وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

التخصص: الدراسات الأدبية المقارنة في الأدب الجزائري الحديث

العنوان

تقنيات الكتابة السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة (1990 - 2000م)

-بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا أنموذجا-

إعداد

فتيحة شيخ

المناقشة بتاريخ: 2022/03/01 من طرف اللجنة المكونة من:

محمد حاج هني	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	رئيساً
عبد القادر بعداني	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	مقرراً
محمد بلعباسي	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	ممتحناً
هشام خالدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أبو بكر بلقايد- تلمسان	ممتحناً
إبراهيم مناد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي - مغنية	ممتحناً
أحمد قوفي	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم	ممتحناً

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر للّه أولاً وأخيراً، فما توفيقنا إلاَّ بالله

الشكر موصول للأستاذ المشرف الدكتور "عبد القادر بعداني" على تفضله

بقبول الإشراف على هذا البحث

وأتوجه بالامتنان النبيل إلى الأستاذ "عبد القادر شارف"

ونسأل الله العلي القدير أن يكون هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن يجعله

علماً نافعاً، ويسهل لنا به طريقاً إلى الجنة...

إهداء

إلى نبِّي الرحمة ونور العالمين، سيِّد الأمّة.. ومعلم البشرية... سيدنا محمد

(صلى الله عليه وسلم)

إلى من قال الله عزّ وجلّ في حقهما:

﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

سورة الإسراء/الآية24

أمي، أبي أطال الله في عمرهما وجزاهما خير الجزاء...

أبي الحاج رحمه الله

زوجي وتاج رأسي... سندي وقوتي وملجأي وملاذي بعد الله ...

إخوتي وأخواتي... الذّين أظهروا لي أجمل ما في الحياة

قرَّة عيني ... "تسنيم البتول" حفظها الله

براعم العائلة...عائشة تسنيم، علي عبد الإله، ليث

أهديكم جميعاً هذا العمل المتواضع

مقدمة

مقدمة:

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة نقلة نوعية من حيث الكم والكيف والتنويع التيمي، فقد جرَّب الروائيون أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية الجزائرية من التسجيل إلى محاولة تجريب كتابة سردية ذات تعبير جزائري ورؤية فنيّة تعتمد تقنيات وأساليب سردية جديدة تنحو منحى التجريب، وأشد تعقيداً في بنية خطابها الّذي يستقطب مختلف الأجناس الأدبية، وقد التزم غالبية الروائيين الجزائريين بتصوير الواقع الجزائري تصويراً فنياً يعكس مدى تأثرهم بالأزمة التسعينية، فكانت الرواية منبرا للتعريف بالواقع المرير الذي شهدته البلاد في التسعينيات، بالإضافة إلى كونها صوتا من أصوات المقاومة، وقد تعددت النصوص الروائية التي اختارت الأزمة موضوعا لها،وبرزت أسماء لها وزنها حاولت أن تقترب من الواقع و تعيد التاريخ و تستثمر الخيال لإعادة تصوير المشاهد وفق رؤية فنية تدين العنف و الفساد بمختلف وجوهه.

وانسياقاً مع ما سبق من القول، أضحت الرواية التسعينية لا تأنس بالأحادية المعرفية، وتتوق إلى آفاق إيديولوجية وجمالية أرحب، تتعدد فيها الأجناس والأفكار، ويتعايش فيها الحاضر والماضي والديني والسياسي، ولا يتردد الروائي أبداً في اختراق المقدس، وشكّلت "رواية الأزمة" تحولاً سردياً سعى إلى خلق أشكال ومتون سردية تتواءم والسياقات الممثلة للراهن المأساوي المتأزم، ولعلنا نجد الكاتب "ياسمينة خضرا" أنموذجا للروائي الجزائري الذي حاول أن يكشف تقنيات سردية جديدة، وأهم ما يميز تجربته الروائية اعتماده خط التجريب، فقد اندرجت رواياته في إطار الانجازات السردية الهادفة، و صِنفت بين الإبداعات الجزائرية ذات التوجهات الفنية الجديدة للرواية المعاصرة، بما تعتمده من تقنيات حداثية تجريبية في بنيتها السردية، والتي تقوم بالدّرجة الأولى على التّعدد اللّغوي والتّناص.

وعلى هذا الأساس كان عنوان الرسالة "تقنيات الكتابة السّردية في الرّواية الجزائرية المعاصرة (1990-2000) –بم تحلم الذئاب لياسمنة خضرا أنموذجاً-، إذ أنّ الموضوع ينتمي إلى مجال الأدب السّردي المقارن، الّذي يهتم بدراسة مجموعة التأثيرات الغربية التّي

تضمنتها الرواية، ولعلّها أبرز الظواهر الفنيّة تجذراً وتعمقاً في الرواية الجزائرية خصوصاً، وهذا يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بها ومساءلتها، فبعد أزمة أكتوبر 1988م تحول المتن السّردي إلى منبر مساءلة للدّين والسلطة والتاريخ، وتمكن من خلخلة الثوابت التقليدية وتجاوز النظرة القبلية للثالوث المقدس (الدّين- السلطة- الجنس)، ولنضع أصابعنا على مواطن القوّة والضعف في ثقافة الأنا المتأثر بالآخر، انطلقنا من فكرة إلى أي مدى تمثلت البنية السّردية للرّواية المشتغل عليها ملامح التجريب، ولذلك طرحنا عدّة أسئلة من بينها: ما هي تمظهرات التّجريب في الكتابة السّردية الجزائرية؟ وإذا كان التحول يتموضع في خانة التجديد الّذي يُعدّ ثورة على المألوف، فهل من الضروري أن يمس هذا التجديد كل جوانب البنية السّردية للنص الرّوائي؟ وهل كل خروج عن المألوف يعدّ تجديداً؟ وما مدى تمثل المتن السردي الجزائري للتجريب؟

إنّها جملة من التساؤلات المطروحة، ولعلّ هذه الدراسة تكون إجابة موضوعية عن بعضها على الأقل، وتتنزل أهمية البحث في كونه دراسة تطبيقية لأنموذج روائي جزائري بغرض الوصول إلى وظيفة ودور تأثيرات التّجريب في بناء هذه الرّواية ومدى انعكاسها على تشكيل الموضوعاتية.

وإن اختيارنا لجنس الرواية لم يكن عبثاً، وإنّما وراء هذا الاختيار دافعان، أحدهما ذاتي والآخر موضوعي؛ فأما الذاتي فهو ميلي إلى الاشتغال على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ومواصلة مشوار البحث في حقل الدراسات الأدبية المقارنة، ورغبة في التعريف بهذا الفن المعروف لدى الغرب والمجهول لدينا.

وأمّا الموضوعي والّذي أكّد اختيارنا لهذا البحث، فهو نابع من استثنائنا للأدب الجزائري الّذي لم ينل حظّه مثل نظيره المشرقي، ومحاولتنا التنقيب عن مسارات التحول التّي عرفتها الرّواية الجزائرية،وعمّا يمكن أن يميزها عن باقي الكتابات الروائية في الوطن العربي، وإضافة ولو النزر القليل في مجال البحث في ميدان هذه التحولات.

ومن هذه الحيثيات مجتمعة تولّدت الرغبة في خوض غمار هذا البحث المعرفي متبعين خطّة منهجية انقسمت إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول ذُيّلت بخاتمة.

أمّا المدخل، فهو تمهيد تنظيري سعينا من خلاله إلى إماطة اللّثام عن أهم الكلمات المفتاحية للبحث والوقوف عند بعض الإشكاليات المفهومية، خاصة ما تعلق بخلفيات أدب جزائر التسعينيات ومختلف السياقات (السياسية، الاجتماعية والاقتصادية) المحيطة به، أو ما تحددت به مفاهيم العشرية السوداء، ناهيك عن تقديمنا لتوضيح يتعلق بمصطلح أدبها، حيث حوَّلت الكتابة الاستعجالية الرواية إلى شهادة حيّة عن الأزمة.

وجاء الفصل الأوّل معنوناً بـ: "واقع التجريب في الرّواية الجزائرية التسعينية"، احتوى على ثلاثة مباحث، تعلق الأوّل بماهية التجريب، والثاني خُصص الحديث فيه عن مفهوم التّجريب الرّوائي وعلاقته بالحداثة والتّجديد، أمّا الثالث فبيّنا فيه واقع التّجريب في الرّواية الغربية ونظيرتها العربية والجزائرية.

والفصل الثاني وسم بـ: "الكتابة السردية الجزائرية في ضوء التأثير الفرنسي"، وبأرنا الحديث فيه عن التأثيرات الأدبية، إذ وقَف المبحث الأوّل على مفهومي الأدب المقارن والتأثيرات الأدبية، ثم انتقلنا إلى حدود تلك التأثيرات، وبعد ذلك عرّجنا على الأدب الجزائري في ضوء التأثير الفرنسي.

وأخيراً الفصل الثالث وسمناه بـ "أثر تقنيات التّجريب في الخطاب السّردي- بم تحلم الذئاب"، يكشف في المبحث الأوّل عن حياة المُؤَلِف وكل ما يتعلق بالمُؤَلَف، وثانياً يتقصى تجلي آليات التّجريب على مستوى البنية، وثالثاً يدرس التّجريب على مستوى اللّغة، ورابعاً يبحث عن آليات التّحول على المستوى التخييلي الموضوعاتي عبر الاشتغال على إستراتيجية التّناص واقتحام التابو السياسي، بالإضافة إلى محاورة الأزمة بفضل المستوى التيمي.

وكما هو طبيعي لكل عمل نهاية، وهي خاتمة، حاولنا من خلالها الإلمام بأهم المحطات الرئيسية التّي توقفت عندها دراستنا لهذا الموضوع.

أمّا عن المنهج المتبع، وبالنظر إلى طبيعة الإشكالية التّي تتضمن شقين في بناء الموضوع، الشق الأوّل تطرق للطروحات النظرية، والشق الثاني أظهر آليات التجلي النصي للطروحات النظرية روائياً، تعيَّن علينا اعتماد المنهج المقارن الأنسب للدّراسة، متبعين بذلك المدرستين الفرنسية والأمريكية، فدرسنا النّص مرَّة وفق عوامل التأثر مع اشتراط التعالق التاريخي، ومرَّة أخرى بحثنا عن التقنيات والجماليات الأدبية دون الاكتراث للعوامل التاريخية، فسِرنا وفق خطى المدرسة الأمريكية.

وهذا البحث اغترف المعرفة من مصادر ومناهل متخصصة توزعت الاستفادة منها حسب الحاجة، فمنها ما يرتبط بجنس الرواية ونذكر منها: رواية "بم تحلم الذئاب؟" باللّغة الفرنسية لياسمينة خضرا، وكذا نسختها المترجمة على يد "عبد السلام يخلف"، "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، "بناء الرواية" لسيزا قاسم،" السيميائية السردية" لرشيد بن مالك"، و"الرواية و التحولات" لمخلوف عامر، ومنها ما يتعلق بالأدب المقارن: "الأدب المقارن" لمحمد غنيمي هلال، " مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن" لماجدة حمود، "مستقبل الأدب المقارن في ظل العولمة" لمحمد مدني، "إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي" لسعيد علوش، "الأدب المقارن أصوله وتطوره و مناهجه" لأحمد مكي و"مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم" لحسن ناظم وغيرها من المصادر، وككل باحث فقد واجهتنا خلال هذه الدّراسة بعض العراقيل وأهمها شحّ المكتبات من المراجع المتعلقة بالروائي "ياسمينة خضرا"، وكذا مراجع النّقد الروائي التّي تخدم موضوع هذه الدراسة، بالإضافة إلى أزمة "كوفيد 19" التّي اجتاحت العالم قاطبة، وعرقلتنا في التنقل إلى مختلف المكتبات.

وفي هذا المقام العلمي لا ينبغي أن أغفل الإشادة بمجهودات الأستاذ المشرف "عبد القادر بعداني" الّذي بحق شرّفني بحرصه واهتمامه الحثيث وتوجيهاته وتصويباته العلمية والفكرية حتى بلغ بحثنا درجة من الاكتمال، فله منّا أسمى عبارات الشكر والعرفان، ونتقدم بجزيل الشكر للأستاذ "عبد القادر شارف" الّذي مهَّد لنا طريق البحث في بداياته.

و أخيرا أتوجه بالشكر و التقدير إلى الأساتذة الكرام الذين قبلوا مناقشة هذا البحث وتصويب أخطائه.

فتيحة شيخ

الإثنين 12 محرم 1442هـ

الموافق لـ 31 أوت 2020م

المدخل

قراءة سوسيولوجية لأدب جزائر ما بعد الاستقلال (1962-2000)

المبحث 01: خلفيات أدب جزائر التسعينات

1-السياق السياسي والتاريخي

2-السياق السوسيو ثقافي

3-التعددية الحزبية

المبحث 02: تحديد الجهاز المفاهيمي

1-ماهية العشرية السوداء

2-جدلية مصطلح أدب العشرية السوداء

أولاً: خلفيات الأدب الجزائري في التسعينيات

1-السياق السياسي والتّاريخي:

لقد طمس الاحتلال هوية وعروبة الجزائر كما استغل ثرواتها وشعبها طيلة قرن واثنين وثلاثون عاماً، فما كان أمام الشعب إلاَّ أن ينتفض ويثور في نوفمبر 1954، ليستعيد هويته وسيادته على أرضه ويجبر فرنسا على الرحيل من الجزائر سنة 1962 -وهي سنة الاستقلال-، فخرجت الجزائر "من سنوات الجمر السبع منهوكة القوى ولكنها خرجت غنية بثرواتها بعد اكتشاف النفط"[1].

وكان الرئيس "أحمد بن بلة" آنذاك على رأس الحكم، وقد امتدت فترة حكمه من 1965/1962 بعد صراع احتدم على السلطة، وانتهى بهيمنة الرئيس أحمد بن بلة وحلفائه واستقوائهم على خصومهم، في مقدمتها عناصر القوة الثالثة، التّي كانت تُعِدها فرنسا لمزاحمة وإضعاف جبة التحرير الوطني، ثم نشب خلاف بين الرئيس بن بلة ووزير الدفاع بومدين بسبب خشية الرئيس من نفوذ هذا الأخير"[2]، الّذي قام بالانقلاب على الرئيس "أحمد بن بلة" بيد أنَّه أبعد معارضيه وأراد الانفراد بالحكم بعيداً عن مساندة أجهزة النظام له: "جاءت حركة حزيران/يونيو 1965 لتطيح به ولتعيد الشرعية ومبادئها الشعبية وسيادتها إلى النظام"[3].

---

[1]- أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، دار الأمة، الجزائر، ط2، 1999، ص 23-24.

* **أحمد بن بلة**:(1916-2012) أول رؤساء الجزائر بعد الاستقلال، من 15 أكتوبر 1963 إلى 19 يونيو .1965 ناضل من أجل استقلال البلاد عن الاحتلال الفرنسي، وشارك في تأسيس جبهة التحرير الوطني في عام 1954 واندلاع الثورة التحريرية .فاعتبر «رمزاً وقائدا لثورة أول نوفمبر ...وزعيمها الروحي».

[2]- ينظر: بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر (1989/1830)، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2006، ص 339-340-341.

[3]- خميس حزام والي، إشكالية الشرعية في الأنظمة السياسية العربية مع إشارة إلى تجربة الجزائر، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ط1، فبراير 2003،ص127

وعلى إثر التصحيح الثوري* أُسِر الرئيس أحمد بن بلة وانتقل الحكم إلى "وزير الدفاع محمد بوخروبة المعروف بهواري بومدين** ما بين 1965/1978"[1]، وأصبح التيار الاشتراكي هو التيار المهيمن والسائد في الجزائر: "كانت الجزائر معدودة في نظر العالم كله دولة اشتراكية، ونظامها لائكي علماني وشعبها يساري ولسانها فرنسي وفكرها فرانكفوني، فحمل بومدين لواء التعريب بمعية الفصل الوطني الّذي وقف بجرأة وشجاعة في وجه الزحف التغريبي، ويعد التّعريب من أهم المفاتيح التّاريخية المنهجية، لفهم خلفيات الصراع في الجزائر"[2]، وصادفت مسألة التّعريب التّي ثم تطبيقها في الجزائر -وفي ظل الرئيس هواري بومدين وبدفع منه- الرفض بسبب المدّ التّغريبي الّذي ظلَّ يمارس احتلاله في الخفاء خوفاً من استرجاع الجزائر لهويتها باعتبار اللّغة أحد أهم مقوماتها، أمَّا النّظام فعبَّر عن نفسه آنذاك بالاشتراكية، التّي نجمت عنها "بيروقراطية، أمَّا القوى الزيفية أخذت راية الإسلام، فتفاقمت البطالة والأزمات الاقتصادية المتواصلة، وتراكمت الديون والقروض الخارجية، وانتهى بها إلى بطالة تبلغ مليون ونصف شخص"[3]، وهكذا تعددت مشاكل النظام الاشتراكي في كل الأطر ومديونية وبطالة عقبتها وفاة الرئيس "هواري بومدين"، ثم ترشح الشاذلي بن جديد لرئاسة الجمهورية، وفي "27 ديسمبر 1978، انعقد مؤتمر وطني لجبهة التحرير لحل

---

* **التصحيح الثوري**: يمثل وصول العقيد هواري بومدين إلى السلطة كرئيس لمجلس الثورة في الجزائر.

** **هواري بومدين:** (1932-1978) الرئيس الثاني للجزائر المستقلة .شغل المنصب من 19 يونيو 1965 بعد انقلاب عسكري على أحمد بن بلة والذي دبره مع طاهر زبيري ومجموعة وجدة .استمر على رأس السلطة حتى وفاته في 27 ديسمبر .1978 يعتبر من أبرز رجالات السياسة في الجزائر والوطن العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وأحد رموز حركة عدم الإنحياز .لعب دورا هاما على الساحة الأفريقية والعربية، وكان أول رئيس من العالم الثالث تحدث في الأمم المتحدة عن نظام دولي جديد.

[1]- ينظر: رابح لونيسي، بشير بلاح، العربي منور، داود نبيل، تاريخ الجزائر المعاصر1830-1989، ج2، دار المعرفة،الجزائر،2010، ص57

[2]- ينظر: أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، ص79-80

[3]- ينظر: عبد الجاسم الساعدي، الأبعاد التاريخية و الثقافية في الأزمة الجزائرية،ندوة لندن 1999، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر، 2004،ص39

*** **الشاذلي بن جديد:** (1929-2012) الرئيس الثالث للجمهورية الجزائرية من 9 فبراير 1979 وحتى 11 يناير 1992.

مجلس الثورة، وترشيح الشاذلي بن جديد لرئاسة الجمهورية"[1]، وامتازت مرحلته الممتدة ما بين 1989/1979 بشدة الاضطرابات و"التراجع التّدريجي عن المنهج الاشتراكي [...] واندلاع اضطرابات نتيجة لتدهور واقع الحريات السياسية والأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية من أهمها اضطرابات منطقة القبائل 1980، واضطرابات قسنطينة في 1986/1985 [...] وأخطرها حوادث أكتوبر 1988"[2]، وكانت تلك الحوادث من أشنع ما عرفته الجزائر، لأن التّدهور بلغ ذروته في السياسة والاقتصاد والثقافة، وشهدت تلك المرحلة ميلاد الفكر التفكيري ،والّذي" كان كرد فعل عن الصراع بين الإسلاميين والسلطة في العالم العربي كله، بدءا بمصر التّي قامت بإعدام بعض علماء الإسلام، والاعتقالات والمطاردات الظالمة وانتقلت الدعوة من الحسنى إلى الخشونة وإلى سقوط ضحايا"[3] غالبيتهم من الشعب الّذي سئم من وعود النظام الكاذبة ومن الإنجازات الوهمية، فوجدوا بديلاً لها هو الحركات الإسلامية، فانخرطوا فيها مطالبين النظام بحقوقهم، وأعلنوا معارضتهم للنظام ومساندتهم لصفوف التيار الإسلامي من طريق انتفاضة أكتوبر (1988م)، والتّي "تركزت بالعاصمة وخلفت 500 قتيل وأجبرت الرئيس على القيام بإصلاحات جذرية، بنبذ الاشتراكية، وحق الإضراب وإنشاء الجمعيات السياسية مؤكداً على التّعددية الحزبية، ودخلت الجزائر بذلك مرحلة تعددية شبه ديمقراطية"[4].

ثم انتقل المعارضون من المعارضة إلى الهوس بالسلطة والمطالبة بـ "تنحية الرئيس الشاذلي بن جديد في (1991م)، ولكنه كان يتمتع بنظرة إستراتيجية ورؤية ثاقبة لم يكن بصدد تسليم الحكم للفيس على حساب البلاد، وكانوا بالنسبة إليه مجرد بطاقة سياسية"[5]، غير أنَّ المعارضة طالبت بحقوقها وتمردت على السلطة ونددت بمطالبها في الشوارع والجامعات، فـ"واجه النظام حالة عصيان مدني قادتها جبهة الإنقاذ، التّي اعتبرت

[1]- ينظر: رابح لونيسي وآخرون، تاريخ الجزائر المعاصر، ص59

[2]- المرجع نفسه، ص59

[3]- ينظر: أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، ص67

[4]- رابح لونيسي وآخرون، مرجع سابق، ص59

[5]- ينظر: هابت حناشي، المحنة الجزائرية، شهود يتكلمون، منشورات البرزخ، الجزائر، د ط، 2009، ص 102.

فوزها في الانتخابات المحلية، بمثابة بداية النهاية للنظام القائم، فأرادت الوصول إلى الحكم بأقصر الطرق، مطالبة بإجراء انتخابات تشريعية ورئاسية مسبقة"[1]، لكن تمَّ إلغاء الانتخابات المحلية ومنيت جبهة الإنقاذ بالخسارة، كما "عاشت بعده الجزائر مسلسلاً طويلاً من المواجهة الدامية والعنيفة بين النظام والجماعات الإسلامية المسلحة في الفترة الأولى ثم بين المجتمع ككل وقوى الإرهاب في مرحلة ثانية، وكانت النتيجة ضحايا يعدون بالآلاف من كل شرائح المجتمع"[2]، وهكذا نستشف أن المشاكل الاقتصادية والاجتماعية ترتبت عن الصراع المحتدم على السلطة ومزاحمة فرنسا وعملائها بالإضافة إلى انتهاج المدّ الاشتراكي وخوض معركة التعريب ضد المد الغربي، زيادة على ذلك ميلاد الفكر التكفيري وصراع المعارضة مع النظام الّذي أفاض الكأس، وجعل الجزائر تدخل مرحلة سوداوية في تاريخها راح ضحيتها العديد من الأبرياء.

2-السياق السوسيوثقافي:

تفاوتت طبقات المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، و"لاحظ الشعب المجاهد صعود طبقة، منه إلى قمة الثراء، فقد تمَّ الاستحواذ على أملاك المعمرين، والسطو على الأراضي الفلاحية"[3]، باسم السلطة ممَّا نجم عنه تضخم المشاكل وتفاوت مظاهر الانشقاق مثل "الرشوة، المحسوبية، روح الاتكال والمضاربة، وكلها ممارسات طالت مجالات حساسة في مختلف مؤسسات الدولة"[4]، وفي ظل الصراع الدائرة رحاه بين المجاهدين والقائمين على نظام الحكم، رفع المثقف قلمه وراح يدون واقع الجزائر الحديثة الاستقلال، فقد "التف بعض المثقفين اليساريين حول الرئيس بن بلة من جزائريين وفرنسيين وعرب، فأنشأوا

[1]- عنصر العياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، دار الأمير للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1999، ص 11.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

[3]- ينظر: أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، ص 23-24.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 44.

الجرائد والمجلات وكتبوا عن الثورة والثوار"[1]، ولم يكن في مقدور كل أدب آنذاك الخروج عن الاتجاه الإصلاحي وجمعية العلماء المسلمين خاصة المكتوب بالعربية. و"ظل أسيراً للمنطلقات الإصلاحية، وساد الاتجاه المحافظ، أمَّا الأدباء الجزائريون الّذين يكتبون بالفرنسية خطوا خطوات متميزة شكلاً ومضموناً"[2]، وجسّوا الواقع بأحداثه، كما مجَّدوا الثورة والثوار واحتفوا باستقلال في ظل حكم الرئيس أحمد بن بلة، وبعد تولي وزير الدفاع "هواري بومدين" رئاسة الجمهورية، سجن العديد من المثقفين لأنهم شكّلوا لجاناً تطالب بإطلاق سراح الرئيس المسجون، وغادر المثقفون الأجانب"[3]، وشكل المعارضون جمعيات تندد بإطلاق سراح الرئيس المعتقل، لكن بعضهم واجه مصير الاعتقال أو النفي أو ترك البلاد وبعضهم الآخر لزم الصمت المطلق، وبعد انتهاجه المدّ الاشتراكي أصبح "الكتاب المبتدئون في فترة السبعينات وحتى غير المبتدئين من الّذين يستعملون اللّغة العربية يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الإيديولوجي السائد"[4]. فانحصر حيّز الأديب والمثقف بسبب تمتع الرئيس بكاريزمات جذبت الشعب إليه، بالإضافة إلى تبنيه لنظام سياسي قيد فكر المثقف الجزائري وألزم الآخرون على الانضواء تحت لواء الخطاب السائد، وصارت هناك حلقة صغيرة من الأفراد الّذين يهتمون بالثقافة، وهم في الغالب يشكلون دائرة ضيقة يحتل الكتاب بمختلف مشاربهم النسبة الغالبة فيها، وكانوا يشكلون تحية تستخدمها السلطة للنشاطات الثقافية، وإحياء الملتقيات الثقافية، والأدب، نخبة قريبة من السلطة بعيدة عن الجماهير"[5].

وبعد رحيل الرئيس "هواري بومدين" تقهقر النظام الاشتراكي في الجزائر، و"خرج الكتاب عن صمتهم وانتشرت حرية التّعبير، وظهرت كتابات جريئة تفضح سلبيات

[1]- محمد ساري، محنة الكتابة- دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص 57.

[2]- ينظر: مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د ط، د ت، ص 105.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

[4]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مديرية الثقافة، معسكر، د ط، د ت، ص 14.

[5]- ينظر: محمد ساري، مرجع سابق، ص 53.

السلطة، ولكن ظروف المقروئية والتعتيم الإعلامي، لم يسمح لها بالانتشار والتأثير"[1]، فحبست أفكارهم وظلت كتاباتهم رهينة الرفوف، كما عجز القطاع الثقافي مثلما عجزت القطاعات الأخرى بظهور الفساد.

وكان للظروف بالغ الأثر في عدم سير الدولة الجزائرية نحو مستقبل مشرق، وكانت المفاجأة الكبرى انهيار "أسعار البترول عام 1986م، ممَّا أدّى إلى ارتفاع أسعار المواد الغذائية إلى جانب تدني القدرة الشرائية، للمواطن وتجميد الأجور وارتفاع شعر المواد المختلفة بطريقة فوضوية، بحيث لم يعد بمقدور السلطة السيطرة على الأسعار فضلاً عن توقف التصنيع والتسريح المسبق للعمال، وضعف الإنتاج وقلّة المردودية للمؤسسات الاقتصادية"[2]، وكل ذلك انعكس بالسلب على أفراد الشعب الجزائري وخاصة الفقراء منهم، فقد تدنت وضعيتهم الاجتماعية بشكل كبير، حيث "ألغي العلاج المجاني للفقراء، وتوقفت عملية توزيع السكن الاجتماعي وتوقفت المنح الدراسية، وارتفعت نسبة البطالة لدى الشباب خاصة ودخلت الجزائر في دوامة إحباط نفسي وعجز اقتصادي وسط حيرة دينية ومأزق سياسي"[3]، فلم يعد الفرد قادراً على استيعاب الوضع، وانتهى مسار تلك الصدمات القاسية والأزمات بانفجار الوضع في أحداث الخامس من شهر أكتوبر (1988م)، فخرج المتظاهرون الجزائريون للمطالبة بتحسين الأوضاع المعيشية ودفع العجلة التنمية، كما رفعوا شعارات تطالب بالتّغيير بيد أنَّه الشهر "الّذي عرفت فيه البطولات والمعارك الضارية مع العدو، إلاَّ أنَّ أغلب أيامه كانت مشؤومة وحزينة"[4] في ظل التّعددية الحزبية، التّي كان من أهم تشكيلاتها الأحزاب السياسية، التّي عانت التهميش منذ الاستقلال، فتأسس التيار بكل توجهاته، وعرفت "التجربة الجزائرية بعد هذا التاريخ منعطفاً حاسماً

[1]- ينظر: محمد ساري، محنة الكتابة- دراسات نقدية، ص 56-57.

[2]- عامر رضا وكريبع نسيمة، رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسية وإشكالية الترجمة، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلة دورية أكاديمية محكمة، يصدرها المركز الجامعي بالوادي، العدد الأول، ص 240.

[3]- المرجع نفسه، ص 240.

[4]- رابح بوكريش، يحدثونكم (شخصيات ومواقف وأسرار خفية)، دار هومة، الجزائر، د ت، ص 192.

غير من نمطيتها الجاهزة"[1]، بعد أن استطاع هذا الحزب ضمّ أغلب الدعاة والأئمة ومختلف الشرائح وأضحت كلمته مسموعة لأنهم يرون فيه صورة المرشد القائد.

3-التعددية الحزبية:

دخلت البلاد عهداً جديداً بعد صدور دستور 23 فيفري 1988م، الّذي فتح المجال لميلاد عشرات الأحزاب من جهة، وتوسيع حيّز الحريات بفضل الصحف من جهة أخرى، ولعلَّ أهم الأحزاب آنذاك هو حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ"، الّذي تأسس كتيار إسلامي واستطاع أن يستقطب العديد من الدعاة و الأساتذة والطلاب، فعاشت "الجزائر وضعاً مغايراً بظهور التعددية الحزبية، وصولاً إلى العشرية الحمراء التّي ستكبس على صدور الجزائريين لمدة طويلة، دفع من خلالها الشعب فاتورة باهضة الثمن وصلت إلى حد 100000 قتيل"[2].

وبعد موجة أحداث أكتوبر (1988م)، اهتزت البلاد بعمق، وعاشت حالة تصادم فكري واجتماعي وسياسي أفضى إلى موجة عنف، وكأن نظام الشاذلي* جاء ليحطم إنجازات بومدين ودخل فيما يسمى بالتصحيح [...] إلاَّ أنَّه حطّم كل ما بناه الرجل، كل الانزلاقات أضحت ممكنة في عهده"[3]، إذ أنَّه أعلن حضر التجول وحالة الحصار التّي أخضعت البلاد للحكم العسكري، وبدأت الأحزاب السياسية تتأهب للمشاركة في "الانتخابات المحلية التّي أعلن أنَّها ستجرى في حزيران 1990، وفي الانتخابات التشريعية

---

[1]- حياة أم السعد، "العنف هو الابن الشرعي للخوف" سردية الخوف في الرواية الجزائرية- متاهات ليل الفتنة وأبناء المرارة نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، العدد 20، ص 281.

[2]- طارق بوحالة، الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، اليوم الدراسي الوطني الثالث حول سرد الفلسفة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، يوم 2016/04/10، ص 02.

***الشاذلي بن جديد:** واحد من مواليد قرية بوثلجة بولاية عنابة في 14 أفريل 1929م، وهو من أسرة متواضعة، شارك في الثورة كضابط غداة الاستقلال أصبح قائداً للناحية العسكرية الخامسة والثانية، وكان العقيد عضواً في مجلس الثورة في جوان 1965، ثم صار رئيساً للجزائر من 07 فيفري إلى غاية 11 جانفي 1992م، وفي عهده تمّ إقرار التّعددية الحزبية.

[3]- عائشة بلحجار وخليدة مسعودي (حوار مع نصيرة حمدي)، حوارات، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص 21.

للسنة التالية"[1]، وسرعان ما فتن الشباب والمواطنون المهمشون بخطابات الجبهة الإسلامية للإنقاذ، واعتبروها خلا وجهاً أمام سيطرة الجيش.

أ-فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ:

بدأت المعركة الانتخابية في الجزائر شهر أيار(1990)، وكانت "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" تتصدر الأحزاب الأخرى من حيث عدد المؤيدين، وفعلاً فاز هذا الحزب في الانتخابات المحلية، وبدا المواطنون متفائلون بخبر التخلص من الحزب الواحد الحاكم، وأعلن وزير الداخلية "محمد محمدي" عن هذا الخبر بصريح العبارة: "لقد هيمنت الجبهة الإسلامية للإنقاذ على غالبية البلديات والولايات، انتهى عصر الحزب الواحد، هكذا أراد الشعب"[2]، وهذا ما يؤكد عزم الإسلاميين على حدّ الحريات الفردية والجماعية.

وتمرد قادة الجبهة الإسلامية للإنقاذ، وقرروا الإضراب عشرة أيام احتجاجاً على تقسيم المناطق الانتخابية وللمطالبة بانتخابات رئاسية مبكرة، لكن السلطة لم تسعى إلى حل ذلك المشكل بشكل أفضل، بل وقعت مواجهات وقتل وجرح العديد من أعضاء الجبهة الإسلامية، كما أمرت الحكومة بإزالة عبارات "بلدية إسلامية" و"سوق إسلامية".

ب- إلغاء الانتخابات:

لقد تمَّ توقيف خيرة أعضاء التيار الإسلامي وهو ما أثار حفيظة الجماهير، الذين لجأوا لهذا التيار الديني الجديد بدافع حل المشاكل الاقتصادية والاجتماعية المخيفة، وفي "30حزيران أوقفت –علينا أن نقول أساساً اختطفت- قوات الأمن مدني وبن حاج، بحجة أنهما هدّدا بإعلان الجهاد في الجزائر"[3]، وسقطت الحكومة الثانية التّي تأسست عام (1988م) بعد أن أجريت "انتخابات محلية فازت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ بالأغلبية،

[1]- حبيب سويدية، الحرب القذرة شهادة ضابط سابق في القوات الخاصة بالجيش الوطني (1992-2000)، تقديم: فرديناندو أمبوزيماتو، تر: روز مخلوف، ورد للطباعة والنشر، سوريا، د ط، 2003 ، ص 35.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

[3]- المرجع نفسه، ص 50.

لكن الجيش أوقف المسار الانتخابي لأنه رأى في فوز التيار الديني خطراً على النظام الجمهوري"[1]، كما قدَّم الرئيس الشاذلي بن جديد استقالته في شهر جانفي 1992م، بعد أن ندَّد الشعب بإسقاطه مطالباً بالرجل المناسب في المكان المناسب باعتبار أنَّ المؤسسة الرئاسية هي عماد الدولة، وتمَّ اعتقال أعضاء الجبهة الإسلامية بعد إلغاء الانتخابات ونقل آخرون إلى معاقل الصحراء الكبرى.

وبعد مرحلة "الشاذلي بن جديد" استدعي المجاهد "محمد بوضياف" من المغرب ليعتلي رئاسة المجلس الأعلى للدولة، وقد حاول إخراج الجزائر من مأزقها، لكن تجري الرياح بما لا تشته السفن، فقد طالت يد الإجرام "محمد" بوضياف في التاسع والعشرين من شهر جوان 1992م، وتمَّ اغتياله أثناء إلقاءه لخطاب في مراسيم افتتاح مركز ثقافي بعنابة على يد أحد أعضاء فريق حمايته.

ج- اندلاع الصراع المسلح:

تصاعد الصراع المسلح بين الجيش والجبهة الإسلامية للإنقاذ، ونجم عنه دخول الجزائر حالة الطوارئ ودوامة العنف، التّي راح ضحيتها الشعب، وما زاد من تأزم الوضع وتشتت المجتمع الجزائري، هو ذلك "التيار الديني الّذي قاد [...] الحركات الاجتماعية إلى مواجهات عنيفة ليس مع الدولة الوطنية وأجهزتها المختلفة فقط، بل مع الكثير من القوى الاجتماعية الأخرى التّي استعداها بخطاب وسلوكيات اقتصادية عنيفة مولداً حالة العنف الّذي ساهم بتفريغ الإرهاب الّذي ضرب بقوة بين صفوف أبناء الفئات الشعبية التّي كانت القاعدة الاجتماعية والسياسية لهذه الحركات الاجتماعية والشعبية"[2].

---

[1]- محمد عباس، الوطن والعشيرة (تشريع أزمة 1991-1996)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص 68.

* **محمد بوضياف:** ولد في 23 يونيو1919 م مدينة المسيلة واغتيل بمدينة عنابة في 29 يونيو1992 م .لقب بالسي الطيب الوطني وهو اللقب الذي أطلق عليه خلال الثورة الجزائرية، يعد أحد كبار رموز الثورة الجزائرية وقادتها والرئيس الرابع للدولة الجزائرية.

[2]- المرجع نفسه، ص 68

وباعتبار شريحة الشباب هي الأكثر عرضة للاضطراب الفكري والتناقضات السياسية والدينية، وقعت هذه الفئة في فخ "الفراغ السياسي والمصير الغامض واليأس الأسود، كل ذلك في أتون المظالم الاجتماعية الصارخة"[1]، حيث سار جيل التسعينيات وفق مخططات وأهداف الحرب الأهلية على غير دراية، ليجد نفسه في نهاية المطاف ضمن توجهات مختلفة وطوائف غير متجانسة تشكلت على يد أعضاء الجيش الإسلامي للإنقاذ، وبرزت أسماء أخرى تدريجياً كمجموعة التكفير والهجرة – المكونة بصورة أساسية من قدماء الأفغان، كتائب القدس وحركة شيعية يقال بأن تمويلها يأتي من إيران، الإخوان والتيار السلفي ... وهكذا انتشر الغدر وطالت يده المعلمين الموظفين، المفكرين، الإعلاميين وبعض الأجانب، و"تتحدث بعض التّقديرات –في غياب إحصائيات رسمية دقيقة- عن سقوط ما لا يقل عن 160 ألف ضحية، ويقدرها بعضهم بـ 200 ألف، أمَّا عدد بأضعاف مضاعفة"[2].

كما مست أعمال العنف والإرهاب مختلف الممتلكات والمنشآت الاقتصادية والصحية، وقد أعلن "أحمد أويحي" سنة (1998م) عن بعض الأرقام الجزئية –المتعلقة بالتخريب المادي- أمام أعضاء المجلس الوطني فقال: "أنَّ تلك العمليات مست 228 بلدية 1541 بلدية على المستوى الوطني، و2051 منزل ولكية خاصة، و1040 مؤسسة اقتصادية و612 مؤسسة تربوية، و152 مستشفى ومؤسسة صحية"[3]، ونجمت انعكاسات على حياة المواطن الجزائري كانتشار الفقر والبطالة والنزوح الريفي بغية الابتعاد عن المجازر الإرهابية إلى جانب إهمال الزراعة وتأزم المدن.

---

[1]- عبد العالي دبلة، الدولة الجزائرية الحديثة (الاقتصاد والمجتمع والسياسة)، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2004 ص 158-159.

[2]- أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009، ص 164.

* **أحمد أويحي:** من مواليد 2 يوليو 1952 بدائرة إبودرارن بلدية بني يني، في ولاية تيزي وزو في الجزائر، سياسي ودبلوماسي، ورئيس الحكومة الجزائرية سابق منذ 15 أغسطس 2017 وحتى 11 مارس2019 .

[3]- عبد العالي دبلة، مرجع سابق، ص 166.

ثانياً: تحديد الجهاز المفاهيمي:

1- ماهية العشرية السوداء:

يبدأ الحديث عن العشرية السوداء من سنة (1990م) إلى غاية (2000م) – أي بعد ألفي سنة على بداية التقويم الميلادي، إنَّها الفترة المصادفة للتطور التكنولوجي والسرعة الفائقة في كل المجالات، وقبل أن تحل الألفية الثالثة استرسل بعض في التفكير إلى ما ستؤول إليه، واعترتهم المخاوف من المستقبل، فلم "يكن العالم يفتقر إلى مؤشرات دالة على الأزمة التّي تعاني منها مجتمعاته كافة ونحن على أعتاب ألفية جديدة، هذه المؤشرات التّي ساهمت وسائل الإعلام المختلفة في تأكيدها وتضخيمها حتى أصبحت بمثابة رعب هستيري من نهاية العالم وفناء الإنسان وتخوف من الألفية الجديدة وتأهب لما ستأتي به هذه الألفية من شرور"[1]، كما لم يفوت الكتاب التخمين فيما سيجري في المستقبل، وخير مثال على ذلك الكاتب "إدوارد بيلامي" الّذي كتب روايته "النظر إلى الخلف من 2000 إلى 1887"، حيث يحكي فيها عن توقعاته لما سيؤول إليه العالم في العام (2000م) ويشرح نظرته حول الإصلاح الاقتصادي والاجتماعي للظروف التّي كان يعيشها مجتمعه، لكن لم تلق روايته النجاح المطلوب في وقتها لأنها من نسج الخيال، غير أنَّه بعد قرن من زمن صدورها بدأت تحدث بعض الأشياء التّي توقعها الكاتب.

وفي هذه المرحلة الجديدة شهد العالم حقبة متميزة في تاريخ التطور البشري، إنَّه يلقب بعصر السرعة فـ"ضيق الوقت بسبب تضخم التجمعات المدنية، وتعقد وسائل الانتقال من مكان لآخر فيها، والازدحام الناجم عن ذلك، ناهيك عن تعقد أمور الحياة

[1]- مراد هوفمان، الإسلام في الألفية الثالثة: ديانة في صعود، تعريب: عادل المعلم، يس إبراهيم، مكتبة الشروق، القاهرة، د ت، ص 07.

المدنية ومتطلبات الحياة العصرية، ومفرزات الحضارة المادية، وما تخلفه من تنوع وتعدد هذه المتطلبات ... كل ذلك وغيره من العوامل، تؤكد هذا الوصف"[1].

كما كان للأحداث السياسية والاقتصادية والأمنية بالغ الأثر في القطاع الثقافي والفنّي عموماً، ولعل أهم حدث هزَّ الجزائر وانجرت عنه الكثير من التحولات السياسية هو انتفاضة أكتوبر (1988م)، والحرب الأهلية التّي تلتها، ووجهت السلطة أصابع الاتهام آنذاك إلى ما أسمته المسلمين المتطرفين وعلى رأسهم شيوخ الجبهة الإسلامية للإنقاذ.

2-جدلية مصطلح أدب العشرية السوداء:

إنَّ الحديث عن أدب تلك الحقبة أثار جدلاً لدى المهتمين بالنّقد الروائي، فالأدباء النّقاد لم يجمعوا على مشروعية أي مصطلح من المصطلحات المتداولة، فقد سمّي بمسميات عدَّة وعلى رأسه"الأدب الاستعجالي"، ومصدر هده التسمية أوساط اجتماعية إعلامية وسياسية، بحيث وصفته "حيناً بالأدب الاستعجالي(La littérature d'urgence)، وهو المفهوم الّذي ردّدته الأوساط الفرانكفونية في مقاربتها النّقدية ومعالجاتها الصحفية، بينما انفردت المقاربات العربية للظاهرة في الملتقيات والكتابات الصحفية، خصوصاً بإطلاق مفهوم "كتابة المحنة"[2]، يظهر من خلال هذا القول أنَّ "الأدب الاستعجالي" مستورد من فرنسا، ويشير "جعفر يايوش" إلى تعدد إشكالية هذا المصطلح في الأوساط الجزائرية بقوله: "لقد أطلق بعض من زملائنا الأدباء والباحثين الجامعيين على الكتابة الأدبية في الفترة الممتدة من 1990 إلى غاية 2000م اصطلاح "كتابة المحنة" و"كتابات الاستعجال"[3]، بمعنى أن تسميته تعود إلى الظروف والأحداث المتتالية والمتتابعة التّي طبعت المجتمع الجزائري وفاجأته بتسارعها ووقائعها الصادمة.

---

[1]- محمد علي عارف جعلوك، أصول التأليف والإبداع في ظروف الألفية الثالثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 215.

[2]- عبد الله شطاح، مدارات الرعب (فضاء العنف في روايات العشرية السوداء)، مطبعة ألف للاتصال والإشهار، الجزائر، 2014، ص 141.

[3]- المرجع نفسه، ص 142.

وهناك من النّقاد من يعارض تلك التسمية بشدة، كما هو حال "واسيني الأعرج" الّذي يعتبر أن "ذلك الأدب توثيق لما حدث في فترة العشرية السوداء، كما حصل مع الأدباء الأوروبيين خلال الحربين العالميتين"[1].

كما يعتبر "الطاهر وطار" "الاستعجال" مظهراً اقتضته الحاجة في سنوات الإرهاب، إذ يقول: "لكن نقصد بالاستعجال التهافت من أجل الظهور والبروز رغم حداثة التجربة والموهبة"[2].

ويطلق "أحمد منور" مصطلح الأزمة على الإبداعات الأدبية المتزامنة مع الفترة الممتدة من 1990 إلى 2000م، وتدخل رواية الورم في سياق ما أنتجته العشرية الحمراء من أعمال روائية بالعربية والفرنسية، لأسماء مشهورة وأخرى مغمورة، تراكمت مع مرّ الأيام لتشل ما يمكن أن نسميه بأدب الأزمة"[3]، حيث اشتغلت بعض المضامين الروائية بالحرب الأهلية في الجزائر كأعمال واسيني الأعرج، الطاهر وطار، أحلام مستغانمي، إبراهيم سعدي وفضيلة الفاروق.

أمّا "عبد الوهاب المعوشي" فيسم أدب التسعينيات بالأدب المسلح نظراً لتضمنه العنف والقتل وسيادة منطق السلاح فيه: "سيظل النقاد يأخذون عن هذا الأدب –الأدب المسلح- لافتقاد الوقائع إلى العمق وغياب الكائن الجمالي على حساب الموقف، وليس أدل من ذلك "رواية خرفان المولى" التّي حفلت بمشاهد القتل والإرهاب والتعذيب، كما لو أنَّ صاحبها ياسمينة خضرا مراسل حربي لإحدى الوكالات، ولكم هو عسير جداً اعتبارها رواية

---

[1]- فايزة مصطفى، مقال الأدب الاستعجالي يعود إلى الواجهة، جريدة الأخبار، 2001، ص 01.

[2]- اليامين بن تومي، إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي التحول السردي، تاريخ الاطلاع: 2015/11/05 الساعة 13:35.

الموقع الإلكتروني: http://www.aswatelchamal.com

[3]- ينظر: أحمد منور، ملامح أدبية (دراسات في الرواية الجزائرية)، دار الساحل، الجزائر، 2008، ص 161.

خاضعة [...] فهي أشبه بمرافقة نضالية، [...] إنها ثالثة المنافي التّي تكوم داخلها الأدب الجزائري"[1].

وبما أنَّ الأدب يساير التاريخ والواقع فإنَّ جلّ الأعمال الروائية كـ"فتاوى الموت"و "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي و"ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج و"كراف الخطايا" لعيسى لحيلج وغيرها أصبحت بمثابة سندات تاريخية، شاهدة على هول مرحلة العشرية السوداء.

وفي ظل أجواء أكتوبر (1988م)، تولدت ظاهرة العنف التّي ارتبطت بمأساة الجزائر، ويؤكد النّاقد مخلوف عامر في حديثه عن الراهن الجزائري وترهين الخطاب أن "هيمنة الخطاب السياسي والإيديولوجي في المحاولات الإبداعية، أو المحاولات النّقدية قد طمست [...] ثلاث فترات متمايزة من تاريخ البلاد وتلج الفترة التّي نحن بصدد معالجتها في هذا المضمار، فلا تكاد تخلو نصوص فترة التسعينيات من التعبير عن هول الأزمة وما خلّفته من نزيف في النسيج الاجتماعي"[2]، وهذا ما معناه أنَّ كلا من العنف اللغوي وفوضى الأحداث نابعين من الصراع السياسي، والحديث عن العنف يشير إلى الجدال بين المتحاورين، فيمكن "أن يصبح العنف الحوار عنفاً عندما يطمس الاختلاف المتواجد بين المتحاورين عنوة بسبب طغيان جانب من نزوات أو أهواء طرفين"[3]، وعلى المستوى الثقافي والسياسي والاقتصادي وحتى الجانب الديني المتطرف يتولد عنه الاضطراب والظلم وأنواع العنف بين أفراد المجتمع.

وشاع مصطلح "أدب المحنة" في الوسط الأدبي كونه عايش التمزق وترجم معاناة مجتمع أصبح نهاره ليلاً لشدة وفظاعة ذلك الظلم الّذي كان يعيشه الأفراد بسبب تشتت

[1]- سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: أدب جزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009، ص 19.

[2]- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي (نهاية قرن ... وبداية قرن)، المكتبة الجزائرية، الجزائر، 2011، ص 48.

[3]- حياة أم السعد، "العنف هو الابن الشرعي للخوف" سردية الخوف في الرواية الجزائرية- متاهات ليل الفتنة وأبناء المرارة نموذجاً، ص 281.

القيم وتبدد الحقيقة، فأدب المحنة وجه من وجوه محنة الكاتب وتمزق الذات، ويرجح طارق ثابت هذا المصطلح على مصطلح الأدب الاستعجالي باعتباره الأقرب إلى فترة العشرية السوداء، التّي تميزت بطغيان مظاهر الاختلاف والصراع والفتن، بالإضافة إلى افتقار نصوص الأدب الاستعجالي إلى الجماليات والتقنيات الفنية، دون أن يعمم هذا الحكم على مجمل النصوص آنذاك، فهنالك "نصوص مختارة كبوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي ونصوص الطاهر وطار التّي توغل فيها بكل فنيّة ليرسم الواقع التسعيني وبعض الإنتاجات لعز الدين جلاوجي"[1]، وهكذا أهملت تلك الأعمال الأدبية "أدبية الأدب" وركزت على تصوير الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية عبر الشخصيات الورقية.

كما تضامن "بشير مفتي" مع تسمية الأدب الاستعجالي، ويعترف بهذه القناعة قائلاً: "تفاعل الأدب الجزائري مع عشرية الأزمة الأمنية والحرب الأهلية وكتبت المئات من الروايات باللّغة الفرنسية والعربية يغلب عليها في تلك اللّحظة الطابع الاستعجالي والتسرع، وكذلك طغيان الرؤية الإيديولوجية والأسلوب المباشر"[2]، فهناك من الكتاب من كان موالٍ للسلطة –ويدين الإسلاميين والإرهابيين- مثل: "رشيد بوجدرة"، "واسيني الأعرج"،" رشيد ميموني" و"بوعلام صنصال"، وهناك من الروائيين من عارض السلطة بعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بأغلبية ساحقة مثل: "الطاهر وطار"، "أحميدة العياشي" و"سليمة غزالي"، بل وأكد "بشير مفتي" بأن هذا الأدب ارتبط بالأحداث المفاجئة، التّي لم تعهدها البلاد بقوله: "هناك في الغرب ما يسمى أدب الحدث La littérature de l'actualité لكن يعرف أنه أدب أقل قيمة جمالياً وفنياً، وهو مثل الكتب التّي تهتم بقضية الساعة والراهن، لتقدم فقط شيئاً يشبه الوجبة السريعة قبل الإفطار الحقيقي"[3]، غير أنّ هذا الرأي المجحف يقلل من قيمة هذا الفن الروائي، وقد وقع اختيارنا على تسمية "رواية الأزمة" والسبب هو اقتراب

[1]- ينظر: حمزة لموشي، طارق ثابت، ترجمة حقيقية للحقائق التي عاشها الجزائريون خلال العشرية السوداء، جريدة الشعب، 18 جانفي 2015.

[2]- بشير مفتي، سيرة طائر الليل نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 90-91.

[3]- المرجع نفسه، ص 93.

معناها اللغوي من ظروف جزائر التسعينات، ثم إنَّ معناها اللّغوي القحط والجدب والشقاء كان موصولاً بالمجتمع بأسره آنذاك إذ أن: "علاقة الأدب بالأحداث والأزمات وطيدة، بحيث لا يمكن أن نجد حدثاً بدون أدب يؤرخ لأسبابه، وظواهره وأحداثه ونتائجه"[1].

