وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
كلية الآداب و اللغات
قسم و اللغة و الأدب العربي

الفضاء الأسطوري و تجلياته
في أعمال الحبيب السائح الروائية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص أدب جزائري معاصر

إعداد الطالب :
حسين عمارة

إشراف الأستاذ الدكتور:
العيد جلولي

أعضاء اللجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	حسين دحـو	أستاذ محاضر أ	جامعة ورقلة	رئيسا
02	العيد جلـــولي	أستاذ تعليم عال	جامعة ورقلة	مشرفا و مقررا
03	عبد الحميد هيمة	أستاذ تعليم عال	جامعة ورقلة	مناقشا
04	بن ساري مسعود	أستاذ محاضر أ	جامعة ميلة	مناقشا
05	الطاهر حسيني	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا
06	يوسف العايب	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية : 2017-2018 م /1438-1439 هـ

إهـــــداء

إلى

القلب النقي والدتي

و المثل الألمعي والدي

شكر و عرفان

إلى

أستاذي الفاضل العـــيد جلـــولي

أهديك أخلص الدعوات

بأن يزيدك الله

عمرا في سعادة

و علما في عبادة

و مكانة في سيادة

المقـــــدمـــــة

احتلت الأساطير القديمة مكانة كبيرة في التراث الإنساني، و نالت حيزا واسعا في حياة الإنسان، ذلك أنها أمدته بزخم معرفي كبير، تجلت أبرز مظاهره في تلك الفنون المحكية التي عانقت عواطفه واستثارت مخيلته، وساعدته في تحقيق الاستقرار النفسي، ومكنته من التأقلم بصورة مثالية مع قوى الطبيعة الظاهرية و الماورائية التي طالما كانت هاجسا مخيفا له على مر السنين و حتى في عصرنا الحاضر، فالإنسان المعاصر بدوره لم يستطع هو الآخر التخلص من بعض تلك الهواجس المؤرقة لحياته، رغم تبدل الأزمان و تطور حياته بعد الثورة الصناعية الكبرى، وما تبع ذلك من فتوحات تكنولوجية وتقنية هائلة وفرت له الكثير من الرفاهية، و منحته المزيد من الثقة بنفسه و بقدراته، ومع ذلك لم تحد من رغبته و فضوله في معرفة المزيد من خلال العودة للتنقيب في تراثه القديم المتناثر على صفحات تاريخه الطويل بحثا عن أجوبة و تفسيرات لأسئلة لم تتمكن العلوم الحديثة بعد من تقديم إجابات مقنعة لها فعالمنا لا يزال غامضا و مجهولا خاصة بالنسبة لعوالم الماورائيات التي تعج ببها القصص الأسطورية القديمة .

و لا غرابة إذا وجدنا أن الكثير من الدراسات الحديثة قد تناولت الموروث الحضاري بالبحث الذي أظهر و ربما خلص إلى أن مضامين الأساطير القديمة لا تزال قابعة في العقل الباطن للإنسان المعاصر المتلهف دوما لمعرفة المزيد عن أسباب الوجود، و خفايا عوالم الطبيعة و ما وراء الطبيعة التي يزال الكثير منها غامضا بالنسبة للعلوم الحديثة، كما رجحت بعض البحوث إلى أن الأساطير القديمة استطاعت إلى حد كبير تقديم تفسيرات و إجابات

أضفى عليها معتنقوها سمة القداسة، و هذا أمر مشاهد لدى المجتمعات البدائية التي بقيت محافظة على تقاليد أسلافها .

و إذا كان للأسطورة هذا الحضور القوي والمتميز في حياة الأمم فقد لاقت لدى الحضور العناية التي تخدم فنهم، فراح بعضهم ينسج من حكاياتها إبداعات أدبية و شعرية ذات مفاهيم و مضامين فكرية وجمالية حداثية نراها جلية في قصائد و نثريات الأدباء العرب المعاصرين.

و بناء على هذه المفاهيم الفكرية و الفنية الحداثية للأسطورة، سيحاول هذا البحث التعامل مع الرؤية النقدية من خلال دراسة أربع روايات للكاتب الجزائري الحبيب السائح وهي : "ذاك الحنين، تماسخت،لك المحبة، زهوة"، و يعود سبب اختيارنا لهذه الروايات كأساس في دراستنا إلى ما لمسناه فيها من عوالم أسطورية تخييلية تتقاطع بين الحين و الآخر مع عالم الحقيقة فمؤلف هذه الروايات حاول أن يكشف عن عبقرية الإنسان الصحراوي التي مكنته من إنجاز إبداعات خلاقة تحدى من خلالها الصحراء وغموضها، فتحولت الأخيرة في رواياته إلى فضاء يشع سحرا و جمالا، بعد أن استرقّت قلب الحبيب السائح راح يتتبع مسارا حياتيا و فنيا جديدا في كتاباته، هناك في أدرار على طول سواقي الفقارات الجارية بماء الحياة أين وصل إلى جنان واحاتها الحمراء التي يتعانق نخيلها اشتهاء، و يتقارب ناسها شوقا، و هناك دائما بدأ بتدوين أسطورة المحبة التي جمعته بصحراء توات على وقع الأهاليل التواتية، إنها بلا شك فتنة المكان الذي بقيت أرجاؤه تفوح بعبق الماضي .

إنها تجربة سردية متميزة نسجها الكاتب، وفق رؤية نقدية متحيزة للجمالية الأدبية و الفنية كان مبدؤها رؤيا حلمية، تبدت له في مشهد سراب لواحة جميلة احتضنتها رمال العرق الغربي الممتد وطنا لا بديل عنه لأناس عايشهم الحبيب السايح زمنا، و تقاسم معهم شظف العيش و هناءة الحياة في واحتهم البعيدة المعزولة، فمكنهم من فرصة مشاركته أحلام واحته السعيدة في رواياته التي صاروا جزء أصيلا منها .

لقد شكلت روايات الحبيب السائح بمضامينها التخييلية الأسطورية فضاء متآلفا لا يتجزأ بحيث لا يمكن دراسته كأجزاء منفصلة عن بعضها، لأنها كوْن واحد متلاصق و متناسق اعتمد المؤلف في تشييده على عناصر تراثية منسجمة ومتناغمة رغم تنوعها، فقد جمع ومزج فيها بين التاريخ والدين والأدب والأساطير والخرافات دون أن يغفل أو يتناسى الواقع المعاش معتمدا في كل ذلك على ما أسماها هو "لغة اللغة " التي تمثل بالنسبة له أساس كل تعبير أدبي يهدف إلى إحداث الإدهاش والإمتاع الفني، وقد اخترنا لهذه الدراسة عنوانا وسمناه بـ **"الفضاء الأسطوري و تجلياته في أعمال الحبيب السائح الروائية "**، و هو عنوان يختصر الإشكاليات التي نود طرحها، و التي يمكن صياغتها ضمن حدود الأسئلة التالية :

أ- ما سر ميل الحبيب السائح إلى التوظيف الأسطوري في رواياته ؟ .

ب- ماهي أبرز الرؤى والآليات الفنية التي اعتمدها الكاتب لبناء و تجسيد مشاريعه الروائية ؟

ج- هل كان للغة بأبعادها التخييلية دور في بلورة نموذج لأسطورة السائح الروائية ؟ .

إنها أسئلة تحاول الوصول إلى فهم عميق للظاهرة الأسطورية في أعمال الحبيب السائح الروائية، و قد قمنا بتقسيم هذا البحث إلى مقدمة و مدخل و بابين يتضمن كل باب ثلاثة فصول، و خاتمة في نهاية البحث، أوضحنا أولا في **المقدمة** سبب اختيارنا للموضوع و الإشكالية التي نود الإجابة عليها، و ذكرنا هنا بأهم الأبحاث السابقة التي كان لها فضل السبق في تناول هذا الموضوع من زوايا مختلفة، ونذكر منها الأبحاث على وجه الخصوص أطروحة دكتوراة بعنوان "الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة"، من إعداد لزهر مساعدية و إشراف أ.الدكتور رشيد رايس، و التي نوقشت بجامعة باتنة سنة 2012 إضافة إلى أطروحة دكتوراة بعنوان "الصحراء و الأسطورة في روايات إبراهيم الكوني"من إعداد مليكة سعدي و إشراف الدكتور عبد القادر شرشار، و التي نوقشت بجامعة وهران سنة 2013 و كذلك أطروحة دكتوراة بعنوان "الصورة و الخطاب في الروايات الجزائرية روايات الحبيب السائح أنموذجا" من إعداد ليلى بوعكاز و إشراف أ.الدكتور حبيب مونسي والتي نوقشت سنة 2015 بجامعة سيدي بلعباس، و رغم أن كل هذه الأطروحات و غيرها قد خاضت في هذا موضوع الأسطورة، إلا أننا رأينا أنه لا يزال موضوعا قابلا للتوسع فيه أكثر نظرا لثرائه و جدته، كما اعتمدنا أيضا في بحثنا هذا على الكثير من المصادر و المراجع و العربية والأجنبية التي كانت لنا بمثابة االجسر الموصل إلى أهدافنا .

و قد أتبعنا تلك المقدمة **بمدخل** يسرد بدايات التوظيف الأسطوري، و يبرز تجلياته في الرواية العربية، ذلك أن الشعراء العرب كانوا هم السبّاقين في توظيف الأسطورة فنيا

و جماليا، ثم يلي المدخل بابان، يشتمل **الباب الأول** على ثلاثة فصول، يؤصل **الأول** منها لبعض المفاهيم الفكرية والنقدية المتعلقة بمصطلح "الفضاء "، كمحاولة لضبط مفهومه المتداخل مع مفهوم المكان سواء في النقد الغربي أو العربي، فتمّ التطرق لأبرز النظريات الفلسفية و المقاربات النقدية التي تناولت موضوع "الفضاء"، أما **الفصل الثاني** فتعرض لأهم الدراسات التي حاولت ضبط مفهوم الأسطورة و تحديد أنواعها، و تعرضنا لبعض الفوارق التي تميزها عن باقي الأشكال التعبيرية المشابهة لها، كالخرافة و الحكاية الشعبية و القصة الملحمية، وأتبعنا ذلك الحديث عن المنهج الأسطوري، وأهم أعلامه وأبرز آلياته،أما **الفصل الثالث** فتعرض لدراسة جماليات التشكيل اللغوي في روايات الحبيب السائح كجمالية الصورة و شعرية الوصف، و تفاعلية التناص في تلك الروايات ، و يأتي **الفصل الرابع** ليتعرض لأنواع التشكيلات اللغوية من الحوار إلى اللغة الصوفية و الاستهلال و اللغة العامية التي كان لكل منها دوره في تشكيل لغة تلك الروايات، و قد وجدنا الحبيب السائح وظف لغات متعددة للرواية الواحدة، فتكلم بلغة الشعراء و الأولياء و الفصحاء و البسطاء و بلغة الغناء و العناء .

و في **الباب الثاني** الذي ضم بين دفتيه أربعة فصول ، فعالجنا **الفصل الأول** ماهية الحدث العجائبي و أنواعه، حيث تناولنا فيه أسطورة الخلق الأولى و نشأة أدرار ثم أسطورة الموت و **في فصله الثاني** فتطرقنا لأهم الشخصيات الروائية كالبتول و إسماعيل الدرويشو المغيلي و صاحب المقام و أخيرا شخصية الوحش، و هي شخصيات ارتقت إلى مصاف الشخصيات الأسطورية، ربما هذا ما جعل بعض النقاد يشبّه رواية "تلك المحبة" بالأوديسا، و يأتي **الفصل**

الثالث ليتناول أهم الأمكنة الأسطورية في تلك الروايات و التي نذكر منها على سبيل المثال أضرحة الأولياء و أرض الصحراء و الجزائر الوطن و مدينة وهران و هي الأمكنة انطوت على العديد من القيم الروحية و التاريخية والسياسية ، و تطرقنا في **الفصل الرابع** و الأخير لفضاء الأزمنة التاريخية المختلفة لأن غالبية البنى الزمنية كانت استذكارية و التي منها تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر و نكبة الأندلس و العشرية الأزمة في جزائر الاستقلال، و بعضها كان حلميا، كما وظف الكاتب تقنيات تخص التحليل الزمني كتقنيات الخلاصة و الحذف و المشهد والحوار .

و كان اعتمادنا في هذه الدراسة التحليلية على مناهج متعددة منها: المنهج الأسطوري و المنهج النفسي و المنهج السيميائي لأنها الأنسب للحصول على فهم عميق لمضامين تلك الروايات و للوصول إلى تحليل نقدي أمثل لمكنوناتها اللغوية و الجمالية .

و كغاية كل دراسة أكاديمية هادفة، فقد أجملنا ما توصلنا إليه من نتائج في **خاتمة** بينت مدى أهمية التجربة الإبداعية الجديدة عند الحبيب السائح، منذ أن أعلن القطيعة مع تجاربه السبعينية، عقب اتخاذه القرار في رواية القرار الصعود بأعماله الأدبية من الأسفل إلى القمة .

و أما عن المصادر و المراجع التي التي اعتمدناها في مشروعنا هذا، فتنوعت بين عربية و أجنبية، كانت بدايتها مع روايات الحبيب السايح " تلك المحبة، ذاك الحنين تماسخت زهوة "و كتاب "الأسطورة في الرواية" لميشيل زيرافا، "مظاهر الأسطورة" لميرسيا إلياد و"فلسفة الأسطورة" لأليكسي لوسيف، و جماليات المكان" و "جدلية الزمن" غاستون بلاشير "مشكلة

المكان الفني"و"النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"لنضال صالح و"الأسطورة و المعنى" لفراس السواح، و "الأساطير" لأحمد كمال زكي و"أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي المعاصر" لريتا عوض، و"بنية النص السردي" لحميد لحمداني و"بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي و"نظرية النص الأدبي" لعبد المالك مرتاض و"أشكال التعبير في الأدب الشعبي" لنبيلة إبراهيم، والقائمة طويلة دونت كلها في نهاية البحث.

و لا أود في هذا المقام، أن أقف طويلا عند ذكر الصعوبات التي تواجه كل باحث مبتدئ و لعلي و أكتفي بذكر أهمها، من ذلك مثلا إشكالية تعدد المصطلح النقدي الواحد و تشعب مفاهيمه، إضافة إلى قلة الدراسات التطبيقية المتعلقة بالأسطورة، و حتى تلك المتعلقة بكتابات الحبيب السائح الذي لم تأخذ مؤلفاته الدراسة التي تستحق بروائي وضع بصمته في الأدب الجزائر، من دون أن ننكر بعض الجهود التي بذلت، و قد أشرنا إلى بعضها آنفا، كما نشير في هذا المقام إلى أن المكتبة النقدية الجزائرية لا تزال تعاني نقصا واضحا في توفير الكتب النقدية المتخصصة، أما الأطروحات الجامعية التي نوقشت فإن أغلبها بقيت حبيسة رفوف المكتبات الجامعية في انتظار أن تجد طريقها نحو جمهور الباحثين و المهتمين بالشأن الأدبي و النقدي بطريقة أيسر .

و أخيرا، لا يسعني في هذا المقام إلا أن أذكّر بما بذله الأستاذ المشرف من مجهود مضني، و بما قدمه من نصائح قيّمة، طالما بثت في نفسي العزيمة لإتمام هذا البحث، فله مني تلك المحبة و ذاك الحنين الذي يشد المتعلم إلى معلمه ما بقي حيا، كما لا أفوّت هذه

الفرصة لأقدم الشكر الجزيل لكل السادة أعضاء اللجنة المناقشة على ما تجشموه من صبر طويل في قراءة و تسجيل ملاحظاتهم القيمة، لأجل الارتقاء بهذا الجهد إلى مستوى البحث الأكاديمي الجاد، فأسأل الله تعالى لهم و لي كل التوفيق و النجاح و الحمد لله رب العالمين .

حسيـــن عمـــارة

ورقلة1439هـ/2018م

المـــدخـــــــــل

عرف العصر الحديث تحولات جذرية هامة كان من بين أهم نتائجها التطور الهائل و السريع الذي عرفته العلوم التجريبية و الإنسانية المختلفة، نتائج أدت إلى شبه قطيعة مع معتقدات القدماء الذين اختزنوا الكثير من معارفهم في أساطيرهم المقدسة التي اعتبرها الفكر الحديث ك**"نتاج خاص بالعقول التي تفكر بطريقة خرافية أو بدائية "**[1]، و لم يكن فن الأدب بمنأى عن تلك التحولات التي دفعت بالأدباء إلى الانفتاح على قضايا الإنسان المعاصر بكل تفاصيلها وتناقضاتها، و بذلك برزت الرواية كفن أضحى الأقدر والأنسب للتعبيرعن القضايا الإنسانية الحساسة التي أفرزتها تعقيدات الحياة المعاصرة.

و لم تكن الحياة العربية بكل تجاذباتها بمعزل عن ذلك الانفتاح، و**(إذا كانوا قديماً يقولون: الشعر ديوان العرب، لأنه مجمع مآثرهم وعاداتهم وتقاليدهم وبطولاتهم و أحداث حياتهم، فإننا نقول اليوم: إن الرواية ديوان العرب، لأنها أصبحت المعبر عن هموم الإنسان المعاصر و آماله، و قد تطلبتها وسائل الإعلام الإذاعية و التلفزية و المسارح والسينما)**[2]، و لعل هذه الحقيقة نبعت من ارتقاء الرواية العربية الحديثة فنيا و جماليا، ضمن إطار ما بات يعرف نقديا بظاهرة التجريب التي فسرت بأنها تعني التخلي **" على الأنماط الروائية السائدة، و تجاوز الرؤية الواقعية والوظيفة الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيد واقعا جديدا، هو الواقع الروائي لا الواقع المشاد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاس"**[3] .

وبهذا الوعي الجمالي الرائد بأهمية الرواية في الساحة الأدبية، وفي الحياة والإنسانية

---

[1]-كلود ليفي شتراوس "الأسطورة و المعنى " ترجمة . شاكر عبد الحميد دار الشؤون الثقافية العامة بغداد العراق ط1. 1986.ص18

[2] - محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا 2005 ، ص7

[3] - محمد عزام ،" بنية النص الروائي" ، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان ،دار الحوار للنشر و التوزيع اللاذقية سوريا ،ط1 1996 ،ص72

ككل، استطاعت الكثير من الروايات أن تأسر هوى القراء بفتنتها، و أن توقظ حدس النقاد ليلتفتوا إلى جماليتها التي كانت السبب وراء تربعها على عرش الأدب، بعد جلس عليه الشعر ردحا من الدهر .

و قد كان للرواية الجزائرية الحديثة نصيب من تلك الفتنة، و ذاك الجمال اللذين يتحسسهما كل قارئ أو ناقد للرواية العربية الحديثة، التي أعلنت قطيعتها مع التيار الإيديولوجي السلطوي الذي كان يفرض إملاءاته على الأدباء، حيث كان يتعاطى معهم بالإغراء مرة و بالترهيب و القمع مرات تارة أخرى، و كان الحبيب السائح في مسيرته الإبداعية يمثل نموذجا لهذا التعامل المتسلط مع الفن عموما، و مع الأدب خصوصا، ففي فترة السبعينات تعاطى أغلب النقاد مع المنجزات الإبداعية انطلاقا من مواقفهم الأيديولوجية التي أرادوا إلزام الأدباء بالتسليم لها، فجنحوا بتعصبهم عن فهم حقيقة الأدب، و لم يستطع الكثير من أولئك النقاد الغوص في أعماق تلك الأعمال المنجزة لاكتشاف كنوزها الجمالية اللغوية و الفكرية.

و ظل الأمر على حاله إلى أن منّ القدر على الأدب في مطلع القرن التاسع عشر بظهور الدراسات اللسانية الحديثة على يد نقاد و علماء لغويين غربيين كبار من أمثال دوسوسير و ياكبسون و بارت و لوتمان و غيرهم ممن يعود لهم الفضل في ابتكار مفاهيم لغوية و مناهج نقدية جديدة، أدت إلى تغيير شامل في طرائق التعامل مع النصوص الأدبية قراءة وفهما و تحليلا، فصار للبنيات و للتراكيب و الداخلية و للعلامات اللغوية الدور الأكبر في فهم تلك النصوص و إبراز أدبيتها، تحقيقا لقناعاتهم النقدية التي مفادها: أن كل نص أدبي هو أولا و قبل كل شيء إبداع لغوي، لا يُفهم إلا من خلال تحليل لغوي لأنساقه

الداخلية، فكل نص هو في حقيقته **(حيز ممتد، فضاء بعيد الامتداد، مفتوح الدلالة و هو ثمرة اللغة الجميلة في لعبتها السحرية الأبدية)**[1] .

و بما أن تلك الدراسات اللغوية كانت ترتكز على رصد العناصر الداخلية المكونة للعمل الإبداعي، فقد بات ينظر إلى الفضاء في الرواية على أنه لدى كثير من النقاد على أنه مكون أساسي و عده البعض الشبكة التي تربط بين كل العناصر الروائية بدءا من شخوص الرواية إلى أمكنتها و أزمنتها و أحداثها وأصواتها وألوانها وصورها و حركاتها و مشاهدها و ذاكرتها و أحلامها و تخييلاتها، إنه اختصارا الرواية ذاتها.

و هذا الفضاء الروائي هو نتحدث عنه في روايات الحبيب السائح لا يمكن التعرف عليه إلا من خلال اللغة التي تشي به دوما، عبر إيحاءاتها و رموزها المغمورة في لغة الحكي الأسطوري، و قد مال بعض الروائيين الجزائريين إلى استخدام فضاءات الأسطورة مثلما فعل الطاهر وطار، واسيني الأعرج، و رشيد بوجدرة، عز الدين جلاوجي جيلالي خلاص أحلام مستغانمي، عبد المالك مرتاض، فهؤلاء الكتاب الروائيين وغيرهم استطاعوا إعادة بعث التراث القصصي، و التأثير في نفسية الإنسان الجزائري عبر مخاطبة ذاته بلغة يجيد فهمها، و قد أضفى ذلك **(سمة الحداثة، من خلال تحديث النظرة إلى التراث و سبل توظيفه بتمثله واستيعابه ثم تجاوزه و الإضافة إليه)** [2] .

و عليه يمكن القول، بأن توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية أضاف إليه الكثير من الإشعاع الفني و العجائبي الجذاب، النابع من صميم إرثنا الثقافي والحضاري الزاخر بالإنجازات الفنية و الفكرية، و مثلت **(بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث**

[1] - عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية" ،مجلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت: 1998 ص5

[2] -بوشوشة بن جمعة "التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي" ،المغاربية للطباعة و للنشر و الإشهار تونس 2003 ص97.

مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية الرمزية والفنية، التي مكنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بآن : مضموني وجمالي)[1]، و لم يعد غريبا أن نجد كاتبا مثل الحبيب السائح يروي مغامرة عشقه للصحراء، انطلاقا من قصور أدرار الطينية بعد أن شغفت قلبه حبا، فكان كل ما كتبه عنها أو لها بوحا للقارئ، لما كانت ستقوله معشوقته أدرار التي نطقت بلسان الكاتب، بقول فصيح مليح و جريء لتحدث **(عما يقر في سمع الغوابر و الحوادث، ما كان الإنسان منه قد فعل أو الجان قد صنع و بين وطن هذا و ذاك عرق من الرمل يمتد برزخا، كلما هبت الريح مرطته، فالتقى بعض ذاك ببعض هـذا و حدثت الخوارق)**[2] .

إذا من الصحراء تبدأ أسطورة الحبيب السائح، أين صال وجال في مختلف ربوعها وسط مجتمع توات المتحصن في فضائها بين الجبال و الرمال، إنها الرحلة الأدرارية العجيبة التي حرص الراوي على إيهام القارئ بأسطوريتها، من خلال كشف فضائها الحامل لكثير من الحقائق التاريخية و الاجتماعية التي كانت ذات زمن حقيقة، و صارت اليوم بين سطور روايته حلما أدبيا، يطلع عليه القارئ برع بالصورة والصوت حتى لكأنه مسرح مفتوح ماثل أمام عيني القارئ، يشعره بدفء ذلك الفضاء الصحراوي الذي احتضن الكاتب، و مكنه من لملمة شتاته، بعد أن ابتعد عن شتاء مدينة سعيدة البارد سنوات التسعينات الساخنة بالأحداث و الدماء، و هنالك كان قد أُلهم **(رؤية الشجرة**

[1]- نضال صالح " النزوع الأسطورية في الرواية العربية المعاصرة "منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2011 .ص3
[3]- الحبيب السائح رواية "تلك المحبة" منشورات الوكالة الوطنية النشر و الاشهار الجزائر 2003 .ص11

المباركة فتوهّم أنه هز بورقة من غصنها فأضاء له في ظلمة روحه أمان من خوف ما كان سيناديه إليه قدره)[1] .

لقد حظيت الأسطورة بحضور مميز في النصوص الأدبية العربية، بعد أن صارع الأدباء طويلا، لأجل تغيير المفاهيم الخاطئة التي علقت بأذهان الناس،و الأسطورة لم تُستدع إلا لإيجاد نوع من التوافق بين منطق العصر الحديث، و بين ما تصبو إليه روح الإنسان الراغبة في معرفة كل ما بتعلق بنشأتها و جدواها في هذا الكون، هذا التوافق هو ما لم يستطع العلم الحديث تحقيقه، بعكس الأسطورة التي منحت الإنسان المؤمن بها القدرة على التكيف النفسي والفكري، مع واقعه المليء بالغموض و التناقضات، و بفضل هذه السمة الإيجابية في الأسطورة، صرنا نسمع صداها يتردد في الأشعار والروايات الحديثة و نرى شخصياتها حية تتحدث عن نفسها و عن واقعنا، وبهذا عُدت الأسطورة شكلا تعبيريا جديدا و ابداعا فنيا متميزا، سعى الأدباء عبر ابداعاتهم إلى امتصاص فيها من طاقات فكرية و فنية و تعبيرية، عجزت الأزمنة المتعاقبة عن اخماد إشعاعاتها التي استفاد منها الكثير أدبائنا و شعرائنا المشهورين، كما فعل السياب و البياتي و أدونيس و خليل حاوي و درويش و سميح القاسم و نزار قباني و نجيب محفوظ و إبراهيم الكوني و الطيب صالح و الطاهر وطار و واسيني الأعرج و الحبيب السائح .

و بعد توالي النكبات و تكاثر الأزمات في عالمنا العربي، اضطر بعض الأدباء إلى توظيف الأسطورة في إبداعاتهم، لغايات نفسية و اجتماعية و أخرى سياسية، مما ساعد في تقبل الوجدان العربي للأسطورة بعد بقي يتحرز منها لعقود طويلة، لأسباب

[1] - الحبيب السائح ، رواية "زهوة" دار الحكمة الجزائر.ط 1 ، 2011.ص12

عقائدية فشكل استلهام الأدب الأسطورة علامة فنية فارقة، فقد وظفها الشعراء و الكتاب لأجل استنهاض النفوس الخاملة والهمم الخامدة، فعمد كتاب الرواية إلى إعادة نسج أحداث التاريخ في ثوب جديد، تزينه صور الأبطال العرب التاريخيين الذين اعتلوا مسرح الحياة من جديد، ليُحدّثوا الجماهير العربية عن كيفية استعادة راية العز العربي و الحفاظ عليها عالية تعانق سماء النصر، فامتزج الخيال بالحقيقة حتى غدت الأسطورة واقعا و الواقع أسطورة.

هكذا تغيرت القارئ العربي إلى الأسطورة، فلم يعد ينظر إليه على أنها مجرد قصص تتضمن أباطيل و خرافات ابتدعتها المجتمعات البدائية، بل لقد غدت اليوم بالنسبة إليه وسيلة لفهم الواقع، و كان أول ما متح منه الأدباء العرب هي الأساطير الإغريقية واليونانية القديمة، حيث لجأ إليها البعض تلبية لحاجاته النفسية، و خدمة لرؤيته الجمالية التي حددت كيفيات توظيف الأسطورة على مستوى النص الأدبي، غير وجدان الفنانين العرب سرعان ما أحس بعد مدة بالاغتراب، وربما بالاستلاب مع تلك الرموز الأسطورية الموظفة التي بدت أجنبية و غريبة عن ثقافته، فراح الكثير منهم ينقب في موروثنا الثقافي الذي يزخر- بلا شك- برموز لا تحصى، فاستعار أولئك الأدباء تلك النماذج الأسطورية العربية، خاصة تلك التي صنعت البطولات والانتصارات، مستفيدين من موجة المد القومي التي تغتنت بالأمجاد العربية، تلك النزعة التي نادى من خلالها بعض الأدباء والنقاد إلى التمسك بإرثنا التاريخي و جعله ركيزة أساسية في الكتابة الأدبية، فليس من المعقول تجاهل تراثنا الممتد في عمق التاريخ، كما هو الشأن مع حضارات بابل

و سومر و آشور و فينيقيا و مصر و بغداد و الأندلس، أين أسس العرب في كل تلك البلاد إرثا حضاريا خالدا .

و إذا كان الشعر قد حظي بداية بغزارة التوظيف الأسطوري، فإن ذلك يرجع إلى عدة أسباب فنية، و أخرى موضوعية، من بينها العلاقة القديمة التي جمعت بين الشعر و الأسطورة في بوتقة واحدة، إضافة إلى طبيعة البيئة الثقافية و الفنية عند العرب التي كانت تتنفس الشعر، لكن الحال تبدل في العقود الأخيرة، حيث تمكنت الرواية العربية من إحراز مكانة متقدمة عن الشعر في كثير من الأحيان .

و إذا كان حضور الأسطورة على مستوى المشهد الشعري الحديث اعتبر علامة بارزة لفتت إليها جموع النقاد العرب نظرا لأسباب و عوامل عديدة ليس مجال ذكرها هنا،فإن الكثير من هؤلاء النقاد سرعان ما ولّوا وجهوهم نحو العناية بجنس الرواية العربية الحديثة التي شكلت فيها الأسطورة هي الأخرى سمة فنية ربما أكثر بروزا فكلاهما يعتمد على نمط السرد ، كل هذه التحولات الجذرية والعميقة التي عرفها هذا الجنس الأدبي، أكدت على تلك على أن التوظيف الأساطير في فن الرواية كان اكتشافا فنيا جديدا، دفع ببعض النقاد العرب إلى القول بجرأة أنه يجب اعتبار الرواية ديوان العرب المحدثين في مقابل اعتبار الشعر ديوان العرب القدماء .

ولم تكن الرواية الجزائرية العربية الحديثة أو المعاصرة بمعزل عن هذه السيرورة و النقلة النوعية التي عرفها السرد الروائي مشرقا ومغربا خاصة، بعد أن أعلن الكثير من الأدباء الجزائريين من جيل السبعينيات تمردهم على تلك النماذج الفنية التقليدية بحيث أبدوا رغبة شديدة في التحرر من عبودية الفكر الأيديولوجي الذي أراد إخضاع فن

الأدب لخدمة توجهاته السياسية تحت مسميات براقة لم ينخدع بها كل الأدباء لأن بعضهم ثار ضدها وسعى لتكذيبها و فضحها من خلال كتاباتهم الروائية التي اتسمت برؤى تجديدية جريئة تجلت بممارسات عملية لا بأمنيات سوفسطائية .

الباب الأول
مفاهيم نظرية

الفصـــــل الأول

المكان و الفضاء في المنظور النقدي

1-إشكالية تعدد المصطلحات .

2 -المكان و الفضاء في المعاجم اللغوية

3-المكان في النقد الحديث .

4-الفضاء في النقد المعاصر

5-أنواع الفضاء

6-الفضاء الروائي

1-إشكالية تعدد المصطلحات :

منذ أن بدأ الإنسان يعي ذاته و يفكر في ما حوله، كانت تستوقفه دائما أسئلة وجودية ظلت تلح عليه، و تدفعه نحو البحث الدائم عن ماهية الأشياء، و عن حدود هذا الفضاء الشاسع و الغامض الذي يحيط بنا، و يشعرنا و كأننا الأحياء الوحيدون في هذا الكون الذي يظهر لنا شاسعا فارغا إلا منا نحن البشر .

و إذا كان الإنسان المعاصر قد نجح في معرفة الكثير من أسرار الكون المحيط به فإن رغبته لا تزال تلح عليه، لأجل معرفة المزيد، عن حياتنا و عن عالمنا و عن أقطار الفضاء البعيدة، و التي لا يزال يأمل في اكتشافها، و كأنه تحد آخر يريد الظفر به، و قد عبر القرآن الكريم عن هذه الرغبة الكبيرة لدى الإنسان في معرفة المزيد عن خفايا هذا الكون، في قوله تعالى : **[يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ إِنِ اسْتَطَعْتُمْ أَن تَنفُذُوا مِنْ أَقْطَارِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ فَانفُذُوا ۚ لَا تَنفُذُونَ إِلَّا بِسُلْطَانٍ]** [1] .

إن هذا الفضاء الكوني المحيط بنا، قد نال الكثير من الاهتمام في الدراسات العلمية الفلكية و الفلسفية، و لم يتوان فن الأدب عن هذا الاهتمام الإنساني، لكن ضمن حدود عالم الفن، و قد تناول جمهور النقاد هذه القضية بالدراسة و التحليل، و انطلق كل منهم محاولا تقديم تعريفات و مفاهيم مقتبسة عن الغربيين تارة، أو نابعة من اجتهادات شخصية تارة أخرى، و هو ما أنتج في النهاية إشكالية تعدد المصطلحات للمسمى الواحد فبعض النقاد اعتبروا أن الفضاء هو المكان، و فضل آخرون استعمال مصطلحات أخرى منها (الحيز الخلاء، الفراغ، الموضع، المحل، الموقع، البقعة، البيئة، المجال)، و يلاحظ أن كثيرا

[1]- سورة الرحمان الآية 33.رواية حفص عن نافع

من الدراسات اقتصرت على استعمال مصطلحين اثنين هما المكان(place) و الفضاء (espace)، و ربما فضل البعض الآخر مصطلح الحيز .

2-المكان و الفضاء في المعاجم اللغوية :

قبل الخوض في غمار المفاهيم النقدية الخاصة بالفضاء، يستحسن بداية أن نقوم بتحديد المعاني اللغوية لكلمة "مكان"، لأنها الأكثر تداولا في أغلب الدراسات النقدية، و قد ورد في أشهر المعاجم العربية بأن المكان هو «**الموضع، و الجمع أمكنة و أماكن جمع الجمع و العرب تقول كن مكانك و اقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه**»[1]، بينما فسر معنى المكان في معجم تاج العروس، بأنه «**الموضع الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين، هو عرض واجتماع جسمين حاو و محوى**»[2].

أما مصطلح الفضاء، فقد شرحه ابن منظور في قاموسه بمعنى «**المكان الواسع والخالي و الفارغ من الأرض، و الفعل منه فضا يفضو فضوا، و يقال فضا المكان إذا اتسع، كما يقال أفضى بهم إذا بلغ بهم مكانا واسعا** »[3]، أما ابن فارس فأورد في معجمه مقاييس اللغة بأن الفضاء هو كل ما « **يدل على انفساح في شيء و اتساع و الفضاء المكان الواسع** »[4]، و لا يبتعد الفيروزبادي عن هذا المعنى، حيث أوضح بأن الفضاء «**الساحة وما اتسع من الأرض**»[5] .

و تجدر الإشارة هنا، بأن الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض أصرّ على ضرورة استعمال مصطلح الحيز بدل مصطلح الفضاء، و الحيز كما جاء في أغلب المعاجم مشتق

---

[1]- ابن منظور "لسان العرب". دار صادر .بيروت لبنان .مج13. 1.1990 .ص414 .

[2]- الزبيدي "تاج العروس من جواهر القاموس"دار صادر بيروت لبنان ج 9 .1996 .ص348

[3]- ابن منظور لسان العرب ص 113

[4]-ابن فارس" معجم مقاييس اللغة "تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل لبنان م4ط1991،1ص508

[5]- الفيروز ابادي "القاموس المحيط "تحقيق محمد عبد الرحمان المرعشلي دار إحياء التراث العربي لبنان ج2 ط1 1997 ص 1731.

من الفعل«**حاز الإبل يحوزها و يحيزها، و حوزا و حيزا** أي **ساقها رويدا رويدا و حوز الدار و حيّزها ما انضم إليها من المرافق و المنافع، و كل ناحية على حدة حيّز**»[1]، و قد علل لنا مرتاض سبب اختياره لهذا المصطلح دون غيره بقوله: «**الفضاء عام جدا في رأينا، و قد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر، فاصطنع فيه** »[2]، غير أن دعوته هذه لم تجد ترحيبا عند بعض النقاد، خوفا من أن يفتح الباب أمام مزيد من الابتداع في المصطلح العربي، الأمر الذي لن يزيد المفاهيم الحالية إلا لبسا وغموضا لأنها إضافات قد «**تسهم ـ من دون ريب ـ في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة، لمصطلح غربي واحد في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي عن طريق المناقشة الشاملة و الاتفاق من دون أية مماحكة و تحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها**»[3] .

إن هذه الشروح المقدمة سلفا، توحي بأن أصحاب المعاجم من العرب القدماء لم يتبلور عندهم مفهوم للمكان « **بوصفه إطارا مجردا تنتظم فيه الأشياء، يكون كوعاء لها بل المكان عندهم، هو دوما مكان الشيء، لا ينفك عن المتمكن فيه حتى على صعيد التصور**»[4] .

يبدو أن النقاد الغربيين كانوا الأسبق في طرح هذا الإشكال النقدي حول التعدد الاصطلاحي لفهوم المكان و الفضاء، كما لم يقتنع هؤلاء النقاد بالنظرة السطحية لمفهوم

---

[1]-ابن منظور. لسان العرب ص 113

[2]- مرتاض عبد المالك في نظرية النص الأدبي دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر 2007.ص297

[3]- ناظم حسن "مفاهيم شعرية" دراسة مقارنة في الأصول و المنهج المركز الثقافي العربي لبنان 1994 .ص17

[4]- محمد عابد الجابري "بنية العقل العربي" المركز الثقافي العربي لبنان ط1 1986. ص183

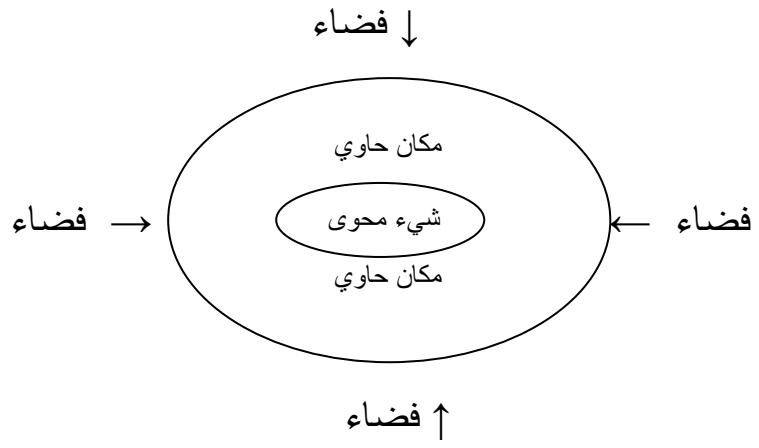
الفضاء، فحاول كل منهم أن يحدد مفهومه للفضاء انطلاقا من مرجعياته الفكرية، الأمر الذي أدى إلى اختلاف و اختلاط حادين في مفاهيم الفضاء و لعل هذه الخاصية –اختلاط المفاهيم- لم تكن قاصرة على النقاد العرب، ذلك«**و الذي يرجع إلى بعض المعاجم الغربية، يندهش لتعددية معاني هذا اللفظ و اتساعها على مدى ثمانية قرون من التطور المدهش في مسار الحضارة الأوربية** »[1]، ويعلل مرتاض سبب تجنبه لاستعمال مصطلح الفضاء، بأن استعماله صار مبتذلا للغاية إذ صار من الشائع عند الناس قولهم:الفضاء المدرسي، الفضاء الرياضي، الفضاء التاريخي و فضاء البيت، فضاء الأسرة، و...إلخ و زاد البعض الآخر من اتساع دائرة مفهومه لينتج مصطلحات أخرى كفضاء الألوان فضاء الصورة، فضاء الجسد، فضاء الانترنت ، الفضاء الإفتراضي ... إلخ، و لعل أن منهجية البحث العلمي الدقيق تقضي بضرورة التمييز بين مفهومي الفضاء و المكان، بعد أن أشرنا إلى معانيها اللغوية، و لن نعرج على مصطلح الحيز الذي نراه يزيد اللبس، كما أنه لا يعدو -بالنسبة لنا-أن يكون فضاء هو الآخر، و اعتمادا على ما ذكرناه من شروحات و يمكن أن نوضح أهم الفوارق بين الفضاء و المكان كالتالي :

المكان ← فراغ ← مشغول ← محدد الأبعاد

الفضاء← فراغ ← غير مشغول ← غير محدد الأبعاد

كما و يمكن أن نعرض لتلك الفوارق بالرسم التا

[1]-عبد المالك مرتاض "نظرية الرواية" ص 298



و يمكن أن نلاحظ أن معظم النقاد الغربيين و العرب يرون في مجملهم أن أو قدموا المكان هو الفراغ المحدد الذي يحوي بداخله الأشياء كاحتواء البيت على مكتب مثلا، أما الفضاء فهو الفراغ اللامتناهي الذي يلف جميع الأمكنة .

3- المكان في النقد الحديث :

يمكن الانطلاق في تحديد مفهوم المكان الروائي، من منجزات الناقدين الكبيرين غاستون باشلار و يوري لوتمان اللذين ساهما بصورة كبيرة في تشكيل وعي حقيقي بالمكان، فقد عمل باشلار على استخلاص الدلالات الشعورية العميقة التي يتركها المكان المعاش في عاطفة و مخيلة الإنسان، فكل الأمكنة الأليفة التي نشأنا و ترعرعنا فيها أثناء طفولتنا سرعان ما نكوّن عنها صورا تخييلية، نظل نحتفظ بها زمنا طويلا في ذاكرتنا و في لاوعينا، و هي صور ذات قيم جمالية و أبعاد نفسية عميقة تشعرنا بسعادة حقيقية حين نسترجعها في حاضرنا، نظرا لما توفره لنا تلك الأمكنة من شعور بالحماية و الأمان و الطمأنينة، هذا في مقابل أمكنة أخرى معادية لنا، تشعرنا بالنفور و التعاسة، و حتى الخوف « **إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا ذا أبعاد هندسية**

و حسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[1].

إن هذه المفاهيم الجديدة التي قدمها باشلار، جعلت من كل الأمكنة مشبعة بصور تخليية تختزنها الذاكرة أو ينتجها الحلم، و من ثم فهي ذات تأثير نفسي و وجداني كبير **«و قد يخلع المبدع على المكان الواقعي صفات المتخيل الأسطوري أو الخرافي»**[2] فحتى في حال مغادرتنا أمكنتنا طوعا أو كرها، تظل تلازمنا في مخيلتنا، و تبعا لهذا التصور يصبح المكان مرادفا للوجود الإنساني، يمكن أن يساعدنا في معرفة وضعية الكاتب الاجتماعية و النفسية و الثقافية، و قد عرّف عز الدين المناصرة بأسماء شعراء و كتاب من خلال أسماء الأمكنة التي تعلقوا بها، قائلا: **«لا يمكنني أن أتخيل نابلس دون أن يترادف ذلك مع فدوى طوقان، رغم أنها لم تكتب عنها شيئا مركزيا، و لا يمكنني أتخيل طنجة دون محمد شكري، أو مراكش دون عبد الصمد بلكبير، أو المحمدية دون محمد بنيس، أو قسنطينة دون مالك حداد و الطاهر وطار و كاتب ياسين، أو بسكرة دون عبد الله بوخالفة، أو الإسكندرية دون لورانس داريل، أو البحر السوري دون حنا مينا أو الناصرة دون توفيق زياد أو أراغون دون باريس »**[3] .

و هذا الارتباط الوثيق بين الروائي و المكان، هو ما جعل غاستون باشلار يولي عناية خاصة لمكان الألفة و الحميمية الذي اختصره في البيت، ذلك أن كل الأماكن التي نعيش فيها أو نحلم بالعيش فيها، تحمل في جوهرها معنى حميمية البيت التي تجذرت

---

[1]-غاستون باشلار"جماليات المكان" ت غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان ط3 1990ص31

[2]- اعتدال عثمان "تحولات القص في أدب الثمانينات" مجلة الاقلام العراق العدد 6 سنة 1989

3- عز الدين المناصرة "شهادة في شعرية الأمكنة" مجلة التبيين الجزائر ع 1 1990ص34

في ذاكرتنا و في لاوعينا، فالمكان المعاش ليس« **شيئا معزولا مفردا، أو تكوينا بلاستيكيا مجردا أو بناء أجوفا يحتوي على فراغات و جدران غرفة و سقوف، و إنما يبرز باعتباره ممارسة و نشاطا إنسايين** »[1]، كما يرى باشلار بأن وصف المكان الأليف لا يقتصر على الوصف الظاهري الذي يهتم بالتفاصيل التي تدل على معرفة دقيقة بالمكان و إنما يتعداه من الوصف إلى التصوير الحلمي الذي ينعش الخيال فالقارئ «**الذي يقرأ غرفة، يعلق قراءته و يبدأ بالتفكير بمحل إقامة قديم** »[2]، و للتأكيد على صحة آرائه يعرض باشلار فكرة "البيت الريفي" الذي يوفر الحماية و الحميمية أكثر من البيت الحضري لأن البيت الريفي على صغره يكون في مواجهة دائمة ومباشرة مع قوى الطبيعة و مخاطرها، لذلك نشعر و نحن بداخله بالحماية و الدفء الحسي و العاطفي بخلاف البيت الحضري الذي نشعر ناحيته باللامبالاة و بالبرودة العاطفية، حتى لو كنا بداخله .

من جهتها ترى ترى سيزا قاسم أن للمكان أهمية قصوى، ذلك أننا نظل في اتصال حسي معه، بخلاف الزمن الذي لا يدرك إلا من أثره في الأشياء«**لأن كل إنسان يدرك بطبيعته العالم المحيط به إدراكا حسيا بالبصر لكن يمكن القول إن المكان ـ بالمعنى الميتافيزيقي ـ أكثر التصاقا بحياة البشر ، من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان و إدراكه له يختلفان عن خبرته و إدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده : هذا**

[1]- ياسين النصير "البنية المكانية في القصيدة الحديثة" مجلة الآداب بغداد العراق ع 34 . 1986ص210

[2] - غاستون باشلار "جماليات المكان" ص32

الجسد هو "مكان" أو لنقل "مكمن" القوى النفسية و العقلية و العاطفية و الحيوانية للكائن الحي»[1]، بهذا المعنى فالمكان بالنسبة سيزا قاسم ليس هو الأرض أو التراب فحسب، بل إن جسد الإنسان هو الآخر مكان، يحوي كل القيم الإنسانية النفسية و الحيوانية، من ذلك مثلا كلمتا قريب أو بعيد اللتان تدلان على الانتماء أو عدم الانتماء للأسرة الواحدة، فالأبوان قريبان، بينما الغرباء بعيدون، لأن غالبية الناس يضفون **«صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، و تستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربها إلى الأفهام، و ينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية و الزمانية»**[2].

لقد أصبح بالإمكان تجسيد الأفكار المجردة و العميقة، من خلال الصفات المكانية تلك الصفات التي تؤثر في الشخصيات الروائية التي لها ارتباط شعوري و حسي بالمكان الذي تعيش فيه، كل هذه الآراء و النظريات، ساهمت بشكل أو بآخر، في تطور الوعي بالمكان في الكتابة الروائية الجديدة، حيث أصبح المكان **«يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تحديد ادوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان، إنهم يخفقون في تحقيق ذواتهم خارجه، و في هذه الحالة يضفي الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الحقيقية »**[3] .

هكذا صار النقد الحديث يعتبر المكان في الرواية تجربة مليئة بالمؤثرات و المشاعر فالمكان**«جزء من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية، ارتباطا باللحظة النفسية**

---

[1]- يوري لوتمان "مشكلة المكان الفني" ترجمة سيزا قاسم دار قرطبة الدار البيضاء المغرب ط2 .1988 ص59

[2]- سيزا قاسم "بناء الرواية" الهيئة المصرية للكتاب القاهرة مصر 1984 ص75.

[3] - ابراهيم جنداري "الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا" تموز للطباعة و النشر و التوزيع دمشق سوريا ط1 2013 ص204

التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار»[1]، و مع هذه العوامل النفسية أصبح البصر يتفاعل «**مع المرئيات المحسوسة، و يعيد تشكيلها في أنساق بنيوية صغرى، و بنية ثقافية وجدانية تقوم بتحويل المرئيات إلى أنساق كبرى »**[2] .

4-وظائف المكان :

تتبنى سيزا قاسم تقريبا نفس رؤية يوري لوتمان في تحديدها الذي يقوم بثلاث بوظائف أساسية :

1-وظيفة تزيينية: ينظر من خلالها للمكان على أنه مجرد موضع تجميلي لا أكثر، و كان له أهمية قصوى في الروايات الكلاسيكية، لأنه يساهم في التعرف على الأحداث و الشخصيات، من خلال تحديد الأبعاد الهندسية و الجغرافية للمكان الموصوف بدقة عالية ليبدو المكان أقرب إلى الواقعي .

2-وظيفة تفسيرية : مع تطور الفن الروائي، صار المكان يسهم في تصوير الشخصية و تطويرها و قادرا على تفسير أفعالها، ليقوم الناقد بعد ذلك، بدور آخر و هو استقراء المكان، و الغوص في أعماق الشخصيات ليستبطن ذواتها .

3-وظيفة ايهامية : تسند للمكان وظيفة إيهام القارئ بواقعية العالم الذي يقرأه عنه،ليبدو حقيقيا « **إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي، و يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا في عالم الخيال »**[3] .

---

[1]- المصدر نفسه . ص205

[3]- عز الدين المناصرة "شهادة في شعرية الأمكنة" .ص26

[3]- سيزا قاسم "بناء الرواية " ص11

5-الفضاء في النقد المعاصر :

من خلال ما عرضناه من شروح لغوية و مفاهيم نقدية، تخص مصطلحي المكان و الفضاء يتبين أن الالتباس بينهما كبير، و بالرغم من هذه الصعوبة، فإن بعض النقاد أصروا على التفريق بينهما، فالفضاء «**ليس له إلا وجود ذهني، إذن متخيل** »[1] ، بحيث يقتصر وجوده فيما يكتبه المؤلف أو فيما يتخيله القارئ، ونشير هنا إلى أن النقد العربي بقي مترددا في تحديد مقاربة حقيقية لمفهوم الفضاء الروائي، و هو ما ألجأ البعض إلى أن مقولة الفضاء لم تحظ إلى غاية اليوم بدراسة وافية و مستقلة، تتناول عنصر الفضاء باعتباره ملفوظا قائما بذاته، و عنصرا جوهريا في بنية النص الروائي، مثلما صرح به الناقد سعيد يقطين حيث رأى أن مفهوم الفضاء لا يزال «**مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء** »[2] .

أما بالنسبة للنقد الغربي، فقد كانت تصورات غاستون بلاشار عن المكان رائدة حيث ارتقى بمفهوم المكان بتركيزه على جوانب التخييل و الجمالية والإحساس والذاكرة و رأى بأن إحساس الأديب بالمكان الأليف يساعدنا على إدراك المكان «**حين يكون المكان قيمة ـ و لا يوجد قيمة أعظم من الألفة ـ فإنه يصبح لها خصائص تكبيرية المكان المحدد هو فعل، و لا يكون أبدا، سواء في داخله أو خارجه، للفخامة أن تكون شيئا** »[3] .

إن المكان الذي يتحدث عنه باشلار، ليس هو المكان الجغرافي الذي يمتلك حدودا هندسية، إنه على العكس من ذلك، لأنه يأخذ أبعادا نفسية حلمية جد عميقة، و بهذا يكون

---

[1]-حميد لحمداني"بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي - بيروت،لبنان ط1، 1991، ص. 53
[2]- سعيد يقطين "قال الراوي" المركز الثقافي العربي البيضاء المغرب .ط1 . 1997. ص 238
[3]- غاستون باشلار "جماليات المكان" ص184

المكان الأصغر ـ مكان الألفة ـ هو الحاوي للمكان الأكبر، عن طريق الذاكرة و الشعور و يظل المكان الصغير المحبوب يتسع و يتمدد حتى يصير بالنسبة لنا هو العالم بكامله فالبيت الريفي و «**كل الأمكنة المأهولة تحمل في جوهرها فكرة البيت** »[1] ، نظرا لما تتميز به من قدرة على جمع الأسرة، حول مائدة طعام شهية و قرب موقد دافئ في مناخ خارجي بارد و قاس، و هذا المكان أو البيت الدافئ سنظل نتذكره بتلك الحميمية التي سنسترجعها متى اقتضت الحاجة النفسية ذلك، حتى أننا قد نستذكره في وسط مدينة كبرى صاخبة، ليتغلب عليها و يحتويها داخل ذواتنا بطريقة شاعرية، و (**عندما تتعمق الوحدة الإنسانية، فإن هذين النوعين من التناهي في الاتساع يتلامسان و يصبحان متطابقين في إحدى رسائل ريلكه نجده يهفو نحو وحدة لا حدود لها، تجعل من كل يوم عمرا بأكمله، نحو الاتحاد بالكون، و بكلمة واحدة المكان، المكان الخفي الذي يستطيع الإنسان أن يعيش فيه و الذي يحيطه بحضورات لا حصر لها**)[2] ، و لعل هذا المكان الذي يصفه باشلار بكلامه هو نفسه الفضاء الذي يقصده النقد الحديث، و هذا يعني أن الفضاء في الرواية هو من نسج اللغة و الخيال .

و لا يختلف يوري لوتمان عن باشلار في تأكيده لأهمية اللغة في تشكيل المكان الروائي، أو ما أطلق عليه هو "بالنمذجة المكانية" في النص، حيث أكد أن اللغة المكانية المتضمنة في الرواية على صلة مباشرة بالمكان خارج النص، و هذه الميزة (**يترتب عليها أن الناس ـ في معظم الأحيان ـ يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء**

[1]- المصدر نفسه ، ص36
[2]- المصدر السابق ، ص184

البصرية المرئية المكانية، و هذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية)[1]

و بالتالي فالنمذجة المكانية عند لوتمان، لا تعدوا أن تكون مصطلحا مرادفا للمكان و الفارق الوحيد أنها تستخدم كنموذج للقيم العليا أو الدنيا، فكلمات من مثل يمين أعلى قريب تستخدم للأمر الإيجابي، بينما كلمات مثل يسار أسفل بعيد تستخدم للحالة السلبية و من خلال هذا الاستخدام تشبعت المصطلحات المكانية بقيم إيديولوجية، داخل المنظومات الاجتماعية الدينية و الأخلاقية و السياسية .

أما هنري ميتران فيرى أن إضفاء أبعاد دلالية على الأمكنة في العمل الأدبي يكسبها معاني جديدة ثقافية، فالأمكنة في النص الأدبي لا تتوزع «**بوحي الصدفة أو خضوعا لخطة اتفاقية، و إنما وفق قواعد شكلية موروثة** »[2]،هذه الأشكال الموروثة تضفي على المكان أبعادا ثقافية تختلف من بيئة لأخرى، و من عصر لآخر، فالفضاء «**لا يرى بالعينين و حسب ـ و إنما هو وسط محمل بالقيم** »[3] .

من جهتها تعتقد جوليا كريستيفا أن الفضاء يعبر عن ثقافة المكان المرتبطة بالزمن أو بالعصر الذي تشكلت فيه تلك الثقافة، و هو ما اسمته بالإيديولوجيم[4]، فالفضاء غير منفصل عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، و يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، دلالات تكون مرتبطة بثقافة العصر الذي وجد فيه، حيث تسود

---

[1]- المصدر ، نفسه ص88

[2]- جيرار جينيت و آخرون " الفضاء الروائي"ترجمة عبد الرحيم حزل إفريقيا الشرق بيروت لبنن 2002 .ص7

[3] -المصدر السابق ، ص57

[4]- حميد لحمداني"بنية النص السردي" ص54

في كل عصر ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، و منه «**لا يمكن للفضاء كتجل معين للمتخيل أن يكون بلا معنى** »[1].

و في الساحة النقدية العربية أثيرت الكثير من النقاشات، حول مفهوم الفضاء، كان أكثرها جدلا ذلك الحوار الذي دار بين الناقدين محمد برادة و غالب هلسا، في ملتقى "الرواية العربية " الذي أقيم بالمغرب سنة 1979، فقد رأى برادة أن ترجمة هلسا لكتاب غاستون بلاشار من "شعرية الفضاء" إلى "جمالية المكان" كانت خاطئة و أساءت كثيرا إلى مفهوم الفضاء في النقد العربي، و نفس هذه الرؤية كان قد تبناها الناقد حسن نجمي الذي ذكر في كتابه " شعرية الفضاء السردي " أن من بين العوامل التي أدت إلى الخلط استعمال بين مصطلحي الفضاء و المكان، هو سوء أو ضعف الترجمة التي قام بها غالب هلسا لكتاب باشلار، فقد وقع و أوقع غيره في مغالطة خطيرة بترجمته التي اتسمت حسب نجمي «**بضعف ملحوظ، ضعف كارثي في كثير من الجوانب حيث هشاشة الإمساك بالمفاهيم والمصطلحات، مخاطر السقوط التي تستلزمها عادة كل ترجمة ذهاب مع عكس المقصود تماما، و قفز على عبارات و جمل و كلمات ليس بالإمكان تجاوزها دون ارتكاب جنايات قصوى، إلى درجة أن المتتبع يستغرب كل سوء الفهم الذي جعل كاتبا عربيا "طليعيا" على هذه الدرجة من الضحالة، بل وجعل الناقد العربي عموما حبيس هذا الضعف وهذا المنجز الرديء**»[2] .

و هذا الخطأ الذي وقع فيه الناقد غالب هلسا، كان ناتجا حسب حسن نجمي إلى غياب رؤية نقدية واضحة، و إلى عدم تبلور نظرية واضحة عن الفضاء في النقدين الغربي

[1]- حسن نجمي" شعرية الفضاء" ص43
[2]- المصدر السابق ، ص84

و العربي في فترة طرح غالب هلسا لرؤيته، ينضاف إلى ذلك جرأة الناقد على اقتراح ترجمة مع ضعف الوعي الفكري اللازم في الممارسة النقدية، لأن «**الناقد العربي في الغالب لم يهتم بـ "فرق الهواء " القائم بين الفضاء والمكان، بل ولم يهتم عموما بسؤال، لأنه ناقد مستعجل يكتب للصحف و المؤتمرات و للاستهلاك العابر، لا ينتبه لأسئلة الوجود العربي و لإشكالاته الفضائية، و قد يخطئ فيعتبرها مجرد تفاصيل** »[1] .

و من النقاد الذين اجتهدوا في دراسة الفضاء الكاتب العراقي ياسين النصير الذي خلص في دراساته النقدية إلى أن الفضاء « **يثير إحساسا ما بالمواطنة، و إحساسا آخر بالزمن و بالمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيئ بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، و مطامح شخوصهم فكان، و كان واقعا و رمزا شرائح و قطاعات، مدنا و قرى، كيانا نتلمسه ونراه أو كيانا مبنيا في المخيلة** »[2].

كما اعتبرت سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية" أن الفضاء ليس «**مكانا خياليا له مقوماته و أبعاده المميزة تخلقه الكلمات، و ليس هو بأية حال من الأحوال "المكان الطبيعي"بل مكان الرواية**)[3]، و قد استضاءت في دراستها للفضاء الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ بمنظرين غربيين، كميشيل بوتور يوري لوتمان، و ميرسيا إلياد، و جلبير ديران وغيرهم، و ما يميز دراسة سيزا قاسم هي أنها ربطت الفضاء بتقنية الوصف ليصير الفضاء بالنسبة لها هو «**الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، و إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث**

---

[1]- حسن نجمي "شعرية الفضاء" ص43

[2]- - ياسين النصير "إشكالية المكان في النص الأدبي"، وزارة الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق ط1، 1986.ص5

[3]- سيزا قاسم، "بناء الرواية"ص102

فإن المكان يظهر على هذا الخط، و يصاحبه و يحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث)[1] .

و في كتابه "بنية الشكل الروائي" يعترف الناقد حسن بحراوي بصعوبة الفصل بين المكان والفضاء، و مع ذلك فقد اجتهد في مناقشة الكثير من النظريات المتعلقة بالفضاء و خلص إلى القول بأن الفضاء لا غنى عنه، في أي عمل روائي«**بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، و تنظيم الأحداث والحوافز، و كذلك بفضل بنيته الخاصة و العلائق التي يقيمها مع الشخصيات و الأزمنة و الرؤيات**»[2]، غير أن بحراوي يظل على امتداد دراسته يستعمل مصطلحي الفضاء والمكان بمفهوم متداخل نسبيا، كتسميته لكتاب غاستون باشلار بـ"شعرية الفضاء" تارة و بـ"شعرية المكان" تارة أخرى .

من جهته أقر الدكتور لحميداني، بأنه لم يصادف خلال مطالعاته الكثيرة دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء و المكان، و مع ذلك فقد حاول وضع حدود فاصلة بينهما فبين بأن «**تغيير الأحداث و تطورها يفترض تعددية الأمكنة و اتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية** »[3] ، لذلك فالحديث عن مكان واحد في الرواية يبدو غير ممكن « **بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها، و في بيت واحد، قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زاوية معينة** »[4] و يخلص لحمداني في نهاية مناقشته و تحليله لبعض الآراء يخلص لحميداني إلى أن

---

[1]- المصدر نفسه ص102

[2]حسـن بحـراوي، "بنية الشكل الروائي" . المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1 1990 ص20.

[3] حميد لحميداني، "بنية النص السردي" ص63

[4] -المصدر السابق ، ص62-63

«الفضاء في الرواية أوسع و أشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة و بطريقة ضمنية مع كل حركة روائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد »[1].

و من خلال هذا الطرح، فإن أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الروائي، و هذا من شأنه أن يفرغ العمل الأدبي من عمقه الفكري والجمالي، لأن الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للحدث الروائي، بل هو مادة جوهرية للكتابة الأدبية، و تظل هذه المادة في حاجة إلى رؤية نقدية متفهم و مدركة لكنه هذا الفضاء، و بالتالي فإن الدراسات النقدية العربية ما زال أمامها الكثير من العمل لبلورة مفهوم واضح للفضاء، لكن ما يمكن أن نخلص إليه بشأن الفضاء الروائي، أن الفضاء له وجود فعلي متحقق على امتداد الخط السردي و لو كانت الرواية بلا أمكنة، مما يعني حضروه في كل بنيات و تراكيب اللغة، و في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي.

و يذهب محمد منيب البوريمي من جهته إلى أن العلاقات التي تضم مكونات السرد ما هي إلا حيز زماني « **تتمظهر فيه الشخصيات و الأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة، تتصل بالرؤية الفلسفية و نوعية الجنس الأدبي، و بحساسة الكاتب و على هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحا، ليحتوي أشياء متباينة و متعددة لا حصر لها، بدء من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بيانها جسد الكتابة، إلى المكان و الزمان الأشياء**

[1] -المصدر نفسه ، ص64

اللغة الأحداث التي تقع تحت سلطة ادراكنا عبر أنماط السرد، و التي تجسد عالم الرواية »[1]، و بهذا المعنى فالفضاء عند البوريمي يتشكل من الأفكار و الأشياء التي تقع تحت طائلة الزمن .

و من ناحية أخرى، اقترح عبد المالك مرتاض مصطلح الحيز الذي قدمه على أنه **«كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متجها أوحركة في سلوك الشخصيات أو في تمثل النص الذي يتعامل مع هذا الحيز ...و كل ذلك لا صلة له بالمكان الحقيقي و لا بالفضاء بمفهومه العام أيضا، إذ كانت الشخصية و حيزها و كل كائن فيها كائنات ورقية»**[2]، إن مفهوم للفضاء الذي اقترحه مرتاض يعني الامتداد و الانفتاح و الاتساع في المكان، وهي خصائص تبين أن الفضاء يحيط بكل شيء بالمكان والزمان والأشخاص و الأشياء و الأفعال والأقوال و الكتابة و الخواطر.

6-أنواع الفضــاء:

ثمّة تقسيمات عديدة متداولةٌ للفضاء الروائي، يختلف بعضها عن بعض اختلافا بيّنا يعود غالبا إلى اختلاف زوايا النظر إليه من قبل النقاد، غير أنه يمكننا اختزالها في تقسيمات رئيسة هي، الفضاء الجغرافي الذي يظهر المكان بوصفه إطارا جغرافيا للحدث الروائي، و الفضاء الدلالي الذي ترتبط دلالته برؤية الكاتب، و أخيرا الفضاء النصّي الذي يهتمّ بالتشكيل الطباعي على أوراق الكتاب .

6-1- الفضاء الجغرافي :

يقصد به الحيّز المكاني الذي يُؤطر أحداث الرواية، و يقدم عددا من الإشارات

[1] -منيب محمد البوريمي " الفضاء الروائي في الغربة " دار النشر المغربية المغرب ط1984.1.ص21
[2] - عبد المالك مرتاض " نظرية النص الأدبي "دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر2007. ص301-301

الجغرافية في الرواية، الأمر الذي يسمح للقارىء بتصور المكان الذي ينتجه الحكي الروائي، و يتميز بمرجعياته الواقعية و الثقافية و الاجتماعية و التاريخية التي تدرك من خلال استقصاء معالم الأمكنة كالمدن و القرى و الشوارع و داخل البيوت و الغرف فالإنسان يظل دوما مرتبطا بشكل أو بآخر بالفضاء الذي يعيش فيه« **فالمكان الجغرافي طبوغرافيا و جماليا يتردد منذ القدم، في الغابات و الجبال و الصحاري... في القصص العالمي و العربي منذ فجر التاريخ »**[1] .

6-2-الفضاء النصّي:

الفضاء النصي هو الحيز الذي تشغله الحروف الطباعية على سطح الورقة، أي دراسة كيفية كتابة العناوين و تنظيم الفصول، و استخدام اللغة الأجنبية بين السطور و تنوّع رسم الخطوط تموضعها على الصفحة عموديا أو أفقيا، إضافة إلى العناية بالهوامش، و البياض... الخ، و لا يمكن للقارئ الذي يتعاطى مع الرواية لغويا و تخييليا و رمزيا، أن يطمئنَّ للجدوى الكبيرة التي قد تمنحها مثل هذه الدراسة في الرواية، إذ أن الطباعة تحتاج إلى مستوى معين من المعرفة بتقنياتها، و هذا ما لا يتأتى للقارئ العادي و مع ذلك فقد اهتم بعض النقاد بهذا التشكيل و بطرقٍ مختلفة، لأن لوحات الأغلفة لا يمكن دراستها منهجياً إلا ضمن هذا الإطار.

