الندوة العلمية:" فهم الخطاب الروائي الجزائري المعاصر من منظور السرديات ما بعد الكلاسيكية" يوم 11 ديسمبر 2024، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 02.

تمثيلات ما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة

قراءة في نماذج روائية معاصرة

الأستاذة الدكتورة زهيرة بولفوس
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة

الملخص:

نهضت فكرة هذه المداخلة من قناعة مفادها أن الرواية الجزائرية المعاصرة قطعت مسارا حافلا بالتجريب *(Expérimentation)*، أثمر العديد من النصوص الروائية الجديدة التي أعلنت رفضها للسائد وتمردها على كلاسيكيات الكتابة الروائية، جانحة صوب التشظي، والتشفير والتلميح، الكولاج ، مترفعة عن الوقوع في التقريرية التي طبعت نصوص الروائيين الرواد، وهو الذي يفيد بانتقالها من مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

تهدف هذه المداخلة إلى رصد **تمثيلات ما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة**، وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد ثراء التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة وتنوعها بما يضيق هذا المقام عن استيعابه. فالرواية -كما يتردد في عديد الدراسات – ديوان العرب في العصر الحديث ، والرواية الجزائرية المعاصرة تحديدا ترسم حاليا آفاق الرواية العربية المعاصرة ، والدليل على ذلك اعتلاؤها عرش المسابقات الروائية العربية والعلمية ، وهذا ليس حكما استباقيا ولا حكم قيمة لأن الواقع النقدي والإبداعي يؤكد ذلك.

وعليه فإنه ومن أجل بلوغ هذا المسعى لا بد من الوقوف بداية عند الأطر النظرية التي تحدد ماهية ما بعد الحداثة وخصائص النصوص الروائية ما بعد الحداثية، ومن ثمة رصد التحولات الكبرى التي شهدتها الرواية الجزائرية المعاصرة، وصولا إلى الكشف عن تمثيلات ما بعد الحداثة في نماذج روائية جزائرية مختارة.

" تمثيلات ما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة" طرح علمي منهجي يهدف إلى الإجابة عن سؤال إشكالي مفاده هل استطاع الروائي الجزائري كتابة رواية ما بعد حداثية بملامح جزائرية خالصة؟ بمعنى هل هذا النزوع التجريبي صوب الكتابة ما بعد الحداثية مؤسس على وعي فني وفكري ؟ أم أنه مجرد موضة إبداعية ؟ ، وكيف تجسدت طروحات ما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة ؟

للإجابة عن هذه الأسئلة تم انتقاء مجموعة من الروايات بوصفها نماذج تطبيقية.

المدونة التطبيقية:

تنسحب المدونة التطبيقية على الروايات الآتية : "جملكية أرابيا- حكايات ليلة الليالي" 2011م ،و"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج 2019م ، " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " 2003 و"القاهرة الصغيرة" لعمارة لخوص 2010، " أعوذ بالله" (2016) للسعيد بوطاجين ، " حنين بالنعناع"2015م و" نادي الصنوبر" 2017م و" قلب الملاك الآلي "2019م لربيعة جلطي ، " جسر للبوح وآخر للحنين " لزهور ونيسي 2006م ، " خط رمل "2024م لهاجر قوادري. مع الإشارة إلى روايات أخرى بما يقتضيه سياق التحليل.

Abstract:

This paper is grounded in the conviction that the contemporary Algerian novel has undergone a rich and sustained trajectory of experimentation, giving rise to numerous innovative narrative texts that openly reject dominant norms and rebel against the classical conventions of novelistic writing. These texts gravitate toward fragmentation, coding and suggestion, collage, and a conscious distancing from the reportorial mode that characterized the works of pioneering novelists. Such tendencies signal a transition from modernism to postmodernism.

The paper seeks to examine the representations of postmodernism in the contemporary Algerian novel. In this regard, it is essential to emphasize the richness and diversity of contemporary Algerian narrative experiences—an abundance that exceeds the scope of a single study. The novel, as reiterated in numerous critical studies, is regarded as the modern diwan *(register) of Arab culture. The contemporary Algerian novel, in particular, is currently shaping the horizons of the contemporary Arabic novel. Evidence for this can be found in its prominent presence and repeated success in Arab literary and academic novel competitions. This claim is neither a preconceived judgment nor a value-laden assertion; rather, it is substantiated by the realities of contemporary creative and critical practice.*

Accordingly, in order to achieve its objectives, the study begins by outlining the theoretical frameworks that define postmodernism and delineate the characteristics of postmodern narrative texts. It then traces the major transformations experienced by the contemporary Algerian novel, ultimately leading to an exploration of postmodern representations in selected Algerian novels.

"Representations of Postmodernism in the Contemporary Algerian Novel" constitutes a systematic and methodological scholarly inquiry that seeks to address a central research question: Has the Algerian novelist succeeded in producing a postmodern novel marked by distinctly Algerian features? More specifically, is this experimental turn toward postmodern writing grounded in

genuine artistic and intellectual awareness, or is it merely a transient creative trend? Furthermore, how have postmodern concepts and propositions been manifested in the contemporary Algerian novel?

To answer these questions, a selection of novels has been chosen as applied case studies.

Applied Corpus:

The applied corpus includes the following novels: Jumhūriyyat Arabia: Tales of a Thousand-and-One Nights *(2011);* Gypsies Also Love *by Waciny Laredj (2019);* How to Nurse from the She-Wolf Without Being Bitten *(2003);* Little Cairo *by Amara Lakhous (2010);* I Seek Refuge in God *(2016) by Saïd Boutadjine;* Mint-Scented Longing *(2015),* The Pine Club *(2017), and* The Heart of the Mechanical Angel *(2019) by Rabiaa Djellti;* One Bridge for Confession and Another for Longing *by Zohour Ounissi (2006); and* A Line of Sand *(2024) by Hajar Kouadri. Reference is also made to other novels where required by the context of analysis*.

1- ما بعد الحداثة في الرواية – مداخل نظرية :

طغى مصـــطلح "ما بعد الحداثة " *(Post-modernisme)"* في كثير من الطروحات الفكرية والأدبية بوصـفه تجاوزا للحداثة وتخطياً لمبادئها من جهة، وبوصـفه التصـور الأكثر قدرة على تجسـيد هاجس التجريب بكل أبعاده التمردية الرافضـة من جهة أخرى، على اعتبار أنَّ "ما بعد الحداثة" هي الصـيرورة التمردية التي لا تنتهي [1]؛ فهي جاءت «لتقلب مقولات الحداثة وفرضـياتها تماما: ليس ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسـر تفسـيرا غير متحيز أوجه النشـاط الثقافي البشـري كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشـكيل مسـتمر لا يمكن تبريره أوتفسـيره بالإحالة على أنموذج متعال، وإنما يقبل التفسـير فقط من داخله مما يجعل التفسـير نفسـه محكوما بأشـكال مادته الخاصـة، وليس نتيجة ثابتة لا تتحول أوتتبدل: فالثابت نفسـه شـكل من أشـكال المتحوّل» [2] .

لخص الناقد " إيهاب حسـن " ردود (ما بعد الحداثة)على مقولات(الحداثة) من خلال مقابلته بين المصـطلحين وزمرة المصـطلحات الفرعية التي تندرج تحت كل واحد منهما والتي تكشـف عن عداء الأولى للثانية، وأنَّها ردة فعل عنيفة عليها ؛ ففي الحداثة سـادت المصـطلحات التالية : الرومانيكية/الرمزية،

---

[1] - للتوسع ينظر:إيهاب حسن : نحو مفهوم لـ "ما بعد الحداثة " ، ورد في : دفاتر فلسفية – نصوص مختارة ، ما بعد الحداثة -2- فلسفتها، إعداد وتر:محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2007م ، ص 18 .

[2] - ميجان الرويلي و سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط4 ، 2005م ، ص 226 .

والشــكل (متضــام، مغلق) والغرض والتصــميم الهرمية والإتقان/اللوغو، والموضــوع هو الفن/ العمل الناجز، والإبداع/ الكليانية، والنوع الأدبي/الحدود ...وغيرها [1].

وفي المقابل اهتمت (ما بعد الحداثة) بـ :الفيزياء الدقيقة / الدادائية ، ضد الشكل المنتهي ودعت إلى الشكل المتقطع والمفتوح، اللعب، الصدفة، الفوضى التخريبية، والاستنفاد/الصمت والسيرورة/الأداء/ الحدث، اللاإبداع / التفكك، واللاتآلفية، والغياب، والتشتيت، والنص أوالنصوصية المتداخلة، والبعد الأفقي، والكناية، والإدماج، والسطحية، ضد التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال، وأهمية المكتوب، ومعاداة السرد، والاحتفاء بالتاريخية الهامشية والشيفرة الشخصية ، والرغبة والاختلاف أوالأثر ، والمفارقة واللاتقريرية والحلولية[2].

أشار " أسامة البحراوي" إلى أن تيارات ما بعد الحداثة قد قدمت «رؤية مخالفة لقيم " الحداثة" عبر مفاهيم التشــظي والتفتيت والتفكيك والتعددية، والاحتفاء بالهوامش والمهمشــين، والثورة على المركزية والرؤية الواحدة . وإزالة الفوارق بين ثقافة النخبة والثقافة الشـعبية»[3]، كما أن أصحاب تيار ما بعد الحداثة ينكرون «حقيقة ثبات الواقع تأثرا بالتفكيكية، وينادون برفض المحاكاة أو التمثيل . ويرفضــون صــورة العمل المتكامل أو الذي يتمتع بوحدة عضــوية، وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ وإغاظته محل التعاون معه. ورفض فكرة الحبكة والشـخصــية باعتبارهما مفهومات فنية غير مقبولة ورفض المعنى نفسه باعتباره وهما لا أمل له ولا رجاء فيه، والاعتقاد بأنه من العبث محاولة فهم العالم ، بل من العبث الاعتقاد بوجود عالم يمكن فهمه، ويفضــلون الإحالة إلى الذات، وإعلاء نبرة الســخرية واللهو ، مع رفض نغمة التباكي على مصير العالم»[4] .

1-1- خصائص الرواية ما بعد الحداثية:

أجمل "أســامة بحراوي" حديثة عن خصــائص الكتابة الروائية ما بعد الحداثية في قوله : « تميّز عدد كبير من الروايات بالتشظي والتفتت والتفكيك على مستوى البناء الروائي ، وعلى مستوى العناصر الســردية ، فافتقدت نماذج كثيرة من الرواية الجديدة مفهوم الحبكة بمعناها التقليدي، واتســمت الشـخصـيات بالعدمية وافتقدت الهوية الثابتة، وبرز البطل الضـد الذي تطغى صـفاته الإيجابية على صــفاته الســلبية في كثير من الروايات، وتميزت الأحداث بالتفكك وانعدام الوحدة وغياب المركز الذي يجمعها وغلفت الضـبابية الفضــاء الروائي في بعده المكاني والزماني، وبذلك أصـبحت الرواية الجديدة

---

[1] - ينظر: إيهاب حسن : المرجع السابق ، ص ص 16-17 . وينظر أيضا :ميجان الرويلي وسعد البازغي : المرجع السابق، ص ص 226 - 227.

[2] - ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي: المرجع نفسه ، ص ص 226 - 227.

[3]- أسامة البحراوي: الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات دار النابغة المصرية ، طنطا ، مصر ، 2019م، ص 03.