[1]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي 16/17 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، ص 247.

الفصل الأوّل

واقع التجريب في الرواية الجزائرية التسعينية

المبحث الأول: ماهية التجريب

1-لغة

2-اصطلاحاً

المبحث الثاني: التجريب الروائي

1-مفهومه

2-التجريب والحداثة

3-التجريب بين التجديد والإبداع

المبحث الثالث: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية ونظيرتها العربية

1-النزوع التجريبي في الرواية الغربية

2-التجريب في الرواية العربية

أ-التجريب في الرواية الجزائرية

ب-التجريب في رواية الأزمة

المبحث الأوّل: ماهية التّجريب

1-في اللسان العربي:

يتأسس المفهوم اللّغوي لكلمة التّجريب على معاني الاختيار والمعرفة، فقد ورد في لسان العرب:

"جرَّب الرَّجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة

قال النابغة: إلى اليوم كم جُرَ بن لكلَّ التجارب

وقال الأعشى:

كم جرّبوه فما زادت تجاربهم أبا قُدَامة، إلاَّ المجد والفنعا

فإنه مصدر مجموع معمل في المفعول به وهو غريب

ورجل مجرب قد بلي ما عنده، ومجرب، قد عرف الأمور وجرّبها"[1].

والظاهر أنَّ مفهوم (التجربة) هنا، لم يتقيد بميدان أو معرفة من المعارف، إنَّما يتخذ سمة الإطلاق، ولكنه يبقى مشروطاً بمعنى الاختبار، والابتلاء، والاهتمام ...

وفي موضع آخر يورد "الفيروز أبادي" في "القاموس المحيط" معنى التجريب في قوله: "وجرّبه تجربة: اختبره، ورجل مجرّب كمعظم: بلي ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة"[2].

كما جاء في المنجد أنَّ التّجربة: "ج. تجارب اختبار، امتحان، تجربة آلة، والمذهب التجريبي، مذهب يقول بصدور المعرفة عن التجربة، مسرحية تجريبية يطلق ذلك على المسرحيات التّي تلجأ إلى التجريب في الأشكال والأساليب"[3].

نلحظ من خلال ما سبق من معان قاموسية أن لفظة جرَّب يشير معناها أساساً إلى محاولة الكشف والاستمرار والاستشراف رغبة في الوصول إلى المعرفة، أمَّا مصدرها أي: "التّجريب" فهو من مصادر الفعل الثلاثي المزيد بتضعيف العين، الّذي يأتي على زنة

[1]- ابن منظور (أبو الفضل)، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، مادة (جرَّب)، ص 254.

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2007، ص 60.

[3]- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت- لبنان، 2015، ص 189.

(فعَّل)، وهو من الأفعال صحيحة اللاّم (جرَّب)، التّي تأتي مصادرها على وزنين، فتقول: "جرَّب، تجريباً وتجربة"[1].

والواضح أنّ وجه الدّلالة يحيل إلى الفهم العميق (المعرفة) عن طريق الملاحظة والتحليل الميداني (الاختبار) وذلك لاستنباط الأحكام والنتائج والحكم على المواقف والأفعال.

2-في اللّسان الفرنسي:

من خلال الاستقراء اللغوي تبين بأن مفردة التجريب تنحدر من مادة (جرَّب)، كما تبين بأنَّ تجربة (expérience)- تجريب (expérimentation)، كلاهما مصدر صريح للفعل (جرَّب).

-تجريب (Expérimentation):

لعلَّها لا تختلف كثيراً في معناها في المعاجم الغربية، ففي المعجم الفرنسي "لاروس" (La Rousse le petit illustré) وردت كلمة تجريب (expérimentation) بمعنى: "الاختبار الّذي يسند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضيات"[2].

إنّ المتتبع للمفهوم الاصطلاحي للتجريب يدرك أنَّ مفاهيمه متعددة "نظراً لتعدد زوايا النظر إليه، ولكونه في رحم طبيعية هي العلوم التجريبية، المرتكزة على ثوابت الفيزياء ومنطق الرياضيات"[3]، ولاشك بأن الإحالة على هذا الرأي تجعل الدراسة تتموضع في صميم السياق العلمي (العلوم التجريبية)، وذلك باعتبار التجريب "عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجربة وواعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة، أي أنّها عملية إخضاع (شيء) أو

---

[1]- عبده الراجحي، في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992، ص 416.

[2]- وهو ما تؤكده ترجمة العبارة التالية:

Méthode scientifique reposant sur l'expérience et l'observation controlée pour vérifier des hypothèses.

ينظر:

Le petit La Rousse, édition anniversaire de la semeuse, 2010, p 399.

[3]- محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة- الجزائر، ط 1، 2012، ص 22.

(ظاهرة) للتجربة، ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها"[1]، ذلك أنّ غاية كل العلوم هي الوصول إلى قوانين ثابتة.

ولابد أن نشير أولاً إلى أن مصطلح التجريبية (expérimentale) مصطلح علمي، استخدمه "داروين" في نظرية (التحول) في منتصف القرن الماضي لمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه كلود برنار في بحثه "مقدمة في دراسة الطب التجريبي"[2] لهذا المعنى، علماً أنَّه يرى أنّ التجريب يعزز القدرة على التنبؤ بالأحداث والتحقق من صدق الفرضيات ويقرّ بأنه: "ينبغي بالضرورة أن نقوم بالتجريب مع وجود فكرة متكونة من قبل وعمل صاحب التجريب، يجب أن يكون فعالاً، أعني أنّه ينبغي عليه أن يستجوب الطبيعة ويوجه إليها الأسئلة في كل اتجاه، وفقاً لمختلف الفروض التّي ترد عليه"[3]، وهو يعني على إخضاع الأفكار الموجودة في ذهن العالم إلى التجربة، للتأكد من صحتها وللوصول إلى نتائجها وهذا ما بيّنه النّاقد مارتن إسلن "Martin Esslin" بقوله: "كلمة التجريب مأخوذة في الأساس من العلوم ... علوم الطبيعة وحينها يريد المرء أن يعثر على شيء جديد، على تأثير جديد، حينئذ عليه أن يجرب، ذلك أن تطور الفن يرتبط بتطور الفلسفة، علم الاجتماع وغيرها من العلوم الحياتية"[4].

انتقل مصطلح التجريب إلى الحقل الأدبي على يد "إميل زولا" (Emile Zola) الّذي أدخله عالم الفن والأدب من خلال روايته التجريبية (Le roman expérimental) الصادرة عام (1881م)، والتّي أثرت بالغ الأثر في "كلود برنار"، كما قرأ هذا الأخير كتاب "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي" الصادر سنة (1905م) واقتنع بأن "الرواية التجريبية

[1]- زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص 07.

[2]- ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2002-2003، ص 18.

[3]- عبد الرحمان بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1985م، ص 83.

[4]- المرجع السابق، ص 20.

هي نتيجة التطور العلمي للقرن، إنَّها تستبدل دراسة الإنسان المجرّد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية، الكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط، إنَّها كلمة واحدة، أدب عصرنا العلمي"[1]، وهذا التأثر الواضح بالتطور العلمي جعله يطبق مبادئ المنهج التجريبي على الرواية، وهذا يعني أنّ الروائي –حسب زولا- ما هو إلاَّ مجرب في مختبر الحياة الاجتماعية ليكشف عن تفاعلاتها وتناقضاتها.

والمتتبع لما ورد آنفاً يستنبط أنّ الرواية التجريبية في رأي إميل زولا تجسد تطور العلم وعودته للطبيعة للبحث عن حقائق علمية جديدة، ولتجاوز النظريات القديمة واكتشاف المعارف الجديدة.

ثانياً: التجريب الروائي:

1-مفهومه:

يكتسب التجريب مفاهيم عديدة تشد اهتمام النّقاد والباحثين على حدّ السواء، انطلاقاً من أهميته وموقعه في الإبداع الفنّي، ولهذا فإنَّ "وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب"[2]، الّذي تتعدد زوايا النظر إليه.

فهو في رأي صلاح فضل: "يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"، وهذا التعريف يؤكد أنَّه في قلب المستقبل"[3]، وهذا التّعريف يؤكد أنّه محاولة التجاوز والتخطي الدائم بالبحث عن أدوات جديدة تمكن الأديب من التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد، فـ "البحث هو الّذي يغري الروائي بارتياد

[1]- كلود برنار، بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 154.

[2]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1999، ص 262.

[3]- صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005، ص 03.

التجريب [...] بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، ممّا يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدّالة على حداثتها"[1].

إذاً فالتجريب الفنّي والأدبي يقصد به خلخلة السائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة تبحث عن صيغ وأشكال جديدة للخطاب والتواصل تخالف السائد من اتجاهات جمالية.

2-التجريب والحداثة:

اختلفت تعريفات الحداثة وتنوعت، كما صعب ضبط مفهومها وتحديده، ويعود ذلك إلى ارتباطها بكل نواحي الحياة الإنسانية من اجتماع وثقافة وفكر وفلسفة واقتصاد وأدب ... فهو مصطلح غربي عصري وفد إلى الفكر العربي، وهو يدل على ضرورة تجاوز كل ما هو قديم قصد البحث والكشف عن الجديد، "فالحداثة –بهذا المعنى- هي ثورة على الماضي والحاضر أيضاً، لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنّها تجارب الحاضر من حيث أنّها ترفض الانغماس في القيم والفنون والأدب والفلسفة، الأفكار التّي يفرضها علينا الحاضر، ومن ثمَّ فإنَّه حان الأوان لتعويضها بما يتماشى وتواكب العصر"[2].

وعليه يمكن القول أنّ الحداثة تبحث دائماً عن الجديد والتجديد في كل شيء، ولا تؤيد السكون، ولا تميل إلى المحافظة على التقاليد بل هي ثورة في كل المجالات، لأجل إبراز فاعلية الإنسان في الكون والمجتمع، ويقول "جون بودريار" (Jean BAUDRILLARD)ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً أو مفهوماً سياسياً أو مفهوماً تاريخياً بحصر المعنى، وإنَّما هي صيغة مميَّزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنَّها تعارض جميع الثقافات السابقة أو التقليدية، فأمام هذا التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالمياً، انطلاقاً من

[1]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، 2005، ص 07.

[2]- محمد علي مومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، الطبعة العربية، 2009، ص 23-24.

الغرب، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً يتضمن في دلالته إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله وإلى تبدل في الذهنية"[1]، وما الحداثة في رأيه إلاَّ حاملاً لمعاني التجديد والإبداع، كما أنَّها ترفض الثبات والتقليد في جميع مجالات الحياة.

وممَّا سبق تجدر الإشارة إلى مدى تقاطع مفهومها مع مفهوم التجريب: الّذي يحمل معنى التجاوز والخرق والتمرد على السائد المتعارف عليه، وهو وثيق الصلة بالحداثة، التي "تتداخل مع أي مشروع يعد بالتقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل، ويؤمن بإنسانية جديدة وكانت الحداثة أيضاً مشروعاً يرفض ما عليه الواقع العربي من أتباع، وبذلك يلتقي مع أيّة آفاق جديدة تعني بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب"[2]، كما يتقاطع المفهومان في القصدية والوعي، فالحداثة "وعي بأدبية الأدب، لأنها تحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفنّي، وهذا الوعي يهتم بالمضمون المعالج، في تغيير كلهما وفق حاجات العصر والذات المبدعة"[3]، من خلال تجاوز التقليدي والتغيير الدائم في الحياة.

والتجريب الأدبي يصور مختلف تجارب الأديب –وهو واعٍ- للنهوض بالأدب وتطويره على غرار ما هو جار في المجال العلمي.

وكل التعالقات والتقاطعات بين المفهومين توطد العلاقة بينهما، باعتبار الحداثة حركة إبداعية تعتمد على التجريب في توظيف مقوماتها وتسعى إلى اختراق الثوابت لتشكيل نصوص مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة، أمَّا التجريب فيتسم بالتّجدد، الحرية، الإزاحة والمعرفة، وذلك لتحقيق التجاوز الّذي يستهدف القيم الجمالية الموروثة ويستمد خصوصيته من كنه الحداثة، كونه انعكاس إجرائي للحداثة وانفتاح دائم على

[1]- محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 28، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 113.

[2]- رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، 2003، ص 260.

[3]- مدحت الجيار، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج4، العدد 4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984، ص 37.

مغامرة التخطي، وهذا ما أثبته جابر عصفور حين قال: "التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال، الوجه الآخر من الحداثة"[1].

3-التجريب بين التجديد والإبداع:

إنَّ النّص الأدبي يقوم على قدرة الأديب على ابتكار أشكال جديدة ومغايرة في الكتابة ليتجاوز النمطية، والتطلع إلى كسر التكرار والجمود، لهذا كل جديد وكل إبداع هو تجريب، والمبدع هو الّذي يرفض القوالب النصية الجاهزة، ويسعى إلى تجريب أشكال مفتوحة على المغامرة، وهذا يعني أنَّه من "لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له، ومن يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب"[2]، فكل محاولة إبداعية تتضمن فعل التجريب.

وإذا لم يكن التجريب إبداعاً فهو تخريب للأصل وهو ما يتضمنه حديث "بوشوشة بن جمعة" في كلامه عن العلاقة بين التجريب والإبداع: "يسكن هاجس البحث فعل الإبداع في مختلف تشكلاته الفنيّة والأدبية، فيمثل الصفة المقترنة به والحال الملازمة له، فالإبداع لا يمكن أن تتشكل مناخاته حال الثبات والسكون بقدر ما يقترن بالحركة الدائمة والتحول المستمر، فيكون في سيرورة دائبة مدارها المغامرة الفنية والفكرية ومداها تحقيق المغايرة للسائد والمألوف من أشكال التعبير الفنّي والأدبي، وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع ومسعى البحث والتجريب"[3]، واعتماداً على هذا المقبوس نستشف أنَّ الإبداع والتجريب يقومان على البحث عن أشكال فنيّة جديدة عن طريق المغامرة الفكرية والفنيّة.

واعتبرت "منى بوسنة" التجريب والإبداع وجهان لعملة واحدة، وذلك في قولها: "إنّ التجريب مرادف الإبداع، والإبداع على الإطلاق، والإبداع الفنّي على التخصص يعني

[1]- جابر عصفور، التجريب والمسرح، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، العدد 04، شتاء 1995، ص 05.

[2]- خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والشكل، دار نهى للطباعة و النشر و التوزيع ، صفاقس، ط1، 2005 ،ص 21.

[3]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 361.

إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد"[1]، لكن يصعب التسليم بأن التجريب هو نفسه الإبداع وأن التجديد هو مرادفه الآخر، فقد نجد عملاً تجريبياً لا يقود إلى الإبداع ولا التجديد، وإنَّما يسعى إلى القفز على السائد وجلب الانتباه الأدبي، وهو ما يذهب إليه الروائي "الحبيب السالمي" الّذي يفصل بين التجريب والتجديد معتبراً أن بعض الكتابات التجريبية ليست جديدة لأن "تجريبيتها سطحية خارجية استعراضية، وثمّة كتابات تبدو تقليدية لكن لو تأملنا لاكتشفنا أنّها جديدة وحديثة"[2]، واعتبر بعض الروايات تجديداً بيد أن لغتها تراثية ومناخها قديم، إلاَّ أنَّها أسست لكتابة سردية جديدة وبنية تقوم على الإبداع.

من خلال الآراء السابقة نخلص إلى أن كلا من الإبداع والتجريب ثنائية يحكمها التعالق الجدي والتكامل، أي أنّه لا يخلو النّص الإبداعي من التجريب الّذي يتجاوز السائد، والبحث الجمالي الّذي لا يعرف الاستقرار.

ثالثاً: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية

1-النزوع التجريبي في الرواية الغربية

إنّ التطور الّذي وسم أوروبا وأمريكا عقب الحربين العالميتين في كافة المجالات الفكرية والسياسية والفنية، أحدث تغييراً لفي عالم الأدب وأحسن مثال على ذلك، هو انقلاب الجنس الروائي على النظرية التقليدية البلزاكية*، و"تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين وبخاصة منهم "آلان روب غرييه"، و"نتالي ساروت" و"كلود سيمون" و"ميشال بوتور""[3]، ولعلَّ ما ميَّز الرواية الجديدة عن نظيرتها التقليدية أنَّها "تثور على كل

---

[1]- ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، ص 22.

[2]- محمد الحمامصي، نقاد وروائيون، جريدة إيلاف الإلكترونية، نقلاً عن موقع الجريدة على الرابط: http://www.elaph.com

***البلزاكية:** نسبة إلى أونوري دي بلزاك (1799-180): الرائد الحقيقي للمذهب الواقعي، وسميت الواقعية التقليدية بالرواية البلزاكية، وهو من منظريها بأعماله الروائية كالكوميديا البشرية.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998، ص 47.

القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذاً لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيّز ولا الزمان زمان، ولا اللّغة لغة، أي لا شيء ممَّا كان متعارفاً في الرواية التقليدية متآلفاً مقبولاً في تمثل الروائيين الجدد"[1].

بناءا على ما سبق ذكره في الحديث عن الأسس النظرية للتجريب، واعتماداً على المرجعيات الفكرية فإنّ الرواية التجريبية تعكس الحرية التجديدية التغيرية الشاملة التي شاعت في الغرب، والرواية الفرنسية تحديداً اتسمت بالتمرد، وكانت علامة إبداع فائق في القرن العشرين، وتضم الأعمال المنشورة في فرنسا ابتداءا من سنة (1950م) والتّي استقطبت غالبية الروائيين الجدد الذين استهوتهم دار النشر "مينوي" (Minuit) بباريس وهم: "ميشال بوتور" (Michel Butor)، "كلود أوليي" (Claud Ollier)، "روبير بينجيه" (Robert Pinget)، جون ريكاردو (Jean Ricardou) وسبب ذلك هو الثورة التي شهدتها الرواية الأوربية "منذ نهاية القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، تلك الثورة التي بدأت حين اكتشف الإنسان اللاوعي"[2]، وبدأ معه تداعي تسلسل الأحداث، وضعف تفاعل البطل مع الخارج، وبرز مع ذلك الاهتمام بالعقل الباطن، وبالقوى الخفية التي تهيمن على الشعور، وقد بلغ القمة في هذا النوع "مارسيل بروست"، "جيمس جويس" و"فرجينيا وولف" وما الطروحات السابقة إلاَّ إحالة إلى دلالة "الرواية الجديدة"، والتي تبدو حركة مبهمة لا تشكل مدرسة أدبية"[3]، لأنها جمعت عدداً من الروائيين يمارسون إبداعاتهم في حيز المغايرة والتنوع، وعندما يوظف "غرييه" هذه التسمية، فهو لا يقصد مدرسة ولا مجموعة محددة مكونة من الكتاب الذين يشتغلون ضمن التوجه نفسه، وهي تسمية تضم كل الذين يبحثون عن أشكال روائية

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 48.

[2]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، 1998، ص 11.

[3]- إبراهيم العريس، الإبداع الروائي اليوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1988، ص 72.

جديدة قادرة على التعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، كل الذين عزموا على خلق الرواية"[1].

وفي حديث له عن مستوى التعالق بين الرواية الجديدة الفرنسية والرواية العربية التّي اندفعت نحو التجريب، يؤكد رشيد بوجدرة "انتسابه إلى الرواية الجديدة معتزاً كثيراً بالروائيين الذين يعتبرهم أساتذة له (...)، كما يعتز بصداقته مع كلود سيمون، وآلان روب غرييه"[2].

ولعلّ ما يوضح هذا التعالق هي دراسة مقارنة بين نماذج لمحمد الباردي ضمنها في كتابه "الرواية العربية والحداثة"، وقد خلص في خاتمة الدراسة إلى ما يلي: "فذاك طموح جمالي الغيطاني وزميلاه صنع الله إبراهيم ويوسف العقيد، كما هو طموح كتاب الرواية الجديدة في فرنسا، لكن هذا الطموح إلى التجديد تجسم أساساً في معنى التجريب، إذ يمكن أن نعتبر الحركتين حركتين تجريبيتين، فهما إلى جانب قدحهما في احتذاء أي نموذج سائد ترفضان بدورهما أن تكون الكتابة نمطية"[3]، فارتبط التجريب بفكرة الهدم والتفكيك، والثورة على طرائق السرد الروائي التقليدي والقوالب الجاهزة التي كبحت مخيلة الروائي، فيرى "ميشال بوتور" في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" أن: "الروائي ليس هو الّذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التّي تصنع نفسها بنفسها"[4]، وهذا معناه أن الرواية الجديدة أحدثت طفرة في حقل الإبداع الأدبي، وذلك بسعيها الدائم إلى الاستفادة من التراكم الروائي السابق، فكتابها "راحوا ينبشون ماضي التراث الفرنسي وغيره من الأسلاف، ينسبون أنفسهم إليهم من فلوبير إلى بروست وريمون روسيل (من الفرنسيين) وإدغار آلان بو، ودستوفسكي وجويس وفولكنر وكافكا وفرجينيا

[1]- ينظر: آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، ص 19.

[2]- محمد ساري، هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، العدد 1، جوان 2002، ص 31.

[3]- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، ج1، ط2، 2002، ص 557.

[4]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت- لبنان، ط 2، 1982، ص 14.

وولف (من غير الفرنسيين)، اعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين أتوا بتعديلات في أصول السرد الروائي وآليته، أكثر غموضاً وتموجاً في تراكيبه النصية"[1].

يبدو من هذا الحديث أن كتاب الرواية الجديدة قد تخلوا عن ثوب الرواية الواقعية البلزاكية، وتبنوا الوصف والتعدد اللغوي والزمني، فجعلوا "الحوار الداخلي عصب الرواية، وأغنوا بنيتها باعتماد المستويات السردية المتداخلة (...) وأخيراً رأوا في الذين حرروا الشخصية الروائية من النمطية أمثال بروست وكافكا واستبدلوها بضمير يمتص آلاف الانطباعات والتأثيرات، فضلاً عن الّذين شعروا مثل أندريه جيد بضرورة الدمج بين الرواية ونظيرتها لتصبح الرواية نفسها بحثاً، كل هؤلاء شكلوا أسلافاً أناروا طريق رواد الرواية الجديدة"[2]، كما نزع رواد هذا الاتجاه نحو التجريب على صعيد الأشكال المنفتحة على رؤى وفلسفات تستضيء بها، و"يعتبر "آلان روب غرييه" واحداً من أكثر ممثليها أصالة وألمعية، وهي المرحلة التي يميزها ظهور عالم مستقل للمواضيع، له بنيته الخاصة، وقوانينه الخاصة"[3]. فتعكس مجمل أعماله التنوع الفكري والرغبة في التحرر، وكان قد ألف أول رواياته "المماحي" (Les gommes) عام (1953م)، حيث فككت هده الرواية الحبكة من خلال محو مشهد الاغتصاب والجريمة، واستفزت القارئ ودفعته إلى التأويل عبر ألغازها، ثم تتابعت أعماله الروائية المتلصص (Le voyou) (1956م)، والغيرة (La jalousie) (1959م)، كما نظّر للحركة الروائية الجديدة من خلال كتابه "من أجل رواية جديدة" (Pour un nouveau roman) عام (195م).

بينما سعى "ميشال بوتور" إلى نمط سردي جديد في روايته "التحول" (La modification) عام (1957م)، حيث يسرد مسار شخصية في قطار من باريس إلى روما، وينظم الزمن باستعمال الضمائر في الرواية فيقول: "تكتب الروايات عادة بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار هاتين الصيغتين هو من الأهمية بما

[1]- جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس، 2004، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 89.

[3]- فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 47.

كان وأن ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم"[1]، ويعتبر استعمال ضميري المتكلم والغائب في سرد أحداث القصة يمنحها طابعاً تعليمياً، بينما وظّف في مؤلفه (بحوث في الرواية الحديثة) ضمير المخاطب (Vous): "يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الّذي تروي له قصته الخاصة به"[2]، وبهذا الشكل ضمير المخاطب لا يحمل معنى أحادياً، إنما يحمل معاني الأنا (Je)، ومعاني الضمير هو (il)، وهذا الجمع بين الضمائر يجعل من الرواية ذات خطاب جماعي تروي أحداث ومغامرات أفراد لتعبر بذلك الضمير المخاطب عن مجتمع.

إضافة إلى ما سبق ذكره، فإنّ للزمان والمكان نصيباً في الرواية التجريبية الجديدة، التّي "انعتقت من الزمن الخارجي، زمن الساعات والتقويمات لتخضع للزمن الداخلي، الزمن الذاتي، الإنساني، وذلك عبر الاستعانة بالحوار الداخلي (المونولوج) وبما يسمى (مجرى الوعي) الّذي ظلّت "نتالي ساروت" وفية له"[3].

وهكذا أصبح القارئ تائهاً بين الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة، وكذلك الحال بالنسبة للمكان الّذي لم يعد مجرداً، وإنَّما اعتبر وعاءا فكرياً في العمل الروائي، ومن هذا المنطلق يمكن القول أن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص قد انطلق من مبدأ الحرية في إنتاج طرائق سردية جديدة في العملية الإبداعية.

2-التجريب في الرواية العربية:

إنَّ حداثة الرواية العربية لم تمنعها من تحقيق تراكم كمي لا يستهان به وتغيير كيفي ملحوظ في الشكل والأسلوب والقالب الفنّي في العقود الأخيرة، كما عرفت أشكالاً مغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت الثمرة رواية جديدة "استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنيّة قطعت الصلة عمَّا شاع من رؤى

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص 63.

[2]- المرجع نفسه، ص 68.

[3]- جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، ص 94.

وأساليب درجت في الرواية العربية وظهرت في ستينات القرن الماضي"[1] بفضل "الطيب صالح"، "نجيب محفوظ"، "الطاهر وطار" وغيرهم فالتجريب في المشهد الروائي العربي عموماً إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة بيد أن هناك من يعتبرها رواية تجريبية بطبيعتها، يقول" محمد الباردي": "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوربية والغربية"[2].

ولعلَّ "محمد الباردي" في قوله هذا يشير إلى حداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أنَّ الأمّة العربية قد مارست الشعر بادئ ذي بدء على الرغم من وجود فن القص في موروثنا السردي، واستناداً إلى رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية أو الرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الاطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التّي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً.

وعلى إثر هذا التأثر حاول بعض كتاب الرواية العربية أن يلجوا مغامرة التجريب عن وعي بتطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللّغة أو بنية الزمان والمكان وتقنيات معالجتها، ومنذ تلك الوهلة ظهرت أعمال عبرت عن هذا الاتجاه للروائيين "عبد الرحمان منيف"، "إبراهيم صنع الله"، "إدوارد الخراط"، "جمال الغيطاني"، "رجاء العالم"، "إبراهيم الكوني"، "عز الدين التازي"، "الميلودي شغموم"، "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "عز الدين جلاوجي" وغيرهم.

[1]- سندي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 22.

[2]- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

يعدّ "جمال الغيطاني" من أبرز المجددين في الرواية العربية من خلال توظيفه للتراث بمفهومه الواسع في عدد من رواياته على غرار رواية "الزيني بركات" و"كتاب التجليات" الّذي يروي تجربة تتعلق بالموت والزمن والنسيان والعالم الآخر فكان الشكل المتسع شكل التراث الصوفي"[1]، أي أنَّه رسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التّي اتخذت التجريب وتقنياته طريقة ووعياً بضرورة التجديد والمغامرة من خلال تحطم البنية التقليدية للرواية ونسج رواية تجديدية تتوافق ومتطلبات الواقع المعيش وتواكب أشهر حركات التجريب في العالم.

وسلك المنحى المشرقي عدد من الروائيين المغاربة كما هو حال التونسي "محمود المسعدي" في رواية "حدّث أبو هريرة" إذ: "تعد نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية والعربية على حد سواء (...) من خلال استثمار عناصر من التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة"[2]، أمَّا الروائي الّذي استحدث طريقة تجريبية تحديثية بإجماع النّقاد فهو "إبراهيم الدرغوثي" الّذي يتميز بكتابة "ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك"[3]، وقد استعان بمنابع فكرية تراثية تنوعت بين توظيف القرآن الكريم، التوراة، ألف ليلة وليلة والحضارة الإسلامية، في القرن الرابع هجري، وهذا التداخل هو ما جعل رواية "الدراويش نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء"[4]، كما نحت رواية التجريب نحواً آخر يقوم على "المغامرة الشكلية واللّغوية، حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية"[5] عجائبية متفردة، حيث واصل "إبراهيم الدرغوثي" إبداعاته في جملة من الروايات "القيامة الآن"

[1]- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 55.

[2]- بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، ط1،تونس، 2003، ص 11.

[3]- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار،تونس، 1999،ص 25.

[4]- المرجع نفسه، ص 25.

[5]- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 13.

"رجل محترم جداً"، "كأسك يا مطر"، "الخبز المر" وعبث بمكونات بنائها السردي المكاني والزماني؛ "إن الزمن في رواية "القيامة الآن" واحد ومتعدد في الوقت نفسه، هو واحد لأن السارد يذوب كل مستوياته في هذا الظرف المبني الّذي لا تتغير علامات إعرابه الآن، الماضي والحاضر والمستقبل"[1].

وهكذا أصبحت أعمال هؤلاء الكتاب قفزة نوعية راهنت عليها الرواية التونسية لبلوغ مصاف العالمية والخروج عن نطاق المحلية.

بينما اتسم التجريب في الضفة الأخرى (المغرب الأقصى) بالبحث عن المغايرة الحديثة التّي تناسب متطلبات وحاجات المجتمع، وذلك بتجريب طرائق جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسر بنية الزمن وتستثمر التراث، ويعد "عز الدين التازي"، "الميلودي شغموم"، "بن سالم حميش"، و"محمد برادة" وغيرهم ممّن راهن على مستقبل الكتابة الروائية في المغرب بإبداعاتهم. وفتح المجال أمام التجاوز والمغامرة من خلال كوكبة من الروايات، فرواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني بعد الإنطلاقة الأولى للتجريب في المغرب، إذ يقول نجيب العوفي: "أرى مغامرة أحمد المديني في روايته زمن بين الولادة والحلم بالغة التطرف والتحرر، حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقاً، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة، فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها"[2]، ثم توالت إبداعات الروائيين على اختلاف اتجاهاتهم وآرائهم .

ثم ولج "الميلودي شغموم" مجال التراث من خلال رواية "عين الفرس" التّي حاور فيها نص "ألف ليلة وليلة" من خلال شخصية شهرزاد: "إنّ عودة نص (عين الفرس) إلى الليالي كنص مثال لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنّما تومئ إلى منزع المعارضة قيد التكون، من هنا فإنّ محاورتها للأصول لن تتم على قاعدة المحاكاة بمضمونها الآلي وإنما سيكون التناص أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلل"[3].

---

[1]- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 63.

[2]- نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط 1، الدار البيضاء، 1980، ص 526.

[3]- محمد امنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 175.

وهكذا كانت كل منجزات الرواة المغاربة بمثابة تفكيك لمعمار بناء الرواية التقليدية بالاستثمار المجاني لمختلف أشكال التجريب الزماني والمكاني الحديث.

أ-التجريب في الرواية الجزائرية:

لقد حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب والانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والنصوص والمرجعيات الممكنة أملاً في تحقيق الحداثة السردية لمواجهة تاريخ الجزائر الحديث، والّذي تميز بتأزم التحولات وتناقضها، لأن الشكل التقليدي لم يعد يناسب المجتمع الحديث، فبات من الضروري البحث عن أشكال جديدة ومناقضة "المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الّذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها"[1].

ويتصدر الروائي "الطاهر وطار" قائمة الروائيين الذين أضافوا نوعية في التجربة الروائية الجزائرية من مثل: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، "الزلزال"، و"الحوات والقصر" التّي وظف فيها الأسطورة ممّا جعلها تنفتح على دلالات متعددة و تقنيات لغوية متجددة: "إن انفتاح رواية الحوات والقصر لم يقتصر على الناحية الموضوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضوء التجريب الروائي الّذي سعى الكاتب لبلورته فحسب، بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع أيضاً من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص"[2]، كما استشهد ببعض الآيات القرآنية وبعض الأدعية إلى جانب استحضاره لبعض الشخصيات وغيرها من الأحداث والوقائع في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، والتّي تعدّ محاولة لاستثمار الموروث الديني،

ولعلّ أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل الروائي الجزائري هي تغيير الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة والشعر والأسطورة، والسيرة الذاتية وأدب الرحلات، "فالخطاب الروائي أصبح يشكل

[1]- سناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010، ص 39.

[2]- فهيمة زيادي شيبان، التجريب والنص الروائي، الحوات والقصر أنموذجاً، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، العدد السادس، 2010، ص 02.

خصوصيته تبعاً لهذه النقطة من خلال قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الروائي ويحدد خصوصيته"[1]، بفضل أقلام مجموعة من الروائيين الّذين غاصوا في متاهات الحداثة السردية من أمثال "رشيد بوجدرة"، "إبراهيم سعدي"، "الحبيب السائح"، "أحلام مستغانمي"، "أمين الزاوي"، "بشير مفتي" و"واسيني الأعرج" الّذي احترف الكتابة الروائية حتى النخاع، واستطاع حجز مكان له في ذاكرة المتلقين بداية من "طوق الياسمين" مروراً بـ "وقع الأحذية الخشنة"، "نوار اللوز" و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ثم "بحر الشمال" وصولاً إلى "سيدة المقام" و"حارسة الظلال" و"ذاكرة الماء" انتهاءً بـ "الأمير"، و"بيت الأندلس" و"أصابع لوليتا"، ففي رواية "طوق الياسمين" زاوج واسيني بين المكون الروائي والمكون السير ذاتي، حيث استمد مادة الرواية من حياته الخاصة التّي قضاها في دمشق، ولم يتوقف التجريب عند هذه المزاوجة بل تجاوزها إلى استثمار التراث بكل أنواعه إضافة إلى اطلاعه على الثقافة الغربية عموماً والفرنسية خصوصاً إلى جانب اهتمامه بالتاريخ العربي والإسلامي، وفي رواية "الأمير" اشتغل "واسيني الأعرج" على التاريخ، ومزج المكون الروائي بالمكون التاريخي من خلال تطرقه لشخصية عظيمة في تاريخ الجزائر، ثم تجلت قوة واسيني التجريبية أكثر في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" التّي حاور فيها ألف ليلة وليلة، ذلك العمل التراثي السردي العظيم، رغبة منه في استحضار التقاليد السردية العربية.

واختار بعض الروائيين الجزائريين إثر دخولهم مغامرة التجريب خرق المحظورات الأخلاقية والدينية والسياسية أو الثالوث المحرم (الجنس، الدين والسياسة)، ويتجلى لنا هذا الملمح التجريبي في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة، أين اخترق المحظور الديني عن طريق انتقاء رجال الدين الملتزمين، الذين يتظاهرون بالتقوى بالنهار، ويمارسون شتى أنواع المحرمات بالليل، ويستعملون المقدس كوسيلة من وسائل القمع باسم التشريعات الأخلاقية، وهو بذلك يعرض الدين كـ"ظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها، ومن ثمّة

[1]- محمد امنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 78.

مصداقيتها وتأثيرها في نفوس جيل يتوق إلى التحرر من كل المعوقات بما فيها الدينية التّي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات المغاربية من مظاهر التخلف، وأشكال حرمان تحولت إلى ظاهرة مرضية (...) ولذلك فلا غرابة أن تتحول تعاليم الدين إلى مصدر لانتشار الشذوذ الجنسي نتيجة تراكم أشكال الحرمان"[1].

واستخدم الروائيون لغة سردية فاضحة في تصوير العلاقات الجنسية، فتجربتا رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج "تجسدان النموذج الدال على كتابة التعرية، والتّي لا تخرج في الحديث عن الجنس بكل جرأة في أسلوب مثقل بمعانيه، ويتميز بعباراته المكشوفة التّي تصدم بجرأتها، وتجسد موقف تحدٍ للأخلاق السائدة"[2]، حيث يلعب الجنس دوراً هاماً في كتابات رشيد بوجدرة، وهو ما يؤكده في أحد لقاءاته الصحفية: "أنا الأكثر جرأة والوحيد الّذي أدخل الجنس إلى الرواية بعمق وتفضيل ويبقى من حذا حذوي على غرار أحلام مستغانمي التّي لم نجد لها أي جنس في ثلاثيتها عدا ما تدل عليه العناوين"[3].

كما اهتمت الرواية الجزائرية المعاصرة بالسياسة والسلطة والحاكم خاصة في تلك الفترة التّي مارست فيها السلطة الاستبداد وضيّقت فيها الخناق على المثقف، ممَّا دفع الروائيين المولعين بالتجريب إلى اختراق خطوط الطابوهات المقدسة، ففي رواية "حادي التيوس" أو "فتنة النفوس لعذارى النصاري والمجوس" لأمين الزاوي تنكشف خبايا المشهد السياسي من خلال الإشارات الصريحة جداً لمرحلة حرجة في تاريخ الجزائر، مرحلة لم يجرؤ الكثيرون من الكتاب على الخوض في تفاصيلها والإفصاح عن أسبابها، وهي مرحلة التسعينيات أو ما يسمى بالعشرية السوداء، حيث جاء في الرواية "... مع

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 632.

[2]- المرجع نفسه، ص 640.

[3]- آسيا شلابي، حوار مع رشيد بوجدرة، متاح على الشبكة الإلكترونية [28-10-2009]: www.echouroukonline.com

بداية التسعينيات واندلاع أحداث الدَّم والنَّار، وبعذر الانقلاب على الشرعية وإلغاء الدور الثاني في الانتخابات التشريعية التّي كان لحزبنا الإسلامي الأغلبية فيها"[1].

وهذه الصراحة والجرأة دليل كاف على وعي "أمين الزاوي" بالظروف والملابسات السياسية المحيطة به.

ب-التجريب في رواية الأزمة:

إنَّ الرواية الجزائرية المعاصرة مغامرة في حد ذاتها، إذ يتفق العديد من الدارسين على أنَّها أضحت ظاهرة أدبية متميزة، فالروائي الجزائري الّذي عاش أحداث العنف الدموي والإرهاب المأساوي أصبح يترصده الموت كل ساعة، وحينها أدرك أن ما يعانيه الوطن لا يمكن أن تحتويه إلاَّ "الرواية لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيراً شاملاً لها أكثر ممَّا تجده في الرواية"[2]، لذلك حاول بجرأة الخوض في غمار تجربة كتابة خاصة به بغية "التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال على الخطاب الإيديولوجي المهيمن"[3].

إذ راهنت هذه الرواية على الخروج عن التقنيات الروائية التقليدية الخاصة بعهد الأحادية الحزبية "لأن أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية ولا داعي أبداً أن تتكون مادة الرواية من تلك المواضيع التّي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها، كما تؤكد ذلك فرجينيا وولف في عبارتها الشهيرة"[4]، بمعنى أن الكتابة الروائية باتت واعية بقضايا الواقع والتباساته وعاملة على إسماع أصوات الذات المقموعة بطريقة فنية جمالية، فأدرك الروائي الجزائري أن الرواية المتنفس الوحيد لتجاوز المعاناة، وجرب الكتابة

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 59.

[2]- محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، دراسة "كتاب إلكتروني"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 10.

[3]- حسن المودن، الرواية والتحليل النفسي، منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- لبنان، ط 1، 2009، ص 102.

[4]- المرجع نفسه، ص 08.

بطريقة مغايرة " لتدمير سلطة السائد و المألوف الفني ثقافيا و اجتماعيا بالبحث عن إجابات هي أجمل و أعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل أجنة أسئلة أخرى"[1].

وخرجت رواية الأزمة عن التقنيات التقليدية، و حاولت خوض دروب التجريب، الذي يحاول" البحث عن كتابة مغايرة و جديدة تحاول أن تكشف عن واقع الذات/ الواقع، حيث تستجيب لقمع الواقع و سبر أغوار الذات جنح إليه الكتاب فأوجدوا لأنفسهم طرائق سرد جديدة، مما أدى إلى تحرر الرؤية في محاولة لتكسير الطابوهات"[2].

ولعل التحولات التّي شهدتها الجزائر إبان العشرية السوداء هي التّي فرضت على الروائيين "ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية وارتياد مجال المسكوت عنه، جعل الخطاب الروائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان وإنتاج قيمة جمالية، ممَّا أدى إلى إبداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمه الفنية والجمالية"[3].

1)انشطار الذات الساردة:

فانشطار الذات الساردة بين الرواية ورواية داخل الرواية في "أرخبيل الذباب" لبشير مفتي تجعل القارئ يدرك من الصفحات الأولى أنّ الشخصية البطلة "س" تكتب رواية اسمها "أرخبيل الذباب"، والأمر كذلك في رواية "لأشجار القيامة" للروائي نفسه، حيث نستشف أنّ الراوي قد كتب رواية وجعلنا نقرأ بعض المقاطع منها بل وآراء بعض القرّاء فيها، ضمنها تاريخه وألم وطنه، إنّها رواية داخل الرواية تكشف عن انشطار الراوي بينهما، والذات الساردة لا تختلف كثيراً في "فوضى الحواس" عما قبل، إذ تتحول "الحياة" إلى شخصية داخل أحداث القصة التّي كتبتها فتجمع بين الواقع والمتخيل فلا يكاد القارئ يفصل بين متخيل الرواية وواقعها، فنجد "كيف لي بعد الآن أن أكون الرواية والروائية القصة هي قصتي، والروائي لا يروي فقط لا يستطيع أن يروي فقط

[1]- بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 31.

[2]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص75.

[3]- ينظر: هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، المقدمة بقلم صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2013، ص 14.

إنّه يزوّر أيضاً، بل إنّه يزوّر فقط ويلبس الحقيقة ثوباً لائقاً من الكلام، ولذا فإنَّ كل روائي يشبه أكاذيبه"[1]، إنَّها خاصية من خصائص التّجريب التّي لم تعرفها الرواية الكلاسيكية العربية من قبل، ولا عرفتها الرواية الجزائرية قبل رواية الأزمة

2-تداخل الأجناس الأدبية:

تمكنت الرواية التسعينية من الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والفنيّة، وذلك من خلال دمج الروائيين للمقاطع الشعرية والرسائل والقصص والنصوص الأدبية والنصوص الدينية في صميم البناء الفنّي للرواية، كما يرى "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) بأنَّ: "الرواية تسمح بأن تدخل في كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، قصائد، مقاطع نوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية، وعلمية ودينية... إلخ) نظرياً، فإنّ أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل في جنسية الرواية"[2].

فنجد توظيف الشعر -مثلاً- في العديد من المقاطع في المتن الروائي للنصوص السردية لـ "أحلام مستغانمي" و التي تضعها بين مزدوجتين، كما نلاحظ في المقطع الموالي من رواية "فوضى الحواس":

"لا تملك الأشجار إلاَّ

أن تمارس الحب واقعة

تعالي للوقوف معي

أريد أن أشيّع فيك صديقي

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 6، 1998، ص 95.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط2، 1987، ص 78.

إلى مثواه الأخير"[1].

ويوظف "محمد ساري" الأمثال الشعبية لتدعيم المواقف كقول السّارد في رواية "القلاع المتآكلة":

"اللّي حب الزين يصبر لعذابو"[2]، وقد تفردت الرواية التسعينية بالثقافات والإيديولوجيات الاجتماعية، فـ"إمكانية احتواء الجنس الروائي على مختلف الأجناس التّعبيرية تجعل منه صورة حقيقية تفوق الواقع لتبرز صورة حقيقية"[3].

و توظف العديد من روايات التسعينيات الكتابات الحائطية، فإبراهيم سعدي واحد من الذين وظفوا تلك الكتابات في روايته "بوح الرجل القادم من الظلام":

" أبتعد بغتة عن هواجسي حين يقع بصري على شعارات قديمة نوعاً ما مدهونة على جدار كتب عليها: " عليها نموت و عليها نحيا"،" لا شرقية ، لا غربية، بل دولة إسلامية"، " لادستور، لا قانون، بل قال الله قال الرسول"[4] ، و تتم كتابة تلك الشعارات في الظلام، لتبعث الرعب في نفوس الناس مع بداية كل يوم.

3-التعدد اللّغوي داخل النص الواحد:

أفرز النص التسعيني ظاهرة التّعدد اللّغوي داخل النص الواحد،و نجد هذه الظاهرة حاضرة بقوة في "شرفات بحر الشمال"، حيث نلحظ ثلاث لغات: الفصحى، العامية، الفرنسية بطريقة منظمة وعامة ولكن مع بقاء الفصحى كلغة مركزية داخل النص،وهكذا نجد أنَّ "التعددية اللّغوية انتقلت إلى داخل النص الواحد نفسه، هذه

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 288-289.

[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، البرزخ، الجزائر، 2013، ص 37.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط2،2011، ص 136.

[4] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2002، ص 72

الظاهرة التّي لم تعرفها رواية عهد الأحادية، قد تكون نتاج رجحان الكفة في مرحلة التسعينيات لمصلحة الفرنسية في الجزائر نثر روائي ونثر شعري"[1].

على مستوى الأسلوب نجد نوعين لكل منهما بطبيعة الحال خصوصيات تخص كل مؤلف، الأوّل يعتمد على النثر الروائي والثاني يعتمد على النثر الشعري، ويمكن القول أن رواية ما قبل التسعينيات كانت تعتمد بالأساس على النوع الأوّل، أمّا رواية التسعينيات فهي مزدوجة الأسلوب إن صحَّ التّعبير، ويعدُّ "واسيني الأعرج" و"أحلام مستغانمي" أكبر ممثلين للنزعة الشعرية في الرواية.

وتوظف "فضيلة الفاروق" الكلمات الفرنسية في النص دون حاجز لتصبح بنية من النص، وتضيف ترجمة الكلمات والمقاطع الفرنسية وتضعها بين قوسين، مثلما ورد في هذا المقطع:

"... انتظر أن أجيب، فلم أفعل رحت أفكر في الصيغة الأقرب إلى تفكيره فيما مدَّ يده إلى الراديو، وكبس زر تشغيله فانبعث صوت ميراي مابتو

Chaque matin je t'aime un peu plus fort

(كل صباح أحبك أكثر قليلاً من ذي قبل)

قال: أحبها حين تغني فقط

ارتفع صوتها مرّة أخرى

Allo... Est- ce que tu m'écoute s'enre

(ألو، هل مازلت تسمعني)"[2].

[1]- إبراهيم سعدي، وطار والأعرج ومستغانمي وخلاص ومفتي وصالح وجلاوجي، الرواية الجزائرية في التسعينيات، العنف والعاطفة، مجلة الحياة، السعودية، العدد 14321، 05 جوان 2002، ص 17.

[2]- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1، 1999، ص 180.

واللّغة العامية الجزائرية اليومية حاضرة في نصوص "بشير مفتي" السردية:

"شبعت مرارة، حتّى الدراهم لي طميت قاع من الزطلة سرقوهم أولاد الحرام.

وبكيت وخرجت...

عند واحد الشهرين برك

الحمد لله كي راك بخير وكي شفتك..."[1].

و لقد ولّد تداخل الأجناس مزيج لغوي ميَّز الرواية السوداء، ممّا جعلها تحتوي على تعدد ثقافي نابع عن التعدد اللّغوي الّذي يبرز ثقافة وكفاءة الراوي.

4-رواية العنف:

صار العنف يشكل مدار الأعمال الروائية الجزائرية في التسعينيات، حتّى يمكن تعريفها بـ "رواية العنف" وهي "نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالاً مركزياً [...] تتولد منه تيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفى"[2]، ومن الطبيعي أن يسود الرواية موضوع العنف باعتبارها الأكثر التصاقاً بالواقع بسبب تفرق الإيديولوجيات في زمن التعددية الحزبية والانفتاح على الرأسمالية .

فلا نكاد نقرأ صفحة من صفحات رواية الأزمة إلاّ ونجد مفردات تتضمن معجم العنف بنوعيه المادي والمعنوي مثلما نقرأ في هذا المقطع من رواية "بم تحلم الذئاب": "ذبح، الهلاك، انفجرت النوافذ، جنون الرصاص، بركة من الدم، حنظلة مات بالغرفة وصدره يتشنج... قميصه المطلي بالدماء، كاشفاً عن جرح بشع يمزق خاصرته، أدخلت المسدس في صدره، انفجر رأسه... انتحار دبابات العدو، انفجار مخيف"[3].

[1]- بشير مفتي، شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002، ص 22.

[2]- بن بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 09.

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، سيديا- باريس، 1999، ص 11.

5-الرواية البوليسية (الحربية):

اشتملت بعض أحداث روايات "ياسمينة خضرا" على تاريخه الشخصي باعتباره كان ضابطاً في الجيش الجزائري، ويتجسد ذلك في روايته "مكر الكلمات" و"الكاتب": "حيث انبرى في الأولى خصوصاً إلى استدعاء ذكرياته الخاصة في حرب الجماعات الإرهابية، لاسيما والنص عبارة عن سيرة تروي تفاصيل تقاعده من الجيش الجزائري، وهجرته إلى المكسيك في تلك المرحلة التّي شهدت هجرة جماعية لأغلب الكتاب"[1]، وكانت نصوصه شهادات حيّة عاينها الكاتب "ياسمينة خضرا" عن كثب حيث يروي يوميات الضابط الّذي كأنه الكاتب في تعقب الجماعات الإرهابية، وبقايا المجازر في المداشر والقرى التّي كان يدخلها بجيشه عقب كل عملية دموية"[2]. ثم توالت كتاباته عن تجربته الحربية مع الجيش الجزائري في عملين آخرين، وهما "بم تحلم الذئاب" و"خرفان المولى"، وكلتاهما تنمان عن مشاركته الفعلية في الحرب ضد الإرهاب.

6- تفجير الزمن:

لقد حاول "إبراهيم سعدي" أن يجاري كتّاب الرواية التجريبية في روايته "بوح الرجل القادم من الظلام"، ويبدو ذلك جلياً من خلال اللعب على تقنية الزمن الروائي، فلم يحافظ على خطية هذا الزمن، إنّما كان يقفز بين الحاضر والمستقبل، ممّا جعل الرواية تتسم بتشظي الزمن.

والقارئ يلاحظ أنّ الرواية قد تخلت عن الترابط هادفة إلى تجاوز أنماط السّرد التقليدية، وهذا ما تعمده "إبراهيم سعدي"، إذ لم يحترم قانون التسلسل الزمني المعمول به في الرواية التقليدية، وبنيت الرواية على أحداث متقطعة عبر فصول كانت

[1]- عبد الله شطاح، أدب المقاومة، قراءة في الأدبية والالتزام، المدونة، مجلة علمية دورية تعنى بالدراسات الأدبية والنقدية، تصدر عن مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة لونيسي علي، البليدة، دار التل للطباعة، ع2، 2015، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

شاهدة على تكسير الحبكة الفنية، والأحداث غير المتتالية، فجاء الخط السردي في شكل حلقات متعددة، وهذا يظهر جلياً في هذا المقطع: "مضيت في طريقي وأنا أتمنى أن أكون قد اتخذت لنفسي وجهة أخرى غير تلك التّي أشارت إليها العجوز الحاج متى ذهب لرؤية عبد الواحد أسمع صوت ضاوية آتياً من المطبخ يسألني"[1].

وهنا جاء ضمير المتكلم "أنا" متسايراً مع ضمير المخاطب بتغير زاوية الرؤية والقفز من الماضي إلى الحاضر، إذْ يدرك القارئ أنَّ أزمنة الماضي والحاضر وكذا المستقبل لا تظهر كوحدات منفصلة بشكل مباشر، بل تبدو وحدة واحدة تشكل بنية الحكاية، وهذا ما يُصعب عملية التمييز بين ما مضى، وما هو آت إلاّ بعد تمعن في القراءة.

