوبه شائبة من مظاهر اغتراب الذات التي ضاعت بين العلمانية التنويرية والأصولية المحافظة، وهكذا تدخلنا الرواية في مدارات النخبة ما بعد الاستقلال، بين الطموح المثالي لتمثّل أفضل لواقع المجتمع المغربي، والإقصاء الممنهج من طرف السلطة، وبين هذا وذاك تسقط شرعيّة المثقف الذي يدخل في الأخير عالم الاغتراب كعلامة دالة على موت المثقف في المغرب.

ج- **مرحلة التجريب الفني**: فمنذ بداية الثمانينيات انفتح الروائيون المغاربة على عالم التجريب الروائي، وأصبحوا مدركين لضرورة التغيير التي يجب أن تمسّ الرواية شكلا ومضمونا، فأمّا على مستوى الشكل، فقد عمد الروائيون إلى كتابة روائية تراعي التغيرات الاجتماعية والسوسوثقافية، وكذا نتاج حقل النقديات، فأصبح توظيف التراث ضرورة ملحّة للعودة إلى الأنساق التراثية القبلية، كما في روايات بنسالم حميش، أضف إلى ذلك مسايرة البناوية في آخر طروحاتها من خلال التكسير الزمني، وكذا توقيف هيمنة الرسارد المطلق واستبداله بمصطلح تعدّد الرواة، وتذويت السرد كحالة تماهي شديدة الاندماج بين الروائي والمحكي، أمّا إذا تحدثنا عن الجانب التيمي، فيمكننا ربط مظاهر التجريب بالرواية البوليسية التي عدّت طرحا جديدا في تلك الفترة، حتّى وإن لم تكن واضحة بالشكل الأجناسي

[1] عبد الله العروي: الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1971، ص129.

المتعارف عليه في أوروبا وأمريكا، فإنّها حاولت أن تبني لنفسها مسارا روائيا يكون تراة واضحا وتارة أخرى متداخلا مع باقي التيمات.

المحاضرة السادسة:قضايا الرواية المغاربية

توطئة

1- **من الراوي العليم إلى تعدّد الرواة.**

2- **أشكال التبيئير في الرواية المغاربية.**

المحاضرة السادسة: قضايا الرواية المغاربية.

توطئة.

ما يميّز الرواية المغاربية عن نظيرتها المشرقيّة هو قدرتها على تجاوز المسافات التاريخيّة في استجلاء واستنطاق نصوص قادرة على محاكاة الآني، وقد تجلّى ذلك في بعض الروايات التي اعتمدت التجريب كآلية فرضتها التحوّلات الاجتماعيّة التي أنتجت بفعل المثاقفة خطاب ما بعد الحداثة، هذا الأخير أزاح اللثام عن عديد القضايا الفنيّة التي كانت تشغل الروائيين، ومن ذلك محاولات التقليص من هيمنة السارد المطلقة على الحكي، وتعدّ هذه التقنية محاولة جادة من لدن الروائيين المنخرطين ضمن تيار الرواية الجديدة التي تبناها بعض الحداثيين الفرنسيين على غرار آلان روب غرييه وناتالي ساروت، ومن الولايات المتحدة الأمريكيّة كلّ من رايموند فيدرمان، وجون بارث، ونرى أنّ مطلقيّة السارد في الرواية قد غيّبت وحلّ محلّها مجموعة من الرواة وظيفتهم تقتصر على سرد الحدث كل من وجهة نظره•،- ويجب في هذا الإطار أن نفرّق بين مصطلحي تعدّد الرواة ووجهات النظر(التبئير)-، ويمكن القول إنّ ميخائيل باختين عندما صاغ هذا المصطلح أو ما يعرف في حقل النقديات بالحوارية كان يبحث عن دمقرطة السرد•، وهي مقولة أحسبها مأخوذة من المحيط السياسي حين اشتدّ الصراع الأيديولوجي بين الاتجاه الاشتراكي والاتجاه الليبرالي.

• تعتمد تقنية تعدّد الرواة على حضور أكثر من راو للأحداث، ويتمّ فعل الحكي انطلاقا من خصوصية العلاقة بين الشخصيّة الحكائيّة والتيمة المنوطة بها، ولذلك نجد أنّ تعدّد الرواة يؤدّي بالضرورة إلى اتّساع الساحة السردية المرتبطة بالطرح الإيديولوجي، لقد مهدّت تقنيّة تعدّد الرواة لظهور خطابات مع بداية الثمانينيّات كانت مغيّبة بفعل السرد الأحادي المطلق، فإذا رجعنا إلى أعمال الطاهر وطّار وجدنا في رواياته اللاز وعرس بغل والشمعة والدهاليز، إعادة تمثّل لبعض الطروحات الأيديولوجيّة ذات الطابع العقدي والتاريخي، ولذلك فاتّساع رقعة السرد المتعدّد يتيح فرصة بعث الآخر المضمرة والمغيبّة للعب دور الأنا، أو على الأقل مزاحمته على مستوى النص السردي، كما وجب التفريق بين مصطلح تعدّد الرواة ومصطلح وجهة النظر، فالأوّل(تعدّد الرواة) مرتبط بالحضور الصوتي الذي يحوز بعدا أيديولوجيّا، (حضور لغوي) وأمّا الثاني(وجهة النظر) فيعبّر عن العلاقة بين الشخصيّة الحكائيّة وما ترويه؛ أي خصوصيّة الموقع الذي يجعلها قادرة على تمثّل الحكي ونقله (حضور بنائي).

• نعني بدمقرطة السرد، إلغاء الطابع الشمولي لوظيفة السارد، وتوزيع السرد بما تقتضيه تيمات وأحداث الرواية، فيصبح السارد جزءا من الحكاية، وظيفته تقديم المحكي، لا التحكّم في مرجعيّات الشخوص الحكائيّة، ومال تحوزه من أيديولوجيّات، قد تغيّب أو تقصى أو تحوّر بفعل مرجعيّة السارد المرتبطة أساسا بمرجعيّة الروائي.

1- من الراوي العليم إلى تعدّد الرواة.

حاول الروائيّون المغاربة مع البدايات الأولى لظهور الرواية في المغرب العربي، تتبّع المسار الفنّي الذي أحدثته الرواية الأوروبيّة والمشرقيّة، فاعتنوا بالخصائص الفنيّة –التي يمكن عدّها تقليديّة- وأولوها اهتماما انعكس في أعمالهم الروائيّة، ولما كان الراوي محرّك الحكي وعنصره المؤسّس، فقد تعاملوا معه بشيء من الحيطة والحذر، واكتفوا بتقليد حضوره في المحكي الغربي والمشرقي، مركّزين على حضوره المهيمن، باعتباره المتحدّث باسم جميع الشخوص الحكائيّة والمعبّر عن آمالهم وآلامهم، والمتوغّل داخل شعورهم وعواطفهم وأحاسيسهم، ويمكن وسم هذا الحضور بدكتاتورية السرد ودوغمائية الراوي، فنحن في الأخير يجب علينا تقبلّ وجهة نظره – التي تكون في أغلب الأحيان وجهة نظر الروائي-، لهذا نجد أنّ الطرح الأيديولوجي يكون حضوره قويّا في الروايات ذات الطابع الأحادي للمحكي أين تختفي أشكال الصراع، وتتلاشى صور الحواريّة، فهي غير قادرة على "**خلق مجتمع روائي يضجّ بالحياة والصراع**"[1]، ففي رواية **كتاب الأمير** نجد خطابا موجّها من طرف مونسنيور ديبوش الذي أوكله الروائي –رفقة خادمه جون موبي- سرد الأحداث، ليرى الأمير من وجهة نظر مسيحيّة صرفة –حتّى وإن ارتبطت الرؤية بمسحة دينيّة متسامحة-"**يسقط على الشخصيّة الروائيّة (الأمير) أفكارا راودته في تلك الفترة حتّى وجدناه يعاتب نائبه على قتله الأسرى بلغة تنبض بهمّ الحاضر**"[2] فإنّ النظر إلى الأنا من وجهة نظر الآخر أدخل الأمير متاهة التاريخ والتأويل والمسكوت عنه، لهذا دائما ما يكون حضور الروائي في الرواية التاريخيّة مفصليّا في تحديد الأيديولوجيا وتوجيهها، وقد ظلّ الراوي العليم مهيمنا على سلطة الحكي حتّى بداية السبعينيّات حيث شهدت الرواية المغاربية نقلة نوعيّة في مجال أساليب الحكي وطرق تقديمه، فلم يعد للراوي مطلقيّة الحكي، كما لم يعد بإمكانه تقديم شخوصه الحكائيّة، وهكذا تراجع دور الراوي المهيمن، وتحوّل إلى راو ملاحظ ومعقّب، وتحوّلت سلطة الحكي من جانبها الأحادي المطلق إلى الجانب المتعدّد، ونحن هنا أمام ما يعرف في حقل السرديات **بتعدّد الرواة أو مسرحة الرواية** على حد قول هنري جيمس، فتعدّد الرواة- من هذا المنظور- فسحة سردية تبطل الحقيقة المطلقة التي تحوّل العمل الروائي إلى مسار واحد قد تعرف خاتمته مع بداية المحكي، وإذا قرأنا رواية **حادي التيوس أو فتنة**

---

[1] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2013، دمشق، سوريا، ص18

[2] ماجدة حمود :إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، 2013، ص219.

النفوس لعذارى النصارى والمجوس للروائي أمين الزاوي يختفي هذا الشك ويتلاشى، كون المحكي يؤطّره مجموعة من الرواة، كل راو يستحوذ على محكيه بطريقة تجعل من السرد غارقا في الموضوعيّة، على غرار الأخوات مارتن وكاترين وغاربييل، فلكل واحدة منهنّ قصة ترويها عن نفسها قد لا تعلمها الأخرى عنها، وهكذا يتشعّب المحكي بتعدّد رواته فنجد مسار سردي يؤطّره الإمام، ومسار سردي آخر يوجّهه الغليزاني، وآخر يرويه الصحفي، كما نجد أنّ فكرة **تعدّد الرواة** جعلت المحكي يبني روافد تيميّة وخطابية متشعّبة ومتناسلة، عكس أحادية السارد التي كانت ستبني معمارية السرد من مسار واحد، وبذلك كانت ستهمل باقي البنيات الخطابية الأخرى، ونحن نطلق عليها خاصيّة البناء والتنامي السردي، فكل سارد يحيلنا على حقل تيمي واحد أو أكثر، **وبتعدّد الرواة** تتعدّد الحقول التيميّة، وهذا يجرّنا إلى الحديث عن مسارات القراءة والتأويل لدى المتلقّي، إذ قد تنتج هذه المسارات السردية أكثر من قراءة وأكثر من تأويل، وفي الأخير قد ينتهي المطاف بالقارئ إلى دخوله متاهة الرواية التي يبتغيها الراوي من باب خرق أفق توقّعه، ففي رواية حادي التيوس تتأسّس هذه القاعدة من منطلق **الحكي المتعدّد** الذي يؤدّي إلى إنتاج دلالات مضاعفة، فحكي مارتين جعلنا نكتشف وجود علاقة حميمية سرية بين أختها وأبيها- دعونا لا ندخل في مضمون الرواية حتّى لا نهمل عنصر **تعدّد الرواة** وتداعياته الجماليّة – هكذا قد تروى الحقيقة بأكثر من صورة، وهذا ما يمنح الرواية قيميّتها، ويعطي السرد المتعدّد حرية أوسع لحكي الواقعة ليس كما يراها الروائي أو السارد العليم، بل كما تراها الشخصيّة الحكائيّة، وهي فرصة جيّدة للانعتاق والتحرّر من قيد السارد العليم الذي يحتكر المعلومة عن شخوصه و المتلقّين، كما أنّ **تعدّد الرواة** قد يمنح صورة أوضح عن العالم والحياة، فقد كرّست الرواية التقليدية مفهوم السارد العليم؛ لتتبّع مسار الشخصيّة الحكائيّة البطلة (شخصيّة تمثّل الأنموذج المثالي، أو الأنموذج الإشكالي)، في حين أنّ الرواية الجديدة أصبحت تبحث عن مجموعة قيّم داخل أكثر من شخصيّة حكائية(شخوص حكائية بطلة، ونماذج مثاليّة) كما في قصص مارفيل العالميّة، وقد يتعدّى ذلك إلى سرد العوالم المتصارعة والعوالم الممكنة، فكل شخصيّة تنتظر دورها؛ لتعرّفنا حقيقة موقعها داخل هذا العالم. وفي رواية **المؤامرة** لفرج الحوار تتناسل الحقول التيميّة؛ لتعلن عن خروج سلطة الحكي من بين يدي الراوي، وتقوم بخلق مسارات حكائيّة،

تتحرّك وتنجذب نحو شخوص حكائيّة هدفها تنويع مصادر السرد البوليسي الذي يهتمّ بالدرجة الأولى بما تقوله الشهود انطلاقا من حياتهم يومياتهم ووصولا إلى مسرح الجريمة، فكان الحكي صدى لمراجعات الشخوص الحكائيّة المهيمنة وظيفيّا نحو:سناء عبد الباقي وسناء المايل وروضة مفتاح، ومحسن عبد الباقي... ، إذ "**وجدنا الراوي متصلا بأغلب شخصيّاته، متنقّلا بينها ناقلا عنها تجربته معها وتجاربها في الحياة عامة، مصوّرا نظرتها إلى الوجود إجمالا وإلى الحضارة والسياسة والأدب...فكانت الرواية رواية تضارب الآراء وتعدّد الأصوات**"[1]، نقارب من خلال هذا الوضع التقني للسرد أنّ فكرة **تعدّد الرواة** في الرواية جاءت كضرورة فنيّة تقتضيها آليات التجريب السردي، بخاصة إذا عرفنا بأنّ الروائي بدأ الكتابة في فترة تميّزت بنوع من التمرّد على الكتابة التقليديّة، والبحث عن كتابة تستوعب المرحلة التاريخيّة من جهة- إذا سلمنا بوجود روائيين أعلنوا عن رفضهم القاطع لكتابات الرعيل الأوّل ماعدا البعض أمثال المسعدي وخرّيف والدوعاجي- ، وتساير مرحلة الحداثة الغربية من جهة أخرى(يمكن اعتبارها حتميّة تاريخيّة يفرضها منطق التبعيّة)، كما أنّ الرواية البوليسيّة- الجنس الأدبي التي تنتمي إليه رواية المؤامرة-تقتضي وجود عدد من الشخوص الحكائية التي تلعب دور الشاهد على الجريمة، لذا **فتعدّد الرواة** يخدم من جهة الدافع الفني والجمالي للتجريب باعتباره أداة تقويض يمارسها الروائي للبحث عن أشكال روائية جديدة تحلّ محل الأشكال الروائية التقليدية، كما يخدم جنس الرواية البوليسيّة التي تفترض عددا من الشهود ما يقابله عدد من الرواة.

تعمد رواية **كائنات محتملة** للروائي المغربي محمّد عز الدين التازي(2002) إلى مقاربة العوالم الاجتماعية السفلى بمنطق الحكي المتفرّد الذي تمارسه شخوص حكائية تهيمن على جميع الفضاءات المشكّلة للرواية ومنها: الفضاء الزمني، والفضاء المكاني، والفضاء الحدثي، وتتجلّى لعبة السرد في الرواية وفق خطة محكمة أعدّها الروائي لتقريب المسافة الحكائيّة بين شخوصه•، فنجد على سبيل المثال توزيع

---

[1] إبراهيم الوسلاتي: مظاهر التجديد في المؤامرة، دار الآداب ، تونس، ع 3، 1994، ص81

• في كتابه الإزدواجية الروائيّة(l ambivalence romanesque) أعاد الناقد الفرنسي بيار فون زيما تمثّل مفهوم الحوارية عند باختين من خلال إخراجها من نسقها الكرنفالي(البارودي) وإدخالها النسق اللغوي الذي يرى بأنّ الشخوص الحكائيّة ما هي إلاّ تمثّلات لغوية في الرواية، وهو بذلك يفتح المجال واسعا أمام بعث الدراسات اللغوية داخل النصوص الروائية من جديد؛ بمعنى أنّ المجموعات الاجتماعيّة في الرواية تتشكّل انطلاقا من حضورها اللغوي، وانطلاقا من هذا الحضور يتولّد الصراع من أجل الهيمنة أو التملّك أو البقاء.

السرد بين عديد الشخوص الحكائيّة نحو: المرواني، والمعلم النجار المرغادي، والغرناطي، والملاحظ حول طريقة تقسيم السرد وتنويعه احتفاء كل وحدة سردية بتمظهر تيمي دال على مضمون الرواية الشيء الذي يحافظ على تداعي السرد وتناميه، فنجد أنّ المرواني أنموذج للذات المسافرة الدالة عن الهجرة غير الشرعية(إسبانيا)، بينما قدّم لنا النجار المرغادي صورة عن الذات المستلبة التي تعيش اغترابا داخليّا ومعه يطلق السارد الشخصّة العنان لفضح الأوضاع السياسية في المغرب، وقد سمح هذا التنوّع الحواري بخلق انسجام الوحدات السردية بواسطة تصوّر خاص للأنساق اللغوية على حد قول بيار فون زيما، هذا الانسجام يؤدّي في الأخير إلى بلورة صراع أيديولوجي بحثا عن الحقيقة "**أين تصبح الحقيقة أكثر من وجه**"[1]، وقد عبّر الباحث المغربي عبد الحميد عقار –عند تحليله لرواية الفريق للروائي العروي– عن ذلك في قوله بأنّ المحكي عبّر عن فئتي"**الموظفين والمهنيين الكبار والمتوسطيين**"[2]، ويقابله من منظور حواري صدامي "**لغة الخدم،ولغة التجمهرات بالملاعب الرياضيّة...**"[3]،دون إهمال باقي الخطاب الأخرى الرسميّة والمهمّشة•.

يمثّل الروائي التونسي محمود المسعدي الاستثناء المغاربي في مجال الكتابة الروائية التي تبنّت طروحات التجريب الفنّي منذ الربع الثاني من القرن الماضي، فقد عمد في روايته **حدّث أبو هريرة قال...**،–رغم اعتبارها باكورة الرواية بالتونسيّة– إلى تحييد الراوي العليم، واستبداله بمجموعة من الرواة، وهي تقنيّة فنيّة استفاد منها من التراث العربي والإسلامي التي تستعمل مفهوم العنعنة؛ أي الأخذ عن مجموعة من الرواة أحاديث النبّي صلى الله عليه وسلّم؛ لتبيّن الصحيح منه والضعيف...إلخ، وإذا عدّت هذه التقنيّة ملمحا من ملامح التجريب الروائي، فقد حدث ذلك بالعودة إلى التراث العربي القديم، وهنا –كما ألحّ أكثر من مرّة الناقد العراقي عبد الله إبراهيم على ضرورة ربط جسر تواصل معرفي ومنهجي وفنّي ولغوي بين القديم والحديث، وقد تداول مجموعة من الرواة فعل الإخبار عن أبي هريرة، فمنهم:

---

[1] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع– المدارس–، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص58.

• للتعمّق أكثر في هذا الطرح الإيديولكتي، يرجى العودة إلى كتاب الرواية المغاربية. تحولات اللغة والخطاب، لعبد الحميد عقار، ص59/58.

الشخصيّة البطلة أبو هريرة باعتباره راويا ومشاركا، وريحانة، وأبو المدائن، وأبي سعد الذي روى عن ريحانة، ومعن بن سليمان، وكهلان، وهشام بن حارثة الذي روى عن أبي عبيدة، وغيرهم...الخ. ويعود هذا التوظيف المتعدّد للرواة إلى محاولة الروائي تركيب الأثر الفنّي من الأثر التاريخي، وهو ما يطلق عليه اليوم بالميتاسرد، فالرواية تجاري نسقها السردي من ذاتها وبذاتها، وقد ذهب الناقد التونسي توفيق بكار إلى اعتبار تقنيّة تعدّد الرواة أو كما أطلق عليها بتضاعف المحدثين في السند• " **كقصّة داخل قصّة ودائرة داخل دائرة أوسع**"[1]، تشتغل على تجاويف سردية مضمّنة ومسكوت عنها؛ لتحدث مسارات دلاليّة مرتبطة بحركيّة وحدثيّة المحكي الخاص بأبي هريرة،كفكرة الخلوة والتصوّف، وفكرة الزهد، وفكرة التناقض الإنساني الفطري والكوني...الخ. فإذا كان هدف العنعنة في المراجع الدينيّة(السنيّة) التأكيد على صحة النقل والوضع، فإنّ العنعنة في رواية حدّث أبو هريرة قال... هدفها الوقوف على قطبي الوجود الإنساني، (الخير والشر)، (الحق والباطل)،(الحب والكره)،(العربدة والتصوّف)، فهي بذلك تفتح المجال واسعا أمام شعرية التزييف والخلق والتحوّل والكمال .

عود على بدء

من خلال ما سبق ذكره حول حضور الراوي في الرواية المغاربية بين الأحادية المطلقة (الذاتية)، وبين التعدّديّة الأيديولوجيّة، توصّلنا إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

-يعدّ التوظيف التقليدي للسارد في الرواية المغاربية ضرورة ملحّة أملتها مجموعة من المسوّغات منها: ضرورة تقليد الأنموذج الأوروبي والعربي، بخاصة لمجمل الروايات التي كانت حاضرة في خمسينيات وستينيات القرن الماضي ، فهو – في تلك الفترة-ضرب من الإبداع الذي قد يغيّب ويزول إذا ما ابتعد الروائي عن محاكاة هذه الأشكال، كما يعدّ انعكاسا تقليديا ساذجا لصورة الروائي داخل صوت السارد؛ ليعبّر عن طروحاته الأيديولوجيّة ومرجعيّاته، كما أنّ انعكاس الصوت الذكوري المغاربي في تلك الفترة بدا واضحا وانعكاسا جماليّا لصوت السارد الذي يسمعنا ما يقوله وما يريده فقط .

• للإطلاع أكثر على تقنيّة تعدّد الرواة في رواية حدثّ أبو هريرة قال...، يرجى العودة إلى المقدّمة التي وضعها الناقد توفيق بكار في بداية الرواية، ص41.

[1] محمود المسعدي : حدّث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 1979، ص41.

-مع بداية السبعينيّات وانفتاح الدول المغاربية على الآخر، ومع هيمنة ثقافة الرفض وموضة التمرّد بدأ السارد العليم بالتخفّي، فاسحا المجال لهيمنة الشخوص الحكائيّة بالبوح والاعتراف والتذكّر، فنجد أنّ الروايات التي تجلّى فيها تعدّد الرواة كتبت على أساس مرجعيّة شخوصها ومقصديّتهم، فهناك المرجعيّة النفسيّة الممزوجة بالمقصديّة الدينيّة(حادي التيوس)، وهناك المرجعيّة الاجتماعيّة المرتبطة بمقصديّة التحرّر الديني والجنسي(المؤامرة)، ومرجعيّة اجتماعية مرتبطة بمقصديّة الحقوق والمساواة(كائنات محتملة)، ومرجعيّة تاريخيّة مرهونة بمقصديّة وطنيّة هدفها إعادة كتابة التاريخ من جديد (الديوان الإسبرطي).

-استطاعت الرواية المنفتحة على أكثر من راو أن تعيد الاعتبار لمفهوم الصراع الأيديولوجي، وأن تنقص من هيمنة المؤسسة الأدبية التي ظلّت -ولزمن ليس بيسير- أداة مطواعة في يد النظام الواحد الذي يعد السارد المطلق والعليم انعكاس فنّي وجمالي له. فأعاد مفهوم تعدّد الرواة الاعتبار للأيديولوجيّات المهمّشة والمقصاة، كما زاد من دمقرطة السرد من خلال إشراك عوالم النخبة والعوالم السفلى في صنع القرار وإعادة تسييج حضورها الأيديولوجي من جديد .

المحاضرة السابعة: البناء الفني للرواية المغاربية

توطئة.

1- التبئير: المصطلح والدلالة.

2- أشكال التبئير وتمظهراته في الرواية المغاربية.

المحاضرة السابعة: البناء الفني للرواية المغاربية.

توطئة

علينا أوّلا – قبل الحديث عن التبئير في الرواية المغاربية- تحديد المفهوم الاصطلاحي له، كونه يصطدم مع العديد من المصطلحات التي تحمل على عاتقها المنجز السردي، ومن بينها الضمير والصوت والصيغة، فالتبئير عند جيرار جينيت يتحدّد في "**من يرى؟**"[1] ومن أيّ موقع يرى "**ومن يتكلّم؟**"[2]؛ وبمعنى أدّق، من الذي يوجّه السرد؟ ومن الذي يوجّه الخطاب؟، وقد أضحت هذه الثنائيّة هوس بعض السرديين، لما تحمله من مخاطر الوقوع في فخ الخلط بين مصطلحي العرض والقول، بين تقنيّتي الصيغة والصوت، بين مجال السرد ومجال الرؤية.

1- التبئير: المصطلح والدلالة..

يعدّ التبئير صيغة سرديّة تتحدّد في حصر مجال الرؤية التي يقدّم بها السارد أو الشخصيّة الحكائية الحكاية، وهو يتشكّل على مستوى العلاقة بين الجهة المبئِّرة، والجهة المبأَّرة –دون أن نحدّد أشكاله أو أنماطه البنائيّة-؛ بمعنى: كيف قدّم لنا السارد أو الشخصيّة الحكائيّة المحكي –الذي قد يأخذ أكثر من تمظهر بنائي-؟، وما هي الحدود التي اصطنعها لنفسه أثناء تقديمه للمحكي؟.

بدأ الاشتغال حول هذه الصيغة عندما أصرّ الروائي والناقد البريطاني ذي الأصول الأمريكيّة هنري جيمس على ضرورة مسرحة القصة، وقد اشتغل نفر غير قليل من السرديين على التبئير سواء الذي ينتمون إلى المدرسة الأنجلوساكسونيّة(هنري جيمس، بروكس ووارين، فريدمان، وغيرهم)، أو المدرسة الفرنسيّة (تودوروف ،بارت، جينات، وغيرهم)، فقدّموا تصوّراتهم النظرية بخصوص هذه الصيغة التي يبدو أنها وضعتهم أمام خلط منهجيّ ولغط معرفيّ، فوقعوا في الشرك المفاهيمي، على غرار هنري جيمس(point of view)، وجيرار جينات (focalisation)، وتودوروف (vision) ،وبويون (point de vue)وبوريس أوسبنسكي (perspective) ، وكلينث بروكس (focus of narration)، وبيرسي لوبوك (point de vu)، وغيرهم كثر...الخ، ما جعل التلقّي العربي لهذه

[1] جيرار جينات: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلى، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2، 1997، ص198.

[2] المرجع نفسه، ص198.

المفاهيم يشويها الكثير من اللغط المصطلحاتي، فنجد البؤرة(لحميد لحميداني)، والرؤية السردية (سعيد يقطين)•، ووجهة النظر(محمد نجيب التلاوي)، وزاوية الرؤية(أنجيل بطرس)، والمنظور الروائي (سيزا القاسم)،...الخ، وحتّى لا نخرج عن الإطار المحدّد للمحاضرة والمبني على أسس تطبيقيّة، فإنّ سعينا هو الكشف عن أنماط التبئير في الرواية المغاربية (نماذج روائية مغاربية مختارة)، وتحديد طرائق اشتغالها، من المستوى الشكلي، ومرورا بالمستوى الدلالي، ووصولا إلى الأثر الفنّي والجمالي، وقد اتّفق جل النقاد – دون التركيز على حجم ومدى الاتّفاق– على أنماط معيّنة ومحدّدة– قد تزيد وتنقص من ناقد لآخر– من التبئير(حسب تصوّر جيرار جينات)، هي اللاتبئير، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي،

أ– التبئير الصفر (اللاتبئير): أو الحكاية غير المبأّرة، ويقابله مصطلح الرؤية من الخلف عند جون بويون، ومصطلح السارد< الشخصيّة عند تزفسطان تودوروف، ويقوم اللاتبئير على **"الراوي العليم بكل شيء...المحيط علما بالظاهر والباطن والذي يقدّم مادته دون الإشارة إلى مصدر معلوماته"**[1] ويكون فيه السارد عليما بشخوصه الحكائية، إذ يستطيع أن يقدّم لنا مدركات هذه الشخصيّة من الداخل، إنّه السارد الإله الذي يمتلك رؤية مطلقة حول شخوصه الحكائيّة.

ب– التبئير الداخلي: ويقابله مصطلح الرؤية مع عند جون بويون ومصطلح السارد = الشخصيّة عند تودوروف، وقد عدّه جيرار جينات خاصيّة لا تتحقّق—وبدرجة مطلقة– **"تحقيقا تامّا إلاّ في الحكاية ذات المونولوج الداخلي"**[2]، فالبؤرة السردية ينحصر مجال رؤيتها داخل الشخصيّة الحكائية، فلا تقدّم إلاّ في حضورها، وفي هذا النوع من التبئير يكون السارد على قدر علم الشخصيّة الحكائية **"يتبنّى الراوي منظور الشخصيّة ويرى معها: يلاحظ ما تلاحظه"**[3] ، فهو لا يقدّم لنا إلا ما تقوله

• للإطّلاع أكثر حول موضوع المصطلح والترجمة، يرجى العودة إلى كتاب وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، للباحث محمد نجيب التلاوي.

[1] سيزا القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص185

[2] جيرار جينات،:خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وعمر حلّى، وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2، 1997، ص204.

[3] سيزا القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، ص186.

الشخصّية الحكائيّة، لهذا نجد أنّ السارد لا يمكنه نقل دواخل شخصيّته ما لم تفسح هذه الشخصيّة عنها، وقد قسّمها جيرار جينات إلى تبئير داخلي ثابت وتبئير داخلي متغيّر، وتبئير داخلي متعدّد.

ج- التبئير الخارجي: ويقابله مصطلح الرؤية من الخارج عند جون بويون، ومصطلح السارد< الشخصيّة عند تودوروف، وقد توصّل الناقد ميشيل ريمون إلى أنّ السارد في المحكي ذات الطابع المغامراتي **"لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه"**[1]، كنوع من الإلغاز المثير والمشوّق كما في رواية **الحوات والقصر**، ولهذا نجد في هذا النمط من التبئير أنّ السارد أقلّ علما من الشخصيّة الحكائيّة، فالسارد **"لا يقدّم من خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أي ما يمكن أن يرى ويسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيّات"**[2] وهو – كما ذهب إلى ذلك جيرار جينات – اتّفاق ضمني بين الكاتب والسارد حتّى يمنح الشخصيّة الحكائيّة حريّة أوسع داخل المحكي، أو لدواع فنيّة يفرضها نمط الكتابة السردية من منظورها الأجناسي.

2- أشكال التبئير وتمظهراته السردية في الرواية المغاربية.

أ- التبئير في الدرجة صفر أو اللاتبئير: يتموقع السارد في رواية اللاز بطريق تجعله أقرب إلى سخوصه الحكائيّة، وهذا النمط من الرؤية يكاد يتكرّر في كل أعمال الطاهر وطّار الروائيّة " **وتوقّفت قدماه عند عتبة الباب..الباب مغلق كالعادة، وتوانى في طرقه، وفكّر كيف يواجه أمّه..؟ هل يصارحها بالحقيقة..؟ أم يخدعها ويقول لها إنّه متغيّب في مهمة يوما أو يومين..؟يجب أن لا يعلم أحد بأمره، حتّى ولو كانت أمّه، فاللسان خداع، وقليل من يستطيع السيطرة على لسانه"**[3]، يوضّح هذا المقطع السردي علاقة الانسجام والتماهي بين السارد والشخصيّة قدور؛ بحيث يطغى ضمير الغائب(هو)، ما يحيل إلى شبه توافق ضمني بينهما بجعل السارد ينقل ما يفكّر فيه، بحيث يمارس السارد انتقالا ظرفيا إلى الداخل؛ ليقدّم لنا المأزق الذي وقع فيه قدور وطريقة إخفاء الأمر على أمّه، وربّما طغى التداعي العاطفي(شعوري) في البداية؛ ليضفي على المقطع بعض ملامح التشويق، والإثارة (توقفت قدماه، والباب مغلق)، ويبني على ذلك ما سيأتي من تداعي معرفي وسلوكي(الوصول إلى قرار)، ولهذا

[1] جيرار جينات: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص202.

[2] الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص187/186.

[3] المصدر نفسه، ص16

دائما ما تكون وظيفة التبئير مرتبطة أساسا بفهم طبيعة العلاقة بين السارد والشخصيّة، وآليات إخراج هذه الطبيعة بواسطة الحكي، ولربّما أدّى هذا الانسجام والاتّفاق إلى إخفاء الأمر عن أمّه وعن الجميع، وهذا الاتّفاق يسري أيضا على السارد، فرغم علمه بأمر قدور وما حصل للّاز، سيخفي عن طريق التعليقات اللاحقة أمره، فالتبئير في درجة الصفر يجعل السارد أمام معرفة كليّة ومطلقة بما تفكّر فيه الشخصيّة، ومعرفة أيضا بمدركات – فيما تعلّق بالمقطع السردي- قدّور الداخليّة؛ لكي ينقلها إلى القارئ على لسانه، ومن هنا نفهم كيف أنّ التبئير في الدرجة صفر يقلّص المسافة بين السارد والشخصيّة إلى درجة تقمّصه لذاته الساردة، فيتحوّل إلى العارف بدواخله، على أن يقطع الصّلة بينهما، وأن لا يستحوذ عليها بالكامل؛ حتّى يترك المجال لها لتعبّر عن ذاتها، إمّا عن طريق المونولوج أو التعليق أو الدخول في صراعات حوارية مع الآخرين. وإذا انتقلنا إلى رواية **الطالياني** لشكري المبخوت وجدنا أنّها قدّمت المحكي بالضمير هو –على الأقل الجزء الكبير من الرواية- فنحن أمام سارد عليم بشخوصه الحكائيّة، مستوى سردي تتماهى فيه السرود وتنصهر مع طروحات السارد من وضعيات مختلفة، وتجدر الإشارة إلى أنّ السارد شديد الصلة بشخصيّته عبد الناصر- دون أن نغفل زينة والآخرين- وذلك لعدّة اعتبارات: فهو الشخصيّة البطلة التي يقوم عليها الحكي، تتميّز بالتحوّل البؤري على مستوى التشخيص الواصف كونها **"تشرك نوعا من توازن التشابهات والاختلافات بين الصفات المحمولة"**[1]، ويعدّ هذا الطرح إسقاطا مباشرا على شخصيّة عبد الناصر(الطالياني)باعتباره شخصيّة تفكر كثيرا؛ ولكنها لا تفعل، تقع في مأزق الصراع الجدلي والأيديولوجي بين الإحساس بالانتماء والإحساس بالذنب، شخصيّة حكائية تأتلف وتختلف داخل دائرة المساءلة التاريخيّة، وسنلاحظ كيف سيؤثّر هذا الطرح على مستوى التبئير الداخلي في تحليل شخصيّة عبد الناصر عبر" **رؤية عالمة تتعدّى الشخصيّة المركز، وتنفذ إلى ذوات الشخصيّات المجاورة، تبيّن مشاعرها، ورؤاها، وإدراكها للشخصيات والأحداث وللكون من حولها"**[2]، وقد استطاع السارد أن يقتحم هذا القصر المنيع لعبد الناصر، وأن ينقل للقارئ كل ما يريد معرفته **"والحقّ أنّ صلاح كان متفوّقا في**

[1] تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2005، ص74

[2] محمد رزوق: دراية الراوي في رواية الطالياني، مجلّة نزوى، فصلية ثقافيّة، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، مسقط، عمان، ع87، يوليو2016، ص249.

دراسته، متأدّبا قليل الاختلاط بأترابه، حتّى أنّه قلّما يلعب الكرة مع أبناء الحيّ، لا يدخّن ولا يثير مشاكل في البيت، يبدو هادئا لا تسمع منه كلمة نعم، إذا أمرته أمّه أو خاطبه أبوه، ولد مثالي يحبّه الأقرباء والجيران"[1]. يحيلنا المقطع على أكثر من دلالة من وجهة نظر التبئير، فأمّا الملاحظة الأولى فتتمثّل في علاقة السارد بعبد الناصر، فهو لا يقدّم هذه الشخصيّة كما هي، وإنّما كما يجب أن تكون، وكأنّه بهذا التشخيص المتعالي يريدنا كمتلقّين أن نبحث عن السبب الذي جعل عبد الناصر يتغيّر ويتحوّل إلى شخصيّة متأزّمة، من هذا المنطلق يبدو التبئير موجّها لغرض تنامي السرد وتطوّره أكثر من تقديم الشخصيّة في حدّ ذاتها، وهنا نحن أمام مسألة دراميّة بامتياز تتمثّل في حقيقة اللغز المرتبط بطبيعة عبد الناصر –كيف كان وكيف أصبح–،لهذا اشتغل التبئير في درجة صفر حول مطلقية المعرفة عند السارد، كما لو أنّ الشخصيّة تتحدّث عن نفسها و"**كأنّ الشاهد هو الكاتب الذي أراد أن يقول لنا أنا باعث الشخصيّة وأنا العالم بخفاياها وأسرارها وآمالها وظاهراها، وأنا القادر على تمكينها وتنفيذها، وأنا الذي أكوّن شخصيّة على وهنها قادرة على رواية ما لا أقدر على روايته**"[2]– ويتقمّص السارد هذا التشخيص عبر فترات زمنيّة متباينة–فلا يمكن للسارد أن يكون معلّقا وواصفا إلاّ باعتباره معايشا ومصاحبا لهذه الفترات، وهذا يدخلنا في عمق الملاحظة الثانية المتمثّلة في ملامح هذا التشخيص الواصف لشخصيّة عبد الناصر الذي يبدو إلى حدّ كبير بعيدا عن الموضوعيّة التي يجب على السارد أن يتحلّى بها، فما هي مبرّرات هذا التوجّه الذي يبدو مرتبطا بذاتيّة مقنّعة. في هذا الشأن تطرح الرواية المحكي السيري أو السرد الذاتي الذي يخبر عن شخصيّة الروائي في حدّ ذاتها التي يجب أن تقدّم بحسب طروحات الكاتب نفسه، وإن كان حضور السرديات التلفّظية واضحا في هذا المقطع السردي، فإنّه يجعلنا كمتلقين نقع في فخ التبئير الذاتي الذي ينزع نحو تحقيق أكبر عدد مكمن من تعاطف المتلقين، فعبد الناصر الذي تحوّل عبر المحكي إلى سكّير ومتمّلق وزير نساء و...الخ، هو في حقيقته إنسان طيّب، ومتفوّق في دراسته، وقليل الاختلاط، ويحبّه الأقارب والناس.

تميّز اللاتبئير بدرجة كبيرة من المهادنة القبلية التي وظّفها السارد لأدلجة الشخصيّة مع ما يتناسب وطروحات الروائي الأيديولوجيّة، وفي رواية **محاولة عيش** يركّز السارد على شخصيّة حميد باعتباره

[1] شكري المبخوت، الطالياني، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، لبنان، مصر، ط1، 2014، ص26.
[2] المرجع السابق :ص250/249

الشخصيّة النواة، ونحن إزاء هذا الطرح نحاول أن نتتبّع مسارات التبئير ووظائفه•؛ بمعنى: هل استطاع التبئير في الدرجة الصفر أن يقدّم لنا شخصيّة حميد، كما لو أنّ حميد يرويها بالفعل؛ لأنّنا أمام طفل يفتقد لأدنى مدركات الحياة، وعلى هذا الأساس يجب أن تتطابق وجهات نظر السارد مع طروحات الشخصيّة باعتبار العمر والسلوك والوعي "**ردّد حميد وهو متّكئ على العمود الكهربائي كلمة قانونهم. ما هو القانون؟ إنّه لا يعرف**"[1]، يمثّل هذا المقطع السردي قدرة السارد على تمثّل وعي عبد الحميد الناقص، فاشتغال كلمة ردّد تحيل على تأكيد موقف عبد الحميد مما تقوم به السلطة من ممارسات تتنافى وطبيعة مهامهم الدستورية، ولكن السارد يفاجئنا بجهله(عبد الحميد) لماهية القانون عندما يطرح عليه السؤال: ما هو القانون؟ تبدو عمليّة التبئير في درجة الصفر على مستوى عالٍ من التوصيف الحسّي والإدراكي كون السارد منشغل بنقل أيديولوجيّة الروائي التي فضحت في جلّ رواياته الاستبداد الأمني في المغرب ودكتاتورية رموز السلطة، وقد استطاع السارد في مقطع سردي واحد الجمع بين متناقضين داخل تفكير عبد الحميد،- لا يهم إن كان يفكر بداخلة أو بصوت عالٍ- إذ كيف استطاع أن ينطق بلفظة القانون دون أن يفقه معناها، ونحن ندرك أنّه في الحالتين يتجلّى موقفه من خلال تموقع السارد العليم، ليس باعتباره من يقدّم الرواية بالضمير هو، بل باعتباره قادرا (السارد) على تمثّل – مثلما قلنا سابقا- شخصيّة عبد الحميد وعيا وسلوكا.

يمكننا فهم إشكالية هذا التبئير من خلال ربط سن عبد الحميد بسلوكه، فالسارد يملك سلطة واسعة على مدركات عبد الحميد اللغوية والإدراكيّة، وتتجلّى سلطته في التعبير عما يقوله، وعما لا

• يتنزّل مصطلح التبئير مجموعة من الوظائف نذكر منها: الوظيفة السردية ويمكن اعتبارها بنائيّة؛ لأنّها تشتغل حسب وحدات سردية مستقلّة ببنائها المكاني، والزماني، والحدثي، هدفها تنويع التنامي السردي، وخلق وجهات نظر قد تكون امتدادا لوجهة نظر السارد، كما قد تكون مخالفة لها، والوظيفة التعيينيّة ، وتعين هذه الوظيفة على توجيه مسار الحكي مع ما يتعالق وشخوص الرواية، فهو يحدّدها من الداخل والخارج، ويجعلنا على دراية معقولة بمسارها الحدثي القبلي والبعدي، إنّه منظومة مفاهيميّة تعمل على تحديد المعنى وتثبيت المقصدية، والوظيفة التواصليّة، وتهتم بربط علاقات التاثير والإدراك الناتجة عن علاقات احتكاك المبئِّر بالمبأَّر، وهي خاصيّة داخلّية محايثة للمحكي، إذ تجعلنا كقراء نفهم طبيعة العلاقات الضمنيّة بين السارد وشخوصه، ويمكن وسمها بالسرديات التداوليّة، والوظيفة الانفعاليّة التي تتمثّل دور العاطفة في تحديد العلاقة بين المبئِّر والمبأَّر، وقد تتعداها إلى العلاقة الأخلاقيّة والفكرية، عن طريق تدخّل مؤلف سلطوي Autorial، يحدّد الطبيعة الأيديولوجيّة لعمليّة التبئير والمحكي بصفة عامة.

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2011،ص44.

يعرفه، فالقانون يدركه ببساطة الطفل التي تعوّد على تقليد الكبار فيما يقولونه عندما يتعرضون إلى مضايقات من طرف الشرطة، ولا يدركه من وجهة نظر الروائي الذي اختبر سلطة الاستبداد والقمع من طرف الشرطة، فنحن الآن إزاء موقفين، موقف يحدّده السارد عن عبد الحميد الذي ردّد في لحظة غضب لفظة القانون كتعبير ساذج وسطحي، كما يحدّده موقف الروائي الذي يبدو متعاطفا مع شخصيّة عبد الحميد لا باعتباره طفلا، وإنّما باعتباره موقفا أيديولوجيا في لحظة تاريخيّة متأزّمة.

نلاحظ مما سبق ذكره أنّ التبئير في الدرجة الصفر يعبّر عن سلطة السارد المطلقة في تقديم شخوصه الحكائيّة من الداخل والخارج، فإذا كان التعبير بضمير هو يعدّ سلطة تخوّل للسارد طرق تقديم المحكي؛ لأنّه "**العارف بكل شيء والموجود في أي زمان وبكل ما يستعمله من أساليب لبناء عالم القصة يمتلك "المعرفة" وفي الوقت نفسه هو سيّد العالم الذي يبدعه السلطة**"[1]، فإنّ طريقة حضوره داخل هذه الشخوص يمنحنه فسحة أكبر لقراءة تفاعل الإدراكات الحسيّة والشعورية؛ لفهم طبيعة الشخصيّة من منظور كوني، وفهم طبيعة العلائقيّة بكل ما يحيط بها من طروحات أيديولوجيّة تمّ تبنيها في الرواية.

ب- **التبئير الداخلي**: ، يتجلّى التبئير الداخلي في رواية **الزلزال**؛ من خلال عبد المجيد بولرواح الذي تحوّل إلى شخصيّة محورية يلتّف السارد من حولها من بداية الرواية إلى نهايتها، فهو وسيلة البؤرة وغايتها، وفي هذا المقطع السردي يحاول السارد أن يقدّم للمتلقي حقيقة مشاعر بولرواح اتجاه الجزائريين، فيصنّفهم إلى مجموعتين: مجموعة ما قبل الاستقلال، ومجموعة ما بعد الاستقلال "**قسنطينة الحقيقة انتهت. أقول. زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان أين قسنطينة بالباي وبالفقون وبن جلول وبن تشيكو وبن كراره؟ زلزلت زلزالها، وحلّ محلّها قسنطينة بوفنارة بوالشعير وبوالفول وبوطمين وبو كل الحيوانات والنباتات.**"[2]، يقدّم السارد مدينة قسنطينة على لسان بولرواح، كيف كانت، وكيف أصبحت، ويهمين ضمير المتكلّم على هذا المقطع السردي؛ ليجسّد حضور بولرواح الحسيّ (القولي)؛ لأنّه عايش فترتين، فترة سابقة بكل توجّساتها، ويمكن عدّها فترة النوستالجيّا عنده (فترة الاستعمار)،

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص106.