[4]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

تتسم بشكل بنائي مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد لها، ولا نهاية لتنوعها، ووجدنا اهتماما كبيرا من الروائيين العرب بالتعبير عن المهمشين اجتماعيا وعرقيا ودينيا ولونيا وجنسيا»[1].

وقد ترتب عن ذلك «زيادة الجرأة في التعبير عن المسكوت عنه دينيا وسياسيا وجنسيا وسقوط الإيديولوجيا والحكايات الكبرى ومساءلة البديهيات والحقائق المستقرة، وغياب الانبهار بالنماذج البطولية العليا وبروز البطل السلبي، وتقابلات المقدس والمدنس، ورصد محطات التحولات الكبرى في المجتمعات العربية وبخاصة مجتمعات الهوامش الحضارية»[2].

تتميز الروايات ما بعد الحداثية أيضا بـــ « ممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح، والانفتاح على الآخر عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة انغلاق البنية اللغوية والاجتماعية، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الأيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والمهمش والغريب والمختلف، والعناية بتعدد الأعراق، والألوان، والأجناس، وخطاب ما بعد الاستعمار، وتسليط الضوء على النسوية وفضح الهيمنة الذكورية والسلطات الاستبدادية»[3] .

لقد أدّى غياب السّرديّات الكبرى، في مرحلة ما بعد الحداثة، إلى اعتماد تقنيّة الميتا سرد محاولة لكسر تقليديّة السّرد الإبداعي في إطار النّسق الشّائع. إن من خلال توظيف السّرد المتقطّع والمتكسّر وفق تقنيّات الاسترجاع والاستباق، والوقفة، أو من خلال الجمل القصيرة، والتّكرار السّاعي إلى تحقيق هدف حكائيّ تساعد على بلوغه أفعال تمثّل وحدات سرديّة أي العرض اللّغويّ لمتوالية من الأحداث داخل النّصّ السّردي، (رواية خط رمل لهاجر قويدري) أو من خلال خلال كشف أسرار اللّعبة السّرديّة القائمة على تفاعل الأحداث والشّخوص. وصولًا إلى التّعليقات والتّضمينات الّتي تهدم كلّ ما سبق، وتمّ تشييده من أحداث ووقائع في المعمار السّرديّ، أحداث توهم بالواقعيّة إلى أن يثبت العكس عندما تحين لحظة الكشف عن حقيقة أنّ الرّواية لم تكن إلّا محاولة مراوغة اقترفها الكاتب وهو لم يكن مجرّد مؤلّف لنصّه إنّما شخصيّة مشاركة وموجّهة للفضاء الرّوائيّ بكلّيّته. فهو الرّاوي الميتا - سرديّ الّذي يدير عمليّة السّرد ليصل في نهاية المطاف إلى تقديم رؤيته الذّاتيّة المعبّر عنها بالهمّ الإبداعي (جملكية آرابيا، العشق المقدنس، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، القاهرة الصغيرة...).

أشار محمد بوعزة إلى أهمية المقاربة الثقافية وفاعليتها من أجل تأويل هذه الخطابات والوصول إلى ما وراء الحكاية أي الشفرة التأويلية التي تفكك البنى المضمرة لأي استراتيجية ، فـ«بقدر ما تستكشف استطيقا السرد وآلياته السردية ، فإنها تفكك سياسات التمثيل فيما وراء الحكاية ، بما يسمح لها بتفكيك بؤرة إنتاج المعنى وزحزحة مراكز إنتاج الصور والتمثيلات ، باستكشاف مضمراتها الثقافية

---

[1]- المرجع نفسنه، ص 03-04.

[2]- المرجع السابق، ص 04.

[3]- المرجع نفسه، ص 19.

والإيديولوجية المبثوثة بشكل واعي أو لا واعي ، حيث يتم استحضار سياقات الهوية واشتباكات المتخيل والقوة في التأويل»[1].

وبناء عليه سنحاول هكذا تلمس تمثيلات ما بعد الحدثة في الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال قراءة في نماذج روائية مختارة.

2- ما وراء القص التاريخي- إعادة تشكيل التاريخ في رواية جملكية آرابيا لواسيني الأعرج:

ما وراء القص التاريخي نمط من الكتابة ما بعد الحداثية يقترح «إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ لأجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسما ونهائيا وغائبا...يحضر الماضي في هذا النمط السردي بوصفه تلفيقات مختلفة من قبل النصوص التي تفرضها خطابات السلطة كمرجعيات لما هو حقيقي في التاريخ ولما تضفيه تلك السلطة وما تسمح به من عمليات إنتاج المعنى وتأويل تلك النصوص التاريخية» [2].

ويسعى ما وراء القص التاريخي، من خلال تقانات العرض والتمثيل السردي ما بعد الحداثي، إلى التشكيك بالمعاني والتأويلات التي تضفيها السلطة على التاريخ ومحاولتها الاستحواذ على الماضي[3].

يعد الروائي " واسيني الأعرج" صاحب مشروع في الكتابة الروائية قائم على كسر الثابت في التراث ، وإعادة كشف المسكوت عنه والمخبوء أو المغيب في تاريخنا ، وغايته في ذلك ليست إعادة كتابة التاريخ بقدر ما كانت الغاية هي وضع التاريخ الرسمي المتداول في الكتب المدرسية وغيرها على محك النقد ومساءلته، ولعل هذا ما أوضحه الروائي في سياق حديثه عن توظيفه المختلف لنص السيرة الهلالية في روايته " نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري"[4] بقوله: « أخذت السيرة الهلالية في الرواية كمتكئ شعبي للكتابة الروائية .فلما فتحت عيني كنت أسمع بأبي زيد الهلالي. غير أنني وقد أدركت مرحلة الوعي، تفطنت إلى أن المقياس الذي طرح لتقديم أبي زيد بطلا كان مقياسا إقطاعيا. فمن خلال اطلاعي على ثلاث وثائق من السيرة الهلالية : نسخة مدرسية، وثانية مهذّبة ، وثالثة رديئة، لم أقتنع لا بالأولى، ولا بالثانية ولا بالثالثة، التي وجدت فيها أن كل المظاهر الجنسية قد مر عليها مقص الرقابة، لإعطاء صورة مثالية لشخصية أبي زيد، وتساءلت: " هل هو حقيقة بطل بالمفهوم الشعبي؟ كبطل بالنسبة لي كان يعبّر عن الملوك، إذ كان رأس الحربة في الغزو، يجبي الأموال للأمير حسن بن سرحان. لم يعجبني. كان طاغية،

---

[1]- محمد بوعزة : سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف – مقاربات فكرية منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، دار الأمان ، الرباط المغرب، 1435هـ-2014م، ص 39..

[2]- معن الطائي و أماني أبو رحمة: الفضاءات القادمة – الطريق إلى ما بعد الحداثة ، مؤسسة أوراق للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة ، ط1، 2011، متاح على الشبكة الإلكترونية : m.ahewar.org، 2024/11/20، الساعة 21.00.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- واسيني الأعرج : نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، وزارة الثقافة السورية ، دمشق، سوريا، ط1، 1983م .

بالمفهوم العام بطل. والذين كتبوا التاريخ ربطوه بالواقع الإقطاعي، من هنا أحسست بضرورة إعادة النظر في تاريخ هذا البطل الشعبي، فأعطيته صورة أخرى حتى أغيّر المفهوم العام...»[1] .

لا يتردد الباحث/ القارئ - المتأمل في مواقف الروائي " واسيني الأعرج " وتصريحاته والمتتبع لنصوصه الروائية- في الإقرار بأنه صاحب رؤيا انتقادية للسائد في كتب التاريخ، غايتها التشيك فيه وإبراز زيفه، ومحاولة ملء ثقوبه التي لا يستوعبها العقل الواعي والمجبول على الجدل والنقاش.

منح الروائي شخصية " دنيا زاد " في رواية " الليلة السابعة بعد الألف" الدور الرئيس، كما أعطاها مطلق الحرية للبوح والتعبير ؛ حيث أخرجها «من الصمت إلى النطق، لتكشف عن الحقائق التي تعرفها عن الملك/ شهريار، وعن الأسرار التي كانت أختها شهرزاد تخفيها عن مولاها شهريار خوفا من بطشه . وهو ما جعل الحكاية تخسر سحرها منذ تآلفت شهرزاد مع ملكها. فيكون بذلك الانزياح عن النص/ الأصل، بتبادل الأدوار بين شهرزاد ودنيازاد ، وبمفارقة حكايات هذه الأخيرة لتلك التي كانت تسردها أختها شهرزاد على شهريار، بحكم امتلاكها جرأة الحديث عن المسكوت عنه، في السياسة، في زمن آخر، غير زمنها الخرافي، هو الزمن الذي نعيشه»[2].

لعل بؤرة الاشتغال التي تظهر تميّز " ألف ليلة وليلة " /" واسيني الأعرج " عن النص التراثي/ الأصل هو عودته إلى الواقع وإلى زمننا المعيش ؛ حيث يصبح النص التراثي الجديد مبررا موضوعيا لانتقاد الواقع وكشف فساده؛ فتسرد دنيا زاد لشهريار" الفواجع والمواجع والتاريخ الذي نسي كتاب الدواوين تسجيله في كتاب الأمة المجلد والمطرز بالقاطيفة الملونة »[3].

زاوج الروائي في اشتغاله على الزمن بين الماضي والحاضر؛ حيث استثمرت "دنيا زاد" حكايات "البشير الموريسكي" قوّال غرناطة ؛ وهو بطل لازم " واسيني الأعرج " في كل روايته بعد " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ؛ خاصة " البيت الأندلسي"[4] و" جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر – حكايات ليلة الليالي"[5].

ترصد حكايات " بشير الموريسكي " تفاصيل سقوط غرناطة في يد الإسبان وما انجر عنه من مآسي لحقت بالعرب والمسلمين، لكن " دنيا زاد "/ " واسيني لم تقف عند حدود التاريخي ، بل تعدته إلى الواقعي حيث ربطت الماضي بالحاضر عبر إشارات ذكية إلى واقع الجزائر في تسعينيات القرن الماضي ، أو ما تعرف بالعشرية السوداء وهو واقع دموي نتاج الصراع العنيف بين الجهتين (جبهة التحرير الوطني الي تمثل

1- واسيني الأعرج ، عن: بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، ص 36-37.

2- بوشوشة بن جمعة : المرجع نفسه، ص 40.

3- واسيني الأعرج : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، رمل الماية ، لافونيك، دار الاجتهاد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993م.، صفحة الغلاف.

4- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الجمل ، بيروت – بغداد، ط1، 2010.

5- واسيني الأعرج: جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر – حكايات ليلة الليالي ، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، ط1، 2011.

للسلطة، والجبهة الإسلامية للإنقاذ التي تمثل التيار الإسلامي في الجزائر) شبيه بالفتنة الدموية العنيفة التي شهدتها الأندلس بين المسلمين والعرب.

وللتعمق أكثر في جماليات هذا التوظيف وأبعاده لا بد من المقاربة التطبيقية لواحد من أهم نصوصه الرواية تجسيدا لهذه الرؤيا الهدمبنائية في تعاملها مع نص " ألف ليلة وليلة "التراثي لنكتشف جماليات النص الجديد واختلافه عن النص الأصل.