من جهته يرى الناقد عبد المالك مرتاض أن هذا الاهتمام بالنص الطباعي له أهميته في الدراسات الحديثة حيث «**أصبحت العناية بحجم النص المدروس و وصف مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة**

[1]- إبراهيم السعافين " تحولات السرد دراسات في الرواية العربية".دار الشرق،عمان الأردن ،ط1 ،. 1996 ص165

حداثية»[1]، و لا يبدو مرتاض متحمسا لمثل هذا النوع من الأحياز، فهو يرى أن من « **الأولى أن يسخر حيز اللغة و نشاط الذهن وكفاءة العقل عوض تسخير رسم أحياز ممتدة لاهثة تضطرب فيها الشخصيات** »[2] .

6-3- الفضاء الدلالي:

عندما يشكل الكاتب فضاءه الروائي، فإن ذلك يعني أن فضاءه ينطوي على رؤيته لأنه الأقدر على إخضاع كل الرموز و الإيحاءات لسلطة رقابته، فدلالة الفضاء « **ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامة و خارج قـدر في التعريف و التمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، و ليس محايثا له إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل»**[3]، و بالتالي فإن الكاتب يُضمّن الفضاء وظائف متعددة إزاء النص والراوي و القارئ، و من جهة نظر النقد فإن الفضاء الدلالي لا تتم دراسته بشكل منفصل، لأن تتبع مدلولاته يعني البحث عن تجليات هذه المدلولات في الفضاءين الجغرافي و النصي، لأن دراسة الفضاء في النص الروائي تعني تتبع كل المكونات السردية والعلاقات التي تربط بينها والعناصر المتحكمة في حركتها و تأثيرها، و هذا الفضاء يتجاوز الحدود الطبيعية المكانية ليشمل الأبعاد الإيحائية و الرمزية و الدلالية، إنه «**موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى و لو كانت الرواية بلا أمكنة الفضاء، حاضر في اللغة، في التركيب في حركية الشخصيات ،وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي**« [4]، و بالتالي نشير هنا

---

[1]- عبد الملك مرتاض" تحليل الخطاب السردي" معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق " ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط4 1995. ص245

[2]- عبد الملك مرتاض"في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد" عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت كانون الأول1998 ص148

[3]- سعيد بنكراد " السيميائيات والتأويل " . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .المغرب ط1 2005 . ص171

[4]-حسن نجمي " شعرية الفضاء". المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء المغرب . ط 2000 . ص65

إلى أن مصطلح "المكان" لم يعد مرادفا دقيقا لمصطلح "الفضاء"، فالقارئ لا يمكنه أن يتحدّث عن مكان واحد في الرواية، لأن المكان الواحد يتعدد تبعا لزوايا النظر المختلفة للشخصيات وحتى بالنسبة للروائي، فالصحراء أو البحر، أمكنة نرى لها هدوء و جمالا ترتاح له النفس و تشتاق له، و في لحظة ما تتحول إلى أمكنة مرعبة منفرة نتوجس منها حتى في أحلامنا، حين تثير الزوابع و الأعاصير، فالفضاء الدلالي إذا هو ما يصنعه الخيال عن طريق اللغة، أما الفضاء الجغرافي فهو موجود مسبقا، و لا يقوم الروائي سوى بإعادة تذكيرنا به، من خلال بعض ما يذكره من تفاصيل عنه، إذ أن له طبيعة مادية تبرزه كظل في الرواية، أما الفضاء الروائي فمحض تخييل و إذا حصل تشابه بين الفضاءين فهو محاولة من الكاتب كي يوهمنا بأن عالمه الروائي محض حقيقة لا سراب، و بهذا يتضح أن مفهوم الفضاء أكثر قدرةعلى التعبير إلى درجة أن هناك روايات تجعل من الفضاء همّها الأوّل.

و نشير هنا إلى الجهود الروائية والنقديّة لميشال بوتور، من أجل إثارة اهتمام أكبر بتشكيل الفضاء الروائي، فقد امتاز عالمه الروائي بالتأثيث، فيما امتازت بحوثه النقدية بالدقّة والاستقصاء، و يعبر بيتور عن علاقة الواقع بالنص الروائي « **أن الفرق بين حوادث الرواية و حوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب ، بل هي إلى ذلك - أي حوادث الرواية -أكثر تشويقا من الحوادث الحقيقية** »[1] .

[1]- ميشال بيتور "بحوث في الرواية الجديدة "،ص8

7-الفضاء في الرواية :

إن جل الآراء التي ذكرناها آنفا تتلاقى في أن للفضاء مفهوما متميزا بحيث يصبح بالإمكان تمييزه عن المكان، فالفضاء يتميز بالإحاطة بكل الأشياء من أمكنة و أزمنة و أحداث و شخوص و أقوال و أفكار و عواطف و خيالات و صور تذكارية أو حلمية متخيلة، كما أن شعورنا به و إحساسنا بوجودنا بداخله يؤكد وجوده، و يجعله أعظم من المكان الذي يبدو ضئيلا جدا كجزيرة صغيرة وسط محيط لا ساحل له، و لا يمكن أبدا الانفكاك من قبضته، إنه المحيط بكل عناصر العمل الروائي و الحاوي لها جميعا وفق تشكل منتظم، غير أن «**الفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاء وهميا و فضاء إيحائيا**»[1]، لا يمكن إدراكه إلا من خلال اللغة التي تستطيع أن تكشف أثره في العمل الأدبي أو الروائي، و هذا الفضاء يشمل كل العلاقات البينية لعناصر الرواية مع الأخذ بعين الاعتبار الوظيفة الفنية و الطبيعة التكوينية لكل عنصر، ليتحقق الانسجام و التناغم بينها، لأنها عناصر تسير على وقع نغم واحد صادر عن الكاتب لا غير، و هذا يؤكد أن الفضاء الروائي ليس مكانا هامشيا يمكن إغفاله«**بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية و لكل كتابة أدبية، فقط تحتاج هذه المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف إلى منظور متفهم و رؤية عاشقة، و من ثم يتعين أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء**»[2] ، كل هذا الأمر يدفعنا إلى عدم قبول نظرية موت الأديب الذي يظل موجودا بالفعل في كل زاوية من زوايا روايته، لكنه يظل متواريا

[1]-حسن نجمي "شعرية الفضاء " المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء المغرب ط1 2000ص47

[2]-المصدر نفسه ص59-60

عن الأنظار، مما يؤكد مرة أخرى على أن الكاتب هو المبدع لعالمه المتخيل، فكل قصيدة أو رواية قبل أن تهجر كاتبها كان لها وجود قبلي في مخيلته، وهو من يسعى إلى تحريرها من أسره مثلما عمل على تحريرها على الورق كعمل فني .

الفصـــــل الثــاني

الأسطورة في المنظور النقدي

1-الأسطورة في المعاجم العربية .

2- الأسطورة و الأشكال المشابهة لها .

4-بين الأسطوري و العجائبي و الغرائبي .

5-أنواع الأسطورة .

6- الأسطورة في النقد المعاصر .

7-المنهج الأسطوري.

8-آليات المنهج الأسطوري

1-الأسطورة في المعاجم العربية :

اختلف الباحثون و النقاد، حول أصل كلمة أسطورة في اللغة العربية، فمنهم من رأى أنها ذات أصول يونانية، لأنها مأخوذة عن كلمة "historia"، ثم ترجمت إلى العربية بنفس التسمية تقريبا "أسطورة"، وهذا رأي العلامة محمد الطاهر بن عاشور الذي جاء في تفسيره لعبارة "أساطير الأولين" المذكورة في عدة آيات قرآنية بقوله: «**و الأظهر أن الأسطورة لفظ معرب عن الرومية، أصله إسطوريا بكسر الهمزة وهو القصة، و يدل على ذلك اختلاف العرب فيه، فقالوا أسطورة و أسطيرة و أسطور وأسطير، كلها بضم الهمزة و أسطارة و أسطار بكسر الهمزة و الاختلاف في حركات الكلمة الواحدة من جملة أمارات التعريب** »[1]، و يحتج أصحاب هذا الرأي أن العرب لم يعرفوا الأسطورة على مدى تاريخهم القديم، لأن كل ما أثر عنهم كان مجرد قصص خرافية، بينما يذهب المخالفون لهذا الرأي إلى أن كلمة أسطورة لها جذر في لغتنا العربية قبل الإسلام، ذلك أن القرآن الكريم استعمل هذا اللفظ في مواضع عدة، و ما كان القرآن الكريم لينزل بلغة لا يفهمها العرب، و مما أورده ابن اسحاق في سيرته أن قوله تعالى : [وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا][2] إنما نزلت في النضر بن الحارث الذي كان على علم بأخبار ملوك العجم السابقين، فحسد النبي عليه الصلاة و السلام، فكان مما قاله « **و الله ما محمد بأحسن حديثا مني، و ما حديثه إلا أساطير**

[1] - محمد الطاهر بن عاشور " التحرير و التنوير" الدار التونسية للنشر تونس 1984 ج6 .ص182
[2] - سورة الفرقان الآية 5

الأولين اكتتبها كما اكتتبتها»[1] ، و قد وردت كلمة أساطير في القرآن الكريم بصيغة الجمع و في تسع سور و هي :

1- النحل آ 24 : (وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۙ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

2-النمل آ 68 ل(لَقَدْ وُعِدْنَا هَٰذَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

3-الأنعام آ25 (وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ ۖ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا ۚ وَإِن يَرَوْا كُلَّ آيَةٍ لَّا يُؤْمِنُوا بِهَا ۚ حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

4-الأنفال آ 31 (وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَٰذَا ۙ إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

5-المؤمنون آ 83 (لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَٰذَا مِن قَبْلُ إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

6-الفرقان آ 5 (وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا)

7-الأحقاف آ 17 (وَالَّذِي قَالَ لِوَالِدَيْهِ أُفٍّ لَّكُمَا أَتَعِدَانِنِي أَنْ أُخْرَجَ وَقَدْ خَلَتِ الْقُرُونُ مِنْ قَبْلِي وَهُمَا يَسْتَغِيثَانِ اللَّهَ وَيْلَكَ آمِنْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

8-القلم 51 (إِنّ لِلْمُتّقِين عِنْد رِبّهِمْ جنّاتِ النّعِيمِ)

9- المطففين آ 13 (إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)

و قد جاء في تفسير الإمام الطبري أن أساطير الأولين هي« **مقولة المشركين الرسول صلى الله عليه و سلم و يريدون بها: أن ما وعدهم به من البعث بعد الموت، و عذاب**

[1]- ابن اسحاق محمد المطلبي "السيرة النبوية" تحقيق أحمد فريد المزيدي .دار الكتب العلمية بيروت لبنان.ط1 2004 ص74

و نحوه ليس حقيقة و لم يتبين له صحة، إلا ما سطره الأولون من الناس من أباطيل »[1]

و من خلال كل الآيات السابقة يتأكد بما لا يدع مجالا للشك، بأن العرب كانوا على معرفة بالأساطير، حيث كانوا يتداولون قصصها في مجالسهم، لكن مفهومها بالنسبة لهم لا يتعدى أن تكون حكايات طريفة يستمتع بها الناس، حتى إذا نزل القرآن الكريم يروي لهم قصص الأولين و مصير اللاحقين، و بشرهم بالجنان أو الجحيم بعد الموت كذبوا بكل ذلك، و ادعوا أنهم على معرفة بمثل هذه الحكايات، و أن باستطاعتهم قول أو تأليف قصص مشابهة لها ، كما تظهر الآيات أن كلمة الأسطورة وردت بتكرار يبدو ملفتا للنظر، لأن القرآن الكريم حتما لا يكرر ذكر الشيء إلا لبيان قيمته الشيء سلبا أو إيجابا، و هذا الأمر يدحض الادعاء الغريب القائل بعدم معرفة العرب بالأساطير، لأن لا يكاد يخلو تاريخ أمة من التراث الأسطوري، فكل الأمم البدائية التي لم يكن لها نصيب من الحضارة عرفت هذا النوع من الحكي، فلم يستثن التراث العربي من ذلك ؟ .

و قد ذكر صاحب لسان العرب بأن الأسطورة عبارة عن «**أحاديث لا نظام لها واحدتها إسطار وإسطارة بالكسر و أسطير و أسطور و أسطورة »**[2] ، و جاء في كتاب العين(**سطّر علينا فلان تسطيرا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل)**، و زاد على هذا المعنى بالقول (**سطر يسطر إذا كتب و منه قوله تعالى (ن ۚ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ] أي و ما تكتب الملائكة)**[3] أما صاحب تاج العروس فيذكر أن الأساطير هي(**الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها، و سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها)**[4]، و قد

[1] - الطبري "جامع البيان في تفسير القران" ط1 دار الإعلام الأردن ط1 . 2002 مج9 ص231

[2] -لسان العرب مادة "سطر"

[3] - الفراهيدي معجم العين تح مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي دار الحرية للطباعة بغداد العراق1984 ينظر مادة "سطر"

[4] - الزبيدي تاج العروس تحقيق إبراهيم الترزي ط1 دار الفكر بيروت لبنان 1994 مادة سطر

ظلت هذه النظرة السلبية للأسطورة راسخة في أذهان المفكرين القدماء، فقد دعا ابن خلدون في مقدمة مصنفه إلى ضرورة تطهير علم التاريخ من الأساطير، لأنها مبنية على الأكاذيب و«**إيهام للناس حتى يعتقدوا أنها حقائق ثابتة** »[1] ،كما عدها أبو بكر الرازي «**ضلالات تنافي الفطرة العقلية والطبائع السليمة، و أن تجاوزها عن طريق العقل متاح للفلاسفة و البشر جميعا و لو بدرجات متفاوتة** »[2] .

إن المتأمل في كل تلك المعطيات اللغوية يخلص إلى نتيجة مفادها أن الأسطورة ما هي إلا حكايات منقولة شفويا، سعى قائلوها إلى تنميقها و زخرفتها بأعذب الكلمات و بأغرب المضامين، لتجد قبولا عند متلقيها .

2- الأسطورة و الأشكال القصصية المشابهة لها :

2-1- الخرافة :

لا يكاد يميز الكثير من الناس بين الأسطورة، و الأنواع القصصية المشابهة لها خاصة الخرافة، فيرون أن اللفظين مترادفان، و يدلان على كل ما هو خيالي و خارق للعادة، لكن الحقيقة أن بينهما فوارق عدة، من ذلك الفارق الذي ذكره أحمد كمال زكي من أن «**الحكاية الخرافية لا تعتمد الحدث أساسا لها، و إنما تعتمد البطل** »[3] ، الذي يكون في الغالب من البشر أو حتى من الحيوانات أو الجن، كما هو الشأن في حكايات كليلة و دمنة و في قصص ألف ليلة و ليلة، فهي إذن قصص تتضمن «**كائنات غيبية متنوعة مثل الجن و العفاريت والأرواح الهائمة، و قد تدخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة**

[1] - ابن خلدون عبد الرحمان " العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر " تحقيق خليل شحادة الناشر: دار الفكر، بيروت لبنان ط 2، 1988 مج1 ص11

[2]- العظمة عزيز "أبو بكر الرازي" سلسلة المنتخب من مدونات التراث نشر رياض الريس للكتب و النشر لبنان ط1 .2001 ص 54

[3]- زكي أحمد كمال " الأساطير دراسة حضارية مقارنة" ص107

و لكنهم يظهرون هنا بأشبه بالبشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة »[1]

وقد ذكر المؤرخون أن تسمية الخرافة، جاءت من إحدى القصص التي ذكرت أن رجلا ينسب إلى قبيلة بني عذرة، كان قد ادعى أن الجن اختطفته و عاش بينهم زمنا فرأى عجائب عالمهم، ثم عاد إلى عالم البشر ليقص حكايته الغريبة، فلم يصدقه أحد و صارت العرب تقول عن كل حديث كاذب أو مبالغ فيه "حديث خرافة"، و يؤكد فراس السواح أن الفوارق بين الأسطورة والخرافة ليست دائما في المتناول، فأحيانا يتداخلان من حيث في الشكل و المضمون إلى حد يصعب معه الفصل بينهما «**إلا باستخدام معيار الاعتقاد أما الخرافة فإن راويها و مستمعها على حد سواء، يعرفان منذ البداية أنها تقص أحداثا لا يعتقد أحد بتصديقها أو الإيمان بها، فالخرافة ليست موضع اعتقاد** »[2] كما و يشير فراس السواح إلى أن ثمة فارقا آخر يفصل الأسطورة عن الخرافة، ويتمثل في اللغة الفصيحة و المنمقة التي تتميز بها الأسطورة.

و يذهب كمال أحمد زكي من جهته إلى القول بأن« **ثمة إجماع على أنه إذا تضمنت الحكاية موضوعا دينيا فمن السهل أن نجعلها أساطير للآلهة، و تلك تظل دائما من صميم معتقدات الشعب، و يظل في وسعها أن تلعب دورا مهما في العقيدة في حين لا يكون للخرافة علاقة بالماضي و لا بالحاضر على حد سواء)**[3] ، إن هذا الشرط الذي تنبه إليه أحمد زكي نابع من قناعته، في أن أغلب الأمم التي اعتنت بالأسطورة، إنما فعلت

[1]- السواح فراس "مغامرة العقل الأولى" ص15

[2] - المصدر السابق ، ص15

[3] زكي أحمد كمال " الأساطير دراسة حضارية مقارنة" ص23

ذلك لأغراض دينية، حيث كانت الأسطورة حاضرة في كل طقوسهم الدينية، و كانت تردد كتراتيل دينية مقدسة تحظى بالإحترام و التقديس .

2-2- الحكاية الشعبية :

يرى العديد من النقاد أن الحكاية الشعبية لا تحمل ميزة الاعتقاد و القداسة، التي تتميز بها الأسطورة، كما أنها لا تتحدث عن القضايا الكبرى التي طالما شغلت الإنسان كقضية نشأة الخلق و الموت، لذلك فالحكاية تقف عند حدود الحدث اليومي العادي المتكرر الذي يخص في الأغلب العلاقات الاجتماعية والأسرية، كالمرأة و الزواج و الإنجاب و تربية الأولاد و غيرها، أي أنها تحمل بين طياتها رسائل تربوية، و هذا ما يجعل لغتها تميل إلى البساطة و السهولة و استعمال اللغة العامية، و لعل السمة الأبرز التي تميزها هي تمجيدها للأبطال الواقعيين الاستثنائيين الذين يضحون لأجل مجتمعهم، على غرار ما نقرأه في قصص سيرة بني هلال و أبو زيد الهلالي و الجازية و عنترة بن شداد و حاتم الطائي و الكاهنة وغيرهم من الشخصيات التي يحدثنا التاريخ بواقعية وجودها، و هذا لا ينفي اعتماد هذا النوع من القصص على السرد الخيالي، كما في قصص السندباد البحري و علاء الدين و علي بابا و غيرها من القصص التي احتفظت بها الذاكرة الشعبية.

2-3-الحكاية البطولية :

تعد الحكايات البطولية الأقرب إلى جنس الأسطورة لولا افتقارها لخاصية القداسة ذلك أننا نجد الآلهة تشارك في أحداثها، لكن بقدرات أشبه بقدرات البشر الخارقين، حيث أن «**البطل فيها يشكل صورة مثالية عن الإنسان، و عما هو إنساني، و هي تثير الرغبة**

في السامع إلى تحقيق هذه الصورة المثالية »[1]، و هذا النوع من الحكايات يكشف عن إحساس عميق لدى الإنسان بضعفه، و حاجته الدائمة إلى قوة أعظم منه يمكن أن توفر له الحماية اللازمة، و هذا ما يدفع به إلى الاستعانة ببشر ذوي قوى خارقة «**تتمثل فيهم مظاهر القوة عند الحيوان، و مظاهر الجبروت عند الآلهة، ومن هنا ظهر جلجامش و أنكيدو عند البابليين و رستم عند الفرس و هرقل عند الروم »**[2] ، و ضمن هذا النوع من الحكايات نميز نوعين آخرين ينتميان له و هما :

2-3-1-الليجندة (Legend) :

و هي عبارة قصة بطولية لم يثبت التاريخ صحتها، لكن يعتقد غالبية الناس أن أحداثها و شخصياتها حقيقية، و كنتيجة للإعجاب الشديد بأبطالها المتميزين، فقد وُسموا بكرامات وقدرات خارقة لا تتأتى لباقي البشر .

2-3-2-الملحمة أو الساجا (Saga) :

أما الملحمة فهي قصة مطولة تروي بطولات خالدة لأناس صنعوا أعمالا عظيمة و هي يتميز أيضا بمستوى لغتها الراقي جدا، كما أنها تكتب شعرا أو حكاية، أما لشخصياتها فتعد عند البعض ذات وجود حقيقي في التاريخ، ثم أخذت تلك الشخصيات سمة خيالية، و تصنف إلياذة هوميروس ضمن هذا النوع من الحكايات الملحمية، فقد أرّخت بصورة مفصلة و مطوّلة لحرب طروادة .

---

[1] - السواح فراس "مغامرة العقل الأولى" ص16

[2] - مظهر سليمان "أساطير من الشرق" الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط2 . 1997 ص12

3-بين الأسطوري و العجائبي و الغرائبي:

عانى الكثير من النقاد و الباحثين من صعوبة تحديد الفروق بين ما هو أسطوري و عجائبي أو غرائبي، لذلك يغدو تحديد الفروق بينها من الصعوبة بمكان و لكننا سنحاول ذلك من خلال اجتهادات بعض الدراسين .

أ - العجـائبي:

كثيرا ما يتردد في الترجمات العربية مصطلح "العجائبي"، و يقابل هذا الاستعمال تسميات أخرى "الفانتازيا، الفانتاستيك، السحرية "، و هي أنها تحيل إلى مصدرها الغربي، و قد اجتهد بعض الدارسين في رسم حدود العجائبي كان من أبرزهم تودوروف الذي رأى أنّ انتماء النص الأدبي إلى هذا المظهر العجائبي يتطلب تحقق ثلاثة شروط : يتعلق الأول منها بالقارئ، و الثاني بالشخصية في النص، و أما الثالث فيتعلق بمستوى التأويل، و يقصد تودوروف بهذه الشروط أن النص يُرغم قارئه على التردد بين مستويين من التفسير للأحداث، تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي، و يكون هذا التردد محسوسا من طرف الشخصية في النص، و يبقى أن يلتزم القارئ باتخاذ موقف إزاء النص، كما أنه ليس بالضرورة توفر الشروط الثلاثة معا[1] .

و لا يعني مفهوم العجائبي تضمين النص لحقائق مجهولة، بل يعني في الحقيقة عرض وسائل غير معروفة أو غير واقعية في التعامل مع حقائق الواقع، ليتحرر الإنسان من كل ما هو مألوف واعتيادي، لذلك فإن مهمة الكاتب الفانتازي كما يرى أبتر هي

[1] - تودورف، تزفيتان. "مدخل إلى الأدب العجائبي"..ترجمة الصديق بوعلام دار شرقيات. القاهرة مصر ط1سنة1994 ص49

«استجلاء إمكانات خارج حدود المعقول، فضلا عن الرغبة القوية لانتزاع معنى من اللامعقول»[1] .

ب-الغرائبـي:

يقصد بالغرائبي المظهر العجائبي و قد انتزعت منه ميزة التردد التي تعد شرطا ضروريا بالنسبة للمظهر العجائبي، فالقارئ حين يتخلى عن تردده، و حين يخلص إلى أن مفارقات الواقع الأدبي ليست إلا خيالا، يصبح النص في هذه الحالة ذا مظهر غرائبي، و يرى فرويد من جهته أن مفهوم الغرائبي يحيل إلى مجموعة المشاعر المختزنة في لاوعي الفرد، و التي تظل تخيفنا و تؤثر في سلوكاتنا من دون أن نعي ذلك و يشترط فرويد كي يتحقق المظهر الغرائبي أن يتوفر على شرطين هما الرغبة و الخوف و نفس هذين الشرطين أكد عليهما أبتر بقوله **«إنّ الخوف من عدم القدرة على التفريق بين الإدراك الحسّي والخوف والرغبة يُعدّ ركناً أساسياً بالنسبة للتأثير الغرائبي»**[2]، و من الواضح أن كلا المظهرين االعجائبي و الغرائبي مرتبطان بما ينجزه القارئ أو الشخصية في النص، بينما يرتبط الأسطوري بما ينجزه مبدع النص، و بهذا فإن معنى الأسطوري ينتمي إلى الطرف الأهم في العملية الإبداعية أي المرسل بتعبير اللسانيات .

4-أنواع الأسطورة :

لم يتفق الدارسون للأسطورة على تقسيم محدد لأنواع الأسطورة، و يرجع ذلك أساسا إلى اختلاف المنطلقات الفكرية لكل واحد منهم، و قد اعتمدت الباحثة نبيلة إبراهيم تقسيما

[1] - أبتر، ت. ي. "أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع" ترجمة سعدون السعدون .دار القلمون للترجمة والنشر بغداد العراق 1989 .ص 75
[2] -المرجع السابق ص76

نموذجيا في كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" الذي حصرت فيه أقسام الأسطورة ضمن خمسة أنواع هي :

3-1-الأسطورة الطقوسية :

و تشير إلى الجانب القولي للعبادات التي كانت تمارس كطقوس حيث اعتبرت الأساطير عند القدماء كوصفات سحرية تدفع الشرور و الأخطار المحيطة، و تجلب الرخاء والخصوبة و النماء «**و يمكننا أن نقدم أسطورة أوزيريس مثالا لهذا النوع فأوزيريس هو إله الخصب فهو يموت مع فترة انتهاء الخصب و يحيا مع عودتها، كما أنه يجلس على كرسي القضاء الذي يقرر مصير الأرواح التي فارقت الحياة** »[1] .

3-2-أسطورة التكوين :

هي أسطورة تفسر كيفية نشأة الكون، و سعي الإنسان المستمر بحثا عن الإجابات المقنعة لأسئلته التي تتعلق في أغلبها حول الظواهر الكونية الكبرى، و عن حقيقة القوى الغيبية المجهولة التي يؤمن الإنسان بوجودها، و بامتلاكها للكون و تحكمها بمصير الكائنات، و من أمثلتها أسطورة التكوين البابلية التي جاء فيها «**و بعد أن تم النصر لمردوك فكر في القيام بعمل عظيم، فعاد إلى جثة تيامة و شطرها شطرين صنع من أحدهما السماء و من الآخر الأرض، و بعد أن تم له ذلك قسم العالم إلى اثني عشر شهرا و أخذ في خلق الأجرام السماوية و النباتات و الحيوانات، ثم توج عمله بخلق الإنسان الأول من الطين و الدم** »[2] .

[1] - إبراهيم نبيلة "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" دار نهضة مصر للطباعة و النشر القاهرة دون تاريخ . ص16
[2] - المصدر السابق ، ص17

3-3-الأسطورة التعليلية :

و هي حكايات سعى الإنسان البدائي من خلالها إلى تعليل الظواهر الطبيعية التي استرعت اهتمامه، و بالأخص تلك التي بدت له غامضة أو مجهولة، فلجأ إلى اختراع حكايات أسطورية تفسر ما غمض من أسرار الظواهر الكونية، و من أمثلتها حكاية الطوفان الذي أغرق الأرض، فلما انحسر الماء انقسمت الكائنات بحسب المكان الذي وجدت فيه، فما علق في الماء صار كائنات بحرية، و ما بقي في الجو صار طيورا، أما الذي تواجد على سطح البر فصار بشرا و حيوانا بريا .

3-4-الأسطورة الرمزية:

يتضمن هذا النوع من الأساطير رموزا غامضة تحتاج إلى تفسير لتفهم معانيها و تعتقد نبيلة إبراهيم أن «**مثل هذا النوع من الأساطير قد ألفت في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها النماذج السابقة، فتفكير الإنسان لا ينحصر فيها في الأجواء السماوية و في الظواهر الكونية، و إنما يتعداها إلى العالم الأرضي، عالم الإنسان** »[1] و من نماذجها أسطورة الآلهة فينوس و ابنها كيوبيد الذي أحب بسيشيه ابنة الملك، و ما أعقب ذلك من كره وغيرة و صراع، بين الآلهة الأم و زوجة الابن، و قد بينت الدراسات النفسية أن هذه الأسطورة تكشف صراع الأم و رغبتها في الاحتفاظ بحب ابنها حين تحاول امرأة أخرى سلبه منها، و محاولة الابن من جهة أخرى الدفاع عن حبه الغريزي الذي يؤدي إلى التناسل، كما تكشف هذه الأسطورة أيضا عن العالم النفسي المعقد و الغامض للأنثى التي تتغير حالتها بتغير وضعها الاجتماعي من زوجة إلى أم ، و تعتقد

[1] - المصدر السابق ، ص19

نبيلة إبراهيم أن الأسطورة الرمزية «**تمثل تفكير الإنسان و قد هبط من عالم السماء إلى عالم الأرض، و لكن لما كان الإنسان ما زال يعيش في جو أسطوري جو الآلهة فقد خلع صفات العالم الإنساني على الآلهة، فأصبحت الآلهة تتصرف تصرف الإنسان**»[1] .

3-5-أسطورة البطل الإله :

يتميز هذا النوع من الأساطير بالحديث عن شخصية إنسانية تحاول التشبه بالآلهة بفضل قوة و طول المثاربة، غير أن طبيعتها البشرية تظل عائقا أمام تحقيق طموحها و بسبب إصرارها نحو الارتقاء إلى العالم الفوقي فإنها تكسب الإعجاب و ربما التقديس أحيانا، و مع مرور السنين ظن الناس أن أولئك الأبطال هم آلهة نزلت من السماء لتعيش على الأرض لتساعد بعض البشر في التغلب على مشاكلهم .

5-مفهوم الأسطورة في النقد الغربي المعاصر :

استطاعت الأسطورة الانتقال إلى معظم الحقول المعرفية و الفنية، فلا يكاد يخلو حقل من آثارها، كما سعى أغلب المفكرين و النقاد إلى فهمها و تفسيرها، تبعا لرؤيته الفنية و منطلقاته الفكرية، و باختلاف تلك الرؤى والمنطلقات تعددت تعريفات الأسطورة و امتدت الاختلافات إلى وظائفها و أنواعها و أصولها، فطرحت أسئلة كثيرة بشأنها كتلك التي تتساءل عن كيفية و سبب نشوئها في أذهان قائليها، و هي أسئلة بدت صعبة نظرا لأن الأسطورة «**واقع ثقافي مركب جدا، يمكن تناوله و تأويله من جهات نظر متعددة**

[1] - المصدر نفسه ، ص21

ومتكاملة»[1]، و أدت هذه الطبيعة المعقدة للأسطورة إلى أن يلتبس مفهومها في الأذهان و قد رأينا ذلك في التعاريف المعجمية التي سبق ذكرها .

أما في مجال النقد و الفكر، نجد أن ليفي شتراوس يؤكد بأن قيمة الأسطورة لا تتجسد في مضمونها، لأن «**جوهر الأسطورة لا يوجد لا في الأسلوب و لا في طريقة السرد و لا في التركيب، و لكن في الحكاية التي تحكيها الأسطورة**»[2]، حكاية استطاعت اختراق كل مجالات المعرفة الإنسانية، مما يوحي بمدى خصوبتها و حاجة المجتمعات التي أنتجتها إليها«**فالأسطورة من أقدم المؤثرات و أعظمها أثرا على الحضارة الإنسانية و هي وثيقة الصلة بكل الأفعال الإنسانية الأخرى، فهي لا تنفصل عن اللغة و الشعر و الفن و الفكر التاريخي في صورته القديمة، و يمر حتى العلم ذاته خلال مرحلة أسطورية، قبل بلوغه مرحلته المنطقية** »[3].

إن أبرز التعريفات التي قدمت حول مفهوم الأسطورة، كانت لفلاسفة و نقاد غربيين لأن الظاهرة الأسطورية تولدت في ثقافتهم القديمة، لذلك أولوها الكثير من العناية مقارنة بثقافتنا العربية التي لم تستطع أن تحتضن الأسطورة لظروف تاريخية و دينية خاصة بالمجتمع الإسلامي، و من جملة التعريفات التي قدمت مفهوما متميزا للأسطورة، قول بول ريكور بأن الأسطورة «**ليست تفسيرا خاطئا عن طريق الصور و الخرافات و لكنها حكاية تقليدية تتعلق بأحداث وقعت في الزمن الأول، و مخصصة لتأسيس الفعل**

1-mircea eliade - aspeects du mythe – collection folio – essais – editions gallimared –paris -1989- p.16
2- claude levi-strauss.anthropologie .structrurale-agora-plon-paris1974.p.232 .

[3] - ارنست كاسيرر "الدولة و الأسطورة" ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1975 ص41

الشعائري»[1] ، و هذا يعني أن الأسطورة تقدم تفسيرات لإشكالات اعترضت حياة غالبية الأمم، بما في ذلك الأمم القديمة كالبابليين و السومريين و الآشوريين و الفراعنة الذين أنتج كل منهم أساطيره الخاصة، غير أن أغلب تلك الأمم كانت تتشابه في منابعها الثقافية و الدينية مما أدى إلى تشابه كبير في قصصهم و شخوصهم الأسطورية، من ذلك مثلا أسطورة الآلهة و كيفية خلقها للكون العظيم، و بهذا فإن الأسطورة هي نوع من التفكير الأولي الذي حاول الإنسان من خلاله تفسير الظواهر المحيطة به تفسيرا خياليا.

و يرى ميرسيا إلياد أن ما يميز الأسطورة عن غيرها من الأشكال تعبيرية الأخرى هو اتصافها بطابع "القدسية" و تناولها لموضوع "التكوين" الذي لم يستطع العلم الخوض فيه بحماسة و يقينية، مثلما خاضت فيه الأديان و الأساطير، لذلك يعتقد ميرسيا إلياد أن «**الأسطورة تحكي حكاية قدسية إنها تحكي حدثا وقع في الزمن الأول، زمن البدايات الخارق و بعبارة أخرى الأسطورة تحكي ـ بفضل منجزات الكائنات الخارقة ـ كيف أن واقعا ما جاء إلى الوجود سواء كان واقعيا كليا كخلق الكون أو مجرد جزء كخلق جزيرة أو نوع نباتي أو تصرف إنساني أو مؤسسة إنها دائما حكاية "خلق" تحمل إلينا شيئا ما أو كيف بدأ وجوده و الأسطورة لا تتحدث إلا عما حدث فعلا** »[2]، و بفضل ميزتي القدسية و التكوين اتصفت الأسطورة بالخلود في التراث الإنساني، بما حملته تلك الحكايات من جرأة في خوض المجهول، و قدرة فائقة على التأثير عبر اللغة الرمزية و هي ميزات استطاعت بواسطتها التأثير في عقول و نفوس البشر لعقود طويلة.

2éme **2**-paul ricoeur . cité in . dicionnaire des riligions – directeur de la publication .paul poupard - édition corrigée –p.u.f –paris -1985 .p 1172 .

1-mircea eliade - aspeects du mythe – collection folio – essais – editions gallimared –paris -1989 - p.16-17

و يؤكد فلاديمير غريغورييف من جهته، على أهمية الأسطورة حيث رأى أنها تحمل دالا هو الرمز و مدلولا عميقا، يتمثل على وجه الخصوص في مضمونها الذي يهتم بالقضايا المصيرية الكبرى في حياة الإنسان، و هذا المدلول العميق يجعل الأسطورة عبارة عن«**سرد قدسي ، إذن رمزي أو بعبارة أخرى، هي حكاية مروية و لكنها حكاية قدسية رمزية أي تجمع دالا بمدلول، و لكنه ليس أي مدلول إنه مدلول قدسي** »[1] و لعل قول غريغورييف يبين مدى أهمية اللغة في نسيج الحكاية الأسطورية، و هي لغة رمزية إيحائية تخييلية .

كما يتفق ارنست كاسيرر مع غريغورييف في إعطاء اللغة في الأهمية الأبرز في بناء الأسطورة فهي «**لم تنبعث من عمليات عقلية فقط، و لكنها انبعثت من انفعالات انسانية عميقة، علة أن كل النظريات التي اكتفت من جهة أخرى بتأكيد العنصر الانفعالي قد أخفقت في إدراك نقطة أساسية، فلا يمكن وصف الأسطورة بأنها انفعال فحسب لأنها تعبير عن انفعال، و التعبير عن الشعور شيء، و الشعور شيء آخر، إنها انفعال قد حول إلى صورة** »[2] .

إن ما عرضناه من تعريفات و أبحاث لمفكرين و فلاسفة بارزين حول مفهوم الأسطورة، يبين أن هذه الأخيرة تتميز بتعدد الدلالات و بخوضها في شتى حقول المعرفة الإنسانية، بحيث أخذ كل حقل من رحيقها، ثم راح يشكل منه مادة مختلفة فتنوعت أشكال عرضها، فالأسطورة هي شعائر دينية تمارس، وتراتيل و أشعار مقدسة تحفظ، و حكايات

1 - Vladimir grigorieff .mythologies du monde entier –marabout université –alleur Belgique 1987 –p10

[2] - ارنست كاسيرر "الدولة و الأسطورة" ص67

تاريخية بطولية تروى، و نظرات تأملية واعية تفسر، و أحلام تخيلية لا واعية تنبئ، إنها كل ذلك وذاك، لأنها تلخص فعلا حالة الإنسان التائه المتعطش دوما لمزيد من المعرفة خاصة ما تعلق منها بخفايا الموجد و أسرار الوجود.

غير أن بعض الباحثين آمنوا بعدم جدوى دراسة الأساطير، لانقطاع صلتها بالعلم و معارضة الدين لمضامينها، و ظنوا أنها «**ستسقط أمام قليل من الدقة، و أنها ستموت تحت وطأة الأسئلة و الاستفسارات التي يتسلح بها العقل المتيقظ، لكن العلم تنبه بعد ذلك إلى أن الأسطورة لها حياة صلبة و جذور قوية كما أن تغيراتها و تحولاتها تجعلها موجودة في كل مكان، و بذلك صار العلم الحديث يبحث عن احتضانها أكثر مما يبحث عن استئصالها، فعندما يرسم العلم حدوده الخاصة و يرسم حدود الواقع، فإنه يترك للأسطورة و للحلم، الحقل الخاص بهما إنه يتخلى لهما**»[1]، بهذا الفهم الجديد للأسطورة عمل النقاد المعاصرون على تصحيح النظرة السلبية التي فهمت بها اللأسطورة، فقد غدت بالنسبة لهم تمثل تراث البشرية جمعاء في رحلة مغامرتها التي لا يزال الكثير من البشر يجهلون متى و على أي ميناء سترسو سفينتها ؟ لذا فالسؤال الأبدي سيظل يتكرر: من نحن ؟ و من أوجدنا ؟ و لماذا أوجدنا ؟ و إلى أين نحن متجهون ؟ و هل للكون نهاية كما كانت له بداية ؟ ، و أمام هذه الأسئلة يقف كل من العقل و العلم مرتبكين حائرين، أما دين الإسلام فوقف هاديا بالإيمان، و أما الأسطورة فوقفت بين هذا و ذاك متجرئة على المعرفة جرأة آدم حين أكل من الشجرة، فلا غرابة في أن يجعلها البعض دينا و البعض الآخر علما، و ربما حلما أو خيالا أو فنا أو قصصا .

[1]-لوليدي يونس " بين الثقافة الغربية و الثقافة الإسلامية " مطبعة انفو برانت فاس المغرب ط1. 1996 .ص19

و قد خلص ماكسيم لوسيف إلى أنه ليس في الأسطورة «**حياتية منفردة و لا تعبيرية منفردة، و لا ثقافية منفردة، فهناك شيء ما واحد عام وحيد حيث العناصر جميعها تندمج في مقولة واحدة غير قابلة للتجزيء، إن تركيبية الأسطورة و بداهتها الحياتية و بساطتها و عفويتها، تملي علينا هكذا تشريح للانفصال الأسطوري، الأمر الذي بات بإمكاننا البدء بالخوض فيه**»[1].

و تكاد تتفق آراء الباحثين المذكورين سابقا على أن من أهم خصائص الأسطورة: أنها حكاية مقدسة تسرد أحداثا ماضية لغتها ذات دلالة رمزية، تؤدي وظيفة تفسيرية أو تعليلية، تعتمد على الخيال، و على هذه الخصائص اعتمد الباحث جاك فيدال على أربعة مستويات رآها ضرورية لفهم الأسطورة و هي ﴿[2]﴾ :

1-المستوى السردي: يعنى بتحليل النظام الحكائي للأسطورة من حيث اللغة والمضمون و هذا الدور يقوم به اللسانيون و الأنتربولوجيون .

2-المستوى التعليلي : يهتم بالسؤال عن متى و كيف و لماذا نشأت الأسطورة في مجتمع أو ثقافة ما، و هذا مبحث يعنى به علماء الاجتماع و الأجناس .

3-المستوى الرمزي : يعنى بالكشف عن الرموز والتأويلات المخفية في فضاء أسطورة ما، و هذا شغل علماء النفس و الفلسفة و نقاد الأدب .

4-المستوى الديني: يسعى إلى تحديد نوع العلاقة القائمة بين الأسطورة و بين المعتقدات و الطقوس و الشعائر الدينية ، و هذا من اختصاص علم الأديان.

---

[1] - أليكسي لوسيف " فلسفة الأسطورة" ص126

2-Jacques vidal .mythe –in. Dictionnaire des religions-directeur de la publication paul poupard .p.u.f .paris.1985—2éme édition-corrigée .p1173

6-الأسطورة في النقد العربي المعاصر:

كان لبعض الباحثين العرب أثرهم الواضح في معظم الدراسات الفكرية و النقدية التي اهتمت بالأسطورة، و كان من بين أبرز تلك المحاولات الرائدة دراسة محمد عبد المعيد خان المعنونة بـ " الأساطير العربية قبل الإسلام " التي أوضح خلالها مفهومه للأسطورة حيث ربطها بآراء الإنسان العربي حول البداوة، و بنظرته الخاصة للصحراء و للكائنات التي تتعايش معه في ذلك الفضاء الشاسع إنسها و جنها، و خلص خان إلى أن الأسطورة هي «**ما سطر عند الجاهليين تاريخا كان أو دينا أنه لم يكن قد وجد في العصر الذي نسميه عصر توليد الأساطير ذلك التفريق الحديث فالعلم كان محدودا و ممتزجا بالدينو لم تكن المعلومات تتجاوز حدود دائرة الضروريات العقلية، و لكنه لا يبعد أن تكون الأسطورة ليست من الفلكلور"folklor"و لا هي من القصص "legends"لأن الأسطورة هي صورة من صور الفكر البدائي حينما كانت مسطورة أو مطلوعة في الأذهان** »[1] ، و يبدو أن هذا الباحث قد حصر مفهوم الأسطورة في تلك الحوادث التي حفظتها ذاكرة العربي البدوي، و المرتبطة بتجاربه الماضية و التي صارت مع مرور الزمن مجموعة من الحكم أو الحكايات التي ستستفيد من الأجيال، فالناس يتناقلون آراءهم حول الحوادث مهما كانت ساذجة أحيانا، و بهذه الرؤية نجد أن محمد عبد المعيد خان ينظر إلى الأسطورة بنظرة سطحية رغم أنها ليست بتلك البساطة، فالأسطورة في حقيقتها تعالج فكرة عميقة حول ظاهرة تبدو معقدة.

[1]- المصدر نفسه ، ص13

أما أحمد كمال زكي فيرفض في كتابه المعنون بـ"الأساطير"، القبول بالفكر الأسطوري، لأن العقل يرفضه جملة و تفصيلا، و يرى بأن الأسطورة ليست سوى **«قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل»**[1] و نلاحظ أن أحمد زكي لم يفرق بين الأسطورة، و بين مثيلاتها من الأنواع الحكائية كالخرافة و الملحمة، و لم ينتبه إلى أن الأساطير تجد لها ما يسندها أو يشابهها في الواقع أو الإنساني، فمن خلال تأويل لغتها الرمزية يمكن معرفة الكثير عن الأحداث التاريخية.

بالمقابل نجد النقد السوري فراس السواح يولى عناية خاصة بالأسطورة في كثير من دراساته التاريخية، حيث قدم مفهوما حولها حداثيا يلتقي مع المفاهيم الغربية، و ذلك في كتابه "مغامرة العقل الأولى " الذي قدم فيه تعريفا جامعا للأسطورة، فقد عرفها بأنها **«حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة و أنصاف الآلهة أحداثها ليست مصنوعةأو متخيلة بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة »**[2]، إنه تعريف يعرض لأهم ميزات الأسطورة التي من أهمها السرد و القداسة و وجود الآلهة، و بعض الباحثين يرون أن الآلهة هي رموز لشخصيات حقيقية عاشت في الزمن الماضي، و خلفت وراءها أعمالا بطولية فخلدها الناس و قدسوها، و بمرور الزمن جعلوها آلهة.

و لتمييز النص الأسطوري عن غيره وضع فراس السواح شروطا يجب توفرها حتى تطلق صفة الأسطوري على نص ما، و أهم تلك الشروط ([3]) :

1-أن الأسطورة تبنى على مبادئ السرد القصصي، من حبكة و عقدة و شخصيات.

---

[1] - زكي أحمد كمال " الأساطير دراسة حضارية مقارنة" دار العودة بيروت لبنان ط2 . 1979ص107

[2]- السواح فراس "مغامرة العقل الأولى" دار علاء الدين دمشق سوريا ط10 1993ص19

[3] - المصدر السابق ص12-13

2-يحافظ النص الأسطوري على ثباته مدة طويلة .

3-الأسطورة هي نتاج جماعي بالأساس لذا فهي مجهولة المؤلف .

4-تتناول مضامينها موضوعات جدية، كالحديث عن الوجود و الحياة و الموت .

5-تجري أحداثها في الزمن الماضي، و هو زمن مقدس لأنه يمثل حقائق تاريخية .

6-أن الآلهة و أنصاف الآلهة هي التي تؤدي الأدوار الرئيسية فيها .

و بناء على هذه الشروط وضع فراس السواح تعريفا جامعا للأسطورة ، فهي نظره « **حكاية مقدسة ذات مضمون عميق ، يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان**»[1] ،

أما الباحث سيد القمني فيعتقد في كتابه "الأسطورة و التراث" أن «**الأسطورة و إن اشتملت على أحلام و انفعالات و تصورات وأخيلة، فإنها اشتملت أيضا على حقائق يمكن أن تكشف بوضوح إذا عرفنا كيف نفسرها بعد ربطها بشرطها التاريخي و مكانها في النسق المعرفي لزمكانها** »[2] ، كما يؤكد هذا الدارس على أن الإنسان المعاصر ما يزال في حاجة للأسطورة، لأن الغموض ما يزال يكتنف حياته كما أن العلم الحديث لم يقدم تفسيرا لكثير من الظواهر التي بقيت غامضة، لذلك فهو يرى بأن «**الأسطورة تسجيل للوعي الإنساني و اللاوعي في آن معا، و أنها أخذت مسارا تطوريا بطيئا، استثمرت أثناءه مبدأ لا يزال بحاجة لتفسير، لكنه قائم و هو أن كل عنصر من الماضي يفرض**

[1] - المصدر نفسه ، ص14

[2] - القمني سيد "الأسطورة و التراث" المركز المصري لبحوث الحضارة القاهرة مصر ط3-1999 ص26

نفسه وتأثيره على الجماهير بقدر لا يقاوم، ولا يقف أمامه أي **اعتراض منطقي، و حتى اليوم »**[1] .

و من الباحثين من سعى إلى وضع مفهوم الأسطورة، من خلال دراسته للشعر الجاهلي كما فعل أحمد النعيمي في كتابه " الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام " حيث حاول وضع تعريف شامل لها بناء على مجموعة من التعريفات التي قام بها بعض الدارسين الغربيين، فرأى النعيمي بأن الأسطورة **هي «فكر أو معتقد احتوته قصة أو حكاية تقليدية تروي تاريخا مقدسا أو حافلا بالخوارق و الأعاجيب، منذ انبثاق الفكر من تلك الكلمات المصاحبة للطقوس و الشعائر التي مارستها الشعوب القديمة إزاء الكون الذي كانت تنظر إليه نظرة ملؤها الإحساس بوجود قوى قادرة على التحكم لا بالظواهر الطبيعية فحسب، إنما بمصائر البشر»**[2].

و هذه الرؤية التي تبناها النعيمي تركز على كيفية نشوء الأساطير أكثر مما تركز على ماهيتها، فالأساطير بالنسبة إليه هي الجانب القولي للمعتقد الديني أو للممارسة الطقوسية، و على هذا فهي نابعة من الدين و خاضعة له في كل أحوالها و تقلباتها، غير أن الحقيقة التاريخية تبرهن عكس ما ذهب إليه النعيمي، فالأديان السماوية اتفقت على رفض الأسطورة أو يمت لها بصلة، و نشير هنا أن النعيمي قد بين أهمية الحكي في الأسطورة، و هي رؤية تتفق مع قول رولان بارت بأن **«أية مادة في الكون يمكن أن تنقل الوجود المغلق الصامت إلى حالة كلامية مفتوحة يمثلها المجتمع، فكانت الأسطورة**

[1] - المصدر نفسه ص5

[2] - النعيمي أحمد إسماعيل "الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام" دار سينا للنشر القاهرة مصر 1995 .ص37

بذلك لا تعرف بمادة أسطورة بل بالطريقة التي تنقل بها هذه الرسالة »[1] فالجانب القولي أو الحكي القصصي في الأسطورة كان السمة الأبرز للأساطير القديمة، ثم إن بعض الأساطير التي ظنها الناس خرافة، قد إثبتت الاكتشافات أنها كانت حقيقية كأسطورة جلجامش، فقد اكتشف علماء الآثار مدينة أورك السومرية جنوب العراق، و كانت قد عرفت ازدهارا كبيرا في الماضي، و كان من بين أشهر ملوكها جلجامش الذي أقام فيها حكما عادلا، كما أنه خاض العديد من المعارك و انتصر فيه، فخلده الناس كبطل خارق و ألفوا حوله القصص الخيالية المليئة بالخوارق وهذا الجانب المتحول من الحقيقة إلى الخيال هو ما نسميه البعد الرمزي الذي يعنى به الأدب حين يستلهم رموز الأسطورة ليجعل منها خلقا آخر أكثر جمالا في نظر المتلقي، و قد حدد لوسيان لوسيف أهم الأطروحات المتعلقة بحقيقة الأسطورة التي تجعلها متميزة عن باقي الأشكال الإبداعية المشابهة لها في النقاط الست التالية([2]) :

1-الأسطورة ليست بعدة أو وهما أو فنتازيا من صنع الخيال و لكنها مقولة منطقية، أي أنها قبل كل شيء مقولة جدلية عن الإدراك و الوجود عامة .

2-أن الأسطورة ليست وجودا مثاليا، إنما هي واقع محسوس حياتيا، و مادي خلاق .

3-الأسطورة ليست بنية علمية بدائية، إنما هي علاقة حية متبادلة ذاتية و موضوعية متضمنة كل الحقيقة اللاعلمية الأسطورية الخالصة الخاصة بها.

---

[1]- رولان بارت "الأسطورة اليوم " ترجمة قاسم المقداد. دار نينوى. دمشق - سوريا. 2012 ص22

2- لوسيان لوسيف " فلسفة الأسطورة "ترجمة منذر حلوم دار الحوار للنشر و التوزيع ط1 اللاذقية سوريا 2000 ص129-130

4-الأسطورة ليست بنية ميتافيزيقية، و إنما هي واقع حياتي حقيقي مادي و حسي، يعد في الوقت نفسه منفصلا عن سير الظواهر العادي، و بالتالي فهو يتضمن درجات تراتبية مختلفة، ودرجات انفصال متفاوت .

5-الأسطورة ليس أخطوطة و لا مجازا، و لكنها رمز و هي بكينونتها رمز، بل يمكن أن تتضمن طبقات أخطوطية و مجازية و رمزية و حياتية .

6-الأسطورة ليست نتاجا شعريا، لكن ما انفصالها إلا تشييدا لأشياء منعزلة و مفصولة تجريديا، في وسط بدهي غريزي و بدائي حيوي متعالق تبادليا مع الذات الإنسانية .

7-المنهج الأسطوري في النقد الغربي :

كان لاتجاه الأدباء إلى استلهام الأسطورة أثره في ظهور النقد الأسطوري، حيث كان من الضروري أن تتعمق هذه التجربة الفنية الجديدة في الترسبات المعرفية الكامنة في الأسطورة، و قد سعى هذا المنهج الجديد لاستجلاء الكوامن الأسطورية في النص الأدبي، و هو أمر فيه الكثير من الصعوبة، و يؤكد بول ديكسون على هذه الصعوبة بقوله **«ربما كان من المضلل إلى حد ما أن نشير إلى نقد الأسطورة بصيغة المفرد في حين أن هناك في واقع الأمر اتجاهات عديدة مختلفة يمكن اطلاق هذا المصطلح عليها »**[1]

و مع ذلك فإن هذه الصعوبة ،لا تُعفي هذا النوع من النقد للاضطلاع بدوره في تحليل النصوص الأدبية، لكشف دلالات و جماليات التوظيف الأسطوري فيها، و من المعلوم أن الانتربولوجيا هي علم الذي استفاد منه النقد الأسطوري بصورة كبيرة جدا على يد ثلة من العلماء الأكفاء منهم جيمس فريزر صاحب الغصن الذهبي، و إرنست كاسيرر و كلود

[1]- ديكسون بول " الاسطورة و الحداثة" . ت خليل كلفت. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة. مصر 1998 .ص27

ليفي شتراوس، و كارل يونج، و هاريسون، و هيردر، و إدوارد تايلور، و أندرو لانج و غيرهم كثير، حيث كان لإسهاماتهم النقدية الأثر البالغ في ترسيخ المنهج الأسطوري و قد ذهب حنا عبود إلى أن كارل غوستاف يونغ هو « **المؤسس الرئيسي و الفعلي لهذا الاتجاه النقدي، بما قدمه من مقاربات قد اسهمت في بلورة نظرية الأساطير** »[1] .

7-1-المنهج الأسطوري عند كارل يونغ :

تأثر كارل يونغ في بداية مشواره العلمي بالمدرسة النفسية الفرويدية، إلا أنه تخلى عنها بعد أن اختلف مع مؤسسها حول مفهوم اللاوعي، حيث أصر أستاذه فرويد على الفردية، و ارتكز مفهوم يونغ على الذاكرة الجمعية أو ما أطلق عليه باللاشعور الجمعي، و رأى يونغ أنه لا غرابة في أن يلجأ الأديب «**إلى استلهام الأساطير و استحضارها من أجل تعبير أنسب و أفضل، و لا تصبح حينها الأسطورة مصدر قوة الأعمال الأدبية إلا إذا وظفت بشكل سليم في موضع يستدعيها** »[2]، ذلك أن الانسان يظل مرتبطا بماضيه لا إراديا، و هو من دون أن يدري يستدعي تجارب القدماء بشكل وراثي لذلك اعتبر يونغ أن الوراثة النفسية هي في حقيقتها وراثة اللاشعور الجمعي الذي يشير إلى وحدة أفراد الجنس البشري قديما و حديثا، و قد اشتغل يونغ على فكرة الأنماط العليا التي عنى بها «**صورا كونية وجدت منذ أزمنة غابرة حيث كان الإنسان مندمجا مع الكون و متحدا معه** »[3] ، كما قام يونغ بتقسيم الإبداع الفني إلى نوعين[4] :

---

[1]- حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة و النقد الاسطوري منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999 سوريا ص 117
[2]- محمد شاهين "الأدب و الأسطورة" المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 بيروت لبنان 1996ص17
[3]- عبد الفتاح محمد أحمد "المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي" دار المناهل للطباع و النشر بيروت لبنان ط1 1987ص84
[4]- ينظر المصدر السابق ، ص18-19

أ-إبداع سيكولوجي : يحلل الموضوعات الموجودة على مستوى الشعور كتجارب الحب و الحزن و غيرها من الحالات الفردية .

ب-إبداع كشفي : يهتم بتحليل التجارب الإنسانية القابعة في أعماق النفس البشرية، وهي قديمة قدم البشر، غير أنها تظل حية متوارثة، و مختزنة في اللاشعور الجمعي مثل ميل الجنسين لبعضهما البعض .

7-2-المنهج الأسطوري عند نورثروب فراي :

رجح حنا عبود في كتابه "النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري" أن يكون نورثروب فراي هو أول من أطلق هذه التسمية على النوع من النقد، من خلال كتابه "تشريح النقد " الذي قدم فيه مفهومه لهذا النوع من النقد، حيث يرى «**أن الأنماط الأولى ما هي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب، و مهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح و التعديل و الانقطاع و التغيير و أساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لابد أن يكون نقدا أسطوريا، مادام الأدب فنا مجازيا ومادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى** »[1] .

و يتخذ نورثروب من مفهوم "الميث -mythos" أساسا لبناء منهجه التحليلي، و الميث عنده هي الأسطورة في حالتها البكر، حين كانت ملازمة للمعتقد الطقسي، قبل أن يصيبها التحول و الانزياح عن أصلها الأول، و طرح هذا الناقد مفهوما جديدا يربط الأسطورة بتمام السنة الشمسية التي ينتج عند اكتمالها الفصول الأربعة، و جعل لكل فصل ميثته الخاصة به :

[1]- حنا عبود "النظرية الأدبية الحديثة و النقد الاسطوري" ص117

1-ميثة الربيع –الكوميديا

2-ميثة الصيف-الرومانس

3-ميثة الخريف –التراجيديا

4--ميثة الشتاء السخرية و الهجاء

«ولا ينشأ الأدب إلا من هذه الميثات الأساسية الممثلة لدورة الطبيعة، كما لا يخرج المبدع في الأحوال جميعها عن الميثات »[1] ، و بالنسبة لفراي لا يوجد فرق بين الأدب والأسطورة، إلا من خلال خاصية الانزياح، فالأدب ليس إلا أسطورة حديثة **«منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، و هي البنية و كل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة أحيانا »**[2]

7-3- جلبرت ديوران:

كان الناقد الفرنسي غاستون باشلار قد اقترح فكرة العناصر الأولية "الماء التراب الهواء النار " بدل فكرة الأنماط الأولية اليونغية، و رأى أن كل الأحلام البشرية تنطلق من هذه العناصر، و أكد على العلاقة الوطيدة بين الحلم و الأسطورة و الأدب، فلما جاء من بعده تلميذه جلبرت ديوران لم يول لتلك الأنماط أو العناصر الأولية أهمية كبيرة فسلك لنفسه طريقا آخر، رأى فيه أن تحليل الأسطورة في العمل الأدبي ينطلق من رصد فعالية الخيال فيها بإظهار المرتكزات التي تقوم عليها ، فاقترح ديوران فكرة "الديكور

[1]- نورثروب فراي نظرية الأساطير في النقد الأدبي ترجمة حنا عبود دار المعارف القاهرة مصر ط1 1987ص11-12
[2]- المصدر السابق ، ص17

الأسطوري" الذي عنى به النظر في التطورات و التبدلات التي لحقت الأسطورة على يد الكتاب مع مرور الزمن، و لعل فكرة الديكور عنده تشبه إلى حد كبير مسألة الانزياح عند نورثروب فراي، أي انزياح الأسطورة في نص أدبي عن الأسطورة الأصلية ، فلا تكون المطابقة كاملة، لأنها تخضع لتحولات عديدة تفرضها ظروف الكاتب وشخصيته و ثقافته وعصره.

إن جوهر فكرة الديكور عند ديوران تعني رصد الملامح الجمالية التي يضيفها الكاتب إلى الأسطورة الأولية أو الميثة، ولخص ديوران مفهومه للنقد الأسطوري بأنه «**النقد الذي يبحث في النص عن الوحدات الأسطورية، فيعود بها إلى الهيكلية الأسطورية الأولية من جهة، و يبين ما أصابها من إضافات أو ديكورات من جهة ثانية و هذا يعني ضبط الموضوعات التي تتجلى فيها الأسطورة الأولية، ثم ضبط الحالات التي تظهر فيها الشخصيات، و في النهاية وضع العمل في المكان المخصص له إلى جانب الأعمال الأخرى، أو بمعنى آخر القيام بنوع من المقارنات لتحديد العمل الجديد**»[1] و قد فرق بعض النقاد بين الانزياح الذي اقترحه فراي و بين الديكور الذي اقترحه ديورانباعتبار أن الديكور عمل إضافي عصري فردي، أما الانزياح فهو اضطراري يخضع للحتمية الخفية المتأتية من ثقافة الكاتب و ظروف المجتمع و حتى المزاج الشخصي .

[1]- حنا عبود "النظرية الأدبية الحديثة و النقد الاسطوري" ص125

8- الاتجاه الأسطوري في النقد العربي :

بدأت الدراسات النقدية العربية عنايتها بالمنهج الأسطوري في النصف الثاني من القرن العشرين، و من النقاد الأوائل الذين خاضوا هذا الغمار مصطفى ناصف الذي حاول العودة إلى الشعر العربي القديم، ليستجلي أبعاده الأسطورية في كتاب عنونه بـ "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، و اتبع خطاه عبد الفتاح محمد أحمد في كتابه "المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي"، ثم أحمد كمال زكي في كتابه"التفسير الأسطوري للشعر القديم"، و ثناء أنس في"رمز الأفعى في التراث العربي"، و ما يلاحظ على هذه الدراسات النقدية أنها حاولت تقليد المنهج الغربي في نقد الأسطورة، و قد بلغ بعضها مرحلة رائدة من الفهم و الوعي في إدراك هذا المنهج و آلياته، و نذكر من بين المحاولات المعاصرة التي اعتمدت هذا النوع من النقد :

8-1-نصرت عبد الرحمان :

في كتابه "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي " حاول هذا الناقد أن يقدم تفسيرا للشعر الجاهلي من منظور أسطوري، متخذا من الصورة الفنية جسرا لذلك، و قد مهد لدراسته بالوقوف على الأبعاد الرمزية و الوجودية في شعر الجاهليين، فدرس الصورة و علاقتها بالرمز الديني كرمز المرأة والارتحال والطلل و المطر والناقة و الغزالة و غيرها، كما درس علاقة الصورة بالرمز الوجودي من خلال القدر و الموت و الأمل و الرزق و غير ذلك، لكن ما يؤخذ على دراسة نصرت أنه حاول تطويع الرموز، لتتلائم مع فكرة وجود الأسطورة عند الشاعر العربي القديم «**فالمرأة عنده ترمز للآلهة، و الارتحال يرمز**

لمغيب الشمس و عودتها شروقا، و السماء ترمز للناقة تدر مطرا»[1] ، و عمد هذا الناقد في دراسته هذه إلى الربط بين الظواهر الوجودية التي يؤمن بها العرب في الجاهلية و بين المعتقدات الوثنية، و من الغريب أنه حين أسند إلى الشعراء وظيفة الكهانة، و صورهم كرهبان متدينين، وهذا مما يخالف الحقائق الاجتماعية المعروفة في تاريخ العرب .

8-2-علي البطل:

في كتابه " الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري " يفتتح البطل كتابه بالقول «**يتجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير و المعتقدات الدينية و الممارسات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصورة** »[2]، و على ضوء هذا التمهيد سعى علي البطل إلى الربط بين المرأة و الآلهة الشمس، و جعل الثور رمزا للقمر أو الإله الأب، و الغزالة تمثل الأم، و هكذا بالنسبة لباقي الحيوانات التي ذكرها الشعراء، فكل حيوان عنده يرمز إلى معتقد ديني كما أشار البطل من جهة أخرى إلى المظاهر الوجودية كالموت التي تمثل في نظره عناصر دينية أسطورية متأصلة في أعماق نفسية الجاهلي، وظلت تتردد كثيرا في الشعر القديم «**مما يشير إلى أن هذا الشعر، يحاكي نماذج أقدم منه عهدا و أمس رحما بالدين القديم الذي كانت تعبد فيه الشمس الأم، و نظائرها أو رموزها المقدسة** »[3] .

[1]- عبد الرحمان نصرت "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي" مكتبة الأقصى عمان ط2. 1982 ص116
[2]- علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري" دار الأندلس ط2بيروت 1981ص8
[3]- المرجع نفسه ص69

3-8-أحمد كمال زكي :

آمن أحمد زكي بالارتباط الوثيق بين الأدب و الأسطورة، لكنه اختلف عن غيره في رؤيته بأن بأن الأسطورة ليست أدبا، و إنما هي حكايات خرافية تسربت إلى الشعر مع مرور الزمن، و أوضح استحالة أن يتحول الشعر إلى مجرد رموز دينية وأسطورية، كما حرص أحمد زكي على تتبع القيم الجمالية و التاريخية الناتجة عن توظيف الأسطورة في الشعر ، بعيدا عن البحث العلمي الأنتربولوجي .

4-8-علي الشرع:

أكد هذا الناقد في دراساته النقدية الكثيرة على أهمية استجلاء القيم الفكرية والإنسانية للأساطير، ضمن ما سماه البحث عن المرجعية في النصوص الشعرية العربية المعاصرة للوصول إلى معرفة البنى الأسطورية القابعة خلفها، و قد برهن من خلال الدراسات التطبيقية التي قام بها على شعر كل من السياب و البياتي و أدونيس خليل حاوي على صلاحية هذا النوع النقدي التفسيري، كوسيلة مثلى تساعد الناقد في الوصول إلى فهم أكبر للنص الشعري العربي القديم، و لعناصره الأسطورية المتخفية، و قد خلص الشرع إلى أن « **الشعر العربي المعاصر، و كل شعر آخر لا يقيم في فراغ، إنه يستند إلى رصيد هائل من الأنسجة الفكرية واللغوية و التصويرية، و إذا غابت خيوط مرجعية هذا الشعر فإننا سنجد أنفسنا في بحر من المعميات** »[1] ، هذا الكلام يبين ارتباط كل نص شعري

[1]- علي الشرع "الأورفية والشعر العربي المعاصر" ، منشورات وزارة الثقافة، عمان،الأردن ط1، 1999 ص2

بمرجعيات فكرية و فنية تساعد في فهمنا له ، و بدون تلك المرجعيات ، سيظل كل نص شعري مبهما و غامضا و بالتالي يصعب فك رموزه .

9-آليات النقد الأسطوري :

للنقد الأسطوري آليات إجرائية، اعتمدها الباحثون للاستعانة بها في كشف النزوع الأسطوري في الأعمال الأدبية، في محاولة لفهمها من خلال تأويل إيحاءاتها و رموزها و قد اعتمد الناقد بيير برونيل هذه الآليات و أولاها عناية كبيرة و صنفها كما يلي :

8-1--التجلي (الانبثاق-EMERGENCE): هو الآلية الأولى المستعملة في عملية البحث عن الأثر الأسطوري، سواء في عمل أدبي واحد أو في مجموعة من الأعمال الأدبية لمؤلف واحد أو لمجموعة مؤلفين، و الناقد مطالب وفق هذه الآلية بالتعمق في تلك النصوص، لإيجاد ما يبحث عنه، و يكون ذلك الأثر المبحوث عنه إما :

أ- واضح الظهور من خلال كثرة الإشارات التي تدل عليه .