[2] الطاهر وطّار: الزلزال، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص18.

وفترة آنية وظرفية (وجوده بقسنطينة)، تميّزت بتحوّل جذري لمدينة قسنطينة، ما يميّز حضور الذات الساردة هو تبلور خطابين ساخرين من لدن كل من الروائي والشخصيّة الحكائيّة، يتحرّك اعتراف بولرواح بقوّة تدفعها غريزة التملّك، عبر إعلانه "قسنطينة انتهت" الذي يعبر ضمنيّا عن رؤية ساخرة من لدن الروائي، فقسنطينة الحقيقة بدأت لتوّها، فهو من حيث الطرح الموضوعي يمنح بولرواح حرية البوح بما يختلج بداخله(سرد ساخر يوّجهه خطاب العنف والكراهيّة)، ومن ثمّة فالعنصران الفاعلان خلال عمليّة التبئير لا يتماهيان، بل يتصادمان ويتقاطعان عند نقطة حقيقة قسنطينة المكيّفة بخطاب ساخر، ومن ثمّة يتّضح دور المتلقي في تلقّي هذا الخطاب وإعادة أدلجته مع ما يتناسب وطروحاته الأيديولوجيّة، وأمّا التبئير الداخلي المتغيّر، فيقوم فيه السارد بالانتقال السردي من شخصّية لأخرى، فاسحا المجال لطروحاتهم وتعليقاتهم دونما تدخّل منه، ونجد ذلك في رواية **كتاب الأمير** للروائي واسيني الأعرج حين عمد السارد –وقد تلبّس بأكثر من شخصيّة حكائيّة– إلى توجيه بؤرة السرد إلى أحد شخوصة الثلاثة: الأمير عبد القادر، والقس مونسنيور ديبوش، وخادمه جون موبي، ويظهر تدخّل جون موبي كموّجه أوّلي للبؤرة السرديّة في بداية ونهاية الرواية، بينما توجّه بؤرة الخطاب عبر الشخصيّتين الرئيستين: الأمير عبد القادر ومونسنيور ديبوش•، ويقوم السارد عبرهما بسرد الحوار الحضاري والسلام العالميين، بين الإسلام والمسيحيّة، حتّى وإن اختلفت الديانات وتنوّعت الأعراق، فإنّها تلتقي كلّها ضمن ما يعرف اليوم بالتعايش الديني المنبثق من "**ميثاق الاختلاف**"[1] والرامي إلى"**الاعتراف بخطيئة الاستعمار، والانتصار لقيم الخير ودفع قيم الشر**"[2]، أمّا النوع الأخير الموسوم بالتبئير الداخلي المتعدّد فيهتم فيه السارد بسرد وجهات نظر عدّة شخوص حكائية اتجاه حكاية واحدة، وتبدو الفكرة واضحة فيما يخصّ الرواية

• وجب الاتّفاق على كون البؤرة السردية يحرّكها السارد من وجهة نظر القس مونسنيور ديبوش، فهو المبئِّر، بينما يمكن عدّ الأمير عبد القادر العنصر المبأَّر، ذلك أنّ الحكي يتمّ عن طريق الآخر، إنّ مثل هذا التمثّل في مستوى البؤرة يقيّد المعنى، ويربطه بدلالة أحاديّة الطرف، لهذا نجد أنّ حضور القسّ تمثّل في كتابة رسالة الدفاع عن الأمير وقد خصّه السارد مساحة سردية واسعة، في حين اقتصر حضور الأمير على متابعة إمارته التي كانت تنهار أمام عينيه، فما آخذته على الرواية وضع المعتدي (الغازي) موقع القوّة، وتغليفه بمسحة دينيّة مفتعلة ومبطّنة، ووضع المعتدى عليه موضع الضعف، وحرمانه من الدفاع عن حقوقه، ويتحوّل النفي إلى حلم بالنسبة إلى الأمير، ولهذا نجد أنّ التبئير كان له دور في تحديد مقصديّة المحكي ومن خلفه الروائي.

[1] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلّة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة باجي مختار، ع29، 2011، ص81

[2] المرجع نفسه: ص74.

البوليسيّة أو رواية الجريمة والرعب؛ إذ يتمّ استجواب الشهود، كلّ حسب وجهة نظره، وبذلك تتعدّد الرؤى حول موضوع واحد، كما في رواية **المؤامرة** لفرج الحوار عندما يتدخّل السارد؛ ليقدّم للمتلقي ما تعرفه هذه الشخوص حول الضحيّة سناء عبد الباقي، ونجد أنّ التبئير الداخلي يتحرّك داخل الرواية بطريقة منتظمة؛ لأنّها تقدّم بواسطة أساليب السرد البوليسي التي ركّبت "**بأساليب من سجل الاستجواب البوليسي والتحقيقات في المحاكم، مثل الوقيعة والتحقيق، والدفتر والاعترافات، والمحضر والجاني والجريمة، تركّز على شخصيّة المحقّق وتضمّ سياقات عديدة تشكّلت وفق نمط السؤال والجواب**"[1]، فنجد أنّ رقعة الحكي قد توسّعت من راو واحد(المحقّق) إلى مجموعة من الرواة(المشتبه فيهم بقتل سناء عبد الباقي)، وفي رواية **حادي التيوس** لأمين الزاوي نجد أنفسنا أمام تبئير داخلي متعدّد يعتمد "**الرؤية التي يتعدّد فيها الحدث بتعدّد الرواة، كل يروي عن نفسه بنفسه مخالفا من حيث وجهة النظر لما يرويه الآخرين**" [2]، وقد تجسّد ذلك عبر بؤرتين اثنتين، فأمّا البؤرة الأوّلى فتجلّت في حكاية الأخوات الثلاث اللائي أردن اعتناق الإسلام، كاترين ومارتين وغابرييل، وقد قام السارد بتوجيه ردار الرؤية حول موضوع واحد، وهو دخولهن الإسلام، بينما ارتبطت البؤرة الثانية بباقي الشخوص الحكائية الأخرى التي تكون البؤرة السردية مرتكزة حول محاولة الظفر بإحداهن، ومنهم: الإمام والغليزاني والصحفي وغيرهم.

ج- **التبئير الخارجي**: ونأخذ على سبيل المثال رواية الجريمة، وقد تكون رواية **فيلا الفصول الأربعة** للروائي إبراهيم سعدي خير مثال على ذلك، إذ تدخل الشخصيّة الحكائيّة البطلة الهادي في نوبة عصابيّة من الهذيان السردي -بعد عثوره على الوزير الأسبق أحمد ياطو مقتولا بفيلته- وأمام هذا المشهد المأساوي يتداعى المحكي مستأنسا بعنصر الإلغاز والغموض الذين تفرضهما مثل هذا النوع من الروايات، ويطغى ضمير المتكلّم **أنا** على المحكي، ما يعطي انطباعا بأنّ السارد متماه مع الشخصيّة البطلة، ولهذا فالبؤرة يوجّهها الهادي، ويحدّد طرائق اشتغالها، ولأنّ الرواية مبنيّة على جريمة قتل، فمن الواضح أنّ الإخبار سيتمّ بطريقة تدريجيّة يكون فيها السارد(الشخصيّة الحكائيّة)على قدر ضئيل من المعرفة؛ لطبيعة الأحداث الظرفية والآنيّة التي ستقع بسبب الجريمة، ولغموض شخصيّة أحمد ياطو "**أما**

[1] إبراهيم الوسلاتي: مظاهر التجديد في المؤامرة، مجلّة الآداب، بيروت، لبنان، ع3، 1994، ص77.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص36.

عدم الاكتراث البادي على وجه ياطو آنذاك فقد كان صامتا، بلامعنى، لا يعنيه أي شيء"[1] جعل الهادي –أثناء تشغيل الذاكرة– يجد صعوبة في فهم تصرفاته وأقواله، وقد اشتغل هذا التوجّه البؤري(الخارجي) على تقويّة الأثر الفني للمحكي عبر إشباعه بالغموض والإلغاز والتشويق. يعدّ التبئير الخارجي الموّجه الأساسي للشخوص الحكائيّة؛ لعدّة اعتبارات منها أنّ الرواية الجريمة تعتمد أسلوب التخفّي، كما أنّ العثور على القاتل – في أغلب الأوقات– يكون في الأخير، وخلال ذلك ينزع السرد البوليسي نحو تشغيل عنصري التشويق والإثارة.

إذا تتبعنا مسار الحكي في رواية **نزيف الحجر** لإبراهيم كوني، –وهي رواية تستعرض الفضاء الصحراوي عن طريق حكي مشبّع بطروحات أسطورية وطقوسية ولاهوتية ملغزة، مليئة بعناصر التشويق والإثارة والطلسم والغموض–، نجد أنّ التحام الفضائي والفنّي قد ساعد في فهم طبيعة العلاقة بين السارد والشخوص الحكائيّة فيما يخصّ تشكّل التبئير وتحرّكه داخل المحكي، وكمثال على ذلك نورد مثالا للشخصيّة الحكائيّة جون باركر الذي بدا تأثّره واضحا بعتميّة الفضاء الصحراوي"**لم يكن جون باركر هو نفسه جون باركر في تلك الليلة. استعار صوته همهمات الجن في المرتفعات، واكتسب سحر السكون في الصحراء،فتحدّث كأحد الكهنة المجوس"**[2]، يتجلّى جهل السارد في عدم قدرته على التواصل مع الشخصيّة الحكائيّة جون باركر، لذلك حاول تقديمه من الخارج، بسرد مجموعة من السلوكات التي تعبّر عن تشخيص آني ظرفي، –لا يعبّر عن حقيقة الوضع الذي يمّر به جون باركر– نحو همهمات الجنّ، وكهنة المجوس، فرغم توّلي السارد مهمة نقل شعور جون باركر بحيادية، مع إبقاء مسافة واضحة بينه وبين الشخصيّة، ومع محاولتنا تتبّع علائقيّة هذا التبئير، نجد أنّ لمضمون الحكاية دور كبير في تحديد طبيعة التبئيرات، فالحديث عن الصحراء بكل ما يحمله هذا الفضاء من مرجعيّة طقوسيّة وأسطورية، جعل جون باركر يتماهى مع هذه المرجعيات على مستوى الشعور ثم انتقل هذا الإحساس إلى مستوى اللاشعور، ومن ثمّة فتماهي الذات (جون باركر) والموضوع (الصحراء) أدّى إلى انفصال جزئي للسارد عن الشخصيّة، مع الاحتفاظ بخاصيّة تقديم الشخصيّة من الخارج والإخبار

[1] ابراهيم سعدي: فيلا الفصول الأربعة، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019، ص26.

[2] إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992،ص135.

عنها مرجّحا السرد الذاتي على السرد الموضوعي؛ لأنّنا "**نتّبع الحكي من خلال عينيّ الراوي**"[1]، وتتمثّل وظيفته في تقديم الحكي من وجهة نظره فهو "**يخبر بها، ويعطيها تأويلا معيّنا على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد بها**"[2]، فالقارئ أمام نص روائي مشبّع بالمخيال الشعبي الليبي، فالنص الأطروحة وضع بطريقة جعلت من المحكي الذاتي مهمين بطريقة تقصي كل محاولة تسعى إلى اجتثاث مقوّمات هذا النص الذي يأخذ خصائصه الفنيّة، والسردية، واللغوية، والأسلوبيّة، من المرجعية التارقيّة، وهكذا فالتبئير الخارجي يتمظهر السارد فيه شاهد عيان، وظيفته نقل المعلومة كما يراها(التصوير الخارجي) سواء كان قوليّا، أو سلوكيّا أو حدثيّا)، مع الإبقاء على فاعليّة النص القبلي على الشخوص الحكائيّة، وما يحمله من تداعيّات خرافيّة، وأسطورية، وطوطميّة، وسحرية، وعجائبيّة.

يستهلّ السارد رواية **الطالياني** المحكي بغموض ملتبس على مستوى فضاء المقبرة ثم يبدأ هذا الغموض بالتداعى على المستوى الشخوصي، ونحن إذ نقرّ بأّن الرواية تنتمي إلى تيار الواقعية السياسيّة، فإنّنا نعدّ هذا الغموض طرحا فنيّا تقتضيه الكتابة التجريبية عند شكري المبخوت، كما أنّ الرواية تتبنّى في جزء منها مقولات السرد السيري، ما يعضّد طرحنا؛ لأنّ الرواية السير ذاتيّة بقدر اهتمامها بسرد الذات، فإنّها تسعى في كل مرّة إلى ممارسة لعبة التستّر والإخفاء- على الأقل في السرد السيري العربي-، وكما قلنا سابقا فإنّ المحكي يسعى في كل مرّة إلى إضفاء ملمح سردي فيه شيء من الغموض واللبس، وبغايات فنيّة (التشويق والإثارة)، كما في المقطع السردي التالي" "**بوك علي" هذا شخصيّة غامضة. كان يقطن في إحدى الغرف الصغيرة، وهو مكلّف بخدمة العائلة: يرافق عبد الناصر في طريق المدرسة منذ أن بلغ السادسة. وعلاوة على هذه المهمّة كان "بوك علي" يشتري من السوق ما تطلبه العائلة. كان يأكل وحده في غرفته. لم يره اجتمع ولو مرّة واحدة، مع بقيّة أفراد العائلة. كان دائم التردّد على المقهى بعد فراغه من شؤون البيت. لا تعرف عنه أخبار كثيرة** "[3]، يشير هذا المقطع السردي إلى وجود لبس على مستوى الإبلاغ، فالسارد الذي كلّف نفسه بتتبّع بوك علي، يجد نفسه غير قادر على اكتشاف ماهيته، بل الأكثر من ذلك لم يستطع النفاد إلى داخله، وبقي يسرد لنا بعض الجوانب الحسيّة

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 46.

[2] المرجع السابق: ص47.

[3] شكري المبخوت : الطالياني، ص28/27.

والسلوكيّة في حياته، من هذ المنظور نحن أمام تبئير خارجي، فالسارد يبدو غير قادر على سرد مدركاته الداخلية (أفكاره، ومخطّطاته،)،فهذا التباعد والانسلاخ بين السارد والشخصيّة(مستوى التبئير)، يقابله تماهي وانصهار على المستوى الفنّي، فكلّما زاد التقارب التبئيري بين المبئِّر والمبأَّر•، زاد التماهي الفنّي، فالعلاقة مطّردة بين القطبين، وغاية ذلك أنّ تداعي الإلغاز يتحرّك بطريقة مضاعفة من المستوى الفنّي إلى المستوى الشخوصي إلى المستوى التيمي، وقد تحوّل بوك علي دونما إدراك من السارد والشخوص الحكائيّة إلى ما يشبه الأسطورة، فالمغيّب يؤسطر، حيث تحوّل بوك علي الشخصيّة المغيّبة والمجهولة في الرواية إلى ما يشبه الأسطورة، وأصبح ذكر اسمه على كل لسان، فنجد جويدة تصف اتساخ أخيها عبد الناصر "**ما أكثر وسخك كأنّك بوك علي**"[1]، وهذا صديق عبد الناصر يوشوش في أذن صديقه بعد استماعه لخطاب زينة في الجامعة "**تمتّع ببوك علي يخطب من أجل تحرير فلسطين والوحدة من المحيط إلى الخليج**"[2]، والآخر الماركسي يعلّق على خطاب زينة بعد عودتهم في الحافلة "**خطاب الرفيقة بوك علي كان روعة. ألي كذلك؟**"[3].

اشتغل الضمير **هو** بصورة لافتة للانتباه في رواية **الزلزال**، ذلك أنّ رؤية السارد موجّهة بصورة مخصوصة نحو الشيخ بولرواح الذي يمثّل شخصيّة مركزية، فمعه تظهر الشخوص الحكائية وبه تختفي، وإن

• حاولت قدر الإمكان أن أصيغ هذا المصطلح للدلالة على أنّ العلاقة بين ناقل الخبر ومقدّمه، هي علاقة ضمنيّة قبل أن تكون علاقة بنائية، والأصح أنّ السارد في الرواية السير ذاتيّة- إذا صح القول فيما يخصّ رواية الطالياني-، يتحرّك عبر مسارين هما المسار الذي يحرّكه الراوي والمسار الذي تحرّكه الشخصيّة البطلة،- هذا إذا كان ساردا ملاحظا ومعقّبا لا مشاركا في الأحداث، وكلاهما مرتبطان بالروائي لطبيعة جنس المحكي، فتنشأ عن ذلك علاقة جدليّة بين الشخصيّة الواقعية(المرجعيّة)، والشخصيّة الروائيّة (الورقية) ،ففي نقطة محدّدة من مستويات الإخبار، قد تتقاطع هاتان الرؤيتان؛ مما يؤدّي إلى خلق فجوة بين ما يراه وما يقوله.هناك عموما نقطة سردية يلتقي فيها الروائي بالشخصيّة الحكائية، وهي لحظة التوثيق الواقعي التي يتحوّل إلى ما يشبه التأثيث السردي، فنلاحظ مساران سرديان هما مسار تاريخي، ومسار تخييلي، فمحاولة إخفاء المسار السيري، يقابله استرسال في المسار التخييلي، فكلّما زاد المسار التخييلي، نقص المسار السيري، كنوع بالإيهام بالسرد الغيري، يرجى العودة إلى كتاب عودة إلى خطاب الحكاية لجيرار جينات، تر: محمد معتصم، الفصل الثاني عشر الخاص بالتبيئرات ص101/100، في ردّه على الباحثة ميك بال بخصوص الترابطات بين الصيغة والصوت فيما تعلّق بالسرد غيريّ القصة والسرد مثلّي القصّة.

[1] الطالياني: ص29.

[2] الطالياني: ص29.

[3] الطالياني: ص29.

كان اشتغال السارد حول هذه الشخصيّة؛ ليسرد من خلالها التفكير الإقطاعي اتجاه الفلاحين والنقابيين، فإنّه جعل بينه وبين بولرواح مسافة سردية، بحيث يتحوّل السارد إلى شاهد عيان خارجي عما يقوله بولرواح، وهنا قد يكتفي السارد بسرد الفضاء الحسي الخارجي، ضمن مجال توصيف شخوصي أو طبيعي، **"أيقظه الصوت، الذي وجّه له دعوة متخاذلة، غير واثقة من أنّ هذا الشيخ الوقور، صاحب البذلة الصيفية والحذاء الأسود اللمّاع، يتفضّل، ويجلس على مصطبة أمام رف زنكي، وإلى جانب هؤلاء المتّسخين، من باعة ثمر الصبّار، وحمّالين، ونشالين، ومساعدي سائقي الشاحنات، وصناع المقاهي الرديئة، ليتناول قطعة خبز، بفلفلة مقلاة منذ يومين، أو بيضة مسلوقة منذ أسبوع،أو بكأس لبن حامض، مخلوط بالدقيق"**[1] ، يعدّ السارد في هذا المقطع مفارقا عن شخصيّة بولرواح، رغم تقديمه بالضمير **هو**؛ أي أنّ المحكي يمر من خلاله، فهو بمثابة شاهد عيان عن وضعيّة خارجيّة، وبمأنّ بولرواح لم يفسح، فقد اكتفى السارد– على الأقل في هذا المقطع السردي– بنقل المشهد الوصفي بكل موضوعيّة، يعدّ توصيف الدعوة دون رد صريح من بولرواح دلالة على عدم قدرة السارد مسايرة شعور بولرواح بالدعوة، رغم إغرائه بمجموعة من المشاهد الوصفية التي قد تغنيه عن هذه الدعوة؛ أي الرفض المطلق، ولكنّه (السارد) اكتفى بتطويع المشهد السردي من الخارج، بعدما صعب عليه تطويعه من الداخل، قد يساعد التبئير الخارجي في فهم المقاطع البعدية، فصمت بولرواح في البداية قابله فصح عن حنينه لفرنسا(حديثه مع بلباي)، وحقده للجزائريين، ومنه فالتبئيرات في رواية الزلزال على مدى اختلافها وتنوّعها، فقد استطاعت أن تنصهر كلها داخل بوتقة الفضح والإدانة المرتبطة تاريخيا وأيديولوجيّا وحضاريا بشخصيّة بولرواح.

عود على بدء

حاولنا في هذا الجزء التطبيقي إبراز طريقة تمظهر البؤرة السردية في الرواية المغاربية، وطرق اشتغالها، انطلاقا من محرّك البؤرة(السارد بالدرجة الأولى إذا قدّم الحدث بالضمير هو(نمط الرواية التقليدية)، أو بالضمير أنا منفصل عن الشخصيّة الحكائيّة البطلة ثم الشخصيّة الحكائيّة المسرودة بالضمير أنا (رواية سير ذاتيّة)، دون أن نهمل شبكة العلاقات التي تؤدّيها هذه البؤر السردية تحت غطاء الإزدواجيّة التبئيريّة(

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص12.

الطالياني)، والتماهي السردي(الزلزال)، والتبئير الناتج عن مؤلف سلطوي(الأمير)، وقد توصّلنا إلى ما يلي:

– يهتمّ التبئير بحصر مجال الرؤية التي يقدّم السارد من خلالها الشخصيّة الحكائيّة المحكي، وهي تتنوّع بتنوّع تموقع السارد أو الشخصيّة الحكائيّة، تحاول كل رؤية أن تقدّم حكيا ناقلا للشعور والعاطفة والأحاسيس(**كريماتوريوم**) أو مشخصّا للسلوك والحركة(**2084، حكاية العربي الأخير**)، ووجدنا أنّ المدوّنة السردية المغاربية احتفت بكليهما، وقد حاول السارد من خلالهما تغليف المحكي بالحركيّة السردية وتحصين المعنى بالتنامي الشخوصي والحدثي والوصفي.

– تعدّ لعبة الضمائر في الرواية المغاربيّة حلقة أخرى من حلقات العلاقة التواصليّة بين السارد والحدث والشخصيّة الحكائيّة، وهي تتنوّع وتتوزّع تباعا من الضمير "**هو**" الذي يحمل رؤية شاملة حول الشخصيّة الحكائيّة ما يجعله قادرا على تمثّل تأمّلاته الداخليّة وطروحاته القبليّة والبعديّة ، إلى الضمير "**أنا**" التي تنتج لنا نصّا سيريّا بامتياز –إذا جاز القول بتماهي السارد والشخصيّة البطلة(**فيلا الفصول الأربعة**)– ، أو ساردا مشاركا ومعلّقا(**الطالياني**)، إلى الضمير "**أنت**"– وهي نزعة حداثيّة– ذات معطى نفسي، كما في رواية **حائط المبكى** للروائي عز الدين جلاوجي.

– تتغيّر الرؤية السردية بحسب التنوّع الأجناسي للرواية، فنحن أمام سارد مستغَلّ بمرجعيّات تاريخيّة، وقوميّة، وعقديّة، وأيديولوجيّة، يفرضها عليه روائي سلطوي متخفّ خلف سلطة الحكي أو شخوص حكائيّة تنزع تارة نحو الذاتيّة (السير ذاتيّة، سارد متماه مع الشخصيّة الحكائيّة) كما في رواية **لعبة النسيان** للروائي المغربي محمد برادة، وتارة أخرى نحو الموضوعيّة (سارد منفصل عن الشخصيّة الحكائية).

– يهتمّ السارد خلال عمليّة التبئير بتحديد التمفصلات الحدثيّة التي تهتمّ برصد مجمل التأويلات الداخليّة للشخوص الحكائيّة، فهي تساعد في فهم حركيّة المحكي والبعد الدرامي للحدث، ففي الرواية التي يغلب عليها المونولوج تتحدّد العلاقة يختفي السارد داخل الشخصيّة الحكائيّة، كما في رواية **التفكّك** للروائي رشيد بوجدرة التي تنزع نحو ممارسة المحظور بحثا عن الأنا المفكّكة، ورواية **قلادة قرنفل** للروائية المغربية رهور إكرام التي تقدّم من زاوية ضيّقة تصوّر المرأة للمجتمع الذكوري، ونجد أنّ مستويات التبئير دائما ما ترصد لنا موقف الشخصيّة الحكائية البطلة مما يدور حولها من أحداث، وقد

يتحدّد التبئير في مستواه الداخلي أو الخارجي، وهو لعبة يمارسها السارد كغطاء تمويهي أمام باقي الشخوص الحكائيّة الأخرى، ونجد هذا الطرح بشدّة في روايات بشير مفتي الذي يتميّز متنه الروائي بخاصيّة السرد المقنّع، على غرار **المراسيم والجنائز، ولعبة السعادة، وغرفة الذكريات، واختلاط المواسم**.

المحاضرة الثامنة: الشخصيّة

توطئة.

1- الرواية المغاربية والتنامي الوظيفي للشخصيّة الحكائيّة.

2- الشخصيّة الحكائيّة بين الهويّة السرديّة والهويّة التاريخيّة.

3- حضور المرأة في الرواية المغاربية.

المحاضرة الثامنة: الشخصيّة.

توطئة.

بدأ الاهتمام بالشخصّية الحكائيّة في النصوص السردية مع بداية الربع الثاني من القرن العشرين•. وإذا كان حضور الشخصيّة الحكائيّة في الرواية العربية مرتبط (في مطلق الأحوال) بالتغيّرات السياسيّة والفنيّة التي شهدتها هذه الأخيرة، فوجدنا شخصيّة الثوري، وشخصيّة المثقف، وشخصيّة الانتهازي...الخ، فإنّها في الرواية المغاربية لم تخرج عن هذا السياق لوجود روابط تاريخيّة مشتركة بين بلدان المشرق العربي، وبلدان المغرب العربي، وسنحاول تتبّع مسار تكوّن الشخصيّة الحكائيّة في السرود المغاربية مع التركيز على بعدها البنائي والوظيفي.

1- الرواية المغاربية والتنامي الوظيفي للشخصيّة الحكائيّة.

شكّل حضور الشخصيّة الحكائيّة في النصوص السردية المغاربية الأولى بناء علاقة بين المكوّن النفسي والاجتماعي والأخلاقي وتيمة الأرض، ولعلّ هذا التصوّر جعل عديد الروائيين الأوائل يؤسّسون تصوّراتهم الفنيّة والأيديولوجيّة حول مفهوم الوطنيّة والقوميّة، أو ما يعرف بتيار الالتزام، وقد عدّ هذا التصوّر الساذج للشخصيّة الحكائيّة مدخلا إلى السرديات المغاربية، وقد اهتمّت الرواية في تلك الفترة بتصوير الشخصيّة الحكائيّة من خلال منظومة قيم مرتبطة أساسا بالوضعيّة التاريخيّة، كما في روايات **الطاهر وطّار** الذي اهتمّ في رواياته بتقديم شخصيّة إيديولوجيّة متعدّدة المرجعيات، فنجده في رواية **الزلزال** قدّم شخصيّة واقعيّة مغلّفة بمرجعيّة إيديولوجيّة(عبد المجيد بولوراح)، وفي رواية الحوّات والقصر قدّم شخصيّة مغلّفة بالعجائبيّة، وفي رواية اللاز حاول تقديم تصوّر لشخصيّة واقعيّة ما بعد الاستقلال، فإذا قمنا بتتبّع تطوّر مسار الشخصيّة الحكائيّة عند الطاهر وطّار، وجدنا ذلك الانسجام الحاصل بين الحضور الشخوصي والتطوّر الحدثي، ففي رواية الزلزال قدّم لنا السارد –منذ البداية– مجموعة من الصفات

•من خلال أعمال الناقد فلاديمير بروب حول الحكاية الشعبيّة حيث تناول حضور الشخصيّة من خلال دورها الوظيفي، ثمّ ميخائيل باختين، و كلود بريمون، وألجيرالد غريماس، ويعدّ فيليب هامون أكثر النقاد اهتماما بالشخصيّة الحكائيّة بخاصة في مجمل كتبه.

الجسدية، والنفسيّة، والسلوكيّة، والذهنيّة، جعلت القارئ يبني تصوّرا أوليّا (النفور)حولها، ومع التداعي السردي يزداد هذا التصوّر(النفور) تمثّلا لدى القارئ، وقد برع الطاهر وطّار في ذلك؛ لأنّه قدّم شخصيّة حكائيّة مغلّفة بمرجعية تاريخيّة تثير حساسيّة القارئ اتجاه التيمات الكبرى المتعلّقة بالوطن، والثورة، والاستعمار، والخيانة،...الخ، ويتكرّر هذا البناء في رواية الحوات والقصر، فنجد السارد يقدّم لنا ملامح شخصيّة علي الحوات القريبة من التصوّر الشعبي(Triant)، شخصيّة حكائيّة بسيطة من عامة الشعب، يمارس حرفة الصيد، جواد منّ بما يجوده البحر عليه من أسماك على أهل قريته، مردّدا المقولة الشعبيّة "**الزيت من الزيتونة والحوت من البحر**"، وقد استطاع السارد أن يقدّم لنا بعض مظاهر شخصيّة علي الحوات السلوكيّة والذهنيّة، وهي أنموذج شخوصي يختلف اختلافا جوهريا عن شخصيّة بولرواح؛ لأنّها استطاعت أن تجذب إلى القارئ، وتمارس عليه فضول المخيال الشعبي الذي لازال يؤمن بأسطورة البطل الشعبي، عكس عبد المجيد بولرواح الذي زيّفته التغيّرات التاريخيّة الحاصلة في الجزائر، فوقع ضحيّة الطروحات الأيديولوجيّة الزائلة، كما أنّ شخصيّة علّي الحوات شجصيّة ناميّة وظيفيّا، نجد أنّها تنمو مع التداعي السردي والحدثي، بدأ شخصيّة شعبية بسيطة وساذجة –إذا صح القول–وانتهى به المطاف شخصيّة أسطورية مغلّفة بالألغاز والأحاجي؛ إذ يمكن عدّها **شخصيّة رمز**، تنصّلت من واقعيّتها (واقعيّة مزيّفة)، وانصهرت في بوتقة العجائبيّة الرمزيّة، وهذا الأمر لا ينطبق على الشخصيّة الحكائيّة عبد المجيد بولرواح الذي يمكن عدّه **شخصيّة واقعيّة مثقلة بأيديولوجيّات مزيّفة** (مرجعيّة فكريّة، ومرجعية دينيّة، ومرجعية تاريخيّة، ومرجعيّة اجتماعيّة).

اهتمّ الروائيّون التونسيّون بالشخصيّة الحكائيّة كثيرا؛ لأنّها تعبّر عن ذواتهم قبل أن تعبّر عن واقعهم، ففي رواية **التوت المرّ** نجد حضورا مكثّفا لأنسنة العلاقات الاجتماعيّة في خضمّ الاستعمار، ولوعي المجموعات الاجتماعيّة المدركة لحضورها التاريخي، فشخصيّة عبد الله تعبّر عن بداية **يقظة اجتماعيّة** بدأت بالتوالد داخل المجتمع التونسي، جعلته يؤمن بقدرته على تغيير واقعه، فكان له ذلك من خلال القضاء على حشيشة التكروري التي كان أهل منطقته يتعاطونها، وقد تميّز الحضور الشخوصي في الرواية بالمباشرة –عكس رواية الحوات والقصر–؛بسبب طابعها الاجتماعي، فالحقل الشخوصي داخل المحكي تقليدي الشكل، وأسري البناء، يتكوّن من عائلة عبد الله، والشيخ مفتاح، وعبر هاتين العائلتين تنشأ قصة حب تجمع عبد الله وعائشة؛ وقد ساهم هذا البناء الاجتماعي التقليدي في خلق بعد درامي يتماشى ووضعية الشخوص الحكائيّة .

لا تختلف الرواية المغربية عن هذا التوجّه، فقد سعى بعض الروائيين المغاربة على غرار محمد زفزاف ومحمد شكري وإدريس الخوري إلى الاشتغال على وتر البعد الاجتماعي؛ لما يحمله هذا الأخير من قضايا تفضح المسكوت عنه، وتناهض وسائل الاستبداد والظلم الموجّهة من طرف بعض الأطراف الرسميّة في المغرب ضد مجموعات اجتماعيّة مخصوصة، فمحمد زفزاف في رواياته المرأة والوردة، ومحاولة عيش، والثعلب الذي يظهر ويختفي، يتبنّى طروحات اجتماعيّة هدفها تسليط الضوء على واقع المجتمع المغربي المقهور، وقد اختار لذلك حقلا شخوصيّا يتميّز بالتفكّك الاجتماعي، والانحلال الخلقي، فالشخصيّة البطلة محمد في رواية المرأة والوردة نجدها مهووسة بالجنس كمعادل فلسفي لفكرة التمرّد، وكبديل اجتماعي لفكرة الفقر والجوع والعوز، فالجنس عند محمد زفزاف يعدّ وجها من أوجه تحرّر الذات، ومظهرا من مظاهر الرفض والتمرّد،

في نفس مسار التصوير الشخوصي استطاعت رواية **محاولة عيش** أن تسلّط الضوء على مجموعة اجتماعيّة مهمّشة ومقهورة، وقد استطاع السارد أن يحدث تماثلا وظيفيّا بين الحضور الشخوصي والحضور الحدثي والتيمي، عن طريق مجموعة من الشخوص الحكائيّة التي تعدّ نماذج اجتماعيّة دالّة عن الفقر والظلم والحرمان، فحميد قدّمه السارد في صورة شاب في مقتبل العمر يمارس مهنة بيع الجرائد، ونظرا لسنه ووظيفته، نجده يتعرّض كثيرا لمضايقات سواء من طرف أسرته، أو من طرف أعوان الشرطة، و رئيس عمله، وقد حاول الروائي من خلال هذا التوظيف أن يعرّي الواقع المغربي ويفضح الممارسات الرسميّة، ويدين عمالة الأطفال، لهذا نجده يركّز كثيرا على تصوير مستوى الوعي لدى حميد الذي تميّز بالتحوّل، فحميد داخل الحيّز الأسري، ليس هو خارج هذا الحيّز؛ ليتّسع مجال الفضح والإدانة؛ ليطال الأب والأم، فمن عبد الحميد استطاع السارد أن يصوّر العلاقات الاجتماعيّة المعقّدة التي تحكم مجموعات اجتماعيّة مخصوصة تعيش واقعا مزريا، كالفقر والعوز والحرمان، كالرواية رسالة لمنظمات حقوق الإنسان؛ من أجل إنقاذ نماذج مغربية كثيرة تشبه عبد الحميد، وما يقال عن حميد يقال عن غنّو الفتاة الريفيّة التي هربت من بيت أهلها بعد ارتكابها فاحشة الزنا مع ولد الديس؛ لتجد نفسها فريسة ذئاب بشرية، وهكذا تحوّلت إلى مومس تمارس البغاء لتعيش، وقد ازداد —في تلك الفترة–حضور الفتاة الريفيّة داخل المدن المغربية؛ إمّا للعمل خادمات في البيوت، أو في أوكار الرذيلة، وقد عالج السارد حضور المرأة في الرواية بطريقة أظهرت العديد من مساوئهن، فكان حضور أم حميد ضدّ رغبة ابنها في عديد القضايا، منها قضيّة الشغل والزواج، حتّى وإن كانت متمسّكة بزمام أمور بيتها، إلاّ أنّ الجانب التعليمي لعب دورا في هدم مستقبل

ابنها- ولو بطريقة غير واعية- فما يهمّها هو تحصيل قوت اليوم، بعض النظر عن قضايا اخرى كالتعليم، والصحة، وغيرها...الخ.

حتّى وأن كان حضور بعض الشخوص الحكائيّة ثانويا في الرواية على غرار الأب والأم وغنو والشرطي، إلاّ أنّها حاولت توسيع رقعة الفضح والإدانة التي مارسها الروائي ضدّ صنّاع القرار في المغرب الذي عاثوا فيها ظلما وفسادا.

2- الشخصيّة الحكائيّة بين الهويّة السرديّة والهويّة التاريخيّة.

سنحاول في هذا الجزء من المحاضرة التركيز على مخرجات الرواية السيّريّة وإفرازاتها، ونحن نعلم أنّ الرواية التاريخيّة هدفها تسليط الضوء على وضعية تاريخيّة اتّسمت بالتساؤل والانفتاح على التأويل، أو محاولة التصالح مع التاريخ، والسؤال الذي يطرح نفسه : هل يمكن عدّ الهويّة السردية للشخصيّة الحكائيّة(التاريخيّة) معادلا موضوعيا للهوّية التاريخيّة، وهل –في هذا الإطار- يمكن للرواية السيّرية أن تقول لنا ما لم يقله التاريخ عبر هذه الشخصيّة؟

القارئ لأعمال الروائي واسيني الأعرج يكتشف- دونما صعوبة- التوجّه السّيري(التاريخي) الذي تبناه؛ للغوص في ثنايا التاريخ والبحث عن مقاصده التي غابت أو غيّبت بفعل الهيمنة الأيدولوجيّة، ففي رواية الأمير أعاد الروائي طرح تصوّر عام للأمير- دون إقصاء الخصوصيّة العسكريّة- يتميّز هذا التصوّر بالانفتاح على الأمير الإنسان، والمحاور، والمتسامح، وأهم ما يمكن رصده في هذا الخصوص، اعتماد الروائي **النصوص التوثيقيّة**•؛ لرسم صورة مخصوصة عن الأمير عبد القادر، صورة تميّزت بالاشتغال الهويّاتي، فهناك الهويّة الدينيّة، والهويّة الفزيولوجيّة، والهويّة النفسيّة، والهويّة السلوكيّة، والهويّة الذهنيّة، والهويّة الأخلاقيّة، وقد حاول الروائي عبر المزج بين الطرح التاريخي والطرح الفنّي إخراج الأمير من خانة المسكوت عنه، لينتصر له تاريخيّا عبر قطبي التعايش الديني والحوار الحضاري،

3- حضور المرأة في الرواية المغاربية.

يلاحظ المتتبّع لمسار الحضور الشخوصي في الرواية المغاربية ذلك التطوّر التاريخي الملحوظ للمرأة المغاربية منحيث الإطار البنائي والوظيفي، فقد عالجت الرواية المغاربية –في بداياتها- موضوع المرأة باعتبارها أنموذجا اجتماعيّا وأسريّا؛ هدفه تصوير العلاقات الاجتماعيّة والأسرية البسيطة، وقد انحصر حضورها داخل فضاء البيت، كما في رواية الدقلة في عراجينها وحبّك درباني للبشير خريف، ورواية ريح

الجنوب والجازية والدروايش لعبد الحميد بن هدوقة، ورواية محاوية عيش والمرأة والوردة لمحمد زفزاف، وقد انحصر حضور المرأة في هذه الروايات داخل التصوّر الاجتماعي الساذج كالطهو، وتربية الأولاد، وتنظيف

المحاضرة التاسعة : الزمان والمكان.

توطئة.

1- أشكال الحضور الزمني في الرواية المغاربية.

2- تمظهرات المكان في الرواية المغاربيّة.

3- أشكال التمظهر التيمي للفضاء المكاني في الرواية المغاربية.

4- أشكال تمظهر المكان في الرواية المغاربية.

المحاضرة التاسعة : الزمان والمكان.

توطئة.

يعدّ الزمن ركيزة فنيّة متأصّلة في العمل الروائي، وهو بنفس درجة أهميّة السارد الذي يعود له الفضل في تقديم المحكي، وتتجلّى قيمة الزمن في أنّه يشتغل بأكثر من صورة وشكل، وأكثر من دلالة، إذ يتميّز بقدرته على اختراق الشكل والمضمون على حدّ سواء، ليحدّد النوع الأجناسي، كما في الرواية التاريخيّة التي يخترق فيها الزمن التاريخيّ ليعيد تشكيله من جديد، والرواية العجائبيّة التي يتحوّل فيها الزمن إلى لعبة فنيّة يمارس فيها سحره ومطلقيّته على شخوصه الحكائيّة، ورواية تيار الوعي الذي يتحوّل فيه الزمن إلى آلة محاكاة نفسيّة تستنطق دواخل الشخوص الحكائيّة إمّا عن طريق الذاكرة أو عن طريق جلد الذات، فالزمن — من هذا المنظور- يمتلك خاصيّة زئبقيّة تجعله قادرا على تمثّل السياق والتاريخ والآخر بأكثر من صورة.

1- أشكال الحضور الزمني في الرواية المغاربية.

1-1- الشكل التقليدي: بداية وجب الحديث عن وفاء الروائيين لبنية التتابع الزمني في رواياتهم، وقد عدّت هذه التقنيّة واضحة بعيدة عن التعقيد، ولا يمكنها وضع الروائي في خانة الغموض السردي المرتبط بحالة التشظّي الدلالي، فالقارئ لروايات القرن التاسع عشر يدرك أنّ الزمن وضع لخدمة الشخوص الحكائيّة، ولفهم وتفسير عواطفهم وسلوكاتهم والاهتمام **"بحياة الشخصيّة الروائية النفسيّة"**[1]، فزمن القصة يتماثل وزمن السرد خطيّا وعموديّا؛ لأنّه يعمد إلى التصوير المتزامن والحدث الروائي، وإذا عدنا إلى الرواية المغاربية في بداياتها الأولى نجد أنّ الروائيين حافظوا على خطيّة الزمن وتسلسله المنطقي حفاظا على قيميّة المعنى**"صاعدا إلى الأمام بشكل أفقي خطي"**[2]، ليحدّد **"الشكل الفنّي العضوي"**[1]للمحكي، فما

[1] سيزا القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004، ص41.

[2] مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية(1960-2000)، أطروحة دكتوراه (مخطوطة)، الجامعة الأردنيّة، الأردن، 2012، ص56.

يهمّهم هو المضمون ولو على حساب الشكل، وفي رواية **الحوّات والقصر** للطاهر وطّار نلمس هذا التتابع الزمني المرتبط بالحضور الشخوصي(علي الحوّات)، والحضور الحدثي(تحقيق النذر)، على حساب الحضور الأجناسي للرواية(الشكل العجائبي)، وقد غيّب الحضور الزمني بوصفه أداة تحمل قيمة تعيينيّة للحدث الروائي، فاقتصر حضوره على تتبّع المسار الحدثي للشخصيّة الحكائيّة علي الحوات دون الغوص في التفاصيل التاريخيّة (الزمن التتابعي)، فهو زمن محايث وظيفته خلق البناء الحدثي دون المساس بالبناء الدرامي"**يعتمد التمدّد والتقلّص**"[2]؛ لتحقيق حركية الحدث والتجلّي المكاني، دون أن يحيل هذا الزمن على أيّ مرجعيّة سياقيّة، وقد صوّرت الرواية مسار الرحلة عند علي الحوّات منذ خروجه من قريته نحو قصر السلطان، حتّى لحظة إسقاطه القصر واختفائه، ولعلّ لجوء الروائي إلى البناء التقليدي (خطيّة الزمن)، يعود إلى احتفائه بالشكل العجائبي والأسطوري المهيمن بقوّة في الرواية. وفي مظهر آخر من مظاهر البناء الزمني التتابعي (المنطقي) نجد ارتباط هذا الأخير بالبناء الاجتماعي التقليدي(الأسري)؛ لتقديم صورة نمطيّة عن أشكال الحضور الاجتماعي في بلدان المغرب العربي، كما في رواية **حبّك درباني** للبشير خريّف، وذلك لعديد الاعتبارات الفنيّة، فالرواية تعدّ من بواكير السرد الروائي في تونس، لهذا نجد الروائي يميل في طرحه إلى تفضيل الاشتغال الزمني الخطّي، وكذا خصوصيّة الموضوع الذي يمكن وسمه بالبعد الاجتماعي الصرف، ومن خلال هذين الاعتبارين نلحظ تجانسا وتماثلا وظيفيّا بين الحضور الاجتماعي التقليدي والحضور الزمني، إذ يتحوّل الزمن في الرواية إلى معادل للعلاقات الاجتماعيّة البسيطة(علاقات الحب، وصراع الأقارب...الخ)، فخروج النص الروائي من حالة الاستلاب النفسي الذاتي، حوّل الزمن إلى أداة طيّعة في يد الروائي لفهم العلاقات الاجتماعيّة ذات الطابع النمطي، وقد سعى الروائي المغربي محمد زفزاف في روايته محاولة عيش تتبّع المسار السببي لحدثيّة المحكي، فنجد أنّ الحضور الزمني بني على أساس التداعي الحدثي الذي يمنح الرواية بعدها المنطقي، ونقصد بذلك منطقية البنية الزمنيّة التي حاول السارد من خلالها وضع القارئ في صورة المشاهد على ما يحدث للشخصيّة الحكائيّة حميد، فتتبّع المسار الحدثي له يمنح الرواية بعدها الواقعي الذي يعتمد أساسا على نقل الواقع دون تزييف أو تحريف، لهذا نجد أنّ الرواية تكاد تكون خالية من محكي الاعتراف، أو محكي الذاكرة؛ لأنّ غايتها نقل الواقع وتشريحه كما هو، لا تريد أن تدخل الشخوص الحكائيّة في حالة من الشعور بالذنب

---

[1] المرجع نفسه، ص56.

[2] الخامسة لعلاوي: العجائبيّة في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص310

أو صحوة الضمير أو جلد الذات، فذلك كفيل بإجهاض المشروع الزفزافي، ولذلك نجد أنّ معظم الروايات المغاربية ذات الاتّجاه الواقعي(الانتقادي) تتبنّى بنية زمنيّة تتميّز بالمنطقيّة والتتابعيّة الحدثيّة.

