الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر، بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

المرجعيات في روايات محمد مفلاح

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه "ل م د" في الآداب واللغة العربية

تخصص: الأدب العربي المعاصر

♦ إعداد الطالبة:
سواعدية عائشة

♦ إشراف الأستاذة الدكتورة:
زوزو نصيرة

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الإسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	سليم بتقة	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة بسكرة	رئيسا
02	زوزو نصيرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	هنية جوادي	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة بسكرة	عضوا ممتحنا
04	هنية مشقوق	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة بسكرة	عضوا ممتحنا
05	غنية بوضياف	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة بسكرة	عضوا ممتحنا
06	وناسة صمادي	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة باتنة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 1441-1442هـ

2020 م / 2021م

شكر و عرفان

أشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا، والقائل في محكم تنزيله:« وَإِذۡ تَأَذَّنَ رَبُّكُمۡ لَئِن شَكَرۡتُمۡ لَأَزِيدَنَّكُمۡۖ وَلَئِن كَفَرۡتُمۡ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٞ٧ »سورة إبراهيم /7.

لا يفوتني بعد شكر الله تعالى أن أتوجّه بالشكر إلى الأستاذة الفاضلة " زوزو نصيرة" على تفضلها بالإشراف على هذه الرّسالة، وعلى ما بذلته من نصح وتوجيه مما سهّل لي طريق العمل، فوجهتني حين الخطأ وشجعتني حين الصّواب، فكانت نعم المشرف، فجزاها الله كلّ خير، وأطال في عمرها، وأدامها ذخرا للعلم وعونا لطلابه.

كما لا يفوتني أن أشكر زوجي الذي شجعني على إتمام الدّراسة، واعترف بصبره ودعمه لي طيلة مسيرة البحث الشاقة.

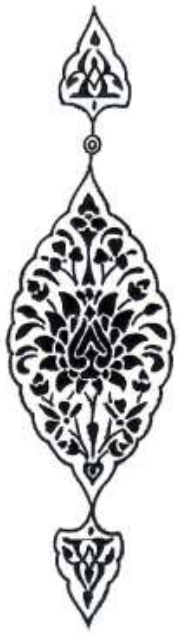
ثم الشكر موصول للأسرة الكريمة : أبّا، أمّا، إخوة، أبناء، الذين كانوا نعم السّند لي طيلة رحلة البحث.

وأتوجه أيضا بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة التي تحملت عناء تقييم هذا العمل.

و لا أنسى أن أتقدم بكل احترامي لكلّ من أمدّ لنا دعمه ومساعدته، وتشجيعه لنا من قريب وبعيد.

فجزى الله الجميع خير الجزاء، والحمد لله من قبل ومن بعد.

مُقَدِّمَةٌ



مقدمة:

تعدّ المرجعية ركيزة مهمة يعتمد عليها الروائي في بناء متنه، ويستند إليها القارئ في مؤانسته للنص من خلال ربطه بسياقاته ومرجعياته المختلفة، إنها منابع متدفقة يستقي منها المبدع، و ينبغي على القارئ مساءلتها لمعرفة الكيفية التي نشأ بها النص.

فلا مفر لأي روائي أن يستعين بالمرجعيات على اختلاف مشاربها، بل يجد نفسه مجبرا على الاستعانة بها في نسج خيوطه الإبداعية، كونها أصبحت تشكل منطلقًا أساسًا للكتابة الروائية، ومكونا رئيسًا في عملية الإنتاج الإبداعي.

ومن الروائيين الذين نلمس حضور المرجعيات في إبداعاتهم الروائي الجزائري "محمد مفلاح"، إذ نجد رواياته كأنها إناء تعددت بداخله كتابات متعددة السياقات والمرجعيات،حيث ذابت هذه الأخيرة بين السطور فلم تترك غير آثار وملامح وعي سردي بالتاريخي والأدبي والتراثي والديني، كل ذلك تؤطره رؤية جمالية متنامية.

من هنا توجهت نحو دراسة المرجعيات في رواياته، وتخيّرت موضوع المرجعيات لقراءة السطور المفلاحية بوصفها تحمل في مجملها تداخلاً تشابكًا بين مرجعيات متعددة ومختلفة أدمجت في نسيجها وتفاعلت معها، فارتأيت البحث فيها للكشف عن العلاقة الوطيدة بينها وبين روايات محمد مفلاح، فكلما كانت هذه المرجعية لدى الروائي عميقة استطاع استلهامها في الرواية بأنساق مختلفة، ولكن حينما يكون صاحب النص ذا خبرة بسيطة جدا فإن العمل يصاب بخلل فني وتركيبي وتقني، ونلمس في أعمال محمد مفلاح مدى تغلغل هذه المرجعيات في تركيب الشخصيات الروائية وتجاربهم الفردية والجماعية، وفي تركيب الأحداث بشكل لافت للانتباه.

والذي دفعني إلى تناول هذا الموضوع كذلك، هو شغف التعرف على التجربة الروائية لمحمد مفلاح وقراءة آثارها قراءة تهدف إلى الإحاطة بها من جانب،وتقديمها للقارئ من جانب آخر، إضافة إلى الكشف عن المنظور الفني للروائي من خلال القضايا التي يطرحها، ومحاولة التعرف على مدى تفاعله مع قضيته الوطنية العربية، والبحث عن الأبعاد الدلالية وراء اعتماده المرجعيات المتعددة في عمله الأدبي، باعتبار نصوصه تعكس وعيا فنيّا، ورؤية تاريخية وأدبية وتراثية ودينية.

وبما أن أعمال محمد مفلاح تحوي بين طياتها مرجعيات متعددة ومختلفة تبلور لديّ سؤال رئيس بنيت عليه الدراسة، ويمكن صياغته كإشكالية ألا وهو: ماهي المرجعيات المشاركة في إنتاج روايات محمد مفلاح؟

ومن خلال هذه الإشكالية تستوقفنا جملة من التساؤلات، أهمها:

ماذا نقصد بالمرجعية؟ ما علاقتها بالرواية والروائي؟ أين تتمظهر المرجعيات في روايات محمد مفلاح؟ وكيف تعامل معها؟ وما طرق توظيفه لها في نصوصه المقروءة؟ وكيف أسهمت في إثراء إنتاجية المعنى وإثماره ؟ كيف يمكن أن ننظر إلى حقيقة المرجعيات في الخطاب الروائي لدى محمد مفلاح، هل هي حقيقة أم احتمال؟

يسعى البحث للإجابة عن هذه التساؤلات بهدف قراءة روايات محمد مفلاح في ضوء المرجعيات، وقد قمت بانتقاء عدد من الروايات من مجموع رواياته، وهي:(شعلة المايدة، وخيرة والجبال، والانفجار، وزمن العشق والأخطار، وهموم الزمن الفلاقي،والانهيار، وبيت الحمراء، وانكسار، وعائلة من فخار، والكافية والوشام، والوساوس الغريبة)، وذلك بالاحتكام والعودة إلى المراحل الزمانية المختلفة التي مرّ بها التاريخ الجزائري و التي غطتها هذه الروايات، بدءا من مرحلة التاريخ العثماني التي مثلتها رواية "شعلة المايدة"، ومرحلة الاستعمار الفرنسي التي جسدتها روايات الجبل الأخضر(خيرة والجبال، والانفجار، وزمن العشق والأخطار، وهموم الزمن الفلاقي)، ومرحلة ما بعد الاستقلال الممثلة في روايات: (بيت الحمراء، الانهيار، انكسار، عائلة من فخار،الكافية والوّشام، الوساوس الغريبة).

كما أن هذه الروايات تحوي في جعبتها زخما هائلا من المرجعيات التي استمدَّت منها موضوعات متنها، وأسهمت في إثرائها وتشكيلها وإنتاجها بكيفيات متنوعة، فأصبحت هذه الروايات تفيض بالدلالات والرؤى والتجليات الجمالية، وأصبحت المرجعيات تتجلى فيها كخاصية جوهرية مميزة لها تجذب كل من يطلع على سطورها.

وقد فرضت عليّ طبيعة الموضوع المعالج سلك المنهج السيميائي الذي استفدت منه في فك رموز الروايات واستنطاق إشاراتها ودلالتها وإحالاتها، والمنهج البنيوي القائم على وصف بنية اللغة، كما أنه كان لي إطلالة على المنهج التاريخي.

كما فرضت عليّ طبيعة الدراسة الاعتماد على خطة بحث تشتمل عل مدخل وثلاثة فصول تتفاوت فيما بينها بحسب حضورها ووجودها داخل الروايات، وخاتمة لخصت أهم النتائج المتوصل إليها.

وأمّا المدخل: فجاء بعنوان " المرجع والمرجعية وتجسيدهما في الرواية الجزائرية " وهو جانب نظري، كان بمثابة مفتاح لفك شفرة العنوان، تتصل محتوياته بالمرجعية من زاوية التأطير المفاهيمي، وتتبع هذا المصطلح منذ ظهوره قصد استخلاص دلالاته العامة والخاصة، كما تناولت فيه نشأة الرواية الجزائرية وأهم مرجعياتها عن طريق إيراد نماذج لأعمال روائيين جزائريين والإشارة إلى أهم المرجعيات التي استقوا منها إبداعاتهم.

و أما الفصل الأول: عُنون بـ" المرجعية التاريخية في روايات محمد مفلاح "، وتناولت فيه مفهوم الرواية التاريخية ومضمونها و علاقة الرواية بالتاريخ ، وتوظيف التاريخ في روايات محمد مفلاح بالعودة إلى المراحل التاريخية التي غطتها رواياته فنيّا، والمتمثلة في " مرحلة التاريخ العثماني"، و" مرحلة الاستعمار الفرنسي"، و" مرحلة الجزائر المستقلة".

في حين تعلق الفصل الثاني : بالبحث في " المرجعية الأدبية في روايات محمد مفلاح"،وقد قسمته إلى قسمين: الأدب الرسمي، والأدب الشعبي.

تناولت في الأدب الرسمي مرجعية النثر عن طريق تقاطع روايات محمد مفلاح مع أعمال أدباء جزائريين وعرب وأجانب، وتواصلها مع فنون نثرية ومذاهب أدبية، ورجوعها إلى حكم وأقوال نثرية مأثورة، كما تطرقت فيه إلى مرجعية الشعر التي تواصل عبرها مع شعر الشعراء العرب القدامى منهم و المحدثين والشعراء الأجانب.

وأما الأدب الشعبي فتناولت فيه بعض أشكاله مثل: المثل الشعبي، و الأغنية الشعبية والحكاية الشعبية، كما استحضرت بعض من العادات والتقاليد، والفنون والمعتقدات الشعبية التي انطوت عليها السطور المفلاحية.

و جاء الفصل الثالث والأخير بعنوان " المرجعية الدينية في روايات محمد مفلاح"،وتناولت فيه أشكال حضور المرجع الديني داخل الروايات، فتطرقت فيه إلى النصوص الدينية، والأماكن الدينية، والشخصيات الدينية، والتجربة الصوفية.

وقد أنهيت بحثي بخاتمة ضمّت النتائج التي توصلت إليها رحلة البحث نظريّا وتطبيقيّا.

وقد اعتمدت في البحث على مجموعة من المراجع أضاءت العديد من جوانب البحث، وساعدتني في تحليل الكثير من الروايات، ومن بينها: (كتاب مرجعيات بناء النص الروائي لعبد الرحمان التمارة)،(مرجعيات القراءة والتأويل عند حامد أبو زيد لليامين بن تومي)،(مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي لابن جمعة بوشوشة)، (توظيف التراث في الرواية الجزائرية لعامر مخلوف)، (الرواية و التاريخ لنضال الشمال)،(أشكال التعبير في الأدب الشعبي لنبيلة إبراهيم)،(معراج التشوق إلى حقائق التصوف لعبد الله بن عجيبة) . (جوادي هنية،المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" –أنموذجا–).

وخلال مسيرتي البحثيّة واجهتني صعوبات لعل أهمها: قلة الدراسات التطبيقية في مجال المرجعيات وخاصة ما تعلق منها بروايات محمد مفلاح ، وصعوبة الحصول على بعض المراجع، وتشعب المرجعيات واختلاف مفاهيمها.

وفي الختام أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إكمال رحلة البحث، وعلى رأسهم أستاذتي المحترمة الفاضلة " زوزو نصيرة "، لما قدمت لي من مساعدة علمية ورعاية للبحث بتوجيهاتها وإرشاداتها التي أنارت لي الدرب حتى وصلت إلى المبتغى.

وتبقى دراستي هذه خطوة متواضعة لاستخلاص المرجعيات في روايات محمد مفلاح و استقراء دلالاتها، أفرغت فيها جهدا متواصلا في البحث ومقاربة النصوص ما أسعفتني الوسيلة وانتهى بي الفهم، فإن أصبت فمن فضل الله ونعمه، وأما إن كان دون ذلك فعزائي أني أخلصت الجهد وحاولت.

والله ولي التوفيق

مدخل: المرجع والمرجعية وتجسيدهما في الرواية الجزائرية

1-ضبط مفهومي المرجع والمرجعية:

1-1- ضبط مفهوم المرجع لغة واصطلاحا

1-2- مفهوم المرجعية

2- المرجعية والرواية الجزائرية:

2-1- نشأة الرواية الجزائرية

2-2- مرجعيات الكتابة الروائية

2-3- مرجعية الكتابة الروائية الجزائرية

1- ضبط مفهومي المرجع والمرجعية :

1-1-ضبط مفهوم المرجع لغة واصطلاحا :

1-1-1-لغة:

إن العودة إلى المفهوم اللغوي للمرجع، يسمح بتتبع خصوصيات هذا المصطلح وفهم مساره الدلالي والمعرفي الممتد والشاسع، كونه مفهوما مشكلا ومؤسسا لخطابات معرفية متعددة ومختلفة منها النص الأدبي.

فالمرجع لا يأتي في دلالته المعجمية على صورة دلالية واحدة، بل يتخذ صورا عدة ودلالات متباينة، ولتبيين ذلك نقدم التعريفات الآتية:

جاء في معجم " لسان العرب " ضمن مادة " رجع " ما يأتي: « رَجَعَ يَرْجع رجعًا و رجوعًا ورُجعَى ورُجعانًا ومَرْجِعاً ومَرْجعة: انصرف»[1]، فالمرجع هنا يدل على الحركة؛أي حركة عكسية لفعل الذهاب، وهذه الحركية متصلة بالزمان والمكان.

وورد في الموضع نفسه: « وفي التنزيل :إن إلى ربك الرُّجعى: أي الرُّجوع والمرجع،مصدر على فُعلى؛ وفيه : إلى الله مَرجعكم جميعًا ، أي رُجُوعكم... ولا يجوز أن يكون ههنا اسم مكان لأنه قد تعدى ، وانتصبت عنه الحال »[2].

ويدل المرجع هنا كذلك على الحركة، ولكن دلالة الحركة تختلف، فالحركة الأولى تحيل على الفعل الإرادي، والثانية على الإجبار و الإكراه على فعل الرجوع وعلى لا إراديته.

ويأخذ المرجع عند ابن منظور كذلك مفهوما آخر وهو الحيز «فيصير دالا على حيّز ممتد في الفضاء، فيغدو مكانا مؤطرا بأبعاد مضبوطة يسهل التحقق منها بصريا

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 6، ط2، 2003،ص109.

[2]- المرجع نفسه، ص 109.

أوتمثلها ذهنيا»[1]، حيث جاء في لسان العرب: «ومَرْجِع الكتف ورَجْعها: أسفلها، وهو مايلي الإبط من جهة منبض القلب(...) يقال طعنته في مَرْجِع كتفيه»[2].

ولا يخرج الرازي في مختار الصحاح عن الدلالات السابقة للمرجع، حيث يقول:«و((الرجعى)) الرجوع وكذا ((المرجع)). ومنه قوله تعالى﴿ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّكُم مَّرْجِعُكُمْ ﴾»[3]. فالمرجع عنده يدل على الحركة الإرادية واللاإرادية (رحيل إجباري).

ولا يخرج " المعجم الوسيط " عن الدلالات السابقة، إذ تتبع أصحابه نهج الرازي في ضبط دلالة المرجع، ولكن أدخلوا دلالة ثالثة تجعل المرجع متصلا بالأداة المعرفية التي تطور العقل والمعرفة: « المرجع: الرجوع، وفي التنزيل العزيز﴿ إِلَى ٱللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ١٠٥ ﴾ و–محل الرجوع. و–الأصل. و– أسفل الكتف.و– ما يرجع إليه من علم أو أدب، من عالم أو كتاب»[4].

وحتى في المعاجم الحديثة نجد أنّ المرجع يحمل الدلالات نفسها التي اتصل بها في المعاجم القديمة، حيث يدل المرجع في " المنجد في اللغة والأعلام "على الامتداد المكاني المرتبط بالجسد البشري (حيز)، ودلالة الحركة المقترنة بحدث العودة إلى مكان المغادرة: « – رَجَعَ – رُجُوعاً ومَرْجِعًا ومَرْجِعَةً ورُجْعَى و رُجْعَانًا (ضدّ): انصرف، عاد (...) تراجع القوم: رجعوا إلى مواضعهم(...) والمَرْجِعْ: محل الرجوع(...) الرَجْعْ من الكتف اسفلها»[5].

يتبين مما سبق أن المرجع في دلالته اللغوية العربية يتخذ ثلاث دلالات، أوّلها تربط المرجع بالحركة، سواء كانت إرادية (ذهاب و عودة إياب) أو غير إرادية (حتمية العودة

[1]- عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، (د.ب)، ط 1،2013،ص28.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص109.

[3]– الرّازي، مختار الصحاح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2001م، ص 107.

[4]–إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ج1،2، ط2، (د.ت) ،ص331.

[5]– لُوِيس معلوف، المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق،بيروت، ط38، 2000م، ص250.

وإجباريتها)، وثانيها تجعله مقترنا بالجسد البشري ومحددا في أعضاء معينة (حيز)، أما ثالثها فتجعله يتصل بالأداة المعرفية التي تطور العقل والمعرفة.

ولكن على الرغم من ذلك نجد المعاجم العربية اهتمت بالمرجع في مجال تداوله العام مقارنة بالمعاجم الغربية، التي حصرت سياق الاهتمام وقدّمت المرجع على أساس أنه: عنصر مميز للعلامة اللسانية متضمنا فيها ملازما لها، ويساعد العمل الذهني في تحقيق واقعية المرجع أو وهميته، حيث أن ربط المرجع بالخلفية اللسانية يطرح ثنائية الواقع والخيال، وخاصة أثناء تفحص علامات لسانية معينة؛ لأن: «المرجع شيء واقعي أو خيالي تحيل عليه علامات لسانية»[1].

ويدفع هذا المفهوم إلى تجاوز الدلالة الأحادية للمرجع والتي يقترن فيها بالواقع الملموس إلى دلالة ثنائية تحيل على العالمين الواقعي والخيالي معًا.

ونجد بعض المعاجم الغربية تجعل المرجع مختصا بصفة الإحالة والتي تتحدد بوصفها آلية ووسيلة لضبط المحال عليه ومعرفته، والذي يتراوح بين المرجع الواقعي والمتخيل لأن: «المرجع هو خاصية علامة تتيح لها أن تحيل على شيء من العالم خارج لساني، واقعيا كان أم خياليا»[2].

وبذلك يمنح المرجع المتلقي فرصة لضبط مميزات المحال عليه وسماته، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر عن طريق تصوره ذهنيّا وخياليّا لأنه: « ينبغي أن لا نتصور المرجع معطى مباشر للواقع »[3].

ويتضح مما ورد في المعاجم الغربية حول مفهوم المرجع أنها تقدم صورًا دلالية متعددة ، مما جعلها تطرح تصورا عميقا ومفصلا وواضحا عنه مقارنة بالمعاجم العربية.

---

[1]– عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 32.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

[3]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

1-1-2- اصطلاحا :

لم يخلق مصطلح المرجع من العدم، وإنما له جذور تأصلت في القدم، فقد وردت جذوره عند النقاد والفلاسفة القدامى ومن بينهم أفلاطون وأرسطو .

فهذا أفلاطون في كتابه " الجمهورية " أشار أن للعالم ثلاث مراجع كبرى هي:الحقائق الثابتة (عالم المثل)، والحقائق الطبيعية (عالم الحواس) والحقائق الفنية (عالم الفن)[1]، حيث يرى أن عالم المثل يعتبر مرجعا للعالم الطبيعي ومثالا له بل حتى أصله،إذ إن عالم المثل: « فيه أصول العالم الحسي وهو مثاله الذي صيغت عليه موجوداته كلها: ففي عالم المثل يوجد لكل شيء هو مثال هو في الحقيقة الموجود الكامل»[2].

أي إن عالم الطبيعة عنده صورة مرجعية لعالم نموذجي ومثالي، ولا يوجد عالم طبيعي قائم بذاته، على خلاف أرسطو الذي « أصبح عالم الطبيعة عنده ليس صورة باهتة لعالم نموذجي مثالي، وليس انعكاسا غير محسوس ، بل هو وجود حقيقي قائم بذاته.»[3]؛ أي يمكن للعالم الطبيعي أن يحيلنا إلى الدلالة المرجعية وحده، دون الرجوع إلى عالم المثل.

ولكن المرجع لم يستعمل كمصطلح في الفرنسية إلا خلال منتصف القرن التاسع عشر مأخوذًا من الإنجليزية، أما بالنسبة إلى وروده في اللغة العربية فلا يعرف متى استعمل هذا المصطلح لعدم وجود المعاجم العربية المتخصصة التي تعنى بتاريخ الألفاظ[4].

---

[1]– اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف الرباط ، ط1،1432هـ 2011 م، ص 27.

[2] –أفلاطون، جمهورية أفلاطون"المدينة الفاضلة، تر / أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2010م، ص 173.

[3]– اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص28.

[4]–ينظر:عبد المالك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط2 ،2010،ص374.

فالمرجع مصطلح نقدي ظهر حديثا، واختلفت الآراء في صياغة مفهومه من باحث إلى آخـــــــر:

ففي اللسانيات وردت عدة تعاريف للمرجع من بينها: « يدل المرجع على ماتحيل إليه العلامـــــــة اللسانية، سواء في العالم الحقيقي(الواقع غير اللساني) أم في عالم الخيال»[1].

ويدل هذا التعريف على أن المرجع يتشكل في المجال اللغوي خاصة العلامة اللسانية، ويكـــــون ظاهرا في العلامة أو متخفيا فيها.

وهناك من اللسانيين من يعرف المرجع على أنه: «حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة»[2]، ويشير هذا المفهوم إلى أن المرجع يحيل إلى وجود عالم خارجي سواء كان هذا العالم واقعيًا أم خياليًا.

ويعرّف المرجع عندهم كذلك على أنه: « ما تحمل عليه السمة اللسانياتية (Le Linquistique sione) كما يعني المرجع –بصورة أدق– العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية للرجوع إليه(Référé)»[3] أي إن المرجع يوجد في العالم الخارجي، وتعاد صياغته بلغة تعبّر عنه ليكون غاية للرجوع إليه.

وإذا عدنا إلى الدراسات اللسانية ذات المنظور التاريخي نجد أن الرواقيين (Stoiciens) أوّل من حرّك وأثار قضية المرجع، فقد ميزوا بين (العبارة) و(المضمون) و(المرجع)، وأقروا أن العلامة اللسانية ثلاثية العناصر، حيث يقول راي (Rey)عن الرواقيون أنهم: «ميزوا بين الدال والمدلول و الشيء»[4]، ودراستهم للعلاقة بين العناصر

---

[1]–خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م، ص122.

[2]– سعيدعلوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني،بيروت، الدار البيضاء، ط1 ،1985م، ص97.

[3]–عبد المالك مرتاض،نظرية النص الأدبي،ص374

[4]– مبارك حنون، في السيميائيات العربية " قراءة في نصوص قديمة "، منشورات سليكي إخوان، طنجة، ط1، 2001 ص11.

الثلاثة السابقة جعلهم يميزون بين ثلاثة أنواع من العلاقات الخاصة بالدلالة المحسوسة:«فهناك ((الشيء المحسوس)) (المرجع)، وهناك ((الصورة الذهنية)) (التمثيل)، وأخيرا هناك ((البيان)) (الدلالة)»[1]، فمفهوم المرجع عندهم يتخذ عدة وجوه من حيث التسميات.

ويعد فرديناند دوسوسير(Ferdinand de Saussure) في الدراسات اللسانية ذات المنظور البنيوي أوّل من شجّع على البحث في قضية المرجع، حيث قام بتقسيم العلامة اللسانية إلى الدال (signifiant) و المدلول (signifie)[2]، وهذا التقسيم يعد منطلقا لمعالجة مفهوم المرجع؛ لأنه:« لم يحدد تلك الثنائية في الواقع إلا بوجود حد ثالث في ذهنه، وهو المرجع»[3].

ويتبين مما سبق أن المرجع لدى اللسانيين يتجلى في العالم الخارجي، سواء كان هذا العالم واقعيا أم خياليا، وتحيل عليه العلامة اللسانية.

أما تزفتان تودوروف(Tzvetan Todorov) و ياوس(Yauss) فربطا المرجع بالقارئ، حيث تحدث تودوروف عن«"القراءة السيميائية" التي لا تكتفي بسرد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخصها "النص"، بل إلى تأويل العلامة ثقافيا»[4]، فالقراءة السيميائية عنده لا ترتبط بسرد الحالة المرجعية، بل ترتبط بالتأويل والذي من خلاله يعيد القارئ بناء الحالة المرجعية للموضوع وفقا لثقافته.