7-اقتحام التابو*:

على الرغم من هيمنة العنف على المجتمع التسعيني إلاّ أنّ بوادر اقتحام الرواية الجزائرية لموضوع جديد -يتمثل في ظهور العاطفة الرومانسية التّي كادت أن تطمس في ذلك العهد بسبب الصراع الدموي- بدت جلية، ولعل "رشيد بوجدرة" أول من أدخل تابو "الجنس" إلى النص السردي الجزائري في سابقة لا مثيل لها، وذلك الموضوع يعكس الوضع النفسي وصورة المرأة في ذهنية الرجل، تلك الصورة التّي تبرز المرأة موضوعاً للمتعة الجنسية، ثم ظهرت الرومانسية في رواية الشاب " بشير مفتي" الموسومة بـ:" المراسيم والجنائز" لتليها رواية "شرفات البحر" لـ: "واسيني الأعرج"، ثم أصبحت "أحلام مستغانمي" رائدة الرواية الرومانسية في الجزائر، ويمكن القول بأنَّ هذا التوجه الّذي يظهر في زمن العنف والدمار نحو الرواية العاطفية هو توجه لا يزال في بدايته، يكشف

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 160.

***التابو**: أصل كلمة تابو أتى من لغات سكان جزر المحيط الهادئ، وتعني المحرم أو الممنوع وقد تعني المقدس أحيانا، وهي تشير إلى الأشياء الممنوع على الفرد القيام بها من فعل أو قول لأن هذا يطلق الأرواح الشريرة الموجودة داخلها (والفكرة موجودة تقريبا لدى كل الشعوب البدائية)، وكان الكابتن جيمس كوك أول من ذكرها ونقلها للغرب، والكلمة نفسها موجودة في النصوص التشريعية في تونغا مثلا .النبر في كلمة تابو هو على التاء، فهي تلفظ كما تلفظ كلمة "تابع."

شؤم الجزائريين من العنف والدم والصراعات، تلك الأشكال القصوى والمتطرفة للحقد والكره"[1].

8- تيمة أزمة المثقف:

لقد بنى الكاتب "رشيد بجدرة" – مثلاً- نصه " تيميمون" على خمسة أخبار مهمة، إذ يستمع السّارد إلى الخبر الأول وهو اغتيال أستاذ في منزله من قبل جماعة إرهابية على مرأى ابنته البالغة عشرين عاماً"[2]، وهذا الخبر يحمل دلالتين، الأولى إبادة أهل العلم والتنوير، والثانية بث الرعب في جيل الشباب، " فقد تبقى صورة والدها [...] في خلدها طول حياتها وهذا يدل على الوحشية الإرهابية، والخبر الثاني هو اغتيال الصحفي الفرنسي بالقصبة في الجزائر العاصمة"[3]، وهذا يدل على منع الحرية، أمَّا الخبر الثالث الّذي قرأه الكاتب من الجريدة، فهو عن مجزرة تخلف مائة جريح وتسعة قتلى بالمطار"[4]، وهذا يدل على القتل العشوائي في خضم العشرية السوداء، أمَّا رابع خبر فهو اغتيال أم لتسعة أطفال كانت تعيلهم من عملها كمنظفة، فأي ذنب لهذه المرأة وأطفالها، وخامس خبر كان اغتيال الكاتب " الطاهر جعوط"، وهنا يشير الكاتب إلى استهداف الطبقة المثقفة، فالكاتب الطاهر جعوط قتل بوحشية كبيرة من طرف ثلاث إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة"[5].

فقد كانت رواية "تيميمون" من أهم الروايات باللّغة الفرنسية التّي عالجت الأزمة الجزائرية: "تيميمون" هي رحلة وسط الصحراء الشائعة بمختلف تضاريسها وسمائها

[1]- ينظر: إبراهيم سعدي، وطار والأعرج ومستغانمي وخلاص ومفتي وصالح وجلاوجي، الرواية الجزائرية في السبعينات، العنف والعاطفة، ص 17.

[2]- ينظر: عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 94.

[3]- المرجع نفسه، ص 94.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 94-95.

الصافية، فيهيم الكاتب مع هواجسه وحديثه الداخلي مع نفسه عن ذكرياته وماضيه في هذا العالم الصحراوي البعيد عن ضوضاء الإرهاب وعنفه"[1].

[1]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري، ص 275.

الفصل الثاني

الكتابة السردية الجزائرية في ضوء التأثير الفرنسي

المبحث الأوّل: مصطلحات ومفاهيم

1-مفهوم الأدب المقارن

2-التأثيرات الأدبية

المبحث الثاني: حدود التأثير

1-المرسل

2-المتلقي

3-الوسيط

المبحث الثالث: الأدب الجزائري في ضوء التأثير الفرنسي

1-موقف الإعجاب

2-موقف المقاومة

3-موقف التأزم

المبحث الأوّل: مصطلحات ومفاهيم

1-مفهوم الأدب المقارن:

طبعت الإضمارات والالتباسات مفهوم وتوجهات الأدب المقارن المنهجية، وكانت تنم في مجملها عن اقتحامه مجال تاريخ الأدب واتصاله بالنّقد الحديث، فـ"لا يعد من الأدب واتصاله المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتّى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من صلات تاريخية حتّى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير، أو يتأثر به"[1]، بمعنى أنَّ مبتغى الأدب المقارن هو شرح الحقائق والصلات من وجهة تاريخية وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى، وما احتفظت به هذه الحقائق بانتقالها إلى أدب آخر، وما مكتسباتها الخاصة من عملية الانتقال، فلا يصح عقد مقارنة بين أدبين لمجرد تصور نظري يحيل إلى تشابه آرائهما أو ظروفهما.

وبناءً على ما تقدم يمكن أن يسمى هذا الميدان بـ "التاريخ المقارن للآداب أو تاريخ الآداب المقارن، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن، وهي تسمية ناقصة في مدلولها ولكن إيجازها سهّل تناولها، فغلبت على كل تسمية أخرى"[2]، لأنها كانت الأكثر رواجاً –وقد تناولها الناقد الفرنسي الكبير (سانت بيف)عام (1968م)، والحق أنَّ مدلول الأدب المقارن تاريخي محض، لأنه يدرس المواطن المشتركة بين الآداب في لغاتها المختلفة وصلاتها التاريخية المرتبطة بحاضرها أو ماضيها وما للصلات التاريخية من صدى في تشكيل التأثير والتأثر، اللّذان يثبتان وجود توجهات إنسانية وحس مشترك عبر فضاءات جغرافية متباعدة تفصل بينها لغات مختلفة، فلا تقف عند حدود دراسة التأثيرات في الأدب القومي الواحد بل إنّه يكشف عن جوانب تأثر الأدب القومي بالآداب العالمية، لأنه يستبعد الموازنات الجارية داخل الأدب القومي الواحد، سواء وجدت بين النصوص

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

علاقات تاريخية أم لا، فـ"الموازنة بين أبي تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي، وكذا الموازنة بين كورني "Corneille" وراسين أو بين "Pascal" ومونتي "Montaigne" أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومي"[1]، وهكذا تبقى مقارنات الأدب القومي أقل نفعاً وأضيق مجالاً من الدراسة المقارنة، وكثيراً ما تكتفي تلك الموازنات بسرد الدراسات التقليدية بعكس الأدب المقارن الّذي يكتسي جزءً مهماً من تاريخ الأدب ويجري دراسة سوسيولوجية لمختلف الآداب القومية باعتبارها أجزاء من الأدب العالمي.

وقبل أن يستقل الأدب المقارن كعلم قائم بذاته حدث خلط كبير بين مستواه التنظيري وميدانه المنهجي، لذا يجب علينا أن نتقصى نشأته في أوروبا، وأن نتتبع مراحل تطوره لنبين كيف استقر على مفهومه الراهن، فيعرفه -مثلاً- بول فان تيغم بأنه:"دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها ببعضها بعض، وتشمل علاقات الأدبين اليوناني واللاتيني، أحدهما بالآخر، وما تدين به الآداب الحديثة منذ العصور الوسطى للآداب القديمة، ثم العلاقات بين الآداب الحديثة المعاصرة"[2]، ويعتمد هذا التعريف على منهج ثنائية المقارنة بين أدبين مؤكداً مبدأ المركزية الفرنسية أولاً، ثم المركزية الأوربية ثانياً أثناء تطرقه لمسألة الحدود اللّغوية، لأنها الفاصل في إجراء المقارنة، فيشير إلى أن الألمان يدرجون الكُتاب النمساويين والسويسريين في عداد الكتاب الألمان، إذ يقول: "أمّا نحن في فرنسا، فإننا نستحي أن ننسب إلينا من ليس منا"[3]، لكنه يستثني الأدب الكندي المكتوب بالفرنسية، ويعتبره فرنسياً بحجة التأثيرات الفرنسية عليه، وهكذا تعتمد ثنائية المقارنة -حسبه- كتابين أو كاتبين أو طائفتين من الكتب أو الكتاب أو حتى أدبين كاملين.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 13.

[2]- عز الدين المناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2005، ص 108.

[3]- المرجع نفسه، ص 108.

أمّا "غويار" فينطلق عملياً ويتجول في آداب أوروبا كنه نظرياً يوسع إمكانية المقارنة مع خارج فرنسا وخارج أوروبا، ويرى أنّ الفضل في تشكل الأدب المقارن يعود إلى عصر النهضة، والمعلوم أنّ القرن الثامن عشر ميلادي هو عصر الفلسفة وأوروبا الفرنسية، وإن كان يعتبر البداية الفعلية لتشكل الوعي الكوزموبوليتي هي العصور الموحدة بالدين المسيحي واللّغة اللاتينية، فالأدب المقارن وفق منظوره هو: "تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، فالباحث المقارن يقف عند الحدود اللّغوية أو الوطنية، ويراقب تبادل المواضيع والأفكار والكتب والمشاعر بين أدبين أو أكثر"[1]، فهو يتفق كثيراً مع "بول فان تيغم" في قضية التأثير والتأثر، ولكنه يختلف عنه في أساليب التعبير عن أشكال التأثير والتأثر وأنواعه، حيث أنّ الأسلوب من أسرع العناصر تناقلاً عند "بول فان تيغم"، بينما يحصر "غويار" التأثيرات الأجنبية في فرنسا في حيز تأثيرات إنجليزية، ألمانية، إيطالية وإسبانية، لكن الفرنسي "رينيه إيتيامبل" ينفي بعض مضامين التأسيس المنهجي الفرنسي، ويوجه النّقد اللاذع لفكرة المركزية الفرنسية وانغلاقها: "من يتجرأ على منع اليانكيين من أن يعطوا لأدبهم القومي، نفس الاتجاه الّذي سار فيه غويار ومن يقدر إذن على منع العرب أو المسلمين من اعتبار لغتهم هي لغة الله، ومن ثم يطالب بقيادة أدبهم إلى المتفرد بهذه الميزة لكل الآداب، ولماذا لا تصر الصين باعتبارها دولة المليار نسمة، ودولة الحضارة العريقة على نفس الاتجاه المحوري"[2]، فهو أوّل مقارن فرنسي يعارض بشدة المنهج الفرنسي، وهو أوّل من طالب بتعددية المقارنة بين أوروبا و - آسيا، إفريقيا وأمريكا اللاتينية- وارتأى أنَّ أوّل ما يجب أن يتخلق به المقارن هو الانسلاخ عن كل إقليمية أو مركزية.

ولقد انطلقت شرارة الفكر الأدبي المقارن المعارض الأولى على أيدي الأمريكيين "رينيه ويليك" و"هنري ريماك"، وقد عارضا أولاً المفهوم الضيق للأدب المقارن وراحا

[1]- عز الدين المناصرة، النقد الثقافي المقارن، ص 112.

[2]- المرجع نفسه، ص 121.

يطالبان منذ خمسينيات القرن الماضي بتوسيع هذا المفهوم ليشمل كذلك دراسة العلاقات بين الأدب ومجالات أخرى، منها العلوم والفنون، الفسلفة، العلوم الاجتماعية، الرسم، النحت، العمارة، الموسيقى... فرينيه ويلك يقرّ بأن: "اصطلاح الأدب المقارن متعب، ولا شك فعلاً في أنّه أحد الأسباب التّي جعلت هذا النمط الهام من الدراسة الأدبية يلاقي النجاح الأكاديمي أقل ممّا كان متوقعاً له"[1]. ومن ثم عمدت طروحاته النظرية إلى مصطلحات بديلة، تعكس روح الاختلاف بين المفهومين –الفرنسي والأمريكي- حول طبيعة المنهج، فهو يعتبر "أوضح تعريف للأدب المقارن، هو ذلك المستمد من منظور الأدب المقارن وروحه، وليس من فصل مصطنع داخل عالم الأدب، فهو يدرس الأدب كله من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة، وبذلك يكون الأدب المقارن [...] هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللّغوية والعنصرية والسياسة، ولا يمكن حصر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصف والتشخيص والرواية، والتقويم عناصر لا تقل أهمية عن المقارنة فيه، كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية الفعلية"[2]، ولعلّه يطالب بعدم حصر جهد الأدب المقارن في تاريخ الأدب فقط، وبعدم استبعاد النقد والأدب الحديث والمعاصر، وأن يعاد النظر في تاريخ الأدب بوصفه تركيباً يعلو فوق القوميات، ولا يتأثر بالمشاعر والعواطف المحلية، بل يجب أن يدرس الأدب المقارن على أنّه كل وواحد على المستوى الفنّي.

والحقيقة أنَّ "ويليك" أسس اتجاهاً أمريكياً صرفاً بفضل تلك الدعوة، وهو للأسف الشديد لا يخلو من بعد عنصري خفي، والممثل في إيمان "ويليك" الشديد بمركزية الأدب الأوربي، ووحدة الثقافة الغربية، وحيوية الموروث الكلاسيكي الإغريقي، والروماني والمسيحي الأوروبي الوسيط، فلا يرى للمقارنات أي حدود أو فواصل ثقافية، ويدمج في الأدب المقارن علاقات الأدب بكافة الفنون والمعارف، وهو ما أصبح تأسيساً تراثياً للأدب

[1]- أحمد ياسين العرود، محاضرات في الأدب المقارن، المركز القومي للنشر، أربد- الأردن، 2007، ص 22.

[2]- ينظر: محمد مدني، مستقبل الأدب المقارن في ظل العولمة، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا- مصر، 2001، ص 79.

المقارن لمتسيدي الاتجاه الأمريكي الجديد، غير أنّه تجاهل النتاج الثقافي والمعرفي والأدبي الصادر عن ثقافات غير أوروبية، فلا غرابة إذن في اعتراض "هنري ه ريماك" على هذا التوجه –وهو أكثر المقارنين الأمريكيين اعتدالاً وأقلهم تطرفاً في الهجوم على الاتجاه الوضعي الفرنسي-، وقد اندفع إلى نزعة التغيير في مطلع الستينيات، مقدماً شهادته الواقعية حول أهم عيوب الاتجاه الأمريكي ومشكلات المقارنين المعاصرين، والتّي قد تؤدي إلى زوال الأدب المقارن من خريطة الإنسانيات في الولايات المتحدة: "في حالة غياب أو فقد نقاط التحقق... فليس من المستهجن أن يكون مبرر وجودنا الأكاديمي –لاسيما في الولايات المتحدة- مشككاً فيه بصورة مرعبة، لقد أدّى هذا الغياب فعلاً إلى إزالة أو طمس الأدب المقارن في أقسام الأدب الانجليزي، وفي أقسام علم الاتصالات أحادية اللّغة وغير الأدبية بصورة متزايدة، والمشبوهة عند تقييمها، إن الابتعاد عن المركز يسيطر على جدول الأعمال، وهذا الإضعاف للمركز توازيه الأعراض المتزامنة والجارية من حيث تقليص أعضاء هيئة التدريس... ولجعل الأمور أسوأ، فإن هذه الأعراض الراهنة تتغذى على ضعف المركز، وهي تغذي إضعافه في الوقت ذاته"[1].

فهو يُلمح إلى مشكلة تعالي الاتجاه الأمريكي على الثقافات الأخرى، ويُنبه إلى ضرورة النظر بعين الاعتبار والتقدير إلى الثقافات الفقيرة اقتصادياً، والمعزولة والمهمشة سياسياُ على الرغم من تراثها الثقافي والأدبي وتاريخها العريق في صنع تاريخ الحضارة.

2-التأثيرات الأدبية:

إنّ مصطلح التأثير من أكثر المفاهيم تناولاً وأوفرها حظاً في الدرس المقارن، حيث تبنى الأدب المقارن دراسات "التأثير والتأثر" محوراً لأطروحاته النظرية، واستنفذ الجزء الأعظم من الجهود التطبيقية في رصد ما هو تاريخي واستقراء ما هو جغرافي من زاوية تقديس الآداب الأوروبية، وتمييز الآداب القومية، أو الترويج للاستقبال والتلقي،

[1]- محمد مدني، مستقبل الأدب المقارن في ظل العولمة، ص 84.

ف"دراسة تأثير إليوت في الشعر العربي المعاصر -مثلاً- تعني أن ندرس ما ترجم من أعماله إلى اللّغة العربية، وأعمال مقلديه، والصلات الشخصية بينه وبين من قلدوه إن وجدت، وما وجه إليه من نقد، والدراسات التّي نشرت عنه في العالم، أي أنَّ تأثيره يساوي مجموعة العلاقات المباشرة بينه وبين الأدب العربي"[1].

وهو ما يعني أنَّ استقبال أعمال "إليوت" بالاطلاع عليها أو بالاحتكاك به شخصياً وتقليده، كلها عوامل تعني بفتح عرض أمام إمكانات التلقي أمام العربي لتأخذ طريقها إلى الظهور.

ويمكن "أن نعتبر المرسل أصلاً في حالات الترجمة، ونموذجاً في حالات التقليد، ومصدراً في حالات التأثير، وفي الطرف المقابل تأخذ الترجمة والتقليد اسمهما الخاص بهما عند المتلقي، على حين أن العمل المتأثر ليس له اسم خاص يمكن أن يعرف به أو يشير إليه"[2]، وكأننا نفترض أن التأثير معادلة مقارنة، يتربع على طرفيها مرسل ومتلقي تربطهما العلاقات الإنسانية والحضارية والانجذاب لأثر من الآثار والإبداعات عن طريق إعادة صوغها أو النظر إليها بنظرة شعب من الشعوب بحيث يحدث نوع من التقارب، ومثال ذلك أثر "ألف ليلة وليلة" على قصة "زديك" لفولتير، أو على المسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر ميلادي، وكذلك "أثر مجنون ليلى" في الأدب الفرنسي أو تأثير القصة الفلسفية "حي بن يقظان" للفيلسوف الأندلسي "ابن طفيل" في قصة "روبنسون كروزوي" للكاتب "دانييل ديفوي"، وكل ثنائية تقود الدارس المقارن إلى اكتشاف عناصر داخلية ذات صلة ولا يمكن تفسيرها سوى بتأثر الأدب المتلقي بالأدب المرسل، ومنذ "أيام

[1]- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، 2002، ص 269.
[2]- المرجع نفسه، ص 327.

بول فان تيغم [...] نال الكاتب أو البلد المنتج اسم المرسل، وَالكاتب أو البلد المستهلك اسم المتلقي، وأن نمنح أعمالاً أو أفكاراً إلى أجانب، هذا يتطلب منا أولاً أن نتفاهم"[1].

إنّ الدارس المقارن لطريقة الانتقال يجب أن يضع في حسابه إمكانية انتقال مباشر من مؤلف إلى مؤلف بواسطة الاتصال: (العلاقة الشخصية، التراسل والقرابة)، وإمّا انتقال غير مباشر يستحسن فيه توفر وثيقة أدبية أو وسيط من أي لون أو انتقال ثالث مبهم، وفي هذه الحالة تعالج الأفكار الملتقطة من طرف المتلقي خارج نطاق العلاقات المباشرة وغير المباشرة من مصادر غير محددة ويستحيل تحديدها، وهنا يفترض وجود موجة أدبية أو مناخ سائد وضاغط، يرفع المؤلف إلى هذا الطريق، إذ "يبقى الميل والإعجاب والاستساغة ما يحدِّد قبول الأدب أو رفضه أو إهماله لدى أمّة من الأمم"[2]، فالنص ظاهرة أدبية معقدة مكسوة بعلاقات داخلية وأخرى خارجية، فلا يمكن لأي أديب من أي أمة أن يعزل نفسه عن بيئته وعن العالم الّذي يحيط به، لأنه من المفيد التذكير بتسرب الأفكار من خلال وجود قضايا وعلائق متداخلة، أمّا العلائق الداخلية فتتصل ببنية النص الداخلية وصوره وتركيباته ودلالته ومضمونه وشخصياته، وأمّا الخارجية فتتمثل في اتصاله بالآداب الأخرى، وهي ملازمة للأدب، لأنه نتاج إنساني فاعل ومتفاعل مع الآداب الأخرى، ومتلاقح مع كبرى التيارات الأدبية والفكرية والفنية، يؤثر فيها ويتأثر بها، غير أن أشكال التأثيرات متفاوتة بشكل كبير، لأنها يمكن أن تمس بنيته الشكلية أو بنيته الداخلية كالمضمون أو الشخصيات.

وتجدر الإشارة إلى أن الدارس المقارن يستقرأ الصلات التاريخية ومسبباتها، وهذه الرؤيا عززت الروح القومية عند مختلف الشعوب، فقد "أخذ كل عرق يبحث عمَّا يخصه ويفسر المشترك مع الآخر من خلال التأثر والتأثير، الّذي يتم عن طريق الشرط

[1]- بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشال روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، منشورات دار علاء الدين، دمشق- سوريا، د ط، د ت، ص 33.

[2]- سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط1،2007، ص 56.

التاريخي، أو ما أصبح يسميه الأدب المقارن الوسيط"[1]، وتمثلت تلك الرؤيا كل الظروف الثقافية والمعرفية والفلسفية التّي تشكل التمايزات الأدبية، ووضحت أن أصل فكرة التاريخية القائمة على تكريس الذات، هي التّي أوجدت التاريخ الأدبي للأمم، ومن ثم أوجدت فكرة التمايز الذاتي عن الآخر، واثر الذات فيه، وهو بدوره تجسد جلياً في "الأدب المقارن"، فمعرفة الثقافات الأجنبية، ومختلف الاتصالات واللقاءات، والعلاقات بين الكُتاب والتداخل بين الكِتابات والاكتشافات المشتركة، حيث "أطلق بول فان تيغم على هذا النوع من البحث اسم *Mésologie، Mesos الّذي يبقى في الوسط"[2]، ومقصوده هنا هو أنَّ فائدة المحادثات، والكلام المتبادل والصداقات بين الأدباء تستند - عموماً- على قيام بعض الكتاب بترويج التأثيرات الأدبية على مستوى البنيات التركيبية المكونة للأثر الأدبي، سواء على مستوى بنيته الكلية أو بناه الصغرى المكونة له، وكذا التقنيات الفكرية العامة أو التجربة الإنسانية السائدة في حقبة زمنية معينة، وإذا ما أمعنا النظر في العلاقة بين الأنا والآخر، فإننا سنجدها في جانب من جوانبها علاقة تراثية، كما أنَّ التاريخ الأدبي للأمة، هو الّذي يؤطر الدراسات المقارنة بين أدب ما وغيره من الآداب، ومن "جملة التأثيرات يتألف موضوع خاص، إنه لا يحاول إطلاقاً الحلول محل التواريخ الأدبية القومية المختلفة، إنّه يتممها ويجمعها، وفي الوقت ذاته ينسج فيما بينها وعلى مستوى أرفع منها خيوط تاريخ أدبي أسمى وأعم: هذا النظام الجديد موجود وقائم، ويدعى الأدب المقارن"[3]، وكأنه يوثق التاريخ الأدبي القومي، ويشي بالقيم الذاتية التّي انتشرت في أدب الآخر.

[1]- أحمد ياسين العرود، محاضرات في الأدب المقارن، ص 10.

* **Mésologie** : دراسة التأثيرات المتبادلة للأوساط والأعضاء التّي تعيش فيها.

[2]- بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، ص 37.

[3]- المرجع نفسه، ص 73.

المبحث الثاني: حدود التأثير

1-المرسل:

إنّ التأثير والتأثر حركة تتمحور حول الأخذ والعطاء للإنتاج أو إعادة الإنتاج أو الاستنساخ والإبداع، فلا عجب أن يكون التقليد نتيجة حتمية للتأثير عندما يحس الشاعر أو الناثر بنقص في عمله الأدبي، فيبحث عن التقليد كوسيلة لتحقيق غايته المنشودة بتكييفه وفق ذوقه وحدوده العرفية السائدة، ولا ريب في أن فكرة التبادل الأدبي تعود إلى أزمان موغلة في القدم –وهي تنمو وتتطور وفق مقومات خاصة تعود إلى حقبة التبادل والتعاون- وقد شهدت أنواعاً من التعامل البشري عوّلت على منطق الحروب والتوسع وحب السيطرة وعلى ما سمّي بالاستعمار وكم من احتلال تأثر بثقافة المغلوب ولم يؤثر فيه كما هو حال اليونان والرومان، وكم من غزاة فرضوا ثقافتهم ومعارفهم على المغلوب، لأن هذا الأخير كثيراً ما يتأثر بالغالب فيقتبس منه، وهذا الاقتباس يحدده الكاتب أو الشاعر أو الأديب أو المفكر المتلقي وفق كيفية خاصة تعود إليه أولاً، وإلى مدى قناعته بجدوى الأثر، بحكم أنَّ "الاقتباس هو الأخذ عن الآخرين"[1]، فحلقتي الإرسال والاستقبال متكاملتان في عملهما، ولا توجد بينهما قطيعة معرفية أو تفاوت آلي ينشط بإحداهما دون الأخرى.

إن "كل غياب لطرف يسبب خللاً في فعالية التأثير الّذي لا يمكن أن يكون مجرد حقنة صالحة لكل عصر وفضاء، لضرورة توفر شروط ذاتية وموضوعية للاستقبال والإرسال"[2]، أي أنّ الحوار الحضاري يعتمد مبدأ الثقافة ملك للجميع، تنتقل من حيّز إلى آخر كرد فعل إيديولوجي يبرر وضعية أدب من الآداب المستقبلة، هذه الوضعية التّي يتوجه فيها الشرق -مثلاً- إلى الغرب ليقتبس منه، أو الوضعية النقيض التّي يكون فيها

[1]- أحمد ياسين العرود، محاضرات في الأدب المقارن، ص 73.

[2]- سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 124.

الغرب متلقياً والشرق مرسلاً، لتصبح ثنائية (الشرق/ الغرب) ثنائية (تأثير/ تأثر)، والطرف الأوّل في عملية التأثير هو "المرسل يمكن أن يكون مؤلفاً، أو نوعاً أدبياً، أو موضة أو عصراً وحتى أدباً بأكمله"[1]، كما أفاد "جوته الألماني" من القرآن ووظفه في كتابه "الديوان الشرقي للشاعر العربي" وهكذا كان أثر القرآن الكريم أثراً إيجابياً قلّدوه وصاغوا على نسقه، ولا يمكننا في جانب آخر غض البصر عن الآداب الأوروبية التّي اخترقت نطاق الأدب العربي، وما تحلل الشاعر العربي الحديث من قيد الوزن الواحد والقافية الواحدة إلاّ بتأثير تيارات فكرية ونقدية استقاها العرب من مصادرها الأوروبية، فأجازوا لأنفسهم التلاعب بالصياغة الشعرية اعتماداً على ما فعل الأوروبيون، وأحسن مثال على ذلك الشاعر التونسي "أبو القاسم الشابي" الّذي انفتح على الآداب الغربية، واستمد الكآبة –التّي طبعت أشعاره- من المذهب الرومانتيكي الغربي الّذي يمجد الألم والبكاء.

لكن لكل شعب من الشعوب أسلوبه الخاص الّذي ينعكس على مجمل هيئته الحضارية، ويدخل في شتى ميادينها العلمية والفكرية والثقافية:

أ-التأثير الفنّي:

يعتبر جورج بوفون أن الأسلوب هو الرجل، في حين هناك من يرى أنَّ الأسلوب يخضع للتقليد الأدبي أكثر ممّا يخضع لطريقة الحياة الواقعية؛ معنى ذلك أنّه في حالة التبادل الأدبي بين أدبين، يتم نقل الأساليب ويفتح المجال واسعاً أمام التلاقح الأدبي الفنّي، فيسعف الأدب المرسل الأدب المستقبل، إذ ترى الأدبية الأمريكية "أديث هاملتون" –الألمانية الأصل- أن الأسلوب الأدبي لا يمكن أن يكون إلاَّ جزءًا من طريقة الحياة العامة لشعب من الشعوب"[2]، فمن المعروف -مثلاً- أنَّ الكاتب "محمد حسين هيكل" قد

[1]- الطاهر أحمد المكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، ص 271.

[2]- ينظر: سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، ص 88.

تلقى تقنيات "جان جاك روسو" السردية القصصية بصدر رحب، وسار على دربها من خلال محاكاته لأسلوبه الفنّي سواء على مستوى الأحداث الروائية والاستطراد –الزمان والمكان- أو على مستوى اللّغة الروائية الواصفة والحوار والشخصيات، إذ ترسم أبعاد التأثر لدى حركة التنوير المصرية، بمعنى أنّ "محمد حسن هيكل" ساهم رفقة ثلة من جيله في حركة الإصلاح الاجتماعي، وفي بعث نهضة ثقافية امتدت لتشمل الوطن العربي بأسره، "فكم من مقابسات اتخذت الهيكلة الجزئية لبعض النصوص، وكم من المقابسات التّي استعارت الأجواء الوجدانية، فانقلب أسلوبها من حال إلى حال تبعاً للموضوع المقتبس"[1]، غير أنَّ تلك التقنيات كانت تعد جديدة آنذاك على أدبنا العربي ولاسيما توظيف الطبيعة ومعالمها، والغلو في وصفها، والإغراق في الرومانسية "نتيجة للفلسفة العاطفية والتعبير عن مطالب الطبقة البورجوازية –الاعتداد بالفرد وحقوقه تجاه المجتمع"[2].

ب-التأثير الفكري:

إنَّ الأعمال العالمية مثل "الكوميديا الإلهية" أو "دون كيشوت" هي موضوعات تصلح لأن تكون نماذج يحتذى بها، فيستمد منها هذا الموضوع أو ذاك، ومن ثم تنتقل النماذج من صورتها الضيقة إلى صورتها الواسعة من خلال استقبالها أو إعادة استخدامها بما يتناسب وتاريخ الأفكار، أو عقيدة عصر معين، أو أدب محدد وبذلك "تخدم الموضوعاتية تاريخ المشاعر والعقليات، لأنها تسمح بفهم كيف يمكن التعبير عن خيال معين في الزمن، وعبر أشكال أدبية محددة، وضمن فضاء معين"[3]، فالطموح الأدبي يعول دائماً على

[1]- سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، ص 92.

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 380.

[3]- دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1988، ص 87-88.

التكيف مع الجديد، بتكثيف عمليات الأخذ والعطاء وتفعيل مختلف التبادلات الأدبية بغية تجاوز نمطية الموضوعات المكررة.

و"يمكننا أن نجمع تحت عنوان "التبادلات الأدبية العالمية" تلك الوسائط التّي تنقل الأفكار والمضامين الأدبية إلى أمة أخرى، وكذلك النصوص والصور، والأعمال الكاملة أو المجزأة، ومن جهة أخرى الموضوعات نفسها التّي تتبادلها الأمم فيما بينها"[1]، ولهذا السبب اخترق أنموذج القاتل المثالي لـ"شكسبير" عالم "دوستوفسكي" الأدبي، فهو يمتلك شخصية جذابة وحساً إنسانياً، ويجسد علاقة الكائن ببيئته وبالآخرين، ويكشف عمّا يحيط بالإنسان من عوامل لا يستسلم لها، بل يحاول تغييرها من أجل أن يعيش المثل الأعلى في حياته، ويحاول الدفاع عنها بارتكابه جريمة القتل، إنّه يختزل بصفاته المتعددة الإنسان في أي زمان وأي مكان، فيقدم لنا نمطاً سلوكياً، يتميز بالتفرد من جهة وبالعمومية من جهة أخرى، إذ يستطيع أن يشمل معاناة الإنسان ومخاوفه الخالدة، وقد تناول شكسبير شخصية القاتل الشريف في مسرحية "عطيل" ثم رسمها "دستوفسكي" في روايته "الجريمة والعقاب" وهذا التشابه بين الشخصين نابع من تماثل التوجه الفكري والإنساني لكلا الكاتبين.

كما تصور "دستوفسكي" أنّه من واجب الأديب نقل القارئ الكامن في روحه الإنسانية بواقعية تامة تنم عن معاناة الإنسان الّذي قهرته ظروف العصر ورواسبه الاجتماعية، ولعل طالب الحقوق "راسكولينكوف" في روايته "الجريمة والعقاب" قد تمكن من عكس أفكار مؤلفه، وادعى أنّه يستطيع استيعاب الجريمة بالعقل وتبريرها بالعقل والقيام بها بالعقل، وهذا تأكيد لعقلانية الإنسان التّي اعتنقها الماديون –يؤمنون بالإنسان الإله- و"راسكولينكوف" إنسان غير عادي، إنّه إنسان يسعى لتجاوز وضعه البائس وعيشته الفقيرة في غرفة كأنها الكفن، وبما أنّه إنسان متفوق ارتأى أنّه يحق له

[1]- بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، ص 33.

قتل عجوز تدعى "إميليا" كانت تلحق الضرر بالفقراء بعد أن يرهنوا عندها حاجياتهم وتعطيهم ربع ما يقابلها من المال، و استحوذ على ثروتها ووزعها على الفقراء وطلاب العلم ليقيهم شرها، وبعد فوات الأوان يكتشف أن إنساناً بريئاً سيعدم بسببه، إذ اتهم بقتل العجوز وأختها، فينتابه تأنيب الضمير ويندم وقت لا ينفع الندم، ويعاقب عقاباً داخلياً لم يحسب حسابه عندما اعتقد أنّه إنسان كامل أشبه بالإله.

واستناداً لما سبق ذكره، نستشف أنَّ "دوستوفسكي" قد تأثر تأثرا بالغاً بأدباء عالميين، حيث "اطلع [...] على التوراة وشيللر وشكسبير وسكوت ديكنز وجورج صاند وهيغو وكثيرين غيرهم"[1]، فنسج على منوال "شكسبير" خيوط روايته، واستعار شخصية "عطيل" من القرن السابع عشر مجسداً إياها في شخصية "راسكولينكوف" التّي اختزلت تعقد الحياة الفسلفية والاجتماعية، وازدياد معاناة الإنسان الداخلية من أجل إقامة العدل ودفع الظلم المتسع الرقعة، و"لعل الإنجاز المدهش لكلا الأديبين أنهما نقلا نموذج شخصية المجرم من نمطيتها المألوفة أي شخصية قذرة في أخلاقها وفي سلوكها وفي أحاسيسها، تنتمي لعالم سفلي بشع، مدمر للحياة البشرية وللمثل العليا إلى نموذج مدهش غير متوقع وغير مألوف، إذ نجد شخصية حساسة ومرهفة"[2]، حيث ينساب عطيل للانفعال العاطفي ويتأثر "راسكولينكوف" بالفكر العقلي.

ج-التأثير الشخصي:

إنّ المتلقي يرى في أدب الآخر ما لم يألفه، ويدخل في هذا الباب التأثير الشخصي القائم على الجو الفكري ومكونات المرسل الثقافية والواقعية القريبة من الحقيقة وهذا لا يستلزم مجرد تمثل الوعاء الفنّي للآخر، وإنّما يتطلب اللجوء إلى استيراد الشخصية الروحية للكاتب، إذ أن "علاقة المتأثر أو المحاكي –في هذه الحالة- ليست علاقة التابع

[1]- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق-سوريا، 2000، ص 75.

[2]- المرجع نفسه، ص 83.

بالمتبوع، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده، بل علاقة المهتدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطبعه، ويضفي عليها صبغة قوميته"[1]، ويشمل ذلك رؤاه اتجاه العالم والإنسان، ومشاعره نحو المسائل الكبرى، وكم هو كبير عدد الكتاب الّذين أثّروا بشخصيتهم الفكرية والروحية في كتابات معاصريهم أو اللاحقين، فعملية التأثير تتوقف على دوافع اختيار واقتباس الأدب المتلقي عند محاولته الإفادة من الأدب المرسل المؤثر، ويمكن على هذا الأساس فهم نبرة القنوط والضيق في "رباعيات" عمر الخيام الشهيرة المنبثقة عن قيود المجتمع الفارسي في القرن الثاني عشر ميلادي، إذ نستشف فيها أسس المفكر وتشاؤم الفيلسوف.

وقد رأى "كتاب القرن التاسع عشر الأوروبي وشعراؤه في تلك "الرباعيات" تعبيراً عن روح عصرهم، إذ كان الصراع في عصرهم قد بلغ أشده بين العلم في حقائقه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير ثابتة"[2]، وامتدت حظوة الخيام حتّى بلغت إنجلترا، وسمحت للشاعر الإنجليزي "فيتزر جرالد" بتبني رؤية رباعياته الشعرية في "أفكار وخواطر إنجليزية على الرغم من طابعها الشرقي العام، وعلى الرغم من أصل أفكارها الفارسي، على أنَّ بها ست عشرة رباعية ليس لها أصل فارسي، وهي نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع الرباعيات التّي نظمها "فيتزر جرالد" وهي تسع وسبعون"[3]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أنَّ "فيتزر جرالد" تجاوب مع ميول الخيام الفكري ومن ثم تأثر بنزعته التشاؤمية وتأملاته الفلسفية وموقفه من الحياة، ومصير الإنسان الّذي فلسفته في رباعياته.

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 102.

[2]- المرجع نفسه، ص 107.

[3]- المرجع نفسه، ص 108.

-المتلقي:

إنّ جلّ النصوص الأدبية تنطوي في ذاتها على تناصات تختلف في مرجعياتها الثقافية وبيئاتها، كما تختلف في لغاتها وأزماتها أيضاً، وهذا ما يؤكد أنَّ "التأثير يشي بوجود نقل أقل مادية وأكثر صعوبة في تحديده، تبعاً لتغير الشكل ونظرة المتلقي الفنية والفكرية"[1]. فدراسات التأثير الأدبي تبحث عن علاقات التماثل والقرابة بين الأعمال والنصوص الأدبية في الزمن أو في الفضاء، والمنتسبة إلى لغات متعددة وثقافات مختلفة، لا يمكنها أن تستغني عن المتلقي الّذي يحتل موقعاً حساساً وجوهرياً في الأدب المقارن بوصفه عنصراً مستقلاً لمستجدات الآخر، كما "تأثر أدباء فرنسا بأدباء ألمانيا وانجلترا وإيطاليا وإسبانيا وروسيا"[2].

والدكتور"الطاهر أحمد المكي" يرى أنَّ المتلقي يتحرك ضمن إطار ثقافي غير مستقر، ويبقى أفقه الثقافي في حالة تكون مستمرة تبعاً لعنصرين:

-الاختيارات الفردية (الميول الأدبية):

ليس غريباً أن يصبح المتلقي وسيلة لتحقيق غاية تسخر ضمنياً للتعريف بمدى الأصالة، ولتوضيح هذه الفكرة نستحضر أنموذج "الكوميديا الإلهية" للشاعر الإيطالي "دانتي"، الّذي اقتبس موضوع "الدنيا الآخرة من المعراج المحمدي، ثم أوّله بحسب مفاهيم أمته، حيث صوَّر الفردوس والجحيم والمطهر في سلسلة من المعالجات التّي يمر بها الإنسان بعد الموت والحساب الّذي ينتظره من الله ... ذلك بعض ما تتضمنه "الكوميديا الإلهية" التّي أعادت ما طرحه أبو العلاء المعري في "رسالة الغفران" فكانت أجواء الرسالة إسلامية خالصة، بينما جاءت أجواء "الكوميديا الإلهية" مسيحية، "فقد يحصل أن يجد كاتب ما استهواء في نفسه لموضوع من الموضوعات، فيعيد كتابته

[1]- الطاهر أحمد المكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، ص 274.

[2]- عبده الراجحي، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 2007، ص 43.

بمفهوم جديد، قد ينسخه أو يعدل فيه أو يعكسه معارضاً إياه، ويفسره بما يتلاءم وظروف البيئة التّي يكتب فيها، مراعياً الجماعة وميولها ومحلياتها وخصوصياتها وتراثها وقيمها..."[1]. وعلى هذا النحو اعتنق "دانتي" القيمة الثابتة وهي الرحلة إلى العالم الآخر، ثم نسج فكرته على خلاف النظرة الإسلامية، فالآخذ إذن هو الأدب، أو الأديب، أو الكتاب الّذي يتأثر بغيره، أو لغة الأمة المتأثرة بلغة أخرى، على أن يكون هذا التأثير أجنبياً قد جاء من الخارج [...]من خارج الحدود"[2].

-العلاقة بالواقع:

تتصدر العلاقات التاريخية والجغرافية والثقافية اهتمامات الدراسة المقارنة لكونها أفضل سبيل لتوضيح وثاقة صلة التماس الداخلي بالتطورات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وما إلى غير ذلك من متغيرات المجتمع الّذي حدث فيه التقليد الأدبي، والمنقب في إثبات صلة "فولتير" بـ "ألف ليلة وليلة" مثلاً، يجد "فولتير" يصرح علناً أنّه قرأ الليالي أكثر من أربعة عشر مرة خصوصاً بعد أن قام المستشرق "أنطوان غالان" الفرنسي بترجمة "ألف ليلة وليلة" إلى اللّغة الفرنسية بين (1704-1717م)، وإذا ما راعينا واقع الكاتب المتأثر سيتبادر إلى أذهاننا التساؤل عن المصدر الّذي استمد منه الأديب هذا الموضوع أو ذاك الشكل الفني، أو تلك الفكرة، أو ذلك النوع أو تلك العروض...؟ وفي الواقع يمكننا تحديد التلقي ودرجاته بتقسيمه إلى قسمين:

أ-التلقي من المصدر الفردي:

قد يكون المصدر كتاباً واحداً، أو جزءًا من كتاب، أو مجموع أعمال كاتب واحد تظهر في قصص وروايات ومسرحيات الأدباء المتأثرين لتغطية أغراض متفاوتة وفي قمتها

[1]- سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، ص 80.

[2]- ينظر: داوود سلوم، الأدب المقارن، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، 2012، ص 23.

رسم الشخصيات، فمن المعلوم أنَّ "دانييل ديفوي" انتهج منوال "ابن طفيل" في رسم الشخصية البطلة "كروزوي" إذ جعلها تعيش في جزيرة مهجورة سنين طويلة كما عاش "حي بن يقظان" قبل أن يلتحق به أحد الشيوخ"، وقصة "حي بن يقظان" كتبت في سياق تقهقر اجتماعي وأخلاقي واسع مسَّ المجتمع الأندلسي في تلك الفترة، فعبرت القصة عن نزعة الهروب من الواقع المؤلم والمشوه، ممَّا جعل "دانييل ديفوي" يسقط ذاته على شخصية "كروزوي"، وينزع إلى نزعة الانعزال عن العالم وقت بدأ الإنسان الأوروبي يشعر بالاغتراب جراء الفتوحات العلمية، التّي قزّمت دور الإنسان في مجتمعه.

ب-التلقي من المصادر المجتمعة:

ويتطلب هذا النوع من الاستقبال دراسة مجمل تكوين الكاتب الفكري في أحد أعماله أو برمتها للنفوذ إلى روحه، والإلمام بمقدار التأثيرات الأجنبية لدى تمثلها، وأعاد إنتاجها ونوع المؤثرات، فمثلاً كتاب "الديوان الشرقي" للشاعر الأماني "جوته" انفتح على ثلاث مؤثرات:

- **المؤثر العربي:**

ويضم أثر الأدب العربي والقرآن الكريم والحديث، أمَّا أثر القرآن في "جوته" فقد كان أثراً إيجابياً يتمثل في إعجابه بالشرق والحضارة الشرقية والفكر الشرقي، بذكره ما جاء في القرآن من جمال وما فيه من صور مشرقة وأبقاها له ونسبها إليه.

- **المؤثر الهندي:**

ويشمل مجمل أثر الأدب الهندي الكلاسيكي.

- **المؤثر الفارسي:**

ويضم أثر شعراء الصوفية مثل: حافظ وغيره من شعراء الفارسية.

3-الوسيط:

تتطلب المقارنة وجود وثيقة أدبية أو وسيط من أي لون ثبت أنّه قام بنقل تراث أمة ما إلى أمة أخرى، إمّا بجهد فردي أو جماعي، ليفسح المجال أمام انتقال المواد الأدبية من النقيض إلى النقيض ومثال ذلك انتقال الفلسفة اليونانية من "أرسطو" إلى المتلقي العربي بفضل المترجم (الوسيط السرياني)، إذ "تمَّ عن طريقه وصول هذا التأثير، ولعلَّ هذا الوسيط يكون كاتباً أو شخصاً أو أي طريق آخر"[1]، أو كما يسميها "غويار" بالعناصر الكوزموبوليتية وتمتد تلك العناصر إلى ما وراء البحار لتشمل التضمينات الثقافية الأكثر براعة والتعديلات الإبداعية بما أنَّ حتمية التواصل الإنساني تتأسس على أساس الأخذ والعطاء عبر مختلف قنوات المجتمع، وهذا التواصل يجد سبيله في صميم التفاعل الأدبي ويغدو حاجة ملحة للتعاطي والانتقال، ليفتح أفاقاً فكرية أمام التبادل لم تكن متوافرة من قبل، ويشدد وتيرة التنوع المعرفي وما تيسر له من الثقافات، فتغذيه التداخلات والتلاقيات والتقابلات المبنية على المحادثات والكلام المتبادل والصداقات بين الأدباء، وتصبح معرفة العالم الأجنبي كتابة أدبية تتبنى عرض فضاء الآخر.

وتتوقف كيفية الانتقال أو أساليب وصول مادة الإبداع من أدب إلى آخر على صنف الناقل أو الوسيط:

أ-الوسيط المفرد:

يكون الوسيط المفرد كاتباً من أبناء الأمّة المتلقية أو الأمة المرسلة شديد الارتباط بالأجواء الفكرية والتعايش مع أفق المشتركات الإنسانية، زيادة عن تفاعله مع الحوار الحضاري وانفتاحه على أدبياته وعطاءاته، واستمراره في رفع وتيرة تفعيل مشاريع أدبية

[1]- أحمد ياسين العرود، محاضرات في الأدب المقارن، ص 44.

بطرحها للآخر تفعل تأثير ينتظر رد فعل (تأثر)، بمعنى أن "قيمة هؤلاء الوسطاء هي تقريب تراثين من بعضهما إلى درجة التماس والتأثير والتأثر"[1].

وقامت مادام "دي ستايل" بدور الوسيط عندما عرّفت الفرنسيين بالأدب الألماني في كتابها "عن ألمانيا" عام (1814م)، ونشرت كثيراً من الأفكار الجديدة لقومها و"كان لهذه الأفكار تأثيراً في نشأة المذهب الرومانتيكي وفي الأدب الفرنسي كله"[2]، كما دعت إلى بث روح جديدة في المسرح الفرنسي، وهذه الروح منبعثة من المسرح الألماني الّذي زلزل العقلية الكلاسيكية التّي كانت سائدة في (ق 17م).

-المترجم والترجمة:

تعمل الترجمة على نشر الأذواق الأدبية الخاصة والتيارات والأجناس والمذاهب والنظريات الأدبية من أمة إلى أخرى، و"الترجمة أجود وسيط وهي تلي ما ينشر عن المرسل ويقتبس منه، ويكون دور الترجمة في نقله كاملاً"[3]؛ بمعنى أنّها تعني بمهمة الحوار الأدبي بين الشعوب، وتكاد تكون العنصر الرئيس فيه لما تنقله من معارف ثقافية، وما تقدمه من آخر المستجدات في الشؤون الأدبية، ولا يقتصر دورها على نقل الآداب من لغاتها الأصلية إلى سائر اللغات العالمية، ومن الضروري هنا أن نذكر بأن "كليلة ودمنة" تقف شاهداً على مدى تلقف العرب لها ثم صبغها بصبغة إسلامية، وهذا ما فعله "ابن المقفع" وتبعه آخرون في مجال إجراء الحوادث والحوارات على لسان الحيوان شعراً ونثراً، فـ "كانت ترجمة عبد الله بن المقفع هذه سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية، ذلك أنّ حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل "كليلة ودمنة" كانت إمّا شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال، وإمّا مقتبسة من كتب

[1]- داوود سلوم، الأدب المقارن، ص 25.

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 132.

[3]- المرجع نفسه، ص 25-26.

العهد القديم؛ أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد"[1]، وفي بلاد الفرس بلغ اهتمام المفكرين بهذه الترجمة مدى بعيداً وعلى رأسهم "حسين واعظ الكاشفي" الّذي نقلها إلى اللّغة الفارسية، فكان عمله هذا خطوة كبيرة في مجال الأدب، ودليلاً قاطعاً على مدى فاعلية التبادل الثقافي الأممي، توج في نهاية المطاف بتأثر الفرنسي "لافونتين" بحكايات "كليلة ودمنة"، والتّي أعاد تجسيدها في كتابه "Les fables".

ب-الرّحالة:

الرحلة قديمة قدم الزمن و "ارتبطت تاريخياً بحوافز دينية كالحج أو الغزوات كالحروب الصليبية أو ببعثات علمية دراسية أو بمغامرات الاكتشاف الجغرافية"[2]، وهي معروفة عند العرب بالرحالتين "ابن بطوطة" و"المسعودي" وترجمت لدى الغرب بحركة الاستشراق، وشكّلت كتب الرحالة رافداً أساسياً من روافد الأدب العالمي بما تمده من معلومات عن طبائع المعالم التّي زاروها وعن ميولهم واتجاهاتهم، وتأتي أهمية نتائج مذكرات الرحالة في كون مضامينها وقصصها ومشاهدات أصحابها وثائق تاريخية وجوهراً وسيطاً بين الأدب الأصلي والأدب الآخر، إلاَّ أنّها اتخذت وجهة استعمارية في بعض الحقب الزمنية، أو ما عرف بالانتقال المادي والغزو العسكري، الّذي يفرض سيطرته وفكره وآراءه وآدابه على الآخرين المغزيين كاحتلال فرنسا للجزائر، والّذي استطاع الفرنسيون بفضله "أن يؤثروا بعمق في حياة الجزائريين وأساليب حياتهم وتفكيرهم، خصوصاً لغتهم جرّاء غزوهم الجزائر"[3]، وهو وجه يحمل الطابع الانتقالي الواسع النطاق من مكان إلى آخر ويفتح مجالاً رحباً أمام التعايش الفكري الأدبي والتكيف مع بنيات وقيم إنسانية كيفما كانت ظرفيتها، فـ"تلك الأسفار الطواعية أو غير الطواعية التّي كانت تضحيات منسقة أو تستلم للضرورة، قد أنتجت أدباً غزيراً: أشياء مرئية ومسموعة، أو

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 184.

[2]- سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

أنّها كانت تروى لدى العودة، وهي التّي أخصبت الخيال، غير أنَّ أثرها قد ضاع أو أنها سجلت على الورقة وعلى أشكال متفرقة"[1]، وربما يعود السبب في ضياع المذكرات إلى اكتفاء بعض الرحالة بملاحظات تجريبية على أوراق مثنية كسجل مذكرات "مونتيسكيو" وعلاقات السفر لـ"شاتو بريان" مروراً بـ "يوميات السفر لـ "مونتييه"، لكن ذلك لا ينفي وجود قراءات استطلاعية وتعريفية تطوق لمسايرة كل طرح أدبي أو فكري جديد، ولعلَّ مجمل الذين سافروا إلى دول أوربا حاولوا التأقلم مع الجديد، فـ"مارون النقاش" -مثلاً- نقل المسرح إلى بلاد العرب.