ب-ظاهرا بإشارة جزئية تدل عليه .

ج-مبهما يصعب الإمساك به لعدم وجود إشارات دالة .

و لفهم الأثر الأسطوري تعمل آلية التجلي وفق مجموعة من التقنيات هي :

1-العبارة الاستهلالية: قد تكون قولا مشهورا، أو حكمة مأثورة أو مثلا معروفا يتصدر النص، ليضع القارئ ضمن السياق العام للأسطورة الأدبية .

2-العنوان : يقدم لمحة مختصرة صريحة أو مبهمة، عما يود الكاتب أن ينبئنا به .

3-اللازمة: هي جملة تظل تتكرر بصورة ملفتة في ثنايا النص، كأن قائلها يريد تثبيتها عمدا، ليجعل من العناصر الأسطورية أمرا أساسيا في النص الأدبي .

4-التناص: يعني إعادة إنتاج النصوص التراثية الأسطورية في ثوب أدبي .

5-الصورة: يتم تكوينها من خلال التقنيات البلاغية المعروفة، كالتشبيهات و الاستعارات و المجازات و الكنايات، لتتناسب و الإنزياحات في الأسطورة .

6-الخلفية الأسطورية: تتمثل بناء النصوص الإبداعية المعاصرة انطلاقا من نصوص تراثية، للإعتقاد أن بإمكانها التعبير عن القضايا المعاصرة بشكل أفضل، فيكون للنص الأدبي واجهة واقعية و خلفية أسطورية .

7-البناء الفني: المقصود به بناء النص الأدبي عن طريق محاكاة النص الأسطوري وصولا إلى بناء المبدع لأسطورته الجديدة .

9-2-المطاوعة (المرونة - flexibilitè): وهي كلمة ذات معنى فيزيائي في الأصل انتقل إلى حقل النقد الأسطوري، ليؤكد على الفجوة الفاصلة القائمة بين الثابت الأصلي والمتحول الطارئ بين النصين، لتغدو معاني النص الجديد صعبة الإمساك، و تتشكل وفق ثلاث حالات، تبدأ أولا بإظهار المبدع للتشابه الحاصل بين العناصر الأسطورية، و بين ما ترمز إليه من دلالات و رموز أدبية، و ثانيا بعمل المؤلف على تشويه تلك العناصر لإحداث فرق فني بين النصين الأسطوري و الأدبي عن طريق الزيادة أو الحذف أو التبديل، ثم أخيرا سعي الأديب لإضفاء هالة من الغموض على عناصره الأسطورية الجديدة على غرار الأساطير التراثية .

9-3-الإشعاع(irradiation): يعتبر أيضا مصطلح ذو معنى فيزيائي، و يقصد به تخلي الأسطورة عن وظيفتها لصالح الوظيفة الجديدة التي تتمثل في مجموعة الإيحاءات

و الرموز التي تفاجئ توقع القارئ، حيث يزداد إشعاعها وغموضها، كلما ازداد الانزياح و التخلي عن العناصر الثابتة في الأسطورة الأصل .

10-الأسطورة في النص الروائي :

إن علاقة الأسطورة بالأدب كفعالية إبداعية إنسانية علاقة وثيقة منذ القدم، وهي علاقة بين مستوى الفكر و التعبير، و من جهة أخرى يمكن القول بأن الأسطورة اعتبرت موردا هاما يغترف منه المثقفون إلى حَدِّ تماهي الأديب مع رموز الأسطورية التي هي خلاصة تجارب حضارية متعددة لأجيال متوالية، إنها وعاء تفكير و تأمل للإنسان إزاء الطبيعة و الكون والحياة، و الأسطورة فوق كل ذلك رمز يعتمد على استخدام الظلال السحرية للكلمات ذات الدلالات الواقعية و الخيالية، الخفية و الجلية، الممكنة و المستحيلة بلغة ذات طاقة إيحائية قادرة على استثارة القارئ، و ههي الميزات التي دفعت بالكتاب المعاصرين إلى توظيف الأسطورة في نصوصهم الإبداعية، من منطلق أن استحضار الأسطورة يعني استحضار التاريخ الذي قد يصبح بشخصياته الفريدة و أحداثه الجسام "أسطورة "، فحينما نتحدث عن شخصيات تاريخية، لأبطال مثل عنترة أو صلاح الدين فكأنما نعيد إحياءهم من جديد عبر الأسطورة، مع مراعاة الفوارق التي أحدثها الزمن.

إذا فلجوء الكتاب إلى استحضار الأسطورة في كتاباتهم كان من أجل التعبير عن انشغالاتهم الراهنة، و هذا أمر لا يتاح إلا من خلال فعل التخييل والاستذكار، كل ذلك كان لأجل إيجاد نوع من التوازن المجتمعي و الاستقرار النفسي بين الماضي و الحاضر و المستقبل، و في الحقيقة كان لجوء المفكرين و المبدعين للأسطورة بمعناها التقليدي هروبا من مواجهة الواقع، فالأسطورة تضفي غالبا هالة من القداسة و الغموض

على شخصياتها ومكوناتها، حيث أن الفكر الأسطوري يقوم عادة على أساس غيبي و غير منطقي أو عقلاني،

إن الأسطورة صارت نوعا من الخطاب الأدبي و الفني الذي يدفعنا عن طريق الرمز و الإيحاء و التخيل للنظر في الماضي، أو التطلع لزمن المستقبل بكل آماله و أحلامه لتحقيق الأفضل دائما على أرض الواقع، و بهذا استطاعت الأسطورة أن تشكل نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الروائي العربي المعاصر، و شكلت بالنسبة إليه حلا جماليا لحالة الواقع المتأزم و ما يحويه من كبت، خاصة في مجتمعاتنا العربية، فكان استحضار الأسطورة في جل الأعمال الروائية هو بمثابة استحضار للبطولة الغائبة و ربما يرتقي الكاتب من خلال أسطرة واقعه إلى ابتكار أسطورته أو شخصيته الأسطورية، ليتحقق له من خلالها عمل إبداعي متميز، و هدف إنساني نبيل قادر على إضاءة ما صار يبدو للأدباء العرب على أنه نفق مظلم دخلناه منذ قرون بإرادتنا و بكامل وعينا.

و رغم أن استلهام الأسطورة في الرواية العربية يمثل عودة للتاريخ، فإن الرؤية الفنية الحداثية تظل تعالج قضايا الواقع بكل حيثياته و امتلاءاته، رغم أنه واقع قد داس على الكثير من الأحلام و الآمال، كما أن ثمة مستويات نقدية حديثة ترى في الاستخدام الاسطوري نوعا من التناص الذي يعكس صورة الواقع الذي يمكن مقارنته مع الماضي بحثا عن قواسم مشتركة، و من هنا فإن الأساطير التاريخية و إن حملت في ثناياها الكثير من الدلالات التراثية و الصور الحلمية، فإنها تظل تعكس من ناحية آخرى نضابة الحالة الواقعية في الذات المبدعة، مع التذكير بأن توظيف الأسطورة برؤيا فنية معاصرة كانت وراءه أسباب متعددة، منها الإقبال الكبير على الاهتمام بالتراث العربي القديم و بالتراث

الإنساني، و هذا الأمر مكن الأدباء العرب من أن يطلعوا على أساليب الحكي و التعبير الغربية الحديثة في القصة و الرواية، مثلما اطلع الشعراء من قبل على أساليب التوظيف الأسطوري في الشعر الأجنبي، فضلا عن ذلك فإن تعدد أساليب القصة في العالم وتوظيفها لرموز و أساطير من مختلف أنحاء العالم ، قد ألقت بظلالاها على النصوص العربية بدما عرفت تطورا في الرؤيا الفنية لماهية الأسطورة، و طرائق التعامل معها و بعدما استفادت أيضا من تطورات الأجناس و من مختلف الفنون .

لقد عملت بعض النصوص على خلخلة و تحطيم البنى السردية التقليدية، و تقليص الفوارق بين السرد والكتابة الشعرية، كما أشار الدارسون للنصوص الروائية المعاصرة إلى دور الأسطورة في تكثيف المعنى إلى درجة الغموض والالتباس، و لعل هذه العودة بالفكر الانساني إلى منابع تراثه القديم قد عادت بالإيجاب من الناحية الفنية على كل الأجناس الأدبية التي وظفت الأسطورة كشكل من أشكال التعبير، يتجاوز لغة التعبير الخطابي المستهلك إلى خطاب جديد يرتفع باللغة الأدبية إلى مستوى يتحقق معه الدور الفني و الفلسفي للوجود من خلال امتلاك الكاتب الروائي لثقافة محلية و عالمية كونت لديه ثراء ثقافيا و فكريا، حتى اصبحت الأسطورة تمثل جانب التجديد في السرد الروائي الذي لم تألفه الذائقة المتلقية لشعرنا العربي المعاصر، و قد كان هذا التجديد مدخلا من مداخل الغموض الذي بدأت مغاليقه في الانفتاح مع دوام ألفة الرواية المؤسطرة و على الرغم من الصعوبة التي يسببها استدعاء الاسطورة والتقنع بها عند القارئ وبالأخص ذلك المتلقي الذي لا يمتلك آليات و خلفيات معرفية بالأسطورة و رموزها ومصادرها.

و بذلك ارتقت قراءة الرواية الأسطورة أو مؤسطرة إلى مستويات أعلى و أعمق في عملية التذّوق، في محاولة من الكاتب لنقل تجربته عن طريق التجريب الروائي، حيث يقوم بتفجير العواطف و إضفاء وهج على اللغة، هذا التحوّل في طبيعة و وظيفة الرواية كشف عن نص متدثر بالفلسفة و التجريد و القضايا العقلية التي امتصتها وصهرتها الرواية في بنية جمالية و فكرية واحدة، مما استدعى تحوّلا في التقنيات و العناصر التي اغنت النص الروائي، و انتقلت به من مستوى الخطاب المباشر إلى مستوى التكثيف الدلالي و الإيحائي، و إذا كان جوهر شعر الحداثة، هو السؤال القلق و المغامرة في المجهول بحثا عن طاقات تعبيرية و شعرية كامنة في الأسطورة، فإنّ مستوى الاستلهام و التوظيف تجاوز به الروائي المعاصر من مجرد ذكر الرمز الأسطوري إلى مستوى خلق الرمز الأسطوري الذاتي الذي يتفاعل مع التجربة الفنية الحديثة، و بهذا استطاعت الرواية المعاصرة الارتقاء بمستوى الأسطورة، بوصفها أداة فنية و تجريبية جديدة، تعبر عن رغبة الإنسان في الحرية من قيود الواقع المكبلة لطموحاته الحياتية و الفنية .

الفصـــــل الثالث

جماليات التشكيل اللغوي

1 –حركية الصـورة الروائية

2-جمالية الوصـــــف

3 –تفاعلية التنـــــاص

4 -الحـــــــــــوار

1-حركية الصورة الروائية :

لم تحظ الصورة الروائية في الدراسات البلاغية العربية القديمة، و حتى الغربية منها بالعناية التي تستحق، كما لم تعط لها الأهمية التي حظيت بها الصورة في الشعر لذلك فإن استعمال هذا المصطلح في النقد الروائي يعد حديثا نسبيا، و ألمح العديد من الدارسين إلى القيمة الفنية للصورة في مجمل الإبداعات السردية، و من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بتحديد مفهوم الصورة الناقد المغربي محمد أنقار، الذي يعرفها في كتابه "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية " بأنها «**نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل و تركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع و صفة، و هي ذات مظهر عقلي و وظيفة تمثيلية ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر و التصوير الشمسي موغلة في امتدادتها إيغال الرموز و الصور النفسية و الاجتماعية و الانتربولوجية جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة و محسناتها، ثم هي حسية و قبل كل ذلك إفراز خيالي** »[1] .

أما الناقد مصطفى الورياغلي فيحدد في كتابه "الصوة الروائية" مجموعة من الأهداف المتعلقة بأهمية و كيفيات دراسة الصورة الروائية، لخصها في النقاط التالية([2]) :

1-إعادة الاعتبار للبعد التخييلي للصورة في الرواية، باعتبارها جزءا من المتخيل الإنساني، و لونا من التفكير في إدراك الواقع، لا يقل أهمية عن التفكير المنطقي و الإدراك العقلي الموضوعي .

[1]- أنقار محمد " بناء الصورة في الرواية الاستعمارية" مكتبة الإدريسي للنشر و التوزيع تطوان المغرب 1994 ص15

[2]- الورياغلي مصطفى "الصورة الروائية" . مكتبة دار الأمان .الرباط. المغرب. الطبعة1 . 2012 ص9

2- الإسهام في تشكيل وعي نقدي، خاص بالظواهر الأسلوبية و البلاغية في الرواية مع ضرورة مراعاة سلطة الجنس الأدبي .

3- التأكيد على ثراء العملية النقدية، إذا ما اتخذت الصورة الفنية معيارا تحليليا، يساعد الناقد على سبر أغوار النص التشكيلية و الجمالية و الإنسانية .

4- توجيه الاهتمام إلى الدور الذي يمكن أن يضطلع به معيار الصورة في التقريب بين مناهج النقد الروائي، بما يوفره للناقد من أدوات تحليلية، لا تفصل بين أبعاد العمل الروائي الايديولوجية و الاجتماعية و السيكولوجية، و بين أبعاده التشكيلية الجمالية.

5- محاولة فتح بعض المسارات النقدية التي يمكن أن يسلكها الباحث العربي، في مجال النقد الروائي قصد تحقيق إضافات معرفية و منهجية، عوض الركون إلى استيراد نظريات النقد الغربي ومناهجه، دون أدنى محاورة لتلك النظريات والمناهج.

و من خلال التوقف عند تحليل مفاهيم الصورة، يتضح لنا أن بعض النقاد و ظفوا الصورة الأدبية بالمعنى الحسي الذي نراه في الأعمال السينيمائية، و في الفنون التشكيلية في حين وظف آخرون نفس الصورة توظيفا مجازيا أو تخييليا، على ضوء نظريات النقد المعاصر، لذلك فإن استقصاء أثر الصورة الفنية في الأعمال الروائية سيقودنا إلى مقاربة تلك الأعمال، باستجلاء خصائصها الجمالية الإنسانية لتوفر « **للناقد العربي مجالا رحبا للاجتهاد و الحوار والتجاوز، بدل الاقتصار على نقل النظريات و المناهج و تطبيقها على نصوص عربية من دون تمحيص أو محاورة أو تقويم** »[1]، و إذا كان مجال تحليل الصورة قد امتد إلى ميادين عدة فإن الدراسات العربية لا تزال تحلل الصورة على ضوء

[1]- المصدر السابق ، ص208

بلاغة الشعر، المتمثلة في توظيف المجازات و الاستعارات، و كل ما يرتبط بالبلاغة القديمة، على مستوى البيان والمعاني والمحسنات البديعية، وهذا يعني أن تلك الدراسات النقدية لم يكن لها تصور منهجي واضح و منضبط، و بهذا يظل ميدان البحث فيها مفتوحا أمام النقاد للاهتمام بالصورة الروائية، من خلال تمثل مفاهيم النقد المعاصر و العمل على استيعاب آليات الصورة الروائيةبمكوناتها سماتها الفنية و الجمالية .

و يرى مصطفى الورياغلي منجهة أخرى، أن كل المجهودات النقدية العربية حول الصورة الروائية، يمكن اعتبارها تندرج «**ضمن مشروع نقدي يتطلع إلى الإسهام في تجديد نقد الرواية و القصة في النقد العربي عموما** »[1] من خلال « **إعادة النظر في مسلماته المعرفية و طرائق تشكله و اشتغاله** »[2] ، فموضوع الصورة الفنية يقود إلى استقصاء كل مكونات العمل الأدبي و سماته الجمالية، و ما تضطلع به من وظائف في التشكيل و التصوير، و هذا أن شأنه أن يوفر للباحث معيارا نقديا يمكنه من مقاربة النصوص الإبداعية و استجلاء خصائصها الجمالية و الإنسانية، و ربما يفتح الباب أمام محاورة المناهج النقدية الحديثة، و تشريح تصوراتها و مفاهيمها و أدواتها، ومعرفة مدى قدرتها على كشف جماليات العمل الأدبي، وقدرتها على استكناه أبعاده النفسية و الإنسانية.

إن الصورة في العمل الروائي ذات أبعاد تخييلية يستجليها الوصف و يحركها التصوير، و هي تعتمد الانزياح عن معايير العقلانية و القواعد الوثوقية، كما أنها تميل إلى التحرر من صرامة المناهج النقدية ذات النزعة الوصفية التجريدية و الموضوعية

[1]- المصدر نفسه ، ص208
[2]- المصدر نفسه ، ص208-209

لذا فإن الصورة الروائية تتيح سبل تحقيق الإبداع الجمالي، و الانفتاح على الامتدادات التخيلية و التذوقية، فيغدو معها العمل الإبداعي وسيلة و غاية في آن معا.

و على هذا الأساس اشتغل الحبيب السائح على متونه الروائية، و هو ما نتبينه جليا في رواية "تلك الحبة" حيث استطاع الكاتب ملامسة الإبداع الروائي في بعده الجمالي و تشكيلاته الفنية و جوهره الإنساني عبر تشكيل صور فنية تقوم على تيمة المحبة و الحنين و الغربة و العزلة و الضياع في فضاءات المدينة و الصحراء، و في فضاءات زمنية تاريخية و تخييلية و حلمية متداخلة، و بين شتات هذه المتناقضات أصبحت الصورة في المشهد الروائي السائحي ذات قيمة جمالية، بعيدة عن أية مقصدية وصفية سطحية أو موضوعاتية إيديولوجية، لأن غايتها كانت الظفر بالتجديد الأدبي عبر أصالة حكائية تتمثل صورتي الصحراء و المرأة في رواية، و هما صورتان رمزيتان غالبتان في روايات السائح، حيث أضفى على الصحراء أبعادا رمزية صورتها كائنا وجوديا و قيميا، يتصارع مع الإنسان أو مع الواقع الموضوعي.

و قد تناول الكثير من النقاد و الدارسين صورة الصحراء ضمن مباحث فكرية و فلسفية و أدبية مختلفة، إما باعتبارها فضاء واقعيا، و إما باعتبارها فضاء إبداعيا متخيلا، و قد ذهب خيال السائح في تعامله مع الصحراء مذهبا بعيدا فكان «**يؤنسنها و يؤنثها، و يدخل في الصحراء كل غموض المرأة و إثارتها** »[1] ، و هذا الفعل أظهر قدرة هذا المبدع على شحن نصوصه بطاقة رمزية تجذب المتلقي ليمارس بدوره مهمة تصويرية و تشخيصية تمكنه من تأويل متخيله جماليا و فهمه دلاليا، يقول السائح مخاطبا

[1]-هزاع شريف هزاع "إبراهيم الكوني و آفاق أسطورية جديدة" مجلة الرافد يونيو ع 46 الشارقة دار الثقافة و الإعلام الإمارات العربية المتحدة 2001 ص76

صحراءه «**لا أنت و لا أنا نملك استطاعة الفكاك من اليد التي جمعتنا إلا حين تريد و لا أحد يعلم سر الأمر إلا ما نسميه حبا يدخل قلب الواحد منا من باب لا نملك مفتاحه** »[1]، الصحراء في هذا المقطع السردي لم تعد صورة للمكان الخاوي و الخالي، و إنما هي «**صورة يفجر من أبعادها أشجانه و يفجر من سماتها معاناته و يجعل منها فضاء رحبا للتصوير و التمثل و التوسع** »[2] .

لعل القارئ هو يتعرف على صحراء السائح يتوهمها امرأة شابة أغرم بها الكاتب و عجز أن يوصد أمامها باب قلبه المشرعة لها فلا فكاك و لا خلاص من حبها، إنها عملية تدفع بالقارئ إلى «**محاولة اكتشاف العلاقة المركبة بين الإنسان والمكان فالصحراء تصبح فوق دلالتي المكانية و الأسطورية إطارا تاريخيا زمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص و العام الذي يجاوز البقعة المكانية بسكانها ...إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمته**»[3]،

تبدو علاقة السائح بالصحراء مشابهة لعلاقة الحب الروحي الذي يربط بين الرجل و المرأة فلا يعرفان سبب ميل أحدهما للآخر و ينقشع غموض حب السائح لصحرائه كلما توغلنا في عملية القراءة، لنتأكد حينها أن المخاطب هي صحراء أدرار، برمالها و سمائها و مائها و جنانها و نخيلها إنها صورة تجسد الصحراء كأنثى جميلة يحترق القلب لأجلها عشقا، و نجده في تصوير آخر ينغمس السائح في لحظات عشق جسدي، لا يكتفي فيها بمناجاة محبوبته، بل نراه يداعب و يلامس جسدها الفاتن « **أقبض نفسي فضميني**

---

[1]-رواية "تلك المحبة " ص19

[2]-كرومي لحسن "العابر و هاجس البحث عن المكان الضائع"مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو الجزائر ع4 جانفي. 2009 ص146

[3] - المصدر نفسه ، ص143-144

و اضغطي على صدري نهديك، أمحو من تذكاراتي كل أثر لكلمة منك بالهمس و الحركة و أخرس نغزا بخياط المجاهدة على ألم أشواك السر كل نقطة من جسدي إن هي ثارت بالتذكر لملامسةبشرتك... ألاشي إحساسي بحلمتي نهديك العامرين النافرين حدثتا لساني عن باكور التين، و أدفن أصابعي العشرة في بوغة مجمر تحضير شايك إن هي استعادتني التهابها اللذيذ في سفرتها من إصبع قدميك إلى خلل شعرك، و أقبر إلى الأبد في مدفن أحلامي سؤالي عن المرأة التي رقمتها بقولي و عن عمرك حينها و أوشم سرتك ببتلات وردة الرمال قبل تحجرها، و في تجويفها أقطر من محبتك خمرة أسقي منها غليل الصحراء، و أبدا لن أغتسل أبدا، ما لم يعمني ماؤك يجري عن يمين فراش نومك»[1].

ربما يحاول الراوي إشباع رغبته بتلمس نهدين عامرين نافرين، و بشرة بملمس ناعم و برسم وشم على سُرّة جسد يلتهب لذة كبوغة المجمر، إنها صورة تجسد الصحراء كأنثى في أعلى حالات الإثارة و الإغراء، حيث ينصهر جسدها و يلتحم مع الراوي الذي لن يغتسل إلا من ماء فقاراتها الجاري على يمين فراشهما الدافئ .

إنها صور تأبى أن تظل تجريدية، إنها تجمح دوما نحو التصوير و التمثيل، كل هذه الصور هي لامرأة لم يرها الراوي يوما، فضلا عن أن يلمسها حسا، فلا جسم و لا فعل لها، إنها فقط روح عائمة تسبح في الخيال كما في الأحلام، أو هي امرأة من ورق رسمتها كلمات السائح فقط دون كلام، فخياله « **لم يعد عامرا إلا بصورة امرأة، لم أكن رأيتها من قبل، لم ترو لي عنها الكتب قرأتها كما روت لي عن نفسي و كنت بلا عزة لأني سحت**

[1] - المصدر السابق ، ص25

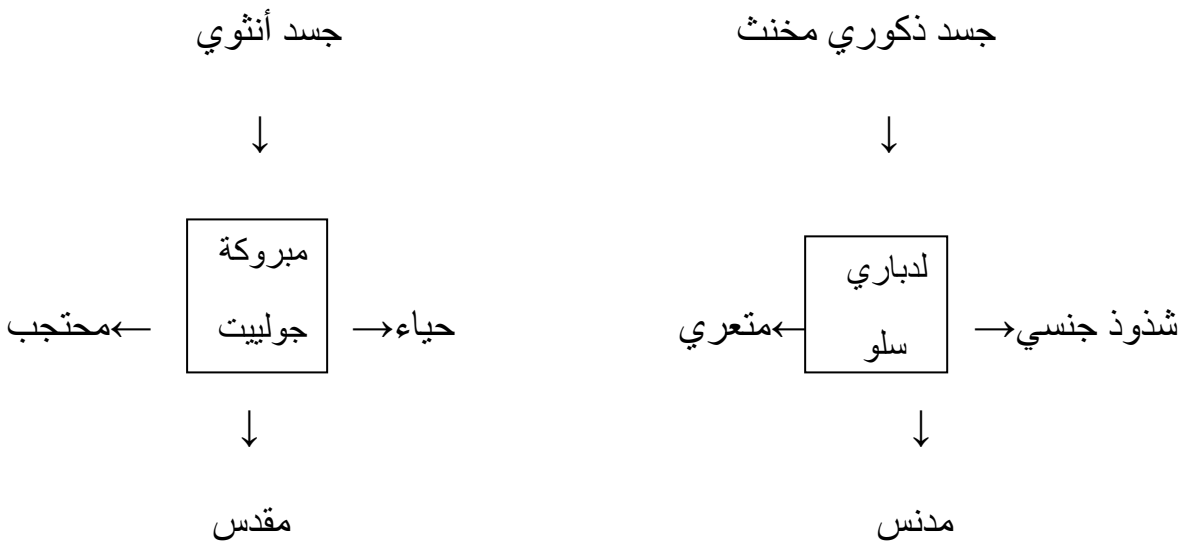
أبحث عنك منشغل بالخوارق المنسوبة إلي بفعل قدرة لم أملكها أبدا، و إن حصل فإنما بخاطر و ذوق ...أدرك أني لا ألمسك حسا و لا أخاطبك فعلا، و لكن ما يشرخ يقيني أنك أمامي حقيقة و وجود، لا أقبض منك إلا على هذه الضوعة الطيبة المعطرة بصوتك الزاخم الرخيم»[1] .

لقد ارتقى الحبيب السائح بالصورة الواقعية إلى أبعاد خيالية جمالية، من خلال إضفاء صفة الحياة و الحركة الجسدية و التفاعل الوجداني على مكوناته التجريدية، لذا فالصحراء التي يصورها السائح لا وجود لها في معجم البلدان، إنها عالم نسجته اللغة و لا يمكن الولوج إليه إلا باللغة ذاتها، بهذا يمارس السائح لعبته اللغوية المفضلة، فيبعث في نفس القارئ التوتر و التساؤل بأية معان يفهم لغة هذه الروايات؟ و بأية دلالات يؤولها، ثم كيف له أن يتصور ما لا صورة لا خلق له ؟ هكذا يجترئ السائح بمنح الحرية لكائناته الورقية في أن تتعرى جسدا لجسد رغبة في الوصول إلى الانتشاء و الذوبان في لحظة هروب من الواقع المثقل بالهموم إلى لحظات المتعة و اللذة، التي تمثل شهوة الجسد أعالى مستوياتها، و في هذا التوحد الجسدي هروب آخر من فكرة الفناء إلى فكرة التماهي أو التداخل مع ذلك الفناء، فحين يجري ماء المحبة مفارقا جسدا مستغرقا في رحم الآخر تعلن الحياة عن استمراريتها و تجهر الروح عن أبديتها، حين يتولد من ذاك الماء جسد آخر .

و قد نظر الحبيب السائح كما في رواية "تلك المحبة" إلى جسد المرأة باعتباره جسدا مقدسا لا يتواصل مع غيره إلا عبر المحبة الروحية الصادقة، كما حصل مع جبريل

[1]- المصدر السابق ، ص24

الراهب و مبروكة و بين الطالب باحيدا وجولييت، في مقابل نجده أحيانا يدنس الجسد الذكوري فيصوره مبتذلا ، مثلما هو الحال لدباري و سلو اللذين مورس عليهما الشذوذ الذي أفقدهما فحولتهما، فنراهما يمارسان الشذوذ الجنسي مع الرجال منذ الصغر كما و نجدهما يرقصان بحركات أنثوية مغرية تشعل الغيرة في قلوب النساء، بينما تعيش كلا من مبروكة وجولييت قصتي حب ملائكيتين، بجسدين أنثويين طاهرين توارت مفاتنهما عزة و حياء، و نمثل لرؤية السائح للجسد الذكوري و الجسد الأنثوي بالمخطط التالي :



يظهر الجسد الأنثوي من خلال العرض محتشما و محتجبا و متمنعا، و هذا من شأنه أن يزيد الرغبة فيه، بينما يظهر الجسد الذكوري في قمة الابتذال و البرودة، و لعل هذا الاهتمام بقداسة الجسد يقودنا إلى إسقاط كل تلك المعاني على الصحراء المرأة التي رسمها السائح على صورة أنثى بكر كاعب حيية صامتة تتحرق رغبة، بعكس المدينة التي صورها السائح في فصل سابق كأنثى ثيب كهلة مترهلة شاخت مفاتنها من كثرة البغاء الذي تمارسه مع الكل، تلك هي إذا صورة الصحراء حين تتأنسن، و ذلك هو الفارق

بين الوصف في السرد، و الصورة في السرد، فالصحراء بدت في مقاطع وصفية جامدة ميتة منفرة مثلما نعتتها مبروكة بقولها « **توات محصورة في قلب الصحراء بلا طريق تخرج شرقا أو تدخل غربا، بعيدة عن كل شيء غير الشمس و الرمل و الشتات و الريح** »[1] ، يجسد لنا الكاتب الصحراء في صورة الأنثى الفاتنة التي تغوي بالعشق و بممارسة طقوس الشهوة، مع الاحتفاظ بطهرها و بقداسة علاقتها بالرجل الكاتب الذي يصرح لها بالقول «**لا أطمع في شيء غير أن أمتع العين بمنظرك البهي، و إن رفعت العين كما تجرأت الآن فاطرديني مثل جرو**»[2] .

هكذا يصور السائح جمال و طهر الصحراء، فلا أحد يجرؤ أن يحدق في وجه مولاته إجلالا و إكبارا، و من يفعل ذلك تطرده ليس كخادم بل أذل ، و مرة تلو المرة يحاول السائح الكشف عن حقيقة أنثاه التي استعارت جمالها من كل عناصر الصحراء فكانت أكثر شبها بالنخلة فيناديها قائلا :« **يا نخلة ضامنة مثقلة بالنعمة لو كنت أعرف شجرا غير النخل أكثر رشاقة، و أوفر آلاء و أطول عمرا في القفارو أعظم هيبة و أجل صمتا لشبهتك به، فلقلبك خضرته و لشعرك لون تمره و لوجنتيك ألق شمس الصبح على رمله و لريقك مذاق رحيقه، و لأنفاسك رائحة ياسمين زنجبار في بساتينه و لشفتيك عكرة حناء "تامست" في جنانه، و في مشيتك وقع من اهتزازه بالشمول متهدلا بالعراجين و لمن يراك فيشتهيك حرقة في حشاه كلظى ليل "تيمياوين" و وحشة حمادة "تنزروفت"، و لفرقتك إن وله بك، نار المنتظرين ليلا في توه الفلوات**»[3] إنها

[1]- المصدر السابق ، ص172
[2]- المصدر نفسه ، ص22
[3]- المصدر نفسه ، ص21-22

أوصاف بهية لو جمعت لأعطتنا صورة لأنثى ممتلئة ثقلا و رشاقة بمشية مهتزة رقصا لها قلب يورق و يزهر حبا و لشعرها لون التمر العسلي، و على وجهها وجنتان محمرتان كفلق الصبح، و على شفتيها حوة الحناء و رضاب الرحيق، أما أنفاسها فبرائحة الياسمين على هذه الصورة اشتهى السائح أدرار و تيمياوين و تنزروفت و كل مدن توات، جمال خبل عقل السائح فألف عن محبوبته كتابا خطه على ضوء إشراقة وجهها، فهي التي أغرته و سكنت مشاعره، كما أغوت رجالا من قبله «**و أنفتح لك كتاب محبة مخبوءا بين ضلوعي تقرئين فيه بحرف الماء و صوت الرمل ما كتبه الضوء في عيني لأرى رقوم وجهك الجميل، مثل إشراق صبح أعارته ليلة مقمرة بقية من ضياء و ترصيع و أسمعك تستخبرين قدرك سر هذا الأمر الغريب أن أكون محطتك الغائبة في سفرة عمرك تجدينها كما كنت حلمت، مثلما أنت تبغين و أن تكوني وحدك المرأة واهبة الحياة في الصحراء و باعثة الغيرة في صدور النساء و ناشرة الفتنة في دولة الأيام و مفتقة الغواية في قلوب الرجال، فإني الرجل أمنحك أن تتحسسي وجودك في مشاعري، و أن تتنفسي في صدري هواءك، و أن تطلبي حياتك في دمي**»[1] .

2-جمالية الوصف :

كان الوصف و لا يزال تقنية تستقطب اهتمام النقاد الروائيين، فقد كان الوصف مسيطرا على الروايات الكلاسيكية في القرن التّاسع عشر ، فقد اهتم كتاب الرواية بما أسموه بالوصف الخلاق كأداة فنية مهمة، تمكنهم من الإبداع في مجال العمل الفني فاستطاعوا تجاوز عقدة الوصف الكلاسيكي، و بالتالي عاد الاهتمام إلى علاقة السرد

[1]- المصدر السابق ، ص26

بالوصف، حيث رأى جيرار جينات أنه لا يمكن تصور سرد بلا وصف، لأن العلاقة بينهما تبدو شديدة التعقيد و التداخل، و لما كان الأمر كذلك فقد ارتأينا أن نركز جهدنا في تحديد المقاطع الوصفية فقد استخدمت المقاطع الوصفيّة بكثرة في روايتي " زهوة " و" تلك المحبة " بوصف اختلفت جمله قصرا و طولا، حيث لا يجد المرويّ له صعوبة في التعرف على الوصف أو توقع ظهوره، لأنه يُدرج وفق طرائق و أساليب و علامات تجعل ظهوره عاديا أو طبيعيا، و لعل بداية رواية "زهوة " تضع أمام القارئ لأول وهلة وصفا مميزا لشخصية عبد النور، يتحدد من خلال ذكره عمره و فكره و نفسيته و مكان تواجده «**و باطنا لظاهر، عرض يديه و تأمل جلدهما تهلهل لجفاف النسغ، و طفحت على نسيجه بقع احمرّت هنا و اسوّدت هناك آثارا لتآكل داخلي في انتشارهما إلى ساعديه و بطنه و ساقيه، كما رآها في اغتساله الأخير بدت أشبه ببقع جرداء في أرض أهله عندما كان يشاهدها و هو صغير برقعتها قطعان الرعي عند الخريف** »[1]

لعل القارئ لهذا المقطع، سيعرف أن عبد النور قد كبر في السن فجلده آخذ في الجفاف و الآكل و أنه في حالة نفسية حزينة، جلعته يتأمل آثار الزمن على جسده، ثم ينظر إلى كفيه كأنه يقرأ طالعه، أو يحاول أن يتنبأ بالذي ينتظره مستقبلا كل هذا يحدث معه و هو بعيد عن الأرض التي احتضنت صباه راعيا لقطعان الغنم في أرض أهله الجرداء.

و نلاحظ أن هذا المقطع المتميز بقصره و قصر جمله، يمنح القارئ أفقا يتوقع من خلاله تصرفات شخصية عبد النور في خضم الأحداث التالية في الرواية، كما أن لهذا الوصف ميزة أخرى لا يمكن التغافل عنها، تتمثل في أنه وصف يتميز بالحركة و الحيوية

[1]-رواية "زهوة"ص5-6

رغم الموقف الحزين، فعبد النور أخذ في تقليب يديه ظهرا لباطن، و لعله يعيد الكرّة مرات عديدة، متفاجئا بسرعة انتقاله من طفولة الأمس إلى شيخوخة الحاضر لتتداخل لحظات اليقظة و الوعي مع لحظات التذكر والحلم والخيال، و كأنه دليل نهاية النص بينما هو الحقيقة بدايته و هذا الأمر يخالف تماما ما كان ينتظره المتلقي من إسدال للستار، فإذا به يرفع لتبدأ متعة المشاهدة .

و بخلاف هذا المشهد يحاول الراوي أن يصف لنا شيخ المقام المتواجد في «**حجرة ملأها زهد متاعها بمهابة ضريح، فألفى على نور قنديل، فوق دعامة من خشب مثبتة في وسط الحايط الثاني إلى اليمين، شيخا أضفى عليه لحية مبيضة مكفوفة وسامة عريقة وزادت هيئته لطافة جلابة بلون صوفها الطبيعي، و ميزت صفه الشريف عمامة صفراء مطرزة بثمر التوت رمى طرفها على منكبه** »[1]، إنه مكان يضفي عليه وجود الضريح هيبة، و يزيده تواجد الشيخ الملتحي و المعمم إجلالا، و يسمع عبد النور كلمات الترحيب التي تنسبه إلى هذا المكان الروحاني «**أنت في مقام أهلك الأولين**»[2]، لقد اتحد الإنسان بالمكان و تواصلت أرواح الأحياء بالموتى، فاستحال كل موصوف إلى قيمة روحية، لا يدركها إلا من زار تلك الأمكنة .

و في رواية "ذاك الحنين" لا نكاد نبتعد عن وصف المقام، حتى لكأن المتلقي يقرأ نفس الرواية، بل يكاد يكون المقطع نفسه مع تبدل الشخصيات، ففي المقام الأول صورة لشيخ جليل، و في مقام آخر امرأة حسناء تخلب الألباب، يصفها الراوي بقوله «**ساحرة فاتنة، و مولاة يا حضار الحجل من مشيتها يغار، كرزة مكنوزة الشفر سهاد و العين**

[1]- المصدر السابق ، ص31
[2]- المصدر نفسه ، ص31

هيام، الأسنان برد والنيف شموخ حمام، الشفايف لنج أحمر هبا و الروح بحر نايم صفا للحضرة كما الأميرة تتزين، اذكر علجية صاحبة المقام ذاك المبين »[1] ،إنه وصف جميل، تزيده الألفاظ و التراكيب المنتقاة جمالا و وقعا في النفوس، بما لو سمعته أيّ امرأة لغارت من علجية صاحبة المقام من دون أن تراها، إن الجانب الروحي المتعلق بحياة الزهد في مقامات الصوفية، لا يختلف كثيرا عن الجانب الروحي المتعلق بحياة الحب و العشق، ذلك أن القاموس اللغوي المستخدم عند كليهما، يكاد يكون متطابقا تميزه ألفاظ الرقة و العفة و الحياء و الشوق و الحزن و البكاء، و وصف المرأة في هذا الشأن هي سبيل الرجل إلى الجنة، فقد عشق ابن عربي "نظام" ابنة شيخه أبي شجاع الأصفهاني و كتب في شأنها "ترجمان الأشواق"، و قد عاب عليه اتباعه هذا العشق و استغله مُعادوه من جهتهم ليهاجموه هجوما شديدا فرد عليهم ناظما :

لقدْ صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمَرْعًى لغِزْلاَنٍ وديــرٌ لرُهْبانِ

وبَيْتٌ لأوثـــانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصــحفُ قرآنِ

أدينُ بديـــنِ الحبِّ أنَّى توجَّهتْ رَكائِبُهُ فالحُبُّ ديني وإيمـــاني

لنا أُسْوَةٌ فـــي بِشْرِ هندٍ وأُخْتِهَا وقيسٍ وليلى ، ثمَّ ميّ وغيــلانِ

و لا يتوقف الحبيب السائح عند هذا الوصف فحسب، بل يتعداه إلى التصوير الحركي ذي الوتيرة السريعة، حين يصور مشاهد الرقص في الحلقة، إنها مشاهد تصويرية مليئة بالتوتر و حرارة العشق و الاندفاع «**حيييييي، مُتْلفا فيها** أي **ثقل فتخف بين ذراعيه لفيفة صوف، فيحويها لصقا بجسده المحموم باللهفة المقرس بالالتياع، عائدا بها واضعا إياها**

[1] - رواية "ذاك الحنين"ص54

في مركز الحلقة، منفصلا عنها قيدا مراقبا فدافعا إياها داخل سوره البشري، يقابلها من يتوسطهم بها، أياديهم على القلاقيل ضربا موقعا، و حناجرهم لهلهة، و تأويها و الأرجل و القوائم عفاريت تقيم الوزن بين الصوت المبحوح و الرعشة المقرورة و بين التوقيعة الصافنة الحرون حتى لا احساس بالأرض من تحتهم، فزأر و رج جسده راميا رأسه خلفا، مادا يديه في استسلام لها فتنزع المحرمة عن رأسها أصابع جان و تنثر شعرها على صدرها مسوقة إليه»[1]، إنه تصوير مفصل و دقيق، لحالة الراقص والراقصة، و هما يتوسطان الحلقة في لحظات هيجان و التحام و افتنان، يعبر الجسد فيها عن كل الرغبات المكبوتة و الأهواء الجامحة التي تتصارع داخل نفس الإنسان و تريد الانفلات، لحظات وصفية يُسلم خلالها القارئ قياده للراوي، ليتابع معه بلهفة كل الحركات و الـتأوهات الصادرة عن جسدين مستعرين رغبة و اشتهاء، إنه تعبير عن التمسك بالحياة والبقاء حين تنطلق الروح و ينطق الجسد .

3- تفاعلية التناص:

اختلفت الدّراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص، فحاول بعضها البحث عن جذور له في التراث النقدي العربي، و أنكر بعضها الآخر أصالته العربية و نسبه دون تقص تاريخي إلى الثقافة الغربية، و انفتحت بذلك تنافس نقدي، سعى كل طرف فيها إلى إثبات ادعاءاته، و لعل طرفا ثالثا فضل مسك العصا من وسطها، فرأى بأن للتناص جذورا عربية، فمن المعلوم أن القدماء وضعوا اصطلاحات و مفاهيم، غير أنها لم ترتق إلى ما وصل إليه الغربيون من مفاهيم حداثية تكشف أسرار التناص و جماليته، فالبحث

[1]- رواية "تماسخت"ص46

في تراثنا النقدي العربي سيقودنا إلى ما عرف بنظرية السرقات الشعرية أو الأدبية التي **«لم تقم على أسس علمية صارمة بحيث إن كل من أراد أن يسيء إلى شاعر التمس بعض أفكاره في أشعار غيره، و لو لم يستطع إثبات ذلك بالبرهان الدامغ و كثيرا ما يقوم هذا التأسيس على مغالطات لا تقنع عقلا و لا ترضي قلبا »**[1]، و علل النقاد سبب استعمال مصطلح السرقات الشعرية بالتشابه الواضح بين بعض النصوص، تشابه لا يبدو أنه ناتج فقط عن محض الصّدفة أو الاعتباطية، و قد مسّ التشابه متون الشعر و صوره و طرائق تركيبها، و حتى ألفاظ معجمه الشعري الذي يكاد يتطابق أحيانا بعض الشعراء كقول امرئ القيس:[2]

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلَكْ أَسًى وَ تَجَمَّلِ

و قول طرف بن العبد :[3]

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقُولُونَ: لاَ تَهْلَكْ أَسًى وَ تَجَلَّدِ

و نرى أن الاختلاف يقتصر على لفظتي " تجمل و تجلد " و لهما نفس المعنى ، و كان النّقاد القدامى قد دحضوا هذا التشابه بنسبته إلى تحريف الرواة ، على الرغم من أن بعض الشعراء مثل امرئ القيس أقروا بوجود ذلك التشابه مع من سبقهم إذ يقول :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حمام

إن التشابه حقيقة ماثلة، و لا يمكن تصنيفها على أنها سرقات دائما، بل الأكيد أن هناك عوامل أخرى غامضة انصبت الدراسات اللغوية للعلماء العرب في عصورهم الذهبية

[1]- مرتاض عبد المالك "نظرية النص الأدبي" دار هومه للنشر و الطباعة و التوزيع 2007 ص218
[2] -ديوان امرؤ القيس
[3] -ديوان طرفة بن العبد

الآفلة على تشريحها فبذلوا في ذلك مجهودات جبارة كالما فعل الجرجاني و ابن النديم و ابن السكيت، والجاحظ، و ابن رشيق، و ابن خلدون، **و** القرطاجني وغيرهم ربما بلغت بعض إرهاصات أعمال هؤلاء، إلى الغربيين فاستفادوا منها و طوروها و بدل تسميتها بـ"السرقات" أطلقوا عليها مصطلح "التناص"، فنسبت إليهم و نُسي الآخرون، غير أن كثيرا من النقاد المحدثين عربا و غربيين، رأوا أن فكرة "التناص" تعود إلى ميخائيل باختين الذي أطلق مصطلح "الحوارية " الذي أسهم بصورة فعالة في بلورة مفهوم "التناص"، لكن جهوده لم تظهر إلا في بداية الستينات.

و يشير محمد داود إلى مساهمة جوليا كريستسفا بقوله «**وإذا كانت جوليا كريستسفا قد أغفلت في بحثها كتاب باختين التأسيسي في اللسانيات و إلى كيفية تأصيل مفهوم الحوار، فإن ذلك لم يمنعها من الإحاطة بكيفية و مغزى توظيف الكلمة، كمفهوم في بنية الحوار، و تاليا أسست مفهوما إجرائيا جديدا انطلاقا من كتابات هذا المنظّر هو التناص الذي يتبناه فيما بعد تودروف و غيره من المنظرين**»[1].

إن مفهوم "الحوارية" التي جاء بها باختين تعني حوارية اللغة التي تعتبر أن الكلمة طاقة منفتحة و فعالة، و لا يمكن أن تكون مبنية من العدمية، بل تنشأ نتيجة التفاعل اللفظي بين الكلمات هذا المفهوم التقطته و طورته جوليا كريستيفا، و عرف الشهرة مع اصطنعه رولان بارت، و مع فإن أغلب الكتابات النقدية الحديثة تكاد تجمع على أن «**جوليا كريستيفا هي أسبقهم حقا إلى معالجة هذا الموضوع من سائر أقطاره، فكل الذين كتبوا بعدها عن التناص هم عالة عليها و كتاباتهم ليست إلا امتدادا لكتاباتها، انطلاقا**

[1]- داود محمد ،" مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين"، مجلة "تجليات الحداثة"، جامعة وهران ديسمبر 1992، ص .81

من رولان بارت إلى قريماس إلى ميشال أريفي »[1] ، إن جوليا كريستيفا استفادت مما كتبه السابقون لها كميخائيل باختينو دستويفسكي و رابلي و أندري مالو و غيرهم وبلورت مجهوداتهم في إحلال مصطلح التناص حيث«**اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على بناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه و فحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة، و قد عدت كريستيفا رواية جيهان دوسانتري، الرواية الوحيدة من كتابات دي لاسال التي تكون نسخا وتجميعا أو مرسلات سفر أو رسائل مواساة، وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي أو فسيفساء لا متجانسة من النصوص»**[2].

ثم تتالت الدراسات الغربية تضيف و تنقح وتصحح، لتصل إلى«**أن التناص هو نص خليط من نصوص أخر سابقة عليه بحكم الضرورة، فالنص يطوي في جوانحه نصوصا أخر تتلاقى فيه على غير ميعاد و دون تقصد ثم تتلاشى آخر الأمر، عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة ينتسج منها نص محايد جديد»**[3]، و إذا كانت أغلب اهتمامات النقد القديم قد اهتمت بالتناص في القصائد الشعرية، فإنها في عصرنا هذا ، توسعت بمفهوم التناص ليشمل كل أنواع النصوص ، و قد ارتبط ذلك مع بداية ظهور الفكر البنيوي الذي ألغى كل وجود للمؤلف، وانصب الاهتمام البنيوي على البنية الداخلية النصو على علاقاته الخفية مع النصوص الأخرى أي أن مسار مقاربة النص يقوم على طريق التواجد اللغوي و يكون (**الناتج النصي حصيلة لسلسلة من التحولات النصية السابقة التي تنصهر**

[1] - مرتاض عبد المالك "نظرية النص الأدبي" ص277
[2]- رولان بارث، "لذة النص "ت فؤاد صفا والحسين سبحاز ، دار توبقال، للنشر، ط.1، 1988، ص 14
[3]- مرتاض عبد المالك "نظرية النص الأدبي" ص289

و تتمازج فيما بينها التي يظن المبدع أنه صاحبها، لكنها تتسلل إليه بطرق لا شعورية فهي عملية كيميائية تتم في ذهن المؤلف)[1] .

إن هذه المفاهيم المتعلقة بالتناص لم تنشأ صدفة، بل نتجت عن تراكم معرفي إنساني يظل يتطور دائما، والحقائق التاريخية تشهد أنه لا يوجد نص لقيط أو أبتر، لأن عملية الإبداع الأدبي وراثية، تتناقل الأجيال جيناتها التي تحوي دائما أنماط التشابه بين الأجيال و من هنا فإن التناص « **ذلك الحوار الواقع بين الكتابات المختلفة التي تقع للكاتب قبل أو أثناء كتابته، لأن الكاتب لا يكتب انطلاقا من عدم واستعماله للغة مشتركة تتقاطع فيها نصوص لا تعد ولا تحصى تشكل محفوظة الذي يؤسس ثقافته ويهذب ذوقه ويخلق دراية لسانه، ففي ذلك الزخم الطامي من النصوص تتشكل ملكته مستفيدة من اجتهادات سابقيهوالكاتب - حينها- لا يكتب جديدا، و إن ظن أنه يبدع ويجدد لأنه يغترف من المشترك العام للغة والأفكار والأذواق»[2] .**

و هذا الحال يدل على أن النص القديم يظل يخترق النص الجديد، و يطل برأسه كلما سنحت له الفرصة رافضا الاندثار معلنا الحلولو هذا الأمر يتم بصفة لا شعورية، و هنا يبرز الدور الهام للقارئ " الخارق"، كما سماه مايكل ريفاتيرو سماه غيره القارئ المطلع النموذجي " الكفء" حيث أن عليه أن يستشف هذا التناص، من خلال رواسبه المعرفية حين توكل له مهمة البحث عن النص المتخفي بين ثنايا السطّور، و قد قادت فكرة البينويين القائلة بموت المؤلف إلى ميلاد التناص، حيث أسهمت دعت الاستغناء عنه بجعل مهمته تنتهي بمجرد الانتهاء من النص الذي يثغثغ « **وثغثغة النص، لا تعدو كونها لا**

[1]- يوسف أحمد " القراءة النسقية ومقولاتها النقدية" دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزء الثاني، ط-1 2003 .ص 125
[2]- حبيب مونسي "فعل القراءة النشأة والتحول" . دار الغرب. وهران. 2002. ص194

رغوة اللغة التي تتشكل تحت مجرد الحاجة إلى الكتابة، و نحن هنا لسنا في الانحراف بل في الطلب إن الكاتب ليتخذ حين يكتب نصه لغة الرضيع، لغة آمرة آلية، خالية من العواطف كأنها دفق من الطقطقات هذه الصويتات اللبنية التي وضعها اليسوعي المدهش، فان جينيكن "بين الكتابة واللغة"، إنها حركات مص غير ذي الموضوع حركة حالة فمية غير متمايزة مقطوعة الصلة بالحلة الفمية التي تنتج لذائذ فن الطبخ ولذائذ اللغة»[1] ، و في هذا دلالة واضحة أن محتوى النص ليس ملكا لمبدعه، فصاحب النص يكون غائبا فيخلق التفاعل النصي بإقامة علاقة مع نصوص سابقة، و شبهها بدفق من الطقطقات تحدث نتيجة الرغبة في الكتابة، تتفاعل فيها بنيات نصية سابقة مع بنية النص المدروس ترصده العملية النقدية، من خلال وضع خارطة النص المدروس، التي يظهر فيها بصمات النصوص السابقة .

خلاصة القول، لا يمثل النص وعي المؤلف فقط، بل هو تبادل لعدة أشكال من الوعي الإنساني، و تاليا يدخل أصوات عدة أبطال لبنائه، بحيث تدمج الرواية المتعددة الأصوات من خلال دراسة شعرية دوستويفسكي، في علاقة الفضاء النصي وتقاطعه مع نصوص أخرى، وهنا تغيب الرواية التقليدية للنقد القديم القائلة بأن النص وحيد الصوت، بحيث ينتقل المؤلف من مالك لنص إلى قارئ جديد لنصه، و يقف محاورا نصوصا أخرى حتى لا يعطي مبرر العدمية التي لا يمكن أن ينبني عليها النقد الحواري، الذي يرصد فيها رؤية المؤلف وخيال القارئ و أصوات أبطال الرواية، و إذا ما رحنا نستجلي شواهد التناص في الروايات المدروسة نجد أنها كثيرة، منها التناص الديني، و التناص الشعري

[1]-رولان بارث" لذة النص" ص14

أو الأدبي، و التناص التاريخي، و نوضح لكل نوع منها بأمثلة مقتبسة من الروايات مع بيان نوع التناص والنص الأصلي الذي يتقاطع معه من خلال الجدول التالي :

شواهد التناص	النص الأصلي	نوع التناص	الرواية
فحصحص في وجهه الوداع الموسوم ببراءة طفولية	(الآن حصحص الحق أنا رادته عن نفسه) سورة يوسف	ديني	زهوة ص111
فيتقلب ذات اليمين وذات الشمال.	(و نقلبهم ذات اليمين و ذات الشمال)سورة الكهف	ديني	تلك المحبة ص71
فقال ألم تسألني من قبل أمر السلسلة ؟ فالتزمت الصمت في ما خلفته عاصفة الحماقة على ألا تسألني اسما	(قال لا تسألني عن شيئ حتى أحدث لك منه ذكرى)سورة الكهف	ديني	تماسخت ص142
فأجابها الليل خدعني فيهم الذيب	(فأكله الذيب و ما أنت بمؤمن لنا و لو كنا صادقين)سورة يوسف	ديني	تماسخت ص220
فحيّتها ثمانمائة روح اشتعلت بالنار بردا و سلاما	(قلنا يا نار كوني بردا و سلاما على إبراهيم)	ديني	تماسخت ص221
لو كان فيها تمر لطلبت إليك أن تهزي	(و هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا) سورة مريم	ديني	تماسخت ص245
قال له اقرأ ، فدهش مولاي ناظرا في الورقة بخجل ... فكرر له يطمئنه اقرأ ، فقال مولاي..	قصة حوار جبريل "ع" مع النبي صلى الله عليه و سلم في غار حراء حين أمره : اقرأ ، و رد النبي ما أنا	ديني	تلك المحبة ص394-395

	بقارئ .		
ليقفا على صورتهما رجلا و امرأة كما في الأول قبل الخطيئة	قصة آدم و حواء قبل أكلهما من ثمار الشجرة المحرمة .	ديني	تلك المحبة ص241
فرفع القوّال عصاه فاهتزت فارتج فهشّ بها على رأس الراكع	(قال هي عصاي أتوكأ عليها و أهش بها على غنمي و لي فيها مآرب أخر)	ديني	تلك المحبة ص356
وسط الجمع بالأرض دكة هيت لك	(قالت هيت لك) سورة يوسف	قرآني	تماسخت ص 47
و ردد : " أحبكِ ، لا طمعا في جنتكِ و لا خوفا من عذابكِ أحبكِ فهل يهمكِ ؟	من شعر رابعة العدوية : أحبك حبين حب الهوى و حب لأنك أهل لذاك	صوفي	زهوةص 209
هذا فزعكم قبل آن تخرج الأرض أثقالها	(و أخرجت الأرض أثقالها) سورة الزلزلة	قرآني	تماسخت ص189
فلم يكن مالكها الحزين وحده برغم البحر لأنه صادف حماما سكنه الذعر	قصة الحمامة و الثعلب و مالك الحزين لابن المقفع	أدبي	تلك المحبة ص 34
ابنة عمّ زُوّجتْ إلى غيره .. فأقسم لها بما وسع قلبه لها من غرام أن يجعل الدنيا انسها و جنّها تروي عنه فيها	قصة قيس بن الملوح مع ليلى العامرية التي هام بحبها و ظل يتغزل بها إلى غاية وفاته	أدبي- شعري	تلك المحبة 327

و أما ما قاله الشعر فيها فبمثل غابات النخيل	قصيدة السياب: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر	شعري	تلك المحبة ص244
وهمست أمير جزائري يعيد القدر بعثه	الأمير المجاهد عبد القادر بن محي الدين الجزائري	تاريخي	زهوة 196

تصادفنا في هذا الجدول ألفاظ و عبارات، قصص قرآنية و شخصيات، تاريخ و أدب يبدو أن الكاتب وظف كل هذه العناصر، بعد أن اعتكف على قراءة عشرات الكتب التراثية و التاريخية، قبل أن يشرع في خوض تجربته الروائية، و قد انصهرت تلك القراءات و شكلت تراكمات معرفي، فالمتأمل في قاموسه اللغوي يجد أن السائح متأثر بفضاء إقليم توات أرض العلماء و الزوايا القرآنية أين أبدع فيه رواياته، و إذا ما حاولنا أن نتبين التناص الديني من خلال ما أجملناه في الجدول، فسنجد أن الحبيب السائح قد اعتمد على لغة القرآن الكريم كما يوضحه هذا المقطع «**لو كان فيها تمر لطلبت إليك أن تهزي**»[1]، إنه كلام يحيلنا مباشرة إلى السيدة مريم "ر"، و هي متكئة إلى جذع النخلة بعد أن آجاءها المخاض، حيث أمرها ربها أن تهز بجذع النخلة، ليسقط تمرها فتتقوى به إلى أن ييسر الله ولادتها، قال تعالى في وصف حالها [**وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا**[2]].

[1] - رواية "تماسخت" ص245
[2] - سورة مريم رواية ورش الآية 25

لقد أراد الراهب جبريل أن يعلي من قيمة مبروكة الفتاة الجميلة التي فتنت جبريل فوهبها كل صفات النخلة من جمال و ثقة و تماسك و قدرة على الإنجاب، هكذا هي المرأة دائما ترمز للخصوبة و لاستمرارية الحياة و جمالها، و في مقطع آخر يذكر الكاتب هذه العبارة «**هذا فزعكم قبل أن تخرج الأرض أثقالها**»[1]، إن الحديث عن زلزلة الأرض كان المقصود به اضطراب أوضاع الجزائر في زمن محنتها، فكل من أجرم في حق الأبرياء لا بد و أن تكشف جرائمه طال الزمن أو قصر، و ليؤكد الكاتب هذه الحقيقة، فقد ربطها بيوم البعث حيث يخرج الناس لحسابهم بعد أن تكشف كل أعمالهم و يومها لا سبيل للنكران، كما قال تعالى في سورة الزلزلة **[و أخرجت الأرض أثقالها و قال الإنسان مالها يومئذ تحدث أخبارها ، بأن ربك أوحى لها** [2]] .

و من العبارات القرآنية التي أحسن الكاتب استعارتها، قوله في أحد مقاطع رواية تماسخت«**وسط الجمع بالأرض دكة هيت لك**»[3]، في هذا المقطع صور الكاتب حالة راقصيْن ذكر و أنثى وسط حضرة، بعد أن تعالى النقر و الضرب على الطبول و الدفوف فاهتاج الجسدان الراقصان، و بلغت نفوس الحاضرين الحناجر، و ما كان من الأنثى إلا أن تنادي بصوت الرغبة و الشهوة المشتعلة بقولها «هيت لك»، نفس العبارة قالتها امرأة العزيز في لحظة افتتانها و اختلائها بنبي الله يوسف(ع) الذي ذكّرها بالله فلم تمتثل، و فرّ منها ناحية الباب فقدّت ثوبه من دبر، و ظلت مصرّة في أن يلبي رغبتها الجامحة، إن هذه العبارة لم تعد مجرد كلمتين، إنها تنقل موقفا مشحونا بالرغبة الجنونية و الشهوة المستعرة

[1] -رواية "تماسخت" ص189
[2] - سورة الزلزلة الآية 2
[3] -رواية "تماسخت" ص47

بين جسدين في قمة النضج و الاشتعال، و ما هي إلا لحظات في الحضرة حتى انتهى الاستعراض و هدأت النفوس و خمدت نيران الاشتهاء.

أما عن التناص الأدبي، فيصف لنا الكاتب تلك الحالة التي عاشها الدرويش المتيم بابنة عم له زوجت لغيره، لكنه ظل عاشقا لها ينادي باسمها في كل مكان بعد أن «**أقسم لها بما وسع قلبه لها من غرام أن يجعل الدنيا انسها و جنّها تروي عنه فيها**»[1] ، إنها نفس القصة التي تحكيها كتب تاريخ الأدب، عن حب قيس لابنة عمه ليلى التي ظل هائما بحبها في كل مكان حتى مات، و أراد الكاتب أيضا أن يبين مدى طهارة تلك العلاقة الروحية التي ربطت بين الدرويش و ابنة عمه، فلم يجد لها شبيها سوى قصة قيس مجنون ليلى إنه تفاعل التناصي يقوي المعنى و يزيده جمالا، كما يجعل النص أكثر انفتاحا و تعددا .

و من التناص الأدبي ما نجده استعارة الكاتب لقصيدة السياب، حيث ورد في رواية «**و أما ما قاله الشعر فيها فبمثل غابات النخيل**»[2] فوصف جمال مبروكة يتوافق مع وصف السياب في قوله[3] :

[1]-رواية" تلك المحبة" ص327
[2] -المصدر نفسه ص244
[3]

عينـــاك غابتا نخيـل ساعة السـحر

أو شرفتان راح ينأى عنـــهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكـــروم

وترقص الأضواء...كالأقمار في نهر

يبدو أن هذا الكم المعرفي التراثي الذي وظفه السائح في رواياته، إنما كان نتاج مطالعاته الكثيرة جدا، فقد بذل مجهودا فكريا و لغويا خاصة في رواية "تلك المحبة" التي كانت عصارة سنوات من العطاء و التجدد و التجذر في الساحة الأدبية الجزائرية، كما نلاحظ أن التناص الديني كان هو الغالب في التوظيف الاستعاري، ربما يعود السبب لطبيعة الفضاء الاجتماعي الذي عاش فيه السائح لمدة فاقت الأربع سنوات في منطقة توات المشهورة بكثرة مشائخها و مدارسها القرآنية، و كان لذلك تأثيره في هذا الكاتب .

4-الحوار:

بعيدا عن المرجعية المعجمية لمفهوم الحوار، يمكن تعريفه بأنه حديث يدور بين اثنين أو أكثر، و ليحقق الحوار هدفه الفني، يتطلب من الكاتب أن يوفر شرطين على الأقل:[1]

1- أن يندمج الحوار فى صلب الحكاية ، كي لا يظن القارئ أنه عنصر دخيل عليها .

2ـ أن يكون مناسبا لحالة و مستوى الشخصية ، و للموقف الذي وضعت فيه .

إن اختلاف المواقف و تنوع في الأحداث في الرواية، يقتضي تغيرا في لغة الحوار فهناك مواقف تحتاج إلى جمل قصيرة أو حادة، كما في موقف الجد و الحزم للتأثير بقوة في الحدث أوفي الشخصيات، و هناك مواقف أخرى تقتضي جملا طويلة مشحونة

[1]- نجم محمد يوسف "فن القصة" ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ط7. 1979 ، ص 119.

بالعاطفة أو بالخيال الغنائي الحالم، و يكون ذلك في المواقف العاطفية، حيث تنهال لغة الحوار بانسيابية متدفقة معبرة عن الفيض الوجداني، و في مواقف أخرى يكون الحوار بلغة السخرية و التهكم والاحتقار، و هكذا يكون لكل موقف لغته الخاصة.

و الحوار في عمومه يأتي في الرواية على نوعين :

4-1- حوار خارجي :

و يقصد به الحوار الذي تتناوب بالحديث فيه شخصيتان أو أكثر، في إطار المشهد داخل العمل الروائي بطريقة مباشرة، أو في مشاركة الآخرين حواراتهم ، إذ ينطلق الكلام من شخصية ما في اتجاه أخرى، و هو أكثر أنواع الحوار تداولا في القصص و الروايات و يتم في هذا النوع من الحوار نقل الكلام بصورة مباشرة، و تلقائية إلى الطرف الآخر و يترك الكاتب هامشا واسعا للشخصيات للتعبير عن نفسها بنفسها إما عن طريق التصريح أو التلميح أو الإشارة أو الإيماء أو الحركة، و هذا النوع من الحوار هو الغالب في روايات الحبيب السائح، حيث أن لغة الحوار تسير وفق ديناميكية كسرت رتابة السرد و عملت على كشف الشخصية و طريقة تفكيرها.

و إذا ما رحنا نرصد الحوار في روايات الحبيب لسائح، فسنجده الحاضر المتخفي بين ثنايا حركتي الوصف و السرد، بل لا نبالغ إذا قلنا أنه مندمج في لغة السرد و كان له حضوره البارز في أغلب المقاطع السردية، خاصة تلك المواقف التي تختلي فيها الشخصيات ببعضها في دائرة مغلقة، وعبر الحوار الدائر تحاول كل شخصية الإفصاح عن مشاعرها و عن أفكارها، فحين تستريح نفسيا تستطيع البوح بما تخفيه عن الآخرين و قد أطلق النقاد على هذا النوع الحواري المتضمن داخل النص السردي بالمشهد الذي

يعد « **أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق، مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع** »[1].

إن ما يميز أي عمل روائي، و يكسبه خصوصيته هو إبداع صياغة حوارية ممتازة و ملائمة تسمح للشخصيات بالتعبير عن نفسها بدل الراوي، ليتعرف عليها القارئ دون وسيط، كما أن الحوار يسمح من جهة أخرى، للشخصيات بالتعرف إلى بعضها البعض في اتصال صريح و مباشر، لذلك يتميز الحوار بتعدده اللغوي و بدلالات عميقة تسهم في معرفة الحالة النفسية و المستوى و الاجتماعي و الثقافي للشخصيات، و يفترض أن يكون هناك دائما اختلاف معرفي بين طرفي الحوار أو أطراف الحوار، لأن توافق الشخصيات يؤدي حتما إلى ميوعة و برودة الحوار، و يكاد يتفق النقاد على ضرورة عدم إطالة الحوار، كي لا تتحول الرواية إلى ما يشبه النص المسرحي.

و قد حدد بعض الدارسين معايير نجاح الحوار في الرواية بجملة من الخصائص من ذلك أن «**يكون مقتضبا و مكثفا، حتى لا تغدوا الرواية مسرحية، و حتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل و على حساب جمالية اللغة و اللعب بها**»[2]، و يظهر أن النقاد لا يتفقون دائما، حول مجمل القضايا المطروحة على الساحة النقدية.