وربط ياوس كذلك فهم مرجعيات النص بالقارئ، الذي يملك معرفة مسبقة بالسياقات الخارجية التي اعتمد عليها المؤلف في بناء نصه، حيث يقول:« لا يستقيم أفق " النص"

---

[1]–تزفيتان تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر/ عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، بيروت،ط1، ،2000 ، ص27.

[2]– فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر/ عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،(د.ط)، 1987، ص126.

[3]– عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2008،ص37.

[4]– اليامين بن تومي ،مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص27.

عند القارئ إلاَّ بإعادة بناء الموضوع الجمالي، وبهذا الشكل تكون القراءة استراتيجية شاملة يستند إليها القارئ في مؤانسته للنص»[1]، فالقارئ يفك النص ويعيد بناءه ويقوم بتأويله وربطه بمرجعياته وسياقاته المختلفة: الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية...إلخ، حيث نجد فان ديك(Van Dyke) يربط مفهوم المرجع بالسياق الاجتماعي فهو يرى أنه: «من السياقات التي ينبغي مساءلتها لمعرفة الكيفية التي ينشأ النص ويمارس تأثيره بها في السياق الاجتماعي، ذلك لأن الأفعال الكلامية، والنّص فعلٌ كلامي هي أفعال اجتماعية،فهي تنتج من سياق تفاعلي اتصالي»[2]. وفي إطار الحديث عن السياق الاتصالي يمكن القول: إن رومان جاكبسون (Roman Jakobson) هو من اهتم بنظرية التواصل وأشار فيها إلى مصطلح المرجع، من خلال عناصر التواصل اللغوي ووظائفها، والتي حددها في خطاطة عامة كما يأتي :[3]

السياق

(contexte)

وظيفة مرجعية

(f.référentielle)

المرسل.....الرسالة .....المرسل إليه

(destinateur) (message) (destinataire)

وظيفةإفهامية وظيفة شعرية وظيفة تعبيرية

(f.émotive) (f.poétique) (f.conative)

الاتصال

(contact)

[1]- المرجع السابق، والصفحة السابقة.

[2]- المرجع نفسه، ص31.

[3]- ينظر: عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص45،46.

وظيفة انتباهية

(f.phatique)

السنن

(code)

وظيفة ميتالغوية (ما وراء اللغة،وظيفة معجمية)

F.métalinguistique)

من خلال هذا المخطط نلاحظ أن كل عامل يختص بوظيفة تتولد عنه وتميزه عن غيره من العوامل، كما أنّ السياق يولد الوظيفة المرجعية، وهي واحدة من وظائف التواصل، حيث ورد في معجم المصطلحات في معنى الوظيفة المرجعية: «هي الوظيفة التي تحيل على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة »[1].ومن ذلك فإن للمرجع وظيفة تعبر عن سمتين متميزتين: « سمة الوجود الفعلي المستمدة من كينونته القائمة خارج التعبير اللغوي، وسمة الأداء الوظيفي المستقاة من دوره في تحقيق فعالية التواصل اللغوي، من منطلق أن المرجع هو ظاهرة تتعلق باللغة أثناء استعمالها لا خارج هذا الاستعمال»[2]

وإذا رجعنا إلى السميائيين غريماس(Greimas) و كورتس(Curtis) فإن المرجع لديهما :« يعني في مألوف العادة موضوعات العالم الواقعي التي تعينها ألفاظ اللغات الطبيعية، بيد أنّ واقعية العالم تغتدي محدودة أكثر ممَّا ينبغي، من أجل ذلك يسعى مفهوم المرجع إلى أن يضم العالم الخيالي (le Monde Imaginaire)أيضا »[3]،فالمرجع لديهما يشمل العالم الواقعي والخيالي معا .

[1]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص97.

[2]- عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناءالنص الروائي، ص 47.

[3]–عبد المالك مرتاض ، نظرية النص الأدبي، ص 382.

أما ميشال أريفي (Michel Arrivè) فعالج مصطلح المرجع بعيدا عن الآراء السابقة، إذ لايوجد عنده مرجع للنص الأدبي، بل هناك ظل للمرجع فهو ينتهي «إلى أن للنص مرجعا، وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأن له كما يرى ظلا للمرجع»[1].

ومن الذين نحوا منحى ميشال أريفي السعيد بوطاجين ولكن برؤيا أخرى، فهو يرى بأن المرجع يقنن الإبداع ويهينه ويجعله مناسباتي حيث يقول :"إنّ الاعتقاد بأنّ الاهتمام بالمادة "الواقعية" يؤدّي إلى خدمة الواقع يظل أمرا بحاجة إلى مساءلات فلسفية لعدّة أسباب لا يجهلها الكاتب، ففكرة الانعكاس هي شكل من أشكال إهانة الإبداع لجعله لصيق المرحلة(...) حيث يترقب الكاتب المناسبات للكتابة عنها، ما يؤدّي حتمًا إلى ظهور موضوعات ورؤى متناغمة بسبب المرجعية الواحدية التي ستعمل على تقنين الإبداع »[2]، فهو يدعو للتخلص من وهم المرجع؛ لأنّه يؤدي إلى كتابة موضوعات في قوالب متماثلة.

ومن الدّارسين العرب القدامى الذين أشاروا إلى مفهوم المرجع عبد القاهر الجرجاني،إذ لامسه « بوعي معرفي بادٍ، وذلك حين ألحّ كثيرًا في كتاباته على مسألة المعنى الخارجي للسمة، ومن العجب أنّه اصطنع مصطلح " المرجع" في عبارة : "ويرجع فيها إليه " »[3].

يتبين من كل ما سبق أن هناك اختلافا في صياغة مفهوم المرجع بين الباحثين ولكن على الرغم من ذلك يمكن القول: إن المرجع ينبني على ثنائية الغياب والحضور،«فغيابه ناتج عن كونه ((خاما)) في الوجود والعالم، أما حضوره فناجم عن إنتاجيته التي فرضها الملفوظ اللغوي، سواء كان علامة لسانية، أم تعبيرا لغويا في مقام تواصلي.»[4]، يلعب فيه القارئ دورا مهما في فكه وإعادة بنائه وربطه بالسياقات الخارجية

[1]– سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط3، 2006م، ص23.

[2]–السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع " مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث"، منشورات الاختلاف،(د.ب)، ط1 ،2005م،ص8.

[3]– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص380.

[4]–عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 50.

المختلفة، فالمرجع يؤدي دورا أساسًا في عملية القراءة كونه يمثل هوية النص، ويختص بفعل الإحالة التي تنقسم إلى قسمين :الأولى خارجية تبحث في السياقات الخارجية وهي ما يصطلح عليها السياق المرجعي، والثانية داخلية تتوحد؛ لتشكل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص، وكل هذا يرتكز على معرفة القارئ ومخزونه الثقافي.

1- 2-مفهوم المرجعية:

كنّا قد تحدثنا آنفا عن الدلالة اللغوية للمرجع، وهذا الأمر ينطبق على كلمة (المرجعية)، لذلك نعرج على معناها الاصطلاحي فنقول: ورد في معجم المصطلحات أن: «المرجعية علاقة بين العلامة وما تشير إليه»[1].

وعند اللسانيين تعني :« وظيفة تتيح للسّمة أن تحيل على المتحدث عنه، على نحو تعيين "المرجع"، حتى كأنها أو كأنه صنو للتقريرية(la Dènotation) »[2]، فقد ربطوا المرجعية بلفظ الوظيفة.

ويعرفها جان ديبوا(Jean Debois) على أنها: «الوظيفة التي بواسطتها تحيل سمة ما على موضوع للعالم خارج عن حقل السيمائيات، حقيقي أو خيالي، إن الوظيفة المرجعية هي لغوية أساسا، غير أنه من غير المعقول وقف وصف إجراءات الاتصال على هذه الوظيفة وحدها»[3] .

فهو يرى أن الوظيفة المرجعية قد تجعل السمة ترتبط بشكل مباشر مع الواقع فتحيل على موضوع خارجي حقيقي، أو ترتبط بشكل غير مباشر مع الواقع فتحيل على موضوع خيالي مدرك.

أما اليامين بن تومي فيربط مصطلح المرجعية بعنصر الكثافة، « فمصطلح المرجعية لا يملك طاقة، وإنما كثافات فقط، وتتشكل كثافة المفهوم من خلال علاقات

[1]-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص97.

[2]-عبدالمالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص387.

[3]-المرجع نفسه، ص389،390.

الجوار التي يكونها مع مصطلحات أخرى»[1]. فالكثافة من العناصر المهمة المساهمة في تشييد مرجعية النص الروائي.

من خلال هذه التعريفات نلاحظ أن مفهوم المرجعية يختلف من ناقد إلى آخر مثـــل مفهوم المرجع، ولكن على الرغم من أننا تطرقنا إلى مفهوم المرجع والمرجعية كل على حدة، « فمـــــن المنظرين من لا يعير اهتماما كبيرا للتمييز بينهما مفهوميا»[2].

ولكن يجب اختيار مفهوم محدد و الاشتغال به دونما مراوحة بين ((المرجع)) و((المرجعية))، حيث أن الاحتكام إلى مبدأ الانتقاء يجعلنا نعتمد مفهوم ((لمرجعية)) بديلا للمرجع من الناحية المعجمية واللغوية، وهذا الاختيار لديه مسوغاته في عدة مبادئ تحكم مفهوم المرجعية منها:[3]

-مبدأ الشمولية: يتجلى هذا المبدأ لحظة النظر إلى المرجعية من حيث أنها تعني في الوقت نفسه المرجع، وعملية الرجوع إليه، فالتكامل بين المرجع ووظيفته يعبر عن الحاجة الدائمة لكل طـــرف للآخر، وهو ما تحمله المرجعية في كينونتها.

-مبدأ الامتلاء: اكتسبه مفهوم المرجعية من طبيعته اللغوية، لكون مصطلح ((المرجعية)) مصـــــدرا صناعيا، ويمكن تصنيف هذا الامتلاء إلى صنفين؛ الصنف الأول يحقق امتلاءً زمنيا يُمكِّن مـــــن احتواء أزمنة متعددة، والصنف الثاني تنتج امتلاءً دلاليا يجعل المرجعية ممتلئة بدلالات متنوعـــة ظاهرة ومضمرة.

-مبدأ الانفتاح: يظهر حين تصير المرجعية معبّرة عن تجاوز ((المرجع الخارجي)) أو ((المرجع الحـــــي)) نحو مرجعية حياتية منفتحة وممتدة في كل الاتجاهات.

-مبدأ المغايرة: يؤشر على أن المرجعية تؤسس كينونتها على الاختلاف والتميز عن غيرها مـــــن المفاهيم القريبة منها، ذلك أن استعمال مفهوم المرجعية يفيد في خلق

---

[1]-اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص143،144.

[2]-عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص373.

[3]-عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص51، 52.

التميز المصطلحـــــي. والمغايرة من شأنها كذلك أن تمنح المرجعية، في مقابل المرجع،تميزا على صعيد الهوية الذاتيـــة، وعلى مستوى الدلالات التي تنتجها تلك المرجعية وتنفتح عليها.

من خلال هذه المبادئ التي دفعت لاختيار مفهوم ((المرجعية)) يصير معها مفهوم ((المرجع)) بخلفيته المعجمية واللسانية منطلقا أوليا لمقاربتها في تمظهراتها النصية االمتعددة ، باعتبـــار الجزء يكشف الكل، وذلك بالتأكيد على أن كل نص روائي يشيّد مرجعيته الروائية الخاصة.

2- المرجعية والرواية الجزائرية:

لا يمكن بأي حال من الأحوال التعرض لمرجعيات الرواية الجزائرية دون التطرق إلى ظروف نشأة الرواية الجزائرية.

2-1 نشأة الرواية الجزائرية:

عرفت الجزائر فن الرواية، غير أن الرواية العربية كانت سباقة في الظهور مقارنة بظهور الرواية الجزائرية، ويعود ذلك إلى طبيعة الاستعمار الذي عرفته الجزائر، فهو إن أفاد بعض البلاد العربية حيث نقل إليها المطبعة والصحـــف و المجالس العلمية ونحو ذلك، فإنه في الجزائر كان على خلاف ذلك تماما «إذ لم يأت لينشـــــر حضارة و إنما جاء ليسلب أفكار الشعب، يزوّر تاريخه ويحطم كيانه و يستغل ثروته، وبـــــذلك تعرضت شخصية الأدب التي ظلت محتفظة بمقوماتها و ملامحها إلى هزات عنيفـــــة»[1].

والرواية كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى تعرضت لهذه الهزات فسايرت الواقع وتأثرت بالظروف والأوضاع السياسية والاجتماعية، حيث أن نشأتها وتطورها ارتبط بأهم الأحداث التاريخيـــــة و السياسية التي عاشتها الجزائر، فهذه الأحداث كانت بمثابة محطات إرسال عملت على بعث الرواية الجزائرية التاريخية و السياسية و تطورها، ولذلك

[1]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص22.

لابد من التطرق إلى بعض هذه المحطات التـــي لها علاقة بالرواية وأسهمت في نشأتها وتطورها.

فمنذ دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر وهو يحاول القضاء على هوية الشعب الجزائـــري و مقومات شخصيته بشتى الطرق و الوسائل، لكن الشعب الجزائري كان دائما يرفض هذه السيطرة و يقاوم هذه السياسة القمعية، ففي بداية الأمر كانت المقاومات الشعبية والتي لم تتوسع عبر التراب و لم تتجاوز المناطق القبلية، وعلى الرغم من تصديها للاستعمار إلا أنها فشلت في ذلك، ليأخذ النضال بعد ذلك طابعا سياسيا.

حيث عرفت الجزائر نشاطا سياسيا بدأ مباشرة عقب الاحتلال وتوقيع الداي حسيـــن على معاهدة الاستسلام فـي 5 جويلية 1830، فقد نظم الجزائريون بزعامة حمدان خوجة أول حزب وطني يعرف ((بلجنة المغاربة))[1].

ومع مطلع القرن العشرين ظـــهرت نشاطات سياسية في شكل أحزاب، اعتمدت النضال السياسي، حيث تبلورت في ثلاثة اتجاهات:

*الاتجاه الأول: مثله الأمير خالد الجزائري خلال فترة الحرب العالمية الأولى، وتلخصت مهامـــه في المساواة بين الأغلبية الجزائرية و الأقلية الاستعمارية، « ثم تطور مطلب هذا التيار إلى التجنيس و الاندماج، و نادى بذلك ابن جلول و فرحات عباس، وبعد الحرب العالمية الثانية تطور هذا التيار في إطار الاتحاد الديمقراطي للبيان، والذي أخذ يطلب بإقامة جمهورية جزائرية مرتبطة بفرنسا في اتحاد فيدرالي.»[2]

*الاتجاه الثاني: يتمثل في حزب نجم شمال إفريقيا، وقد نشأ هذا الحزب في فرنسا،إذ«ظهر في باريس عام 1927 ضم البوليتاريا المهاجرة، ووضع هذا الحزب لنفسه شعار الاستقلال الوطـــــني و الإصلاح الزراعي »[3]، وضمّ المغاربة المغتربين،وبمقتضى

[1]– أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ج2، ط4، 1992،ص29.

[2]–صالح مفقودة،أبحاث في الرّواية العربيّة،مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة،(د.ط)،(د.ت)،ص19

[3]– عبد القادر جغلول، تاريخ الجزائر الحديث" دراسة سوسيولوجية"، تر/ فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 1982، ص129.

مرسوم استعماري حلّ النجم، إلا أنّ حلّه لم يؤثر على نشاطه السياسي، واستمر بالعمل تحت أسماء أخرى إلى غاية « سنة 1937 ظهر حزب الشعب و ضم بدوره أبناء الوطن المقيمين بالداخل»[1]، وواصل العمل السياسي نفسه بقيادة مصالي الحاج وبنفس المطالب السياسية، وانبثقت منه فكرة الثورة الـــتي عرضها بعض عناصر الحركة الوطنية ووافق عليها مصالي الحاج، حيث تجدد « باسم حركـــة الانتصار للحريات الديمقراطية بعد الحرب العالمية الثانية وضمت تشكيلته بعضا ممـــن عملوا على تفجير الثورة المسلحة»[2].

*الاتجاه الثالث: هو تيار إصلاحي اجتماعي تمثل في جمعية العلماء المسلمين « حيث تأسست(جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) يوم الخامس من مايو سنة 1931 بالعاصمة وقد ضمـت 72 علما جزائريا »[3]، وقد حمل شعار:«الإسلام ديننا، و العربية لغتنا، والجزائر وطننا»[4]، هذا النشاط السياسي آنذاك أسهم إلى حد كبير في توعية الشعـب الجزائري.

ومن الأحداث البارزة في تاريخه أحداث 8 ماي 1945، فالجزائر وكأي دولة مستعمرة اقتحمت جبرا في الحرب العالمية الثانية إلى جانب فرنسا، والتي وعدت الشعب الجزائري بإعطائه الاستقلال عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، وفعلا انهزمت ألمانيا،واحتفل العالم بأسره بهذا الحدث العظيم.

أراد الشعب الجزائري أن يذكر فرنسا بوعودها وذلك بخروجه في مختلف المـــدن والقرى بمظاهرات سلمية مرددين أناشيد الحرية و الاستقلال مطالبين بحقوقهم و بإطلاق سراح مصالي الحاج، لكن الجيش الفرنسي قابلهم بمجازر إبادية مثلما استعملها ضد

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1986، ص38.

[2]–يحي بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر و العشرين، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة، ط1، 1980، ص 286،287.

[3]– أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الغرب الإسلامي، بيروت ،لبنان،ج3،ط4، 1992، ص 83.

[4] – صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربيّة، ص20.

النازيـــن أو أشد، فالفرنسيون « الذين كانوا خلال الحرب الثانية يحاربون الطغاة هم الذين وجهوا بنادقهـــم و قنابلهم ودباباتهم لسحق المدنيين الجزائريين الذين ضحى رجالهم لتحرير فرنسا و هزيمة الطغـاة، فتحول عيد النصر، الذي هو عيدهم أيضا إلى مأساة »[1]، فراح ضحيتها أكثر من 45 ألف شهيد و آلاف المعتقلين، و كان العالم بأسره شاهدا على فضاعة هذه المجازر.

قد كان الفرنسيون يعتمدون على مبدأ وهو أن العربي لا يحترم إلا بالقوة، وهو المبدأ الذي استعملوه منذ الاحتلال و نجحوا فيه إلى حد بعيد، كما نجحوا في إخماد الحركة التي انطلقت يـوم 8 مايو بنفس الوسيلة، غير أن جزائر القرن التاسع عشر ليست هي جزائر القرن العشريـــن، و الجزائريون الذين كانوا قبل الحرب العالمية الثانـــية يطالبون بالمساواة أصبحوا بعدها يطالبـون بالاستقلال[2].

لقد نما الوعي القومي لدى الشعب واقتنع قادته بأن ما أُخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، ووجوب إعادة النظر في طريقة النضال، وتحويل أرائهم السياسية من التفاوض إلى البحث عـن القيام بالثورة المسلحة، فكان الإثنين الفاتح من نوفمبر 1954م على الساعة الصفـر انطلاق أول رصاصة تعلن اندلاع الثورة التحريرية التي دامت سبع سنوات وحررت البلاد من قيود المستعـمر، ليكون الخامس من جويلية 1962 يوم استقلال الجزائر.

وهكذا فـإن الأحداث التي سبقت الثورة قـد فتحت آفاقا غير محدودة أمام الجزائريين وأسهمت فـــي توعيتهم و أدخلتهم إلى عهد جديد « فوقـع الحرب قد خلف تركة جعلت بعض الكتـاب يصفون عقد العشرينات بأنه عهد النهضة في الجزائر. فديبارمي يسميه

[1]– أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ج3، ص 247.

[2]– المرجع نفسه، ص243.

بعهد ((الانـــدفاع الوطني، والاتجاه نحو الثورة السياسية))، و.. الإصلاح الدينـــي والأخلاقي، بالإضافة إلى النهضة الأدبية والعلمية» [1].

هذه النهضة الأدبية التي ظهرت نتيجة الأحداث التاريخية والتحولات السياسية التي مرت بها الجزائر منذ دخول المستعمر، انعكس صداها على الرواية، مما أسهم في نشأتها و تطورها و ظهور أعمال روائية يمكن التمييز من خلالها بين مرحلتين في تاريخ الرواية الجزائرية : مرحلة ما قبل السبعينات ، ومرحلة السبعينات.

* مرحلة ما قبل السبعينات:إن أوّل عمل يمكن اعتباره كظاهرة مبكرة لفن الرواية الجزائرية كان سنة 1849م، وذلك مع حكاية العشاق في الحب و الاشتياق لمحمد بن إبراهيم،وقد اعتبرها بعض النقاد النواة الأولى لميلاد الرواية العربية الحديثة، تبعتها محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها: ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات(1852م، 1878، 1902م).[2]

ومن ثم أعقبتها أعمال بدأت تعانق الفن الروائي دون أن تمتلك القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته، ودون التمكن من الولوج فعلا لعالم الروائي بما تقتضيه من بناء فني و عوامل تحيل على الواقع و المتخيل، فكانت المحاولة الأولى للروائي أحمد رضا حوحو في روايته غادة أم القرى ، وقد رشحها واسيني الأعرج بأنها أول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية، وقال عنها: إنها جاءت « كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة ».[3]

وبطلتها زكية فتاة حرمت من لذة العلم وممارسة حقوقها الطبيعية كإنسانة من ناحية وامرأة من ناحية أخرى، وفي هذه الرواية القصيرة يعالج الكاتب مشكلة الحجاب التي شغلت الأذهان و الأقلام زمنا طويلا، والتي ما يزال مجتمعنا يعاني منها حتى

[1]– أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ج2، ص 288.

[2]–ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط) ، 1995،ص 197 ، 198 .

[3] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص18.

الآن،وبالرغم من أن حوحو قد كتبها عن أسرة تعرّف عليها في الحجاز إلا أن نموذجها وفكرتها في الجزائر إذ لا فرق بين المجتمعين في هذه الناحية. ولعل حوحو لم يستطع أن يخرجها على الناس باسم أسرة جزائرية خوفا من سلطة المجتمع التي كان لها الحكم الأول والأخير أثناء تلك الفترة[1].

حيث اكتفى بإهدائها إلى المرأة الجزائرية قائلا:« إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب... من نعمة العلم... من نعمة الحرية. إلى تلك المخلوقة اليائسة المهملة في هذا الوجود إلى المرأة الجزائرية أُقدم هذه القصة تعزية و سلوى»[2].

فقد تضمنت الرواية جانبا اجتماعيا يجسد مأساة المرأة و معاناتها ،« فالبطلة زكية في هذه الرواية تمثل جمهرة الفتيات الجزائريات اللائي كن يقاسين من عذاب المنزل أو السجن المشروع ما قد يودي بحياتهن كما أودى بحياة زكية»[3].

أما المحاولة الثانية فكانت للأديب عبد المجيد الشافعي في روايته الطالب المنكوب سنة 1951م، تدور أحداثها في تونس، بطلها طالب جامعي جزائري اسمه عبد اللطيف،عاش في تونس ووقع في حب فتاة تونسية اسمها لطيفة سيطر عليه حبها، وبعد رجوعه إلى أرض الوطن يقرر الزواج منها، وهكذا انتهت الرواية بنهاية سعيدة، وكُللت قصتهما الغرامية بلم شملهما.

يصفها الدكتور عبد الله الركيبي: « بأنها رومانسية في أسلوبها و موضوعها، وأنها ساذجة في طريقة التعبير» [4] .

أما المحاولة الروائية الثالثة فهي للروائي نورالدين بوجدرة في روايته الحريق سنة 1957، حيث سجلت هذه الرواية « جانباً من الثورة الجزائرية ممثلا في جهاد البطل

---

[1]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 58.

[2]– أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، وزارة الثقافة، الجزائر،(د.ط)، 2007، ص2.

[3]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 58.

[4]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، مطبعة القلم، الجزائر، تونس، (د.ط)، (د.ت)،ص199.

علاوة الذي ودع ضريحي والديه الشّهيدين، والتحق بالجنود تاركا خطيبته " زهور" تذرف الدموع لهذا الفراق»[1]، وتشاء الأقدار أن تلتحق به خطيبته "زهور"، وتصاب بالمرض وتموت بين يديه فيجن جنونه، و يهاجم الجنود الفرنسيين و يستشهد هو الآخر ليدفن مع زهور في خندق واحد.

وتتميز هذه الرواية بالتقريرية، و بالنّقل الواقعي للأحداث، يتصدر كل فصلّ في الرّواية وصف للمدنية التي تدور بها تلك الأحداث، أو تحليل الوضع، ويعتمد فيه الكاتب على الحقائق التاريخية، والأقوال الصحفية وكثير ما يُوقف الكاتب السرد ليعلق،ويشرح،ويدافع عن القضية الجزائرية، وهذا ما جعل القصة تتحول إلى نوع من "الروبورتاجات" أو النقل الصحفي[2].