ج-الكتب:

تأتي الكتب في مقدمة عوامل عالمية الأدب، لأنها تختزن في بطونها إثباتات مكتوبة تبين مدى التواصل بين أفكار الشعوب وثقافاتها، وتلقي الضوء على انتقال المعرفة اللغوية من شعب إلى شعب آخر، ويدخل في هذا الإطار "ما أدلى به الكاتب من تصريحات عن نوع ثقافته وتأثره بكاتب أو ثقافة بلد ما، وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية"[2]، والأدب العربي حافل بالأدلة العاكسة لما هو مشترك بينه وبين الأدب الفارسي مثل: "البيان والتبيين" للجاحظ و"الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، كما نجد كتب فارسية عديدة متأثرة بالأجواء والأفكار والأساليب العربية والإسلامية كـ"منطق الطير" لفريد الدين العطار و"رباعيات" عمر الخيام، ويضاف إلى هذا المجال كتب النقد والصحف والمجلات: "وهذه تكون وسيطاً جيداً إما بنشر النصوص النقدية وإمّا الترجمات، ويمكن التمييز هنا بين المقالات التّي تقدم الفكر الأجنبي والمقالات التّي تقدم نقداً حوله"[3]، وكثيرة تلك النشرات التّي تعني بدراسات نقدية حول أديب أو أكثر أو مرحلة تاريخية معينة، كبعض الصحف المصرية التّي ترجمت آراء "زولا"

[1]-بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، ص 40.

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 93.

[3]- داوود سلوم، الأدب المقارن، ص 25.

قديماً، وصحيفة "البلاغ" التّي قدمت الكثير من الكتاب الروس العالميين من أمثال "مكسيم جوركي".

د-وسيط البيئة الاجتماعية:

يكون الوسطاء مسؤولين عن شيوع مذاهب فكرية ونقدية أو نظريات أدبية، وتحول جلساتهم إلى منابر خطابية تتبنى فكرة وطنية أو قومية إنسانية لتروج لها، والبيئة المقصودة أدبياً يكون الوسطاء فيها بحكم وضعهم الاجتماعي ناقلين للأدب من بلد إلى آخر، وأمثال هؤلاء هم الجمعيات، الصالونات الأدبية، البلاطات، المدارس الدينية، والجاليات، لأن "الدور الّذي يمارسه رجال منفردون قد يكون مهماً، ولكن عندما يمارس من رجال متضامنين يكون أشد قوة أيضاً، وعندما يتجمعون أيضاً فإنهم يمارسون جاذبيتهم وإشعاعهم على مسافات بعيدة"[1]، وعلى سبيل المثال "تعد سويسرا الوسيط وفي أغلب الأحيان المصفاة التّي تؤثر من خلالها ألمانيا وحتى انجلترا عبر زيورخ في فرنسا"[2]، وهي أمة متسامحة جذبت اهتمام الألماني والإنجليزي والفرنسي في نفس الوقت، وقامت بدور الوسيط بينهم، والمجالس الأدبية تعود إلى زمن اليونان والرومان، حيث كانت تقوم المناقشات على مختلف أشكالها، وكان الخلفاء المسلمون يشجعون اللقاءات والندوات والمناظرات، إذ عقد "أبو حيان التوحيدي" معظم حلقاته في كتابه "المقابسات" فيما يشبه هذه المجالس"[3]، وتمكنت "مي زيادة" من دفع الأدب قدماً إلى الأمام بواسطة صالونها الأدبي وباستضافة كبار الكتاب العرب، وهو الأثر نفسه الّذي نجده لدى بعض الجمعيات الأدبية التّي نشأت في الغرب منذ أمد بعيد وفي مقدمتها نادي "رومبوييت": "أقدم النوادي وهو نادي "رومبوييت" Salon de Rambouillet الّذي ازدهر من عام 1624 إلى عام 1948 ... سهل نفوذ الآداب الإيطالية والإسبانية إلى فرنسا

[1]- بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، ص 43.

[2]- المرجع نفسه، ص 43.

[3]- ينظر: سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، ص 111.

في العصر الكلاسيكي"[1]، كما كان لصالون "مدام دي ستال" في قصر كوبييه بجنيف (1821-1975م) أهمية بالغة في ترويج الأفكار الأدبية وتنشيط الحركة الأدبية.

المبحث الثالث: الأدب الجزائري في ضوء التأثير الفرنسي

تعزز الغزو الفرنسي بأصوات أدبية تؤيد استغلال الإنسان لأخيه الإنسان من قريب أو بعيد، وأهم تلك الأصوات صيت الرومانسي "لامرتين" والواقعي "بلزاك" وخلفهم "جورج صاند": "وقد كانوا أبواق الاستعمار"[2]، التّي تتغنى بفضائل الأوروبي على نظيره الجزائري وتحرض على اغتصاب أرض الجزائر، ولم يكلف "لامرتين" نفسه عناء الدفاع عن أفكاره التحررية، بل بالعكس تحمس لفكرة الغزو وعبَّر عن ذلك بصراحة لفظية: "لا يجب أن نتخلى عن الأراضي فيما وراء البحار، فالإبقاء عليها في صالح بلادنا، والجزائر هي تركة مجيدة تركتها لنا الحكومة السابقة، وهي تذكار نبيل قدموه لفرنسا. إن الجزائر كما اعتقد يجب أن تظل جزءاً من أرض فرنسا"[3].

ولم يكن صوت "لامرتين" وحده المعبر عن تمويل الحملة الفرنسية ضد الجزائر، بل يمكن الاحتكام إلى نصوص عنصرية صرفة للفيف من الكتاب الفرنسيين، حملوا على عاتقهم مسؤولية فرنسة إفريقيا على المنوال المتوسطي، ومباركة طبيعية الجزائر الجميلة وشمسها المشرقة، ليتيحوا لحلفاء الرفاهية فرصة استغلال ورقة رابحة ومبرمجة و"ادعى كل منهم جزائريته، ولكن لم يستطع واحد منهم أن يصور الجزائر في الواقع، فقد شاهدوها من السطح، من مكاتب الإدارة الاستعمارية في الجزائر وصوروا فيها حياة تلك الفئة الأوروبية، التّي استوطنت الجزائر وعاشت في ربوعها لأكثر من قرن

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 135.

[2]- حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2004، ص 109.

[3]- عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر والأدب؛ سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، مجلة مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، العدد 3، جويلية 2006، ص 294.

وربع قرن"[1]، فهم الّذين عبّدوا الطريق –إذن- لما يسمى بالإيديولوجية الكولونيالية وغذوا اتجاهات الأدب السائدة في تلك الفترة.

وأمام مواقف الكتاب الفرنسيين السلبية وتصاعد الإيديولوجيا الكولونيالية، انبعث فكر أدبي جديد متخذاً اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير والفكر العقلاني أنموذجا، انطلاقا من موقف التأزم، لأن التقوقع على الذات كان مستحيلاً في تلك الأيام، وإن كانت غطرسة الغرب وظلمه سبباً لمقاومته والوقوف أمام مشاريعه، فإنها ليست مبرراً لرفض فكره العقلي:

1-موقف الإعجاب:

شاع هذا الموقف- عند الرعيل الأول من الكتاب الفرانكفونيين الجزائريين، ووصل إلى درجة تعطيل أجهزة المقاومة، وفعاليات الوعي، واستبعدت الطاقات الإيجابية الذاتية، وسبب الإعجاب في كل الحالات يعود إلى انتقائية الأدباء الجزائريين وقوة الغرب من بعد ضعف، فاستعار بعض الكتاب أدوات تعبير فرنسية في ظن ساذج منهم بأن جوهرية قوتهم تكمن في لغتهم وطابعهم الأدبي العالمي الّذي يختزل حقيقتهم الغربية، "لأن الأمر بالنسبة لهم كان يعني أنْ يظهروا بأنهم يستطيعون الكتابة بفرنسية جيّدة بدون أخطاء في التركيب، وبأسلوب أكاديمي"[2]، بمعنى أنَّ حال هؤلاء الروائيين " الأهالي" يشبه حال النّساخين للأساليب الروائية الكولونيالية فحّولوا الإنسان الجزائري إلى صورة فولكلورية سياحية وموضوع تسلية استهلاكي، ووقعوا في شراك المركزية الأوروبية من حيث لا يحتسبون ولا يدرون.

واعتبروا النص الفرنسي هو المرجع وهو الحكم شكلاً ومضموناً، ممَّا أفقدهم الكثير من طاقاتهم الذاتية وجعلهم ينهمكون في سيل المثاقفة والمحاكاة، التّي مفادها

[1]- حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، ص 110.

[2]- المرجع نفسه، ص 158-159.

البحث عن الآخر وبالأحرى خصوصيته، وهو موقف يدعو صراحة إلى الالتحاق بالحضارة الغربية أو المشروع الغربي دون قيد أو شرط، لكن تجاربهم أثبتت إخفاق دعوتهم اللاّتاريخية وأنَّ حاضر الجزائريين ليس بماضٍ لاتيني وإنما بربري إفريقي من جهة، وأكدت أنَّ وظيفة الأدب الحقيقية تكمن في بعث القيم الأصيلة عن طريق إغنائها بمضامين جديدة متفقة مع الواقع والممكن، وعلى أيّة حال هذه المضامين الجديدة إنما تنبع من " قدرتها على إنتاج قيمها المنسجمة في منظومة متماسكة، تحدد رؤيتها للذات وللآخر وللواقع وللمستقبل"[1]، وهكذا أصبح التماهي الغرب وتكرار أنموذجه يعني الحرمان من أهم القيم الاجتماعية والعادات وأنماط السلوك، وتبني قيم الآخرين الجاهزة.

2-موقف المقاومة:

تجاوزت الرواية الجزائرية بالفرنسية أنموذج الجزائري السلبي والساذج، واستنفرت موقف النظرة الكولونيالية العنصرية والسطحية، وقد عرفت فترة ما بين الحربين العالميتين عهد قص جزائري جديد، و "بدأ الإعلان عن نص روائي جديد، يبشر بإنسان جديد وبعقل جديد، قلب موازين البطولة الروائية، فإذا كان الآخر الفرنسي هو المركز في الرواية الكولونيالية، "الأنا" أي "الأهلي هو الهامش... في هذا النص الجديد ولد إنسان جديد"[2]، يحاور الشعب الجزائري ويناهض الاستعمار ، لأنه يرى خير أوروبا ويرى شرها، فيأخذ من خيرها ويتجنب شرها ما استطاع، وهذا ما يؤكده "عبد الحميد الزاهري" قائلا: " لا ينفعنا أيضا تقليد كل أشياء الأجانب باسم التمدن، فإنّه لا عصمة لأمة من الخطأ، ولا يستطيع أحد أن يقلد تقليداً محضاً، بل علينا أن نستعمل التفكر ونستهدي التجارب، ونساعد في تأييد أنفع الروابط... وإسقاط أضر الروابط للتكامل البشري"[3]، وموقفه هذا هو أقرب المواقف إلى المنطق والموضوعية، ففضلاً عن تمثل

[1]- محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص 40.

[2]- حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، ص 161.

[3]- المرجع السابق، ص 41.

أدباء الجيل الثاني للفكر المنطلق من واقع التاريخ والمجتمع، بحثوا عن الذات وعن الهوية وعن الانتماء بعد أن تفرقت سبل الجزائريين، وتضاربت أهواؤهم وتعددت انتماءاتهم بين دعاة الاندماج ودعاة المقاومة والإصلاح.

3-موقف التأزم:

لقد كُتب للأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية أن يجتاح الساحة الإبداعية في بداية التسعينيات ليعكس بقوة المرحلة التاريخية السوداء ويصورها في صور متعددة تخلّلتها الأزمة والمحنة والعنف والتطرف، فذلك الراهن جرّد " الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التنبؤ بالمستقبل، لذلك رأينا كتابة المحنة تركن إلى المحنة وتجسد الحالة"[1] ، وتسجل الأزمة بكل حيثياتها، فنجد العناوين الموالية :" متاهات ليل الفتنة"، "فتاوى زمن الموت"، " الورم"، "المراسيم والجنائز"[...] تجسد الارتباط الوثيق بالأزمة الّذي انعكس على بناء الرواية"[2] .

كما عاد المشهد الثقافي من بعيد ليميط اللثام عن "تجريب أدبي متنوع من رواية وشعر وقصة وتظهر أسماء كثيرة من أمثال "سفيان حجاج" و"سليم باشي" و"جودت قسومة" و"جمال معطي" و"نصيرة بلولة" وغيرهم"[3] من المتمكنين من لغة الآخر، والقادرون على إيصال الحقائق التاريخية للآخر، فكانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية الصورة الحقيقية لمجتمع وبلاد تعيش تحت كابوس الإرهاب الإسلاموي"[4].

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص 78.

[2]- المرجع نفسه، ص 146.

[3]- أمين الزاوي، متى يموت الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية؟" الكتاب الأبيض للثقافة في الجزائر، http://forumkooora.com; 2001/11/21

[4]- أمين الزاوي، الكتابة الروائية والأزمة الجزائرية، جريدة الشروق، العدد 159، 2001/05/15، ص 06-07.

فجل النصوص الروائية حاولت " الاقتراب من الواقع وتفسير الأزمة واندلاع العنف في الجزائر، فكانت شهادات كتبت تحت ضغط الأحداث بصفة استعجاليه لتسجل الراهن الجزائري، وتندد بقتل ذاتية الإنسان، كما حاولت أن تطرح جملة من الأسئلة حول قضايا هذا الراهن وواقع الجزائر المتسم بالعنف والدموية لتعكس هواجس أرقت كل فرد جزائري لعشرية كاملة من الزمن"[1]، الّذي تأخر بالأزمة التّي كان لها بالغ الأثر في مثقفي تلك الفترة، وذلك أنَّ المثقفين كُتاباً أو صحفيين أو أساتذة أو محامين... كانوا من أكثر الرموز استهدافاً للتصفية الجسدية أو المعنوية، إمّا بالقتل والذبح أو بالهروب خارج الوطن خوفاً ليس فقط من إرهاب الخنجر أو المحشوشة بل من كل أنواع الإرهاب، الذي وإن تعدّدت مسمياته واختلفت صوره وأشكاله فإن الجوهر واحد مثل إرهاب الفقر والقهر وإرهاب الظلم وغير ذلك من الأشكال التّي جعلت المثقفين الجزائريين يهجرون البلاد"[2]، ليعرف الموضوع انتشاراً واسعاً يستقطب معظم الأعمال الروائية في التسعينيات.

وقد عالجت الروايات التحول الّذي أصاب السياسة والاقتصاد الجزائري، كما أنها واكبت مرحلة التكتلات السياسية، فكان لها دور كبير، إذ ظهرت الرواية المعارضة وذلك بعد توفر مناخ الحرية الّذي أفرزه دخول الجزائر في مرحلة جديدة اعتبرت حرية التعبير حقاً من حقوق المواطنة، فأصبح النّص الروائي ملزماً بتجديد موقفه ممَّا يحدث[3]، لمدة تقارب العشر سنوات، برؤية متفردة فجرت قرائح الكتاب بنصوص روائية

[1]- لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء - مقاربة بنيوية تكوينية)، بحث لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009-2010، ص أ.

[2]- ينظر: أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، محنة المثقفين الجزائريين والمثاليات الدبلوماسية بالخارج، ط1، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، 2009، ص 15.

[3]- ينظر: www.diwanalarab.com شادية بن يحي، الرواية ومتغيرات الواقع، 4 جوان 2013، 37: 11سا.

ارتبطت في ظهورها ومضمونها بالعشرية، فأخذت اسمها منها، لذا سميت بـ " رواية المحنة"، أو " رواية العنف" أو " رواية الأزمة".

وعلى الرغم من النصوص التّي كتبت عن فجيعة الجزائر، إلا أنَّها مع ذلك لم تصور إلاَّ جزءاً من المأساة بحيث يصور لنا كل مؤلف محنة الجزائر من زاوية نظره وبطريقته، وقد أرجعت الدكتورة " آمنة بلعلى" سبب اختلاف وجهات النظر في هذه الروايات الى اختلاف مجريات وقائع الأزمة"[1] التّي كانت الملاذ الّذي يعتصم به الكاتب من هول الفجائع التّي مارسها الإرهاب، فهي "الوسيلة الوحيدة بين يدي الكاتب لتجاوز محنته الذاتية والتخفيف من وطأة الجو العام الّذي تعيشه فئات الشعب المختلفة"[2]، فنجده يحاول البحث عن الأسباب الرئيسية التّي أدّت للأزمة وتبعاتها، وما نتج عنها من فضائح في حق الشعب.

فبشير مفتي – مثلاً- يرصد معاناة المثقفين من كُتاب وصحفيين أضحوا هدفاً للموت بأبشع الطرق في روايته "المراسيم والجنائز"، وهو موضوع متداول في الكثير من الروايات التّي تصف معاناة المثقف ومحنة الكتابة في مرحلة خيّم فيها الموت، و" إبراهيم سعدي" يجسد هذه القضية في روايته "صمت الفراغ" التّي تحكي عن صحفي يجسد نفسه في مواجهة الفراغ والبطالة بعد أن طرد من عمله، وكذا في مواجهة الموت حيث صدر عليه حكم بالموت من قبل المتطرفين ما جعله يتنقل بين الفنادق متنكراً وذلك بعد أن فقد أصدقاءه المقربين برصاص التطرف ليلاً، في المصير نفسه في الأخير على يد مراهق بعد خروجه من المستشفى .

ويصور "أحميدة عياشي" الواقع الجزائري تصويراً دقيقا في رواية "متاهات ليل الفتنة"، ونلتمس ذلك من خلال هذا النص: "صراخ وفزع وعويل يشقون صدر الظلام،

---

[1]- ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائر (من المتماثل إلى المختلف)، ص 78.

[2]- عبد الله شطاح، رواية تحت المجهر... الرواية الجزائرية التسعينية، ...كتابة المحنة أم محنة الكتابة www.djazairess.com 2013/04/12، 14.56 سا.

سماء حمراء وأفق عامر بالرعب، أرجل تركض في كل الاتجاهات [...] توسلات، بكاء وعواء الموت في كامل عرائه وسفوره يطرق الأبواب [...]يزمجر، يرغي ينهق ينبح كاشفاً عن أنيابه"[1].

تنوعت الموضوعات و تطورت جدلية العلاقة بين الرجل و المرأة، و موضوع الثالوث الاجتماعي (الجنس، السلطة، الدين)، لذا صنفت تلك الموضوعات الإبداعية في حيز:" الرواية الواقعية والاجتماعية و السياسية و الوجودية و الإباحية و الرمزية و السريالية و رواية اللامعقول"[2]. و بهذا الصدد يقر الكاتب " رشيد بوجدرة" أنها:"عرفت تغييرا أساسيا و مركزيا في الأسلوب، فالمواضيع التي يتطرقون لها أصبحت عكس المواضيع التي عالجناها"[3]، فهو يرى أن لكل فترة زمنية خاصيتها في الكتابة الروائية.

هذه الكتابة الروائية احتضنت الأحداث المتأزمة في ظل الأجواء المضطربة، وقد "ولد نوع روائي جديد تقلده مجموعة من النصوص الروائية و القصصية [...] الفرنسية والتي تصب و تنبع من الأوضاع المفجعة التي عاشتها الجزائر منذ بداية التسعينيات، والتي انعكست على مختلف شخوص الوطن في محاولة البحث عن الحقيقة، وعرضها وفق رؤى متعددة تصل أحيانا إلى حد التناقض"[4]، فوجد الروائي نفسه ملزما بمواكبة الأحداث و التحولات الحاصلة.

وبعدما شهدت فترة التسعينيات صعود المدّ الإسلامي ودخوله معترك السياسة، ظهرت أعمال روائية تنتقد المدّ وتصوره في شكل خطير يهدد الديمقراطية والحريات العامة، فرواية " اللّعنة"(la malédiction) (1993م)، تشرح الظاهرة الإسلامية، وتدعو

[1]- أحميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، البليدة، 2009، ص 09.

[2]- ينظر، جعفر يايوش، الأدب الجزائري التجربة والتاريخ، سلسلة الكتب المحكمة في الدراسات التاريخية والحضارية، منشورات مخبر البحث التاريخي مصادر و تراجم، جامعة وهران، الجزائر، 2014، ص29.

[3]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 153.

[4]- مريم جبر فروحات، النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث و مواكبتها، واقع المؤتمر الدولي الثاني، كلية الآداب و العلوم التربوية، الأردن،2014/ 2015، ص 34.

إلى وجوب التصدي لها ومحاربتها، ورواية " رأس المحنة" (Ras Elmihna) (1991م) لـ " عبد الرحمان الوناس" رصدت التحولات السياسية التّي حدثت في الجزائر، كما ركّزت الرواية السوداء على إبراز المثقف الجزائري بمختلف انتماءاته، والرواية الاستعجالية كانت حاضرة بقوة في ساحة الإبداع السردي، "هذه التسمية التّي وردت من فرنسا، أين كان الاهتمام برواية المحنة الجزائرية المكتوبة بالفرنسية خاصة سلسلة روايات "ياسمينة خضرا" [1]، فهو من الجيل الّذي تناول ظاهرة العنف بكل جرأة ولامس الحقيقة الجزائرية بكل موضوعية وأبرز عمل نذكره هنا هو رواية " بم تحلم الذئاب" (A ‘quoi rêvent les loups) ولا ننسى بروز أسماء كُتاب جدد من أصول جزائرية في فرنسا مؤخراً، وهم أبناء العمال الجزائريين "الذين أصبح يطلق عليهم "البور" (les Beurs) أو الجيل الثاني نذكر منهم زليخا بوقرط، علي غانم، مهدي شارف، جانيت لشمط، آكلي تاجر، محمد كنزي، وناصر كنان وغيرهم" [2]، واستمد هذا الجيل أعماله الروائية وتجربته من الأزمة، فمن عنف النص إلى عنف اللّغة، من خلال خلخلة خط السّرد بإيحاءات تعبر عن القمع الممارس.

ومن الناحية الكمية يمكن القول بأنَّ المتن الروائي شهد تطوراً وازدهارًا على مستوى الطباعة السردية، حيث نُشرت مئات الأعمال الروائية من قبل دور النشر المعتمدة والخاصة (الشهاب، البرزخ، القصبة) أو عن طريق جمعيات ثقافية (الاختلاف رابطة الإبداع)، فلم تكن تحت وصاية مؤسسات الدولة ممّا عزّز استقلالية طرح المواضيع والنشر والتوزيع.

ولعلَّ انتماء "ياسمينة خضرا" إلى المؤسسة العسكرية جعله يبرز الواقع الجزائري بكل أمانة للقارئ الجزائري والفرنسي والفرانكفوني عموماً، فهو ذلك الكاتب الّذي عاين

[1]- زهرة ديك، ياسمينة ، هكذا تكلم ..هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2013، ص 111.

[2]- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 125.

الإرهاب عن قرب، وتعتبر روايته "بم تحلم الذئاب" من أهم النماذج الروائية المعاصرة التّي تناولت قضية الوطن زمن المحنة بنجاح فنّي، حقّقت من خلاله مقروئية واسعة في مختلف دول العالم المتتبعة للأزمة الجزائرية وقتها"[1]، وقد أعلن بصراحة عن سبب كتابته باللّغة الفرنسية: " أنا لم أخترها، أردت أن أكتب بالروسية، بالصينية، بالعربية، لكن المهم أن أكتب، في البداية كتبت العربية، لكن أستاذ العربية كان يعنفني، في حين أستاذ اللّغة الفرنسية كان يشجعني [2].

[1]- عامر رضا، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بم تحلم الذئاب لـ "ياسمينة خضرا، ينظر www.qswat-etchamal.com 2011/11/23.

[2]- المرجع نفسه.

الفصل الثالث

أثر تقنيات التجريب في الخطاب السردي "بم تحلم الذئاب؟"

المبحث الأوّل: عن المؤلِف والمؤلَف

1-المُؤَلِف

2-المُؤَلَف (بماذا تحلم الذئاب؟)

المبحث الثاني: تجليات التجريب على مستوى البنية

أولاً: الشخصيات

ثانياً: المونتاج الزمني

ثالثاً: المكان

المبحث الثالث: آليات التجريب على مستوى اللّغة

أولاً: اللّغة الشعرية

ثانياً: التّعدد اللّغوي

ثالثاً: تداخل الأجناس الأدبية

رابعاً: بنية فضاء الصفحة

المبحث الرابع: آليات التحول على المستوى التخييلي الموضوعاتي

أولاً: التخييل

ثانياً: تجليات الأزمة في الموضوعاتية

المبحث الأوّل: عن المؤلِف والمؤلَف

1-المؤلِف:

أ-حياته:

"ياسمينة خضرا" أو "محمد مولسهول"، هو ابن الصحراء، الّذي ترعرع في وهران، وقد ولد يوم 10 جانفي 1955م بالقنادسة في ولاية "بشار" الواقعة في الجنوب الغربي الجزائري، كان والده ممرضاً، أمّا أمّه فكانت من البدو الرحل، التحق "خضرا" بمدرسة "أشبال الثورة العسكرية" في سن التاسعة، ثم انتسب إلى الأكاديمية العسكرية بشرشال سنة(1975م)، والتّي تخرج منها برتبة ضابط صف، وإثر ذلك خاض القتال ضمن وحدات الجيش على الجبهة الغربية إلى غاية سبتمبر عام (2000م).

وأمضى قرابة 36 سنة في صفوف الجيش الّذي غادره ليكرس بقية حياته للأدب والكتابة، وفي العام الموالي سافر رفقة زوجته وأبنائه الثلاثة إلى المكسيك، حيث مكث هناك مدَّة من الزمن قبل أن يستقر به الحال في مدينة "إيكس أودبرفانس" بفرنسا ، وبعد ذلك عيّن مديراً للمركز الثقافي الجزائري بباريس. كل كتاباته باللغة الفرنسية وقد ترجمت إلى عدّة لغات.

"ياسمينة خضرا" هو أديب يكتب باسم أنثوي يخفي خلفه رجلاً عسكرياً وضابطاً شريفاً، لقد كتب "محمد مولسهول" باسم مستعار حتّى لا يحرج المؤسسة العسكرية، وانتظر إلى غاية (2001م)، وهي سنة صدور روايته "الكاتب" (L'Ecrivain) ليكشف للعالم أنّ اسم "ياسمينة خضرا" الّذي يوقع به كتاباته

ليس سوى "محمد مولسهول"، اسمه الحقيقي، وهو ضابط في هيئة أركان الجيش الجزائري، وقد أثارت أوّل رواياته المعنونة بـ "موريتوري" (Morituri) عام (1997م) تساؤلات في فرنسا وأوروبا والعالم العربي، حتّى أنّ بعض النّقاد شكّكوا في أن يكون الكاتب امرأة بالفعل، لكن الكاتب أكّد بعد سنتين أن "ياسمينة خضرا" ما هو في الواقع إلاّ رجل، وفي مقابلة مع صحيفة "Le Monde" الفرنسية أوضح الكاتب أن زوجته هي التّي أوصته بتقمص اسم مستعار: "قالت لي: أعطيتني اسمك لأحمله مدى الحياة، وهنا أنا أعطيك اسمي لتحمله إلى الأبد"[1].

ب-مؤلفاته:

أصدر الكاتب أكثر من 20 مؤلفاً بين روايات ومجموعات قصصية، خصّص سبعة منها لظاهرة الإرهاب، وكانت الغاية منها نقد الواقع وأهوال مرحلة العشرية السوداء:

- "أمين" (Amen) (1984م).
- "حورية" (Houria) (1984م).
- "بنت الجسر" (La fille du pont) (1985م).
- "القاهرة خلية الموت" (El kahira La cellule de la mort) (1986).
- "من الناحية الأخرى للمدينة (De l'autre coté de la ville) (1989).
- "خطوة الفينيكس" (Le privilège de phénix) (1989).
- "المجنون بالبضع" (Le dingueau bistouri) (1990).
- "موريتوري" (Morituri) (1997).

[1]- زهرة ديك، ياسمينة خضرا هكذا تكلم.. هكذا كتب، ص 19.

- "خريف الأوهام" (L'automne des chimères) (1998).
- "أبيض مزدوج" (Double Blanc) (1998).
- "خرفان المولى" (Les agneaux du seigneur) (1998).
- "بم تحلم الذئاب؟" (? A quoi rêvent les loups) (1999).
- "الكاتب" (L'Ecrivain) (2001).
- "مكر الكلمات" (L'Imposture des mots) (2002).
- "القريبة كاف" (Cousine K) (2003).
- "قسمة الموت" (La part de mort) (2004).
- "زهرة البليدة" (La rose de Blida) (2005).
- "الصدمة" (L'Attentat) (2005).
- "صفارات إنذار بغداد" (Les sirènes de Baghdad) (2006).
- "إلاهة الشدائد"(L'Olympe des infortunes) (2010).
- "المعادلة الإفريقية" (L'équation africaine) (2011).
- "هتافات المتوحشين" (Les chants cannibales) (2012).
- "الملائكة تموت من جراحنا" (Les anges meurent de nos blessures) (2013).
- ما تنتظر القردة" (Qu'attendent les singes) (2014).

نال الكاتب الجزائري الميدالية الذهبية من الأكاديمية الفرنسية، والجائزة الكبرى للآداب، تجمع رواياته بين أسلوب الأدب البوليسي وواقعية القرن العشرين وخاصة واقعية أدب أمريكا اللاتينية، وقد لاقت أعماله نجاحاً كبيراً وترجمت إلى 42 لغة.

2-المؤلَف (بم تحلم الذئاب؟):

أ-السياق التاريخي والسياسي والسوسيولوجي لنص الرواية:

ارتأينا أن نبدأ حديثنا عن ملخص الرواية بهذه المقدمة المنهجية التاريخية والسياسية والسوسيولوجية كي نضع القارئ أمام ظروف كتابة النص، فتسهل عليه عملية تلقي النص وتحليله، وكي يفهم الأبعاد الحقيقية للأزمة الجزائرية.

ونستهل السياق التاريخي بأحداث أكتوبر ثمانية وثمانين تسعمائة وألف (1988) -من العقد الأخير للقرن العشرين- حينما وصلت الجزائر إلى مرحلة انسداد اجتماعي بسبب اجتياح المظاهرات والاحتجاجات للشارع الجزائري وانتشار الفوضى، فأصبحت الجزائر في غليان كبير، واضطراب يهدد الأمن العام، ممّا جعل الحل الوحيد للخروج من الأزمة هو إجراء انتخابات برلمانية تفصل في القضايا المهمة في الشارع، وهو ما تمّ فعلاً.

أجريت الانتخابات البرلمانية لكن النتائج قوبلت بالرفض من قبل أطراف سياسية، وأدى ذلك إلى ما عرف بـ "توقيف المسار الانتخابي"، غير أنّ هذه الإجراءات زادت الطين بلة، وأتت على الأخضر واليابس بعدما تأزم الواقع السياسي والاجتماعي بفعل الاغتيالات والتفجيرات، بمعنى أنّ المجتمع الجزائري أصبح يعيش في حمام من الدماء، ومن ثم شهدت الكتابة الروائية تحولات عديدة أصبحت لصيقة بمواضيع جديدة، وهذا ما يذكرنا بكلام "جورج لوكاتش" أثناء حديثه عن علاقة الرواية بالتحولات الاجتماعية: "الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع"[1]؛ أي أنّ الكتابة الروائية تطرقت للمواضيع الجديدة التّي أنتجها هذا الواقع.

والعرض السابق يؤكد أنّ الأحداث الرئيسية للرواية تتمحور حول الأزمة الجزائرية، أسبابها وأهدافها، والأحداث الكبرى في الرواية وظفت ما هو تاريخي بشكل تخييلي يعكس الواقع، فالروائي لا ينقل التاريخ بلحظاته وجزئياته، وإنّما يتجاوز اللّحظة التاريخية ولا

[1]- جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص 07.

يكتفي أبداً بسردها أو إعادة كتابتها، بل يشير إلى الآفاق المستقبلية ويتنبأ بما سيحدث من خلال اللعب السردي بالأحداث التاريخية، "فالرواية لها كيان مستقل، أو هي فن، ويجب أن تقرأ على هذا الأساس"[1]، والأحداث السردية التّي ذكرها الراوي في رواية "بم تحلم الذئاب؟" لم تخضع للترتيب التاريخي، وإنّما خضعت لترتيب زمني جمالي.

فرغم هذه الملامسة السردية للتاريخ إلاّ أنّ التاريخ والرواية يتوزعان "على موضوعين مختلفين، يستنطق الأوّل الماضي، ويسائل الثاني الحاضر"[2] وهو ما يتجسد من خلال المساءلة التّي قام بها الراوي في عنوان روايته "بم تحلم الذئاب؟" فجاء يحمل دلالة الحاضر عن طريق توظيف الفعل المضارع (تحلم) الّذي يصرف دلالته إلى المستقبل، وتبرز أكثر وفق طريقة الراوي في الإشارة إلى خطورة الفكر الظلامي في مستقبل الجزائر لدى الإرهاب.

وفي ظل الوضع الأمني الخطير انتشرت الآفات الاجتماعية كالفقر الّذي أصبح يلازم المواطن المغلوب على أمره، الّذي ترك بيته خوفاً على نفسه من الموت المحتوم، وقد هاجر السكان إلى المدن وصاروا يعيشون في الأكواخ والمزابل ويختبئون في الدهاليز والممرات المستورة، وتضاعف عدد الاغتيالات والسرقات، وبرزت المخدرات عند فئة من الشباب هروباً من ألم الواقع، وباتت أوروبا قبلة المواطنين بعد هجرة الأدمغة والمثقفين، لأنه ليس هناك من شيء يدعو إلى حرية الفن والفكر، بل غدا الفن –عند الإرهابيين- ردّة وإلحاداً.

وبعد تفاقم الأوضاع أصبح كل شيء يوحي بالسوء، وخاصة عند حلول الظلام يسود الخوف ويبيت النّاس يترقبون طلوع الفجر لتنتهي أحزان الليل، وهم متأكدون أن عدداً من النّاس قد فارقوا الحياة، أو على الأقل خطفوا إلى مصير مجهول، فهم أقرب إلى الموت منهم إلى الحياة.

[1]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 149.

[2]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 09.

ولقد تخيل "ياسمينة خضرا" الحدث التاريخي وصوره بعين الراوي، فالسّارد يلتقط الأحداث ويشكل منها الخيوط بعدسة الفنّان لا بعين المؤرخ الملتزم بتوقيت الزمن الكرونلوجي "فما التاريخ إلاّ انتشار في الزمان يكرر نفسه، والرواية تاريخ تخييلي"[1]، ويكمن ذلك في العرض الّذي قام به الراوي للأماكن المختلفة والفضاءات الواسعة عندما يصور لنا حي "القصبة" الشعبي مسقط رأس البطل، ثم إقامة "آل راجا" الفاخرة بأجنحتها وحدائقها فغابة "باينام" ومن ثم يزحف بنا نحو شوارع الجزائر العاصمة وطرقاتها ومطاعمها وعماراتها، ليتوقف مرَّة أخرى عند المزارع والمسالك الجبلية الوعرة والوديان والغابات والمغارات.

وتشير الرواية إلى حدث تاريخي واقعي تمثل في كيفية تشكل الجماعات الإرهابية وآليات عملها وطريقة تنفيذ مخططاتها، عن طريق التظاهر في الشوارع والطرقات ورفع الشعارات المعارضة للسلطات، ثم جمع الأموال وبداية تشكيل الميليشيات والجماعات الإرهابية، وما المعارك التّي خاضها الجيش الوطني الشعبي مع فصائل الجماعات الإسلامية المسلحة إلاَّ مشهداً من مشاهد الفصول الأخيرة من الرواية، حين اشتد الصراع مع الفصائل الإسلامية، التّي أضحت ترتكب المجازر في كل مكان، وتُغِير على القرى والمداشر وتأخذ الأموال وتستبيح النساء وتجمع الغنائم وتزرع الرعب وتجبر السكان على التعامل معها، وإلاَّ اعتبرتهم مرتدين عن الشريعة الإسلامية: "إن القول براهنية كتابة المحنة لا يحتاج إلى تأويل عميق، فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها في الأفراد والجماعات والقرى والمدن تمثل خلفية لمعظم الأحداث الروائية، تتلقفها النصوص طازجة لتنسج من وحيها، عالمها الروائي"[2].

[1]- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1987، ص 225.

[2]- عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، مج1، العدد2، خريف 2012، ص 70.

ومن ثمَّ تناحرت الجماعات الإرهابية فيما بينها، وأصبحت الجبال والوديان ساحة للمعارك، وهو دليل على ضعف هذه الجماعات، ممّا دفع البطل "وليد نافع " إلى التراجع عن فكرة البقاء مع الإرهابيين في الجبال، وحاله كحال الكثير من الشباب الّذين هربوا من الجبال بعد أن صعدوا إليها، لأنهم أصبحوا غير مقتنعين بهذا المسار الخاطئ الّذي أودى بالبلاد والعباد إلى خراب ودمار، وينم هذا النص الروائي على التناحر الّذي وصلت إليه الجماعات الإسلامية الإرهابية بسبب الغنائم، وصارت الجبال والغابات مسرحاً لمعاركها الدامية، وهنا ظهرت قضية أخرى تتعلق بالتطبيقات الجسدية، التّي برزت كرد فعل للانشقاق، والّذي بات يفتت تلك الجماعات، والانزواء الّذي أصبح مفروضاً على أفرادها في التعامل فيما بينهم نتيجة انعدام الثقة، وهو ما نلتمسه في شخصية البطل الّذي عاش التجربة مع الفصائل الإرهابية، لكنه قرّر العودة إلى حيّه الشعبي "القصبة" بعدما اكتشف خطورة وضعه.

وقد استقطب متن رواية (بم تحلم الذئاب) المحاور الكبرى للأزمة الجزائرية بطريقة مميزة: "الجنس الروائي يعطي المعيش العربي اليومي معادلة الأدق، فإذا كان المعيش العربي، يتسم بالحيرة والاضطراب، وهو احتمال أوّل. فإنّ القول الروائي الّذي يعادله، أكثر موافقة من الأجناس المعرفية الأخرى [...] الرواية تظل المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة، وتذيع ما لم يقل به عالم الاجتماع، وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه"[1]، فهو وليد التحولات التاريخية والسياسية والسوسيولوجية التّي مرّت بها الجزائر المستقلة.

في المرحلة الأولى عمل البطل "وليد نافع" لدى عائلة "آل راجا" ليعكس تصارع المدّ الإقطاعي الموروث عن الاحتلال، وفي المرحلة الثانية انضم إلى صفوف الإرهابيين ومارس معهم أبشع أنواع القتل والتنكيل، ليكون النص الروائي "انعكاساً للواقع أكثر أمانة في

[1]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، ص 157.

جوهره واكتمالاً في طبيعته، وحيوية في تفاصيله ممّا يتوفر للمشاهد عادة بصفة عامة [...] يحمله إلى أبعد من هذه التجارب في اتجاه رؤية أكثر تحديداً لنفس الواقع"[1].

فالأحداث تعبر عن الواقع بتقنية التخييل الأدبي في فضاءات مختلفة من المغلق (فضاء السيارة) إلى المفتوح (فضاء البحر) نزولاً عند الأماكن الشعبية: "إننا سياح في الجغرافيا والتاريخ نرحل من أجل معرفة الواقع وإذا ما كنّا نعرفه فالهدف هو إعادة معرفته من جديد"[2].

ب-ملخص الرواية:

استهل الراوي البطل أحداث الرواية باستفهام جوهري يوحي بما سيجري من أحداث في السّرد الروائي اللاّحق، وهي تقنية تستند إلى الدائرية "فهي دائرية مغلقة عندما تنتهي بالعبارة التّي كانت المبتدأ"[3]، ممّا جعل النهاية هي نفسها البداية، وينفتح النص الروائي على ثلاث لوحات فنيّة، تحتوي كل واحدة منها على فصول كثيرة، يتناوب السّرد فيها بين قص الراوي المفارق للحكاية أو بما يسمى الراوي العليم في عُرف "السّرد" والراوي البطل، فيصعب تلخيص أحداثها الرئيسية، لكونها معقدة تتشعب قضاياها كتشعب متاهاتها ودهاليزها.

تفتح اللوحة الأولى بمشهد من مشاهد حياة البطل "وليد نافع" إثر قبول ملفه كسائق عند عائلة "آل راجا" وهي عائلة جزائرية أرستقراطية ثرية تقطن ضواحي العاصمة، وبعد استلامه لمهام عمله، أعطاه الخادم "فيصل" بعض التوجيهات عن كيفية التعامل مع أسياده "آل راجا" وفور تلقيه برنامج العمل، شرع في التنقل بين مختلف أنحاء العاصمة،

[1]- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط3، 1986، ص 121.

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة – النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 321.

[3]- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية- الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 65.

وقام بإيصال الأظرفة إلى عشرات النبلاء، وأحياناً كان يكلف بمهام أخرى من قبل أفراد العائلة، كما هو حال شخصية "جونيور" ابنهم المدلل، الّذي كان يأمره بجلب النساء العاهرات إلى بيته، أو يكلفه بإحضار الخمور والكوكايين.

ولم يكن "جونيور" هو الوحيد الّذي يصدر له الأمر، بل كان يتلقى الأوامر من السيدة "راجا" وابنتها "صونيا"، فالأولى كان يصطحبها إلى البحر لتنفس عن حالها، بينما كان يوصل الثانية إلى النادي، وعندما يعود إلى غرفته في ساعات متأخرة من الليل يجد نفسه منهكاً وحيداً بين أربعة جدران، فيحس بالمرارة والألم والضيق بسبب المعاملة السيئة وإهانات هؤلاء القوم له بين الحين والآخر، فيشعر بصدمة وخيبة أمل بعد أن كان يظن بأنه سيحقق كل أحلامه وطموحاته، لكنه أصبح عبداً سجيناً لأهواء هذه العائلة، ويفكر في التخلي عن هذا العمل والرجوع إلى حيّه الشعبي القصبة.

وفي يوم من الأيّام يتفاجأ بوفاة فتاة –بسبب جرعة زائدة من الكوكايين- كانت برفقة "جونيور" في الفيلا، وهذا الأخير أمر حارسه الشخصي "حميد سلال" بأن يتخلص من جثتها في غابة "باينام"، وهناك قام "حميد" بسحق جثة الفتاة في مشهد مثير للرعب، حيث تطايرت الدماء وتناثرت العظام في السماء، وهكذا أصيب البطل بصدمة نفسية حادَّة، وانفصل بشكل جدِّي عن هذه العائلة وعاد إلى أحضان أسرته ودفئها، لتنتهي أحداث اللوحة الأولى بهذه الحادثة التّي كانت نقطة تحول كبيرة في مسيرة البطل بعد تجربة عمل فاشلة والانزواء في الغرفة، لتتخبطه الأوهام والكوابيس.

وبينما هو كذلك سمع صوت آذان الفجر فبدأ يتجاوب معه ولانت نفسه، فقام وتوضأ واتجه نحو المسجد لأداء الصلاة، وقد لاقى ترحيباً واسعاً من جموع المصلين وعلى رأسهم الإمام "يونس" الّذي استطاع أن يخرج البطل من محنته بعد أن انصت إلى قصته.

وتتوالى أحداث اللوحة الثانية بوصف حالة الاضطراب والغليان، التّي كانت تسود أجواء الشوارع بسبب العصيان المدني، الّذي كان ينظمه أعضاء الجبهة الإسلامية للإنقاذ

(الفيس)، وفي ظل هذا الوضع تردد البطل على المسجد، فاستدعاه "سيد علي" واستفسره عن سبب انسياقه إلى المسجد، ونصحه بالابتعاد عن أعضاء الجبهة الإسلامية، وحذره من مغبة الانقياد وراء مخططاتهم، كما تقوم شخصية "عمر زيري" بتحويل مطعمها الصغير إلى مكتب سياسي يروج لأفكار الجماعات الإسلامية، حيث يقوم بالدعاية والإشهار واستقبال المناضلين، ومن بينهم "نبيل غالم" –شقيق حنان التّي كان يرغب وليد في الزواج بها-.

وفي يوم من الأيّام استغل البطل فرصة وجود "نبيل غالم" في هذا المطعم رفقة مجموعة من الشخصيات: حمزة، أيوب ورشيد عباس وثلاثة أفغان آخرين، ليعرض عليه فكرة الزواج من أخته "حنان"، لكن "نبيل" تسرع وصرَّح أمام الحاضرين أنّ "وليد نافع "قد قرر الانضمام إلى المجموعة الإسلامية.

وينقلنا الراوي إلى بيت "نبيل غالم" أين تلتقي السيدة "رايس" بـ "حنان" وتطلب منها المشاركة في إحدى المظاهرات النسائية المناهضة للممارسات الذكورية للمرأة، فتستجيب "حنان" للطلب وتخرج للتظاهر في ساحة الشهداء، وعند وصول هذا النبأ إلى أخيها "نبيل" يخرج غاضباً وراءها ومسرعاً ليستل السكين المخبأ في قميصه، ويقوم بطعنها وسط المتظاهرات، فتسقط على الأرض ميتة، ممّا ينجم عنه دخول البطل في حالة من الحزن والألم، لكن سرعان ما يحاول نسيان الأمر وإكمال مسيرة حياته.

وفي إحدى خرجاته، يلتقي بصديقه القديم الممثل النصاب "مراد بريك"، الّذي يقوم بالاحتيال عليه، فيأخذ منه جواز سفره ومبلغاً من المال بحجة أنّه سيجد له منصب عمل كممثل في فرنسا، ووعده بأنه سيقوم بالاتصال به، وتمضي الأيام قدماً ولا أثر للمحتال، فيلجأ البطل للسينمائي "رشيد دراق" ليسأله عن "مراد بريك" وهناك يكتشف أنّ "مراد" قد خدعه واختفى، فيخرج في قمّة غضبه وهيجانه، ويصطدم بحالة الفوضى في الشارع، وإذا بأحد المشاركين والمتمردين يناوله قضيباً حديدياً ويأمره بأن يجهز على إحدى

السيارات المركونة، وبعد هذا الحدث يجد البطل نفسه في زنزانة مقيّد اليدين، حيث حبس يومين ثم أطلق سراحه.

وبعد كل المجريات، يأتي "عمر زيري" ليخبر البطل بأن الإمام "يونس" يسأل عنه، فيذهب "وليد نافع" إلى المطعم ليلتقي بالإمام الّذي طلب منه أن يشتغل سائقاً لدى الجماعات الإسلامية من أجل أن يحسن ظروفه المعيشية، فيوافق البطل على هذا العمل ويمارسه بحيوية ونشاط وهمَّة عالية، وهكذا تغلب على وضعه وتحسنت ظروفه اليومية.

وتمر الأيام وتزداد "وليد نافع" تأزماً، ويعقد اجتماعاً طارئاً في مطعم "عمر زيري" ليطلب "أبو مريم" من "وليد نافع" الصعود للجبل لكن طلبه قوبل بالرفض، فيُكَلف عندئذ بمهام إضافية تتمثل في نقل البيانات التّي تدعو الشباب إلى عدم الالتحاق بالخدمة الوطنية ونقل التقارير التّي تعرض العمليات العسكرية التّي يقوم بها المجاهدون، وكذلك نقل الملتحقين بالجبهة الإسلامية من حي إلى آخر، وبمرور الوقت تطورت مهامه وشارك في عملية هجوم على مؤسسة من مؤسسات الدولة، وتمثل دوره في قيادة السيارة التّي كان على متنها الإرهابيون.

وفي يوم من الأيام، اعترض طريقه طفل وهو عائد إلى بيته وأخبره بأنه ملاحق من قبل رجال الأمن، فعاد البطل أدراجه وولى هارباً ليلتحق بأحد أكواخ الإرهاب، لكنه شعر بالقلق والاضطراب حيال الوضع، وأخبر الجماعة بأنه لن يصعد إلى الجبل، وفي نفس اللحظة تلقى نبأ اغتيال والده على يد رجال الأمن، فأصيب بصدمة كبيرة، وتنتهي أحداث اللوحة الثانية بهذا النبأ.

لتأتي أحدث اللوحة الثالثة لتبرز صوت البطل، وهو يخبر القارئ بارتكابه أول عملية اغتيال، وكان المجني عليه رجلاً يشغل منصب محامٍ، وذلك يوم الأربعاء 12 جانفي 1994، وبعد الاعتراف تتجسد تفاصيل أحداث اللّوحة، حيث ينصح الإرهابيون البطل بعدم حضور جنازة والده، ويقرر البطل الالتحاق بالجبل، لكن الإمام "يونس" يرفض قراراه،

ويدرجه ضمن مجموعة "سفيان" المكونة من ثمانية شبان والتّي تنشط في قلب الجامعة، وتختص في تصفية رموز السلطة القضائية والشيوعيين ورجال الأعمال.

ولكن دوام الحال من المحال، فقد ظهرت الانشقاقات في صفوف الجماعات الإسلامية، واستقر المقام بـ "وليد نافع" في قرية "سيدي عياش" ومعه "أبو تراب" ومجموعة من العناصر رفقة الدليل "صالح لاندوشين" والّذي اصطحبهم إلى الجبل، وهناك انضموا إلى كتيبة إرهابية أميرها "شرحبيل" وقائدها العسكري "عبد الجليل"، لكن القائد لم يثق في "وليد نافع" وزميله "أبو تراب"، لذا أوكل لهما مهمة تزويد الكتيبة بالماء الشروب، حفر الخنادق المحصنة والاحتياطية تحسباً لعمليات التراجع والانسحاب، بالإضافة إلى الاهتمام بالبغال والأحصنة ودفن الأموات.

وبعد فترة تلقى القائد "عبد الجليل" الأمر بتزويد "وليد نافع" وزميله بالسلاح، وقد أثبت "وليد" جدارته الفعلية في ميدان القتال الحربي بعد مشاركته في عدّة هجومات ناجحة، فتمّت ترقيته إلى رتبه أمير إرهابي لكن سرعان ما انقلب الوضع وتعرضت قرية "سيدي عياش" إلى قصف مدفعي من قبل الجيش الوطني، إذ تمّ تحطيم مخازن المؤن والعتاد العسكري، إضافة إلى قتل الكثير من الإرهاب.

تنتقل الكتيبة الناقصة المؤونة والعتاد والمحاربين إلى قرية أخرى قريبة، ويضطر "عبد الجليل" إلى الذهاب عند "شر حبيل" لطلب المؤونة والمحاربين فيموت في أحد الكمائن المنصوبة في الطريق، ويتزوج البطل بأرملته المدعوة "زوبيدة"، والتّي تحرضه على الهجوم على قرية "قاسم" ظناً منها بأن الأمر سيعزز مكانته، فيقوم بهجوم وحشي على القرية رفقة جماعته، ثم يمضي في طريق موغل بالغابات مع زملائه و"زوبيدة"، وهناك تخبره هذه الأخيرة بوجود كنز في مكان ما في الجزائر فيتجه إليه باحثاً عنه.

وفي صبيحة أحد الأيام يستيقظ البطل ورفاقه فلا يجدون أثراً لزبيدة –فيكتشف أنّها كانت تخدعه- ثم يواصلون طريقهم، وإذا بهم يتوقفون في أحد الأكواخ ليحلقوا لحاهم

ويغيّروا ثيابهم تحسباً لافتضاح أمرهم، ثم يتجهون إلى الجزائر العاصمة أين يزور البطل والدته في العمارة التّي كان يقطن بها، وبينما هم هناك يقوم رجال الأمن بمحاصرة العمارة وإخلائها من السكان، لتحدث اشتباكات بين الطرفين.