1-2- الشكل التجريبي: غير أنّ الحديث عن التشكيل التقليدي للزمن في الرواية المغاربية أدخل الروائيين في حالة تكرار حدثي بعيدا عن جماليات التوظيف الفنّي، ومع ظهور ما يعرف بتيار الوعي الذي يهتمّ بدواخل الشخصيّة الروائيّة وفتح" **تلك الأبواب المغلقة، ورصد ما يختلج في وعي الشخصيّة"**[1]، ومع توجّه الحياة الاجتماعيّة نحو التعقيد، ومجاراة الروائيين لنهج التجريب تعبيرا عن حالة الرفض والتمرّد عن الموروث الفنّي للرواية الأوروبيّة، بدأت الرواية المغاربية تأخذ أشكالا جديدة من حيث التوظيف الزمني، وتجلّى ذلك في محاولة الروائيين المغاربة الابتعاد قدر الإمكان عن التوظيف الزمني المباشر(التقليدي) الذي يركّز على حياة واحدة، والاقتراب الفنّي والجمالي من الزمن المتعدّد الذي يأبى التتابع المنطقي وصورة الحدث الآني، ولقد هيمنت البنية الزمنيّة المفكّكة(التشظّي الزمني)، وحلّت محلّ البنية الزمنيّة العتيقة، وساعد هذا الإجراء الفنّي في تحرير السرد من قبضة التتابع السردي الذي يبدأ بالمقدّمة ثم العرض فالخاتمة، ثمّ إنّ التشظّي الزمني اشتغل كثيرا حول المرونة التي يقتضيها فعل السرد في كشف طروحات أيديولوجيّة غابت أو غيّبت بطريقة أو بأخرى، إمّا بفعل التصريح المقنّع، أو فعل التضمين، فنحن — من هذا المنظور- أمام زمنيين: زمن يهتمّ بتحويل خطيّة السرد وتحويره، وهي تقنيّة سينمائيّة تستخدم للفت انتباه المشاهد للقيم التيمّية التي ستشكّل حضورا مهيمنا فيما بعد، فإذا أخذنا مثلا رواية **ثقوب زرقاء** للخيّر شوّار نجد أنّ اشتغال السرد عمد إلى مفارقة التتابع الخطّي للزمن، بحيث تبدأ الرواية من النهاية، ونجد الشخصيّة الحكائية تلمّح لهذا المعطى عبر وعي النص؛ لتعيد تشكيل البناء الزمني من جديد"**ولم تنته حكايتي مع الموضوع عند ذلك الحد، بل كان الأمر مجرّد بداية"**[2] وقد شكّلت جريمة قتل راح ضحيّتها شخص تبدو عليه مظاهر التشرّد، تساؤل الصحفي بوعلام، وعبر رحلة يتمازج فيها الواقعي والغرائبي والسحري، ويعود بنا السارد إلى نقطة البداية لفكّ لغز هذه الجريمة؛ ليجد نفسه متّهما بارتكاب هذه الجريمة، ومع ذلك يأخذه فضوله للبحث عن حيثياتها، فيجد نفسه محاطا بوهم الفكرة، فالجريمة في حقيقة الأمر حدثت في ذهنه عن طريق اشتغال الوهم باعتباره حالة مرضيّة

[1] سليمة خليل: تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ع7، 2011، ص181

[2] الخيّر شوّار : ثقوب زرقاء، الجزائر تقرأ، دط، دس،ص15.

حادّة، سنلاحظ مما سبق أنّ المفارقة الزمنيّة(**السرد المتراجع**) استطاعت أن تنتج لنا شخصيّة مرضيّة مرهونة بمرجعيات أيديولوجيّة معقّدة (العشرية السوداء)، كما استطاعت هذه التقنيّة أن تنفتح أكثر على مظاهر السرد البوليسي (غير المباشر)، وإن كان المتحرّي صحفيّا وليس محقّقا، وهي بذلك ستكون أما فرصة عرض أحداث بطريقة تقريرية، فلا يهمّ الخاتمة؛ لأنّ القارئ تعرّف عليها منذ البداية، ليبقى طريق الوصول إلى الخاتمة(فك طلسم الجريمة) شغله الشاغل، هذا الأخير قدّمه السارد بأسلوب يجمع بين التشويق والإثارة والإلغاز. وغير بعيد عن ذلك شكّل الزمن في رواية **الطالياني**؛ سردا دائريّا الذي يخالف فيه زمن السرد زمن الحكاية، فالرواية تبدأ بحادثة المقبرة(اعتداء عبد الناصر على الإمام أثناء مراسيم دفن أبيه)؛ لتعلن عن عديد الوظائف الجمالية للبنية السردية التي تعدّ البنية الزمنيّة المحرّك الأساسي لها من بينها: خلق حلقة ملغزة في العلاقات الاجتماعيّة التي تنطوي على قيّم أيديولوجية تشرح وتفسر –فيما بعد– الصراع السياسي في تونس، وقد تعامل معها السارد في حدود ما تسمح به عناصر التشويق والإثارة اللتين يقتضيهما المحكي، وأمّا الزمن الآخر فيتمثّل في تكسير خطيّة الزمن، وهنا يحصل التشظّي الزمني، ويعمد فيها السارد إلى إتّباع نمط سردي يتميّز بالانحراف الزمني إمّا عن طريق استحضار مدوّنة الذاكرة أو مدوّنة الاعتراف كما في رواية **الزلزال**، فنجد أنّ حركيّة الزمن تميّزت بالتفكّك والتشظّي، فعبد المجيد بولرواح الذي سافر إلى قسنطينة من أجل إيجاد حل لأراضيه التي سمع بأنّها ستؤمّم بقرار من السلطات العليا للبلاد، قرّر أن يوزّع هذه الأراضي على أقاربه بشرط ملكيّة هذه الأراضي في حياته، فيصطدم لحظة وصوله بقسنطينة ما بعد الاستقلال التي تغيّرت عن قسنطينة ما قبل الاستقلال، وأمام هذا الوضع يقوم السارد بتشغيل **الذاكرة** (الاسترجاع الزمني)؛ للوقوف على ما تحمله هذه الشخصيّة الإقطاعيّة من حقد وكره للجزائريين، وقد تمّ تشغيل الذاكرة في لحظات يمكن اعتبارها تاريخيّة؛ لأنّها حاولت فضح ماضي بولرواح الأسود، سواء عند حديثه عن جدّه الذي باع قسنطينة للفرنسيين في عهد أحمد باي زعيم المقاومة في الشرق الجزائري، أو حديثه عن أبيه الذي قام بالاستيلاء على أراضي الجزائريين بمباركة فرنسيّة، وهنا ينفتح المحكي على ماضي بوالرواح عن طريق تفعيل مدوّنة الاعتراف التي وضعته في مأزق تاريخي(مأزق التيار الإقطاعي في الجزائر)، فيروي لنا حكايته مع زيجاته وأقاربه، في لحظات سردية تميّزت ببداية تفكّك النظام الإقطاعي، وهنا يتجلّى التغيير كحتميّة تاريخيّة للانتقال من وضع تاريخي مزيّف إلى وضع تاريخي ممكن، وتنتهي الرواية بسقوط بولرواح في دائرة الجنون، وهي دلالة رمزية على نهاية الإقطاعيّة في الجزائر وبداية النظام الاشتراكي الذي كان ينشده الشعب، وأما هذه الوضعية التاريخيّة ينتج لنا المحكي

تقنيّة زمنية هدفها ربط آلة التلقّي والتأويل بفكرة محدّدة معيّنة مسبقا كالعنوان أو الإهداء أو التصدير، ونقصد بها تقنية التواتر(التكرار)•، وهي لازمة سردية تتكرّر باستمرار في الرواية، ونقصد ويمكن فهم طريقة تحرّك البنية الزمنيّة في رواية الزلزال، من خلال هيمنة **الكرونوتوب**•الذي تحرّك عبر مساري الزمن والمكان؛ ليتحرّرا من قبضة بولرواح ويضعانه في خانة الحتمية التاريخيّة المرتبطة أساسا بفهم الطبيعة النفسيّة والسلوكيّة والذهنيّة لبولرواح، وفي رواية كتاب الأمير يشتغل الزمن عبر خطين متوازيين، خط يمثّله القس مونسنيور ديبوش، وخط مواز آخر يمثّله الأمير عبد القادر الجزائري، وهما خطان زمنيّان أنتجا من رحم الزمن الذي يسرده خادم القس جون موبي، ولهذا سنلاحظ حضورا مكثّفا لبنية الاسترجاع أو الاستذكار(الفلاش باك)، إمّا لطابعه الأجناسي(زمن الحكاية)، بوصفها رواية تاريخيّة)، فهي"**تستتر وراء التاريخ؛ لتكشف عنه**"[1]، أو لطابعه الفنّي (**زمن السرد**) الذي يهتّم بالعلاقات الزمنيّة ذات الطابع السردي، فهو مجموعة بنى خطابيّة تهتم بذكر تفاصيل حدثية سابقة يعمد فيها السارد إلى مفارقة زمن الحكاية، فزمن السرد (الخطاب)- على لسان الشخصيّة – يستذكر أحداثا وقعت أو شخصيّات لها علاقة حدثيّة بموضوع القيمة، وسنلاحظ أنّ البينية الزمنيّة في رواية الأمير قد تحرّكت بطريقة دائرية عبر مدار المحكي، تنتقل من الحاضر (موت القس ودفنه) لتعود إلى الماضي الذي يلخّص مسار حياة الأمير عبد القادر؛ ليعود إلى نقطة البداية (موت القس ودفنه)، وقد استحوذ الاستذكار(الخارجي) على جزء

• التكرار أو التواتر الزمني، تقنيّة سردية تتميّز بحضورها المكثّف داخل المحكي، قد تكون في صورة مقطع سردي قد يقصر وقد يطول هدفها تسليط الضوء على قيميّة المعنى أو موضوع القيمة في الرواية، وقد احتفت روايات الطاهر وطّار بهذا النموذج الزمني، ونجد ذلك في رواية الزلزال " إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم يوم ترونها تذهل كلّ مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى. وهي تتناص مع الآية الثانية من سورة الحج، ويعدّ هذا التكرار(المحكي الإكراري)، بمثابة دعائم سردية تقوّي دلالة العنوان وتثبّته كموضوع قيمة، فالزلزال أحاط بعبد المجيد بولرواح عتباتيّا وتيميّا وسرديّا ومكانيّا وحتّى زمنيّا، وفي رواية اللاز تتكرّر اللازمة السردية مايبقى في الواح غير حجاره، لتبرز موقف الروائي من الثورة وتبعاتها.فإذا كانت اللازمة في رواية الزلزال اشتغلت بطريقة معارضة، فإنّها في رواية اللاز اشتغلت بطريقة معاضدة.

• يعدّ المصطلح الذي وظّفه ميخائيل باختين في كتابه الموسوم بأشكال الزمان والمكان في الرواية، مصطلحا جامعا لعنصرين فنيين يمثّلان دعامتين من دعائم السرد الروائي، وقد أخذه من حقل الفيزياء (نسبية أنشتاين)؛ ليعبّر عن الانسجام الوظيفي الحاصل بينهما، فلا يمكن لأحدهما أن يشتغل في غياب الآخر.

[1] أحمد حمد نعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص36.

مهمّ من المحكي، فلاحظنا أنّه مارس سطوة على محكي الأحداث عن طريق تفعيل **استذكار مزدوج**؛ أي استرجاع على استرجاع –إن صحّ التعبير– فاسترجاع الشخصيّة جون موبي، قابله استرجاع آخر على مستوى شخصيّة القس مونسنيور ديبوش، فتحرّك الزمن بهذه الطريقة قدّم فسحة أوسع للسارد؛ ليقدّم لنا شخصيّة الأمير عبد القادر بأكثر موضوعيّة –مقاربة تاريخيّة– بعيدا عن الذاتيّة المزيّفة، قراءة عمدت إلى الكشف عن المسكوت عنه في حياة الأمير عبد القادر الجزائري، ومساءلة المغيّب، ومحاولة التصالح مع الأنا والتاريخ والآخر، وإذا كان حضور الاسترجاع في الرواية المغاربية ملفتا للانتباه، بطريقة توحي بعقدة الماضي عند الفرد المغاربي، أو النوستالجيا المغيّبة التي طبعت بحتميّة تاريخيّة (الفترة الكولونياليّة)، أو النبش في المحظور والمسكوت عنه(مسائل الهويّة والانتماء وحقوق الأقليّات)، فإنّ محاولات استشراف المستقبل والتنبّؤ به ظلّ حضوره باهتا في الرواية المغاربية– على اعتبار عقدة 76، ودخول الروائي المغاربي في حالة نوستالجيّا مزيّفة، إمّا بفعل المؤسّسة الأدبية، أو بفعل صراع الصالونات الأدبيّة التي أفرزت أيديولوجيّات ومواقف متعارضة(موقف نابع من الإرث النوفمبري، وموقف نابع من التوجّه الليبرالي الجديد، وموقف أصولي غارق في الرجعيّة الأرثوذكسيّة، وموقف محافظ– ليؤكّد حالة الركود الفكري لدى النخبة، فإذا عدنا إلى رواية المجوس للروائي الليبي غبراهيم الكوني، سنلاحظ أنّ بنية الاستشراف الزمني نابعة من توهّج البعد الأسطوري القائم على مفاهيم غيبيّة مثل النبؤة والسحر والشعوذة، هو استشراف مبني على طلسم الماضي الممزوج بهالات أسطورية طوطميّة، فمحكي الرواية من هذا المنظور أقرب إلى مرويات ألف ليلة وليلة، أين يتعالق الواقعي والأسطوري والعجائبي، لذلك نجد أنّ الزمن في روايات إبراهيم الكوني مرتبط برؤية فلسفية مجرّدة، يحاول أن يعيد الاعتبار للفضاء الصحراوي الذي يحمل بداخله أسرار الوجود والفناء، وفي رواية 2084 حكاية العربي الأخير•، يمارس الروائي استباقا أجناسيّا (رواية استشرافيّة)، –ويقابلها رواية تاريخيّة–؛ ليصوّر لنا حالة مجتمع أرابيا(سكان العالم العربي والإسلامي)، المغلوب على أمرهم، فأصبحوا يتقاتلون فيما بينهم من أجل البقاء "**لكن الكثيرين منهم في النهاية انهاروا ودخلوا في قتال قبلي وعرقي وعقائدي قبل أن ينزلوا نحو عمليات إفناء طائفي، وتقضي عليهم ندرة الماء إذ جفّت**

• هناك نقاط تقاطع عديدة بين رواية 2084 حكاية العربي الأخير ، ورواية 1984، أو الرجل الأخير في أوروبا، للروائي البريطاني جورج أورويل، ومن أهم مظاهر تقاطع الروايتين، أنّهما تصوّران صعود دكتاتورية –بشكل ملفت وغير مقنّن– على أنقاض دكتاتورية، وبعيدا عن الإنسانيّة، كما تصوّران حالة الصراع الإنساني من أجل البقاء، بعيدا عن قيم الحوار والتسامح الديني.

كل المنابع"[1]، وتعدّ طبيعة الاستشراف السردي عند واسيني الأعرج رؤية تحذيريّة لفهم طبيعة الإنسان العربي، وترميم ما يمكن ترميمه قبل فوات الآوان•، فالزمن من هذه الزاوية يعدّ عاملا شارحا ومفسّرا لمستقبل العرب في ظلّ الصراع الخفّي والمعلن، باسم المرجعيّة الدينيّة، وفي ظلّ حالة التشتّت الهويّاتي.

بعد فترة الاستعمار التي تميّزت بأفول الصوت الأدبي في التعبير عن التغيير، جاء الاستقلال؛ ليرسم مرحلة جديدة في بناء الوعي المجتمعي، وقد أدّى هيمنة الصراع الأيديولوجي الحاد؛ بسبب حدوث شرخ تاريخي عميق داخل أنظمة الحكم في بلدان المغرب العربي (حملة اعتقالات، سجن المعارضين ونفيهم إذا اقتضى الأمر، وتصفية جسدية في حالة التمرّد وكشف أسرار دواليب الحكم) إلى خلق صراع داخلي، جعل بعض الأيديولوجيات الناشئة تهيكل نفسها لدخول المعترك السياسي، مع تسجيل تضامن صريح أو ضمني من طرف النخبة القادرة على استيعاب هذه الأيديولوجيّات في كتاباتهم. وإذا تتبعّنا مسار هذا الصراع في الرواية المغربيّة نجد أنّ روايات عبد الله العروي تمثّل أنموذجا لهذا التصوّر، ففي رواية **الغربة** نلمس تجسيدا لمقولة الذات المغتربة وسط عالمين متناقضين عالم إدريس والعالم الخارجي، أدّت هذه العوالم إلى خلق أزمنة تهتمّ بتشريح المحكي إلى وحدات سردية متباينة، وقد انبثق عن ذلك رؤيتان متباعدتان هما: العودة إلى الماضي الذي تحوّل إلى ذاكرة اجتماعية لاتسمن ولا تغني من جوع، وذاكرة الحاضر التي أخفق من خلالها إدريس في تجاوز رهاناته وأخفق معه كل مثقفي المغرب في تجاوز محنة البناء والتغيير، ويتعاظم هذا الاغتراب من خلال تزايد رقعة القلق الوجودي، بسبب إخفاق الأنظمة السياسية في التعبير عن آمال شعوبها، هكذا يتولّد الصراع ويتعاظم من رحم الذاكرة التاريخيّة؛ ليشرح لنا موقف النخبة من الفترة الاستعمارية، وما ولّدته في حياة المغاربة من بؤس تجلّت مظاهره في الجهل والفقر والتخلّف، ثمّ يزداد هذا الصراع حدّة بعد وقوع النخبة في فخ الشعور بالانتماء الذي سوّقت له سلطة ما بعد الاستقلال، فتزداد الهوّة بين النخبة المثقفة وبين رموز السلطة؛ لتلد لنا نماذج أيديولوجيّة مناهضة

---

[1] واسيني الأعرج: 2084، حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص76.

• تذكّرني رواية 2084 حكاية العربي الأخير، بفيلم Today After Tomorow، للمخرج الألماني رولان إيمريتش الذي صوّر حالة العالم بعد عاصفة ثلجيّة قضت على جلّ سكان العالم ودمّرت الجزء الشمالي للقارة، فالفيلم بقدر ما هو محاكاة تخييليّة لوضعية إنسانيّة كارثية، بفعل تبدّل مناخي حاد، بقدر ما هو جرس إنذار، لما يمكن أن يحدث في ظل تزايد معدّلات التلوّث، والاحتباس الحراري، وذوبان أجزاء مهمّة من القطب الشمالي، فالطرحان يشتركان في فكرة اتخاذ إجراءات وقائيّة تكون كفيلة بعدم حدوث الكارثة.

للوعي القائم، ومنهم شعيب الذي يمثّل التيار السلفي، وعمر الذي يمثّل مدخلا ممنهجا إلى التيار العلماني الرافض لكل أشكال الجهل والتخلّف، وماريا التي تمثّل رؤية للتصالح مع الآخر الغربي، وإدريس الذي عبّر عن موقف وجودي متأصلّ في ذات النخبة المغربيّة، وهو المساهمة في بناء الوطن، ولكنّه يقع ضحيّة أفكاره وتصوّراته التي دخلت في نزاع بين القبول (بناء الوطن)، والرفض (الالتحاق بماريا في الغربة)، هكذا صوّرت الرواية صدام الأفكار والأيديولوجيات ضمن قالب درامي(قصة حب بين إدريس وماريا)، أراد العروي –وهو من النخبة القلائل الذين تحدثوا عن الأيديولوجيا باعتبارها منهجا موجّها للشعوب نحو التغيير– من خلاله رصد حركة الجماهير المغربية التوّاقة للتغيير، وتشريح موقفها من الحركة الوطنية بعد الاستقلال، بخطاب يعبّر عن مرجعيّة الفرد على مستوى التفكير بين قطبي التجاور والتجاوز.

يعود اهتمام الروائيين المغاربة بعنصر التجريب الزمني في رواياتهم إلى محاولة فهم وتفسير الماضي المليء بالعتميّة والضبابيّة، ومحاولة خلق آفاق جديدة للوجود الإنساني بمفهومه المجرّد لا البراغماتي، كما يعود ذلك الاهتمام إلى ربط الشخوص الحكائيّة بوسائط تاريخيّة، وسوسيوثقافيّة، وحضارية، ولعلّ الإجراء الخطابي المتّبع من لدن الروائيين المغاربية قد ساهم في تشكيل أبنية زمنيّة حاولت الجمع بين المحكي والقراءة —حسب قول ميشال بوتور– فنجد أنّ عناصر خطابية سابقة وضّحها الناقد الفرنسي جيرار جينات في بعض كتبه النقدية أبرز من خلالها طريقة الربط بين المسافة السردية والسرعة الزمنيّة، فنجد **الحذف والخلاصة** المسرّعتين لعمليّة السرد، فكلّما زادت السرعة الزمنيّة تضاءلت المسافة السردية، وتعدّ هاتان التقنيّتان الخطابيّتان مساحات زمنيّة عمد فيها السارد إلى إقصاء محكي غير ذي جدوى، ولا يمكنه بأيّ حال من الأحوال أن يغيّر من الاختلال الحدثي والدرامي والدلالي، ونجد هذا التوجّه في روايات واسيني الأعرج(**رمل الماية**) ومحمود المسعدي (**حدّث أبو هريرة قال..**)، ونجد كذلك **المشهد والوقفة**، وهما تقنيّتان تعملان على تبطئ عملية السرد، فحين تزيد المسافة السردية تتضاءل السرعة الزمنيّة، ونقارب ذلك في الروايات التي يكثر فيها الوصف والحوار كما في روايات الطاهر وطّار(**الزلزال واللاز**) وإبراهيم الكوني(**نزف الحجر**)، ومحمّد برادة (**لعبة النسيان**)، وهي نماذج يكون فيها زمن السرد متباطئا، ما يمنح للسارد مساحة أكبر لتقديم المحكي وتفسير استمراريته وتغيّره، وربّما محاولة جادّة لفهم الطبيعة الإنسانية في طريقة تفكيرها وسلوكها، وقد أدّت هذه التقنيات الخطابيّة إلى جعل الروائيين في موقع أفضل في تعاملهم مع الزوائد السردية، أو التوغّل داخل أعماق الشخوص

الحكائيّة وكشف أسراراها، أو حتّى الانتقال من وضع سردي إلى وضع سردي آخر، دون أن ينقص ذلك من قيمة المعنى أو الحدث.

عود على بدء.

أمكننا مما سبق الوقوف على عديد النقاط المرتبطة بالحضور الزمني في الرواية المغاربية ومنها:

- تعدّد أشكال حضور الزمن في الرواية المغاربية من الحضور التقليدي(السرد التتابعي)، أين يتوازى زمن الحكاية وزمن السرد داخل خط حكائي يتميّز بالسببيّة والمنطقيّة، إلى أشكال زمنيّة تختّص بمفارقة خطيّة زمن الحكاية، وهو إجراء فنّي هدفه تحويل المحكي إلى أحجيّة وخلق أنماط جديدة للإثارة والتشويق والإلغاز، أو خلق شخوص حكائيّة جديدة وظيفتها بعث المحكي من جديد وإنتاج بؤر دراميّة جديدة في الرواية.
- عملت التقنيات الزمنية على وضع حدود فاصلة بين المحكي الجاد الذي يحاول الربط بين الشخصيّة الحكائية والحدث الدرامي وموضوع القيمة، وبين المحكي المتهالك الذي غيّبت بداخله الحمولة التاريخيّة والسوسيوثقافيّة. ففي رواية **رمل الماية** نجد أنّ الزمن اشتغل بطريقة مضاعفة عمد فيها السارد إلى رصد أهمّ الحركات الفكرية بالمفهوم الثوري، وقام بربطها بسياقها التاريخي والحضاري، من أجل فهم مسار الانحطاط العربي والإسلامي، وفي رواية **الطالياني** اشتغل الزمن بطريقة توثيقيّة جافّة ومجرّدة، فقد كان مسعى شكري المبخوت المحسوب على اليساريين، محاولة تقويض المشهد السياسي في تونس وفهم طبيعة الأزمة الداخليّة التي يعاني منها الحزب اليساري، مع التحذير المتزايد من المدّ الديني الذي بدا يتغوّل في تونس.فكل هذه المؤشّرات الأيديولوجيّة لا يمكن فهمها إلاّ إذا وضعت في سياقها الزمني المرتبط بمجموعة من الأحداث التاريخيّة ما قبل، وما بعد بورقيبة.
- تنوّع الاشتغال الزمني في الرواية المغاربية ما بين التاريخي والواقعي والعجائبي، وقد كان الهدف منه تسليط الضوء على خصوصيّة منطقة شمال إفريقيا تاريخيا وحضاريا وبيئيّا، لفهم تركيبة المجتمع المغاربي وذهنيته المعقّدة، فنجد أنّ التاريخيّ مرتبط بفهم وتفسير فكرة الهوّية والانتماء والكولونياليّة، كما نجد أنّ الواقعي مرتبط بفهم طبيعة الحياة الاجتماعيّة، وتطوّراتها الذهنيّة والسلوكيّة واللسانيّة.

عرفت الرواية المغاربية عدّة تحولات على مستوى البناء الفني، وقد تميّز هذا البناء بتطوّر رهيب أدّى إلى اتخاذ الجنس الروائي عدّة أشكال؛ ونقصد بالشكل التمظهر الفنيّ الذي يميّز محكيّا عن آخر،

وإذا تتبّعنا بإمعان مراحل تطوّر الرواية المغاربية، نجد أنّها عالجت قطبين رئيسيين هما: الشكل والمضمون، فقد بدت الأشكال السردية منذ نشأتها الأولى مهتمّة أكثر بالعنصر الفنّي(الشكل)، على حساب العنصر التيمي(المضمون)، وذلك لدواع أجناسية هدفها التأصيل لكتابة روائيّة لا تزال في طور الإنجاز، فنجد أنّه بعد الحرب العالميّة الثانيّة دأب الكتاب على تقليد الآخر(الأوروبيون) وكذا المشارقة، ومحاكاة نصوصهم، ونلمس ذلك في وضع العناوين والالتزام بالبناء الكلاسيكي للمحكي، وهيمنة السارد المطلق، وكذا الالتزام بخطيّة التتابع الزمني، كمحاولة من أجل التمرّس على كتابة روائية جادّة، وكأنّ الرواية تحوّلت إلى قراءة تسجيليّة تاريخيّة أو ذاتيّة، غير أنّ الخصوصيّة الثابتة في جلّ الروايات هو حضور المكان باعتباره ذاكرة جماعيّة وتاريخيّة، على أساس أنّه "**حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة**"[1]، يعبّر عنه بالحضور البروكسيمي المتقلّب؛ ونقصد بالحضور البروكسيمي المتقلّب، مدى قدرة الروائي على تمثّل المكان بأبعاده الواقعية الحسيّة (الحيّز الهندسي عند غاستون باشلار)، ثم تحويله إلى فضاءات تغترف منه الذاكرة والنوستالجيا، وقد يتحوّل إلى مدوّنة اعتراف، تدين وتفضح وتعرّي الواقع الأيديولوجي، الممثّل بمجموعات اجتماعيّة متعارضة داخل بوتقة الصراع المزدوج بين الأنا والآخر، بجميع ترسّباته القبليّة والبعديّة.

2- تمظهرات المكان في الرواية المغاربيّة.

يتجسّد مفهوم المكان كفضاء في الرواية المغاربية، باعتباره أوّل تمظهر لمفهوم الانتماء والهويّة، ومن ثمّة فإنّ أيّ تدخّل أيديولوجي بشقيه الواقعي والتخييلي، يجب أن يتمّ برؤية مدفوعة بقيّم جماليّة تسعى إلى بناء تصوّر تجريدي عن المكان"**مع عدم تحطيم التضامن القائم بين الذاكرة والخيال**"[2]، فالمكان عند باشلار يتعدّى العلاقة الحسيّة مع الإنسان إلى مجمل العلاقات الشعورية التي يلخّصها في الذاكرة•، وهذه الأخيرة لا يجب أن تشتغل بمعزل عن الخيال؛ لأنّه يضمن لها الحياة والاستمرارية والخلود، فبداخله يعيش الإنسان ويتطوّر، والرواية كجنس أدبي سعت إلى مقاربة المكان من حيث هو خاصيّة

---

[1] سيزا القاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 2004، دط، ص104.

[2] غاستون ياشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا،ط1984،2،المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص37

• إذا عدنا إلى الروايات الشعرية العربية القديمة(العصر الجاهلي)، وجدنا أنّ المكان يعدّ حافزا لتشغيل ذاكرة الشاعر؛ لاستذكار الحبيبة، وعنصرا فنّيا؛ لتحريك آلة التخييل الفنّي، لهذا نجد نوعا من العلاقة الحميميّة بين الشاعر والمكان تتجاوز حدود المعرفة والإدراك إلى مستوى التخييل والإبداع الشعري .

إنسانيّة وكونيّة، يقوم بتشّكيل أنطولوجيا الرواية، وقد أبدت الأديبة **ربيعة جلطي** اهتمامها بالمكان في جانبه الجمالي باعتباره فضاءً يرمز للإيهاميّ والرمزيّ والسحريّ والشعريّ، على حساب البعد الجغرافي والهندسي تقول: "**إنّ الأرض إذا لم تتم مقاربتها إبداعيا رواية استنادا إلى فهم لفلسفة المكان، بكل ما يشعّه من واقعي وسريالي وسيكولوجي ونفساني ورموزي، فإنّ الطرح لن يكون سوى رهين الحرفية والنقلية والواقعيّة**"[1]، وعلى هذا الأساس يتحوّل المكان إلى فضاءات وعوالم تخترق الواقعي؛ لتبني على تخومه الإدراك الجمالي للمبدع، وقد وسمته بلذّة الاستقبال، في رصد علاقته المقدّسة بالمكان.

أ- الريف في الرواية المغاربيّة.

عالجت الرواية المغاربية -قبيل الاستقلال وبعده-فضاء الريف باعتباره يشغل حضورا واسعا في المخيال الشعبي المغاربي، وجزءا من ذاكرته التاريخيّة الأصيلة؛ إذ يختزل ذكريات الماضي بكل تجلّياته الجميلة (الحياة الاجتماعيّة والأسرية)، والمشينة(الذاكرة الكولونياليّة)، ويرجع ذلك إلى:

- ارتباط الروائيين بأصالة المكان، وهو انعكاس فطري طبيعي أدّى إلى هيمنة هذا الفضاء في كتاباتهم، إذ نلحظ أنّ جلّ الروائيين المغاربة نشؤوا نشأة ريفيّة؛ أمثال مولود معمري، ومولود فرعون، وبشير خرّيف، والطاهر بن جلون وغيرهم، وقد تحوّلت هذه العلاقة إلى ممارسة شبه حميميّة(البعد الدرامي)، كما في رواية **اللاز**(1974) للطاهر وطّار• التي اتخّذت من مقولة "**ما يبقى في الوادي غير أحجاره**،" موقفا أيديولوجيّا ضد سياسة القمع والإقصاء والاضطهاد، هذه اللازمة الشعبية المستمدّة من عمق الريف الجزائري، والتي ظلّ صداها يتردّد مع اللاز، كتعبير عن الإرادة الشعبية التي يقودها الشباب المؤمن بضرورة التغيير (حتميّة تاريخيّة)، والثورة على النظم التقليدية المستبدّة التي ورث أصحابها طباع من كانوا يقاومونهم ففي "**نهاية المطاف حقّقت الطبقة الحاكمة كل أحلامها البرجوازيّة وبقي الفقراء من هذا الشعب أسرى لأوضاعهم**"[2]، يعدّ فضاء القرية في رواية اللاز معادلا موضوعيّا لتيمة المقاومة؛ إذ تشهد زواياها على بطولات أهلها في مواجهة المستعمر الفرنسي في ظل هيمنة المدينة على جزء كبير من

---

[1] ربيعة جلطي: في فلسفة المكان، الرواية المغاربية أنموذجا/ الموقع الالكتروني: http//groups.google.com .11.avr.2010

• روائي جزائري (2010/1935)، من أهم أعماله: الزلزال1974، الحوات والقصر1974عرس بغل1983، الشمعة والدهاليز1995، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء2005،

[2] بومدين صالح: رواية اللاز للطاهر وطار أو المسكوت عنه في تاريخ الثورة مجلّة بحوث والدرسات الإنسانيّة، جامعة 20 أوت ،1955سكيكدة ع13، 2016، ، ص77

العملاء والخونة – والكلام ليس للتعميم–، فهيمنة الفضاء الريفي في الرواية مردّه محاولة الروائي الحفاظ على المكتسبات الاجتماعيّة التي أفرزتها الثورة(فلاحون، وبطالون، وخماسون...الخ)، وللمحافظة على هذه المكتسبات كفيل بإعادة التوازن لفضاء الريف، باعتباره علامة تيميّة دالة على فترة المقاومة (الفترة الكولونيالية)، وفترة البناء(فترة الاستقلال)، وهكذا يغدو الريف فضاء للمقاومة والمحافظة على الهويّة التاريخيّة، وفي رواية **التوت المرّ** (1967) لمحمّد لعروسي المطوّي• التي اختار لها الروائي منطقة غنّوش الريفيّة الواقعة جنوب تونس؛ تجسّد فيها شخصيّة عبد الله الأنموذج الحي للشاب المقاوم المؤمن بمبادئ العدالة الاجتماعيّة ضد الظلم والاضطهاد، وقد وقف رفقة جمعية إنقاذ الشباب على تحرير شباب القرية من التكروري؛ بإحراق منزل أحد تجّار هذه المادة السامّة، فالرواية قدّمت للقارئ بعض عادات وتقاليد المجتمع الريفي في تونس(اللهجة المحلّية وبعض القصائد الشعبية)، كما صوّرت حالة الحب العذري (نظرة مثالية) بين عبد الله وعائشة، وقد تميّز البناء السردي للرواية بالتدرّج الدرامي التقليدي؛ إذ عمد فيه السارد الانطلاق من المستوى الطبيعي (الهدوء؛ أي وصف عائلتي الشيخ مفتاح والحاج علي اللذين يقطنان بقرية الغنّوج)، إلى المستوى الدرامي(التأزّم)؛ أي اكتشاف أهل القرية أضرار عشبة التكروري، ومحاولة جمعية إنقاذ الشباب القضاء –التي يقودها عبد الله ومحمود وإبراهيم ومختار– على التكروري، فيدخل المحكي في دوامة صراع بين هذه الجمعية وبين تجار هذه العشبة)، ثم العودة إلى المستوى الطبيعي(الانفراج، نهاية سعيدة)؛ تضع عائشة مولودها وتقف على رجليها بعدما كانت كسيحة، ولكن في المقابل استطاع من حيث المضمون أن يعبّر عن دور الريف التونسي في التصدّي للآفات الاجتماعيّة التي كان المستعمر يصدّرها لهم(التكروري) بالتواطؤ مع عملائهم، وهو دور يعبّر عن الوعي وإيقاظ الهمم لمواجهة الآخر بمختلف أشكاله وتجلّياته، فالرواية عبّرت عن صمود اجتماعي في وجه الفساد، إنّه فضاء المقاومة من اجل الثوابت الاجتماعيّة. أمّا رواية بامو(1974) للروائي المغربي أحمد زياد•، فقد اتّخذت من منطقة بني ملال الريفيّة مرجعا لمواجهة الآخر عن طريق الشخصيتين الحكائيتين بامو وباسو، وقد جاء حضور الريف في هذه الرواية؛ ليعبّر عن نقطتين هامتين هما: أنّ الريف بطابعه التقليدي الساذج

• كاتب ومفكّر وسياسي تونسي(2005/1920)، من أهم أعماله: ومن الضحايا 1956، حليمة1964،رجع الصدى1991. حقّق بعض المخطوطات منها: تحفة المحبين والأصحاب1970، أنموذج الزمان في شعر القيروا1986.

• أديب وروائي مغربي(1921/–) من أهم أعماله: ولد ربيعة 1982، قال الراوي، قصص1986، اللامنتمي 1998.

ساهم وبدور كبير في إنتاج الوعي القومي المغربي، فهو بذلك درع من أدرع المقاومة المغربيّة، بعد"**أن ارتبط اسم باسو بالعمل الوطني**"[1] والنقطة الثانية إبراز معاناة المجتمع الريفي في ظل هيمنة المعمرين على أراضيهم وأرزاقهم" **ولما كان الهدف البعيد هو امتلاك الأراضي الزراعية، لإقامة المعمرين فيها بمزارعهم ومصانعهم، فقد بذلت وسائل متنوّعة لانتزاع الأرض من أصحابها. تبدأ بالإرهاب والمطاردة وتحميل الضرائب المتنوّعة"**[2]، وممّ لاشك فيه أنّ هاتين النقطتين تتقاطعان في رؤية تاريخيّة تحدّدها علاقة الأنا الوطني بكل توجّهاته الاجتماعيّة والتاريخيّة مع الآخر المستعمر بمرجعيّاته الكولونياليّة الساعي إلى تدمير الهوّية المغربية. ويعدّ الفضاء الريفي في الرواية علامة دالّة على المحافظة على الثوابت الوطنّية.

- ارتباط الرواية المغاربية خلال فترة ولادتها بالسرد السيري، إذ نلحظ بأنّ جلّ الروائيين على اختلاف انتماءاتهم الإيديولوجيّة قد عبّروا عن ذلك في كتاباتهم، فحاولوا نقل تجاربهم الشخصيّة إلى عالم المحكي، لينقلوا لنا طفولتهم بآلامها وآمالها، ومهما يكن من أمر فقد استطاعت كتاباتهم – وإن عبّرت عن موقف عاطفي فيه من السذاجة الشيء الكثير- أن ترسم لوحة متميّزة عن الحياة الريفيّة في بساطتها وسذاجة شعبها الطيّب التّواق إلى الحرية الاجتماعيّة بعد نيلهم الحريّة الوطنيّة، كما استطاعت التعبير عن الحياة الأسرية المفقودة في رواياتنا، وأهم ما يمكن قوله حول السرد الذاتي أو السرد السيري هو مروره بمرحلتين منفصلتين تتفرّد المرحلة الأولى بخاصيتها الساذجة في طرح موضوعات اجتماعيّة وعاطفية بسيطة؛ لأنّها وليدة انطباعات ذاتيّة حاولت ترجمتها إلى أعمال قصصيّة، أمّا المرحلة الثانية من السرد الذاتي، والتي ظهرت تقريبا ما بعد التسعينيات من القرن الماضي، فهي أكثر تعقيدا تتميّز بمساءلة الذات ومحاولة إدخالها في حركيّة من فلسفة الوجود والعبثيّة والعدميّة.

3- أشكال التمظهر التيمي للفضاء المكاني في الرواية المغاربية

سلّطت الرواية المغاربية الضوء على الفضاء المكاني؛ باعتباره فضاء الشخوص، والذاكرة، والأيديولوجيا، يتيح للمحكي فرصة تمثّل الذات والتاريخ؛ للبحث عميقا في طروحات الهويّة الفردية والهويّة الأجناسيّة، وقد دافعت الهويّة الفردية في الرواية المغربية عن وجودها التاريخي والحضاري انطلاقا من

[1] الريف في الرواية العربية: محمد حسن عبد الله، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،143، 1998، ص39 ،

[2] المرجع نفسه: ص38

إعادة بلورة المكان بمختلف توجّهاته؛ حفاظا على خصيصة الإنتماء، أمّا الهويّة الأجناسيّة فقد تبلور حضورها بواسطة عنصري التخييل والاستيهام الفنّي، فالمكان من هذا المنظور الفنّي يبحث عن التأصيل الأجناسي، من خلال ربطه بالذاكرة الفردية والجماعية الملتبسة بالمرجعيّة الاجتماعيّة والتاريخيّة والحضاريّة، وقد تجلّى الفضاء المكاني في الرواية المغاربيّة كخاصيّة فنيّة وتيميّة، حدّدتها معايير الانعكاس الواقعي والفنّي والجمالي، ويمكن رصده فيما يلي:

المكان كمكوّن أيديولوجي: يحاكي هذا العنصر صور الأرض المغتصبة التي أصبحت ترهق بخلفياتها(الصراع الطبقي) الإنسان الفقير، ويتجسّد الوعي الأيديولوجي كمسار انعكاس تخييلي لفعل الممارسة الداخليّة المرتبطة بفضاء الأقليّة كما في رواية محاولة عيش(1985) لمحمد زفزاف•، أين تحوّلت بعض المجموعات الاجتماعيّة المهمّشة والمغيّبة (مجتمع البرارك) إلى نماذج سردية يحيط بها الإقصاء والتهميش، بفعل عنصري الاستلاب والتشيؤ، وقد تحوّل الفضاء المكاني إلى حيّز ضيّق وفعل إدانة، يفضح الروائي من خلاله سياسة القمع الممنهج، ضد الأقلّيات المضطهدة في المغرب، ومحاولة خلق فضاء مكاني موازي، مهمّته تغييب الماضي(حق هذه الأقلّيات في الحصول على حقوقها المدنيّة)، وتوفير فضاء المتعة (قاعدة عسكرية الأمريكيّة)، كما حاول الروائي من خلال التجلّي المكاني مسرحة الأحداث وفق مبدأ التماثل الوظيفي، فبيوت الصفيح فضاء يحيل على الهامش الاجتماعي الذي أفرز نماذج بشرية مستلبّة تعاني عجزا على مستوى الوعي(التعليم) احترفوا وظائف بسيطة بسبب انعدام التعليم(ولد ليعيش، لا ليتعلم كيف يعيش)، بل الأكثر من ذلك حوّلهم واقعهم إلى لصوص ومتسوّلين" **امتداد شاسع من البرارك(...)، كل هذه الآلاف من الناس عي في خدمة سكان المدينة. منهم الحفارون والخادمات واللصوص ومنهم الصبّاغون والجيّارون والبائعون المتجوّلون والمتسوّلون وكل شيء"**[1]، ففضاء البرارك هو فضاء لتصدير الجريمة والعنف والسرقة، كما شكّل المكان من جهة أخرى فضاءات مغلقة تعيش في الظلام تأبى أن تكشف عن نفسها؛ لأنّها أماكن سق ودعارة ومجون، كالملاهي الليليّة التي تعجّ بالأمريكيين والعاهرات من جنسيّة مغربيّة **"يتدّفق على البار الجنود الأمريكان والملاّحون من**

• قاص وروائي مغربي(1945/2001) من أهم أعماله القصصيّة حوار في ليل متأخّر 1970، بيوت واطئة1977، الشجرة المقدّسة1980، ومن أعماله الروائيّة: المرأة والوردة1972، أرصفة وجدران1974، الأفعى والبحر1979، الثعلب الذي يظهر ويختفي1989. كرّم بعد وفاته بجائزة تحمل اسمه تمنح كل ثلاث سنوات.

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3 ،2011، ص17.

مختلف الجنسيّات. تسكر المغربيات والأجنبيّات"[1]. يمثّل البار والملاهي الليليّة في الرواية فضاء المسكوت عنه؛ لأنّه يفضح حالة الانحلال الأخلاقي والاجتماعي في المغرب بعيد الاستقلال، كما يقدّم لنا صورة عن المرأة المغربية بكل تمظهراتها الجسدّية والحسيّة، في حين يغيّب الجانب المعنوي والروحي لها، وهذا ما نرصده في شخصيّة غنو الفتاة الريفيّة التي هربت من قريتها بعد ارتكابها لفاحشة الزنا، فأبت إلاّ أن تصحّح خطيئتها بالهروب من المنزل العائلي، وفرارها إلى المدينة خوفا من انتقام أهلها، وقد شكّل هروبها معالجة خطأ بخطأ جسيم، فقد تحوّلت داخل الفضاء المديني إلى مومس تتاجر بجسدها، وسنركز على حيّز غرفة غنّو التي تحوّلت إلى وكر للرذيلة وشرب الخمر" **في الغرفة دائما عد هناك زجاجات نبيذ وأنصاف زجاجات، ولكثرة ما تعوّد حميد على رؤيتها ورؤية غنّو وهي تشرب، حاول أن يبدأ، في النهاية بدأ بكأس مر ثمّ بكأسين أقّل مرارة...ثمّ...إلخ"**[2]، عالج الفضاء المكاني في رواية محاولة عيش الانتكاس الأيديولوجي، فحين تغّيب المعرفة يغيب السوك الواعي، وتنتشر الآفات الاجتماعية التي تنذر بوباء اجتماعي وشيك، كما أبرز دور المرأة في بلورة مجتمع سليم(أنموذج أم حميد وفيطونة وغنّو)، لهذا يمكننا فهم طبيعة تشكّل الوعي الاجتماعي في الرواية، فتغييب المرأة يعني بالضرورة تغييب المجتمع. وفي رواية سبعة أبواب(1965) لعبد الكريم غلاّب• يفضح فضاء السجن الحريات الفرديّة، والأيديولوجيّات المكتسبة، وبفعل التخييل السيري، يخبرنا الراوي الكاتب – وبسخرية لاذعة- عما حصل له في السجن من الوجود إلى العدم، فالسجن تحوّل عند الراوي إلى عازل اجتماعي وسياسي وثقافي واقتصادي، وأظهر كيف تقصى الحرّيات الفردية الداعية إلى الحرّية، ويمكن عدّ الرواية مدخلا رفيعا إلى أدب السجون بالمفهوم الأجناسي، وقيمة مضافة للسرد السيري، عبّر فضاء السجن في رواية الأبواب السبعة عن واقع النخبة المثقفة والانتكاس الأيديولوجي في المغرب، وكيف تحوّلت نعمة النضال السياسي من أجل التحرّر عند غلاّب إلى نقمة يعايش السارد صداها كل يوم في السجن، وفي قراءة أخرى مكمّلة للأولى قد يتحوّل فضاء السجن إلى متلازمة لغويّة يهيمن عليها خطاب ازدواجي يجمع بين الشيء وضدّه، فيغدو

---

[1] المصدر السابق: ص32.

[2] المصدر نفسه، ص83.

• أديب ومؤرخ وروائي مغربي(2017/1919) من أهم أعماله القصصيّة: الأرض حبيبتي، طاقة متجدّدة، أنانيّة متوحّشة، ومن أعماله الروائيّة: سبعة أبواب1965،دفنا الماضي1968، المعلم علي1974 ، ومن أعماله الأدبية والفكرية: في الثقافة والأدب1964، مع الأدب والأدباء، الفكر العربي بين الاستلاب وتأكيد الذات1977،.