2-1-حكايات ليلة الليالي – التشكيل الجديد لألف ليلة وليلة:

يقف الباحث / القارئ المتأمل في هذا المسار الروائي المبني على العشق والتمرد في آن؛ عشق لنص "ألف ليلة وليلة" حد رفضه، والتشكيك فيه، وتكلم المخبوء والمسكوت عنه فيه، وقد توج " واسيني الأعرج" هذا المسار بروايته " جملكية آرابيا " وفي عنوانها الفرعي يتجلى سحر الاختلاف ونكهة التمرد والعصيان على النص / الأصل الثابت والراسخ في الذاكرة الجمعية للأمة الإنسانية قاطبة .

تنبني علاقة " واسيني الأعرج " مع النص التراثي على الصراع، الذي ولد نصا جديدا مختلفا ، نص تتجلى فيه شخوص كانت مغيبة تماما في النص الأصل ، وفي مقدمتها " الراوية الجديدة" (دنيازاد) أخت شهرزاد "الراوية القديمة" في النص التراثي.

في الرواية طرح جديد مختلف يمكن أن نستشف شيئا منه في تصريح "واسيني الأعرج" الذي جاء فيه « كل قصة تدور في نسق حكائي بين دنيازاد وحاكم عربي، هذا الحاكم العربي عنده14 قرن من الحياة ، وهي حالة رمزية إلى الحكم العربي ، ودنيازاد تنصحه لأن دنيازاد في ألف ليلة وليلة هي أخت شهرزاد ، لكن شهرزاد تحدثت كثيرا في ألف ليلة وليلة، ودنيازاد هي التي تتحدث الآن في "جملكية آرابيا" وستقول لنا مالا نعرفه نحن عن طبائع الحكم لأنها تتحدث من الداخل»[1].

- الاختلاف الأول كما يبدو يتمثل في شخص الراوية " دنيازاد" ذات الطبائع المختلفة تماما عن أختها – كما سوف نوضح .
- أما الاختلاف الثاني فيتمثل في استثمار واحدة من أبرز خصائص النص الأصل ، وهو اكتنازه بالعجائبي والغريب ، وهو ما تجسد جليا في شخص هذا الحاكم الأسطوري ذو الحمولة الرمزية الذي عاش 14 قرنا ، وهو الامتداد الزمني للحضارة العربية الإسلامية منذ نزول القرآن على سيد الخلق أجمعين سيدنا محمد(صلى الله عليه وسلم).
- يتجسد الاختلاف الثالث في العنوان ، ولعله الخيط الرفيع الذي يربط المتخيل بالواقع، ونستشف ذلك من توضيح الروائي نفسه لأبعاد العنوان في قوله: « هو عنوان مزجت فيه بين الجمهورية والملكية ، طبيعة الأنظمة العربية بعد 50سنة من الانقلابات تقريبا تحولت إلى نمط

[1]- واسيني الأعرج : قاب قوسين أو أدنى - حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، جمع وتقديم الدكتورة سهام شراد، منشورات بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 2014، ص266.

لقيط هو النمط " الجملكي"، لا هي مملكة نحاربها ولا هي جمهورية لنعرف كيف نطالب بحقوقنا داخل هذه الجمهورية»[1].

تقوم بنية العنوان على الضدّية والمزج بين مختلفين ، وهو نحت أراد الروائي منه كشف الواقع السياسي الهجين التي تعيشه الأنظمة العربية ، وقد لجأ إلى التاريخ مجسدا في نص الليالي بوصفه المعادل الموضوعي الذي من خلاله ينتقد الواقع ويعبر عن فساده ، مبشرا بانهياره ، لأن الرواية يمكن إدراجها ضمن الأدب الاستشرافي ، لأنها تنبأت باندلاع الثورات العربية، وهو ما أكده " واسيني الأعرج" في قوله: « كثيرون اعتبروا أن " جملكية آرابيا" تتحدث عن الثورات العربية ، لا لم تتحدث عن الثورات العربية ، لأنها كتبت قبل حدوثها أو لنقل عندما انتهت الرواية بدأت هي . ولكنها تستعيد نموذجية نظام الحكم الذي نبت في العالم العربي ، وهو شبيه في بؤسه بأنظمة أمريكا اللاتينية . هي تقول مخاض الثورة التي كان لابد أن تقوم يوما. تتوقف جملكية آرابيا عند حدود انهيار الحاكم، بمعنى بداية هذا الوعي الناشيء الذي كان مخبوءا وأصبح الآن أمرا واضحا ، لكن الثورات العربية هي حركية، يعني لم تصل إلى أفقها ونتمنى أن تنجح كلها، لأن الثورات عبارة عن مراحل وليست مرحلة واحدة»[2].

هذه الرؤيا الاستشرافية للواقع السياسي والاجتماعي العربي هي نتيجة القراءة الواعية لتاريخ الأمة العربية وتراثها ، ومسارات تحولها السياسي والاجتماعي، وللتفاعل العميق أيضا مع الراهن العربي بآلامه ومواجعه، فكانت " حكايات ليلة الليالي " تجسيدا لهذا العمق في القراءة والتحليل، فالرواية - كما يقول واسيني- :« كشف للوجه المخفي للطاغية العربي الذي تحركه أياد أخرى يكرهها نهارا ويقبلها ليلا وينسى أنها لن تتوانى عن بيعه للجحيم في أول صدمة، عندما يتناقض ذلك مع مصالحها. وهو بالفعل ما نراه يحدث اليوم أمام أعيننا»[3].

نأتي لنقارب هذه الرؤيا ذات الطابع الجدلي الهدمبنائي؛ لأنها رؤيا ما بعد حداثية تتحدى الثابت والمألوف بحثا عن المتحول المختلف والمخبوء الحركي وراء الظاهر الساكن، من خلال تتبع آليات التجريب في الرواية التي استطاع بها الروائي ابتداع ليالي جديدة فيها من الاختلاف عن الأصل الشيء الكثير؛ حيث ينشأ من خلالها « التاريخ الشعبي المحكي بصدق في مواجهة التاريخ الرسمي المليء بالزيف»[4]، لأن الراوية الجديدة "دنيازاد" قررت أن لا تقول إلا الحقيقة ، وهذا ما أوضحته في قولها: « لقد أقسمت أمام مرايا الصباح التي رتّقت كسورها بالنار التي ألهبت أعماقي، أن أقول الحقيقة ولا شيء آخر سوى الحقيقة، كما لمستها بنفسي، أو كما روتها المخطوطات الضائعة»[5].

---

[1]- واسيني الأعرج : قاب قوسين أو أدنى ، ص 266.

[2]- المرجع نفسه ، ص 268-269.

[3]- المرجع نفسه، ص 170.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- واسيني الأعرج : جملكية آرابيا ، ص 10.

هذا يعني أن في حكايات "واسيني الأعرج" كشف لكذب شهرزاد، ومن ورائها المؤسسة الرسمية مجسدة في السلطة، وتجسيد الحقيقة التي تشجع القارئ على إعادة قراءة التاريخ برؤيا فيها الكثير من التفاعل والحوارية والجدل بعيدا عن القراءة التلقينية الجاهزة.

وعليه يمكننا أن نهيكل هذا الجديد الذي تبرز من خلاله تجريبية الرواية واختلافها في الثنائيتين الجدليتين الآتيتين:

2-1- 1- دنيازاد / شهرزاد :

دنيازاد هي الراوية الجديدة لألف ليلة وليلة ، وهي شخصية ثائرة ، جريئة ، لا تخاف الحاكم ، وهذه الصفات جميعها تتقاطع بامتياز مع دلالات اسمها المفعم بالحياة ، لأنه مركب من دنيا ، وهو اسم يحيل على معنى الحياة، وفعل زاد ويحيل على معنى الزيادة والازدياد واقتحام عالم الأحياء، ولعل في التصاق الاسم بالفعل ما يمنحه هذه القوة وهذه الحركية التي تتجلى في طبيعة شخصية دنيازاد المتمردة.

وفي خروجها مع " واسيني الأعرج" عن صمتها في " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " و"جملكية آرابيا- حكايات ليلة الليالي" ازدياد وميلاد لحياة جديدة وواقع جديد وقبله لتاريخ جديد وتراث جديد لم يتكلمه التاريخ الرسمي، ولم تتكلمه بالتالي" شهرزاد" التي تحمل في دلالات اسمها الموالاة والخضوع لسلطة البلد وحاكم البلد .

وبظهور دنيازاد أصبحت " شهرزاد " لا تعني لدى الحاكم بأمره سوى « دابة»؛ وهو ما أكده بقوله مخاطبا " دنيازاد": « أحك ولا تكرري ما قالته دابة الغواية أختك شهرزاد، وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق نساء بيت الحريم»[1].

وإذا تأملنا الصفة التي أطلقها " شهريار" على " شهرزاد" التي طالما احترقت خوفا منه ولهفة وحبا له، نلمس فيها دلالات الخضوع والتبعية لأنها في الأساس مسحوبة العقل ، يقودها شهريار/الحاكم بأمره ويوجهها كما يريد لها أن تكون ، وهي نظرة ذكورية فيها من الاحتقار والمهانة للمرأة لأنها ناقصة عقل ، كما أنها تتوافق مع قناعة الروائي بسلبية الصورة التي رسمتها لها حكايات النص الأصل ، فإذا عدنا إلى شهرزاد في "ألف ليلة وليلة " سنجد صورة المرأة التي تستجدي عطف الملك ورضاه ، وهذا ما يبدو جليا في الجزء الرابع من نص الليالي ، وتحديدا في المقطع الآتي الذي يرصد نهاية الحكي ويقدم الوضعية الجديدة التي تربط شهرزاد بشهريار: « وكانت شهرزاد في هذه المدة قد أنجبت من الملك ثلاثة ذكور، فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت: يا ملك الزمان، وفريد العصر والأوان، إني جاريتك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لي في جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية؟»[2].

---

[1]- المصدر السابق ، ص 23.

[2]- ألف ليلة وليلة، ج4 ، دار الهدى الوطنية ، بيروت، ط1، 1981م ، ص 430.

وكانت هذه الأمنية أن أحضرت أبناءه الثلاثة لتحريك مشاعر الأبوة لديه من أجل العفو عنها. وهو ما تحقق بالفعل، فامتلأت الدنيا أفراحا وبهجة وعادت للملك شهريار الثقة بنفسه وبمن اختارها شريكة حياته.

هذه النهاية السعيدة لم تروق للروائي " واسيني الأعرج" ، ولم يقبلها عقله المجبول على الشك ، وروحه المسكونة بروح السؤال والبحث عن حقائق الأمور المغطاة وراء الظاهر ، ولذلك ابتكر شخصية جديدة ، هي كانت موجودة في النص الأصل لكنها مغيّبة عن الحضور والفاعلية في مجريات الحكاية وتفاصيلها ، وقد نفخ فيها من قوة المرأة ودهائها وقدراتها اللامحدودة على الغواية والإغراء ، فكانت " دنيازاد" النموذج الجديد لراوية الليالي المسكوت عنها في التاريخ الرسمي ، التي تملك كل الجرأة اللازمة لتعرية الحقائق؛ وبأسلوب فيه من الأغراء الشيء الكثير ، وهو ما يبدو جليا في المقطع الآتي الرواية : « كان الحاكم بأمره يتململ في مكانه ويحاول جاهدا أن لا ينام قبل سماع نهاية القصة . لكن دنيا التي أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها شهرزاد عن شهريار خوفا من بطشه. قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا. فبدت بآهاتها وتنهداتها وحركاتها المتتالية ، كأنها إحدى أحلى ممثلات هوليود ، تؤدي كل أدوار الإغواء الأكثر جرأة .