ج-دلالة العنوان في الرواية:

يعتبر العنوان من أبرز الأولويات في الدراسات الحديثة، فهناك من اعتبره علماً خاصاً وموضوعاً ومنهجاً ومفهوماً، ونلتمس ذلك عند الكاتب "الكبير الدادسي" في كتابه "تحليل الخطاب السردي والمسرحي": "يعتبر العنوان عتبة ذات سياقات ودلالات ووظائف لا تنفصل عن بنية العمل الفنّي"[1].

ويقول "رشيد بن مالك": "يكون العنوان أكثر وضوحاً وانفتاحاً على قرارات وتأويلات في ما يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل يوحي إلى ما يقوله النص لما يحمله من دلالات"[2].

ورد في كتاب "العتبات" لجيرار جينيت: "مجموعة العلامات، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[3]، أي يعتبر أوّل شيء يثير اهتمام قارئ.

والنص الّذي بين أيدينا يتكون من عنوان رئيسي وعناوين أخرى فرعية، وأوّل ما يلفت انتباهنا هو العنوان الرئيسي، وقد ورد في صيغة سؤال إنشائي استفهامي: " A quoi rêvent les loups ?" ويقابلها في العربية "بم تحلم الذئاب؟"، وبالنظر إلى بنية العنوان اللّغوية فإنّها تتشكل من ثلاثة مقاطع لسانية:

---

[1]- الكبير الدادسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014، ص 21.

[2]- رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دراسات تطبيقية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2012، ص 517.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 67.

المقطع الأوّل: "A quoi" ويقابله في العربية لفظة "بِمَاذا"؛ وهي عبارة استفهامية تتكون من حرف الجرّ " بـ/ A" و"ماذا/ quoi" الاستفهامية، أمّا المقطع التركيبي الثاني، فهو "تحلم/ rêvent" وهو فعل مضارع، والمقطع الثالث عبارة عن اسم جمع يحتل رتبة الفاعل "الذئاب/ Les loups"، فالعنوان ما هو إلاّ استعارة مكنية، شبّه فيها الكاتب الذئاب بالناس الّذين يحلمون، وإذا عدنا إلى مضمون النص نجد أنّ "الذئاب" هم "الإرهاب" الّذين كانوا يحلمون بالسلطة، والعنوان ملائم تماماً للرواية لأنه يعطينا الفكرة الجوهرية التّي تتحدث عنها الرواية، كما أنّه يشوق ويدفعه إلى التساؤل: بم تحلم الذئاب؟ أولاً، ومن هم الذئاب ثانياً، "بم تحلم الذئاب وهي في جحورها، بين زمجرة شبعانة وأخرى، حين ترف ألسنتها داخل الدم الدافئ، لفرائسها المعلقة في فمها النتن، كما تتعلق أشباح ضحاياها بأذيال ستراتنا"[1].

"الذئاب" ومفردها "الذئب"، وهو حيوان لئيم لا ينوي الخير أبدا، وهذا ما نجده يتجسد تماماً في الرواية من خلال نية هؤلاء الإرهابيين "مثل الذئاب تماماً، يهجمون جماعات جماعات لمعاضدة بعضهم ولا يترددون لحظة في أكل أحدهم نيئاً بمجرد أن يكبوا وراء الواجهات الكبرى لقصورها والعناق الخبيث، ولا يوجد سوى الهباء"[2]، وورد أيضاً "إنّهم انتهازيون مقنعون في ثوب الخيّرين، ذئاب في جلد أغنام، قارئين للسعد ولا يملكون من هدف سوى تنويم الضعفاء فوق الأشواك وإيهامهم أنّ المعجزات تنقص أثناء النوم، إنهم أبشع من الطاغوت الّذين هم حلفاء لهم، إنهم يوظفون الدين من أجل غايات تجارية ويفاوضون من أجل الحصول على حصّتهم من الكعكة مع اللصوص الرسميين ولا يهمهم الباقي"[3].

تحلم وهو رغبة (حلم) الإرهابيين في إقامة دولتهم في الجزائر إلاّ أنّه بقي مجرد حلم – قد يتحقق أو لا يتحقق- راح ضحيته العديد من الأبرياء "آلمني البرد في كل من جسدي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، سيديا، باريس، 1999، ص 366.

[2]- المرجع نفسه، ص 120-121.

[3]- المرجع نفسه، ص 315.

وعقلي رغم أنني كنت مقتنعاً بأن الحلم يغري ويقنع ويصاحب لكنه في غالب الأحيان ليس بصديق"[1].

والعناوين الفرعية هي:

1-الجزائر الكبرى "Le grand Alger": وقد ورد هذا العنوان بنية لغوية تركيبية، وهي جملة اسمية مكونة من "الجزائر" و"الكبرى" وتشير إلى مكان (فضاء جغرافي مفتوح)، دارت فيه مجموعة من الأحداث المرتبطة بالبطل "وليد نافع"، وهي اللوحة الأولى المتعلقة بعمل البطل عند عائلة "آل راجا"، وبتخليه عن العمل لدى هذه العائلة، وعودة إلى أحضان أسرته، وبقاءه مع الإمام "يونس".

2-القصبة "La casbah": وهو حي شعبي عريق بالجزائر العاصمة، جرت فيه هو الآخر مجموعة من الأحداث السردية، التّي طوّرت الرواية وشّكلت مضمون اللوحة الثانية، ولعلّ أبرز حدث هو الاضطراب والغليان الناتجان عن التجمعات والمظاهرات التّي قامت بها الجماعات الإسلامية (الفيس)، وإعلانها حالة التمرد والعصيان المدني عبر الشوارع والأحياء، بالإضافة إلى مقتل الفتاة "حنان" على يد أخيها الإرهابي "نبيل غالم"، واعتقال البطل لمدة يومين في السجن، ومن ثمّة خروجه وانضمامه إلى صفوف الجماعات الإرهابية.

3-الهاوية "L'abime": وهي منعرج خطير في حياة البطل بعد وصوله الجبل وتحوله إلى إرهابي يمارس العنف والقتل ضد مجتمعه، وهذا الحدث نقطة تحول كبيرة في حياته، فقد قضى على طموحاته ومشاريعه المستقبلية كشاب جزائري، وفي نفس الوقت تسبب في إلحاق الأذى بعائلته (موت أبيه وأخته وكذا أفراد مجتمعه).

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، ص 124.

المبحث الثاني: تجليات التجريب على مستوى البنية

أولاً: الشخصيات

إنّ العلاقة بين الشخصية والواقع متداخلة لأن "الشخصية الروائية تستمد أفكارها، واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها الجسمية والنفسية من الواقع الّذي تعيش فيه، وتكون عادة ذات طابع مميز يختلف عن الأنماط البشرية التقليدية النمطية التّي نراها في حياتنا اليومية [...] وغنية في جوانبها النفسية والاجتماعية والجسمية، وتمثل نماذج متفردة يضمها الواقع الإنساني"[1].

والشخصية حسب "أحمد الخفاجي" في كتابه "المصطلح السردي": "علامة من العلامات اللّغوية التّي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول، وهي تنمو وتتطور داخل النص السردي مثلها مثل باقي العلامات الأخرى (كالمكان والزمان والأحداث) وبالتالي هي ليست إنساناً واقعياً وإنّما شخصية متخيلة"[2].

وهي مرتبطة بالأحداث الموكلة إليها وتحت تصرف الكاتب وتصوراته، فيعرفها "عبد المالك مرتاض" كالآتي: "الشخصية تسخر لإنجاز الحدث الّذي وكّل الكاتب إليها إنجازه، فهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وإيديولوجيته: أي فلسفة الحياة"[3].

1-دلالة أسماء الشخصيات:

لقد اختار المؤلف أسماء الشخصيات عن قصد وبعيداً عن كل اعتباط، بحيث يجعل لكل منها علاقة بدلالة الشخصية، فانفتح النص على أسماء عديدة ومتداولة، وموزعة على أدوار مختلفة تفصل بينها انتماءاتها الاجتماعية:

---

[1]- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية- دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة- مصر، 1982، ص 108.

[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2011، ص 379.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 201.

أ)-أنموذج الطبقة الخارجة عن القانون (الإرهاب):

-وليد نافع "Walid Nafa":

اشتق هذا الاسم من الولادة التّي تدل على الخروج إلى الحياة، وولد في بداية الرواية قبل اتصاله بـ "آل راجا"، إذ عاش بنواحي باب الواد بالقصبة: "في باب الواد، في القصبة، في ضاحية سوسطارة وحتى مداخل باش جراح"[1]، حيث أنه فرد من أفراد عائلة فقيرة حسب قول صديقه " دحمان":" ومن يكون وليد نافع هذا؟ قالها بغضب...هو شخص يأخذ مدخرات أمه القليلة كي يشتري لنفسه حذاءا رياضيا مقلدا لا أكثر. ليس مهما أن تمر أمام الآخرين بربطة عنق من حرير وبطن خاوية"[2]، ثم ولد في المرة الثانية بعد رجوعه إلى عائلته: " يعتبر نافع شخصا لطيفا، متحفظا بعض الشيء لكنه جذاب، أنيق، غيور على سمعته " كرجل وسيم". كان من بين القلائل الذين لم يرتدوا قميصا ويحلقون ذقونهم بانتظام. في أيام الجمعة بالمسجد، كان غير مهتم بالتواجد في الصفوف الأولى" [2]، وولد مرَّة ثالثة عندما انخرط في صفوف الجماعات الإسلامية، وقتئذ استدار نبيل غالم إلى أعضاء الجماعة الإرهابية قائلا: " ألم أقل لكم في السابق؟ لنافع نوايا طيبة. لقد قرر أخيرا الانخراط في حركتنا"[3].

-يونس "Younes":

يدل على الأنس والسكون والهدوء، وينسب إلى نبي الله يونس عليه السلام لكنه إمام مسجد يدعو إلى العنف والإرهاب، ويعمل على استغلال الشباب وجذبهم الى صفوف الجماعات الإرهابية: " الإمام يونس... كان رجلا في الثلاثين من العمر، جميل مثل الأمراء بعينين مخططتين بالكحل ولحيته المخضبة بالحناء. سكان القصبة معجبون باستقامته

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ص 139

[3]- المرجع نفسه، ص 154.

ولطفه. هو دوما جيد الإصغاء للمحتاجين والشبان العاطلين عن العمل، نجح كثيرا في ربح ثقتهم. يمتلك موهبة التقريب بين الأضداد وفك تشابكات الخصومات بسهولة كأنها خيوط ملتوية"[1].

-عمر زيزي "Omar ZIRI":

هذا الاسم مركب من مفردتين، الأولى "عمر" وتعني التعمير والامتلاء، والثانية تدل على موضع الامتلاء، فالزير هو المكان الّذي تجمع فيه أنواع الأطعمة، وهو شخصية دينية نسبة إلى الخليفة "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه، لكنه إرهابي محتال وسارق اتخذ من مطعمه خلية، يجتمع فيها أعضاء الجماعة الإسلامية للترويج لأفكارهم وتجنيد الشباب للصعود إلى الجبل، " بعد أكتوبر 1988 انبهر عمر زيري بالدفق الإسلامي وسلم بوشك حدوث ثورة... لذا حينما اقترح عليه الإمام يونس تحويل مطعمه الصغير إلى " مطعم القلب" على طريفة الفيس، صرح عمر بأن هذا يشرفه كثيرا. بين عشية وضحاها اختفت حاوية النقود، واضمحلت أغاني دحمان الحراشي الضارة لصالح الأناشيد الدينية"[2].

ـ نبيل غالم:

اسمه يعني الشخص الشريف والعاقل والفاضل،" أما نبيل غالم فلم يكن يحتمله مكان: في المسجد، في التجمعات، فوق الأسقف يقلع الهوائيات من مكانها [...] على أهبة الدخول في عراك مع أيا كان من أجل أي شيء. كان شابا مفرطا، كريها ومكتسحاً "[3]، وهو واحد من أبناء القصبة، وعضو من أعضاء الحركة الإرهابية، وهو إنسان جد صارم حتى مع أفراد عائلته.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 118.

[2]- المرجع نفسه، ص 146.

[3]- المرجع نفسه، ص 139.

-صالح لاندوشين "Salah L'indochine":

اسم مركب من كلمتي "صالح" –الصلاح والسداد والاستقامة- و"لاندوشين" نسبة إلى الهند الصينية، وقد سابق له وأن شارك في حرب الهند الصينية: " لقد شارك في حرب الهند الصينية، في ثورة 54 وفي حرب الحدود ضد المغرب 63. أنه لا يهدأ. مازال يتسلق الجبال أسرع من ابن آوى"[1]. لكنه إرهابي عنيف ومتعطش للدماء.

-سفيان "Sofiane":

اسم مشتق من "السفا" تتعدد مدلولاته: الجهل، السرعة، الغبار، التراب والسحاب، وهو إرهابي فاسد ومفسد، " سفيان شاب وسيم في الثالثة والعشرين، فارغ ورياضي،شعره الطويل الأشقر يمنحه هيئة الحصان. بوجهه البريء وابتسامته المخدرة . يتمكن من سحر أصدقائه كما ضحاياه. يقود مجموعة من ثمانية عناصر تم اختيارهم بدقة، هم شبان لا تتعدى أعمارهم الاثنين وعشرين سنة، كلهم من عائلات الأعيان والصناعيين. مركز قيادتهم يوجد في قلب الجامعة"[2].

-هند "Hind":

إنه اسم يعني السيدة الثمينة التّي تعادل مائة من الإبل، وهي شخصية دينية تنسب إلى "هند بنت عتبة"، وهي زوجة "سفيان": " زوجته هند التي تكبره بأربع سنوات ، ورعها كاذب، باردة، حادة الطبع، شحوبها رخامي، تنفر من الذهب ومن الألفة، تمارس سلطة خارقة على الجماعة"[3]، إنّها امرأة حديدية تمارس العنف والإرهاب والقتل متجردة من الأنوثة.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 244.

[2]- المرجع نفسه، ص 258

[3]- المرجع نفسه، ص 260.

-إبراهيم الخليل "Ibrahim El-Khalil":

اسم مركب من لفظتين، الأولى غير عربية، وتدل على الأدب الرفيع، والثانية "الخليل" تعني المحبوب نسبة إلى النبي إبراهيم عليه السلام، لكن هذه الشخصية إرهابية خطيرة ومعروفة بسلوكها السيئ، وقد سبق لها الدخول إلى مؤسسة إعادة التربية، "استغل نافع وليد مرور وفد كي يجد له طريقا حتى بلغ مطعم عمر زيري [...] تعرف نافع على بعض الأشخاص الذين تكدسوا فوق كراسي معدنية [...] ثلاثة أفغان من ميليشيات مسجد كابول بالقبة الذين يلتحقون لمراقبة تنظيم الإضراب ومد يد العون لنبيل غالم. أكبرهم اسمه حسان، كان قد فقد ذراعا في بيشاورا حين كان يتعلم صناعة المتفجرات اليدوية.أما الآخران فيحملان اسمين مستعارين يستجيبان لنزوة ما. " أبو مريم" و" إبراهيم الخليل""[1].

-عبد الجليل "Abd -Eljalil":

"عبد" تعني الشخص الذليل، و"الجليل" مأخوذة عن اسم الجلالة ومعناها المرتبة العالية الرفيعة، ويمثل شخصية الأمير الإرهابي والقائد العسكري المرعب، " كان عبد الجليل عملاقا حقيقيا إلى الحد الذي لم يكن من السهل إيجاد حذاء على مقاسه. طويل وعريض، أحزمة الخراطيش قي شكل سلاسل على صدره والساطور معلق في الحزام. له القدرة على قتل فرائسه بغمضة عين"[2].

-زبيدة "Zoubeida":

وهو ما يستخرج من مخض اللبن، فهو خيار الشيء وأفضله، لكنها امرأة خائنة ومخادعة –حسب الرواية- كما تتصف بالعنف والإجرام، "زبيدة امرأة حديدية حزمت

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 146.

[2]- المرجع نفسه ، ص 321.

بدلتها العسكرية المبقعة وارتدت حذاءها الرياضي وعلفت مسدسها في الحزام. كانت فارغة، طويلة"[1].

-أبو تراب "Abou Tourab":

المفردة الأولى "أبو" تدل على كنية، والثانية "تراب" بمعنى الثرى، وهو إرهابي يمارس العنف والإرهاب، وكان قد لفي مصرعه في منزل عم حنظلة:" أبو تراب هو الوحيد الذي مازال يتنفس وقد انهار جسده فوق حوض المطبخ وبندقية مضخية فوق ركبتيه[...] تدلى خيط لعاب من شفته قبل أن يدرك لحيته في قشعريرة مطولة. أزاح بيده اليمنى قميصه المطلي بالدماء كاشفا عن جرح بشع راح يمزق خاصرته"[2].

-شرحبيل "Chourahbil":

وهو اسم غير عربي، ويدل على الإله بالعبرية، دوره في الرواية هو قائد كتيبة إرهابية، " تضم الكتيبة حوالي مائة فرد يقودها شخص اسمه شرحبيل، أمير ابن المنطقة، توجد قريته على بعد مئات الأمتار في الأسفل، كان شخصا قوي البنية بشعر يشبه صوف الغنم، مزود بقوة هرقلية جعلته قادرا على صرع حمار بلكمة واحدة. هو أحد قدامى المحاربين في أفغانستان ولديه جماعة تتألف في معظمها من أقاربه وجيرانه، يحكم دون منازع في مقاطعته"[3].

- سهيل:

أصل هذا الاسم عربي، ويعني الرجل المطاوع وسهل المعاملة، انه إرهابي مخادع، وكان في السابق ضابط صف في البحرية الوطنية، " لقد خان وحدته وقتل في طريقه أحد رفاق

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 345.

[2]- المرجع نفسه، ص 13-14.

[3]- المرجع نفسه، ص 309.

المرقد وجنديين وفر بسلاحه وأمتعته متيقنا من أنه سيحصل بسهولة على وسام الأمير"[1]، بعدما وعده الإخوة بإرساله إلى القاعدة الخلفية في أوروبا، لكنه لم يحظى بلقب " الأمير" على الإطلاق.

ب)-أنموذج الطبقة البورجوازية والمثقفة:

-"جونيور/ Junior":

وهو اسم أجنبي، إنّه ابن عائلة "راجا" الغنية، كان يملك مطعماً باسمه "هناك مطعم للأكل الخفيف برقم 61 شارع فخار اسمه الفوكي يملكه جونيور"[2]. وهو صاحب أخلاق دنيئة .

-صونيا "Sonia":

اسم أجنبي غير عربي، إنّها ابنة عائلة "راجا" والأخت الوحيدة لـ "جونيور"، فتاة فائقة الجمال عاشت معظم حياتها في أوروبا، تمّت خطبتها من شخص اسمه "عمار باي"، لكن لم تكلل علاقتهما بالنجاح بعد أن اكتشفت "صونيا" خيانة خطيبها: "صونيا البنت الوحيدة لعائلة راجا. مخلوقة مسمومة. جميلة بقدر الوهم الّذي ستأخذ منه مساوئه"[3].

- دحمان:

هو اسم مختصر للاسم الركب " عبد الرحمان"، انه صديق " وليد نافع" منذ الصبا، وهو ميسور الحال حسب هذا المقطع الحواري على لسان " وليد نافع":

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 311.

[2]- المرجع نفسه، ص 46.

[3]- المرجع نفسه، ص 60

" – لن تستطيع أن تفهم يا دحمان. نحن لا نرى الأشياء من نفس الزاوية . أنت تعاشر أناس من الطبقة العليا، تمتلك شقة وحسابا بالبنك ولا أشجان لك"[1].

ج)-أنموذج الطبقة البسيطة:

-الشاعر سيد علي "Sid Ali le poète":

وهو اسم مركب من ثلاث كلمات، "فالسيد" يدل على السمو، و"علي" كلمة تدل على العلو، و"الشاعر" مفردة ثالثة تحيل إلى الشعور والإحساس المرهف، وتحمل شخصيته دلالات الواعي والشاعر المهموم، كما أنّه القدوة والناصح في مجتمعه:"بالنسبة لسكان " سيدي عبد الرحمان المتزمتين حتى النخاع فإنه أكبر شاعر بعد المتنبي. يفتخر به الشيوخ أمام الشبان فيعشقونه، حتى أنه يكفي أن يردد أحدهم شعره "[2].

حميد " Hamid ":

اسم مشتق من "الحمد" على أعلى مراتب الشكر والثناء، وهو الحارس الشخصي الممتن والشاكر لجونيور، الذي رافق "وليد نافع" أثناء عمله لدى عائلة "آل راجا"، لكن اسمه لم يعكس أخلاقه:

" بعد طول صمت مضن قلت له:

- وجهك ليس بغريب عني.

كشف لي عن أسنانه الكبيرة وصاحبها بابتسامة قائلا:

- حاصل على ميدالية ذهبية في ألعاب البحر الأبيض المتوسط، نائب بطل العالم في الألعاب العسكرية، نائب بطل إفريقيا، بطل العالم مرتين، مشاركتان في الألعاب الأولمبية...

رحت ألطم جبهتي براحة يدي:

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 192.

[2]- المرجع نفسه، ص131

- حميد سلال الملاكم "[1].

-رشيد دراق "Rachid Derrag":

يعني الرشد والنضج والرأي السديد، لعب دور الفنان والسينمائي والمثقف الواعي والمدرك لأحوال مجتمعه، " غادر رشيد دوارا ضائعا في عرض منطقة تادمايت وجاء في سنوات السبعينات لإشباع فضوله في ضواحي مدينة الجزائر ملاحقا حلم الطفولة [...] لقد أخرج بعض الأشرطة الوثائقية للتلفزيون قبل أن يذهب إلى موسكو لدراسة السينما. الأولى في الدفعة ، عاد إلى الوطن ليجد نفسه يتكاسل. فالميزانيات المخصصة كانت تافهة مما دفعه إلى إنتاج فيلمين أو ثلاثة لا معنى لهما حول موضوع تذمر الشباب ومنها أبناء الفجر الذي كشف عن موهبة نافع وليد"[2].

ـ حنان:

اسم عربي يعني الشوق والحنين والعطف، وهي فتاة أحلام " وليد نافع" وكان قد رغب في الزواج منها ، لكن الموت حال بينه وبين الزواج منها، " شاهدها في إحدى الأمسيات في موقف الحافلات وللتو سقط في حبالها، كانت بنت " الحومة" لم يرها تكبر. لقد فاجأته برشاقتها وتواضعها. اسمها حنان. هي الأخت الكبرى لنبيل"[3].

والملاحظ أن الكاتب قد لجأ إلى عملية التلقيب، وهي جد شائعة في الأوساط الشعبية، ويكمن السبب وراء ذلك في تحديد ميزات الشخصية سواء أكانت سلبية أم ايجابية، أو كمحاولة منه لتصنيفها حسب الميول والشهرة، والمتتبع لهذه الألقاب يكتشف أنها تشير إلى ماضي الشخصيات وحاضرها، أو الأحياء التي تقطنها، فلا يمكن أن يتجاوز الأحياء العريقة كباب الواد أو القصبة، والتي تحيل إلى المستوى المادي لقاطنيها وإلى عاداتهم وثقافاتهم.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 47.

[2]- المرجع نفسه، ص 186.

[3]- المرجع نفسه، ص 140.

2- أنماطها:

إن الراوي يختار شخصياته بدقة ويراعي كل ما تقتضيه أحداث الرواية وما يقتضيه الدور الذي ستؤديه الشخصية، و"فيليب هامون" قسّم الشخصيات إلى مرجعية واستذكارية وإشارية .

أ-الشخصية المرجعية:

وهذا النوع يتطلب الربط بين التاريخ والنص الحكائي لأنها تحيل على عالم سبقت المعرفة به [...] من خلال الثقافة أو التاريخ وبالتالي التعرف على هذه الشخصيات، ودورها يسهم في إرساء النقطة المرجعية المحلية على النص الثقافي الشفوي أو المكتوب"[1].

ولقد احتوى النص الروائي على العديد من الشخصيات المرجعية، والتّي تراوحت بين السياسية والدينية والأدبية والفنية والأسطورية، مثلما هو حال الجمع بين أسماء (الأنبياء) والشخصيات الإرهابية في صورة تخيلية تنزع القناع عنهم وتبدي تحايلهم على المجتمع، وها هي إحدى الشخصيات الإرهابية على ضرورة إتباع أوامر الأمير الإرهابي [...]

« l'Emir est notre père à tous, notre guide [..]

Il porte en lui la prophétie »[2].

"وياسمنة خضرا" هنا، يود إبراز مكانة الأنبياء الرفيعة والحط من قيمة الشخصيات الإرهابية.

وفي مقام آخر يوظف إسم النبي موسى عليه السلام توظيفاً مباشراً على لسان البطل، وهو يروي ما شعر به في طريقه إلى بيت "آل راجا" لأول مرة.

[1]- ينظر: فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليوطو، دار الكلام، الرباط، المغرب،1990، ص 24

[2] -Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, éditions Juillard, S.A, Paris, 1999, P 226.

« Au moment où la voiture démarra, J'eus l'impression que ma vie changeait décontracté, presque aussi épanoui qu' une fleur dans le prè. Déjà les rues éprouvantes de la ville j'éloignaient tandis que, devant moi, un peu comme la mer rouge devant Moise [1]"

يبين هذا السياق فرحة البطل بعمله الجديد، وكأن معجزة عظيمة حدثت معه، وهي تشبه معجزة سيدنا موسى عليه السلام لمّا انشق البحر أمامه عندما لحق به فرعون.

وتسجل الشخصية السياسية حضوراً قوياً في متن الرواية، وتبرز من خلال توظيف كلام الشيخ الّذي سأله الإرهابي "صالح لاندوشين" عن رؤيته للعساكر ورجل الدرك (الطاغوت) ،فأجابه الشيخ قائلاً بأنه لم يرى أحداً منهم منذ الاستقلال وحتى أيام "ديغول" لم يكن يرى منهم الكثير، وذلك خوفاً على حياته، فهو عرضة للقتل وفق ما يبينه المقطع الآتي:

« J'en ai pas vu un sel depuis l'indépendance. Même du temps de De Gaulle »[2].

فالكاتب يربط بين شخصية "ديغول" الاستعمارية وبين الشخصيات الإرهابية في ممارسة العنف والإجرام وارتكاب المجازر.

كما ظهرت أسماء سياسية جزائرية، وقد وظفها الراوي في حادثة إلقاء القبض على "عباس مدني" و"علي بلحاج".

« La désobéissance civile fut déclarée hors la loi et les cheikhs Abassi Madani et Ali Belhaj jetés en prison »[3].

[1]- Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups , p20.

[2]-المرجع نفسه، ص 214.

[3]- المرجع نفسه، ص 122.

وقد تمّ القبض على الشيخين بسبب تزعمهما للحزب السياسي "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" (الفيس) وعلى إثر إعلان العصيان المدني في التسعينيات.

وفي سياق آخر وردت شخصية الشاعر "المتنبي" على لسان البطل عند حديثه عن الشاعر "سيد علي".

« Il était le plus grand poète après El-Moutanabi »[1].

وما هو إلاَّ إقراراً منه بموهبة شخصية "سيد علي" في قول الشعر.

ويشبه الكاتب شخصية "نبيل غالم" بشخصية "عنتر بن شداد" في قوتها وجرأتها واندفاعها في مشهد اغتيال "حنان" وسط جموع المتظاهرين:

« Nabil Antar »[2]

« Il plongea la main dans l'échancrure de son Kamis. Son poing se referma autour du couteau […] Salope, […] frappa sous le sein »[3].

كما لا يخلو النص من الشخصية الفنية السينمائية لكون البطل فناناً.

« Les murs de ma chambre étaient tapissés de posters grandeur nature James Dean, Omar Sharif Alain Delon, Claudia Cardinale m'entouraient, s'appliquaient à me préserver de la misère de ma famille »[4].

[1]- Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups , p214

[2]- المرجع نفسه، ص 114.

[3]- المرجع نفسه، ص 116.

[4]- المرجع نفسه، ص 21.

وهي شخصيات سينمائية مشهورة كانت مرجعاً بالنسبة للبطل، الّذي كان يحلم أن بنحو نحوها ليصل إلى عالم الشهرة والنجومية لينسى ألم فقر عائلته، وها هو "يحي" يتحدث عن قضاء معظم وقته في الاستماع لأغاني "دحمان الحراشي"، الّذي عانى مرارة البعد والمنفى وكان منسياً وضائعاً في صمت.

« Alors pourquoi, dois- je passer mon temps à m'apitoyer sur Dahmane EL'Harrachi, mort d'exil et de fiel, à écouter les poèmes de Mahboubati en me disant que c'est la le plus grand parolier du monde, dans le plus grand silence de la terre »[1].

ولعله بهذا المقطع يساعدنا على تحديد وضعيته وانتمائه الاجتماعي وميوله.

كما لم يتوانى للحظة عن توظيف الشخصية الأسطورية المخيفة (الغول):

« C'était parti. Plus rien ne devait arrêter la roue du destin. Pareils aux Ogres de la nuit les prédateurs se ruèrent sur leurs proies. Le sabre cognait, la hache pulvérisait, le couteau tranchait. Le hurlement des femmes et des gosses couvrit celui du vent. Les armes giclaient plus haut que le sang. Les portes frêles des chamières s'écoulaient sous les ruades. Les bourreaux massacraient sas pine et sans merci »[2].

وهنا يشبه الراوي الإرهابيين (Ogres) بالأغوال في هجومهم على قرية "قاسم"، فأخذت سيوفهم تضرب وفؤوسهم تسحق وسكاكينهم تقطع، فتحطمت الجماجم وبدأت الأشلاء والدماء تتطاير هنا وهناك، وعويل النساء والأطفال يتعالى، وانهارت أبواب الأكواخ، وبدأ السفاحون في التنكيل بالجثث.

[1] -Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p .61

[2] - المرجع نفسه، ص 262.

ب-الشخصيات الاستذكارية:

وبالعودة إلى نص الراوية نلاحظ وجوداً مكثفاً لهذه الشخصيات، التّي تقوم بوظيفة الاستذكار أو الاسترجاع، وهناك شخصيات استشرافية تأتي في الحلم المنذر، وفي مقدمة تلك الشخصيات نجد شخصية البطل، وهو واقف أمام النافذة يعيد شريط الذكريات هروباً من الواقع.

«Nafa essaya de se souvenir du temps où l'on aimait trainer dans les rues du chahut des gargotes, de la musique aux accents de haouzi des ribambelles de mioches gambandant dans les squares, essaya de réinventer cette époque qui manquait de solennité, mais jamais de spontanéité »[1].

إنّه ذلك الماضي الجميل بمعالمه وأحياءه وشوارعه البعيدة عن الخراب والدمار والقتل والإرهاب.

أمّا الشاعر "سيد علي" فهو من الشخصيات الاستشرافية التّي راحت تقدم النصح والإرشاد للبطل لما رأته يتردد على المسجد:

« -Méfie- toi de ceux qui viennent te parler de choses plus importantes que ta vie. Ces gens – là te mentent. Ils veulent se servir de toi. Ils te parlent de grands idéaux, de sacrifices suprêmes, et ils te promettent de gloire éternelle pour quelques gouttes de ton sang. Ne les écoute pas. Rappelle- toi toujours ceci : Il n'ya rien absolument rien au dessus de ta vie »[2].

وهو يود حمايته من الانزلاق والانحراف الّذي ستكون عواقبه وخيمة مستقبلاً واعتبره اتجاهاً خاطئاً أو كما أطلق عليه المؤلف مصطلح "الهاوية" عنوان (اللوحة الثالثة).

[1] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 197.

[2]-المرجع نفسه، ص 96.

ووالده المتوفى هو شخصية استذكارية وردت في الحلم المنذر، الّذي رآه لمّا كان برفقة الإرهابيين في طريقهم إلى الكنز المزعوم الذي دلّتهم عليه "زبيدة".

« Cette nuit- là, j'ai rêvé de mon père… »[1].

ورؤية الميت في الحلم هي – حسب المعتقد الشعبي- إنذار بوقوع حادث غير سار مستقبلاً، ولما استيقظ "وليد نافع" صباحاً تلقى نبأ هرب "زبيدة" من زميله "أبو تراب"، وفعلاً لم تترك سوى بدلتها العسكرية وحذائها:

« Le jour s'était levé. Le ciel était bleu, et la montagne souveraine.

Abou Tourab, lui grimaçait de dépit :

-Zoubeida a disparu.

Nous l'avons cherché toute la matinée. Nous n'avons trouvé que son sac, abandonné dans un repli de rivière, avec son treillis et ses espadrilles »[2].

ج-الشخصيات الإشارية:

يصعب كشف هذا النمط من الشخصيات بسبب وجود عناصر تشويشية تحول دون الفهم المباشر لمعنى الشخصية، ويمكن تعريفها على أنّها "دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه [...] شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم"[3]، وعند تتبعنا للرواية نجد أنّ السّارد الحاضر قد تحدث بضمير الغائب "هو/ Il"

[1] -Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 269.

[2]- المرجع نفسه، ص 269.

[3]- فيليب هامون، سيميائية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كرّاد، مراجعة: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، الجزائر، 2012، ص 30.

لينوب عن المؤلف، وها هو يعطينا موقفه من عمل البطل كسائق عند الجماعات الإسلامية:

« Il était fier convaincu qu'il contribuait à quelque ouvrage grandiose, juste et indispensable. Cette impression devint certitude le jour où revenant de l'aéroport où il avait déposés des clients ordinaires, il fut brutalisé par des gendarmes. Meurtri dans sa chair et dans son amour propre, il envisagea sérieusement de demander une arme. Après réflexion, il jugea sage de ne pas s'engager sur un coup de tête dans la voie du mon retour »[1].

وفي رأي السّارد كان البطل فخوراً ومقتنعاً بعمله لدى الجماعات الإسلامية، لكنه في اليوم الّذي أوصل فيه زبائن إلى المطار تمّ الاعتداء عليه من طرف رجال الدرك في طريق عودته فشعر بالإهانة، وفكّر في تسليح نفسه إلاّ أنّ صوت الراوي تدخل ونصحه بالتريث حتّى لا يورط نفسه في طريق لا رجعة فيه.

والراوي يتحدث في مقطع آخر باسم شخصية "نبيل غالم"، الّذي يحاول التجسس على "سيد علي" الشاعر:

« Accroupi au pied d'un mur, en face de la maison du poète, Nabil Ghalem traçait des arabesques sur le sol à l'aide d'un bout de ferraille. En relevant la tête, il vit Nafa Walid sortir du taudis. Asa mine courroucée, il comprit que l'entretien s'était mal déroulé. Il laissa tomber le bout de ferraille s'assuya les doigts sur pan de son Kamis et se dépêcha d'intercepter l'ancien chauffeur des Raja »[2].

[1] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 160.

[2]- المرجع نفسه، ص 97.

يعلق الراوي على جلوس "نبيل غالم" عند جدار مقابل لبيت "سيد علي" الشاعر وهو يرسم زخارف على الأرض بقطعة حديدية، وعندما يرفع رأسه يرى "وليد نافع" وهو يخرج غاضباً من عنده، ثم يواصل الراوي تعليقه بأنّ "نبيل" أدرك بأنّ الحديث الّذي دار بين الشخصيتين كان سيئاً، ثم يترك نبيل القطعة تسقط، ويسرع ليعترض طريق سائق "آل راجا" القديم، ليستفسره عمّا دار بينهما من كلام.

كما نعثر في النص أيضاً على صوت الراوي، وهو يتحدث باسم شخصية البطل لمّا أصبح أميراً إرهابياً:

« Il était Emir.

Il découvrait l'ivresse du pouvoir et des égards. Il n'y avait rien de plus merveilleux, constatait il. Pareil aux élus du ciel flânant dans les jardins lever le songe. Souvent, il n'avait même pas à se donner cette peine. Ses hommes pensaient pour lui. Tous s'appliquaient à mériter sa bonne grâce, à façonner son plaisir »[1].

والسّارد يعلق على شعور البطل بتحوله إلى أمير إرهابي، إذ أحس بنشوة السلطة، وأدرك أنّه لا شيء أروع من هذا، وكأنه في جنات عدن، فلم يكن عليه إلاَّ أن يفرقع أصابعه حتّى يتحقق حلمه، ثم يوضح الراوي أكثر فأكثر، فالبطل لم يكن يتعب نفسه، بل كان رجاله يقومون بكل شيء لكسب رضاه، حتّى أنّه كان مندهشاً من تحوله من محارب إلى إرهابي وبسهولة.

ثانياً: المونتاج الزماني

لقد أولى الروائي المعاصر عناية بالغة بسرد الأحداث والوقائع التّي أصبح يتلاعب بها ليوهم القارئ أو ينقله من فترة إلى أخرى، حيث يقلب الترتيب الكرونولوجي، كأن يتحدث

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 242.

مثلاً عن عمل أو حدث مستقبلي، وهذا ما يعرف بالبناء المتشظي للزمن، وعليه فالولوج داخل الزمن الروائي لم يعد بتلك البساطة التّي عهدنها في الرواية التقليدية، فـ "الرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية، وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآني والآتي، وبالتالي لم تعد نهايتها محددة، وبنيتها مغلقة كالرواية التقليدية"[1]، ومن أبرز سمات الرواية التجريبية التقطيع وعدم الاستقرار وقفز الأحداث من موضوع إلى آخر عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز: "يحاول الكاتب اللعب بالأزمنة وبالتتابع الزمني والمنطقي لأحداث القصة من حيث التقديم والتأخير"[2].

وأصحاب الرواية الجديدة من أمثال "آلان روب غرييه" اعتبروا أنَّ: "الزمن قد أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التّي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[3]، حيث تنفتح الرواية الجديدة على عدّة أشكال زمنية، لأن الزمن يتسم بالمرونة، والروائي قام بكسر التسلسل المنطقي: "نسق الترتيب الزمني في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني، وهو نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق... ولكن هذا النسق في الرواية الحديثة فقد خطّيته وأصبح اللامنطقي هو المتحكم في الزمن الروائي الخروقات الزمنية، التّي يمارسها السّارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية"[4]، حيث يتم كسر خطية الزمن لتنتج عنه عدّة أزمنة تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب.

---

[1]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص 71.

[2]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 07.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 12.

[4]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 237.

1-زمن القصة:

إنَّ زمن القصة هو زمن حقيقي أي زمن الأحداث كما وقعت، فهو الزمن الطبيعي الّذي يمكن قياسه فيزيائياً؛ أي زمن الأحداث المتصلة بالسياق الخارجي المحيط بالنص، حيث يعني بتتبع الأحداث كما حصلت في الواقع والتاريخ: "ويبدو أن الزمن التاريخي أبلغ الأزمنة الخارجية، دلالة في المدونة الروائية"[1]، حيث تستفيد الرواية من التاريخ، وتجعل منه مرجعية لأحداثها، فيختار الروائي حادثة معينة من تاريخ البلاد، وينتقل بها إلى عالم المتخيل ليعالجها بطريقته الخاصة، ورواية "بم تحلم الذئاب؟" تشتمل على "كل مقومات أدب الحرب وعلى رأسها مقوم التجربة الشخصية والمشاركة الفعلية دون غيره من الكتاب الّذين كتبوا عن جرائم الحرب تخييلياً فحسب"[2].

والرواية عبارة عن حكاية "وليد نافع" الشاب الجزائري الّذي يعيش جملة من الأحداث والتقلبات والتوجهات، وهو ابن "القصبة" الّذي حلمه الوحيد أن يصبح ممثلاً سينمائياً مشهوراً، وقد زادت رغبته عندما شارك بدور صغير في أحد الأفلام الفاشلة (أبناء الفجر).

وقد بدأ زمن القصة بنقطة تحول وليد كسائق لدى عائلة "آل راجا" التّي يخون فيها الزوج زوجته، وتتدلل فيها البنت لأنها لم تعرف سوى البذخ والترف، ويلعب فيها الابن المنحرف "جونيور" بالبنات وبدعم من حارسه الشخصي "حميد سلال" ثم يهرب "وليد" بنفسه – بعد مقتل فتاة على يد حميد- من هذه الحياة البشعة ليتزامن هروبه مع ظهور الجبهة الإسلامية للإنقاذ، فينخرط فيها ظناً منه أنّه سيجد ملاذاً آمناً، فأصبح مجرماً

[1]- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 28.

[2]- عبد الله شطاح، أدب المقاومة- قراءة أكاديمية في الأدبية والالتزام، المدونة، مجلة علمية دورية تعنى بالدراسات الأدبية والنقدية تصدر عن مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة لونيسي علي، البليدة، دار التل للطباعة، ع2، 2015، ص 57.

إرهابياً: "لقد قتلت أوّل رجل يوم الأربعاء 12 جانفي 1994 على الساعة 7 و35 دقيقة صباحاً"[1].

يتضح لنا أنّ الروائي أراد أن يضعنا في صورة الحدث، وهو عبارة عن قرينة تاريخية مرتبطة بالتسعينيات، ثم ينكشف أمره ويصبح متابعاً من طرف الشرطة فلاذ بالفرار إلى الجبل لتزداد أحقاده نتيجة الصدمات المتتابعة، ويتدرج شيئاً فشيئاً في الرتب ابتداءا من فرد في الحركة إلى جندي في التنظيم المسلح ليجد نفسه أخيراً أميراً إرهابياً على رأس كتيبة ينصاع فيها لنصائح زوجته زوبيدة، ثم يقرر العودة إلى المدينة مع جماعته بعد اكتشافه لخداع زوجته ومكرها فحاصره رجال الأمن. ويبقى الروائي النهاية مفتوحة ليستغرق زمن القصة عامين من العشرية السوداء:

"زاد وزنك.

هذا ما وجدت لتقول لي بعد عامين من الفراق"

وهو يلمح هنا لحوار " وليد" مع أخته بعدما راح يبحث عن أمه بعد عودته إلى مدينة الجزائر.

2- زمن الخطاب:

إن زمن الخطاب يأتي في مقابل زمن القصة، والذي لا يمكن أن يكون ترتيبه مثالياً متسلسلاً: "اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وإنما من حيث الصيانة والترتيب"[2]، فإذا كان الزمن في الخطاب الروائي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع الخطي المنطقي، فإنه مع تجدد رؤية روائيي تيار " الرواية الجديدة": "يتحول إلى زمن العلاقات المتشابكة، فيتطور في حركته اللولبية في

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 17.

[2]- سليمان كاصد، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، أربد، 2002، ص 261.

قفزات وخطوط بيانية، هي صدى لتطور عام"[1]، ذلك أن الشخصية من خلال هذا الزمن ترحل وبكل سهولة إلى المستقبل أو تعود إلى الطفولة عبر احتيال الروائيين التقني في تعاملهم مع الزمن تعاملاً أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق الآلي في معظم النصوص المفتوحة والمتحررة من سكونية البعد الزماني، لا، أسلوبهم يتألف أيضا من استعمال تعدد الزوايا وتداخلها وتشكيل روائي كلي مرتبك، لاسيما من حيث استعمال نغمات وجمل متميزة ومتواترة، والجدير بالذكر أن "ياسمينة خضرا" تأثر "ببعض استكشافات المؤلفين العصرانيين، مثل المونولوج الداخلي، وتيار الوعي، والتسلسل الزمني غير المبني على الواقع السيكولوجي والذي ينطوي في كثير من الأحيان على الإطلال على ملامح ماضيه"[2].

والحدث في رواية " بم تحلم الذئاب" تتنازعه أزمنة مختلفة، فهو زمن متداخل يتوزع على حقب متباعدة، وينم عن رؤية "ياسمينة خضرا" المتعلقة باستخدام الزمن، فرواية ياسمينة خضرا أبعد من العمل المنظر القائم على خطة محددة تروي وفقها الأحداث.

اتبع "ياسمينة خضرا" طريقة الرواية الحديثة في عدم إخضاع زمن السرد لزمن القصة سعيا منه لبلوغ غاية جمالية، وهذا إنّ دّل على شيء فإنّما يدل على نظرته غير الآتية للزمن، فهو يؤطر زمنية الحدث داخل بنية سردية عجائبية، تلون الزمن وتحوله إلى مادة غير قابلة للنهاية، والمسألة تكمن في أن الكاتب انطلق من النقطة المتمثلة في قتل الرضيع: "ما الذي دهى جبريل لم يمسك بيدي حين هممت بذبح ذلك الرضيع الذي كان يحترق بالحمى؟ رغم أنني أقنعت نفسي بكل ما أملك من قوى بأن شفرة سكيني لم تتجرأ

[1]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 82

[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 94.

على الاقتراب من تلك الرقبة الواهية التي لا تكبر رقاب باقي الأطفال [...] انتهى كل شيء لقد تخلى الأنبياء عنا وها نحن نحاصر كالفئران"[1].

ليعود من جديد ويطوي آخر صفحة من الرواية بنفس المشهد: "دين الرب! لقد حوصرنا كالفئران [...] لم يمسك أي ملاك بيدي ولم يستوقفني أي وميض كنت هناك فجأة وقد تبددت أوهامي وبيني وبين يدي رضيع مغطى بالدم"[2] لتكون البداية والنهاية واحدة، فالزمن الروائي، هو زمن تاريخي له دلالته وأهميته، وهو على ثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل.

3-ترتيب الزمن:

3-1-الزمن الماضي القريب:

يستحضر "ياسمينة خضرا" في مخيلتها أحداثاً ماضية بواسطة الاسترجاع، وتكون الغاية منه ملأ الفجوات التّي يخلفها السّرد سواء بتزويدنا بالمعلومات عن شخصية جديدة دخلت عالم الأحداث، أو باطلاعنا على حاضر الشخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد، ويمكن للسّرد الاسترجاعي أنْ يذهب إلى الماضي، ويغترف من مخزون ذاكرة الشخصية بقدر كبير أو قليل.

وكان لا بد من الاعتماد على التقنيات التالية:

3-1-1-الاسترجاع أو الاستذكار:

ويعرفه "جيرالد برنس" (Gerald Prince) بأنه: "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 11-12.

[2]- المرجع نفسه، ص 83-84.

يتوقف فيها القص الزمني لمساق الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع"[1]،حيث يتم استرجاع بعض الأحداث التّي وقعت في الماضي ويتم أيضا قطع السّرد في زمنيته المفروضة لتتشكل حكاية ثانية عن هذا الاسترجاع بالنسبة للحكاية الأولى، وقد حدّد "جينيت" ثلاثة أنواع من الاسترجاعات:

أ-الاسترجاعات الخارجية:

ومفردها الاسترجاع " الّذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير بخصوص هذه السابقة أو تلك"[2].

ب-الاسترجاعات الداخلية:

وهنا الاسترجاع "يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي"[3]، وهي نوعان:

ب-1-الاسترجاعات الخارج حكائية (غير القصة):

هو من جملة الاسترجاعات " التّي تتناول خطاً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول إمّا شخصية يتم إدخالها حديثاً، ويريد السّارد إضاءة سوابقها [...] وإمّا شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت"[4].

[1]- علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 51.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 60-61.

[3]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2006، ص 158.

[4]- المرجع السابق، ص 61.

ب-2-الاسترجاعات الداخل الحكائية (مثلية القصة):

وهي الاسترجاعات التّي "تتناول خط العمل نفسه الّذي تتناوله الحكاية الأولى وتختلف عن ذلك اختلافا شديداً، وهنا يكون خط التداخل واضحاً، بل محتوم في الظاهرة"[1]، ونميز نوعين منها:

- **الاسترجاعات التكميلية:** وهي "الإحالات، وتضم المقاطع الاستعادية التّي تأتي لشد... فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تتنظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أو كثيراً وفقاً لمنطق سردي مستقل جزئياً عن مضي الزمن"[2].
- **الاسترجاعات التكرارية:** وهي: "التذكيرات لأن الحكاية تعود إلى هذا النمط على أعقابها جهاراً وأحياناً صراحة، وبالطبع لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعاد نصية واسعة جداً إلاَّ نادراً، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص"[3].

ج-الاسترجاعات المختلطة:

هي الاسترجاعات التّي " تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة"[4].

2-3-ماضي الرواية البعيد:

وهو ماضي الجزائر المثقلة بالانكسارات والغزوات، وعليه نجد الكاتب قد منح لمسار الرواية حرية قصوى في سير أحداثها على شكل دائرة من بداية الرواية إلى نهايتها، ليطلق الروائي العنان لتقنيات الاسترجاع أو الاستذكار بالاعتماد على الذاكرة.

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 62.

[2]- المرجع نفسه، ص 62.

[3]- المرجع نفسه، ص 64.

[4]- المرجع نفسه، ص 60.

والجدول الآتي يتضمن مختلف العينات من الاسترجاعات:

الزمن	الاسترجاع وسياقه ورقمه	مضمونه	نوعه
الماضي القريب	استحضار السيدة "راجا" لطفولتها (1)	"لا أتذكر تاريخ آخر مرة سبحت فيها بالبحر، في السابق كنت بمجرد أن أضع رجلي داخل البحر حتى أثير الاستنفار. يتعب رجال الحماية من الالتزام في كل مرة في الذهاب لاسترجاعي مهما كانت الظروف. كانت أمي تصرخ حتى يتجمع الحاضرين بالشاطئ. أما أبي فكان فخور بجرأتي وكان يدعوني جنية البحر المحبوبة"[1].	استرجاع خارجي
الماضي القريب	البطل يتذكر ماضي شخصية "مراد بريك" (2)	"ضحكته التّي تشبه إبريق الشاي المنسي فوق الجمر هي التّي دفعتني إلى استرجاع الذاكرة بسرعة. مراد بريك تقاسم معي غرفة في نزل بائس بالضواحي خلال اليومين اللذّين شهدا تصوير فيلم أبناء الفجر، في تلك المرحلة لم يكن هناك حد لحزامه. كان بائساً، جائعاً، لا يتوقف أبداً عن طلب السجائر من طاقم التصوير.	**استرجاع داخلي خارجي حكائي.**

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 98.

		كنا ممثلين شابين طموحين... كان يمثل دور ابن عم شرير الطبع، أحاول أنا جاهداً لأعيده إلى الطريق الصواب في النهاية، تحت تأثير المخدرات، خائر القوى، يلقي بنفسه تحت عجلات القطار"[1].	
الماضي البعيد	استرجاع "صالح لاندوشين" لواقع حرب الهند الصينية (3)	"لم أبلغ من العمر العشرين بالهند الصينية، أذكر أنني بمجرد أن وصلت، انفجرت قنبلة تحت شاحنة، لم يكن أمامنا الوقت الكافي كي نلم أشلاء أصدقائنا بالملعقة الصغيرة حتى انفجرت قنبلة وسط الموكب. كنت في الاتجاه المعاكس، هل تفهم؟ كنت أبكي بكاء طفل تائه في الأدغال"[2].	**استرجاع داخل حكائي (تكميلي)**
الماضي البعيد	تذكر " أم وليد" لذكرى زفافها (4)	"لقد تزوجت أمي خلال مجريات الحرب الكبرى، كان الأمريكيون يحتشدون بباب الواد، الطائرات المقنبلة تملأ السماء شخيراً وصفارات الإنذار تزعق في ظلام الليل، تمَّ العرس في فرح عام. أنا تزوجت في 1962 كانت منظمة الجيش السري تنسف بالديناميت الحي والرشاشات تعوي في كل زاوية من زوايا الشوارع. في كل يوم	استرجاع خارجي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 171.

[2]- المرجع نفسه، ص 246.