و يظهر أن خلافا جديا وقع حول نوع اللغة التي ينبغي أن يكتب بها الحوار، فمنهم من دعا إلى التمسك باللغة الفصيحة، و العمل على الارتقاء بذوق القارئ و مستواه و رأى آخرون أنه تجب الكتابة بلغة الواقع، كما هي متداولة في الحياة اليومية، و لعل فئة ثالثة لم

[1]- لحمداني حميد."بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع المغرب ط3 سنة 2000 ص78

[2]- مرتاض عبد المالك "في نظرية الرواية" عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت 1998 ص134

تجد بأسا في أن تتنوع لغة الحوار بين فصيح الجمل و بين عاميّها، إذا كان نابعا من صميم النفس، و من عمق المجتمع لأن هذا المزج يكون أقدر على إيصال مراد الكاتب، و أسهل على القارئ في فهم محتواها الظاهر و الباطن، و قد حرص الحبيب السائح، على جعل حواره في رواياته متلائما مع شخصياته من النواحي الفكرية والاجتماعية، فجعلها تتحدث بلغة تارة فصيحة راقية، و بلهجة عامية محلية تارة أخرى، و ربما عمد إلى استعمال لغة غاية في الابتذال و البذاءة في بعض الأحيان، مما يوهم بأن لهذه الشخصيات المصطنعة وجود حقيقي، لكن يتمثله القارئ على مستوى مخيلته كنموذج لهذه المشاهد الحوارية المنتشرة في ثنايا روايات السائح، نجد ذلك الحوار الممتع الذي دار بين الطالب باحيدة و جولييت في رواية "تلك المحبة "« **قال لها : ما الذي أعجب امرأة مثلك في انضج العمر، و أنيع الروح أن تغرب إلى هذه القفار؟ فقالت له : أبدا إنها عامرة بكل ما يمسسه دنس لذلك فهي آمنة ، ثم إنك أنت الذي يمرح فيه الشباب .فانحبر : لطف منك .فأكدت : حقيقة .فالتفت إليها متوقفا باسما : مثل كلمة ؟ فضحكت تسبقه و يدها على جيدها : كذلك فلحق بها بعد خطوتين : لا تأتمني صمت هذه الصحراء إلا بصمت مثيل ، فاقتربت منه حتى لامست كتفها كتفه : لم أسمع غير الريح ،و لا أقول إلا نجوى فتخطاها و دار أمامها ، يملأ ما بينهما من فراغ : يجب أن تكوني بعمر النخلة الأولى لتدركي الصخب الصامت الذي يتحول قسوة تفوق قسوة البشر، عندما تتحرك هذه الصحراء بلا شفقة** »[1]، في هذا المقطع المطول، تتبادل الشخصيتان أفكارا عن نظرة

[1]-رواية " تلك المحبة " ص242-243

الإنسان للصحراء فساكنها باحيدة يراها غادرة و قاسية لا شفقة فيها، لكن جولييت الحسناء الفرنسية ترى بأنها بلاد الطهر، والأمن و الصمت الذي يقود الروح إلى معرفة الله تعالى.

إن نظرة جولييت للصحراء تبدو مختلفة، فجولييت الهاربة من قسوة الحضارة وجدت في الصحراء الجمال و الأمان و الإيمان، و لعله نفس الأمر الذي كان يطلبه السائح حين لجأ إلى أدرار هاربا من جحيم الإرهاب هناك في مدن الشمال، و لم يعتمد السائح في هذا المقطع على الحوار وحد ، بل تعمّد دمجه بمقاطع سردية تدل على العلاقة الحميمية التي تربط باحيدة بجولييت، كما نجد أن الجمل مالت إلى القصر فكل منهما يُكلم الآخر على حياء و خجل، في حين نجد أن الجمل التي تصف الصحراء تتميز بالطول نسبيا و بالعمق الدال على حجم الألم والمعاناة لساكنيها، لذلك فهم يسترسلون في الحديث كمظهر يوحي بالرغبة في التنفيس عما يحسون به من حرمان ألم، و يحاول الكاتب أن يستغل كل ما في اللغة من طاقات لغوية كامنة، أو غامضة أحيانا كحديثه عن عمْر طول النخلة، و مقاومتها للبيئة القاسية، و هذه المقاومة تحتاجها بالفعل جولييت للبقاء، أما صمت الصحراء فيوحي بهيبتها و جبروتها، فهي حين تغضب ريحا أو حرا لا تشفق على أحد، و ينقل صوت ريحها أخبار الماضين و العاشقين همسا أو صفيرا ، و قد تتغير هذه اللغة الفصيحة التي يكتب بها السائح حواراته، تتغير أحيانا حين يلجأ إلى المزج بينها و بين اللهجة العامية، كما في هذا الحوار من رواية "تماسخت"[1] :

مرحبا .

كيراك ؟

[1]- رواية "تماسخت" ص70-71

اعتذر .

ماعليهش .

جئتنا بالخير

آه ، نويوة دافية

كيف الحال ؟

شوية شوية .

شيء فظيع مايحدث عندكم .

ديناميا الجنون .

أعلى درجات الجنون

ما لا يرى أو يسمع عنه أشنع .

قلوبنا معكم .

ربي يحفظك .

إن هذا المزج اللطيف بين العامي و الفصيح، لم يسئ إلى هذا المقطع الحواري الذي ظل يغلب عليه الكلام الفصيح، أما الألفاظ الدارجة فتوحي مدلولاتها بمشاعر هادئة مثل الكلمات كيراك (كيف حالك) نويوة دافية (مطر دافئ) ، ماعليهش (لا بأس) بالنسبة لنا توحي هذه الملفوظات الجزائرية ، بمشاعر الطيبة والتسامح و الشوق إلى الحياة الدافئة بالعاطفة والمشاعر الإنسانية ، بعدما حولها المجرمون الدمويون إلى حياة باردة بالصمت و الخوف و الموت ،غير أن الكاتب لم يوفق - في نظرنا- في بعض الحوارات حيث استخدم ألفاظ بالغة الابتذال، تنفر منها النفس السوية و الأذن الذواقة، كما يدل على ذلك

هذا الحوار الذي دار بين شخصية "مالحة" و إحدى النساء مخاطبا إياها بالقول » **قربي قربي، عندي قرن غزال، يا بنت ال...قربي نبرد لك المحنة،... و تحدته منكدة : هيا عرّ ... فقذفتها آخر الكلمات تتلاحق مرذوذة : يعجبك ..يمحنك..لك و لطاسيلتك يا بنت ال...فمي حاشاك صار يخرج منه الخ...** «[1] ، فحتى إن كانت لغة هذا الحوار، تدل على مستوى شخصياتها الأخلاقي و الثقافي المتدني ، فقد كان بإمكان الكاتب أن يعتمد لغة الترميز و الإيحاء أو حتى الاستغناء عنها، حفاظا على المستوى الجمالي للرواية.

و هكذا تظل مسألة انطاق الشخصية الروائية بلغة خاصة "سردية أو حوارية " هي مسألة فنية/ تعبيرية، إذا ما كانت اللغة المنطوقة نابضة ودافقة بالمعنى المقصود، و إذا كان بعض الروائيين الحداثيين يميلون أكثر إلى استخدام اللغة التي يفهمها الناس باعتبارها لغة التخاطب الحية والقريبة من الواقعية اليومية، فإن بعض الكتاب المحسوبين على التيار التقليدي، نادوا بضرورة الإبقاء على لغة الحوار الفصيحة، باعتبارها الشكل اللغوي المكلف بإيصال المضامين لأن استخدام لغة أخرى ـ هو تسليم بعجز الكاتب في تطويع مهاراته اللغوية لحاجاته السردية، و أن العامية لا يمكن أن تنهض بالنص الروائي بقدر ما يتعثر بها ، وما بين هؤلاء و هؤلاء ، ثمة من لا يرى حرجا في تطعيم الحوارات الروائية بقليل من ألفاظ اللهجة الدارجة ، على نحو يندمج مع اللغة الفصيحة ولا يحدث قطيعة معها ، متى حقق استخدامها تصورا واقعيا للحدث و للحديث أو كسرا لرتابة السرد لأن هذه اللهجة هي في حقيقتها محاكاة للغة الفصيحة في كثير من ملفوظاتها و تعابيرها و الشيء المستهجن، ربما هو محاولة لتغليب العامية أو السوقية المبتذلة أحيانا على

[1]-رواية "ذاك الحنين" ص43

حساب اللغة الفصيحة القادرة على توحيد الكتاب والقراء العرب، وفق خطاب فصيح يوحد الوجدان و الفكر العربي تحت ظل خيمة عربية أصيلة .

4-2- ـ الحوار الداخلي :

و يطلق عليه الحوار الفردي أو الصامت ، و هو حوار لا يتعدى الذات ، و لا يكون الحديث موجها لأشخاص آخرين ، و إنما حديث الشخص مع نفسه ، و هدفه عرض الحالة النفسية أو اعترافات الذات ، وهذا النوع يُمثل أعلى مستويات الصدق و الاعتراف والبوح و تكون حركة الحوار في هذا النوع دائرية ، أو ترجيعية تنطلق من الذات و تنتهي عندها و الشخصية فيه تتساءل ولا تنتظر جوابا ، إلا إذا شاءت الشخصية نفسها ذلك و يسمي البعض هذا النوع من الحوار وفق الاصطلاح الأجنبي "المونولوج" كدليل على تعبير الشخصية عن أفكارها و مشاعرها الباطنية، غير أننا وعبر قراءتنا للروايات محل الدراسة، لم نكد نعثر لهذا النوع من الحوار على أثر و كأن الكاتب فضل الحوار الخارجي كضرورة فنية ملحة ، نظرا لكثرة الشخصيات في كل رواية ، و لأن الحدث فيها تقطعت فيه أوصال الزمان و المكان.

الفصـــــل الرابـــع

التعدد اللغـــوي

1-الشعـــــــرية

2 –الاستهـــلال

3-اللغة الصوفية

4-اللغة العامـية

1-اللغة الشعرية :

أثار مصطلح الشعرية جدلا واسعا في النقد الحديث، و تكاد تتفق أغلب الدراسات على اعتبار الشعرية مرتكزا لابد منه لكشف جمالية الأدب التي تعني البحث عن قوانين الإبداع الفني، من خلال استقصاء الخصائص التي ساعدت المبدع في إنتاج نصه، و لعل مما هو متعارف عليه تاريخيا أن أول من استخدم مصطلح الشعرية (Poetics)هو أرسطو في كتابـه "فن الشعر"، حيث استقصى الكثير من الخصائص الفنية التي شكلت حضورا متميزا في أدب عصره .

و قد تميز مصطلح الشعرية بكثرة مرادفاته في النقد الأدبي الحديث، و من بين الاستعمالات العربية الشائعة لدينا" الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، بويطيقا بويتيك"، و كنتيجة لهذا التعدد الكبير للمصطلح الواحد، دعا الباحث العراقي حسن ناظم إلى ضرورة توحيد مصطلح الشعرية، لأن هذا التعدد لن يزيد المسألة إلا تشابكا و تعقيدا خاصة إذا علمنا أن لفظة "الشعرية" لاقت رواجا و قبولا من قبل النقاد الذين أكثروا من استعمالها في الكتب النقدية المترجمة و العربية، إن مفهوم الشعرية يقوم على دراسته **« للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية وهدفها هو دراسة الأدبية، أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص»**[1]

هذا المفهوم دفع بالشكلانيين إلى البحث عن البنيات اللغوية المتحكمة في النص الأدبي أو ما اتفقوا عليه بالخصائص الشكلية، فبدأت دراساتهم النقدية تتجه إلى النص ذاته لا إلى سياقاته خارجية، كما أسهم هذا الاهتمام بالشكل اللغوي المعزول عن السياق

[1]- رامان سلون "النظرية الأدبية المعاصرة" ، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات. بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص13

الخارجي، في إضفاء ميزتي العلمية و الموضوعية على الخطاب النقدي الذي يحاول إبعاد الذاتية عن التدخل في عمليات الوصف و التحليل و الاستنتاج، و هذه الرؤية تعد نقلة نوعية في الدراسات النقدية، و قاد هذا النشاط النقدي إلى الاهتمام برصد المفاهيم النصية من خلال استنباط قوانين النص من النص ذاته و كشف الخصائص العلائقية التي تميز بين نص و آخر، ذلك أن جمالية النص تتشكل من مجموع العناصر المنصهرة داخل النص، و ليس من العناصر المنفردة و أثمرت تلك الجهود في « **خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية**»[1]، و من ثم صار «**موضوع العلم الأدبي ليس الأدب و إنما الأدبية**، أي **الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا**»[2] .

و قد ساهمت هذه الرؤية النقدية في فتح المجال واسعا للبحث في البنى الحكائية و كان للنقاد من أمثال، فكتور شكلوفسكي و بوريس ايخنباوم و فلاديمير بروب و رومان ياكوبسن و توماشفسكي و غيرهم دور كبير في تغيير مسار تحليل النصوص الأدبية و مثلما أخذ علم اللغة دراسة مستويات التحليل اللغوي، أخذت الشعرية بالمقابل دراسة مستويات التحليل الأدبي لتتبع السمات الجمالية التي يتصف بها النص الأدبي فتساءل الكثير من النقاد في الساحتين الإبداعية و النقدية، عن ماهية الشعرية في النص الأدبي .

و لعل من بين الأوائل الذين تصدوا لهذا السؤال النقدي تودوروف الذي رأى بأن « **ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، و كل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة**

[1]- تازفران تودوروف "نظرية المنهج الشكلي" ترجمة إبراهيم الخطيب شركة الأبحاث العربية بيروت لبنان 1982 ص31

[2]- م ن ، ص35

وعامة ليس العمل إلا إنجاز من إنجازاتها الممكنة، و لكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[1] ، وقد حصر تودوروف لهذه الشعرية ثلاثة مدلولات :

1-هي كل نظرية تستبطن النص الأدبي في أنساقه الداخلية .

2-هي اختيار يمارسه المؤلف من بين الإمكانيات الأدبية .

3-هي تطبيق للقوانين و القواعد التي تتبناها المدرسة أو أصحاب المنهج النقدي .

واستنادا إلى هذه الدلالات يمكن القول «**إن الشعرية لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه إبداعا، لكن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأنواع الأدبية، فقد نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأنواع، فهناك شعرية للمسرح، وأخرى للقصة، وغيرها للشعر**»[2]، بل إن مفهوم الشعرية تجاوز حقل الدراسات الأدبية و الفنية، ليتسع لكل أنواع لخطاب الذي يعبر به الإنسان عن انشغالاته فصار هناك شعرية للوجدان، و أخرى للجسد و أخرى للألوان و هكذا انفتحت الشعرية بمفهومها على كل الفضاءات الإنسانية.

و من النقاد الغربيين الذين اعتنوا بمفهوم الشعرية بصورة ملفتة جان كوهن الذي بنى شعريته على "الانزياح" و تتمحور رؤيته حول تحديد الفوارق، بين لغة الشعر و النثر من خلال الشكل اللغوي، و ليس من خلال الدلالة الذهنية المتصورة، فقد رأى كوهن أن الشعر انزياح عن قانون اللغة، فكل صورة من صوره تخرق قاعدة من قواعد

[1]- تزفيتان تودوروف"الشعرية" ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر و التوزيع المغرب ط 1 1987.ص23

[2]- اسكندر يوسف "اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول و المقولات "دار الكتب العلمية بيروت لبنان 2007: ص9.

اللغة، لذا فالشعرية عنده تتجلى في « **البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك**»[1]، و هذا ما يجب أن تسعى إليه كل شعرية لأن تكون علمية و هذه الأخيرة لا تتحقق في محاورة المضمون، بل يجب أن تعنى بجانب اللغة و لن تتصف الشعرية بالصبغة العلمية إلا حين «**تتبنى المبدأ نفسه الذي أصبحت اللسانيات علما و حق مبدأ المحايثة** أي **تفسير اللغة باللغة نفسها، و بذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة**»[2] ، و مثلما تستطيع الألسنية تعليل بنية جمل لم تلفظ بعد، فكذلك الشعرية يمكنها أن تفسر القواعد التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد، و من ثم فلا يوجد نص أدبي بدون أدبية ولا أدبية بدون نص أدبي، أما جيرار جينيت فيحدد من جهته موضوع شعريته بأنه « **مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، و نذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية**»[3] .

أما في ساحتنا النقدية العربية فنجد كمال أبو ديب الذي رأى أن الشعرية «**ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات**»[4]، و هذه الخصيصة «**ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة، لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة**»[5] .

---

[1]- جون كوهن "بنية اللغة الشعرية" ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر ط1 المغرب 1986ص 14.
[2]- المصدر السابق، ص40
[3]- جينيت جيرار "مدخل لجامع النص" .ترجمة عبد الرحمن أيوب دار توبقال للنشر المغرب ط2 . 1986. ص5
[4] - أبو ديب كمال "في الشعرية" مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان ط 1 . 1987 ص 135.
[5] - المصدر نفسه ص 135..

بهذا فالشعرية تعني تقصي الجمال اللغوي الذي ينبع من خصائص و تقنيات النوع الأدبي، و تحليل ذلك الجمال بفاعلية تستنبط قوانين النص الداخلية التي تتحكم فيه و تكشف جمالياته و إغواءاته، و تتحقق شعرية اللغة في الرواية من خلال الأبنية البلاغية الاستعارية و المجازية، و هذه اللغة تكون مشحونة بعناصر جمالية صوتية و دلالية و تركيبية، كما تتحقق شعريتها أيضا من خلال نجاح هذه اللغة في أداء المعنىعبر انسجام المستويات اللغوية المتنوعة، و كل هذه الصور الاستعارية من شأنها أن تستقطب القارئ و تثير انتباهه للأشياء من حوله باستنفار الطاقات الاستبدالية المتاحة فيها ومنح الكلمات معان مضاعفة، وهو ما ذهب إليه "ميشال بوتور" حين قال بأن « **الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها، فالمقاطع التي نعدها للوهلة الأولى شعرية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها..**»[1] .

إن هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم انصب اهتمامهم أساسا بالمظاهر اللغوية في الأدب أي بالبنى الصوتية والنحوية والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها ، كما ينبغي عليه أن يتجاوز هذه المستويات اللغوية المعيارية العادية إلى مستويات التحليل الأدبي الذي تمثله اللغة الشعرية، و مثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة تسعى "الشعرية" من جهتها إلى الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية و تعددها في وقت واحد فتضع الأدوات الإجرائية اللازمة التي تشتغل على نصوص الأدب، لذلك فإن حقل اشتغالها هو الخطاب الأدبي نفسه، وعما يميزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخرى

[1]- ميشال بوتور،"بحوث في الرواية الجديدة" ، ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات بيروت لبنان ط3،: ، 1986 ص34.

من حيث هو مولد لدلالات متعددة، لذلك فالشعرية حقل يهتم بالتمييز بين الأدبي والمعياري أو العادي، واستنادا إلى القوانين الداخلية المستخلصة من الأعمال المدروسة تهدف الشعرية للعثور على ما يشكل هوية كل نص اختلافا وائتلافا، و بالتالي فالشعرية عبارة عن قراءة داخلية و ليست قراءة خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها، و لأن كل نص يتكون من مستويات متعددة و متفاعلة فيما بينها، فان الشعرية تحاول دراسة العلاقات القائمة بين تلك المستويات المتداخلة في النص الواحد، وهذا ما يميزها التحليل الأدبي عن القراءة التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص، و ما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي دون استكناه التداخل و التفاعل في هذه المستويات، و هذا يعني أن وظيفة الشعرية لا تنحصر الأعمال الشعرية و حسب، بل هي تتعلق بكل النصوص الأدبية، بمعنى أنه ليمكن الحديث عن شعرية القصة و شعرية الرواية .

في رواية " تماسخت " نلمس تجربة المعاناة التي يحسها بطل الرواية عبد الكريم بعيدا عن الوطن فترتسم صورة هذا الوطن في وجه امرأة تسمى شهلة التي رأى على وجهها **«بسمة بسعة إعجاب طفلة، و راح يداعب أنفها النفرتيتي ببنان سبابته تحسه يصعد فيها رأس الهرم، ليناوش فيها حرس الكبرياء فرفرفت على وجهها علائم طفولة جنية كورق النعمان، إذ عضت على طرف إبهامها مقلوب الظفر إلى أعلى كما صبية، فامتهى يتحسس أصابعها بين كفيه زهرة ماء قربها من وجهه الملفوح بحمحمة رهوان يخرج إلى سباق و مرر بها على خده فشفتيه يشعر الوطن كله ترابه و ماءه و فضاءه تجمع**

في كفها و راح ذرة سابحة فيه»[1]، إنها لغة شعرية بتعابير متدفقة متلاحقة يتصاعد معها التوتر في مشهد غرامي، يبلغ ذروته حين يصبح الوطن كله متلاحما مع شهلة، فهي ترابه و فضاؤه و ماؤه، و لم يكتف الكاتب بتسمية شهلة باسم فاتن و مثير للإغراء، حتى راح يرسم على وجها أبهى صور الجمال، كامرأة باسمة الثغر بأنف نفرتيتي هو لحسناوات النيل أقرب، تعض طرف إبهامها خجلا، إنه مقطع على قصره مليئ بالبناء الرمزي و الإيحائي من مثل " بسمة بسعة إعجاب أنفها النفرتيتي فرفرت على وجهها طفولة جنية كورق النعمان كما صبية، يتحسس أصابعها بين كفيه زهرة ماء ..) إنها تعابير تسمو بشهلة من امرأة عادية إلى " إلهة قرطاجية" كما سماها، وما تلك المجازات و الكنايات و التجاوزات اللغوية ، إلا إشارة دالة على تلك الجمالية التي اتسمت بها لغة الرواية، لغة ألهمت الرواي، أن الوطن الضائع والغائب قد يكون حاضرا مجسدا في جسد يشتهي شهلة التي يرى فيها حنينا لصورة أمه فيناديها :«**حدثيني عن السماء هناك ..أنت الآن وطني و حنيني و خيبتي اللاحقة ...آه يا نفحة تربتي و سراب أمي** »[2] ، إن اللغة التي خاطب بها عبد الكريم شهلة هي لغة شعرية رسمت صورة مثالية لشهلة، و هي في حقيقة الأمر لا تغدو أن تكون لغة معبرة عن حالة الضياع و الشوق و الخيبة التي يعيشها البطل، بعيدا عن وطنه حيث وحوش الموت تطارده ، فكانت شهلة بجمالها الفائق و إغرائها الشهي صورة لوطن محبوب و مشتهى وفيما يشبه شعر الغزل نجد في رواية تلك المحبة " هذا المقطع بلغته الشاعرية الفاتنة[3] :

---

[1] - رواية "تماسخت "ص34.
[2]- المصدر السابق ، ص203
[3] - رواية " تلك المحبة " ،ص37.

ياسمينة جسد من قمح و روح من زهر بري

و مذاق من عسل

سيدتي ، أبغي أن أجن كيما أقترب من قلبك

من يذكر أن الجنون حال عشق ؟ لا رغبة لمجنون

يتميز هذا المقطع السردي بكثافة عالية، ناتجة عن التوتر الانفعالي وتراكم الإيحاءات لتصبح اللغة بحاجة إلى لغة، تكشف عن الدلالات الجمالية المتراكمة تتوسل بلغة التصوير و التجسيد، يضاف إلى ذلك بنية الجمل القصيرة الموحية المرتبطة بإيقاع زمن الحاضر "أبغي" و المستقبل " كيما أقترب" و الماضي "من يذكر"، و هذا يمنح اللغة دفقا شعوريا و إحساسا بنبض الحياة .

2-الاستهلال الروائي :

يعد الاستهلال في الرواية من أهم العتبات التي يبنى عليها النص الأدبي، و يعتبر كذلك بمثابة مدخل أساسي لولوج عالم الرواية الذي يرتبط به بعلاقة تواصلية ، تسهم في استكناه النص الروائي ، شكلا ودلالة ، لذا تُستهل الكثير من الروايات ببداية مختارة بعناية ، تهيئ القارئ للدخول إلى عالمها ، فيصبح هذا الاستهلال عتبة استراتيجية ، يتم فيها شروع النص نفسه في التخلق والوجود كخطاب متصل بالقارئ يكون له بمثابة جسر ينقله من ضفة الواقع إلى ضفاف الخيال ، و قد اعتنت الكتب النقدية القديمة كثيرا بقضية الاستهلال ، و اشترطت فيه شروطا تخص الجانب الفني واللغوي والبلاغي كالجودة والإثارة والقوة والإيحاء ، و يرى الباحث ياسين النصير أن الاستهلال الروائي يصنع **« توازنا داخليا إن فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل، وله قدرة على التركيز**

والإيحاء والتأويل ، لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل ، وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية ،إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير، إلا أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية ، إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية ، ذلك لأن الصفة الروائية لهتعني تعددا في أصواته وتشعبا في عناصره و بناءاته »[1] ، إذا فالاستهلال يقوم بدور لا تنكر أهميته في البناء الحكائي للرواية من خلال إثارة و تشويق المتلقي بتقديم عرض خاص يمهد للأحداث ، إما تأطيرا لها وإما توضيحا للسياق الذي ستنجز فيه العملية السردية ، إذ يتدخل الراوي ليعرفنا بالفضاء الروائي بما فيه المكان والزمن اللذين من خلالهما يفتتح السارد روايته، وغالبا ما يرد الاستهلال في الفصل الأول من الرواية و يضفي على العمل وحدته الموضوعية الكلية ،إذا يعتبر الاستهلال تحفيزا روائيا للحدث وتقديما إجماليا، و هو يقوم على بنى أساسية تتمثل في تقديم الشخصيات و تحديد الفضاء و التمهيد للحدث الرئيس الذي ستعرضه الرواية، و غالبا ما كان الاستهلال الروائي في النصوص الواقعية ينصب على الوصف الذي يرتكز على إبراز التفاصيل الدقيقة بإسهاب و إطالة، فتعرض الشخصيات في إطار الفضاء الروائي عبر تذكر لحظة من لحظات حياة إحدى الشخصيات، لتعود الذاكرة إلى الوراء ربما لسنوات طويلة قصد إعطاء القارئ الخلفية التي تدخله في فضاء الرواية، و كان كتاب الرواية الجديدة إلى الاستغناء عن الاستهلال، حيث صار الماضي عندهم متصلا أو مندمجا في الحاضر و لا يكاد ينفصل عنه ، ذلك أنه مختزن في ذاكرة الشخصية و قد يستدعى فجأة في أية

[1]- ياسين النصير "الاستهلال الروائي- ديناميكية البدايات في النص الروائي" مجلة الأقلام العراق، العدد:11- 1986، ص:39

لحظة إشارة أو سابق تمهيد و لذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة ، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة ولكننا نرى انتشارها على كل أجزاء النص ، و قد أعلن الروائيون الجدد قطيعتهم مع ذاك النوع من الاستهلال القديم، لأنهم يمثل في رأيهم «**الفضاء الذي يتحول فيه الواقع إلى نص،** أي **يصبح نصا تخييليا لا علاقة له بعد بنثرية العالم واختارت ذلك تفاديا لتلك القراءة غير الإحالية التي يقتضيها المفتتح الروائي، و التي تقطع كل صلة بين النص و ماهو بخارجه، و إيهاما للقارئ دائما بواقعية العالم الذي سيقبل على اقتحامه**»[1].

إن الرواية الحديثة عمل فني جديد يحاور نفسه بنفسه و لنفسه، أي أنها تعتمد على إبداعات جمالية الكتابة اللغوية، من حيث التقنيات الفنية المتنوعة و المستحدثة و صار الاستهلال فيها لعبة مفضلة في سردها الحكائي، و ميز ياسين النصير بين عدة أنواع من الاستهلال حصرها في التالي([2]) :

1. الاستهلال الروائي الموسع.
2. الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات.
3. الاستهلال الروائي المحوري "البنية".
4. الاستهلال الروائي الحديث.[6]

و قد بات من المعلوم في عصرنا هذا، أن الاستهلال يملك وظائف ذات أهمية كبيرة تتمثل خاصة ، في تقديم عالم الرواية التخييلي و التمهيد للحبكة السردية و تهيئة القارئ للأحداث التالية ، عبر اختيار حدث حيوي حركي يكون نقطة الانطلاق ، ليقدم عالم

[1]- بن دحو . رشيد " حين تفكر الرواية في الروائي" مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع آب 1989، ص 33.
[2]- - ياسين النصير"الاستهلال الروائي" ص55

الرواية بشكل تطوري وجدلي يتسلسل في الرواية تسلسلا زمنيا أو منطقيا وبعبارة أخرى ،فإن هذه المجموعة من الظروف المميزة التي تتكون أساسا من تطورات و دوافع دينامية، تترابط ترابطا سببيا في الاستهلال والخاتمة، و هو ما يدفع الرواية إلى التطور والخروج عن العالم الواقعي الرتيب، فافتتحت بعض روايات السائح برصد الحدث المحوري، كما هو الحال عليه في رواية "تلك المحبة "التي بدأت بهذا بمطلع صوفي أشبه بالمناجاة فيها إيمان و تسليم مطلق للحق و لنبيه و لأوليائه، يقول السارد « **أستغفر الحق و أرتجي الشفاعة من حبيبه، و أبتغي مرضاة الأقطاب و الأولياء و الأئمة و الأوتاد، و الحكماء و الصالحين و الصوفية و الزهاد ورجال الرمل و الماء و الفقرا و الأعماد و الأحباب و القرا من الأولاد إلى الأحفاد فإنما أنا للخالق مذعن و إلى الخلق مركن ، و بمرضاة الوالدين الشريفين تمتد لي بساطا من العون أخضر ممعن و باللغة ملسن و بالأسماء ممكن و للمطامع ممهن**»[1] ، كأن الكاتب يقر أنه سيروي ما يرضي ربه و نبيه وأحبابه من الأولياء والصالحين ، فمنهم يكون العون فيما سيقوله ، و يُحدّث عنه و هذه اللغة التي تحدث بها الراوي هي الطابع المميز لمنطقة توات ، ذلك المجتمع الذي يُقدّس عالم الروحانيات، و يُجلّ الزوايا العلمية و مقامات الصالحين، و أضرحة الأولياء ممن عرفتْ كراماتهم بين الناس ، و مثْل هذا النوع من المجتمعات الدينية يخفي الكثير من الأسرار التي سيحدثنا عنها السائح في الفصول اللاحقة ، وأجملها لنا في هذا الاستهلال الذي يهيئ فيه القارئ للولوج إلى ذلك الفضاء الأسطوري الغامض، يقول الراوي في استهلاليته أيضا « **أحدث عما يقرّ في سمع عن الغوابر و الحوادث، ما كان**

[1]- رواية "تلك المحبة "ص11

الإنسان منها قد فعل أو الجان قد صنع، و بين وطن هذا و ذاك عرق من الرمل يمتد برزخا كلما هبّت الريح مرطتْه، فالتقى بعض ذاك ببعض هذا و حدثت الخوارق»[1] .

و في رواية "تماسخت" يبدأ الاستهلال برؤيا حلمية للسارد ، تلخص حقيقة الأحداث التي يرويها لاحقا يقول الراوي « **وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر ، فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه، فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه، و إذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي : أنت كريم بن محمد ابن عمي، و تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك، أنا سأبيدكما يا طواغيت و أخرج مدفعا فهربنا فرمانا بقذيفة و قعت دون أن تنفجر و تدحرجت أمامنا فانحرفنا ننزل شعبة، حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الآدمي منهكا، و بيده محشوشة يصوبها لنا، و لكنه سرعان ما ارتعش و قال أنا تعبت و مد لي السلاح »**[2] ،

إنها رؤيا تلخص كل أحداث الرواية، بل يمكن القول أنها تلخص كل الأحداث التي وقعت في سنوات العشرية السوداء أو الحمراء في الجزائر من تقاتل الإخوة الذين تحول بعضهم إلى وحوش فاتكة، حرب أهلية تحت مسمى محاربة الطاغوت، باستعمال أسلحة محلية كالمحشوشة و الخناجر وغيرها، حتى إذا تعب القاتلون ، و كاد الوطن أن يضيع بأيدي أبنائه تفطن الكل أن بالإمكان العفو و التصالح و التعايش مع بعضهم كآدميين هكذا بدأت رواية تماسخت برؤيا و اختتمت بيقظة تشبه الخاطرة :

كم أنا محبط يا وجه الجميلة .

كم هي فادحة في قلبي الخيبة يا بسمة شهلة .

---

[1]- المصدر نفسه ، ص11

[2] -رواية "تماسخت"،ص6

مقهي سعيدة وحده الغاص ، و مسجد الغفران ينتظر آذانه الأخير ، و قد نامت الرباط بفرح ليلها على غربتي .

و اقتاتت تونس من حزني ، و تشربت من وحدتي .

و إذ عدت فزعت وهران .

أمي لا تجد من الملإ من تتلو عليه من زمن رعبها ما تعسر من سفر الدم .

و في ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان و تماسخت نوحا لنشيج دم النسيان »[1].

أما في رواية "زهوة " فيبدأ الاستهلال بوقفة ذاتية تأملية مع الذات و الذاكرة و مع الأمل حيث نرى الشخصية الرئيسية عبد النور، ترتد به ذاكرته إلى ما ضاع منه و خسره من عمره مغتربا، و رغبة في مسابقة الزمن المستقبل لئلا يضيع المزيد من الأمل **«.. فذرفت عيناه المحدقتان في المطلق دمعتي وهن امتصت أثرهما جذور شعر لحيته المشتعل .لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام، كأنها ساعات عابرة، أو على دنيا مثل سراب كان سيغادرها ، فإنه امتلأ بالقناعة و الرضا و لا حسرة على عافية أحسها مثل شمعة تذوب ، فثقلت عنه حواسه و خانته العبارة و خذله الخيال .و لكن رهبة مما انقبس في خاطره كسنا برق أشع له روض نوراني)[2].**

إن الاستهلال يعد مفتاحا للنص الأدبي، و هو مادة أساسية أو انموذج استفتاحي موجه يعمل على استدراج القارئ، ليمكنه عبر التمهيد من ولوج عالم الرواية بوضعه في فضائه السردي، فالجمل الأولى في المحكي الروائي تمنح الذات القارئة و جودها الفعلي و تشعرها بإحساس غامض لديها بترتبك ، بين مواصلة القراءة أو الانقطاع عنها و سبب

[1]-رواية تماسخت ص254
[2]- رواية "زهوة"،ص5

ذلك أن القارئ حين يهم باقتحام النص ، يكون ما زال مشدودا إلى عالمه اليومي و انتقاله من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال لا يكون إجراء عاديا ولا بسيطا .

3-اللغة الصوفية :

تصنف روايات الحبيب السائح ضمن "الرواية الجديدة" مثل رواياته "تامسخت" "ذاك الحنين" و"تلك المحبة"، فهي تحتفي كثيرا بجمالية اللغة و ارتقاء المضمون و قد تطرق في هذه الروايات إلى مواضيع شتى كان بعضها يعد من الطابوهات أو من المسكوت عنها كما أن السائح لم يكتف بمحاورة الراهن بلغة الواقع ، بل ذهب يسائل التاريخ أيضا بلغة من عايشوه، وهذا ما جعل لغته تعبر الأزمنة المختلفة، و لها في كل محطة وقفة و قصة.

لذلك نجد أن روايات السائح عبارة عن مزيج رائع وعجيب من القصص الواقعية والخيالية والتاريخ والسير والأساطير والحكايات الشعبية والبطولية التي حيكت في بعض مواضعها بلغة صوفية مشحونة بأبعاد روحية و دينية التي توحي في كثير من جوانبها بالقلق و التوتر النفسي و الفكري ، كأنّ الكاتب يعيش حالة توهان صوفي في حلقة من حلقات المريدين حتى إذا استعرت المحبة في قلبه راح يهذي بتلك المحبة وذاك الحنين زهوة في تماسخت و توات و تمنطيط و تنزروفت ، بين قصورها و زواياها و مقاماتها و خلواتها و فلواتها أين دخل عالما « **لا يراه إلا من دخل الطريق الصوفي و سار على نظامهم القائم على تقلد المريد للأوراد و قيامه بالخلوات و مجاهدة النفس على الوصول إلى الحق تعالى، فيتقلب العبد بعدها في أحوال كثيرة ويرتقي في مقامات**

متعددة ، وكلما كان إلى الحق اقرب كلما جاء النص أغرب »[1]، و هذا ليس غريبا عن الكتاب ، ففي الخطاب الأدبي تتوحد أحيانا التجربة الصوفية بالتجربة الروائية حين يصبح الروائي عاشقا صوفيا .

إن الحديث عن التجربة الصوفية في الرواية يقودنا إلى عرض السياق الفكري والثقافي الذي تمخضت عنه كتاباتهم، و من المعلوم تاريخيا أن التصوف ظهر كنتيجة لانتشار موجة الزهد العصر العباسي، حيث توسعت مذاهبه و طرائقه حتى صار لبعضها مدارس ذات مناهج متكاملة، تعبر عن رؤية أولئك للواجد و للوجود، و إن المنتمي لهذه الحركات الصوفية، يكون في حاجة دائمة للتسلح بقيم روحية تقويه على مقاومة إغراءات فتن الحياة الدنيا، فظهرت اللغة الصوفية كنتيجة طبيعية لتلك الأحوال النفسية المتقلبة التي يعيشها الصوفي في صراعه مع رغباته المكبوتة أو المقموعة، و من ثم كان للغة الصوفيين معان ظاهرة يفهمها المتلقي بصورة مباشرة و لها معاني أخرى باطنية لا تفهم إلا بعد التحليل و التأويل ، فيصبح الكاتب الروائي المتصوف خاضعا لتجربتين ذايتين متشابهتين وغامضتين تجربة شطحة الروح و تجربة إلهام الفن ، فالتجربة الأولى تعبر عن أحوال نفسية باطنية غامضة ، أما التجربة الثانية فتسعى إلى ترجمة تلك الأحوال الغامضة نفس المتصوف بلغة شعرية و رمزية .

و قد حفظ لنا تاريخ الأدب العربي نماذج شعرية و نثرية أوضحت أن الارتقاء الروحي حقيقة لذلك فالكتابة الروائية أو الأدبية كالكتابة الصوفية تبدو«**غالبا مليئة**

[1]- أدونيس،" الصوفية والسريالية"، دار الساقي للنشر، بيروت لبنان ط3، 2006ص.115.

بالغرابة والتناقضات والغموض و تفكك الصور مما يجعلها تبدو عصية على الفهم، وهكذا يذهب بعضهم إلى اتهامها بالاعتباطية والتخليط لكن هؤلاء ينسون أن الغريب الفوضوي المدهش المحير الغامض، أساس أوّل في الكتابة الصوفية " السوريالية" ولا وجود لهذه الكتابة إلا به ، فهذه ليست نتيجة مذهب جمالي أو نظرية فكرية، و إنما هي عضوية في كتاباتها ذاتها ، لأن هذه الكتابة تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محير إنها كتابة ـ تيه لعالم هو نفسه عالم ـ تيه »[1] ، و بما أن الكاتب الروائي ينسج نصه الروائي بالاعتماد على تقنيات لغوية عديدة من أبرزها تقنية "التناص" فإن هذه التقنية تبرز قدرة الكاتب على التفاعل مع مختلف المصادر التي يلجأ إلى دعم نصه بها ، سواء بطريقة التضمين و الاقتباس أو بالتصريح المباشر، و هنا يكون على القارئ إدراك النص الغائب عن طريق الإشارات والتلميحات التي تمكنه من وضع النص في سياقه التاريخي و إسقاطاته الواقعية الراهنة، و بالتالي فكّ رموز نظامه المغلق، و تعدّ ظاهرة تداخل النص الغائب مع النص الحاضر«**سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل »**[2] .

إن ما يلفت الانتباه في رواية "تلك المحبة" الاستهلال الذي صدّر به الكاتب فصله الأول الذي يقول فيه «**أستغفر الحق و أرتجي الشفاعة من حبيبه، وأبتغي مراضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد، والحكماء والصالحين والصوفية والزهاد ورجال الرمل والماء والفقراء والعماد ، والأحباب والقراء من الأولاد إلى الأحفاد فإنما أنا إلى الخالق مذعن ، والى الخلق مركنوبمرضاة الوالدين الشريفين، تمتد لي بساطا**

[1]- المصدر نفسه ص.137

[2]- الغذامي، عبدالله " ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية،" جدة، النادي الأدبي الثقافي المملكة العربية السعودية، ط2، 1992ص.119.

من العون أخضر ممعن و باللغة ملسن و بالأسماء ممكن، و للمطامع ممهن»[1] ، إنها مقدمة لا تختلف كثيرا عن مؤلفات رجال الصوفية السابقين، حيث البدء و الختام بحسن الكلام بالثناء على المنعم ببعثه خير الأنام ، رسول المحبة و السلام ، الشفيع يوم العرض لملة الإسلام و طلب بركة أولياء الله أصحاب المقام و الدعاء لهم و لعباد الله بحسن الختام وقد ورد في مقدمة صاحب كتاب "الروض العاطر الأنفاس" قوله «**الحمد لله الذي أعزّ أهل حضرة قدسه، برفع مقامهم فوق الرؤوس والمناكب، وجعل مفاخرهم في سماء المجد كالنجوم الثواقب، و أطلعهم على خوافي العيوب و أسرار المعاني والقلوب»**[2] .

إن الحبيب السائح يدرك جيدا حقيقة تلك المقدمات الصوفية، فراح ينسج على شاكلتها و بنفس الخيوط واللون تقريبا ، لأنه يعي تاما دورها البالغ في رسم مسار السرد لكون المقدمة موازية نصية مهمة، و الكاتب من خلال هذه اللغة الصوفية يحاول توجيه رسائل كامنة في مضمون الخطاب ليتلقفها القارئ الذي عليه أن يكشف قصدية الكاتب، و هذا أمر لا يتأتى له إلا عبر تخيّل الفضاء الذي يتحكم في النص، و محاولة معرفة الإستراتيجية التي وضعها الكاتب في بداية حديثه، وهدفه من اختيار و إنشاء هذا النوع من الخطاب الصوفي المتميز بالمناجاة و الاستغاثة و طلب الرضى والبركة من أقطاب المقامات الأحياء منهم و الأموات ، و في رواية "زهوة" نرى عبد النور، و هو من عائلة شريفة أسندت لها خدمة المقام ، يدخل المكتبة التابعة لذاك المقام أين «**بزغ له سطوع كأنه شمس أو من قمر ، لا هو ليل و لا في نهار ، كشف له عن سبعين ظلا يمشون**

---

[1]- رواية "تلك المحبة " ص11

[2]- عبد الله الشراط، " الروض العطر الأنفاس بأخبار الصالحين من أهل فاس"منشورات كلية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب ط1997،1 ص.47.

على سطح زيت الشجرة الوبيض الصافي ، فهتف له من بينهم صوت جده حسن : " أولياء ينتظرون عودتك " فرأى نفسه خلع نعله ، فانفتح له إليهم مسرى ملئ ضبابا أبيض سرعان ما جلا عن امرأة ائتزرت أكاليل حلقية من الياسمين »[1] .

لعل المتأمل لهذاالمقطع يستشف رموزا تخص المتصوفة الذين يكثرون من استخدامها منها " الرؤيا، الكشف، الصوت الهاتف، النور، البياض، الأولياء" الضبابية في المكان و الزمان، المرأة الحسناء "، إنها فضاءات غيبية غامضة تشعر المتصوف بلذة العبادة التي يجدها في زهده و خلوته، فحين دخل يوسف على عبد النور وهو ساجد «**انذهل له كما لو أنه عاد من غيب مفتونا بوجهه المشع سعادة و بسطا من الرضا**»[2]، إنها حالة كثيرا ما نسمع و نقرأ عنها تخص أصحاب الكرامات ممن يكرمهم الله ببعض الخوارق ليُعلي من شأنهم بين الخلائق لأن أحبة الله و خاصته، و قد أقرّ القرآن الكريم ببعض تلك الكرامات، فهذه السيدة مريم رضي الله عنها تعتكف في محرابها فلا تخرج ، و مع ذلك يأتيها طعامها رزقا طيبا قال تعالى **[كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًاۖ قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَاۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللَّهِۖ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ]**[3] .

و بهذه المعاني فإن اللغة كدال عند المتصوفة لا يمكن أن تفي بمحتوى المدلول، لأن الرؤيا أو التجربة عندهم أوسع من أن تصفها اللغة العادية، لذلك لجؤوا إلى الرمز الذي يعتمد التلميح مكان التصريح والإشارة بدل العبارة، لأن ذلك يساعدهم على «**الكشف**

---

[1] -رواية "زهوة"ص12
[2]- المصدر السابق ص 13
[3]-سورة آل عمران الآية 37

عن معانيهم لأنفسهم للإجمال والتستر على من باينهم في طريقتهم لتكون معاني الألفاظ مُستبْهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم تشيع في غير أهلها»[1] .

و يحدد ابن عربي و هو أحد أبرز أعلام التصوف الإسلامي، معنى الرمز، بأنه **« الكلام الذي يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله، وكذلك منزلة العالم في الوجود: ما أوجده الله لعينه وإنما أوجده لنفسه»**[2] ، لذلك فالتجربة التي يعيشها المتصوف فريدة من نوعها، و البوح بها فتنة للناس العاديين لذلك كان اللجوء إلى الرمز كوسيلة إخفاء بعد حالة الجلاء الروحي في عرف الصوفية، و رغم حالة الغموض التي تتميز بها اللغة الصوفية، فإن الحبيب السائح استطاع أن يوظّف لغة ذات مفردات صوفية، توهم المتلقي أنه يقرأ إحدى المصنفات الصوفية.

و من بين الرموز الصوفية التي أولاها السائح عناية خاصة رمز المرأة أو الجسد الأنثوي، حيث كان لهما حضور لافت في رواياته و لم يشذ السائح عن ترميز المرأة بأنها قد تكون بابا للفتنة و الخطيئة ، كما قد تكون بابا لمعرفة الله و جنته ، في رواية "تلك المحبة" يبين جبريل الراهب لمبروكة حقيقة المرأة بقوله :« **ليس الفردوس سوى امرأة زاخرة آمالا مثلك متجددة في قلب رجل مثلي بالليل و النهار، و نعمة و لذة في أحسن ما حوته الرشاقة و الأناقة و الظرافة فطأطأت على حياء »**[3] .

---

[1]- القشيري، أبو القاسم ،" الرسالة القشيرية" ، تحقيق عبد الحليم محمود دار الشعب القاهرة مصر 1989 ، ط1، ص.130
2- الفتوحات المكية ابن عربي دار صادر بيروت لبنان ، ج3، 1992ص.197/196

[3] -رواية "تلك المحبة " ص240

إن المرأة تمثل الجنة لها مكان في قلب كل رجل ، و هي من الجمال و الفتنة ما يأسر قلب المتعبد ففي هذه الرواية نجد الراهب النصراني جبريل يقع في فتنة و حب مبروكة الحسناء المسلمة، و من جهة أخرى نجد الطالب باحيدة المسلم يقع في حب و فتنة جولييت الحسناء النصرانية ، و ظل جبيريل الراهب و باحيدة الطالب يقاومان فتنة المرأة.

و مما حكاه الشيخ المعلم لباحيدة الطالب عن حقيقة المرأة ، و ما كتب عنها «**المرأة هي المرأة المخلوق الجميل الفاتن في توات في التل والصحراء في الأرض و السماء و في الدنيا و الآخرة إليها كان البدء بالتفاحة و من فاكهات النعيم تكون فمن لم يتحدث عن المرأة بالجمال نسي ذكر الله ومن لم يصف المرأة في جلال و كبرياء جهل صور الله التي صورها لعباده في الوجود ليروا جماله ، و إن ربي لغفور و نبينا لشفيع و الأولياء لعارفون و بالسماحة متجاوزون** »[1] ، هكذا هي البتول امرأة جميلة تخبل عقل كل من رآها- إنها رمز للدنيا حين تتزين بمفاتنها، فقد وصفتها إحدى النساء حين « **رأتها مرة في حمامها قائمة بتلك الرشاقة العامرة الخابلة القاهرة، كل تثني فيها أو انعطاف كأنه نحت مرمري صقلته يد جني**»[2] إن المرأة بخصائصها البيولوجية من حمل و ولادة و إرضاع تمثل الحياة في أجلّ معانيها التي من بينها الخصوبة والنماء و العطاء و الاستمرارية، و بهذا تظل المرأة بوصفها خلْقا عجيبا محبوبا «**رمزا للأنوثة الخالقة للرحم الكونية. وهي بوصفها كذلك علة الوجود ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر**

[1] - المصدر نفسه ، ص354-355
[2] - المصدر السابق ، ص105

فيها يجب أن يغيب عن نفسه... سيظل محجوبا عنها إذا بقيت صفاته، وهو إذن سيظل ضد نفسه ما بقيت صفاته، حين تزول صفاته، حين يموت -يحيا»[1].

و لسنا نغالي ، إذا قلنا إن اختيار السائح لبعض عناوين رواياته كان اختيارا صوفيا خاصة في روايتي " تلك المحبة " و ذاك الحنين " فكلمة المحبة في عرف المتصوفين هي أوّل درجة في سلم الارتقاء الروحي ، وهي الوتد الذي يحمل التجربة الصوفية بكل أثقالها.

و منذ أن عرف المجتمع الإسلامي في عصوره الأولى هذا النوع من التصوف صارت المحبة أسلوب حياة عند بعض المتصوفة، و المحبة التي نعنيها هنا هي «**فعل قلبي لا يعلل عقليا** »[2]، و هي محبة تسعى إلى الوصول إلى أقصى درجات التفاني في عشق المحبوب، فظهر عندهم ما يسمى " بالحب الإلهي"، ويحدثنا ابن عربي عن تجربته في سموّ هذا الحب فيقول «**فمن حدّ الحب ما عرفه ، ومن لم يذقه شرابا ما عرفه، و من قال رويت منه ما عرفه»**[3]، و ليس من الغريب أن نجد الصوفي الذي يعيش حالة المحبة الصوفية يذكر بعض الاصطلاحات التي تبدو في ظاهرها منافية لتلك المحبة الربانية ، ذلك أنهم يستعملون في أشعارهم وعباراتهم ، كلمات كالسُكْر و الخمرة و الهيام و العشق، و قد لا يكتفون بذلك، بل يصرحون بالرغبة في الوصل و اللقاء و العناق و الضم و طلب اللذة ، و ما إلى ذلك مما يقع بين المتحابيْن ، و يستشهد الكاتب بكلام نقله عن ابن عربي عن حقيقة تلك المحبة يقول فيه«**ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة،** أي

---

[1]- أدونيس،" الصوفية والسريالية"ص 107،

[2]- يونس وضحى"القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري"،منشورات اتحاد الكتاب العرب2006 دمشق ،سوريا ص.48.

[3]- ابن عربيّ، محي الدين " الحب والمحبة الإلهية" عن مطبعة نضر، دمشق سوريا ط2 . 1992 ص26

غاية الوصلة التي تكون في المحبة، فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح، ولهذا تعم الشهوة أجزاءه كلها، ولذلك أمر بالاغتسال منه فعمت الطهارة كما عم الفناء فيها عند حصول الشهوة »[1] ، و كثيرا ما تتميز المواقف الصوفية بسماع الهاتف الذي يضفي على تلك المواقف الكثير من العجائبية وهذا الصوت يعمل على تغيير مسار الأحداث و الشخصيات .

و في رواية زهوة يسمع عبد النور في خلوته في المقام أصواتا مهموسة لا يعرف مصدرها تخاطبه بالقول :«**ها هو باب من نور فتح لك سيعبُرُه روحك إلى ذهابك اللذيذ نحو المنتى ، لن تترك خلفك غير رداء الوهم »**[2] هذا الصوت يخترق الصمت، و يغيّر مجرى الحدث، ليدفع بالبطل الروائي نحو إتمام الحدث أو ربما يخرجه من دائرة حيرته و عذاباته، إنه بمثابة المنقذ أو المخرج العجائبي للمأزق الروحي الذي تعاني منه الشخصية، لذلك يصبح لهذا الهاتف دور فعال في الحياة الصوفية، رغم ماهيته الغامضة فهو يتراءى كالإلهام « **الداخلي والصوت الخارجي المنقذ و المعين والمراقب، و كونه صوتا بلا جسم ساعد على إيجاد بعد بينه و بين المتلقي فلا يبحث عن كينونته بل يبحث على كنه مقولته»**[3] .

إن هذه السمة الصوفية التي تأكد لنا حضورها المتميز في روايات السائح، تبين مدى رغبة السائح في إحاطة فضائه الروائي، بهالة أسطورية تمكنه من التأثير في القارئ من خلال جاذبية القول وعجائبية الحدث وروحانية الموقف، ولم تكن هذه السمة

---

[1] - رواية تلك المحبة، ص.194-195.

[2] - رواية " زهوة " ص.7.

[3] - بدران، أبو الفضل " أدبيات الكرامة الصوفية"،" ، مركز زايد للتراث والتاريخ الإمارات العربية المتحدة ، ط1،2001 ص.291

الأسطورية إلا جانبا من البناء الروائي الغريب و الغامض الذي سعى السائح لبنائه بلغة فنية تراثية ليست ككل اللغات التي عرفناها، في كثير من الروايات الجزائرية و العربية و قد نعدها ابتكارا فنيا جديدا ولد أثناء مداعبته للغة.

4-اللغة العامية :

رأينا في هذا المبحث كيف استفادت البنية الروائية لدى الحبيب السائح من جماليات اللغة الشعرية و انزياحاتها، و من قاموسها الفصيح العصري و التراثي، مما ساهم خدمة في السياق الروائي فكريا و جماليا، و قد استطاع الكاتب عبر هذه الجماليات أن يغوص في الأعماق الوجدانية لشخصياته و أن يجسد الواقع بكل عوالمه وتناقضاته وتغيراته و حمل على عاتقه نقل نماذج عن التجارب البشرية المتخلفة إلى نصه الروائي ، ليعيد تشكيل حياة جديدة لكن في عالمه التخييلي، و ليتسنى له تحقيق هذا الإبداع ، فقد استخدم كل الإمكانيات والتقنيات لتجسيد هذا الواقع، أو إعادة تجسيد الحياة عن طريق الأداء اللغوي، هذا الأداء الذي يعتمد على كل تشكيلات اللغة ، بمستوياتها المتعددة كالشعرية و الفصحى والعامية، سيتركز في هذا المبحث على اللغة المحكية أو العامية في روايات السائح.

و قد أثيرت تساؤلات عدة حول توظيف اللغة العامية في النص الروائي و اختلفت الآراء بشأنها، بين مؤيد رافض و متحفظ، و كان عمالقة الأدب العربي من أمثال طه حسين الذي عارض بشدة استعمال العامية في الكتابة الأدبية فيقول «**و كان بعض الشباب في تلك الأوقات يحاولون أن يكتبوا باللغة العامية وان يروجوا لها ترويجا لا ليتملقوا قراءهم بل ليبلغوا منهم مواطن الفهم والذوق والاستجابة ، ولكنهم كانوا يظفرون بعكس**

ما كانوا يريدون فيزور عنهم القراء و تسخر منهم طوائف المثقفين، و يضطرون إلى الرجوع من عاميتهم إلى اللغة الفصحى »[1] ، كما انتقد طه حسين زميله يوسف ادريس لتوظيفه العامية في بعض رواياته، ظنا منه أن العامية لا يمكنها الوصول إلى أدبية اللغة ، و مع ذلك يعترف طه حسين بأحقية هذه اللغة في الوجود فيقول «**ولكنها في الوقت نفسه لغة الذين يتكلمونها فمن الحق عليها أن تستجيب لأصحابها وأن تساير تطورهم وتجاري حياتهم في ظروفها المختلفة**»[2] .

و إذا كان الرواية كفن تسعى إلى مسايرة واقع الناس العاديين الذين يمثلون غالبية المجتمع العربي ، فقد كانت لزاما عليها ـ عند البعض ـ أن تستخدم اللغة العامية لتجسيد الأحداث تجسيدا واقعيا ، ذلك أن لغة بائع الخضر أو الإسكافي أو عامل النظافة وغيرهم ممن حرمتهم الظروف من نيل مستوى تعليمي مقبول، فهؤلاء لا يمكن مخاطبتهم بلغة روائية فصيحة، تنتقي ألفاظها من غريب اللغة التي ما قد تصعب حتى على بعض المتعلمين أحيانا، و هذا الأمر من شأنه أن يؤدي إلى نفور القارئ، و محدودية قراءة تلك الأعمال مهما علت قيمتها الفنية، لعدم مطابقتها الواقع، و لو تتبعنا بعض الأعمال النثرية للكاتب الكبير إحسان عبد القدوس لوجدنا فيها عناية خاصة بالعامية، تظهر خاصة في حوار شخصياته التي اصطنع لها فضاء مناسبا لطبيعتها النفسية و الاجتماعية والثقافية بما يُشعر القارئ لها بارتياح و تحظى عنده بالقبول، حين يعيش لحظات قرائية بلغة واقعية يستخدمها في يومياته غير أنه تجدر الإشارة، إلى أن هؤلاء الذين أبدوا تأييدا في استخدام العامية، لم يسرفوا في ذلك، و ظلت اللغة الفصحى هي الغالبة في أكثر

[1]- طه حسين، "خصام ونقد" دار العلم للملايين، بيروت لبنان ط 8، 1978 ص181
[2]- المصدر نفسه ، ص182

أعمالهم الإبداعية و« **احتفظت بهذا الاستخدام للحظات خاصة من سياقاتها السردية قد يكون للحوار العامي وقعه وغرضه**»[1] .

من هذا المنطلق قام الحبيب السائح باستخدام العامية في دعم المشهد الروائي كوسيلة توهم القارئ بواقعية الأحداث التخييلية أو توهمه بإمكانية حدوثها ، لذا غدت العامية حاجة سردية ضرورية للقارئ أكثر من ضرورتها للكاتب، الذي صار عليه أن يلجأ إليها لدعم أحداثه ومصداقية نصه فوظفت «**الأمثال العامية ،الأغاني ،الأهازيج الكلمات والعبارات ذات النقل الدلالي الخاص بالنص نفسه**»[2] ، و تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن اللغة العامية،قد وظفت بكثرة في أماكن الحوار، من ذلك هذا المقطع الحواري باللهجة الجزائرية المقتطف من رواية "تماسخت"[3] :

أنت كما صاحبك ..هيا للدوزيام

في غرضك ..أطلقني

تربحوا

بعد يديك

حاسب روحه حكومة

من الواضح استعمال كلمات بعضها من أصل فرنسي مثل كلمة "دوزيام" و تعني الثانية كذلك كلمات : "في غرضك" بمعنى تمهل و أيضا "تربحوا" بمعنى اذهبوا و كلمة "بعّد" بدل أبعد الفصيحة ، و في مقاطع أخرى تصادفنا اللهجة العامية المغربية من ذلك[4] :

---

[1]- نعيسة جهاد عطا "في مشكلات السرد الروائي" اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2001 .ص49

[2] - المصدر نفسه ، ص49

[3] -رواية "تماسخت"ص28

[4] - المصدر السابق ، ص67

واه تسمح لي بالتلفون ؟

فاين

هنا في الرباط

زوز ديال الدراهم

إنها كلمات من صميم الواقع الجزائري ، توحي بالأثر الفرنسي في لغتنا المحلية ، نظرا لطول مدة الاحتلال، و تبين مدى العلاقة العدائية بين المتحاورين، و في مقطع أخر من نفس الرواية نجد هذا المقطع باللهجة التونسية[1] :

ربي يحفظك

اسمع خويا كريم أنتم الجزائريين تحبو الصراحة برشة

و قد توظف الأمثال الشعبية العامية التي يكررها الناس دائما«**على كرشه يخلي عرشه**»[2]،وهذا المثل يضرب كدليل على التضحية بالأهل للعدو مقابل إشباع البطن و لو بالقليل، و لعل الكاتب يشعر بقيمة هذه الأمثال الشعبية، فيوظفها بلهجتها العامية التي تمثل الموروث الشعبي الجزائري وثقافته المتراكمة على مر السنين، و نجد الكاتب يحكى قصصا شعبية بلغة عامية يقول في إحداها : «**هذه قصة يا لحباب صارت بي عمر الرفيق الوحيد ما تفرط فيه، خيالها بين عيني بت محوطا به، قطعتني قطعة غول مد يديه رحل الخليلة بعيد و لا لحقت عليه، قطعتني قطعة الأرنب مع الحيحاية و الليل طويل و لا غمضت فيه**»[3] .

[1] - المصدر نفسه ، ص229
[2]- المصدر السابق ، ص44
[3]- رواية "تلك المحبة "ص22

إن الجنس الروائي له خاصية لغوية ، يتذوق فيها الروائي اللغة التي تتمتع بحيوية عالية وهي ضمن هذا السياق الروائي، و تحتمل مستويات لغوية متعددة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة، حسب مقتضيات السياق دائما، وهذا يولد انسجاما واضحا بين فكرة الرواية وتصوير الواقع بإعطاء حرية اللغة، لتنساب على صورتها الواقعية على ألسنة الشخصيات ليستقبلها القارئ بدون تكلف، و هذه اللغة الحية إن توظيف اللغة المحكية في روايات الحبيب السائح لم يوهنها و لم يشنها، لأنه لم يبخس اللغة الفصحى حقها، فقد كانت اللغة الغالبة على رواياته ، وكان اعتماده على العامية كتقنية إبداعية و فنية وظفها كخيوط تساعد على تمتين نسيجه السردي ، فتمتعت برصانة حقيقية يستلذها القارئ أو ما يتذوقها مثل هذا المقطع الغنائي من تلك المحبة[1] :

الازرق سعاني يا رفيقي أد عنواني لملاح غواني

مسعودة زهو البال حبك رشاني

من غرام اختي زدت البال

الازرق سعاني

طلقت تيت مقاني

سرحته بمسواك و غوالي

و جبينك ضاوي

و الحواجب نونين اقران

عيونك تهواني مثل الجوهر داير قتال

[1] - المصدر نفسه ، ص72

إنها تعابير تعطي اللغة جاذبية و توهجا و مشروعية الامتزاج اللغوي «**فكأنما ليس للمؤلف لغته الخاصة ، إنما له بالمقابل أسلوبه قانونه العضوي الواحد المتصل بتلاعبه باللغات وبعكس مقاصده المعنوية والتعبيرية الحقيقية في هذه اللغات**»[1] .

لقد استخدم الروائي اللغة المحكية باقتدار وذوق عاليين، إذ لم يجعلها جزءا من السرد الوصفي إلا في مواطن ضئيلة جدا، حصر فيها اللفظة بين قوسين ، ليجعلها تحتفظ بقوة دلالتها الاجتماعية، إذا فليس من معوقات النص أو مشكلاته استخدام العامية التي تزيد من قوة التأثر والوقع في نفس المتلقي، و هذه المقاربة تكون مقبولة، إذا كانت أهدافها فنية لا تتعداها إلى نوايا أخرى، قد تسيء إلى لغة القرآن الكريم و للغة الأمة و وحدتها .

[1]- ميخائيل بختين، ، "الكلمة في الرواية" ترجمة يوسف حلاف منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سوريا 1988م ص79

الباب الثاني
تجليات الفضاء الأسطوري

الفصـــــل الأول

الحدث الأسطوري

1-أسطورة الخلق

2 - أدرار بداية الأسطورة

3-أسطورة الموت

4- الجسد و سلطة الأنثى

الحدث الأسطوري :

شكّل التوظيف الفني للأسطورة نقلة نوعية في الأدب العربي عموما، و في السرد الروائي خصوصا، بعد احتكار الشعر لهذه السمة الفنية أواسط القرن الماضي، وقد أبدع كتاب الرواية في استلهام مضامين الأسطورة و رموزها، و لم يكن ذلك الاستلهام إلا استجابة للمتطلبات الثقافية وللدواعي الجمالية الوافدة من ناحية أوربا التي استهوت الأدباء العرب فاطلعوا على آدابها و فنونها في نسخها المعاصرة، كما الشعراء راح الروائيون بدورهم ينقبون في التراث الإنساني القديم ، يبحثون عما يخدم فنهم و يوصل أفكارهم إلى القارئ العربي ، حتى إذا أحسوا بالاغتراب مع تلك الثقافة ، عادوا إلى منابع تراثهم العربي الأصيل يمتصون لبابه ، و كان أحلى ما في ذاك اللباب الأساطير نظرا لجاذبيتها المبنية على الحكي المدهش القائم على الإيحاء والترميز فالأسطورة(**لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون**)[1]، والمقصود بشكل و طريقة التقديم (**مجموع ما يختاره الراوي من وسائل و حيل لكي يقدم قصته للمروي له**)[2] .

و بهذا سنحت الفرصة للرواية العربية ، لأن تنفتح و تنسجم سريعا مع الطريقة أو الحيلة الأسطورية لتشكل فيها حضوراً جماليا وفكريا يغري القارئ ، هذا الأمر يؤكد على أن فهم الأسطورة ليس بالعمل السهل الذي يشبه قراءة مقال في جريدة يومية ، بحيث تبدو باقي المقالات كموضوعات منفصلة عن بعضها البعض ، فإذا ما أردنا فهم لغة و منطق الأسطورة فإنه يتعين (**أن نتفهمها ككل متكامل،و أن نكتشف أن المعنى**

[1]- لحمداني حميد "بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع الدار البيضاء المغرب ط 3 .2000. ص46
[2]-المصدر السابق ، ص46

الأساسي للأسطورة لا ينتقل من خلال سلسلة من الأحداث و لكن ... من خلال حزمة من الوقائع أو الأحداث، و ذلك رغم أن هذه الوقائع أو الأحداث، قد تظهر في لحظات مختلفة من القصة، و من أجل ذلك فإن علينا أن نقرأ الأسطورة ، بشكل يزيد أو يقل كما نقرأ مقطوعة للأوركسترا)[1] ، و حين قرأ طه حسين أوركسترا " ألف ليلة و ليلة " تأثر بشخصية شهرازاد التي أغرته بقصص لياليها الألف ، فأعاد لها الحياة في بعض نصوصه الروائية ، ولم يقف تأثير شهرزاد و حديث لياليها الملاح ، عند عميد الأدب لوحده ، بل امتدت سطوتها إلى عميد المسرح توفيق الحكيم الذي تمكنت من إغرائه هو الآخر فأعطاها دور البطولة في بعض مسرحياته فأضفت على روايات ذاك و مسرحيات هذا طابعا سحريا أسطوريا، و لعل السطوة ذاتها التي خضع لها طه حسين و توفيق الحكيم و الكثيرون من بعدهما قد خضع لها الحبيب السائح من جديد، ولكن فعل الأسطورة تغير معه هذه المرة فالكاتب و كحال بعض الروائيين القلائل استطاع أن يبني عوالم تخييل أسطورية خاصة به ، تجلت أكثر في رائعته "تلك المحبة " التي ولدت بعد مخاض عسير وسط جنان النخيل .