- واااااو ...ما أحلى مولاي وهو مأخوذ بي؟
- كان يمكن أن يكون الجو أسعد في غياب هذا المعتوه. لا أعرف إذا كان عليّ أن أحب بشير إلموروا أم أكرهه؟ يثير الشفقة بهذه الازدواجية الغربية، تارة يشوف روحه ابن رشد ، يا حبيبي؟ وتارة أخرى يشوف حاله أبو ذر الغفاري؟ لابد لأن يكون مجنونا . الأجمل من هذا كله، جاي من الأندلس؟ بينما تحرياتنا تقول إنه ابن قرية أندلسيا في آرابيا وليس في شبه جزيرة أيبيريا.
- حبيبي وملاذي؟ هذه ليست إلا البدايات ، ولا أريد أن أغرقك في التفاصيل الزائدة . هل أواصل أم أصمت الآن ؟ صبرا جميلا يا روحي، لم تسمع شيئا مما حدث لبشير إلمورو الذي سيتعبك لأنك أخفقت في قتله منذ اللحظة الأولى ...يااااي يا عمري كم أشتهي أن أرمي كل شيء وأرتمي بجنون في حضنك ، لكن...
- تقتلينني بهذه اللغة وهذا الدلال...»[1] .

أوردنا هذا النص – طوله- لنبرز أي نوع من النساء بطلة "واسيني الأعرج" الجديدة، معجونة بسحر الجنيات، لكنها جنية بشرية تمارس التعذيب الساحر على مولاها وسيدها فيما تمهد لقتله، لا تنقطع أبدا عن الكلام حتى الصباح لا يوقفها لأنها مختلفة تماما عن أختها شهرزاد التي كانت تسكت عن الكلام حين يدركها الصباح ، وهو ما أكده الروائي بقوله: «تقول دنيا التي أدركها الصباح ولم تتوقف عن الحكي ...»[2]، وقد تعمد الإشارة إلى ذلك من أجل إبراز الفرق بينهما.

---

[1]- واسيني الأعرج : جملكية آرابيا ، المصدر السابق ، ص 49-50.

[2]- المصدر نفسه ، ص 44.

هذه الأنثى العجيبة الصنع والطباع هي الوحيدة القادرة على هزم الحاكم بأمره وإذلاله، و" دنيا زاد" وهي تجيد العزف على وتر الشهوة لا تتردد في إظهار دهائها ومكرها ووعيها بكل ما جرى وسيجري، حيث تستحضر جرأتها كاملة وهي تكشف الحقائق المسكوت عنها أمام الحاكم بأمره غير مكترثة بسطوته وجبروته المزعوم ، وهذا ما يبدو جليا في المقطع الآتي: « - لماذا إذن أخفت دابة الغواية شهرزاد كل هذا عن شهريار؟

– خافت يا مولاي. الخوف سلطان. قفزت على سر الحكاية . أقسمت وأنا أستمع كذبها، أن أروي هذا السر عندما يعود الزمن الآخر، وها هو قد عاد اليوم وأنا بين أحضانك وفي نعيمك»[1] .

إن الخطاب المضمر وراء إقرار دنيازاد بخوف أختها ، هو التأكيد على قوتها واختلافها التام عنها وبأنها على وعي تام بمكر الحكام وبدهائهم وبمكره هو تحديدا ، ولعل هذا ما ساعدها في الأخير على القضاء عليه وقتله بعد أن أسمعته كل ما أرادته أن يسمعه عن فساد حكمه وبطشه مجسدا في صور الأبطال الذين كانت تروي له حكاياتهم، وهو ما يبدو جليا في المقطع الآتي من الرواية : «- لا تشغل بالك يا ساكن قلبي وروحي. لم تجد السكين البوسعادي الحاد الذي يذبح على الجهتين؟ ألم أقل لك يا عمري، تصل دائما متأخرا بلحظة، هي الحاسمة في نهاية المطاف. لن تجده ، هو عند غيرك يا مولاي.

ثم صفقت بيديها. فخرج من وراء الستائر الخشنة ابنها قمر الزمان ممتشقا سيفا مرصعا بالجواهر الحمراء والخضراء التي لمعت بقوة تحت ضوء اللمبة.

– هل تريد أن تعرف بقية الحكاية ، أم أنك قرأت النهاية بنفسك ؟»[2].

إن الروائي لا يتردد في إبراز إضافاته التي تنسف النص الأصل وتشكك القارئ في صدقه، ومن خلال الراوية الجديدة استطاع أن يمنح الليالي سحرا جديدا مشحونا بفيض دلالي لا يخلو من أبعاد رمزية تحاكي الواقع العربي وتنتقده في آن.

2-1- 2- الحاكم بأمره/ شهريار:

لا يتردد الباحث/ القارئ المتأمل في شخصية " الحاكم بأمره " في رواية " جملكية آرابيا" في الإقرار بأنّها شخصية مزيج ؛ فهي تركيب هجين تمتزج فيه الأسطورة بالتاريخ والواقع.

تبرز سمات البطل الأسطورية من خلال امتداد حياته وبقائه حيا أربعة عشر قرنا(14) إضافة إلى ليلة الليالي التي تتخطى الميقاتية الزمنية العادية، لأنها « الليلة الوحيدة التي تأتي من حيث لا ينتظرها أحد وتنسحب مثل موجات تسونامي كل شيء في طريقها، البشر والفلسفات والأفراح الوهمية والخيبات المتغطرسة ، قبل أن تتحول إلى طوفان يشبه طوفان الكتب المقدسة الذي يعقبه الصمت المريب حيث لا حياة، لا عصافير، لا شدو ولا أشجار، تماما كما في بدء الخليقة. ويحتاج الناس إلى زمن طويل ليستوعبوا ما حدث لهم. لا تشبه في شيء الليالي العاديات»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 581.

[2]- المصدر نفسه ، ص 586.

[3]- المصدر نفسه، ص 10.

يستعير " واسيني الأعرج" بعض سيمات النص التراثي الأصل حفاظا على سحر الليالي وعلى عنصر التشويق فيها، الذي يثير القارئ فيما يدفعه إلى البحث عن أبعاد هذا التوظيف ودلالاته؛ حيث تتجلى عجائبية البطل الذي استمر كل هذه المدة حاكما للجملكية ، وهي «بلاد أوسع من بحر وأضيق من مسافة رمشة عين»[1]، وهو ما يمنح الرواية سمة الترفع عن التحديد ، حيث إن هذا الجانب تحديدا هو الذي يجعل القارئ مأخوذا إلى عوالم الخوارق بعيدا عن صرامة الواقع وخضوعه للمعايير الثابتة.

ولعل ما يجب التنبيه إليه أن حكايات ليلة الليالي قد حافظت على الكثير من خصائص النص التراثي/الأصل، وفي مقدمتها خاصية التوالد السردي ، الذي يستدعي «أحداثا من أزمنة متباينة وفضاءات متباعدة، كما يستدعي في كل لحظة شخصيات جديدة، وهو سرد يقوم في الغالب على تداخل عوالم حكائية لا متجانسة تجمع بين الأليف والعجيب، مما يمنحها جمالية خاصة، ونسقا حكائيا دقيقا يوهم بهذه التراتبية في الحكي، ويضمن لهذا التوالد تسلسله ومقروئيته الخطية المتتالية»[2].

لكنها في المقابل قللت من الحكايات الخرافية الخارقة باستثناء ما ذكرناه عن الطابع الأسطوري للبطل ، ولامحدودية الإطار الزماني والمكاني للأحداث ، وغياب المقابل الواقعي للمكان " جملكية آربيا " ، وهي مؤشرات دالة على رمزية النص وأبعاده التأويلية المرتبطة في عمقها بالراهن العربي، وفي هذا يتجلى الجانب الواقعي في تركيبة شخصية الحاكم بأمره .

يوضح الروائي في واحدة من حواراته هذا الجانب من شخصية الحاكم بأمره فيقول: « الرواية تعري مأساة نظام الحكم الدكتاتوري في الوطن العربي الذي يشل أية مبادرة للتطور من خلال شخصية افتراضية وتاريخية في الآن نفسه: الحاكم بأمره. أستعيد من خلاله طبيعة هذا النظام الذي هزته الثورات الشبابية التي تبحث عن التغيير. يرفض الحاكم أن يقتنع بأن زمنه انتهى على الرغم من عمره الذي تجاوز أربعة عشر قرنا ، وأن زمنا آخر قد ولد»[3].

ورغم تنبيه " دنيازاد" المستمر له لما ينتظره في مستقبل الأيام لكنه واصل في إصراره المستميت على عدم ترك الحكم.

واستنادا إلى هذا الخيط الذي يربط المتخيل الروائي بالواقع العربي المأساوي نتاج الفساد السياسي كشفت الرواية طبيعة الأنظمة العربية المبنية على الدسائس والانقلابات والتقتيل بلا حساب، قبل أن يتحول الحاكم بأمره إلى ضحية لهذا النظام الذي وضعه، النظام الجملكي بعد أن مزج النظامين الجمهوري والملكي، والذي أتاح له نهب خيرات الشعب والعبث بالممتلكات والأعراض، وهي قراءة رمزية لواقع العديد من الدول العربية خاصة قبل ثورات الربيع العربي ، ولعل هذا ما عبرت عنه "دنيازاد" في قولها: « مسكين أنت يا سلطاني. الغباء بلية من بليات الحكم. كنت تريد أن تكون عالما، منحناك الفرصة، منظرا للحكم الجملكي ، عقدنا لك الندوات العلمية لنظريتك الثالثة عن النظام الذي شمل مزايا

---

[1]- المصدر السابق، ص 10.

[2]- سعيد جبّار: التوالد السردي – قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، الرباط ، المغرب، ط1، 2006م ، ص 85.

[3]- واسيني الأعرج : قاب قوسين أو أدنى، ص 170.

الجمهورية ومزايا الملكية شاعرا، وزمرنا لعظمة صورك، روائيا ، جلبنا لك كل نقاد المغرب والمشرق من التاريخيين والبنيويين والسيميائين وقلنا لهم اضربوا على طبل الرفعة، فأعلوك إلى السماء العاشرة . لم تكن في ذلك كله إلا مغفلا أسوأ من الذين سبقوك»[1].

ولعل من المؤشرات التي تربط ليالي " واسيني الأعرج" بنص الليالي في التراث العربي هو التشابه الكبير بين الحاكم بأمره وشهريار ، فكلاهما حاكمين استبدا بالحكم ، وكلاهما لديه مواقف هجومية من المرأة ، وكلاهما كان يقتل محضياته كل ليلة بعد أن ينال مبتغاه منهن، وكلاهما تعرض الخيانة والخديعة والدسائس، لكن المختلف بالنسبة للحاكم بأمره أنّ " واسيني الأعرج" قد استرسل في إظهار ضعفه وعجزه أمام " دنيازاد " عكس " شهريار" الذي كان لحضوره هيبة ترهب شهرزاد وتزيدها خوفا على خوفها، ولعل هذا ما يبدو جليا في المقطع الآتي من الرواية : « - لو لم تكوني أنت يا دنيازاد ، لقتلتك. ما أخطر سحرك . وما ألذ ما يخبئه جسدك من نار. أحيانا أندهش مما تملكين؟ لست أجمل من نساء الحرملك مع ذلك، ولا واحدة منهن تشبهك عندما تتحولين إلى نمرة في الفراش. لو لم أعدك من قبل، لافترستك الآن وحالا، أو استسلمت لك ومنحتك جسدي لتفترسينه قطعة قطعة، ولذة لذة...»[2].