وتبعت هذه المحاولات بعد ركود عرفته الممارسة الروائية رواية "صوت الغرام" لمحمد منيع سنة 1967م، وتتميز عن سابقاتها بكونها صدرت بعد الاستقلال، تدور أحداثها في إحدى القرى الجزائرية المحافظة حول علاقة حب تنشأ بين البطلين (العمري و فلة) في مجتمع متخلف يمنع ويحرم أية علاقة بين الجنسين مهما كانت براءة ودوافع هذه العلاقة، التي أجهضت بسبب خجل البطل الذي يبقى حبه أسير الكتمان ولا يصرح بمشاعره لتلك الفتاة، حيث كانت أكثر منه جرأة وصراحة حين اقترحت عليه خطة الفرار عندما فشل في إيجاد حل لمشكلتهما.

ورواية " صوت الغرام "وُصفت بأنها سطحية الطرح وساذجة الأفكار وضعيفة الأسلوب و اللغة وبالتالي فهي رديئة شكلا و مضمونا، وهي تشبه رواية الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي [3] .

---

[1]– صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009م،ص62.

[2]– المرجع نفسه، ص63.

[3]– محمد البصير، الموقف الثوري (1970–1982)، رسالة ماجستير، إشراف: عبد اللطيف أطميش، معهد اللغة و الأدب العربي، الجزائر،1986،1985م، ص 35.

فهذه المحاولات الأولى تميزت بكثير من الضعف الفني، و« تبقى مجرد محاولات قصصية تندرج ضمن ما يمكن أن يطلق عليه بإرهاصات الرواية العربية في الجزائر،فهي و إن كانت لا تخلو من نفس الروائي غير أنها تفتقد الشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية»[1]، مما جعل النقاد و المؤرخين للأدب الجزائري الحديث يؤرخون لبدايات الرواية الجزائرية العربية بأوائل السبعينيات، بالرغم من ظهور بذور لها قبل هذا التاريخ.

ويرجع الدكتور عبد الله الركيبي تأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر إلى الأسباب الآتية: [2]

- صعوبة فن الرواية لأنه يحتاج إلى الصبر و الأناة و التأمل الطويل.
- انعدام تقاليد روائية جزائرية يمكن محاكاتها.
- احتياج فن الرواية إلى لغة طيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة، فهو ما كان يفتقده كتابنا قبل السبعينات.

ونضيف إلى هذه الأسباب قسوة الاستعمار الفرنسي الذي سعى إلى محو الشخصية الوطنية والقضاء على اللغة العربية و التعليم، و كل هذه الأسباب جعلت تلك المحاولات تتميز بكثير من الضعف الفني، فهي تفتقر للشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية،وعدم امتلاك «الوعي النظري بشروط ممارسته»[3].

ونتيجة لهذه الأسباب كانت سنوات السبعينيات من القرن الماضي هي سنوات الانطلاقة الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، حيث يقول واسيني الأعرج:« وإذن ليس سرا أن نطلق على السبعينيات(1970-1980م) عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد شهدت هذه الفترات السابقة من تاريخ الجزائر على الإطلاق من

---

[1]-حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل،جامعة عنابة، الجزائر،ع19، جوان 2016،ص 30-47.

[2]-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 198.

[3]- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص 7.

إنجازات سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، فكانت الرواية تجسيدا لذلك عليه»[1].

*مرحلة السبعينيات: بعد الاستقلال ومع التحولات التي عرفتها الجزائر على جميع المستويات الاجتماعية، أو الاقتصادية ،أو السياسية ، حدث تحول على مستوى الرواية الجزائرية، فلقد« شهدت الجزائر في بداية السبعينات رجحان كفّة الإبداع الأدبي على ما سواه من وسائل التّعبير الجمالية، حيث زخرت الحياة الثقافية بكمّ هائل من القصص القصيرة و دواوين الشعر و عشرات الروايات و المسرحيات في بلد كان يعْتبر النطق فيه بحرف عربي جريمة وتخلفا، ثم رجحت هذه الكفة، مرة ثانية، لصالح الرواية على القصة القصيرة و المسرحية و الشعر، نتيجة لامتلاك الأولى مقوّمات البعد الوظيفي المأساوي والقدرة على تسجيده فنيّا، زيادة على تميُّزها بتوفر مجالات أوسع للبحث عن الذات،وبقدرتها العجيبة على احتواء هموم الإنسان ماضيا حاضرا و مستقبلا »[2] .

فظهر في هذه الفترة جيل السبعينيات أو(الفرسان الجدد) كما يسمون أنفسهم، هذا الجيل تشبع بالثقافات العربية و العالمية، وتمتع بجميع فرص الثقافة و التحصيل العلمي،وكذا ما حمله من وعي وطني و ثوري و مبادئ وطنية، فراح هذا الجيل يعالج الرواية بطرق وأدوات فنية جمالية، لذلك فإن البدايات الحقيقية للفن الروائي الجزائري كانت في السبعينيات، لما حققته الرواية:« من تطور ونضج فني في هذه المرحلة التي جسدها كتّاب أمثال " عبد الحميد بن هدوقة " في رواية " ريح الجنوب"»[3]. والطاهر وطار في روايتي "الزلزال" و "اللاز" .

إلى جانب هذا ظهرت أعمال روائية أخرى " لمحمد علي عرعار" في روايته " ما لا تذروه الرياح"، و رواية " حورية " " لعبد العزيز عبد المجيد"، ورواية" نار ونور" " لعبد

[1]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 197.

[2]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 – 1986) "المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر، ج1،(د.ط)، 2001، 2002م، ص3.

[3]–واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 96.

المالك مرتاض ، وروايات " الحوات والقصر" و " عرس بغل" و " العشق والموت في زمن الحراشي " للطاهر وطار"[1].

اهتمت الرواية الجزائرية في هذه الفترة بموضوع الثورة و المقاومة و النضال،وأصبحت أحداث حرب التحرير ووقائعها تشكل المحور الرئيس في أغلب الأعمال، مثلما نجده في رواية "اللاز" للطاهر وطار، وهي ثورية نضالية صورت وقائع الحرب وفضاعتها،وأبرزت الأعمال البطولية لجيش التحرير ضد قوات الاحتلال في ميدان القتال.

فرواية " اللاز " للطاهر وطار أول عمل مهّد لظهور الرواية الوطنية المكتوبة بالعربية، وسار على هذا النهج أعمال روائية ظهرت بعدها مثل " نار ونور " لعبد المالك مرتاض (1975) ، و" طيور في الظهيرة " لمرزاق بقطاش (1976)، و" الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات(1978). [2]

كما اهتم الروائيون في هذه الفترة بالآثار النفسية و الظروف الاجتماعية التي خلفتها الحرب على الشعب الجزائري، و هذا ما تجسده رواية " مالا تذروه الرياح " لمحمد عرعار و رواية " الزلزال " للطاهر وطار، الذي اهتم فيها بالأوضاع الاجتماعية لمدينة قسنطينة .

وتأثر كتَّاب هذه المرحلة بالاتجاه الواقعي، من بينهم " عبد الحميد بن هدوقة" و"مرزاق بقطاش" حيث تأثرا بالاتجاهات الواقعية في الرواية العربية[3].

وضمن هذا الميل إلى التيار الواقعي، كتب عبد الحميد بن هدوقة رواية "ريح الجنوب"، وفيها:« اهتمام اجتماعي واضح، غير أن ميل الكاتب إلى الأسلوب الواقعي

[1]– مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية،دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 110.

[2]– بن جمعة بوشوشة، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، تونس،(د.ط)، 1966م ، ص 32.

[3]–ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 96.

جعل هذا الاهتمام في الرواية يبدو وكأنه أمر ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية،وهي غاية وصف القرية وتقاليدها، ونفسية أهاليها، ولا سيما النفسية المحافظة»[1].

فقد تناولت الرواية واقع الجزائر بعد الاستقلال، و موضوع الأرض والمرأة و ما نجم عن ذلك من نزاعات، وجسد كيفية عيش الإنسان وصراعاته مع العادات و التقاليد التي تحاصره، و ألمّ المؤلف فيها بحياة الناس في القرية، كما رصد معاناة الفلاح و مشاكله مع الأرض (الثورة الزراعية) أي إن مضامين الرواية كانت« تتصل بالأرض وبالمرأة،وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرض لجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي»[2].

وقدرة ابن هدوقة في " ريح الجنوب" دفعته إلى طرح قضية التفاوت الطبقي بوضوح أكثر، ودفعته كذلك إلى الاقتراب من مشاكل ما بعد الاستقلال سواء التي خلفها الاستعمار، أم التي فرضتها طبيعة مرحلة البناء والتحولات[3].

وقد اعتبر جميع النقاد أنّ " ريح الجنوب" أوّل رواية جزائرية مكتوبة بالعربية،حيث أن البداية الفنية لهذه الأخيرة و« التي يمكن في ضوئها أن نؤرخ لزمن تأسيسها، قد اقترنت بنص " ريح الجنوب "(1971)، للأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة»[4].

فجيل السبعينات – إذًا – اكتسب حرية جعلته ينفتح على اللغة العربية، ويعبّر عن واقعه، تميزت روايات هذه الفترة بالواقعية بكل تفاصيلها وتعقيداتها سواء أكان ذلك بالرجوع إلى الثورة ومحاولة تغطية وسرد منجزات هذه الأخيرة، أو الغوص في الحياة

---

[1]–محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مصر ،الجزائر ،(د.ط)، 1983، ص10.

[2]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 201.

[3]–واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية" دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1985م، ص33.

[4]–عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 201.

المعيشية الجديدة والتعبير عن مختلف التغيرات و الإشكالات الاجتماعية والسياسية التي عرفتها، مما أعطى بعدا سياسيا وإيديولوجيا للرواية في تلك الفترة، وجعلها تحتضن مرجعيات عدة، فهذا الجيل وضع حجر الأساس لفن الرواية وأعطى المشعل للأجيال التي لحقته.

2-2- مرجعيات الكتابة الروائية :

تعد الرواية من بين الفنون النثرية التي استمدت وجودها عبر امتزاجها الفني مع مرجعيات عدة، إذ اقتبست من هذه المرجعيات مادتها الخام، و التي عبّرت من خلالها عن قضايا المجتمعات ومشكلاتها، وعكست الواقع الذي نعيشه بلغة فنية جمالية موحية،فالرواية فن شامل يملك القدرة على احتضان مرجعيات متعددة و مختلفة و قادرة على الاستعاب و التشكل، ويمكن تصنيف المرجعية المتصلة بالرواية إلى ثلاثة عناصر هي :

2-2-1- المرجع المجالي: و«يتصل بعالم الرواية وما يمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها من الخلفيات، وعلى الحوادث و الأماكن الفعلية للحدث الروائي »[1]. فالمرجع المجالي يحيل على المجتمع و خلفياته، وعلى الأحداث والأماكن المحيطة بالعمل الروائي و التي أسهمت في تشكيله.

2-2-2 المرجع الوظيفي : و« يتعلق بعقليات وذهنيات وأنماط و سلوك مُحملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين المتخيل و المحتمل »[2]؛ أي إنّه يمثل الجانب الخيالي و المحتمل الذي ارتكزت عليه الرواية، و ما تنطوي عليه من دلالات ورموز يشكلها الروائي ويضعها في قوالب تكون محمّلة برؤياه الشخصية.

[1]- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر و الإشهار، المغرب،ط1، ،1999، ص71 .

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها .

2-2-3- المرجع الثقافي : ويتعلق بالتناص وهو إمّا أن «يكون عاما أو خاصا، أما العام فهو يدخل في علاقة حوارية مع النصوص الغائبة، بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون ذكرها»[1]. فهذا المرجع، يتطلب مبدعا ذو خلفية معرفية وثقافية،يستمد من هذه الخلفية ويرصدها في نصه الجديد سواء بذكرها أو امتصاصها، ولا يمكن تحديد هذه الخلفية في النص الحاضر، إلا بوجود قارئ يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله على إعادة الكتابة عن طريق الفهم التأويلي، وفي هذا السياق يشبه النص« بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية أن يمتطيها فتلقي به أرضا على صهوتها»[2].

2-3- مرجعية الكتابة الروائية الجزائرية:

إذا حاولنا البحث في مرجعية الكتابة الروائية الجزائرية، فإن ذلك لا يمكن إلا بالحديث عن جملة الشروط أو الوسائط التي عملت على إنتاجها و تلقيها، وعلى السياق الفني الذي ساعد على وجودها و التشكيلات البنائية التي تتخذها.

وقد حدد ابن بوشوشة خمسة مراجع أساسية استلهم منها كتاب الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية تجاربهم في الكتابة الروائية و أسهمت في إثرائها و بنائها وعملت على إنتاجها:

2-3-1- الذات / المرجع،حوار السيرة و الرواية :

حيث يعود الكاتب إلى استنطاق الماضي معتمدا على الذاكرة لجمع تفاصيل سيرته الذاتية وتجاربه الشخصية، ويربط الصلة بين الماضي و الحاضر و يجسدها في كتاباته،و يضفي عليها من خياله الفني الإبداعي، فتبقى العلاقة قائمة بين الرواية والسيرة

[1]- المرجع السابق، والصفحة السابقة.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص 79.

الذاتية سيما في حقل الكتابة الأدبية « أنهما تنطلقان من التجربة الذاتية لتتجاوزاها بعد ذلك إلى مسالك التخيل و فضاءاته»[1].

فالسيرة الذاتية ترتبط بالرواية التي لم تنشأ من العدم، وإنما نشأت من محض التجارب الذاتية، حيث يستعيد الكاتب تجربته الشخصية و يمزجها بالجانب التخيلي فيصوغها صوغا فنيا يتناسب مع متطلبات السرد، لينشأ نوعا جديدا سمي رواية السيرة الذاتية .

ورواية السيرة الذاتية في حقيقتها تتشكل من الذات، ذات المؤلف الخاضعة لظروف سوسيو اقتصادية و ثقافية و نفسية، هذه الشروط من شأنها أن تؤثر و تساعد في تكوين الإنتاج الأدبي.

تشكل الذات مرجعا أساسًا في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي وعلامة مميزة في مسارها الروائي، و الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات المغاربية التي عدّت الذات مرجعا لكتاباتها، استدعت بعض مكونات الذاتية في خطابها الروائي« فالرواية الجزائرية في معظمها، إن لم تكن كلها روايات مادتها الأساسية سيرة الكاتب الذاتية في صورة واقع يتم الانفصال عنه تدريجيا و التحليق في عالم الخيال الأرحب،ثم العودة إلى هذا الواقع ثانيا للانفصال عنه مرة أخرى وهكذا»[2].

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين وظفوا سيرهم الذاتية في كتاباتهم على سبيل المثال لا الحصر الروائي الطاهر وطار في روايته " الشمعة و الدهاليز" التي رامت في بدايتها البحث في أسباب الأزمة، منطلقة من السيرة الذاتية لشخصية يوسف سبتي الباحث والشاعر، لكونه صديقا للروائي وطار الذي يقول عن هذا الأمر: «استعنت ببعض

[1]– بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة التبيين، (د.ب)،ع 11، 1 أبريل1997، ص15.

[2]– أحمد حميدوش، السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، ملتقى إشكالية الأدب في الجزائر،26–28 أبريل 2005، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة،2006، ص39.

خصائص و مميزات شخصية لأصدقائي و معارفي في وضع شخوص الرواية »[1]،وأورد ما يتجلى من مأساوية في سيرة " سبتي" ونسجها بالخيال، حيث يحصل التناغم بين الذاتي و الخيالي.

وفي رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش، رغم تعمده استخدام الضمير الغائب "هو" ليوهم القارئ بأن نصه سيرة غيرية على الأقل، لكن يتضح أن قصة مراد الشخصية الرئيسية تتقاطع في الكثير من المواطن مع سيرة الكاتب، حيث يحملان الكثير من السمات المشتركة بينهما:

* فمن حيث الاسم: يشتركان في الحرفين الأولين الميم و الراء(مراد،مرزاق).

* المولد:نشأ كل منهما في حي باب الواد بالعاصمة.

* العمر:عمر مراد في الفترة التي تؤرخ لها الرواية هو نفس عمر مرزاق في ذلك الوقت (12سنة1957)، ومراد النموذج المتميز بين أترابه وأبناء حيه وزملائه في الدراسة،هو مرزاق الكاتب يوم كان صغيرا وكان يشعر بالفارق بينه وبين الآخرين، وذلك شعور الكاتب في مختلف مراحل حياته[2].

كما أن كلاهما مولع بالمطالعة وعشق الخط العربي، فالرواية- إذًا- تتطابق مع سيرة بقطاش على الرغم من اختبائه وراء عناصر التخييل، إلا أن المُطلع على حياته يستطيع كشف نقاط التقاطع بينهما.

كما يلعب المكان في رواية " الجازية و الدراويش " لابن هدوقة دورا مهمًا في استحضار الذات و جعلها مرجعا لتحكي تجربتها، ويتجسد ذلك من خلال طغيان الريف على الفضاء المكاني لخطابه الروائي كونه ابن الريف أثر فيه وتعلق به. و الجازية والدراويش تسري أحداثها في قرية أو دشرة من المداشر الجزائرية، حيث يقول الروائي عبد

[1]- الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،(د.ط)، 1995، ص 5.

[2]-حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية " طيور في الظهيرة"، " البزاة" لمرزاق بقطاش نموذجا، مجلة مقاليد، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، الجزائر، ع7، ديسمبر 2017، ص110.

الحميد بن هدوقة: «تقوم الذكريات في نفسي، تضع أمامي القرية و الصفصاف، العين والفتيات، جامع السبعة و الدراويش»[1] .

فابن هدوقة يسترجع حيوية ذاكرته من ذاكرة المكان، فهو شديد الارتباط بالمكان الذي عاش فيه و تأثر به، وتفاعل معه، فذات الكاتب لا تكتمل داخل حدود ذاتها بل تفرغ شحناتها على المكان الذي يجعله يحن إلى الريف و إلى ذكرياته التي أسهمت في إظهار موهبته.

2-3-2- التاريخ و المرجع :

إن الكتابة تصنع التاريخ و تشكل به تاريخها الخاص فهي تحاوره وتتفاعل معه حيث تمتلك المخيلة واللغة الأدبية و التاريخ محتوى « وتعيد صياغته وفق متطورات محددة يلونها التاريخي و الإيديولوجي و الرمزي لأن النص الأدبي لا يبحث عن غائبة ما للتاريخ بقدر ما يحاول الإمساك بأصوله و سيرورته»[2]، وهو ما يجعل التاريخ مادة للكتابة الروائية « وتظهر الرواية كتابة خصوصية له و لمكوناته الأساسية أحداثا ووقائع وشخوصا و علاقات فضلا عن كونه (أي التاريخ) يمثل علامة جمالية من علامات الرواية »[3].

و باعتبار الرواية كتابة و نتاجا جماليا و ملحميا للتاريخ فإنها بذلك بحث عن التاريخ، فإنها بذلك بحث عن التاريخ وفيه، فالكتابة الروائية تعتمد على المرجعية التاريخية، غير أن هذه الأخيرة و إن هيمنت على الخطاب الروائي المغاربي في كل من تونس و المغرب الأقصى، وليبيا، وموريتانيا، فإنها في الجزائر تمثل معينا لا ينضب للرواية الجزائرية خاصة موضوع الثورة « فقد هيمن موضوع الثورة و انعكاساتها المختلفة

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،(د.ط)، 1983، ص9.

[2]- بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

زمن الاستقلال على متن هذه الرواية إلى مدى السبعينات، والثمانينات فأصبحت على حد تعبير كاتب ياسين وطن الأدباء، وقد أكسبتهم مشروعية أدبية و إيديولوجية»[1].

لقد أصبحت الثورة تشكل مرجعا يستند إليه الأدباء ويستوحون منه كتاباتهم وإنتاجهم الروائي، ومنبعا مهمًا يستقون ويغرفون منه المادة الأساس لبناء متخيلهم السردي واسترجاع ذكريات الثورة، فهي « تشكل النبع الأصيل الذي اشرأبت نحوه الأعناق واندهشت من ضيائه العقول والنفوس. الشيء الذي أوكل إليها صفة المرجعية في بنية الحدث الروائي والفضاءات المتداخلة»[2].

لذلك لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها هاجسا أساسًا يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه[3].

فالثورة بقيت تلقي بظلالها على الكتابة الروائية منذ الاستقلال إذ وقف الكتاب على طبيعة الصراع الذي تجسد خلال الحرب بوصفه « صراعا بين الكتلة الوطنية من الجزائريين والكتلة الاستعمارية من الفرنسيين»[4]، مع الإشارة المتكررة إلى الخونة أو ما يعرف بالحركة، والتي لا يكاد يخلو منها عمل أدبي كان موضوعه حرب التحرير.

وبالرجوع إلى النموذجين – على سبيل المثال لا الحصر– "المؤامرة" للدكتور محمد مصايف و"البزاة" لمرزاق بقطاش نجد أن هناك خصائص مشتركة تحكم مسار البطل في العمل الروائي و تعطي صورة واحدة للثورة و الحركي، « فقد امتازت (...) الأعمال الروائية (المتناولة لموضوع الثورة) تشابه بنائها الفني، كتركيزها على شخصية محورية

---

[1]– المرجع السابق، ص19.

[2] –بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)" جماليات وإشكاليات الإبداع"، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ج2،(د.ط)،2002،2001م، ص 123.

[3]–عامر مخلوف، الرواية و التحولات في الجزائر" دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية " ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص19.

[4]– عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية " بحث في الرواية المكتوبة بالعربية " ، منشورات دار الأديب، (د.ب)، ط1، (د.ت)، ص 65.

بطلة تحمل من الصفات أسماها كالبذل والتضحية والوطنية، تؤدي بها إلى الاستشهاد أو الانتصار على العدو.»[1].

حيث تحضر صورة البطل المكافح التي تجمع فيه كل صفات البطولة: الشرف والنبل،والشجاعة،و الوطنية،و الانتصار،وتحضر المعاناة التي يعيشها البطل والمواطنون: وتتمثل صفاتها في الفقر، والجهل، والقهر، والظلم، والجوع، والتمييز العنصري، والاستغلال، في المقابل تصوير الخائن الحركي الفرنسي بصفات مناقضة مثل: الاغتصاب،والجبن،والتبعية،والخداع، والتعدي، و الغرض من هذا الاستحضار والتصوير« خلق المبررات الكافية لتقبل البديل، وما البديل إلا هاجس الالتحاق بالجبل،ففكرة الانضمام إلى المجاهدين هي المخرج الوحيد الذي ينتظره كل مواطن غيور على وطنه»[2].

فنجد محمد مصايف في "المؤامرة" يتحدث عن عمر الذي استشهد أبوه فيَخلفه،ويواصل الكفاح و المسيرة الثورية، وهي أيضا حال البحّار في رواية "البزاة" الذي يعاني من الحقد العنصري المتكرر أثناء عمله، ويستغل وجوده كبحّار، فيقتني الأسلحة في أسفاره ويزود بها الجبهة سرا.

إن التناقض الأساس الذي تصوره هذه الأعمال وما يشابهها، وهي التي تمثل نسبة كبيرة من الإنتاج الروائي، يتجلّى دوما في خصمين رئيسيين هما : الفرنسيون من جهة،والثوار الجزائريون في الجهة المقابلة. وما يحدث من نشاز إنما يتعلّق بالخونة أو الحرْكة الذين اختاروا طريق العمالة، ولم يبق فيهم أي ملمح من ملامح الوطنية لذلك يرد الحركي/ الخائن في الرواية دائما بوصفه هدفا لمناضل ينفّذ فيه عملية اغتيال ليكون عبرة للآخرين[3].

---

[1]–جوادي هنية، المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" –أنموذجا– ، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، إشراف: صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006–2007، ص100.

[2]– عامر مخلوف، الرواية و التحولات في الجزائر" دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية"، ص 20،21.

[3] – عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية "بحث في الرواية المكتوبة بالعربية"، ص66.

أما في رواية "اللاز" للطاهر وطار و"صهيل الجسد" لأمين الزاوي ينتقل الصراع بين الكتلتين: الفرنسيين من جهة و الحركة الوطنية في جهة أخرى، إلى الصراع داخل الكتلة الواحدة يسعى فيه كل كاتب للبحث عن الطرف المغيّب في الحركة الوطنية،فهو منطلق من طموحات برجوازية ومحكوم بعقلية تحارب في اتجاهين: ضد الاستعمار من ناحية وضد قوى التقدم من ناحية أخرى، إنه يسهم في صنع الثورة و يعمل على إجهاضها وقتلها في آن واحد« إنه بمثابة قابلة فاشلة تحاول أن تساعد على ميلاد الطفل في الوقت الذي تقوم فيه بخنقه»[1].

ففي رواية "اللاز" نجد الشيخ القائد يصر على احتكار السلطة « فجاءت اللاز كإنجاز فني جريء وضخم، يطرح بكل واقعية، وموضوعية، قضية الثورة الوطنية لا من وجهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، ولكن كذلك من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد، و التي كانت تحاول القوى الرجعية تعميقها إلى حالة الإجهاض و الاحتواء من الداخل، وهي تريد بذلك قتل الثورة وهي لم تفلح، واستغلال مثل هذه الأوضاع، يظهر كما تبرزه رواية "اللاز" حين تكون القيادات المعول عليها جد هزيلة على المستوى الفكري و الإيديولوجي وعلى مستوى ممارساتها اليومية»[2].