		كانت التفجيرات تختار بعض المجهولين. هذا لم يمنع موكب العرس من النفخ في الأبواب على طول الجادات. دوت "الزرنة" حتى الصباح"[1] .	
الماضي القريب	"حميد الملاكم" يستحضر أيامه لنافع عندما كان ملاكما	"في إحدى السهرات أين كنت أشرب الجعة كي أهضم همومي، طلب مني صاحب البار أن أعمل لديه كحارس داخلي، كان المكان سيئ السمعة معرض وحوش حقيقي، قد تقطع رقبتك من أجل لاشيء، في اللحظة ذاتها أعدت كل شيء إلى نصابه ليس لأنني أحتاج إلى بذل مجهود كبير، لست بحاجة إليه، الزبائن يحترمون البطل في بلادنا لا يعترف بمجدك كاملاً إلاَّ البسطاء من الناس، وحدهم يعترفون بقدراتك أمّا الرسميون فيهنئوك في السهرة وينسونك في اليوم الموالي، لهم انشغالاتهم الأخرى كلهم تافهون ... بهذا الملهى التقيت جونيور، كان يبحث عن حارس خاص، قال لي: أرني قبضتيك. أريتهما إياه فقال: إنهما من البرونز، افتحهما الآن، فتحتهما فقال: لا شيء بداخلهما غير الريح، بعدها أراني قبضتيه فقالت: إنهما ظريفتان لكنهما من	استرجاع مزجي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 143-144.

		خزف، ضحك جونيور ثم فتحهما كان بداخلهما المال... أنا ملاكم"[1]	

وقراءة هذه الاسترجاعات وسياقاتها المتنوعة تنضوي على معالم أساسية تربط هذه التقنية بحقب زمنية متنوعة يمكن إيجازها فيما يلي:

تتميز بعض الاسترجاعات بمداها الزمني الموغل في القدم، حيث يصل إلى عدّة عقود من السنين، ممَّا يشير إلى تنوع محمولات الذاكرة التّي تطرح قضايا تستدرج القارئ إلى ماضٍ يثير مشاعر متباينة تجاه فترات محرجة ومصيرية، مثلا أشارت الاسترجاعات (3) و(4) إلى زمن الاستعمار الفرنسي، وما يحمله من دلالة عدم الاستقرار بالجزائر.

ففي الاسترجاع (3) يقوم "صالح لاندوشين" باستعادة ماضيه، الّذي ينم عن مشاركته حرب الفيتنام - وهو شاب في العشرينات- وعن مختلف مجرياتها، فهو بصدد التعريف بنفسه لشخصية البطل في أول لقاء بينهما.

وفي الاسترجاع (4) تسرد " وردية" أجواء عرسها في زمن الاستعمار، وهي مرحلة عسيرة تخللتها الإنذارات والتفجيرات، التّي لم تمنعهم من الاحتفال بالعرس، وهدفها هنا هو إقناع " وليد" بطلب يد "حنان" بعد أن تحجج بعذر الخوف من أخيها " نبيل غالم".

تتمثل غاية الاسترجاع الأخير في إضاءة جوانب من شخصية " حميد سلال" الملاكم، وعلى وجه الخصوص ما كان متصلاً بعائلة "آل راجا"، فهو اليد اليمنى لابنهم المنحرف "جونيور".

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 49-50.

3-3- الحاضر المقترن بالمستقبل:

يمثله " وليد نافع" الشاب الذي ينتمي إلى وسط عائلي فقير ومجتمع مشتت خلّفته الظروف القاهرة – أحداث أكتوبر 1988م- فكانت حياته صراعاً متواصلاً وفشلاً متلاحقاً مكللاً بالتخلي عن الدّراسة، والصراع السياسي إلى جانب خيبة تجربة الحب وإفلات فرص العمل ومستقبل مجهول محفوف بالمخاطر وليتطرق الكاتب إلى مستقبل هذا الفتى الفنان اعتمد على تقنية الاستباق، فما هو الاستباق؟ وما أنواعه؟

3-3-1-الاستباق (الاستشراف):

هو الدخول إلى المستقبل وتصور الهدف أو الغاية قبل وقوعها- حسب أحمد حمد النعيمي- : " إن الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية، قبل وضع اليد عليها"[1]، ويعني أيضا القفز لتجاوز الحاضر واستشراف المستقبل، وهو نوعان:

أ-استباقات خارجية:

تبدو "وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عملها إلى نهايته المنطقية"[2].

وما ورد في الرواية من استباقات خارجية جاء على لسان مدير الوكالة التّي مكنت البطل من الحصول على عمل، فهو يخبر " وليد نافا" عن راتبه المستقبلي، وكيف ستكون

[1]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية الحديثة المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ط1، 2004، ص 38.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 77.

مكانته مرموقة بحكم عمله في هذه المؤسسة: "ستحصل على راتب جيد وستكون لك فرصة كي تحصل على مكانة لك بين الأشخاص الذين لهم إمكانيات لدخول عالمك الفرجة"[1] .

فالاستباق هنا كان ممهداً لما سيحدث في المستقبل؛ بمعنى أنَّه كان مرغماً على العمل لدى "آل راجا" لأنه ليس بإمكانه الرفض أمام الراتب المغري الّذي عرضته عليه الوكالة.

ب-الاستباقات الداخلية:

رأى جينيت أنها " تطرح المشكل نفسه الّذي تطرحه الاسترجاعات من النمط نفسه، ألاَّ وهو: مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التّي يتولاها المقطع الاستباقي"[2].

وهذه الاستباقات تضم نوعين:

- **الاستباقات الخارج حكائية:**

وتسمى أيضاً غيرية القصة، وهذا النمط لا يتهدده خطر التداخل مع المحكي الأول"[3]. ومثاله هو هذا المقطع الّذي يستشرف فيه "مراد بريك" مستقبله، وهو جالس مع البطل في نادي "لبنان" "سأكون شبكة من الأصدقاء داخل هذه المهنة وفي أقل من سنة سأفتك الحصة الكبرى"[4]، كل ذلك يحدث مع " مراد" وهو لا يزال مع البطل، أي كان يشعر بأنه على وشك تحقيق ما بدا بعيداً من أحلامه.

- **الاستباقات الداخل حكائية:** وهي استباقات مثلية القصة، وتنقسم إلى:

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 24.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 77.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 79.

[4]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 172.

❖ **الاستباقات التكميلية:**

هي " تطلعات يتكئ السّارد عليها لبيان مستقبل الشخصية الروائية، دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التكميلي مرة أخرى"[1].

وها هو وليد يتخيل نفسه مستقبلاً: " أقضي وقتي في تخيل نفسي عظيماً، أوقع الأوتوغرافيا في كل زاوية شارع، أقود السيارة مكشوفة ، ابتسامتي أوسع من الأفق، عيناي واسعتان كمثل عطشي للنجاح"[2].

ولكن تحقق ذلك كان مستحيلاً، فدوره في فيلم "أبناء الفجر" كان صغيراً.

❖ **الاستباقات التكرارية:**

وهي التي تضاعف مقدماً مقطعاً سردياً آتياً"[3].

يعلن البطل عن رغباته المستقبلية في هذا المقطع الاستباقي: " أراني أتمشى داخل الأستديوهات الباريسية ونص السيناريو تحت ذراعي وعينين تكبران الشاشة وأنا بعيد عن زنقات القصبة"[4]، وهو استباق يعرب عن رغبة البطل في الاستحواذ على أضواء الشهرة وتغيير مسكنه من حي القصبة الفقير إلى " باريس" مدينة الأحلام.

وتضمنت الرواية استباقاً آخر يناقض الاستباق السابق، وهو على لسان "مراد بريك".

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، ص 271

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 26.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 89.

[4]- المرجع السابق، ص 176.

"نافع صديقي، كفانا استباقاً للأحداث، مهما حصل فإن التربص سيكون في شهر ديسمبر- أمامنا شهران كاملان... ارتح خو، من الآن هذه ليست مشكلتك سأكلمك بالهاتف بمجرد أن يأتيني الجديد صافحني واختفي كي يتركني أدفع الفاتورة"[1].

والمتصفح للرواية يترقب سفر "وليد" لكن السطر الأخير من هذا المقطع يكشف المستور، وهو تحامل "مراد بريك" على " وليد نافع" وتعشيمه بالمستحيل.

-تقنية التدوير:

إن رواية" بم تحلم الذئاب؟" رواية استرسالية سهلة على العقل، و هذا راجع الى عدة أسباب يتصدرها الاعتماد على الجمل القصيرة التي تنتهي غالبا بنقطتين و هذا لترك المجال مفتوح لتأويل القارئ، و هذا لمناقشة بعض المسائل و القضايا المسكوت عنها من قبل، وفي جو نوعي من السرد المباشر المتعالق مع الذاكرة، يفاجئ الراوي القارئ الذي عهد الأريحية في تتبع خط السرد الروائي ببضعة أسطر تمثل خاتمة تدويرية :

" لقد قتلت أول رجل يوم الأربعاء 12 جانفي 1994 على الساعة 7 و 35 دقيقة صباحا. كان محاميا متوجها نحو سيارته تسبقه إليها ابنته صاحبة الست سنوات، بضفيرتين تحملان أزهارا زرقاء صنعت من شريط أزرق و محفظة على الظهر"[2]، علماً أنَّ نفس الكلام مذكور في الصفحة السابعة عشر من الرواية.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 178.

[2]- المرجع نفسه، ص 153.

نلحظ أن بداية الرواية و نهايتها لا تقويان الحبكة، لأن الحبكة " لم تعد عنصرا أساسيا يثير اهتمام الروائي العربي، بل مجرد خيط سردي تقوم عليه الحكاية"[1] في كل الروايات التجريبية.

هذا الشكل الدائري هو تكرار من نوع خاص في الروايات الدائرية*، فهو "يتمثل في تكرار يرسم دائرة أو حلقة، و يوحي بالمراوحة في الزمان و المكان، فالحركة السردية إن كان ثمة حركة بين المشهدين الأول و الأخير لا تنمو و لا تتفرع و لا تنتج لحظة جديدة، فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة، و تعبير عن انسداد الأفق، و دوران الفرد في تيه"[2].

4ـ تقنيات الحركة السردية:

تعرض الأحداث وفق وتيرة سريعة أو بطيئة، وتنقسم تقنيات زمن السرد إلى أربع تقنيات منها ما يساهم في تسريع السرد وهي الخلاصة والحذف والأخرى تبطئ السرد وهي المشهد والوقفة:

أـ تسريع السرد:

و هي تقنية ندرس وفقها الإيقاع الزمني، وهي نوعان:

أـ 1) الخلاصة/ المجمل (Sommmaire):

و تتراوح تسمياتها بين الإيجاز ، المجمل والماخص، وتقتضي الخلاصة سرد مجموعة من الوقائع دون ذكر التفاصيل والجزئيات، كما أنها تختصر فترة طويلة من حياة الشخصيات

1 - محمد الباردي، الرواية العربية و الحداثة، ص146

* **الرواية الدائرية:** اسم يطلق على الروايات غير التقليدية،لأن الدائرية تفترض عودة السرد إلى مركز انطلاقه: فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010، ص 75

[2]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 225

في عدد محدود من السطور، فيقوم الراوي بالمرور السريع على الأحداث السردية، ويسرد "في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفصيل أعمال أو أقوال"[1].

وبفضل هذه التقنية تمكن الروائي من إيجاز الكثير من الأحداث في أسطر معدودة:

الحدث	الخلاصة في الرواية	القرينة	رقم الصفحة
بداية أول يوم عمل لوليد	" ذهبت إلى بيت أسرة راجا على الساعة السادسة صباحا بالضبط. تفقد السيد فيصل ساعة يده قبل أن يحرك رأسه مبديا اقتناعه"	الساعة السادسة صباحا	43
عمل وليد كسائق لدى عائلة راجا	" في هذا الوقت، كنت كل مرة أجهد نفسي للتخفي وراء مجاملات مفرطة. حينما يأتي المساء أكون قد أنهكني اليوم الماراتوني فألتحق بالجناح الثاني ورأسي على وشك الانفجار"	في هذا الوقت	ص44
أول مهمة للسائق وليد نافا	" استهلكت ساعة للوصول إلى فوكا ضاغطا على الدواسة عن آخرها طوال الرحلة"	ساعة	ص 52

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 109.

عودة آل راجا	" عاد أفراد أسرة راجا من سفرهم منذ أسبوعين،ذهب ن كي ينتظرهم في المطار ولم أتمكن من رؤيتهم ولو مرة واحدة"	منذ أسبوعين	ص58
تذمر وليد من فيلا آل راجا	" من الصباح حتى المساء، أضيق ذرعا بالجلوس في غرفتي أتفرج على أظافري وأقلب أوراق نفس المجلات"	من الصباح حتى المساء	ص58

أـ 2) الحذف/ القطع (Ellipse):

يلجأ الروائي إلى استخدام تقنية الحذف عندما يجد صعوبة في تقديم الأحداث بشكل متسلسل لاستحالة القدرة على الالتزام بتتبع سرد الزمن الكرونولوجي، لذلك " نجده يقفز على بعض الفترات التي لا يرى جدوى من سردها [...] ويتحقق هذا القفز بالسكوت عن هذا الجزءالقصصي في السرد بشكل كلي أو بالإشارة إلى مكانه بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي"[1].

وورد الحذف في الرواية حسب الحاجة إليه:

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص156

المثال	الحذف في الرواية	القرينة	الصفحة
01	" لمدة سبعة أيام بلياليها لم أكف أبدا عن التململ في كرسي السيارة، عن دعك علب السجائر بحركة محمومة دون أن يكون في مقدوري الابتعاد عن السيارة لأن صونيا تمقت البحث عن عبد المأمور"	لمدة سبعة أيام بلياليها	ص63
02	" قضيت خمسة أشهر لدى أسرة راجا فرأيت أحلام طفولتي تتبدد في عرض التعب الباطل"	خمسة أشهر	ص 68
03	" اسمي بوعمران. أما بالوكالة فينادونني عادل[...] مرت أربعون سنة من عمري ولي سبعة أطفال وسوء حظ أبدي"	أربعون سنة	ص 69
04	" مرت عشر سنوات ونحن نحاول تقديم الرشوة للعمال المرؤوسين بالبريد من أجل ربطنا بخيط"	عشر سنوات	ص 32
05	" بقيت مسجونا في غرفتي لأيام طويلة لا أصغي لبكاء أمي المستميت، رافضا الأكل، محصنا بابي"	أيام طويلة	ص111

ب ـ تعطيل السرد:

و يعني الإبطاء والتمديد في وتيرة السرد، ويلجأ الروائي إلى كسر رتابة السرد حتى يوهم القارئ بتوقف حركة السرد وذلك من خلال تقنيتين:

ب ـ 1) المشهد/ الحوار (scène):

يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك: "بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية"[1]، ويكون أحيانا كردود الأفعال التي تحدث فيما بينها، ففي المشهد يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب، والمشاهد الموالية تبرز أهم مواضع الحوار:

" حين استعاد قواه، مسح قفاه ولحيته وحاول التركيز ثم أخبرني:

ـ ستخرج السيدة اليوم... أحذرك، إنها لا تحتمل الاهتزازات. عليك أيضا تفادي الحفر والطرقات المهترئة[...]

ـ نافع، أضاف قائلا وهو يسرع داخل الرواق، لن أمل من تكرار هذه الجملة: كن بسيطا ومنتبها.

ـ أعدك"[2].

و هو حوار ينم عن شخصية رئيس الخدم الصارمة والمنضبطة.

ودار حوار آخر بين "وليد" وحارس جونيور الشخصي " حميد":

" ـ ها أنت تحكي مع الحائط الآن، باغتني حميد

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص166

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟ تر: عبد السلام يخلف،ص65

ـ أتحدث إلى الملاك الذي يحرسني.

ـ لا أرى بوقه الصوتي.

انفجر ضاحكا فرحا برده. أنزل سترتي المعلقة على المشجب ورماني بها على الوجه.

ـ أنا بحاجة إليك يا صاح.

ـ أطلب ذلك من فيصل.

ـ ليس ضروريا. جونيور في مدينة سطيف، صونيا على شاطئ البحر، أما السيدة فمريضة. بكل الأحوال لن يأخذ المشوار وقتا طويلا"[1].

وهو مقطع حواري يبرز شخصية "حميد" العفوية واللامبالية.

***المونولوج:**

***المونولوج الداخلي المباشر:**

وهو الكلام الحرّ الّذي لا يتقيد بشروط القول المباشر الطبيعي، بل يسري في النص دون أي مقدمات ونستشعره من خلال ضمير "الأنا"، بمعنى أنّه حديث فردي يدور بين الشخصية وذاتها، ويدخل القارئ مباشرة إلى وعي الشخصية الروائية للوقوف على محتواها النفسي وما يدور داخلها من صراعات وأفكار دون أن يشير الكاتب صراحة أو إيحاءا، بل يفرغ محتواها النفسي عبر ذلك "النمط من المونولوج الداخلي الّذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أنَّ هناك سامعاً"[2]، ونلتقي بهذه التقنية في مونولوج "صالح لاندوشين":

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟ تر: عبد السلام يخلف، ص 70.

[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، ص 60.

قلت لنفسي: صالح، أنت هنا داخل هذه الفوضى منذ شهور، الآن ولم تتعرض لخدش صغير [...] حين تمّ تسريحي من الخدمة قلب: جميل! لقد مرّت العاصفة"[1].

فصالح يستعرض لقطة من لقطات حرب الهند الصينية، فصالح تمّ اقتياده إليها إجبارياً، ولكن بفضل الله بقي حيّاً وبصحة جيّدة، ثم يصف إحساسه بالراحة لمّا تمَّ تسريحه من الخدمة الإجبارية، وقد خلَّف هذا الحدث إحساساً قوياً في أعماقه، وراح يفتش عنه في ثنايا ذاكرته.

***المونولوج الداخلي غير المباشر:**

هو واحدة من الطرق المبتكرة، التّي يمتزج فيها كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة، حيث يظهر صوتان متداخلان في العبارة السردية الواحدة، صوت السّاردة وصوت الشخصية التّي تتكلم، ويتدخل المؤلف بصورة مباشرة، ويفترض وجود قارئ وسامع أيضاً، إذ "يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادَّة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف"[2]، ويمكن تمثيل هذا الأسلوب في رواية "بم تحلم الذئاب؟" بهذا المقطع: "-نافع، أيّها الشاب، لا أدري ما إذا كانت هذه الدرجات التّي تسلقتها ستكون لك منصة فوز أو مشنقة، هناك شيء واحد مؤكد: لقد بدأت الحكاية..."[3].

وهو حديث يرتكز على إبراز ضمير المتكلم والمخاطب والغائب بأصوات "وليد نافع" والسارد، فهو يطلق العنان لشعوره بالمجد إزاء تلقيه هدية من السيدة "سنوة"، ولكن هاته الهدية هل تحمل معها المجد أم المأساة لوليد مستقبلاً، والشيء الوحيد المؤكد هنا هو بداية حكايته الدرامية.

---

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 246.

[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، ص 06.

[3]- المرجع السابق، ص 57.

***مناجاة النفس:**

لون مهم من ألوان تيار الوعي، تأتي أهميته في تداخله مع المونولوج الداخلي والتداعي الحر، ويمكن تعريفه بأنه: "تكنيك يقدم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً"[1]، ويلجأ ياسمينة خضرا إلى هذه التقنية في هذا المقطع:

"لست نادماً على كل أخطائي ولا فضل لي في كل أفراحي، لن يكون للتاريخ عمر سوى ذكرياتي، وما للأبدية سوى نومي الكاذب، ... المسكين إله ما يقوله سيد علي، كان شاعراً حقيقياً... لا أصدق كيف يصعب التنبؤ بسلوك البشر. كنت أحسبه متخلفاً عقلياً أو مجرد خرقة بالية، ولكن في لحظة الحسم يأتيك بشجاعة لا نعرف مصدرها تقسم الجسم نصفين [...] لم يرتعش حينما أدخلت مسدسي في صدغه قال: افعلها فأنا جاهز. انفجرت رأسه"[2].

وهنا يحاول الإرهابي "أبو تراب" تقديم الأفكار الصامتة، وهو يستعد للرحيل إلى العالم الآخر (وما للأبدية سوى نومي الكاذب)، ثم يغوص في عالم الذكريات، وتتحول الشحنة الغريبة في وعيه إلى مجال السرد النثري، والّذي روى وفقه حادثة مقتل "سيد علي الشاعر" –المحق في كلامه والشجاع في آخر لحظات عمره-، والظاهر أنَّ الإرهابي نادم أشد الندم على اغتياله لـ "سيد علي" الشاعر.

ب ـ 2) الوقفة الوصفية/ تداعيات الذاكرة (Pause):

و تسمى أيضا الاستراحة، وتلعب دورا مهما داخل التص السردي رغم أنها توقف مسار الحركة السردية، إلا أنها توفر مساحة أو فضاء لاستعادة النفس، لأن القارئ يتوقف

[1]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي ، ص 74.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 16.

في لحظة معينة ثم يواصل القراءة فيما بعد، و" تختلف الوقفات الوصفية من حيث العدد في القصة الواحدة إذ ينقطع سير الأحداث ليتوقف الراوي عند زاوية معينة فيصف مكانا أو شخصا"[1]، والذاكرة هنا تؤكد النزوع التجريبي في الرواية وانخراطها ضمن الروايات الجديدة:" مكان الراوي يتدخل من خلال تلك الذاكرة ، بما تحمله من حكايات ظهرت في شكل استطرادات[...] فيكسر السيولة الخطية للزمن ويسافر بالمتلقي من الحاضر إلى الماضي البعيد"[2].

و الحق أن ذاكرة الشخصيات، ذاكرة مجروحة في معظمها، وتبكي مدينة الجزائر:" في 1962 كانت منظمة الجيش السري تنسف بالديناميت الحي والرشاشات تعوي في كل زاوية من زوايا الشوارع"[3]، فحملتنا السيدة "نافع" إلى عهد الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي ، ووصفت لنا حال شوارعها.

كانت تقنية الوصف قديما تفيد في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية التقليدية، وتوضح العناصر التّي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما، أمّا "الآن فهي في بعض نماذجها لا تتحدث إلاَّ عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، أو على الأقل هذا ما يحاوله بعض كتاب الرواية اليوم، فقد كان يدعي واقع موجود مسبقاً، أمّا الآن فلا يحاول إلاَّ أن يؤكد وظيفته الخلاقة"[4]، فالرواية الحديثة ترفض طرائق الوصف الخارجية الخاصة لتوقيت أجهزة الضبط الآلية، وتؤيد "تحرر الكاتب من عبوديته

[1]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 229.

[2]- الرياحي كمال، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف،ط1، 2009، ص162.

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 143

[4]- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، 2000، ص 39.

للعقدة الروائية ليلتقط الحياة وهي تجري، وليسجل اللحظة بكاملها، مع كل ما تتضمنه من أفكار وأحاسيس مختلفة، من أحداث ومشاهد ممتزجة"[1].

وعمد "ياسمينة خضرا" إلى تقنية الوصف في هذا المقطع، الّذي يبرز صوت السيدة "راجا" ذات النبرة الحادة: "السيد راجا غائب على الدوام أمّا السيدة فلا أعرف منها سوى صوتها الحاد الّذي يرعب مجموعة الخدم ويحدث تشتتاً حقيقياً القصر"[2].

والقارئ لهذا المقطع يدرك أنَّ صوت السيدة "راجا" يثير قلق الخدم، ونبرته الحادَّة تشير غلى أصول السيدة الأرستقراطية الغليظة الطبع، فهو يلغي كينونة الخادم ويفيد قيمته كإنسان.

وتميزت رواية "بم تحلم الذئاب؟" بتنوع الألوان، لكن طغى اللون الأسود عليها، فنجده يقترن بشخصية السيدة "راجا".

"خفية مسحت أنفها في منديل صغير، نظارتها السوداء تتستر على الدموع التّي يخونها ارتعاش ذقنها، وأقل من ذلك أن تفعلها أمام خادمتها"[3]. إن غنى هذه الشخصية لم يكن بمقدوره توفير السعادة لها، فالنظارات السوداء التّي ترتديها تعكس نظرتها السوداوية للحياة.

وهناك مقطع آخر يرتبط باللّون الأسود:

"العجلات تخترق في وسط الطريق وراح الدخان يلف البنايات في أوشحة سوداء"[4].

---

[1]- محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط2، 1993، ص 36.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 58.

[3]- المرجع نفسه، ص 96.

[4]- المرجع نفسه، ص 184.

إنّ هذا اللّون السود الملتف حول البنايات يرمز إلى الطريقة الملتوية التّي تعل بها الجماعة الإسلامية من أجل الترويج لأفكارها السامة والسيطرة على عقول الشباب في ظل الفوضى العارمة التّي أصبحت تعيشها البلاد.

كما كان للروائح نصيبها في الرواية، فهي ترتبط بالجانب الحسي والشعوري للإنسان، لذلك تجعلنا هذه الروائح نقبل على أشياء وننفر من أشياء أخرى، ومنذ الصفحات الأولى يشرع الراوي في توظيف روائح الأحياء الفقيرة، والتّي تحيل إلى الحي الشعبي الّذي يقطنه البطل "القصبة" والأحياء المجاورة له: "هل أعود إلى باب الواد لأشتم الروائح الكريهة من قنوات صرف المياه المهمشة، لأتحول طوال النهار عبر شوارع القصبة الضيقة الملتوية، لأعاكس فتيات ثانوية سوسطارة وأعود عند المساء كي ألعن سخافة العيش داخل غرفة موصدة النوافذ؟..."[1].

يبدو أنَّ البطل ينفر من الروائح الكريهة المنتشرة في حيّه والعاكسة لمستواه المعيشي، والتحاقه بالعمل لدى "آل راجا" جعله ينفصل عن تلك الروائح الكريهة.

و غالبا ما استحوذت الوقفات الطويلة على مساحة مهمة من الرواية، استحضر الروائي من خلالها بواطن شخصيات الرواية،في حين غابت الأحداث فأثر ذلك على جريانها و سيولة السرد، فقد انشغل بتأملات شخصياته ووصف أحاسيسهم ووصف الأهوال التي عاشوها في الماضي. وأحسوا بها كما اشتغل بمناقشة قضايا السياسة و الثقافة وصورة المجتمع.

ولكن مايخرج به القارئ بعد إتمام قراءة الوقفات هو أنها ذاتها تلخص الحدث فهو وصف متحرك، يعطينا صورة البلد كما كانت وصورتها بعد أفعال الشغب، فالسرد يعطي لكل شخصية حقها و يحتفي بماضيها و حاضرها و شبكة علاقاتها بالشخصيات الأخرى،

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 70.

فتتداخل مجموعة من المستويات السردية المتزامنة، و تتجلى المفارقة الزمنية بإدراج إشارات زمنية يستطيع بها القارئ معرفة الترتيب الطبيعي للحكاية في السرد[1].

ثالثاً: المكان:

يستند أي خطاب روائي في سرده لمختلف الأحداث إلى إطار مكاني لا تقلّ أهميته في بناء العالم الروائي عن الشخصيات أو الإطار الزمني، وإذا ما تصفح القارئ رواية "بم تحلم الذئاب" فإنّه يلاحظ أنّ السّرد لا ينتظم في تتابع خطي بل يتوزع في دوائر تتداخل فيما بينها، بحيث ينفي التسلسل الزمني وتتغير الأمكنة بصورة لافتة للنظر، وعمل "ياسمينة خضرا" وفق تقنية مراوغة ناقلاً من خلالها الوضع الجزائري خلال الفترة المظلمة التّي مرّ بها إلى درجة تجعل القارئ يحس أنّ الهدف من الرواية هو الوقوف على أهمية المكان متجاوزاً النظرة التقليدية التّي يعتبر فيها مجرد وسيلة ديكور.

1-الفضاء العام للرواية:

لقد ربط "ياسمينة خضرا" مدينة الجزائر العاصمة بزمني الماضي والحاضر، فزمن المدينة الماضي يمثل ذاكرة البطل التّي تسترجع ذكريات المدينة الآمنة، أمّا زمن المدينة الحاضر فهو راهن المدينة المأساوي مع الإرهاب والتحولات الخطيرة التّي شهدتها المدينة، والتّي يمكن تلخيصها في هذا المقطع: "مدينة الجزائر العاصمة عليلة"[2] بسبب أجواءها المشحونة بالاضطراب والغليان، الّذي جسّدته الجماعات الإسلامية والحركة السريعة غير العادية ناهيك عن جموع المتظاهرين عبر أحيائها وصوت الهتافات وشعارات المتطرفين الإسلاميين: "مدينة الجزائر تلد في الألم والغثيان. في الهول طبعاً. نبضها يحقر شعارات

[1]- ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990) دراسة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995، ص 198

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 27.

الأصوليين التّي تعلو الاستعراضات في الشوارع الكبرى بخطوات غازية"[1]، بعد ظهور العصيان المدني: "لقد أعلن الفيس العصيان المدني"[2]، الّذي بدأ بتحريض الشباب وبث الفكر السام فيه، ومحاولة كسب الرأي العام وتأليبه على النظام، وبدأت طلقات الرصاص تدوي في السماء، فعمّت الفوضى وساد الصراع والتوتر، وانتشرت مشاعر الخوف والرعب:

"يمكن تذكر الشوارع المغمومة بالغازات المسيلة للدموع، المركبات والمؤسسات التّي التهمتها ألسنة النيران، رجال شرطة التدخل السريع وقد انهالوا ضرباً بالعصي على المتظاهرين، رجال الإسعاف وهم يحملون الجرحى. النساء الباكيات، الأطفال المصدومين..."[3].

وبدت المدينة نتيجة تلك المظاهرات متخبطة في أجزائها بسبب الإرهاب الدموي، فتتحول مدينة الجزائر إلى ميدان للحرب والمواجهات العنيفة والصراعات الشديدة. وحتّى المباني والمنشآت لم تسلم هي الأخرى من الدمار: "العجلات تحترق وسط الطريق وراح الدخان يلف البنايات في أوشحة سوداء. يرتد صدى الرشاشات على الحيطان ويلعلع مختلطاً مع الجلبة مثل صراخ حيّة مسعورة، يسارع المتظاهرون إلى التقاط القنابل المسيلة للدموع قبل أن تلوث الجو ويرمونها مجدداً إلى عناصر الشرطة أو يغرقونها داخل دلاء مليئة بالماء. تنهال القضبان الحديدة على العربات مفتتة زجاج نوافذها مهمشة هياكلها. بعض المنحرفين يهاجمون واجهات المحلات، يكسرون زجاجها ثم يدخلون لسرقة محتوياتها"[4]، هذه هي صورة مدينة الحاضر.

أمّا مدينة الماضي فهي مرتبطة بشريط ذكريات البطل: "حين كنت طفلاً، كنت أحب الصعود مساء إلى حيث كنيسة "السيدة الإفريقية" كي أتوحد مع الخليج والبواخر الراسية

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 127.

[2]- المرجع نفسه، ص 129.

[3]- المرجع نفسه، ص 148-149.

[4]- المرجع نفسه، ص 183-184.

في الميناء. زقزقات الأطفال المارقين تحلق حولي مثل طيور محجبة. يبدو أنَّ نظري يذهب أبعد من أفكاري وأنّه بإمكان العالم الّذي عند قدمي أن يحرض دوماً على الحلم. انتظرت كي أكبر واقطف أشجار الدفلى التّي انتشرت في المدينة وغطتها بكاملها"[1]، وهي صورة مدينة الجزائر المفعمة بالحيوية والنشاط، والتّي يغمرها لهو الأطفال الصغار، لكن سرعان ما تضمحل هذه الصورة ويصطدم البطل بواقع المدينة المر.

2-المكان الإيديولوجي:

لقد تماثلت الأمكنة مع ما هو سائد في الراهن من أبعاد فكرية وسياسية، وإيديولوجية: "وهي مجموعة المعتقدات السياسية الشاملة الواضحة التي تحدد محال العمل السياسي ومساره. والايدولوجيا بهذا المعنى تساعد على تشخيص الواقع بقدر ما تسهم في تحديد الرؤية المستقبلية"[2]، وتتمثل هذه الأماكن في:

- المسجد:

لم تسلم دور العبادة من التطرف فقد انتسب المتطرفون لهذا المكان، لأنه مقام المسلمين ومكان تجمعهم، ولجأ أعضاء الجماعة الإسلامية إلى المسجد ليثبتوا هويتهم وشرعيتهم، وليجمعوا أكثر الأصوات في صفهم، كما حمل الأئمة الجدد أبعادا أخرى للمسجد وبثوا الفكر المتطرف فيه.

و بما أن المسجد بيت من بيوت الله المقدسة، قصده البطل بعدما انفصل نهائياً عن "آل راجا" وتأزمت حالته النفسية رغبة في الاستقرار والتخلص من الكوابيس المرعبة: "طلع صوت الأذان امتداد لصوتي مهدئاً فجأة روحي [...] خرجت إلى مدخل الدار، أخذت بعض الماء من برميل بجانب غرفة غسل الثياب وقرفصت أمام الإناء وتوضأت. عشر دقائق بعد

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف،ص 122.

[2]- طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر، ط1، 2003، ص33.

ذلك عبرت الليل وسكون الشوارع ملتحقاً بالمصلين في المسجد وهم قائمين. فرح بعض الجيران حين راوني بينهم في الصف وحيّوني برؤوسهم [...] الآن أصبح باستطاعتي الوقوف دون ارتعاش، السجود دون انهيار، غلق العينين دون التعرض لاعتداءات الكوابيس الثاقبة"[1].

فكان المسجد نقطة تحول تفصل البطل عن ماضيه وتفتح له آفاق جديدة، انطلاقاً من موعظة الإمام "يونس"، ثم الاتصال بالجماعات الإسلامية، حيث طوى البطل صفحة ماضيه وفتح صفحة جديدة.

-الملهى الليلي:

أضحى الملهى الليلي مستقرا للهاربين من الواقع الدموي ومتنفسا، إذ " أصبح فضاء شرب الخمر فضاء خصوصيا، ومحطة للعطالة والعنف والممارسة المشبوهة، التي تنغمس فيها الشخصيات وهذا المكان شكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية وبما يحمله من دلالات سلبية يرمز إلى ما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش وهو فضاء تنفيس تقصده الشخصيات لتبديد العطالات الفكرية والصراعات النفسية"[2].

و قام الراوي برسم بعض جوانب نادي "الفنك": "قبل أن يتحول إلى ملهى ليلي، كان الفنك مركزاً للمعاقين حركياً، ينام على صخرة عظيمة ولا يأبه بالأكواخ القصديرية التّي راحت تقطر على خاصرتي الجبل. كان أكثر قرباً إلى السماء منه إلى المحتشد [...] يهجم على الحي الجديد الموشح بلافتات النيون وواجهات مغرية ومراقص صاخبة"[3].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟ تر: عبد السلام يخلف، ص 117.

[2]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013،ص 135

[3]- المرجع السابق، ص 66-67.

ونادي "الفنك" هو مرقص كبير يقصده أبناء الطبقة الأرستقراطية للحصول على المتعة والراحة، وفيه جزء مخصص للخدم مثل "نافع وليد" من أجل الاستراحة وتناول الهمبرغر وبعض المشروبات الغازية.

-المقهى:

إن للمقهى حضور قوي في الرواية، حيث ساهم في خلق معنى جديد يعبر عن رؤى وأفكار الشخصيات المتعارضة ،بالعودة إلى نص الرواية نجد مقطعاً وصفياً يصور مقهى "البهجة": "كان مقهى البهجة يعج بالناس ضوضاؤه تغطي على ضجيج الشارع كل واحد يعلق على الأحداث بطريقته، ولكن الجميع متفق على شرعيتها"[1]، والظاهر أن الأقوال المتداولة في المقهى لا تخرج عن نطاق الايدولوجيا والأحداث السياسية والاغتيالات، فهو ملتقى مختلف الشرائح، و" يلعب كحيز في النصوص السردية الجديدة البؤرة المركزية في تنامي الأحداث، وتفعيل مسار السرد، حيث يغدو المكان المفضل في ثقافة الجيل الجديد لتبادل الآراء ومناقشة الأفكار حتى إنه أصبح المتنفس الذي تناقش فيه كبريات القضايا بسطحية في البداية. ثم سرعان ما تتحول إلى مؤشر لتغيرات قد تمس الوضع العام والأشخاص"[2].

وكان البطل يتردد عليه كثيراً، فهو ليس مجرد مكان للتسلية، وإنّما فضاء لتناقل الأخبار وتبادل أطراف الحديث عن الأزمة الوطنية.

-السجن:

لجأت السلطات لهذا الفضاء المغلق الذي يوحي اسمه بالانغلاق والأسر لقمع التمرد الحاصل في البلاد، فكل من يشكك في أمره أو يشتبه به يتم اعتقاله، وبعدما خرج البطل

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟ تر: عبد السلام يخلف، ص 193.

[2]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص 132.

غاضباً من مكتب "رشيد دراق" متجهاً إلى الشارع –وسط أعمال العنف والتخريب- استغل أحد أطراف الجماعات الإسلامية الموقف، وناوله قضيباً حديديا وطلب منه أن ينهال ضرباً على إحدى السيارات ليجد نفسه محبوساً في الزنزانة بين أربعة جدران: "استفاق نافع في حالة يرثى لها ببدلة ممزقة وقميص ملطخ بالدماء وكلبشات في المعصمين. تمّ وضعه لمدة يومين داخل زنزانة مقززة مع خليط من الهمجيين المتهجمين الّذين ما توقفوا أبداً وبصوت عال عن ترديد شعارات أصولية محاولين اقتلاع القضبان"[1]، وكان وصف هذا المكان عرضياً لأن البطل قضى يومين فقط في تلك الزنزانة (العفنة والمقززة).

فيعد السجن من أعلى درجات القمع وأسر الحريات وخاصة إذا تعلق الأمر بالصحراء القاحلة، وفي موقع آخر من الرواية تمّ التطرق إلى معاقل الصحراء: "هناك إخوة لنا [...] في مكان ما من الصحراء، إنّهم مسجونون في مراكز الاعتقال، معزولون عن العالم الخارجي ومتروكون بين أيادي جلادين دنيئين"[2]. إنّ انغلاق المعاقل وانسدادها وخضوع المعتقلين بها للقانون الصارم، يجعلها مصدراً للألم والضيق والقهر والاختناق.

3-أشكال المكان المغلق:

ألحت حاجة السّرد في رواية "بم تحلم الذئاب؟" على تأطير الأحداث الروائية في أمكنة متنوعة، لأن المكان في المبدعات الفنيّة والأدبية عنصر جمالي أساس عنصر شكلي وتشكيلي وليس ديكوراً، إنّه يكون –كما يذهب بعضهم- الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل"[3]، لذا يصعب علينا الاهتمام بمكان دون الآخر، لأن جلّ الأمكنة تجسد دوراً فعالاً بالقياس مع علاقتها بالشخصية، فهي توثق حقبة تراجيدية مرّت بها الجزائر، وتبوح بنكساتها وتحولاتها السياسية والاجتماعية:

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف ، ص 190.

[2]- المرجع نفسه، ص 200.

[3]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2000، ص 287.

-البيت:

لقد شغل "البيت" حيّزاً كبيراً من الرواية وبرز في مواضيع متعددة من الرواية، وذلك حسب تطور الأحداث واختلاف انتماءات الشخصيات الاجتماعية. وأوّل أنموذج نتطرق إليه هو بيت البطل: "أكره أيضاً كوخنا أين تختنق أخواتي وفقرنا الّذي في كلّ مرة يطرد طالبي الزواج منهن رغم شهرتهن بمهارتهن كربات بيت ورقة ملامحهن. أكره خصاصة غرفتي التّي تشبه خصاصة روحي، والوجبات الحقيرة التّي ترتجلها أمّي وابتسامتها التّي تعتذر لأنها لا تملك شيئاً آخر تقدمه"[1]، لقد شبّه "وليد نافع" بيت عائلته بالكوخ الّذي يحوي جميع ظروف البؤس والفقر والرحمان وصعوبة الحياة.

وفي المقابل يرسم لنا "ياسمنة خضرا" منزل صديقه "دحمان": "كان يكفي دحمان أن يغلق بابه كي ينقطع عن الشارع. شقته واسعة وساحرة تمّ تزيينها بلوحات بهية وأرائك ممتلئة وستائر من حرير، لم يكن ينقص دحمان شيء"[2]، يبدو البطل معجباً ببيت "دحمان" المفعم بالحيوية والسعادة، فهو يعيش رفقة زوجته وابنته بعيداً عن العنف لدرجة أنّه أصبح يغار منه.

وفيلا "آل راجا" هي أنموذج عن بيت الأغنياء: "مسكن عائلة راجا يفرش عجائبه في الطرف الآخر من الحي، قبالة الشمس، بمسبحه الرخامي الأزرق [...] في وسط الحدائق [...] يقف القصر"[3].

وهي فيلا تدل على رفاهية هذه العائلة ومتعتها الزائدة، التّي تثير الإحساس بالراحة والسعادة، لكن عمل البطل لدى هذه العائلة جعله أشبه بالعبيد، يعيش في غربة بمعزل عن أصدقائه، بالإضافة إلى اختناقه وضيقه وقلقله واضطرابه.

---

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 167.

[2]- المرجع نفسه، ص 166.

[3]- المرجع نفسه، ص 30-31.

-المكتب:

إنَّ لجوء البطل إلى مكتب المخرج السينمائي "رشيد دراق" ليسأله عن النَّصَاب "مراد بريك" كان سبباً في وصف الراوي لفضاء المكتب:

"يسحق نافع وليد أصابعه وهو يتمعن في الخزانة قبالته، مكتب رشيد دراق ضيق للغاية، وهو غرفة نتنة تتكدس فيها الأدراج المعدنية فوق بعضها البعض، أريكتان من جلد صناعي منتوف، طاولة مشققة ورفوف محملة بكتب غريبة وصفحات منكمشة الجوانب، رسمت النعال بوضوح آثارها الأرضية الخشبية المغبرة على الحائط، توجد ملصقة فيلم "وقائع سنين الجمر" التّي أكلتها الصفرة. مسح الجينيريك في بعض الأماكن ويبدو أنَّ أحداً قد استعمل سيالة دهنية مضيفاً قرنيين شيطانيين للوجه الكبير في التصميم"[1].

فشخصية "رشيد دراق" ما هي إلاّ صورة للمثقف الّذي يعاني الفقر والحرمان والتهميش، فينزوي في مكتبه الضيّق بسبب همومه الثقافية ومشاكل مجتمعه.

-السيارة:

لقد ارتبطت السيارة بمهنة البطل في مرحلتين من حياته، ففي المرحلة الأولى كان اتّصاله اضطرارياً بالسيارة ومن اجل تحسين ظروفه المعيشية: "ذهبت إلى بيت أسرة راجا يوم الثلاثاء على الساعة السادسة صباحاً بالضبط. تفقد السيد فيصل ساعة يده علانية قبل أن يحرك رأسه مبدياً اقتناعه. قادني إلى مرآب ضخم حيث ركنت خمس سيارات فخمة جديدة وشرح لي استعمالات كل واحدة منها، ثم راح يقدم لي أبجديات مهنة السائق"[2].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 185.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

يعرض هذا المقطع ثراء "آل راجا" الفاحش، والتّي كانت السيارة بالنسبة لأفرادها أفقاً مفتوحاً على العالم الخارجي، أمّا بالنسبة للبطل فكانت فضاءًا منغلقاً بسبب الالتزام وتنفيذ الأوامر والتقيد الكلي ببرنامج العمل.

وفي المرحلة الثانية من حياته بعثت فيه السيارة شعوراً إيجابياً واندفاعاً إلى عمله بهمة عالية بسبب عمله كسائق لدى الجماعات الإسلامية، وهذا ما يوضحه المقطع الآتي: "سيارة الأجرة هذه لك نافع، لقد أخرجتها للتو من عند الميكانيكي بعد مراجعة شاملة لكل أجزائها، هي الآن في حالة جيّدة، هذه هي الوثائق، كل شيء قانوني ولا تنقص وثيقة واحدة، تكاليف عمليات التصليح وثمن البنزين على عاتقنا. أجرك سوف يقتطع من المداخيل الأسبوعية [...] اندفع نافع وليد روحاً وجسداً في مهنته الجديدة. كان على علم بفائدتها"[1]. اندفع البطل بسرور إلى هذا العمل، لكنه لم يكن يعلم أنّ هذه السيارة ستزج به في الهاوية، وستصنع منه إرهابياً خطيراً.

-المطعم:

لقد كان مطعم "عمر زيري" نقطة تحول كبيرة في مجريات السّرد والتّي نقلت البطل من مرحلة إلى مرحلة: "قبل الهيستيريا الوطنية لشهر أكتوبر 1988، كان عمر زيري فتى شيء الأخلاق، فخوراً بالمراسي الخضراء المرسومة فوق عضلاته [...] بعد أكتوبر 1988 انبهر عمر زيري بالدفق الإسلامي [...] لذا حينما اقترح عليه الإمام يونس تحويل مطعمه الصغير إلى "مطعم القلب" على طريقة الفيس، صرّح عمر بأنّ هذا يشرفه كثيراً"[2]، مطعمه صغير لكنه يناسب الزبائن من حيث الوجبات البسيطة التّي يُقدمها لهم، فلا يقصده إلاَّ العمال الكادحين والزبالين، وفي مرحلة أخرى من أحداث الرواية تحول مطعمه من وظيفته الأساسية إلى وظيفة أخرى تتمثل في تجنيد الشباب.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 201.

[2]- المرجع نفسه، ص 145-146.

-المغارة:

ارتبطت المغارة بالشخصيات الإرهابية، فهي مكان مناسب للاختباء هروباً من مطاردة محتملة: "في اليوم الموالي وصلوا إلى مركز الأصوليين أقيم في طيّات احد المنحدرات الشديدة. وهو مركز طبي يتشكل من ملاجيء تحت الأرض مموهة بأغصان كثيفة. سد هذا المكان طبيب نحيف، أصلع وحاسر النظر، تساعده أربع ممرضات بثياب العمل قرابة عشرين محارباً بالزي الأفغاني يضمنون حماية المكان"[1]، تتوفر المغارة على التجهيزات المختلفة والطواقم الطبية بسبب وجود الجرحى الممددين على الأسرة، وهم ضحايا الفكر الإرهابي الدخيل، وكان اتصال البطل بهذا المكان مؤقتاً وبغرض تمويه رجال الأمن.

-العمارة:

بعد مرور فترة زمنية على مكوث "وليد نافع" بالجبل، قرّر في إحدى المرات إجراء زيارة سرية لوالدته رفقة مجموعة من الإرهابيين، لكن ما لبث أن وجد نفسه محاصراً في العمارة بالمدفعية والأسلحة الثقيلة المصوبة إليها من طرف رجال الأمن: "تمَّ إخلاء المبنى في الساعات الأولى من الاشتباك في فوضى مريعة. رغم النداءات المطالبة بالهدوء، فإنّ سلالم العمارات كانت تعج بصدى صرخات النساء وهو من الأمكنة التّي يتصل بها سكان حي القصبة، والأطفال التّي تعلو مع كل موجة من طلقات الرشاش، أصيب علي حينما كان يحاول رؤية ما يحدث في مدخل العمارة، انفجر المنظار في عينه [...] لقد تمَّ قطع الغاز والكهرباء ثم الماء بهدف عزلنا"[2].

يبدو أنّ العمارة قد انقلبت إلى فضاء معاد للبطل، وكان بمثابة نهاية مأساوية لإحدى الشخصيات الإرهابية.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 299.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

4-أشكال المكان المفتوح:

إنّ نص "بم تحلم الذئاب" ثري بالأمكنة الجغرافية انطلاقاً من الشارع مروراً بالغاية وصولاً إلى البحر بسبب تنقلات الشخصية بين هذه الفضاءات، والفضاء المفتوح يعني "المكان الطبيعي العلوي المترامي في الأفق وعناصره هي: (الشمس- كبد السماء- القرص- الأشعة- السماء- الهواء- السحب) [...]، وثانيهما هو المجال المكاني الطبيعي السفلي الّذي يرتبط بسطح الأرض بوجه عام"[1]، وهو ما يجعل الفضاء المفتوح غير محدد بأفق معين.

-الشارع:

سجل الشارع حضوراً قوياً في مرحلتين عاشهما البطل، ففي المرحلة الأولى يتحدث الراوي عن البطل وهو يجوب شوارع القصبة: "فضَّل نافع الصمت وغاص في ضيق الشارع الملتوي الّذي ينحدر سلالمه بثقوبهما ولمعان مائها الوسخ تحت أساسيات البناءات [...] بعض الأطفال الّذين لم يبد عليهم أي انزعاج من الروائح الكريهة راحوا يلعبون مع جرو انتهى أجله"[2]، يشير هذا الشارع إلى الظروف القاسية الناتجة عن الفقر والحالة المزرية التّي أدّت إلى انتشار الأوساخ والمزابل التّي تنجم عنها الأمراض والأوبئة، لكنه ينبض بالحياة والحركة والنشاط ويعج بالناس والأطفال، فهو المكان الحنيني بالنسبة للبطل.

وفي المرحلة الثانية تغير المكان، وبدأ يفقد مميزاته بفعل الأحداث المفاجئة:

"يرتفع الضجيج في شكل موجة رعد من الصياح –لن نذهب إلى أي مكان- سنبقى هنا، في الشارع، ليلاً نهاراً. بإمكانهم محاصرتنا بأسوار شرطة التدخل، واستفزازنا ببنادقهم

[1]- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ- دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص 99.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، تر: عبد السلام يخلف، ص 137.

وبقية الشحنات الممنوحة لهم، لن نغادر هذا المكان [...] لقد أعلن الفيس العصيان المدني"[1].

لقد ساد الاضطراب والغليان والتمرد والعصيان المدني ذلك الشارع، وأصبحت حملات التفتيش والمداهمات والاعتقالات تطال حشود المتظاهرين بعد أحداث أكتوبر 1988م.

-الساحة (ساحة الشهداء):

لقد انطوى هذا المكان على حدث مهم تمثل في اغتيال "حنان":

"نادى من بعيد على شاب كان فوق دراجة نارية، صعد خلفه وأمره بأن يوصله إلى ساحة الشهداء، حوالي مائة امرأة حملن اللافتات ورحن يلتصقن بعضهن ببعض في السّاحة [...] هجم نبيل على الحشد [...] كانت حنان هنا [...] لمحته متوجهاً نحوها... أدخل يده في شقة قميصه [...] طعن تحت الثدي [...] ثم في الخاصرة وبعدها في البطن"[2].

لقد قتلت "حنان" على يد أخيها الإرهابي "نبيل غالم" وبطريقة وحشية أمام حشود المتظاهرات المنددات بالممارسات الذكورية في ساحة الشهداء، وهو حدث يشير إلى أنّ الإرهاب يهدف إلى القضاء على كل منجزات الثورة التحريرية وتضحيات الشهداء.

-الغابة:

انفتحت الغابة على حادث مؤلم تمثل في رمي فتاة في غابة "باينام": "توقفنا في سفح ربوة، أخرج حميد الجثة من صندوق السيارة ومشى متزحلقاً نحو أجمة، مشيت خلفه دون أن أعرف لماذا كأن قوّة حقيرة تدفع بي نحو الكابوس. ترك حميد الجثة تهوي أرضاً"[3].

---

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، تر: عبد السلام يخلف،ص 128-129.

[2]- المرجع نفسه، ص 163.

[3]- المرجع نفسه، ص 106.

إنّ وفاة الفتاة في فيلا "جونيور" جعلته يأمر "حميد" و"وليد" بالتخلص منها ورميها في الغابة، إذ تحول هذا المكان من الصور البشعة المظلمة، وما زاد الأمر تأزماً هو ما قام به حميد حيث سحق رأس الفتاة بحجر كبير قبل رميها.

-البحر:

انطلق البطل إلى البحر محاولاً كسر قيوده المعنوية: "نزلت إلى البحر لأرى لحظة استسلام الشمس. حين وصلت إلى الثغر البحري، رأيت النهار يحرق ذاته بنيرانه، والأمواج هناك في البعد تشبه جروحاً عظيمة.