وقد تعمد الروائي الكشف عن صفة جامعة بين الحاكم بأمره وشهريار وهي الضعف الجنسي وعدم قدرتهما على الإنجاب ما دفع بزوجتيهما إلى الخيانة ، وهي إشارة رمزية إلى أن هذا النظام الجائر نظام عقيم لن يستمر طال الزمن أو قصر.

وعليه يمكننا القول أن العلاقة التي تجمع الحاكم بأمره بشهريار هي علاقة تآلفية تكاملية عكس العلاقة التي تربط الأختين " دنيازاد" و" شهرزاد" ؛ لأنها علاقة جدلية قوامها الضدّية والصراع كما بينا سابقا.

لعل ما يمكن الإقرار به في هذا المقام أن الروائي " واسيني الأعرج" قدم للقارئ العربي في " جملكية آرابيا" ليالي معاصرة ، أخرجته من رتابة "ألف ليلة وليلة" التراثية؛ حيث حافظ فيها على الإطار العام للحكاية ، فيما أبدع في ابتكار التفاصيل والجزيئات بما يخدم رؤيته المتمردة على الواقع من جهة وعلى الثابت والمألوف في التراث من جهة ثانية .

وعليه فإننا نؤكد ما خلص إليه الروائي في إقراره بأن هذه الرواية تقدّم للقارئ العربي «حالة جديدة في الكتابة الروائية العربية التي تستثمر فنيا المنجز العربي القديم والحديث، والمنجز الإنساني: الشعر ، ألف ليلة وليلة ، دون كيشوت، في البحث عن الزمن الضائع، عوليس، خريف البطريرك، الإرث الصوفي، وغيرها من النصوص العالمية ، لإنجاز ملحمة أدبية تخترق الحدود والأشكال، وتذهب نحو جوهر المأساة القاسية التي عرتها بقوة الثورات العربية الجديدة»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج : جملكية آرابيا ، ص 578.

[2]- المصدر السابق، ص 140.

[3]- المصدر نفسه ، الصفحة الخلفية للغلاف.

هذا الثراء والتنوع في توظيف التراث والاشتغال عليه قد أظهرا وعيا عميقا لذى الروائي لمسنا جانبا كبيرا منه من خلال تتبعنا لحضور نص الليالي في رواياته المتعاقبة ، وتحديدا "جملكية آرابيا" وللتحولات التي أضافها على المتن/ الأصل ، وهي إضافات غيرت في التاريخ الرسمي كما شككت في مصداقيته أيضا.

3- السخرية والسرد المقاوم لسلطة المركز في رواية " أعوذ بالله ":

تعد السخرية أحد السمات البارزة في أدب ما بعد الحداثة ، لعل رواية" أعوذ بالله" للروائي الجزائري "السعيد بوطاجين"، الصادرة عن منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف سنة (2016) ، من أكثر النصوص الروائية الجزائرية إيغالا في التجريب وتوظيفا لهذه السمة؛ حيث إنّها تستفز القارئ وتطرح عليه الأسئلة منذ عنوانها؛ نظرا لاشتغالها المكثّف على المضمر وإيغالها المقصود في الهامشي المغيّب والمسكوت عنه؛ الأمر الذي يلزم قارئها بضرورة اعتماد آليات النقد الثقافي القائمة على التفسير والتأويل عن طريق البحث في ما وراء نص "التعويذة" عن الأنساق المضمرة التي تتوارى خلف بنياته التركيبية، والتي تسهم مجتمعة في توجيه العقلية الثقافية وذائقتها ورسم سيرتها الذهنية والجمالية.

لعلّ الملمح الأول الذي يشدّ انتباه هو الأسلوب الساخر الذي اعتمده السارد في عرضه لحقيقة (الفساد)، والتسبب فيها (الأشكونيون والطراطير)، وفي هذا السياق نشير إلى الروائي يلجأ إلى السخرية من أجل التأثير في المتلقي من جهة ، ولأنها موهبة وأسلوب حياة جبل عليه من جهة ثانية ، إذ لا يمكن للمتحدث مع "بوطاجين" أن لا يضحك لما تثيره كلماته، وجرأته في الحق من مواقف ساخرة ، ولكنه ضحك هادف ومؤثر في الآن ذاته، وفي هذا السياق نشير إلى أن «الكتابة الساخرة لا تحصل على وجهها الصحيح إلا أن تكون واقع الواقع، وأن تكتب بضمير المتكلم بمعنى أن صاحبها ارتضى أن يسخر من نفسه، بل ومن قدره»[1].

لعل أكثر ما يحسب لـ" السعيد بوطاجين" أنه من أكثر المبدعين الجزائريين حماسا للكتابة باللغة العربية الفصحى، والقارئ لروايته " أعوذ بالله " يقف على تميّز لغته وشعريتها أيضا ؛ فهي لغة عليا مصفاة ، قوامها الانزياح الذي يكسر القرائن المنطقية بين المسند والمسند إليه، ويخلق فجوة أو مسافة توتر تخرق أفق انتظار المتلقي فيما تشده إليها بعذوبتها وسلاستها ، وصدقها وعدم تكلفها. ووصفها الساخر لتناقضات الحياة والمجتمع ، كما تنقل له معاناة المثقف إزاءها، وهو ما يبدو جليا في قوله : «كاتب متعب جدا، لا يدري إن كان بمقدوره إتمام الرواية ، إن كان بمقدوره إفراغ رأسه من عياط الشمال ، من أعراس الدم، من البصل، ومن أين أنت ؟»[2].

السخرية في هذه الرواية- وفي غيرها من أعمال بوطاجين الإبداعية- نسق مضاد للفساد في هذا العالم بكل أشكاله، هي موقف، وأسلوب رفض ومقاومة في الآن ذاته، يكشف عن قوة الذات المبدعة ، وامتلائها ، الأمر الذي أهلها أن تتحدى انتكاسات الواقع وخيباته بهذا النهج الهادف والمؤثر.

---

[1]- أحمد عزيز الحسن: مقاربة نقدية في القصة الساخرة السورية، جريدة القدس، صفحة الثقافة ، الجمعة 2009/10/23.

[2]- السعيد بوطاجين : أعوذ بالله، منشورات ضفاف –منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، ط1 1438هـ-2016 ، ص 30

لا يتردد الروائي في التلميح للفساد بأسلوبه التهكمي الساخر ، الذي يكشف كذب وتملّق المسؤولين السياسين، ومن ذلك قوله:« وجدت في مذكرات الشاعر الذي رأى أن الطرطور الصغير أقام مخابيء كان يدس فيها معجون الأسنان خوفا من مفعوله الكاسح الذي يقضي على رائحة فمه الكريهة التي لازمته منذ أن أصبح زعيما ديمقراطيا جدا»[1].

رائحة الفم الكريهة نتاج فساد أساسه الكذب والرشوة والنفاق، وهي صفات السياسي الذي جسدته شخصية الطرطور الصغير، والذي كان – كما يقول السارد -« يطل علينا من صندوق الكذب ويقول كلاما من القطن. كان قاتلا ضد القتل »[2].

ثمة مؤشرات دالة على أن فساد السلطة السياسية مرتبط بفساد الإعلام العميل والمسخر لخدمة مطامعها، وهو إذ يحوّل صندوق العجب (التلفاز) الدال على كل وسائل الإعلام إلى صندوق الكذب، فإن في ذلك تأكيد على غياب الحقيقة والمصداقية، وغياب الثقة في هؤلاء المسؤولين والشعب.

كما أن الفساد السياسي مرتبط أيضا بالفساد الديني، وهو ما أوضحه السارد في قوله: «في هذه المخابيء كان يؤوي من أشعلوا النار في عظام الحفاة العراة، يصلّي صباحا ويسكر في الظهيرة ، ويشتم الرب ليلا، وفي الصباح الباكر يحمل سجادة ممتلئة بالموت»[3].

والملاحظ أن الروائي "السعيد بوطاجين" لا يتردد في إماطة اللثام عن بؤر الفساد بكل أشكاله ، وهو في هذا يسعى إلى تمرير رسائل مشفّرة تجنح إلى التلميح دون التصريح ، وهو ما يفتح نصه على المتعدد القرائي ، خصوصا أنه قد غيّب الأطر الزمانية والمكانية، الأمر الذي جعل السلطنة معادل موضوعي لكل بؤر الفساد في العالم ، دون تحديد لمكان بعينه.

كما أن لهذا الجنوح صوب التلميح مبرراته الموضوعية في الرواية؛ ذلك أن السارد قد امتثل لوصية "أسعد" التي جاء فيها قوله:« لا تنقل الحقيقة كاملة حتى لا ينهار بنو عريان دفعة واحدة ، ليس المقام مقام حقائق، هناك حقائق تبيد ما تبقى من الحكمة في السلطنة، لذلك وجب التلميح إليها، التلميح وكفي ، إن تجاوزت هذا الحد ستمهّد لداحس وغبراء جديدة»[4].

لعل ما يمكن الركون إليه في هذا المقام هو الإقرار أننا أمام نص مشاكس ، يمتنع عن البوح بكل مضمراته أمام القارئ، مطالبا إيّاه بإعادة القراءة مرارا علّه يجود عليه بالجديد منها، وهو ما يؤكد أنه نص نخبوي يتطلب من القارئ إحاطة بكل المعطيات السياسية والاجتماعية والتاريخية التي قد تساعده في استنباط بعض أنساقه الثقافية المضمرة، وفي هذا إقرار بتميّز هذه التجربة الروائية وفرادتها في الآن ذاته.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 240.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3]- المصدر السابق ، الصفحة نفسها

[4]- المصدر نفسه ، ص 252.

إن القارئ لهذه الرواية لا يتردد في الإقرار بأنها رحلة بحث عن الحقيقة، حقيقة الذات الإنسانية عن الصفاء الإنساني المفقود، الذي دنسه الشر والفساد بكل أشكالهما؛ وخلال هذه الرحلة تتصارع جملة من الأفكار والقناعات مع معطيات الواقع المرير القائمة على الزيف والتناقض؛ حيث تنكشف أمام القارئ تداخل العديد من الأنساق المتضادة: (الخير/الشر)، (الشمال/الجنوب)، (المركز/الهامش) (العلم/ الجهل)، (الحقيقة/ الكذب) ، (الحكمة/الطيش)، (النظام/الفوضى)...إلخ، تتناسل تباعا من سياقين متضادين بارزين في نص الرواية ؛ هما الشمال بوصفه مركزا ، والجنوب(الصحراء) بوصفه الهامش ، المنبوذ أو المغيّب قصدا من طرف السلطة.

تعمّد الروائي تيسير السبل أمام القارئ بتوظيفه بعض المؤشرات الدلالة على جنوحه صوب التوحد بالأصول وبحثه عن الثوابت الراسخة بعيدا عن الفوضى التي شوهت وجه العالم، ومن ذلك قوله:«كانت هناك كتابات حائطية بخط مغربي وكوفي تبدأ بأعوذ بالله وتنتهي باللعنة على الأمعاء»[1].