وفي رواية " صهيل الجسد " نجد الطرف المغيّب الجد (الحاج المكي) يحفظ القرآن، يتخذه للأبهة، و التميز ويرسم حول نفسه هالة من الوقار المزيف، يقمع الفلاحين، يتعامل مع المستعمر (بكسر الميم) يدفع بابنه إلى العمل، يستأثر هو بزوجة ابنه، يكتب له الرسائل ويقتل البقرة، ويستعمل الدين والعاطفة ليبقيه في ديار الغربة[3].

[1] – عامر مخلوف، الرواية و التحولات في الجزائر، ص 22.

[2]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 81.

[3]–عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية "بحث في الرواية المكتوبة بالعربية"، ص103.

فكلتا الروايتين تشتركان في كونهما يمسان أساس التناقض في المجتمع، و تبحثان عن الطرف المغيّب في الثورة التحريرية، هذه الأخيرة التي عدت مادة خاما للروائي الجزائري وجزءًا هامًا من إنتاجه لم تقتصر على تصوير الصراع أثناء الثورة فقط، بل تعدته بإلقائها الضوء على عالم الطفل وهمومه أثناء الثورة، ونمثل لذلك بروايتي مرزاق بقطاش " طيور في الظهيرة " و " البزاة "، حيث أن مرزاق بقطاش« كان السباق إلى توظيف ثورة الأطفال توظيفا فنيّا في ثنائيته»[1].

والروايتان "طيور في الظهيرة" و" البزاة" سجلتا ملحمة الطّفل الجزائري، واصفة تحركاته ومبرزة دوره الإيجابي في العمل المسلح الذي يقتضي السرية والسرعة. زيادة على قيامه بالاتصالات الاستراتجية ونقل الأسلحة وتخزينها لبعده عن الشبيهات وسرعته في التنقل عبر المناطق بحرية و أمان، مما جعل كل الموكلة إليه ناجحة بنسب باهرة[2].

فهذه النصوص التي أوردنا البعض منها «جسدت النزعة الوطنية من خلال تقدميها لماض، وتحويل دلالاته نحو الإطلاقية و الفردانية، هو ما جعل الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الوطني برسمه الملامح التاريخية الوطنية »[3].

ويتواصل استنزاف المرجعية التاريخية في الرواية العربية الجزائرية في التسعينات برؤية مقارنة بين تاريخ الجزائر النضالي في مرحلة الثورة التحرير وتاريخها المعاصر،وقد تم الاستقلال وكأن هذا المكسب لم يحقق الطموحات المرجوة من خلال ما شهده مسار الثورة من انحرافات حادت به عن الأهداف التي كانت تبشر بها الثورة، والغد الذي كانت ترسم ملامحه في الزمن الواعد، ونمثل لهذا النمط التاريخي في رواية التسعينات الحزائرية بنص " وغدًا يوم جديد" (1992) لعبد الحميد بن هدوقة.[4]

---

[1]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)" جماليات وإشكاليات الإبداع"، ص 124.

[2]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]– بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص20.

[4]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

فالأدب الروائي حاول واستطاع في كثير من نماذجه تغطية منجزات الثورة الوطنية،هذه النماذج عرفت اختلافات حول كيفية التغطية، فهناك من صور الصراع بين الكتلة الوطنية من الجزائريين والكتلة الاستعمارية من الفرنسيين، وهناك من سعى نحو البحث عن الجانب المغيّب في الكتلة الوطنية، وهناك من اشتغل بعالم الطفولة أثناء حرب التحرير،وهناك من عالجها برؤية مقارنة بين التاريخ النضالي للجزائر في مرحلة الثورة وتاريخها الحالي، وبغض النظر عن نجاحها أو عدمه تستهدف في مجملها خلق المجتمع البديل الذي تتحقق فيه الطموحات المرجوة لكل إنسان.

2-3-3-المرجع والواقع:

إن استقرار مسار الرواية في أوربا يؤكد قوة صلتها بالمجتمع و صدق تعبيرها عما يطرأ عليه من تحولات وتغيرات، فكل مرحلة اجتماعية تنتج نمطها الروائي خطابا ومحتوى، وبذلك سايرت الرواية كل التحولات الاجتماعية والسياسية و الثقافية والحضارية التي شهدتها أوربا منذ عصر النهضة و قبله إلى الزمن الراهن،«وقد أسهم عامل المثاقفة مع الغرب إلى نقل نظريات الواقع و الرواية إلى الأدب العربي الحديث، ومنه إلى الأدب المغاربي المكتوب بالعربية»[1]، ذلك أن الرواية من حيث هي أنموذج من الكتابة الأدبية المستحدثة في الثقافة المغاربية المعاصرة، تؤكد تأثير عملية المثاقفة من مصدرها المشرقي« فقد تمثل كتاب المغرب العربي وهم يمارسون كتابة الرواية الواقعية مع مطلع السبعينات، نصوص نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، وطه حسين، وعبد الرحمان الشرقاوي، ويحي حقي، وسهيل إدريس، وغيرهم ممن مارس الكتابة القصصية والروائية»[2].

ويعد هذا النوع الروائي الذي يتناول الواقع الاجتماعي في خطابه و مضمونه، من أغزر الأنواع الروائية إنتاجا، وهو يمثل منعرجًا نوعيًا في مسار الرواية المغاربية المكتوبة

[1]- المرجع السابق ، ص 21.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

بالعربية بتعويضه نمط الكتابة التاريخية النضالية، كما أنه « يصور أزمة تحول المجتمعات المغاربية، وقد حصلت على استقلالها، فيعري مظاهر تخلفها، ويحللها تحليلا نقديا يبرز مواقف أهم الفئات الاجتماعية، فضلا عن تعرضه إلى القضايا السياسية والثقافية، وتصويره الصراع القائم بين السلطة و المثقف، وهو ما يفسر الحضور المكثف لشخصية المثقف ودوره في المجتمع و علاقته المتوترة والمتأزمة غالبا بالسلطة، في عدد هام من الروايات التي تواتر ظهورها على مدى السبعينات والثمانينات»[1].

ونمثل لهذا الصنف الروائي في الجزائر في عدد من الروايات من بينها رواية "ريح الجنوب" لابن هدوقة التي كتبها في فترة الحديث عن الثورة الزراعية 1970م، «جرت أحداثها في الريف بمنطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله»[2].

أراد ابن هدوقة في هذه الرواية أن يجسد لنا هموم الفلاح ومشاكله و يصور الواقع المزري للريف الجزائري، مع إبراز رغبته المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة فيه، متأملا في التغيير الجذري الذي يمكن أن تحدثه الثورة الزراعية الذي ربط نجاحها داخل الرواية بتحرر المرأة، حيث أن حرية المرأة رمز للتخلص من الإقطاعية والقضاء عليها. يقول:«لا يمكن أن تتحرر المرأة و الأرض بدون تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة، فالإقطاع لايتمثل في الماديات وحدها بل هو قبل كل شيء مواقف معينة»[3].

وفي رواية "اللاز" للطاهر وطار يعود بنا إلى مرحلة الثورة التحريرية باحثا عن الأسباب التي عطّلت مسيرة الثورة بعد الاستقلال، مستغلا شخصيات الرواية في نقد الواقع و الأوضاع الاجتماعية من خلال رؤية ايديولوجية محددة «ففي رواية "اللاز"

[1]– المرجع السابق، ص21،22.

[2]– المرجع نفسه، ص 23.

[3]–أحمد فرحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص89.

يجعل الشخصية المحورية تتحمل كل أعباء وهموم الجماعة/الشعب الجزائري عندما يصور بعمق وقدرة فنية فائقة مختلف العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع »[1].

فإذا كانت رواية "اللاز" للطاهر وطار تعود بنا إلى زمن الثورة التحريرية، فإن روايته "الحوات والقصر" ينطلق فيها من الحاضر المتعفن والمزيّف إلى عالم تخييلي يرتكز على الأسطورة و الحلم بهدف الحرية و التغيير، لذلك يجعل أبطاله يتجاوزون كل العقبات، رافضين مختلف أشكال الفشل و الاستسلام مثلما فعل في هذه الرواية –الحوات والقصر– فالبطل "علي الحوات" يقود مسيرة باتجاه قصر السلطان الذي يرمز لتطلعات

الجماهير الكادحة، فهو ذهنيا يحمل مشروعا للوحدة الشعبية ضد الاستلاب الفكري والقهر الاجتماعي[2].

فالرواية الجزائرية وثيقة الصلة بالمجتمع، فقد شهدت التطورات التي طرأت على المجتمع منذ الاستقلال، و حاولت رصد أزماته وانعكاساتها على مختلف فئاته الاجتماعية محللة أبعاد الظواهر و القضايا السياسية و الإيديولوجية بالثقافية و علاقة السلطة بالمثقف و مختلف الأفراد، و هذا المرجع الواقعي الذي برز في الرواية الجزائرية مع مطلع السبعينيات« هيمن على مدى الثمانيات، ويتواصل حضوره في التسعينات لم يحل دون تواتر ظهور الروايات الواقعية التي تصور المظاهر الاجتماعية لتأزم المجتمعات

[1]– واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية "الرواية نموذجا"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989، ص41.

[2]– نورة بعيو، روايات الطاهر وطار بين قيود الأدلجة وحداثية الكتابة، مجلة الأثر(عدد خاص) ،أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب: الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 23و24فيفري2011، ص102.

المغاربية في الميادين السياسية والاجتماعية و الثقافية و الحضارية، في زمن تحتد فيه الضغوط الداخلية و الخارجية على بلدان المغرب العربي، وتتضخم التحديات»[1].

ونمثل لهذه النصوص الواقعية المهيمنة على الإنتاج الروائي الجزائري في التسعينات برواية "العشق و الموت في الزمن الحراشي"، إذ تصور لنا الرواية أحداث الصراع بين حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا يعادون التوجه الاشتراكي، وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية والذين كانوا مدعومين –سريا– من حزب الطليعة الاشتراكية[2]. فجماعة الإخوان عملوا على إفشال هذه الثورة، واتخذوا الدين ذريعة لمهاجمة خصومهم واتهامهم بالكفر «لأن القناعة الدينية عند ما تأخذ امتدادا سياسيا أو القناعة السياسية عندما ترتدي ثوبا دينيا، فإن أصحابها يصعب جدا أن يتقبلوا الرأي الآخر

وينتهوا بالتالي إلى ممارسة العنف»[3].

فالرواية الجزائرية رغم عنف الأزمة وشدتها تفاعلت مع الحدث و عاصرت واقع الأزمة، ومثلت "رواية تيميمون" للروائي رشيد بوجدرة تأقلم الرواية الجزائرية مع الأزمة،حيث تعرض الرواية بأسلوبها السردي مختلف المشاهد المرعبة في صيغة أخبار مسموعة من المذياع التي صبغها الإرهاب، حيث تشكل هذه الأخبار على صفحات الرواية « بقعا سوداء من الحزن والقتامة والظلام. إنها تشكل نتوءات يصطدم السيل بها ويتعثر، ولكنه لا يلين ولا يتوقف. والقارئ يشعر بهذا الاصطدام، لأن بوجدرة يحمله على أن يندمج في النص ذاتيا، وقد يزعزع الخبر كيانه ويفسد عليه التمتع بالقراءة، ولكن قد

[1]– بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص23.

[2]–عامر مخلوف، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع1،1 يوليو 1999، ص304.

[3]– عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، (د.ط)،(د.ت)، ص 26.

يستمر في القراءة لأن ما يشده إليها أقوى من خبر عابر ولو كان فظيعا، ولو كان مكتوبا بخط أسود بارز.»[1].

ويساري المشهد الروائي الجزائري الأيام الحالكة للأزمة و يظهر ذلك في عدة روايات منها: "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، و"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، و"فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي"، و" الورم" لمحمد ساري، و" المراسيم والجنائز" لبشير مفتي،و" تاء الخجل" لفضيلة فاروق.

فالرواية الجزائرية-إذًا-هي شهادة على واقع، إذ سايرت جلّ التّحولات و التّغييرات الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة.

2-3-4-المرجع والتراث:

الرواية كنوع أدبي مستحدث في الثقافة المغربية المعاصرة طمحت لصياغة نسق روائي جديد ينهل من التراث مادته الخام أي؛ «الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته أو طرائقه. ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع،،، وما شابه هذا»[2].

ويمثل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب، انبثق مع مطلع الثمانينيات، وتبلور على مداها، ليمتد في التسعينيات بحثًا عن أفق حداثي جديد في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي. فقد تحول التراث وسبل توظيفه في الخطاب الروائي المغاربي إلى هاجس تملك عددًا هامًا من كتاب الرواية، ومن ثم أفرز هذا النمط من الكتابة الروائية

[1]-عامر مخلوف، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 308.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث"، المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992،ص5.

عددا هاما من النصوص مثلت علامة متميزة في مسار الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية.[1]

وقد اتجه كتاب الرواية المغاربية في الثمانينيات إلى التراث السردي الشعبي على وجه الخصوص يتفاعلون مع نصوصه ويستوحونها، ويرون فيها رصيدا موحيا لتأسيس كتابة جديدة « وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع النصوص السردية القديمة على مستويات متعددة، هي مادة الحكي وطريقة تقديمها (الخطاب)، وطريقة صياغتها (الأسلوب)، ثم أبعادها الدلالية (الدلالة)»[2]. فكان التراث المرجع الذي يثري كتابتهم،والمنبع الذي يرويها« واستطاعوا بانفتاحهم على هذا الموروث أن ينقلوا أشكاله من الماضي للحاضر وأن يضفوا عليه من صفات العصر ومن ذواتهم فاكتسب بذلك إلى جانب صفاته صفات الجدة والابتكار والحداثة.»[3].

ومن الأعمال الجزائرية التي استندت إلى المرجعية التراثية نص "الحوات والقصر" للروائي الطاهر وطار، الذي يحيل على فضاءات ألف ليلة وليلة التى تساعد على فهم مغالق النص إذ « نلاحظ أن الطاهر وطار استثمر على وجه الخصوص المعطيات والمواد الحكائية المتعلقة بحكاية الصياد مع الخليفة هارون الرشيد، وبنى على أنقاضها حكاية طويلة(رواية) تحاول أن تشخص المشاكل السياسية للمجتمع العربي في الوقت الراهن، وهذا ما اقتضى منه أن يستبدل القوى الفاعلة والأدوار والوظائف والرؤية للعالم»[4]. أي استثمر حكاية ألف ليلة وليلة في بناء رواية ذات أحداث متسلسلة محمّلة برؤيا معاصرة.

---

[1]– بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3]–جوادي هنية،المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني" ماتبقى من سيرة لخضر حمروش" –أنموذجا–،ص137.

[4]– محمد الدامي، الموقف من التراث في الحوات والقصر، مجلة مقدمات، الدار البيضاء، ع13،1998، ص31.

وفي روايته "عرس البغل" تتم الإحالة « على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلمانهم وخولة أخت سيف الدولة والمتنبي وغير هؤلاء»[1]، كشكل من أشكال استدعاء التراث،وإضفاء صبغة التخييل عليه، فهو يحاول في جل رواياته الاستفادة من التراث.

وفي صدد الحديث عن استلهام التراث في الرواية الجزائرية، نجد رواية نوار اللوز"تغريبة صالح بن عامر الزوفري" أنموذجا دالا على كيفية التعامل مع التراث، وسبل توظيفه في النص الروائي فهي رواية « تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال،ابتداءً بالعنوان ومرورا بأسماء الأعلام والاقتباسات النصية، وانتهاءً بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة، يساهمان في توليد شكل روائي جديد ينهض على أنقاض شكل السيرة القديمة»[2].

ويتواصل استنزاف التراث ويلمس هذه المرة رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، حيث استلهم الجازية الهلالية وجعلها رمزا للوطن ولغد جميل كجمال وجهها الوسيم« حيث يقرن الجازية بجزائر الاستقلال ويصور مدى عشق الجميع وطمعهم في نيلها، والحلم بغد واعد معها»[3].

وهذه الإحالة على الموروث« يجعل من التراث المرجع في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية منذ الثمانينات إلى الزمن الراهن وعلامة مميزة من علامتها، تعكس أفق حداثية روائية مافتئت تمثل هاجس الخطاب الروائي الجديد بالمغرب العربي.»[4] ،فإقامة الحوار مع التراث ونصوصه الشعبية يثري المتن الروائي، ويكثف دلالاته ورموزه معرفيا وجماليا.

---

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000 ، ص97.

[2] – المرجع نفسه، ص94.

[3]– بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص 25.

[4]– المرجع نفسه، ص 27،28.

2-3-5- المرجع واللغة:

شكل البحث عن المغايرة قصد تجاوز نمطية الخطاب الروائي التقليدي وخلق أفق حداثية جديدة تعبر عن تحولات الواقع وتماشي روح العصر هاجس الكتابة الروائية المغاربية منذ مطلع الثمانينات حتى الزمن الراهن« حيث اشتغل الروائيون في المغرب العربي على اللغة في ممارسة فعل الكتابة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها، ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والقومي بالإنساني والتراثي بالحداثي، والمعيش بالمستحدث، والعامي والدخيل والمعرب بالفصيح»[1].

فقد دخلت اللغة معادلة الكتابة الروائية وتجاوزت وظيفة الإبلاغ والتواصل إلى حقل الإبداع، «فقد وعى جيل الثمانينات من كتاب الرواية في المغرب العربي أن اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنها صارت فعل إبداع قادر على بناء روائي متميز تشتغل صيرورته داخل اللغة/المجتمع، فهي ليست كائنا فارغا أو مجموعة من التشكيلات التي تخرجها عند الحاجة، المضمون الجميل لا يصل إلا عن طريق لغة جميلة. المضمون المأسوي لا تحفزه في ذهن القارئ إلا لغة مأسوية اللغة ليست قارة إنما تتلون بتلون النصوص»[2]. وتصبح لغة مضامين ورموز ودلالات.

والاهتمام باللغة الروائية كمنبع للإبداع أصبح ظاهرة تتكرر مع الروائيين الجزائريين ونذكر منهم على سبيل المثال الروائي عبد الحميد بن هدوقة في روايته "الجازية والدراويش" فقد أضفى على اللغة رموزا، حيث فجّر دلالاتها وجعلها لغة إيحائية رامزة«الأحمر هو اسمي الحقيقي هو لوني هو أحلامي»[3]، فالأحمر يرمز للفكر الشيوعي،وفي مواضع أخرى ينزل باللغة من فصاحتها إلى العامية، يقول: «يا أهل الدشرة الأخيار والسبعة الكبار؟ ياالي الناس تزوركم من كل الأقطار، نهار لخميس الذي جاء

[1]- المرجع السابق، ص 28.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، ص66.

بغرارة يروح بتليس؟ زردة ووعدة على خاطر شبان أضياف هم الرأس وأحنا الكتاف»[1]، فقد مزج الكاتب بين اللغة العامية والفصيحة لإحداث نوع من التواصل بينهما، كما أضفى على لغة خطابه السردي رموزا ودلالات حتى يكون أكثر وقعا وأشد تأثيرا على المتلقي.

وقد لاحظ النقاد أن لغة الخطاب الروائي الجزائري ما بعد الحداثي تنزاح عن تقريرية لغة الرّواية التقليدية وبساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات والاستعارات.[2]

فاللغة هي الآلية و الاستراتيجية الكتابية التي اعتمدها الكثير من الروائيين الجزائريين في بناء خطابهم الروائي ومن بينهم الروائية أحلام مستغانمي، ولعل سبب ذلك مرَده إلى كونها كانت شاعرة قبل أن تكون روائية، إذ أن «عناية الكاتبة بلغتها الروائية تفوق كل توقع، حتى يُتخيل للقارئ أن لغة الخطاب الروائي عندها هي موضوع النص ذاته، ممّا يجعل رواياتها تتصف ببلاغة السّرد وشعرية اللغة وثراء الأسلوب، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللغة في الكتابة الروائية عند مستغانمي يتبدى في كل مقاطع النصوص التي تصطدم بها القارئ وهو يقرأ روايتها «ذاكرة الجسد» مثلا، فقد أضحت بطلا في الرواية(...) ويتضح ذلك من خلال الاستعارات المكثّفة- والمجازات بصفة عامة-التي يستعملها «خالد بن طوبال» في سرد الأحداث»[3].

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي «تستند، وهي تتشكل، إلى مراجع متعددة تستمد منها موضوعات متنها، وتستلهم أشكال خطابها، فتتحدّد بذلك أنماطها، وهي مراجع، وإن بدت منفصلة عن بعضها في الظاهر،إلا أنّها تمثّل حلقات متصلة ومتكاملة في سيرورة هذا الجنس الأدبي في بلدان

[1]- المصدر السابق، ص69.

[2]-نادية ويدير، اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد (العتبة، الفضاء، فن الرسم)، مجلة دراسات، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، ديسمبر 2014، ص 122.

[3]- المرجع نفسه، ص122،123.

المغرب العربي»[1] على العموم وفي الجزائر على الخصوص، التي شهدت عقب استقلالها عديد التحولات العميقة في مختلف بنياتها، وكانت المراجع علامات دالة على ذلك.

ومن ثمة فإن هذه المراجع التي تمثل العلامات الدالة على تلك التحولات استلهم منها الروائيون الجزائريون في إبداعاتهم الروائية، وغرفوا منها مادتهم الخام، فهذه المرجعيات شكلت لكثير من الروائيين منطلقا أساسا لكتاباتهم الأدبية وأصبحت المكون الرئيس في عملية الإنتاج الإبداعي، ومن الروائيين الذين بنوا نصوصهم الروائية على مرجعيات خاصة الروائي الجزائري "محمد مفلاح"، والذي سنتعرف على المرجعيات المشاركة في إنتاج رواياته في الفصول القادمة.

[1] - بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص30.

الفصل الأول: المرجعية التاريخية في روايات محمد مفلاح

1-الرواية التاريخية:

1-1-علاقة الرواية بالتاريخ

1-2- مفهوم الرواية التاريخية

2-توظيف التاريخ في روايات محمد مفلاح:

2-1- مرحلة التاريخ العثماني:

2-1-1-استدعاء التاريخ في رواية شعلة المايدة:

2 -1-1-1-على مستوى الأحداث

2-1-1-2-على مستوى الشخصيات

2-2- مرحلة الاستعمار الفرنسي:

2-2-1- مرحلة ما قبل الثورة التحريرية

2-2-2- مرحلة الثورة التحريرية

2-3- عهد الجزائر المستقلة:

2-3-1- دلالة الزمن التاريخي داخل الزمن الاجتماعي في روايات ما بعد الاستقلال

2-3-1-1- رواية بيت الحمراء

2-1-3-2- رواية الكافية و الوشام

2-3-1-3- رواية عائلة من فخار

تلعب الرواية دورا مهما في استحضار و استجلاء ما حدث في التاريخ؛ لكونها أفضل الأدوات تعميقا و صدقا في تصويره، وبما أن «لا إنسان ما هو الآن، إنه مجموعة ماضية»[1]، كانت العودة إلى الزمن الماضي في الأعمال الإبداعية سمة ميزت كثيرًا من الروايات التي تستقي من التاريخ باعتباره من الروافد الأساس التي تستلهم الماضي وتستدعيه لأغراض متعددة « حيث نجد الكثير من الروائيين يستخدمون التاريخ ليكون بمنزلة(المادة الخام) لرواياتهم »[2]، وسمّي هذا النوع من الروايات التي ترتكز على التاريخ في نسج كتاباتها "بالرواية التاريخية ".

1-الرواية التاريخية:

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عندما نتحدث عن تعريف الرواية التاريخية هو العلاقة التي ربطت الرواية بالتاريخ لينشأ نوع خاص عُرف بالرواية التاريخية.

1-1 علاقة الرواية بالتاريخ:

على الرغم من وجود اختلافات عدة بين وظيفة المؤرخ ووظيفة الروائي من ناحية،وأسلوب كل منهما في عمله من ناحية أخرى، إلّا أن التاريخ « مورد لا ينضب بالنسبة للروائي بشكل خاص و الأدباء بشكل عام، إذ إن التاريخ هو سيرة الإنسان في الكون تحمل كل تجاربه و كل آماله وتطلعاته و إنجازاته و إحباطاته، ملامح الرقة والدماثة الإنسانية ووحشية الحرب و العدوان، وما إلى ذلك. وفيه شخصيات من كل الأنماط البشرية (...) رجالا ونساء و أطفالا، كلهم يصلحون شخوصا يمكن للروائي أن يوظفها في عمله الفني، والتاريخ في هذا الحال أشبه بنهر متدفق (...)، وكما يختار

[1]- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)" المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، ص22.

[2]- قاسم عبده قاسم، التاريخ والرواية...تفاضل أم تكامل؟ www.dar.ein.com،2018/02/15م،21.00سا.

المؤرخ (عينة) من محتوى هذا النهر لتحليلها، يمكن للروائي أن (يغترف) من النهر ما يشاء ليعيد تشكيله وفق شروط عمله الفني.»[1].