فجأة أحسست بثقل سلسلة صونيا تعذب ضميري نزعتها بحقد ورميتها للموج في حركة تمثل ردّتي"[1]. بمجرد وقوف البطل أمام البحر وتأمله إيّاه بمثابة عملية استرخاء، أراد أن يلقي من خلالها بما يثقل كاهله في عرض البحر ويستجمع قواه من جديد لمواصلة مسيرة الحياة بعد تجربة العمل الفاشلة مع عائلة "آل راجا" .

-الجبل:

نزحت الشخصيات الإرهابية إلى الجبل وتحصنت فيه بعيداً عن المطاردة الأمينة، ولما احتدم الصراع بين السلطة والجماعات الإسلامية قصده "وليد نافع" وشخصيات أخرى رفقة الدليل "صالح لاندوشين": "أحسن نافع بأن لاندوشين بدور بهم في نفس المكان منذ ساعات وهم يتقدمون داخل الغابة الكثيفة عبر أشجار باسقة وأحراش متشابكة، يموت ضوء النهار فوق أوراق الأشجار ممّا يقلل الرؤية. الناحية متوحشة، لا أثر للجوالين أو الصيادين هنا. لا شيء غير جذوع الأشجار المحاصرة بالحشائش البرية ذات المجسات الطويلة، غير الشبكات الشوكية المعلقة في الفراغ، غير الشجيرات المتهدلة التّي تخفي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، تر: عبد السلام يخلف،ص 124.

الأفق"[1]، فوجد البطل نفسه وسط الأشجار الكثيفة والنباتات المتشعبة التّي تحجب ضوء النهار، والطرق الصخرية الوعرة التّي لا أثر فيها لعابري الطرق أو الرحالة أو الصيادين.

-القرية:

استهوى هذا المكان الإرهابيين ووجدوا فيه ضالتهم المنشودة بحكم موقعه الاستراتيجي والمعزول، وساعدتهم القرية كثيراً في التخفي بعيداً عن الأنظار والمطاردة الأمنية "في صبيحة أحد الأيام حلّت حالة هيجان بسيدي عياش باشروا الأشغال اليومية بالناحية، ووزعوا أحذية رياضية جديدة على المجندين الجدد وألبسوا الجميع ثياباً أفغانية: قائد بارز سيشرف الكتيبة بزيارته –لبس شرحبيل ثيابه المخصصة للمراسيم، تلك التّي يضعها في زياراته للقرى المتحمسة- تمَّ شي قرابة عشرين كبشاً"[2]، وهو مشهد يوحي باستقرار الإرهابيين بالقرية، وتعاون أهلها معهم.

لكن هذا الاستقرار كان سبباً في نزوح العديد من السكان: "إنّ تصعيد عدد الاعتداءات في قلب المدن والقرى، النزوح الريفي الجماعي يضخم ضواحي المدن"[3]، وما يلبث هؤلاء حتّى يثوروا على الإرهابيين انتقاماً للسكان الفارين والمضطهدين.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 299.

[2]- المرجع نفسه، ص 327.

[3]- المرجع نفسه، ص 327.

المبحث الثالث: آليات التجريب على مستوى اللّغة

أولاً: اللّغة الشعرية:

إنّ الشعرية يمكن اعتبارها "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، غنّها تستنبط القوانين التّي يتوجه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللّغات"[1]، وعند قراءة رواية "بم تحلم الذئاب" نجد أنّ اللّغة المعتمدة ليست باللّغة المألوفة، وإنّما هي لغة مسايرة لكتابة الرواية الحديثة، أساسها الانزياح الّذي تتخلله مقاطع شعرية:

"حين يتخلى الحلم عن الشراع

حين ينصرف الأمل

حين تضيّع السماء نجومها

حين يغدو كل شيء بلا معنى

يبدأ بالنسبة لي ولك

يا أخي

السقوط في الهاوية"[2].

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1994، ص 90.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، تر: عبد السلام يخلف، ص 123.

وهي أبيات من قصيدة للشاعر "سيد علي" وردت فيها كلمة "الحلم" التّي أصبحت لها دلالة رمزية تفسر قلق الذات التّي تحاول نقل تجاربها في هذا الزمن، وتدل على المعاناة والظلم الذي تضيع معه الآمال وتندثر بسببه الأحلام.

ثانياً: التعدد اللّغوي:

إنّ اللّغة هي الأساس في التشكيل الفنّي والوجه المعبر عن أدبيته وهويته، ومن هذا المنطلق نجد "باختين" قد تحدث عن لغة الرواية حيث يرى أنَّ "الرواية" ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى ذلك بتعدديتها اللّغوية، فقد تشكلت ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللّغوية الداخلية والخارجية"[1]، ويرى أنَّ الرواية تتوفر على مزيج من اللّغات يعكس المجتمع وفئاته المختلفة: "إنّ مفهوم التّعدد اللّغوي لا يرتبط بمجال ثقافي معين، بل هو مفهوم واسع وشامل ينطلق من مرجعية فكرية ابستمولوجية ذات بعد إنساني عام متشبع بجدل التجارب الحياتية المسكونة بالتنوع والاختلاف، لأن اللّغة –أيّة لغة- لا توجد بمنأى عن الاحتكاك والأخذ من اللّغات الأخرى، وهي متلبسة بالإيديولوجيا وبمختلف المعطيات الاجتماعية والثقافية ممّا يكسبها خاصية التنوع والتعدد، وإذا كانت لغة واحدة فهي لا محالة ذات مستويات متعددة"[2]، ويظهر التعدد اللّغوي في رواية "بم تحلم الذئاب؟" في تداخل بعض المستويات اللّغوية التّي تشكل لغة المجتمع الجزائري، والتّي تبرز تنوع طبقاته ومرجعيته الإسلامية والثقافية والشعبية، فإلى جانب اللّغة الفرنسية –وهي اللّغة الرئيسية- في سرد الرواية نجد اللّغة العامية: "والغريب أنّ ياسمينة خضرا ينهل من اللّغة الفرنسية العامية وأشكالها التعبيرية الجاهزة أكثر ممّا ينهل من تراثه اللّغوي العربي. يفسر هذا الوضع بكون ياسمينة خضرا يكتب على نمط

[1]- جوادي هنية، التعدد اللّغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، للأعرج واسيني، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد السادس، جانفي 2010، ص 03.

[2]- المرجع نفسه، ص 06.

الرواية البوليسية التّي تتميز باستخدام لغة الحياة اليومية"[1]، زد على ذلك رغبته في تنويع اللغة وتعددها، فنجده اعتمد على اللغة الفصحى في سرده،ثم أضحت كل شخصية تتحدث بلسانها أو لهجتها، كمحاولة منه للإيهام بواقعية الأحداث.

1-حضور اللّغة العامية:

إنّ استخدام الروائي للّغة العامية في نصه، يضفي عليه طابع الواقعية.

اقترض المترجم كلمة " تريكو" ونقلها حرفيا إلى اللغة العربية عوضا عن استعمال المقابل المتوفر في اللغة العربية" كنزة صوفية":

«Le ventre à l'étroit dans son tricot en laine»[2] .

" ضاقت بطنه داخل تريكو من صوف"[3].

و يفسر ذلك بأن الكلمة الأولى " تريكو" هي الأقرب إلى القارئ الجزائري لكونها دخلت في استعمال اللهجة العامية ولم تعد غريبة عنه.

و تتخلل رواية " بم تحلم الذئاب" مناسبات ومواسم واحتفالات و مصائب وجنائز لها مراسيم خاصة بها، فيذكر الكاتب مجموعة وسائل الزينة الخاصة به ككلمة " khôl " المنقولة من النطق الدارج: «khôl »[4].

" الكحل"[5].

---

[1]- محمد ساري، تجربتي في ترجمة الرواية الجزائرية، مجلة دراسات في الترجمة وتحليل الخطاب، مخبر الترجمة وتحليل الخطاب، جامعة عباس لغرور، خنشلة، الجزائر، العدد 1، 16 أفريل 2016، ص 70.

[2]- yasmina khadra . A quoi rêvent les loups. P66.

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، تر: عبد السلام يخلف، ص 78

[4]- Yasmina khadra . Aquoi rêvent les loups. P98.

[5]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، تر: عبد السلام يخلف، ص 118.

أراد الكاتب من جهة أخرى أن يمنح النص صبغة محلية من خلال توظيف اللهجة العامية داخل النص السردي، حيث تتنوع الشخصيات ويغلب على حديثها طابع العفوية والمسحة العاصمية:

المقطع باللغة الفرنسية	الصفحة	المقطع باللغة العربية/ العامية	الصفحة	دلالة المقطع
« kho... »	P 70	" يا خو..."	ص83	يا أخي في الله
« Voila que tu causes au mur »	P85	" ها أنت تحكي مع الحائط الآن "	ص 70	ها أنت تكلم نفسك
« J'estimais que je méritais mieux »	P23	" كنت أعقد أني أستأهل أحسن من ذلك بكثير"	ص 25	كنت أعتقد أني استحق أحسن من ذلك بكثير
« Tout pis pour vous a crie l'officier »	P 12	" صرخ الضابط. (أطفرت فيكم)	ص12	صرخ الضابط. لقد انتهى أمركم.

وظف الروائي اللغة العامية بشكل ملفت ليضفي مسحة جزائرية، وليحيل إلى طبيعة المجتمع الجزائري المتميز بالتنوع والاختلاف.

2-التراكيب الفرنسية الأصل:

مارست اللّغة الفرنسية وثقافتها تأثيراً واضحاً على النص الأصلي، وظهر ذلك لدى ترجمة مفردات تنتمي إلى الثقافة الفرنسية المسيحية مثل الملاك الحارس الّذي يملك مزماراً، والتشبيهات اليهودية التّي تتحدث عن قصص موسى والقدرات التّي منحه الله تعالى إياها في شق البحر وغيرها من العبارات ذات الشحنة الثقافية الدينية:

« Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras »[1].

"ما الّذي دهى جبريل الملاك حتّى لم يمسك يدي"[2].

استحضر "خضرا" هنا كلمة مستوحاة من مشترك معتقدي بين الإسلام والمسيحية، وهو جبريل رئيس الملائكة، لذلك استعمل مصطلح (archange) ذو المسحة الدينية المسيحية، وقد ألزمته الفرنسية بالاتكال على هذا اللّفظ الّذي لم ير بأساً من استعماله ما دام لا يخرج عن معتقده الإسلامي ولا يخالفه.

ووظف الكاتب مصطلحاً وضعه الفرنسيون في زمن استعمارهم للجزائر، وهو مصطلح سوسيو-ديني متعلق بالرجال الّذين يضفي عليهم النّاس هالة من القداسة، فيلجأ مترجمو الجيش الفرنسي آنذاك إلى مقاربته بالمصطلح الفرنسي الدال على نوع مماثل في القداسة من الشخصيات ويسمى (Le saint).

« Depuis qu'Alger a renié ses saints »[3].

"منذ تنكرت مدينة الجزائر لأوليائها الصالحين"[4].

وقد أدرك المترجم جيداً هذا الاستعمال، الّذي يجعل القارئ الفرنسي المسيحي يحس بقرب ثقافته من النص الفرنسي الأصل، فاستعاد التسمية الأصلية له عند إعادة ترجمته للعربية، فاستعمل (الأولياء الصالحين)، وهكذا يناديهم النّاس في بيئتهم الأصلية (الجزائر).

[1] -Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 11.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 11.

[3] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 11.

[4]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 11.

كما قام الكاتب بتوظيف المختصرات التّي غالباً ما توظف في اللّغة الفرنسية عكس اللّغة العربية، التّي توظف النزر القليل نظراً لميل المتكلمين للإيضاح والإفهام، فقام المترجم بشرح كل المختصرات باللّغة العربية ولم يرفقها لا بالمختصر الأجنبي ولا العربي:

المختصر	ترجمته
FIS	-الجبهة الإسلامية للإنقاذ
FLN	-جبهة التحرير الوطني
OAS	-منظمة الجيش السري
CRC	-شرطة التدخل السريع
MIA	-الحركة الإسلامية المسلحة
GIA	-الجيش الإسلامي للإنقاذ

3-عنف اللّغة:

بما أنّ النص معترك حامٍ بين الجماعات الإرهابية وبين قوّات الجيش فإنه لا يخلو محالة من المفردات والمصطلحات العسكرية، وتقارير الجيوش والنزاعات المسلحة، فمن مختلف تسميات الآليات العسكرية والعتاد الحربي والذخائر إلى مجموعة الأفعال والصفات الدّالة على القتل والموت والإبادة وغيرها:

العبارة	الصفحة	ترجمتها	الصفحة
« Il nous observe à travers la lunette de son fusil »	12	"إنّه ينظر الينا عبر منظار بنقديته"	12

« Hormis un véhicule blindé »	12	"ما عدا العربة المدرعة"	12
« A ‘chaque rafale »	12	"مع كل موجة من طلقات الرشاش"	12
GIS	15	"مجموعة التدخل الخاصة"	15
« Je lui ai enfoncé mon flingue »	15	"حينما أدخلت مسدسي"	16
« J’ai tué mon premier homme »	16	"لقد قتلت أوّل رجل"	17
« Des grenades »	235	"قنابل يدوية"	273
« Le canon pointe vers notre planque »	17	"مدفعها مصوّب نحو مخبئنا"	18

من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ أهم ما يميز الرواية السوداء هو تواجد التعدد اللّغوي داخل المتن السردي، فمن اللّغة الفرنسية الفصحى إلى العامية ليعطي للرواية بصمة التفرد والانتماء ويضفي عليها لمسة الخصوصية الجزائرية، والغالب على الأعمال الإبداعية هو بقاء الفصحى كلغة مركزية والتّعدد اللّغوي اتصال موضوعي بطبيعة اللّغة الروائية.

كما أن رواية " بم تحلم الذئاب؟" تمكنت من إيجاد لغة خاصة، لكونها تصور معاناة الإنسان في وطن يتخبطه العنف في فترة حرجة من تاريخ الجزائر، فلا محالة أن تتسم به على مستوى اللفظ والأسلوب والتراكيب، والمقاطع الموالية توضح ذلك:

" أحس تاجر الماشية برجليه وقد خرت عضلاتهما. تحول لونه إلى الرمادي. لم يتمكن من البقاء واقفا . فجلس وهو يرتعش. تفاحة آدم تطلع وتنزل مثل مكبس عاطل"[1]، "انسحب ليفسح المجال أمام السفاحين كي يقطعوا رؤوس المرتدين الأربع"[2]، " صنعووا لأنفسهم سكاكين ومقاليع وحضروا قنابل المولوتوف ونظموا الدفاعات عن وحدتهم"[3]، "دون أن ينتظر الإجابة، أخرج مسدسه وآرداهما قتيلين برصاصة في الرأس"[4]، "يموتون على الطرق شديدة الانحدار، تقطعهم القذائف والطائرات المقنبلة إربا إربا"[5].

إذا تأملنا المقاطع السالفة الذكر أحصينا عددا قيما من مفردات العنف مثل: لونه الرمادي، السفاحين، يقطعوا رؤوس، سكاكين، مقاليع، قنابل المولوتوف، مسدسه،قتيلين، وهي تصور العنف الممارس ضد المواطن في أبشع طرقه، فقد تجاوز العنف الواقع، وأصبح يمارس على الجميع، والكل يتربصه الموت في زمن العشرية السوداء.

4- المصاحبات اللغوية:

يمكن أن تصاحب اللغة اللفظية أنماط سلوكية أخرى كالتعبير الصوتي أو الهيئة الجسمية أو المواقع المسافية التي يكون الفاصل فيها مكان المتحدثين، وقد اهتم "ياسمينة خضرا" بالأنماط التعبيرية المصاحبة للغة اللفظية، وتندرج في الأقسام الموالية:

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 348.

[2]- المرجع نفسه، ص 348.

[3]- المرجع نفسه، ص 349-350.

[4]- المرجع نفسه، ص 352.

[5]- المرجع نفسه، ص 352.

أ- التعبير الصوتي:

و تندرج ضمنه مختلف التعبيرات الصوتية كالتنغيم والنبر وارتفاع وانخفاض الصوت واللين والشدة، والتي تسهم بشكل كبير في تحديد دلالة الكلام، وترتبط أحيانا بالانفعال الحاد، كهذا المقطع الكلامي الذي يبرز حدة الصوت:

"_ كان عليك إطفاء الأضواء القوية أيها المغفل . قالتها متأففة.

_ أنا جديد يا سيدتي .

_ هذا ليس بعذر

امتلأت مرآة الرؤية بتجهم صورة وجهها الباهت .

_ انطلق بربك ! صرخت باللغة الفرنسية .

_ صعقني جفاف نبرتها ووشوشني . انطلقت بالسيارة وخبطتها بالرصيف"[1].

و ما هو إلا تصوير لغضب السيدة "شنوة" من سائق "آل راجا" الجديد ،و هي في طريقها إلى منزل "جونيور".

ب-الهيئة الجسمية:

تقتضي المواقف الاستعانة بالإشارات الجسمية لتعزيز التواصل اللفظي، وهي مرهونة بسياق الحال، أي الحال التي يكون عليها المتكلم أثناء عملية التلفظ، وحركته الجسمية إحدى مكونات هذا السياق، وقد يغني عن بعض الألفاظ، ومن الأمثلة التي نسوقها هنا وضعية رئيس الخدم الجسمية أثناء تلقينه أبجديات العمل لوليد نافع:

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 52-53

"ذهبت إلى بيت أسرة راجا يوم الثلاثاء على الساعة السادسة صباحا بالضبط. تفقد السيد فيصل ساعة يده علانية قبل أن يحرك رأسه مبديا قناعته"[1].

وفي بعض المواقف:

" حين تصيبه نوبة الغضب، يتقوس ظهره ويشتعل وجهه بسرعة نخاله معها وكأنه على حافة الإصابة بنوبة قلبية"[2].

ولا يخفى على ذي بال، أن حركات الحسم من تعبيرات الوجه كالاحمرار تعني الغضب والاستياء أكثر مما تعني الراحة والسلام.

ج. المواقع المسافية:

تختلف المسافة بين المتكلمين باختلاف نوع الكلام، ومكانة المتحدثين، فالمسافة تمثل علامة من علامات العلاقة القائمة بين المتخاطبين، كما تحدد الاقتراب أو التجاور داخل المجال الذي يتحرك فيه المتكلم أو المستمع، فنجد:

-المنطقة القريبة:

تتسع وتضيق حسب نوع الخطاب، وها هو "وليد نافع" يتذمر في هذا المقطع من تصرفات بقية الخدم على الرغم من قرب المسافة التي تفصلهم عن بعضهم بعض:

"حاولت أن أقدم التحية، صباح الخير، مساء الخير، أهلا بالجميع، ولكن لا ظل نظرة، لا أبسط تمتمة ما عدا ربما صرير كرسي أو التوقف المؤقت لارتطام شوكة تخون المضايقة التي يثيرها حضوري الذي لم يكن في حينه. جلست في الطرف الآخر من الطاولة

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 42

[2]- المرجع نفسه، ص 43-44

يقدم إلي الأكل بسرعة في صمت بليغ. أحيانا يتم أخذ الأواني قبل أن أنهي أكلي. في لمحة بصر، يغادر جيراني المكان على رؤوس أصابعهم وأجدني وحيدا في وسط المطابخ"[1].

ومن هنا يتضح أن نظام المسافة ليس على درجة واحدة، وإنما يتفاوت بحسب طبيعة التواصل.

وفي مقطع حوار آخر، يسرد لنا كيفية تعرفه المفاجئ على "حميد سلال"، والذي قاسمه نفس الشعور تجاه بقية الخدم:

" في اليوم الثامن وبينما كنت أحضر نفسي للتنازل عن كل شيء والعودة إلى زنقات القصبة دخل علي رجل في غرفتي.

- هل أنت هو الشخص الجديد؟

دون أن يترك لي وقتا للوقوف، تناول قارورة ماء كانت موجودة فوق طاولتي وأخذها إلى فمه، هو رجل ضخم أسود، مربع مثل حلبة الملاكمة، منحه الله أذرع الجبابرة ووجه قوي ومحفور. عصر القارورة بين أصابعه ورماها داخل سلة الورق ومسح شفتيه بمعصمه. مسح بعينيه الحادتين طولي من الرأس حتى القدمين.

- أنا أبحث عنك منذ ربع ساعة.

- كنت أتعشى مع البقية.

- مع أولئك المهرجين، ألست مجنونا؟ هذا ليس مكانك يا صديقي.

- لم أكن لأعرف، قلتها وأحسست بالراحة"[2].

والواقع أن " وليد نافع" لا يحسن التكلم بارتياح إلا عن مسافة قريبة.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

-المنطقة البعيدة:

وقد تكون المسافة البعيدة معيارا من معايير تحقيق الاحترام والانضباط بين السائق وصاحب العمل:

" أمرني بقوله:

ـ تقدم أكثر كي أتفقدك.

ـ تسلقت الدرجات الأربعة التي تفصلنا ثم توقفت على بعد مسافة محتومة طبقا لتعليمات السيد فيصل. وضع جونيور سيجاره من جديد على حافة مطفأة في شكل زهرة نيلوفر. تفقد وجهي جيدا بشفتين باردتين. بنقرة واحدة. دفع إلي دون انتباه بطاقة عمل عليها رسم تخطيطي.

ـ ستأتيني بامرأة. إنها بانتظارك في " فوكا مارين". أنت تعرف على الأقل أين يوجد هذا المكان"[1].

ثالثاً: تداخل الأجناس الأدبية:

لقد لون " ياسمينة خضرا" نصه الروائي بأجناس أدبية و أخرى غير أدبية و تقصد بها ظاهرة " الكولاج" لا يحول النص عن جنسه الروائي، بل عن الرواية هي الجنس الوحيد الذي يؤمن نجاحه من خلال تنكره للقواعد و اختراقه للحدود ، و يرى الناقد " كمال الرياحي" أن :" هذه التقنية قد تجلت في الأدب، فإن قاموس النقد الأدبي أشار إلى أن الكولاج هو إقحام لأدوات شاذة في الأثر الأدبي... و هو نوع مخصوص من الاستشهاد و

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 51.

الاستعارة متعلق بنصوص غير أدبية و قواميس و موسوعات و قصاصات صحفية و شعارات و لافتات"[1].

وانفتحت الرواية على جملة من النصوص غير الأدبية استقاها الروائي من فضاءات مختلفة، ونذكر منها أبيات الشاعر " سوغاوارا نوميشيزان"*:

" يتحول الرخاء إلى فقر

بسبب سهولته الذاتية

هنيئا لمن استطاع أن يجد

الرخاء في الفقر.

سوغاوارا نوميشيزان"[2]

كما تضمن العنوان الفرعي الأول " الجزائر الكبرى" قولا آخر للفيلسوف الألماني " نيتشه" *:

" حينما سئمت البحث

تعلمت القيام باكتشافات

مذ أصبحت ريح شريكتي

[1]- الرياحي كمال، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ، ص 61

***سوغاوارا نوميتيشيزانه:** أحد النبلاء اليابانيين، و شاعر و سياسي، عمل كوزير للبلاط الأيمن، و يشتهر بأشعاره المكتوبة بالصينية.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 09

* **فريديريش فيلهيلم نيتشه:** فيلسوف ألماني، ناقد ثقافي، شاعر و ملحن، لغوي و باحث في اللاتينية و اليونانية، كان لعمله تأثير عميق على الفلسفة الغربية وتاريخ الفكر الحديث، بدأ حياته المهنية في دراسة فقه اللغة الكلاسيكي ، قبل أن يتحول إلى الفلسفة .

أمد شراعي أمام كل الرياح

نيتشه، سعادتي"[1]

كما استقطبته بعض الأبيات الشعرية للشاعر الشعبي المدعو "مومو":

" إذا ماكنت سأختار من بين النجوم لأقارن

لن تعرف الشمس كيف تخفي

ضياء الكلمة التي تخفيها

لا وجود لمكان مقدس أو عاصمة

قادرة على جمع مايمنحك الفجر

كل صباح كعنقود شعر.

حيمود إبراهيم المدعو مومو

قبضتي أنا"[2]

وهكذا تتعالق معظم هذه النصوص مع الأحداث المأساوية التي عاشتها الجزائر في فترة العشرية السوداء، و تدفع المتلقي إلى الإطلاع على مختلف الثقافات للتفاعل معها، لذلك لا تعتبر بطبيعة الحال تضمينات محشوة أو جامدة، بل تبدو كأنها منبثقة من عملية السرد ذاتها، فساهمت بشكل أو آخر في إغناء الرواية شكلا و مضمونا، و يمكن " للأجناس المتخللة

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 21

[2]- المرجع نفسه، ص 25

أن تكون مباشرة قصدية أو موضعية كلية، أي متجردة تماما من نوايا الكاتبن فلا تكون في صيغة " قول"، بل فقط " مظهرة" كأنها شئ بواسطة الخطاب"[1]

رابعاً: بنية فضاء الصفحة:

1-ثنائية البياض والسواد:

إنّ كثافة السواد شغلت بعض فضاءات الصفحة لتعكس لنا تتابع الأحداث وتراص الجمل والكلمات المشيرة إلى استمرارية الزمن والأحداث الروائية:

« Nafa Walid profita du passage d'une délégation pous se frayer un chauvie Jusqu'à la gargote d'Omar Ziri. Nafa Ghalem rangeait des boites cartonnées dans les anciennes cuisines réaménagées en salle d'archives »[2].

فاتساع مساحة السواد هنا وغياب البياض، إن دلَّ على شيء فإنّما يدل على رغبة الراوي في سرد كم هائل من الأحداث وجعل القارئ يتعايش مع لحظاتها.

وفي موقع آخر يكشف السواد عن وجود انفعال ونشاط وحيوية داخل الحدث السردي:

«Nafa Walid se lança corps et âme dans son nouvel emploi. Il avait conscience de son utilité. Il contribuait à la prise en charge des familles éprouvées par déportation massives et ce n'était pas n'importe quoi »[3].

و نلاحظ أيضا تكثيفا في السواد أمام البياض و كأننا أمام كاتب متلهف لإلقاء الخبر، لذلك نجد السواد يتوزع على حساب المساحة الكلية طولا وعرضا إذا كان الروائي

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، ص 76

[2] - Yasmina Khadra, A quoi rêvent les loups, p 108.

[3]- المرجع نفسه، ص 145.

بصدد السرد أو الوصف فيسترسل في الكتابة كأنه يعبر على أن الشخصية أكبر من أن توصف وتذكر أخبارها على الورق، فيحاول استغلال كل جزء من الورقة ليقدم كما أكبر من المعلومات، ومن أمثلة ذلك سرد تفاصيل شخصية " الإمام يونس" دون انقطاع:

"بعدها استغل الإمام يونس خلوتي كي يتحادث معي. كان رجلا في الثلاثين من العمر،جميل مثل الأمراء، بعينين صافيتين مخططتين بالكحل و لحيته مثل الطوق في عنقه مخضبة بالحناء،سكان القصبة معجبون باستقامته و لطفه. هو دوما جيد الإصغاء للمحتاجين و الشبان العاطلين عن العمل، نجح كثيرا في ربح ثقتهم. يمتلك موهبة التقريب بين الأضداد و فك تشابكات الخصومات بسهولة كأنها خيوط ملتوية. صوته مختوم بطيبة تترفع عن الوصف و يتردد صدى حكمته لدى الناس البسطاء كالنبوءة"[1] .

فالكاتب هنا يرص الكلمات رصا دون أن يترك فراغا للصمت أو التقطيع الزمني، فكانت الألفاظ في السطر الواحد تبلغ حوالي عشرة كلمات.

ويحضر البياض عندما يرغب الراوي في الصمت ليفتح المجال أمام الشخصيات لتبادل الكلام تحت غطاء الحوار، مثل هذا الحوار الّذي دار بين شخصية البطل والسيدة "راجا".

« Mme Raja se fit toute petite dans sin châle.

-Elle s'appelle comment ?

-Qui, madame ?

-Votre maman.

-Wardia.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 118.

-L'aimez – Vous ?

-Bien sur »[1].

هذا البياض يدل على الإيجاز ووتيرة الحوار المتسارعة بين المتحاورين.

وقد يستخدم الكاتب الفراغ الّذي يفصل الجمل والكلمات بنقطتين أو ثلاث نقط متتالية: وهذا ما نلاحظه في الحوار الدائر بين "وليد نافع" و"يحي".

« Les aristo crottes! Grogna- t-il ... Tu les connais ? »[2].

فهو ينتقل في حديثه من الطبقة الفقيرة إلى الطبقة الأرستقراطية بواسطة هذه التقنية.

2-الهوامش:

تعد الهوامش من عتبات المص الخارجية المميزة في رواية الأزمة، وظفها الروائي لإزالة الغموض وتوضيح المعنى، حيث يقدم تعريفا للقارئ عما يجهله عن الجزائر ، وقد شغلت الهوامش نطاقاً محدداً من نص الرواية، وانحصر دورها في تقديم بعض الشروح والتفسيرات للقارئ، فوظيفتها حسب –جيرار جينيت – هي الوظيفية التفسيرية والتعريفية، ونذكر على سبيل المثال:

« Abou Talha : surnom d'Antar Zouabri, Emir national du GIA succéda à Jamal Zitouni assassine par ses pairs. Il est à l'origine des massacres à grande échelle et des fatwa contre l'ensemble du peuple algérien »[3].

[1] -Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 69.

[2]- المرجع نفسه، ص 63.

[3]- المرجع نفسه، ص 260.

فالمؤلف يوظف الهامش للإحالة على اسم أكبر الشخصيات الإرهابية الخطيرة في الجزائر، والتّي ارتكبت مجازر بشعة في حق الأبرياء.

وفي موقع آخر استدعت الألفاظ العربية داخل النص المكتوب بالفرنسية حضور الهامش:

« Zaim : Leader »[1].

« Mouquatel : Combattant, soldat» [2].

و التهميش تقنية مميزة تنم عن ذكاء صاحب الرواية، الذي قام بإماطة العقبات عن القارئ، الذي ربما يفكر في التخلي نهائيا عن مواصلة قراءتها بسبب صعوبة بعض المصطلحات، فيفسح له الروائي المجال المسدود، فيسير بانسيابية ووضوح.

3-علامات الوقف والترقيم:

استندت التراكيب النحوية واللّغوية إلى الاستفهام والتعجب والنقطتين والنقطة والمطَّة التّي تدل على توقف السرد، وبداية الحوار كما هو حال حوار "وليد نافع" مع "مراد بريك":

« -Tu penses que j'ai une chance d'intéresser le CCF ?

Il faillit en arabe sa langue et s'étouffer.

Il composa un visage évasif et répondit :

C'est un peu tard, à mon avis [3]».

[1]- Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 261.

[2]- المرجع نفسه، ص 257.

[3]- المرجع نفسه، ص 125.

وتوظيف الفراغ أو النقاط المتتالية لم يكن عشوائياً، بل يشير إلى أمر محذوف أو مسكوت عنه، "فصالح لاندوشين" يسرد لنا حدث مشاركته في الثورة التحريرية، ولكن ضيق الوقت لم يمكنه حتّى من تقبيل والدته:

« Pas le temps de faire la bise à la maman ... La révolution. C'était pas joli, non plus»[1].

وربما كان يود الإفصاح عمّا يجول في خاطره آنذاك وهو الشعور بالحاجة إلى تقبيل والدته.

كما وظّفت المزدوجتين لتبطئ القراءة وتجبر القارئ على التمعن:

« Territoires libérés »[2].

أمّا الأقواس فقامت بدورها الدلالي في النص، ألاَّ وهو التوضيح:

« (Il me tendit brusquement la main) »[3].

"(مدَّ يده فجأة نحوي)"[4].

وحضور الأرقام في الرواية لم يكن اعتباطياً، وإنَّما ليشير القارئ بحقيقة الأحداث، ونورد ذلك في هذا المقطع:

« J'ai tué mon premier homme le Mercredi 12 janvier 1994 à 17h 35 »[5].

[1]- Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 178.

[2]- المرجع نفسه، ص 150.

[3]- المرجع نفسه، ص 36.

[4]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 38.

[5]-Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 183.

هذا التاريخ يتعلق بمقتل أوّل رجل على يد "وليد نافع" الإرهابي، ويحيل القارئ إلى فترة الإرهاب الدموي في العشرية السوداء.

4-ألواح الكتابة:

لقد عمد الكاتب إلى توظيف الألفاظ العربية التّي كان يوفقها أحياناً بترجمات إلى اللّغة الفرنسية في الهوامش، أو يحافظ على استعمالها الأصلي، ويطلق على هذا النوع من الكتابة "الكتابة المتخللة"[1]، ككلمة "خو": "Kho"، التّي وردت في حوار "وليد نافا" و"يحي" عندما أخبره عن "الفيس":

« Et là, je dis vivement le FIS, Kho. Absolument... »[2].

ولفظة "المجاهدين" (Moudjahidine) الواردة في هذا المقبوس:

« Les Moudjahidin s'y repliaient après leurs prouesses »[3].

5-التشكيل التوبوغرافي:

لم يفوت الكاتب فرصة توظيف تقنية حديثة وهي الكتابة المائلة والممططة، واللافت للنظر في الرواية أن " ياسمينة خضرا" يشير إلى بداية التداعي "بالأحرف المائلة" Italiques ، ووظيفتها إرشاد القارئ إلى أن هناك تحولا في الزمن، وهو تحول غالبا ما يكون مفاجئا وسط الجملة " من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى ما قبله، أو من القول اللاواعي، أو من الحدث الجاري إلى الحدث المتذكر" [4] ، و هذا المثال يوضح ذلك:

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 59.

[2] Yasmina khadra , Aqoui revent les loups, p 59.

[3]- المرجع نفسه، ص 151.

[4]- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص 53

" لقد قتلت أول رجل يوم الأربعاء 12 جانفي 1994 على الساعة 7 و 35 دقيقة صباحا. كان محاميا. خرج من بيته متوجها نحو سيارته تسبقه إليها ابنته صاحبة الست سنوات ، بضفيرتين تحملان أزهارا زرقاء صنعت من شريط زرق و محفظة على الظهر"[1]

ما حدث هنا هو أن اللحظة الآنية تذكر " وليد نافع" بزمن آخر، ونو ذكرى تكتب بالخط المائل .

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب ؟ تر: عبد السلام يخلف، ص 153.

المبحث الرابع: آليات التحول على المستوى التخييلي الموضوعاتي

أولاً: التّخييل:

1-إستراتيجية التناص مع القرآن الكريم:

يمثل مصطلح "التناص" تقاطع نصوص ووحدات من نصوص، في نص أو نصوص أخرى، حيث يصبح النص في نظر "جوليا كريستيفا": "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص التّي يعيدها عن طريق التحويل والنفي، أو الهدم وإعادة البناء"[1]، واستفاد "ياسمينة خضرا" من القصة القرآنية التّي أخضعها لمنطق السرد من خلال الاشتغال على إستراتيجية "التناص".

أـ ذكر اسم الجلالة " الله":

لقد استقطب القرآن الكريم عدد كبير من الروائيين، و" ياسمينة خضرا" واحد من أؤلئك الروائيين الذين حاكوا نصوصهم على طريقة القصص الدينية المذكورة في القرآن الكريم:

« Demeurera alors la face d'Allah ».[2]

" لا يبقى سوى وجه الله"[3].

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر المعاصر أحمد العواصي أنموذجاً، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2010، ص 15.

[2] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 101.

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 121.

لقد نقل الروائي هذه العبارة نقلا حرفيا من اللغة العربية مصداقا لفول الله تعالى: ﴿وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾[1].

فلو لا استعماله لهذا النقل الحرفي لما حقق المراد من توظيف هذا التركيب.

وقد أورد لفظ " الإله" بدل اسم الجلالة " الله" في مقطع آخر:

« Dieu n'exige de ses sujets que ce qu'ils sont en mesure d'entreprendre »[2].

" لا يكلف الله نفسا إلا وسعها"[3].

وربما اختار " ياسمينة خضرا" في هذا المقام اللفظ الفرنسي المعبر مباشرة عن الإله « Dieu»، الذي يناسب الموحدون أو أهل الديانات السماوية التي تؤمن بالإله الواحد.

ب-حضور قصة سيدنا "موسى" عليه السلام":

لقد شبّه الكاتب انفتاح الشوارع أمام "وليد نافع" بانفتاح البحر لسيدنا "موسى" عليه السلام: "فتحت الشوارع الكبرى ذراعيها لتستقبلني تماماً مثل موسى أمام البحر الأحمر"[4].

وفي حقيقة الأمر استقى الروائي هذا التشبيه من قصة نجاة النبي "موسى" عليه السلام من فرعون، عندما ضرب البحر الأحمر بعصاه فانشق له بإذن الله طريق هرب منه

[1]- سورة القصص، الآية 88 .

[2] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 231.

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 268.

[4]- المرجع نفسه، ص 25.

إلى الضفة الأخرى مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾[1].

ج-حدائق الرحمان:

استهل "ياسمينة خضرا" أسلوباً فرنسياً ليتحدث عن الآخرة في المعتقد الغيبي، والّذي يجازي به الخيّرون الصالحون والمطيعون للخالق، فذكر هذا الجزاء باستعمال هذه المصطلحات:

« Vergers du seigneur »[2].

ولا يكتمل معناها في العربية إلاَّ بإخراجها من (المضمر) إلى (المذكور)، فاستعمل المترجم التأويل، وجاءت الترجمة: "حدائق الرحمان"[3] اقتباساً من قول الله سبحانه وتعالى: ﴿ إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا (31) حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا (32) وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا (33) وَكَأْسًا دِهَاقًا (34) لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذَّابًا (35) جَزَاءً مِنْ رَبِّكَ عَطَاءً حِسَابًا (36) رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾[4].

د-حور العين:

وقد أورد "ياسمينة خضرا" في وجه من وجوه روايته مصطلحاً دينياً ألاَّ وهو "الحوريات":

« Nous choisirons notre Harem parmi les contingents de Houris »[5].

---

[1]- سورة الشعراء، الآية 63.

[2] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 14.

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 15.

[4]- سورة النبأ، الآية 31-37.

[5] - Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 14.

"سنختار حريمنا من بين قوافل الحوريات"[1] من قوله تعالى: ﴿ كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ ﴾[2].

والحوار جمع حوراء، وهي المرأة الشابة الحسناء الجميلة البيضاء شديدة سواد العين.

هـ-جَنَّاتُ عَدْنٍ:

لقد مارست الثقافة الجزائرية العربية سلطتها على "ياسمينة خضرا"، لذلك قرَّر أن يزين نصه الفرنسي بافتراضات نقلها حرفياً من العربية.

« qui peuplent l'Eden »[3].

"التّي تملأ جنات عدن"[4].

وعجز الفرنسية واضح هنا، فهي غير قادرة على المجيء بالشحنة الدّلالية والدينية نفسها، فهو واحد من السياقات الدينية الإسلامية مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ أَكْبَرُ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾[5]. فقد وعد الله الّذين صدقوا الله ورسوله، وأقرّوا به وبما جاء به من عند الله، من الرجال والنساء، ببساتين تجري تحت أشجارها الأنهار لابثين فيها أبداً، مقيمين لا يزول عنهم نعيمها ولا يبيد ومنازل طيبة يسكنونها.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 15.

[2]- سورة الدخان، آية 54.

[3] -Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, p 14.

[4]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 15.

[5]- سورة التوبة، الآية 72.

2-اقتحام التابو (TABOO) السياسي:

إنّ مهمة الكاتب أو المبدع أن يطرح بكل صدق قضايا مجتمعه ومواضيعه الحساسة التّي يسعى الإنسان العادي إلى تجنبها، ولعلَّ هذا ما تميزت به الرواية العربية المعاصرة التّي اقتحمت كل الممنوعات (السياسية، الجنس، الدين)، والتابو "كلمة بولينيزية، كانت مألوفة لدى قدماء الرومان وكانت كلمة SACER هي المرادف عندهم لتابو البولينيزيين، والتابو ينطوي على دلالتين متعارضتين؛ من جهة أولى دلالة الشيء المقدس، المكرس، ومن الجهة الثانية دلالة الشيء المقلق الخطر المحظور المدنس، وبالبولينيزية يقال لعكس التابو نوا NOA؛ أي ما هو عادي وفي متناول النّاس قاطبة"[1].

ويعتبر ياسمينة خضرا من الروائيين الّذين كسروا التابو السياسي في روايته "بم تحلم الذئاب"، والقارئ لهذا المقطع الاسترجاعي: "لم أبلغ من العمر العشرين بالهند الصينية. أذكر أنني بمجرد أن وصلت، انفجرت قنبلة تحت شاحنة. لم يكن أمامنا الوقت الكافي كي نلم أشلاء أصدقائنا بالملعقة الصغيرة حتّى انفجرت قنبلة وسط الموكب. كنت في الاتجاه المعاكس، هل تفهم؟ كنت أبكي بكاء طفل تائه في الأدغال. تشتعل اللّيالي بالصواريخ المضيئة، والانفجارات. كان ذلك جهنم، يا رجل. كنت لأجن"[2]، ثم يواصل قائلاً: "حين تمَّ تسريحي من الخدمة: قلت جميل! لقد مرّت العاصفة، رميت الخوذة على الأرض واستعدت عمامتي"[3]، يجده عبارة عن أحداث سياسية أثّرت في شخصية "صالح لاندوشين" وفي سكان الجزائر، حيث تغيّرت كثير من الحقائق وانعكس مجرى الحياة، سواء ما مسَّ البلاد من أحوال السياسة والاقتصاد أو ما مسّ الأشخاص، وبما أنَّ "صالح" واحد من قدامى المجاهدين، فقد عانى الويلات جرّاء الاستعمار حتّى تحقق الاستقلال: "حين عدت إلى البَلاَ،

[1]- سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2،1997، ص 31.

[2]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 246.

[3]- المرجع نفسه، ص 247.

كانت الثورة في انتظاري على رصيف الميناء. لا وقت كي أقبِّل أمي"[1]، إلاَّ أنّه لم يتغير أي شيء ولم يحظ الإنسان الجزائري بأي اهتمام غداة الاستقلال، وهذا نقد صريح للسلطة والوضع السياسي، الّذي أوصل الفرد الجزائري إلى الانخراط في صفوف الإرهاب كما هو حال "صالح لاندوشين".

فالفرد الجزائري هو المظلوم في رأي "ياسمينة خضرا": "لم يكن الشيوخ مرتاحين. شبح حرب 54 عاد كي يعكر خريف عمرهم. كانوا يحلمون بإنهاء أيّامهم في أسرتهم، بين أهليهم، في السكينة والخشوع. جاء العنف مباغتاً الجميع. طلقات الرصاص في الشارع، بمرأى ومسمع الأمّة؟ هل هي عودة عهد منظمة الجيش السري!"[2].

ومن هنا يتبين لنا اعتراض الشيوخ على الراهن الجزائري والإرهاب الدموي.

والملاحظ أنَّ السّارد يتخذ موقفاً واضحاً ضدَّ السلطة لدرجة أنّه يصفهم بـ"الكلاب" في هذا المقطع على لسان "نبيل غالم": "سيستسلم النظام من لحظة إلى أخرى. أعلن قائلاً. لقد نجح الإضراب. ها هم الإخوة يعودون من أماكن متعددة، توصلوا إلى إجماع: ليس أمام الكلاب سوى بضعة أيّام كي يأخذوا حقائبهم"[3].

أكّد السارد أنّ "الكلاب" أساس الفساد في البلاد ولم يكفهم ذلك، بل أرادوا جعل الأفراد تابعين لهم يمتازون بالجهل ويوافقون على كل ما يقال.

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 247.

[2]- المرجع نفسه، ص 207.

[3]- المرجع نفسه، ص 153.

ثانياً: تجليات الأزمة في الموضوعاتية:

1-فساد السلطة:

لقد تعددت صور الصراع على السلطة في الجزائر، والّذي بدأ بالانقلاب الّذي قام به "هواري بومدين" قادهُ للسيادة، وفي عهد الرئيس "الشاذلي بن جديد" عمق الفوضى، وكثرت مظاهر الفساد، وسلطة الدولة لم تؤمن بالتعددية ولا حرية الشعب، ممّا كان سبباً أساسياً في بزوغ الإرهاب، فجلّ الروايات نظرت للسلطة نظرة اتهام، وحمّلتها مسؤولية الفساد انطلاقاً من ثورة التحرير وصراعات السلطة ووهمية التعددية، ممّا دفع آلة الإرهاب إلى اغتيال مستشارين وقضاة ومحامين: لقد قتلت أوّل رجل يوم الأربعاء 12 جانفي 1994 على الساعة 7 و35 دقيقة صباحاً، كان محامياً خرج من بيته متوجهاً نحو سيارته"[1].

وهو المقطع الّذي يعترف فيه "وليد نافع" باقتراف جريمة القتل.

ولم يسلم رجال الأمن والدرك من جرائم الإرهاب البشعة: "الرجل الّذي تمّ اغتياله دركي بزي مدني ابن الحي. خبر الاعتداء أخرج الأحياء القصديرية المجاورة إلى الضوء. الشعب الضعيف لم يعرف كيف يتعامل معه. أسرع إلى المقاهي وراح يناقش الموضوع بحمية كبيرة"[2].

ولكن هذا الإرهاب وجد رجالاً واجهوه وكانوا له بالمرصاد، وكانوا ضمن لائحة المغضوب عليهم بوصفهم "الطواغيت"[3]، وكانت أوّل مواجهة بين الحكومة والمتطرفين في مظاهرات أكتوبر 1988م، وها هو ياسمينة خضرا يصف الأجواء:

"الحيطان التّي مسها الطلاء أخيراً تحمل الآن صوراً فظيعة تظهر تجاوزات قوّات المن خلال أحداث 15 أكتوبر، يؤكدون على أنَّ الصور غير مزورة... بفضل الصور يمكن تذكر

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 17.

[2]- المرجع نفسه، ص 207.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

الشوارع المغمومة بالغازات المسيلة للدموع، المركبات والمؤسسات التّي التهمتها ألسنة النيران، رجال شرطة التدخل السريع وقد انهالوا ضرباً بالعصي على المتظاهرين، رجال الإسعاف وهم يحملون الجرحى، النساء الباكيات، الأطفال المصدومين..."[1].

ولقد ظلّ الصراع قائماً بين السلطة والمتطرفين ولم يخمد سعيره، وكانت للسلطة وقفات حازمة مع الإرهابيين فلاحقتهم وقبضت على قادتهم وقضت عليهم: "ردت الشرطة على تجمعات الإسلاميين بالمداهمات والتفتيش والبحث عن المحرضين"[2].

2-تمرد التطرف:

وقف الكاتب الجزائري حائراً مندهشاً أمام الحركة الإسلامية والتّي أرادت أن "تحدث شرخاً عميقاً داخل النسيج الاجتماعي [...] من خلال الطروحات الإيديولوجية التّي طرحتها بقوة في الساحة السياسية"[3] في 05 أكتوبر 1988م، وقد انتهجت طائفة من رواد الحركة الإسلامية العنف كطريقة مثلى لتنفيذ برامجها الإيديولوجية بعد مساعيها الفاشلة في تحقيق مطالبها، وقد وقف الروائي "ياسمينة خضرا" على العنف الإرهابي عبر شخصية المتطرف، فيرسم لنا مسار شخصية الإرهابي "وليد نافع" الّذي عانى من خيبات الأمل ومن ويلات البؤس والشقاء والحرمان، الّذي كان من الأسباب الرئيسية في تورطه مع الجماعات الإرهابية: "لقد وقع اختيارنا عليكم أولاً بسبب استقامتكم، ثم لأنكم بحاجة إلى العمل لتلبية حاجات أسرتكم. الأخ زيري سيشرح لكم ما ننتظره منكم والحصة التّي ستكون لكم. ليس من الضروري تذكيركم كم نعوّل على حماسكم وصدقكم"[4].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 148-149.

[2]- المرجع نفسه، ص 183.

[3]- محمد داود، الأدب الجزائري في التسعينات، الملتقى الوطني "صافية كتو" للإبداع الأدبي، الكتابة الأدبية والمقروئية دار الثقافة لولاية النعامة، ط2، 2016، ص 72.

[4]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 201.

وهو مقطع من الحديث الّذي دار بين الإمام "يونس" و"وليد نافع" بعدما وقع عليه الاختيار كسائق لدى الجماعات الإسلامية، حيث ساق لنا الكاتب أنموذجاً إرهابياً، لم يخرج عن نطاق البيئة الاجتماعية الفقيرة، وهو واحد من الشباب التائه الضائع، والّذي لا مستقبل له، متعطش للتغيير والانتقام.

3-عنف الإرهابي:

إنَّ إلغاء نتائج الانتخابات التشريعية في القرن الماضي أشعل فتيلة الفتنة: "لن يكون هناك دور ثان للاقتراع".

تمّ إلغاء الانتخابات التشريعية"[1]، وفتح باب القتل والتعذيب والتدمير باسم الإسلام، حين عمد الإرهابيون إلى نشر الرعب على أرض الواقع متخذين في ذلك الشريعة ذريعة، ولم ترد لفظة "إرهابي" في الرواية بشكل صريح، بل دلّتنا عليه بعض المواصفات:

"إبراهيم الخليل كان أصلاً مهاباً في القبة [...] ترك نفسه بين أيدي الإخوان المسلمين وكان من بين أوائل المتطوعين"[2].

لقد كانت المسحة الإرهابية تغطي شخصيات الرواية، واختاروا الجبل كمنطلق لنشر أفكارهم تحت اسم "الدعوى" فمست طريقة كلامهم، حيث أصبحت لغتهم عربية فصحى، ولم يتوقف الأمر عند لغتهم ومستواهم بل حتّى أسماؤهم تغيرت واتخذت الطابع الإسلامي فنجد فيهم "الإمام يونس ويحيطه أبو مريم وإبراهيم الخليل، شخصان يثيران الرعب ينتميان إلى ميليشيات مسجد القبة. كنيتهما أصبحت أسطورة"[3].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 182.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

[3]- المرجع نفسه، ص 211.

ومنها ما يدل على أنّ فيروس الإرهاب انتقل إلى الجزائر من مناطق أخرى مثل "حسن الأفغاني" وغيرها من الأسماء التّي أصبحت تبث الرعب في قلوب الجزائريين: "حسان الأفغاني الّذي لم يتفوه ببنت شفة منذ البداية والّذي ليس من عادته الكلام، حطّ نظره الغامض على نافع"[1].

كما اختلفت ألبستهم عن الزيّ الشائع في الشارع الجزائري، ويصف لنا "ياسمينة خضراً" ما آل إليه مظهرهم بعد أن غمرهم طوفان الفكر الدموي، لذلك وظّف الكاتب أيضاً أسماء أماكن لها دلالات قوية مثل: "كابول" و"بيشاوار" و"أفغانستان" تشير إلى مصدر الفكر التفكيري والأصولي، الّذي غزا الجزائر في تسعينات القرن المنصرم: "يقول أبو تراب بصوت مختنق. في أفغانستان [...] الأشياء تحدث بشكل مغاير تماماً، وفي كل مرّة يجد المجاهدون أنفسهم في فخ إلاّ وهبت عواصف رملية مقدمة لهم تغطية كي تمكنهم من التراجع أو تحدث أعطال غريبة في دبابات العدو أو تقوم أسراب من الطير بمهاجمة طائرات الهيلكوبتر السوفياتية"[2].

و"حسان الأفغاني" من أخطر الشخصيات الإرهابية التّي تعرف عليها "وليد نافع": "عمر زيري وقد خفض نظره وأدخل لحيته في رقبته وهو يفرط حبات سبحته. حتّى نعتقد أنّه نائماً. وحده حسّان ذاك الّذي ترك ذراعاً في بيشاوار لمّا كان يحاول تعلم صناعة المتفجرات- يتفرس في الخمسة عشرة شخص من تائهي الحسّ الّذين استدعاهم الإمام"[3].