إن القارئ المتأمل في هذه العبارة لا يستثني من اهتمامه التركيز على الخط المغربي والخط الكوفي بما يحملانه من نسق تاريخي وحضاري يكشف عن ملامح هوية عربية إسلامية، ولا يمكنه أيضا أن يستثني من اهتمامه مسار هذه العبارة وانشطارها بين الاستعاذة بالله في سياق يوحي بالثبات والاتزان، وبين اللعنة على الأمعاء، بما تحمله من غضب وثورة على الجشع والنهم بكل أشكاله.

ولعل هذا ما يتجلى أيضا في المقطع الآتي من الرواية: «هذه السلطنة لعنها الأجداد منذ غابر الأزمنة، لا تخرج من فتنة إلا لتدخل في أخرى. أعوذ بالله كأنها مسكونة بكل شياطين الدنيا. أعوذ بالله، أكدت دون أن أقف من مكاني .دون أن أدير رأسي»[2].

يتجلى التضاد بارزا بين نسقين هما العلم مجسدا في العلماء وأتباعهم من الخيرين والمبدعين (الكاتب، الأستاذ عبدو، أسعد ، إبراهيم ، الكاهنة، ندى ، التلاميذ...)، والجهل مجسدا في القلابق والطراطير والأشكونيين وماسحي الأحذية؛ ولو استشير العلماء في شؤون السلطنة لما حصل ما حصل ، لكن القلابق ، أعوذ بالله[3].

والملاحظ أنه ما إن يذكر القلابق والطراطير والأشكونيون إلا وتحضر عبارة " أعوذ بالله " تحصنا من الشر النابع منهم، وردا على الفساد الملازم لهم .

ولعل صيغة العنوان تضمر سياقا ثقافيا ساخرا ، مفاده رفض الذات الكاتبة أن تكون من هؤلاء الفاسدين فكأننا بـ "السعيد بوطاجين "ينتفض ساخرا ، وهو يردد:" أعوذ بالله أن أكون منهم".

وعليه فـ "أعوذ بالله" رواية تمثل خطاب الضدّ المعلن في وجه الفساد بكل أشكاله، لذلك كانت وصية البطل "أسعد" للسارد أن يسميها بهذا الاسم في قوله: «حقق لي هذه الأمنية إن كنت تحبني وتحب جدك،

---

[1] . المصدر نفسه ، ص 248.

[2]- المصدر السابق ، ص 252.

[3]- المصدر السابق، ص 251

اجعل عنوانها أعوذ بالله. لم أحاول أن أفهم لماذا. لا يوجد حل آخر حاليا، بانتظار ما سيقترحه العلماء أقول أعوذ بالله ولا أتوقف »[1].

ولعل في الربط بين عنوان الرواية وختامها ما يكشف عن مجمل السياقات المضمرة التي توضّح جوهر التعويذة بوصفها حصنا معلنا في وجه الفساد ، يعري الحقائق، ويسقط كل الأقنعة؛ ولعل هذا ما يتضح جليا في قول السارد:« سألت تلاميذ نفق الأنفاق عمّا تعلموه فقالوا: كل شيء، لم تكن لنا عيون فوضعو لنا عيونا جديدة ترى حتى في الظلام. لم تكن لنا ذاكرة. أما الآن فقد امتلأنا بالتاريخ، عرفنا نبعنا وأصلنا، عرفنا الأعداء الحقيقيين والأعداء الذين صنعوهم لنا، تعلمنا القناعة والنظر إلى ما وراء الابتسامة، إلى ما تخبئه الجملة من أنياب، عرفنا حقيقتنا وعرفنا حقيقة داحس والغبراء، إننا ننتظر إشارة العلماء»[2].

يكشف هذا المقطع عن بعض مضمرات الرواية؛ ولعل أبرزها الجنوح صوب التوحد بالحقيقة التي تبعث الإنسان من جديد ، فتجعله أكثر حرصا وحذرا، وتسمو به عن الأحقاد، وهي صورة الإنسان التي غيّبها الشمال بفساده وكذبه وأوهامه.

لعل أبرز مميزات هذه الرواية أنها خاضت في المخبوء والمسكوت عنه في مسألة العلاقة بين الشمال والجنوب وأوضحت قصور المواقف والرؤى الإبداعية والفكرية التي أعلت من شأن الشمال وقزمت دور الجنوب، بل وغيبته نهائيا، رغم أهميته وفاعليته لأنه مركز الثور، والمموّل الوحيد لأهل الشمال.

لا يمكن أن ننكر الشرخ الكبير الحاصل بين الشمال والجنوب، الذي تعّمد الرأي العام تجاوزه والسكوت عنه وقد تسبب هذا الشرخ في تفاقم الشعور بالدونية والاحتقار عند أهل الجنوب، مقابل غطرسة وتعالي أهل الشمال، ولعلها البؤرة التي انطلق منها "بوطاجين" من أجل رسم مسار جديد للعلاقة شمال – جنوب؛ حيث «يقول سكان العين إن الأشكونيين يأتون إلى هنا للضحك على بؤسنا بأزيائهم الفاخرة ومتاعهم»[3]، كما أن «قبيلة الطراطير تعتقد أنها أصل الكون ومنبع الحقائق الخالدة، وهي قبيلة أفاقة تتمادى في الخطأ واحتقار الطيبين والأخيار»[4].

تعرية هذه النظرة القاصرة للجنوب عمل مقصود من طرف الكاتب ، وقد استرسل في الإيضاح أن هذه النظرة وليدة سياسة مبرمجة من قبل السلطة ورجال الإعلام؛ وهو ما يكشفه المقطع الآتي من الرواية: « قال لي يجب بناء عدة أنفاق لحماية الخلايا الدماغية المتبقية من سطوة صندوق الكذب، حتى لا تضيع الرعية في زحمة المرض المبرمج والفقر المبرمج والكسل المبرمج ، حتى لا تأتي الحرب المبرمجة والحماقة والدياثة على وهج ذلك الماضي الذي منح بني عريان علامتهم»[5].

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 260.

[2]- المصدر نفسه، ص 248.

[3]- المصدر السابق، ص 25.

[4] - المصدر نفسه، ص 46.

[5]- المصدر نفسه، ص 30.

والملاحظ أن الروائي لم يقف عند هذا الحد بل فتح المجال لأهل الصحراء للتعبير والدفاع عن تميّزهم وخصوصية حضورهم: « يجب أن تعرف أننا نحن، أهل العين، نحفظ البردة، المعلقات الحديث، الأحزاب، نعرف القراءات السبع والسماوات السبع. نحفظ خطبة طارق، وخطبة القائد الأعظم التي يكررها في مناسبات غير مناسبة وينقلها صندوق الكذب دون حياء. هكذا. كل يوم. كل يوم. أنتم في الشمال تعتقدون أننا أغبياء. وهذا شأنكم»[1] .

ثمة خطاب مضمر - داخل نسق هذا المقطع ، ومقاطع أخرى مشابهة في متن الرواية - يخفي شعور أهل الجنوب باحتقار أهل الشمال لهم، وهو شعور مس طيبتهم، وغيّر من فطرتهم الشيء الكثير وأظهر انفعالهم وتأثرهم المتطاير عبر حمم لغوية مشحونة بالقهر والاستعباد

والملاحظ أن تلك «الحمم اللغوية لم تتطاير في سرد بوطاجين إلا بعد أن تنبأت بنذر حمم اجتماعية تتغذى من صنوف التهميش والفقر واللامبالات، لم تعد الصحراء ذلك المكان الجميل الهادئ فالجميل مفتون بجماله فتان لغيره متعب لصاحبه مغر لغيره، ولم يعد أهل الصحراء أولئك الطيبون الزهاد ، فالطيبة التي تحمل زبدا رابيا من الإهانة تنفلت، والزهد إن استهدفت أريحيته طغى . أهل الصحراء الذين كانوا محط سعادة الآخرين سئموا أن يكونوا محط نكتهم وفلكلورهم. إنهم يلحوّن على أنهم كيان هو أصل الكون لا ديكوره»[2].

لقد تنبأ "بوطاجين" بثورة الهامش على المركز ؛ وبانتقام الصحراء من الشمال وأهله؛ وهي ثورة ستعيد الأمور إلى مسارها الصحيح، وستقضي على القلابق والطراطير والموالين لهم ؛ ولعل هذا ما نهت إليه العبارة المكتوبة على «ضريح أسعد الذي لفّ بقماش حريري أسود كتب عليه: الله أكبر. ويل للقلابق.ويل لهم. ويل للآخرين»[3]، وأوضحه السارد بقوله: « الأسرار المختبئة ها هنا، كم عددها؟ أن يلف الضريح بالأسود على غير العادة فذلك أمر واضح. أما أن يكتب على قماشه الحريري ما كتب فذاك يعني أن هناك مشروعا ما يجري في الخفاء دون علم القلابق، ألم يقرأ القلابق الذين لا يقرأون ما كتب ليأخذوا حيطتهم ، أم أنّهم على بينة من أمرهم؟ أيكونون غفلا حتى لا يوزعوا عيونا في العين؟»[4] ، وكذلك قوله: « السكان عازمون على الانتقام .هناك علامات وجب تدوينها بالأحمر، وجب تقييدها بالغرّاء والمسامير لمعرفة ما حصل في السلطنة»[5].

ثمة مؤشرات نصيّة لا يمكن للباحث/ القارئ إغفالها لما تحيل إليه من سياقات مضمرة ، اللونين الأسود والأحمر ، والغرّاء والمسامير ، بما تحيل عليه من دلالات الحزن الساكن في أعماق أهالي الصحراء، وتأهبهم الدائم لخطر أهل الشمال ، وقناعتهم الراسخة بضرورة تنفيذ وصية جدهم أسعد بالقضاء على بؤر

---

[1]- المصدر نفسه، ص 47.

[2]- فيصل حصيد: الصحراء في الكتابة السردية عند بوطاجين رواية أعوذ بالله أنموذجا، أعمال الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية – السرد والصحراء، 01-03 ديسمبر2013، دار الثقافة لولاية أدرار، دار فيسيرا، الجزائر ، 2014،ص 39.

[3]- المصدر السابق، ص 48.

[4]- المصدر نفسه، ص 48-49.

[5]- المصدر نفسه ، ص 49.

الفساد في السلطنة ، ومن ثمة إعادة الاعتبار للصحراء بوصفها منبع الخير والثروة والطيبة ، وأرض الحكمة والنبوة .

اعتمد "بوطاجين" على السياقات المضادة في كشف الفروق الدفينة بين الشمال والجنوب، حيث تمتثل الحمولة الإيجابية للجنوب في ذهن القارئ مقابل الحمولة السلبية للشمال بعد تتبع الموازنة التي أقامها الروائي بينهما في المقطع الآتي: «القلابق لهم منطقهم ولهؤلاء منطق خاص بهم . مشكلة القلابق أنهم أميّون، ولكنّهم يمتلكون تجربة تؤهلهم إلى دفع الرعاع إلى الخطأ. يفكرون بأموالهم التي نهبوها ، أو التي تبرّع بها داي القمح والشعير وبقية الدايات والباشوات . أما سكان العين فتمرسوا على النقيض، على الإشاعة المضادة، على الخطاب المضاد، اللغة المضادة ، لأن القلابق لا علاقة لهم بالعقل فقد اعتمد سكان العين على العقل ، على المعارف الكلية التي لا تؤثر فيها العاطفة أو الرؤية العابرة للأجزاء العينية، وهذا مصدر تفوقهم ، هم يفكرون في مستقبل السلطنة والآخرون يفكرون في هلاكها.سكان العين وعلماؤها بسطاء والآخرون يعتقدون أنهم صنعوا الغرائب بلغة الأشكونيين التي لاوزن لها. القلابق لا معرفة لهم أصلا »[1].