فهناك علاقة وطيدة بين التاريخ و الرواية، حيث استوعبت الرواية بنية التاريخ وضمته إلى نسيجها الخاص الداخلي، وبهذا تكون الرواية التاريخية قد مزجت بين عنصرين (الواقع / المتخيل)؛ لأن أساس التاريخ هو الواقع بينما واقع الرواية متخيلها ومن ذلك يكون« الخيال عند الروائي مقدس و الحقيقة مجال للانتهاك، ولا بد أنّ العكس صحيح عند المؤرخ »[2]، فعمل المؤرخ « تحقيق وسرد ما جرى فعلا في الماضي»[3]،بينما الرواية تعتمد على الخيال فهي لا تتحدد «سماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيل»[4] الممزوج بالحقيقة (الواقع).

التخييل و الواقع عنصران أساسيان في العملية الإبداعية لا يمكن فصلهما عن بعض؛ كون «النص الأدبي مزيج من الواقع و أنواع التخييل و لذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى و المتخيل، ولأن هذا التفاعل ينتج شيئا أكثر من الفرق بين المتخيل و الواقع فيستحسن تجنب التعارض القديم بينهما»[5]، ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن التفاعل والجمع بين المتخيل والواقع يشكل حجر الأساس في العمل الروائي.

وفي صدد الحديث عن التفاعل بين المعطى و التخييلي نجد الرواية لا تقوم على استهلاك ما حدث في التاريخ، و إنما تستثمر خلفيته المتنوعة في التعبير عن رؤيتها الخاصة للعالم، باعتماد لغتها الانزياحية عن التاريخي، و إدخال عنصر التخييل في سردها، فعندما تعامل التخييل الروائي مع التاريخ، لم يكن يسعى إلى اجتراره، وإنما

---

[1]– المرجع السابق،21:30/02/15،2018سا.

[2]– طارق علي، تأملات في الرواية و التاريخ، دار الكتب القطرية، (د.ب)، (د.ط)،2005، ص30.

[3]– عبد الله العروي ،ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، ط4، 1987، ص9 .

[4]– برنار فاليط ، النص الروائي" تقنيات ومناهج"، تر/ رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة ،باريس،(د.ط)،1962، ص 6.

[5]– حورية الظل،الفضاء الروائي بين الواقع و المتخيل، المجلة العربية، (د.ب)، ع 450، رجب 1435هـ/مايو2014م، ص 48.

إلى استثمار خلفيته المعرفية و التراثية لأن« رواية التاريخ ليست كتابة للتاريخ، بل هي إعادة تدوين لهذا الماضي في صيغة تجعل منه استشراقا للماضي وللمستقبل، فهي استثمار للتاريخ لأن التاريخ دال، والماضي مدلول»[1]، وتكون بذلك مهمة الروائي ليست نقل الواقع كما هو بقدر ما هي تجاوز له و إعادة صوغ لمعطياته بطريقة فنية، فالرواية تتخذ و تجعل من التاريخ مادة لها« ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصور رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه لرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له »[2]، فلا يستطيع المبدع أن يعبر عن رؤية أو تجربة، أو موقف ، أو إحساس، أو شعور يحاكي الواقع ، بطريق مباشر بدون وساطة للتاريخ الذي يبقى «قاعدة قابلة للتحريف عند الضرورة »[3].

ونلفي الرواية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتاريخ، حيث يعمل كلاهما بصورة موحدة على تأسيس عمل لغوي غايته تمثيل واقع معيّن و تشييد فكرة ما « وتكون اللغة الروائية إذن ليست فقط وعاء لنقل المادة الفكرية للرواية»[4]، بل هدفها بالإضافة إلى ذلك التعامل مع الواقع المعيش و معالجة تغيراته بمزج المتخيل مع التاريخ، حيث التاريخ يروي ما مضى بأسلوبه التسجيلي و الرواية (المتخيل) تتكئ على هذا السجل، وتأخذ منه ما تحتاجه وتعيد صياغة معطياته لتجسد رؤية الروائي و قراءته المعبرة عن مخزون ذاكرته بطريقة جمالية و أسلوب فني « لأن الرواية تنأى على أن تكون لغة تسجيلية على نحو ما تكون لغة المؤرخين»[5].

---

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2006،ص108.

[2]– عبد الحميد عبد العظيم القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، دار المعارف،القاهرة، (د.ط)، 1980م، ص33.

[3]– السعيد بوطاجين ،السرد ووهم المرجع "مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث"، ص8.

[4]– عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، (د.ط)،1979، ص 35.

[5]– المرجـــــع نفسه، ص34.

إن الرواية تلعب دورا مهما في إعادة استعادة التاريخ وترميم فجواته ونقد معطياته الثابتة، وذلك بحفر أغوار التاريخ والبحث عن الحقيقة وملابساتها وتثبيت الوقائع المُسكت عنها و المهمشة إذ أنها « نهلت من التاريخ نتائجه، وحققت في مسلماته، وأكملت ما سكت عنه التاريخ، وصححت ما زيفه»[1] .

فهناك بعض الحقائق سكت عنها المؤرخون في كتاباتهم إمّا بدافع إيديولوجي، أو تقصير في استجلاء الحقائق لغياب المصادر الموثوقة فتغيّبت معها الحلقات المفقودة من التاريخ، و لهذا فإن بعض النقاد ذهبوا إلى ضرورة توظيف هذا المهمش وفق التخييلي بالاستناد إلى الشفوي المخزون في الذاكرة الجماعية.[2]

لذلك فمثل هذا المتون « أصبحت الآن بحاجة إلى قراءة تأويلية بدل القراءات التقليدية، لأن التأويل في حد ذاته يكسب شرعية تعاطي النص وفق روافد فلسفية وجمالية(...) مما يؤدي ضرورة إلى الدخول في دهاليز الجدلية المثمرة بين نظامية العقل وانهمار العاطفة والغرائز وذلك كله يتم و ينجز في المتن الروائي على ضوء التناسق والانسجام مما يوصل للمتعة و الاندهاش »[3]، فالقراءة التأويلية للمتون التاريخية، و سدّ الحلقات المفقودة فيها التي غُفلت أو سقطت من وعي التوثيق أو تلوعب بأحداثها تُكون بالتفاعل المثمر بين المتخيل و التاريخي؛ أي بين نظامية العقل و انهمار العاطفة والغرائز.

فكل من الرواية و التاريخ يحتاجان لبعضهما البعض، فالرواية تستقبل مواد تاريخية لبناء كيانها الفني، والتاريخ يستفيد من الرواية في سد حلقاته المفقودة حيث أنه « بإمكان

---

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص108.

[2]– محمد بن مصطفى، التاريخي و المتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد المالك مرتاض – الملحمة –الطوفان– الخلاص–، رسالة ماجستير في الأدب العربي ، إشراف الدكتورة :حليمة الشيخ، جامعة وهران، الجزائر، 2014–2015، ص8.

[3]– بشير بويجرة محمد ،المتن الروائي "المخيال و المرجعية"، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، ع2، مارس 2005،ص 153.

الرواية أن تستقبل مواد تاريخية لتشييد كيان سردي دالا فنيا، ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد ما يحتاجه من مواد روائية ليشيّد كيانا سرديا دالا تاريخيا»[1]، و بالتالي فإن العلاقة بين الرواية و التاريخ علاقة تبادلية تكاملية، وعلى غرار ذلك وُجب على الرواية أن تكون أمينة للتاريخ حيث يقول جورج لوكاتش (Georg Lukàcs) في هذا السياق :«يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع و حبكتها المخيّلة »[2]، لأن التاريخ يعد رافدًا من الروافد التي تُغني الرواية بعناصر أولية تكون نقطة انطلاق للبنية السردية والتخيلية.

وهذه العلاقة بين التاريخ و الرواية ليست وليدة اللحظة إنما نلمس لها حضورًا في إبداعات العرب منذ قرون عديدة « حيث تجسد ذلك عند العرب منذ قرون عدة عبر كتاب « ألف ليلة و ليلة » الذي تختلط فيه الأحداث التاريخية الواقعية مع المتخيل الجمعي المتصل بالخرافات و الأساطير، أو عبر السير الشعبية المختلفة مثل سيرة عنترة و بني هلال و سيف بن ذي يزن، حيث ينطلق النموذج العربي البطولي من سمات وملامح واقعية ثم يذهب بعيدا عبر مبالغات و فوارق و استيهامات تتواءم مع حاجة الجماع المخذولة»[3]. فالمبدع يستلهم التاريخ الجمعي للشعوب و يعيد تركيبه من منظور تخييلي، فالعلاقة وثيقة ومتينة بين الرواية و التاريخ.

وفي إطار الحديث عن هذه العلاقة يجب الإشارة إلى أنه «لا تفترض الكتابة عن التاريخ بالضرورة تمجيد الماضي ووضعه في علبة المقدّس، و لكنّ العمل عليه من أجل

---

[1]– عبد السّلام أقلمون ، الرواية و التاريخ " سلطان الحكاية وحكاية السلطان "، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، (د.ت)، ص102.

[2]–جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر/صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق،(د.ط)،1986،ص89.

[3]–شوقي بزيغ، العلاقة الرواية والتاريخ، صحيفة السفير اللبنانية،31 أكتوبر 2016، www.kataranovels.com ، 2018/02/25م، 16.00سا.

فهم المفاصل التاريخيّة المهمّة التي يمكن للرواية الاستناد إليها.(...) لمعرفة النواة الحاسمة في كلّ التغيّرات اللاحقة »[1].

و التاريخ في هذه الحالة لا يكون غاية في حد ذاته بل خلفية يعبّر من خلالها المبدع عن وجهة نظره، أو يعالج بها التحولات و التغيرات الحاصلة، أو ليؤكد أن الأزمات و التغيرات التي نعيشها اليوم ما هي إلاّ نتاج ووليدة أزمة ما في تاريخنا؛ فيكون التاريخ بذلك وسيلة لا غاية .

وتكون العلاقة بين التاريخ و الرواية علاقة تجاذب لا علاقة تنافر و تباعد وتضاد، فالتاريخ مادة أولية للرواية تقوم بتشكيلها روائيا و تمزجها بالخيال وتتكأ عليها وتكون ركيزة من ركائزها؛ بل تكون حتى بنيتها التحتية.

1-2- مفهوم الرواية التاريخية و مضمونها:

يعد التّاريخ مادة مهمة بالنسبة للمبدع لأنه يستقي منه موضوعاته وشخصياته وبذلك يصبغ عمله بصبغة تاريخية فيصطلح على روايته بالرواية التاريخية؛ لأن نوع الرواية يتحدد بمضمونها فهي «أوسع من القصة في أحداثها و شخصياتها عدا أنها تشغل حيزا أكبر وزمنا أطول، تتعدد مضامينها، كما هي في القصة فيكون منها الروايات العاطفية و الفلسفية و النفسية و الاجتماعية و التاريخية »[2].

وإذا بحثنا في الرواية التي تشتغل على المادة التاريخية سنميز بين نوعين من الروايات:[3]

- الرواية التقليدية التي تحرص على الأمانة في نقل الأحداث التاريخية وعدم تزييفها.

[1]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي "السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص11.

[2]- عزيزة مريدن، القصة و الرواية، دار الفكر المعاصر، دمشق ، (د.ط)، (د.ت)،ص 14.

[3]- ينظر:محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي،رسالة ماجيستر، إشراف: يوسف موسى رزقة، الجامعة الإسلامية،غزة، 1437هـ/2016م، ص2.

– الرواية الجديدة التي تستعمل فيه الرواية التاريخ كمادة خام، لا لنقلها أو إعادة صياغتها، ولكن لتحقيق أهداف روائية لا تتحقق إلا بها.

ومن تعريفات الرواية التقليدية تعريف جوناث فيلد (j.field) الذي يرى أن الرواية تُعدّ تاريخية « عندما تقدم تواريخا وأشخاصا وأحداثا يمكن التعرض إليهم»[1]،فالرواية التاريخية عنده تدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل في فترة تاريخية و بأشخاص حقيقيين.

أما ستودار (stoddard) فيرى بأن « الرواية التاريخية تمثل سجلا لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية»[2]؛ فالرواية تسجل حياة الأشخاص وعواطفهم في إطار تاريخي، وهي تعتمد على البناء الروائي الذي يقدس الشخصية و يحافظ على تراتبية الزمن و تسلسله.

و نجد الرواية التاريخية عند و يستر (wister) تمثل « أي شكل سردي يقدم وصفا دقيقا لحياة بعض الأجيال »[3]، فعبارة الوصف الدقيق يعني تسجيل حياة بعض الأجيال في فترة تاريخية معينة، وهي بذلك تركز على حياة الشعوب ضمن فترة تاريخية محددة.

فالرواية التاريخية القديمة كانت أحداثها ووقائعها التاريخية حقيقية أي حدثت بالفعل،وكانت تهتم بحياة الشعوب ضمن فترة تاريخية معينة، كما تهتم بالشخصية و يكون الزمن بداخلها مسلسلا لا يُعبث به.

أما الرواية التاريخية الحديثة فقد ازدهرت كل الازدهار حيث أصبحت تشتغل على المادة التاريخية بشكل فني بارع، و يعرفها جورج لوكاتش (Georg Lukacs)

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص113.

[2]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها .

[3]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

بأنها:«رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات »[1]. فهو بذلك يربط الرواية التاريخية بالحاضر ولا يتركها حبيسة الماضي، فهي تستحضره و تعيد بناءه من جديد، كما نجده يؤكد في كتابه الرواية التاريخية:« أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعوري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية و الإنسانية التي أدّت بهم أن يفكروا و يشعروا و يتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي»[2].

فالرواية التاريخية لا تعيد الزمن الماضي و لا تركز على الجوانب التي يكون الخطاب الرسمي قد أوردها، بل تحاول إبراز الجوانب التي أهملها، فهي تقوم على استخلاص فردية الشخصيات و شعورها ودوافعها من الطابع التاريخي الخاص لعصرهم.

ويعرفها ألفرد شيبار(ALFRED SHEPPARD) بقوله:« تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ،لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلاّ إذا كان الخيال يمثل جزءا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ »[3]، فهو بهذا المفهوم يقحم عنصر الخيال في الرواية،ويتجاوز الروائي فيها التاريخ بإدخال عنصر الخيال، و لكن دون التمادي في ذلك التجاوز، فالرواية التاريخية« بنية زمنية متخيّلة خاصة، داخل البنية الحداثيّة الواقعية»[4]،وتكون بذلك قد مزجت بين عنصرين (الواقع / المتخيل) في بنيتها.

فالرواية التاريخية تدخل التاريخ في بنيتها وتمنحه قالبا جديدا، فيخضع لكاتب الرواية الذي يمرر عبره آرائه الشخصية وأيديولوجيتة الخاصة « فتنحرف الرواية بالتاريخ

[1]– جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ص 89.

[2]– المرجع نفسه، ص46.

[3]– نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص 111،112.

[4]–محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي "البنية و الدلالة في القصة و الرواية العربية المعاصرة"، دار المستقبل العربي،(د.ط)، 1994، ص 13 .

لغاية في نفس الكاتب ،لا شأن لها في التاريخ إلا التسمية، بل هي عصرنة لفكرة ما لدى الفنان »[1].

والرواية التاريخية الحديثة « هي ذلك الحس الأدبي الذي يستلهم من التاريخ مادة له، تصاغ في شكل فني يكشف عن رؤية الفنان (...)، ويصور توظيفه لتلك الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه أو لمعالجة قضية من قضايا مجتمعه متخذا من التاريخ ذريعة للتعبير عن موقفه منها»[2].

فالرواية التاريخية عودة للماضي برؤية آنية عبر عنصر الخيال، تعبّر عن مواقف ورؤى للعالم يقصدها الروائي وتخلص إلى أهداف محددة يستعد المتلقي معرفيا لخوضها ويسعى لتحقيقها .

ونجد بعض النقاد المعاصرين يفضّلون مصطلح التخييل التاريخي على مصطلح الرواية التاريخية، و حجتهم في ذلك أنه كلما كان الحديث عن الرواية التاريخية وقع التفريق بين التاريخ و الرواية، بينما التخييل التاريخي يفكك ثنائية الرواية و التاريخ و يعيد دمجها في هوية سردية جديدة فلا يرهن نفسه لأي منهما.

ومن الذين ساروا على هذا النهج الباحث العراقي عبد الله إبراهيم، إذ يقول:« آن الأوان لكي يحلّ مصطلح ((التخييل التاريخي)) محلّ مصطلح ((الرواية التاريخية))، فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السرديّة التاريخيّة إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبيّة،وحدودها، ووظائفها، ثم إنه يفكّك ثنائيّة الرواية و التاريخ، و يعيد دمجها في هُويّة سرديّة جديدة فلا يرهن نفسه لأيّ منهما، كما أنه سوف يحيّد أمر البحث في مقدار خضوع التخيّلات السّرديّة لمبدأ مطابقة المرجعيّات التاريخيّة، فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ، ولا تعرّفها، إنما تبحث في طيّاتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التماثلات الرّمزيّة فيما بينها، فضلاً عن استحياء التأمّلات و المصائر والتواتّرات و

[1]–عبد الحميد عبد العظيم القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص33.

[2]– نضال الشمالي، الرواية و التاريخ ،ص 116.

الانهيارات القيميّة و التطلّعات الكبرى، فتجعل منها أطرًا ناظمة لأحداثها ودلالاتها، فكلّ تلك المسارات الكبرى التي يقترحها ((التخيّل التاريخيّ))، تنقل الكتابة السرديّة من موقع جرى تقييد حدوده النوعيّة إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي و الحاضر.»[1].

وفي سياق الحديث على الماضي و الحاضر يتوجب علينا الإشارة إلى أن:«وظيفة الروائي التاريخي لا تقتصر على إعادة تشغيل الحقائق التاريخية و نقلها إلى القارئ،فهذه مهمة و ثائق المؤرخ و سجلاته، وأما وظيفة الروائي التاريخي فتكمن في اختياره من تلك الوثائق و السجلات ما يمثل امتدادا لواقعه و حاضره، وما له صلة بواقعه وبقضايا مجتمعه الراهنة، بما يعيد ذهن القارئ إلى تلك الصلة التي تشد الرواية التاريخية إلى الحاضر على الرغم من توغلها في الماضي »[2].

وقد كان والتر سكوت(sin Walter Scott) (1771- 1832) الذي عرف شهرة طائرة بفضل أعماله الروائية ذات النكهة التاريخية ومنشئ هذا النوع من الرواية[3] في رواياته التاريخية لا يعتمد على التاريخ بشكل كلي ويعتمد على إحياء مرحلة تاريخية لم يعد لها وجود و يحييها ويعيد بعثها من جديد من خلال شخصيات تاريخية مشهورة وشخصيات خيالية ابتكرها، يبث من خلالها صورة العصر المراد بعثه و تسليط الضوء عليه من جميع نواحي الحياة، فكان« يختار أبطاله من الماضي البعيد، وخاصة من أبطال العصور الوسطى، ويجعل للشخصيات التاريخية المكان الثاني في قصصه لئلا يتقيد بحقائق التاريخ. ثم يخلق شخصيات أخرى يمثل كل منها طبقة أو اتجاها في العصر التاريخي الذي يصفه، ويجتهد في إحياء ذلك العصر في عاداته وتقاليده وملابسه

[1]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي "السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية"، ص5.

[2]- مريم فريحات ،التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2005،ص59.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998م، ص30.

ومقوماته المختلفة(...) مع الاستعانة بخياله في ملء الفجوات الزمنية فيما يصف »[1]،فسلك بنظرته الجديدة إلى التاريخ طريق الشهرة والمجد.

و سار على نهج والتر سكوت و خطاه الروائيون التاريخيون في أوربا:« فقد لاقت طريقه سكوت الكثير من الإعجاب لدى الروائيين التاريخيين في أوربا، حيث أنهم اهتموا بإحياء الماضي و لم يهتموا بصحة المعلومات التاريخية، وحاولوا تقديم رواية ناجحة»[2] .

وتعد رواية (وافرلي waverley) لوالتر سكوت الصادرة سنة 1814م أول رواية تاريخية مهدت لأعمال روائية أخرى سارت على دربه محاولة معالجة قضايا العصر وكل واحد على طريقته، « فنلفي بالزاك يكتب– Les chouans–؛ و فيني يكتب Cinq mars – ؛ و سطاندال يكتب ((يوميات إيطالية))؛ و فكتور هيجو يكتب ((سيدة باريس)) – Notre– Dame de Paris– و ((الرجل الضاحك)) –l'homme qui rit–؛ وفلوبير يكتب ((سالامبو))– solammbo – ؛ قوتيي يكتب ((رواية المومياء)) –la Roman de la momie–؛ و إميل زولا ((فتح بلاسانس))–La Conquéte de plassans–؛ و أناطول فرانس يكتب((لقد ظمئت الآلهة)) –Les dieux ont soif– . »[3].

وقد أدت هذه الكتابات إلى نشأة الرواية التاريخية في أوربا و انتشارها خاصة مطلع القرن التاسع عشر الذي زامن انهيار نابليون تقريبا، فقد أدت الثورة الفرنسية، وانتشار الفكر الثوري، وظهور الاتجاه القومي و الاعتزاز به إلى زيادة الاهتمام بالتاريخ والاستفادة منه[4].

---

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)، (د.ت)، ص191،190.

[2]– إبراهيم السعافين، تحولات السرد" دراسات في الرواية العربية"، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1996م، ص36.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص31.

[4]– محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص 11.

ومن الروايات التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر رواية (الخامس من مارس) 1826م للروائي ألفرد دوفينيي، (المخطوبان) 1827م للروائي الإيطالي ألكسندر مانزوني،ورواية (الثائرون) عام 1829 للروائي بلزاك، ورواية (نوتردام دي باري) لفكتور هيغو سنة 1831، ورواية (أيام بومبي الأخيرة) عام 1834 لوليتون، و رواية (الفرسان الثلاثة) عام 1844 للروائي والكسندر دوماس، ورواية (سالامبو) 1862 لفلوبير، ورواية (روموﻻ) للروائي جورج إليوت 1863، ورواية (الحرب و السلام) عام 1869 للروائي الروسي تولستوي وغيرها.[1]

وازدادت الرواية التاريخية تطورا في أوربا خلال القرن العشرين الذي « شهد تحولات جذرية تغيرت معها مفاهيم سابقة كانت سائدة، كانحصار دور الفرد في صنع التاريخ،وتخلخل القيم الأخلاقية و الاجتماعية، وتعقد الحياة. وقد وجدت هذه المتغيرات صدى لها في الرواية الغربية التي تغيرت نظرتها إلى التاريخ، فاحتقرته، وأنكرته، وألغت الشخصية، واستبدلت بها الرقم، وحطمت خط السيرورة التاريخية؛أي التسلسل الزمني للأحداث »[2] .

فظهر خلال هذه الحقبة أعمالا روائية رائدة كما بزر العديد من الروائيين فقد «شهدت حقبة الثلاثينات من القرن العشرين أعمالا روائية رائدة نذكر منها ما جاء على يد الروائيين كينيث روبرتس و روبرت جريفر و فورستر، وبعد الحرب العالمية الثانية تطوّر هذا الإنتاج الروائي التاريخي فظهر هوب متز سنة 1949م برواية المحارب الذهبي و ماري رينولت سنة 1950 برواية الملك يجب أن يموت، و العديد من الروائيين نذكر منهم : مارجريت يورنيسار، زوي أولدنبرج وبرسكوت في رجل فوق الحمار سنة 1952،

[1]–ينظر: المرجع السابق، ص13.

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002م، ص 101.

ومع نهاية القرن العشرين ظهر أمبرتو إيكو الإيطالي برواية اسم الوردة و إيريكا فاجنر الكاتبة و الصحافية التي نالت جائزة البوكر سنة 2000 عن رواية القاتل الضرير»[1] .

ولا تزال الرواية التاريخية إلى عصرنا هذا قبلة للكثير من كتّاب الغرب، فقد بقيت محافظة على مكانتها.

وطرقت الرواية التاريخية في منتصف القرن 19 عبر فكرة التأثر و التأثير أبواب الأدب العربي و نزلت ضيف الشرف عنده، وكان الجسر الذي أوصلها عصر النهضة،وانفتاح العرب على أوربا، وهجرة أدباء العرب إلى الغرب، والترجمة و الاقتباس كل ذلك أدى إلى وصولها لأدبنا العربي.

غير أن الروائيين العرب بالرغم من تأثرهم بالرواية التاريخية الغربية إلا أنهم تعاملوا معها بذكاء وحنكة؛ فمزجوا بين ثقافتهم و موروثهم العربي من قصص قومي قديم و بين ما ورد إليهم من الغرب، ولعلنا نلمس تلك المزاوجة عند جورجي زيدان، حيث «استفاد من التراث في المادة التاريخية، ثم في بعض العناصر القصصية، التي أقام عليها الأحداث الخيالية في رواياته، وكان مصدره في المادة التاريخية كتب التاريخ، كما كان مصدره في بعض عناصر القصص الشعبي، كذلك استفاد الشكل الروائي من الأدب الغربي، وخاصة كتابات الروائيين التاريخيين»[2].