والقتل والتعذيب صفات تحتاج إلى شخص قوي البنية: "هو رجل عريض الجبهة، كثيف الحاجبين، عيناه المسطرتين بالكحل تبعثان قوّة وسلطة قادرتين على تشويش أي محاور من الوهلة الأولى. نحس بشيء شرس يطلع منه يذكرنا بالحمم التّي تتمخض داخل

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 220.

[2]- المرجع نفسه، ص 19.

[3]- المرجع نفسه، ص 198.

البركان"[1]، وذو قلب ميّت قادر على التعامل مع الإنسان على أنّه حيوان، وهذا ما اتسم به الإرهابي في رواية "بم تحلم الذئاب"، فقد كان يذبح والابتسامة بادية على وجهة وكأنه يحتفل بنصر عظيم.

ولم يكن الإخوان على مستوى تعليمي واحد، حيث كان بينهم الأمّي: "إبراهيم الخليل كان أصلاً مهاباً في القبة بسبب مزاجه الصعب- وضع مرات عديدة في مراكز إعادة تربية الجانحين – بدون تعليم وبدون عمل"[2]، كما كان فيهم الطبيب: "في اليوم الموالي وصلوا إلى مركز للأصوليين أقيم في طيات أحد المنحدرات الشديدة، هو مركز طبي يتشكل من ملاجئ تحت الأرض مموهة بأغصان كثيفة. سيد هذا المكان طبيب نحيف، أصلع وحاسر النظر، تساعده أربع ممرضات بثياب العمل. قرابة عشرين محارباً بالزي الأفغاني يضمنون حماية المكان"[3].

فلم يكن معيار الانضمام إلى الصفوف هو درجة التعليم، بل درجة الحقد والكره الكامنة في نفوسهم ضد النظام والسلطة، ولا يوجد امتياز لهذا على ذاك هناك في الجبل. كان قانونهم مختلفاً، وتكريمهم يستحقه من قتل أكثر عدد من الأبرياء، ومن دمَّر وفجَّر الكثير من مخيمات الجيش والأمن: "الاستعداد للموت في قاموس الجهاد يعني الذهاب إلى أقصى الذات، القتال إلى آخر خرطوشة، لأطول زمن ممكن لتكبيد العدو اكبر خسائر ممكنة. هذه هي الطريقة الوحيدة التّي لنا الحق أن نموت عليها. العنف مرحلة ضرورية"[4].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 212.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

[3]- المرجع نفسه، ص 299.

[4]- المرجع نفسه، ص 218.

4-أزمة المثقف:

لقد استنطقت الأعمال التسعينية الأزمة وحاورتها، وبعثتها في شكل تعبيري روائي استلزم معالجة محنة المثقف، باعتباره قريباً من الروائي، وكان المثقف الجزائري يعيش تائهاً في ظل الصراع الّذي نشب بين المتطرفين والسلطة في زمن المأساة، ففي رواية "بم تحلم الذئاب؟" يتورط الفنان البطل "وليد نافع" في صفوف العمل الإرهابي: "كنّا ممثلين شابين طموحين مسحورين بأضواء الشهرة وكنا نؤمن إيماناً قاطعاً بأننا في يوم ما سنتمشى على الزرابي الحمراء بمدينة كان"[1]، بعدما كان حلمه الوحيد أن يصبح ممثلاً مشهوراً، ولكن تورطه كان نتيجة انسحابه من عمله لدى عائلة ثرية أوّلاً، ثم بسبب تجربة اعتقاله ثانياً.

وحاول الروائي "ياسمينة خضرا" أن يضع الأصبع على الجرح، ويبين السبب الّذي أباح لـ"وَليد" الغرق في وحل الإجرام، إذ بدا في البداية سائقاً بسيطاً لدى عائلة "راجا" حلمه الأوّل أن يصبح فناناً، ولكنه صادف حادثة اغتيال فتاة في فيلا "جونيور"، وذلك ما أجبره على الهروب من هذا العالم، ليقع فريسة للجماعات الإسلامية، وينخرط ضمن صفوفها، وكأنه اعتبر التغيير انتقام من الآخر ولكنه في الحقيقة انتقام من الذات ومن الأبرياء: "يتهاوى رجال الشرطة والعساكر والصحافيون والمثقفون كما الذباب"[2].

وتمثل شخصية "سيد علي" الشاعر المثقف الإيجابي الّذي فهم الحقيقة وأنكر تفاهة الآخرين (المتطرفين) المموهين لها باسم الدين، وكل ذلك واضح في هذا المقطع الحواري: "احترس من أولئك الذين يأتون كي يكلموك عن أشياء هي أهم من حياتكن إنّهم يكذبون. يريدون استعمالك. يكلمونك عن مثل عليا، عن تضحيات جسام ويعدونك بالمجد الأبدي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 171.

[2]- المرجع نفسه، ص 209.

مقابل بعض القطرات من دمك. لا تصغ إليهم. تذكر دوماً هذه الجملة: لا وجود لشيء، لا شيء يعلو على حياتك"[1].

وهدفه من هذا الكلام هو إبعاد "وليد نافع" عن الجماعات الإسلامية.

5- الاغتيال وتصفية الحسابات:

لقد كان توظيف الاغتيال حتميا في رواية " بم تحلم الذئاب"، حيث شغل حيزا كبيرا من صفحات الرواية، فيطلعنا البطل مثلا على مشهد اغتياله للمحامي:" لقد قتلت أول رجل يوم الأربعاء 12 جانفي 1992 على الساعة 7 و35 دقيقة صباحا. كان محاميا. خرج من بيته متوجها نحو سيارته تسبقه إليها ابنته صاحبة الست سنوات بضفيرتين تحملان أزهارا زرقاء [...] ابتسم المحامي لكن في نظرته مسحة مأساوية تماما مثل حيوان مطارد. قفز حين رآني مختبئا في باب المدخل. لا أدري لماذا أكمل سيره كأن شيئا لم يكن[...] أخرجت مسدسي وأسرعت للحاق به"[2]، ثم احمر وجه المحامي وسأله " وليد نافع" عن اسمه قائلا:" خوجة؟ أجابني بصوت لا نبرة فيه: - نعم"[3]، وتردد " وليد" للحظات قبل أن يقتله، لكن سفيان عاتبه وأمره بقتله، وما كان بيد " وليد" من حيلة سوى تنفيذ العملية:ط كان جسمي يهتز من الرأس حتى القدمين مع صوت كل طلقة رصاص. ما عرفت كيف أتوقف عن الرمي لأنني ما عدت أدرك دوي الانفجارات أو صرخات الصبية"[4].

لكن الاغتيال الأشد وقعا على " وليد نافع" تجسد في مشهد اغتيال "حنان" على يد أخيها الإرهابي " وليد نافع": " حوالي مائة امرأة حملن اللافتات ورحن يلتصقن بعضهن ببعض في الساحة تحت النظرة الساخرة للعابرين. هجم نبيل على الحشد، دفع بمرفقيه وعنف كي

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 136.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 17.

[4]- المرجع نفسه، ص 18.

يشق له طريقا. قريبا من صدغه علا صوت فيه نعيب يقول: الشيطانة[...] كانت حنان هنا واقفة أمامه، مقولبة داخل التنورة التي يمقتها. لمحته متوجها نحوها... أدخل يده في شقة قميصه. أغلق قبضته على الخنجر... فاجرة، فاجرة... طعن.. هناك حيث تختبئ

الروح الضالة، ثم في الخاصرة وبعدها في البطن... كانت تلفظ أنفاسها... تموت"[1].

" حنان" هي الزوجة المستقبلية في نظر " وليد نافع"، لكنها شاركت في مظاهرات نسوية ولفت حتفها على يد أخيها المتطرف " نبيل غالم"، وما اغتيال " حنان" البريئة إلاَّ صورة من صور الموت وتصفية الحسابات، إما بدافع الانتقام أو لإرضاء غرور الإرهاب، ومما لاشك فيه أن انتشار الموت في زمن المحنة ما هو إلا حقد دفين ورغبة متصلة بشخصية الإرهابي.

6- الهروب :

يعد الهروب طوقا للنحاة من الموت، أو دفع خطر ما، وقد يكون وسيلة دفاعية ضد العنف والاستبداد،وغالبا ما يكون منفذا لنسيان الواقع المر، فقد هرب " وليد نافع" من " عائلة آل راجا" بعد اغتيال الفتاة على يد " حميد سلال" الحارس الشخصي لجونيور، تلك العائلة التي كانت بالأمس القريب حضنا من أحضان الراحة والرخاء:"أما أنا فكنت خائفا. أذهلتني الجثة اليابسة. كانت تفاحة آدم تحك رقبتي. أتمسك بشيء ما كي أحمي نفسي من الانهيار. بعض الرعشات راحت تنقر عضلات بطن ساقي ثم تسلقت نحو الأعلى وهي تتوسع. حينما انصبت على أحشائي، تملكني الدوار. فاجأت نفسي وأنا أتمايل في الرواق أبحث متحسسا عن غرفة الحمام. وضعت رأسي داخل حوض الاستبراء ورحت أتقيأ"[2].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 162-163.

[2]- المرجع نفسه، ص 103.

بعد ذلك رمى "حميد" جثة الفتاة في صندوق السيارة، لكن " وليد" لم يتوانى للحظة عن الهروب:" بعد بضع كيلومترات تسمرت في مكاني لرؤية حاجز للشرطة. بحثت عن مقبض السيارة كي أهرب. منعتني يد حميد"[1].

وأخيرا تمكن " وليد" من تجاوز هذا الموقف الخطير، وتمكن من الفرار من هذه العائلة:" الآن قد انتهى كل شيء. ها هو الشق الأصعب قد فات.

ـ أريد الذهاب إلى البيت.

ـ بالضبط.

ـ إلى بيتي، في القصبة"[2].

و هربت " زبيدة" أيضا من الأيادي السوداء، لكونها كانت زوجة أمير ارهابي سابق، وحتى تتسنى لها تهدئة أعصابها، وكذلك لتنقلب الموازين وتتمكن من تحسين مستواها المادي، وذلك سيمنحها بعض الأمان:"طلع النهار . كانت السماء زرقاء والجبل سيدا. أبو تراب يكشر من شدة استيائه:

ـ لقد اختفت زبيدة.

فتشنا عنها طيلة الصبيحة ولم نجد إلا حقيبتها مرمية في ثنية من ثنايا النهر وبداخلها لباسها العسكري والحذاء الرياضي.

غمغم حنظلة قائلا:

ـ من دون شك أن الحقيبة كانت تخفي بداخلها لباسا مدنيا. لقد غيرت ثيابها وفرت"[3].

---

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 105-106.

[2]- المرجع نفسه، ص 108.

[3]- المرجع نفسه، ص 373.

7ـ الخوف:

يعد الخوف من أشد الأمور مرارة وألما، وكيف لا والشعب الجزائري يعيش على الأعصاب ويترقب الموت في كل لحظة، فالموت من أهم مسببات الهلع: " فليس كالموت سبب للقلق"[1]، فهو حالة نفسية تثير انفعالاً سلبياً لدى الإنسان.

وتطلعنا رواية " بم تحلم الذئاب؟" على قلق وخوف الشعب الجزائري من الجرائم الإرهابية،وشعوره بالملل من تكرار المشاهد ذاتها، فحتى "الإنسان القديم حينما بدأ يؤمن حياته مما يقتات عليه، ويحمي نفسه من الوحوش الضارية [...] كلها كانت بدافع غريزي هو حب البقاء أو حب الحياة، وتحدي شبح الموت من أن يأخذه إلى عالم مجهول"[2].

و يتضح هذا الأمر بشكل جلي في صفوف الإرهابيين بعدما انتشر الرعب في وسطهم بسبب عمليات التمشيط وقراءتهم للمناشير التي أطلقتها طائرات الهيلكوبتر:" عاد من جديد شبح الفتنة والريبة ليسكن أدمغة الأصوليين ويضعف صفوفهم. في كل يوم يتغيب بعض المحاربين أثناء المناداة، بعضهم تم إعدامهم لمجرد افتراضات وبعضهم فضل تسليم نفسه بالسلاح والأمتعة بدل العيش تحت الظلال سيف قاطع بالقرب من الرقبة[...] قضى الرعب على النيات السيئة يموتون على الطرق الشديدة الانحدار"[3].

وحدثنا الروائي ببراعة عن خوف الشعب الجزائري لدرجة أن حقن الطبيعي في النوم أصبح أمرا صعبا بسبب شبح الموت الذي لا يستثني أحدا:" تم إخلاء المبنى في الساعات الأولى من الاشتباك، في فوضى مريعة. رغم النداءات المطالبة بالهدوء، فإن سلالم العمارات كانت تعج بصدى صرخات النساء والأطفال التي تعلو مع كل موجة من طلقات

[1]- أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص12.

[2]- إبراهيم رجب عبد الله، وفاء كاظم علي، خالد المشهداني، الموت والخوف منه عند فلاسفة اليونان والإسلام، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العدد 4، المجلد الأول، 2009، ص513 .

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 351- 352

الرشاش. أصيب علي حينما كان يحاول رؤية ما يحدث في مدخل العمارة. انفجر المنظار في عينه. انهار على ظهره بعد أن فقد عينا وتقطع جزء من جانب رأسه. بعدها دخلت الأروقة في صمت عميق. لقد تم قطع الغاز والكهرباء ثم الماء"[1].

وهو مشهد مروع يحيك لنا فيه الروائي تفاصيل اشتباك جماعة " وليد نافع" مع رجال الشرطة.

8ـ الخيانة:

لقد تجلت الخيانة في أبشع صورها في الوطن المتأزم، فمن خيانة العائلة إلى خيانة الوطن فخيانة الإسلام، وقد عرفها" حاتم عباس بصيلة" بأنها: "مرض نفسي حقيقي قائم على الأنانية في اغتنام الشهوات الزائلة، ومنها انهيار القيم الجميلة التي كانت بريئة أيام المحبة والسلام ومنها انهيار القيم الأخلاقية سرا ولبسها القناع جهرا سواء كان دينيا أو فكرياً أو وطنيا"[2].

وها هي الصورة الأولى، إنها خيانة السلطة الزوجية، والأمر منها خيانة الوطن: "التفتت زبيدة. قالت له عيناها الساحرتان: الوداع. ابتسم كان أول مرة يبتسم فيها لزوجة أمير وتساءل إذا مالم يكن ذلك فأل نحس"[3]، إنها زوجة الأمير "عبد الجليل"، قوية وعنيفة وذكية، دبرت لمقتل زوجها، لتتزوج من " وليد"، ثم احتالت عليه هو الآخر وهربت، وكانت سببا في خيانة " وليد" للقائد " شرحبيل" حسبما ورد في هذا المقطع:" لا، غير ممكن. لا

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 12.

[2]- حاتم عباس بصيلة، الخيانة في الأدب العربي، فرصة جديدة للإبداع، متاح على الشبكة:
http:// www .kilabat.info/16 /04/2017 /11 :40

[3]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 355.

يمكنك أن تفعل هذا لي. ليس لي أنا. ليس الآن. هذه ضربة غادرة، إنها خيانة. لن أغفرها لك أبدا. أريد أن أراك في مركز القيادة حالا، حالا،حالا..."[1].

وصوّر لنا الروائي هذا المرض البشع في صورة تجبر طاغية ـ وليد نافع ـ استعمل القوة واتهم الأبرياء بالخيانة أولا، ثم أمر بقتلهم:" أوقف نافع أربعة من هؤلاء الخونة الذين باغتهم في بيوتهم على الساعة الثالثة صباحا. شيخ مجاهد قديم، ابنه وحفيده ذي التسعة عشر سنة وفلاح. ربطهم بسلك معدني وساقهم إلى الساحة التي تجمع فيها السكان تحت حراسة حوالي ثلاثين من الأصوليين . أخبرهم بأن كل شخص يتسلى بطلب سلاح لمعارضة الثورة الإسلامية والله سيلقى نفس العقاب"[2].

[1]- ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، ص 368 .

[2]- المرجع نفسه، ص 349

الخاتمة

خاتمة:

بعد رحلة الاستقراء يستقر البحث في هذه الصفحات، التّي توجز أهم ما انتهت إليه الدّراسة والبحث في ثنايا الرواية الجزائرية التجريبية المكتوبة باللّغة الفرنسية، وبصفة خاصة رواية "بماذا تحلم الذئاب؟" "لياسمينة خضرا" فجاءت نتائج البحث كما يلي:

1. يختلف التّجريب باختلاف أدواته وتقنياته من أديب إلى آخر وباختلاف وعيه وفهمه.

2. شكل التّجريب تياراً عريضاً في الأدب الغربي و تأثيراً واسع المعالم في الأدب العربي، وهو ما يزال مستمراً إلى الآن و يدعم تطور اللّسانيات البنيوية والسيميائية.

3. دلالة التّجريب تنطلق من الشكل و اللّغة، ولكنها لا تقف عنده بل تشمل المضمون من حيث هو غاية و هدف.

4. إنَّ التّجريب من التأثيرات الأدبية التّي ترتبط بالحداثة و بالرواية الجديدة _ التّي ظهرت في الخمسينات _ و رواية تيار الوعي التّي ظهرت في السبعينات، و شكّلت تياراً و منهجاً في التّفكير والكتابة التّي تسعى إلى تجاوز كل ما هو تقليدي أو كلاسيكي، وقد سعى الأدباء إلى تحقيق التّجديد انطلاقا من التّجريب في الشكل واللّغة سعياً إلى طرح قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية معاصرة، لهذا يعتبر التّجريب مفتاح ولوج الأديب إلى عالم المعنى والمضمون والأفكار المتحررة من تابو (الدين، الجنس، السياسة).

5. إنّ الحداثة السّردية هي ثورة على الرّواية التقليدية بكل مكوناتها، فهي انهيار لتلك الثوابت والأعراف السّائدة، وهذا التّحرر هو ما جعل من جنس الرواية جنساً متجدداً شكلاً ومضموناً، فأضحى التّجريب قرين الحداثة.

6. بدأت خطوات التّجريب الأولى من زوال الحدود بين الأجناس الأدبية، حيث نجد تداخلاً واضحاً بين الرّواية والقصة والشعر والمسرح والأسطورة، إذ يلجأ الأديب إلى تحطيم طريقة السّرد التّقليدي في الرواية، وإلى تفجير البنى السّردية والتلاعب بالأزمنة، وتداخل الأحداث، و كسر الحدود بين الحلم و الواقع، و بين الرّاهن و الذاكرة، ليطرح من خلال هذه

خاتمة:

البنية الشكلية الجديدة رؤية ذاتية وموضوعية تتعلق بثقافة المبدع ومستوى التطور والصراع الاجتماعي.

7. تمثل كتابات "ياسمينة خضرا"- من خلال الرواية التّي تم اختيارها- مدرسة جديدة لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائماً عن أشكال تعبيرية جديدة من خلال التركيز على اللّغة و التّجريب فيها، فاللّغة عنده ليست معطى جاهزاً بل هي بحث دائم و مستمر عن كل ما هو جديد ومختلف، وذلك من خلال معارضة الأساليب التّقليدية عن طريق توظيف اللّهجات والشعر أو بتجريب التّقنيات السّردية الجديدة التّي رافقت ظهور تيار الوعي من تعدّد لغوي، تعدد أصوات وتداعي ذاكرة واسترجاع وتناص واعتماد ظاهرة المونتاج السينمائي.

8. شخصيات "ياسمينة خضرا" مستمدة في الغالب من الواقع المتأزم، يغلب عليها البؤس والشقاء والحرمان من جهة، ويسيطر عليها الآخر المتطرف المخرّب للوطن من جهة أخرى.

9. الزمن في الرواية الجديدة يعتمد على التقطيع بدل الترابط، وذلك من خلال القفز بين الأزمنة، وتوظيف المفارقات الزمنية حتّى اندمج الحاضر بالماضي، واقترن الحاضر بالمستقبل، بينما كان يحافظ على خطيّته في الرواية التقليدية.

10. تحوّل المكان في رواية "الأزمة" إلى بعد "رمزي" محمّل بكثير من الدّلالات.

11. تتعدد مستويات اللّغة وتتراوح بين العامية والألفاظ الأجنبية بسبب تعدد الرّواة وانفتاح الرّواية الجديدة على أجناس أدبية كثيرة، بينما تتميز البنية اللّغوية في الرّواية التّقليدية ببساطة التعبير وجودة الصياغة اللّفظية.

12. صار مصطلح "الشعرية" مرتبطاً بالرواية كجنس حديث ومعاصر، فقد استضافت رواية "الأزمة" الشعر في بنيتها وحقّقت المتعة والجمالية.

13. إنّ خلّخلة بنية الشكل الرّوائي والسعي إلى توليد أشكال جديدة قد تنبع من فوضى الشكل السياسي أو الأخلاقي أو الاجتماعي، وهذا يرتبط بالمبدع في فهمه لحقيقة الإبداع، و بالنص و بظروف إنتاجه، وكذلك يرتبط بالمتلقي وآليات استقباله، وممَّا لا شك

خاتمة:

فيه أنَّ خلخلة بنية الشكل الروائي يؤدي بدوره إلى خلخلة آلية التلقي، وهكذا فقد استفاد التّجريب عند " ياسمينة خضرا" من نظرية التأويل، إذْ أنَّه يفتح الآفاق أمام تأويل الرواية ويخلق علاقات جديدة لم تكن متوقعة، وهذا لا يتم إلاَّ بوجود خلفية معرفية خاصة بالمجتمع و الإنسان.

14. الاشتغال على التناص أصبح آلية من آليات الكتابة الرّوائية المعاصرة بهدف إعطاء مدلول خاص بالواقع الاجتماعي العربي المعاصر.

15. حرص "ياسمينة خضرا" على استحضار القصص القرآني من أجل تحقيق التوسع الدَّلالي في مفردات الرّواية.

16. اشتغل " ياسمينة خضرا" على تجريب تقنيات كتابة سردية جديدة متداولة في عالم الإبداع الروائي، وحاول ولوج أساليب جديدة تساير الزّمن، و تلبي متطلبات القارئ المنفتح على الابتكار و التجديد في زمن العولمة.

كانت هذه حوصلة البحث، ونرجو أننا وفقنا ولو بالشيء القليل في إعطاء لمحة وجيزة عن تقنيات الكتابة السّردية في الرّواية الجزائرية المعاصرة، وقد أفدنا كما استفدنا من هذا العمل المتواضع، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هي نقطة بداية بحوث أخرى.

مسرد الأعلام

• **إميل فرانسوا زولا (Emile Zola) (1840-1902م):** هو كاتب وروائي فرنسي مؤثر يمثل أهم نموذج للمدرسة الأدبية التي تتبع الطبعانية، وكان مساهما هاما في تطوير المسرحية الطبيعية، وشخصية هامة في المجالات السياسية وبخاصة في تحرير فرنسا كمساهم في تبرئة من اتهم زورا وأدين - ضابط الجيش ألفريد دريفوس.....ص 27.

• **جون بودريار (Jean Baudrillard) (1929-2007م):** جان بودريار هو فيلسوف فرنسي وعالم اجتماع وعالم اجتماع ثقافي. يُشتهر بتحليلاته المتعلقة بوسائط الاتصال والثقافة المعاصرة والاتصالات التكنولوجية، بالإضافة إلى استنباطه مبادئ مثل المحاكاة والواقع المفـرط.....ص 29.

• **ألان روب جرييه (Alain Robbe- Grillet) (1922-2008م)** كان كاتبًا ومخرجًا فرنسيًا. وكان أحد الشخصيات الأكثر ارتباطًا بنهج نوفو رومان في الستينيات، إلى جانب ناتالي ساروت، وميشيل بوتور، وكلود سيمون. انتُخب ألان روب جرييه عضوًا في الأكاديمية الفرنسية في 25 مارس 2004، خلفًا لموريس ريمس في المقعد رقم 32. كان متزوجًا من كاثرين روب جرييه.....ص 32.

• **ناتالى ساروتى (Nathalie Sarraute) (1900-1999)** كانت تعرف قبل الزواج بنتالى ليونوفا تشيرناك، وهي كاتبة مقالات وروايات فرنسية. وقد كانت ناتالى بالاشتراك مع كل من ألان روبى-جيرلت، كلود سيمون، ومارغريت دوراس من أهم المؤسسين والرواد الأوائل للرواية الفرنسية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا.....ص 32.

• **روبير بنجيه (Pinget Robert) (1919-1997)** هو روائي وكاتب مسرحي فرنسي من أصول سويسرية. يُعد بينجيه أحد الذين حملوا مشعل «الرواية الجديدة» خلال حقبة الستينيات من القرن العشرين إلى جانب صمويل بيكيت و كلود سيمون و ناتالي ساروتي.....ص 33.

• **مارسيل بروست (Marcel Proust) (1871-1922)** روائي فرنسي عاش في أواخر القرن 19 وأوائل القرن 20 في باريس، من أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن المفقود

والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي 1913 و1927، وهي اليوم تعتبر من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية. تستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر. كان بروست ناقداً ومترجماً واجتماعياً أيضاً.....ص33.

- **جيمس أوغسطين ألويسيوس جويس (James Augustine Aloysius Joyce) (1882-1941)** كاتب وشاعر أيرلندي من القرن 20، من أشهر أعماله "عوليس"، و"صورة الفنان في شبابه"، و"سهر فنيغان". تلقى جيمس جويس تعليمه في مدرسة مسيحية، ثم التحق بجامعة دبلن، وقرر أن يصبح أديباً. في عام 1902 انتقل إلى باريس، فرنسا.....ص 33 .
- **أدلاين فيرجينيا وولف (virginia woolf) (1882-1941)** كاتبة إنجليزية، تعتبر من أيقونات الأدب الحديث للقرن العشرين ومن أوائل من استخدم تيار الوعي كطريقة للسرد. ولدت فيرجينيا في عائلة غنية جنوب كنزنغتون، لندن. وكانت الطفلة السابعة ضمن عائلة مدمجة من أصل ثمانية أطفال.....ص 33.
- **ويليام كاثبيرت فوكنر (Faulkner cuthbert william)(1897-1962)** هو كاتب أمريكي حائز على جائزة نوبل، من مدينة أوكسفورد بولاية ميسيسيبي. كتب فوكنر رواياتٍ وقصصًا قصيرة ونصوصًا سينمائية والشعر ومقالات ومسرحية.....ص 34.
- **فرانس كافكا (Kafka Franz) (1883-1924)** كاتب تشيكي يهودي كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية. يُعدّ أحد أفضل أدباء الألمان في فن الرواية والقصة القصيرة تُصنّف أعماله بكونها واقعيّة عجائبية.....ص 34.
- **فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي (Fyodor Dostoyevsky) (1821-1881)** هو روائي وكاتب قصص قصيرة وصحفي وفيلسوف روسي. وهو واحدٌ من أشهر الكُتاب والمؤلفين حول العالم. رواياته تحوي فهماً عميقاً للنفس البشرية كما تقدم تحليلاً ثاقباً للحالة السياسية والاجتماعية والروحية لروسيا في القرن التاسع عشر، وتتعامل مع مجموعة متنوعة من المواضيع الفلسفية والدينية.....ص34.

- **إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) (1809-1849)** وهو ناقد أدبي أمريكي مؤلف، وشاعر، ومحرر، ويعتبر جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية. اشتهرت حكاياته بالأسرار وأنها مروعة، كان بو واحداً من أقدم الممارسين الأمريكيين لفن القصة القصيرة، ويعتبر عموما مخترع نوع خيال التحري. وله الفضل في المساهمة في هذا النوع من الخيال العلمي الناشئ.....ص 34.

- **الطاهر وطار (1936-2010) روائي جزائري له إسهامات بارزة في المشهد الأدبي والثقافي والمسرحي، لقب بـ"رائد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية". اعتنق المذهب الماركسي ودافع عن الفكر اليساري بالجزائر، وهو مؤسس جمعية الجاحظية.....ص37.**

- **واسيني الأعرج (1954)** جامعي وروائي جزائري. يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس. يعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي.....ص37.

- **عز الدين جلاوجي (1962)** هو كاتب وأستاذ جامعي جزائري، ولد في مدينة سطيف الجزائرية، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات في الصحف الجزائرية والعربية، حصل على دكتوراه العلوم من جامعة قسنطينة، أسس برفقة عدد من الأدباء "رابطة إبداع الثقافية الوطنة" في 1990، وفي 2001 أسس برفقة أكاديميين وأدباء جمعية ثقافية.....ص37.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1-المعاجم:

1. ابن منظور (أبو الفضل)، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
2. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت- لبنان، 2015.
3. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2007.

2-المراجع بالعربية:

1. إبراهيم العريس، الإبداع الروائي اليوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1988.
2. إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2002.
3. أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، دار الأمة، الجزائر، ط2، 1999.
4. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 6، 1998.
5. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية الحديثة المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط1، 2004.
6. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2011.
7. أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
8. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005.
9. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
10. أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009.
11. أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، محنة المثقفين الجزائريين والمثاليات الدبلوماسية بالخارج، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009.

12. أحمد منور، ملامح أدبية (دراسات في الرواية الجزائرية)، دار الساحل، الجزائر، 2008.
13. أحمد ياسين العرود، محاضرات في الأدب المقارن، المركز القومي للنشر، أربد- الأردن، 2007.
14. أحميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، البليدة، 2009.
15. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2006.
16. أمين الزاوي، حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.
17. بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر (1989/1830)، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2006.
18. بشير مفتي، سيرة طائر الليل نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.
19. بشير مفتي، شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.
20. بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.
21. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1999.
22. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، 2005.
23. حبيب سويدية، الحرب القذرة شهادة ضابط سابق في القوات الخاصة بالجيش الوطني (1992-2000)، تقديم: فرديناندو أمبوزيماتو، تر: روز مخلوف، ورد للطباعة والنشر، سوريا، د ط، 2003 .
24. حسن المودن، الرواية والتحليل النفسي، منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- لبنان، ط 1، 2009.
25. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
26. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1994.

27. حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2004.

28. حميد الحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000.

29. خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والشكل، دار نهى للطباعة و النشر و التوزيع ، صفاقس، ط1، 2005 .

30. خميس حزام والي، إشكالية الشرعية في الأنظمة السياسية العربية مع إشارة إلى تجربة الجزائر، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ط1، 2003.

31. داوود سلوم، الأدب المقارن، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، 2012.

32. رابح بوكريش، يحدثونكم (شخصيات ومواقف وأسرار خفية)، دار هومة، الجزائر، د ت.

33. رابح لونيسي، بشير بلاح، العربي منور، داود نبيل، تاريخ الجزائر المعاصر1830-1989، ج2، دار المعرفة،الجزائر،2010.

34. رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، 2003.

35. رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دراسات تطبيقية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2012.

36. الرياحي كمال، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف،ط1، 2009.

37. زهرة ديك، ياسمينة ، هكذا تكلم ..هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2013.

38. سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط1،2007.

39. سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

40. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط2 ،2011.

41. سليمان كاصد، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، أربد، 2002.

42. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990) دراسة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995.

43. سناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010.

44. سندي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

45. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

46. صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005.

47. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت-لبنان، ط3، 1986.

48. الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 2002.

49. طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر، ط1، 2003.

50. عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

51. عائشة بلحجار وخليدة مسعودي (حوار مع نصيرة حمدي)، حوارات، منشورات أبيك، الجزائر، 2007.

52. عبد الجاسم الساعدي، الأبعاد التاريخية و الثقافية في الأزمة الجزائرية،ندوة لندن 1999، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر، 2004.

53. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

54. عبد الرحمان بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1985م.

55. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.

56. عبد العالي دبلة، الدولة الجزائرية الحديثة (الاقتصاد والمجتمع والسياسة)، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2004 .

57. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية- دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة- مصر، 1982.

58. عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

59. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

60. عبد الله شطاح، مدارات الرعب (فضاء العنف في روايات العشرية السوداء)، مطبعة ألف للاتصال والإشهار، الجزائر، 2014.

61. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

62. عبده الراجحي، في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992.

63. عبده الراجحي، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 2007.

64. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ- دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

65. عز الدين المناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2005.

66. عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر المعاصر أحمد العواصي أنموذجاً، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2010.

67. علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

68. عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر والإشهار، تونس، 1999،ص 25.

69. عنصر العياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، دار الأمير للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1999.

فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010.

70. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1، 1999.

71. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2004.

72. فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

73. الكبير الدادسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014.

74. ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق- سوريا، 2000.

75. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، ج1، ط2، 2002.

76. محمد امنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

77. محمد داود، الأدب الجزائري في التسعينات، الملتقي الوطني "صافية كتو" للإبداع الأدبي، الكتابة الأدبية والمقروئية دار الثقافة لولاية النعامة، ط2، 2016.

78. محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

79. محمد ساري، القلاع المتآكلة، البرزخ، الجزائر، 2013.

80. محمد ساري، محنة الكتابة- دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

81. محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، دراسة "كتاب إلكتروني"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

82. محمد عباس، الوطن والعشيرة (تشريع أزمة 1991-1996)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.

83. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة- الجزائر، ط 1، 2012.

84. محمد علي عارف جعلوك، أصول التأليف والإبداع في ظروف الألفية الثالثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

85. محمد علي مومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة العربية، 2009.

86. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

87. محمد مدني، مستقبل الأدب المقارن في ظل العولمة، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا- مصر، 2001.

88. محمد معتصم، الرؤية الفجائعية- الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

89. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط2، 1993.

90. مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مديرية الثقافة، معسكر، د ط، د ت.

91. مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي (نهاية قرن ... وبداية قرن)، المكتبة الجزائرية، الجزائر، 2011.

92. مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د ط، د ت.

93. مراد هوفمان، الإسلام في الألفية الثالثة: ديانة في صعود، تعريب: عادل المعلم، يس إبراهيم، مكتبة الشروق، القاهرة، د ت.

94. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

95. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

96. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2000.

97. نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1، 1980.

98. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2006.

99. هابت حناشي، المحنة الجزائرية، شهود يتكلمون، منشورات البرزخ، الجزائر، د ط، 2009.

100. هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، المقدمة بقلم صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2013.

101. ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، تر: عبد السلام يخلف، سيديا- باريس، 1999.

3-المراجع المترجمة:

1. آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، 1998.

2. إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة – النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

3. بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشال روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، منشورات دار علاء الدين، دمشق- سوريا، د ط، د ت.

4. جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس، 2004.

5. جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

6. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

7. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1988.

8. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000.

9. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1987.

10. سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1997.

11. فيليب هامون، سيميائية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كرَّاد، مراجعة: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، الجزائر، 2012.

12. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليوطو، دار الكلام، الرباط، المغرب،1990.

13. كلود برنار، بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

14. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط2، 1987.

15. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987.

16. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت- لبنان، ط 2، 1982.

4-المجلات والجرائد:

1. إبراهيم رجب عبد الله، وفاء كاظم علي، خالد المشهداني، الموت والخوف منه عند فلاسفة اليونان والإسلام، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العدد 4، المجلد الأول، 2009.

2. إبراهيم سعدي، وطار والأعرج ومستغانمي وخلاص ومفتي وصالح وجلاوجي، الرواية الجزائرية في التسعينيات، العنف والعاطفة، مجلة الحياة، السعودية، العدد 14321، 05 جوان 2002.

3. أمين الزاوي، الكتابة الروائية والأزمة الجزائرية، جريدة الشروق، العدد 159، 2001/05/15.

4. جابر عصفور، التجريب والمسرح، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، العدد 04، شتاء 1995.

5. جعفر يايوش، الأدب الجزائري التجربة والتاريخ، سلسلة الكتب المحكمة في الدراسات التاريخية والحضارية، منشورات مخبر البحث التاريخي مصادر و تراجم، جامعة وهران، الجزائر، 2014.

6. جوادي هنية، التعدد اللّغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، للأعرج واسيني، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد السادس، جانفي 2010.

7. حمزة لموشي، طارق ثابت، ترجمة حقيقية للحقائق التي عاشها الجزائريون خلال العشرية السوداء، جريدة الشعب، 18 جانفي 2015.

8. حياة أم السعد، "العنف هو الابن الشرعي للخوف" سردية الخوف في الرواية الجزائرية- متاهات ليل الفتنة وأبناء المرارة نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، العدد 20.

9. طارق بوحالة، الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، اليوم الدراسي الوطني الثالث حول سرد الفلسفة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، يوم 2016/04/10.

10. عامر رضا وكريبع نسيمة، رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسية وإشكالية الترجمة، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلة دورية أكاديمية محكمة، يصدرها المركز الجامعي بالوادي، العدد الأول.

11. عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي 17/16 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي.

12. عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر والأدب؛ سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، مجلة مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، العدد 3، جويلية 2006.

13. عبد الله شطاح، أدب المقاومة، قراءة في الأدبية والالتزام، المدونة، مجلة علمية دورية تعنى بالدراسات الأدبية والنقدية، تصدر عن مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة لونيسي علي، البليدة، دار التل للطباعة، ع2، 2015.

14. عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، مج1، العدد2، خريف 2012.

15. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998.

16. فايزة مصطفى، مقال الأدب الاستعجالي يعود إلى الواجهة، جريدة الأخبار، 2001.

17. فهيمة زيادي شيبان، التجريب والنص الروائي، الحوات والقصر أنموذجاً، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، العدد السادس، 2010.

18. محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 28، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

19. محمد ساري، تجربتي في ترجمة الرواية الجزائرية، مجلة دراسات في الترجمة وتحليل الخطاب، مخبر الترجمة وتحليل الخطاب، جامعة عباس لغرور، خنشلة، الجزائر، العدد 1، 16 أفريل 2016.

20. محمد ساري، هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، العدد 1، جوان 2002.

21. مدحت الجيار، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج4، العدد 4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984.

22. مريم جبر فروحات، النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث و مواكبتها، واقع المؤتمر الدولي الثاني، كلية الآداب و العلوم التربوية، الأردن،2014/ 2015.

5-الرسائل الجامعية:

1. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.

2. سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: أدب جزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009.

3. لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء -مقاربة بنيوية تكوينية)، بحث لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009- 2010.

4. ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2002-2003.

6-المواقع الالكترونية:

1. آسيا شلابي، حوار مع رشيد بوجدرة، متاح على الشبكة الإلكترونية [28-10-2009]: www.echouroukonline.com

2. أمين الزاوي، متى يموت الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية؟" الكتاب الأبيض للثقافة في الجزائر، http://forumkooora.com; 2001/11/21

3. حاتم عباس بصيلة، الخيانة في الأدب العربي، فرصة جديدة للإبداع، متاح على الشبكة http:// www .kilabat.info/16 /04/2017 /11 :40

4. شادية بن يحي، الرواية ومتغيرات الواقع، 4 جوان 2013، 37: 11سا :. www.diwanalarab.com

5. عامر رضا، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بم تحلم الذئاب لـ: "ياسمينة خضرا، ينظر. 2011/11/23 www.qswat-etchamal.com

6. عبد الله شطاح، رواية تحت المجهر... الرواية الجزائرية التسعينية، ...كتابة المحنة أم محنة الكتابة www.djazairess.com 2013/04/12، 14.56 سا.

7. محمد الحمامصي، نقاد وروائيون، جريدة إيلاف الإلكترونية، نقلاً عن موقع الجريدة على الرابط: http://www.elaph.com

8. اليامين بن تومي، إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي التحول السردي، تاريخ الاطلاع: 2015/11/05 الساعة 13:35. الموقع الإلكتروني: http://www.aswatelchamal.com

7-المراجع باللغة الأجنبية:

1. Le petit La Rousse, édition anniversaire de la semeuse, 2010.
2. Yasmina Khadra, A 'quoi rêvent les loups, éditions Juillard, S.A, Paris, 1999.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

العنــوان	الصفحة
-مقدمة	أ-هـ
مدخل: قراءة سيسيولوجية لأدب جزائر ما بعد الاستقلال (1962-2000)	7-23
أولاً: خلفيات الأدب الجزائري في التسعينيات	8
1-السياق السياسي والتاريخي	8
2-السياق السوسيوثقافي	11
3-التعددية الحزبية	14
أ-فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ	15
ب-إلغاء الانتخابات	15
ج- اندلاع الصراع المسلح	16
ثانيا: تحديد الجهاز المفاهيمي	18
1- ماهية العشرية السوداء	18
2- جدلية مصطلح أدب العشرية السوداء	19
الفصل الأول: واقع التجريب في الرواية الجزائرية التسعينية	24-52
المبحث الأول: ماهية التجريب	25
1- في اللسان العربي	25
2- في اللسان الفرنسي	26
ثانيا: التجريب الروائي	28
1- مفهومه	28
2- التجريب والحداثة	29
3- التجريب بين التجديد والإبداع	31
ثالثا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية	32
1- النزوع التجريبي في الرواية الغربية	32
2- التجريب في الرواية العربية	36
أ- التجريب في الرواية الجزائرية	40
ب-التجريب في رواية الأزمة	43

فهرس المحتويات:

1-انشطار الذّات الساردة	44
2 -تداخل الأجناس الأدبية	45
3-التّعدد اللّغوي داخل النص الواحد	46
4-رواية العنف	48
5-الرواية البوليسية (الحربية)	49
6-تفجير الزمن	49
7-اقتحام التابو	50
8-تيمة أزمة المثقف	51
الفصل الثاني: الكتابة السردية الجزائرية في ضوء التأثير الفرنسي	**84-53**
المبحث الأول: مصطلحات ومفاهيم	**54**
1- مفهوم الأدب المقارن	**54**
2- التأثيرات الأدبية	**58**
المبحث الثاني: حدود التأثير	**62**
1- المرسل	**62**
أ-التأثير الفنّي	**63**
ب-التأثير الفكري	**64**
ج-التأثير الشخصي	**66**
2- المتلقي	**68**
أ-الاختيارات الفردية (الميول الأدبية)	**68**
ب-العلاقة بالواقع	**69**
3- الوسيط	**71**
أ-الوسيط المفرد	**71**
ب-الرحلة	**73**
ج-الكتب	**74**
د-وسيط البيئة الاجتماعية	**75**
المبحث الثالث: الأدب الجزائري في ضوء التأثير الفرنسي	**76**

فهرس المحتويات:

1- موقف الإعجاب	77
2- موقف المقاومة	78
3- موقف التأزم	79
الفصل الثالث: أثر تقنيات التجريب في الخطاب السردي "بم تحلم الذئاب؟"	196-85
المبحث الأول: عن المؤلِف والمؤلَف	86
1- المؤلِف	86
أ- حياته	86
ب- مؤلفاته	87
2- المؤلَف (بم تحلم الذئاب؟)	89
أ- السياق التاريخي والسياسي والسيسيولوجي لنص الرواية	89
ب- ملخص الرواية	93
ج- دلالة العنوان في الرواية	98
المبحث الثاني: تجليات التجريب على مستوى البنية	101
أولا: الشخصيات	101
1- دلالة أسماء الشخصيات	101
أ-أنموذج الطبقة الخارجة عن القانون (الإرهاب)	102
ب-أنموذج الطبقة البورجوازية والمثقفة	107
ج-أنموذج الطبقة البسيطة	108
2-أنماطها	110
أ-الشخصية المرجعية	110
ب-الشخصيات الاستذكارية	114
ج-الشخصية الإشارية	115
ثانيا: المونتاج الزماني	117
1- زمن القصة	119
2- زمن الخطاب	120
3- ترتيب الزمن	122

فهرس المحتويات:

3-1- الزمن الماضي والقريب	122
3-1-1-الاسترجاع أو الاستذكار	122
أ-الاسترجاعات الخارجية	123
ب-الاسترجاعات الداخلية	123
ب-1-الاسترجاعات الخارج حكائية (غير القصة)	123
ب-2-الاسترجاعات الداخل حكائية (مثلية القصة)	124
3-2-ماضي الرواية البعيد	124
3-3-الحاضر المقترن بالمستقبل	129
3-3-1-الاستباق (الاستشراف)	129
أ-استباقات خارجية	129
ب-الاستباقات الداخلية	130
4-تقنيات الحركة السردية	133
أ-تسريع السرد	133
أ-1-الخلاصة/ المجمل	133
أ-2-الحذف	133
ب-تعطيل السرد	137
ب-1-المشهد/ الحوار	137
ب-2-الوقفة الوصفية/تداعيات الذاكرة	140
ثالثاً: المكان	144
1-الفضاء العام للرواية	144
2-المكان الإيديولوجي	146
3-أشكال المكان المغلق	149
4-أشكال المكان المفتوح	154
المبحث الثالث: آليات التجريب على مستوى اللّغة	158
أولاً: اللّغة الشعرية	158
ثانياً: التّعدد اللّغوي	159
1-حضور اللّغة العامية	160

فهرس المحتويات:

2-التراكيب الفرنسية الأصل	161
3-عنف اللّغة	163
4-المصاحبات اللّغوية	165
أ-التعبير الصوتي	166
ب-الهيئة الجسمية	166
ج-المواقع المسافية	167
ثالثاً: تداخل الأجناس الأدبية	169
رابعاً: بنية فضاء الصفحة	172
1- ثنائية البياض والسوداء	172
2- الهوامش	174
3- علامات الوقف والترقيم	175
4- ألواح الكتابة	177
5- التشكيل التوبوغرافي	177
المبحث الرابع: آليات التحول على المستوى التخييلي الموضوعاتي	179
أولاً: التّخييل	179
1- إستراتيجية التناص مع القرآن الكريم	179
أ-ذكر اسم الجلالة "الله"	179
ب-حضور قصة سيدنا "موسى" عليه السلام	180
ج-حدائق الرحمان	181
د-حور العين	181
هـ-جنات عدن	182
2- اقتحام التابو السياسي	183
ثانيا: تجليات الأزمة في الموضوعاتية	185
1- فساد السلطة	185
2- تمرد التطرف	186

فهرس المحتويات:

3- عنف الإرهابي	187
4- أزمة المثقف	190
5- الاغتيال وتصفية الحسابات	191
6- الهروب	192
7- الخوف	194
8- الخيانة	195
- الخاتمة	200-197
- مسرد الأعلام	204-201
- قائمة المصادر و المراجع	217-205
- فهرس المحتويات	224-218
- ملخص الأطروحة (عربية- فرنسة- إنجليزية)	/

ملخص:

يبدو، للوهلة الأولى،عنوان هذا البحث بعيدا عن حقل الأدب المقارن ، لكنه في الواقع ينصب في قالب دراسات التأثير والتأثر الوثيقة الصلة بهذا العلم، والتي تقف على تجليات ظاهرة التجريب في النص السردي التسعيني.

وفي هذا الإطار حاولنا تتبع منهجية تناسب الغايات، فقد استهلت الدراسة بمدخل نظري، وهو عبارة عن قراءة سوسيولوجية لجزائر ما بعد الاستقلال ، وجميع الخلفيات المحيطة ببنية الرواية الجزائرية منذ الاستقلال إلى غاية 2000م.

ثم انتقلنا في الفصل الأول إلى البحث عن ماهية التجريب وسياقاته، وكل ما يتعلق بالجانب الحداثي للتجريب الروائي.

ثم عرجنا على في الفصل الثاني على واقع الكتابة السردية في ضوء التأثير الفرنسي، والتي تأرجحت ما بين الإعجاب والمقاومة والتأزم.

أما الفصل التطبيقي، فيتناول تقنيات التجريب في الخطاب السردي " بم تحلم الذئاب" من حيث ثلاث مستويات:

مستوى البنية السردية: وتتمثل في مقاربة عنصر الشخصية، عنصر الزمن، ثم عنصر المكان.

أما المستوى الثاني: فيتناول اللغة الروائية وتجلياتها المختلفة، مثل توظيف اللغة الشعرية، ثم مقاربة اللغة العامية في النص الروائي المكتوب بالفرنسية، وكل ما يتعلق بأثر التجريب في مستوى اللغة.

أما المستوى الثالث: فيهتم بمستوى المتخيل السردي، ويتعلق بالاشتغال على تقنية التناص، ثم اقتحام الكتابة لتابو السياسة.

وفي الأخير انتهى البحث بخاتمة تختزل أهم النتائج، وتؤكد انخراط النص السردي الجزائري في حقل العالمية بامتياز، وتقاطعه مع التجريب الفرنسي بفعل التأثير والإعجاب، بالإضافة إلى انفراده بقضايا جد محلية تتصل بالواقع الجزائري وسياقاته الاجتماعية والسياسية والثقافية.

Résumé :

A première vue, il semble que le titre de cette recherche soit loin du domaine de la littérature comparée, mais il se présente en fait sous la forme d'études d'influence et de vulnérabilité étroitement liées à cette science, qui se dresse sur les manifestations du phénomène d expérimentation dans le texte narratif des années .90

Dans ce cadre ،nous avons essayé de suivre l appropriée méthodologie aux objectifs, l'étude a initié une entrée théorique, une lecture sociologie de l'Algérie après l'indépendance, et tous les milieux qui entourent la nouvelle structure algérienne depuis l 'indépendance aux années 2000.

Puis, dans le premier chapitre, nous sommes passés à la recherche de la nature de l'expérimentation et de ses contextes, et de tout ce qui concernait le côté moderniste de l'expérimentation romanesque.

Puis, dans le deuxième chapitre, nous nous sommes penchés sur la réalité de l'écriture narrative à la lumière de l'influence française, qui oscillait entre admiration ،résistance et crise.

Le chapitre appliqué, aborde les techniques expérimentales dans le discours du récit "A quoi rêvent les loups"en fonction de trois niveaux:

Le niveau de la structure narrative : il est représenté dans l'approche de l'élément de caractère, l'élément de temps, puis l'élément de lieu .

Le deuxième niveau : traite du trait du langage et de ses diverses expressions, comme l'emploi du langage poétique, puis l'approche de la langue vernaculaire dans le texte narratif écrit en français, et tout A commenté l'impact de l'expérimentation au niveau du langage.

Le niveau III : concernant le niveau imaginaire du récit, et considère que les membres techniques engagent notre machine r ، puis s'enfoncent dans l'écriture du tabou politique.

Enfin, la recherche s'est terminée par une conclusion qui résume les résultats les plus importants, et confirme l'implication du texte narratif algérien dans le champ de l'universalité par excellence, et son intersection avec l'expérimentation française due à l'influence et l'admiration, en plus de son isolement avec des enjeux très locaux liés à la réalité algérienne et à ses contextes sociaux, politiques et culturels.

summary:

At first glance, the title of this research seems to be far from the field of comparative literature, but it is in fact in the form of studies of influence and influence closely related to this science, which stand on the manifestations of the phenomenon of experimentation in the ninetieth narrative text.

In this context, we tried to follow a methodology that fits the goals. The study began with a theoretical approach, which is a sociological reading of post-independence Algeria, and all the backgrounds surrounding the structure of the Algerian novel since independence until 2000 AD.

Then, in the first chapter, we moved to the search for the nature of experimentation and its contexts, and everything related to the modernist side of novelistic experimentation.

Then, in the second chapter, we turned to the reality of narrative writing in light of the French influence, which oscillated between admiration, resistance and crisis.

As for the applied chapter, it deals with the techniques of experimentation in the narrative discourse, "Where do wolves dream" in terms of three levels:

The level of the narrative structure: it is represented in the approach to the personality element, the time element, and then the place element.

As for the second level: it deals with the novelist language and its various manifestations, such as employing the poetic language, then approaching the vernacular language in the novelistic text written in French, and everything related to the impact of experimentation on the language level.

As for the third level: it is concerned with the level of the narrative imagination, and it is related to working on the technique of intertextuality, and then writing into the taboo of politics.

Finally, the research ended with a conclusion that summarizes the most important results, and confirms the involvement of the Algerian narrative text in the field of internationalism par excellence, and its intersection with French experimentation due to influence and admiration, in addition to its isolation with very local issues related to the Algerian reality and its social, political and cultural contexts.