هذا الفضاء المغلق (السجن) إلى فضاء مفتوح يروم الحرّية إيمانا واعتقادا من الشخصيّة الحكائيّة عن وفائه لمبادئه العليا التي جبل عليها، وفي رواية عرس بغل(1983) للطاهر وطّار، تتجلّى لنا الحمولات الأيديولوجيّة في شكل علامات فنيّة ملتبسة بالحضور الصوفي والطقوسي والشعبي؛ ليلعن وجودا كعدمه، فالماخور كفضاء مكاني يتحوّل إلى علامة لغويّة دالّة على الفساد والعهر الأيديولوجي، أو ما يعرف في عرف المخيال الشعبي بعرس بغل، وهنا تنتفى كل المحاولات من أجل إصلاح الوضع المزيف الذي كبّل الشخصيّة الحكائيّة كيان بعدما وقع في شراك العنابيّة، وتحوّل إلى قواد. مارس الروائي في عرس بغل لعبته المفضّلة والمتمثّلة في مناهضة الأنظمة السياسيّة بطريقة استيهاميّة، حاول فيها قدر الإمكان الفنيّ استحضار التراث بمختلف تفرعاته؛ ليفضح حال السياسة في بلداننا التي تحوّلت إلى ما يشبه الماخور المليء بالعاهرات، والقوادين، وهنا يتجّلى الفضاء المكاني كانعكاس جمالي لأيديولوجيّة مزيّفة تمكّنت من الشعوب المغلوبة على أمرها، وفرضت عليها سلطتها وسطوتها وأفكارها، وهي في حقيقة الأمر تتناص وظيفيّا مع البغل الذي لا ينجب، ورغم ذلك أقاموا له عرسا. استطاع الروائي بفضل لغته الواضحة والمباشرة أن يعوّض ذلك بالالتفاف الدلالي، حين استطاع أن يستحضر المكوّن الديني؛ ليحدث صداميّة أيديولوجيّة محتملة بين تيارين متصارعين، تيّار يساري أثبت عقمه الفكري، ومع ذلك نجده مسيطرا ومتحكّما في العباد والبلاد، وتيّارا يميني (ديني) بدأ شمعه يضئ مع بداية الثمانينيات، وبدأت أفكاره وطروحاته تتغلغل داخل المجموعات الاجتماعيّة، لقد استطاع الطاهر وطار بفضل وعيه بالمرحلة الحرجة التي كانت تمّر بها البلاد وحدسه الأيديولوجي أن يرسم ملامح الصراع المستقبلي بين فئتين، ستشكّلان فيما بعد مسلسل الحياة السياسيّة في الجزائر، ولم يجد أفضل من الماخور كفضاء استيهامي اختزل فيه الحضور الإيديولوجي المزيّف والمتعفّن.

المكان كمعادل موضوعي للنوستالجيا : ويمكن رد هذه التيمة إلى سببين اثنين هما: حالة النوستالجيا المفقودة عند الروائي اتجاه وطنه، والتي تحوّلت مع مرور الوقت إلى حالة شعورية ملتبسة بلذّة الفقد والحنين، كما في رواية الحب والفانتازيا(1984) –رواية مكتوبة باللغة الفرنسيّة للروائية– لآسيا جبار(2015/1936) التي حاولت من خلالها إعادة تمثّل قيم الانتماء ولو بلغة الآخر، فقد حاولت فضح سياسات المستعمر في شمال إفريقيا، كقيمة من قيم الولاء للبلد الأم(الجزائر) الذي هجرته منذ1980، كما تمثّل الرواية صوت المرأة المقموع داخل المجتمع الذكوري. ونجد هذه النوستالجيا متجذّرة

في كتابات الروائي إبراهيم الكوني(1948/-)، كما عبّر الروائي واسيني الأعرج• في روايته كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس عن نوستالجيا متعالية واصفة وخلاّقة عند الشخصيّة الحكائيّة مي، هذه الفنانة الفلسطينيّة التي هجّرت من وطنها إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، - يعاودها حنين الوطن الملتبس بخيبات الأمل التاريخيّة(الانتماء للوطن فلسطين) والذاتيّة(الانتماء الأسري)، فتعوّض عن هذه الخيبات بلوحات زيتيّة عبّرت من خلالها عن امتزاج الحنين بالذاكرة، هذه الخلطة السحرية التي يمكن وسمها بالقوّة الناعمة، فقد كانت فلسطين باعتبارها فضاء الممكن حافزا لمي من أجل تقديم صورة مشرّفة عن الفلسطينيين في الولايات المتّحدة الأمريكية، ثمّ تزداد فاعليّة هذا التحفيز بعدما أخبرها طبيبها بأنّها مصابة بمرض السرطان، يتحوّل اشتغال الفضاء المكاني عبر قطبي الذاكرة والرجوع" **أريد أن أعود إلى مدينة تمنحني الحياة وتغبطني في طفولتي الصغيرة**"[1]، هذا الفضاء التخييلي والتاريخي الذي تشكّل على تخوم الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وقدّم أنموذجا عن صراع الذات المفلسطينيّة المغتربة والمثقلة سنوات الضياع والهجرة، كما عبّر الفضاء عن قيميّة العودة عند عرب1948، هذا الانسجام الحاصل بين تصوّرا مي القبلية (الحنين والذاكرة)، وتصوّراتها البعدية(حق العودة)، أنتج صورة رمزية لعلاقة الفرد الفلسطيني بأرضه، فقد منحت مي روحها لفلسطين حين أوصت ابنها يوبا -بعد موتها وحرق جثتّها- أن ينثر رمادها على أماكن مخصوصة من هذه الأرض الطاهرة، تشّع تيمة التملّك عند مي من خلال نهاية رمزية فضحت قيميّة الفضاء المكاني وجمالياته، فإن كان خروج مي من أرضها كان رغما عنها، فإنّ عودتها إليها كان بوعيها وإدراكها وبكامل قواها الحسيّة والعاطفيّة والحميميّة، مع تسجيل تفاعل رهيب بين مستويات الوعي الأيديولوجي بالحتميّة التاريخيّة والذاكرة الجماعيّة.

المكان باعتباره قراءة ومساءلة للتاريخ: يتحوّل هذا الفضاء من منظور تاريخي إلى مركز صراع بين عوالم متناقضة، تحكمها أنماط متعدّدة، هدفها تحقيق الفرضيّة القائلة بالغالب والمغلوب، كما في رواية الأمير(2005) لواسيني الأعرج التي تحولت فيها الأرض إلى مركز صراع أيديولوجي وعسكري بين الأمير

• أكاديمي وروائي جزائري(1954/-) من أهم أعماله الروائيّة: نوار اللوز1983،مصرع أحلام مريم الوديعة1984، الليلة السابعة بعد الألف2002، كتاب الأمير2005، سوناتا لأشباح القدس2009، نساء كازانوفا2016.تحصّل على جائزة الإبداع الأدبي 2013 عن روايته أصابع لوليتا، وجائزة كتارا للرواية العربية 2015 عن روايته مملكة الفراشة.

[1] واسني الأعرج : كريماتوروم، سوناتا لأشباح القدس، سلسلة الجيب، منشورات الفضاء الحر،ط1، 2008، ص 108 .

وجيوش فرنسا، تدعمها مقولة الغزو من أجل الإنسانيّة في جانبها الظاهر، ومقولة دون الإنسانيّة في جانبها المضمر، كما أفرز صراع الأرض في رواية الأمير مقاربة أكثر تبصّر ووعي، إذا ما استطعنا دمج هذه الصراعات في خانة الصرع الحضاري، ومن ثمّة يتحوّل المكان إلى بوتقة تلتقي بداخلها مجموع الخطابات الدالّة على الانتماء والهويّة، بخاصة فرضيّة التصالح مع الذات والآخر والتاريخ، كما تبرز الرواية –في جانب آخر– ملامح تقاطبية ضدّية بين فضائيين مكانيين هما: الجزائر وفرنسا خلال الربع الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك عن طريق تشغيل السرد الواصف" **المدينة التي لم تعد قادرة على تحمّل الجوع والأمراض**(...)، **لقد قلّت الفئران والقطط والكلاب"**[1]، حيث تمّ تصوير الجزائر كمكان دال على الفقر والجوع؛ لدرجة أنّ أهلها أصبحوا يأكلون لحم الفئران والقطط والكلاب، وقد عبّر هذا الفضاء المكاني عن انحطاط اجتماعي؛ بفعل الاستعمار والركود الاقتصادي، كمّا عبّر الفضاء المكاني (فرنسا) عن الرقي الاجتماعي والحضاري "**عندما نزل البرنس– الرئيس لويس نابليون من القاطرة استقبله الكومندان بواسوني**(...)،**ثم ركبا معا السيارة الرئاسيّة وسارا باتّجاه القصر"**[2]، فملفوظات القاطرة والسيارة والقصر، تدّل بوضوح على تطوّر اجتماعي وحضاري، فهذه التقاطبية المكانية، وإن فضحت الفضاء الاجتماعي في الجزائر، وعزّزت من قيّمية الطرح الحضاري في فرنسا، إلاّ أنّها لا تقف فقط عند حدود السرد الواصف بل تتعدّاه للوقوف على الطرح الأيديولوجي الذي يبرّر نظرية الغزو الأوروبي لإفريقيا، وهكذا تتحوّل رواية الأمير إلى مبرّر– في بعض طروحاتها –للمدّ الفرنسي في الجزائر، أمّا في رواية نزيف الحجر(1990) للروائي إبراهيم الكوني•، تتحوّل الأرض(فضاء الصحراء) إلى انعكاس جمالي لمجموعة تصوّرات قبليّة يقوم ببناء فضائها عوالم دينيّة وميتافريقيّة(لاهوتيّة)، وأسطورية، وتاريخيّة، وصوفيّة، وفي هذا النمط من الكتابة السردية التي تروم الأرض تتحوّل الرواية إلى جنس أدبي يجسّد تيار الوعي الوطني في مساءلة تاريخيه الذي بدأ بالتلاشي لصالح الحياة المعاصرة الممزوجة بالزيف والخطيئة "**الصحراء**

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، سلسلة الجيب منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004،ص93.

[2] المصدر نفسه، ص496.

• روائي ليبي(1948/–) من أهم أعماله الروائيّة: التبر1990، المحوس ج1 ،1990 وج1991،2، الفم1994، السحرة ج1، 1994،ج2، 1995، واو الصغرى1997، الدميّة1998، أنوبيس2002، نداء ما كان بعيدا، 2006، الورم2008، ناقة الله2015، تحصّل على العديد من الجوائز منها: جائزة رواية الصحراء2005، جائزة الشيخ زايد للكتاب 2007، عن روايته نداء ما كان بعيدا.

كنز، مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد"[1]، ويتجلّى الحضور الأيديولوجي في خصوصيّة الوعي القبلي (التوارق)، وهي خصوصيّة منبثقة من رؤية ثقافية ممزوجة بماضي الصحراء، ماضي يأبى التورّط في حاضر التوارق المزيّف، فالمكان يعبّر عن مرجعيّة متعدّدة الجوانب يشغّلها عنصرا الذاكرة والحنين؛ للبحث عن تموقع جديد لفضاء أيديولوجي(فضاء التوارق) أكثر منه مكاني(الصحراء)، في وقوفه ضد هيمنة النزعة التجريبيّة الأوروبيّة.

4- أشكال تمظهر المكان في الرواية المغاربيّة .

أدّى فعل التخييل في الرواية المغاربية إلى ممارسة نوع من الأدلجة على مستوى بناء الفضاء المكاني، فرؤية الروائي الجماليّة أدّت إلى توشيح المكان بعدّة تصوّرات منها: الواقعي، والتاريخي، والعجائبي، والأسطوري، والديني، ويمكن تتبّع ذلك من خلال:

الشكل الواقعي: وهو أقرب الأشكال الفنيّة تمثّلا وحضورا في الرواية المغاربية، سواء في الأشكال القصصيّة الأولى، أو جنس الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، أو حتّى الكتابات ذات الطابع التجريبي، والمكان بمفهومه الواقعي، هو موجة انعكاس سياقي تفرضه سياقات اجتماعيّة خاصّة، قد يكون هدفها مساءلة لحظة تاريخيّة، أو تفجير قضيّة ثقافيّة قابلة للعرض والنقد والتحليل، كما قد تكون حالة شعورية بالاغتراب والاستلاب، ومهما يكن من أمر فقد تواتر هذا الشكل في عديد الروايات المغاربية التي تطمح إلى إغراق الطرح الأيديولوجي في تلبّسه وتناقضاته، كما في رواية المراسيم والجنائز(1998) لبشير مفتي• التي يمكن وسمها بالواقعيّة الاجتماعيّة، إذ قدّم الروائي المكان باعتباره واقعا ملوّثا بأيديولوجيّات زائفة، قامت برهن طموح شباب مثقف، كان هدفه البحث عن التغيير الإيجابي للوضع، والتعبير عن ذاته باعتباره ينتمي إلى النخبة، من هذا المنظور يتحوّل المكان إلى شاهد عيان على ما تركته هذه الأزمات في ذهن الشخوص الحكائيّة من قهر اجتماعي واستلاب نفسي، فتتحوّل الجامعة إلى فضاء معبّر عن حركيّة معرفيّة انهارت أمام ظلم واستبداد النظام الحاكم(السجن)، كما تتحوّل الحانات إلى معادل للقهر الاجتماعي جراء الإقصاء والتهميش والتغييب، وفي رواية لعبة السعادة (2016) لنفس الروائي، يحافظ المكان على طابعه الواقعي التسجيلي، ولكن بخطابات تدين المدينة التي استولت على مقدّرات الريف،

[1] إبراهيم الكوني : نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3 ،1992، ص24.

• روائي جزائري (1969/-) من أهم أعماله الروائيّة: المراسيم والجنائز 1998، أرخبيل الذباب2000، أشجار القيامة2006، دمية النار2010، أشباح المدينة المقتولة2012.

من خلال شخصيّة بن يونس (قائد ثوري)، خال الشخصيّة البطلة مراد زاهر الذي أخذه إلى العاصمة (الفضاء المديني)، أين يحوز فيها على ممتلكات فخمة (أراضي وفيلات)، رغم أنّ الرواية تبدأ بتصوير تقاطبيّة مكانيّة الريف (قرية المطمورة) والمدينة(الجزائر العاصمة)؛ لتعبّر عن شرعنة الاستيلاء باسم المرجعية الثورية(بن يونس)، إلاّ أنّ هذه التقاطبية سرعان ما تتلاشى لصالح الواقعيّة الاجتماعيّة، ومن خلالهما يقوم السارد بتقويض المشاهد الاجتماعيّة المبنيّة على أسس سياسيّة(ذاكرة تاريخيّة)، وإن حاول السارد تغطية طرحه الأيديولوجي بمحكي عاطفي يجمع مراد ونارِيمان، فقد هيمنت وبشدّة خطابات تساءل التاريخ(انقلاب بومدين على الرئيس بن بلّة)، وهكذا فالرواية تعبّر عن مطامع ما بعد الاستقلال لجيل أراد أن يكون امتدادا لجيل زيّف المرجعية الثورية، فنهاية مراد زاهر على يد نريمان، تعدّ نهاية جيل حاول خلق امتداد لجيل الثورة، وأعتقد اعتقادا جازما بأّن النهاية أرادها الروائي وليس السارد؛ لينهي فترة التوارث الجيني التي تؤمن بالتملّك والهيمنة والخضوع السياسي والاجتماعي، الحاصل بين مكوّنات الفضاء الحسّي"**الجامعة هي الفضاء الذي يتحرّر فيه الإنسان، لكن العقل يظلّ يخفي الكثير**"[1]، ويصوّر هذا المقطع صداميّة الذات بين الوعي بالعقل، والوعي بالحمولة التاريخيّة، الوعي بالعقل بالمفهوم التنويري، والوعي بالحمولة التاريخيّة المنبوذة على الأقلّ داخل الفضاء الجامعي، فالجامعة فضاء معادل للتغيير والتمرّد والرفض، وتتكرّر الفضاءات المكانيّة عند بشير مفتي من رواية لأخرى، وإن تغيّر عنوان الرواية أو الموضوع، فإنّ توجّهه الأيديولوجي يبقى نفسه، فنجد أنّ الحانة فضاء مكرّر –سواء بصفة جوانيّة أو برانيّة، وتعدّ الحانة عند مراد زاهر فضاءً للبوح والاعتراف "**دعوته مع محفوظ إلى جلسة شرب في حانة الجزة الذهبية، بديدوش مراد حيث شربنا كثيرا وبكينا وضحكنا حتّى وقت متأخّر من الليل**"[2]، ويتمادى السارد في سرد الأمكنة التي تحتّل حيّزا في حياة مراد زاهر، من الجامعة إلى الحانة إلى السجن "**وضعوني في زنزانة مستطيلة الشكل، وضيّقة كأنّها قبر أغلق عليّ الباب الحديدي(...)، لكن حتّى هي أغلقت في وجهي**"[3]، يمكن فهم تواتر الأمكنة عند الروائي بشير مفتي، بأنّه إسقاط واقعي لفترات تاريخيّة مرّت بالجزائر، وشهدت تهميش النخبة المثقفة، مع تزايد مد البرجوازية الصغيرة، بحيث يلمس القارئ محاولة الروائي جمع شتات محيطه المكاني؛ باعتباره مدخلا للذاكرة التاريخيّة، فالفضاء المكاني عنده تحرّكه

[1] بشير مفتي،: لعبة السعادة،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2016، ص124

[2] المصدر نفسه، ص74.

[3] المصدر نفسه، ص150.

الذاكرة للتعبير عن رفض موقف تاريخي، كما قد يشكّل الفضاء حالة من حالات الندم التي أدخلت جيلا بأكمله سجن النسيان والتغييب، ولهذا يمكن عدّ السرد الروائي عند بشير مفتي مظهرا واقعيّا لمرحلة تاريخيّة تمتدّ من نهاية الستينيات وحتّى نهاية القرن الماضي، ولذلك نجده يتخفّى دائما وراء شخوصه الحكائيّة، ممارسا على القارئ لعبة السرد السيري المقنّع.

تتجسّد في رواية الطاليالي للروائي شكري المبخوت• الواقعية التسجيليّة من خلال فضاء الجامعة الذي يمثّل بؤرة الصراع السياسي، وقد حاول السارد من خلاله أن يوثّق معظم الأحداث التي وقعت سواء بجامعة منوبة أو جامعة 9 أفريل بالعاصمة، وقد اعتبرت الباحثة لميس حيدر أنّ رواية الطاليالي تمثّل"**صوت الواقع وتجسّد صورته**"[1]، فكل طروحات الشخصيّة البطلة عبد الناصر المدعو الطاليالي سواء الأيديولوجية أو الاجتماعيّة تعدّ فضحا وإدانة للسياسات الفاشلة في فترة حكم الدستوريين بورقيبة، أو قبيل فترة حكم بن علي، أين بدأ التيار اليساري بالانحصار والانكماش أيديولوجيا في ظل تنامي الصراع الداخلي بين كوادر الحزب، وفي المقابل استغلال التيار الديني حالة الصراع من أجل لعبة التموقع، ويمكن تلمّس الاتجاه الواقعي للرواية من خلال المسار السياسي الذي عبّر عن تغوّل حزب الدستور داخل الجامعة، وبذلك يتحوّل الفضاء الجامعي إلى بؤرة توتّر وصراع بين مختلف الأطياف السياسية في تونس، بخاصة التيّار اليساري، والتيار الديني تحت مرأى الدستوريين، ولا يمكن فهم واقعيّة الفضاءات المكانيّة، سوى بربطها بسياقها الزمني والحدثي، وقد حاول السارد توظيف هذ الملمح بما يخدم غائيّة المحكي، فنجده يتكلّم وقائع تاريخيّة ويوثّق لها بالزمان والمكان، لهذا يمكن وسم الرواية بالتوثيقيّة، أمّا إذا تكلمنا عن باقي الفضاءات المكانيّة في الرواية، فيمكن ربطها بسياق السرد التخييلي، نحو المقبرة التي مهدّت لولوج المحكي الملغز (سر اعتداء عبد الناصر على الشيخ علالة أثناء مراسيم دفن والده)، بينما تعدّ غرفة عبد الناصر الفضاء الثاني الذي ولاّه السارد عناية خاصّة، بسبب تحوّل المحكي بعد حادثة المقبرة إلى سرد تتابعي يروي تفاصيل حياة عبد الناصر، فالغرفة تبرز التصوّر الأيديولوجي القبلي لعبد الناصر الذي سيسهم في بلورة حياته فيما بعد، والبيت صوّر الحياة الجنسيّة التي كان عبد

• أكاديمي وروائي تونسي(1962/-) من أهم أعماه الروائيّة: باغندا 2016، ومن أعماله الأكاديميّة:سيرة الغائب سيرة الأني1992، جمالية الألفة2006، المعنى المحال2008. تحصل على جائزة البوكر للرواية العربية2015 عن روايته الطاليالي

[1] لميس حيدر: جور النظام وتجهيل الرأي العام في رواية الطاليالي. الموقع الالكتروني:-http/www.al moultaqa.com.، بتاريخ :2018/12/23.

الناصر بحياها مع عشيقاته، من هذا المنظور نجد أنفسنا أمام تشيكلات متنوّعة من السرود الخاصة بحياة عبد الناصر، السرد الملغز، والسرد الأسري، والسرد الجنسي، وقد ساهمت هذه السرود في خلق الجانب التخييلي للرواية المشبع حد التخمة السردية بالسرد السياسي والنضالي والنقابي في تونس، ومن ثمّة فالواقعي امتزج بالتخييلي؛ لصنع لوحة سياسيّة عن تونس ما بعد الربيع العربي، أو ما بعد بن علي، لهذا أؤكّد على أن شكري المبخوت حول تفكيك المشهد السياسي للحركات الوطنيّة في تونس، بخاصة التيّار اليساري محذّرا من مواصلة الوقوع في فخ الصدامات الداخليّة التي ستعصف به لصالح التيار الديني، فالرواية من هذا المنظور تخرج عن كونها واقعيّة؛ لتتحوّل إلى رواية تحذيريّة لمستقبل الحزب اليساري في تونس.

الشكل العجائبي: يعدّ التجلّي العجائبي• للمكان في الرواية المغاربية نقطة تحوّل هامة من خلال الانتقال من حيّز الكتابة التقليدية التي تروم الوضع والتحقيق إلى عالم الكتابة التجريبية التي تبحث عن علامات لغوية وتيمية مضاعفة للمكان، من هذا المنطلق حرص الروائي الروائي الطاهر وطار في روايته الحوّات والقصر(1974) على تأثيث المحكي بدعامة عجائبيّة تهدف إلى توازن أجناسي بين ما هو فنّي وما هو أيديولوجي، من هذا التصوّر الإجرائي ينطلق السارد في بناء عالمه العجائبي من خلال تصّور تيمي(هديّة علي الحوّات للسلطان كتعبير عن حبّه لنجاته في الليلة الليلاء) يستدعي حضورا عجائبيّا مكثّفا، ويبدأ الحضور العجائبي من خلال السمكة التي اصطادها علي الحوات(سمكة تتكلّم، ولها القدرة

• يعدّ مصطلح العجائيبيّة(Fantastique)(تزفسطان تودوروف)، كما ورد عند الناقد سعيد يقطين، والباحث شعيب حليفي ومحمد رياض وتار وعبد الله إبراهيم، وجميل حمداوي، ظاهرة نقديّة تبحث عن اللامعقول الحكائي في الأشكال السردية، فهو من المصطلحات التي أضحت لازمة فنيّة وتيميّة في النصوص السردية المعاصرة، تنزع نحو الاختراق والتجاوز، اختراق المألوف وتجاوزه لخلق عوالم ممكنة موازية، تتميّز بالغموض والتعقيد والطفرة، وهي بذلك شديدة الصلة بالقارئ؛ لكونها تشتغل على مرجعياته الدينيّة والأساطيرية والطقوسيّة والسيريّة، كما في رواية الحوات والقصر،تحاول اختراقها ونسفها، ومن خلال مبدأ التلقي والاشتغال، يمكننا أن نرصد قيمة الخلق التي تستخدم العجيب الأسطوري والملحمي والديني والطقوسي؛ لتنشد عجيب الواقع بتحوّلاته وتقلّباته، والشيء الملفت للانتباه هو أنّ جميع تمظهرات الشكل العجائبي في النصوص السردية التي تنزاح عن مسار الواقعية السياقيّة، نجدها تروم البحث عن شخصيّة حكائية تعيد التوازن لقوى المجموعات الاجتماعيّة، وكأنّها تبحث عن جسر تواصل يجمع بين التخييلي والواقعي، فهو بهذا التمظهر يعدّ قيمة جمالية تحاكي اللامرئي في المخيال الشعبي، ومن جهة أخرى مقاربة مقاميّة تسعى بطريقة استيهامية إلى شرح وتفسير العلاقات السياقيّة المتشابكة، فيتحوّل العجائبي إلى تمظهر خفي للعلاقات الانسانيّة.

على التحوّل)" **يقال إنّها وصلت أمامه، تحدثت إليه**"[1]، وهذا التخصيص يأخذنا إلى الحديث عن وادي الإبكار الذي قدّم السمكة لعلي الحوّات-يمكن وسم ذلك بالقدر الروائي- وتكمن غرابته في قدرته على الخلق والتحوّل، فأمّا الخلق فيتمّثل في سخائه المادّي لعلي الحوات(وكأنّه مأمور ومبعوث لقضيّة مصيريّة)، وأمّا التحوّل فيتمُّل في طواعيته له عندما ضرب بصنارته فانفلق الواد إلى جزئين، وقد امتزج هذا الحضور بتغييب الفضاء الواقعي؛ ليجد القارئ نفسه أمام أمكنة بلا هويّة تعيينيّة، مما يتيح لها تقمّص الغريب، فهي معيّنة من خلال معتقدات وسلوكات أهلها، وهكذا تغدو القرى السبعة انعكاسا صامتا لأيديولوجيات صامتة ومقيتة غير قادرة على التغيير، ويأخذ الفضاء المكاني عجائبيته من خلال سلوك أفراده، كما في قرية الحظة التي خرجت عن مألوف الشعور بالإنسانيّة، وأدخلوا عالم المسوخ البشريّة، ويزداد هذا الوهج العجائبي شدّة كلما واصل علي الحوات سيره نحو القصر في مشهد يصوّر" **علاقة بين طرف يتموقع في القاع وآخر يتربّع على القمّة**"[2] ، هذا الأخير وإن قدّم له السارد مضامين واقعية(الاستبداد، والرشوة، والتعذيب)، إلاّ أنّ الإسقاط العجائبي جاء في نهاية الرواية أنّ علي الحوات "**ما أن فقئت عيناه حتّى صار وهجا ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا، هبطت على القصر فتحوّل إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد**"[3]، ويبدو أنّ الفضاء العجائبي مهيمن بقوّة الانسجام التيمي؛ أي أنّ العنصر العجائبي كان ينتقل من خصيصة فنيّة إلى أخرى، وأنّ أيّ اتصال بعلي الحوات، يعني تحوّل تلقائي إلى عنصر عجائبي،- ربّما استقى ذاك من السمكة العجيبة- وإذا عدنا إلى الشخصيّة الحكائيّة البطلة علي الحوات، وجدنا أنّها بدأت شخصيّة بسيطة، حرفي يمارس هواية الصيد، ثمّ بدأت بالتنامي والتطوّر عن طريق الإشباع السلوكي والوظيفي(إشباع سيري، وتاريخي، وديني، وأسطوري) الذي حوّله مع مرور المحكي إلى شخصيّة عجائبيّة تأبى الموت، بفعل تسييجها بمرجعية عقدية مشبّعة بقيم الكفاح والنضال امتزج" **فيها القصص الديني بمحموله الخارق الإعجازي مع الذهنيّة الشعبيّة**"[4]، وهكذا تحاول الرواية أن تجمع بين الفضاء

---

[1] الطاهر وطّار : الحوّات والقصر،ص26.

[2] عبد القادر عوّاد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر(مخطوطة): بإشراف أ.د عبد القادر شرشار، جامعة وهران، كلّية الآداب،اللغات والفنون، 2012/2001، .ص117

[3] المصدر نفسه : ص 267.

[4] الخامسة علاوي: العجائبيّة في الرواية المغاربية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص142.

العجائبي والعالم الواقعي ضمن بوتقة التصوّر الأيديولوجي(الواقعية الاشتراكيّة)، أمّا محمد ساري• في روايته الغيث(2007) على خلق فضائه العجائبي بما يسمح له من تجاوز المألوف السردي عن طريق اقتحام الفضاء الصوفي والروحي اللامرئي"، وبذلك يفضح التجلّي العجائبي الحضور الديني الذي غلّف عبر فترات تاريخيّة بالزردة والوليمة، فتحوّلت الأقبية إلى مزارات يأتيها الناس من كل مكان من أجل التبرّك في مشهد عجيب شديد الصلة بالموروث الديني المزيّف، كما تعدّ الرواية اختراقا للمرجعية الدينيّة، فهي فضاء ملغز تحيط به العتميّة، فلا يجوز لأيّ كان دخول هذا الفضاء وملامسة أغواره التي يمثّلها المهدي الشخصيّة البطلة الذي نصّب نفسه أميرا لجماعة أصحاب الناقة، بعد بحثه عن السر الدفين – الذي حدّثه عنه أبوه الشيخ امبارك لسيرة الولي سيدي المخفي"**من الصحراء الجرداء إلى رابية مشجرة، تطلّ على سهل أخضر هادئ منعش**"[1]، ومن هذا الفضاء الملغز لقصّة سيدي المخفي، تبدأ حكاية المهدي مع ذاته ومع العالم ومع البشر؛ وعبر رحلته المزعومة إلى مكّة من أجل الحج، يتبنّى المهدي الطرح العقدي كأقصر الطرق للوصول إلى الناس، ويعدّ هذا التصوّر الصوفي منطلق الحكاية وغايتها، من هذه الرؤية تعدّ الرواية نقدا لاذعا للتيار الديني بجميع توجهاته القبلية (الحضور الديني كعلامة دالة على القداسة)، والبعدية(استغلال هذه القداسة في الحكم على الناس)، وإذا تمعّنا جيّدا في فضاءات المحكي وجدنا أنّها شديدة الصلة بالشخوص الحكائيّة، فهذه الأخيرة هي من تمنح المكان بعده العجائبي من خلال شعرية الخلق والتحوّل " **أيقظت في أعماقهم ذلك الخوف المبهم الذي أغرقهم إلى حين بداخل هاوية طفولتهم الغاصة بالحكايات الخارقة،حكايات الغيلان والساحرات ذات العلاقات المريبة مع عوالم الجن والعفاريت، القادرات على مسخ البشر إلى حيوانات كريهة، والمناطق القصيّة الملأى بالكائنات الغريبة**"[2]، فالمحكي إدانة ضمنيّة لتجّار الدين الذين بدؤوا بتصوّر روحاني عن الإيمان، وانتهوا إلى فهمه داخل إطاره البراغماتي الصرف، وهنا نحن أمام تحوّل جدري للمرجعية الدينيّة في الجزائر التي خرجت من ثوب الموعظة والإصلاح، وبدأت بالانتشار مع نهايات الثمانينيات كبديل تاريخي للحزب اليساري، ليجد أصحابها أنفسهم أمام مسار التجربة السياسية التي

• أكاديمي ومترجم وروائي جزائري (1958/–) من أهم أعماله الروائيّة: السعير،1986 الورم2002، القلاع المتآكلة، حرب القبور2018.

[1] محمّد ساري : الغيث، منشورات الشهاب، الجزائر، 2019،ص31/30

[2] المصدر نفسه: ص28.

عصفت بالجزائر مع بداية التسعينيات، فنهاية الرواية توحي بشكل لافت للانتباه المأزق التاريخي الذي وقع فيه التيار الديني، بخروجه عن مسار الخطاب الإصلاحي، وتبنيه للخطاب السياسي، فكل ما آمن به المهدي على أنّه مخلّص البشرية من الفساد" **إنّي سيفك البتّار ضد الكفار والمشركين والمنافقين، السيف الذي يقطع رؤوس المشكّكين والناكرين، جميع الرؤوس إلى آخر رأس..."**[1]، وتنتهي الرواية بحرق المهدي للضريح، واختفائه داخل الغابة. وهكذا يتحوّل كل محكي عجائبي في الرواية إلى محطّة تاريخيّة يتماس فيها الإدراك العقلي مع المتخيّل الصوفي، في حركة أشبه بمناورات طليحة بن خويلد الأسدي والأسود العنسي في زمن الخلفاء الراشدين، وكذا الحشاشين في زمن صلاح الدين الأيوبي، وصولا إلى عصرنا الذي انقلبت فيه القيم والمرجعيات الدينيّة. أمّا في عين الفرس(1988) للميلودي دغموم• فيأخذ المكان خاصيّته العجائبيّة من خلال فعل السرد المتعدّد، فالرواية تحمل بعض ملامح حكايات ألف ليلة وليلة، فإذا كانت شهرازاد هي الراوي في حكايات ألف ليلة وليلة، فإنّ الحكواتي محمد بن شهرزاد هو الذي يتولّى سرد الحكايات، بالإضافة إلى شخوص حكائيّة ينتقل إليها فعل السرد والإخبار تباعا، وقد تميّز السارد بحركّية دائمة على مستوى الزمن، فهو عاش ومات عدّة مرّات" **فأنا سبحان الله مدبر الخلق، قد ولدت سنة661، ومت بعدها بعشر سنوات، ثم ولدت سنة 842، ومت بعدها بعشرين سنة، ثم ولدت سنة 1830، ومت بعدها بثلاثين سنة، ثم ولدت سنة 1967، ومت بعدها بأربعين سنة، ثم ولدت سنة 2041، ولا أشكّ أنّي سأموت، إن شاء الله، بعد عشر سنوات؛ أي 2091**"، تتحوّل الشخصيّة الساردة في رواية إلى شاهد عيان ينتقل عبر التاريخ؛ ليصوّر لنا تطوّر وعي المجتمعات العربيّة، ولهذا يفقد الفضاء المكاني قيمته الدلاليّة؛ ليعوّض بقيمة جمالية تمكن في ظاهرة جلد الذات —إن صح القول–كما ينتج جدلية على مستوى الكلّيات الكونيّة، ونقصد بذلك جدلية الحياة والموت، وتطغى هذه الجدليّة عبر باقي العناصر الفنيّة، وبخاصة الفضاء المكاني الذي تميّز بالتحوّل والتغيّر، فعين الفرس هو انعكاس جمالي منزوع الهويّة لنماذج اجتماعيّة شفويّة(تؤمن بما تراه وبما يتواتر)، وهذا ما تجسّد عندما صدّق أهل القرية أكذوبة البسطيلة الموجودة في البحر، ما جعلهم يتّجهون كل يوم صوب البحر على أمل تمكّنهم من جلب هذه الأكلة اللذيذة –التي

[1] المصدر نفسه:ص303.

• أكاديمي وروائي مغربي (1947/–) من أهم أعماله: مسالك الزيتون1990، خميل المضاجع1995، ومن أعماله الأكاديميّة: المتخيّل والقدسي في التصوّف الإسلامي1991، المعاصرة والمواطنة2000.

أصبحت حديث العام والخاص-، وكثير منهم لا يرجعون، بعدما يقوم البحر بابتلاعهم، وهنا تتكرّر جدلية الحياة والموت، ولكن من المستوى الفردي إلى المستوى الجمعي، فالمحكي يقارب مدارات التاريخ الذي تأسّس على الوهم الاجتماعي، وبهذا يتحوّل المكان إلى فضاء تجريدي يتّسم بطغيان التغريب واللانتماء، وفي غياب طرح واقعي مؤسّس، يتحوّل الفضاء إلى بؤر عجائبيّة تنفث بسمومها على المحكي؛ ليقول بالاغتراب الجمعي عبر بوابة المتخيّل العجائبي، وقد ذهب الباحث والأكاديمي الطاهر رواينيّة إلى اعتبارها "**الاستثناء بالنسبة إلى الكتابة الروائية العربية، وذلك من خلال انتهاكها لعادات الحكي والسرد وتعاملها مع الزمن الروائي تعاملا يجعلها تندرج ضمن العمال العجائبيّة**"[1]، فيتحوّل هذا الفضاء العتماتي إلى بؤرة التناقضات الاجتماعيّة، ففي عين الفرس الإمارة، يتميّز سكانها بالمجون والمكر والرذيلة، بينما في عين الفرس المدينة فيفتقر أهلها لأدنى متطلّبات الحياة الاجتماعيّة، وهي خاصيّة عاشت ولوقت طويل داخل المخيال الشعبي المغاربي الذي لا يزال مجتمعا شفويّا، ولم ينتقل بعد إلى مصاف المجتمعات العقليّة، ومن هذا المنظور يمكننا أن نتقصّى في ملامح تشكّل الفضاء المكاني شعرية التقاطبيّة الاجتماعيّة.

تعدّ رواية حدّث أبو هريرة قال...(1934)، لمحمود المسعدي• من بين النماذج الروائية الأولى في تونس والوطن العربي التي عبّرت عن ذلك الاغتراب السردي في تعامله مع التراث، ولئن كان ذلك محمدة تضاف إلى مشروع محمود المسعدي الحضاري، فإنّه كشف المأزق الأيديولوجي العربي في تعامله مع الطروحات الوافدة من أوروبا، من هنا يمكننا ولوج عالم المحكي في رواية حدّث أبو هريرة قال...؛ لرصد عوالمه الملتبسة بالغرابة والعجيب، ولئن اعتمدت الرواية الغربية والرواية المشرقية التي تنحى منحى تجريبيا، أساطير إغريقيّة (أوروبا) وفرعونيّة(مصر)، فإنّ المسعدي استقى مادته الحكائية من عمق التراث العربي الإسلامي، فبدأ باستحضار أسطورة أساف ونائلة؛ ليعبّر عن الخطيئة، وهنا تتجلّى جدليّة المقدّس والمدنّس، كما غلّف المحكي بفضاء مكاني يمثلّ تعاضدا وظيفيا مع شخوصه الحكائية، سواء بالتمثيل

---

[1] الطاهر رواينيّة: سيميائيات التواصل الفنّي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، م35، 2007، ص279.

• كاتب ومفكر وسياسي وروائي تونسي(2004/1911) من أهم أعماله الروائيّة حدّث أبو هريرة قال...1939، ونشرت عام1973، وقد عدّها النقاد أوّل رواية تونسيّة، مولد النسيان1945. ومن أعماله الفكرية: تأصيلا لكيان1979.

الأسطوري في حكاية أساف ونائلة، أو مسار تحرّك الشخصيّة البطلة(أبو هريرة)، يعدّ خروج أبي هريرة من بيته (الحياة التقليدية) وولوجه فضاء الصحراء مدخلا إلى غرائبيّة الفضاء الصحراوي الذي عبّر منذ القديم عن أصل الوجود الإنساني(بداية ونهاية أبي هريرة)، هكذا يسيح أبو هريرة في هذا الفضاء للبحث عن ذاته المغيّبة ووعيه الفيتيشي، وقد انطلق في ذلك من عزلته نحو "**واد لا يسكنه إلا الجن**"[1]، وبذلك يخطّ المكان في الرواية طريقه نحو الغموض والإلغاز، ولا أدلّ في ذلك من تحوّل شخصيّة أبي هريرة منذ خروجه من بيته وتحرّكه في الصحراء بين الوديان والجبال، من شخصيّة عادية وبسيطة إلى شخصيّة حكائيّة تمثّل تقاطبيّة وجودية على مستوى الوعي هي: (**الإيمان/الكفر**)،(**الحب/الكره**)،(**التقى/العربدة**) (**الزهد/الفجور**)،(**العقل/الجنون**)،(**الفناء/الخلود**)، وقد ساعدت العناصر الفنيّة الأخرى في تأطير حركيّة أبي هريرة، ومقاربة هذه الثنائيّات الضديّة بما يخدم مقصدية الكاتب وغاياته الأيديولوجيّة، ليعبّر عن تناقض الإنسان المعاصر، ويمثّل الفضاء الصحراوي في الرواية فضاء الغربة والغموض، وذلك لعدةّ اعتبارات منها: الحضور الملتبس لأبي هريرة الذي تحوّل مع مرور الوقت إلى شبه علاقة صوفيّة بين الذات والله، ما يجعلنا نميل إلى الطرح الملغز لسر اختفاء أبي هريرة –في بعض الوحدات السردية– والمرتبط أساسا بالفضاء المكاني(الصحراء والجبل)، وتأتي نهايته، لتحاكي نهاية الأبطال والأساطير وأنصاف الآلهة، فبعد رحلة وجودية اكتشف فيها أبو هريرة ذاته، ومجتمعه، وعالمه، وخالقه، تتحدّ العناصر الكونيّة؛ لتردّد "على **الأجيال أسطورة رمز كبير**"[2]، استطاعت الرواية في الأخير أن تلغي حدود الكتابة السردية باعتبارها وعيا أجناسيا يروم الانصهار في الآخر، وتمثّل عناصرها الحكائيّة كالخبر والإسناد والتعيين الشخوصي(أبو هريرة)، و(ريحانة)، وأبو المدائن، وغيرهم...الخ، وتحوّل البؤرة السردية إلى عنعنة، وتمثّل الإطار الزمني بمرجعية عقدية صرفة(الفجر، والظهر، والعصر، والمغرب، والعشاء)، والاحتفاء المكاني بفضاء الوجود الإنسان العربي(الصحراء، والوادي، والجبال)، كلّ ذلك في قالب وجودي تميّز بالغرائبيّة والعجائبيّة.

عود على بدء

[1] محمود المسعدي : حدّث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر،ت ونس، ط2، 1984، ص28/27.

[2] المصدر نفسه : ص42.

أمكننا –بعد رصد أهم مظاهر تشّكل الفضاء المكاني في الرواية المغاربية وتجلّياته الجماليّة– التوّصّل إلى النتائج التاليّة:

– جاء توظيف المكان بعدّة أشكال فنيّة استدعتها الضرورة إلى التمردّ على القوالب الشكليّة العتيقة، والانفتاح على كتابة تعيد للرواية خصوصياتها الشكلية دون أن تفقد طابعها المضاميني، فتحوّل المكان من هذا المنظور إلى رؤية بوجهتين: وجهة فنيّة تساير العصر في حركيّته واستمراريته التاريخيّة، ووجهة تيميّة تعبرّ عن هذا التحوّل المطبوع بغريزة إنسانيّة تروم المقدّس والمدنّس، ليعكس طموحات الشعب في التعبير عن آمالها في التغيير، ويعلن وقوفها في وجه الفساد والاضطهاد .

– بلور الفضاء الريفي في المخيال الشعبي صورة حضارية عن ارتباط الفرد الريفي بأصالته وقيمه النبيلة، فهو من هذا المنظور يغدو مرجعا لذاكرة تاريخيّة جمعية محميّة من أي اختراق أو تجاوز أيديولوجي.

– يعدّ المكان في الرواية المغاربية عنصرا فنيّا فاعلا ومؤسّسا لمعمارية الحكي، اذا استطاع أن يحاكي الفضاءات السياقيّة، فهو انعكاس فنّي وجمالي لأيدولوجيات عبرّت عن انحطاط طبقي ووعي مستلب وشعور بالوحدة والاغتراب.

– تأسّس المكان على أرضيّة أيديولوجيّة مثقلة بحمولات تاريخيّة، استطاعت هذه الأخيرة أن تخلق مسافة واضحة بين الوعي الفردي والوعي الجمعي، كما استطاعت أن ترسم مسار طبقي مفضوح بين الفضاء الريفي والفضاء المديني، لازلنا نشهد تداعيّاته لحدّ اليوم، فأضحي الفرد الريفي مرجعا للتخلّف والجهل والأميّة والتبعيّة الجماعيّة، بينما تحوّل الفرد المديني إلى واجهة للموضة والتطوّر والاستقلاليّة الفردية، ما انعكس سلبا على مستوى الوعي الجمعي الذي انصهر داخل بوتقة الفساد السياسي والاجتماعي والثقافي، أو بالأحرى الفساد الحضاري.

– وظّف المكان في الرواية المغاربية كفضاء؛ لإبراز الذاكرة الفردية والجماعية المشحونة بالنوستالجا والحنين، فهو وإن عبّر في بعض السرود عن قيمة مضافة لجلد الذات، فإنّه ومن جهة أخرى استطاع أن يعيد هيمنة الفضاء الأصيل إلى الواجهة؛ كسدّ منيع ضد أي محاولة لتغريب الذات أو صهرها في الآخر.

المحاضرة العاشرة: الحدث الروائي.

توطئة.

1- أشكال حضور الحدث الروائي في الرواية المغاربية

1-1- الحدث باعتباره نمطا تقليديا.

1-2- الحدث باعتباره نزعة حداثية.

المحاضرة العاشرة: الحدث الروائي.

توطئة.

أصبح بناء الرواية المعاصرة اليوم معقّدا ومتشعّبا، لدرجة أصبح من الصعب الفصل بين بنياتها الفنيّة، ومع هذا التعقيد والتشعّب أضحى الحدث الروائي يتميّز بالميوعة والزئبقيّة؛ خدمة لحركية الشخصيّة الحكائيّة، أو الحضور التيمي الملغز والضبابي في بعض الأحيان، أو حتّى الاشتغال الزمني، وقد وجدنا في كثير من النصوص الروائية بأنّ السارد يحاول تقديم المحكي بالتملّص من الخطيّة التقليدية التي تفرض على المحكي نمطا حدثيا واحدا، كالاستهلال الحدثي، والحبكة، وأخيرا الانفراج، وتزويده بآليات جديدة تخدم البناء الفني والتيمي على حدّ سواء، وهنا لا بدّ من وجود آليات تحدّد هذا الاشتغال وتبرّره في ذات الوقت، إن كان حتمية روائية تعمل على استغلال البؤر المغيّبة داخل الحكي، أم رؤية فنيّة تحاول تقديم المحكي من عدّة زوايا، ومع هذا وذاك، لابدّ من طرح بعض الأسئلة التي تبدو في ظاهرها منطقيّة في علاقة الحدث الروائي بباقي العناصر المشكّلة للمحكي مثل: هل يشتغل الحدث الروائي بمعزل عن العناصر الفنيّة المؤسّسة للمحكي، أم أنّه ظاهرة سردية تعمل وفق نظام المجموعة التي تعيد الاعتبار لدرامية البناء الحكائي؟ وهل استطاع الحدث الروائي الخروج عن نمطية الكتابة السردية التي ترى بأنّ المحكي بناء معماري ثابت ومحدّد، وخلق أشكال حدثية جديدة قادرة على إعادة تمثّل الخطاب فنيّا وخطابيّا وجماليّا؟

1- أشكال حضور الحدث الروائي في الرواية المغاربية.