لعل سكان العين يشكّلون الأقلية الصالحة وسط الفساد الذي استفحل وكان سببه "القلابق" مسلوبي الهوية والعقل، وفي هذا السياق يبرز الشمال بوصفه نسقا ثقافيا مضادا ومختلفا، يعمّق قناعة قارئ الرواية بأن العودة إلى الصحراء فعل مؤسس على مبررات موضوعية وأسس منطقية، من شأنها إماطة اللثام عن الزيف ، وفتح المجال أمام الحقيقة كي تبرز واضحة جليّة.

لعل " السعيد بوطاجين" قد سجّل فضيلة السبق في إماطة اللثام عما يحدث في عمق الصحراء، من نهب وقتل وتخريب بدافع البحث عن اللذة والمتعة دون أدنى احترام للإنسان وللطبيعة، لأن المنطق الموجه هو البحث عن الثروة فقط، وهي الغاية التي تبرر كل الوسائل، وهو ما أكده السارد بقوله: « لا أدري أي قوة أحالتني على ما يشبه النبع عندما كنت أعبر منحدرا يقود إلى متاهة أخرى قيل إنها المعبر الوحيد إلى بوابة قبة أسعد التي نهب منها السياح كنوزا ومخطوطات عرضت في متاحف العالم دون حياء، كما نهبت الغزلان وأكلت مشوية على الجمر صحبة العسس.كان الملوك والأمراء يجيئون إلى الجنوب رفقة أموالهم وعمائمهم وبطونهم ووسخهم فيقتلون بشراهة ويأكلون بشراهة أكبر»[2] .

شراهة القتل وشراهة الأكل المسلطان على أهل الجنوب دليل واضح على الوحشية وانعدم القيّم، ولعل هذا ما دفع الروائي إلى الاستعاذة منهم في كل مرة ، وتوعدهم بالويل ، وباللعنة.

4- تشظي الذات في رواية " القاهرة الصغيرة " لعمارة لخوص:

[1]- المصدر السابق، ص 207.

[2]- المصدر السابق، ص 13.

يلاحظ القارئ أن الازدواجية هي السمة المميزة لشخصيات الرواية؛ حيث يقدم وجهين مختلفين لشخصية واحدة ؛ فشخصية "عيسى التونسي" تختلف عن شخصية "كريستيان ميزاري"، وكذلك شخصية "صوفيا" تختلف عن شخصية "صفية".

ولعل الجدير بالإشارة في هذا المقام أن هذه الازدواجية ليست حالة مرضية؛ فهي أبعد ما تكون عما يعرف بالانفصام*(Schizophrenia)*، لأنها عملية مقصودة ، صممها الكاتب بهدف الخروج على السائد من جهة و فتح نصه على المتعدد القرائي من جهة ثانية.

فـــ"كريستيان ميزاري " شاب صقلي يمتلك مؤهلات عديدة حصرها الكاتب في قوله: « أولا لديه ملامح متوسطية، ثانيا ، يتحدث العربية كأنه عربي الأب والأم. ثالثا ، ذكي جدا. رابعا، يتمتع بذاكرة قوية»[1]، إضافة إلى أنه خريج كلية اللغات الشرقية، مطلع على عادات المجتمعات العربية لأنه دائم السفر والترحال ، خاصة إلى تونس مسقط رأس جده "ليوناردو".

هذا ما جعله قادرا على انتحال شخصية "عيسى التونسي"، الشاب المهاجر إلى إيطاليا بحثا عن عمل يحسن من وضعه الاجتماعي ويضمن له حياة كريمة، وهو ما أكده "كريستيان "بقوله: «صدمني مشهد الشارب الذي صار يحتل مساحة فوق شفتي العلوية. لا أذكر أنني تركت يوما لحيتي وشاربي ينموان كما يحلو لهما، تعودت مند المراهقة على قمعهما ونفي وجودهما بموسى الحلاقة. أما الآن فأنا أشبه شخصا يكبرني بخمس سنوات على الأقل»[2]، وقد استرسل في إبراز ملامح الشخصية الجديدة وصفاتها في قوله:« بهذه المناسبة أيضا حلقت شعري على الطريقة العسكرية ، الأكيد أنني سأوفر بعض المال بعد التقليل من الشامبو والاستغناء كليا عن الجال! كما أنني ارتديت ملابس رثة، سروالا وقميصا من إنتاج صيني، متخليا عن هندامه الأنيق المعتاد. في المحصلة صرت شخصا آخر صرت شخصا آخر»[3].

هذه الازدواجية طبعت أيضا شخصية "صفية/ صوفيا"، بل وتعدتها أيضا إلى الشخصيات الثانوية خاصة شخصية "سعيد/فيليشي" زوج صفية.

---

[1]- عمارة لخوص : القاهرة الصغيرة- رواية ، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر-بيروت ، ط1، 1431هـ - 2010م، ص207

[2]- المصدر السابق، ص 09

[3]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

" صفية " شابة مصرية مثقفة ، سميّت بهذا الاسم تيمننا بأم المصريين السيدة"صفية" زوجة "سعد زغلول"، درست اللغتين الفرنسية والإنجليزية في الجامعة، كان حلمها أن تصبح مصففة شعر مشهورة "كوافيرة" ، ولن يتسنى لها ذلك إلا في غير البلاد العربية ، وهو من بين أهم الأسباب التي جعلتها تقبل الزواج من سعيد الذي يعمل طاهيا للبيتزا في إيطاليا.

"صوفيا" هي الوجه الإيطالي لشخصية صفية ، الذي استطاعت من خلاله ممارسة هوايتها والانفتاح أكثر على المجتمع الإيطالي ، والتحرر أخيرا من سلطة سعيد، وفي الثنائية الضدّية بين صفية /صوفيا يتجلى أمام القارئ عمق الصراع الجدلي بين الحب والخوف، بين الخضوع والطموح.

والملاحظ أيضا أن الازدواجية التي طبعت شخصيات " القاهرة الصغيرة" قد خلقت نوعا من التشويش يربك القارئ فيما يخرجه من رتابة الروايات الكلاسيكية ونمطية شخصياتها؛ حيث استطاع الكاتب إضفاء الحيوية على شخصيات روايته ، مما منحها صفتيّ النماء والتحول، ومنح عمله الإبداعي صفة الانفتاح على المتعدد القرائي بامتياز.

5- صوت المهمش في رواية " نادي الصنوبر" للروائية الجزائرية ربيعة جلطي:

رواية "نادي الصنوبر" هي المنجز الروائي الثاني للروائية الجزائرية ربيعة جلطي الذي تصدرت من خلاله « قائمة أفضل عمل روائي في الجزائر وذلك وفق استفتاء جائزة الرواية العربية الذي يقام كل عام في الجزائر لاختيار أفضل إبداع في هذا الميدان»[1]، إذ حاولت من خلالها تسليط الضوء على المجتمع الطارقي خاصة، ومساءلة قضايا المجتمع الجزائري عموما، وتعريته بكل أبعاده التاريخية والدينية والسياسية والثقافية. كما طرحت إشكالية الهامشية المتمثلة في الهامش الاجتماعي والهامش الجغرافي. بأسلوب روائي قوامه التكثيف الموضوعاتي، وبلغة شاعرية مزجت فيها الذات بالآخر وتفاعلت معه، واختزلت من خلالها علاقة الطارقي بغيره العربي.

كما أنها نص متمرد على الأطر التقليدية للكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة؛ حيث إن القارئ /الباحث للرواية «نادي الصنوبر» لا يتردد في ملاحظة مدى خروجها عن المألوف وتوجهها نحو ثقافة الهامش المتمثلة في ثقافة المجتمع الطارقي فهي رواية هامشية تطرقت للهامشي والمسكوت عنه ، وكذا في كيفية تقسيمها للمتن الروائي على شكل أبواب، فقد

[1] - سمير لخذاري: رواية نادي الصنوبر للكاتبة ربيعة جلطي في الصدارة (الأدب الجزائري يعود إلى الواجهة)، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: djazairess.com، اليوم:2019/11/31م، الساعة:00:06سا.

انسحبت الرواية على إحدى عشرة بابا لكل باب عنوان وتصدير يساعدنا في إقتحام عوالم المتن الروائي. تمثلت فيما يأتي: «باب واقعة النسيم»، «باب المعسول»،« باب الحيرة»، «باب الاشتياق وماجاوره»، «باب مفاتيح رضوان..والرضوان عليهم»، «باب البذخ وما جيرانه»،« باب الرغبة ..بوابة السماء»، «باب عثمان بالي»، «باب الجمعة»، «باب سماء نسيمة الصماء»، «باب الرحيل ..طريق السراب». وقد خصت كل شخصية روائية بباب من هاته الأبواب تتحدث فيه عن نفسها، فكان الباب الأول مثلا للبطلة عذرا الطارقية، والثاني والثالث للحارس مسعود، والخامس للحارس رضوان ....

فهي تحاول أن تجعل من صوت المهمش المكتوم صوتا مسموعا لأن « قدرة الهامش على التكلم هي محاولة لإدراك مدى قدرة هذا الغائب أن يسمع صوته من داخل الغياب»[1].

" نادي الصنوبر" تتحدث عن المسكوت عنه والمهمش في حياة المجتمع الطارقي خاصة ، والجزائري عامة؛ فقد انفتحت على الطوارق هذا العالم المنسي والمجهول بالنسبة للكثيرين، والمغيب عن المشهد الأدبي والروائي خاصة الجزائري منه. لكن الجدير بالتنبيه إليه بداية هو أن الروائية ربيعة جلطي ليست أول من تطرق إلى المجتمع الطارقي في الرواية العربية فقد سبقها إلى ذلك الأديب والروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي جسد نوع من الكتابة المسكونة بهاجس الهامش فقد كرس جل أعماله الروائية من أجل تسليط الضوء على هوية المجتمع الطارقي «فالكوني ينتمي إلى مجموعة بشرية مهمشة الطوارق داخل بلد مهمش ثقافيا (ليبيا) من قبل هامش يعتبر نفسه مركزا داخل الدائرة العربية(المشرق)»[2].وعليه فقد سبق الكوني ربيعة جلطي في استثمار هذه الفئة المهمشة من المجتمع في الكتابات الروائية العربية.

يمثّل الطوارق في الرواية - موضوع الدراسة- دور المهمش الذي جرى إقصاؤه منذ المرحلة الكولونيالية؛ حيث إنه «لم تعرف أيا من القضايا ذات الطابع الإنساني تجاهلا ولا تهميشا ولا مبالاة، كما هو الشأن بالنسبة للمسألة الطوارقية تلك الفئة(...) التي قاومت بكل السبل للبقاء حرة متمتعة باستقلال الشخصية ومتشبثة بهويتها وعاداتها وتقاليدها. مقاومة الطوارق للانسلاخ لم تكن لترضي المستعمِر(...)ف عقدت الكولونيالية الفرنسية على تشتيت الشعب الطوارقي بتقسيمه بين مستعمراتها، ليصبح أقليات مهمشة ومحتقرة ومقموعة، لا قوة لها سهلة الذوبان»[3]، تقول ربيعة على لسان عذرا الطارقية: «اعتقد الاستعمار الفرنسي كما تروي نساؤنا أنه كسر شوكتنا، بعد أن تسلل إلينا في صحرائنا حاصرنا وأضعف قبائلنا،

---

[1] - هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر،ط1، 2005م، ص 26.