وإذا جئنا إلى أول ظهور للرواية التاريخية في الأدب العربي لوجدناه في لبنان عند سليم البستاني في رواية (زنوبيا) عام 1871م[3]، ولكن بالرغم من أنه حاول أن يوازن بين ما تعلمه من أسلوب غربي وبين الموروث السردي و القصصي الشعبي العربي إلا أن المعمار الفني لرواياته اتسم بالضعف و التفكك، حيث «من الحق أن نقرر أنّ السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية

[1]– سليمة بالنور، الرواية التاريخية " بين التأسيس و الصيرورة "، مجلة عود الند، (د.ب)، ع9، 2014/03م، www.oudod.net/spip.php?orticle1043، 15 /2018/03، 14:00سا.

[2]– أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط6، 1994م، ص190.

[3]–محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص 18.

والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيّات، والمباشرة والتاريخ والجغرافيا والاجتماع...إلخ فكأن مهمّته الصحفيّة قابعة في عمله هذا، كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، ممّا يجعل عمله بداية تمهيديّة لا عملاً فنّيا قصصيًا ناجحًا»[1].

ومنه يمكن القول: إن معالم الرواية التاريخية ظهرت عند جورجي زيدان و الذي تخصص في كتابة الرواية التاريخية ومثل نقطة تحول وانطلاق حقيقي لها في الأدب العربي ، حيث تبنى الاتجاه التاريخي للرواية، ولم يغير اتجاهه هذا حتى آخر حياته،فكتب اثنتين وعشرين رواية تاريخية، وأطلق عليه تسمية(روايات تاريخ الإسلام)، وقد كانت رواياته أفضل حالا وأكثر تماسكا من سابقاتها في الناحيتين الفنية والموضوعية، ويعدّه معظم النقاد رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي[2].

فقد واصل جورجي زيدان ما بدأ به سليم البستاني قبله لكن بطريقة أكثر تميز و فنية، فقد « كان سليم البستاني و جورجي زيدان يذهبان إلى التاريخ ليأخذا من على سطحه أحداثه التي كانت تطفو، ويشكلان منها عملا روائيا يخدم التاريخ في أحداثه كما رواها التاريخ، لكنها مُشكلة في عمل مترابط مشوق فيه خيط غرامي يشد الذاكرة و يصحيها من نومها إذا جنحت للنوم»[3].

وتبيّن من هذا أن جورجي زيدان لم يقلد الرواية الأوربية تقليدًا أعمى، فهو عمل على أن يكون التاريخ حاكما على الرواية و هي خادمة له، ولم يعط الرواية حقها الفني و الخيالي على عكس الرواية الأوربية التي نظرت إلى الرواية كفن أدبي خيالي، و قدمتها على التاريخ فتحررت من قيوده، فيقول في مقدمة روايته "الحجاج بن يوسف الثقفي":«رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في

[1]– عبد الله إبراهيم، السرديّة العربيّة الحديثة " تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2013، ص245.

[2]–محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص19.

[3]– عبد الرحمن ياغي،البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999م،ص 226.

مطالعته،والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنّما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء»[1]. ويظهر أن غاية جورجي زيدان لاتختلف عن غاية المؤرخ؛ لأن مقصد جورجي زيدان مرتبط بالتاريخ لا بالرواية.

ولا تكتفي رواياته بالجانب التاريخي وإنما يدمج فيها قصة حب وغرام لخلق المتعة و التشويق وشد القارئ لإتمامها، حيث يقول:« وأما نحن فالعمدة في رواياتنا على التاريخ،وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين. فتبقي الحوادث التاريخيّة على حالها وندمج فيها قصّة غراميّة، تشّوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصحّ الاعتماد على ما يجئ في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أيّ كتاب من كتب التاريخ من حيثُ الزمان و المكان و الأشخاص، إلاّ ما تقتضيه القصّة من التوسّع في الوصف ممّا لا تأثيرّ له على الحقيقة، بل هو يزيدها بيانا ووضوحا بما يتخلله من وصف العادات و الأخلاق »[2]. فالرواية التقليدية مع جورجي زيدان كان مثلها مثل الوثيقة التاريخية،هدفها تعليمي بحت.

ولكن لم تبق الرواية العربية أسيرة للتاريخ مثلما كانت الرواية التقليدية، بل تحررت من مرحلة إعادة كتابة التاريخ بغرض التعليم و التسلية إلى توظيفه للتنظير بالواقع، فلم تعد تبدي ذلك الاهتمام بالأحداث التاريخية بقدر ما تمنحه تلك الأحداث للواقع، ودخلت بذلك مرحلة جديدة تحررت فيها من التاريخ، فلم تعد وظيفة الروائي التاريخي « تقتصر على إعادة تسجيل الحقائق التاريخية ونقلها إلى القارئ، فهذه مهمة وثائق المؤرخ وسجلاته، وأما وظيفة الروائي التاريخي فتكمن في اختياره من تلك الوثائق والسجلات ما يمثل امتدادا لواقعه وحاضره، و ما له صلة بواقعه وبقضايا مجتمعه الراهنة، بما يعيد ذهن

[1]– جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف" رواية تاريخية غرامية"، مطبعة الهلال، مصر،(د.ط)، 1902م، انظر المقدمة.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

القارئ إلى تلك الصلة التي تشدّ الرواية التاريخية إلى الحاضر، على الرغم من توغلها في الماضي.»[1]. و كل ذلك دفع بالرواية التاريخية نحو الواقعية التي تهتم بالواقع و المشاكل و الآلام التي يعايشها الإنسان في حياته اليومية، من أجل البحث عن الحلول المناسبة.

وكانت الانطلاقة الحقيقية للرواية التاريخية الواقعية على يد نجيب محفوظ من خلال رواياته الثلاثة الأولى: وكانت روايته (عبث الأقدار) التي كتبها ما بين (1935-1936) وصدرت عام 1939 تعد بحق بداية للرواية التاريخية القومية متجاوزا بذلك أعمالاً سابقة عليه من الناحية الفنية، ثم تلتها رواية (رادوبيس) التي كتبها ما بين (1936-1937) وصدرت عام 1943، و(كفاح طيبة) التي كتبها ما بين (1937-1938) وصدرت عام1944.[2]، فقد حرر بذلك الرواية من التاريخ وجعل « من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع و تحولاته»[3].

وفتح برواياته طريقا جديدا للرواية التاريخية في الأدب العربي، وذلك أنها انتقلت من الاهتمام بالتاريخ إلى الاهتمام بقضايا الإنسان و مشاكله وواقعه المعيش، عن طريق اتخاذ التاريخ مطية لتصوير الواقع العربي بربط الماضي بالحاضر؛ أي إسقاط الماضي التاريخي على الواقع المعاصر داخل رواية اصطلح عليها بالرواية التاريخية الواقعية.

ولكن مع التطور الذي شهدته الساحة الأدبية من بعد ذلك، و تطور المناهج الحداثية وما صاحبها من ثورات فكرية و علمية في العصر الحديث، أدى إلى اتساع مجال التجريب في الرواية، فظهر ما اصطلح عليه بالرواية الجديدة التي انتقلت إلى الأدب العربي عن طريق الاحتكاك بالغرب والانفتاح الثقافي، فاستقبلها الأدباء والروائيون العرب بصدر رحب كون خصائصها انسجمت مع الواقع العربي الكارثي والمعقد،وتفاعلت

---

[1]-محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص7.

[2]- محمد بكر البوجي، روايات نجيب محفوظ التاريخية " تحليل للمرجعية والجمالية"، مجلة جامعة الأزهر، غزة ، مج11، ع2، 2009،ص212،211.

[3]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 16، ع3، شتاء 1997، ص65.

مع حياة المواطن و المثقف العربي الذي كان يعاني من التشتت و الظلم والفساد والقهر السلطوي، ولم يعد يجد ضالته في الرواية التقليدية، فالرواية الجديدة «بشكل عام تشير إلى نوع من الرواية المضادة للرواية التقليدية، رواية بلا بطل ولا انفعالات، تتسم بالحضور الطاغي و البارد للأشياء »[1]، وهي ترفض كل القيم و الأشياء التي كان متعارف عليها في الرواية التقليدية، و أصبح جلّ اهتمامها بنية النص.

ونجد الرواية التاريخية في الأدب العربي قد مسها ما مس الرواية العربية من تقنيات فنية حديثة، حيث تأثرت بهذه التقنيات و تبنتها و استثمرتها في نسيجها.

والرواية التاريخية الجديدة لم تعد تتبنى الحقيقة التاريخية و تعرضها بشكل مشوق كما كانت الرواية التقليدية، كما أنها لم تعد تعمل على إسقاط الماضي التاريخي على الحاضر الواقعي كما كان الشأن في الرواية التاريخية الواقعية، بل جعلت التاريخ خادما لها محققا لأغراضها، لا تلتزم به و لها حرية التصرف فيه بإقحام عنصر الخيال و إفقاد التاريخ زمنه الأول الحقيقي، فالرواية التاريخية « ومعها النزعة النقدية البنيوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه؛ محاولة التملص منه بالعبث به، والنيل منه،والتشكيك في أمره؛ بتقديمه حيث يجب أن يؤخّر، و بتأخيره حيث يجب أن يقدّم،وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد.»[2].

والرواية التاريخية الجديدة تدمج التاريخ في نسيجها السردي و تعطيه صورة مغايرة لصورته الحقيقية، فيتغيّر بذلك زمانه و مكانه و أحداثه و شخصياته، فتعمد إلى « أن تصبح الشخصية نموذجا بشريا ولا تبقى أسيرة زمانها وفيها يتحقق الامتداد بين الماضي

[1]– تزفيتان تودوروف ، القصّة و الرّواية و المؤلّف" دراسات في نظرية الأنواع الأدبية" ، تر/ خيري دومة، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1997م ، ص233.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص32.

و الحاضر و تتعدد الضمائر و يُجبر القارئ على المشاركة في الأحداث باندماجه في المقروء»[1] .

لذلك فإن الرواية التاريخية الجديدة لا تسجل التاريخ بل تستعمله روائيا و تضيف إليه الكثير من الأحداث المتخيلة التي تخدم إيديولوجية الروائي، كما تخلق زمان و مكان و شخصيات خيالية تدفع و وتيرة الأحداث و تطورها، فيكون بذلك المبدع غير مدين للتاريخ بل هدفه الأول و الأخير هو التعبير عن الفكرة و القضية التي يكتب داخل نطاقها، و يسعى لأثرائها من خلال الرجوع إلى مرحلة تاريخية معينة.

وهذا الرجوع إلى الحقب التاريخية نجد له صدى في الكتابة الروائية الجزائرية، حيث نلمس في الأعمال الأدبية الجزائرية حضور سياقين بارزين:« سياق الثورة و الشهداء المرتبطة بالفترة الاستعمارية و ما بعدها، وسياق الإرهاب الذي يحيل إلى تسعينات القرن الماضي، تلك العشرية السوداء »[2] ، كما نجد حضورًا للفترة التي سبقت الاستعمار الفرنسي، ومن الروائيين الجزائريين الذين تعاملوا مع هذه الحقب الروائي " محمد مفلاح "،الذي ألبس رواياته التاريخية دلالات فكرية ورؤى متعددة فتحت النص على الكثير من القراءات، باستخدام تقنيات سردية حديثة تتعامل مع التاريخ و أحداثه وشخصياته وأماكنه المختلفة برؤية جديدة.

2- توظيف التاريخ في روايات محمد مفلاح :

أخذ التاريخ حصة الأسد من روايات محمد مفلاح، حيث ورد في داخلها بمواقع وأشكال مختلفة، فأثبتت بذلك قدرة محمد مفلاح في الانفتاح على التاريخ ومدى درجة الوعي به، إذ استدعاه لتحقيق أبعاد جمالية و فهم متناقضات الحياة و معالجة قضايا حساسة حاضرة، و البحث عن مستقبل أفضل « فالحاضر لا يمكنه السير منفصلا من تلك الأيام

[1]- عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص17.

[2]- عامر مخلوف،الواقع و المشهد الأدبي "نهاية قرن و بداية قرن"،المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر،(د.ط)، 2011، ص148.

الموغلة في رحم التاريخ، لذلك لابد من رؤية الحاضر بمنظور تاريخي،ليمارس التاريخ دوره بوصفه محفزا على التجديد و الانبعاث، والبحث على المستقبل الأفضل لن يتحقق إلاّ بتقمص الماضي بوصفه تيارا دفاقًا يصب في الحاضر و يردفه بمكوناته، ويدفعه نحو الأفضل »[1].

وروايات محمد مفلاح تؤكد على أنه متتبع و متأثر بتاريخ الجزائر بكل مراحله،حيث بلور فنيا هذه المراحل وصبها في قوالب متنوعة، ونجد أعماله الروائية تتضمن محطات من تاريخ الجزائر وهي على الترتيب :

* مرحلة التاريخ العثماني: الذي شهد الهجوم الكاسح الذي شتت القوات المسيحية الإسبانية و الأوروبية على السواحل الجزائرية بعد سقوط الأندلس و بالخصوص مدينة وهران وما مرت به من احتلال إسباني غاشم و نمثل لها برواية شعلة المايدة.

* مرحلة الاستعمار الفرنسي: وتشمل الفترة التي سبقت الثورة المجيدة و أثناءها، ومن روايات محمد مفلاح التي تجري أحداثها في الأجواء نفسها هي : خيرة والجبال،والانفجار ،وهموم زمن الفلاقي، وزمن العشق و الأخطار.

* مرحلة الجزائر المستقلة: التي تتضمن فترة الاستقلال وما بعده خاصة أحداث أكتوبر 1988م، والعشرية السوداء ومن الروايات التي تجسد هذه المرحلة، رواية بيت الحمراء، والكافية و الوشام، والوساوس الغريبة، وعائلة من فخار ، والانكسار.

وبعد أن حددنا المراحل التاريخية التي تتضمنها روايات محمد مفلاح سنتعرض إلى الطريقة التي لبست فيها هذه المراحل ثوب الرواية.

2-1- مرحلة التاريخ العثماني:

اهتم محمد مفلاح باستحضار تاريخ الجزائر في رواياته و أعطى له اهتماما ملحوظا، و خير دليل على ذلك، أننا نجد حضورًا حتى للتاريخ الاستعماري القديم، ففي روايته (

[1]-محمد سالم سعد الله، أطياف النص " دراسات في النقد الإسلامي المعاصر"، عالم الكتاب الحديث، (د.ب)،(د.ط)، (د.ت)، ص12.

شعلة المايدة) يعود بنا محمد مفلاح إلى الفترة التي أُستعمرَت فيها الجزائر قديما،فيلتفت إلى مرحلة التاريخ العثماني حيث قال في شأن هذه الرواية:« غير أنني ألتفت في هذه المرحلة إلى التاريخ العثماني فكتبت رواية عن فتح وهران في عهد الباي محمد الكبير فوضعت لها عنوانا مؤقتا هو (شعلة المايدة) »[1].

يستحضر محمد مفلاح من خلال هذه الرواية فترة الهجوم الكاسح الذي شنته القوات المسيحية الأسبانية و الأوربية على السواحل الجزائرية بعد سقوط الأندلس و بالخصوص مدينة و هران، و ما مرت به من احتلال أسباني غاشم.

وإذا رجعنا إلى رواية شعلة المايدة نجدها تحتوي على 288 صفحة، و تحمل على صفحاتها خمسة عشر فصلا، كل فصل يبدإ بعنوان، إذ تبدأ الرواية بفصل: رؤيا الشيخ جلول و تنتهي بفصل عنوانه العودة، على هذا المنوال : رؤيا الشيخ جلول –زيارة الخليفة الأكحل – هواجس طالب – حملة أوريلي – يوم الحراش – أفراح الجبل– الأحلام الجميلة – الدنوش الكبير – لقاء « الكاف الأزرق » –زلزال الخريف – وقائع وهران – رحلة الشيخ و الطلبة – زمن البارود – المعارك الأخيرة – العودة .

وتبدأ الرواية برؤية الشيخ جلول لشعلة عجيبة في قمة جبل المايدة، حيث يقول السارد: « ... لقد رأى نفسه يمشي حافي القدمين على الثلوج، ثم شاهد شعلة عجيبة في قمة جبل « المايْدة » وصلت حرارتها إلى الثلوج المتراكمة على مدينة عظيمة فأذابتها حتى ظهرت بنايات ضخمة مصنوعة من الذهب. وفجأة ظهر الشيخ عملاق(...) ثم التفت نحو الشيخ جلول وخاطبه قائلا :« ألم أقل لكم تحركوا؟ فماذا تنتظرون ؟» و التقط المدينة الذهبية كأنها عصفور ثم و ضعها في كف يده اليمنى المبسوطة(...)، ثم أخرج من تحت البرنوس سيفا ذهبيا و قال للشيخ جلول بصوت حازم « احتفظ به حتى تسلمه للفارس الأسمر »»[2].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، دار أيدكوم للنشر والتوزيع،قسنطينة، الجزائر، (د.ط)،2013،ص681.

[2]– المصدر نفسه، ص9،10.

وبهذا يجعل محمد مفلاح الدافع الرئيس لتحرير مدينة وهران في روايته (شعلة المايدة) تنفيذ رؤية الشيخ جلول، التي تنبيء بقدوم عثمان الكردي (الفارس الأسمر) الذي سيحرر وهران من يد الأسبان، وهذا الدافع يمزج بين التاريخي و المتخيل، فهو من نسج خيال الروائي؛ لأن أسباب نزول الجيوش الأسبانية على الأراضي الجزائرية سياسية واقتصادية و دينية .

ويذكر في روايته أهم التفاصيل و التحضيرات التي سبقت معركة وهران من خلال توظيف الحدث التاريخي على مستوى العناوين بدءا من حملة أوريلي، ثم موقعة الحراش التي كانت يوم الجمعة 30 جوان 1775، ثم زلزال الخريف الذي اعتبر بشرى لاقتراب فتح وهران و تحمس الشعب للثورة و تنظيم المواجهة، إلى وقائع وهران التي استولى فيها جيش الباي على برج العين ثم استعاده العدو ليرجع الباي بعدها إلى معسكر لتهيئة جيشه بالعدة و العتاد، ثم المعارك الأخيرة التي تم فيها تحرير وهران ثم أخيرا العودة إليها.

2-1-1-استدعاء التاريخ في رواية شعلة المايدة :

التاريخ في شعلة المايدة يقوم على مستويين: مستوى المراحل الزمنية، و مستوى الأحداث و الشخصيات، فعلى مستوى المراحل الزمنية نجده يتعامل مع مرحلة التاريخ العثماني، أما المستوى الثاني فهو مستوى الشخصيات و الأحداث التي تظافرت وتداخلت لتحرك و تنسج المتن الروائي و الشخصيات.

2-1-1-1- على مستوى الأحداث:

2-1-1-1-1-الاغتراف من المدونات التاريخيّة:

تفنن محمد مفلاح داخل رواية " شعلة المايدة" في استدعاء الأحداث التاريخية وإعادة بعثها، حيث اغترف من المدونات التاريخية الأحداث والوقائع و لكن ألبسها حلة تخييلية، فنجده يرجع إلى قراءة عدة مؤلفات تاريخية مما أكسب روايته شرعية تعاطي النص وفق روافد تاريخية وأهم هذه المؤلفات:

-مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار " لأحمد توفيق".

-الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني " لابن سحنون الراشدي".

-رحلة محمد الكبير " باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي" " لأحمد بن هطال التلمساني". ومن أمثلة هذا الاغتراف نجد:

* **حملة أوريلي:** يقول السارد:« ثم أخبرهم عن فطنة الداي محمد عثمان باشا الذي علم عن طريق جاسوس أجنبي بالحملة العدوانية على الجزائر، كان الأسبان يحضرونها في سرية منذ ستة سنوات، وقد كلفوا بها الجنرال أوريلي ذي الأصل الإيرلندي الذي سبق له أن حارب في جيش النمسا، ثم في جيش الفرنسي، وبسرعة استدعى الداي البايات الثلاثة لمواجهة العدوان الإسباني فأقبل الباي صالح الأزميرلي من بايليك قسنطينة، على رأس عشرين ألف جندي، وعسكر قرب مصب وادي الحراش، وتوجه مصطفى الوزناجي باي التيطري بجيشه إلى ضاحية تامنفوست و أقام بها معسكره، أما الخليفة محمد بن عثمان الذي يقود جيشه بايلك الغرب، فسيكون معسكره قرب مباني ثكنة عين الربط »[1].

وفي مقابل ذلك نجد أحمد بن هطال التلمساني في مؤلفه " رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري" يؤرخ لهذا الحدث قائلا:« وفي 1189هـ تحرك الأسبان لغزو الجزائر بأسطول عظيم تحت قيادة الأرلادي أوريلي فشارك محمد الكبير في الدفاع عن الجزائر بجيشه الباسل و أذاق الجيوش الإسبانية مرارة الحمام، فشكره الداي محمد عثمان باشا شكرا جزيلا»[2] فحمله أوريلي هذا الحدث الروائي قد استقاه محمد مفلاح من التاريخ حتى نلمس الصدق التاريخي في روايته.

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص65،66.

[2]- أحمد بن هطال التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري1785، تح/ محمد بن عبد الكريم،عالم الكتب،القاهرة، مصر،ط1، 1969،ص216.

* **الاحتفال بالدنوش الكبير** : ونجد في الرواية حديثا عن هذا الحدث إذ ورد فيها مايلي:«« الدنوش الكبير» الذي أصبح حدثا عظيما ينظم كل ثلاث سنوات، ويقوده الباي نفسه لتقديم العوائد و الهدايا إلى الداي بمدينة الجزائر»[1] .

وفي المقابل يتحدث أحمد توفيق المدني عن الاحتفال بهذا الدنوش الكبير فيقول:«لمّا وقعت المهادنة مع الإصبانيول جاء وقت الدنوش، فقدم الباي محمد الباي وجاء معه بتحف و أموال و هدايا كثيرة من الخيل و العتاق و العبيد و المصبوغ و الأثاث الفاخر، فخرج من مقر إمارته معسكر و معه جيش كبير من أتباعه راكبين الخيل المسومة ذات السروج الذهبية »[2] ، وتوظيف محمد مفلاح لهذا الحدث لم يستحضر به التاريخ فقط، بل حتى العادات و التقاليد التي كانت تقام آنذاك .

* **تعيين الحاج خليل التركي بايا علي بايلك الغرب** : ويتمثل حضور هذا الحدث روائيا في قول السارد :« كان الأكحل قائدا هماما قضى بيننا سنوات عديدة، أحب أجدادنا وصلحاء المنطقة، لاشك أن الباشا سينصبه بايًا بعد وفاة الباي إبراهيم الملياني، هزّ الحاج يحي كتفيه قائلا بحذر:

أخشى أن يقف في طريقه المرتشون، وأتراك الحامية »[3].

وفي هذا الصدد يقول أحمد بن هطال التلمساني:« وفي أوائل هذه السنة توفي إبراهيم باي، فطلبت الرعية من الداي أن يعين مكانه محمدا بايا على الإيالة الغربية وكاد الداي ينفذ رغبة الرعية لولا تعرض أحد – الأغنياء – اسمه الحاج خليل – لابتياع هذا المنصب من الداي بثمن باهظ، وضع في خزانة مال الدولة حسبما جرت به العادة آنذاك و هكذا بقي محمد الكبير يشغل منصب خليفة » [4].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص129.

[2]– أحمد توفيق المدني، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار،الشركةالوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 1980، ص36.

[3]– محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص18.

[4]– أحمد بن هطال التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري، ص16،17.

ويرمي محمد مفلاح من خلال هذا الاستحضار لكي يبيّن أن المناصب تُعطى لمن لا يستحقها بالرشوة، و الشعب يوقن ذلك لكن دون تحريك ساكن وكأنهم راضون بالوضع أو خائفون من السلطة، و هذا ما نجده في قول السارد :« هز الحاج يحي كتفيه قائلا بحذر: أخشى أن يقف في طريقه المرتشون، وأتراك الحامية »[1].

* **زلزال الخريف** : و الذي عدّ إشارة إلى اقتراب فتح وهران، فجاء في الرواية ما يلي:«جاب المنادي قنوش أزقة مدينة معسكر و أبلغ سكانها بخبر زلزال وهران. وحين وصلت أنباء الزلزال إلى المدرسة المحمديّة، كان راشد منكبا على نسخ كتاب (...)، جرى إلى الجامع الأعظم (...) وفي المسجد وجد علماء المدينة يتحدثون عن الزلزال و أسبابها(...) ثم راح يستمع إلى الشيخ الجلالي الذي اعتبر الزلزال إشارة عن اقتراب فتح وهران »[2].

وإذا رجعنا إلى كتاب " الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني " لابن سحنون الراشدي نجده يتحدث عن هذا الزلزال، فيقول :« وكان من حديث هذه الزلزلة أنه لمّا كان الوقت المذكور وارتجت الأرض بالناس ارتجاجا عظيما اهتزت منه البيوت و اضطربت السقوف اضطرابا قويا فانزعج الناس»[3].

ومن خلال هذا التوظيف نلحظ أن محمد مفلاح أتى بهذا الحدث التاريخي و لكن لم يكن غرضه ذكر تفاصيله و نتائجه مثل ما نجد في كتب التاريخ ، وإنما أتى به ليجعله وقودًا و محركًا للأحداث، فقد اعتبره إشارة إلى اقتراب فتح وهران وبداية للإعلان عن الجهاد، فقد جاء به لدفع و تيرة الأحداث إلى الأمام و تصعيدها.