1-1- الحدث باعتباره نمطا تقليديّا.

يعدّ الحدث الروائي في أبسط تعريفاته مجموعة الأفعال والوقائع التي تتولّد وفق ترتيب زمني منطقي كونه" **أساس البناء الروائي وبؤرة عناصر البنية السردية** "[1]، وتتحرّك وفق منطق السببيّة والعليّة، ويبدو هذا التعريف الأنسب لمقاربة النصوص التقليدية ذات الطابع القصصي التي كتبت مع البدايات الألفية

[1] بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2001 - 2002، ص120

السابقة•، وكذا بعد الحربين العالميتين الولى والثانية نحو الهيفاء وسراج الليل، وجولة في حانات البحر الأبيض المتوسّط، (تونس)، والرحلة المراكشية، والكاهنة (المغرب)، وغادة أم القرى، والطالب المنكوب (الجزائر)، هذه الأشكال القصصية التي يغلب عليها الطابع السيري والتاريخي، يتحرّك فيها الحدث الروائي بطريقة منطقية يراعي فيها الأنموذج التقليدي كالبداية(الاستهلال) والوسط(العقدة) والنهاية(الانفراج)، ففي تلك الفترة كان كتاب الرواية منصبّا حول محاكاة الكتابة الروائية في الغرب والمشرق، أو يمكن القول محاولات التمرّس على كتابة قصصيّة تهتمّ بالجوانب التيميّة أكثر من اهتمامها بالجوانب الشكليّة، كما أنّ تقديم الحدث وفق منطق التتابع كان سيسهل على الكاتب إيصال الفكرة دون الدخول في متاهات الحكي، غير أنّ هذه الإستراتيجيّة الفنيّة سرعان ما حادت عن واقع الكتابة في تلك الفترة، وبدأت رحلة البحث عن نماذج حكائية جديدة هدفها إيصال المحكي بأكثر الطرق الحدثية إبداعا.

يجد القارئ لرواية محاولة عيش لمحمد زفزاف بأنّ الروائي بقي وفيّا لطابعه التقليدي فيما يخص بناء معمارية النص الروائي، فقد استطاع في هذه الرواية بناء مسار حدثي تقليدي يتميّز بالبساطة والوضوح "**فالأحداث تكون مرتبطة بحسب الزمان حدثا بعد آخر دونما ارتداد في الزمان، وهو أبسط أشكال النثر الحكائي**"[1]، ذلك أنّ مضمون الرواية (يوميّات المجتمعات المهمّشة في المغرب)، حتّم عليه تضييق الرؤية ما أمكن، بسبب ضيق مجال تفكيرها ومسار تحرّكها، الرواية في عمومها تطرح قضيّة الأقليّات المضطهدة في المغرب، والمسلوبة من جميع حقوقها التي يكفلها الدستور، وتتحرك الرواية منذ

•يمكن القول بأنّ الأشكال القصصيّة الأولى التي ظهرت في بلدان المغرب العربي تميّزت جلّها بطابعها الحدثي التقليدي؛ إذ انصبّ اهتمام الكتاب على محاكاة الفن القصصي الغربي والمشرقي، فجاءت ترجماتهم واقتباساتهم صورة طبق الأصل للنسخة الأصليّة، حتّى وإن تغيّر الطرح بين السيري والتاريخي، وهكذا أضحى الحدث القصصي في بداياته مرتبط بالبناء العام للحكاية، والذي يبدو في ظاهره بسيطا وساذجا بعيدا عن التعقيد والغموض، وكذا بالحبكة الفنيّة المتوازنة التي قدّمت بطريقة تقليديّة وتراعي خطية الزمن وتتابعه، ففي تونس كتبت قصة الهيفاء وسراج الليل لصالح سويسي القيرواني(1906)، والقصة المترجمة عن روني دو شاتوبريان خاتم عقد بني سراج (1909)، وقد قام محمد المشيرقي بترجمتها إلى العربية، والساحرة(1915/1910) للصادق الرزقي، وفي الجزائر:حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم(1847)غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو(1943)، والطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي(1951)، وفي المغرب: كتب الطاهر بن جلون في الطفولة ،وعبد الكريم غلاب سبعة أبواب(1965) ، ومحمد عزيز الحبابي جيل الظمأ (1967).

[1] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص134 /135.

البداية عبر مسار درامي يرسمه الطفل حميد، ونرى أنّ المسار الحدثي رغم بساطته استطاع أن يحدّد ملامح تشكّل الوعي السالب عند حميد، منذ نشأته في أسرة فقيرة من أسر مجتمع البراريك، مع أم متسلّطة لا يهمّها سوى تحصيل القوت ولو على حساب مستقبل ابنها، وأب بطال وحشاش يدفع بولده للعمل من أجل لقمة العيش، ومرورا بخروجه من البيت واشتغاله بائعا للجريدة، وتعرّضه لمختلف الإهانات من طرف رجال الشرطة والمارة وأعوان البواخر وكذا مدير الجريدة" **تحدّث يا ولد ال..." ماذا تفعل هنا أيّها اللقيط"، يا حمار إلى أين أنت ذاهب"، "تفعلها وتفعل أكثر من ذلك يا كلب"، "اسكت يا كلب"**[1]، ووصولا إلى تعرّفه بغنّو الفتاة المومس التي أصبح يبيت عندها، ومعها تعلّم الجنس والخمر والمخدّرات، ويبدو أنّ المسار الحدثي الذي وضعه السارد بسيطا من حيث البناء والرؤية، ذلك أنّه يتحرّك عبر مسار أفقي منظّم ومتتابع تشكّله الحبكة العضوية" فالأحداث **فيها متماسكة ومترابطة ومتفاعلة فيما بينها"**[2]، وما يمكن استنتاجه عبر توظيف هذا المسار الحدثي هو خلق بنية التماثل الوظيفي بين الحدث والشخصيّة والوظيفة، ويمكننا توضيح ذلك عبر المعادلات التالية:

- حميد+ فقر=بيع الجرائد +مركّب الوعي السالب=تناول الخمر +المخدّرات +الجنس.
- غنّو+خطيئة الزنا=هروب من البيت+مركّب الوعي السالب=خمر +مخدّرات+دعارة.
- فيطونة+الانغلاق الاجتماعي= تمرّد خفيّ+مركّب الوعي الناقص=فتاة غير شريفة ليلة زفافها.
- الأب حسن+ مرض+ وعي سلبي=بطالة+مكوث بالبيت+ التدخين= شجار مع حميد والأم.
- الشرطي+سلطة= نفوذ مؤسساتي + عدم وجود جهاز رقابي= استبداد في حق مجتمع البراريك (رشوة وظلم وابتزاز واغتصاب).

[1] محمّد زفزاف: محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط3، 2011، ص48/34/23/13/12.

[2] ص48.

يقدّم لنا محمد زفزاف بعض المؤشّرات والقرائن الاجتماعيّة الدّالة على الممكن، وبذلك فالرواية تأخذ خصوصيّاتها التيميّة من الواقعيّة الانتقاديّة، حيث تقدّم واقعا ولا تمنح حلولا•، وهي بذلك تفضح المؤسّسات الرسمية للبلد.

حاولت بنية التماثل الوظيفي في الرواية التركيز على أجندة أيديولوجيّة معدّة سلفا، أخذت شكلا مأساويّا، ورؤية ضبابيّة لما يمكن أن يكون، وذلك من خلال الربط بين الشخصيّة الحكائية وبعدها الاجتماعي، فهي تضعنا أمام برنامج سردي–ليس بالمفهوم السيميائي، بل من منظور تيماتي– تتحرّك فيه الشخوص الحكائيّة بطريقة الشطرنج، فكل شخصيّة تحتّل رقعة خاصّة بها لا يمكن تجاوزها، لهذا دائما ما تطرح الروايات ذات البعد الواقعي فكرة تقييد حركيّة الشخوص؛ لأنّها تحتل مواقع سرديّة تكون فيها غير قادرة على التطوّر والاختراق.

يعدّ الحدث الروائي في رواية الحوات والقصر منطلقا لرحلة علي إلى القصر ، فبعد سماعه بخبر تعرّض السلطان لمحاولة اغتيال ونجاته، قرّر أن يصطاد له أجمل سمكة وتقديمها له امتنانا لنجاته، وتعبيرا صادقا على وفائه له "**ومن هذه الحركة المفصلية ينطلق السرد الروائي في انطلاقة خطيّة مستقيمة**"[1] ويبدو أنّ هذا الحدث هو مؤشّر لوقوع الكثير من الأحداث، لهذا يمكن القول بأنّ السارد قام بتوزيع الحدث الروائي عبر القرى السبعة وكذا القصر، وكذا فقد تحرّك الحدث وفق منحى تصاعدي انطلاقا من القرية الأولى(قرية التحفّظ) ووصولا إلى القرية الأخيرة (قرية الأعداء)، وهذا المنحى التصاعدي للحدث أدّى إلى تغليف الشخصيّة البطلة علي الحوات بعديد السمات الأسطورية والتراثية والعجائبيّة كونها علامات"**للتدليل على معنى في الواقع الاجتماعي**"[2]، وفق مبدأ التناسب الطردي، فكلّما زاد الحدث تعقيدا زادت الشخصيّة تمثّلا، كما ساعدت الأحداث في تغيير رؤية علي اتجاه واقعه ومبادئه؛ ذلك أنّ

• تحدّث الراحل محمد زفزاف عن روايته محاولة عيش، وقال بأنّها رواية تنتقد الوضع الاجتماعي المتردّي لمجموعة اجتماعيّة مخصوصة، تعاني التهميش والإقصاء من طرف السلطات المغربية، وعن المنهاية التي رسمها لشخوصه، قال الروائي بأنّ وظيفته تقديم الواقع كما هو ، وليس تقديم الحلول؛ لأنّها وظيفة السلطات العليا للبلاد.

[1] إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، منشورات بونة للبحوث والدراسات،عنابة، الجزائر،ط 1، 2011، ص229.

[2] المرجع نفسه، ص256.

الانطلاق من خاصيّة الولاء •كقاعدة سياسية تبني العلاقة بين السلطة والفرد وفق مبدأ المواطنة، تحوّلت مع التداعي الحدثي المفاجئ إلى خاصيّة تعمل على ضرورة تغيير الوضع المجتمعي، وضرورة إسقاط النظام السائد والمستبد، وقد نجحت الرواية في ذلك كون الحبكة الفنيّة التي أطّرتها هي الحبكة الناجحة في النهاية التي" **يعرف فيه البطل إخفاقات متتالية في بداية الأمر، ثم في النهاية يتوّج بنجاحات باهرة"**[1] لذلك أقول بأنّ روايات الطاهر وطّار تغل في أغلبها على أحداث تجمع بين رؤيتين هما رؤية الواقع الكائن والملتبس بالمتغيّرات السياسيّة والاقتصادية والتاريخيّة والدينيّة، ورؤية الروائي الممكنة والتي تتخّذ عدّة اتجاهات،كالواقعية الاشتراكية(الزلزال)، والمحكي العجائبي(الحوات والقصر)، والمحكي الصوفي(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، والواقعية الثورية(اللاز)، والواقعية الانتقادية(عرس بغل).

في رواية التوت المر لمحمّد العروسي المطوّي تحيلنا أحداث الرواية إلى حقبة مهمّة من تاريخ تونس الحديث، والمرتبط بالاستعمار الفرنسي، وتتّبع أحداث الرواية النمط التقليدي في بناء الرواية، فهي تنطلق من الهدوء(الاستهلال السردي) التشخيص الواصف لأسر قرية الغنّوش، ومرورا بحالة التشابك(العقدة والتأزّم) المرتبطة بحشيشة التكروري، ووصولا إلى حالة الانفراج والهدوء(القفلة السردية) التي تصوّر النهاية السعيدة بعد إنجاب عائشة التي شفيت من عاتها، وعودتها إلى زوجها عبد الله، كما أنّها تبدو متناسقة حدّ التماثل مع معمارية المحكي الذي تميّز بالأفقيّة والتتابع المنطقي، ولهذا يمكن وسم الحبكة التي أنتجها الحدث الروائي بالحبكة المتوازنة كونها تقوم على" **التعرّف على شخصيّات القصّة وزمانها وبيئتها، ثم وصف بداية الأزمة"**[2]، ورغم هذا التناسق الحدثي تتشابك أحداث الرواية من حيث الطرح التيمي (خاصيّة الرواية المغاربية ما بعد الاستقلال)، ويتجلّى هذا التشابك الحدثي في كون الرواية متموضعة بين

•تبدو تيمة الولاء في رواية الحوات والقصر المحرّك الرئيسي للأحداث، أو على الأقل في جزئها الأوّل، فرغم معارضة الجميع لرحلة علي إلى قصر السلطان ابتهاجا لنجاة السلطان، نجده (علي)، مسرورا بهذه الرحلة كعلامة من علامات الولاء التي يكنّها للسلطان، والروائي —ولو عن غير قصد– يطرح نقطة غاية في الأهميّة، وتتمثّل في ضرورة إذعان الرعيّة للسلطان؛ باعتباره الحاكم الأوّل للبلاد، وقد رأينا كيف أنّ الأمم السابقة بنت حضاراتها ن خلال تجسيد فكرة الولاء، ويمكن اعتبارها ظاهرة حضارية —إذا غرست في أرض خصبة– تنمّ عن وعي علي الحوات بالسيرورة التاريخيّة، وإلاّ تحوّلت فضاءات للصراع يحكمها منطق الغابة.

[1] شريط نورة: تطوّر البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، (1970-2009)، أطروحة دكتوراه تخصص النقد الحديث والمعاصر، إشراف أ.د كاملي بلحاج، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب واللغات والفنون، جامعة اليلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/2014 ، ص50

[2] المرجع نفسه، ص49

طرحين اثنين هما الذاكرة التاريخيّة الملتبسة بالاستعمار الفرنسي-كما قلنا سابقا- والطرح النضالي المرتبط ببدايات تشكّل الوعي الثوري ، وعبر هذين الطرحين يتحرّك المحكي اجتماعيّا؛ ليعبّر عن الحياة الاجتماعية (التونسيّة والليبيّة) في قرية الغنّوش الجنوبية المرتبطة بالعادات والتقاليد(الحب والزواج)، والصراع الأسري...إلخ، وقد اختار الروائي قضية حشيش التكروري؛ ليبني عليه طروحاته الإيديولوجية كونها مرتبطة الاستعمار الفرنسي التي قام بنشرها وسط شباب قرية الغنّوش؛ لتجعلهم على الدوام تائهين وغير قادرين على رسم مستقبلهم، وهو انعكاس جمالي لسوداوية الاستعمار الفرنسي على الشباب التونسي، وما استيقاظ همّة الشباب وعلى رأسهم عبد الله الذي أنهكته حشيشة التكروري -بعدما أصبح مدمنا لها-، إلاّ دليل واضح على بداية تشكّل الوعي النضالي التونسي ضدّ الاستعمار الفرنسي الذي قام بنشر الأميّة والجهل وسط الشباب التونسي، فالأحداث في الرواية وإن بدت متفرقّة ومتباينة ، فقد تعاضدت وتماثلت تيميّا؛ لتخدم الطرح الإيديولوجي المرتبط بالوعي النضالي.

1-2- **الحدث باعتباره نزعة حداثية.**

يبدو الطابع الحدثي في رواية الزلزال منقسم إلى قسمين: قسم يؤطّره مسار الحكي، وقسم ثان يؤطّره مسار السرد، وهما خطان متلازمان استطاع السارد -من خلالهما-نقل الحدث الروائي من مرحلة التحرّك(مسار عبد المجيد بولواح للتنصّل من قضيّة تأميم المحروقات) إلى مرحلة الإمكان(هوس بولرواح وجنونه وفشله في إبرام عقود الأرض مع أقاربه)، ولا يمكن فهم طبيعة الحدث إلاّ إذا تمّ ربطه بالحبكة الفنيّة، وقد استطاعت الحبكة الفنيّة في رواية الزلزال أن تصوّر نهاية بولرواح من خلال استخدام السارد للحبكة النازلة لأنّها عبّرت"**عن لحظة انهيار البطل في العمل السردي وفشله**"[1]، ويمكن القول بأنّ الحدث الروائي في رواية الزلزال مرتبط أشدّ الارتباط بالطرح الأيديولوجي(نهوض الاشتراكيّة على أنقاض الإقطاعية)، هكذا يتوزّع الحدث في رواية الزلزال ليسائل المسار السيري لحياة عبد المجيد بولرواح، عبر بنيتين زمنيتين يمثلان الذاكرة والاعتراف•، وانطلاقا من مجموعة خلفيات حدّدت شخصيّة بولرواح وكذا التصوّر الحدثي للرواية.

---

[1] المرجع السابق، ص50.

• يمكن فهم مدوّنتي الذاكرة والاعتراف من خلال الاشتغال الزمكاني، فالمدوّنتان اشتغلتا عبر مسار قسنطينة الذاكرة والمكان، فالذاكرة اشتغلت على تقديم الحدث التاريخي والاجتماعي لفضح بولرواح في عديد القضايا التي تمسّ الوطن(الخيانة) والأسرة (القتل والاغتصاب والابتزاز)، والمكان برز باعتباره آلية مناوئة لخطاب الهيمنة والتملّك عند

سنقارب في رواية الطالياني مسار حدثي حداثي وتجريبي ، يبدأ من الوسط ليعود إلى البداية ، وبعدها يتشكّل المسار الحدثي النمطي على مستوى الحكاية، وفي نفس الوقت يتعرّض هذا المسار لخلخلة سردية من خلال التلاعب في عرض الأحداث زمنيّا، ونجد أنّ المسار الحدثي في بداية الرواية مرتبط بالمقبرة الذي يمثّل فضاء اللغز والريبة على مستوى الحدث(ضرب عبد الناصر للإمام بحذائه)، فهو يؤسّس لبداية حدث درامي، يأخذ مضامينه من البعدي، كما استطاع الحدث —من خلال فضاء المقبرة– أن يقدّم لنا شخصيّة عبد الناصر (الطالياني)، المشبّعة بالوجودية العبثية، وهو المحسوب على التيار اليساري في تونس، من خلال تدنسيه للمقدّس(انتهاك حرمة الميت–الأب– أثناء تأبينيّة الشيخ علالة، وكذا حرمة المقبرة من خلال ضربه للشيخ)، فالحدث الاستهلالي مكنّ القارئ من ولوج المحكي البعدي عبر مسارين هما: مسار حدثي أفقي متعلّق بحياة عبد الناصر السياسيّة والاجتماعيّة، ومسار حدثي عمودي متعلّق بحقيقة ضرب الطالياني للشيخ، والتي أنتجت فراغات نفسية في حياته بسبب حادثة الاغتصاب التي تعرّض لها صغيرا على يد الشيخ علالة، ويبدو أنّ هناك تعاضدا دلاليا بين الاستهلال الحدثي والحدث على مستوى القفلة السردية، ويتجلّى ذلك في النهاية المأساوية لعبد الناصر الذي دخل دوامة الجنس والمخدرات والخمر، ويمكن فهم طبيعة التحوّلات في حياة عبد الناصر على أنّها تحوّلات اجتماعيّة، ونفسيّة، وثقافيّة، وسياسيّة، من خلال ربطها بطبيعة الأحداث التي تعرّض لها، فعبد الناصر الذي كان الكل يشيد به منذ طفولته إلى غاية دخوله الجامعة واشتغاله بالمحاماة، تحوّل إلى مجرّد عربيد وزير نساء، هكذا تنتج الحبكة الفنيّة في الرواية باعتبارها حبكة فنيّة مقلوبة" **أظهرت شخصيّة بطلة مزيّفة ومأزومة لأنّها تبدي نجاحات وانتصارات جمّة ولكنّها في الأخير تؤول إلى الفشل**"[1]؛ وتضيع بذلك كل آماله وأحلامه في تحقيق التغيير المنشود في تونس، ويبدو ارتباط الحدث بالطرح الأيديولوجي قويّا لدرجة انعكاس أحداث الرواية على سقوط التيار اليساري في تونس، فأزمة الطالياني يفسّرها تصدّع الجهاز السياسي للحزب اليساري في تونس، وانهيار زينة وزواجها بالفرنسي، هو سقوط تونس في حضن الآخر الأوروبي، وهكذا ضاعت تونس الجديدة بين صراع المصالح الداخلية والوصاية الخارجية.

بولرواح، وهنا يقدّم ب)ولرواح) اعترافاته كردّ فعل تاريخي طبيعي عن حالة التأزّم التي وصلها الإقطاعيّون في الجزائر ونهايتهم الوشيكة، ويمكن ربط الحدث الرئيسي المكوّن للرواية بفكرة التغيير، كونها حدّدت معايير الانتقال من الإقطاعية الاحتكارية إلى الاشتراكية الاجتماعيّة.

[1] شريط نورة: تطوّر البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، ص51.

تعدّ رواية الطاليالي رواية تسجيليّة•، وهي بذلك تعيد تمثّل أحداث تاريخيّة داخل الرواية(أحداث مرجعيّة) بما يخدم موضوعها، فنجد إشارة لأحداث الخميس الأسود(1978)، وأحداث ثورة الخبز(1984)، وقد مارس السارد على المحكي بعض المفارقات الزمنيّة التي من شأنها تقوية الحدث الدرامي لحركية المسار السياسي في تونس، كما أنّها تعدّ مرحلة انتقالية لحقبتين زمنيتين في تاريخ تونس، حقبة الرئيس بورقيبة، وحقبة الرئيس زين العابدين بن علي، وعبر هاتين الحقبتين يعيد السارد تمثّل تونس سياسيّا، واجتماعيّا، واقتصاديا، وثقافيّا.

ارتبط الحدث في رواية لعبة النسيان(1987) لمحمد برادة بالشخصيّة الأم لالا الغالية، فلعبة النسيان من هذا المنظور هي لعبة الأم، والتي يدير أحداثها الشخصيّة البطلة الهادي، ، بخاصة بعد وفاة أمّه التي شكّلت لابنها ذكرى عظيمة، فلالا غالية تعدّ مرجعية الحدث الذي ستبني معمارية النص الروائي، وصداميّته، ويمكن اعتبارها(الأم لالا غالية) محدّدة لمركزية الحدث" **في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهمّ ما فيها الأمّ"**[1]، ومن خلالها تتوزّع الأحدث الثانوية عبر باقي الشخوص الحكائيّة الهادي، والطايع، ونجيّة، والسي الطيّب، وغيرهم، وقد تشكّل عبر التداعي الحدثي ما يمكن وسمه بالسرد الأسري، فنجد رابط الأمومة الملتبسة بالبين والضياع مع كلّ من الهادي والطايع ولالا غالية، ورابط الأخوّة بين نجيّة، والطايع والهادي، ورابط الجيرة بين أهل الدار الكبيرة والجيران، ويبدو أنّ التداعي الحدثي في رواية لعبة النسيان يستمدّ فاعليته من خطاب الذاكرة والنوستالجيا المفقودة، كما ارتبط الحدث الدرامي في الرواية بحركيّة الزمن وانسبيايته، فالأحداث تنساق طواعيّة وحركيّة النوستالجيا الحزينة، وتتحرّك وفق مبدأ ذهاب وإيّاب، فالحنين القبلي يقابله الصدام البعدي، ذلك أنّ وفاة لالا غالية، جعل الهادي يدخل في صراع مباشر مع زوجة أبيه فاختة، ومع زوج أخته سي إبراهيم ذي المرجعية الدينيّة، كما تتحرّك الرواية حدثيا عبر مسارين هما: مسار المهادنة بفعل ذاكرة الأمومة، وأسلوب المعارضة بفعل الصراع والصدام الأسري

أبرز الحدث في رواية لعبة النسيان مظاهر البوليفونيّة التي اعتمدت الحوار بشقيه الداخلي والخارجي لمعرفة الأيدولوجيّات الحاضرة في الرواية، فمنها الأصوات الزائفة التي" **تتميّز بتكيّفها مع الواقع ويتحكّم**

• الرواية التسجيليّة هي الرواية التي تعيد تمثّل أحداث تاريخيّة وقعت، وهي غير مرتبطة بالتيار الذي تنتمي إليه الرواية، كونها تأخذ عديد السياقات، فهي قد تكون مجرّدة من أي تمظهر تاريخي أو واقعي أو اجتماعي أو حتّى عجائبي.

[1] محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط3، 2003، ص05.

فيها الوضع والزمن، وتحلّل الأمور بسذاجة وسطحيّة"[1] ومنه الأصوات الواعية التي"**تستشرف غدا أفضل من خلال الرفض للواقع السائد والموضوع الكائن، عبر التمرّد واليأس والنضال النظري والعملي"**[2]، فاشتغال الحدث على إبراز الطابع البوليفوني للرواية، أسهم في إحداث ذلك التوازن الاجتماعي بين الكائن والممكن، الواقع والحلم، النوستالجيا والألم، الرغبة والموت...إلخ، فيغدو المحكي بوتقة تنصهر بداخلها كلّ الأصوات، تتصارع وتتشتّت لتشكّل الحبكة المفكّكة؛ كونها تشتغل بين قطبي الحاضر والماضي والداخل والخارج والأنا والآخر؛ وتعالج "**قضايا نفسية واجتماعية تتعلّق بشخوص الرواية"**[3]؛ لتشكّل في الأخير صوت الروائي؛ أو ما يعرف بالميثاق السيري.

يتّخذ الحدث في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني حركة دائرية؛ لأنّه ينطلق من الصخرة العظيمة ليعود إليها في النهاية، ويتكرّر الحدث من الأب إلى أسوف في علاقتهما بحيوان الودّان"**فتغدو قصة الأب مع الودّان دالاّ، فيما ستكون قصّة أسوف مع الودّان مدلولا"**[4]، وبين العلاقة الاعتباطيّة التي تجمع بين الدال والمدلول، يتحدّد شكل الحدث الروائي من خلال مسحة أسطورية ممزوجة بروح الفضاء الصحراوي، كون ما قام به الأب اتجاه حيوان الودّان خطيئة سيعيد أسوف تكرارها معه؛ لتنتقل هذه الخطيئة إلى قابيل الذي يقوم في الأخير بقتل أخيه أسوف على الصخرة العظيمة بلعنة من الفضاء الصحراوي بطلسمه وألغازه وعتميّته.

تتحرّك الأحداث في الرواية بين أربعة شخوص حكائيّة ستتداول على نفس الحبكة السردية، وهم" الأب، وأسوف، وقابيل، وحيوان الودّان، تدخل كلّها في علاقات مع الفضاء الصحراوي بكل ما يحوزه من أسرار التي تنبئ عن تقاطع فعل الإنسان وفعل الحيوان، ويتمدّد الحدث باعتباره ذي طبيعة دائرية؛ ليرسم لنا ملامح حيوان الودّان الأسطوري، وكأنّه في الرواية يكتلك القدرة على محاسبة البشر وعقابهم أو العفو عنهم، وهذا ما ترصده لنا أحداث الرواية؛ إذ يتكرّر ظهور هذا الحيوان مع جميع الشخوص الحكائية الرئيسيّة (الأب، وأسوف، وقابيل)، وهذا ما يمكن رصده من خلال تقنيّة الحبكة المكرّرة،

---

[1] عبد الرحمن إكيدر: تجلّيات البوليفونيّة في الرواية المغربية لعبة النسيان نموذجا، مجلّة اللغة والأدب، كليّة اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، جامعة الجزائر2، ع29، 2018، ص154

[2] المرجع نفسه، ص155

[3] شريط نورة: تطوّر البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، ص48.

[4] وجدان إكتساب: الأوجه المخطّطة لهيكل النص الروائي..دراسة ظاهرتية في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، الرابط الإلكتروني www.alaottaqaf.com، 30 juin 2015.

كانعكاس للتجربة الإنسانيّة والخطيئة اتجاه الفضاء الصحراوي ومكوّناته الطبيعيّة والحيوانيّة، بخاصة مع دخول الشركات الأراضي الليبيّة للتنقيب عن البترول.

المحاضرة الحادية عشر: اللغة والحوار

توطئة.

1- اللغة الروائية باعتبارها نظام اجتماعي معقّد.

2- اللغة والرواية المغاربية ونزعة التجريب.

3- اشتغال الحوار في الرواية المغاربية.

المحاضرة الحادية عشر: اللغة والحوار

توطئة.

لا يمكن الحديث عن الرواية المغاربية دون الحديث عن اللغة التي تؤطّرها وتنظّم بنياتها، ذلك أنّ اللغة" **أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفنّي، فالشخصيّة تستعمل اللغة**(...)، **مثلها مثل المكان أو الحيّز والزمان والحدث**"[1] ، ويأتي دور اللغة في الرواية ليبيّن حضور الروائي الأدبي والسياسي والسوسيوثقافي، فهي انعكاس لتمظهرات تشكّل حضورها الواعي داخل مجموعات اجتماعية مخصوصة، فالرواية هي الجامع لكل التشكيلات الاجتماعية التي تنتظم داخلها في شكل خطابات، وقد يتجلّى ذلك في شكل صداميّة حواريّة، أو نزعة فردانيّة تعيد تشكيل الذات من الداخل في علاقتها بالأنا والآخر، زمن خلال المسار اللغوي الذي تنتجه االرواية، أمكننا —مع كثير من الطموح المعرفي– طرح بعض التساؤلات التي نراها تصبّ في جوهر علاقة اللغة بالرواية مثل: كيف تتشكّل اللغة داخل الرواية، وكيف تنزاح عن مسارها الفيزيقي لتنتج لنا خطابات واصفة ومتعالية؟، هل اللغة خصيصة جمعية سوسيوثقافيّة يعيد الروائي تمثّلها على مستوى المحكي، أم أنّها خصيصة فردية تنبع من ذات الروائي باعتبارها إحدى طرق التعبير الإنساني؟، كيف تتحوّل الرؤى الكونيّة إلى تمثّلات لغويّة تعيد الرواية تشكيلها وتنظيمها فنيّا وتيميّا وخطابيّا؟.

1– اللغة الروائيّة باعتبارها نظام اجتماعي معقّد.

لا ريب في كون اللغة نظام اجتماعي على درجة كبير ة من التعقيد، فهي تنتج من خلال مجموعة من الصدامات الأيديولوجيّة، وأنا هنا لا أتكلّم عن اللغة من منظور تواصلي(يومي)؛ بل باعتبارها خاصيّة خطابية"**ذات منبع اجتماعي أو فردي أو أدبي ثقافي**"[2] ، تعيد تمثّل المشهد الحياتي عن طريق إعادة بلورة خطاباته في شكل مواجهات أيديولوجيّة، وحضارية، ففي بعض روايات الطاهر وطّار، نجد أنّ اللغة وظّفت لخدمة الطرح الأيديولوجي، وليس لخدمة ذاتها ولذاتها من منظور قيمي جمالي، فهي تبدو

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص125.

[2] عبد الحميد عقار : الرواية المغاربية تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص58.

في عموها سهلة، وواضحة، بعيدة عن التكلّف والتعقيد• ، وعندما سئل الطاهر وطّار لماذا تكتب بلغة بسيطة وواضحة، أجاب بأنّه يكتبها لكي يفهمها الشعب، فرواية الزلزال تمثّلت اللغة في شكل صداميّة خفيّة بين الطرح الاشتراكي وموقفه من مسألة الإقطاعية في الجزائر، حتّى وإن كان عبد المجيد بولرواح مثقفا وعلى درجة كبيرة من المعرفة، إلاّ أنّ الطاهر وطّار قدّمه من منظوره حتى يفهمه القارئ، لأنّ الرواية رطزت على ملامح الصراح والصدام الخفي بين الاشتراكيّة والإقطاعيّة، ولم تركّز على الإسقاطات الجمالية للشخصية الحكائية، والطاهر وطّار يقترب في ذاك كثيرا من الروائي المصري نجيب محفوظ في خلق شخوصه الحكائيّة، ومنحها بعدها الأيديولوجي أكثر من منحها البعد الوجودي والجمالي، وإذا انتقلنا إلى الرواية المغربية نجد أنّ محمد زفزاف في جلّ رواياته اعتمد لغة بسيطة هدفها تشريح الواقع الاجتماعي في المغرب، وفضح طرق إنتاج الاستبداد والهيمنة والتملّك، ففي روايته محاولة عيش، يتسلّل الروائي عميقا داخل مجتمع البراريك ليكتب عن آمالهم وآلامهم، بلغة مجتمع البراريك البعيدة عن التكلّف والتعقيد، فهي لغة منزوعة من السياق الاجتماعي العام، أين تشكّل المعرفة خاصيّة اجتماعيّة، وخطابية، وحضارية، ولأنّ هذه الخصائص انعدمت داخل مجتمع البراريك، فإنّ الروائي حاول تعويضها بلغة تقريريّة مباشرة تصل القلوب قبل الآذان، وغير بعيد عن ذلك نجح الروائي التونسي محمد العروسي المطوي في روايته التوت المرّ حافظ على النسق العام للغة الموظّفة؛ إذ استعان بلغة العشيرة والقبيلة لرسم مشاهد عامة للمجتمع التونسي خلال فترة الاستعمار الفرنسي، لغة تقريرية هدفها تصوير سلوكات أهل قريّة الغنّوش"**من خلال استدعاء لغة السرد المحليّة**"[1]، البسيطة والمشكّلة من عاداتهم وتقاليدهم، وأكلاتهم الشعبيّة وأغانيهم، وأمثالهم الشعبية...إلخ.

يتجلّى من خلال النماذج الروائية المغاربية الثلاثة أنّ الروائيّين المغاربية –بعد الاستقلال وحتّى نهايات الثمانينيّات– كانوا يكتبون للجماهير المشبّعة بالوعي الأيديولوجي، بعيدا عن التكّلف والصنعة

•هذا هو حال الرواية الجزائرية خلال السبعينّات والثمانيّنيات، فإذا استثنينا بعض النماذج التي اهتمّت بالشكل الروائي، نجد أنّ جلّ الروائيين انصرفوا إلى الاهتمام بالمادة الحكائية كرشيد بوجدرة، وواسيني الأعرج، ولما كان المضمون يوجب على الروائي التركيز على الطرح الأيديولوجي، فإنّ التوظيف اللغوي جاء نتيجة انعكاس هذه المجموعات الأيديولوجية روائيا، ونذكر على سبيل المثال: الطاهر وطّار، وعبد الحميد بن هدوقة، وإبراهيم سعدي، والجيلالي خلاّص، وغيرهم ممن شكّلوا الرعيل الأوّل للكتابة الروائية في الجزائر.

[1] حاتم عبد الهادي السيّد: التوت المرّ رواية الذاكرة الوطنيّة وعودة الوعي التونسي الرابط–https//middle-east-online.com، الخميس2019/09/12.

والشاعرية، وبعيدا عن الطرح الفنّي والجمالي للغة، فشعرية اللغة عندهم تكمن قي قوّة انعكاسها وحضورها اجتماعيّا، وليس في قوّتها التفاعلية المحايثة.

2- اللغة والرواية المغاربية ونزعة التجريب.

ثمّة علاقة وظيفيّة بين اللغة والرواية المغاربية، ما بعد التسعينيّات، فقد ارتبطت بنزعة الحداثة والتجريب السردي، كون اللغة أصبحت متحرّرة من قيد الطروحات الأيديولوجيّة التي تقيّد طموح الروائي في بلوغ درجة من الاشتغال اللغوي الواصف والمتعالي، فانفتاح الرواية المغاربية على الحداثة والنزوع التجريبي مكّن الروائيين من استحداث آليات جديدة للكتبة اللغوية تكون مرتبطة بذلك التفاعل بين المكوّنات الفنيّة للرواية والمكوّنات اللغويّة، فقد استطاع الروائي واسيني الأعرج في روايته فاجعة الليلة السابعة لعد الألف إعادة الاعتبار لفعل التعدّد اللغوي انطلاقا من مسرحة الرواية بعديد النماذج اللغوية الدالّة على التعاضد التاريخي بين الرواية والحدث، فنجده وظّف النص القرآني، والمادة التاريخيّة بجميع تصوّراتها الصوفية والعجائبيّة والأسطورية، والأغنية الشعبية، ليكسر القاعدة التقليدية التي تقول بأنّ الكتابة الروائية هي إعادة تمثّل الواقع كما هو(نقلا وإخبارا)، و "**يشي بتعدّد مراجع الكتابة لديه وبطرائق تطويعها لخدمة الفن الروائي**"[1]، وفي روايةكريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس عمد الروائي إلى نزع اللغة من سياقها التاريخي المثقل لامواجهة والصدام،وقام بمزجها مع عديد الوسائط اللغوية -التي تعدّ أيقونات تيميّة ثابثة وقارة دالّة على خطاب الانتماء، والهويّة -؛ لينتج لغة واصفة ومتعالية هي مزيج بين التاريخيّة، والواقعيّة، والفنيّة، وقد ارتبطت اللغة في الرواية بخطاب الهويّة عبر قاعدتي الخرق والخلق؛ لأنّهما خاصيّتان ملازمتان لحياة الفّنانة مي ويوبا، وتقتضي هذه الخاصيّة وسائل فضح واختراق للمنظومة اللغويّة التي سيّجت بطريقة أعادت الاعتبار لخصوصيّة السياق السوسيوتاريخي، عن طريق ربط الهويّة بالمرجعيّات

[1] جوادي هنية: التعدّد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع06، جانفي2010. ص137.

اللغوية ذات الأبعاد التاريخيّة، والإيديولوجيّة، والدينيّة، فالقناعة التي تشكّلت في ذهنيّة مي عبر مسارات الرواية، تفضحها بعض الوسائط اللغوية كالفنّ، والأرض، والأسرة التي وجدت فيها مكامن هويّتها، فاللغة في الرواية تشكّلت انطلاقا من تعاضد الملفوظات الدالّة على حالة الالتزام الحضاري، والإنساني، والأخلاقي، والتاريخي. وقد نتج عن هذا التمازج والانصهار، لغة جديدة شكّلت تجربة رائدة في أعمال واسيني الأعرج المتأخّرة، لغة تعيد الاعتبار لقيمة الوجود الإنساني، بعيدة عن الازدواجية الأيديولوجية، هي لغة الإنسانية التي تتقاسمها جميع شعوب العالم.

يمكن اعتبار الروائي التونسي محمود المسعدي الاستثناء في تاريخ الرواية التونسية؛ لأنّه إلى جانب اعتباره رائدها (موقف نفر من النقاد والباحثين)، فقد مارس في روايته الأولى —والأولى في تونس– حق التجريب اللغوي، والحق أقول أنّ العودة إلى التراث بكل زخمه اللغوي والمعرفي لم يكن تجريبا؛ لأنّه أصيل في ذاتنا العربية والإسلاميّة، ولكنّه تجريب بفعل الحضور القصصي الأوروبي في إبداعاتنا القصصيّة في تلك الفترة، ومهما يكن من أمر، فإنّ المسعدي في روايته حدّث أبو هريرة قال... وظّف لغة تحاكي لغة القرآن الكريم، فقد كان له نصيب وافر من الحضور الفنيّ والتيمي، كما حاكى القدامى في أخبارهم وأشعارهم، لغة تعيد استحضار التراث بكل تجلّياته الشخوصيّة (أبو هريرة، وريحانة)، والمكانيّة(مكة والصحراء والجبل)، والزمنيّة (الصبح والظهر والمغرب)، بالإضافة إلى التوظيف الصوفي (فكرة الاختفاء والحلول)، وهكذا حاول المسعدي وأصرّ على توظيف لغة القرآن والمتصوّفة وآثار القدامى؛ إذ بذلك **"رفض أن ينقطع عن أصوله الثقافيّة** (...)، **–وكان الوحيد – ألا يتقدّم في العصر إلا مستمرّا مع ذاتيته الحضارية"**[1] ، متجاوزا النظرة الأوروبيّة في لغتها، وحضورها الفني، ووجودها، وعبثيتها.

[1] محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال...،دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 1984، مقدّمة الناقد التونسي توفيق بكار، ص39.

أصبحت الرواية التونسية المعاصرة أكثر ميلا إلى تمثّل التيّار الحداثي ومعانقة التجريب، وقد كان للغة نصيب من هذا التعانق والتعالق، كونها آلية مفتوحة على عديد الخيارات الفنيّة، فلم تعد اللغة قالبا جاهزا لتمثّل الطرح الأيديولوجي، بل أصبحت هي موضوع معاينة، ذلك أنّ تلاشي الإيديولوجيا وتقلّصها جعل اللغة تبحث عن مرتكزات جديدة تعيد —من خلالها- تشكيل هويّة النص الروائي، ففي رواية الطاليابي تنزع اللغة نحو ممارسة فعل الاختصاص، ذلك أنّها (الرواية) كتبت بلغة تحمل مضامين سياسية واجتماعيّة صرفة، حتّى أنّنا نجد ذكرا لكبار الكتاب والفلاسفة الأوروبيين نحو روزا لوكسمبورغ، وألتوسير وغرامشي، ومصطلحات نحو الهابيتوس، وهذا ما يجعلنا نؤكد موقف الباحث مولود بن زادي الذي رأى بأنّ الرواية "**قطعا موجّهة إلى الفئة الأكاديميّة المثقفة وليس لعامة الناس**"[1]، كما أنّ الخطاطة اللغوية ركّزت على المطارحات السياسيّة المشبّعة إيدولوجيّا، فمعظم الأحداث وقعت في الجامعة التي تميل نحو التعالي اللغوي، وكذا فجلّ الخطابات صادرة عن النخبة أمثال عبد الناصر، وزينة، ونجلاء...إلخ، بالإضافة إلى الصراع الخفي بين الحزب اليساري والتيار الديني في تونس، وبذلك تكون الرواية قد أفرغت من محتواها اللغوي العام الذي يتّصف في عمومه بالبساطة والسهولة كونه يغالج قضايا مرتبطة بالطرح الاجتماعي، وأشبعت بلغة سياسية تقال في المظاهرات، والمداخلات، والجامعات، لغة لا يعرف خباياها إلاّ من مارسوا السياسة وأتقنوا دواليبها، كما امتازت اللغة في رواية الطاليابي بكونها لغة دسمة، ومكثّفة استعملها السارد بالموازاة مع استحضاره لأحداث سياسيّة وتاريخيّة هامة من تاريخ تونس المعاصر، فاللغة —من هذا المنظور-طوّعت لخدمة الجانب المضاميني، لغة تتّصف بالواقعيّة السياسيّة.

3- توظيف الحوار .

[1] رواية الطاليابي قراءة نقدية بقلم الكاتب والمترجم مولود بن زادي البوكر تردّ الاعتبار لأسلوب السرد الكلاسيكي، الرابط الإلكتروني: http//mouloudbenzadi.wordpress com. ،بتاريخ13جوان2015.

يمثّل الحوار في الرواية العربية عموما والرواية المغاربية خصوصا وجود مجموعة من العناصر الفنيّة التي تشتغل على ضبطه وتنظيمه كالشخصيّة الحكائية، واللغة، وفعل الحكي، والمسافة السردية، وصيغ الخطاب، ومن ثمّة سنحاول مقاربة هذا العنصر الفّي من خلال طرحين- أجدهما يشتغلان بطريقة مختلفة- فالطرح الأوّل يعيد تمثّل عنصر الحوار في بعده الدرامي، وأمّا الطرح الثاني فبمكن اعتباره خاصيّة سردية خطابية صرفة.

3-1- الحوار باعتباره خاصيّة دراميّة.

يمكن عدّ الحوار خاصيّة جوهرية في الرواية المغاربية؛ إذ يتنزّل عديد الوظائف منها الوظيفة التواصليّة ،والوظيفة الإبلاغية، والظيفة التأثيرية، وغيرها...، ويقوم الحوار على دعامتين اثنتين هما الحوار الذاتي أو أحادي الطرف أو المونولوج(الداخلي)، والحوار الخارجي أو الديالوج(الثنائي أو أكثر).

أ- **الحوار الداخلي**: ونجد هذا النوع من الحوار في الروايات التي تندرج ضمن تيار الوعي كما في روايات رشيد بوجدرة، أو الروايات النفسية، أو رواية الأزمة- إن صح القول-وفيها يعمد السارد إلى جعل الشخصيّة الحكائية تواجه ذاتها –وهي على الأغلب ضعيفة ومهزومة ومثقلة بالأوجاع- كما في رواية الزلزال أين خصّص السارد جزءا مهمّا من السرد لعبد المجيد بولرواح من أجل مواجهة ذاته في تعالقها مع حاضرها وماضيها" **لا حول ولا قوّة إلا بالله.أحقا هذا هو مطعم بالباي، الذي عرف الآغوات والباشوات والمشايخ، وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والمشايخ، ..**"[1]، ويمثّل الحوار الذاتي جزءا من اللعبة السردية التي يمارسها السارد في حق عبد المجيد بولرواح، فهو يجتذبه نحو القارئ ليتعرّف عليه من الداخل، كون شخصيّة بولرواح شخصيّة مراوغة، تبطن أكثر مما تقول، وقد حقّق الحوار الذاتي تقديم رؤية عن تصوّر بولرواح لقسنطينة الاستقلال، ومحاولة ربطها بقسنطينة الاستعمار، ليفضح حنينه لأيّام فرنسا، وحزنه الدفين لما آلت إليه الأمور بعد الاستقلال.