[2] - مرزاقة زياني: مركزية الهامش في أدب ابراهيم الكوني قراءة في رواية ناقة الله، مقال متاح على الشبكة الالكترونية:-aswat elchamam.com، اليوم:2019/11/04. الساعة:14:58سا.

[3] - علي الانصاري، الطوارق2 الساحل المخيف، كتاب متاح على الشبكة الالكترونية: www.tawalt.com،اليوم: 2019/11/04، الساعة:23:50سا، ص:04.

وشتتنا وألحقنا بالقرى والمدن، تخطيطا منه كي ننصهر وننحل في طريقة الحياة التي يفرضها على الآخرين»[1].وتقول أيضا:«حورب قومي وسجنوا وهجروا، وحاول هؤلاء الوافدون المستعمرون بمكر أن يدسوا الفرقة والفتن بين القبائل، ولكن دون جدوى. جوع قومي، وردمت آبارهم، وقتلت جمالهم وأبقارهم وأغنامهم، ولكن لم تكل جهود عدونا بالنجاح في تدميرنا، والقضاء على تقاليد حياتنا، وفلسفة وجودنا، وحريتنا في الرحيل والتنقل وبدونهما لا يدخل في رئاتنا الهواء، كم مرة حاصروا قبائلنا وأجبروها على الانسحاب إلى أطراف الحواضركي تسهل عليه مراقبتهما..والقضاء على وجودها»[2].

وقد استمر نفيه وإقصاؤه حتى ما بعد الكولونيالية «من قبل جبهة التحرير الوطني الحزب الوحيد وجنرالات الجزائر، الذين وجدوا هذه القبائل الثائرة ضد كل من يهدد هويتها، خطرا على إيديولوجيتهم ومصالحهم المتمثلة في احتكار مداخيل تصدير البترول والغاز الذي توجد أكبر حقولهما في الجنوب الجزائري.حيث عملت جبهة التحرير ذات المرجعية القومجية، منذ ما يسمى بالاستقلال على حصر الطوارق بالجنوب وفرض الأحكام العرفية التي لا زالت مفروضة إلى اليوم(...)»الطوارق2 ص4.فتقول عذرا الطارقية: «في صحرائي أيضا نفط غزير أو هكذا يشاع منذ أزمان ..إلا أننا نسمع به ولا نراه. تقول الجدات التارقيات اللواتي لا يخطئن ظنهن ولا تخيب فراستهن، إن النفط هذا وما يشبهه من الخيرات الراقدة تحت الرمل، هو ما جذب الفرنسيين إلى استعمار البلد والتوغل في صحرائه، حتى أنهم بمفاوضات خروجهم من باقي البلد بعد الاستقلال، حاولوا التفاوض مع الحكام الجدد، لبقاء الصحراء وحدها تحت سيطرتهم(...)»[3].

وقد نجح فعل التهميش المسلط على الطوارق في طمس هويتهم و ثقافتهم، ويمثل المقطعين السرديين الآتيين كيف أن الفرد العربي الجزائري يجهلهم ولا يعرف عنهم الكثير:

المقطع الأول: « ذهبت ذات يوم عند بائع الأدوات الموسيقية في أكبر شارع في المدينة، محل ضخم وفاخر يحتوي على عدد كبير من الآلات الموسيقية الجميلة فقلت له بثقة:

- أريد آلة الإمزاد من فضلك..!

لم يتردد أن يتفرس في وجهي عن قرب ثم ضحك مني هازئا هازا رأسه الضخمة يمنة ويسرة:

- واش هذا.. عمري ما سمعت به!؟؟(...)»[4].

---

[1] - ربيعة جلطي: نادي الصنوبر (رواية)، منشورات ضفاف- منشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، ط1439،2هـ-2017م. ص:115.

[2] - المصدر نفسه، ص 132-133.

[3] - المرجع السابق، ص:91.

[4] - المصدر نفسه، ص 12-13.

المقطع الثاني: «.. لم ألتق بشخص في هاته المدينة يعرف الطوارق وثقافتهم كما يجب..بل يكتفون بصورة رجل ملثم يقفز بسيفه فوق الرمل مرتديا ثوبه الأزرق.»[1].

لكن رغم كل ما تعرض له الطارقي من تهميش وإقصاء إلا أنه لم يفشل في صنع ثقافة مقاومة كانت السبب في استمراره وبقائه، وقد تحدثت ربيعة جلطي في «نادي الصنوبر»عن طوارق الجزائر فعرفتنا بثقافتهم وبعاداتهم وتقاليدهم التي تميزهم عن أي مجتمع آخر.«ذلك أن قراءة حضور المهمشين وطريقة تقديمهم، تحتاج إلى فهم عميق لجدل الثقافة المهمشة والثقافة المهيمنة»[2].

1-5-ثقافة الطوارق وأهم عاداتهم وتقاليدهم:

يمثل الشاي أو الآتاي أهم عادة عند الطوارق فهو بالنسبة لهم طقس مقدس واحتفال بالحياة ، تقول عذرا الطارقية: « قعدة التاي مقدسة يا بنات»[3]. لأنه يمر بعدة مراحل من بدءا بتحضير أدواته ولوازمه الخاصة ثم طريقة إعداده مرورا بطريقة تقديمه ثم تناوله ، وقد قامت ربيعة جلطي في رواية نادي الصنوبر بوصف وشرح كل المراحل، ذلك أن الطريقة التي يحضر بها طقس الشاي عند طوارق الجزائر قد « ورثت صبغة القدسية ... كون البيئة الصحراوية وغلاء هذا المشروب، والقيمة التي تعطى له، والخشوع الذي تتميز به جلسة الشاي، كل هذه العوامل عادة ما تمنحه نوعا من الاحتفالية والطقوسية اللتين تخلقان مناخا ملائما للعلاقات الإنسانية داخل المجتمع»[4]. وتسمى قعدات الشاي جلسات "آحال" تقول عذرا الطارقية:« جلسات آحال مثل كتاب كبير ضخم مفتوح...»[5].

كذلك تعد آلة (الإمزاد) ذات الوتر الوحيد الآلة الموسيقية الخاصة بالمجتمع الطارقي والتي يتميز بها عن غيره من المجتمعات كما أن العزف عليها من اختصاص المرأة الطارقية، بالإضافة إلى الرقص فأكثر ما يشتهر به الطوارق هو ما يعرف برقصة الرجال الزرق؛ حيث إن الرقص على الرمل الساخن من بين عاداتهم فهو بالنسبة لهم« مطهرة للحياة من كل الأدران»[6].

وغيرها من الأمور التي تمثل الثقافة الشعبية للطوارق كاللغة، يتكلم الطوارق لغة خاصة بهم تسمى "التماشاق " وتكتب بحروف "التيفيناغ" يطلق على الرجل الطارقي

---

[1] - المصدر نفسه، ص 110.

[2] - هويدة صالح : المرجع السابق ، ص 22.

[3] - المصدر السابق، ص 11.

[4] - عبد الأحد السبتي، عبد الرحمان لخصاصي: من الشاي إلى الآتاي العادة والتاريخ، منشورات كلية الأداب والعلوم الانسانية،الرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 25، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1999م، ص: 153-154.

[5] - المصدر السابق ، ص 133.

[6] - المصدر نفسه، ص 109.

اسم "إيموهاغ" ويعني "الرجل الحر"، تقول عذرا: «حياتنا نحن الطوارق مرآة لاسمنا الأصلي العريق "إيموهاغ" الاسم الذي مازال يشهنا ويدل علينا "الأحرار" نعم كلمة الأحرار تدل علينا»[1]. ويطلق على لباسه الأزرق الغامق "التقلموست".

ليس لديهم نظام سياسي يحكمهم وإنما نظام اجتماعي قائم على أساس العدل والمساواة، تقول عذرا: «..حديثهن الأساسي عن الماء وتوزيعه بالقسط عن طريق نظام الفوغرات الطريقة المتفردة والفريدة في العالم لتوزيع هذه المادة العزيزة بالعدل على ناس الصحراء..»[2].

كما تطرقت لبعض المسكوت عنه في المجتمع الطارقي كبلوغ الفتاة الطارقية وعادة لبس الخلخال ؛ هذا الأخير الذي تشتريه الفتاة وتضعه في صندوقها الخاص لا تلمسه، ولا تلبسه إلا بعد أن ترى قطرات دم تسيل منها وإلا سيحصل لها مكروه... والمكروه هو نفور الرجال منها ، تقول ربيعة جلطي: «انتظرت بفارغ الصبر تلك القطرات الحمراء القانية(...) نسيت عذرا ما طال انتظارها له.. تراءى لها خيط أحمر رقيق يرسم طريقه من بين فخذيها(...) مالت نحو الصندوق الأحمر، التقطت الخلخال، داعبت استدارته (...) إنه لها .. إنه ملكها لوحده. قبلته ثم أدارت قفله على طرفيه عند نهاية أسفل الساق بأعلى قدمها اليسرى، ابتسمت منتصرة(...) »[3].

كذلك فإن هذا المهمش الأساسي يتفرع منه مهمشات ثانوية ظهرت في الرواية من خلال العلاقات التي جمعت البطلة "عذرا" بالشخصيات الثانوية ، فقد حاولت تعرية المجتمع الجزائري وكشف هوامشه المختلفة وتمثلاتها والتي تنوعت بين الفقر و البطالة وتهميش المثقف وهيمنة السلطة السياسية.ومن المواضيع المسكوت عنها أيضا التي تناولتها الروائية ربيع جلطي هي عادة ذهاب النساء إلى الحمام في المجتمع الجزائري يوم الجمعة ،وكيف أن مسعود ينتظر هذا اليوم بفارغ الصبر كي يراقب النسوة وهن يقصدنه، يقول مسعود:« أفتح قليلا النافذة الصغيرة المطلة على الشارع وأدخن في هدوء، بينما هن يدلفن أسرابا وفرادى إلى الحمام من الباب الكبير إلى الردهة واحدة بعد الأخرى، أو يخرجن بوجوه متوردة ...»[4].

من خلال ما سبق يمكننا القول إن ربيعة جلطي بتطرقها لجملة هاته المواضيع الهامشية والمسكوت عنها حاولت رصد وتصوير واقع المجتمع الطارقي والجزائري وتجسيد ظروف المهمشين والمقهورين فيه.

في ختام هذا الجزء التطبيقي نؤكد ما قدمناه من أحكام نقدية في البداية ؛ حيث أظهرت المقاربة الثقافية للمتون السردية السابقة تميز الكتابة النسوية المغاربية واكتنازها بعديد المضمرات التي أظهرت

---

[1] - المصدر نفسه، ص 102.

[2] - المصدر نفسه، ص 12.

[3] - المصدر السابق، ص 140-141.

[4] - المصدر نفسه، ص 57.

جرأة الروائيات في تكلم المسكوت عنه ، وإضاءة مناطق العتمة في المجتمع المغاربي ، والتي ترفع الروائيين عن الخوض فيه أو مناقشتها .

هذه الجرأة تضمر وعيا عميقا بتحولات الواقع المغاربي، كما تضمر أيضا قدرة على امتلاك أدوات الكتابة السردية وتقنياتها التي صنعت صوت الاختلاف والتميز في الكتابة الروائية العربية المعاصرة .