إذا هناك في صحراء توات البعيدة رأت هذه التجربة الروائية الجديدة النور أول مرة بين القصور الحمراء و فقارات الماء الخارج من رحم الأرض وهناك دائما توالت تجاربه الإبداعية مع رواياته اللاحقة " تماسخت" ذاك الحنين ، زهوة " حيث استطاع هذا المؤلف أن يبني بأدوات تراثية عوالم تخييل روائية ، خيمت عليها ظلال الأسطورة على نحو

[1]- كلود ليفي شتراوس"الأسطورة و المعنى " ترجمة شاكر عبد الحميد دار الشؤون الثقافية العامة بغداد العراق ط1..1986 ص67

ظاهر أو ضمني ولعله من المهم التوضيح أنّ هذا الباب يهتم بعرض المكونات السردية التي انبنى عليها فضاء السائح الأسطوري الذي شكلت الصحراء أحد أهم أعمدته الفنية، كما نشير هنا أيضا إلى ملاحظة هامة بشأن التشابه الحاصل بين تجربة الحبيب السائح الجديدة و تجربة الكاتب الليبي الكبير إبراهيم الكوني ، فكلاهما انبهر بعالم الصحراء الممتد وغاص في أعماق ثقافة أهلها ، و مع ذلك فإننا نقرّ بأن لكل أديب خصوصيته في الكتابة فقد أبدع السائح في الكتابة عن أدرار ، بعد أن عشق أهلها وأرضها وسماءها و نخيلها وجِمالها وجَمالها فهي من شجعته على كتابة مصنفهحين أسرّت له بالقول(**فكن إذا حبيبي الأول ، أكن عشقك الأخير، و تظرّف فلا تُغْو لساني بقول عن المسكوت داخلْ هذه بتلك في مصنفك واقرنْ ذا بذاك، و وشّ كلماتك بما يسترها عن طمع السفيه و ادعاء الأحمق ومرض الحسود، فاسْمُ بحسّك الجميل تتبين رشدك إلى السر، فتعقل اللغة فيذلّ لك القول**)[1] .

بهذا استفاد الفن الروائي من الأساطير التراثية بعد أن تم توظيفها جماليا لينهض النقد هو الآخر بمرحلة جديدة في قراءته و فهمه للأسطورة ، خاصة بعد ظهور الفكر البينوي و دعاة الشكلانية، هذه المدارس اللغوية التي عرفت تطورا كبيرا، و شهدت انتشارا واسعا في العقود الثلاثة الأخيرة، نتج عنه اهتمام متزايد بأدبية النصوص و بآليات التعامل معها كبنى داخلية مغلقة، من هنا انطلق النقد الجديد لإضاءة الزوايا المعتمة في النصوص الأدبية ، إضاءة لا تتم ولا تقوم إلا باللغة بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي لا تصنع جمال النصوص ، لذلك صار التركيز في دراسة الأعمال الأدبية

[1] - السائح الحبيب "تلك المحبة " ص370

(على الجانب الشكلي و التركيب البنائي الداخلي ، لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تحتكر البحث فيه و خاصة علم الاجتماع وعلم النفس)[1] لقد نظر النقد الحديث و المعاصر ، إلى أن دراسة المرجعيات التاريخية والاجتماعية و النفسية في النصوص الأدبية هي ميدان بعيد عن حقل النقد الأدبي لذا رأينا أنه من المفيد الاشتغال على دراسة الروايات المعنية ، انطلاقا من مناهج مختلفة تعنى بالمبنى و المتن أي باللغة و المضمون ، و هذا يعني اعتمادنا على المنهجين الحداثيين البينوي و السيميائي إضافة إلى المنهج الأسطوري .

إن هذا المبحث سينطلق ضرورة من تحليل الأفضية السردية للأحداث و الشخصيات و الأزمنة و الأمكنة، و هي عناصر أحيطت بفضاء أسطوري أثر في بنيتها و في حركتها و في طبيعة سيرها ، كما فسح المجال أمامها واسعا لإنتاج أنماط حكي جديدة و متنوعة كان نمط الحكي الأسطوري من أكثرها ثراء ، لما له من قدرات إبداعية لغوية وجمالية و تخييلية ، ساهمت بشكل كبير في إيجاد انسجام و تناغم ، بين الواقع الفعلي والواقع الفني المفترض ، لذلك تأتي الأحداث في الرواية غير منفصلة عن الواقع المعيشي لكن احترافية الكاتب جعلته يمارس عبر اللغة لعبة التمويه والتخفي مغريا القارئ بدخول عالمه السردي و الخضوع لقواعد اللعبة اللغوية التي أوجبها المنطق الأسطوري وفق شروطه و ليس لشروط الكاتب ، بهذه الرؤية الفنية لمنطق الأسطورة ، انطلق الحبيب السائح ليقتحم هذا الفضاء بجرأته المعهودة ، محدثا قارئه عن الخوارق قائلا **(أحدث عما يقر في سمع الغوابر والحوادث ما كان الإنسان منها قد فعل أو الجان قد صنع، و بين وطن هذا و ذاك**

[1] - حميد لحمداني "بنية النص السردي" - ص11

عرق من الرمل يمتد برزخا ، كلما هبت الريح مرطته فالتقى بعض ذاك ببعض هذا و حدثت الخوارق)[1] هكذا يبدأ السائح رواية أسطورته بسرد أحداث أبطالها من الإنس و الجن، هناك في بلاد الرمل حيث لا تكف الريح عن الهبوب فتطمس أثرا و تكشف آخر و بعد استقرائنا لأهم تلك الأحداث الروائية رأينا أن من الأجدى أن نصنفها تحت العناوين التالية و بدايتها مع أسطورة الخلق الأول .

1-أسطورة الخلق الأول :

لقد شغلت مسألة بدء العالم و انطلاقة الحياة فيه العقل البشري ، فتصدى لها منذ أن عرف التفكير و التعبير الشفوي **(فلا نكاد نجد شعبا من الشعوب إلا و لديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق و التكوين و أصول الأشياء ، نزولا إلى العصر الحديث حيث احتلت هذه المسألة الجانب الأكبر من ميتافيزيقيا جميع الفلسفات ، و شغلت حيزا هاما من العلوم الحديثة ، فحلت النظريات الحديثة محل الأسطورة)**[2] ، و أغلب الأخبار التي نقلتها الكتب السماوية ، أو الأساطير القديمة تدل على أن الخلق بدأ في لحظة زمنية غير محددة ، حيث لم يكن هناك تقويم بشري للزمن إلى أن جاءت اللحظة الفاصلة التي قضى فيها الله تعالى بخلق إنسان تكون له السيادة على الأرض بأمر منه ، و منذ تلك اللحظة بدأت تنتظم شروط الحياة ، و بدأ معها نشاط الإنسان و حركيته لإعمار الأرض و قد أقر القرآن الكريم هذه الحقائق التاريخية ، غير الزمنية التي مفادها أن الله تعالى خلق آدم من طين ، و كاختبار منه لخلقه ، أمر الله الملائكة والجن أن يسجدا للطين ، فامتثل النور و أبت النار، قال تعالى حاكيا عن هذا الموقف **(إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ**

[1]- رواية "تلك المحبة" ص11

[2] - فارس السواح "مغامرة العقل الأولى " ص27

بَشَرًا مِّن طِينٍ * فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ * فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ * إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ * قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ ۖ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ * قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ ۖ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ)[1] ، هذه القصة الكاشفة لبعض أسرار الخلق الأول ، ظل يتوارثها أبناء آدم ليتذكروا دوما عدوهم وعدوّ أبيهم من قبل ، و لم يتوان الرواة في زيادة الكثير من الأخبار لهذه القصة التكوينية و يحدثنا جبريل الراهب في رواية "تلك المحبة" ، عن كيفية خلق آدم بالاستناد إلى ما ذكرته الكتب القديمة ، فيقول متحدثا إلى عشيقته **(لما خلق الله من الصلصال آدم في أحسن صورة ، بقي من العجينة ما قال له كن فكان جملا ، ففضلت بقية أخرى ، قال لها كوني فكانت نخلة)**[2] ، إن هذا المقطع يذكر أصل تكوين آدم الانسان و الجمل الحيوان و النخلة الشجرة ، و في هذا إشارة واضحة إلى تلاحم عناصر الحياة الصحراوية فللجمل طاقة الصبر وللنخلة قدرة التحمل و لابن الرمل التحدي الذي مكّنه من مقاومة قساوة الصحراء ، و كأني الكاتب يحاول أن يبيّن لنا أن الحياة تشبه الصحراء في قساوتها و كثرة مخاطرها ، و لا يمكن أن تقوم فيها حياة بدون الجمل و النخلة، وقد رمزت النخلة للمرأة ، كما سنرى ذلك في مواضع لاحقة من هذه الدراسة ، ذلك أن المرأة الصحراوية تتشارك مع النخلة في القوة والثبات والصبر و في الإخصاب والحمل و الولادة فتهب الرجل كل ما يشتهي في تلك الظروف البيئية القاسية ، فهي واحته و جنته

[1] - سورة "ص" الآيات 72.73.74.75

[2] -رواية "تلك المحبة " ص245

وسط لهيب الجحيم ، فالمرأة لدى كل الأمم **(رمز الخصوبة و الديمومة و قد تكررت هذه القصص في تراث الأمم القديمة كما بينته أساطير سومر [1]:**

أنت عون الآلهة ، مامي أيتها الحكيمة

أنت الرحم الأم

يا خالقة الجنس البشري

اخلقي الانسان فيحمل العبء

اخلقيه يحمل العبء

و يأخذ عن الآلهة عناء العمل

.....

فليعطني أنكي طينا أعجنه

فتح أنكي فمه

قائلا للآلهة الكبيرة

في الأول و السابع و الخامس عشر من الشهر

سأجهز مكانا طهورا

و سيذبح أحد الآلهة

و عندها فليتعمد بقية الآلهة

و بلحمه و دمائه

ستقوم ننتو بعجن الطين

[1] - فراس السواح "مغامرة العقل الأولى " ص101-102

إله و إنسان معا

إن بين النص القرآني والنص الأسطوري و النص الروائي ، تأكيد على أن مادة الطين هي المادة التي منها خلق آدم الذي اختاره الله تعالى سيدا على كل المخلوقات وهذا الاصطفاء هو اصطفاء محبة ورحمة وحكمة ، و من آدم خلقت حواء التي تميزت عنه بأن لها رحما حاويا لكل حياة جديدة ، وقد أرى باحيدة الطالب لجولييت الباريسية كيف أن للمرأة شبها بالنخلة و **(ليس في نبات الصحراء غير النخلة يفهم الإنسان، ما ظل الإنسان قريبا منها)**[1] ، لأن كليهما يمثلان في جحيم الصحراء حياة النعيم ، فليس **(الفردوس سوى امرأة زاخرة آمالا ، مثلك متجددة في قلب رجل مثلي ، بالليل و النهار و نعمة و لذة في أحسن ما حوته الرشاقة و الأناقة و الظرافة)**[2] .

و يظل جبريل الراهب يكرر على مسامع الفتاة مبروكة القصة نفسها قائلا **(اسمعي هذه الحكاية التي تكون كتبكم أيضا ترويها : لما أخرج الله آدم من الجنة أمره عن طريق جبريل أن يطهر نفسه فاغتسل فقال له الملك : آمن بالله و اتكل عليه و سيضمن لك عيشك و بينما كان الملاك يتحدث ، نبتت شجرة في الأرض تحمل ورقا أخضر و ثمرة شهية فسجد آدم إيمانا بعظمة الله عندما رأى هذه المعجزة و قال لك الحمد يا رب على ما أوليتني من نعمة و لكن من أين نبتت هذه الشجرة ؟ التي تحمل صورة رحمتك ؟ فقال له الإله عن طريق جبريل : لقد خلقتك من نفس المادة التي أنبت منها هذه الشجرة أمام عينيك وستكون هذه الشجرة مصدر طعامك)**[3]، إنها قصة يعرفها الراهب النصراني وهي معروفة عند المسلمين ، كما أشار هذا الراهب، و طبعا ليست الشجرة المقصودة هنا

[1]- رواية "تلك المحبة " ص 247
[2] - المصدر نفسه ،ص 240
[3]- المصدر نفسه ،ص249

سوى النخلة التي بينها و بين أهل الصحراء علاقة ارتباط أزلية فهي المصدر الرئيسي لطعامهم وسكنهم و فرشهم و ظلهم وباقي أدواته، إنها اختصارا معجزة الله لإنسان الصحراء، و ربما ليس غريبا أن تحظى النخلة بهذه القيمة ، و بهذا الذكر فقد كانت طعاما شهيا ونافعا لمريم العذراء ، وهي تعاني ألم المخاض فخاطبها ربها بقوله **(وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)**[1] .

وفي حادثة أسطورية أخرى، يطلع الدرويش بطلعته البهية في حضرة أقيمت في إحدى الليالي ، فانضرب بينه وبين الناس حجاب ، فكأن الجميع ثمل ، فجذب إليه البتول و طار بها بعيدا ناحية الشمس ، حاملا إياها كنسر **(إلى تلك القمم التي لا يطؤها نسر غيره ليقول لها أو كذلك حسبت، و صوته بعمق فجاج الصخور و بصره بحد المدى اللامتناهي من هنا يكون بدأ نشء الكون هناك انظري حيث الفيض البنفسجي المنبجس منه كل نور من ثمة بدء الطريق إلى حضرة الخالق العظيم ، آدم يكون قلبه قطرة منه و حواء جزيؤه و نبينا ضياؤه الذي بقي في الأرض)**[2] .

و في قصة أخرى أطول يحدثنا الراوي عن كيفية خلق الكون و عناصره المختلفة بشيء من التفصيل فكان **(أول ما خلق الله عز و جل الماء و من الماء دخانا ومن الدخان سماء، و أيبس الماء فجعله أرضا ففتقها سبعا، و أرسى عليها الجبال و فتق السماء سبعا، و في يوم الجمعة جمع الله خلق السماوات والأرض و جعل السماء الدنيا من زمردة خضراء والثانية من فضة والثالثة من ياقوتة حمراء والرابعة من درة بيضاء والخامسة من ذهب أحمر والسادسة من ياقوتة صفراء والسابعة من نوره و بعث الله**

[1] - سورة مريم الآية 25
[2]- رواية "تلك المحبة" ص309

ملك الموت إلى الأرض ليأتيه بطين منها ، فأخذ من تربة سوداء وحمراء وبيضاء فنفخ فيها من روحه ، و نصب العوامل و بسط الزمان ومرج الماء و أثار الزبد وأهاج الدخان وجعل النور ينتقل إلى الغرائز فظهر النسل و مرحت البهائم و بقل العشب و خرق النسيم الهواء)[1] ، إنه مقطع يوضح أهم مراحل خلق هذا الكون الذي تتجلى فيه قدرة الله الأعظم ولا تقوم حياة في هذا الكون إلا بوجود ثلاثة عناصر الماء والتراب والهواء التي تمنح لآدم الحياة على هذه الأرض تلك الحياة التي لا يمكن أن تتواصل أو تستمر ، بدون وجود الأنثى التي تستقبل نار و ماء الرجل ، في قرارها المكين إلى أجل معلوم لتولد منها حياة جديدة ، تواصل المسير كما أول مرة .

إن غاية قصص الخلق هذه هو السمو بالإنسان ذكرا و أنثى ، و كما عاش آدم وحواء في قصة البدء الأولى ها هو إنسان الرمل الصبور كما الجمل ، يواصل قطع المسير على خطى أبيه آدم، فيعمر الصحراء مستأنسا بامرأته و بالجمل و النخلة، مقاوما اضطهاد الطبيعة و حرارة الشمس و حرقة الرمل و لفح القبلي ، ليحكي أسطورة رددها الدهر و حفظها الحجر **(عمن رسموا بعرقهم أثرا في جسد الرمل و كتبوا بدمهم في مائها وصية للرطوبة و الاخضرار)**[2] .

2- أدرار بداية الأسطورة:

من الأحداث الأسطورية التي رواها السائح ، وبقي يكررها في رواياته، تلكم الخوارق التي صاحبت نشأة أدرار البلاد التي استقطبت إليها طيلة قرون طويلة العديد من الهجرات ، و لم تكن هجرة الحبيب السائح آخرها ، بعد أن سكبت **(دفقا من المحبة**

[1]- المصدر نفسه ، ص 11-12
[2]- المصدر السابق ، ص13

تغمر قلبه كما في البدء)[1] ليعترف لنا بعد أن أنهى مغامرته **(فأدرار لا تسكن قلبي ...و قل تلك هي المحبة)**[2] ،إذا أدرار هي المحبة في البدء كما في الختام ، و لا غرابة في ذلك فهي **(الموطن غير المدنس الذي خلب الأب " دوفوكو" ، فراح هائما به حالما بأن ينشئ فيه مملكة الرب داخل مملكة النور المخمسة الأبعاد)**[3] ، هذا الراهب المسمى شارل دوفوكو* عشق الواحة الحمراء، و أراد أن يُعمّد فيها ثالوث الصليب فهزمه الهلال و قتله النور المخمس، و يذكر لنا السائح في روايته "ذاك الحنين " مقاطع سردية رائعة ، تسرد كيف تتالت الهجرات المختلفة إلى أدرار، على صورة فرسان يحضرون احتفالا استعراضيا، و هو حدث يؤرخ لهجرات الرجال الأوائل الذين استوطنوا أرض توات فكان منهم الشريف الأحمر، والنبيل الأبيض ، والحرثاني الأسمر ، و العبد الأسود ، فدخل كل من باب خصص له ، كأنهم فاتحون يدخلون مدينة مقدسة من أبوابها الأربع ، و يحدثنا القوّال الذي اجتمع الناس حوله في حلقة الحضرة عن أولئك الرجال القادمين من بعيد **(فكان أول الداخلين من الباب الأول رجال هيئتهم للفرسان و التجار بعمائم وأحزمة يرشقون فيها عند بطونهم خناجر غريبة العقوف مقابضها من العاج الخالص ، حيّوا إيماء و وقفوا جانبا من وسط الحلقة ، فأشار القوال فخرج إليهم من الحشد من تفرسهم ثم حضنهم و حضنوه و في الحلقة ذاع ترديد مرحى مرحى).**

(و أما الباب الثاني فقد سبقت صرصرة الحديد توجعات من صفدوا فيه بالأغلال في أرجلهم والرقاب ، سُودُ البشرة عاريي الأجسام ، إلا من سترات على عوراتهم ليس

---

[1]- رواية "تلك المحبة" ، ص11

[2]- المصدر السابق ، ص371

[3]- المصدر السابق ، ص232

* (شارل دو فوكو : راهب كاثوليكي عاش بين الطوارق في منطقة الهقار. اغتيل عام 1916 بعدما اتهم بعمالته مع جيش العدو .

فيهم كهل ولا شيخ إلا فتيانا و فتيات برغم الرهق، أبدان الذكور منهم من صلابة الصخر وأجسام الإناث من رشاقة الزرافات أبصارهم في زيغان و أنظارهم في توهان)

(و من الباب الثالث كان أولئك الذين يسترون ما تحت بطونهم بالسعف وعلى صدورهم آثار الطين و الصلصال ، يحملون المساحي والفؤوس وشتلات من النخيل والحبال والدلاء بشرتهم لهجن الحنطة والشعير، ينظرون بحسرة المغلوب إلى أرض يمشون عليها حفاة لا يأتيهم جواب لمسير).

(و من الباب الرابع دخل أولئك الذين بين الأرض والسماء يمشون، عليهم أنوار تغمرهم بها ثريات خفية ، فمنهم من يبصر به مزيجا مخللا من الرمل والضياء و منهم من يحسب جسمه زلالا ، لا ذكر منهم ميّز و لا أنثى)[1] .

إن هذه المقاطع السردية تروي تلك الهجرات البشرية التي قصدت إقليم توات واستقرت فيه ، وهي هجرات تمثل الأعراق الأربعة ، بأخلاطها و ألوانها المختلفة ممن يستوطنون أدرار حاليا ، فكان قدوم البربر أولا بهيأة فرسان معممي الرؤوس و الأفواه لا ينطقون إلا إيماء ، فرحب بهم كل الجمع ، و من باب آخر أدخل العبيد الزنوج الذين لم تسعفهم أجسادهم الصلبة من فك الأغلال التي تكبل أطرافهم و رقابهم ، نساء و رجال حفاة عراة إلا بأوراق تستر القليل من عوراتهم ، خوف و حيرة يملآن عيونهم بعد أن اختطفوا من أرضهم المطيرة جنوبا إلى صحراء العطش و كان أن اختلط العرقان فولد الحرثانيون، كعرق هجين أُنكر نسبه كما عنترة من قبل فعاشوا للسخرة ، ولم يكن لهم حظ في أن يدخلوا من حيث ولج آباؤهم فكان دخولهم من باب ثالث مجاور ، وأخيرا قدم

[1]- رواية "تلك المحبة" ، ص366

العرب المسلمون الحاملون لرسالة السماء ، تغمر وجوههم الأنوار الملائكية لونهم بلون الرمل و الضياء ، هؤلاء هم أصل مجتمع عاش في واحة بلون الطين الأحمر سادت فيه عادات و تقاليد توارثوها جيلاعن جيل ، و ما استطاعوا منها فكاكا فاحترام الأشراف كان التزاما دينيا ، و الحط من إنسانية العبيد كان عرفا سائدا ، كما كان لون الحرثانيين حاجزا يمنعهم من بلوغ السيادة و الشرف ، وقد حاول الكاتب أن يكشف مظاهر إيجابية تمثلها حياة القناعة والزهد وقصص الحب والكرم والشجاعة والزهد التي كانت محمدة و مفخرة لأصحابها .

و بالمقابل امتلك السائح الجرأة للحديث عن الاستغلال اللاإنساني للعبيد المُسْتَجْلبين الذين فقدوا كرامتهم الآدمية في ذلك المجتمع المنطوي داخل قصوره الطينية المنعزلة إضافة إلى ما عاناه الحرثانيون الذين امتهنت كرامة أمهاتهم اللواتي كان حق سيدهن أكبر من أحق أزواجهن ، كلها عادات عمل الكاتب على كشف حقيقتها التي تخفي وراءها حجم الحرمان والآلام التي عاشها السُمْر والسود بسبب لونهم ، في مجتمع متدين آخى الإسلام و ساوى بين أجناسه و لكن الجهل و الظلم ظلا غالبين ، فكان حب العبد للشريفة حرام و تعدي الشريف على امرأة العبد جائز و لو بوطئها ، فكثيرا ما كان بليلو العبد المملوك لأبيه يحكي كيف كان جده الحرثاني (**يجد لدى عودته عند عتبة بيته نعلي سيده إشارة إلى أنه يواقعها ، فيعود من حيث أتى فلا يرجع إلا بعد أن يتأكد أن سيده قضى منها وغادر**)[1] ، وإذا كان التاريخ حدثنا عن الأقوام الذين استقروا في هذه المنطقة الصحراوية القابعة على طريق القوافل ، فإنه لم يستطع تحديد زمن بدايتها ، و هذا يدل على أن

[1]- المصدر نفسه ، ص89

جذورها ضاربة في أعماق التاريخ ، و إذا حدثت هي عن ميلادها **(قالت لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت على الأرض البعيدة)**[1] .

3-أسطورة الموت :

لم يكن الإنسان البدائي يدرك حقيقة الموت كظاهرة غامضة تمس جميع الأحياء فنسب هذا الفعل إلى كائنات خارقة متحكمة في قوى الطبيعة ، ولعل مما زاد في دهشته و خوفه هو رؤيته للأموات يعودون كشخوص أحياء في أحلامه، إذ ترى بعض الأساطير، أن **(الموت هو موت للجسد ، و الحياة هي حياة أرواح الموتى و في منازل الأموات يستطيع المرء أن يتحدث مع أرواح الموتى ووجودهم يكون كالحلم ... ويمكن للإنسان أن يتحدث معها ، ولكن لا يلمسها)**[2] .

و مع تطور الفكر البشري اعتبر الفلاسفة أن الموت لا يدرك بالفكر ، و لا يمكن أن تحيط به أية معرفة ، و رأوا أن الانسان لا يستطيع معايشة فكرة الموت ، إلا عند فقدان شخص قريب منه ، و قد ناقشت جل الديانات و الأساطير القديمة قضايا الموت والروح والخلود و عالم ما بعد الموت ، و بقيت هذه القضية المحيرة تشغل بال الانسان منذ آلاف السنين ، فأساطير شعوب الرافدين مثلا تحكي أن الإنسان هو الذي اختار قدره ومصيره حين خيرته الآلهة بين الخلود والموت لما منحته حرية الاختيار بين شجر الجنة عامة و بين الثمر المحرم الذي يقود الإنسان إلى الخروج من نعيم الجنة إلى العالم السفلي حيث ينتظره الموت **(لقد خلقت الآلهة الإنسان منعما سعيدا ، لكنه أذنب وارتكب الخطايا**

[1]- رواية "تلك المحبة" ، ص13

[2]- صفوت كمال " مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية" مجلة عالم الفكر .الكويت مج 8،ع2 سبتمبر 1977 - ص218 ، 219 .

بإرادته الحرة ، فأرسل عليه طوفان عظيم عقابا له على فعلته ولم ينج إلا رجل واحد هو تجتوح الحائك ، وقد خسر تجتوح الحائك الحياة الخالدة لأنه أكل فاكهة شجرة محرمة)[1]

لقد حاولت جلّ الأساطير تفسير حقيقة الموت من خلال إبراز فكرة التغلب على الموت ومحاولة اكتشاف سر الخلود الأبدي الذي خسره الإنسان بعد أكله الثمرة المحرمة و ذلك بمساعدة الآلهة و نلاحظ أن الشغف بمعرفة سر الموت كان قضية محورية لكل الأساطير لكن سرعان ما اكتشفت استحالة ما تصبو إليه **(ولعل أول صورة مدونة وصلتنا لهذا الصراع ،هي أسطورة جلجامش السومرية التي دونت ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد و تروي قصة الملك البطل جلجامش الذي سعى بكل ما يلتهب في داخله من رغبة في الخلود إلى تحقيق حياة أبدية فعاد من رحلاته إلى المحمول ، و قد خابت آماله و أشرقت الحقيقة التي لم يستطع نقضها ، و هي أن الانسان ولد ليموت)**[2] ، و لن يتمكن هذا الإنسان مهما أوتي من فكر و ذكاء من معرفة سر الموت ، إلا بعد أن يلاقيه و يكون حينها قد غادر عالم الحياة مخفيا سره في قبره إلى الأبد ، لذلك بقيت فكرة حتمية الموت الشغل الشاغل لكل إنسان الذي يزداد يقينا كل يوم أنه لن ينعم بالحياة الأبدية كالآلهة في رواية زهوة يتحدث باكور عن اعتقاد اجتماعي سائد في مجتمعه يقضي بأن **(روح الميت يظل مقيما في بيت أهله لثلاثة أيام يحصي خلالها كل صغيرة و كبيرة من حقه في الطعام و في ذكره بخير إلى الترحم و القراءة عليه التي وحدها تجعله يهجع بين الأرض و بين السماء ، ثم يغادر في فجر اليوم الرابع إلى جدثه ، ليطمئن على بدء فناء بدنه لثلاثة أيام أخر ، حتى لا يسكنه روح آخر ، ثم يدخل في البرزخ لأربعين**

[1]- ويليام جيمس ديورانت"قصة الحضارة" ترجمة زكي نجيب محمود دار الجيل بيروت – (المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم) تونس عام 1988ج2 ص 30

[2]- ريتا عوض "أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث " المؤسسة العربية للدراسات و النشر .بيروت لبنان 1978 ص25

يوما)[1] إنها أسطورة رسخت في ثقافة الكثير من الشعوب ، تجعل من أحداث ما بعد الموت أحداثا أسطورية ، كقضية اطمئنان الروح على تحلل البدن الذي سكنته قبل الموت كي لا تختطفه روح أخرى فتسكنه فيطلع البدن إلى الحياة بروح أخرى **(و الأساطير مع الحكايات تشكل مع عناصرها بنية المحاولات الأبدية المستمرة للإنسان للهروب من مصيره، بأمل العثور على مخرج من صيرورة الفناء ليتجاوز عالمه الأرضي ـ عالم الفناء- إلى عوالم أخرى حيث البقاء و الخلود)**[2]، إنها معتقدات تشابه معتقد حلول أو تناسخ الأرواح الذي كان معروفا لدى الأمم القديمة ، و مثل هذه المعتقدات الباطلة، لا نجدها عند شخصية عبد النور الرجل المثقف ذو المستوى التعليمي العالي الذي تسلم شؤون المقام ليكون شيخا عارفا ، و في خلوته يقف عبد النور لحظة تأمل مع الذات و مسائلة للجسد قبل أن يؤول إلى الفناء قائلا **(آه يا بدن أيّنا حمل الآخر ؟ أيّنا عجز الآن؟ ها وصْب الزمان رمانا كلينا على شاطئ العودة من سيتخلى عن الآخر ؟ لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي ، لكن روحي سيخرج منك سأراه يقبع في بهو انتظار يوم نشورك وإني لأراك اكتسيت لحما غير هذا اللحم المدنس الفاني)**[3] تكشف لحظة التأمل هذه عن حالة من الحيرة و الخوف و الجزع، مما ينتظر الإنسان في رحلته الأخيرة إلى هناك حيث اللاعودة **(هكذا الموت لحظة غياب أبدية)**[4]، و هي لحظة اقترب أوانها بالنسبة لعبد النور ، فقد ترك الزمن أثرا لرسم على جسده جعله جافا بتجاعيد أشبه بالأخاديد التي تحفرها الأيام المندفعة صوب النهاية فأحس بالموت يقترب ، و شعر بأن روحه ستتخلى

---

[1]-السائح الحبيب رواية "زهوة" دار الحكمة للنشر الجزائر ط1 سنة 2011 . ص293-294
[2]- صفوت كمال " مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية" ص232
[3] - المصدر نفسه ، ص6
[4]-رواية "ذاك الحنين " ص140

عما قريب عن جسده المدنس بالشهوات ، أما عقله فسيرحل إلى حيث لا يدري عنه شيئا إنها الحيرة و الفزع الإنساني نفسه يظل يتكرر منذ زمن البدء ، و هذه الحقيقة المؤلمة في مواجهتنا للموت .

و تظل تظهر أيضا في أغلب الروايات الأدبية العربية و الغربية لأنها تمثل (**قضية صراع مرير و طويل اتخذ أشكالا متعدد مختلفة على مر الأجيال في تاريخ الحضارة الإنسانية**)[1] ، و في نفس الرواية دائما يُحدّث يوسف رضوان عن تلك الأسرار التي يظل يحتجبها الغيب بقوله (**أنت كما أنا و غيرنا أمام عجزنا عن خرق الغيب ، لا نملك غير الإخبات لأقدارنا و برغم ذلك ، تظل الوسوسة تفتك باليقين في أرواحنا**)[2] ، إنها بلا شك وسوسة الخوف مما يخفيه القادم من الأيام ، إنه هاجس المستقبل المجهول و الغامض يظل يلاحقنا في يقظتنا و في أحلامنا ، و عدم معرفته تثير فينا كل يوم مزيدا من الخوف فنحن في هذا الفضاء الفسيح كما يقول يوسف حفيد المقام (**لسنا سوى جزيئات سابحة في هذا الكون اللامتناهي الذي كل ما فيه يدل على أن مسارنا عبره مرسوم ، إن كان لابد أن يقاطع اتجاه أحدنا غيره من اتجاهات البشر و الأشياء في نقطة ما، فلا مفر،كل شيء بميقات لا صدفة ، و عند نقاط التقاطعات يجد الواحد منا نفسه مخيرا ، بين أن يفعل ما يراه خيرا و بين أن يقترف ما يعلن أنه شر**)[3] كأن الكاتب هنا يعيد مناقشة قضية الجبر والاختيار في إرادة البشر، قضية أخذت حيزا واسعا في كتابات و نقاشات المفكرين المسلمين خلال قرون ازدهار الفلسفة الاسلامية، و قد ارتبطت قضية الموت أيضا في ديانات العهد القديم و الجديد بخطيئة آدم وعصيانه بسوء اختياره ، عندما خالف وصايا

[1]- ريتا عوض "أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث "ص25
[2]- الحبيب السائح رواية "زهوة" ص245
[3]- المصدر السابق ص 245-246

الربّ وأكل ثمر الشجرة المحرمة ، فخسر الخلود في الجنة واستحق الموت على الأرض حقيقة يذكّر بها يوسف رفيقه رضوان بأن **(ما نعيشه خلال مراحل حياتنا بالقسر أو بما نتصوره حاصلا بإرادتنا، ليس سوى اختبار لنا إن كنا سنتصرف كبشر أمام نار الغيرة و غواية اللذة منبعي كل خطيئة)**[1] ، هكذا يقرر الكاتب على لسان الراوي أن أخطاءنا كبشر تظل تتكرر بنفس الرغبة ، فليس القتل الحاصل اليوم في كل مكان ، إلا نتاج لفعل قابيل بقتله لأخيه هابيل حين ملأت الغيرة قلبه فأعمته عن حقيقة الأخوة ، و اللذة التي أغوت آدم فأخرجته من الجنة إذا هي نفسها الغواية الأولى ما يزال الناس يتصارعون لأجلها اليوم فيرتكبون جرائم الحرب والاستعباد و القهر ضد بعضهم ، و هنا يبدو لنا كلام يوسف مشابها لكلام الفلاسفة المعلمين الذين غالبا ما يطرحون أفكارا تتعلق بالسؤال القديم الجديد من ؟ و لماذا ؟ أسئلة لقيت صداها ، حين غرقت الجزائر في بركة الدم التي روتها أجساد أبرياء ذنبهم الوحيد أنهم ولدوا في المكان والزمان غير المناسبين ففي رواية "تماسخت" يفرّ الراوي عبد الكريم لاجئا إلى بلاد الجوار ، حيث لم تعد رائحة الموت تطاق في الجزائر ، موت غادر تصنعه وحوش ضارية ، تلاحق الناس حتى في أحلامهم لتحولها إلى كوابيس .

و في موضع آخر يروي لنا عبد الكريم الرجل المثقف عن رؤيا تجسد له فيها جاره وحشا بخلقة آدمية يريد قتله فيفر لكن الوحش يظل يلاحقه **(وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر ، فطلبت من مرافقي أن يجهز عليه ، فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه ، و إذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول**

[1]- المصدر نفسه ص 246

لي : كريم بن محمد بن عمي و تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك ، أنا سأبيدكما يا طواغيت ...)[1] في هذا المقطع السردي القصير يجيد الكاتب استعمال كلمات دالة على الموت بألفاظ أو بكيفيات مختلفة "يحتضر، يجهز، تقتلني، الموت سأبيدكما اغتيال ، الفجيعة " إنه الموت يأتي الجزائريين من كل مكان ، و يصور لنا عبد الكريم في نفس الرواية كيف اغتيل صديقه عمر بعشر رصاصات حتى إذا عثر عليه **(أخرجوه بلا كفن مشهد يحلل الكلمات في اللسان عن وصف الجثة ، الحزة من الأذن إلى الأذن المحجر الأيمن بلا عين الأنف مجذوع يد بإصبعين والأخرى بلا أظافر ، أثر بقر غائر في البطن و العضو مجبوب)**[2] هكذا صار القتل الوحشي ، والتمثيل بالجثث عادة يومية لم نسمع بمثلها إلا في عصور الجاهلية الأولى ، جنون أصاب الجزائريين فأخرجهم من أسطورة أعظم ثورة إلى أسطورة أعنف همجية في نهاية القرن الماضي لكي تظل الأسطورتان تتوشحان بسواد الموت دائما .

و في عصرنا الحالي ، لا يزال الإنسان يحمل الخوف نفسه و الأسئلة نفسها ، فكل العلوم الحديثة أبدت عجزا في تقديم إجابات مقنعة ، أو مهدئة لخوف الإنسان الدائم من العدم و كنموذج لفكرة الوجودية عن الموت والفناء ، يقول رائد هذه المدرسة الفيلسوف الدانمركي سورين كيركغور*(**الواقع بأسره يخيفني من أصغر ذبابة حتى أسرار البعث ، وكل شيء عبارة عن لغز بالنسبة لي و أكثرها ألغازا أنا ذاتي والوجود بأسره يبدو مسموما بالنسبة لي ، و أكثره سموما وجودي أنا ذاتي ، و كم هو فظيع**

---

[1]- الحبيب السائح رواية "زهوة ص 5

[2]- المصدر السابق ، ص61

*- سورين كيركغور(1855-1813) فيلسوف ولاهوتي دانماركي. كان لفلسفته الأثر الحاسم على الوجودية المؤمنة مقارنة الوجودية سارتر الملحدة

عذابي)[1] ، و يرى هذا الفيلسوف الوجودي أن الموت أمر طبيعي و حتمي **(بالنسبة لكل فرد من الحيوان أو النبات أو الإنسان فان الوجود "أن يكون أو لا يكون" هو أمر ذو أهمية حاسمة تماما)**[2] .

و قد أكد الإسلام من جهته على حقيقة الموت ، من خلال كثرة ورود هذه الكلمة ومشتقاتها في القرآن الكريم ، فقد ذكرت هذه اللفظة ومرادفاتها في 165 موضعا، كل ذلك حرصا على تذكير الانسان بالنهاية المحتومة و ضرورة الاستعداد لما بعد هذه النهاية فمن تلك الآيات قوله تعالى **(كل نفس ذائقة الموت)**[3] ، و قوله تعالى **(كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون)**[4] ، و قوله تعالى **(كل ما عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام)**[5] ، و قد جعل الإسلام روح الإنسان مقدسة ، لا تجوز إماتتها بغير وجه حق وليس لأحد الحق في أن ينصب نفسه إله، يسفك الدماء تحت مسمى تطبيق الشريعة أو القصاص ، فذاك باب لا يلجه إلا الحاكم الشرعي و قد توعد الله تعالى القاتل المجرم بأشد العذاب قال تعالى: **(وَمَن يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُّتَعَمِّدًا فَجَزَاؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِدًا فِيهَا وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا)**[6] ، و قد ازدادت قضية الموت حضورا في الآداب والفلسفات الحديثة ، بعد انهيار المنظومة الأخلاقية الغربية ما بين الحربين العالميتين اللتين خلفتا ملايين الضحايا ، ليس لسبب إلا لتهور بعض الساسة المجاني، وهو أمر أدى إلى إعادة التفكير في فلسفة الحياة والموت وطرحت

---

[1]- جاك شورون "الموت في الفكر الغربي" ت كامل يوسف حسين المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت سلسلة عالم المعرفة 1981 ص255

[2]- المصدر نفسه ص 255-

[3]- سورة آل عمران الآية 185

[4]- سورة البقرة الآية28

[5]- سورة البقرة الآيتان 26-27

[6] سورة النساء الآية 93

الأسئلة الكثيرة عن أسباب عذاب الإنسان و آلامه ، وإن فعلا كان سيجد سعادته المنشودة أسئلة و إن حيرت الفكر العلمي فإن الأساطير اقترحت لها أجوبة تضمنتها الحكايا الأسطورية المشحونة **(بالعواطف و الانفعالات الحياتية الواقعية فهي تؤلّهو تبجّل و تكره و تتشفى ... فهل يمكن للعلم أن يكون كذلك ؟)**[1] .

و في لفتة تاريخية حاول السائح أن يكشف جرائم القتل التي عرفها تاريخنا الإسلامي ، فيحدثنا السارد عن رحلة خيالية جمعت بين شيخ عارف و تلميذ شغوف كتلك التي جمعت سيدنا موسى بالخضر حيث تكشّف لموسى ما لم كن يدركه ، بعد أن ظن أنه أعلم أهل الأرض جميعا في هذه الرحلة يطوف السائحان على بعض المحطات التاريخية التي عرف فيها المسلمون تناحرا داخليا و إعدامات لأهل الفكر المخالف ، وهي قضية ما يزال الكثيرون يخشون الخوض فيها فيكشف الشيخ لتلميذه بشاعة القتل الذي طال بعض الحكام والفلاسفة و العلماء الذين تحدوا الموت بجرأة ، من ذلك سرده لحادثة مقتل الخليفة المظلوم عثمان بن عفان "ض" بطريقة ، فيها الكثير من التراجيديا و الوحشية التي تعرض لمثلها الجزائريون في محنتهم التسعينية يقول السارد **(.. و قيل إن أحد الجناة ضربه بعمود على جبهته و الآخر منهما ضربه بالسيف على حبل عاتقه فحله ، وقد قيل إن ثالثا طعنه بسهام تسع طعنات،و كان في من مال عليه أحد أبناء صاحبه و خضخض السيف في بطنه)**[2] .

كأنّ الإجرام موروث في جينات أناس يعشقون إشاعة الموت جرائم يعيدها التاريخ في الحاضر ليسمع الجزائريون كل يوم بتجاوز(**فظاعة التنكيل بالجثث كل وصف**

[1] - ماكسيم لوسيف "فلسفة الأسطورة " دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع سوريا ط1. 2000 ص54
[2] -رواية تماسخت ص139

في المجزرة التي لم يسبق لها مثيل)[1] ، و منذ الفتنة الأولى لا تزال الأرض تئن من هول مجازر الأمس واليوم ولا يزال تاريخ **(ابن قتيبة في أذني يهمس بالدم والطبري إياي يستغيث بالدم ، وابن بطوطة ورائي يستأخرني بالدم لا شيء غير الدم من ذا الذي أوهمك أن السفك لا يرقى بشاعة أسلافك ؟)**[2] .

إنه فصل من تاريخ الموت المتجدد و يستغرب التلميذ من بشاعة تلك الفظائع في تاريخنا فيجيبه بالقول **(لا تعجب يا فتى فإن الجنون يغور في ذاكرتنا ، و يثلم زماننا غدرا و تقتيلا و ثأرا و تنكيلا ، ثم يعود فيرتسم على صفحات سفر وجودنا معرة)**[3] تاريخ دموي سطره بعض المسلمين في حق أمتهم و دينهم لتمتد سلسلة التقتيل إلى الفيلسوف الحلاج الذي أمضى ثمان سنين سجنا ، ثم قُدّم للصلب ، فجلد ألْفا و قطعت أطرافه بتْرا و أحرق بالنار صبرا ، و يعلق الشيخ العارف عن لحظة الإعدام تلك مخاطبا لتلميذه **(تبصّرْ في هزيمته إياهم ، وزيرا و فقهاء مأجورين و دهماء .. كان خلال صلبه كلما قطع مفصل من مفاصله تبسّم)**[4] ، هكذا تحدى هؤلاء الضحايا الأبرياء جلاديهم بروح لا تعرف الهزيمة أو الاستسلام إلا للقدر العادل ، فتبسموا للحياة وهم على حافة الموت فصنعوا أسطورة الحياة الخالدة ، وهذا في زعمنا ما كان يريده السائح بالذات من أولئك المثقفين و العلماء و البسطاء من أبناء الجزائر ، أن يجابهوا إرادة الإرهاب والموت بحب الحياة ، ليُبعث هذا الوطن إلى حياة النور من جديد ، فالإنسان **(في صراعه مع الموت أبى أن يستسلم للهزيمة ، الأمر الذي دفعه إلى إبداع عالم أسطوري يتغلب**

---

[1] - رواية "تماسخت" ، ص138
[2]- المصدر السابق ، ص138
[3] - المصدر السابق ، ص140
[4]-رواية "السابق" ص 143

فيه الانبعاث على الموت)[1] ، إن التفسير العلمي للموت ، أمام هذه البطولات ، قد يبدو أحيانا ساذجا ، إذا ما قورن بالتفسير الأسطوري لما له من تأثير في النفوس ، فالأسطورة على عكس العلم قدمت تفسيراتها لكل الظاهر منذ أوليات التفكير البشري ، واستطاعت من خلال ما قدمته من تفسيرات و تأويلات صريحة و مقنعة أحيانا أن تبعث الطمأنينة في النفوس التي وجدت ضالتها في حكايا الأساطير وما فيها قدرة على التعليل والتأويل فاقترحت أجوبة لأسئلة عميقة (**الأمر الذي يفسر تمسك الشعوب بها تمسكا يقترب من التقديس ، أو هو التقديس عينه ، بل قد نجد في صلب الديانات السماوية نسيجا أسطوريا لا تنفك هذه الديانات من ترديده و تلتمس له اليوم من آليات التأويل والهيرمونيطيقا والسيميائية ، ما ينقله من مجاله الأسطوري الساذج إلى غمرة الدلالة الواقعية الموحية)**[2] .

4-الجسد و سلطة الأنثى :

لا تزال الرواية العربية الحديثة تصارع ، من أجل إسماع الصوت المقموع و طرح القضايا المسكوت عنها في مجتمع عربي ذكوري ، يؤثر الصمت حفاظا على ما يراه هذا المجتمع من المقدسات التي يعد انتهاكها من المحرمات ، ومع ذلك فقد تجرأ بعض الروائيين على إثارة الأسئلة التي تصنف ضمن دائرة الممنوع أو السري فخاضوا بالحديث عن الجسد و ما تثيره هذه الكلمة من معاني الرغبة و الشهوة و اللذة ، خاصة إذا تلعق الأمر بالجسد الأنثوي ، و في روايات الحبيب السائح نجد هذه الالتفاتة لهذا الطابو

[1]- ريتا عوض "أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي المعاصر" ص24
[2]- حبيب مونسي "فلسفة المكان" اتحاد الكتاب العرب .سوريا 2001 ص109

حيث أقام السائح للجسد الأنثوي احتفاليات خاصة عارضا إياه تارة في مواقف المقدس حيث تتغلب أشواق الروح على أطماع الجسد الراغب أو المرغوب ، و في مواقف أخرى نجد الكاتب ينتهك تلك القداسة ، و يعري ذلك الجسد جاعلا إياه يتقلب من ذروة الإثارة إلى أعلى درجات الاشتعال و الانصهار ، واصفا كل فيه مناطق الظل المحرمة ، بلغة كاشفة و أحيانا أخرى بلغة رمزية ، هذا التعدي على الجسد بكشفه و تعريته ، نجد صداه في نصوص الحبيب السائح من خلال قلب المفاهيم ، فالمدنس ليس دوما كذلك فقد يكون مدنسا نتيجة الاستغلال و القهر ، و قد يكون اللجوء إلى اللذة هروبا من قسوة الواقع ، كما قد يكون ناتجا عن المحبة الروحية التي لا تنطفئ شعلتها إلا بالالتحام ، و ما يتطلبه من طقوس عبور كل التضاريس تحت وقع عاصفة الرغبة و الاشتعال ، و هذا ما كشف عنه السائح عبر الكتابة حيث نجد الجسد الأنثوي في رواية "تلك المحبة" يتميز أحيانا بالجمال و السمو و التمنع فالبتول امرأة جذابة فاتنة ، يمثل جمالها دليلا لكمال الجمال الذي يريد الله أن يكشفه لعباده ليؤمنوا به ، فكأن معرفة الجمال طريق لمعرفة الله **(فمن لم يتحدث عن المرأة بالجمال نسي ذكر الله ، و من لم يصف المرأة في جلال و كبرياء جهل صور الله التي صورها لعباده في الوجود ليروا جماله)**[1] .

و حين يتحدث الجسد تصمت اللغة لتفسح المجال لحديث الإيماء و الإشارة و الإيحاء ، إنها لغة الجسد الذي ينطق حمحمة و هسهسة ، أصوات صهيل أو عواء لجسد ظامئ ، يبحث عما يطفئ لهيبه ، فإذا تدفق خمدت الأنفاس و جمدت الحركات و هدأت العاصفة ، هكذا كان الحال بين البتول و الدرويش فحين التبس جسداهما **(تبكمت اللغة**

[1] - رواية "تلك المحبة" ص355

بينهما ، إلا ما سقطت عنها أصواتها فتحولت لمسات تنطقها أصابع يديهما الواجفة في أكمام جسديهما الناعمين فيتحاوران بما له مثيل مهسهسة النخيل فيسمعان لهما في أعماقهما رجع نشيد من رواء عصفات الريح الفجرية المشفقة الساخنة كانت هي تعرف البحر ، تخال نفسها رمل شطه مضطجعة له يروح و يغدو عليها في ألذ ما تكون حال من الجماع ، تحسه حينا ندى تنفرش له نباتا ، و حينا أرضا ظمآى تستوي له فيشرق خضرتها سقطا ، بل ريحا ينقلها حبات حبات إلى كثيب نائم جنب العرق، بل يخضورا يجري فيها كأنها جنة نخيل و يحس نفسه هو حينا من الثلج ببرودة كلما التحف بها انخمدت فيها تلك الألاهيب التي تلتهم في الرجل كل أزمائه)[1] ، إن جسد البتول يغري الرجال من دون أن يتمكنوا من الوصول إليها ، إنها ترغب في رجل كإسماعيل الدرويش له **(فحولة من الجمال و الأحصنة مجتمعة ، لا تكل له همة و لا ينام له قلب أو يخذله عصب)**[2] .

و في مقام آخر نجد الجسد الأنثوي يشهر مفاتنه أثناء احتفالية رقص بما يغري الرجال و يثير حسد لنساء اللواتي أصابهن الترهل ، و عجزن عن مجاراة نجمة في رقصها المثير فمفاتنه تفصح عن الرغبة أكثر من أي لغة ، حتى لكأنه جسد يصرخ و ينادي لوعة و شهوة لمن له القدرة على إطفاء جمرته بجماع **(فإذا قامت "نجمة"لرقص أربكت الحاضرات فأحست كل واحدة تجرأت على مناوءتها بالخور في ركبتيها و بالرهل في مفاصلها ، و بانطفاء جمرات الشهوة تبعث في المرأة تلك الحركات التي هي ما حوته اللغة في نداءات الغرام و لوعة العشق و هيجان الجسد**

[1] -المصدر نفسه ص288
[2]- المصدر السابق ص286

لشهوة الجماع ، بل و بدت قربها طفلة تتعلم كيف تهز صدرها و تحرك ردفيها ، ناظرة إلى ما بين رجليها مخالفة إياهما لا يلين لها بدن ليتساوق مع النقر)[1] ، و في كلا المقطعين السابقين نجد كيف يركز الكاتب على ذكر مفاتن المرأة التي تثير الشهوة و تسعر الجسد ، هذه الحالة الغريزية المستعرة نراها عند عبد النور صاحب المقام في رواية زهوة ، فرغم مكانته الدينية و اعتكافه في خلوته ، إلا أن الاحساس بالرغبة يظل يداعب مخيلته ، فيتذكر زوجته خولة المرأة الجميلة التي غادرت الحياة و تركته وحيدا ، يتصورها في خياله مجردة من ثيابها وحيدين في غابة عذراء فيتلامسان و يتهامسان ثم يتلابسان كما فعلا حين كانا عريسين **(فأغمض على لذة أثير من رحلته بخولة جسدا لجسد فنزلا غابة عذراء انفكت فيها منه ، و ركضت عارية أمامه ، فتماهت عليه بإحدى أشجارها ، فناداها ، فامتص صوته العمق ، فتهزهزت راجعة إلى سيرتها الأولى ، و مشت إليه هيفاء بهية كما في ثلاثينها ، في لباس نومها بلون زهرة القندول ، فنزعه عنها و تلابسا ، كما أول مرة إذ حننت خدها بدخه و ذبذبت شفتيها المرضبتين بشهوة النار على شفتيه الجامحتين و مالت برأسها إلى الخلف مترعة العينين رغبة و اضطرمت من تحته "نبغيك نبغيك"غارسة أصابعها في ردفيه فارجة فخذيها راكزة كتفيها رافعة بطنها و طوقته بذراعيها و ساقيها و أولجت لسانها في فمه ، و حمحمت لذروة الانتشاء ، ثم ارخت متبعثرة التذاذا كان ذلك خلال شهر عسلهما)**[2]، هكذا هي الإثارة لا تفارق ذهن التقي كما الشقي ، و تقريبا في كل الروايات التي درسناها نجد رغبة الجسد تسحب النفس نحو اللذة و الانغماس فيها و في رواية تماسخت نجد عبد الكريم

[1] المصدر نفسه ص68
[2] -رواية زهوة ص11

الهارب من جحيم الإرهاب في الجزائر ، يعيش تعيسا في بلاد الغربة ، فلا يجد ما يسلي به نفسه غير ممارسة الجنس مع كثيرات ممن يطلبن اللذة ، وهذه إحداهن وقد ارتمت عليه بعد أن اعتزلت الرجال دهرا **(فاهتزت الكتب محبورة و شددت الحشرة من صرصرتها خارج النافذة كلما اشتد هيجانهما كموجتين في تطارد قبل أن يصيرا دفقا واحدا من حرارة باردو و تونس في كل ملمس لهما إياهما تصهد مثل شراب البوخة مذاقا للذة ، و لم يذكر سوى أنه كان يقع على خريطة جسدها المحلولة بالنعومة قطعة قطعة ، كلما عبر فيه بوابة إلى أخرى حتى اندثار جسده هو في منتهى الألم الغدق كنت عنيفا ، كذا لامته مستعيدة وجعها في نهديها و بين فخذيها نشوة في وجه دهرها الظالم ، فوقع بلسانه على عينيها شهادة الإصرار، و قبل أنفها ثم سحب فرقين من شعرها نثرهما على نهديها ، و بحث بذنبة لسانه عن حلمتها و يداها هائمتان في بشرة ظهره ، تتحسس إحداهما خاتم و حْم فقبلته ظهرا على صدر و لثمته ثم ارتمت بكامل الإعياء)**[1]، و يدخل الراوي إلى بيت الدعارة مع سعدية الفتاة الجديدة التي دفعت بها ظروف الحياة القاسية إلى هذا المكان المهين للمرأة ، فتنازلت عن كرامة جسدها للزبائن مقابل مبلغ من المال ، فتحاول أن تستثير الرجال و تشبع رغباتهم بشهوتها الباردة و نفسيتها المحطمة ، و هاهي مسؤولة هذا المكان المدنس **(فيما كانت توصيها بألا تعتبر نفسها أنثى في عالم من الوحوش ، مؤكدة لها في كل مرة أن قدرها لا يريد لها إلا أن تكون ذئبة شرسة ما دامت اللذة لا توفرها النعاج فحسب إذ أن الرجل لا يستلذ إلا بين شدقي امرأة ذئبة ، لأن في داخله جحيما يحوله وحشا بين فخذي امرأة ، كلما**

[1]- رواية تماسخت ص214

نشبت في جسده المحموم أنيابها و قبضت بكامل قواها على نصفه العلوي ، فأحس نفسه في فم مصاصة انساح و أضاع شوكة بأسه ازدادت هي قوة على دحر كبريائه ليعود إليها صاغرا)[1] .

إن هذا الجسد الأنثوي المكشوف لم يعد يقيم وزنا للخطيئة أو للعرف الاجتماعي لأن هدفه صار البحث عن المال مقابل المتعة، لذلك ركّز الكاتب على جغرافية الجسد وأجزائه فجعل منه فضاء للذة و التكشف و الإغراء وفاعلا له تأثيراته على أولئك اللاهثين خلف اللذة ، ليمارس الجسد من خلالها عملية الاختراق و الانتهاك ، لذا يصبح الجسد فضاء مركزيا في الرواية ، يبوح بوظائفه ورموزه وطقوسه و تضاريسه ، فتحوّل إلى موضوع يتوزع على جميع العناصر الروائية من أحداث و أزمنة و أمكنة وشخصيات ، و لا يكاد يوجد وصف أو حوار أو لغة إلا و سجل الجسد حضوره المتميز فيها ، حيث تتدرج الأحداث بداية ، بتخيل سردي للجسد المعروض أمام جسد آخر يتوق إلى **(إخراجه من دائرة المسكوت عنه واللاّمفكر فيه إلى مجال القول والوعي والحقيقة)**[2] ، فيسعى الروائي إلى تحطيم المقدس باختراقه عبر اللغة الإيحائية المنتهكة المعبرة عن الرغبة والاشتهاء ، لغة جديدة تتفنن في عرض معجم التعري والتكشف ، فتنتقل الهسهسة و الحمحمة من لغة الكلمات إلى **(لغة الجسد خطابا يستغله الراوي ليزيح الفارق ويسوي في درجة الفهم، وقد تكون هذه اللغة غير المنطوقة ضرورية ، حين يغمز بها ذوي الخبرة خاصة عندما تتعلق بأمور الجنس أو المرأة عموما)[3].** و هذا ما تجسّده صورة "البتول و سعدية و خولة و عزيزة و نجمة في روايات الحبيب السائح ، حيث

[1] -رواية ذاك الحنين ص 110
[2] - فريد الزاهي " الجسد والصورة والمقدس في الإسلام." افريقيا الشرق. بيروت لبنان: 1999. ص30
[3]- المصدر نفسه ص8

التصوير المتقن لكامل تضاريس الجسد الأنثوي بلغة مشحونة باستعارات وإيحاءات و رموز، تشكّل جزءا من لغة الرواية تتيح للجسد أن يعبر عن نفسه و عن رغباته بمنتهى الحرية، لكن في أمكنة تتميز بالانغلاق و التكتم في غرف البيوت و الفنادق و الحانات و كما يفضل الجسد المنتشي أمكنة بعينها ، فإنه يفضل أزمنة محددة أيضا كزمن الليل باعتباره زمن البوح والاعتراف والمكاشفة والمواجهة، و بهذا يتضافر الزمان والمكان ليشكّلا فضاء متّسعا يؤمّ الشخصيات اهتمامها الأكبر بخارطة الجسد و بمكوّناته الكثيرة المتداخلة والمعقّدة . فينعقد السرد حوله وهو يمارس فعله في نظم كلّ الأحداث والوقائع و لتحقيق هذا الهدف تقوم اللغة بتقويض كلّ الموانع في محاولة لبعث كتابة روائية جديدة تعريّ المسكوت عنه و تعبّر عن الأفعال الانتهاكية الجريئة ، فتبوح بالمدنس لتؤكد وجوده و بهذا يكون توظيف الرّواية للجسد إنما هو فضح(**للمسكوت عنه و يقول الخيانة والفساد، ويقول مأساة العنف الدّمار ويقول الخوف والقمع والحرمان و القهروالجنون و الموت في محيط متعفن فاسد مخنوق)**[1] ، حيث يتمظهر المتخيّل السردي بين التصوير البصري أو الفعل الحركي أو التعبير اللغوي الدلالي و كلها حالات أو أوضاع تكشف عنه الصراع بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة أين يحاول الجسد أن يتموقع في أحد العالمين اختيارا أو إجبارا و كان اختار الحبيب السائح أن يحتفي بالجسد الأنثوي كمنبع للذّة فجعله جسدا مثيرا وجذّابا تتطلع إليه النفوس الظمأى .

و قد تنوع ظهور جسد المرأة بين جسد خاضع متألم بارد لا تستثيره الرغبة و يملك القدرة على رد الأيادي العابثة به كجسد سعدية ، و جسد آخر متمنع يملك إرادته و يعرف

[1]- حسن المودن "الرواية و التحليل النصي"الدار العربية للعلوم ناشرون .منشورات الاختلاف .بالاشتراك مع دار الأمان . الرباط المغرب. ط1 2009.ص 82

الطريق إلى تحقيق النشوة و بلوغ الذروة كحال البتول و خولة ، فالبتول تبدو دوما امرأة متمنّعة رغم كونها موضع حبّ وإعجاب من قبل كلّ شخوص الرواية نساء ورجالا ، فهي امرأة مثيرة تظهر في صورة المرأة القادرة على استدراج العشاق وإغوائهم بالنظر إليها واللهث خلف رؤية مفاتنها ، أو سماع أخبار عن أسرار جسدها الفاتن ، فتظهر كامرأة متمنّعة تأبى الانصياع حسن لعبة الفرّ و الكرّ تتلذذ بتعذيب الآخرين الذين توهمهم بسهولة الإمساك بها ، ثمّ تنفلت فجأة من أمام أنظارهم ليبدأوا رحلة البحث عنها من جديد و كأنها أسطورة "سيزيف" في قمة فلسفتها العبثيّة ، كما حاول الكاتب إدانة الثقافة الداعمة للإغراق الجنس ، حيث تعتبر الجسد مركزا للّذة و محلّا لرغبة الآخرين ، فكأنّ العلاقة بين الجسد وعشّاقه علاقة عرض وطلب قائمة على الحاجة والإشباع ، و هنا تفقد الرغبة والمتعة بعدهما التواصلي العميق والإنساني واستبدلتاه بالشغف والنهم والاستعراض حيث المرأة جسد مثير فاقد للإحساس بقيمته الإنسانية، كما اهتم الكاتب أحيانا بإبراز هذا الجسد برمزية تبتعد أو ترتقي به عن الابتذال الجنسي الذي يعطي للجسد الحرية المطلقة فلا يظهر إلا عاريا ، ليحضر بدلالات العشق العذري، يكون فيه الجسد تاليا لمحبة الروح لكون الشوق لا يهدأ إلا برؤية المحبوب المتمنع ليظل العاشق في حالة سكر دائمة ، كما أننا نلمس في علاقة الجسد باللذة ما يفتح أفقا للمتعة الروحية بعيدا عن الرغبات الزائلة المحصورة بالجسد، فالمحبّ مستغرق في من أحبّ حدّ ضياع كلّ الموجودات واختصارها فيه.

و يتحوّل عرض مفاتن الجسد أحيانا في روايات السائح إلى ترانيم مشتهاة واحتفاليّة أسطوريّة ، ممّا جعل منه تناصا إنسانيا ، تحاول من خلاله الشخصيات المتيّمة به التعبير

عن المتخيّل الروائي حيال العلاقة الغريزية بين الذكر و الأنثى التي بها تستمر الحياة و يدوم الجنس البشري ، لكن البوح الجسدي فعل يتطوّر من خلال الكتابة باتجاه التحقق الذاتي للجسد و استعادة قوّته المجرّدة بعيدا عن تاريخ الاغتصاب و الاستغلال ليصير الجسد لغة معطى ثقافيا (**يمكن قراءته من زاويتين فالزّاوية الأولى فتنة الجسد و الزّاوية الثانية روعة البلد ، فتعلق الرجل بها وتواصله العاطفي بما يرمز لحب الإنسان لوطنه فالالتحام بين الذّات والموضوع دليل على حب الوطن**)[1] و بهذا يتحوّل الجسد أيضا كاشف للخفايا النفسية والاجتماعية للشخصيات محطّما ثقافة الممنوع التي أقصته ومنعته و أنهكته حتى صار الكبت لازمة لكل ضحايا العنف الجنسي .

[1]- حسن المودن "الرواية و التحليل النصي"ص83

الفصـــــل الثاني

الشخصية الأسطـــورية

1-البتول الجمال الساحر .

2 – إسماعيل الرجل الطائر .

3-إدريس الغائب الحاضر

4-المغيلي البطل الثائر

5-الوحش الغادر

الشخصية الأسطورية :

تحتل الشخصية مكانة مهمة في بنية النص الروائي، فهي من الناحية الموضوعية تعد قناع الروائي للتعبير عن رؤيته ، و من الناحية الفنية تمثل الطاقة المحركة لكل عناصر السرد و يرى الناقد سعيد يقطين بأنّ **(الشخصية تعتبر من أهّمْ مكونات العمل الحكائي لأنّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط و تتكامل في مجرى الحكي ، لذلك لا عزوّ أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين والمشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة)**[1] ، فالشخصية الروائية عنصر ورقي مصنوع من الكلام الذي يصفها و ينقل أفعالها لأن وجودها متضمن داخل اللغة ، فالرواية الناجحة هي التي تستطيع أن تصنع شخصية تختزن في ضميرها و وجدانها رؤية و شعورا تجاه الواقع ، و يمكن اعتبار صوت الكاتب نفسه الذي صنعها ، و على هذا الأساس يمكن أن يستوحي الكاتب شخصياته من محيطه الذي يتفاعل معه ، أو من شخصيات يبتدعها من وحي خياله ، ثم يعمل على تحويلهم إلى نماذج حياتية في قالب واقعي ، لدواعي فكرية وجمالية تحددها طبيعة الرواية ذاتها ، و هكذا فإن الشخصية في الرواية تتكفل بدفع الأحداث ، وتنظيم الأفعال وسرد الحكي و وصف المكان إنها مسؤولة عن نمو الخطاب داخل الراوية ، و يقوم الكاتب بتقديم شخصياته وفق ثلاثة أنماط :

أولها : تعبير الشخصية عن نفسها بضمير المتكلم .

ثانيها: ما تقدمه الشخصيات اللصيقة لها في الرواية بضمير الغائب و المخاطب .

[1]-سعيد يقطين" :قال الراوي" ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ط 1 .1997 ص87

ثالثها: الأفعال التي تنجزها الشخصية في حالة صمتها، و التي تكشف عن وضعها النفسي أو الاجتماعي من دون أن تتحدث ، و قد كانت أغلب الروايات الكلاسيكية ، تعنى بعرض الجوانب الفردانية في شخصية البطل ، لإبرازه كنموذج مثالي ، فيكون البطل بهذه الصورة دائم الحضور في كل لحظة و عند كل زاوية ، يقوم بكل الأفعال ، و يطلع على كل الحقائق ، و هذا النوع من البطولات لم يلق صداه لدى كتاب الرواية الجديدة التي لم تعد تراعي في الشخصية شكلها الكاريزمي و حضورها الدائم، بل صارت قيمة الشخصية تتأتى من عرض رؤيتها للحياة ، و فيما ستقوله أو ما ستقوم به للدفاع و التعبير عن نفسها و هذا يعني استقلاليتها عن الكاتب .

و يمكن تقسيم هذه الشخصيات البطولية في هذه التجربة إلى نوعين، أبطال تاريخيون يقتضيهم السياق الواقعي ، وأبطال خياليون أسطوريون ، يقتضيهم السياق الجمالي الذي يعمل على تحريرهم، من قيود المنطق والواقع ، ليصبحوا شخصيات مجازية حاملة لدلالات متعددة الاحتمالات و التأويلات و كنتيجة لمفارقة هؤلاء الأبطال لقوانين الواقع الموضوعي، و قيامهم بما هو خارق يرى بعض النقاد أن **(الأبطال الأسطوريين يولدون و يعيشون و يموتون ، وهم إذ يعيشون يحيون مشاهد الحب والغيرة والحسد والتضحية بالنفس ... فلماذا يكون علينا أن نعد كل هذا وذاك ميتافيزيقا ؟.)**[1] .