ب- **الحوار الخارجي**: استولى الحوار الخارجي في رواية ليلة السنوات العشر(1982) لكاتبها محمد الصالح الجابري على جزء كبير من المحكي، كونه يتحرّك عبر شخوص حكائيّة ثابتة هي: مروان ونجيب ولمياء، يلتقون من جديد بعد مرور أعوام من أيام الدراسة، داخل وطن تمزّقه الأحداث السياسيّة،

[1] الطاهر وطّار: الزلزال، ص16

بعدما مزقّه الاستعمار، ومجتمع يتخبّط وسط الانحطاط الأخلاقي، والثقافي، والاجتماعي. تطرح الرواية مشكلّة الذات في قدرتها على تغيير وضعها، فبعد خمسة عشر سنة لم يتغيّر شيء.

المحاضرة الثانية عشر: الصراع

توطئة

1- الصراع الإيديولوجي في الرواية المغاربية، والازدواجية الطبقية .

2- صراع الأنا والآخر في الرواية المغاربية .

3- صراع المثقف والسلطة في الرواية المغاربية.

4- صراع الريف والمدينة في الرواية المغاربية.

المحاضرة الثانية عشر: الصراع

توطئة.

تنمو الرواية وتتطوّر في ظل الصراع الذي يغذّي بنياتها، فالرواية كما ذهب عبّر عنها جورج لوكاتش ملحمة برجوازية، ذلك أنّها تميل إلى خلق صدامات بين المجموعات الاجتماعيّة؛ لدواع إيديدولوجية، وإقتصادية، وسوسيوثقافيّة، وقد تميّزت الرواية المغاربية، على غرار الرواية الأوروبيّة والمشرقية بذلك التمايز الحاصل بين البنى الاجتماعيّة-كونها مناطق حديثة الاستقلال- ويحصل هذا التمايز انطلاقا من عديد الوسطاء الذين يشكّلون بؤرة الصراع، كالمؤسسة الرسميّة، والنخبة، وكذا مختلف شرائح المجتمع، دون أن ننسى الصراع الدائر على مستوى الفضاءات، ونقصد بها صراع الأمكنة الذي يتأسّس على تخومه وعي المجموعات الاجتماعيّة، ونجد ذلك في روايات ما بعد الاستقلال التي فجرّت ثنائية الريف والمدينة، فإذا كان ذلك كذلك، كيف استطاعت الرواية المغاربية -باعتبارها منجزا ينزع إلى ممارسة مساءلة البنى الاجتماعيّة، ويروم الكشف والفضح والإدانة- أن تصوّر مظاهر الصراع المؤسساتي والاجتماعي، و...إلخ، وكيف تجلّى ذلك فنيّا وخطابيّا؟

1- الصراع الإيديولوجي في الرواية المغاربية، والازدواجية الطبقية .

صوّرت الرواية المغاربية-منذ نشأتها- لازمة تيميّة تمثّلت في تصوير مظاهر الصراع الطبقي، فقد كان للتصوّر الكولونيالي (الاستعماري) نصيب في خلق ازدواجية طبقية تقوم على تقسيم المجتمع المغاربي إلى قسمين: مجتمع فوقي تحكمه الطبقة البرجوازية الصاعدة، ومجتمع تحتي، يمكن وسمه بالبروليتاري، وقد غذّى الطرح الكولونيالي هذا التصوّر؛ بما يخدم مصالحه بعد الاستقلال؛ حيث استولى الكثيرون على الأراضي الزراعية، وممتلكات الأقدام السوداء باسم الشرعية الثورية، وبذلك بدأ نفوذ هؤلاء يتزايد يوما بعد يوم، في ظل تراجع المدّ الجماهيري الذي وجد نفسه محصورا بين مطرقة الحالة الاجتماعية ما بعد الاستقلال، وسندان النفوذ المطلق لمجموعة اجتماعية تتكلّم باسم الشرعية الثورية، وهكذا بدأ الصراع الطبقي بين مجموعتين متباينتين إيديولوجيّا واقتصاديا وثقافيّا، وقد صوّرت رواية ريح الجنوب هذا الصراع عبر خلق طبقتين متمايزتين طبقة ابن القاضي الذي استغلّ الثورة للاستيلاء على

الأراضي والممتلكات، فهو" **أناني، منافق، انتهازي، سخّر بنته (زليخة)، إبان الثورة المسلّحة لحمايته، وهو يسخّب بنته الثانية(نفيسة) لحماية أرضه من التأميم في مشروع الثورة الزراعية**"[1].

قدّمت لنا رواية ريح الجنوب موقف الروائي من الحركية الأيديولوجيّة ما بعد الاستقلال، فقد تميّزت بحصول صراع طبقي قائم على مبدئي الإنتاج والتبادل- كما ذهب إلى ذلك لوسيان غولدمان في كتابه من أجل سوسيولوجيا الرواية- فالرواية تطرح قضايا اجتماعية تعيد تمثّل التصوّر الإقطاعي في أبشع صوره، فهي تصوّر حالة الانحطاط الإنساني والأخلاقي عند ابن القاضي الذي استغلّ ابنتيه للوصول إلى مبتغاه (المصالح الماديّة)، ويزداد هذا التصوّر من خلال رسم مشهد حواري يجمع ابن القاضي بفلاح، فكان ردّ الفلاح موقفا إيديولوجيا مناهضا لكل تصوّر إقطاعي "**أنت والاشتراكية أعداء نعرف هذا، لأنّك تخاف على أرضك، أمّا نحن الذين لا نملك شيئا فلا نخاف الاشتراكية ولا غيرها**[2]"، ويمكن القول إنّ الصراع الطبقي الذي صوّرته الرواية الجزائرية على غرار غدا يوم جديد، والزلزال، واللاز، وعرس بغل، مرتبط بمفاهيم اشتراكيّة كالأرض، والوعي الطيقي، والوعي البروليتاري، والملكية الجماعيّة، فقد سعت الجزائر إلى تبني مشروع الثورة الزراعية (الأرض لمن يخدمها)؛ اتنسف طموح الإقطاعيين الجدد(ابن القاضي وبولرواح وغيرهم)، وفي رواية الدقلة في عراجينها للبشير خريف يطرح قضيّة الصراع الطبقي من خلال تيمة الأرض –وهو حال جلّ الروايات المغاربية التي كتبت بعد الاستقلال- إذ يحاول عبد الحفيظ الاستيلاء على عدد كبير منها، فقد كان بمكره ينتظر شح الأرض من الأمطار والزرع؛ ليستغلّ يأس الفلاحين ويشتريها منهم بأثمان بخسة، وقد تعامل الروائي مع ذلك دون أن يغفل الخصوصيّة الاجتماعية للمحكي، ذلك أنّه قدّم عن طريق السرد الأسري، وفي جانب آخر لم تتوان الرواية في طرح قضايا ذات الصلة بالوعي البروليتاري، وقد برز ذلك في قيام العديد من عمال مصنع الفوسفاط بإضراب لمدة أسبوع سبقه توزيع المناشير المحرّضة على الإضراب، بقيادة المكي والدبنجق، فإذا كانت النهاية مأساوية شهدت تعرّض العمال لمضايقات من طرف المؤسسة العسكرية ناهيك عن حالات الاعتقال والسجن وحتّى التصفية، فإنّ الرواية استطاعت أن بجرأة واعية أن تخرج الوعي الطبقي إلى العلن، وأن تفضح الممارسات البوليسية في حق الطبقة العاملة في تونس، وهكذا

[1] عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا ..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009، ص206.

[2] عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب، ص220.

يمكن اعتبارها رواية أطروحة حاولت التأسيس لوعي نضالي جديد يكرّس مبدأ المساواة والعدالة الاجتماعيّة.

يتكرّر فعل الإدانة والتصريح بالصراع الطبقي في رواية المعلم علي للكاتب المغربي عبد الكريم غلاب، ما يجعلنا نؤكّد على وجود تماثل مغاربي من حيث الطرح الإيديولوجي والاجتماعي للصراع الطبقي، فالرواية تنطلق من مؤشّرات اجتماعية دالّة على الفقر والحاجة والعوز؛ لتدخلنا شيئا فشيئا فضاء الطبقية المقيتة، فبطل الرواية علي يتعرّض لعديد الهزّات الاجتماعية التي جعلته يكتشف حقيقة التمييز الطبقي، بخاصة بعد اشتغاله بمصنع الغزل الأجنبية؛ إذ أدرك كيف يقسّم العمال طبقيا إلى قسمين: قسم يمثل طبقة العمال الفرنسيين(أصحاب الامتياز)، وطبقة العمال العرب،(أصحاب الأعمال الشاقة)؛ هكذا وفي لحظة تاريخية فارقة تمثّل المسؤولية التاريخية يضع علي على عاتقه مواجهة الوجه الآخر للاستعمار من خلال وعيه بالنضال النقابي(العمالي)، والسياسي" **قضيّة الاستقلال أو قضية تحرّر العمال، والفلاحين والصناع والطلبة والتجّار في حاجة إلى صراع، (...) والصراع معناه التضحيّة"**[1]، فالرواية تضع الشخوص الحكائية في مواجهة قدرها، وقد أحسن الروائي في توظيف البعد الدرامي الذي تميّز بحركية صاعدة تبدأ باكتشاف علي لذاته ثم محاولة اكتشاف الجماعة التي يقع على عاتقها بناء الوطن والمؤسسات والذود عنهما.

2- صراع الأنا والآخر في الرواية المغاربية .

أدّت محاولات بناء الوطن من الداخل إلى الوقوع في مزالق الصراع الخارجي، ذلك أنّ التصوّر البراغماتي الاحتكاري الغربي فرض ما يشبه الوصاية على صناع القرار في داخل من أجل مواجهة المدّ الجماهيري الصاعد الذي يهدف إلى البناء والتشييد، وما يقال على التصوّر المادي، يقال أيضا على التصوّر الروحي والمعنوي والحضاري لفكرة البناء والتشييد، من هذا المنظور حاولت رواية الأمير لواسيني الأعرج تمثّل صراع الأنا والآخر، من خلال تصوير سردي لتمثّلات الأنا (الأمير عبد القادر)، والآخر(الفرنسي)، فهي رواية تعيد تمثّل صفحة من صفحات المقاومة الجزائرية في ضوء الحاضر والراهن، فإن كان المحكي قد تعامل مع المادة التاريخيّة بشيء من الموضوعية التي تفرضها مثل هذه الكتابات، فإنّ الروائي —وفي جانب آخر- نجده تعمّق الروائي كثيرا في الجوانب المضمرة من حياة الأمير عبد القادر؛ ليصوّر لنا الجانب الإنساني والحضاري في حياته، بخاصة مع القس مونسنيور ديبوش، أين صوّرت الرواية

[1] عبد الكريم غلاب: المعلم علي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 1984، ص337

مشهدا لصداقة الرجلين في خضمّ الصراع العسكري بين البلدين، مشهد يعيد بلورة مقولتي الحوار الحضاري والتعايش السلمي بين الشرق والغرب، وقد قاربت الباحثة ماجدة حمود هذه الرواية وتوصّلت إلى أنّ بناء تصوّرات تاريخية ومقاربتها وفق الحاضر والراهن، لا يلغي أبدا فكرة مساءلة الآخر تاريخيّا، الشيء "**باحتفال واسيني الأعرج بالآخر الفرنسي على حساب الذات**"[1]، فموقف الروائين المغاربة من الآخر أخذ أكثر من مظهر، فهناك من يرى بضرورة بناء رؤية توافقيّة تجمع الأنا والآخر ضمن بوتقة واحدة، ونسيان الماضي الذي يولّد خطاب الكراهية، وينبذ خطاب التسامح، وهناك من قدّم رؤية فنيّة أظهر فيها كيف يتواطأ الآخر في بناء وعي مشتّت ومفكّك، ومجموعة اجتماعيّة غير قادرة على التغيير والبناء، وفي هذا السياق تطرح بعض روايات الروائي المغربي محمد برادة قضيّة الهويّة وتناقضاتها ضمن جدلية النا والآخر، ففي روايته بعيدا من الضوضاء، قريبا من السكات (2014)، يثير الروائي موضوع الهويّة الملتبسة، ذلك أنّها هويّة غلّفت بمعايير الآخر الفرنسي، وقد اختار ثلاث شخصيّات حكائية هي: توفيق الصادقي المخضرم الذي عايش حقبتين مختلفتين في الظاهر، ومتماثلتين في الباطن، ويتجلّى حضوره في كونه شخصيّة محافظة وقعت في شراك الآخر الفرنسي، فهو يمثّل "**نموذج لـ"الهنا" و"الهناك"**"[2]، وفالح الحمزاوي المحامي المنبهر بالحضارة الفرنسية(صوفيا)، والذي خيّب الحزب الاشتراكي كل آماله في بناء هويّة أصيلة، نجده يرتمي في أحضان الفرنكفونية، مردّدا لفظة الخديعة التي تحولّت مع مرور الوقت إلى ملفوظ دال على السقوط في فخ الآخر" **أعرف، طبعا، أنّ هناك قيما تضبط العلائق، وأنّ زادا غير يسير منها قد اختزنته أثناء ما كنت أعيش مع والدي في فاس القديمة**، (...)، **إلاّ أنّني أدركت، مع العمر والتقلّب في فضاءات متباينة أنّ هناك قيّما أخرى مغايرة تفرض نفسها وتصبح سالكة أكثر من غيرها**"[3]، وكذا الطبيبة نبيهة سمعان تتحدّث في صالونها عن تحرير المرأة من قيود المجتمع ذكوري، فقد أعلنت تمرّدها على كل ما هو أصيل من أجل إثبات الصوت النسوي أو بالأحرى الأنثوي"**كنت في السبعينيّات القرن الماضي ممتلئة تقة وتحديّا، وكل الآمال تبدو دانية القطاف. التمرّد وتغيير الحياة الخاملة الموروثة ، وتكسير طوق**

[1] ماجدة حمود : إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2013، ص250.

[2] محمد برادة: بعيدا من الضوضاء، قريبا من السكات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص90.

[3] المصدر نفسه، ص170

الدونية المحيطة بالنساء"[1]، فهي لا تتردّد في فض غشاء بكارتها من أجل إعلان التمرّد على العادات والتقاليد، وهكذا تعيّن على السارد أن يقدّم شخوصه بطريقة تبيّن تدريجيّا انتكاسات الحاضر على تخوم الماضي، وكيف أثّرت ثقافة الآخر وحضارته في تغيير مستوى الوعي لدى الأنا.

استطاع الروائي بفضل حدسه بخطورة موضوع الهويّة أن ينتقي شخوصه الحكائية بعناية فائقة، تجمع بين الجنسين، وتزاوج بين مرحلتين من تاريخ المغرب الحديث والمعاصر؛ ليطرح سؤال الهويّة على لسان النخبة التي فشلت حسبه في الحفاظ على خصائصها، وحاولت قدر الإمكان التودّد للآخر في لغته، وثقافته، وحضارته.

3- صراع المثقف والسلطة في الرواية المغاربية.

يعدّ موضوع المثقف في الرواية المغاربية، من أهمّ الطروحات تعقيدا؛ كونه يتعالق بطريقة مباشرة وغير مباشرة بالسلطة وصناع القرار، وقد نشأت عن هذه العلاقة صدامية محتملة بين وعيين: وعي فعلي وزائف تمثّله السلطة، ووعي ممكن تمثّله النخبة المثقفة، وقد نتج عن هذه الصدامية نخبة مهمّشة غير قادرة على التغيير ومنزوعة حرية التعبير، وأمكننا تقسيم مظاهر الصراع الأبدي والأزلي بين المثقف والسلطة، إلى صراع الرعيل الأوّل (نخبة ما بعد الاستقلال) التي آمنت بالبناء والتشييد، ولكنها اصطدمت بالشرعية التاريخية، والثورية، والملكية(المخزن)، وحالت دون تحقيق آمالها وآمال جماهيرها، نحو محمود المسعدي، والطاهر وطّار (اللاز)، وعبد الكريم غلاب(سبعة أبواب)، وصراع الرعيل الثاني (نخبة الجامعة) التي آمنت بقدرتها على التغيير، ولكنها اصطدمت بمؤسسات تؤمن بالولاء أكثر من إيمانها بالتغيير، واسيني الأعرج، وإبراهيم الدرغوثي، ومحمد برادة، وإبراهيم الكوني، وصراع الرعيل الثالث(النخبة المهمّشة) التي وجدت نفسها على الهامش، ومنزوعة الكلمة، أمثال بشير مفتي، والسعيد بوطاجين، فإذا عدنا إلى الرواية الجزائرية نجد أنّ الروائيين عالجوا موضوع التغيير الإشتراكي بحذر شديد، كونه ملفوظ طوباوي يشتغل على مستوى الخطابات والشعارات دون أن يمتلك القدرة على التجسيد، وقد أنتج لنا هذا الجيل نماذج غير قادرة على المواجهة، مشبّعة بضبابية اتجاه عديد المرجعيات، ففي رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي، تتجلّى لنا ملامح الصراع الخفي والضمني بين المثقف والسلطة، ضمن ثنائية المهمّش والمركز، محكي قائم على نوستالجيا مسيّجة بسوداوية مقيتة، بطلها مالك الذي وجد نفسه يهيش عالما وسط متاهات مغلّفة باليأس، والحيرة، والاستلاب.

[1] المصدر السابق، ص180.

في رواية الطالياني لشكري المبخوت يطرح الروائي قضايا مرتبطة بسؤال المثقف ودوره في الحياة السياسية، وقد قدّم لنا الروائي عبد الناصر باعتباره أنموذجا للحزب اليساري في تونس ضمن حركيّة بدأت بإيمانه بمبادئ الحزب في الجامعة، وانتهت بإدمانه الخمر والنساء، فالمحكي يعبّر عن ذلك التماثل الوظيفي بين حركية عبد الناصر، والحزب اليساري، هذا الأخير الذي كان مآله التصدّع الداخلي بعد دخول كوادرها في حالة صدام دائم ومتكرّر، فالروية —من هذا المنظور– تقدّم لنا الرواية نبؤات عن سقوط الحزب اليساري، في مقابل صعود المد الديني.

4– صراع الريف والمدينة في الرواية المغاربية .

بدأ الاشتغال الروائي حول جدليّة الريف والمدينة بعد الاستقلال، عندما بدأ مشروع البناء والتشييد بالمفهوم الوطني القومي، ومع آخر الراحلين من المدن المغاربية (أصحاب الأقدام السوداء)، ورهان الدولة على مستقبل الصناعة والخدمات، وعودة النازحين أيام الثورة إلى بيوتهم، تحوّل الحديث تدريجيّا من الذاكرة الريفيّة إلى الحاضر المديني، وهكذا بدأت بوادر الصراع بين الفضاء الريفي بما يحمله من قيم أصيلة موزّعة عبر الذاكرة التاريخيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، وقد ذهب الروائي الطاهر وطّار إلى اعتبار الريف مركز الاشتغال الروائي حين قال **"لقد عبّر الأدب الجزائري قصة ورواية عن الحرب التحريرية أحسن تعبير في عالم واحد هو عالم الريف، حتّى لكأنّ الريف وحده هو الذي خاض الثورة"**[1]، وقد أحدث مع الفضاء المديني –بما يحمله من نظرة حداثية للحياة، وتوجّه نحو التجديد في منظومة القيم الموروثة– تقاطبية مكانيّة انبثقت من رحم الحركة والسكون، فقد حاول الريف أن يحافظ على سكونه وثباته الاجتماعي(قيم ثابتة وأصيلة)، رغم محاولات السلطة تحويله إلى قطب عمراني ضمن ما يعرف بالقرية الاشتراكيّة، بينما أدركت الدولة بمؤسّساتها أنّ المستقبل للتحوّل المديني فهذا الثابت والمتحوّل يمكن ردّه بالنسبة للفضاء الريفي إلى المعيار الاجتماعي(المحافظ)، والمعيار الاقتصادي(الفلاحة)، والمعيار الثقافي (تعليم متدني ومغيّب)، في حين كانت المدينة في بدايات عطائها السياسي والاجتماعي(التحرّر)، والاقتصادي(الصناعة والتجارة)، والثقافي (تعليم ذو جودة، مع وجود الجامعات)، وكان من مفرزات هذه التقاطبية حدوث شرخ وصراع ظاهر وخفي بينهما، فتحوّل الريف إلى مرجعيّة للتدهور الاجتماعي والتخلّف الاقتصادي، بينما أصبحت المدينة مرجعا للتطوّر والاستمرارية، ومكانا خصبا لتحرّك رؤوس الأموال والأثرياء، ومن خلال تقاطبية الريف والمدينة وصراع الماضي والحاضر بدأ الفضاء الريفي بالتراجع

[1] عثمان عبد الفتاح : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1993،ص86.

لصالح الفضاء المديني، وقد انعكس ذلك في المحكي الروائي الذي ما لبث يبرز هذه الصداميّة من خلال الكشف عن الحياة الاجتماعيّة فيهما، ففي رواية غدا يوم جديد(1991) لعبد الحميد بن هدوقة•، تحاول مسعودة جاهدة البحث عن علاقة تربط الريف بالمدينة، تجعل من هذا الأخير خيارا لسكان قرية الجبل الأحمر، وبذلك يتحوّل المحكي إلى بنية شبه تقابليّة تؤسّس لوعي الفضاء المكاني من حيث مبدأ الملاحظة والتجريب والاختيار، بينما تحاول أن تعيد للفضاء الريفي شرعيّته التاريخيّة والمتمثّلة في خطاب القيم الأصيلة المنبثقة من الأسرة باعتبارها في العرف الريفي أساس المجتمع وركيزته، فإذا حاولنا تتبّع مسارات السرد الريفي وجدنا أنّها تتوزّع عبر فضاءات مغلقة، فضاء القرية الذي يحاول السارد من خلاله البحث عن مضامين السرد الأسري بكل تمظهراته اللغوية، والحسيّة(السلوكيّة)، والعاطفيّة، ولكنّه يصطدم بمعيقات اجتماعيّة تجعل منه فضاءً للجهل والفقر" **الفقر لا يظلم، الفقر اسمه الدومينو في المقاهي. اسمه الامتداد على الظهر والنظر إلى السماء، اسمه إسناد الظهر إلى الجدران خشية أن تنهار اسمه النوم إلى منتصف النهار"**[1]، يفضح المقطع السردي سكان قرية الجبل الأحمر الذين حوّلوا قريتهم بأفكارهم اللاواعية وتقاليدهم الهدّامة إلى فضاء للوجود الحسّي المدفوع بقوّة التكيّف والتعوّد المفروض بقوّة الانتماء والهوّية الريفيّة،"**إنّهم يحيون في الغيب مع الأرواح التي تسكن الشجر والحجر والأدغال والشعاب**(...)، **تتربّص بهم في المياه العطنة، والمزابل القذرة"**[2]، ولعّل الروائي قد أصاب حين ربط هذا التصوّر الفطري والدوغمائي في نفس الوقت بطغيان المد المديني عقولَ أهل القرية، بحيث أصبحوا يرون قريتهم طيفا أو مسخا يطارد أجسادهم الهشّة المستسلمة لقدر الجهل والأميّة والفقر "**المدينة في خيال القرويين قصور واسعة الأرجاء من قصور ألف ليلة وليلة**(...) **بل هي أجمل ما حكى عنها القرويّون الذين زاروها"**[3]، وهكذا يتحوّل الفضاء المديني عند أهل القرية إلى فضاء بديل ومعادل للرفاهيّة الاجتماعيّة، وحياة البذخ، ومركز لتحقيق الأحلام والأماني، وقد استطاع السارد أن يصوّر الفضاء المديني في تمظهراته المادّية من خلال صورة القصر، وشخصيّة مسعودة التي انتقلت من

• أديب وروائي جزائري(1925/1996) من أهم أعماله: الأشعة السبعة (قصص)1962، ريح الجنوب1971، صنّفها النقاد كأوّل رواية جزائرية من حيث النضج الفنّي،نهاية الأمس1975، بان الصباح1980، الجازية والدراويش1983 .

[1] عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد، ص 272.

[2] المصدر نفسه، ص199.

[3] المصدر نفسه،ص129.

القرية إلى القصر؛ لتصطدم بواقع المدينة السوداوي "" **منذ سكنت القصر وأنا أرى كل يوم وأسمع ما لا يصدّقه عقل كل شيء يباع ويشترى**"[1]، يمثّل هذا الصدام الشعوري بؤرة تاريخيّة يلتقي فيها فضاء الريف بذاكرته التاريخيّة، بفضاء المدينة الملغز والمشبع بخطاب عتماتي مزيّف، وهو يحيل على إشكالية واضحة تبرز عدم قدرة الشخصية الحكائية على التأقلم والتكيّف مع أجواء المدينة؛ بسبب اشتغال الذاكرة على معيار القيم الأصيلة، وقد ورد ذكر القصر للدلالة على قيمتين اثنتين هما: قيمة مادية ثابتة توفّر لصاحبها السعادة والاستقرار الاجتماعي والطمأنينة، ولكن في المقابل قد يستنزف منك القصر ضميرك وجميع قيمك، إذا ما حاولت النفاد إلى داخله، وأما القيمة الثانية فتتمثّل في الجانب الروحي المتأصّل في شخصيّة مسعودة، وقد جعلها ذلك مثقلة بصور الخيبة والانتكاسات النفسية، ومن خلال هاتين الصورتين يتجسّد صدام الريف والمدينة على مستوى الإدراك، لهذا قرّرت مسعودة أن تكتب اعترافاتها- ربّما ظنّا منها أنّ الاعتراف يعدّ شكلا من أشكال التكفير عن الذنب المقترف في حق الفضاء الريفي- فتتحوّل هذه الإدراكات شيئا فشيئا إلى علاقات جدليّة يغذيها الإحساس بالانتماء(الماضي الريفي) تارة، والإحساس بالحياة (الحاضر المديني) تارة أخرى.

تقدّم رواية الريح الشتويّة لمبارك ربيع• أنموذجا عن التنوّع الخطابي، فهي تحتفي بعلاقة الفرد المغربي بأرضه (العربي الحمدوني)، وهي علاقة متأصلّة تنمّ عن وعي الفرد المغربي بهويّته القبليّة، وبعدما طرد منها بفعل الاضطهاد والاستبداد السلطوي، انتقل مرغما إلى المدينة الكاريان سنطرال(الدار البيضاء)، وهناك أصبح يقطن في أحياء الصفيح التي تعج بأفراد، حلمهم الوحيد البحث عن لقمة العيش، وهكذا تحوّلت حياته إلى فضاء مشبّع بقيم الاستلاب والغربة والتشيؤ، وتتجلّى ملامح الصراع بين الفضاء الريفي والفضاء المديني في قدرة الروائي على تصوير تفاصيل الحياة اليوميّة لسكان بيوت الصفيح ومحاولة الخروج من المأزق التاريخي الذي وُضِعُوا فيه؛ بفعل سلطة وسطوة المستعمر الفرنسي، ورغم حالة الاغتراب التي كان يعيشها سكان الصفيح، إلاّ أنّ ارتباطهم بقيم الريف الأصيلة جعلتهم يواجهون براغماتيّة المدينة بروح التكافل والتضامن الاجتماعي، وهذا يعني أنّ المدينة لم تغيّر دواخل

---

[1] المصدر نفسه، ص37.

• كاتب وأديب مغربي(1935/-) من أهم أعماله القصصيّة: دم ودخان1975، رحلة الحب والحصاد1983،ومن أعماله الروائيّة: الطيبون 1972، درب السلطان 2000، وأعمال موجّهة للأطفال منها: أحلام الفتى السعيد1991، ميساء ذات الشعر الذهبي1991.

الشخوص الحكائيّة، بل وأخرجت أصالتهم إلى العلن من خلال تواصلهم الاجتماعي والسلوكي، ما جعل المحكي يأخذ منحى مغايرا في علاقات الهيمنة والنفوذ؛ إذ انتقلت بفضل الوعي وروح التضامن من رجال السلطة إلى سكان الصفيح؛ فاستطاعوا أن يقفوا ضد قرار ترحيل أهل الكريان سنطرال، ونجحوا في ذلك بعد إضرابهم عن العمل(بداية تشكّل الوعي النقابي)، كما تحوّل موت العربي الحمدوني إلى رمز اجتماعي وإيديولوجي لولادة وعي جديد من عمق الريف المغربي، وتحوّل التعدّي على الملكيّات الفردية (أرض العربي الحمدوني)، إلى المطالبة بالحريات الجمعيّة، وكأنّ المحكي يتحرّك بطريقة مناقضة لمستوى الوعي الاجتماعي، بعدما تحوّل المجتمع الريفي إلى مركز مؤسّس للوعي الاجتماعي في قلب مدينة الدار البيضاء، وعلى غرار رواية غدا يوم جديد التي شهدنا فيها إصرارا من لدن مسعودة على مغادرة قريتها نحو المدينة، وتحوّل أحلامها إلى آلام وكوابيس نفسيّة، فإنّ رواية الريح الشتويّة شاهد عيان على تمسّك الفرد المغربي بأرضه وبيئته الريفيّة (العربي الحمدوني)، ومخبر عن مطالبته بحقوقه الاجتماعية والاقتصادية، في ظل طغيان المد الاستعماري المهدّم لكل القيّم المغربية الأصيلة، فإن كان فضاء الريف في رواية غدا يوم جديد قد فشل في احتواء فعل مسعودة، من خلال عدم قدرتها على تغيير الوضع بفعل التمظهر الواقعي للمحكي، وتحوّله إلى مدوّنة للبوح والاعتراف، موجّهة لجيل الغد حتّى يتعرّف على آلام الأجداد ومآسيهم في ظل هيمنة كولونياليّة تقهر كل ما هو أصيل، ويتجنّبوا الوقوع في نفس الأخطاء التي حطّمت الريف، مع هيمنة الاستبداد المديني، نجح فضاء الريف في رواية الريح الشتويّة في رسم ملامح التغيير –بفعل مقاربة رومانسيّة(روح التضامن والتكافل) – أعادت إلى الأذهان قيميّة الحياة الريفيّة في قلب الفضاء المديني الدار البيضاء، حيث استطاع السارد أن يتمثّل خطاب الانتماء للوطن عبر كسر حاجز البين الذي عبّر عن "**اتّساع الشعور والقدرة على التواصل مع الآخرين، بين القرية المنطويّة على ذاتها، والمدينة بطاقاتها الهائلة على الفكر والعمل**"[1]، وقد استطاع العربي الحمدوني أن يجمع شتات هذه الفضاءات– رغم نهايته المأساويّة–؛ ليبني فضاء المغرب الجديد، حيث لا فرق بين المديني والريفي .

[1] محمّد حسن عبد الله: الريف في المدينة العربية، عالم المعرفة، 1998، الكويت، ص166

المحاضرة الثالثة عشر: واقع الرواية المغاربية.

توطئة.

1- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة.

2- واقع الرواية النسويّة في تونس.

3- الرواية البوليسية في المغرب.

المحاضرة الثالثة عشر: واقع الرواية المغاربية.

توطئة.

تعرّضت الرواية المغاربية خلال الربع الأخير من القرن الماضي وبداية الألفية لعديد التحوّلات على مستوى معمارية المحكي سواء تعلّق الأمر بالجانب الفنّي أم الجانب التيمي، ويرجع ذلك لعديد الأسباب يمكن إيجازها في خلق أنماط جديدة للأدب(الأدب الرقمي) تكون قادرة على تمثّل العالم في حركيّته التكنولوجيّة، دون أن ننسى حلقات التأثّر والتأثير بين الشرق والغرب، وقد استفاد الروائيّون من ذلك كثيرا، أضف إلى ذلك انفتاح العالم المغاربي على كل ما هو أوروبي وأمريكي-عن طريق الترجمة- ضمن مسار المثاقفة المزدوجة، وكذا ظهور تيارات حداثية تدعو إلى إلى خلق مفهوم جديد للعولمة، مفهوم يقوم على منح الصوت النسوي الفرصة في الأعمال الإبداعية، هكذا تنوّعت الأعمال الأدبيّة، بخاصة الروائية لما تحمله من طروحات تلبّي طموحات المجموعات الاجتماعيّة، ونظرا لواقع الرواية المغاربية التي أصبحت تعيش مسارات في الطرح والرؤية، فقد حاولنا تتبّع هذه الحركيّة عبر نماذج وجدنا أنّها تمثّل خصوصيّة كل بلد —دون أن يكون طرحا للتعميم، وعلى هذا الأساس سنقارب إشكالية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة، وكذا الرواية النسوية في تونس، ثمّ واقع الرواية البوليسية في المغرب.

1- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة.

بداية أردنا مقاربة إشكالية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية؛ بسبب العامل التاريخي(الكولونيالي)، ذلك أنّ الفترة التي قضاها المستعمر —زهاء قرن وربع- جعلت من المبدعين الجزائريين يمتلكون الجرأة على التأثر باللغة الفرنسة، ويكتبون بها أعمالهم، أضف إلى ذلك تشكّل نخبة من الجزائريين درسوا بفرنسا، فتأثروا بحضارتها وثقافتها، وهذان السببان كفيلان بجعل الأعمال الروائية خلال الربع الأول من القرن والعشرين، وحتّى حدود الستينيّات تقدّم بلغة فرنسية- إذا ما استثنينا أعضاء جمعية العلماء الجزائريين الذي كانوا يكتبون باللغة العربية الفصيحة- فبداية الحديث عن الأعمال القصصيّة باللغة الفرنسية كانت مع الكاتب محمد بن رحال من خلال عمله القصصي انتقام الشيخ (1891) الذي عدّه النقاد أوّل محاولة قصصيّة جزائرية كتبت باللغة الفرنسيّة، ثمّ يليه عبد القادر حاج حمو الذي كتب قصته الموسومة بزهرة بنت المنجمي (1925)، وقد سبقه الأديب القايد بن شريف بعمل قصصي عنوانه أحمد بن مصطفى قومي(1920)، كما كتب رابح زناتي قصة بعنوان بولنوار الجزائري الشاب، وما

يلاحظ على الأعمال القصصيّة الأولى في الجزائر والمكتوبة باللغة الفرنسيّة هو البساطة في الطرح، فالقصص المذكورة محاولات تحمل مظاهر الماحكاة وتقليد القصة الأوروبية، ولهذا جاءت ساذجة في الطرح، وبسيطة من حيث المبنى الحكائي، كما فضحت هذه الأعمال القصصيّة تبعيّة الكتاب، وبشكل كبير لفرنسا –يستثنى بعض الكتاب الذين كانوا يكتبون ضد رغبة فرنسا ونذكر منهم لحمامي وبن نابي•– فقد كان توجّه الكتاب الجزائريين في تلك الفترة مرتبطا بفرنسا الأم في لغتها وحضارتها وثقافتها، فكتاباتهم القصصيّة أهملت الفرد الجزائري في آلامه ومآسيه، في جوعه وعوزه، في تعرضّه لظلم المعمّرين.

تعدّ الفترة الممتدّة ما بين (1956/1950)، الفترة الذهبيّة للرواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة، وتميّزت تلك الفترة بمساءلة الذات؛ كونها أنتجت أدبا روائيّا ينزع نحو الرفض والمقاومة والتمرّد، ومن الروائيين الذين نهلوا من الثقافة الفرنسيّة دون أن تحدث قطيعة مع وطنهم وانتمائهم نذكر: محمد ديب، ومولود معمري، ومالك حداد، وكاتب ياسين، وآسيا جبار،... وغيرهم، وقد تميّزت كتاباتهم بتصوير حياة الجزائريين إبان الاستعمار الفرنسي، فصوّروا مظاهر الفقر والجهل والأميّة، كما صوّروا التفاوت الطبقي بين الجزائريين الذين ينتمون للطبقة السفلى والقياد والمعمّرين الذين ينتمون للطبقة العليا، وهذا ما جعل دور نشر شهيرة بالتخلي عن بعض الروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسيّة بسبب تضامنهم مع الشعب الجزائري المضطهد–وفي ذلك إشارات إلى فرنسا الاستعمارية– مثل محمد ديب، ورشيد بوجدرة، فقد كان الناقد جيل شربونتي يرى دائما بأنّ الرواية المغاربية ولاسيما الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة تعدّ انتصارا لفرنسا، فكان رد الروائيين الجزائريين سريعا، بعد أن صوّروا فرنسا الاستعمارية، وتعدّ رواية نجل الفقير(1950) لمولود فرعون بداية التمرّد على الكتابة الروائيّة الجزائرية باللغة الفرنسيّة، بعد أن صوّر الحياة الصعبة للفرد الجزائري في ظل فرنسا الاستعمارية التي تؤمن بالطبقية بين الجزائريين والمعمرّين، دون أن ننسى مالك حداد في روايته سأهبك غزالة التي كتبت بنوستالجيا متعالية تجمع بين الوعي بالأرض والانتماء، وكذا كاتب ياسين في روايته نجمة (1956)، يرسم مسارا للهوية الجزائرية، فلطالما ردّد بأنّ اللغة الفرنسيّة غنيمة حرب، وممّا تقدّم ذكره يمكن عدّ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة

•يرجى العودة إلى كتاب تطوّر العمل القصصي الجزائري للباحثة عايدة أديب بامية.

الفرنسيّة في تلك الفترة " **أشبه بكائن مميّز يجمع بين الشكل الفرنسي والمضمون الجزائري**" [1] ، كونها استفادت من اللغة الفرنسيّة في إثبات الهويّة الجزائرية.

مع نهاية الثمانينيّات وبداية التسعينيّات أطلّ علينا نفر من الروائيين الجزائريين بنوستالجيا دفينة التاريخ، تجمعهم دور النشر العالمية، والجوائز، والامتيازات، وقد بدأ هذا النفر بالاشتغال على الأزمة الجزائرية التي أصابت الجزائر مع نهاية الثمانينيّات وبداية التسعينيّات؛ لينفثوا سمومهم اتجاه الجزائر وطنا، وشعبا، ولغة، وعقيدة، ولعّل أبرزهم بوعلام صنصال في روايته قسم البرابرة، وتتميّز روايات صنصال بكونها سرديات تعيد تمثّل فرنسا ضمن دائرة الذاكرة التاريخيّة التي تحكمها" **نوستالجيا واضحة، تستفيد ما يمكن تسميته بالزمن الكولونيالي البهي**"[2]، كما يعدّ هجومه الدائم على الجزائر تبريرا ضمنيّا للامتيازات التي تحصّل عليها في فرنسا، لذلك يمكن عدّ رواياته وجها من أوجه التنكّر للذات وللتاريخ، من خلال اعتماده على التاريخ الكولونيالي، وفي ذات السياق يمكن اعتبار –وبدرجة أقل– رشيد ميموني من الروائيين الجزائريين الذين تمثّلوا التجربة السياسية في الجزائر، ففي روايته شرف القبيلة يهاجم الروائي العادات والتقاليد والقيم الموروثة، ويلقي بلومه على ممارسات الحكومة التي أصبحت تصطنع ذاتها بعدّة أشكال، وبفضل رواياته تحصّل رشيد ميموني على العديد من الجوائز منها جائزة القصبة من الأكاديميّة الفرنسية(1991)، وجائزة الحريّة الفرنسية (1994)، وجائزة الصداقة الفرنسيّة العربية(1990)، أمّا الروائي يسمينة خضرة (محمد مولسهول)، ففي جلّ رواياته نجده يوظّف أجندة خارجية باسم حرية التعبير والسلام العالمي، ففي روايته سنونوات كابول يتمثّل الروائي موقف فرنسا من المرجعية الدينيّة التي وسمها بالمتطرّفة، وهو موقف لا يخرج عن معتقدات فرنسا في تعاملها مع الطروحات الدينيّة، وقد حوّلت الرواية إلى فيلم كرتوني مطوّل، ومسرحية مقتبسة تحصّل من خلالها على جائزة كومبوس كريستال التي تمنحها المدرسة العليا لبروفنس دولياج البلجيكيّة، وهكذا نفهم كيف ساهمت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة ما بعد التسعينيّات في نشر طروحات أوروبا لا سيما فرنسا، من خلق جسر تواصل مع الذاكرة الاستعمارية؛ بوصفها تمجيدا للوجود الكولونيالي، وهاجمت الدول العربية والإسلاميّة بداعي حرية التعبير وحرية المرأة وحرية المعتقد...إلخ.

---

[1] الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، جلد الذات والخضوع للإملاءات، www.dznews54.com، 13/أفريل، 2018.

2- واقع الرواية النسويّة في تونس.

يعدّ الحديث عن الأدب النسوي• في تونس مدخلا مهمّا إلى دراسة الرواية النسوية، وقد أحدث هذا المصطلح جدلا واسعا وسط النقاد والباحثين من الرجال والنساء؛ كونه يتيح المجال واسعا أمام المرأة لتبني أدبها بعيدا عن الآداب الرسمية، ويرى الناقد المغربلي سعيد يقطين بأنّ مفهوم السرد النسائي يمكن تقسيمه إلى اتجاهين متباينين: اتجاه عام "**يدخل كل إنتاج لأيّ امرأة في نطاق السرد النسائي**"[1]، واتجاه خاص يسير"**نحو تجسيد ما صار يحمل مفهوم "الكتابة الأنثوية""**[2]، وإذا كان سعيد يقطين متحفّظا اتجاه هذا النوع من الكتابات، فإنّ ذلك لا يلغي مسار التشكّل والتطوّر المصاحب لأعمال قصصيّة تونسيّة انطلقت مع العقد السدس من القرن الماضي لبعض المبدعات التونسيّات أمثال ليلى المامي، ثمّ توالت الأعمال الروائية مع توسعّ رقعة حريّة المرأة، فنجد زهرة الصبار، وحنان جنّان، وزكيّة عبد القادر، ونبيهة العيسى، وفائقة قنفالي، ونجاة إدهان، ومسعودة بوبكر، وخديجة التومي وغيرهن كثيرات، والحديث عن الرواية النسوية في تونس يقتضي بالضرورة الحديث عن الأسباب والمبرّرات التي جعلت من هذا الأدب ممكنا، ونحن نرجع ذلك إلى "**القرار السياسي الذي اتخذه بورقيبة بتحرير المرأة التونسيّة**"[3]، فقد كان القرار السياسي الباب الأوّل الذي ولجته المبدعة التونسية-وإن كان الولوج بطيئا وحذرا- للبحث عن ذاتها وسط عالم ذكوري مستغلّ، ثمّ أنّ الباب الثاني يتمثّل في الكتابة الروائية التونسيّة التي كانت ترى المرأة بمنظارين اثنين: المنظار الأوّل يتمثّل في الرؤية النمطية للمرأة التونسيّة، وهي رؤية تقليدية نجدها في الأعمال الروائية الأولى لبشير خريف، ومحمد العروسي المكوّي وغيرهما، فالمرأة عند الرعيل الأوّل

• يمكن الحديث -ونحن نشرح مصطلح الأدي النسوي- عن فوضى المصطلحات المتعلّقة بهذا النوع من الكتابة الإبداعيّة- إن صحّ القول- فقد تحدّثا الناقدان بن جمعة بوشوسة في كتابه الرواية النسائية التونسيّة، ومحمود طرشونة في كتابه: نقد الرواية النسائية في تونس، عن واقع الرواية النسوية في تونس، وتعدّد الصطلحات، فنجد الأدب النسوي، والرواية النسائيّة، والسرد النسوي، والدب الأنثوي، وأدب المرأة وسرد المرأة وغيرها من المصطلحات التي توحي بارتجاج كبير على مستوى المفاهيمي، ما يجعلنا غير قادرين على تمثّل هذا النوع الروائي-إن صح القول- وضبطه تأصيلا ودراسة.

[1] سعيد يقطين :قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص204.

[2] المرجع نفسه :ص204.

[3] بوغنجور فوزية: الآخر في الرواية النسوية المغاربية، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب والفنون، جامعة وهران1، أحمد بن بلّة، 2016/2015، ص88.

من الروائيين وظيفتها تكمن في بيت زوجها، تطبخ وتغسل وتربي الأولاد، وأمّا المنظار الثاني فتمثّل في الرؤية الدونية لها، ففي روايات فرج الحوار تتجّلى المرأة التونسيّة في ثوب العاهرة التي تبتغي الحرية الاجتماعيّة، ومن ثمّة الحرية الجنسيّة، تفعل بجسدها ما تريد وتقدّمه لمن تريد، وفي كلا المنظارين فقد تمّ تجاوز الوجود الحقيقي والواعي للمرأة التونسيّة، وهكذا جاءت الرواية التونسيّة لترسم حدود فاصلة لحريتها التي لا يمكن تجاوزها ولا الدوس عليها.

تميّزت الكتابة الرواية النسوية في تونس بكونها أدبا دائم الصدامية مع فحولة الرجل، فنجدها **"نهضت بفكر مناقض للفكر الذكوري"**[1]، تحاول أن تسيّج ذاتها بعيدا عن ذات الرجل، مما ولّد تشظي الوعي **"وتمزّق الساردة بين الاختيارات المتناقضة فكانت التخبئة والتورية، ومواربة القصد، والتستّر من خلال المعاني التخمينيّة المبثوثة في نسيج النص الداخلي"**[2]، ذلك أنّ هروب المرأة من واقع الرجل نحو الكتابة جعلتها تقع في أحضانه سرديا، كجزء مكمّل لها، وغير قابل للانفصال عنها، فتلك المفارقة الحاصلة على مستوى الواقع والمحكي هي ما يؤسّس لجماليات السرد النسوي عند المرأة التونسيّة، أضف إلى ذلك خصيصة الاندفاع نحو الذات، فقد ذهب الباحث الأخضر بن سائح إلى اعتبار الروائية التونسية زكيّة عبد القادر في روايتها آمنة تميل إلى سرد الذات ومواجهة الأنا بجميع تمفصلاته **"وقد ولّد عندها طاقة البوح، بدفعات سردية مشحونة بالمخزون النفسي"**[3]، ولم تتوقف الروائية التونسية عند حدود مساءلة الذات بنوستالجيا دفينة ممزوجة بالألم والأسى والحزن؛ بل استطاعت أن تقارع الرجل في الكتابات ذات الطابع السياسي، فخديجة التومي في روايتها الشتات حاولت مقاربة الوضع السياسي في تونس ما بعد الثورة، فكتبت في الرواية الواقعية عن يوميّات زوجها الذي زجّ به في السجن أيام الرئيس المخلوع زين العابدين بن علي.