* **فتح و استرجاع و تحرير وهران:** حيث ورد في الرواية :« بعدما حررت و هران عاش جدك فيها بعض الأيام و عاد إلى الدوار منتشيا بالنصر المبين، كان جدك يروي لنا في

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص18

[2]– المصدر نفسه، ص165.

[3]– أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الرّاشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، تح/ الشيخ المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث، قسنطينة،الجزائر،ج1،(د.ط)، 1973، ص 212،213 .

كل مناسبة كيف طرد الجزائريون جنود الأسبان من المدينة. و قال لي «يوما كنت شابا قويا.. وعشت سنوات عديدة سعيدا بتحرير وهران، ولكن جاءت السنة التي حملت لنا الأنباء المفجعة.» لقد احتل العدو من جديد وهران و المرسى الكبير»[1].

ونجد لهذا الحدث حضورًا تاريخيا حيث يقول ابن سحنون الراشدي:« احتل الإسبان وهران سنة 914هـ و أخرجوا منها سنة 1119هـ ثم استرجعوها سنة 1144هـ وبقوا بها ربع قرن إلى أن أخرجوا منها نهائيا سنة 1206هـ على يد الباي محمد بن عثمان الكبير الكردي باي الولاية الوهرانية ... أما الفتح الأول وقع سنة 1119هـ في عهد محمد بكداش باشا الجزائر و خليفته مصطفى بوشلاغم باي الولاية الوهرانية »[2] ، وهدف محمد مفلاح من هذا الاستشهاد هو التذكير بتاريخ وهران، وكيف تم فتحها ثم إعادة احتلالها ثم استرجاعها نهائيا.

وهذه الأحداث التي ذكرها ما هي إلا أمثلة عن بعض الوقائع التاريخية المدونة في كتب التاريخ، والتي اتكأت عليها الرواية في بناء أحداثها، لأن الرواية تزخر بكم هائل من الأحداث التي نسجل لها حضورًا تاريخ

2-1-1-1-2-المزج بين التاريخي والمتخيل :

نجد رواية (شعلة المايدة) غنية بالأحداث التاريخية التي سجلتها كتب التاريخ،ولكن هذا لا يعني أن محمد مفلاح اكتفى في روايته هذه بسرد الوقائع التاريخية كما هي، بل أضفى عليها بصمته و ألبسها صبغة سردية جديدة تشد عناية المتلقي وتجعله يتعاطى التاريخ بصورة دلالية جديدة.

وفي سياق ذلك نستحضر تعريف محمد مفلاح بمدينة وهران حيث قال :« سأله راشد عن وهران و تاريخها فأجابه قائلا بثقة «وهران الآن مدينة عظيمة يا بني... فهي تقع على السفح الشرقي لجبل المايدة الذي كان يعرف باسم سيدي هيدرو، ونواتها هي قرية

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص94.

[2]- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني،ص9.

إيفري على الضفة اليسرى لوادي رأس العين. وقربها يوجد واد به بساتين يسقيها جدول. وقد بنيت بها الأسوار و الأبراج لحماية المدينة، كما أقام العدو على الجبل برج المرجان الذي يراقب البحر و المنطقة القريبة منه»[1].

في حين نجد ابن سحنون الراشدي تحدث عنها بشكل موجز حيث قال : « وهران هذه المدينة التي دارت بها الأسوار دوران السوار... منها جبل المايدة فإنه مطل عليها يهتك حريمها و يمكّن من غريمها لولا ما لتصق به من برج مرجاج الذي لازمه ملازمة»[2].

ونجد محمد مفلاح في سياق حديثه عن القلعة المعلم التاريخي الأثري بمدينة غليزان بالرغم من أنه اتكأ على كتب التاريخ إلا أنه صاغ تاريخ القلعة بطريقة جديدة،حيث جاء في الرواية: «شجعه الشيخ التواتي على مواصلة الكلام، فراح محمد الشلفي يستعرض معلوماته عن تاريخ مدينة القلعة وكأنه يقرأ درسا حفظه على ظهر قلب،إذ قال إن القلعة ابتناها محمد بن إسحاق وقد اشتهرت بقلعة هوارة قبل أن تعرف فيما بعد بقلعة بني راشد، و كانت قبيلة بني راشد مستقرة بجبل عمور قبل أن تلجأ إلى القلعة (...) ذكر أن عروج دخل القلعة و ترك بها حامية تركية تحت قيادة أخيه إسحاق،ثم واصل عروج مسيرته نحو مدينة تلمسان، وقد تعرضت القلعة لهجوم أبي حمو موسى الثالث و الغزاة الأسبان، فاستشهد إسحاق في إحدى معاركها.»[3].

وفي المقابل نجد ابن سحنون الراشدي تحدث عن هذا المعلم فقال:« وكتبوا لخير الدين يهددونه و يحذرونه ما فعلوا بأخويه إسحاق و عروج من قتلهم إياهما في تلمسان

[1]– محمد مفلاح ،شعلة المايدة وقصص أخرى، ص125.

[2]– أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص185.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 67،68.

والقلعة، قلعة بني راشد أو هوارة بين غليزان و معسكر كانت قاعدة للأتراك و بها مات الإسكندر أخو عروج و خير الدين»[1] .

بالإضافة إلى هذه الأحداث حدث قراءة صحيح البخاري، بحيث يضيف له محمد مفلاح أحداثًا غير مدونة في كتب التاريخ حيث جاء في الرواية:« وتلا الطلبة و المشايخ القرآن الكريم في المساجد، وصدحوا بالأناشيد و المدائح النبوية، و قرأوا صحيح البخاري»[2].

و نشهد لهذا الحدث حضوره عند ابن سحنون الراشدي، و لكن بشكل مختلف إذ قال:« أمر الأمير بقراءة صحيح البخاري بالمحلة المنصورة لكون قراءته مجربة لدفع الشدائد و تفرج الكرب»[3]، و غرض محمد مفلاح من توظيف هذا الحدث هو إعطاء صبغة دينية لثورة تحرير وهران.

كما نجد محمد مفلاح يفصل و يوسع في حدث التقسيم العسكري الذي عرفته ثورة تحرير وهران مقارنة بما ورد في كتب التاريخ حيث جاء في الرواية: « ثم سمع راشد أن الباي أمر قواده بتجنيد الجزائريين، وفي ظرف أسبوع تطوع خمسون ألف مجاهد في جيش البايليك، وتم توزيعهم إلى ثلاثة أقسام: تولي الباي قيادة القسم الأكبر، وكلف ابنه عثمان بأهل تلمسان وفليتة والقبائل المجاورة لها، وولى صهره محمد بن إبراهيم قيادة سكان مازونة، و مستغانم، والقلعة.»[4].

في حين نجد ابن هطال التلمساني يتحدث بشكل موجز عن هذا الحدث فيقول:«نادى الباي في الناس حي على الجهاد و أرسل إلى جميع نواحي معسكر رسالة

[1]– أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص252.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص89.

[3]– أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص298.

[4]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص178.

ليخبروا رعيته بما عزم عليه... فجعل أهل تلمسان ....وما جاورها من القبائل تحت قيادة ابنه عثمان و تكفل بقيادة أهل مازونة و مستغانم و قلعة بني راشد»[1].

و يورد محمد مفلاح في هذا الحدث عبارة " تجنيد الجزائريين " وعبارة " تطوع ألف مجاهد " و يرمي من وراء ذلك على ربط عملية النصر على الجيوش الأسبانية بفئة الشعب بدل الجيوش الرسمية، ويتجلى ذلك في قول السارد :« ثم ألقى قصيدته بصوت قوي، قال فيها أن الجزائريين هم من شجعوا الباي محمد الكبير على الجهاد حتى تم تحرير و هران و المرسى الكبير، وأشار إلى رباط المايدة ودور الطلبة في مقامة الغزاة.وأنهى قراءة القصيدة بالنصر للجزائر، وأعرب له راشد عن فرحته بميلاد شاعر من جيله ثم قال له محذرا:

– لم تذكر في قصيدتك الدور الفعال الذي قام به الباي.

حك محمد الشلفي فقاه ثم قال لصديقه :

– لولا حماسة الشعب لما تحقق النصر.

– وما رأيك في الباي ؟

– كانت بين المطرقة و السندان.. خاف أن تتمرد عليه القبائل فقرر أن يشق دربه نحو و هران.»[2] .

فتحرير وهران حسب الروائي لم تقم به السلطات الرسمية بل كانت على يد جند رباط المايدة، وهم مجموعة من الطلبة حفظة القرآن المتطوعين و مجموع المشايخ والعلماء، وسمّي رباط المايدة لأنه أقيم بجبل المايدة لتشييد الحصن على وهران، فكانت عيون جند الرباط تترصد بحرص شديد أي مناورة مفاجئة للأسبان، لأن الرباط يعني:«الإقامة في الثغر بإزاء العدو، والثغور هي منافذ ينطلق منها العدو ومن الواجب

[1]– أحمد بن هطال التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري ، ص18.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 220،221.

أن يحصن هذه الثغور تحصينا منيعا كي لا تكون جانبا ضعيفا يستغله العدو و يجعله له»[1].

لذلك بعدما بدأت الرواية برؤيا شيخ زاوية مينه و كانت الدافع الرئيس لتحرير وهران نجد باقي الأحداث متكأة على فكرة " الرباط"، ففي فصل حملة أوريلي نجد الروائي يؤكد على فكرة مشاركة حفظة القرآن و بعض شيوخ الزاوية في الجهاد، حيث جاء على لسان السارد :« يا شيخنا الفاضل.. مدينة الجزائر ستتعرض قريبا لهجوم الغزاة الأسبان، وحملتهم هذه المرة ستكون ضخمة جدا. وقد أصدر مولانا الباشا – نصره الله – أوامره(...) كما دعا كل شيوخ القبائل إلى المشاركة بالمتطوعين في هذه الحروب.»[2].

وورد أيضا:« وقال الشيخ التواتي مخاطبا الطلبة:- ستصبحون في طليعة المجاهدين الذين يحررون مدينة وهران»[3].

ولما قضى الطلبة المتطوعون يوما كاملا في التدريب على السلاح انتقلوا بعدها إلى منطقة الحراش، حيث وضع الروائي في الرواية فصلًا بعنوان سمّاه " يوم الحراش"،وركز فيه الحديث على الطلبة المتطوعين و شعورهم وعن انتصارهم على العدو،وتحدث عن الذين نالوا الشهادة منهم دون الحديث عن الجيش الرسمي، حيث ورد في الرواية :« واستشهد 300 مجاهد جزائري، وكان من بينهم الشيخ مجاهري، و المؤذن علي الزروالي، والطالب الصادق الراشدي، وعواد الفليتي، وأحمد العسكري، وقد أصيب محمد الشلفي برصاصة في ذراعه اليسرى فعالجه طبيب البايلك في حينه.»[4].

ويواصل الروائي نسج أحداثه المبنية على فكرة الرباط ففي عنوان " رحلة الشيخ و الطلبة" يركز على كلمة الرباط، فيقول: « سأكون مع الطلبة في مقدمة المرابطين بجبل

---

[1]- خديجة صدوق، الرباط و بعده الثقافي و العلمي لمدينة وهران، مجلة الثقافة الإسلامية، إصدارات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، الجزائر،ع6، 2010، ص43.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، 59.

[3]- المصدر نفسه، ص71.

[4]- المصدر نفسه، ص83.

المايدة.»[1]، و« تحدث عن الرباطات منذ ظهورها في العهد الأول للفتح الإسلامي»[2]،و«سأرافقكم إلى الرباط»[3].

من خلال ذلك كله نجد أن محمد مفلاح يمزج بين التاريخ و المتخيل في روايته هذه من خلال نقطتين هما:

1- الرؤيا (رؤيا الشيخ زاوية مينه)

2- الرباط.

ويؤكد من خلال روايته أن تحرير وهران قام به مجموعة من المشايخ و الطلبة المتطوعين الجزائريين الذين كانوا هم جند الرباط، وهنا تتضح لنا العلاقة بين عنوان الرواية (شعلة المايدة) و مضمونها ، فالشعلة و التي تعني: (النار- القبس- الضوء) يقصد بها جند الرباط، و (المايدة) يقصد بها الحيز الجغرافي الذي أُقيم به الرباط، فجند الرباط هم النار التي أحرقت العدو، و الضوء الذي أنار الطريق نحو تحرير وهران، وينتقل بذلك حلم الشيخ جلول إلى الحقيقة، فالشعلة العجيبة في قمة جبل المايدة هم جند الرباط الذين كان يقودهم الباي.

وفي هذا تأكيد على فكرة أن تحرير وهران لم يكن من قبل السلطات العثمانية بالرغم من أخذها الضرائب من الريفيين و التي أثقلت كاهلهم و أتعبتهم، حيث يقول أحمد توفيق المدني فيما يخص الضرائب:« الخلفاء يأتون في آخر الربيع فيخرجون معهم الأمحال ليستخرجوا الخراج فالزكاة و الأعشار... فأما محلة الغرب فتخرج في أبريل و تقيم أربعة شهور و محلة تيطري تخرج في الصيف وتقم ثلاثة شهور»[4].

ونجد محمد مفلاح يورد هذا الحدث لكن بشكل مختلف حيث جاء في الرواية:« لقد أقبل شهر ماي بحرارة زادت أهل المنطقة قلقا على محاصيل حقولهم. ها هو عام آخر

[1]- المصدر السابق، 186.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص187.

[4]- أحمد توفيق المدني، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار، ص35،36.

من الجفاف يسلط همومه على السكان الذين أرهقتهم الضرائب، وأقلقتهم تجاوز الحامية التركية التي أصبحت تزورهم كل ستة أشهر لجباية الضرائب المجحفة.»[1]

وقد أورد محمد مفلاح هذا الحدث التاريخي ليبين أن الشعب الجزائري على الرغم من الظروف الصعبة التي كان يعيشها من فقر و جوع و استعمار إلا أنه لم يستسلم وقاوم العدو الأسباني بكل بسالة وأخذ حريته بنفسه، وكل ذلك راجع إلى الفكر القومي للشعب الجزائري آنذاك و شعوره بالانتماء، فأراد بذلك أن يثبت أن هناك « علاقة وثيقة تحوم بين الرواية كدلالة مرجعية و بين فكرة القومية»[2]،فالرواية تعمل على بث الحس القومي، ومحمد مفلاح يهدف من وراء استدعائه للأحداث التاريخية إلى تربية الحس القومي لدى الناس عامة و لدى الأفراد الذين يتميزون بجهلهم لتاريخهم و بضعف شعورهم القومي، وتذكيرهم بلحمة الشعب الجزائري؛ وذلك لأنه مدرك أن الرواية هي الأرضية المشتركة بينه و بين متلقيه.

2-1-1-1-3-زمن القصة:

نجده رواية (شعلة المايدة) تستدعي الأحداث بتتابع و تسلسل زمني رتيب، فشريط الأحداث يمر بشكل متسلسل بدءًا من زيادة الخليفة الأكحل إلى منطقة البايلك الذي كان يوم الاثنين من شهر جوان 1772م ليدعو أهلها إلى الجهاد ويذكرهم بوحدتهم و مشاركاتهم البطولية في مقاومة الأسبان منذ القدم، فخاطبهم قائلا :«لقد قضيت سنوات عديدة بهذه المنطقة العتيدة التي لم تتخلف عن مقاومة الأسبان و المَغاطيس الخونة المتعاونين مع الأسبان(...).

– يا رجال الأعراش العتيدة...يا علماء و مشايخ الزوايا المباركة.. لقد أبليتم في الدفاع عن الوطن البلاء الحسن كما شاركتم بشجاعة نادرة في حروب مقاومة الأسبان منذ أيام

[1]–محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص147.

[2]– مصطفى عبد الغني الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د ط)، 1978، ص 8.

مولانا العظيم خير الدين ، وساهمتم في عهد مولانا محمد بكداش باشا في تحرير وهران»[1].
ومن خلال هذا الحدث مرّر " محمد مفلاح " رؤيته الهادفة إلى أن الشعب الجزائري كان يدًا واحدة في الماضي و هذا ما يحتاجه في الحاضر.

ثم يواصل سرده بالحديث عن رحلة طالب الذي هو راشد إلى مدينة مازونة لمواصلة تعليمه و تحقيق حلم أبيه، ليلتقي بعدها بمحمد الشلفي و الذي عن طريقهما استغل السارد التعريف بالمنطقة و تاريخها العريق و علمائها ومشايخها، وأثناء تواجد راشد في منطقة مازونة يأتي رسولٌ من الباي يخبرهم بأن الجزائر ستتعرض لهجوم الإسبان (حملة أوريلي)، و يدعو مشايخ و طلبة المدرسة للالتحاق بالجيش، فينضم راشد و صديقه محمد الشلفي و عدد من الطلبة و يستعدون للحرب لينتصروا بعدها على الإسبان يوم الحراش الذي يؤرخ له السارد يوم الجمعة 30 جوان 1775م و استشهد فيه 300مجاهد جزائري.

و يتحدث بعدها عن تعيين الأكحل بايا على بايليك الغرب بعد وفاة الباي المليانى،وبدأ الباي الأكحل بجمع المال من القبائل استعدادا لمواجهة الإسبان بعدما كانت هذه الأموال تجمع من قبل و تبذر في حفلات الدنوش الكبير.

ومن بعد ذلك يسرد لنا الراوي سفر راشد إلى معسكر ليستقر بالمدرسة المحمدية التي كان يديرها الشيخ الجيلالي، وقد كلف راشد نسج المخططات و أصبح يتقاضى أجرة على عمله الجديد، و تشاء الظروف أن يلتقي بالشيخ أحمد بن هطال وبمرور الوقت توطدت علاقتهما.

ثم يأتي بعد هذا الحدث حفل الدنوش الكبير الذي اختير فيه راشد للسفر في قافلة هذا الدنوش، والتقى راشد ببعض رجال عرشه وكان فيهم منور الدّفار الذي بشره بازدياد ولده الذي سمّاه جده الهاشمي الصغير، سجل راشد بعض أحداث الرحلة في أوراق

[1]– محمد مفلاح ،شعلة المايدة وقصص أخرى، 29،30.

صغيرة، وفي أثناء طريق العودة يقرر أن يزور عائلته بعدما سلّم أوراقه المكتوبة لشيخ المدرسة المحمدية.

وعند وصول راشد إلى منطقته يجدها تعيش وضعا متأزما ، فقد أقبل شهر ماي بحرارته التي زادت السكان قلقا بعد عجزهم عن دفع الضرائب، فكانت كل القبائل مستعدة لمواجهة الحامية التركية التي نصبت خيامها بناحية «الكاف الأزرق»، فتحركت قبيلة فليتة فهاجمت الحامية التركية، ليخرج الباي الأكحل على رأسه موكبه من مدينة معسكر لتسوية الوضع.

و بعد تهدئة الأوضاع يعود كل من الباي و راشد إلى معسكر، ينتقل السارد بعدها إلى واقعه زلزال الخريف الذي حدث في وهران في خريف 1790م، وقد عدّ فرصة وهبها الله للبلاد، واستغلها الشعراء و العلماء و الأئمة و رجال الزوايا في حث الناس على محاربة العدو، حيث يجد الباي نفسه مظطرا لإعلان الحرب خاصة بعدما علم بتخريب جزء كبير من وهران.

وينقلنا السارد بعد ذلك إلى الاستعداد للحرب في فصل وقائع وهران التي أمر فيها الباي قواده بتجنيد الجزائريين، وفي ظرف أسبوع تطوع خمسون ألف مجاهد في جيش البايليك، ثم غادر الباي معسكر متجها لوهران و أثناء المواجهة أدرك الباي حاجتهم إلى سلاح متطور، فيرجع إلى معسكر لتهيئة جيشه بالعدة و العتاد وهو أكثر إصرارا على تحرير وهران، واستغل بعد ذلك جبل المايدة لإقامة رباطات الطلبة الزوايا و المدارس وتزويدهم بالبنادق وتدريبهم على السلاح، لينقلنا إلى زمن البارود، وليحثنا عن المواجهة الشرسة بين طلبة الرباط و الأسبان، والتي قُتل فيها عدد كبير من الإسبان و استشهد فيها ثلاثة من الطلبة و الشيخ المدرس الطاهر بن حواء.

و يتسلسل السرد للحديث عن المعارك الأخيرة التي يطلب الأسبان فيها الصلح خوفا من الحرب، وأمر الداي الباي بتوقيف الحرب لمدة قصيرة حتى يتأكد من نوايا الأسبان، وافق الباي وبعدها يرفض الأسبان الشروط التي حددتها الجزائر فكانت الحرب

ردا على ذلك، وبعدها توفي محمد عثمان باشا و خلفه حسن باشا، فطلب الأسبان الهدنة لكن الداي حسن الباشا واصل الحرب، وطلب الداي حسن باشا من الباي محمد الأكحل بتوقيف القتال، وفي اليوم التاسع من شهر ديسمبر 1791م تم الاتفاق الذي نصّ على انسحاب الأسبان من وهران و المرسى الكبير دون قيد أو شرط، وانتهى الانسحاب في مطلع 1792م، وتم تسليم مفتاحي وهران و المرسى الكبير للباي محمد الذي لقبه الداي بالباي (محمد الكبير)، وأمر الباي بوضع راية النصر على جبل المايدة وفي المكان التي ظهرت فيه الشعلة.

من خلال هذه الوقائع تتحقق رؤية الشيخ جلول و تنتقل إلى الحقيقة، ليكون تحرير وهران من قبل جند الرباط الذين يقودهم محمد الكبير(الفارس الأسمر) ويمدهم بالسلاح و الغذاء .

وانطلاقا من الأحداث نجد رواية شعلة المايدة تسير بنظام يترتب فيه الزمن على نحو متسلسل و متوالٍ وشكلت رؤية الشيخ جلول خيطا رفيعا يشد أحداث الرواية و يدفع السرد إلى التدفق نحو الأمام فكانت الرؤية بمثابة « بذرة نبوءة إرصادية تشي بما سيكون عليه المتن »[1] .

فتبدأ الرواية بهذه الرؤيا و تنتهي بتحقيقها، وتعمل كل الشخصيات من خلال الأحداث لتجسيد هذه الرؤيا فهي الحدث المركزي للرواية.

ورؤيا الشيخ جلول بمثابة خلفية زمنية تدفع شريط الأحداث إلى التقدم بشكل متسلسل، فتارة نجد الحدث التاريخي مقترنا بهذه الرؤيا عبر مشاهد سردية متنوعة، وتارة نفسر الأحداث بناء على هذه الرؤيا، فيتكرر حضورها في المتن الروائي بشكل ملحوظ،فيقول السارد على لسان شخصية البطل راشد:« ثم انصرف تفكيره من جديد إلى

[1]– عبد الله إبراهيم ،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي،(د.ب)، ط1، حريزان 1990، ص108.

رؤيا الشيخ جلول»[1]، و«ولكنه ظل يتذكر من حين لآخر رؤيا الشيخ جلول محاولا فك بعض ألغازها في ضوء كلام الرجلين»[2].

ويضيف « وذكر الشيخ جلول الذي لم يمل من ترديد رؤياه..إيه...يالها من رؤيا!.. متى تظهر شعلة المايدة فتذيب الثلوج عن المدينة الذهبية؟ متى يتربع الشيخ الوقور على جبل المايْدة سلطان جبال وهران؟ ومتى يحين وقت الفارس الذي يتسلم السيف الذهبي؟ ثم همس بشوق « متى نعود إلى وهران؟»»[3].

وهنا إشارة إلى علاقة تربط بين و هران و الرؤيا، ونجد هذه العلاقة تتحقق في نهاية الرواية أين تتحقق الرؤيا و تتحرر وهران، وهو بهذه الرؤيا يخلق حاله الانتظار في ذهن القارئ، وما هذه إلا نماذج على توزيع الرؤيا داخل المتن الروائي.

2-1-1-1-4- زمن الخطاب:

إذا كانت الأحداث داخل المتن الروائي لشعلة المايدة تعتمد في نظام موضوعها على التتابع الزمني الرتيب إلاّ أنها لا يمكن أن تكون موازية تماما للترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت بالفعل، لأن« زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي»[4].

فلا يمكن التشابه بين زمن القصة وزمن الخطاب، لأن في القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، بينما الخطاب مجبر بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد تلو الآخر، وبذلك يستخدم الزّمن في السّرد « بطريقة تتناسب مع وعي الشخصية بحيث تُرتب الأشياء و الأحداث في السرد بحسب ورودها في الذهن»[5].

---

[1]- محمد مفلاح ،شعلة المايدة (وقصص أخرى)، ص23.

[2]- المصدر نفسه ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص62،61.

[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي "، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، الدار البيضاء ،المغرب، ط3 ،2000 ص73.

[5]- عبد الفتاح عثمان ،بناء الرواية"دراسة في الرواية المصرية" ، مكتبة الشباب، مصر، ط1 ،1982، ص 58.

فاستحالة التوازن بين زمن الحكاية و زمن السرد تدفع بالروائي إلى السيطرة على زمن السرد؛ لكون « زمن الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة، غير أن زمن السرد هو الذي يتناسب مع " البنية السردية "، إنه زمن القراءة أو " زمن التجربة"، وهو زمن يسيطر عليه طبعا الروائي الذي يطوي السنين بجمل قليلة و لكنه يخصص فصلين طويلين لحفلة شاي أو رقص »[1] .