إن الأبطال الأسطوريين بهذا المعنى الذي طرحه ماكسيم لوسيف ليسوا آلهة ، إنما هم ببساطة أناس عاشوا وماتوا كغيرهم من البشر غير أن ما كان يميزهم عن سواهم ، هو قيامهم بتضحيات فاقت ما سبقها ولم يستطع العامة من الناس فهم حقيقة تلك البطولة سواء

[1]- ماكسيم لوسيف "فلسفة الأسطورة" ص75

دوافعها أوكيفياتها ، و هذا أحد أسرار العظمة عند أولئك الأبطال الخالدين **(و كثيراً ما تبرز أهمية البطولة وضرورتها في الفترات العصيبة من حياة المجتمعات، فحين تجد هذه المجتمعات نفسها أمام منعطفات حاسمة في تاريخها، ينبثق البطل بوصفه تعبيراً عن هذه الضرورة وتجسيداً لها واستجابة لحاجات الجماعة وحاملاً لهمومها وأحلامها)**[1] ، إذا من أهم سمات الشخصية الأسطورية أفعالها العجائبية ، لأن لها قدرات فائقة أو خارقة ، و تتناسب و مستوياتها الفكرية والنفسية ومراتبها الاجتماعية ، ويكون على الكاتب الروائي إيجاد انسجام بين كل هذه العناصر الروائية و بين الدلالات الأسطورية ، و بناء على ذلك يمكن تقسيم الشخصية الأسطورية إلى نوعين :

النوع الأول : يمثل الأبطال الأسطوريين الذين لهم وجود هلامي ، و يتصفون بما هو واقعي لكنهم يتجاوزون قوانين ذلك الواقع الموضوعي ، لينطلقوا في الفضاء الأسطوري و من نماذج هذا النوع "البتول"و "إسماعيل الدرويش" في رواية "تلك المحبة" و "الأولياء" في رواية "زهوة "، فلهذه الشخصيات صفات البشر و خوارق الجن ، حيث تتصف هاته الشخصيات بما هو واقعي و أسطوري في عالم الرواية التخييلي ، من خلال حزمة من الدلالات التي تتدافع في الرواية ، أين تبرز كل شخصية إمكاناتها و قدراتها العجيبة في الفضاء السردي الذي تنتمي إليه .

النوع الثاني : تمثله فواعل لها وجود فعلي في الرواية ، أو في الواقع التاريخي لكنها ترتقي ببطولاتها و أفعالها الإنسانية الراقية ، لتنسج حول نفسها حكيا أسطوريا ، يمنحها

[1]- نضال صالح ا"لنزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة" ص155

أبعادا غرائبية و جمالية في الرواية ، ون ذكر هنا شخصية "المغيلي"في رواية "تلك المحبة" و"إدريس" في رواية "زهوة" و"عبد الكريم" و" الوحش" في رواية "تماسخت" و حتى تتضح الرؤية أكثر ستناول أبرز الشخصيات في كلا النوعين .

1-البتول الجمال الساحر :

البتول امرأة جمعت ، بين كمال الحكمة و جمال الحسن ، فبلغت بهما مرتبة الشخصية الأسطورية ، فجمالها الفتان لا يقاوم ، وصفها أحد المقربين منها بأنها **(صاحبة الحسن والجمال والشرف والكمال ، والغنج و الدلال و الجاه و المال مكمولة الشمائل ظريفة اللطائف حلوة المقال عذبة السؤال لذيذة الكلام زارعة السلام صبوحة الوجه مليحة القد والقوام)**[1] ، إنها آية الجمال الذي يبعث في النفس الإجلال ، و إذا كانت قد سبت الرجال فقد أفاضت حقد النساء و كيدهن، فبنت كلو العرافة تسعى لكشف أو فضح أسرارها فتستغل طفلة صغيرة في شعوذتها ، لتُريها مكان البتول الذي تتزين فيه خفية ، فتجيبها الطفلة بالقول **(أرى امرأة جميلة مثل فاكهة الجنة ، كلما سألتني صارت صغيرة مثلي و أشارت إلي أن اتبعها ، فقلبت العرافة طنجيرها تهذي هذه ليست من جنس البشر)**[2] و يزداد غيظ العرافة حين تخبرها الطفلة عما رأته خلف الحجب ، امرأة جميلة أشبه بحوريات الجنة ، وصْف يزيد من عناد و مكابرة العرّافة و يدفعها لتُعيد الكرّة، ولا تصف لها الصغيرة **(غير امرأة تبهرها بطلعتها تلبس قفطانا و قبقابا و خلخالين ، وقد أرسلت شعرها الأكحل على كتفيها متسوكة مكتحلة و في معصميها أسوارتان ذهبيتان كبيرتان**

[1]-رواية "تلك المحبة"ص293
[2] - المصدر السابق ، ص290

فما إن ابتسمت لها تدعوها إليها حتى انفجرت المرآة)[1] ، إنها امرأة يعجز السحر أمام بهائها، وتنكسر المرآة كي لا تكشف أسرارها ، و لما يئست البتول من نميمة وغيبة العرافة بنت كلو و حديثها في عرضها **(ائتزرت بالسواد و خرجت في ليلة عاصفة ، لتجد العرافة بنت كلو تحرق بخورا فوقفت على رأسها و كان حاسرا أشيب ، فأشارت نحوه بخزيرانة صغيرة من الخشب الأحمرفارتفعت شعرة سوداء كانت الوحيدة التي لا تراها العرافة من بين شعرها الملتهب والْتوتْ بطرفها فجذبت السيدة فخرجت معها روح العجوز)**[2] ، و بهذه القدرة العجيبة تفوقت البتول على الساحرات و العرافات ، و ما هي بساحرة ولا عرافة ، ولا يدرك حقيقتها إلا الدراويش ممن لهم رؤى غامضة وقدرات خارقة ، يصيح أحدهم في الناس ذات صباح بعدما بات ليلته على السطح **(يا ميتين يا ميتين، أنا شفت اسماعيل و البتول في السماء كما في البحر عايْمين من ذلك الباب راجعين فوق رأسي حبْسُوا البتول رمت لي خاتم فضة، واسماعيل أعطاني هذا العصا طلع بها وطار)**[3] .

إنها شخصيات خيالية أفعالها خارقة للعادة ، و مع ذلك فهي تعيش بين الناس حياة واقعية فالبتول في رواية "تلك المحبة " تظهر على صورة امرأة لها وجود فعلي بحيث تحضر مجالس الناس و تتحدث إليهم ، و لها صورة أخرى خيالية أشبه بصورة الجنية الطائرة ، و يصفها جبريل الراهب بقوله**(إنها امرأة تملك كل ما لأميرة من الشرف والفضيلة و الرومانسية فهي قادرة على كل شيء إلا الغدر و هذه شيمة العرق النبيل لا**

[1] - رواية "تلك المحبة"، ص291
[2]- المصدر السابق ، ص 74-75
[3]- المصدر السابق ، ص317

أخاف أبدا، فهي أشبه بما تكون عليه قديسة بما تثيره من انجذاب نحوها)[1] ، المتأمل في ما وصف به جبريل الراهب البتول " أميرة شريفة فاضلة رومانسية قادرة لا تغدر وهي من العرق النبيل و لها جاذبية مثيرة تشبه ما للقديسات الواتي يقتدين بمريم العذراء فمن الصعب على امرأة عادية ، أن تجمع كل هذه الصفات جملة واحدة ، و يواصل السارد وصفه للبتول ، و هذه المرة على لسان مبروكة خادمتها التي تصف حالها عند اجتماعها بسيدتها**(لا تقوى عيناي على التحديق في وجهها و لكني لا أهابها و لا أخافها أنا أحبها مثل شيء يفوق إحساسي بوجودي لا أكنهه)**[2] .

يبدو أنها علاقة متميزة بين سيدة و خادمتها ، ففي العادة يتعالى الأسياد على خدمهم و يحتقرونهم و كأنهم ليسوا بشرا مثلهم، إنه التعالي البورجوازي و في العديد من مقاطع هذه الرواية ، نرى كيف يعاني الحرثانيون و السود من تمييز طبقي حتى من آبائهم و برغم كل ما اتصفت به شخصية البتول ، فإنها تظل تخفي أسرارا تجعلها تُنسب إلى خلق آخر غير خلق البشر، ففي فضاء الرواية يتداول الناس حادثة تعقب الدرويش للبتول إلى مغارة تمنطيط البعيدة، حيث أغوته واستدرجته إليها **(لا تطأ رجلها رملا فيها إلا صار خضرة و تحولت ظلمتها نورا ، و وحشتها أنسا وسراديبها أروقة عامرة وسكونها حياة ورهبتها أمنا وطيورها الظلاميات حوريات كواعب ورائحة طوبها الخانقة عطرا و جرى ماء فقارتها سلسبيلا و اشرقت الدنيا في جنباتها)**[3] ، المعروف عن المغارات أنها أماكن للتخفي أو اللجوء هروبا من الأخطار كما حدث النبي صلى الله

[1]- رواية "تلك المحبة"، ص230
[2]- المصدر السابق ، ص230
[3]- المصدر السابق ، ص285

عليه و سلم حين همّ بالهجرة إذ تخفى عن أعين سيوف قريش في غار حراء ، و من قبله لجأ الفتية إلى الكهف فرارا بدينهم ، و تتصف أغلب الكهوف و المغارات بأنها أماكن مظلمة و مخيفة تأوي إليها الوحوش و الكائنات الليلية و مع ذلك تتبدل المغارة إلى مكان أشبه بجنة النعيم ما أن تدخلها البتول ، إنها امرأة ترمز للخصوبة و النور و الماء و قادرة على وهب الحياة للأرض الميتة **(امرأة فُطرت على اجتماع الماء والنار و الهواء)**[1] هكذا نظرت كل الأمم للمرأة كرمز للأرض و الماء و الهواء و النار ، هذه العناصر التي تقوم عليها الحياة ، تمنحها الآلهة ، كما ورد في فلسفة الأمم القديمة لتصبح البتول بصفاتها الأسطورية، فمما جاء في ديوان الأساطير السومرية في وصف الآلهة بانينليل **(إن هي مسّتْ السماء فهذا هو الفيض إذ تنسكب من الأعالي الأمطار الغزيرة ، ولئن مسّتْ الأرض فهذا هو الرخاء فمن الأسفل تطفح الثروات ، كلمتك هي النباتات هي الحب كلمتك هي الفيض حياة البلاد جمعاء)**[2] .

كما يمكن مشابهة شخصية البتول في تراثنا الأدبي العربي ، بشخصية شهرزاد في قصص ألف ليلة وليلة فكلاهما تحظيان بمكانة عالية ، و لهما من الخادمات ما يجعل أناملهما لا تلمسان شيئاغير العطر والطيب و ما حلا و غلا من الزينة، فللبتول و شهرزاد ذكاء و حكمة تفوق تلك التي اشتهر الرجال و زادا عن ذلك بامتلاكهما جمالا مغريا و مغويا لأمنع الرجال ، ولعل البتول لا تختلف أيضا عن شخصية الجازية الهلالية فهي بذات الجمال والدهاء والمكانة وفي مشهد مثير تظهر البتول في الرواية ذات صباح وسط

[1]- المصدر نفسه ، ص11
[2]- قاسم الشوف "ديوان الأساطير " الكتاب الثاني دار الساقي بيروت ط1 1996 ص22

الجواري الملاح في انتظار محبوبها في مجلس مقتطف أو مختطف من مجالس لهو ملوك بني العباس، فينادي عليهن هاتف صيّاح(**فُكُّوا العناق يا عشاق وارفعوا الساق عن الساق هذا ليلكم جنّ بالآلاق فهيّا على السّلوى والمنّ والترياق)**[1] ، و من خلال أعين النساء المعجبات والغائرات رسم الكاتب صورة للبتول ، فرأين أنها **(إلى الحمام تغدو مشيتها وعلى وقع الغزلان يتناغم تبخترها ، و من شموخ النوق كبرياؤها)**[2] .

بهذا الجمال الذي لا يوجد إلا في الصحراء تفوّقت البتول عن كل بنات جنسها فخبلت عقول الرجال و خلبت قلوب النساء، بهذا التصوير مازج الكاتب في وصفه للبتول بين الواقعي و الأسطوري و لعل في الوصف الثاني احتفاء بالمرأة ، هذا الكائن الجميل الذي حوّل الحياة في الصحراء إلى نعيم ، فما كان قيس ليشدو في صحرائنا لولا ليلاه ؟ .

يبدو أن هذا الوصف، يحاول الكاتب من خلاله إبراز دور المرأة في حياة مجتمع الصحراء ، فإذا كان الرجل هو عماد الخيمة فالمرأة هي الغطاء الذي يوفر لهم الدفء و الحماية و الاجتماع ، وغيابها يعني الشتات والحرمان ، فجمال المرأة و خصوبتها هو ما منح الرجل القدرة على إعمار تلك البقاع الحارقة القاحلة ، فحوّلها إلى جنان تتراقص عليها الأقدام المطيّنة ، على وقع الأهاليل والزغاريد و الطبول، أين تتعانق النظرات والابتسامات والأحلام والخيالات التي تصبو لمداعبتها ، إنه جمال الحياة الذي دفع السائح إلى الحديث عن الأنثى و عن الصحراء وعن أدرار ، و مهما تعددت المسميات فالحبيب واحد ، ويحدثنا الطالب باحيدا عن حقيقة المرأة فيرى أن **(الحياة كلها صحراء كما يقول**

[1]- رواية "تلك المحبة " ص286
[2] - المصدر السابق ، ص119

الحكماء والمرأة هي الجمل الذي به يقطعها)[1] ، إن الصحراء مكان شاسع وقاس و مخيف و لقهرها وخوضها يحتاج الرجل لمركب صبور ، يحمله ويؤنسه في رحلته الطويلة وليس ذلك المركب ، سوى حواء التي لم تكتمل نعم الجنة إلا بوجودها.

2-اسماعيل الرجل الطائر :

الدرويش تسمية ، تلصق في ثقافتنا الشعبية بالإنسان الغريب، والغامض في سلوكاته و أفعاله، وهذا ينطبق على شخصية اسماعيل الدرويش في رواية "تلك المحبة"، حيث يروي الناس قصة اتباعه لأثر البتول ، إلى مغارة تمنطيط رغبة في معرفة أسرارها فمكث هناك أياما ، فلما رجع بدا أكثر غرابة مما كان عليه ، لا يبدي حاجة لماء أو طعام يحمل عصا غريبة ، و لا يكلم الناس إلا رمزا ، هذا ما تحدثت به بعض النسوة **(و قلن لم يعد اسماعيل الدرويش منها إلا بعد أسابيع ، و قيل أشهر بضفيرة في مؤخرة شعره و لحية مطلقة، كأنه غاب دهرا في بلاد لا حلاقة فيها و لا ماء حاملا عصا من الخيزران لا ينبت في توات ، ماشيا في الطرقات المتربة حافيا لوقت معلوم قبل أن يختفي ، لا يدري الناس من أين يخرج عليهم أو إلى أين يأوي ، لا يخاطبه أحد أو يسائله ، يرد عرض الخدمة ولا يلتفت لنداء، فما طلب من قبل شيئا ولا ترجّى فضل عزيز على سؤال الحاجة ، لا يبدي عوزا ، فزعم من قال ليس سوى ظل أو خيال لشخص مسكون مغنوم فاتقوا فتنته)**[2] ، لقد عاش الدرويش في عالم أسطوري ، فألبسه الناس صفات خارقة ، لا

[1]- رواية "تلك المحبة " ص244
[2]- المصدر السابق ، ص289

تتأتى إلا للكائنات الغامضة التي لا نعلم عنها إلا القليل أو بعض الأباطيل، و لكن المجتمع التواتي كان يؤمن بمثل تلك الخوارق أو الكرامات لأمثال أولئك الأشخاص.

و يؤكد الراوي على صحة تلك الأحاديث التي يرويها أهل تلك البلاد عن الدرويش وأمثاله بنسبتها إلى العقلاء فيقول **(و كل الذي يرويه العقلاء أنه جاء ضمن قافلة يزعم التجارة فاستطاب المقام فقرّ لعله لشربة الماء تلك من فقارة هنو التي فطرتها أياد من حفدة هاروت و ماروت و لكنه ما تلبث بمكان يقصده إليه ذو حاجة ، و لا عرفت له ذرية أو أخبر عن أهل له ، قيل يخرج إلى الخلاء في أيام تهييج الجنوبية الشرقية عواصفها يهش بعصاه فتفرغ الذكّارات من كل مكمن فيومئ إليها حيث جنان النخيل)**[1] في هذا المقطع و في غيره يستخدم الكاتب الألفاظ "زعموا يزعم قيل " التي تفيد الشك بدل اليقين الذي أراد ترسيخه بداية ، بإسناد مثل هذه الروايات إلى العقلاء و في معرض حديثه عن الدرويش يذكر الكاتب في ذات المقطع ، فقارة "هنو" التي حفرها أحفاد هاروت وماروت اللذين قيل أنهما ملكان نزلا ببابل على صورة رجلين ، فرغبا في امرأة فظلت تراودهما حتى أوقعتهما في الفاحشة ، فخيّرهما ربّهما بين عذابي الدنيا أو الآخرة فاختارا الأول ، من جهة أخرى نجد للدرويش قدرة تحريك الرياح و توجيهها إلى حيث يريد ، معجزة لا نعرفها إلا للنبي سليمان "ع" الذي قال عنه الله تعالى " **وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا ۚ وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ** "[2]

[1]- المصدر نفسه ، ص337
[2]- سورة الأنبياء الآية 81

لقد أوتي الدرويش كرامة ، تجعله يقود الريح إلى الجنان ليتم تلقيح إناث النخيل فتعطي لأهل القصور رزقا طيبا رطبا جنيا ، إنها أخبار وأقاويل لم يبتدعها السائح ، ولم يأت بالجديد من عجائب الأحاديث لأنها كانت قصصا يتداولها أهل توات منذ القدم ، و إنما كان الجديد فيها أن الكاتب أعاد حكي ما سمعه ، بأسلوب كاتب يمتلك ناصية لغة بواسطتها مدّ جسرا إلى عالمه الخيالي الأسطوري ، أين بإمكانه أن يلتقى بقارئه و بشخوصه غير العاديين فالدرويش إنسان غامض ، لا يعرف له وطن أو سكن و ليس له امرأة أو ذرية هكذا هو حر طليق لا يتقيد بزمان أو مكان غير أن ما نبّه إليه السارد ، أن الدرويش كان قد شرب من فقارة "هنّو" تلك الشربة التي لم ترو ظمأه و أبقته أسير المكان فلم يعد يعرف لنفسه أرضا غير توات .

و من عجائب ما كان يقوم به إسماعيل الدرويش تلقيحه للنخيل بطريقة عجيبة تشبه السحر، فهو يهُشّ بعصاه على ذكور النخيل فتفرغ طلعها ، ثم يأمر الريح بأخذ الطلع إلى الجنان ، أين توجد إناث النخيل فتتلقح فتحبل ثم تخرج عراجينها وتمرها طعاما للجياع ، فكأن الدرويش يهب أسباب الحياة لأهل القصور في تلك الصحراء المقفرة ، كما تفعل معشوقته البتول ، لقد كان الدرويش رجلا **(حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا و يختفي ترابا رمليا في العرق يتذرى ليصير ألوانه الغروبية)**[1] ، و لم يبق في القصر من لم يغوه الحديث الذي ترويه العرافة عن البتول و الدرويش فهي تبذل كل ما في وسعها لمعرفة أخبارهما ، كيف يبدوان وأين يجتمعان حتى إذا أدركها الهرم و أشرفت على الهلاك أخبرت المقربين منها بأن البتول امرأة **(لا يصيبهما من العجز و الشيخوخة**

[1]- رواية "تلك المحبة " ص11

و الخور ما يصيب باقي البشر عرفتهما شابة و فترهلت و استسلمت لسطوة الدهر و بقيا على خط الفتنة و الغواية)[1] بهذه الأخبار العجيبة تختم العرّافة بنت كلو حديثها حين عجزت عن تقفّي أثر من لا أثر له فالبتول والدرويش روحان غريبان تمرحان و تسرحان في فضاء لا يحده الزمان و لا المكان ، و قد أبقاهما الدهر على صورتهما يزدادان مع مرور الأيام فتنة وغواية وانصهارا، كذلك هي علاقة رجل الرمل بصحرائه التي لا يبغي عنها بديلا أو رحيلا ، لتظل أسطورة الصحراء هي أسطورة الحياة الخالدة التي أقامها الرمل والماء والهواء والشمس، و هي أسطورة تظل **(حية ذاتية موضوعية متبادلة تتضمن في ذاتها حقيقة خارج علمية خاصة بها حقيقة أسطورية خالصة كما وتملك مصداقيتها الخاصة، و بنيتها الخاصة و شرعيتها المبدئية التي تخصها وحدها)**[2]

3-إدريس الغائب الحاضر :

إدريس رجل من عائلة شريفة و عرق نبيل ، عاش سنوات في العاصمة ، ثم لما ناداه الواجب لإكمال رسالة الأجداد فعاد ليتفرغ لخدمة شؤون المقام ، و قد عرف بجماله و **(برزانته و ثباته ، و بنيته المعدولة المفتولة ، وهيئته الوسيمة و طبعه الحالم)**[3] و هذه الصفة لم تكن تعنيه لوحده ، فقد كان ابنه يوسف و ابن عمه عبد النور بذات الصفات أيضا كذلك ، و كما وصف أحد شيوخ المقام رجال العائلة النبيلة بقوله إن **(من البشر رجال تنفتن النساء بصفائهم و نعومتهم و أسيل قوامهم ، لأنهم حبو عرقا ينبض أنوثة خفية تظاهر سحرهم ، إنما الأنبياء وهبوا جمالا من تراب تسبح منه الملائكة**

---

[1]- المصدر نفسه ، ص11
[2]- ماكسيم لوسيف "فلسفة الأسطورة " ص70
[3]- رواية " زهوة"ص51

النورانية لربها)[1] و لعل اختيار الكاتب لاسم إدريس لم يكن اعتباطا ، فهذا الاسم هو لأحد أنبياء الله الذين مدحهم القرآن الكريم بالقول (**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا و رَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا)**[2] ، و قد ترك إدريس تلك المدينة الصاخبة المليئة بالفتن و المفاتن وعاد إلى أرض أجداده في توات ، بعد أن سمع هاتفا يناديه بصوت عميق **(حفيدنا إدريس المحفوظ بعناية إلهنا الجميل ، لأصلك الذي يضرب جذرا في تربة أجدادك ، فإنه سيبلغ قلبك يوما نداء فلا تقعد و اترك لهم دنياهم و أحزانها ، فلا مسرة لك خارج مملكة عقلك و أرضك)**[3] ، و قد استجاب إدريس لذاك النداء الغامض ، الذي بدا و كأنه تواصل روحاني مع الأجداد الذين ظلت أرواحهم تحرس المقام ، و تراقب كل صغيرة و كبيرة فيه حفاظا على هذا المكان الطاهر المقدس، و بالفعل عاد إدريس إلى أرض آبائه الأولين كسيّد للمقام و عاش **(على حال من الاكتتام والسر ، كان يقضي نهاراته بين الخزانة و بين الجنان و طرفا من لياليه بين القراءة و الكتابة أو التدوين)**[4] ، غير أن حبه و خوفه وغيرته على زوجته عزيزة جعلته يخشى عليها أن تُفتن في نفسها أو تَفتن غيرهاففكر جديا في طلاقها رغم حبه لها ، وقد أسر يوما لابن عمه عبد النور عن محنته و أخبره **(أن جمال عزيزة وسوس له فأرهق روحه ، و أغام حاله حد أن راءت له هواجسه بين حين و حين أن رجالا مقنعين أحاطوا بهما خلال جماعهما فخالها استصبرتهم عليها واحدا واحدا فانكمشت نفسه فسألته ما به فدارى عنه بأنه متعب)**[5]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص71
[2]-سورة مريم الآيتان56-57
[3]- رواية " زهوة"ص67
[4] - المصدر السابق ، ص104
[5] - المصدر السابق ، ص45

و لم يستطع إدريس تحمل عذابات روحه ، فذكرى خيانة إحدى زوجات جده ظلت تلاحقه فقد كُشف أمرها مع خادم لها فجلدت و إياه حتى الموت ، و دفنا بعيدا عن مقابر المسلمين هذه الحادثة المؤلمة بقيت تنخر في نفس إدريس ، فخاف أن تتكرر معه ، خاصة و أن زوجته فائقة الجمال ، فقرر تطليقها و الابتعاد عنها مخافة أن يقترف في حقها جريمة و تسرد الخادمة بهيجة ما دار بين إدريس و زوجته عزيزة التي أعلن لها (**أنه إما أن يستمر و هو مدرك نهايته غما أو جنونا ، و عندها سيشيع أن بنت السراجي كانت سببه وإما أن يرحل بتراض بينهما على فراق و بعدها يكون كما يحدثه به قلبه دخل في طريق خلاصه**)[1] ، حتى إذا تمّ الطلاق بينهما، انتهت بذلك قصة حب بدأت إخلاصا و انتهت خلاصا ، فترك إدريس زوجته الحامل،واتخذ(**من الخلوة مركزا لحياته من بعدما ترمّل**)[2]،لينشغل بعدها بالقراءة و التدوين، و لحبه للقرآن و لسورة يوسف تحديدا أوصى طليقته بتسمية ابنه باسم هذه السورة التي يكون قد وجد فيها ما يواسي به نفسه فلعله تمثل حاله مع زوجته عزيزة بحال النبي يوسف "ع" مع زليخة امرأة العزيز التي أحبته فأغوته حتى كادت أن توقعه في موقف أسوأ من الجبّ و كما رفض نبي الله الاستجابة لغواية النفس الأمارة بالسوء و اختار السجن كخلاص فكذلك رفض إدريس الغواية واختار إدريس الخلوة كسجن إرادي إنفرادي ، و ظل يستغيث بدعاء يوسف"ع"(**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ ۖ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ**

[1]- رواية " زهوة"، ص90-91
[2] - المصدر السابق ، ص83

فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيم)[1] ،و قد وجد إدريس في خلوته التي تشبه سجن يوسف "ع" فرصة للعبادة و التفكير و التأمل و الكتابة ، و كان يشعر أن عليه أن يتم ما بدأه من تأليف مخافة **(أن يأخذه الأجل قبل إتمام ما أوجبه على نفسه)**[2] ، فاعتكف في خلوته ، فازدادت روحه ارتقاء و نقاء في مدارج السالكين إلى رب العالمين فلم يعد يُرى له أثر إلا في مقامه أو في محراب خلوته ، أو بين دفات كتبه لا يخرج منها إلا لضرورة قاهرة، و رغم أن الكاتب جعل من شخصية إدريس فاعلة و مؤثرة و مستقطبة، إلا أنه تعمد إخفاءها منذ بداية الرواية فإدريس ظل الشخصية الأكثر حضورا في كل أجزاء الرواية ، بل الموجه لكل الشخصيات ، فهو الحاضر الغائب غاب جسدا ، و ظل حاضرا كروح ترفرف فوق المقام و كأنه انتسب إلى حلقة الأولياء الذين يحفظون أسرار المقام التي توارثوها عن أجدادهم الأولين ، فكان يجتمع مع أولئك النفر ليؤدي معهم ما افترض عليهم من واجبات ، ثم يختفون و يخرجون من باب في إحدى زوايا المقام ، لا يدري أحد إلى أين يؤدي و **(كأخيلة نورانية يتقدمهم الشيخ خرجوا من باب المزار صامتين)**[3] .

إن شخصية إدريس هي الأكثر إثارة و غموضا و غرابة ، بين كل شخصيات رواية "زهوة" فقد اتصل روحيا بابن عمه عبد النور ، عن طريق الرؤيا ليبلغه ضرورة مجيئه يروي ذلك عبد النور بقوله **(أنه ذات ليلة رأى نفسه ، وقف في رأس جبل أطل منه على مقام ، شاهد في باحته إدريس هتف إليه، فطُوي به نحوه، فحضنه في لباس الحضْرة**

---

[1]- سورة يوسف الآيتان 33-34
[2]- رواية "زهوة" ص113
[3] - المصدر السابق ، ص73

وسأله عن نجله)[1] و بقيت الرؤيا تكرر لعبد النور فظنها أضغاث أحلام **(توهمت أن يكون ذلك من أضغاثي فوقف علي مرة ثانية وثالثة ، فلم أدرك الإشارة إلى أن تلقيت رسالته)**[2] ، و كان إدريس لما أحس بدنو الأجل و صغر سنّ وريثه ، قد راسل ابن عمه عبد النور الأستاذ الجامعي دعاه إلى العودة إلى أرض أجداده توات ، و أوصى له بتولي مشيخة المقام ، و إدارة شؤونه الاجتماعية و التعليمية ، فكل **(فرع مهما يتحول ، عائد إلى أصل ثابت هو الوتد من بين أوتاد أخرى تشد ستار الورع و الفضل دون أن تعصف به ريح الغواية و البغي)**[3] في المدينة ، و قد استجاب لطلبه غير أنه وصل متأخرا بعد رحيل إدريس ، فحلّ محله و راح يصلح ما أفسده سلطانة و السبعاوي الزوجان اللذان حاولا السيطرة على المقام و على ولديْ إدريس يوسف و ربيعة ، و هنا يتضح دور عبد النور في الرواية ، و هو تنفيذ وصية سيد المقام بحمايته من كل الطامعين **(إنما أنا أنجزت ما كان إدريس أوصاني به في رسالته رغبته كانت أن أبلغ بك الغاية حتى ترى)**[4] ، لذلك بقيت كل الشخصيات تقريبا على مدار الرواية تذكر فضل إدريس ومكانته العالية وقدرته على امتلاك قلوب المحبين طوعا ، و على احراق قلوب المبغضين غيرة و حسدا ، ففي الحوارات البيْنية المتعددة التي جمعت أفراد عائلة إدريس و عبد النور و يوسف وربيعة ورضوان، نرى الجميع يبدون حزنا عميقا على فراق إدريس و احتفظ كل منهم بذكريات جميلة معه فعجائب الشيخ إدريس لم تنتهي حتى بعد موته ، تقول عنه

[1]- المصدر السابق ، ص144
[2] - رواية "زهوة" ، ص144
[3] - المصدر السابق ، ص141
[4] - المصدر السابق ، ص75

ابنته ربيعة **(لم تكن يده تقع على شيء إلا أثمر ، كأنه أوتي شيئا من سحر الحياة)**[1] أما ربيبه رضوان فيصفه **(كان سيدي ملتزما في كل شيء ، مثابرا على بعث الحياة حيثما وصلت قدماه)**[2] ،

هكذا كانت حياة إدريس مليئة بالحب و الزهد و الورع ، اجتهد طيلة حياته في تنفيذ وصية أجداده المؤسسين للمقام ، بأن يظل عامرا بنور العلم و بأعمال الخير ، و ظلت أرواح أولئك الأولياء حاضرة تحرس إدريس و المقام فتزور في خلواته و تتلوا كتابه و يذْكر الجميع قدرة الخالق ، فنالوا بذلك الكرامات والبركات ، و إذ مات إدريس **(رُفع نعشه على الأكتاف في تواضع و صمت بما حرك أشجار الجنان بحفيف تحول نشيجا انفعلت له الطيور بترنيم شجي ، و انبعث صوت مقرئ رخيم عذب من هذه الخلوة و في الطريق إلى المقبرة تهادى حمام فوق رؤوس المشيعين ، لم يكن من العادة رؤيته في ذلك الفصل من السنة ، ثم غاب في تشكيلات مثلثة)**[3] ، لقد انتهت حياة إدريس الذي انشغل بالعلم و بخدمة المقام متناسيا دنياه التي تركها ، بعد فراق صعب مع زوجته عزيزة فانشغل بالعبادة و التأليف ، و قد ظل عبد النور يتذكر تلك الأيام **(التي كان إدريس قضاها في جلب الخشب و صقله و تركيبه رفوفا رفوفا ، و في توزيع الكتب عليها جناحا جناحا بإصرار عنيد ، على حال سعيدة و نفس راضية يقف عند هذا الشعاع أو ذاك ، و على أحد السُلّميْن ينزل مجلدا أو يعيد كتابا ، أو هو ينتقل بين هذه الطاولة**

---

[1]- المصدر السابق ، ص147-148
[2]- رواية "زهوة" ، ص83
[3]- المصدر السابق ، ص103-104

و تلك ، واثق الحركة معتدل المزاج ، يجري تجربة أو يركب عقارا أو هو يجلس يقرأ)[1]

حياة زاخرة عاشها إدريس فلم يضيع شيئا من وقته ، و عاش سعيدا هادئ النفس بين خلوته و بين مكتبته، غير أن ما يؤخذ على الكاتب في هذا السياق هو تركيزه على الجانب العلمي في شخصية إدريس ، و اهماله الكبير للجانب التعبدي الذي هو الميزة الأساسيةفي حياة رجال الصوفية وأصحاب المقامات ، فجباههم لا تكاد ترفع من كثرة السجود ، ولا يكاد يُرى أحدهم آكلا أو شاربا من كثرة الصيام صمتهم طويل و حديثهم قليل ، صفات نالوا بها المكانة و الحب عند الخالق ثم عند المخلوقين ، و بها بلغت شهرتهم الآفاق ، كل هذه الأمور لا نلمس لها أثرا في الرواية، و لا نكاد نرى الشيخ إدريس مصليا أو قائما أو صائما ، فكل همه الكتابة في شتى العلوم حتى الطبية منها، و لم نره بالمقابل يولي العلوم الدينية أفضلية عن باقي العلوم الأخرى ، بحسب ما يقتضي هذا المقام لكونه مرادف لمكان أو محراب التعبد .

4-المغيلي البطل الثائر:

من أمثلة الشخصيات التاريخية التي احتفى بها السائح في رواية " تلك المحبة " البطل عبد الكريم المغيلي* أو محمد التلمساني ، هذا الرجل الذي لا يزال يحظى بمكانة رفيعة في نفوس أهل أدرار ، و قد عرف بينهم باتساع **(مجال نشاطه ميدانيا انطلاقا من الشمال و الذي تسبب له بمشاكل مع الانظمة السياسية اضطرته للهجرة نحو منطقة توات بالجنوب ليمتد إلى بلاد السودان بإفريقيا جنوب الصحراء، و قد توزع انتاجه**

1- المصدر السابق ص127-128

* الشيخ محمد بن عبد الكريم *بن* محمد المغيلي التلمساني عالم و فقيه مسلم ولد بمدينة تلمسان 1425م، كان له دور كبير في نشر الإسلام في ممالك إفريقيا السوداء ، اشتهر بقيادته لحرب ضد اليهود في منطقة توات بصحراء أدرار التي توفي بها سنة 1504

الفكري ليشمل عدة محاور من العلوم الشرعية و الدينية كالفقه و التفسير و التصوف و أصول السياسة الشرعية)[1] ، و كان من أجل أعماله أن خلص أجدادهم ، من ظلم اليهود الذين طغوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد فاقتص منهم المغيلي و قام بإجلائهم من توات و ما جاورها .

هذه الأحداث التاريخية التي وقعت في صحراء أدرار، كان لها يؤازرها في بلاد الأندلس ، أين عومل العرب المطرودون من بلادهم بقسوة و بشاعة كان جد المغيلي أحد ضحاياها ، و يستذكر السارد وقفة أبي عبد الله آخر ملوك غرناطة و الدموع والزفرات يخنقان أنفاسه على ضياع ملك انتزعه الأبطال وضيعه أشباه الرجال ، و في لحظات زمنية مشحونة بالحزن والآلام و مكثفة بالأحداث نجد السارد يحدثنا عما أورثه تلك اللحظات في قلب الفتى المغيلي الذي نشأ **(و في حلقه غصة من زفرة أبي عبد الله على أعلى قمة مطلة على لؤلؤة حمراء غرناطة في آخر يوم لأفول شمس ذرية عائشة الحرة ، تختفي وراء الجبال الخضراء بإباء و صبر و وقار)**[2] ، و حفظت لنا كتب التاريخ بعضا من أخبار تلك الحروب و المناورات السياسية التي قام بها هذا البطل **(إذ كان المغيلي قد اضطر للهجرة إلى إقليم توات التي أثار بها قضية اليهود ، و موقفه منهم والتي انقسم حولها فقهاء تلك الفترة ، بين مؤيد و معارض و دخل بسببها في اشتباك مع حكام فاس الوطاسيين الذين اتهموه بتحريض من فقهائها ، بالطموح إلى أكثر**

[1]- عبد الباقي مفتاح "أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني و انتشار طريقته" دار الهدى الجزائر 2008ص388

[2]- رواية "تلك المحبة" ص34

من مجرد النهي عن المنكر و الأمر بالمعروف أي السعي للوصول إلى الحكم رغم نفيه لذلك بشدة)[1] .

و يستوقفنا الكاتب في لحظات أخرى ليعرض أمامنا مشاهد متخيلة محزنة اختزنت في ذاكرة المغيلي لحادثة طرد المسلمين من الأندلس ، بعد أن نقض النصارى الصليبيون كل الاتفاقيات ، فأذاقوا المسلمين كل ألوان التعذيب و الإذلال و القتل في محاكم التفتيش ما فاق جرائم المغول حين غزوا بغداد ، لقد كانت تلك الجرائم تحزّ في نفس المغيلي حيث لم يتوقف خياله عن تصور **(آهات و توجعات و أنات وتوسلات منبعثة من أطفال و نساء و عجزة محشورين ليوم من أبناء إيزابيلا ، يقيمونه لذرية عائشة الحرة وقد أخرجوهم في الساحة ليخيّروهم بين الكفر بمحمديتهم علنا و التثليث ولبس الصلبان و بين الشنق ثم الحرق)**[2] إنه تصوير لحدث مروّع ، و كأن الكاتب كان حاضرا ليشهد على هول الجرم في حق الأبرياء ، و كأن الكاتب يمنح المغيلي تبريرا لانتقامه ، فقد كان شعاره **(طردونا منها هناك فلنخرجهم منها هنا و من بلاد المسلمين)**[3] ، و يظل صوت جده الذي شنق و أحرق هناك على أيدي الصليبيين ، يتردد على مسامعه و في منامه صارخا **(انهض فأنت موعود اسلل سيف الحق و ابطش بالملة الكافرة...اكسر بُوقهم و حطم الناقوس و لا تفرق بين الملتين فرقا)**[4] ، و كأن الكاتب يريد أن يبين بشاعة وحقيقة ما فعله النصارى الإسبان بالعرب المسلمين لأنه كان السبب في إضرام نار الحقد و مشاعر الانتقام لدى الناجين منهم ، و قد قدم لنا السائح الحبيب وصفا متميزا لشخصية المغيلي

[1]- خالد محمد "الصوفي و الفقيه في رحلة عبور الصحراء" مجلة التبيين الجزائر ع 34 . 2010 ص26

[2]- رواية "تلك المحبة" ، ص34
[3]- المصدر السابق ، ص34
[4]- المصدر السابق ، ص34

كبطل شاب ذو نسب وعلم و شجاعة ودهاء وغيرة على أهله و دينه و بلاده ، خاض معارك فانتصر على الظلم و أقام العدل كل هذه الصفات صنعت منه بطلا أسطوريا ، فهل كان السائح يقصد بهذا العرض البطولي استنهاض الروح العربية من جديد ، لتقتص من مغتصبي الأرض ومنتهكي العرض من اليهود المحتلين لفلسطين ؟ أم أنه احتفاء و إعلاء لشخصية بطولية مغاربية كان لها شأن الأبطال العظماء كصلاح الدين و نور الدين و غيرهم ، من أبطال الأمة الخالدين لقد حاول السائح من خلال هذه الوقائع التاريخية ، أن يكشف الآفات التي كانت تنخر جسد المجتمع التواتي ، و قد دوّن له والد المغيلي رسالة طويلة لابنه ، يعرض له فيها ما أصاب المسلمين في بلادهم **(يا بني ضاقت بلاد المسلمين بالمسلمين و استشرت فيها البدعة، واستحكم فيها العسف وسادتها الرشوة ، و صارت فيها كلمة الحق إهانة للملك والملك ، و استعلى فيها صغار المتكبرين و ذلّ الأشراف و العليون...و شيّد الشيطان في القلوب قصور فتنة ، و رفع الذميون رايات الكفر بعد أن خان الأمير الأمانة)**[1] .

لسنا ندري إن كان هذا الحديث يشخص زمنهم الماضي أم زمننا الراهن ! أم يريدنا أن نقارن بين الزمنين ، لنرى إلى التشابه الحاصل بينهما فنسقط واقعهم على واقعنا و إذا تشابهت المشكلات تشابهت الحلول أيضا ، لكن الواضح الجلي أن التاريخ يعيد نفسه من بوابة الفن الروائي ، فقد تمكن السائح من أن يقدم شخصية المغيلي كبطل أسطوري حافظ على أدرار بهويتها الثقافية والدينية ، وأعاد لأهلها عزتهم ، لقد عمل الكاتب على إحياء التاريخ بطريقة فنية، اعتمدت اللغة التصويرية و الوجدانية جسدت مأساة العرب المسلمين

[1]- المصدر نفسه ، ص37

و بشاعة جرائم الأوربيين ضدهم ، جرائم تكررت مع الغزو الفرنسي للجزائر ليتكرر معها أيضا النموذج البطولي الأسطوري متمثلا في أبطال ثورتنا الخالدة .

5-الوحش الغادر:

إن أي شخص يمتلك مشاعر إنسانية سوية ، لا يمكنه أن يغض البصر عن ظاهرة التقتيل و التخريب ، أو ما أطلق عليه بظاهرة الإرهاب التي ابتلي عالمنا العربي والإسلامي حيث استفحلت فيهما هذه الظاهرة الدخيلة ، و لابد أن نشير هنا إلى أن المسلمين ليسوا وحدهم من عايش أو أنتج هذه الظاهرة ، لأن الوقائع التاريخية و الحالية تؤكد ، أنهم أبرز ضحاياها ، ثم أغلب دول العالم لم تستطع إلى يوم وضع تعريف متفق عليه ، و مع ذلك تجمع كل الشعوب على أن الإرهاب لا لون و لا دين و لا عرق له فكل المجتمعات تعاني منه ، وبعضها شهد آثاره المزلزلة اجتماعيا و اقتصاديا و سياسيا فأوربا مهد ثورة الحريات و المساواة ، خاضت حربين عالميتين ، راح ضحيتها الملايين من البشر بسبب إرهاب نظرية العرق المتفوق ، و فرنسا الاستعمارية مارست أبشع أنواع الإرهاب في حق الشعب الجزائري، و في أمريكا عانى السود من إرهاب التمييز العنصري، و في فلسطين ما يزال اليهود يمارسون اليوم أبشع أنواع الإرهاب الديني والعرقي، إذا فالإرهاب تاريخيا ليس من صنع المسلمين، و لا هو قاصر عليهم إنها ظاهرة تُعادي الإنسانية ككل.

لذلك اهتمت العديد من الدراسات الفكرية و النفسية والاجتماعية ، بالبحث في أسباب هذه الظاهرة التي أخذت في السنوات الأخيرة مناحي خطيرة جدا ، حيث امتد تجنيد تلك

الجماعات ليشمل النساء والقُصّر ، ليكونوا آلات مبرمجة للقتل و الانتحار ، و قد كانت الجزائر ـ مع الأسف ـ من الدول الأوائل التي اكتوت بلظى هذه الظاهرة التي خلفت مئات الآلاف من الضحايا في دوامة عنف عبثية لم يكن الخروج منها بالأمر السهل ، ففي ظل تلك الأوضاع المأساوية تهدد القتل كل ضمير حي بل كل حي ، و كان العلماء و المثقفون و الفنانون أبرز المطلوبين للموت و لم يجد هؤلاء من وسيلة للتعبير عن هذا الواقع المروع و الدفاع عن وطنهم المهدد بالانهيار سوى أعمالهم الفنية ، التي شكلت بمفردها أدبا متميزا عايش تلك المحنة و سرد مأساتها فقد صدرت في السنوات العشرين الأخيرة روايات عديدة لأسماء مرموقة ، اتخذت من تيمة الإرهاب موضوعا لأعمالها الإبداعية كواسيني الأعرج و أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق ورشيد بوجدرة أمين الزاوي ورشيد ميموني وياسمينة خضرة و غيرهم كثير ، و يشار إلى أن بعض الكتابات تميزت بالتسرع في التعبير عن ذاك الواقع الدموي فشابهت كتابات بعضهم التعليقات الصحفية المتصفة بالتسجيلية و التقريرية الفجة ، بينما نحا روائيون آخرون إلى اعتماد لغة أدبية إيحائية تكشف الحقيقة من دون أن تقولها ولأن الإبداع الأدبي غالبا ما يعكس هموم المجتمع فقد عمدت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى إماطة النقاب عن الأسباب الحقيقية للتطرف الديني في البيئة العربية عموما والجزائرية خصوصا، فكشف بعضهم حقيقة الإرهاب من منظور موضوعي يعكس الحقيقة ، وغالى بعضهم و تطرف إيديلوجيا و اتهم الإسلام بأنه منبع الإرهاب و الإسلام من ذاك براء .

و مع هذا التباين هذه الرؤى الفكرية و ربما في مستويات التعبير الفني أيضا حول هذه القضية، ذلك أن الكثير من رأوا أن الأعمال الروائية التسعينية قد اتسمت في أغلبها بالاستعجالية و التسجيلية من حيث لغتها ، أي أنها خضعت للأزمة بلد أن تُخضعها و هذه إشكالية أثرت على جمالية و أدبية تلك الأعمال و مع ذلك ، فإن أقلاما روائية أخرى استطاعت الانفلات من قبضتي تلكم السمتين و أنتجت أدبا رائدا .

لكننا نزعم أن روايات الحبيب السائح تنتمي إلى هذا الأدب الراقي فقد تعرض هذا الكاتب في كثير من رواياته لقضية الإرهاب في الجزائر خلال فترة التسعينات و كنموذج لريادته الأدبية ، اخترنا رواية "تماسخت" لنتبين مدى الارتقاء الفني الذي تميزت به ، فقد كان اعتماده على اللغة الرمزية الإيحائية و الانزياحية واضحا جليا فالقارئ لهذه الرواية يشعر أن الكاتب سلك طريق الحكايات القديمة و الكلاسيكية التي عادة ما يلاحق فيها الوحش الجميلات فيأسرهن ويغتصبهن ، ثم يقتلهن ليبدأ في رحلة بحث أخرى عن فريسة جديدة من دون أن يكلّ أو يملّ ، و هذا ما يفعله الإرهابيون ، لكن تلك القصص لا تنتهي إلا بالتقاء إحدى الجميلات ببطل القصة يحميها من مخالب الوحش الذي سيقتل بسيف ذلك الفارس النبيل ، وهذا ما قام به الحبيب السائح الكاتب النبيل مع جميلته الجزائر ضد وحش الإرهاب، فامتطى كتاباته واستل قلمه وانطلق مدافعا عن محبوبة اسمها الجزائر ، و من الأشياء الجميلة في روايته أنه وجد حسناءه ، وهي تدافع عن نفسها بشراسة ضارية فاقت شراسة الرجال **(فلن يقتل الوحش سوى امرأة)**[1] .

[1]- رواية "تماسخت" ص209

لقد اهتم الكاتب في هذه الرواية بسرد أحداث الفتنة التي عرفتها الجزائر ، كما بيّنا ذلك في مواضع سابقة من هذا البحث كما اعتمد الكاتب تقنية الترميز في حديثه ، حيث وصف من يمثل الإرهاب بالوحش، و لهذه الكلمة وقعها في نفس القارئ ذلك أن معناها يوحي بكل ما هو سيء و مخيف و قبيح و لعل الكاتب رأى بأن هذه الأوصاف تنطبق على أولئك القتلة من أبناء وطنه الذين يتحدثون و يحكمون و يعدمون باسم الله ، لقد خُلقوا معنا من طينة هذه الأرض التي أرضعتنا من ثديها حبا و مؤاخاة، و كم يكون الأمر محزنا أن ترى يدا تعرفها ، و هي تغدر بك (**فكم أحسني مجتثا من تربة طفولتي ، فمن هيأها لتلد وحشا يتعقب فينا دمنا لا تنس أنك معرض لشيء واحد ،الموت غيلة ، بهذه اليقينية لن نتألم إنما الندم أن يفوز بدمك داعية وغد يعطل إرادة الله)**[1] ، هذه الوحوش التي صارت تتحرك في كل الاتجاهات كقطيع من الذئاب المسعورة المتعطشة للدم ، لا تكاد تميز بين صغير أو كبير ، ما داموا راض بحكم الطاغوت ، فلا (**تشفع توسلات و لا رجاءات أو بكاء و لا حتى تقبيل رجلي من كان يبدو له أمير المجموعة)**[2] ، حالة من التعاسة و الهلع رآها الراوي عند أحد الحواجز المزيفة ، لا يمكن نسيانها بشرب نبيذ أو بشهوة انصهار (**كأسي فرغت ، غير أني خزنت ما يكفي أن أتلف في قلبي هذا الدمار بمص لسان قرينة لحظة الانصهار)**[3] ، و يقدم لنا الراوي وصفا دقيقا لمسلح لم يستطع نسيان صورته أبدا حين طلب منه وثائقه الثبوتية بنبرة قاسية و مرعبة على **(هيئة وحشية ذاهبة طولا في عرض يقيمه التورم ، و تدافعه الضخامة نظرته ختل من ضبع و شماتة**

[1]- المصدر نفسه ، ص234
[2]- المصدر السابق ، ص30
[3]- المصدر السابق ، ص30

من ذئب أمام فريسة، و مقت نحس من أعور حسود ، على ما تبقى من صفحة وجهه المشعر آثار جذري، و في عينيه المكتحلتين اضطراب رغبات خنثى شبقية ، متمنطق بحزام ذخيرة و على صدره خنجر جزارة غطت لحيته مقبضه و الإصبع على زناد المحشوشة ، حتى إذا بلغه بتناهي الثقة بطقمه الأفغاني منتعلا حذاء رياضيا رفيعا طلب إليه أن يتراجع)[1] هذه الصورة الدقيقة ميزت أغلب الوحوش الذين صاروا يقيمون حواجز لإيقاف المواطنين البسطاء لسلبهم أموالهم، إن لهم أجسادا ضخمة و وجوها ذميمة على صدورهم أسلحة قاتلة و يرتدون لباسا أجنبيا يفرحهم أن يجدوا بين الموقوفين أحد المجندين ، كفريسة سهلة يمتصون دمها بشراهة بعد أن تذبح كقربان لله ، و عقابا للطاغوت ، يخطبفيهم زعيمهم **(لا تأخذكم رأفة بمن يحمل على رأسه قبعة أو خوذة قتلا اقتلوه و ولدا له لا تذروه حريمه سبي و بناته غنيمة فأما المسْكن فهدما ، والزرع فحرقا ، والمنشأة فتدميرا إنكم بدم الطاغوت و أتباعه و متاعهم تتقربون إلى الله)**[2] ،هذه الوحوش البشرية لم يكفها تدمير الحاضر بل امتد أذاها إلى الماضي الذي هو محل فخرنا فقد أفتوا أن من مات لأجل الوطن مات كافرا و لا يستحق لقب شهيد ، بل هم جيف ماتت لأجل قطعة تراب إنما الشهادة الموت في سبيل الله هكذا كان يعلمهم أميرهم الذي **(أخرج للناس كتابا آياته تلك السهام المكسورة في صدر وطن لا يزال ينزف بيانه تلك اللهجة الوحشية اللاغطة برفع صفة الشهادة عمن كسروا قيد المحتل و طردوا معمريه ، لأنهم إنما ماتوا كالجيف من أجل قطعة أرض تسمى الوطن ، لأنه لا جهاد إلا في سبيل الله)**[3]

---

[1]- رواية "تماسخت ، ص31

[2]- المصدر السابق " ، ص33

[3]- المصدر السابق ، ص 18

هكذا ارتهن حاضر الوطن و ماضيه على أيدي فئة ضالة من الناس استرخست الأرواح و الأعراض و أبخست شهداء الأمس حقهم كيف وقد أوصانا الإسلام بموتانا خيرا فتُذكر حسناتهم و تُنسى سيئاتهم ، و إن كانوا أبطالا فهم قدوة للأجيال لتعرف حق دينها و وطنها و شعبها ، يبدو أن الجزائر صارت وطنا للمجانين والمفسدين ، و كل منهم يدعي حب جزائره والجزائر لا تُقرّ لهم بذاك ، بلد لم يعد فيها **(سوى قاع يملأه جنون الجنون تبردُ في نزيفك، و تكون المقبرة التي فقدت ما تبقى لها من رهبة وسكينة حينها هيأت لك شبرا من صدرها)**[1] لقد أصبح كل الجزائريين يخشون بعضهم ، فلا أحد يثق في الآخر فليس كل وحش يُعرف بلحيته أو بلباسه ، غير أن الأكيد أن له طبيعة غير طبيعة البشر **(و لكن أية طبيعة جبلته على ذلك ؟ وحشا مجنونا ، بُعث في صورة بشر أن يغتالك أحدهم ، فإنما ليتطهر من عصابيته في دمك)**[2] .

إن اختيارنا للشخصيات المذكورة آنفا " البتول، الدرويش، إدريس، المغلي، الوحش " بحديث مستفيض ، يعود إلى أنها لم تكن شخصيات عادية، فقد كان لبعضها قدرات خارقة أو عجائبية تخالف كل مألوف و معقول من القول، و كان لبعضها بطولة أو وحشية أسطورية.

[1]- المصدر نفسه ، ص235
[2] - المصدر نفسه ، ص234

الفصـــــل الثـــالث

المكان الأسطـــوري

1-مقام النور

2– الصحراء و فقارة الحياة

3-شهلة الوطن الآخر

4-وهران الفاتنة

المكان الأسطوري :

المكان في الرواية هو فضاء جمالي متخيل ، مهمته تجسيد رؤى الكاتب وشخصياته و الناقد الحاذق في بحثه عن المكان داخل الرواية ، لابد و أن يتجاوز المظهر الجغرافي المجرد ، لتتسع رؤيته لأمكنة الرواية التي لا وجود لها إلا في مخيلة المبدع ، وهذا يضعنا أمام نوعين من الأماكن ، أماكن هندسية محدودة من حيث المساحة و الجغرافيا بما فيها من أبعاد وامتداد وارتفاع وانخفاض ، وأماكن أخرى متخيلة تتقاطع مع العالم الواقعي لكنها لا تعنيه ، وهذه أماكن ما دامت نابعة عن التخييل ، فسيكون بالمقدور اكتشافها من خلال القراءة و عملية التخيل ، ذلك أن المبدع يتعامل مع المكان بمفهومه الذاتي الواقع تحت تأثير الخيال و العاطفة ، و حين نتأمل روايات الحبيب السائح ، نجد أن المكان فيها يتجلى عبر صور عديدة ، اختلفت حسب رؤية المبدع وعلاقته بالمكان و شخوصه ، فقد حضر المكان في الروايات المشمولة بالدراسة ، كوعاء حاو للشخوص انطلاقا من الحديث عن مشاعرها و ميولها إلى وصف حركاتها و سكناتها و ذكر توجهاتها الفكرية والثقافية ، فلا غرابة أن نجد في تلك النصوص كمّا هائلا من مسميات الأماكن و المدن و المناطق الآهلة أو الخالية الحقيقية أوالمتخيلة التي تتفاعل فيها الكائنات والشخوص وتتعاقب عليها الأزمنة طيا ونشرا و ككل رواية ، فإن المكان يظل ثابتا قابلا للوصف ، أما الأزمنة فتظل تُبدّل الخطى تارة إلى الخلف، و تارة إلى الأمام ، أو تبقى أحيانا ثابتة تراقب ساعة الحاضر المعلقة على جدار الحياة ، أما الشخوص و الأحداث فتتبدل بين الظهور و التخفي ، وعندما ننظر برؤية مكانية "حاوية" في روايات الحبيب

السائح السابق ذكرها ، فإننا سنجدها تعبر عن أمكنة متقاربة جغرافيا ، متسعة زمنيا و مكثفة حدثيا ، حيث يصبح المكان هو المهيمن والمتحكم في حركة الشخوص و مسببا للأحداث الرئيسية ، و قد كان المكان الصحراوي هو الأبرز ، فقد بقي متسلطا على أفعال الشخوص التي تتصرف حسب ما يفرضه قانون المكان من خير أو شر ، و نحسب أن روايتي "تلك المحبة و ذاك الحنين" تؤكدان على هذه الأمر و قد تتراجع سلطة المكان ليصبح على هامش النص أي يكون إطارا موضوعا على حواف الرواية ، و يكتفي السارد بذكر إشارات بسيطة عنه ليتمكن القارئ من إدراك فضاء الأحداث الدائرة في الرواية و لعل هذا ما تتميز به روايتا "زهوة و تماسخت" ، حيث لا تكاد تتوقف الشخصيات و الأحداث عن الحركة ، و يبدو المكان عند الحبيب السائح معروفا و مألوفا للقارئ ، فلا يحتاج إلى كثير من التفصيل والإيضاح لمعرفته ، لأن أمكنة كثيرة كانت مسمياتها حقيقية لها ما يوازيها في عالم الواقع " أدرار ، تيدكيلت ، الأندلس ، وهران تلمسان ، الجنان الفندق ، مغارة تنمطيط ... " ، وهذا واضح في العديد من الروايات و مع ذلك فهذه الأمكنة التي ذكرت في العالم الفني ، ليست هي نفسها الموجودة في العالم المادي الذي نعيش فيه ، و يحيط بذواتنا و ننتج فيه أفكارنا ، فمعالم المكان الروائي تغرسها القراءة في لاوعينا و في ذاكرتنا و مخيلتنا ، وعندما نرى ما يذكرنا به في الواقع فإنه يحرك مخيلتنا تطفو على سطح ذاكرتنا صوره و شخوصه ، حاملة معها كل إيحاءاتها الرمزية و قيمها الأخلاقية و الثقافية ، بل يتعدى الأمر أكثر من ذلك ، حين تنتابنا هواجسه و كائناته التي قد تثير فينا الخوف أو الحزن أو الفرح ، عملية تخييل و استذكار و حلم

تشبه إلى حد كبير في قوة تأثيرها ما كنت ترويه الجدات للأحفاد من مرويات عن الغول الذي استقر الخوف منه في نفوس بعض الصغار كشعور غائر في لا وعيهم الباطني فيظل الخوف ينتابهم منه ، في كل مكان و يصبح كل صوت يُسمع أو صورة غير واضحة تُرى ما هي إلا أثر لذاك الغول ومن أهم الأمكنة التي حظيت بحضور بارز عند الحبيب السائح :

1-مقام النور:

المقام مكان مرتبط بأضرحة أو بقبور الأولياء الصالحين الذين دفنوا في أماكن خلواتهم و عبادتهم ، اقتداء بالنبي عليه الصلاة و السلام الذي دفن في بيته الملتصق بالمسجد النبوي و من خلوة النبي عليه الصلاة و السلام في غار حراء ، يتأمل و يتفكر في الله استدل الصوفية عن مشروعية خلوتهم في مقاماتهم ، بما رواه البخاري عن عائشة رضي الله عنها قالت (**أول ما بدئ برسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحي الرؤيا الصالحة في النوم فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح ، ثم حبب إليه الخلاء، فكان يخلو بغار حراء فيتحنث فيه**)[1] ، و اقتداء بفعل النبي عليه الصلاة والسلام فعل شيوخ المتصوفة الأمر نفسه فقد عاشوا في عزلتهم حياة زهد و تقشف و انقطاع ، عن ملذات الدنيا طلبا لملذات الروح فإذا اعتزل (**المرء فإنما ليطهر ماله و طعامه و شرابه و ملبسه و فراشه و وسيلة سفره من آفة السحت إنما الرزق و الخير أن تقيم مقاما بيدك و تؤهل بيتا من حلال**)[2] ، و لما كان أولئك الشيوخ لا يغادرون خلواتهم فقد دفنوا فيها بعد مماتهم

---

[1]- العسقلاني أحمد بن علي بن حجر "فتح الباري بشرح صحيح البخاري" دار الريان للتراث القاهرة 1986م ص368

[2]- رواية "زهوة" ، ص32-33

و صار الناس يزورون أماكن دفنهم طلبا للبركات، و تقربا إلى الله بأعمالهم الصالحة غير أنه أضيفت بعد مماتهم الكثير من الطقوس من قبل المريدين و طالبي الحاجات و بعضها مما يخالف نصوص الشريعة كتقديم الأضاحي في أماكن محددة وأزمنة مخصوصة، والمبالغة في دعاء أصحاب الأضرحة والاستغاثة بهم ، والرفع من شأنهم حتى أن بعضهم يضفي عليهم صفات التأليه أو النبوة ، و هذه من الأمور المنكرة ، لكن هذا لا ينفي أن الكثير من تلك الأماكن كانت ولا تزال ، تقوم بأعمال جليلة خدمة للدين والمجتمع ، كما يتصف المشرفون عليها بالعلم والزهد والورع ، وهي صفات تنطبق على شخصية "إدريس" صاحب المقام في رواية "زهوة " حيث استطاع أن يكسب القلوب بتواضعه ، و حبه للخير ورحمته بالقريب والبعيد فكان أن حظي مقام أجداده بهالة من الرهبة والتقديس وإليه صارت تتلهف القلوب للعبادة و الخلوة لمناجاة المحبوب ، و لا عجب أن نجد في تاريخنا الإسلامي الكثير من الشخصيات العلمية و الصوفية التي كانت خلوتها سببا في نقاء سريرتها ، إلى درجة أن جرت على أيديها الكرامات **(و في هذا المقام تقع للصوفية الكرامات ، و هي علامات يبرزها الله تعالى و يجريها على يد العبد فتكون بشرى من الله للذين قال الله تعالى في كتابه الكريم أنهم "لهم البشرى في الحياة الدنيا و في الآخرة"[1])**[2] ، ولعل بضع المتصوفة فاقت شهرتهم حدود العالم الإسلامي بما بلغوه من تسامي روحي نذكر من بينهم عبد الله بن المبارك و إبراهيم بن الأدهم و الفضيل بن عياض و داود الطائي و سفيان بن عيينة و أبو سليمان الداراني و بشر الحافي أبو

[1]- سورة يونس الآية 64

[2]- زيدان يوسف "عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية" الهيئة المصرية للكتاب القاهرة مصر 1988 ص203

الحسن الشاذلي وابن عربي والسهروردي والحلاج وغيرهم، ثم إن بعضهم تأثر ببعض الفلسفات والمعتقدات التي أثارت ضده العلماء والأمراء لكونها تحمل أفكارا تخالف صميم العقيدة الإسلامية ، مثلما اتهم بذلك السهروردي و الحلاج و ابن عربي و تمثل الخلوة داخل المقام أهم الطقوس التي يمارسها الصوفية ، على اختلاف طرائقهم فهم معروفون باعتكافهم في خلواتهم مع أنفسهم ، يسعون فيها لمجاهدتها و ترويضها و هذه الرياضة الروحية هي فاتحة الحياة الصوفية للمُريد ، الذي يبتدئ بالخلوة ، ثم يتدرج إلى أن يصل مرتبة الأقطاب (**والانسان القطب عند الصوفية المسلمين هو أعلى مقامات التمكين التي يمكن أن يصل إليها السالك لطريق الله ، إذا داوم على سلوكه حتى تدركه العناية الإلهية ، فيتصل بنبع الكمال ، فإذا وصل الصوفي إلى هذه الدرجة العالية ، كانت نفسه هي النفس الكاملة ، و كان نور الحق تعالى هو العين التي يرى بها ، فينظر آنذاك بنور الله**)[1] ، و في تلك المقامات يعتزل الصوفي الناس ، ليفرغ قلبه من هموم الدنيا المفسدة له.

و في الخلوة دائما يستريح العقل بمعرفة الله و يأنس بقلب بذكره ، آناء الليل وأطراف النهار، ولا يتم ذلك إلا بإرشاد شيخ ولي يتصف بمعرفة الله ، إذا فأهمية المقام الصوفي لا تنحصر بالأبنية التي أقيمت حول الأضرحة، وإنما تتعداها إلى دلالات روحية مرتبطة بمعارج القربى والاتصال بالذات الإلهية ، التي تتجلى فيها معاني التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والمجاهدة والتوكل والرضا والمحبة.. وغيرها من المعاني التي تحدث عنها رجال الصوفية ، بعد أن فقهوا معانيها الباطنية ، من هنا ارتبط المقام كمكان بالبعد الروحي المجرد الذي يقود إلى التسامي عن كل ما هو دنيوي مبتذل ، إلى التفكير

[1]- زيدان يوسف "عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية" الهيئة المصرية للكتاب مصر ط1 1988 ص203

في حقيقة الأشياء والطبيعة والإنسان والحياة والنفس والروح و الزمن.. و كل العوالم الكائنة والممكنة التي تؤدي إلى معرفة الله تعالى .

و من هنا انطلقت نصوص الحبيب السائح من أفق رمزي يتكئ على متخيل عجائبي و أسطوري ، جعل من المقام الصوفي مقام عبور نحو الانفتاح على عوالم الغيب في اتجاه الخلاص الروحي ، وبهذه الكيفية نجد تلك النصوص تستثمر المقام الصوفي بأفق شديد الترميز للتأكيد على تلك المفارقة بين قطبي "الروح و الجسد" أوعلى الصراع الأبدي بين ثنائيات "الخير و الشر"، "الصلاح والطلاح" "الظلمة و النور" "المعرفة و الجهل"، "الإيمان و الضلال"، "اليقين و الشك"...إلخ، و يصف لنا الراوي المقام من الداخل إذ دخله عبد النور ، فرأى **(حجرة ملأها زهد متاعها بمهابة ضريح فألفى على نور القنديل فوق دعامة من خشب مثبتة في وسط الحايط الثاني ، إلى اليمين شيخا أضفت عليه لحية مبيضة مكفوفة و سامة عريقة... فشد على يده مرحبا أنت في مقام أهلك الأولين)**[1] ، تبدو الغرفة بسيطة متواضعة تستمد قيمتها و هيبتها من شاهد القبر أو الضريح ، يتواجد بداخلها الشيخ الملتحي ببياض الشعر وقارا و جلالا ، إنهم أولياء الله الذين يلقي الله في قلوب الناس محبتهم و تعظيمهم فهم أحبّاء الله و خاصته ، فأعلى شأنهم بين الناس فوقّروهم أمواتا و أحياءا فبعد أن عاش إدريس في مدينة العاصمة ، و رأى ما فيها من ليونة العيش و كثرة المتع و المتاع ، اختار العودة إلى مقام أجداده ، و بيّن لعبد النور سرّ تلك العودة **(إن لم نكن التفتنا من قبل إلى جذورنا ، فإنما لانشغالنا بالدراسة**

[1]- رواية "زهوة" ص31

و الوظيفة ، ثم لميلنا إلى أمن المدينة الكذوب و سرابها المُفضي إلى غربة الروح)[1]

أما عبد النور فقد عاد هو الآخر بطلب من إدريس ، لكنه مع ذلك يقرّ بأن شعورا غامضا كان يحرضه على العودة إلى المقام ، و كثيرا ما كان يطيل التفكير في هذا الخيار الذي قاده **(بقوة جذب خفية لا قبل له بها،أكثر منه، في ما بدا له ترتيبات مسبقة لتوجيه مساره الجديد في المقام)**[2] .