3- الرواية البوليسية في المغرب.

إذا تحدثنا عن جنس الرواية البوليسيّة المغاربية، فلا يمكننا تجاهل نجاح التجربة الروائية البوليسية المغربية في محاولة خلق جنس روائي قام بذاته، وهذا لا يعني –بأي حال من الأحوال– قصور هذا

[1] الخصائص الفنيّة للكتابة السردية النسوية في رواية وطن بطعم البرتقال لنجاة إدهان، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تمنغسيت، م08، ع01، ، 2019 ص132.

[2] الأخضر بن سائح: سرد المرأة دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2012، ص83.

[3] المرجع السابق :ص67.

الجنس في باقي بلدان المغربي العربي، ففي الجزائر مثلا تفرّد الروائي يسمينة خضرة ببعض الروايات ذات الطابع البوليسي على غرار روايته بم تحلم الذئاب؟، وفي تونس نجد فرج الحوار الذي كتب أكثر من رواية تونسيّة منها في مكتب جثّة والمؤامرة، ولكن يبقى الطرح الروائي البوليسي في المغرب الأقرب إلى تمثّل الأدوات الإجرائية التي تجعلها مختلفة عن باقي الكتابات الروائية الأخرى، كالجريمة، والمحقق، والضحيّة، وقد مرّ الرواية البوليسية في المغرب بثلاث مراحل-حسب تصوّر الباحث عبد الرحيم المودن•- نوجزها فيما يلي:

-**مرحلة الرعيل الأوّل:** وتجلّت في شكل أعمال قصصيّة تنزع نحو الاقتباس والترجمة، بحيث يتجسّد الطرح البوليسي في شكل تداعيات تيمّية ثانوية داخل تيمات كبرى ومن أهم روادها عبد العزيز بن عبد الله، ومن أهمّ أعماله شقراء الريف(مجموعة قصصيّة تضمّ خمس قصص هي: شقراء الريف، والجاسوسة السمراء، وغادة أصيلا، في هضاب الريف، والجاسوسة المقنّعة).

-**مرحلة النشأة والولادة:** وذلك خلال الستسينيات من القرن الماضي، مع كلّ من أحمد عبد السلام البقالي، وتميّزت هذه المرحلة ببداية التمييز بين الطرح البوليسي والطرح الواقعي، فالقارئ للأعمال القصصيّة خلال تلك الفترة يرى بوضوح تشكّل السرد البوليسي داخل أنظمة خطاب اجتماعي وثقافي وإيديولوجي، ومن أهمّ أعماله المومياء(مجموعة قصصيّة)، والعنف الثوري(رواية)، والطوفان الأزرق(رواية)

-**مرحلة النضج الفنيّ والوعي بآليات الكتابة البوليسيّة:** خلال هذه المرحلة يمكن الحديث عن شكل روائي بوليسي بالمفهوم الأجناسي مع كلّ من الميلودي الحمدوشي، وعبد الإله الحمدوشي، وإبراهيم بردان، ومصطفى الكناب وغيرهم.

رغم ضآلة الكم الروائي البوليسي المغربي الذي لم يتجاوز خمسة عشر عنوانا إلاّ أنّ جودة الكتابة البوليسيّة واستثمار آلياتها وعناصرها الفنيّة، جعلها تسير بخطى حثيثة نحو كتابة روائية بوليسية جادة ورائدة، ويعود الفضل في ذلك إلى بعض الروائيين الذين حملوا على عاتقهم فهم التصوّر الأجناسي لهذا النوع، والعمل على تأصيله كتابة وطرحا، ومنهم ميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، وقد اشتغلا الروائيان مع بعضهما في كتابة بعض الروايات منها الحوت الأعمى والقديسة جانجاه، ففي روايتهما الحوت الأعمى(1997) يطرح الروائيان قضية تجارة المخدرّات التي توغّلت

• يمكن العودة إلى مقال للباحث بوشعيب الساوري الموسوم بالرواية البوليسية العربية ضمن مجلّة فصول في النقد الأدبي المصرية، ع76، خريف 2009 الخاص بالرواية البوليسيّة.

داخل المحيط المغربي وبمباركة من طرف سلطات البلد، وقد حاولا تعضيد الطرح الدرامي من خلال ربط هذه الظاهرة بعناصر السرد البوليسي مثل الجريمة (العثور على فتاة مقتولة في إحدى الغابات، وكذلك العثور على لرجل الأجنبي ميتا ببيته)، دون أن نلغي عناصر التشويق، والإثارة، والحيرة، والريبة، والشكّ، فقد استفاد ميلودي الحمدوشي من مهنتيه السابقتين (مفتش شرطة سابق، وجامعي متخصّص في القانون الجنائي)، ونظرا للنجاح الباهر الذي لاقته الرواية، تمّ ترجمتها إلى عديد اللغات ومنها الإسبانيّة، كما حوّلت إلى فيلم(2001) من إخراج حسن خنجة، وتمثيل يونس ميكري، وعبد الغني الصناك، وعبد القادر لطفي، وغيرهم، بالإضافة إلى تمتّعه بالنضج الفنيّ، والوعي بالكتابة البوليسية.

المحاضرة الرابعة عشر: السمات المشتركة للرواية المغاربية

توطئة.

1- توظيف التراث في الرواية المغاربية.

2- بواعث استحضار التراث في الرواية المغاربية

3- توظيف التراث السردي.

4- توظيف التاريخ عبر السرد التخييلي.

5- التوظيف الأسطوري.

6- التوظيف الديني.

7- توظيف المخيال الشعبي.

المحاضرة الرابعة عشر: السمات المشتركة للرواية المغاربية

توطئة

تتجلّى أهميّة التراث• (Heritage) بالنسبة إلى الشعوب في كونه ذخيرة إنسانيّة مغلّفة بعديد الفنون، فهي التي تبني ذاكرة الشعوب السابقة، وتؤسّس لوعي الشعوب اللاحقة، فنجد أنّ فن النحت والعمران شكّل في فرنسا نقلة نوعية في مجال السياحة، ومعايير التفكير الإنساني في القرون الوسطى وعصر النهضة، كما شكّل فسيفساء العمران في إسبانيا ثقافة أصيلة تعود إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، استلهم مفكّروها وفلاسفتها النمط الإسلامي الأصيل، وفي بلدان المغرب العربي استمدّت الثقافة المغاربية وجودها الحضاري والإنساني من مخلّفات الأمم السابقة، ومن إفرازات الفتح الإسلامي الذي جعل منطقة شمال إفريقيا جزءا لا يتجزّأ من العالم العربي والإسلامي، وبذلك أصبحت مرجعيّاتنا مرتبطة بالنص الديني، إضافة إلى المرويات الشفويّة، والنصوص الإبداعيّة العالميّة، وكذا ذاكرة المخيال الشعبي، فتحوّلت الحمولة التاريخيّة إلى وسيلة الأدباء والفنانين، للتعبير عن أصالة ثقافتهم المستمدّة من عمق ماضيهم المحمّل بومضات دينيّة وتاريخيّة وأدبيّة وسيريّة.

1- توظيف التراث في الرواية المغاربية.

• تنوّع تعريف الثراث من باحث لآخر، بحسب الاستحضار الحضاري والتاريخي والإبداعي، والتراث لغة هو ما يتركه السابق للاحق؛ أي ما يتركه الوالد لورثته من أشاء حسيّة ينتفع بها، وقد وردت لفظة التراث في القرآن الكريم في مواضع متعدّدة، فجاءت في سورة مريم **"يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربي رضيّا"**. الآية 06، وسورة الفجر**"تأكلون التراث أكلا لما"**. الآية 19، ،كما وردت في مواضع قرآنيّة أخرى نحو سورة النمل وفاطر، وجاءت كلّها للدلالة على الإرث المادي والمعنوي الذي يتركه السلف للخلف، أمّا اصطلاحا فنجد اتّفاقا من لدن الباحثين والأكاديميّن في صوغ مفهوم جامع مانع للفظة التراث؛ إذ نجد الباحث حنفي حسن يربطها بالانتماء الحضاري حين قال بأنّ التراث هو نقطة البداية كمسؤوليّة ثقافيّة، تربط حاضر الأمم بماضيها، وتحاول أن تبني على أنقاضها مستقبل الأجيال اللاحقة. بينما ركّز الباحث محمّد أركون في تعريفه للتراث على الجانب المادي والمعنوي الذي يخلّفه للأجيال القادمة، وجعل علاقة وطيدة بين التمظهر المادي القبلي له، وحضوره المعنوي البعدي، ويراه الباحث إسماعيل سيّد علي مشتملا لعادات وتقاليد الأمم السابقة، فهو –في نظره– روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل. فالتراث إذن هو كل ما يصلنا عبر الأمم السابقة من نتاج معرفي وعلمي وحضاري وأدبي، قد يخلّد في خانة الرسمية أو الشعبية، هدفه الحفاظ على الهويّة الحضارية للأمّة.

يعدّ نتاج الأدب المغاربي امتدادا لوعي الشعوب بماضيها، فهو يدخل ضمن حلقة التأثّر والانبهار بالمرويات الشفويّة والمكتوبة، ولئن بدا ذلك واضحا وجليّا في ميادين الشعر والمسرح والقصة القصيرة، فقد تأخّر ذلك في مجال الرواية؛ لعدّة اعتبارات منها:

- 1-1-**الاعتبار التاريخي**: ويعود إلى تأخر ظهور الرواية بالمفهوم الفنّي حتّى النصف الثاني من القرن الماضي، وقد انصبّ اهتمام الروائيين على امتلاك أدوات الكتابة الروائيّة (الاهتمام بالشكل على حساب المضمون)، كما يمكن اعتبار القرنين التاسع عشر والعشرين، مرحلة القوالب الشعرية التي أعادت تمثّل كل ما هو قديم، في حين أنّ النصوص السردية وعلى قلّتها مارست قطيعة معرفيّة مع جذورها التاريخيّة، قطيعة لها ما يبرّرها على مستوى الحضور الفنّي الذي لا ينسجم مع مضامينه، مثلما هو الحال في عصر الانحطاط، هذه التقاطبيّة المتنافرة أنتجت حذرا تاريخيّا بين المستحدث وقديمه، تحوّل مع مرور الوقت إلى ما يشبه القطيعة التاريخيّة ذلك أنّ "**الذاكرة العربية لم تكن ذاكرة ملحميّة أو سردية، وهي ذاكرة شفهيّة غنائيّة تحفظ وتروي وتتراقص طربا**"[1]، وقد نبّه الناقد العراقي عبد الله إبراهيم على ضرورة الفهم العميق والواعي للنتاج السردي وربطه بمكوّناته الحكائيّة التي رأى بأنّها تمثّل خصوصيّة تراثية بامتياز، وهو في كتابه السردية العربية الحديثة، ينبّه إلى ضرورة التفريق بين المشهد السردي للمكوّن الاستعماري، بفعل الانصهار والتماهي إلى أرضية خصبة للرواية العربية •.

1-2-**الاعتبار الفنّي**: يعدّ استحداث الرواية كجنس أدبي له جذوره الأوروبيّة، نوعا من الولاء الفنّي لخصوصيّات الكتابة السردية، وما تحمله من بنيّات تختلف في تركيبتها عن النماذج السردية العربيّة القديمة، ويمكن في هذا الإطار اعتبار بعض النماذج لروائيي الرعيل الأوّل(محمود المسعدي) الذي اعتبرت أعماله الأدبية(رواية ومسرح) إعادة تمثّل التراث بمختلف أشكاله. كما أنّ الكتابة على نمط القدامى (ليالي سطيح لحافظ إبراهيم في مصر) يعدّ تقليدا للموروث، ما قد يعتبره النقاد استحضار شكل قديم في ثوب شكل جديد، لهذا حاول الروائيّون الأوائل التركيز على البنيّة الفنيّة التي تراعي النماذج الأوروبيّة،

[1] حسين المناصرة: السرديات العربية التجريبيّة والتراث، مجلّة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع255، 1998، ص101.

• يرجى العودة إلى كتاب السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، للناقد عبد إبراهيم. المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003، ص75 وما بعدها.

فغيّب إلى حين الموروث، بل هناك من اعتبره مظهرا مستقبحا للجنس الحكائي المستحدث، كما حصل لفن المقامة .

- 1-3-**الاعتبار الاقتصادي (الدعائي والتجاري)** شكّلت الكتابة السردية مع حلول القرن العشرين في بلدان المغرب العربي حضورا مقبولا سواء في المجلات أو الجرائد التي كانت تطبع وتنشر في تلك الفترة، ومما لا شكّ فيه أنّ الفترة الكولونياليّة تميّزت بطابعها التحفّظي اتجاه كلّ ما له علاقة بالموروث، فهدفها على المدى المتوسّط والبعيد إحداث قطيعة مع كل ما يرمز لحضارة العرب والمسلمين، واستلهام مبدعي شمال إفريقيا لتراثهم –حسب وجهة نظر كولونياليّة- قد تعدّ نقطة ارتكاز قويّة تعمل على إفشال مخططّات الأوروبيين ذات النزعة الميكيافليّة•، فقد حاربت فرنسا (تونس والجزائر والمغرب)، وإيطاليا(ليبيا) هذا التوجّه الأصولي الأرثوذكسي، وقامت بإقصاء ممثليها من الحياة الأدبيّة (النشر في المجلات والجرائد)، وقد يكون سببا في غلق هذه المجلات والجرائد بشكل أو بآخر، وقد أطلق عليه الناقد روبير إسكاربيت بالمؤسّسة الأدبيّة التي تعمل –حسب وجهة نظره- على نشر الأعمال الأدبية التي تخدم مصالحها من خلال أعمال لا تهتمّ سوى بالعمل في "**جانبه السلعي والاستهلاكي فقط**"[1]، وتقصي أعمالا أخرى قد تهدّد وجودها في شمال إفريقيا.

بدأ اهتمام الروائيين المغاربة بالتراث مع تصاعد موجة التجريب في بداية السبعينيّات والثمانينيّات، وهي ضرورة فنيّة وتيميّة اقتضتها التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وكذا الثقافيّة، فلقد كان لاستقلال دول شمال إفريقيا دور مهمّ في بداية التحوّل نحو الحرية الاجتماعية(الحريات الجماعيّة والفرديّة)، وظهور طبقة النخبّة على اختلاف مرجعيّاتها، والتي كانت تؤيّد فكرة التغيير على جميع الأصعدة، فكان

• يرى أنصار هذه النظرية بأنّ استعمال بعض مظاهر العنف والقوّة له ما يبرّره على مستوى الحكم، وقد وجد الفيلسوف والسياسي الإيطالي نيكولا ميكافيلي أنّ أهمّ طريقة للحفاظ على السلطة هو استعمال القوّة وإذعان الآخر عن طريق لغة التخويف والترهيب، فالغاية عنده تبرّر الوسيلة، وقد استوحى جلّ أباطرة أوروبا هذا الطرح، وترجموه ميدانيّا إلى خطّة ممنهجة لغزو إفريقيا تحت ذريعة إنقاذ الجنس البشري (الإفريقي) من التحوّل إلى مجتمع حيواني، فعلى سبيل المثال برى الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو أنّ فرنسا الاستعمارية (فرنسا القرن التاسع عشر)، رأت أنّ غزو إفريقيا هو سلوك حضاري، يزيد من قيمّية البعد الإنساني لها، فقد وجدت سكانها على شفير الهاويّة، ومن واجبها إنقاذهم وتعليمهم، وقد ركز ميشيل فوكو على مصطلح **الفرد دون الإنسانيّة** لفهم وتفسير النسق الكولونيالي وتوسّعه في إفريقيا.

[1] عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدّد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2015، ص28.

للأدب نصيب في ذلك، باعتباره أداة انعكاس فنّي وجمالي للواقع وللمجموعات الاجتماعيّة، والأصح أنّ التجريب يمكن اعتباره معادلا فنيّا لفكرة التغيير.

2- بواعث استحضار التراث في الرواية المغاربية

إذا حاولنا تتبّع بواعث توظيف التراث في الرواية المغاربية، نجد أنّها تعدّدت وتنوّعت في:

2-1- **الباعث التاريخي**: ويعود ذلك إلى نكبة 1967 التي أنتجت حالة من عدم الاستقرار، أدخلت الفرد العربي (المغاربي) متاهة الشك والحيرة والاضطراب، إذ وجد نفسه مضطرّا إلى إعادة بلورة مجموعة من المفاهيم والتصوّرات فيما يخص دور النخبة وحيادية المثقف، ووجد نفسه أمام كم هائل من المعرفة القبلية (تمجيد الماضي)، ستمكّنه فيما بعد من فهم واستيعاب حاضره ومستقبله.

2-2- **الباعث الفنّي**: ويرمي إلى بناء صورة مخصوصة عن العلائقيّة الجمالية بين القبلي والبعدي، بين صورة الإنسان داخل الزخم التكنولوجي والرقمي، وصورته في حضرة التاريخ والأسطورة والعادات، ومن خلال جدليّة هذه العلاقة يمكننا بناء تصوّر أوّلي عن قيّم أبدية وأزلية كالذاكرة والنوستالجيا و...الخ، كما في روايات غابرييل ماركيز غارسيا.

2-3- **الباعث الثقافي**: وهو مرتبط أساسا بمظاهر التأثّر والتأثير الجوانيّة والبرانيّة، وقد أدّى ذلك إلى خلق نمط فنّي من التعايش الأجناسي بين الحكاية، والأسطورة، والتاريخ، والخرافة، والسيرة الشعبية، لهذا نجد أنّ بعض الأعمال تحتفي بزخم أجناسي رهيب على غرار رواية **حدّث أبو هريرة قال...**، **وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف**، **وليلة القدر**، **ونزيف الحجر**.

بدأت ملامح التغيير انطلاقا من التمظهر الفنّي، فقد رأى بعض الروائيين المغاربة أنّ التجريب مثلما هو امتداد لثقافة الغرب وتمثّلاته الحضارية القديمة، يعدّ محطّة عبور نحو الموروثات السابقة، والتي تمثّل الهوّية الاجتماعيّة والثقافيّة والأدبيّة(هويّة حضاريّة)، مع محاولة قراءته قراءة حداثيّة تعكس وعي المجموعات الاجتماعيّة، فنجد أنّ استلهام التراث واستثماره في النصوص الروائيّة قد اختلف شكلا ومضمونا، بين توظيف المرجعيّة الدينيّة(القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف)، والأشكال السردية القديمة (ألف ليلة وليلة، والمقامات وغيرها)، وشفويّة المخيال الشعبي(الحكاية الشعبية، والسير الشعبيّة، والأغنية الشعبية والمثل الشعبي)، والبعد الأساطيري(العربية والإغريقيّة)، والأحداث التاريخيّة، والخرافة.

3- توظيف التراث السردي.

اهتمّ الروائيون المغاربة بالمحكي السردي القديم، وأولوه عناية خاصة في أعمالهم الروائيّة، وقد اختلفت وجهات نظرهم، فمنهم من رأى بضرورة التأسيس لجنس روائي عربي، تقوم دعائمه على مرجعيّة أدبية، تشتمل على روح السرد وجسده، وفي هذا السياق حاول محمود المسعدي في روايته **حدّث أبو هريرة** استحضار هذا الموروث محاولا التأصيل لكتابة روائية تعيد الاهتمام للأشكال السردية العربية القديمة " **لا يقلّد النوع السردي التراثي، ولا يبقى أسيرا له، بل يتعامل معه بجرأة ووعي**"[1]، وقد تجلّى هذا الوعي في قدرة الكاتب على مناهضة الوجودية العبثيّة الأوروبية بالبحث داخل التراث السردي العربي القديم عن ملامح وجودية تبطل التصوّر الأوروبي الهدّام للوعي الإنساني، ولحقيقة وجوده، فوجد في المدوّنة التراثيّة والمرويات الشفوية ما مكّنه من الوقوف في وجه العبثية الغربية، ولعل ذلك ما جعل الناقد المصري **طه حسين** يصنّف هذا العمل الروائي ضمن تيّار الوجودية المؤمنة، وهو تيّار أسّس له محمود المسعدي ووضع ضوابطه، وإذا عدنا إلى ملامح استحضار التراث السردي بشقيه الشفوي والمادي وجدنا ما يلي:

3-1- **فعل الإخبار والإسناد**: تعدّ هذه الخاصيّة الفنيّة من أهمّ عناصر السرد العربي القديم، فقد طغت بشكل كامل ولافت للانتباه في حكايات **ألف ليلة وليلة**، و**مقامات** الهمذاني، و**بخلاء** الجاحظ، وحكايات **كليلة ودمنة**، ويمثّل فعل الإخبار مدخلا استهلاليّا لفضاء المحكي، فهو خصيصة عربيّة خالصة، على اعتبار أنّ البيئة العربية القديمة بيئة شفوية، تتناقل الأخبار عن طريق السماع، وتتناثر هذه الخاصيّة من بداية الرواية إلى نهايتها مستخدما أساليب متنوّعة نحو: حدّثني، أخبرني ...الخ، ونجد أنّ فصول الرواية مرتبطة ارتباطا وثيقا بشخصيّة أبي هريرة إمّا راويا أو مشاركا أو حاضرا أو غائبا، وقد كان أبو هريرة مخبرا في أربعة أحاديث، من مجموع اثنين وعشرين حديثا وذلك في حديث البعث الأوّل، وحديث الوضع، وحديث الطين، وحديث الحكمة، وقد استعمل السارد الصيغ التالية: حدّث أبو هريرة في آخر عهده بالدنيا، حدّث أبو هريرة قال، عن أبي هريرة أنّه قال، حدّث أبو هريرة قال.

تعدّدت صيغ الإخبار وتنوّع رواتها داخل المحكي، وهو تنوّع ينبئ عن حركيّة سرديّة تتميّز بالتغيّر والتجدّد ، وكأنّي بأبي هريرة قد دفع إلى ذلك من باب مخالفة الآخر في وضعه لراو واحد، يعهد إليه فعل الحكي، فتتداعي الموضوعية ويهيمن السرد الذاتي، فإذا عدنا إلى خاصيّة الإخبار المرتبطة بتعدّد الرواة

[1] أمين عثمان: توظيف التراث في الرواية التونسيّة، ضمن سلسلة إضاءات 3، الدار التونسيّة للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص131.

وجدنا أنّها خاصيّة تميل إلى إبراز وجهات النظر، وقد تعدّدت وجهات النظر من خبر لآخر، ومن راو لآخر، ونجد ذلك في اشتغال المحكي حول عدد كبير من الرواة نذكر منهم: ريحانة، وأبا المدائن، وهشام بن حارثة، وعمر بن زيادة السعدي...الخ، كما ارتبط عنصر الإخبار بفعل العنعنة التي نجدها خاصيّة تراثيّة تشكل حضورا مميّزا في النصوص النبوّية الشريفة، وإن كان الهدف من فعل العنعنة توثيق النص وردّه إلى أصله، والتأكّد من صحته عبر فعل التناقل الشفوي، فإنّه في الرواية يأخذ طابعا فنيّا محمولا بدواعي جماليّة، فتعدّد الرواة يهدف إلى تغليف الشخصيّة الحكائيّة المهيمنة بطابع التستّر والإخفاء،" ويدخل أبو هريرة طور العزلة فيختلي عن الأنس في **"واد لا يسكنه إلاّ الجنّ". مكان ملائم يتماس فيه عالم الواقع وعالم الغيب"**[1] فكلّما زاد عدد الرواة كلّما زادت هيمنة فعل التستّر والإخفاء والغموض، فتناقل أخبار أبي هريرة من راو إلى آخر، جعله مغلّفا بتيمات الغموض والتناقض.

3-2- **الإيجاز اللفظي والكثافة الدلاليّة:** من بين أهم خصائص السرود العربية القديمة، أنّها استطاعت أن توفّق بين بنيتين يصعب التوفيق بينهما، ونشير بالقصد إلى الإيجاز اللفظي والكثافة الدلاليّة الذين يمكن تصنيفهما ضمن باب الفصاحة والبلاغة، فقد أتقن القدامى ذلك كل الإتقان، فاستوعبوا اللفظ، واستنبطوا دلالاته، كما في بخلاء الجاحظ الذي يحتفي كتابه بمبنى سردي يجمع بين الإيجاز اللفظي(السردي)، والتكثيف الدلالي، إذ أمكن لنا رسم مسار دلالي مكثّف عبر مجموعة من الوحدات السردية المستقلّة، فمن خلال وحدة سردية تتميّز بالإيجاز يمكننا أن نقارب العديد من الدلالات المرتبطة بدواخل الشخوص القصصيّة والمتعلّقة أساسا برصد حالاتهم النفسيّة، وسلوكاتهم، لهذا نجد أنّ بخلاء الجاحظ يتميّزون بدوافع داخليّة أدّت إلى ظهورهم بمظاهر البخل والشح والعوز، وارتباطهم بحالات العوز والحاجة،كما في حكاية معاذة العنبريّة• ؛ فقد تميّز هذا الإجراء بقدرته على الغور داخل نفوس البخلاء،

---

[1] محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 1984، ص28/27.

• تتميّز كتابات الجاحظ بقيمة فنيّة ثابتة وقارة، لاسيما كتابه البخلاء؛ إذ يتفرّد هذا العمل السردي بخاصيّتي الإيجاز اللفظي والتكثيف الدلالي، وعبر وحداته السردية يستطيع القارئ أن يستنبط العديد من الدلالات، ففي حكاية معاذة العنبرية استطعنا أن نقارب عبقرية معاذة التي استطاعت بحسن تدبّرها أن تنتفع بأضحية العيد دون أن دون أن تتلف شيئا منه، وهي بذلك تحصّنت بعديد العلوم منها: التربية البيئيّة (الحفاظ على البيئة) والتحولاّت الكيميائية(تحوّل وتفاعل السوائل)، وعلوم الدين(الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف)، وعلوم المادة الحيّة (اللحم والشحم والحشرات...الخ)، هكذا تبدو نصوص البخلاء على قد كبير من التشظّي الدلالي الذي يبتغي فهم نفس الناس وسلوكاتهم وتصرّفاتهم.

وكشف طبائعهم وميولاتهم الدخيلة على المجتمع العربي، وإذا انتقلنا إلى مقامات الهمذاني وجدنا هذه الخاصيّة منتشرة بكثرة في حكاياته•، وقد أنتج ذلك دلالات مضاعفة في فهم طبيعة المحتال الفكرية والذهنيّة واللغوية، وطبيعة الضحيّة الجسديّة والذهنيّة في كشف حقيقة المحتال.

تميّز محكي المسعدي في روايته بارتباط اللفظة بأكثر من معنى، ونحن هنا لسنا بصدد الوقوف عند قدرة التأويل على كشف المعاني، فالخاصيّة تبدو محايثة لفعل الكتابة، ولا يمكن ربطها بسياق القراءة على الإطلاق، ذلك أنّ القراءة الإنتاجيّة تكون داخليّة؛ أي مدى قدرة الملفوظات على إنتاج متعدّد الدلالات، وهنا يمكننا أن نفهم العلاقة العكسيّة بين الملفوظات وبين التشظّي الدلالي، ، فهو كما قال عنه الباحث توفيق بكار **"ملتزم للرمز اجتهادا(...)وحريص على أن يجعل الجملة حبلى"**[1]، فكلّما زاد الملفوظات اختصارا، زادت المعاني كثافة، وهكذا يتحوّل الملفوظ السردي عند المسعدي إلى قنابل دلاليّة موقوتة تنتظر لمسة القارئ؛ لتنفجر معاني وقراءات.

3-3- **الاشتغال الصوفي**: وقد تجلّى هذا العنصر في قدرة السارد على تتبّع مسار شخصيّة أبي هريرة، وتحويلها من كينونتها الطبيعيّة إلى الكينونة الصوفيّة، ومن الحضور الحسّي إلى الحضور المطلق الروحي، ويمكن تمثّل ذلك في ظاهرة الاختفاء التي عبّرت عن محاولة خلق جديدة بالمفهوم الصوفي؛ أي التحوّل من الوضع الكائن المزيّف إلى الوضع الممكن المطلق، ولا يتأتّى ذلك عند أبي هريرة إلاّ بممارسة فعل الخلوة الفردية؛ ليتمكّن من الابتعاد عن الناس والاقتراب من الله، بالإضافة إلى محاولة السارد الربط بين الخلق والطبيعة باعتبارهما عالمين يختزلان مظاهر الصفاء والتزييف، وقد حاول عالم أبي هريرة الصوفي الجمع بين التيمات المختزلة إلى هيولى دلاليّة، تنصهر بداخلها الألغاز والأحاجي الذهنية الغارقة في التجريد الصوفي،

• تقوم المقامات عند بديع الزمان الهمذاني على تصوّر خاص للأنساق اللغوية؛ إذ تتميّز بطابعها الدلالي المتشعّب، فإذا عدنا إلى الحوار الذي دار بين عيسى بن هشام والسّوادي، وجدنا أنّه يقوه على محاولة المحتال (عيسى بن هشام)، البحث عن نقاط ضعف الضحيّة (السّوادي)، فقد لاحظنا أنّ الوحدة السردية –**"فإذا بسواديّ يسوق بالجهد حماره، ويطرّف بالعقد إزاره"**– تبتغي العديد من الدلالات التي يرومها المحتال لتنفيذ خطته، ومن ذلك: إعمال الجسد لا العقل، إذ كان بإمكان السوادّي أن يحرّك حماره بطريقة ذكيّة تثنيه عن استعمال القوّة، وقد أدّ استعمال القوّة الجسديّة إلى إنهاك بدنه (حالة التعب الشديد ما يجعله غير قادر على إعمال العقل والتفكير بطريقة سليمة)، كشف ما لديه من المال للغير، وذلك يجعله فريسة سهلة لهم، فهاتان الخاصيّتان فضحتا السوادي عند عيسى بن هشام الذي استغلّ فرصة تعب الضحيّة لإسقاطه بوابل من الأسئلة، مغتنما فرصة تعب السواديّ وعدم قدرته على التفكير، فهذه المؤشّرات السردية جعلت المحكي يتميّز بالإيجاز اللفظي، مع تواتر كثيف للمعاني الدالة على الشخصيتيّن.

[1] محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال...، ص42.

وهكذا فالانتقال التدريجي نحو عوالم الصوفيّة يكتمل بنهاية أبي هريرة التي استطاعت –عبر فكرة الحلول– أن تنتقل إلى العوالم المطلقة (الحلول في الله).

في رواية **رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** لواسيني الأعرج، نقارب حضورا لعديد القصص التي تمثّل مظاهر الصراع الدائر بين السلطة والنخبة –وعلى مدار التاريخ الإسلامي– منذ عهد الخلفاء إلى يومنا هذا، كقصّة أبي ذر الغفاري، وقصة سقوط غرناطة، وقصة الحلاّج...الخ، من خلال استدعائه لمجموعة من المرجعيات التي تمثّل زخم التراث العربي، وقد انطلق السارد من نقطة مركزيّة تتمحور حول جليّة العلاقة بين الحكاية والسرد، مستثمرا:

3-4-**حكايات ألف ليلة وليلة:** تستحضر الرواية حكايات ألف ليلة وليلة من خلال شخصيّتي دنيا زاد وشهريار بن المقتدر، إذ تنوب دنيا زاد عن أختها في سرد أحداث تجمع بين التاريخي والتخييلي، على مدار ستّة أيّام، فإذا كانت الحكاية الإطارية تجمع شهرزاد وشهريار في حكايات ألف ليلة وليلة، فإنّه في رواية رمل الماية تستأثر دنيا زاد بسرد الأحداث لشهريار، وتتولّد عن الحكاية الإطاريّة حكايات تضمينيّة منها: حكاية البشير الموريسكي، وأبي ذر الغفاري، وحكاية أهل الكهف...الخ، كما يجب التنويه بقدرة الروائي على تحطيم أحادية الصوت من خلال تداخل التاريخي والتخييلي ضمن بوتقة السلطة التي أريد لها أن تسقط على يد البشير الموريسكي، ضمن حلقة الصراع الأبدي والأزلي بين السلطة والشعب، فإذا كان توظيف التخييل في حكايات ألف ليلة وليلة من أجل المتعة (خطاب المتعة والتشويق والإثارة)، فإنّ توظيفه في **رمل الماية** جاء لفضح وإدانة المؤسسّة الرسميّة (مؤسّسة السلطة)، فمساءلة" **الحاضر المعيش، حاضر جملكيّة "نوميديا أمد وكال"، ليس إلاّ امتدادا للتاريخ العربي في جانبه المظلم"**[1]، وإذا كان المحكي في حكايات ألف ليلة وليلة مغلّف بالعجائبيّة والخرافة، فإنّه في رمل الماية يعكس أحداثا تاريخيّة حدثت على فترات زمنيّة متباعدة، لذا يمكن القول إنّ فعل التخييل التاريخي في رواية **رمل الماية** يعيد تمثّل التاريخ بزيفه وتناقضاته، منذ فجر الإسلام إلى يومنا هذا.

[1] منصوري سميرة : توظيف التراث التاريخي في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، أطروحة دكتوراه ل م د في الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلّية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017، ص123.

3-5-**توظيف فن المقامة**: تعود البدايات الأولى لمحاكاة هذا الفن الأدبي إلى كل من علي مبارك في **علم الدين**، و**ليالي سطيح** لحافظ إبراهيم، و **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي، وقد حاولت هذه النصوص إعادة تمثّل فن المقامة، ولكن بطريقة حذرة، فإذا كان علي مبارك قد أثار قضيّة ثنائيّة الغرب والشرق ضمن قالب روائي تقليدي ومضامين تحمل روح العصر بعد دخوله في سجال مع المستشرق الإنجليزي رفقة ابنه برهان الدين، فقد اتّخذ المؤلف للرواية مظهر المقالة القصصيّة التي وسمها بالمسامرات، ولكن ما لبث هذا الشكل التقليدي أن تحرّر من قيود السرد المقامي، ومهما يكن من أمر فإنّ نص **علم الدين** محاولة سردية جادّة من طرف علي مبارك تجمع بين البناء التقليدي لفن المقامة، ومضامين العصر الحديث التي تتناول المظاهر العمرانيّة والعلميّة، وتبدو ليالي سطيح أقرب القصص تمثّلا لفن المقامة؛ بسبب نمط" **الجمل المسجوعة والمتوازنة، والألفاظ الغريبة المشروحة في الحاشيّة، والأشعار المضمّنة**"[1]. ويمكن عدّ حديث عيسى بن هشام للمويلحي قراءة تقاطبيّة لمقامات الهمذاني والحريري، فهي محاكاة من النوع الفنّي التي تفترض وجود راو هو بطل الهمذاني عيسى بن هشام، وكذا اعتمادها الجمل المسجوعة لنقل الخبر داخل مسار السرد، وافتقاد المحكي لهذه الخاصيّة الفنية خارج مسار السرد؛ أي مسار الحوار، إلاّ أنّها(القصّة) حاولت – وعلى نحو فريد تطبعه الجدّة- إتّباع نمط الكتابة الروائيّة من خلال ربط القصص المتفرّقة بإطار حكائي عام، عكس مقامات الهمذاني التي "**جاءت على شكل مقامات وأحاديث قصصيّة منفصلة**"[2].

يبدو هذا المدخل مهمّا لفهم طرق تمثّل ومحاكاة النصوص الإبداعية القصصيّة والروائيّة لفن المقامة، فهي لم تكن محاكاة خالصة ولا تمثّل تام له، وإنّما ما تستدعيه الضرورة التاريخيّة من جهة، والضرورة التيميّة من جهة أخرى، فإذا حاولنا تتبّع مظاهر هذا التمثل في الرواية المغاربيّة نجده محصورا في بعض الأعمال نذكر منها على سبيل الحصر **مدوّنة الاعترافات والأسرار** للروائي التونسي صلاح الدين بوجاه الذي كيّف فن المقامة بما يخدم مشروعه الروائي انطلاقا من الشخصيّة البطلة أبي عمران سعيد الذي اخترق حدود الزمن؛ ليتاخم أبا زيد السروجي أبا الفتح الإسكندري، ويصبح قبلة الفقراء والمغيّبين والمتصوّفة، وهنا تتجلّى مثلما ذهب إلى ذلك الباحث محمد رياض وتار صورة الشاطر والمكدي، وهي

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002 ص28.

[2] المرجع نفسه، ص29.

أنموذج عربي قديم انتقل من الجاهلّية في صورة الشعراء الصعاليك (الشنفرى وتأبّط شرّا)، إلى العصر العباسي في صورة المقامة التي أنتجت نماذج بشريّة تعبّر عن سخطها ومقتها من الوضع الذي آلت إليه مهد الحضارة العباسيّة، وقد تمثّل هذا السخط والاحتقان في امتهان حرفة الاحتيال بطريقة تجمع بين الطرفة والعبرة، وهكذا هو الحال في رواية مدوّنة الاعترافات والأسرار، فقد حاول الروائي تقصّي أوضاع البلاد السياسيّة والاقتصادية والاجتماعيّة من خلال إعادة بعث الأنموذج الهمذانيّ في تصوّره لشخصيّة حكائيّة تكون قادرة على تمثّل أصوات المستضعفين والمضطهدين، شخصيّة تفضح التاريخ العربي والإسلامي عبر ممارسة فعل" **الوشاية بتورّط الرواية في الحفر التراثي**"[1]، وقد حاول أبو عمران سعيد عبر تنقّلاته التاريخيّة جلد الأنا (السادية)، وهنا تلتقي الشخصّية الساردة والشخصيّة المسافرة عبر أغوار التاريخ العربي والإسلامي، بشخوص المقامة (الهمذاني)، فنجد عيس بن هشام يتلذّذ بتعذيب الآخر عندما ينزع منه دراهمه وكبرياءه، ويراقب نهايته الوشيكة (المقامة البغداديّة)، فإذا كان حضورها فضح وإدانة لمفرزات العصر العباسي، فإنّه في الرواية فضح وإدانة لكل العصور، فأبو عمران سعيد يتلبّس بسخطه وضعفه في نهاية الرواية معلنا عن عدم قدرته على التغيير، كإسقاط إيديولوجي مقيت لموت النخبة وعدم قدرتها على التغيير، وهكذا تلتحق رواية مدوّنة الاعترافات والأسرار بركب الروايات التي حاورت التراث في عديد مستوياته اللغويّة والأسلوبيّة والفنيّة، كما في رواية حدّث أبو هريرة قال... لمحمود المسعدي

4- توظيف التاريخ عبر السرد التخييلي.

بعدما اكتمل بناء الرواية المغاربية شكلا ومضمونا، بدأ الروائيون المغاربة يقدّمون أسئلة تتعلّق بحقيقة العلاقة بين الرواية بالتاريخ، وكيف يمكن للرواية إعادة تمثّل التاريخ دون أن تكون نقلا له، بمعنى؛ كيف يمكن للروائي عبر مدارات التاريخ أن يكون مبدعا لا مؤرّخا، عبر هذه الأسئلة يقدّم لنا الروائي المغربي بنسالم حميش في روايته **العلّامة** سيرة لحياة العلاّمة ابن خلدون، وهو كما قال لا يحاول إعادة تمثّل الحياة السيرية له، وإنّما البحث عن المضامين المغيّبة في حياته أو الوقائع التي تغاضى عنها المؤرّخ، والرواية مساءلة لحياة ابن خلدون اتجاه بعض القضايا المتّصلة بحياته العلميّة والمعرفيّة، وقد قام الروائي بالبحث عن الضمني والمغيّب في شخصيّة ابن خلدون بعيدا عن علمهم وفكره وكتبه، فواجبه إزاء الرواية التاريخيّة

[1] صبرينة بوسحابة: التعالي النصّي في رواية مدوّنة الاعترافات والأسرار لصلاح الدين بوجاه، مجلّة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ع28، 2016، ص128

هو"**تطويع الشخصيّات التاريخيّة واستيعابها**"[1]، والرواية عالم مفتوح على جدلية المثقف والسلطة، فقد استطاع الروائي استظهار الجانب العاطفي في حياة ابن خلدون، والمتعلّق بزوجته، أو عندما صوّر حزنه وألمه لفراق أهله إثر حادثة غرق السفينة.

تمثّل الرواية انزياحا جماليا من عوالم الكائن إلى فضاءات الممكن، تحاول محاكاة المسكوت عنه في شخصيّة ابن خلدون كمحاولة من الروائي إخراجه من السياق التوثيق التاريخي إلى سياق السرد التاريخي، فالأوّل يمتاز بالقراءة الموضوعيّة، بينما يحاول الثاني مسايرة النسق السردي في بنائه الدرامي، فالمحكي من هذا المنظور لا يروم ابن خلدون كما عرفه المؤرّخ والتاريخ ، بل ابن خلدون كما عرفته الإنسانيّة، رؤية فنيّة" **تسعى إلى تخليص الكتابة من قيد الأنساق الذهنيّة التي تختزل الواقع والرواية إلى علاقات وقوالب تقليديّة جاهزة**"[2]، وفي نفس التوجّه الروائي يصادفنا الروائي واسيني الأعرج بروايته **كتاب الأمير** ليقدّ لنا ضمن قالب السير غيريّة- حياة الأمير عبد القادر الجزائري، ينساب مع التداعي السردي؛ ليقدّم الأمير الإنسان في أوجّ عطائه الحضاري، وهنا لم يغفل السارد المادة التاريخيّة التي سيبني عليها حياة الأمير، بل طوّعها ليضيء فضاءات خفيّة من حياته، وهي الأخرى مدوّنة تاريخيّة موثّقة، ولأنّ التاريخ يكتبه المنتصرون، فقد غيّب الجانب الإنساني في شخص الأمير، وبرز الجانب العسكري العدواني بمفهوم الآخر، فالروائي حاول تشغيل آلة التاريخ؛ ليكشف حقيقة الحوار الحضاري بين الغرب والشرق عبر لغة عدّت "**مفترق الطرق بين التاريخ الذي يتعامل مع الوقائع على أنّها كائنات شعوريّة في الإدراك التاريخي، وبين الرواية التي تتعامل مع الشخصيّات على أنّها كائنات ورقيّة في أثناء إدراكها الجمالي**"[3]، وقد تجلّى ذلك في المراسلات التي كانت تحدث بين الأمير عبد القادر الجزائري والقس الفرنسي مونسنيور ديبوش، من هذه الزاوية يتحوّل التاريخ إلى وسيلة لخدمة المتخيّل، فهما يتقاطعان في إبراز الجانب الإنساني عند الأمير، كما يحاولان —بعيدا عن النزعة الكولونياليّة- إعادة بناء جسر تواصل بين الأنا والآخر، ضمن ما يعرف بالحوار الحضاري والتسامح الديني، من هذا المنظور تتجلّى قيمة السرد

---

[1] منصوري سميرة : توظيف التراث التاريخي في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، ص122.

[2] سامية حامدي: التجريب السردي، مقاربات في الرواية المغاربية، أطروحة دكتوراه، كليّة اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة 01، 2018، ص221

[3] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيريّة في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلّة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، كليّة الآداب واللغات، جامعة عنابة، ع29 ،2011، ص80.

التاريخي في قدرته على مساءلة الحاضر بمرجعيات الماضي، فالتاريخ وضع لنتعلّم منه كيف نعيش حاضرنا بعيدا عن التعصّب والدوغمائيّة.

5- التوظيف الأسطوري

أدّى التحول في مسار الكتابة الروائية المغاربية من الأجناسيّة إلى الإبداعيّة، إلى محاولة اختراق السرد التقليدي، وتجاوز القوالب العتيقة التي تؤمن بأنّ الرواية ليس ما تسرده، بل ما تحكيه، وقد أدّى هذا التصوّر – الذي نعدّه فعلا تجريبيّا- إلى مساءلة الموروث الأسطوري وبعث مظاهره، كإعلان حقيقي للقطيعة بين الرواية والواقع، فمنذ سبعينيّات القرن الماضي دأب الروائيّون على استحضار الأسطورة كفعل ممارسة تجريبيّة تؤمن بأنّ الرواية جنس أدبي له القدرة على التكيّف مع المتغيّرات الحاصلة على مستوى العالم، كما في الرواية الأوروبيّة، وفي هذا الصدد لا يمكن تجاوز ما قدّمه الروائي التونسي محمود المسعدي في روايته حدّث أبو هريرة قال...، لما تحمله من مظاهر أسطورية تمثّلت في أسطورة أساف• ونائلة التي عبّرت عن الخطيئة، ويعدّ هذا الاستحضار مطيّة لتجاوز الإرث الروائي الغربي من جهة، ومحاولة جادّة لتوظيف مكوّنات التراث العربي، وقد استطاع المسعدي بحدسه كمفكّر، أن يبني تصوّرا جدليّا قائما على حصول الخطيئة البشرية للوصول إلى الحقيقة المطلقة، مستفيدا من مرجعيّاته الدينيّة فيما يخصّ قصّة سيّدنا آدم، وحادثة خروجه من الجنّة وهبوطه إلى الأرض، وقد تمكّن المسعدي من دفع التوظيف الأسطوري نحو خلق جماليّة على مستوى الشخصيّة الحكائيّة التي حدث لها تغيير جذري على مستوى الوعي، وذلك منذ خروجه من بيته ومشاهدته لأساف ونائلة، وحتّى نهايته على سفح الجبل، والمفارقة التي صنعها المحكي على مستوى البناء الدرامي تتجلّى في قدرة الأسطورة على تغيير الوعي الإنساني، كبديل اجتماعي فشل في هذا التغيير، وهنا تكمن قيمة الأسطورة باعتبارها عالما مفترضا له حضوره على مستوى الوعي الجمعي، فما لم تصنعه العوالم الكائنة صنعته العوالم الممكنة، وفي رواية **الحوّات والقصر** تمرّد الطاهر وطّار على نمط الكتابة التقليديّة، فبعدما كتب رواية الزلزال كأنموذج للواقعية الاشتراكيّة، يفاجئنا في روايته

• أسطورة أساف ونائلة حكاية عربية تناقلها القدامى بالنقل والوضع، فتحوّلت إلى رمز للخطيئة، وتزعم الأسطورة أنّ أساف بن عمرو(يعلى)، ونائلة بنت سهل(زيد) ارتكبا فاحشة الزنا في الكعبة أثناء الحج، فمسخا حجرين، فعبدتهما خزاعة وقريش، فكان أساف على الصفا، ونائلة على المروة، وكانت عائشة –رضي الله عنها–تقول: مازلنا نسمع أنّ أساف ونائلة كانا رجلا وامرأة من جرهم، أحدثا في الكعبة، فمسخهما الله تعالى حجرين، وهي بذلك تجمع بين المقدّس والمدنّس، وقد استطاع المسعدي في روايته تمثّل هذه الأسطورة لتصوير المدنّس المادي النسبي، والمقدّس الروحي المطلق، منطلقا من حالة الإشباع الجسدي لأبي هريرة مع ريحانة، ووصولا إلى حالة الإشباع الروحي مع الله.