و كان إدريس لما عاد و بعد أن طلق زوجته ، اختلى في المقام فلا يخرج منه إلا لسبب قاهر، و يحكي أحد شيوخ المقام حديثا عن إدريس يعدد فيه مرات خروجه من خلوته **(إنه فعل ذلك مرة يوم رحل إلى تاغيت ، و ثانية لحضور جنازة والدته متموّها في لباس فقير)**[3] و أضاف بأنه **(سيخرج من المقام مرة ثالثة و لكن إلى قبره ثم استغفر و نطق الشهادة فتنور وجهه ببهاء السرور)**[4] ، هذا الاعتكاف الإرادي الطويل داخل المقام ، كان بسبب ما يجده إدريس من راحة نفسية يجدها أثناء الكتابة حيث كان منشغلا بتأليف العديد من المصنفات التي تشتمل على العديد من العلوم و المعارف الشرعية و العلمية ، لقد كان إدريس يشعر أن عليه واجبا عظيما ، يتمثل في تحويل المقام إلى بيت للعلم و الحكمة تنير العقول و تبيض القلوب ، كما أراده أجداده من قبل ، وقد اخبر بذلك عبد النور كي يعينه على هذه المهمة العظيمة ، فراسله ذات مرة **(نديمي في التذكارات و خليلي في الصمت ما أسعدك ، أنت موعود بأمر جليل في هذا المقام الذي فيه لنا أنا و أنت و يوسف و ربيعة عرق دم ينبض بالنسب إلى من وضع قاعدته**

---

[1] - رواية "زهوة" ، ص138
[2]- المصدر السابق ، ص112
[3] - المصدر السابق ، ص72
[4]- المصدر السابق ، ص72

الأولى على ما كان وقتها عهدا قطعه آخر أجدادنا على نفسه حتى يعلي بيتا للحكمة خلفا للبيت الذي دمره عساكر الغزاة الفرنسيين)[1] ، من خلال هذا الخطاب يتبين لنا كيف عمل الفرنسيون على تدمير كل ما له علاقة بالعلم و الدين فالمقام مكان يعادي و يقوض مخططات العدو ، و قد ناضل شيوخ المقام ، لأجل الحفاظ على هذا المعلم الديني و العلمي لتنتشر الحكمة و النور على يد رجال **(صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ ۖ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ ۖ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا)**[2] .

و من الغريب في ذلك المقام الذي اعتكف فيه إدريس ، هو أناقته رغم بساطته فلم يكن فيه من الأثاث سوى **(الحصير المفروش في وسطه مائدة عليها أقلام في حق خزفي للكتابة كما للأكل أيضا ، و الفراش و الغطاء المطويين و الوسادة في زاوية)**[3] و قد وقف يوسف و عبد النور طويلا ، أمام هدوء الغرفة و صمتها الذي يبعث الرهبة و الرهبنة في النفوس **(متأملين فضاء الخلوة المشحون بتذكارات آثارها و بقاياها التي أجلاها بالكاد نور متسرب من فتحة الباب شاحنة تنتظر أن تنطق)**[4] ، إن حب إدريس للكتب ، جعله يولي عناية كبيرة في تصنيع و تنظيم خزانة المقام ، و كانت شهيته للقراءة و التأليف تفوق شهيته للأكل و النوم فأكتفى بالقليل الذي يسد حاجته ويريح بدنه ، وقد كان النبي عليه الصلاة والسلام و هو صاحب المقام الرفيع ينام على الحصير حتى تظهر آثر العيدان على جنبه ، فما يجزع على متاع الدنيا الزائل فما عند الله خير و أبقى ، غير أن سمة الزهد هذه لم تخف جانبا آخر من شخصية إدريس و هي عنايته بالمقام من خارجه

---

[1]- المصدر نفسه ، ص137
[2]- سورة الأحزاب الآية 23
[3] - رواية زهوة " ص85
[4]- المصدر السابق ،ص 85

يصف يوسف ابن السيد المقام قبل دخوله إليه **(ماء عذب ينحدر عبر ساقية حفرها سيدي من نبع غزير قرب الأجباح تفجر يوما من تحت صخرة كان شقّقها و فتّتها لحمل حجارتها للبناء)**[1] ، إنها حادثة أشبه ما تكون بتفجر ماء زمزم بين أصابع السيدة هاجر أم إسماعيل "ع" ، الماء الذي عمر مكة بالحياة ، بعد أن كانت قفرا من الأرض ، أو تشابه ربما حادثة تحطيم ، و تفتيت النبي عليه الصلاة و السلام للصخرة الكبيرة التي واجهت الصحابة أثناء حفر الخندق إنها معجزات الأنبياء ، ولإدريس كرامات الأولياء ، و من نبع الماء اجتهد إدريس في غرس الأشجار و كل أنواع الزروع بنمط مرتب و مهذب ، يدل على ذوق عال لعله عرفه أو رأى مثله إدريس حين يسكن العاصمة ، و قد أعجب هذا المظهر الخارجي رضوان ربيب السيد ، فقال عن ذلك **(لابد أن يكون شيء من السحر يشع من أصابع شخص يفعل هذا كله)**[2] .

2- الصحراء و فقارة الحياة :

كانت الصحراء منذ عصر الجاهلية الأولى ، وإلى يومنا هذا مهوى الفؤاد لكل عربي فلا شجاعة لمن لم يقطع مفازاتها ، ولا كرم لمن لم يعرف قحطها ، ولا صبر لمن لم يأنس ببعيرها ، وأخطر من ذلك كله ، أنها كانت محل تأمل و تفكر للنبي العربي عليه أفضل الصلاة و السلام ففيها عرف عظمة الله ، و منها انطلقت دعوته لتعبر كل الآفاق مشرقا و مغربا ، و بهذا تكون الصحراء قد لعبت دورا محوريا في التاريخ العربي قبل الإسلام

[1]- المصدر نفسه ، ص82
[2] - المصدر السابق ، ص82

وبعده ، و يزهو شعرنا العربي القديم بقصائد تصف ، و تفخر بهذا الفضاء اللامتناهي الذي احتضن أمة عاشت دهرا عزا وشموخا ، وتعيش اليوم ذلا وشروخا .

إن هذا الفضاء الصحراوي الممتد انفتاحا و انعتاقا ، قد شكل بالفعل رافدا كبيرا من روافد التأليف السردي و الشعري عند نخبة من الكتاب العرب ، ذلك أن حيّزها الجغرافي كان حاضنة لحياة اجتماعية وثقافية واقتصادية ، زاخرة بالتنوع والتجدد والتمدد فداخل حدودها الشاسعة أقيمت المدن المزدهرة التي تكفل التاريخ و الطبيعة معا بحفظ تراثها ، كما تكفل الأدب بسرد فنونها وفق أنساق كتابية مدهشة كانت الأسطورة إحداها و ربما أهمها ،و قد شكلت الصحراء الجزائرية هي الأخرى عبر اتساعها القاري ، فضاء كونيا جذب إليه جمعا من العشاق الهائمين من كتاب وفنانين أبدعوا في وصف جمالها و مدح عظمتها فمنهم من خلدها رسما بقلم، و منهم من خلدها رسما بكلم ، لقد عاش أهل تلك البلاد تحت ظلال نخليهم وبين مجاري فقاراتهم حياة مليئة بالأحداث ، ككل شعوب الأرض ، و سعوا لتدوين تراثهم الزاخر بمختلف أنواع الثقافة و الطبوع ، والفنون و الميول ، و الأحلام و الأساطير غير أن الصمت طواها ككنوز مدفونة ، استقل بعض الكتاب أدبهم ليشقوا به عباب الصحراء في رحلات استكشافية واقعية و أخرى خيالية كان هدفها البحث عن الذات ، و عن الآخر وعن الفردوس المنسي .

إن الحديث عن الصحراء في الرواية الجزائرية ، لم يعد بتلك البساطة التي تعودنا سماعها و نحن صغار ، بساطة جعلتنا نرسمها كأرض قفار ، تضم خيمة ورملا وناقة و نخلة وغبار ، أما اليوم فهي حديث روايات ملأى بكل أشكال الحياة ، و حبلى بكل أنواع

التراث الذي لم تستطع الأزمنة الطويلة، ولا الطبيعة القاسية محوه من ذاكرة البشر والحجر إنها أسرار مروية في روايات مطوية ، كتب لها أن تخرج لتخلد بقلم الحبيب السائح الذي عشق رواية الصحراء ، و افتتن بها ، فراح يكتب عن "تلك المحبة" و "ذاك الحنين" و "زهوة" في "تماسخت" ، فجمع في رواياته قصص العشق و البطولة و السحر و الجنون كما سعى إلى استنطاق عوالم الصحراء ، فاستمع لحديث الفقارات و قصص حبات الرمال المهاجرة روْحا و إيابا ، وأعجب بحكايا النخيل العاشق ، فصار واحدا من أهل تلك البلاد البعيدة ممن (**رسموا بعرقهم أثرا لأدرار في جسد الرمل و كتبوا بدمهم في مائها وصية للرطوبة و الاخضرار**)[1] ، هؤلاء يكونون هم الذين أذنوا للسائح بأن يقلّب صفحات الكتب المخطوطة، ونقوش الرسوم المحفورة، و حكايا القصص المحفوظة فقرأ التاريخ و عرف الحقيقة ، فتكشفت له أسرار حياة إنسانية ، حطت ذات زمن رحالها هناك في متاهات الصحراء ، حياة لا يزال صوتها يتردد إلى اليوم في فوق كل هضبة و داخل كل مغارة صوت يقاوم إلى اليوم الطمس و الخرس و النسيان ، هكذا هي الصحراء في إبداعات الحبيب السائح لم تعد إقليم العطش و الضياع و لا السجن الكبير الذي يضيق بصاحبه حين يحتجز خلف أسوار لا أبواب لها ، لقد تحولت في أدبه إلى مجموعة من الصور و القيم الجمالية و فضاء عجائبي ، احتضن شخصيات تحداها قهر الطبيعة ، فأعجزته شجاعة و حبا و كرما ، و لعله بات ملاحظا أن كتاب الرواية المعاصرين ، صاروا يبدون اهتماما متزايدا بالفضاء الصحراوي الذي أغرى الكثير منهم باعتباره فضاء تجريبيا يتيح للأديب طرح رؤاه المتجددة ، و قد ارتبطت اسماء بعضهم

[1]- رواية " تلك المحبة " ص13

بهذا الفضاء كإبراهيم الكوني وعبد الرحمن منيف والسائح الحبيب، حيث تحولت الصحراء عند هؤلاء الكتاب إلى مصدر إلهام ، نظرا لما تزخر به من ثراء حضاري و ثقافي و فني بكر فالصحراء في رواية " تلك المحبة " هي رمز حي فهي من أخبرت السائح عن نفسها فقالت **(لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن ، فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة)**[1] جال السائح مع حازي تمنطيط الذي نزل عن ناقته و تمسّح بالأرض متذللا **:(أنت الأثر الذي حيرني فيي كل مقام زرته من مقامات الأولين ، من عين صالح إلى أقبلي و من إنغر إلى إغزر ، و من قصر الشرفا إلى أقبور و من الهبلة إلى طلمين ، و منها إلى ماسين فإلى تبلكوزة إلى الشتات حيث نخلة رأيتك من نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ما طربت لها من قبل أذن)**[2] ، إذا في هذا المكان ، تبدأ حكاية السائح مع الصحراء ، أين تدور أحداث رواياته تلك المحبة و ذاك الحنين وزهوة و تماسخت ، و يفصح الكاتب عن حقيقة الصحراء على لسان الطالب باحيدا متحدثا لجولييت الفتاة الفرنسية **(هكذا الصحراء بقدر ما تبدو مخيفة معطية الروح أمانه والقلب سكينته فهي صارمة في الخيارات الثنائية ، أهل ووحشة ، برد و قر عصف و صمت ، الله و التوه ، لا شيء بينهما ، الحقيقة و الضلالة لذا كانت من أقسى الطبائع في الانتقاء ، لا تنسى أن تختبرك دون إشعار مسبق ، فإن فشلت هزمتك)**[3] ، إنها تعبيرات و معاني تصف حقيقة عوالم الصحراء من رجل خبير بخباياها ، فالصحراء مكان ليس كغيره من الأمكنة ، إن اختبارها للإنسان صارم حد

[1]- رواية " تلك المحبة " ص13
[2] - المصدر السابق ، ص15-16
[3]- المصدر السابق ، ص244-245

القساوة ، فهي تخيره دوما بين النقيضين اللذين لا ثالث لهما التحدي أو الموت ، و حين يعلن الإنسان فشله أمامها ، تعلن هي انتصارها ، إنه الصراع الدائم مع قوى الطبيعة الذي نجد له الكثير من الأثر في ثقافات الأمم القديمة ، وهو صراع تقليدي مستمر ومتجدد وله عدة أوجه واتجاهات تجسد صراعا أبديا بين الإنسان المدافع و قوى الطبيعة المهاجمة ولما كان الأدب ضرورة ومتعة إنسانية و مترجما حقيقيا لرؤى و مشاعر الإنسان و تصوراته ، فقد عده البعض سلاحا مقاوما في الكفاح الإنساني .

و لأن الصحراء فضاء ساحر ، فقد كتبت حوله النصوص وعبرت عن جماله اللوحات و ما كانت الصحراء لتأخذ هذه الأهمية لولا أنها منحت الإنسان فضائل لم يجد لها مثيلا في غير هذا الفضاء، و قد وجدت جولييت في الصحراء بؤرة طهارة تمحي ذكريات الإثم و الرذيلة التي علقت بها هناك في مدن أوربا ، و هنا تتذكر رحلة الأب "دوفوكو" الذي خلبته الصحراء عقله و روحه ، بعد أن رأى (**الصمت الخالد الناطق بالوحدة و الجلال فانبهر ، فضحكت له الشمس و نام عنه الليل ، فإذا نزل نظر إلى غابة الصخر و دعا : من حطك يقربني من باب هذه المملكة**)[1] ، إنها مملكة الأرواح الطاهرة الخالدة تتيه سابحة و مسبحة في فضاء الصحراء، لتحدث عن كرامات الصوفية و الأولياء و من قبلهم عن معجزات الأنبياء فإبراهيم "ع" يترك زوجه و وليده في قفر موحش من الأرض لكن الأمان الإلهي يلفهما ، و تتفجر من الأرض اليابسة عين ماء لا تنضب ، و يرفع الأب و الابن بيتا للرب في صحراء العرب ليحج الناس إليها من كل حدب وصوب ، و يروي باحيدا لجولييت سفرا من الكتاب المقدس يدل على قدسية هذا المكان (**وسأجعل من**

[1]- رواية " تلك المحبة " ، ص233

الصحراء بركة من ماء و من الأرض اليابسة جداول و سواقي و سأزرع في الصحراء أشجار الأرز والطلح والآس والزيتون،وسأضع في الصحراء شجرة التنوب والصنوبر)[1] لعله وعد الله بأن تكون الصحراء جنة ذات مياه دافقة وخضرة باقية و ربما هو أمر تجسد حين تفجرت الأرض بمياه الفقارات ، في لحظة فارقة أنهت معاناة الحفارين تحت الأرض و أقامت فوقها معجزة الحياة ، كما في أرض النيل و الرافدين ، لقد كانت لحظة خروج الماء لحظة ميلاد حقيقية لهذه البلاد ، فقد عم الفرح و كثر حمد الحفارين أو الرجال الأسطوريين ممن عاشوا حت الأرض (**فما من يد إلا وجلت بالشدة التي حفرت بها،و لا نفس إلا أرهبتها تلك المعجزة التي لا تفكّ سرّها آية بشر حين يخرج الماء فيغمر أرجل الحفارين فيطأطئون و به مطينا يطلون و جوههم و صدورهم و يسبحون و يحمدون ويتلطفون ، مغمورين بصوت صالح منهم اللهم إن هذا منك فأنت الذي قال له هنا ، كن فكان)**[2] .

و بهذا تتحول أرض العطش إلى خضرة و جنان بعد أن كشف السر الذي كان كامنا في رحم الأرض فحنقت الطبيعة و غضبت من فعل الإنسان ، فهبت الرياح العاصفة حاملة معها أثقال الرمال **(غضبا على من كشفوا سرّ الحياة في باطنه أولئك كانوا أم أولاء أو غيرهم لتنتشر خضرة تغلّ يده عن انبساطها يبابا يرعاه الفقر)**[3] ، لقد استطاعت إرادة الإنسان أن تقهر الجفاف في تلك القفار لتعيد إليها الحياة ، و كانت تلك الفقارات بحق **(عجيبة من عجائب صحراء الصمت و القهر كأنها آثار مداخل إمارة**

---

[1]- رواية " تلك المحبة ، ص243

[2]- المصدرالسابق " ، ص76

[3]- المصدر السابق ، ص77

عفاريت تحت الارض ، فمنها ما يهلك فيؤول ردما، ومنها الذي لا يزال ينظر إلى السماء بعين مهملة)[1] ، معجزة حقيقية قام بها العبيد و الحرثانيون بأمر من أسيادهم و كم عانى أولئك الحفارون عذاب الجحيم أسفل الأرض، و لم يكن ليشكل مرض أو موت أحدهم حدثا يذكر ، لأنه كان من السهل استبداله و هو أحدهم يروي معاناتهم **(كان كلما مرض أحدنا أو توفي استخلف بغيره ممن هم أقوى و أصح ، فلا ينزل العدد عن الثلاثين رقبة، و كانت أيام البرد هي التي تقهرنا أكثر من أيام الحر التي كان فيها كثير من الحفارين لا يعودون إلى القصر فيبيتون في العراء لفجر فلا يتقوّتون إلا بتمر يابس و حشف مما يعلف به الأسياد دوابهم)**[2] ، و إذ أتموا الحفر و انبجس الماء ، كانت فرحتهم كبيرة لا توصف و راحوا يحمدون الله تعالى على ما أنعم به عليهم ، فطأطأوا رؤوسهم تواضعا و خشية ، فما قاموا لم يكن ليكون لولا لطف الله ورعايته فيرددون بصوت واحد خلف **(رجل صالح منهم يقول: اللهم إن هذا منك من قبل أن ينزل المطر أرضك فوقنا لا غيث يسقيها سبحان أنت القادر.حتى إذا خرجوا فرأوا الخضرة كبروا)**[3] و لأن أرض صحراء لا تعرف الارتواء ، فقد أقيم لتلك الفقارات نظام ري دقيق ، يوزع الحياة بعدالة على النخيل و أهله ، و كحالة دونكيشوتية تصور السائح تلك الفقارات مدنا عامرة تحت الأرض لا يخرج منها أهلها ، إلا عبر بوابة الفقارة **(لم تترك الريح لقصة الفقرات رسما على الرمل لكنها باقية شاهدة على زمن الماء في صحراء الصمت و القهر، كأن أفواهها آثار من مداخل بلاد تحت الأرض ، يعمرها خلق آخرون فمنها من هلك فآل ردما و منها**

---

[1] - رواية " تلك المحبة " ، ص76

[2]- المصدر السابق ، ص95

[3]- المصدر السابق ، ص67-68

الذي لا يزال يحن إلى يد تعود لرفع الطمي و كسر الجحود)[1]، و مع مرور الزمن نسي أهل تلك القصور و القصبات قيمة تلك الفقارات التي أتت عليها الرمال والأوحال و طوى الزمن تلك الفرحة التي ملأت القلوب مع أول دفقة ماء و ها هي الفقارات تنتظر **(يدا تعود ترفع عنها الطمي و الجحود ، ظامئة إلى عرق العبيد و الحرثانيين طالمافصعه منهم الأسياد إلى آخر نزّ، فشقّوا لهم منها بالحفر دفق الحياة إلى القصور و القصبات من أعلى شرقا نحو انخفاض غربا)**[2] ، و لقد منحت تلك الفقارات إشراقة الحياة لأهل الصحراء ، وقد أعاد الحبيب السائح التذكير بذلك الإنجاز العبقري لرجل الرمل الذي غاص تحت مدن الأرض ، متحديا العفاريت فشق بساعده بطن الأرض فخرج منه سر الحياة الأبدي ، فحفر له بأظافره ممرا إلى سطح الأرض ليخرج الماء منها و إليها دافقا جاريا مخصبا ، ليبعث بعدها إنسان الصحراء من جديد، فأقام مواسم الكرم في أرض لا تعرف العقم أو الهرم، ثم بنى القصور و خط الجنان، و أحاط الرمال و أنبت النخيل و رقص على أنغام القرقابو و الإمزاد و**(صدح التهليل ترددده حناجر ذكورية من قلوب مفتوحة بسعة سماء لا توجد في غير تيميمون " و تينركوك و إنغر و إغزر و تيمنطيط و تيليلان وتاوريرت و فنوغيل و تيبركان وعين صالح و رقان و أولف " تزهو به ألسنة حمدا لله و صلاة على النبي)**[3] حاملين بنادق الفخر لانتصارات صنعها الأجداد عبيدا وأسياد وأصابع على الزناد تتحيّن **(إشارة الضغط مطلقين جماعة طلقة تهز**

[1]- رواية " تلك المحبة " ، ص67
[2]- المصدر السابق ، ص76
[3] - المصدر السابق، ص148

الأرض و ترج الأبدان و تصم الآذان)[1] ، هذا الجمال الذي يعشقه أهل الصحراء، رآه الطالب باحيدة متجسدا في ثلاثة عناصر أساسية هي النخلة و الجمل و المرأة التي يشكّل اجتماعها **(ثالوث كل حياة في هذه الصحراء)**[2] ، فالنخلة كما الجمل كلاهما يتحمل نار الشمس من تحته و من فوقه ، فالنخلة اختارت أن تمد جذورها لتصل الماء، و الجمل اختار أن يخبئ الماء في سنامه ، أما المرأة فاختارت أن تغيّب الماء في رحمها ، لتجعل منه حياة سرعان ما تنفصل عنها ، لتبدأ مسيرة حياة جديدة إنها دورة لا تتوقف، و إذا كان للنخلة صبر الجمل فللمرأة صبرهما معا ، فهي تحمل وهنا على وهن تسعة أشهر، فإذا آجاءها المخاض تحمّلت من الألم ما لا يطيقه الرجال الأشداء.

و في رواية "ذاك الحنين" توصف الصحراء كأرض نور و خلاص ، تستريح الروح فيها من أثقال الجسد وأدرانه ، حين تنخرط في حلقة التراتيل و التسابيح التي تردد على وقع أنغام تسْبتُ معها كل الكائنات ففي **(تلك الأرض تعبئ جسم الداخل إليها ضياء يبيد جميع أثقال الجسد ، فيحول نورا لا تسفر عنه عورة يسير فيها بلا جاذبية بين ألهاب باردة مجسمة نباتا و أشجارا و أطيارا ، يقطف الثمرة نارا فتتحول في يده سلاما و في مذاقه غدقا ، تصحبه الأنغام و التراتيل المرقرقة يتشبعها و يرددها إلى أن يسْبت)**[3] إن تلك الصورة البهية للصحراء ، ليست إلا جزء من السراب الخادع الذي يميز أغلب مناطقها لأنها تريك جمالها حينا، و حينا ينقلب ريحا قبلي يتكتسح الأرض فيقتلع الحجر و الشجر هكذا كانت النهاية في رواية "ذاك الحنين " إذن هي ريح دمرت كل

[1] - المصدر نفسه ، ص149
[2] - المصدر السابق ، ص246
[3] - رواية "ذاك الحنين" ، ص145

شيء بإذن ربها **(تحت القبلي المخيّم سماء غبراء.. بين السماء وبين الأرض عصف لما تبقى من أنقاض حجرا وطوبا، امتص منه الغبار والتراب وبيوت العناكب وأعشاش الناموس و البريغلة ، وشرّد جحافل القرللو الأحمر والأكحل زاحفا وطائرا...)**[1] وبذلك يشبه ما حكاه خليفة المدّاح ما حدث لقوم عاد الذين حين هبّت عليهم ريح عقيم **(وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ * مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ)**[2] .

إن مثل هذه التجارب الأدبية الحديثة ، لا تكاد تكف عن المغامرة و الجرأة في طرح الرؤى الجديدة حول ما اعتبر سابقا من المحرمات ، فسعى الكتاب إلى تأليف إبداعات تمتح من الحقيقة من أساطير الخلق ، حين كان الإنسان الأول يدافع عن وجوده و يسأل عن حقيقة القوى التي تصارعه أو تؤيده ، غير أن استلهامهم لتلك الأحداث الأسطورية لم يكن من جوانب الاعتقاد بها ، وإنما حاولوا استخلاص أبعادها الرمزية والإيحائية التي قد تفيد في الإنسان المعاصر، فالأسطورة لم تكن بالنسبة للأدباء سوى طريقة مبتكرة في التعبير لكنه تعبير لا يخلو من الرمزية المبهمة ، و الحمولات الفكرية المعقدة أحيانا وهي أمور قد تُجدي نفعا في إيجاد حلول لمشكلات الحاضر لما فيها من سبل إقناع و أدوات تأثير تسحر النفس **(إن الأسطورة لا تكون على الإطلاق أخطوطة فقط ، و لا تكون مجازا فحسب إنما هي دائما و قبل كشيء رمز ، و هي بعد صيرورتها إلى رمز يمكنها أن تتضمن طبقات أخطوطية ، و مجازية و رمزية معقدة)**[3] .

3- شهلة الوطن الآخر :

---

[1] - المصدر نفسه ، ص145

[2]- سورة الذاريات الآيتان 41-42

[3]-أليكسي لوسيف "فلسفة الأسطورة " ص 107

تتحدث رواية تماسخت عن سيطرة وحوش الإرهاب على أغلب المدن الجزائرية حيث سعوا إلى فرض منطقهم الديني المتطرف بقوة السلاح ، و من عارضهم في ذلك حكموا عليه بالقتل ، فدخلت البلاد في دوامة من العنف و التناحر، و إذا بالآلاف (**يكونون متأهبين للمغادرة بعض المسؤولين الكبار يكونون رحّلوا عائلاتهم إلى الخارج)**[1] ، يبدو أن موسم الخوف قد بدأ ، و بدأت معه طبول الحرب تقرع و صار كل شيء ينذر بانفلات أمني وشيك ، يصف لنا بطل الرواية عبد الكريم عبر نافذة غرفته ما يراه ، في أحد شوارع العاصمة التي لا تنام ليلا (**هناك سيارة ذاهبة توقد أنوار التوقف ، ثم تنطلق عاشقان عائدان من سهرة ، مسافر ، رجال أمن عصابة ، جماعة مسلحة ، مريض منقول إلى مستشفى ، مجنون ، سارق ، أنت)**[2] برغم كل أجواء الخوف المسيطرة الحياة لا تتوقف في هذه المدينة التي تأوي كل أشكال التناقض (رجال أمن ≠عصابة ≠ جماعة مسلحة ≠ سارق) (عاشقان ≠ مريض≠أنت ≠مجنون).

و مع تسارع و تيرة العنف يصبح القتل ذبحا خبرا اعتياديا على صفحات الجرائد التي تتفنن في اختيار العنوان، أما القنوات التلفزيونية فمهمتها إحصاء الضحايا كأرقام مضافة ، إنه زمن الجحيم ،الذي لم يعد الراوي يطيقه خاصة عند سماعه لعمليات الاغتيال التي تطال كل من يحمل شهادة مثقف فيعيش متخفيا متنقلا بين الفنادق والمراقد ، فالحياة تكون صعبة للغاية حين يصير الوطن أرضا غريبة يشعر معها الإنسان بالتشرذم و الضياع ، فجرائم الارهاب الدموي لا تكف عن بعث رسائل اليأس والحزن، لقد

[1]- رواية "تماسخت"ص11
[2]- المصدر السابق ، ص12-13

صارت العاصمة كالمدن الأسطورية **(تقع في صحراء الحياة و بين تلالها ، و دونها نهر محوط بالمفاوز ، و يكمن السم الزعاف وراء أمواجه البراقة و كثيرا ما خدعت جنياته الزوارق و الحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال و الفتون في شاطئه الآخر، حتى إذا جاؤوه لم يجدوا غير شوك و أشلاء و ضجة ديدان و سباع طير)**[1] ، و مع سيطرة تجار المال و الدم و السياسة على هذا الوطن و في ظل غياب القانون والعدالة ، يصبح كل جزائري مخيرا بين الصمت أو الموت لكن الراوي يختار الهجرة إلى إحدى دول الجوار **(تلك الجزائر لم تعد تعرفني كنت يوما ويومين و ثلاثة أمي و هبلي منتبذ أنا بلا أرض فرشت لي كل الحنين الفاجع إلى مذبحك ابتلاء أقايضك فيه حبا إياه دما لهيكل تركناه وراءنا يسمى وطنا)**[2] ، إذا يقرر الراوي مغادرة الوطن على مضض، فلم يعد في الجزائر مكان آمن يأوي إليه ، و إلى متى هذا التخفي و الاختباء ، و رؤية الخوف في عيني أمه و إذ سافر بعيدا إلى بلاد الغربة ، فقد وقع (**فريسة لتذكارات تلك المدينة القرية التي غادرها مفعم القلب مكسور الخاطربحزن الطيور لوجه أمه ، لطفولته فيها لأحلامه انتكست رايات هزيمة في شوارعها)**[3] .

إن ما شهده هذا الوطن أواسط التسعينيات ، لم يكن بالأمر الهين فالعيش فيه بالنسبة للبعض صار مستحيلا ، وفي بلاد الغربة تنهش ذكريات الحنين للأم وللوطن ما تبقى من روح ، و نفس حالة الضياع تنتاب الراوي و هو جالس في إحدى مقاهي باريس **(عار**

---

[1]- مختار علي أبو غالي "المدينة في الشعر العربي المعاصر " مجلة عالم المعرفة الكويت ع196 أفريل 1995 ص220
[2]- رواية " تماسخت " ص209
[3]- المصدر السابق ، ص149

من أي **طموح ، لا يزال يهلكه حنين إلى أم و وطن)**[1] كذلك غربته في المغرب و تونس لم تكن لتختلف فتلك **(نامت الرباط بفرح ليلها على غربتي و اقتاتت تونس من حزني وتشربت من وحدتي)**[2]، ولم يكن قادرا على صم آذانه عن بشاعة المجازر الحاصلة في وطنه ، فيلجأ إلى الانغماس في حياة السُّكر و المتعة محاولا تجاوز حالته النفسية المضربة ، مع جميلات المغرب و حسناوات تونس اللواتي **(لن تعرف نساءها إلا في عطاء بحرها ، ففي كازابلانكا هنّ بجنون ملحه يركّزك حتى الجفاف ، و في سوسة هنّ بفرح شمسه يدعون لك : بالشفا عليك)**[3] ،غير أن سياسة الهرب لم تجد نفعا ، فعبد الكريم كان ينام على أخبار الذبح ، و يستيقظ على وقع التفجيرات و يحاول مقاومة يأسه لأنه كان على يقين أن**(الجزائر وجدت من أجلنا ، فهي لا تركع و لا تسلم لنهاية مظلمة لأن قلبها ممون بدم الشهادة البحر ، هذه الجزائر تملك كل ما يمكن لبحر أن يختزنه و يهبه و أن يدمره أيضا سخية دائما غير مؤتمنة)**[4] ، بهكذا كلمات يعبر الرواي عما يكنه لوطنه من محبة كبيرة ، فالجزائر كالبحر عظيمة سخية و جميلة و مدمرة في آن واحد إنها تدافع عن حبها بجنون ، و تقاتل أعداءها بجنون أيضا **(هذه الجزائر المجنونة خابلة وسريالية بشر فيها يعشقونها حد الإبادة ، لا يصرحون بصوت عن نية ما تجاهها حين تراودهم ، ولا يتألمون إذ يستهلك منهم العشق أعصابهم و العرق و قلقهم و الحزن ودمهم و عبر ذراعيها تفسح لهم الموت على صدرها كأطفال ينامون)**[5] حقا بلاد ليست

---

[1]- رواية " تماسخت " ، ص208
[2]- المصدر السابق ، ص245
[3]- المصدر السابق ، ص8
[4]- المصدر السابق ، ص166
[5] - المصدر السابق ، ص165

ككل البلاد ، فمن أوصافها " الجنون و الخبل و السريالية "، و مع ذلك فهي معشوقة أبنائها الذين قد يُفنون بعضهم كسبا لحبها و الأغرب أنهم جميعا يكتمون حبا برى أفئدتهم فيتلظون بألم عشقها الذي يحرق قلوبهم و يذيبها ، حتى إذا أثخنتهم الجراح و أثقلتهم الهموم و الأحزان ، دعتهم الجزائر بين ذراعيها ، فعفت عنهم و صالحتهم كالأم الرؤوم بعد عقوق و مروق عن طاعتها ، بهذه الرمزية عبر الحبيب السائح عن حب الوطن فأزاح الكلمات عن معجميتها لتغدو الجزائر امرأة معشوقة تلاحقه أينما حل و حيثما ارتحل، فهو يحس أن (**الوطن كله ترابه و ماءه و فضاءه جمع في كفها وراح ذرة سابحة فيه إذ تنهدت له مخللة شعره)**[1] ، لقد تجسدت الجزائر في شخص امرأة جميلة كوطنه، اسمها شهلة التقاها الراوي في تونس و من خلال اسمها الذي يدل على المرأة الكهلة محمرة العينين تبدو لنا شهلة بعمر الوطن و حزنه يقول عنها (**لم أحسّ وجودي كإنسان في هذا البلد من قبل أن ألمس هذا الوجه الجميل يا سيدتي)**[2] هذا الوجه الجميل لم يعد الرواي يطيق صبرا على فراقه فقد كان يواعدها بداية في المقاهي ولما توطدت العلاقة بينهما صار يلتقيان و يختليان في الغرف فيتكشفان و يتلابسان **(إذ مررت شهلة بيدها على جبهته ، تمسح عنه أثر التردد ، تبسم مستلطفا في لمستها حنينه لأمه ، ثم كما دخل البحر أول مرة ارتمى بكامل شوقه إلى رائحة امرأة إلى شيء غير مُكْتنه في بيتهم الريفي ، هناك تحت ظل الصنوبرة في الاصطبل ، حين يختلي و بين نهديها استنشق عميقا عطرا مثل عبير الوطن)**[3] في لحظة الغرق بين أحضان حبيبته يتذكر

[1] - رواية " تماسخت " ، ص210
[2]- المصدر السابق ، ص202
[3]- المصدر السابق ، ص212

الراوي حنينه لأمه في بيتهم الريفي ذلك البيت الذي تربطه به علاقة حميمية لا يعرف لها تفسيرا إن البيت الريفي أو غرفته التي جمعته بشهلة ليستا مكانا **(معزولا مفردا أو تكوينا بلاستيكيا مجردا أو بناء أجوف يحتوي على فراغات وجدران غرفة و سقوف وإنما يبرز باعتباره ممارسة و نشاطا انسانيين)**[1] .

بهذا المعنى يصير المكان كائنا حيا مجسدا معبأ **(بمواقف و عواطف و خلجات و مشاعر و انفعالات الكائن الانساني بل و بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة المعلنة والمتخفية الواقعية و المتخيلة المحتملة و الممكنة للإنسان)**[2] ، هكذا الوطن يتجسد في رائحة عطر شهلة و دفء أحضانها هذه المعاني تقودنا، إلى أن الشاعر يبحث عما يعوضه حب الوطن و عما يطفئ جمرة الحنين و الشوق ، فكانت شهلة هي الوطن الذي تجلى أمامه بصورتها العارية الفاتنة كما اشتهاها فنصبها هيكلا مقدسا في قلبه الجريح **(آه يا سيدتي مرآتك كاذبة ، وعمرك الخمسون فرية وهْم وشتيمة الدهر ، أنا الذي وجدك في هشيم أيامي ، امرأة في نضج التين ، و ملمس الهشاشة ، و خجل الصبايا من حزني أوطد لك الهيكل في القلب)**[3] لقد استطاعت شهلة أن تملأ حياة السارد في غربته نسيانا و حبا و متعة نظر إلى جسدها المغري شهوة **(و قادها يدا بيد إلى المرآة و كرر لها انظري بهاءنا يا سيدتي ، كم أنت جميلة هنا ، فادحة هناك)**[4] ، شهلة تزداد جمالا أمام المرآة هي واقفة مع من تحب غير أن الحقيقة الخفية في قلب الكاتب ، تقول

---

[1]- ياسين النصير البنية المكانية في القصيدة الحديثة مجلة الآداب بغداد ع 34 . 1986ص210

[2]- رواية " تماسخت " ص210

[3]- المصدر السابق ، ص215

[4]- المصدر السابق ، ص215

أنها جمالها الحقيقي الفاتن، هناك تحت سماء أرضه حيث كان يرى وطنه **(في عينيها ببسمته العريضة عرض حزنه الناشب كبده إذ شدت يده تذكره بخجلها المعهود)**[1] .

إن الابتعاد عن الوطن ، مهما تباعدت المسافات و طالت أزمنة الغياب ،لا يمكن أن يقتلع تصوره من الذهن ، و من المشاعر ، فوجوده ليس بالبساطة التي قد نتصورها ، لأنه يصبح مشاهدا في كل شيء بل في كل جزيء من حولنا ، و لا يمثل البعد أو**(الانسحاب أو الاقتلاع القسري من المكان الذي يحدث في الواقع موتا لفكرة الوطن و إنما تظل الفكرة دائما قادرة على النمو في الغربة)**[2] ، و بعد صراع مع النفس ، يقرر البطل العدة إلى أرض الوطن رغم كل المخاطر التي تتهدد حياته ، فالوحشة تملأ فؤاده و تزعزع كيانه ، وهذه المعشوقة الشهلاء يجب ألا تترك وحيدة ، فجمالها سيهزم الوحش و حب الحياة سيتغلب على أعداء الحياة، و بهذه العزيمة عاد هو كما هي أكثر رغبة و إصرارا و حماسا للدفاع عن الوطن ، و إذا كان دمه سيعيد إليها حريتها و كرامتها فلها أن تتزين به **(فحوّلي دمي بلون الزيتون ، و تزيني بعقد من ثمره، وعلقيني غصنا منه على بوابته يوم تدحرين الوحش فلن يقتل الوحش سوى امرأة)**[3] .

إن الكاتب يجسد لنا قصة الجميلة و الوحش أو الصراع الذي لا ينتهي بين القبح و الجمال ، بين الحياة و الموت بين الخير و الشر و عبر مسيرتها التاريخية الطويلة

---

[1]- رواية " تماسخت " ص215

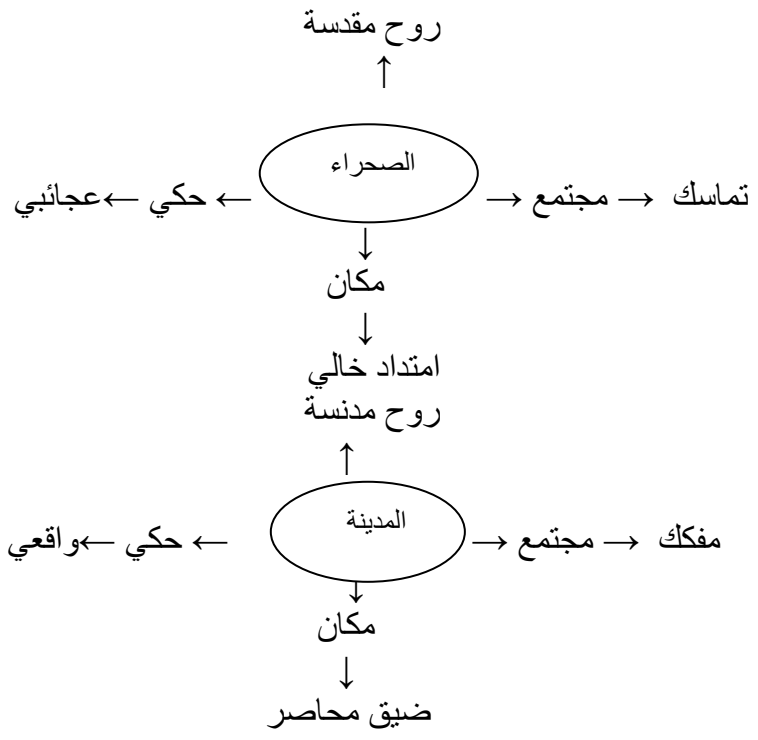
[2]- اعتدال عثمان "إضاءة النص " دار الحداثة للطباعة و النشر والتوزيع بيروت ط1 1988 ص7

[3]- رواية " تماسخت " ص209

قاومت الجزائر كل من حاول النيل من شرفها و ردت كل تلك الوحوش الضارية بقوة أسطورية **(يا وحش لن تقتلني بعد اليوم أبدا فلست أرنبا داجنا بتلك الأذنين)**[1] .

4-3- وهران الفاتنة :

إذا كانت الصحراء فرضت على الحبيب السائح نمطا من الكتابة ، في اتجاه الأسطورة و العجائبية ، فإن المدينة فرضت هي الأخرى نمطا مغايرا ، ذلك أن الكتابة عن المدينة تجسد الواقع المدنس ، أما الصحراء فتجسد الروحاني المقدس ، ولعل مرد ذلك يعود إلى اختلافات جوهرية ، تخص الطبيعة التضاريسية ، و التركيبة المجتمعية للفضاءين فمعروف عن مجتمع الصحراء مثلا تماسك بنيته الاجتماعية ، إلى الحد الذي يجعل الفرد يتماهى مع جماعته العائلية أو القبلية ، في مقابل مجتمع المدينة الذي يمتاز بالتفكك والاستقلالية الفردية و نوضح الأمر بالمخطط التالي :



[1]- المصدر نفسه ، ص14

لقد عاش الحبيب السائح في مجتمع الصحراء ، و تأثر به إلى الحد الذي جعله يكتب بلغة هذا المجتمع ، و بالطريقة ذاتها التي يفكر بها أهلها ، فصار لمدينة أدرار حضور متميز في رواياته ، الأمر الذي أوقعنا في حيرة بين أن نصنف أدرار كفضاء صحراوي أم كفضاء مديني ؟ غير أن الرأي الذي استقر عندنا أن الحبيب السائح لم يفصل يوما بين أدرار و بين فضائها الصحراوي ، فكلاهما شكّل بالنسبة إليه حاضنة اجتماعية و روائية أعلن فيها تحرره من أشكال السرد التقليدي ، لتكون منطلقه إلى خوض تجربة فنية ثرية جعلته يتبوأ مكانة أدبية رائدة ، بين عمالقة كتاب الرواية الذين شقوا طريق الشهرة عبر الصحراء ، كإبراهيم الكوني و عبد الرحمان منيف و الطيب صالح و غيرهم ، و إذا كنا قد أعطينا فضاء الصحراء حقه من الدراسة في العنصر السابق فإننا تحت هذا العنوان سنركز حديثنا عن المدينة التي لم يتخل عنها الحبيب السائح وبقي لها حضورها في بنائه الروائي خاصة رواية "تماسخت" التي انتسبت جلّ شخصياتها إلى الفضاء المديني .

لعل أغلب المدن الجزائرية لم يكن لها حظ أن تنال شهرتها من خلال الأدب ، كبعض المدن الأخرى التي رسخت في أذهان زائريها ، من خلال القراء التخيلية ذلك أنها قدمت في أعمال روائية و شعرية بصورة متميزة و مغرية لذلك يصعب الحديث عن المدينة في الرواية الجزائرية المعاصرة ، في غياب تحديد للفضاء الذي يؤطرها ، ذلك أن هذا الفضاء هو الذي يمنحها فرصة الامتداد الزمني و تفعيل الأحداث تبعا للعلاقات القائمة بين الشخصيات المتواجدة في الرواية ، فالكتابة الروائية هي في العمق سيرة للشخصيات داخل الفضاء في حد ذاته ، على أن فضاء المدينة يهيمن بشكل كبير على الكتابة الروائية

الغربية و العربية عموما ، على اعتبار أن الكتابة الروائية نشأت في فضاء المدينة، و لعل هذا ما جعلها تميل إلى التعبير عن تلك الأفضية الحضرية بشكل كبير و دقيق ، و ربما اشتهر الكثير من الروائيين الغربيين بالكتابة عن مدنهم التي عاشوا فيها و ارتبطت اسماؤهم باسمها على صعيد الواقع ، أو حتى على مستوى التخييل ، فقد عُرف الكاتبان الفرنسيان بلزاك و زولا بعرض سيرة مدينة باريس في مؤلفاتهما الروائية، فعملا على تقريبها من الوجدان الإنساني و ترسيخها في المخيلة الفردية ، كما أن الروائي البريطاني لورانس داريل ارتقى إلى مصاف الأدباء الكبار عن رائعته الروائية "رباعيات الاسكندرية" التي عنون جزءها الأول بـ"جوستين" والتي تدور أحداثها في المدينة المصرية العريقة الاسكندرية، و يتكرر الأمر ذاته مع الروائي الأمريكي بول أوستر الذي شغف بمدينة نيويورك ، فألّف لأجلها ثلاثية روائية حملت عنوان "ثلاثية نيويورك" استحضر فيها فضاءات مدنية متعددة ، لا سيما حي بروكلين ذي الشهرة العالمية ، و فعلا جسد هذا الكاتب الوجه الآخر للمدينة أو للمدنية الغربية في روايته "حماقات بروكلين" و من يقرأ رواية "مائة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز، تنتابه الحيرة في معرفة حقيقة مدينة ماكندو ، أهي مدينة حقيقية بالفعل ؟ أم هي مدينة تتقمص صورة لمدينة أخرى ؟ أم تراها مدينة من نسج الخيال ليس إلا ؟ .

غير أننا في النهاية سنقف على مدينة تعج بمظاهر الحياة لفئات اجتماعية مختلفة من تجار و مثقفين ورجال دين و موسيقيين و سياح و فرق للرقص وغيرها ، و على هذا النمط يصنع الأديب مدينته الروائية من دون أن تكون انعكاسا و لا تشبها بنظيراتها

في الواقع، و إنما هو اختراع تخييلي مذهل، و مع ذلك فإننا نتساءل أمام هذا الإصرار على ذكر المدينة في الأعمال الأدبية بصورة سلبية في الأغلب، رغم أن المدينة تتميز عن الريف و الصحراء، بتوفر شروط الحياة المثلى ، ففرص إيجاد مناصب العمل مثلا تتضاعف في المدينة ، و تقل كثيرا في غيرها من المناطق .

ولعل من المتعارف عليه أن الهجرات الداخلية للسكان تكون من الريف و البادية إلى مراكز المدن، و ليس العكس و من الكتاب العرب الذي عنوا بالمدينة الكاتبان الروائيان المصريان إدوار الخراط و إبراهيم عبد المجيد ، و كان الخراط قد كتب روايته "ترابها زعفران" يصف فيها مفاتن مدينة الإسكندرية التي سحرته بجمالها في حين كتب إبراهيم عبد المجيد روايته "لا أحد ينام في الإسكندرية يصف فيها المظاهر التي أساءت لهذه المدينة، و حولتها إلى مدينة طاغية تنتشر فيها مظاهر البؤس و التعاسة و الاستغلال و روايات نجيب محفوظ لابد و أن تأخذ قارئها إلى القاهرة أوالاسكندرية، لتُرِيه شوارعها و مساجدها و كنائسها و فنادقها ومقاهيها ومسارحها و نيلها و كورنيشها وساحاتها ... ولتُسمِعه ضجيجها وصراخها و صفاراتها و أغانيها ...و قد تعرض عليه أشهى أكلاتها فالقاهرة بهذا الحضور الروائي هي قاهرة نجيب محفوظ و التي عنونها في إحدى رواياته " القاهرة الجديدة " .

و في الشعر نجد تغلغل جيكور المدينة التي فاقت بجمالها بغداد في قلب السياب وإذا كانت القاهرة و جيكور مدينتان حقيقيتان ، فإنهما في الأعمال الروائية و الشعرية تظلان تخييلا مكانيا لا وجود له إلا في مخيلة الكاتب و القارئ ، و من جهة أخرى نجد الروائي

عبد الرحمان منيف يكتب عن مدينة عمان في روايته الموسومة ب "سيرة مدينة" التي استذكر فيها ماضيه ، و أهم المحطات التي أثرت على مسيرة حياته ، و لم تغب مدينة بيروت أو باريس الشرق كما كانت تسمى قبل الحرب الأهلية عن الحضور في الأعمال الروائية للكتاب العرب، نذكر على سبيل المثال رواية"بيروت، بيروت" للكاتب المصري صنع الله إبراهيم ، و رواية "كوابيس بيروت" للكاتبة السورية غادة السمان .

أما في البلاد المغاربية تلقانا روايات محمد شكري الذي احتفى فيها بفضاءات مدينة طنجة ، كما في روايته "السوق الداخلي" ، و في الجزائر حظيت مدينة قسنطينة باهتمام بالغ في روايات مالك حداد و الطاهر وطار و رشيد بوجذرة و غيرهم و لعل ثلاثية أحلام مستغانمي خير دليل على هذه الحظوة فقسنطينة بجسورها و أحيائها الشعبية و أسواقها و معالمها الأثرية حظيت بنظرة جمالية من قبل مستغانمي فجعلت من هذه المدينة ذات شهرة فنية بعد أن نالت شرف مدينة العلم .

إن النقد الروائي ، و هو يغوص في عمق العلاقة التي تربط المبدعين بمدنهم ، فإنه يسعى إلى الكشف عن تجذر الثقافة السردية حول تلك المدن، وإبقاءها حاضرة في الذاكرة الأدبية بحيث تصبح المدينة هي الشخصية الرئيسية فيها ، و هو ما يجعل من هذه الكتابة الروائية قريبة من التخييل الواقعي، و بالتالي قريبة من هموم القارئ الموجهة إليه، و ذلك فالقارئ لمثل هذه الروايات يشكل علاقة وطيدة معها ففي رواية تماسخت ، يهيمن فضاء المدينة بشكل كبير على مجمل فضاءات الرواية، فأغلب الشخوص تعيش أو تتواجد، إما في بعض المدن الجزائرية أو في بعض المدن الأجنبية عربية و غربية، و إذا كان الحبيب

السائح يعلن صراحة في رواية "تلك المحبة" أنه عاشق لأدرار التي تسكن قلبه فإنه في رواية "تماسخت" يعلن مدينة وهران عروس بحره ، و من المعلوم أن مدينة وهران تعد من أجمل المدن الجزائرية ، وقد حظيت بمكانة خاصة في رواية تماسخت ، هذه المدينة الكبيرة لجأ إليها الكاتب كملاذ آمن غير أنه غادرها عشية إغتيال الفنان المسرحي الكبير عبد القادر علولة ، الذي ظل يقاوم بفنه من ارتهنوا مستقبل هذا الوطن(**عشت في وهران سنة وأربعة شهورعرفت خلالها علولة آه قتلوه، وهران جميلة رؤوم حتى مع غير أفراخها**)[1] و رغم أن مدة إقامته فيها لم تتعدى السنة ونصف فقد عشق هذه المدينة ، حتى أنه كان يرى أن ليس **(في الجزائر مدينة مثل وهران تجعلني أحس بأني جزء من كيانها و لكن ، هاهو قدري يذريني تذكارا لحماقة زمنها**)[2] ، لقد أثرت حادثة الاغتيال على قرار الراوي بالبقاء في هذه المدينة فهي لا تستطيع حمايته من خناجر الوحوش فقرر السفر إلى المغرب تاركا (**وهران وراءه عروسا ثيبا تستخْون الاختيال على فضلة من شهوته الباردة بعد أن قضى منها الوحش قال له البحر أنه لم يخنها يوما ، و كان على شاطئه يتحسّى من كأسها شرابا برائحة تلك الأمواج تتلثم قدميها**)[3] .

وهران في مخيلة الكاتب عروس بكر، اختطفها الوحش و لم يراع لها حرمة فدنس عرضها المصون ولطخ جسدها البارد بلا شهوة و برئ البحر من هذه الجريمة فوهران و البحر خلقا معا ، و عاش البحر عاشقا لها يقبل قدميها حب و إعجابا ، و رغم هول الفاجعة تظل وهران مدينة **(قلابة بصخر البحر تصكّ أذنيها عن** أيّ **مراودة ، و تُخرْسن**

---

[1]- رواية "تماسخت" ، ص78
[2]- المصدر السابق ، ص7
[3]- المصدر السابق ، ص38

وجهها بطين سبختها، كي يتحول بشرها أحجارا يتحصن بها قلبها ، مثل سد في وجه الصحراء الزاحفة)[1] ، وهران المدينة تشبه تلك المرأة الجميلة التي تطل من نافذة بيتها و هي في كامل زينتها ، فتجتذب إليها كل عين ناظرة و تحتقر كل الألسنة المراودة دلالا و تمنعا ، و بمزيد من الابتسامات القاسية ، إن لها قلبا قد حصّنته، ليقف سدا منيعا ضد تصحر العواطف، و هي تشبه صخور البحر في صلابتها صامدة في وجه الأمواج و الرياح ، وهران مدينة قلابة في أحوالها غلابة في جمالها ، لا يدري الكاتب إن كانت حقيقتها ، أهي كاهنة تسحر ؟ أم عرافة تتنبأ ؟ أم هي امرأة جنية تسكن في قلب من تشاء من الرجال ؟ **(وهران كاهنة و أنت رخمة جنية امرأة من دخان بلون عزلتي ، وهران بدء ضلالتي وأنت قضائي و آخرتي في هذه النهاية أعطيني يدك الثانية أشد على غربتي فيك)**[2] ، وهران هي المدينة الوحيدة التي قد تنسي الكاتب غربته و وحشته فهي جنته و ناره ، أما حبها فقضاء لا مفر منه ، لكن وهران لم تعد باهية كما كانت ، لقد الكثير من جمالها بفعل كثرة الأزمات و المحن ، و رآها حين **(استعرضت له زينتها رفاها و نعيما مثل شجرتين تحجبان غابتي بؤسها و تعاستها بتلفيق كاهنة لما ولى عنها هو الآخر)**[3] ، رفاهية و نعيم في وهران هكذا تبدو في الظاهر لكنها تخفي من البؤس و التعاسة ما لا يدركه إلا من عرف حقيقتها و قاسى آلامها و رأى جراحها تنزف و حين كان الراوي متواجدا في تونس ، لم تغب وهران عن ناظره لحظة واحدة فإذا ما تباهى صديقاه التونسيان كمال و صالح بجمال مدنهم تباهى كريم بجمال مدينة وهران دون

[1]- رواية "تماسخت" ، ص7-8
[2] - المصدر السابق ، ص202
[3] - المصدر السابق ، ص36

غيرها، و كان دائما يحكي لهم عن **(بحرها واستوائها وتسامحها وباراتهاو فرسانها إنما ليهجع جمرات تلهب دمه ، فيستعير لهم وهران كاهنة من سبخة عيناها البحر و شعرها الغابة ، و قد قال له صالح ربما وهران تشبه سوسه)**[1] ، إنها لا تشبه المدن الحقيقية و يجتهد كريم في ذكر جمال أوصافها التي لا يحدها خيال ، و لا تبلغها إليها أية حقيقة فتتحرك مشاعر الغيرة في قلوب السامعين فصورها الفاتنة **(تهبلهم تخبل لبهم و تسحرهم كما إلدورادو وتبدو لكمال كما لجلال امرأة تفوق خيالهم على تحديد ملامحها)**[2] .

و تظل ذاكرة عبد الكريم ، تحتفظ بأجمل اللقطات لتلك اللحظات التي قضاها في هذه المدينة متجولا بين أزقتها و شوارعها أين كل شيء يباع من حلال و حرام ، و لو كان أبو نواس حيا ما اختار مدينة بديلة عن وهران ، و لو كانت الكرخ ، ففيها **تعرض (أصناف البيرة المستوردة المُعوْلبة الويسكي والباستيس وأنواع السجائر الأمريكية والأجبان الهولندية والملابس النسوية الداخلية الممتازة و الأحذية الإيطالية وأسربة المتعة وغصص الاشتهاء المقموعة ...أصناف من البيرة انقرضت ماركاتها أين سويقة الرباط و أين سوق تونس المركزية ؟ نواس وحده في بارات وهران متعس ببوار الفرح بين يديه)**[3] ، فكل شيء يباع في وهران الخمر واللذة الممنوع و المهرّب غير المرخص و القانوني ، هكذا هو حال المدن الكبيرة في باقي أنحاء العالم حيث الحرية هي الدين

[1]- رواية "تماسخت" ص186
[2]- المصدر السابق ، ص188
[3]- المصدر السابق ، ص188

المتبع ،و من بعيد يقف الكاتب مطلا على مدينة وهران ، و قد هدأت ليلا **(تبدو أنهكتها متاعب نهارها ، و ساعات جماع ليلها ،و في كل الأحوال تظل قلابة)**[1] .

[1]- المصدر نفسه ، ص7

الفصـــــل الرابع

الزمن في الرواية

1-المفارقة الزمنية

1-1-السرد الاستذكاري

1-2-السرد الاستشرافي

2-الزمن السردي

2-1الخلاصة

2-2-الحذف

2-3-المشهد

2-4-الوقفة الوصفية

الزمن في الرواية :

يعتبر الزمن بنية أساسية في أي منتج إبداعي سردي، و بالتالي لا يمكن تصور بناء قصة أو رواية خالية منه، و فقده يعني نهايتها **(إن الزمان حي والحياة زمانية)**[1]، ونظرا لهذه الأهمية البنائية و الفنية التي يمتلكها هذا المكون السردي فقد صار ينظر إليه كأساس **(في تكوين السرد، فهو يكسبه الحيوية، والتدفق والاستمرارية و لذا لا يتحقق وجوده وتكامله التقني إلا في إطاره، فالسرد فعل زماني فهو يتحقق في الزمان ، لأنه يتحرك في مجراه وبوساطته، لأنه يتقدم متصلاً به)**[2] .

و لا يمكن أن يتشكل النص الروائي إلا عندما ترتبط كل عناصره بعامل الزمن بوحداته الخطية الثلاثة "ماضي، حاضر، مستقبل"، و التي تجعل السابق يرتبط باللاحق كما في التصور التقليدي أو جعل اللاحق يرتبط بالسابق كما هو الحال في الرواية الجديدة أين ينقطع الزمن عن تراتبيته المعروفة، فنحن **(حين نتذكر بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي و غير الفعال بالزمان الذي أفاد و أعطى)**[3] ، بهذا المعطى النقدي يتأكد أن الزمن يؤدي دورا فاعلا و حاسما في بناء الرواية ، بما يمنحه من إيقاع لها و ديمومة فلا يتحقق وجودها أو بناؤها التقني إلا ضمن إطاره .

و قد عملت الرواية الجديدة على تدمير سيرورة تتابع النظام الزمني، بعد أن كانت الرواية التقليدية تخضع لتسلسل محاط بإطار زمني صارم و متين،باعتبار أن **(السرد فعل زماني فهو يتحقق في الزمان، لأنه يتحرك في مجراه و بوساطته لأنه يتقدم متصلاً**

---

[1]-غاستون باشلار "جدلية الزمن" تخليل أحمد خليل .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان.ط3. 1992. ص14

[2]- سعيد يقطين:" السرد العربي، مفاهيم وتجليات"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر ، ط1، 2006، ص 195.

[3]- غاستون باشلار "جدلية الزمن" ص47

به)[1] ، و يمتد تأثير الزمن ليساهم في تحديد طبيعة الشخصية جسديا و فكريا و فق علاقة جدلية، فهو يلازمها أكثر من ظلها خلال أدائها لأدوارها و قيامها بأفعالها، و بذلك يغدو هذا العامل مشاركا في بناء الشخصية الفاعلة، مثلما يوضح ذلك تودوروف بقوله **(ليس هناك شخصيات خارج الفعل،ولا فعل مستقل عن الشخصيات...وإذا كان الاثنان مرتبطين دائما، فإن أحدهما مع ذلك أكثر أهمية من الآخر)**[2] .

من جهة أخرى نجد أن الزمن على ارتباط وثيق بالمكان الذي لا**(يتشكل و يتحول ويتجلي إلا بعامل زمني معين ولا زمان، يرصد، ويقوم، ويحدد، إلا بمكان يحتويه ويجعل من ذاته مسكنا للزمن فالمكان يزمّن بالزمان، وإن الزمان يمكّن بالمكان..)**[3] و يسميهما**(ميشال بوتور المدى الروائي..)**[4] ، و هكذا فإن الحديث عن العامل الزمني قد لقي عناية بالغة الأهمية لدى الشكلانين الروس الذين اهتموا بتتبع حركته و تواتره في عملية الحكي، و اعتبروا أن الحركة الزمنية هي فعل منظم لإيقاع النص و ضابط لكل العلاقات السردية التي تنتج المعنى، و توجهه نحو تحقيق رؤية المبدع، و يجمع معظم النقاد أن للزمن وظيفتان أساسيتان هما الفارقة الزمنية و التواتر السردي .

1- المفارقة الزمنية :

يقصد بها الانحراف عن التتابعية الطبيعية للزمن "ماضي، حاضر، مستقبل" سواء باسترجاع اللحظات الفائتة في الماضي، أو بمحاولة استشراف لحظة المستقبل أي التنبؤ بها باحتمال وقوعها، و أشار"جيرار جنيت" إلى أن هذه التقنية **(تعني دراسة الترتيب**

---

[1] - سعيد يقطين: "السرد العربي، مفاهيم وتجليات"،ص 195

[2]- تزفيطان تودوروف:مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي،جدة، المملكة العربية السعودية ،ط1، 1990م،ص -129.

[3] - شاكر النابلسي:"جماليات المكان في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،ط1، 1994 صـ327 -328

[4] - -ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، دار عويدات، بيروت، لبنان 1967، صـ78.

الزمني في الخطاب السردي ، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك)[1] ، بما يعني إعادة ترتيب زمن الرواية بشكل جديد، لا يعتمد التسلسل التعاقبي للأحداث على تعطى للقارئ إشارات زمنية تضعه وسط مجريات الحدث الروائي، فيكون بذلك قادرا على تنظيم المادة الحكائية ضمن معطيات زمنية محددة تشير إلى أبعاده بدقة، وهذا قد يؤدي إلى إحداث فجوات عميقة على مسار الزمن مما يتطلب محاولة تأويل هذه الظاهرة ضمن الوعي العام للبنية الزمنية ، و تقسم المفارقة الزمنية إلى قسمين سرد استذكاري و سرد استشرافي .

1-1-السرد الاستذكاري :

من المعلوم أن الأحداث الماضية تستدعى في لحظة الحاضر"اللحظة الصفر" التي تكون حافزا حيويا لاستدعاء الذكريات الماضية، نظرا لامتلاكها مؤثرات ومنبهات، فتأتي تلك الذكرريات لتغيير الواقع النفسي للشخصية في زمن الاستدعاء كما يرى ذلك غاستون باشلار عمن أن علاقة الماضي بالحاضر **(سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف في الواقع بأن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر فلا يمكن إحياء الماضى إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة بكلام آخر حتي نشعر أننا عشنا زمنا ـ وهو شعور غامض دائما بشكل خاص ـ لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية في وسط من الأمل أو القلق في تماوج جدلي ، فلا ذكريات بدون هذا الزلزال**

[1]- جيرار جنيت: "خطاب الحكاية" ترجمة .محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر ط2 ،1997 ،ص -47.

الزمني، أو بدون هذا الشعور الحيوى)[1] ، و بهذا لا يمكن الحديث عن فصل بين الحاضر و الماضي، لأن كلا منها يستدعي الآخر ولا يتأسس إلا عليه.

من جهته يرى تودوروف أن الاستذكارات **(هي الأكثر تواترا ، فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل ، فعادة يشفع - في الروايات الكلاسيكية إدخال شخصية جديدة بقص لماضيها، ويمكننا طبقا لتقاطع الاسترجاع مع القصة الرئيسة أو عدمه أن ننعته بباطني أو خارجي)**[2]، و تظل هذه المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث **(طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلي الماضى و تسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة)**[3] ، و يقاس هذا المدى بيوم أو شهر أو سنة أو حتى عمرا، أمّا الإرجاع فيقاس بزمن السرد الممتد على الصفحات الرواية، و الوظيفة الأساسية لهذه التقنية هي في سدّ **(بعض الفجوات من حياة الشخصيات المحورية، و لذا فهي تحتل وظيفة مركزية، إنها لا تأتي لتقديم مزيد من الأخبار عن الشخصية المقدمة أمامنا في الحاضر وحسب، بل إنها ذات وظيفة بنيوية)**[4] .

في رواية "تماسخت" مثلا يأتي الاستذكار على هذا النحو **(تبغي تأثيث ما نهبه الدمار من مملكة أحلامنا الضائعة بتذكارات لا تسفر إلا عن عورة الحماقة)**[5] ، يعجز عبد الكريم عن الفكاك من أسر الماضي، بل إنه لا يستطيع التفكير في بناء أحلام للمستقبل لأن ماضيه يحتفظ بالكثير من الصور لتلك الأحداث دموية بشعة ، تجعل المستقبل يظهر

---

[1]- غاستون باشلار: "جدلية الزمن" ترجمة خليل أحمد خليل1982م ص47.
[2]- تازفيطان تودورف: "الشعرية"، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب 1987 ص 48
[3] - حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي"، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان ط1، 1990م، صـ122.
[4] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص، السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط 2، 2001 ص 56
[5] - رواية "تماسخت" ص253.

قاتما محزنا ، فلا يمكن تجاوز المأساة في ظرف زمني وجيز فالكوابيس ستظل تلاحق الضحايا في أحلام نومهم و يقظتهم ، و في مقطع آخر من نفس الرواية ، نرى السارد تائها غارقا في تفكيره (**يأخذ رأسه بين راحتيه مغمضا على رفرفة في قلبه ، و يسرح طائفا صبيا بحلم و بمدونة ألعاب ، ليلفي الأطفال كل الأطفال داهمتهم العاصفة الدموية فذرذرت أحلامهم وبعثرت أفراحهم**)[1] ، في هذا المقطع يتذكر السارد لحظة إنسانية من الماضي الجميل حيث أطفال الكشافة ، يقومون باستعراض على وقع فخرهم بتاريخهم تخليدا لشهداء ثورتهم العظيمة ، قبل أن تنفجر القنبلة ذرتهم و أفراحهم و أحلامهم أشلاء مبعثرة بلون الدم، يبدو أن أحلام الماضي لا تتناغم و إيقاع الحاضر، و لا يمكن لها أن تعيش في أجواء كابوس الإرهاب ، ليظل السارد تحت وقع الصدمة تائها بفكره متناسيا حاضره، و قد ساهمت هذه اللحظات الاستذكارية في نمو الحدث و تطوره نحو قاع الزمن حيث تكشف المشاعر المتناقضة لشخصية السارد التي ارتبطت بفعل التذكر و الغوص في عوالمها الداخلية عبر السرد الموضوعي الذي صيغ بضمير الغائب ، ربما لأن فرصة الحديث عن النفس غير ممكنة في مثل هذه المواقف الوجدانية المتأزمة ، لذا تكفل الكاتب باستقراء الأفكار الداخلية لهذه الشخصية وعرضها للمتلقي برؤيته هو، و قد تميز هذا الاستذكار بمؤشراته الدالة على طبيعته كعبارة "على رفرفة في قلب فذرذرت أحلامهم" إنها لحظة استذكار لماض قريب دامت مدة زمنية قصيرة ، لكنها استطاعت أن تستوعب موقفا إنسانيا كبيرا أثر على رؤية الفاعل وسلوكياته .

[1]- المصدر نفسه ، ص86

أما في رواية " تلك المحبة " فيتحرر السارد من قيد الزمن الحاضر المثخن بالدماء ليسافر بنا بعيدا إلى أزمنة تاريخية، يسترجع فيها وقائع ماضية مثخنة بالدماء هو الأخرى و كأن الماضي المصبوغ بلون الدم لم ينقطع أبدا، فقد استذكر السارد محنة المسلمين في بلاد الأندلس ، بعد أن طردوا منها **(ثم خيرونا بين الردة و بين تعفير الجبين ، فمن قتل حرقا كان لإنذار مبين، و من عذب فألقي في الغياهب لم يجده أنين ، و من نجا أجبر على الرحيل نحو البدء في سفر طويل، فتلك دولة الأيام، ولا حال على دوام)**[1]، و يواصل السارد في استرجاع محنة أهل توات على أيدي اليهود الذين تصدى لهم عبد الكريم المغيلي وأجلاهم **(فلما وصل الصحراء نزل في توات ، محط عبوره، قبل بلاد السيادين حيث مقصده ، فلقي الحفاوة و إكرام الوفادة ، و لم يستقر المقام به إلا قليلا حتى بدأت تظلمات الأهالي تنهال إليه في كل مجمع يعقده و عقب كل درس يلقيه مما يصيبهم من أهل الذمة من جور)**[2] ، و من محنة الأندلسيين في القرن الرابع عشر بنا يقفز السارد إلى زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر في القرن التاسع عشر ليسرد بتواتر تاريخي جرائم الغزاة الفرنسيين في حق الجزائريين، سرد ذكر على لسان جبريل و هو حفيد لأحد الغزاة **(جدي مارسيل و قبله أبوه و قبلهما جدي الأول الذي نزل في شاطئ بحر هذه الأرض قتلوا ما قتلوا من أهلك و شردوا ما شردوا وخزة ستظل ناغزة ضميري)**[3] ، غير أن قيمة هذا السرد التاريخي لا تتوقف عند سرد الأحداث التاريخية، وإنما تتعداها إلى طريقة الحكي حيث جاء بلغة أدبية فيها الكثير من الجمالية التي تجذب وتشد القارئ إليها

[1]- رواية " تلك المحبة" ص29
[2]- المصدر نفسه ، ص38
[3]- المصدر نفسه ، ص225-226

بل تجعله يستشعر تلك اللحظات العصيبة ليشارك من عاشوا تلك الأزمنة محنتهم لحظة بلحظة فالكاتب هنا لا يروي تاريخا و إنما يستحضره حيا ماثلا عن طريق التخييل ليكشف ما لا يستطيع المؤرخون جميعا كشفه، فجبريل الراهب الفرنسي تجمعه علاقة عاطفية بمبروكة الفتاة الجزائرية، و يقف التاريخ كحاجز منيع أمام هذه المحبة، رغم اعتراف جبريل بما ارتكبه أجداده في حق أجدادها، و ربما أمكن إسقاط هذه العلاقة بين الحبيبين على العلاقة الثنائية تتصف بها العلاقات الجزائرية الفرنسية فالذاكرة تأبى النسيان ففرنسا بالفعل عشقت أرض الجزائر لكن جرائمها تمنع الجزائريين من الاعتراف و التسليم لهذا الحب مادام الفرنسيون لا يشعرون بوخز الضمير، هكذا استذكر السائح التاريخ على طريقته بما فيها من رمزية و إيحائية تكشف المستور و تعري الماضي أمام القارئ .

و نجد الكاتب يقف مرة أخرى بشجاعة أمام الذاكرة الإسلامية يُسائلها بجرأته المعهودة **(اذكر لي موسما واحدا خرجنا فيه منذ خمسة قرون، بالورد والأغاني من أقصى ترابنا إلى أدنى مائنا ، و من بدء زماننا إلى نهايات توهاننا)**[1]، إن التاريخ لا يمتلك قداسة إلا إذا كان يحدثنا عن الحقيقة ، و إلا فكشف الأخطاء يصبح أكثر من واجب لأن أحداث التاريخ لها دوما آثارها العاصفة و المدمرة أحيانا للمستقبل، و قد ارتبط هذا الاسترجاع في روايتي تلك المحبة و زهوة بضميري المخاطب/أنت ، والمتكلم/ الأنا و تحددت عبارة التذكر في العبارات (اذكر منذ خمسة قرون)، و هي مدة استرجاع طويلة استغرقت سطرين في النص تقريبا و تركزت في الكشف عن موقف إنساني سمته التيه

[1]- المصدر نفسه ، ص19

و الحزن ، فكأن تاريخنا لم يعرف في يوم من الأيام فرحا مزينا بالورود و الأغاني و هذا التذكر في النهاية ولّد إحساسا لدى السارد بالخطر القادم تجاه الوطن .

و في رواية زهوة يعود السارد إلي لحظة زمنية تسبق لحظة الحاضر (**فحسب شفتيه تحركتا : اسألها ، فطوى به التذكار إليها إذ استقبلته بجنبه في بابهما شابة يانعة باذخة أنوثة مليئة سعادة ، فبدا له حينها سيعيش معها أيام فردوسه الأرضي ، و بالحفاوة ذاتها دعته بجنبه عند الخروج)**[1] ، يقطع السارد هنا حركة الفعل الروائي في لحظة الحاضر ليعود بذاكرته إلى ما قبل هذه اللحظة عن طريق الارتداد ، ليعرض عبد النور على القارئ فترة من حياة إدريس ، عندما كان فتى يدرس في الجامعة ، فقادته الظروف إلى أن يزور بيت عزيزة ، حيث رأى ملامحها الجسدية الفاتنة ، و استقبلته هي بحفاوة توحي بإعجابها به ، أما هو فتمنى أن تكون هذه الجميلة حواءه التي تملأ عليه جنته الأرضية و، تظهر محددات التذكر في المقطع واضحة ، حيث ذكر عبارة " طوى به التذكار" و تحددت مدة التذكر في وقفة قصيرة أمام بيت عزيزة ، فكان مع فتح الباب فتح آخر في مخيلة السارد الذي راح يحلم بالزواج من عزيزة ليخلوا معا في لحظات عشقية تبدأ همسا و تنهي لمسا كما بين كل زوجين ، و في مقطع سردي مشابه يبدأ التذكر من اللحظة الصفر ليرتد إلى الماضي ، مع عبد النور الذي ألمّ به ألم الشوق لمحبوبته خولة التي فارقت الحياة و تركتها يعيش على ذكراها متحسرا و متألما ، لحظات زمنية قصيرة كشفت بصراحة عن مواقف إنسانية في دقائق محدودة ، و يبدو أن هذا الاستذكار جاء كرد فعل طبيعي للحظة الحاضر المليئة بالوهن و القلق ، فأمام عبد النور يقف عبد

[1]- رواية "زهوة" ص128

اللطيف الفتى الوسيم المتعلم مسترقا النظر لربيعة الفتاة الجميلة ابنة إدريس سيد المقام فذكرته هذه اللحظة الآنية التي جمعت بين العاشقين ، بتلك التي عاشها مع خولة حين كان شابا حديث عهد بزواج بخولة التي افتقدها بعد موتها و ظل يحن إليها ، فكلما رأى عاشقين ، إلا و تذكر حياته السابقة فتهيج عواطفه حسرة على فقْده ما لا يعوض فكأن الحاضر هو الدافع نحو عملية التذكر**(فلايمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة)**[1] .

و يظل الراوي يسترجع مثل هذه الذكريات في كثير من المقاطع، ففي رواية "زهوة" رأى عبد النور عالية المرأة الجميلة بعمر خولة انفعل **(بتماهيها عليه ، بوجه خولة المتوج فرحا بعودة من دمشق إثر رحلة دراسية قصيرة مكملة لتلك الأولى ، إذ ضمها بحرارة الشوق ، و في السرير خلع عنها قميصها الداخلي من الحرير الشامي فانجلت مفاتنها ،و توترت شهوته لهسهسة المعدن الخالص في معصميها، مقربة وجهه بين راحتيها و مزمزت شفتيه بزفرة و في ذروة النشوة عض على النجمة الذهبية المعلقة بسلسلة عنقها)**[2] ، فعالية الحاضر لم تزح صورة خولة الماضي فخولة هي الماضي الحاضر دائما في ذاكرة عبد النور، و مع أنها طيف من الماضي فقد ظلت ذكراها تنافس جمال كل امرأة تقف أمام عيني عبد النور **(من بين النساء اللائي عرفتهن من زميلاتي و قريباتي، بحثت عن امرأة تعوضني خولة فوجدتك يا قلب لا تزال مختوما عليها بشمع حزني ، و أنت يا سيدة كأنك التي لا تشبهينهن جميعا)**[3] .

---

[1]- غاستون باشلار "جدلية الزمن"ص47
[2]- المصدر السابق ، ص225
[3]- المصدر السابق ، ص127

و في نفس الرواية دائما يسترجع السارد مرة أخرى لحظات فائتة من عمره بعد أن تجاوز سن الأربعينفيعرض صورا لأوقات جمعته بخولة بُعيْد زواجهما بوقت قصير فيلاعب أحدهما الآخر على رغبة ، فيغمرهما نهر اللذة الدافئ كسيل جارف ، هكذا يهيم عبد النور ، متحسرا على تلك الأيام الخوالي ، فتلهبه ذكرى ما دون الثلاثين فتى **(مزهوا بأحلامه حائما في أجواء أسفاره ، متخيلا إياه عاد إلى ربيعة بتعب يومه ، فأزالته عنه بضمة حب عميقة ، مثله هو في الثالثة و الأربعين ، إذ استأنف عمله في الجامعة زاخر المشاعر بشهر عسله مع خولة في الثلاثين ، يتناغيان و يتناوشان و يتعاتبان و يطعم بعضهما بعضا مرة بهذه الملعقة أو تلك، و بالأصابع مرات و يتحاضنان سابحين في نهر من اللذة)**[1] ،و من الواضح في هذه الصور الحالمة المسترجعة أن الدلالات المنتجة من لحظة الاستذكار، كانت تتصف بالسلبية بذكر مشاعر الحزن و القلق و الحنين و رغم ذلك فقد انعكست إيجابا على مسار السرد الزمني فجاء مشبعا بالحياة و الحيوية و الديمومة **(إننا حين نتذكر بلا انقطاع ، إنما نخلط الزمان غير المجدي و غير الفعال بالزمان الذي أفاد و أعطى، و لا تكون جدليةالسعادة و التعاسة مستحوذة إلى هذا الحد،إلا عندما تكون متوافقة مع الجدلية الزمانية ، عندئذ نعلم أن الزمان هو الذي يأخذ و هو الذي يعطي ، و فجأة نعي أن الزمان سيأخذ أيضا)**[2] .

[1]- المصدر نفسه ، ص128
[2]- غاستون باشلار "جدلية الزمن"ص47

1-2-السرد الاستشرافي :

و يقصد به عرض أحداث لاحقة لا يتصف معظمها باليقين ، و تمثل قطعا تابعة لزمن الحاضر، وتتنافي هذه التقنية مع التشويق النصي الذي يثير فضول المتلقي المتفاعل مع النص، فمن الأفضل أن يكون ثمة زمن مجهول يكتشفه بنفسه يمنحه القدرة على مواصلة القراءة ، وهذه المفارقة في تقنية الاستشراف وما تؤدي إليه ، كانت دافعا لجيرار جنيت للقول بأن**(الاهتمام بالتشويق السردي الخاص بتصور الرواية الكلاسي بمعناه العام...لا ينسجم كثيرًا مع هذه الممارسة)**[1] ، ففي هذه الفعالية الزمنية يستخدم الراوي **(الصيغ الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد ، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السارد / الراوي)**[2] .

ويرى "توماشفسكي" من جهته أن هذا النوع من السرد **(يمثل الحالة الأكثر ندرة فهي حالة سرد ما سيحدث لاحقا، و الذي يدمج في الحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي ، ويكتسي أحيانا شكل حلم منبئ أو نبوء أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل)**[3] ، و تتمثل وظيفة هذا النوع من الحكي في خلق أفق انتظار عند القارئ ، و ينبغي التمييز هنا بين التنبؤ الصريح و التنبؤ القائم على معطيات سابقة.

في رواية زهوة يخبر إدريس أحد شيوخ المقام بعدد خرجاته من خلوته ، فكانت ثلاثا اثنتين كانتا في الماضي أما الثالثة ، فستكون مستقبلا من مقامه إلى قبره مباشرة ، و كأن

---

[1]- جيرار جنيت:" خطاب الحكاية، بحث في المنهج" ترجمة .محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر ط1997،2،ص -76.

2-مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر 1998 م، ص -66.

[3]- توماشفسكي:نظرية الأغراض، مقالة في كتاب نظرية المنهج الشكلي، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب،ط1، 1992م، ص -189..

إدريس أو يستبق موته، و كان على يقين من رحيله و مغادرته لهذه الحياة ، الأكيد أن هذه المعرفة ليست علما بالغيب الذي لا يعلمه إلا الله ، و قد تكون حالة غامضة تخص أولياء المقامات، فلهم في خلواتهم أمور لا تتبين لغيرهم ، تحدث إدريس عن خروجه من المقام قائلا أنه **(فعل ذلك مرة يوم رحل إلى تاغيت و ثانية لحضور جنازة والدته متموها في لباس فقير ... و قال أنه حضر ليخبره أنه سيخرج من المقام مرة ثالثة و لكن إلى قبره، ثم استغفر و نطق الشهادة)**[1] ، في هذا المقطع نلاحظ استرجاعا للحظات زمنية ماضية غادر فيها إدريس مقام خلوته و انتهى الأمر كما يريد، و في نفس هذا المقطع استشراف لقادم من الأيام ، أما في رواية "تماسخت" فيبدأ سرد أحداثها انطلاقا من رؤيا حلمية رآها السارد ، سرعان ما تتجسد في كل مفاصل الرواية مفادها أن السارد رأى نفسه في ذاك الحلم يسير **(مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما و قفنا على بغل يحتضر فطلبت من مرافقي أن يجهز عليه ، فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه و إذا بالغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي : أنت كريم بن محمد ابن عمي و تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك ، أنا سأبيدكما يا طواغيت ، و أخرج مدفعا فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر، و تدحرجت أمامنا فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الآدمي ، منهكا و بيده محشوشة يصوبها لنا ، و لكنه سرعان ما ارتعش و قال أنا تعبت ، و مد لي السلاح فلم أمسكه فسقطت المحشوشة و تهاوى)**[2] إن هذه الرؤيا بملامحها الأسطورية تعد سردا استشرافيا خياليا ، يذكرنا بمطلع سورة يوسف

[1]- رواية زهوة ص72
[2]-رواية "تماسخت" ص7

عليه السلام التي تبدأ قصته برؤيا جميلة و تنتهي بحقيقة سعيدة ، أما في روايتنا هذه فتبدأ بكابوس مخيف نهايته مفتوحة على الزمن المجهول ، و ككل حرب يعلم الجميع بدايتها الزمنية ويجهلون نهايتها ، و كأن الكاتب يستبق الزمن ليهيئ القارئ للدخول في الأحداث أو الأزمنة التالية من باب التوقع أو الاحتمال الأقرب، و بالفعل فقد تحققت تلك الرؤيا و كان المستقبل الذي تنبأ به الراوي مليئا بالأحداث الدرامية و الدموية و الواقع المأساوي الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء ، لم يكن يختلف عن هذه الرؤيا ، فكأن أولئك المجرمين وحوش أسطورية متعطشة لدماء البشر تسعى للنيل منهم إلى حد الإفناء و لم يكن لملائكة الأرض الصغار أي ذنب في ذلك الاقتتال، و مع ذلك فقد دفعوا الثمن كالكبار فكبروا وشبوا على وقع الدم والدمار، و لئن هدأت الأوضاع و استقرت، فإن النفوس الجريحة لم تشف بعد و لا يمكن لمن عايش ذلك الكابوس المرعب أن ينسى ، و ستظل الذكريات الأليمة تلاحقه ، كما سيظل المستقبل غير مأمون خوفا مت تكرار تجبة الموت و الألم .

ربما نتيجة كل تلك الفظائع التي ظلت ذكرياتها محفورة في ذكريات السارد، يقرر هذا الأخير الفرار من كل الأزمنة و من كل الأمكنة التي تلطخت ذاكرتها بالدم، فتمنى لو أمه وُجد لنفسه **(في زمان غير هذا العصر، في بلد غير هذا الوطن أو أن يكون قد ولد قبل الطوفان فيعيش و يقبض تحت الماء أو بقي جزئيا سابحا في الفضاء)**[1] ، والواضح أن الاستشراف، يجسد لحظة الحاضر المتأزم في حياة المتكلم ، و لم تتحدد مدته ، ولذا فهو يتوغل في الماضي ، كما و يتوغل الاستشراف في المستقبل البعيد الذي يستحيل

[1] - المصدر نفسه ، ص7

تحققه إلاّ في عالم الخيال البعيد اللامحدود أما سعته فلا تتعدى سطرين من حجم الرواية، لكن القارئ سيستغرق أكثر من ذلك في عملية البحث مع السارد عن ذلك الزمانأو المكان المفقودين، و من محددات هذه البنية اللغوية الغائبة استخدام الفعل المضارع الدال على الاستقبال "أن يوجد ، فيعيش يقبض " ، إنها تمثل رغبة في الهروب من واقع متأزم مليء بالهموم ، إلي عالم وهمي رحب ، يتضمن رؤى جديدة و مغايرة للحظة الحاضر.

و يتضح مما سبق أن السرد الاستشرافي ، يحتل مساحة نصية محدودة جدًا داخل العمل ، أما سرد الاستذكار فقد أخذ مساحة نصية كبيرة ، و ورد بكثرة في الرواية و يمكن **(تبرير هذا الأمر بأن الماضى، أكثر وضوحا من الحاضر والمستقبل ، فالماضى والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل ، أو تحدث الآن ، أما المستقبل فما من شىء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذى نريده أو نتوقعه)**[1] .

2-الزمن السردي :

يقصد به التواتر الزمني من حيث تسارعه أو تباطئه، و يقوم على حركتين إحداهما سريعة تخص تقنيتي: الخلاصة والحذف وأخرى بطيئة و تخص تقنيتي المشهد و الوصف

2-1-الخلاصة:

و تعني تلخيص الأحداث القصصية الواقعة في مدة زمنية معينة تطول أو تقصر بعدم سرد التفاصيل، و هنا يكون زمن الخطاب أقل من زمن القصة وهو يرتبط بالفعل الروائي في مراحله المختلفة، وهو متعلق أكثر بالحدث في لحظاته الماضية أو الآنية أو حتى تلك المستشرفة لكنه مع ذلك يميل إلى الارتباط أكثر بالماضي لأن(**أهم وظائف الخلاصة**

[1]- أحمد محمد النعيمى" إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة"، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن ط،2004، ص39.

و أكثرها تواترًا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضى)[1] ، و نلاحظ أن إيقاع الزمن في روايات الحبيب السائح يعتمد على تقنيات أربع، و هي تلك التي اقترحها جيرار جينيت و هي : الخلاصة و القطع و المشهد و الاستراحة، و سنحاول تطبيق هذه التقنيات على روايتي تلك المحبة و تماسخت أين تتواتر خاصية التلخيص بجلاء، و نمثل لهذا التلخيص بهذين المقطعين من رواية "تماسخت" يقول السارد في المقطع الأول **(خمسة عشر عاما من عزّ عمره سيّحها تشيّعا سرابا من بلاغة أممية مرغية مهدهدة ، بيانا وبديعا، لم يكن فردوسها الموعود سوى رمل متحرك سراب)**[2] ، و يذكر في المقطع الثاني أنه **(و بعد خمسة عشر عاما كان كريم قطع الاشتراك ، و أخلف اللقاءات السرية المبرمجة تجاه عمر ، كما تجاه مسؤول الخلية)**[3] ، و في رواية زهوة نجد المقطع التالي **(فمد يده إلى علبة الدواء قريبة منه على المائدة نفسها التي رآها يوم دخل الخلوة أول مرة قبل عشرة أعوام)**[4] ، لعل القارئ يلاحظ اختزال الكثير من الأحداث في عبارات متشابهة و هي " خمسة عشر عاما من عمره سيّحها" ، و "بعد خمسة عشر عاما " و "قبل عشرة أعوام" إن هذه العبارات لم تذكر ما حدث طيلة هذا المسار الزمني الطويل مسار لا يمكن حذفه أو التغافل عنه ، فاختزل في تلك العبارات الزمنية ، لكن القارئ يظل يجهل الكثير عن تلك الفترة ، و لا يدري عنها سوى القليل الذي يشار إليه أحيانا بتلميحات عابرة، و هذا التلخيص يخضع بدرجة أولى لرؤية الكاتب الذي يرى أن تلك الأحداث لا تكتسي قيمة كبيرة في بنائه السردي، و من ثم فهي لا تفيد القارئ كثيرا ، أو ربما يرى أن

---

[1]- حسن بحراوى: "بنية الشكل الروائي"، ص146.
2-رواية "تماسخت " ص152
3- المصدر السابق ، ص 156
4-- رواية زهوة ص 9

القارئ يستطيع تصورها و إثراءها تخييليا من خلال الإشارات الخاطفة، و يتسم التلخيص فيما ذكرناه من مقاطع سردية بالطول و ببطئ حركة السرد لتقليل مدته الزمنية .

و في رواية تلك المحبة يدخل اسماعيل الدرويش مغارة تمنطيط لأسابيع أو لأشهر ثم يخرج منها بصفات غريبة ، و لا يعلم القارئ كم و لا كيف قضى الدرويش تلك الفترة و كل ما ذكره السارد هو أن اسماعيل الدرويش لم يعد (**منها إلا بعد أسابيع و قيل أشهر بضفيرة في مؤخرة شعره و لحية مطلقة كأنه غاب دهرا في بلاد لا حلاقة فيه و لا ماء)** [1] ، ما نلاحظه أن الزمن المذكور في هذا المقطع غير محدد ، بأسابيع أو بأشهر لكن يبدو أن مدة غياب الدرويش كانت طويلة نسبيا ، كما تدل على ذلك عبارة "كأنه غاب دهرا" إضافة إلى أن أوصافه تدل على ذلك أيضا فالشعر الطويل إضافة إلى اللحية يدلان على مرور زمن طويل ساعد على نموهما ، و لا يُعْلمنا السارد عما فعله الدرويش في الكهف سوى أنه كان بلا زاد و مع ذلك فقد بقي حيا كإنسان خارق للعادة و يذكرنا حاله بحال أصحاب الكهف الذين غابوا مدة طويلة في كهفهم دامت لمئات السنين، ثم بعثت فيهم الحياة من جديد، فلما قاموا راحوا يتساءلون عن مدة نومهم التي بدت لهم قصيرة ، و هي على العكس من ذلك (**قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُم**)[2] ، و رغم عدم علمهم بمدة إقامتهم في كهفهم ، فإن حالهم من طول شعورهم و لحاهم و أظافرهم إضافة إلى قدم نقودهمكلها دلت على فترة غياب طويلة و هي التي كشفت أمرهم للناس ، و كذلك كان الشأن مع الدرويش ، و لم يحدد

1-رواية تلك المحبة ص289
[2] - سورة الكهف الآية 19

في هذا المقطع زمن الحادثة ولا نعرف عنه سوى أنه كان في الماضي ، وإذا كانت الخلاصة بدت طويلة في المقاطع السابقة ، فإنها في مقاطع سردية أخرى بدت قصيرة من ذلك قول السارد في رواية " زهوة" **(حدثته لساعات عن تذكاراتها في المقام)**[1] إنه حوار متخصر دار بين عبد النور و ربيعة دام لساعات غير أن السارد لا يذكر لنا شيئا عن مضمون حديث الشخصيتين اللتين تعرفان لوحدهما ما حدث في الساعات التي جمعتهما معا .

2-2-الحذف :

هو إسقاط جزء من زمن الحكى سواء أكان طويلا أم قصيرا، والقفز بالأحداث فترة زمنية للأمام وبهذا يقل زمن السرد ، و يزداد زمن القصة هكذا أي أنه" **(انتقال مفاجيء من نقطة زمنية معينة إلى أخرى، سواء عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز، أو عدم الإشارة، و لكنه يفهم من سياق الأحداث)**[2] ، و عادة ما يتعرف القارئ على هذا الحذف من خلال العبارات الدالة على أن هناك اجتثاثا لأجزاء من الحركة السردية هدفها تسريع عملية الحكي ، فالقطع يحيل إذا **(على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ، و يتميّز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة ، و لذلك فهو يعتبر مجرّد تسريع للسرد)**[3] ،و هذا الحذف المتكرر يتقاطع مع زمن السرد وهو ما نمثل له بهذا المقطع **(منذ أعوام عشرة ؟ قالت له:** أيّ **صيام للجسد ؟** أيّ **ختم في البشرة ؟)**[4] ، إنها أسئلة بلا أجوبة أو أجوبة محذوفة، ربما لا يريد السارد الإفصاح عنها هنا لسبب أو لآخر ، و في موقف ثان مشابه

---

[1]- رواية "زهوة "، ص10

[2]- مراد عبد الرحمن مبروك" بناء الزمن في الرواية المعاصرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر 1998ص68

[3] - حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص120

[4] - رواية " تماسخت" ص215

يدور حديث بين الأنا الساردة و شهلة ، حيث تتردد الأنا في البوح بشعورها القلق (**أندم على شيء أفلت من لحظتنا**) ، و من دون أن يذكر لنا السارد كعادته ماهية هذا الشيء كانت هي (**استحثته متلهفة على معرفة الشيء**) ، لكنه يقاوم فضولها و إلحاحها و يردها بلطافة المحب (**نعطيك طريحة وين تعرفي كما الطفلة الصغيرة**)[1] ، السارد هنا لا يريد أن يخبرها و لا أن يخبرنا بالذي يقلقه أو يخيفه من كشف سره ، لعلها تقنية تستفز نفسية القارئ لترفع من درجة توتره ، و تزيد من فضوله في معرفة السر المكتوم يتكرر الأمر نفسه في رواية تلك المحبة حيث يخبرنا الرواي عن ذاك الرجل الغامض الذي عاد بعد غياب طويل ، و لا أحد يعلم عن سبب ذلك الغياب شيئا و لا تجرأ أحدهم أن يسأل أو يستفسر(**ففي هذا اليوم جاؤوا ليشهدوا حال رجل فارقت بينهم و بينه الأيام و الأعوام ، فلم يكن أحد يجرؤ على أن يسأله سببا ، و لا هو كان سينشغل لهم بأمر غياب طال أو قصر**)[2]، و دائما في نفس الرواية يرد مقطع آخر بالغ الغموض يخص أناسا (**تساءلوا فأصبحوا في ساحتهم على مرقوم من ماء ، أوّله لهم شيخهم : شيئان معقودان مثل الحاجب للعين ، لا تسألوا كثيرا و قولوا تمنطيط ، فتبخرت الحروف الستة فشربوا يومها صمت الطوب ، فحالت لغزا كوجودها الخفي على ظهور لأمر مستور**)[3] ، إنها أسئلة و أسرار و ألغاز يذكرها السارد فيثير فضولنا ، لكنه لا يخبرنا عن حقيقتها ، ليظل أفق القارئ معلقا منتظرا بما سيطلعه به الآتي إلى أن يخيب توقعه فيسعى بنفسه بحثا عما يروي فضوله من دون أن يخرج عن السياق السردي العام ، لأنه سيظل مشدودا

[1] - المصدر نفسه ، ص215
[2] - تلك المحبة ص344
[3] - المصدر نفسه ،ص 28

و محكوما بفضائه ، و قد يأتى الحذف بدون إشارة نهائية للزمن فيكون على المتلقي الوقوف على هذا الجزء الغائب من بنية النص، من خلال استقراء لواحقه وسوابقه و يأتي في النص على هيئة نقط متتابعة ، و هذه التقنية تدخل النص **(للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر)**[1] ، هكذا يتضح لنا أن من شأن تقنيتي الخلاصة و الحذف أن تسهما في تسارع الحركة السردية التي تتباطأ إذا استخدم الكاتب تقنيتي "المشهد" أو "الوقفة" .

2-3-المشهد :

المشهد هو ذلك الحوار الثنائي الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر، و أحيانا قد يكون الطرف الثاني هو الشخصية نفسها فيما يسمى بالحوار الداخلي، و في المشهد تقل حركة السرد حتى يتساوى زمنه مع زمن الرواية، و يحتل **(موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية... وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكى بضمير الغائب)**[2] ،و يؤدي المشهد في الرواية دورا بارزا، حيث يتحرر السرد من قبضة السارد و منظوره الذاتي إلى منظورات متعددة ، و من ثم تطرح وجهات نظر متعددة و لذا فهو يقدم الفكرة بكل أبعادها، و يكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات المتحاورة، و قد يكون طويلاً أو قصيرا، خارجيا أو داخليا و بالنسبة لهذه التقنية ، فإن حركة السرد تتباطأ كثيرا حين تستبدل بالمشاهد الحوارية التي تنتفي فيها الأحداث، لتفسح المجال للشخصيات لكي تعبر عن نفسها بالكلام الحواري، وهذا من شأنه أن يساعد

[1]- حميد لحمداني:" بنية النص السردي" ص58
[2]- حسن بحراوي: ب"نية الشكل الروائي"، ص166

القارئ على التعرف عليها من خلال حديثها لا عن طريق السارد، من خلال كشف ميولها النفسية و أوضاعها الاجتماعية إضافة إلى مستواها الثقافي و الفكري، بعرض كل ما يتعلق بتفاصيل حياتها و نتمثل لهذه التقنية برواية "تلك المحبة " بهذا الحوار الذي دار بين "الخالة العجوز" و "بليلو" الذي جاء يسألها عن "ماريا الرومية" :

(و قال لها إذ فتحت له : ضياف الله آ خالتي ، أنا واحد من أولاد أخوات بنت كلو أقرئك سلامها.

فقالت له : و صلني الخاطر ، ما حاجتك ؟.

فقال لها : رومية قالوا لي نزلت هنا .

قالت : تقصد الذين صاروا ترابا ينعم بهم ؟

قال : هي في قلبي لا تزال حية و المصير لله .

قالت : و ما غرضك بواحدة رشت عظامها ؟.

قال : لا قدر الله ، عرفتها في عمر الطلع و نوار الرمان .

قالت : و ما أوصافها ؟

قال : لغتي تعجز كلماتها ، و لساني ينعقد عن تحرّي لطف سحرها .قالت : أرسلك لديّ من له علم بمثلها ، ترحل حالا إلى كردان ، و ثمة تسأل عن عثمان يدخلك القصر العالي البنيان)[1].

[1]- رواية "تلك المحبة" ص141-142

4- الوقفة الوصفية:

يقوم الوصف على الإطناب أو الاسترسال من خلال الإطالة في ذكر مجريات الأحداث أو الإسهاب في عرض ملامح الشخصيات بدقة النحات أو الرسام ، أو من خلال وصف كل صغيرة و كبيرة من محتويات المكان، و يتجسد الوصف عند الحبيب السائح في هذا المقطع المطول المقتطف من رواية زهوة **(و في الصالة، وقفت بها على سيدة وسيمة الوجه في خمار أبيض ، حزينة العينين على كتفيها شال من الحرير بأهداب تصدرت نساء أغلبهن في عمر الشيخوخة، جلسن بطول الحيطان باديات على ما نسجته عليهن الحكمة والمهابة لألبستهن البيضاء غالبا و كلها من كتان رفيع ، و لأهلية التجارب المنبعثة آثارها من ألحاظهن و قسماتهن بتلك العتاقة التي لعربيات الأندلس والمولدات من الأتراك ، و تلك البصمة الغائرة للبربريات السمراوات ، بذاك اللون الذي يأخذ من البياض و من السمرة نوع القمح الصلب للهلاليات العجائز منهن خاصة الموسومات الوجوه بهالة أوشام ضاربة إلى سواد ، في صفحة الجبين بين العينين و على الخدين و تحت الشفة السفلى في شكل نباتات غالبا، و في ظاهر أياديهن و عراقيبهن)**[1] ، لم يترك السارد وجها في ذلك المجلس النسوي إلا و قام بوصفه ببراعة رسام محترف حتى صار يبدو كجدارية، احتوت على الكثير من الشخوص و الأشياء بتفاصيلها الدقيقة ، و هذا من شأنه أن يسهم في ترسيخ السرد و الوصف في ذهن المتلقي فقد أعطانا وصفا لوجوه النساء الجميلات من بربريات و عربيات وأندلسيات و سمراوات المجتمعات في ذلك البيت،و قد تحلّين بأوشام تقليدية ، تبعا لأعراقهن التي توحي بها

[1]-رواية "زهوة"ص301

ألبستهن و زينتهن المحلية المعروفة في كل نواحي الوطن، تنوع عرقي أدى لتنوع في العادات و التقاليد، و بهذا تكون (**الوقفة الوصفية و المشهد يشكلان استطراد و توسعا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة ، الأولى بسبب أن كل منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية، و بالتالي إعاقة زمن القصة على الاستمرار ، و الثاني لأنّه يمدد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها ضدا على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة)**[1] ، إن زمن السرد جزء أصيل في أية بنية سردية إنه يعبر زمن زمن التجربة، و لا يكون السرد ناجحا إلا نال ثقة القارئ بصدقية أحداث الرواية لتتم عملية التأثر والإقناع، فكل رواية هي في قراءة ثانية للواقع في خطيته و سيرورته الزمنية التي يشعر بها هذا القارئ الذي لا يكتفي بالسير الخطي المستقيم خلف أحداث الرواية، بل يصير مع مرور الوقت جزءا من عالمها التخييلي .

[1]- حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص193

الخـــــاتمـــــة

في نهاية هذه الدراسة التي أخذت منا الكثير من الوقت و الجهد و التفكير، و بعد أن أنهى القلم معركته مع بياض الصفحات، لم تكن الكتابة لتضع حملها الثقيل من دون خاتمة تتوج كل المجهود المبذول، و تلخصه في هذه الصفحات القليلة .

و أول ما خلصت إليه هو أن ما أنجزه الكاتب الحبيب السائح ، كان نقلة نوعية في مساره الأدبي، حيث تمكن بعد سنوات طويلة أن يحرر نفسه و قلمه من سلطة الكتابة الايديولوجية التي استعبدت اللغة، و مارست ضدها كل أنواع السخرة، و قد كانت الصحراء في بعض رواياته هي المنطلق و هي الملهمة، و رغم أن الاضطرابات الأمنية التي مرت بها الجزائر أثرت سلبا على المنحى الجمالي لكثير من الروايات التي اتخذت شكل التسجيل والتأريخ لتلك الفترة الزمنية الصعبة، فإن كتابات الحبيب السائح نأت بنفسها عن تلك السمة التقريرية لأدب التسعينات، فرأينا الحبيب السائح ، كيف يتلاعب باللغة بمهارة يفككها و يعليها و يخفضها ، ثم يعيد تركيبها بذكاء إبداعي أثار إعجاب جمهور القراء الذين و إن استصعبوا متابعته فقد استلذوا مشاهدته كيف لا و قد طاف بهم السائح في عوالمه الروائية البعيدة والغريبة فلم يترك فضاء واحة أو قصر أو فقارة أو جنان نخيل إلا ودخله ، و استظل تحته و شرب من مائه و أكل من حلو نخيله ، ثم دخل خلوات الأئمة الشيوخ فصلى و صام و طاف بأضرحة السادة الأولياء فجلس وقام في مقامات بهيبة قبور الأنبياء ، أرواح لا تزال أطيافها تملأ الفضاء فتحاكى معهم فسلموه مصنفاتهم فقرأ ما فيها سرا، و كشفه سحرا بلغة الأدب ، حدثنا فيه عن الفتنة الكبرى التي عصفت بالمسلمين و امتدت آثارها لتتجلى في أذهان و أفعال بعض الجزائريين المذنبين الذي أيقظوا الفتنة

من جديد بأكفهم فتقاتلوا كأجدادهم من قبل و كل يدعي العصمة والشهادة والجنة لنفسه و كلها لله وحده ، غير التاريخ روى أن دماءنا لم تسل بأيدينا وحدها فالغرب المتحضر من إسبان وفرنسيين ، نحروا من إخواننا و أبنائنا الكثير مستمعين لنميمة اليهود الحاقدين مما أغضب بعض أبطالنا، فقام المغيلي حاملا سيفه جامعا جيشه فانتقم من أولئك و أولئك.

و تحت سحابة الدماء التي لم تنقشع ، لاذ السائح بمدينتي وهران و الجزائر العاصمة محتميا من قطرات الدم المتساقطة، فلما انهمرت سيلا، رحل إلى أرض الرباط ثم إلى الأرض الخضراء ، و إذ شده الشوق إلى شهلة العيون يستلذ دفئها ، و يمتص حريق رحيقها ، راح يكتب عن تلك المحبة و عن ذاك الحنين ، و من تماسخت قال (كل يوم زهوة و اليوم أكثر ، ازه يا قلبي ...ازه يا حبي) .

هذه هي خلاصة رحلتنا مع الحبيب السائح ، في كل الأفضية المكانية و التاريخية و التراثية و الصوفية ، فسعينا إلى كشف ما اخزنته تلك الأفضية ، من دلالات معرفية و رمزية ، عبر عنها السائح بلغات عدة ، تتميز بالبساطة و السلاسة حينا ، و بالفصاحة و الشعرية في أغلب أحيانها ، فقد ألبس السائح لغته لبوس القرآن و التراث و المقامات والأشعار والأساطير و الحكايا الشعبية، فكانت مزيجا لغويا ممتعا ومسليا، كشف عن تلك الروح الفنية التي تسعى نحو التجدد ، و التمدد عبر الأدب و عبر الرواية ، هذا الفن الذي لان و زان و ران على كل الكتابات الأدبية العربية ، حتى غدت الرواية ديوان العرب كما قيل .

إن ظاهرة التجريب الروائي كانت آثارها واضحة في أعمال الحبيب السائح الروائية خاصة تلك التي اتخذناها نموذجا للدرس و التحليل " تلك المحبة ، ذاك الحنين تماسخت زهوة " حيث اعتمد هذا الكتب توظيف التراث الأسطوري ، فجعل من بعض رواياته أشبه بالأساطير التي لها ميزة القداسة و السطوة على النفوس رغم العجائبية التي تتميز بها، و كان لفضاء الصحراء الأثر الأكبر في إضفاء النزعة الأسطورية ، ذلك أن الصحراء على امتداد تاريخها الطويل احتضنت الكثير من الشعوب التي ظلت تقاوم بشراسة قسوة الطبيعة لأجل البقاء ، و كان من بين وسائلها في تلك المقاومة "الأساطير" التي اخترعت لتلبي حاجات نفسية و اجتماعية و دينية لدى تلك الأمم، و قد اتخذت الأساطير التعبير القصصي الذي يعنى بالإثارة و التأثير في خيال السامع، فأبدعت المخيلة الإنسانية نماذج قصصية أسطورية عجائبية كتب لها الخلود على مدى أزمنة طويلة و احتفظت كل أمة بتراثها الأسطوري ، و اجتهدت في توريثه كنصوص دينية ليظل حيا في نفوس المتلقين له .

و في عصر النهضة كما ي عصرنا الحديث رفضت العلوم العقلية الأساطير و عدتها مظهرا من مظاهر الدالة على تخلف الأمم التي أنتجتها فلجأت إلى فضاء الأدب فأغرت الشعراء بداية ثم كتاب القصة و الرواية ، فاتخذوا منها وسيلة تعبير فني غني بالرموز والإيحاءات والدلالات والتأويلات، فاستطاعوا من خلالها مجابهة الواقع الذي يعج بالتناقضات و المشكلات، فابتكروا الحلول الفنية التي تتحايلعلى العقول لتتسرب أفكارهم عن طريق حكيهم الأسطوري إلى لاوعي القارئ، و من ثم إلى مخيلته فيندمج مع ذاك

الحكي ، و يتلقى رسائل الكاتب فيفهمها بعد أن يفك شيفرتها ثم يتقبلها ، بل و يسعى لتحقيقها في أرض الواقع ، من دون أن يتفطن إلى لعبة الكاتب معه ، فالرابط الوحيد بينهما هو الفضاء الروائي و أبطاله ، تلك اللعبة الفنية التي ابتكرها السائح كان عمادها اللغة، اللغة تستطيع أن تبتكر عالما لغويا و تؤثثه لغويا أيضا، بعيدا عن كل المؤثرات الحسية التي يزخم بها عالمنا الواقعي بمادياته الطاغية فكانت اللغة الشعرية بما فيها من جماليات فنية، هي حادي الأرواح إلى عالم الأفراح الأسطوري الذي لا وجود له إلى في دنيا الأدب و الرواية .

من هذا كله، و قبل أن نذكر نتائج هذه الدراسة، فإننا نقر بأن كل النتائج النقدية التي توصلنا إليها تظل مجرد اجتهادات تقبل النقاش و الإثراء و التصويب، لأن الحقيقة الكاملة لا يمتلكها أحد، غير أن السعي إليها واجب من لدن الجميع، و كان من أهم ما توصلنا إليه من نتائج :

1-أن الفضاء الأسطوري في روايات الحبيب السائح هو فضاء فني متخيل يمكن تشبيه دوره في الرواية بدور قائد الأوركسترا الذي ينظم و يوزع الأدوار على أفراد مجموعته الموسيقية لتأتي الألحان متناغمة و منسجمة مع بعضها البعض رغم اختلاف الآلات فالفضاء إذا يتميز بالإحاطة بكل الأشياء من أمكنة و أزمنة و أحداث و شخوص و أقوال و أفكار و عواطف و خيالات و صور تذكارية أو حلمية متخيلة.

2-العناصر الأسطورية عند المؤلف تنضوي تحت فعالية روائية بأبعاد تراثية فكرية و ثقافية و فنية و تاريخية و حتى شعبية .

3-روايات الحبيب السائح عالم منفتح على كل ما هو مدهش وعجائبي و أسطوري، فهي بالرموز والدلالات العميقة التي تغري بالمتعة و المغامرة، ليتجاوز الحبيب السائح مرحلة التضمين الأسطوري إلى مرحلة أكثر تطورا و نضجا، و هي مرحلة الأسطرة أو صناعة الأسطورة .

4-مثلت الصحراوء فضاء مدهشا نظرا لما تتميز به من غموض و ثراء و عراقة و صفاء الانطلاقة الحقيقية لتجربة السائح مع الرواية الجديدة، بدءا من رواية تلك المحبة إلى ذاك الحنين إلى تماسخت فزهوة، قبل أن يعود السائح إلى أجواء المدينة الباهية مؤخرا .

5-لم يتأثر الكاتب بالرواية التسجيلية التي ولدت مع الأزمة التي عرفتها الجزائر في التسعينات من القرن الماضي، و التي نجد أن صداها كاد أن يعم أغلب الأقلام الجزائرية، لقد عمل هذا الكاتب على تشريح التاريخ و استنطاق الطبيعة فنيا ليستخلص منهما رحيقا أعاد تصنيعه روايات ذات ذائقة جمالية .

6-تأكد لنا أن اللغة كانت و لا تزال الهم المؤرخ للحبيب السائح و هي الحجر الفني الأساس في بناء جل رواياته ، و لا يمكن أن يؤلف الكاتب نصا روائيا، دون أن تذل له ناصية اللغة هذه اللغة رأيناها في روايات السائح ممتعة و متمنعة، تنهل من التراث لتجدد نفسها، بعد أن انفتحت على كل المشاعر و اللهجات و الثقافات، فاللغة عنده مشروع لغوي فني مستهدف فقد عبرت عن نفسها من خلال فن الرواية هاته اللغة تحول معها الماضي إلى حاضر و الحاضر إلى ماض فرواية تلك المحبة هي مصنف تاريخي بامتياز يتحدث

بلغة الفن عن أسطورة لا تزال مخطوطة على رمال صحراء توات و عين صالح و تيدكيلت .

7-كان الوطن في كل ما قرأناه للحبيب السائح من روايات هو الغائب الحاضر، غائب باسمه، حاضر برمزياته، فالصحراء القاهرة الرهيبة وطن، و شهلة المرأة الجميلة وطن و وهران المدينة الباهية وطن، بل أن الكتابة عند السائح هي الوطن الذي يسكنه و نلاحظ أن هذا الوطن يزداد قربا كلما كان السائح يهرب بشخصياته إلى بلاد الغربة فتظل تنشد العودة، و تمارس طقوس العشق والاحتراق و الانصهار بشهوة الوطن، لقد كانت الجزائر بالنسبة للحبيب السائح التراب المنسي بلون الدم، و ظل هو كعصفور غريب يغرد بين وهران و سعيدة و أدرار .

الملخص :

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن أهم الميزات الفنية التي تخص الكتابة الروائية عند الحبيب السائح، هذا الكاتب المخضرم الذي أعلن القطيعة مع نمط الكتابة التقليدية التي انتهجها طوال عقدي السبعينات و الثمانينات، فكان ميلاد الكتابة الجديدة عنده مع رواية تلك المحبة التي أشار بها ناحية أدرار، أين غلبه الحنين إلى تلك الصحراء التي أعارته كنوز مخطوطاتها التاريخية، فخط منها روايات فنية تكشف السر الدفين لرجل الرمل و الطين، ذلك السر التاريخي المكتوب بلغة الأدب، هو ما سعينا لكشفه عبر دراسته في أبواب و فصول هذه الدراسة، فعكفنا على تحليل روايات أربع هي "تلك المحبة" و "تماسخت" و "ذاك الحنين" و انتهاء بـ "زهوة " أننا وجدنا أن لها خطا سرديا متميزا ، فيه احتفاء بالتاريخ و بمن صنعوه و ازدراء للزمن الراهن و بمن أهانوه، و بين هذا الزمن و ذاك كان احتفاء السائح الأكبر بالفضاء الصحراوي ، و ما ضمه من نزوع أسطوري تجلى في شخوص و أحداث بلغت حدود الخارق و العجيب، غير أن سمة التفرد و التفوق التي حظيت بها روايات السائح كانت في لغتها التي تميزت بشعرية القول و شاعرية التصوف، و استعنا في تحليلنا النقدي على مناهج حداثية، تتمثل في المنهجين البنيوي و السيميائي إضافة إلى المنهج الأسطوري الذي يعد أحدثها.

و قد خلص هذه الدراسة في النهاية إلى مجموعة من النتائج، كان أهمها سعي السائح إلى تكوين نموذجه الأسطوري ، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فالقارئ لبعض تلك الروايات يندهش من تلك العوالم السحرية حتى ليخيل إليه أنها من حقيقتها حية لا تفنى ، و يبلغ السائح بفتنة سحره أن يسلط لغته على الواقع فإذا هي كلمات تُشتهى .

Résumé:

Il a demandé l'étude, de révéler les plus importantes caractéristiques techniques spécifiques à l'écriture romanesque quand le habibe sayahe, c'est un écrivain ancien combattant qui a déclaré une rupture avec l'écriture traditionnelle poursuivie tout au long de style mon seventies contrat et quatre-vingt, a été la naissance de la nouvelle lui écrire une histoire d'amour qui a par la main Adrar , où déjouer la nostalgie du désert, qui a emprunté des trésors de manuscrits historiques, la ligne est compris romans artistiques révèlent le trésor secret de sable homme et de la boue, ce mystère historique écrit dans la langue de la littérature, il est ce que nous avons cherché à détecter à travers ses études sur les portes et les chapitres de cette étude, notre travail sur les comptes de quatre analyses , Démarrage Du roman « tilka almahaba » à travers le « Tamassechte » et «thaka alhanine » et se terminant par « zahwa » nous avons constaté qu'il a un récit de ligne distincte, dans laquelle la célébration de l'histoire et ceux qui ont fait, et le mépris pour le moment du présent et ceux qui l'ont insultée, et entre ce temps et qui a été la célébration

du plus grand désert de l'espace touristique et l'annexion de la tendance du légendaire manifesté dans les personnages et les événements atteint les limites extraordinaires et étrange, mais la caractéristique unique et la supériorité dont jouissent les romans touristiques était dans la langue littéraire, la langue a conduit la narration vers dire poétique et mystique poétique Et nous avons utilisé dans notre analyse critique sur les approches modernistes, qui sont les approches structurelles et sémantiques en plus de la méthode de la mythologie qui est la plus récente étude a conclu à la fin d'une série de résultats, la recherche la plus importante de touristes à la formation du modèle légendaire, avec tous les sens du mot, lecteur à certains de ces romans surpris par ces mondes magiques, même semble provenir d'une réalité vivante ne périsse pas, Et informez le charme touristique de son charme pour répandre son langage sur la réalité, si ce sont des mots que vous désirez.

Summary :

This study sought to uncover the most important artistic features that are related to the novelist's writing in the habibe sayahe, the veteran writer who declared his estrangement from the traditional style of writing that he used throughout the seventies and eighties. , Where he remained nostalgic for the desert that lent him treasures of historical manuscripts, returned to the technical novels reveal the secret mystery of the man of sand and mud, that historical secret written in the language of literature, is what we studied in the

chapters and chapters of this study, we highlighted the best novels R From "« tilka almahaba " through "Tamassekhte" and " thaka alhanine " and ending with "Zahwa", we found that it has a distinct narrative line, celebrating the history and those who made it, contempt for the present time and those who insulted it, Between this time and that was the celebration of the largest tourist in the desert space, and what was included from the legendary tendency was manifested in the figures and events reached the limits of the extraordinary and wonderful, but the characteristic uniqueness and superiority enjoyed by the novels of the tourist was in its literary language, And poeticism of Sufism. In our critical analysis, we have used modernist approaches, In addition to the legendary approach, which is the latest and finally concluded the study to a set of results, the most important of which is the tourist's quest to form his legendary model, with all the meaning of the word, the reader of some of these novels is surprised by those magical worlds, even to imagine that it is true Vivid not annihilate, and informs the tourist charm of his charm to shed his language on the reality, if they are words you desire.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم (رواية ورش)

قائمة المصادر و المراجع :

-أ-

1-أبتر، ت. ي. "أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع" ترجمة : سعدون السعدون .دار القلمون للترجمة والنشر بغداد العراق 1989.

2-إبراهيم جنداري "الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا" تموز للطباعة و النشر و التوزيع دمشق ط1 2013

3-إبراهيم نبيلة "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" دار نهضة مصر للطباعة و النشر القاهرة دون تاريخ

4-ابن اسحاق محمد المطلبي "السيرة النبوية" تحقيق أحمد فريد المزيدي .دار الكتب العلمية.ط1 2004

5-ابن خلدون عبد الرحمان " العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر " تحقيق خليل شحادة الناشر: دار الفكر، بيروت مج1 ط 2، 1988

6-ابن فارس معجم مقاييس اللغة تح عبد السلام هارون دار الجيل بيروت م4 ط1991،1

7-ابن منظور "لسان العرب". دار صادر .بيروت لبنان .مج13. 1.1990 .

8-أحمد إسماعيل النعيمي "الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام" دار سينا للنشر القاهرة مصر1995

9-أحمد بن علي بن حجر العسقلاني "فتح الباري بشرح صحيح البخاري" دارالريان للتراث القاهرة 1986م

10-أحمد كمال زكي" الأساطير دراسة حضارية مقارنة" دار العودة بيروت لبنان ط2 . 1979

11-أحمد محمد النعيمى " إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة" دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن ط،2004
12-أدونيس،" الصوفية والسريالية"، دار الساقي للنشر، بيروت لبنان ط3، 2006.
13-ارنست كاسيرر "الدولة و الأسطورة" ت أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1975
14-الحبيب السائح "تلك المحبة" منشورات الوكالة الوطنية النشر والاشهارANEP الجزائر 2002 .
15-الحبيب السائح رواية "تماسخت" دار القصبة للنشر الجزائر 2002
16-الحبيب السائح رواية "ذاك الحنين" دار القصبة للنشر الجزائر 1997
17-الحبيب السائح رواية "زهوة" دار الحكمة للنشر الجزائر ط1 سنة 2011 .
18-الزبيدي "تاج العروس من جواهر القاموس"دار صادر بيروت لبنان ج 9 .1996
19-الطبري "جامع البيان في تفسير القران" دار الإعلام الأردن ط1 مج9. 2002
20-الفراهيدي معجم العين تح مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي دار "الحرية للطباعة" بغداد العراق1984 .
21-الفيروزابادي القاموس المحيط ت محمد عبد الرحمان المرعشلي دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ج2 ط 1سنة1997
22-الورياغلي مصطفى "الصورة الروائية". مكتبة دار الأمان .الرباط. المغرب. ط1 . 2012
23-أليكسي لوسيف " فلسفة الأسطورة "ترجمة منذر حلوم دار الحوار للنشر و التوزيع ط1 اللاذقية سوريا 2000
24-أنقار محمد" بناء الصورة في الرواية الاستعمارية" مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع تطوان المغرب 1994

-ب-

25-بوشوشة بن جمعة "التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي"، المغاربية للطباعة و للنشر و الإشهار تونس 2003

-ت-

26-تازفران تودوروف "نظرية المنهج الشكلي" ت إبراهيم الخطيب شركة الأبحاث العربية بيروت لبنان 1982

27-تزفيتان تودوروف "الشعرية" . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر و التوزيع المغرب ط1 .1987

28-تزفيطان تودوروف "مفهوم الأدب" ترجمة منذر عياشي. النادي الأدبي الثقافي.جدة. السعودية ط1. 1990

29-تازفيتان تودورف "مدخل إلى الأدب العجائبي".ترجمة الصديق بوعلام دار شرقيات. القاهرة مصر ط1 .1994

30-توماشفسكي "نظرية الأغراض "مقالة في كتاب نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. المغرب. ط1. 1992.

-ج-

31-جاك شورون "الموت في الفكر الغربي" ترجمة . كامل يوسف حسين المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1981 .

32-جون كوهن "بنية اللغة الشعرية" ترجمة محمد الولي و محمد العمري دار توبقال للنشر ط1 المغرب 1986

33-جيرار جنيت: "خطاب الحكاية" ترجمة.محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.مصر ط2 .1997

34-جيرار جينيت و آخرون " الفضاء الروائي" ترجمة عبد الرحيم حزل إفريقيا الشرق بيروت لبنان 2002

35-جينيت جيرار "مدخل لجامع النص" . ترجمة عبد الرحمن أيوب دار توبقال للنشر المغرب ط2 . 1986.

-ح-

36-حبيب حبيب "فلسفة المكان" اتحاد الكتاب العرب دمشق .سوريا 2001

37-حبيب مونسي "فعل القراءة النشأة والتحول" . دار الغرب. وهران. 2002.

38-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي بيروت.لبنان ط1 1990.

39-حسن ناظم "مفاهيم الشعرية" المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط1. 1994

40-حسن نجمي "شعرية الفضاء " المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط1 2000

41-حميد لحمداني "بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب ط 3 .2000

-خ-

42-خان محمد عبد المعيد " الأساطير العربية قبل الإسلام " مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة مصر ط 2005

-ر-

43-رامان سلون"النظرية الأدبية المعاصرة" ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. لبنان. ط1. 1996

44-رولان بارت "الأسطورة اليوم " ترجمة: قاسم المقداد. دار نينوى. دمشق - سوريا. 2012

45-ريتا عوض"أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث" المؤسسة العربية للدراسات و النشر .بيروت لبنان 1978

-ز-

46-زيدان يوسف "عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية" الهيئة المصرية للكتاب القاهرة مصر ط1 1988

-س-

47-سعيد يقطين " السرد العربي. مفاهيم وتجليات" رؤية للنشر والتوزيع القاهرة مصر ط1. 2006

48-سعيد يقطين " انفتاح النص الروائي" المركز الثقافي العربي.. المغرب. ط 2. 2001
49-سعيد يقطين"قال الراوي المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.المغرب ط 1 .1997
50-سليمان سليمان "أساطير من الشرق" الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر ط2 1997
51-سمر روحي الفيصل" بناء الرواية العربية السورية " اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا 1995
52-سيد القمني "الأسطورة و التراث" المركز المصري لبحوث الحضارة القاهرة مصر ط3 1999
53-سيزا قاسم "بناء الرواية" الهيئة المصرية للكتاب القاهرة مصر . 1984

-ش-

54-شاكر النابلسي"جماليات المكان في الرواية العربية" المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.لبنان ط1. 1994

-ص-

55-صالح نضال"النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة" اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2001

-ع-

56-عبد الباقي مفتاح "أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني و انتشار طريقته" دار الهدى الجزائر 2008
57-عبد المالك مرتاض"في نظرية الرواية"عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت 1998
58-عبد المالك مرتاض "في نظرية النص الأدبي" دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر 2007
59-عثمان اعتدال "إضاءة النص " دار الحداثة للطباعة و النشر والتوزيع بيروت لبنان ط1 1988

60-عزيز العظمة "أبو بكر الرازي" سلسلة المنتخب من مدونات التراث نشر رياض الريس للكتب و النشر بيروت لبنان ط1 .2001 .

-غ-

61-غاستون باشلار "جدلية الزمن" ترجمة خليل أحمد خليل .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.بيروت لبنان ط3. 1992

62-غاستون باشلار "جماليات المكان" ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان ط3 1990

-ف-

63-فراس السواح "مغامرة العقل الأولى" دار علاء الدين دمشق سوريا ط10 1993

-ق-

64-قاسم الشواف "ديوان الأساطير " الكتاب الثاني دار الساقي بيروت لبنان ط1 1996

-ك-

65-كلود ليفي شتراوس "الأسطورة و المعنى " ترجمة. شاكر عبد الحميد دار الشؤون الثقافية العامة بغداد العراق ط1. 1986.

66-كمال أبو ديب "في الشعرية" مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان ط 1 . 1987

-ل-

67-لوليدي يونس" بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية"مطبعة انفو برانت فاس المغرب ط1. 1996

-م-

68-محمد الطاهر بن عاشور " التحرير و التنوير" الدار التونسية للنشرتونس ج6 1984

69-محمد عابد الجابري "بنية العقل العربي" المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط1 1986

70-محمد عزام"شعرية الخطاب السردي". منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.سوريا 2005

71-محمد عزام " بنية النص الروائي " دار الحوار للنشر و التوزيع سوريا ط1. 1996
72-مراد عبد الرحمن مبروك" بناء الزمن في الرواية المعاصرة" الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1998 .
73-منيب محمد البوريمي "الفضاء الروائي في الغربة" دار النشر المغربية المغرب ط.1.1984
74-ميشال بوتور"بحوث في الرواية الجديدة" ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات بيروت لبنان ط3. 1986

-ن-

75-نجم محمد يوسف "فن القصة" . دار الثقافة . بيروت لبنان ط7. 1979
76-نضال صالح "النزوع الأسطورية في الرواية العربية المعاصرة "منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2011 ص3

-و-

77-ويليام جيمس ديورانت "قصة الحضارة" ترجمة. زكي نجيب محمود دار الجيل بيروت - المركز العربي للتربية و الثقافة و العلوم- تونس ج2 . 1988.

-ي-

78-ياسين النصير "إشكالية المكـان في النص الأدبي". وزارة الشؤون الثقافية العامة بغداد العراق .ط1. 1986.
79-يوري لوتمان "مشكلة المكان الفني" ترجمة سيزا قاسم دار قرطبة الدار البيضاء المغرب ط2 .1988
80-يوسف أحمد " القراءة النسقية ومقولاتها النقدية" دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر ج2 ط.1 2003 .
81-يوسف اسكندر "اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول و المقولات "دار الكتب العلمية بيروت لبنان 2007

المراجع الأجنبية

82-le petit rebert dictionnaire de la langue francaise

83-ed.revisitee.juin.1996.(espace)

84-le nouveau petit rebert dictionnaire alphapetque analogique de francaise n dimpession.fevrier2000(espace)

85-mircea eliade - aspeects du mythe – collection folio – essais – editions gallimared –paris -1989

86- claude levi-strauss.anthropologie .structrurale-agora-plon-paris1974.

87-paul ricoeur . cité in . dicionnaire des riligions – directeur de la publication .paul poupard - 2éme édition corrigée –p.u.f – paris -1985 .

88- Vladimir grigorieff .mythologies du monde entier – marabout université – alleur Belgique 1987

89-Jacques vidal .mythe –in. Dictionnaire des religions-directeur de la publication paul poupard .p.u.f .paris.1985— 2éme édition-corrigée .

المجلات

90-خالد محمد "الصوفي و الفقيه في رحلة عبور الصحراء" مجلة التبيين الجزائر ع 34 2010

91-داود محمد " مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين". مجلة تجليات الحداثة. جامعة وهران ع ديسمبر 1992.
92-رشيد بن دحو "حين تفكر الرواية في الروائي" مجلة الفكر العربي المعاصر. لبنان. ع آب 1989
93-عثمان اعتدال "تحولات القص في أدب الثمانينات" مجلة الاقلام ع 6 سنة 1989
94-عز الدين المناصرة "شهادة في شعرية الأمكنة" مجلة التبيين الجزائر ع 1 1990
95-كرومي لحسن "العابر و هاجس البحث عن المكان الضائع"مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو ع4 جانفي. 2009
96-كمال صفوت " مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية" مجلة عالم الفكر الكويت مج 8.ع2 سبتمبر 1977
97-مختار علي أبو غالي "المدينة في الشعر العربي المعاصر " مجلة عالم المعرفة الكويت ع 196 أفريل 1995
98-هزاع شريف هزاع "إبراهيم الكوني و آفاق أسطورية جديدة" مجلة الرافد يونيو ع 46 الشارقة دار الثقافة و الإعلام الإمارات العربية المتحدة 2001
99- ياسين النصير "الاستهلال الروائي- ديناميكية البدايات في النص الروائي" مجلة الأقلام العراقية. ع.11- 1986
100-ياسين النصير "البنية المكانية في القصيدة الحديثة" مجلة الآداب ع34 كانون الثاني.بغداد العراق ع34 1986.

الحبيب السائح كاتب جزائري من مواليد منطقة سيدي عيسى ولاية معسكر. نشأ في مدينة سعيدة، تخرّج من جامعة وهران بشهادة الليسانس آداب ودراسات ما بعد التدرّج، اشتغل بداية بالتّدريس وساهم بكتاباته في الصحافة الجزائرية والعربية، ليغادر الجزائر سنة 1994 متّجها إلى تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن يشدّ الرّحال من جديد نحو المغرب الأقصى ثم عاد بعد ذلك إلى الجزائر ليتفرّغ منذ سنوات للإبداع الأدبي قصة ورواية صدر لـه عدة مجموعات قصصية و روايات أهمها :

-القرار، مجموعة قصصية1979/ 1985

-الصعود نحو الأسفل 1986/1981

- زمن النمرود1985

-ذاك الحنين1997

البهية تتزيّن لجلادها، مجموعة قصصية 2000

-تماسخت2002

- الموت بالتّقسيط مجموعة قصصية 2003

-تلك المحبّة 2003

-مذنبون لون دمهم في كفي 2009

-زهوة2011

-الموت في وهران 2013

-كولونيل زبربر2015

فهرس الموضـــــوعات

الإهداء

شكر و عرفان

المقدمة .....أ-ز

المدخل 1-8

البـــــــــــاب الأول

الفصل الأول

مفاهيم حول الفضاء

1-إشكالية تداخل المصطلحات 11

2-المكان و الفضاء في المعاجم اللغوية 12

3- المكان في النقد الحديث.....16

4-وظائف المكان 21

4-1-وظيفية تزيينية 21

4-2-وظيفة تفسيرية.....21

4-3-.وظيفة إيهامية.....21

5- الفضاء في النقد المعاصر.....21

6-أنواع الفضاء.....31

6-1-الفضاء الجغرافي.....31

6-2-الفضاء النصي 32

6-3-الفضاء الدلالي.....32

7-الفضاء في الرواية.....35

الفصل الثاني

مفاهيم حول الأسطورة

1-الأسطورة في المعاجم العربية 39
2- الأسطورة و الأشكال المشابهة لها 42
2-1-الخرافة.....42
2-2- الحكاية الشعبية 44
2-3الحكاية البطولية 45
2- 3-1-الليجندة 45
2-3-2-الملحمة 45
3- الأسطورة و العجائبي و الغرائبي 46
3-أنواع الأسطورة 48
3 -1-الأسطورة الطقوسية.....48
3-2-أسطورة التكوين 49
3-3-الأسطورة التعليلية 49
3-4-الأسطورة الرمزية 50
3-5-أسطورة البطل الإله.....51
4- الأسطورة في النقد الغربي المعاصر 52
5-الأسطورة في النقد العربي المعاصر 57
6-المنهج الأسطوري في النقد الغربي 63
6-1--كارل يونغ.....64
6-2-نورثروب فراي.....65
6-3-جلبرت ديوران.....67
7-الاتجاه الأسطوري في النقد العربي.....68

7-1-نصرت عبد الرحمان.....69
7-2-علي البطل.....69
7-3-أحمد كمل زكي.....70
7-4-علي الشرع.....70
8-آليات النقد الأسطوري 71
8-1-التجلي.....72
8-2-المطاوعة.....73
8-3- الإشعاع.....73

الفصـل الثالث

جماليات التشكيل اللغوي

1-حركية الصورة الروائية 80
2-جمالية الوصـف 90
3 –تفاعلية التنـاص.....95
4-الحوار.....106

الفصـل الرابع

جماليات التعدد اللغوي

1-الشعـــــرية.....115
2 -الاستهـــلال 122
3-اللغة الصوفية.....128
4-اللغة العامـية.....137

البـــــــــــاب الثـــــــــــاني

تجليات الفضاء الأسطوري

الفصـــــــل الأول

الحدث الأسطوري 145
1-أسطورة الخلق الأول 149
2-أدرار بداية الأسطورة.....154
3-أسطورة الموت.....158
4- الجسد وسلطة الأنثى 167

الفصـــــــل الثاني

الشخصية الأسطـــورية.....177
1-البتول الجمال الساحر 180
2–الدرويش الرجل الطائر 185
3-إدريس الغائب الحاضر 188
4-المغيلي البطل الثائر.....194
5- الوحش الغادر 198

الفصـــــل الثالث

المكان الأسطـــوري.....206

1-مقام النور.....208
2– الصحراء و فقارة الحياة.....214
3-شهلة الوطن الآخر.....223
4-وهران الفاتنة.....229

الفصـــل الرابع

الزمن في الرواية 239
1-المفارقة الزمنية 241
1-1-السرد الاستذكاري.....241
1-2-السرد الاستشرافي.....249
2-الزمن السردي.....252
2-1الخلاصة.....252
2-2-الحذف.....255
2-3-المشهد.....257
2-4-الوقفة الوصفية.....259

الخاتمة.....262
الملخص.....270
قائمة المصادر و المراجع.....275
فهرس الموضوعات.....285

الحمد لله رب العالمين