الحوّات والقصر بكتابة روائيّة يشكّل فيها الحضور الأسطوري حيّزا هامّا، وذلك على مستوى الشخصيّة الحكائيّة علي الحوّات، وعلى مستوى الدرامي، فلو لاحظنا نمط تشكّل هذه الشخصيّة نجدها مزيجا أسطوريا يجمع بين التضحيّة والإرادة والصبر والسير نحو القدر، فنماذج أسطورية نحو بروميثيوس وسيزيف وأوزوريوس وأوذيب كان لها دور"**في تحديد ملامح البطل كالتضحيّة، والتسامح، وتحمّل الآلام، ودعم القوى الغيبيّة، والمعجزات، والخوارق...وهو تشكيل أسطوري معقّد جعل البطل يسمو إلى مرتبة الكمال**"[1]، وقد استطاعت(الأسطورة) أن تغلّف الشخصيّة الحكائيّة علي بطاقات ذهنيّة وإدراكيّة متطوّرة، جعلته فريدا من نوعه بين أبناء قريته والقرى المجاورة، لهذا دأب على تقديم سمكته العجيبة مرّة تلو الأخرى، ضمن مسار سردي كشف عن عديد المضامين الدّالة على: الوعي باعتباره الأنموذج المعرفي والإدراكي القادر على تمثّل لحظة تاريخيّة متأزّمة، وظاهرة الولاء كجسر تواصل رسمي بين الحاكم والرعيّة•، يحدّ الحقوق والواجبات الاجتماعيّة، والتغيير كحتميّة تاريخيّة تؤمن بانهيار الأيديولوجيات الزائفة لصالح الأيديولوجيّات الممكنة، حققّ التجلّي السطوري في الرواية عديد الوظائف نذكر منها:

5-1- **الوظيفة السردية**: استطاع الروائي أن يخفي نماذجه الأسطورية داخل شخصيّة علي الحوات، وجعلها تتحقّق من خلال أفعاله وسلوكاته، أو كما وصفها الناقد الفرنسي بيار برونيل، بعنصري الإشعاع والمطاوعة اللذين حطّما –ولوجزئيا- مقولة الانعكاس" **بزوال الاعتبارات السياسيّة والدينيّة والأيديولوجيّة**"[2]، وهكذا فالتجلّي الأسطوري يزداد مع التنامي الدرامي والسردي لشخصيّة علي الحوات، ويمكن القول إنّ فعل السرد قد تأسطر هو بدوره عبر حركيّة غير مألوفة لعلي الحوات، بحيث انعكست هذه الأفعال إلى ملفوظات دالّة على هيمنة العجائبي على التركيب الفنّي للمحكي نحو: المكان والزمن وكذا الشخوص الحكائيّة، وهي بذلك تعلن سيطرتها على فعل السرد بأكمله.

5-2- **الوظيفة القرائيّة**: أدّى اندماج القارئ والرواية بفعل عمليّة التلقّي، إلى خلق قارئ نموذجي، يمتاز بمرجعيّاته المعرفيّة في شتّى الميادين، فالقول بالتجلّي الأسطوري هو في حدّ ذاته انتصار

---

[1] عبد الحليم منصوري:الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطّار –دراسة نقدية أسطوريّة-، ص55. الموقع الإلكتروني www.khayma.com. Le-pecheur .

• فيما يخصّ هذه الفكرة، وجدت أنّ الباحثين لم يتعرضوا لها إطلاقا، فلم أجد – فيما أحسب- دراسة تناولت هذا الطرح، ففكرتا النذر وتكرار فعل تحقيقه قد يكون الهدف من ورائه محاولة إثبات ولاء علي الحوات للسلطان، وهذا الطرح أقرب للمنطق السردي، حتّى وإن تحرّك وعي النص عكس ما يريده الروائي في روايته.

[2] عبد الحليم منصوري: الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطّار، ص28

لفعل القراءة الواعي الذي يروم شعرية المضامين، وبلاغة المسكوت عنه، وهو إخراج للمحكي من حالة السكون إلى حالة التغيّر والديمومة، فعلي الحوّات من هذا المنظور يتحوّل إلى شخصيّة جماهيريّة تتجاوز حدود النص؛ ليصنع له اسما داخل المخيال الشعبي، بفعل التوجّه الأسطوري الذي منحه إيّاه السارد، شخصيّة قادرة على حمل آمال الشعوب المستضعفة والتوّاقة إلى الحرّية، شخصيّة حكائيّة جعلها القارئ تعيش خارج حدود المحكي.

5-3- **الوظيفة الجماليّة**: تتجلّى الوظيفة الجماليّة من خلال فعل التعالق الوظيفي بين العجائبي والأسطوري والملحمي في خلق شخصيّة أنموذج هدفها التغيير، إنّ التجانس الحاصل على مستوى هذه العناصر مردّه الإيمان الداخلي(الروحي) بقيمة الفرد(علي الحوات) داخل عالم مادي، وكما قيل "**الإيمان يحرّك الجبال**" فإنّ إيمان علي الحوات بذاته لم يتزعزع -مثلما حدث مع أهل القرى السبع-، بل جعل ذاته تؤمن بحقيقة الولاء، ثمّ حقيقة التغيير، ممّا أدّى إلى إخراج طاقاته الداخليّة الكامنة، فانتهى به المطاف شخصيّة مؤسطرة ومغلّفة بعجائبيّة فذّة.

5-4-**الوظيفة الأيديولوجيّة**: هناك خيط رفيع بين التمظهر العجائبي والأسطوري في الرواية، وبين التمظهر الواقعي، خيط تحدّده أنساق القراءة وفعاليّة المرجع، ويتجلّى ذلك في التحوّل المفاجئ من فعل الولاء(إهداء السمكة للسلطان) إلى فعل التغيير(إسقاط القصر والسلطان) — هنا تتحدّد موضوعية السرد عند الطاهر وطّار- ووفق هذا التحوّل يتحدّد الوعي الأيديولوجي الفردي(علي الحوّات) ثم الجمعي(أهل القرى السبع) في تحديد مصيرهم التاريخي، وقد تشكّل هذا الوعي بفعل ملفوظات دالّة على الإسقاط الواقعي نحو: البطل الإيجابي(علي الحوات) الذي قدّم له السارد وصفا دقيقا في بداية الرواية، جعله أنموذجا للبطل الإيجابي(تصوّر ماركسي لفلسفة البطل الإيجابي)، وكذا الترميز الوصفي دون الإسقاط التعييني داخل المحكي، وقد مسّ تقريبا كل العناصر الفنيّة، ما عدا علي الحوّات وإخوته، وهنا تتحدّد عناصر الصراع داخل الرواية (علي الحوات باعتباره أنموذجا حيّا للتغيير، والإخوة جابر وسعد ومسعود باعتبارهم نماذج للوعي الزائف)، وقد أدّى هذا الترميز المبالغ فيه في الرواية إلى خلق جسر رفيع بين التوجّه العجائبي للمحكي والتوجّه الواقعي لها ضمن لعبة المغالطة والتمويه، بالإضافة إلى مرجعيّة الروائي وتوجهّه الأيديولوجي الذي بدا واضحا في رواية الزلزال، وضمنيّا في رواية الحوّات والقصر، وكما قلنا سابقا هناك دائما خطّ رفيع بين المحكي العجائبي والأساطيري والمحكي الواقعي، يزداد هذا الخيط هشاشة كلّما زادت فاعليّة القراءة وآلة التأويل.

تتنزّل رواية **البئر** للروائي إبراهيم الكوني عديد الأساطير التي تجعل منه محكيّا أساطيريّا بامتياز، فهناك لعبة سردية خفيّة يحوكها السارد بين الحضور الدرامي والحضور الأساطيري، لعبة سردية تخترق الزمن؛ لتحكي شعرية الخلق والتحوّل، وقد أحكم الروائي قبضته السردية حول هذين الحضورين، بأن جعلهما يتحرّكان وفق خطّة محكمة هدفها تفسير طلاسم الفضاء الصحراوي بقراءة أسطورية ممزوجة بوعي التاريخ والمعتقد الديني، وإضفاء رؤية طوطميّة على العلاقات الإنسانيّة، وهكذا تتناسل الأساطير داخل الفضاء الصحراوي وتتوزّع بين مكوّناته نحو جبل أكاكوس الذي تحوّل مع مرور الزمن إلى فضاء شاهد على علاقة حب انتهت بمأساة (مقبرة الحب)، وبئر أطلانتس•، للدلالة على الثنائيات الضديّة التي تتصارع داخل الفضاء الصحراوي،(فضاء الروي والعطش) ما يمنحه طابعه الملغز، وهكذا يدخلنا محكي الرواية عوالم الأسطورة بين التجلّي التاريخي والتكوّن الأسطوري، إذ استطاع الكوني أن يجعل من الصحراء فضاءً لصراع الإنسان والطبيعة، كما استطاع أن يشيّد على تخومه أساطير تعكس أزليّته وأصالته، انطلق السارد من فضاء مقفر ليقدّم لنا المحكي الأساطيري وإنجازاته في تحويله إلى فضاء خصب، ثم عودته إلى فضاء مقفر، وهما لازمتان قيّدتا المحكي الأساطيري عبر فعلين اثنين هما: الطوفان المائي والطوفان الرملي، فأمّا الطوفان المائي فيروي بداية الأسطورة والمتمثّلة في تمرّد تانس–سليلة القمر– على الآلهة لغزو الصحراء بالماء ثأرا لأخيها أطلانتس، وأمّا الطوفان الرملي فيروي نهايتها المجسّدة بصراع الكواكب مع القمر وحدوث الخسوف الذي أدّى إلى نضوب البئر وزوال الخضرة.

تتحدّد القيمة الجماليّة لفضاء الصحراء في الرواية في ذلك الانسجام الحاصل بين المدوّنة التاريخيّة والمقاربة الأسطوريّة، بين الصحراء بعبقها عبر التاريخ، والصحراء بلغزها وطلسمها وأسرارها، ولئن كشف التاريخ عن الحضارة المدنيّة بكل زيفها وتوحّشها، فإنّه في رواية البئر فرصه لاكتشاف الحضارة الإنسانيّة بأسرارها، وألغازها، وعنفوان وجودها.

6- التوظيف الديني.

•تحكي الرواية أنّه بعد مقتل اطلانطس بكته أخته تانس، فتأرث له بأن قتلت الملك، وقامت بدفن أخيها، وأسمت أن تنتقم من الصحراء بأن تغزوها بالماء. وأسطورة تانس التي تعدّ رمزا للوفاء والتضحيّة من أجل أخيها أطلانتس، فبعدما انتقمت له من الملك(قطعت رأسه)، وجد ميّتا في الصحراء تحت سدرة كبيرة بسبب العطش، فألقت تانس لعنتها على الصحراء– ثأرا لأخيها– بأن تغمر مياهها فضاء الصحراء القاحلة، فتنبّأ لها أحد العرّافين بزوال هذه المياه وهذه الخضرة بعد موتها، فأطلقت على النبع اسم أطلانتس، كما أطلقت على الواحة اسم أطلانتيدا هذا الفضاء العامر بالحياة الذي اختفى بعيدا في جوف الأرض بعد طوفان الرمال(صراع الكواكب ضد القمر).

استطاعت الرواية المغاربية أن تقيم حوارا متعاليا مع النص الديني، ويتجلّى هذا التعالي الحواري في مسارات الوضع والخرق والخلق، وقد جاء توظيف النص الديني، كضرورة روحيّة لتمثّل وعي الإنسان بعصره، بعد دخول العالم في حالة من الوجودية العبثيّة، ولازمة فنيّة (قصص القرآن) استشفّ منها مادته الحكائيّة، وقد تعدّدت أوجه الأخذ والاقتباس من النص الديني لاسيما الكتب السماويّة (القرآن، والإنجيل ، والتوراة) ، والحديث النبوّي الشريف، شكلا ومضمونا، انطلاقا من العتبات النصيّة، ومرورا بالمتن السردي، ووصولا إلى الجانب المضاميني، فأمّا التمظهر العتباتي فيتمثّل في بعض الروايات التي جاء فيها العنوان دلالة صريحة وضمنيّة بالنزوع الديني كما في روايات الطاهر وطّار: الزلزال، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولّي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**، أو رواية **حدّث أبو هريرة قال**... لمحمود المسعدي، أو عنوان **النفير والقيامة** لفرج الحوار، وكذا عنوان **ليلة القدر** للروائي المغربي الطاهر بن جلّون، وهكذا نجد نزوعا دينيّا في الرواية المغاربية من حيت التجلّي العتباتي (العنوان)، سواء تعلّق الأمر بوضع العنوان أو التصدير، والملاحظ حول هذه العناوين أنّها تعبّر عن مرجعيّة دينيّة من لدن الروائي المغاربي قد يكون الهدف منها، تعضيد بنية النص الديني داخل الذاكرة الشعبيّة، ليس بوصفه نصّا مقدّسا، بل باعتباره نصّا يحوز جماليّات وعبر ومواعظ، كما في رواية **حدّث أبو هريرة قال**...، وقد يكون الهدف من التوظيف الديني تقويض بنياته باستحداث بنيات دلاليّة أخرى تكون مرتبطة بالواقع وانعكاسا لروح العصر، كما في رواية **النفير والقيامة** التي حاول فيها الروائي فرج الحوار إعادة تمثّل بنية المجتمع انطلاقا من تصويره لنهاية العالم التى صوّرها القرآن الكريم، وهنا تتجسّد على مستوى المحكي بنية دالّة تعاضد بنية النص القرآني في بعض تمظهراته وتخترقه في البعض الآخر، حيث وظّف السارد العديد من الوحدات السردية المتناصة مع آيات القرآن الكريم"**ذلك الوعد لا ريب فيه منارا للصادقين الذين يؤمنون بالحرّية ويشحذون الهمم ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون، والذين يؤمنون بالحرّية والسيف وطيّبات الحديد، وبالنهضة يوقنون، أولئك على هدى من أمرهم**"[1]، فالملاحظ على هذا المقطع السرد دخوله في حركة تناصيّة مع آيات من سورة البقرة التي تقول بعد بسم الله الرحمن الرحيم" **ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتّقين، الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون، والذين يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون، أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم**

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص146.

المفلحون"[1]، يمثّل هذا الحضور رؤية مضادّة تجمع طرفي العمليّة التناصيّة، رؤية تقاطبيّة بين ما تمثّله الآخرة من جهة(القرآن الكريم)، وما يمثّله العالم (النفير والقيامة)، مواجهة علنيّة بين عالمين، عالم يشعّ روحانيّة وغيبيّة ربانيّة ، وعالم مليء بالحضور الحسّي المادي المزيّف، ومن هنا يبدأ السارد في إعداد مشروعه السردي انطلاقا من زيف العالم الموضوعي واستبداد حكاهم وخنوع الرعيّة، فإذا جاء القرآن واصفا لحالة الزيف الإنساني من خلال ظهور الدجّال الأعور، وإغوائه للضعفاء من الناس، فإنّ محكي الرواية يستنبط منها شخصيّة الحوت القرش الذي يماثل في حضوره الحسيّ والمعنوي الدجّال الأعور، وتكمن وظيفته في إغواء الناس وتضليلهم عن طريق الحق، وهكذا يستمّر النص السردي في امتصاص النص القرآني واستنزاف بنياته (شخصّية المهدي الذي يواجه الدجّال الأعور)، فنجد في الرواية أنّ شخصيّة المهدي يدخل في صراع مع قرش الحوت، وهكذا تكتمل بنية التناص على مستوى التشاكل الحكائي، غير أنّ هذه القيمة تنتفى في آخر الرواية، إذ تنتهي بانتصار حوت القرش وهزيمة المهدي، وهي علامة دالّة على انتصار الزيف والاستبداد والاضطهاد الاجتماعي، في حين أنّ النص القرآني يعلن انتصار المهدي على الدجّال الأعور، وقد يطرح تباين البنيتين من حيث القفلة السردية انحصار رؤية النص السردي داخل رؤية الروائي في حدّ ذاته، دون محاولته مقاربة العوالم الأخروية كما فعل المعرّي قبله، في حين تبدو رؤية القرآن الكريم رؤية مطلقة لا تحدّها رؤية العوالم المزيّفة والمنحطّة.

تعدّ رواية **رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–** أنموذجا خصبا لحضور القصص القرآني، إذ تتناص بعض وحداتها السردية مع بنية القصص القرآني من حيث المسار الدرامي، وقد استعار السارد قصة **أهل الكهف** من القرآن الكريم؛ ليؤثّث به المحكي الروائي المتعلّق بقصة البشير الموريسكي، فالقرآن في قصة أهل الكهف يطرح فكرة الفناء من الخلود، واستبداد الإنسان لأخيه الإنسان، فهي عبرة وموعظة متعلّقة بمظاهر الإيمان باللّه، أمّا قصة البشير الموريسكي فتطرح قضيّة الاستبداد الإنساني الذي طاله في الأندلس زمن محاكم التفتيش الصليبيّة، فالمحكيّان يتقاطعان في عديد الطروحات، منها قضيّة الزمن، فالفتية لبثوا في الكهف ثلاثمئة وازدادوا تسعا، وكذلك لبث البشير الموريسكي ثلاثمئة وبضع سنين، كما يتقاطعان في قضيّة الاضطهاد الإنساني باسم الدين" **إيزابيلا كانت لا تتنفّس إلاّ روائح الموت،**

[1] المرجع نفسه، ص147.

فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والموريسكيين"[1]، فإذا كان النص القرآني شاهدا على زمن أهل الكهف، فإنّ الرواية تعدّ شاهدا على انحطاط العالم الإسلامي والعربي، فالنص السردي في رواية **رمل الماية** وعلى عكس رواية **النفير والقيامة**، تعاضد النص القرآني في عديد القضايا منها: الوازع الإنساني الذي يتعدّى المعتقدات الدينيّة المتطرّفة، وكذا الوازع الأخلاقي الذي يؤمن بالحرّيات الفردية ويرفض مصادرتها.

سيّج الطاهر وطّار روايته الزلزال بسيّاج ديني تكرّر وتحوّل إلى لازمة داخل المحكي، فإذا كان للعنوان دلالة دينيّة ثابتة وقارّة، فقد ازداد هذا الطرح داخل الرواية من خلال هذه حضور اللازمة والمتمثّلة في" **تذهل كلّ مرضعة عمّا أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى.صدق الله العظيم"**•، ويمكن النظر إلى اللازمة الدينيّة كخلفيّة أيديولوجيّة ميّزت الكتابة السردية خلال فترة السبعيّنيات وتأثّر بعض الروائيين المغاربة برياح الفكر الماركسي التي هبّت من أوروبا الشرقيّة، فإذا كان البعض قد انغمس بطريقة مباشرة ومثيرة للشبهة، ما أدّى بنصوصهم السردية إلى تناول عديد الموضوعات التي اعتبرت خرقا للمحظور في تلك الفترة، فإنّ بعض الروائيين، ومنهم الطاهر وطّار قد استعان بالنص الديني في بداية أعماله الروائيّة كدليل شاهد على إثبات موقفه اتّجاه المرجعيّة الدينيّة التي اتّهم باختراقها في عديد المرّات، وقد تحوّلت هذه النزعة في أعماله اللاحقة على غرار عرس بغل والولي

---

[1] واسيني الأعرج: رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص59.

• جاء تواتر هذه الوحدة السردية في الرواية بشكل لافت للانتباه، وكان ذلك بطريقة صريحة "تذهل كلّ مرضعة عمّا أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى"ص25/20/16/15/14. أو ضمنيّة سواء تمّ ذلك بذكر ما يماثل هذه الوحدة نحو تذهل كل مرضعة ...الزالزال إحساس ص30، إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم...تذهل المرضعة عما أرضعت وتسقط الحوامل، ويسكر الناس بدون خمر. ص36. أو ذكر لفظة الزلزال(زلزلت زلزالها.زلزلت زلزالها. الزلزال الحقيقي إحساس، أحسست بالزلزال التي استطاع السارد من خلالها أن يفضح ويعرّي موقف بولرواح من قضيّة تأميم الأراضي الزراعيّة، كما تمّ رصد تواتر سردي آخر تمثّل في قول السارد "وإنّا لقادرون على أن نبدل خيرا منهم، وما نحن بمسبوقين" وهي تتناص شكلا مع الآية الكريمة "وإنّا لقادرون على أن نبدل خيرا منهم، وما نحن بمسبوقين" الآية 41، سورة المعارج، صدق الله العظيم ، وقد مارسا هذا التناصّان تعاضدا دلاليّا ضدّ تصوّر بولرواح، حتّى وإن بدا الطرح من لدنه وعلى لسانه، إلاّ أنّ —كما قلنا سابقا– كل شيء في المحكي كان يشتغل ضدّه (الزمن، والمكان، والتاريخ، والحوار، والتيمة)، فالتواتر من هذا المنظور لعبة سرديّة مارسها السارد؛ ليزيد من فعاليّة الخطاب الإقناعي بزوال الإقطاعيّة.

الطاهر يعود إلى مقامه الزكي والوليّ الطاهر يرفع يديه بالدّعاء إلى قيمة جماليّة لخّصت الطروحات السيّاسيّة التي كانت سائدة آنذاك، وقيمة فنيّة اختزلت موقفه من التيّار الديني.

7- توظيف المخيال الشعبي

نقصد بالمخيال الشعبي الذاكرة الشعبية وما تحوزه من ذكريات متعلّقة بخصوصيّات فلكلوريّة، وعادات وتقاليد، وسير الأبطال والشطّار، وأمثال شعبية وأحاجي وألغاز، وخرافة، وأغاني شعبية من رحم العلاقات الاجتماعيّة، وتعدّ البيئة المغاربية أنموذجا خصبا للتنوّع الفلكلوري والثقافي؛ بسبب طابعها الجغرافي المتنوّع، فهو يحوز مناطق حضريّة، وريفيّة، وأخرى صحراويّة، وكذا بسبب طابعها التاريخي الذي قدّم نماذج عديدة للمثاقفة والازدواج الحضاري، وقد حفظت الكثير منها في شكل حكايات، وأغاني، وأمثال شعبية، ما جعلها إرثا حضاريا بامتياز.

حاول الروائيّون المغاربة الاستفادة من هذا الإرث الشعبي في أعمالهم الروائيّة كحلقة من حلقات الاشتغال الأجناسي المتنوّع، فنجد أنّ أعمالهم شبعّت بهذا الإرث كدليل على أصالة الموروث الشعبي الذي لا يختلف عن الموروث الرسمي.

7-1-**الأمثال الشعبيّة**: ارتبط توظيف الأمثال الشعبيّة في الرواية المغاربية، بالروائي بالدرجة الأولى، وبدرجة وعيه بمستقبل الثقافة الشعبيّة في البيئة المغاربية، اعتقادا منه بأنّ الأمثال الشعبية ليست جزءا من ثقافة الماضي فقط؛ بل هي امتداد لثقافة الحاضر والمستقبل، ووعيا منه بأنّ الحفاظ على هذا الموروث الشعبي، لا يتمّ إلاّ بإشراكه كعنصر مهمّ وجزء لا يتجزّأ من الإبداع الروائي، وقد عكف الروائيون المغاربة على توظيف الأمثال الشعبية لإدراكهم بوجود رابط خفي وجسر تواصل متين بين القبلي والبعدي، ونجد هذا النمط من التمثّلات السردية ذات الطابع الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة (**ريح الجنوب**)، والطاهر وطّار(**اللاز، الحوات والقصر**)، والميلودي شغموم(**عين فرس**)، وعز الدين التزي(**المباءة**)، البشير خريف(**الدقلة في عراجينها**)، وغيرهم من الروائيين المغاربة الذين تفطّنوا إلى ضرورة الاستثمار في كل ما جاءنا من أسلافنا من نصوص رسميّة سواء كانت حكائيّة أو تاريخيّة، مرويات هامشيّة (أمثال، وألغاز، وأغاني، وحكايات شعبيّة).

اتّسم حضور المثل الشعبي في الرواية المغاربية بالكثافة لا سيّما النصوص ذات الطابع الاجتماعي المرتبط بالفضائين الريفي والصحراوي، وهو يشتغل عبر مسارات مرتبطة بالطابع التقليدي؛ ليمرّر رسائل مشفّرة عن عراقة الحياة الريفيّة والصحراويّة وأصالتهما، ففي رواية **ريح الجنوب** تزيّن الأمثال الشعبيّة

المحكي، وتوشّحه بعبر أجدادنا وأسلافنا، وقد عملت بعض النماذج من الأمثال الشعبيّة نحو: "**ناكلوا القوت ونستناو الموت**"،و"**إذا شبعت الكرش تقو للراس غني لي**"، و"**اليوم عندي وغدوة عندك**"[1]، على تفسير بساطة حياة الإنسان الريفي(الشعبي)، وإظهار الجانب الساذج والطبيعي في شخصيّته، فهي تشتغل على إظهار طبيعة الفرد الطيبّة، ويوميّاته، وبساطة عيشه، فرغم الطابع الظرفي والآني للأمثال الشعبيّة؛ إلاّ أنّه يمكن عدّ تأثيرها الإنساني طويل الأمد، إذ يتجلّى تأثيرها في بناء مجتمع متكافل ومتضامن، وجعله أنموذجا للعمل والكفاح والتضحيّة، كما اشتغل الطاهر وطار على الأمثال الشعبيّة في رواياته، ففي رواية **اللاز** يتكرّر المثل الشعبي "**ما يبقى في الوادي غير حجارو**"،كدليل إدانة وفضح للمؤسسّة الرسميّة التي انحرفت عن مسار المبادئ الثوريّة، وقد تواترت هذه اللازمة ما يقرب من ثلاث عشرة مرّة، وقد وظّفها حمو توظيفا عسكريا حين جعلها كلمة السر بين المناضلين، كما جعلها السارد شاهدة على نضال رجال الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، تتمثّل قيمة المثل الشعبي داخل المحكي في كونه ذات تأثير قوّي على القارئ؛ إذ يعدّ الموروث الشعبي بمثابة أفيون الشعوب الشفويّة التي تنساق له، وتتأثّر به، وتقدّسه حدّ الهوس، ويبدو ذلك جليّا في الرواية من خلال ارتباط المثل بأهمّ التيمات المشكّلة للمسار السردي(المسار الثوري)، وأهم الشخوص الحكائيّة (اللاز، وزيدان، وحمو)، كما يمكن مقاربة اختراق اللهجة –باعتبارها مؤشّر شعبي غير رسمي–، للغة الخطاب الرسمي، بل وتمّ اختراقه واختزاله في إفرازات المخيال الشعبي المرتبط بالمرجعية الشعبيّة. وفي رواية **الفريق** لعبد الله العروي توشّح المحكي بعديد المثال الشعبية التي عبّرت عن عمق أصالة الموروث الشعبي المغربي، فنجده لا يتردّد في طرحها وتغليفها بمضامين إيديولوجيّة واجتماعيّة واقتصاديّة نحو: "**البزّ والفأر لا توريه باب الدار**" للدلالة على عدم وضع الثقة العمياء في الأشخاص الذين لا تعرفهم، "**اللي ما عندو الفلوس، كلامو مسّوس**" للدلالة على قيمة المال في حياة الناس، وهي نظرة براغماتيّة استطاعت أن تقسّم الناس إلى مجتمع فوقي وجتمع تحتي، كما أنّها نظرة ماديّة عجلّت بظهور الطبقيّة الاجتماعيّة، و"**تعليم الصغر كالنقش في الحجر**"[2]...الخ، للدلالة على أنّ تربية الطفل وتقويمه يبدأ منذ صغره، وما يلاحظ على الروايات التي توظّف الأمثال الشعبيّة، بساطة الأسلوب وعمق الدلالة، فالرواية أقرب ما تكون إلى الطرح الواقعي كما في رواية **التوت المر** للبشير خريف التي يتعاضد محكيها بالشعبي والتراثي واللهجة التونسيّة والليبيّة والأكلات التقليديّة،

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص263/57/17.

[2] عبد الله العروي : الفريق، ص81/35/33.

وقد استطاع السارد أن يوظّف الأمثال الشعبيّة بما يخدم موضوع الرواية، وبما يخدم المجموعة الاجتماعيّة الممثّلة في الرواية(مجتمع قبلي)، فنجده يركز على الأمثال الشعبيّة الدالّة على خصوصيّة الفرد القبلي وطريقة تفكيره "**الصبر مفتاح الفرج**"، "**قرّان ولا متزلبح**"، "**ساعة القضاء لها غفلة**"، "**المقدّر كائن**"، "**القاضي يسمع من اثنين**"، "**للمزاج حدود وسدود**" "**يسكر من زبيبه**"[1]، وهي خصوصيّة اجتماعيّة بالدرجة الأولى تبيّن المظاهر الإنسانيّة التي كانت تجمع بين الأسر التونسيّة والليبيّة النازحة في تلك الفترة،كما أنّها تتميّز بمرجعيّة عقديّة، كون القدامى كانوا يلتمسون الدين في حياتهم اليوميّة، ويطبّقونه تطبيقا صارما، ما جعله ينعكس انعكاسا أخلاقيّا وحضاريّا في أمثالهم.

7-2-**توظيف العدد سبعة**: تمّ توظيف العدد سبعة في الرواية المغاربية بطريقة ترميزيّة، فيها الكثير من الإشعاع الدلالي، وقد اشتهر الطاهر وطّار بتوظيفه العدد سبعة إلى حدّ العبثية(الخلاّقة)، وذلك في روايته الحوّات والقصر، فنجد إسقاطا لهذا العدد على الفضاءات المكانيّة والبنى الزمنيّة والشخوص الحكائيّة ...الخ، ويعود سبب هذا التوظيف إلى ارتباط الروائيين المغاربة بالمرجعية الشعبيّة (المخيال الشعبي) الذي يحوز العديد من أشكال التعبير الشعبي كما يمكن وصفه بأنّه خصيصة عربية تنزع نحو التقديس• لما لها "**من قدرة على خلق إيحاءات سحرية تسوق المتلقي نحو دوائر غير مألوفة**"[2]، أمّا عن تجلّياته الجماليّة فتكمن في قدرته على امتصاص شعور القارئ بالتوغّل والاندماج داخل مضامين المحكي، إذ يتولّد إحساس بالرهبة والغموض إزاء هذا العدد" **بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات**"، و"**انتشرت أخبار علي الحوات في كامل القرى السبع**"، و"**وهذه قرية بني هرار...فيه الرذائل السبع والعيوب السبع**"، و"**جلالته أعلم بشؤون الرعيّة من الرعيّة إنّه منحوت في السماء السابعة**

---

[1] محمّد العروسي المطوّي : التوت المرّ، الدار العربية للكتاب، تونس، دس، دط، ص87/76/55/43/16/16/7.

• انتشر الاعتقاد بقدسيّة العدد سبعة في الثقافة الشرقية والغربية على حدّ سواء، ولكن حضوره في الثقافة الشرقيّة كان أكثر تأثيرا، فنجده متواترا في الكتب السماوية (التوراة والإنجيل والقرآن الكريم)، كما في حادثة الخلق، والرؤيا عند سيّدنا يوسف، وتنظيم الكون (سبع سماوات، وسبع أراض)، كما نجد له حضورا في الثقافة الإغريقيّة وإذا عرجنا على العبادات وجدنا أنّه ينظّم حياة الناس، ففي الحج نطوف سبع مرات، ورمي الجمرات سبع مرّات، وللعدد سبعة تأثير على الذاكرة الشعبية كالتسبيع من الحسد، وسبوع المولود الجديد (الرضيع)، وأسبوع الميّت، وللعدد سبعة قيمة معرفية وذوقية عند العرب القدامى، فالمعلّقات سبعة، والعرب البائدة سبع قبائل، وله حضور في الفن كالموسيقى(الطبع السبعة)...الخ

[2] عبد القادر عوّاد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليّات السرد والتشكيل، أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، جامعة وهران، كليّة الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012، ص272

بيد ربانيّة"[1]، يتحوّل شيئا فشيئا من حالة العبثيّة إلى حالة العبثيّة الخلاقة، انطلاقا من تفعيل الوظيفة التأثيرية لدى المتلقّي، عن طريق زعزعة النسق النفسي لديه، فالذات البشرية مفتونة بغواية الملغز والطلسم والعتباتي، فبقدر ما يثير فيها من ريبة وحذر وخوف، فإنّه يثير فضولها لتقصّي مضامين المحكي؛ إذ ذاك يتعاضد التخييلي والتاريخي والشعبي و الفلكلوري والرمزي على مستوى العدد سبعة، لهذا يمكن لهذا العدد أن يتجاوز على مستوى التبليغ والإقناع والقصدية حدود اللغة ومستوياتها التركيبيّة؛ فهو لا يوجّه آلة الفهم والتفسير لدى المتلقّي، بل يعيد إنتاجها من جديد، عن طريق استحداث آليّات جديدة يقوم فيها المتلقّي بمزج المعارف القبليّة والبعدية، لأنتاج نص جديد يكون قابلا رؤية للعالم بكلّ تجليّاته مهما اختلف المحكي ومرجعيّاته.

-**توظيف الأغنية الشعبية**: وهو شديد الصّلة بالمحكي الذي يحمل طابعا شعبيّا، أو الرواية التي تصوّر الريف والقرية، وقد استغلّ الروائيّون المغاربة المخزون الشعبي للأغنية الشعبية؛ ليشبّعوا بها رواياتهم، فقد تكون حدثا لغويا يؤرّخ لانتمائهم الجغرافي، ونجد في روايات واسيني الأعرج هذا التوجّه في أكثر من رواية على غرار رواية **نوّار اللوز** ورواية **كتاب الأمير**.

[1] الطاهر وطار: الحوّات والقصر، ص103/54/39/12.

الخاتمة

بعد مسار بحثي، ومعرفي، وإجرائي، أمكننا اليوم الحديث—مع الكثير من التفاؤل المعرفي- عن سرديات مغاربية تأخذ خصوصياتها من منابع المسرح والقصة والرواية، فلقد توصلنا إلى تراثنا لا يزال يحتاج إلى الكثير من التقصي والبحث والمساءلة، ومحاولة ربطها بالحاضر، فقد رأينا أنّ المخزون الشعبي والسردي والتراثي بصفة عامة قادر على إنتاج أدب مغاربي صرف، دون تكرار تجربة العودة إلى الآداب الأوربية والأمريكيّة.

استطاع الروائيون المغاربة أن يعيدوا الاعتبار للغة العربية ولمقوّمات الفرد المغاربي، داحضين بذلك كلّ رأي يقول بأنّ بلدان شمال إفريقيا جزء من الثقافة الأوروبية الغازية، فقد كانت كتابات محمود المسعدي تمهيدا للحديث عن الأصالة المغاربية، كما عدّت روايات الطاهر وطّار مرجعا لقراءة إيديولوجية الفرد الجزائري، وفي ذات السياق فإنّ روايات عبد الله العروي تمثّل ذلك التجانس بين الفرد المغربي ونظرية الانتماء.

تمّ الانتقال-بخصوص فعل الكتابة- بطريقة طبيعية تراعي ظروف الإنتاج الروائي، فوجدنا أنّ الرواية المغاربية مرّت —في عمومها- بثلاث مراحل هي: مرحلة التأسيس، ثمّ مرحلة النضج الفني، وأخيرا مرحلة التجريب، وقد كان لهذا التقسيم إيجابيات على الكتابة السردية؛ إذ انتقلت بسلاسة من فعل الملاحظة والتأملّ إلى فعل المهادنة والتملّك، ففعل الجرأة في الكتابة، كما أنّ هذا الانتقال مورس بطريقة طبيعيّة من خلال الانتقال من الشكل إلى المضمون بطريقة واعية، والروايات المنجزة خلال النصف الثاني من القرن العشرين تعبرّ بصدق عن وعي بالكتابة السردية، وعي راعي التحوّلات السياسيّة، والظروف السوسيوثقافيّة، والمتغيّرات الإيديولوجيّة.

واكبت الرواية المغاربية قضايا الأمّة، فكتبت عن المرحلة الكولونيالية، كما كتبت عن القضيّة الفلسطينّيّة، دون أن تنسى إفرازات الربيع العربي، كما كتبت عن الأرض في حضورها الحسي، والوجداني، والطقوسي، والأسطوري، وأهمّ طرحاتها- على الإطلاق- هي إعلان القطيعة التاريخية مع الأخر الكولونيالي، من خلال التأكيد على عناصر الهويّة المغاربية والمتمثّلة في اللغة العربية، والدين الإسلامي، ووحدة التراب المغاربي، والتاريخ المشترك بين الشعوب المغاربية التي عاشت نفس الظروف التاريخية وشربت من نفس الكأس الكولونيالي، وبذلك يمكن القول بأنّ الرواية المغاربية خصوصا والسرود المغاربية عموما انتصرت لوعي الشعوب التوّاقة إلى الحرية والعدالة والمساواة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: قائمة المصادر(الروايات)

1- الرواية الجزائرية:

- **إبراهيم سعدي** :

-فيلا الفصول الأربعة، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019.

- **الخيّر شوّار**:

- ثقوب زرقاء، الجزائر تقرأ، الجزائرد ط، د س.

- **الطاهر وطار**:

-الزلزال، موفم للنشر، الجزائر،د ط، 2007.

-اللاز، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2007.

-الحوات والقصر،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

- **بشير مفتي**:

- لعبة السعادة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

- **عبد الحميد بن هدوقة**:

-ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1971.

- **محمد ساري**:

- الغيث، منشورات الشهاب، الجزائر، 2019 .

- **واسيني الأعرج**:

-رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف

-كتاب الأمير،مسالك أبواب الحديد، سلسلة جيب، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

-2084حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2015.

2- الرواية التونسيّة:

-شكري المبخوت:

-الطاليابي،دار الطباعة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، لبنان، مصر، ط1، 2014.

-محمد العروسي المطوي

-التوت المرّ، الدار العربية للكتاب، تونس، دس، د ط.

- محمود المسعدي:

-حدّث أبو هريرة قال... دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 1979.

3- الرواية المغربية:

-عبد الكريم غلاب:

-المعلم علي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط4، 1984.

-عبد الله العروي.

-الفريق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

-محمد زفزاف:

-محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2011.

-محمد برادة:

-لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط3 ،2003.

-بعيدا من الضوضاء، قريبا من السكات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 ،2014.

4- الرواية الليبيّة:

-إبراهيم الكوني:

-نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

ثانيا:قائمة المراجع باللغة العربية.

1- الأخضر بن سائح: سرد المرأة دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2012.

2- الخامسة لعلاوي: العجائبيّة في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013.

3- أحمد حمد نعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2004.

4- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

5- إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، منشورات بونة للبحوث والدراسات،عنابة، الجزائر،ط 1، 2011.

6- أمين عثمان: توظيف التراث في الرواية التونسيّة، ضمن سلسلة إضاءات 3، الدار التونسيّة للكتاب، تونس، ط1، 2012.

7- بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2001 – 2002.

8- حمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

9- حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

10- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

11- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2013، دمشق، سوريا.

12- سيزا القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، دط، 2004.

13- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدّد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2015، ص28.

14 – عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع- المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

15- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998 .

16- عثمان عبد الفتاح : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1993.

17- عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا ..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009.

18- ماجدة حمود : إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2013.

19- محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية: ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 143، 1998

ثالثا– قائمة المراجع المترجمة:

1- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

2- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2005.

3- جيرار جينات: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلى، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2، 1997.

4- غاستون ياشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ،المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 ،1984.

رابعا :قائمة المجلات

1- الطاهر روابنيّة: سيميائيات التواصل الفنّي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، م35، 2007.

2- إبراهيم الوسلاتي: مظاهر التجديد في المؤامرة، دار الآداب ، تونس، ع 3، 1994.

3- أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلّة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة باجي مختار، ع29، 2011.

4- بومدين صالح: رواية اللاز للطاهر وطار أو المسكوت عنه في تاريخ الثورة مجلّة بحوث والدرسات الإنسانيّة، جامعة 20 أوت ،1955سكيكدة ع13، 2016.

5- جوادي هنية: التعدّد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع06، جانفي2010.

6- حسين المناصرة: السرديات العربية التجريبيّة والتراث، مجلّة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع255، 1998.

7- سليمة خليل: تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ع7، 2011.

8- صبرينة بوسحابة: التعالي النصّي في رواية مدوّنة الاعترافات والأسرار لصلاح الدين بوجاه، مجلّة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ع28، 2016.

9- عبد الرحمن إكيدر: تجلّيات البوليفونيّة في الرواية المغربية لعبة النسيان نموذجا، مجلّة اللغة والأدب، كليّة اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، جامعة الجزائر2، ع29، 2018.

10- محمد رزوق: دراية الراوي في رواية الطالياني، مجلّة نزوى، فصلية ثقافيّة، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، مسقط، عمان، ع87، يوليو2016.

11- نورة تواتي، عبد الناصر مباركية، الخصائص الفنيّة للكتابة السردية النسوية في رواية وطن بطعم البرتقال لنجاة إدهان، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تمنغسيت، م08، ع01، ، 2019.

خامسا: قائمة الرسائل والأطروحات:

1- بوغنجور فوزية: الآخر في الرواية النسوية المغاربية، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب والفنون، جامعة وهران1، أحمد بن بلّة، 2016/2015.

2- سامية حامدي: التجريب السردي، مقاربات في الرواية المغاربية، أطروحة دكتوراه، كليّة اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة 01، 2018.

3- شريط نورة: تطوّر البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، (1970-2009)، أطروحة دكتوراه تخصص النقد الحديث والمعاصر، إشراف أ.د كاملي بلحاج، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/2014 .

4- عبد القادر عوّاد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر(مخطوطة): بإشراف أ.د عبد القادر شرشار، جامعة وهران، كلّية الآداب،اللغات والفنون، 2012/2001.

6- منصوري سميرة : توظيف التراث التاريخي في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، أطروحة دكتوراه ل م د في الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلّية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017.

7- مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية(1960-2000)، أطروحة دكتوراه (مخطوطة)، الجامعة الأردنيّة، الأردن، 2012.

سادسا: قائمة المواقع الإلكترونيّة:

1-حاتم عبد الهادي السيّد: التوت المرّ رواية الذاكرة الوطنيّة وعودة الوعي التونسي الرابط-https//middle east-online.com، الخميس2019/09/12.

2-ربيعة جلطي: في فلسفة المكان، الرواية المغاربية أنموذجا/ الموقع الالكتروني: http//groups.google.com .11.avr.2010

3- عبد الحليم منصوري:الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطّار –دراسة نقدية أسطوريّة-، الموقع الإلكتروني www.khayma.com. Le-pecheur

4- لميس حيدر: جور النظام وتجهيل الرأي العام في رواية الطالياني. الموقع الكتروني:-http/www.al moultaqa.com.، بتاريخ :2018/12/23.

5- مولود بن زادي رواية الطالياني قراءة نقدية ،البوكر تردّ الاعتبار لأسلوب السرد الكلاسيكي، الرابط الإلكتروني: http//mouloudbenzadi.wordpress com. ،بتاريخ13جوان2015.

6- وجدان إكتساب: الأوجه المخطّطة لهيكل النص الروائي..دراسة ظاهرتية في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، الرابط الإلكتروني www.alaottaqaf.com، 30 juin 2015.

فهرس المحتويات.

فهرس المحتويات.

عنوان المحاضرة	الصفحة
مقدمة	02
المحاضرة الأولى: مدخل إلى دراسة الفنون السردية المغاربية.	04
المحاضرة الثانية: الرواية المغاربية.	11
المحاضرة الثالثة: 1- في الجزائر.	15
المحاضرة الرابعة: 2- في تونس.	20
المحاضرة الخامسة:3- في المغرب.	26
المحاضرة السادسة: قضايا الرواية المغاربية.	31
المحاضرة السابعة: البناء الفني للرواية المغاربية.	39
المحاضرة الثامنة: 1-الشخصية.	55
المحاضرة التاسعة:2-الزمان والمكان.	61
المحاضرة العاشرة:3- الحدث الروائي.	89
المحاضرة الحادية عشر:4- اللغة والحوار.	100
المحاضرة الثانية عشر: الصراع.	108
المحاضرة الثالثة عشر: واقع الرواية المغاربية	118
المحاضرة الرابعة عشر: السمات المشتركة للرواية المغاربية.	126
خاتمة.	149
قائمة المصادر و المراجع.	151
فهرس المحتويات.	158