ومنح الروائي رخصة السيطرة على زمنية الرواية تجعله يلجأ إلى مجموعة من التقنيات و الوسائل لتشكيل زمنه و اكساب النص أبعادا جمالية، فيجعل بذلك حركة السرد داخل الرواية تسير وفق بعدين زمنيين متقاطعين : بعد أفقي ،بعد عمودي

بعد أفقي يلاحظ من خلال التغيرات الزمنية التي تلحق القصة دون الخطاب، إما بالعودة إلى الوراء لاسترجاع فترة ماضية للنقطة التي بلغها السرد وهذا ما يسمى بالاسترجاع (rétrospection)، أو التطلع إلى فترة لاحقة واستباق أحداث لاحقة و هذا مايسمي بالاستشراف (anticipation)، حيث تولد تقنيتا الاسترجاع و الاستباق مفارقات زمنية داخل السرد، أما البعد العمودي فيلحق القصة والخطاب معا، ويتعلق بدرجة سرد الأحداث من حيث السرعة و الإبطاء، ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصارًا لكثافة الأحداث كما في تقنيتي التلخيص والحذف، وفي حالة الإبطاء يعلق الزمن القصصي مؤقتًا لتمديد الخطاب في المكان كما في تقنيتي المشهد والوقفة[2]

ونجد شعلة المايدة قد جسدت في متنها هذين البعدين، وسنلمس حضورهما من خلال إيراد بعض القرائن اللفظية الدالة على وجودهما .

[1]– رينيه ويليك و آوستن وارن، نظرية الأدب، تر/ محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،(د.ب)، ط2،(د.ت)،ص229.

[2]– ينظر: صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، www.startimes.com، 2018/06/06، 20:15سا.

2-1-1-1-4-1- البعد الأفقي:

يتغير الزمن في شعلة المايدة بالانقطاع وعدم الخضوع لمبدأ التتابع و التسلسل المنطقي ،فأحيانا ينحرف الزمن عن المجرى الخطي للسرد فيعود إلى الوراء لاسترجاع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي : أي أنها سابقة في ترتيب زمن السرد، أو على العكس من ذلك يقفز إلى الأمام ليشرف ما هو آن ،وفي كلتا الحالتين تكون إزاء مفارقة «المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (anticipation) »[1].

2-1-1-1-4-1-1-الاسترجاع (analepse):

هو إيراد حدث سابق عن النقطة التي بلغها السرد و يقصد بذلك أنه: « سبق النقطة الزمنية للحكاية التي بلغها السرد، أي ما يذكر بعد و قوعه »[2]. فهو يعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة فيقطع النسق الزمني للسرد، و يُضمن الرواية أحداثا سابقة سواء لغرض التذكير بدلالتها أو إعطائها دلالات جديدة و تأويلات أخرى، فالاسترجاع «مخالفة صريحة لسير السرد يكون بعودة راوي السرد و محركه إلى حدث سابق يهدف إلى استعادة أحداثا ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لأخرى، وبحسب المادة المعاد إليها تتكشف أكانت داخلية أم خارجية »[3] .ومن ذلك يمكن تقسيم الاسترجاع إلى نوعين: (استرجاع داخلي) (استرجاع خارجي).

2-1-1-1-4-1-1-الاسترجاع الخارجي :

الاسترجاع الخارجي يعود إلى أحداث جرت قبل بداية الرواية، إذ يساعد على فهم مسار الأحداث و تفسيرها، فهو« الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع

---

[1]- حميد لحمداني ،بنية النص السردي"من منظور النقد الأدبي "، ص 74.

[2]- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر و التوزيع ،تونس، ط1 ،2003، ص 89.

[3]- نضال الشمالي، الرواية و التاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، ص157.

السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائيه »[1].

فالاسترجاع الحاضر يسير في خط مستقيم خاص به لا يتعارض مع السرد الأول وإنما يفسره و يوضح للقارئ ويعطي معلومات إضافية له؛ أي «يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم الأخبار، كما أن الاستذكارات الخارجية تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة »[2].

ورواية شعلة المايدة تعج بالاسترجاعات الخارجية ولكن سنكتفي بذكر البعض منها على سبيل المثال.

ومن بين الاسترجاعات الخارجية في شعلة المايدة نجد تذكر والد راشد الشيخ الطاهر وعمه الحاج يحي والدهما الشيخ الهاشمي، يقول السارد:« تم ذكر والدهما الهاشمي الأعرج الذي شارك في حروب التحرير الأولى لمدينة وهران»[3]، حيث قال الشيخ الطاهر بافتخار :« كان سيدي الهاشمي مجاهدا شجاعا و قال الحاج يحي (...) :
– حقا.. كان والدنا مجاهدا شجاعا،فرغم عرجه ظل نشيطا حتى توفاه الله.»[4].

والهدف من هذا الاسترجاع هو ربط العلاقة بين رغبة راشد و تشوقه لحمل السلاح ضد العدو وبين بطولة و شجاعة جده الهاشمي، فراشد ورث عن جده حب الوطن

[1]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر،(د.ط)، 2010، ص18.

[2]– نورالدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،ج2،(د.ط)،2010، ص 192.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص 13،14.

[4]– المصدر نفسه، ص14.

والشجاعة و مقاومة العدو، فهذه الخصال مغروسة في الشعب الجزائري منذ القدم وتوارثوها أبا عن جد.

ويسترجع السارد سبب تلقيب جد راشد بالهاشمي الأعرج، فيقول: « ويعرف راشد قصة عرج جدّه الهاشمي جيدا، سمعها مرارا من والده. جُرحت رجل جده اليمني في إحدى معارك حروب وهران فكاد يستشهد لولا إسعافات طبيب جيش الباي مصطفى بوشلاغم،وقد شفي من ذلك الجرح الخطير و لكنه ظل يعرج من رجله فعُرف بسبب ذلك بالهاشمي الأعرج»[1].

ومن الاستذكارات الخارجية كذلك، نجد استرجاع السارد لبعض الآلام التي مرت بها سكينة والدة راشد، حيث يقول: « لقد تحملت سكينة ابتعاد ابنها البكر لخضر الذي استقر بأسرته بتلول منداس بعدما تزوج حليمة ابنة ميلود الفلاح، وأصبح مشرفا على أراضي حميه الخصبة.(...) ولم تنس وفاة ابنها صالح و كان عمره وقتذاك عشر سنوات حين سقط في بئر فارغة بغابة الجبل الأخضر.(...) لم تنس اليوم الذي احتضنت جثمان صالح، وقبلت جبين الميت و هي تصرخ باكية بحرقة حتى سقطت مغشيا عليها»[2].

ويواصل السارد استنزاف جراح سكينة، فيقول:« ثم أنجبت سكينة ولدا ميتا كانت تتمنى أن تطلق عليه اسم ابنها المتوفي. وتألمت كثيرا حين فاجأتها سن اليأس المبكرة فلم تتحقق أمنيتها في الإنجاب مرة أخرى»[3] .

من خلال هذا الاسترجاع تم استعادة ماضي والدة راشد و إلقاء الضوء عليه، مما ساعد على فهم سبب حزنها الشديد ورفضها وعدم رضاها على سفر ابنها راشد إلى مازونة.

---

[1]– المصدر السابق ، ص14.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

[3]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ونجد استرجاعا آخر في قول السارد على لسان شخصية أبو طالب: « وتلا بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تحث على الجهاد، ثم راح يتحدث عن العدو الصليبي، الذي يطمع من جديد من احتلال الجزائر، كما تكلم عن الحملات السابقة التي قادتها أسبانيا و انهزمت فيها، وذكر منها معركة مزغران التي انتصرت فيها الجزائر العام 1558م على الغزاة، وقد قتل فيها القائد الأسباني « الكونت داكودات»، ثم أنشد أبياتا من قصيدة « قصة مزغران» التي خلد بها الشاعر سيدي الأخضر بن مخلوف تلك المعركة التاريخية.»[1]. وهنا يعود بنا السارد إلى عام (1558م) أي إلى حقبة زمنية خارجة عن الفترة الزمنية لأحداث الرواية، و يرمي هذا الاسترجاع إلى إثبات بسالة المقاومة الجزائرية للعدو الاسباني منذ القدم و انتصاراتها عليه مما زاد أحداث الرواية حماسة.

ويمكن إجمال أهمية الاسترجاعات الخارجية داخل رواية شعلة المايدة فيما يأتي:

– سد الثغرات التي تركها السرد مما ساعد على فهم مسار الأحداث.

– استعادة و إنارة ماضي الشخصيات و إضاءة سوابقها، وذلك بإعطاء القارئ معلومات إضافية تعينه على فهم تصرفات الشخصية و أحداث الحاضر.

– استرجاع انتصارات الجزائر على العدو الأسباني و إثبات مقاومة الشعب الجزائري له منذ القدم.

2-1-1-1-4-1-1-2- الاسترجاع الداخلي:

ويعود بنا إلى ماضٍ داخل الرواية قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه، ويكون في نطاق المحكي الأول؛ أي يسترجع أحداثا وقعت داخل زمن الرواية قصد التذكير ببعض المواقف المرتبطة بماضي الشخصيات وبأحداث الرواية، فإذا كان الاسترجاع الخارجي يسير في خط زمني خاص به لاعلاقة له بسير الأحداث في القصة

[1]– المصدر السابق، ص61.

فإن الاسترجاع الداخلي « يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي»[1].

ورواية "شعلة المايدة" على الرغم من اتكائها على أحداث تاريخية إلا أنها لم تغفل الجانب العاطفي الذي تمثل في علاقة راشد بيمينة، والذي كان دائم التفكير بها ولم ينس ما دار بينهما من ذكريات، حيث يسترجعها السارد في قوله:« فهو مازال يتذكر اليوم الذي التقى فيه الفتاة ذات الجسد الممشوق و العينين السوداويين الفضائيتين وقال لها بلهفة « متى تلتفتين إليّ يا غزالة ؟» لم ترد عليه. تشاغلت يمينة بمطاردة عنزتها الوحيدة. اقترب منها و هو يحاول أن يخطف منها قبلة فصدته الفتاة السمراء بلطف وقالت له بارتباك « ابتعد عني يا مجنون.. ألا ترى أن والدي يراقبني؟!» ابتعد عنها راشد قائلا« ألم يسافر إلى آثار المدن المندرسة بحثا عن كنوز الذهب؟» لم تجبه، وجرت خلف عنزتها. وفي اليوم آخر ،التقى بها قرب عين الدوار. كانت يمينة تحمل قربة على ظهرها. فخطف منها قبلة و قال لها « ليقتلني والدك.» فردت عليه بعصبية« سأشكوك إلى خالتي سكينة» ومرت أيام لم يرها فيها، ولم تشكه إلى والدته ثم التقى بها قرب غابة الجبل،وتجددت لقاءاتهما. أحبها و تمنى الزواج بها»[2].

وتكمن دلالة هذا الاسترجاع في استدعاء أحداث وقعت داخل زمن الرواية بهدف التذكير ببعض المواقف المرتبطة بماضي شخصية راشد، وفهم سبب تفكيره المضطرب وقلقه المتواصل من عدم الزواج بيمينة وخاصة عندما يتذكر« اللحظة التي سافر فيها إلى مازونة دون أن يُعلم يمينة بذلك»[3] ،وقد خلصت هذه الاسترجاعات الرواية من الرتابة والخطية خاصة عندما مست الجانب العاطفي.

ومن بين الاسترجاعات الداخلية كذلك، تذكر عم راشد الحاج يحي حادثة تنصيب خليل التركي بايا حيث قال:« – بعد وفاة الباي إبراهيم المليانى، انتظر الناس أن يخلفه

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية "دارسة مقارنة في ((ثلاثية)) نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،(د.ط)، 1984، ص40.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص 4.

[3]– المـصـــــدر نفسه،ص 90.

الخليفة الأكحل، ولكن خليل التركي اشترى المنصب بالمال. أما اليوم فلم يجد الباشا من هو أجدر من الأكحل لتولي منصب الباي»[1]. فالزمن الذي توفي فيه الباي إبراهيم المليانى وشراء خليل التركي المنصب بالمال يتموقع داخل زمن الرواية، واستدعاه السارد للتذكير بالبايات التي تداولت على المنصب قبل الخليفة الأكحل.

وما هذه إلا بعض من النماذج عن الاسترجاع في الرواية الذي ساعد على رؤية الحاضر رؤية واضحة و صحيحة، و إجمالا يمكن القول: إن استخدام محمد مفلاح لتقنية الاسترجاع بنوعيه يكشف عن قدرته و مهارته الروائية في استدعاء الماضي الذي يحوي غايات كثيرة وضحت الرؤية لدى القارئ.

2-1-1-1-4-1-2-الاستباق (prolepse):

يتمثل الاستباق في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل وقوعه، فهو القفز إلى الأمام أو الإخبار القبلي؛ أي ينقلنا من حاضر الأحداث إلى مستقبلها دون الإخلال بالتسلسل الزمني للنص، و معناه بشكل مختصر « حكي شيء قبل وقوعه»[2].

من خلال رواية "شعلة المايدة" سنحاول تحديد بعض الفقرات التي جسدت هذه التقنية ونقلت الأحداث من الحاضر إلى المستقبل، إذ استبق محمد مفلاح الكثير من الأحداث، حيث خلق من افتتاحية الرواية حالة انتظار وترقب عند القارئ في كيفية تحقيق الرؤيا التي شاهدها الشيخ جلول صاحب زاوية مينه، إذ يقول السارد :« لم يمل الشيخ جلول من الحديث عن الرؤيا التي شهدها (...). لقد رأى نفسه يمشي حافي القدمين على الثلوج، ثم شاهد شعلة عجيبة في قمة جبل « المائدة» (...) وفجأة ظهر شيخ عملاق (...) ثم التفت نحو الشيخ جلول و خاطبه قائلا : « ألم أقل لكم تحركوا؟ فماذا تنتظرون؟»(...) ثم أخرج من تحت البرنوس سيفا ذهبيا وقال للشيخ جلول بصوت

[1]- المصـــــدر السابق . ص 110،111.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي"الزمن-السّرد-التبئير" ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3،1997 ، ص77 .

حازم « احتفظ به حتى تسلمه للفارس الأسمر .. ولا تنس أن تنصحه بزيارة البرج الأحمر.»[1].

ومن النماذج الاستباقية التي خلقت حالة انتظار وترقب في الرواية خبر زيارة الخليفة الأكحل للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب، حيث يقول الحاج يحي:« رأيت هذا الصباح المنادي قنوش يسوق زمورة وهو يبلغ الناس عن زيارة الخليفة الأكحل.. قد يكون هناك جديد ياسي الطاهر !؟ » [2].

ويعمل الكاتب على تشويق القارئ أكثر لمعرفة سبب هذه الزيارة من خلال الحوار الذي دار بين الشيخ الطاهر وأخوه الحاج يحي، حيث يقول السارد: « تشاغل الشيخ الطاهر بتمشيط لحيته البيضاء بأنامل يمناه الضعيفة وقال متعجبا:- فعلا.. لم يقرر الأكحل زيارة منطقتنا إلا لأمر هام جدا.

تنحنح الحاج يحي الذي ازداد اهتمامه بزيارة الخليفة محمد بن عثمان الكردي فقال بلمحة هادئة :- أصبح الأكحل يتردد كثيرا على إنحاء المنطقة الشرقية للبايليك.

أطبق الشيخ الطاهر شفتيه الجافتين وهو يعمل فكره و يدعو الذكريات ثم قال :

- لا تنس أن الباي إبراهيم الملْياني قد منح له صلاحيات هامة للإشراف على شؤون البايلك.. ربما أرسله استعداد لمقاتلة الأسبان »[3] .

وهذه الزيارة التي أوردها الكاتب في الفصل الأول كاستشراف نجدها تتحقق في الفصل الثاني الذي جاء معنونًا بها " زيارة الخليفة الأكحل "، لتكون بذلك المسافة قصيرة بين موضع الاستشراف و مكان تحققه تجنبا لنفاذ صبر القارئ و عزوفه عن القراءة أو فقدان الكاتب السيطرة على الحكي.

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى ، ص10،09.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- المصدر نفسه ،ص 12.

ومن الاستباقات التي تتطلع إلى ما سيحدث في الرواية أيضا قول السارد على لسان والد راشد الشيخ الطاهر:« يا راشد .. تذكر جيدا ما سأقوله لك، سيتولى الأكحل منصب باي الغرب الجزائري، وفي عهده ستحرر وهران من الأسبان كما سمعنا ذلك من آبائنا ومن الصالحين »[1].

كما نجد استباقا آخر ينبئ بتولي محمد الأكحل الحكم إذ يقول الشيخ الطاهر:«سيتولى الأكحل منصب الباي مهما يكن الأمر، رؤيا الشيخ جلول تأويلها واضح كالشمس، ألم يسلم له مول المايدة سيف النصر؟»[2]. وهذا ما تحقق في الصفحات السردية الموالية.

ومن الاستباقات كذلك نجد تنبؤ والد راشد بتحرير و هران، إذ يقول :« ستُحرر وهران، قلبي لا يكذب»[3].

ونجد أيضا تنبؤ راشد بمشاركته في تحرير مدينة وهران، إذ يقول السارد:« شعر بأنه سيشارك في تحرير وهران»[4]، بالإضافة إلى قول راشد: « سأكون من بين الفاتحين ياسيدي .. وسأثأر لسيدي الهاشمي.»[5].

ونجد هذا الاستباق يتحول إلى واقع ملموس في الصفحات الموالية، إذ تتحرر وهران ويشارك راشد في ذلك، إذ يقول السارد:« وفي يوم التاسع من شهر ديسمبر 1791م، تم الاتفاق الذي نص على انسحاب اسبانيا من وهران و المرسى الكبير دون قيد أو شرط. وشهد راشد وهو يبكي، بداية انسحاب الأسبان الذي انتهى في مطلع 1792م.»[6].

---

[1]- المصدر السابق ، ص 14.

[2]- المصدر نفسه ،ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص36.

[4]- المصدر نفسه،ص 23.

[5]- المصدر نفسه ،ص 36.

[6]- المصدر نفسه، ص 211.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن تقنية الاستباق أسهمت بشكل كبير في خلق حالة انتظار و ترقب عند القارئ و تشويقه بما سيحدث لاحقا من أحداث، وذلك من خلال تقديمها لإشارات تربط الحاضر بالمستقبل مما أدى إلى دفع عجلة السرد إلى الأمام .

2-1-1-1-4-2- البعد العمودي:

يمثل النسق الزمني للرواية، ويركز على الوتيرة السريعة أو البطيئة التي يتخذها السرد في تسيير الأحداث، وذلك عبر مظهريها الأساسين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة و الحذف، و تعطيل أو إبطاء السرد و يشمل تقنيتي المشهد و الوقفة،وبالتالي فإنه يشتغل على أربع تقنيات حكائية حددها جيرار جنيت « ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضان فهما الحذف و الوقفة، الأول يكون منعدما أو يكاد بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان (حواريا)، وقد عرفنا بأنه يحقق اصطلاحا نوعا من المساواة الزمني بين السرد و القصة، ثم الخلاصة وهي آتية في التسمية الانجليزية (summary) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة »[1] .

وستناول هذه التقنيات الأربع في رواية " شعلة المايدة" بدءا بمظهرين أساسين يمثلان تسريع السرد (الخلاصة – الحذف)، ثم المظهرين التاليين اللذين يمثلان إبطاء السرد (المشهد، الوقفة الوصفية).

2-1-1-1-4-2-1- تسريع السرد:

2-1-1-1-4-2-1-1-الخلاصــة (Le sommaire):

وتعني سرد في فقرات أو بعض صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون التطرق للتفاصيل.فالخلاصة تعتمد « في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2، 2009م، ص 144.

أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[1]، وقد أكسبها طابعها الاختزالي للتفاصيل مكانة مهمة في ربط أجزاء الرواية و عرضها مركزة بكامل الإيجاز و التكثيف.

ومما يميز تقنية الخلاصة في رواية " شعلة المايدة" أنها تكون في قالب استرجاعي بحيث يقوم السرد باختزال فترات زمنية طويلة في فقرات قصيرة، حيث يقول السارد عن الآلام التي تحملتها سكينة:« لم تنس وفاة ابنها صالح وكان عمره وقتذاك عشرة سنوات حين سقط في بئر فارغة بغابة الجبل الأخضر. ومازالت سكينة إلى حد الآن تبكيه في صمت. لم تنس اليوم الذي احتضنت جثمان صالح ، وقبلت جبين الميت وهي تصرخ باكية بحرقة حتى سقطت مغشيا عليها. وكان راشد يصغر شقيقه صالح بأربع سنوات. ثم أنجبت سكينة ولدا ميتا كانت تتمنى أن تطلق عليه اسم ابنها المتوفي، وتأملت كثيرا حين فاجأتها سن اليأس المبكرة فلم تحقق أمنيتها في الإنجاب مرة أخرى، وها هو فراق ابنها راشد يمزق قلبها المتعب.»[2].

ففي هذه الفقرة لخص لنا السارد وقتًا طويلا من ماضي سكينة بما فيه من آلام و أحزان في عشرة أسطر، فجعل بذلك التلخيص وسيلة للتنقل بسرعة عبر الزمن، ففي هذه الفقرة أعطى لنا ملخصا عن الماضي المر الذي مرت به سكينة، مما أسهم في تسريع وتيرة السرد ودفعها إلى الأمام، وتجاوز الفترات الميتة من الزمن.

وإلى جانب هذا الإيجاز نجد إيجازًا آخر في قول السارد:«وكان راشد يستمع إلى حديث محمد الشلفي عن تاريخ مازونة و حكام الترك، وقد حدثه مرة عن جل البايات الذين حكموا بايليك الغرب من مازونة، فقال له إن أول باي استقر بالمدينة هو حسن بن خير الدين الذي غادر مازونة بعد حملته على المرسى الكبير، ثم خلفه بوخديجة، وجاء بعده الباي صواق الذي مات مسموما، ثم حدثه (...) عن الباي شعبان فقال له « يروي أن

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي " من منظور النقد الأدبي"، ص76.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص43.

شعبان الزناقي حكم البايليك مدة ثماني سنوات، وقد استشهد وهو يجاهد الغزاة، (...)» وسأله راشد عن الباي مصطفى بوشلاغم (...) فأجابه محمد الشلفي قائلا بثقة كبيرة «تولى بوشلاغم منصب الباي على مازونة و تلمسان، ثم نقل كرسي الحكم إلى قلعة بني راشد ثم إلى مدينة معسكر.» ودار الحديث بينهما عن الباي إبراهيم المليانى»[1].

ونجد السارد هنا قد اختزل كل تلك السنوات التي حكم فيها جلّ البايات بايليك الغرب من مازونة في صفحة واحدة دون أن يقدم تفصيلا عن ذلك، حتى لا يشعر القارئ بالملل، و لكي تُسد الثغرات الحكائية الذي خلفها السرد من ورائه.

ونجد مثالاً آخر للتلخيص في قول السارد:« و بعد انصراف الضيوف، طلب الشيخ الطاهر من ابنه أن يروي له من جديد كل ما جرى في الجزائر، فأخبره راشد بكل ما رأى و سمع أثناء مشاركته في معارك « يوم الحراش» .»[2]

ونجد السارد هنا يلجأ إلى الإيجاز و الاختزال عندما طلب الشيخ الطاهر من ابنه أن يروي له من جديد كل ما جرى في الجزائر، فلم يفصل و يروي هذه المجريات والأحداث والوقائع و لم يذكرها و اختصرها في كلمتين هما " ما رأى و سمع ".

ونجد مثالاً آخر للتلخيص في قول السارد:« حانت ساعة تحرير المدينة العزيزة على كل مسلم.. لقد أحدث الزلزال خسائر كثيرة و أدخل الفزع في قلوب الأسبان، ولم يبقى لنا إلا الاستعداد للجهاد »[3].

فالسارد هنا لخص الخسائر التي أحدثها زلزال وهران في كلمة واحدة هي: " كثيرة " دون تعداد هذه الخسائر و التفصيل فيها، فهو لم يعط اهتمامًا كبيرًا لتفاصيل الزلزال ومخلفاته و حيثياته، إنما أتى به ليجعله إشارة عن اقتراب تحرير وهران مما أسهم في تصعيد أحداث الرواية و دفعها إلى الأمام.

---

[1]- المصدر السابق، ص 50،51.

[2]- المصدر نفسه، ص 92،93.

[3]- المصدر السابق، ص 166.

من خلال ما سبق يمكن القول: إن هذه الخلاصات التي أوردناها ما هي إلا نماذج عن الكم الهائل لهذه التقنية داخل الرواية، والتي أسهمت بشكل ملحوظ في استرجاع ماحصل في الماضي عبر إشارات خاطفة توجز و تكثف الأحداث في بضع كلمات أو جمل، مما أدى إلى تسريع وتيرة السرد و دفعها إلى الأمام .

2-1-1-1-4-2-1-2-الحذف: (l'éllipse) :

لا تختلف هذه التقنية عن سابقتها من حيث وظيفة تسريع السرد، فالحذف يلعب «إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد و تسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث»[1] .

فالحذف إذًا تقنية زمنية خاصة بتسريع حركة السرد و اختصاره بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية بحذف أحداثها و السكوت عنها و عدم التطرق إليها،و «يكتفي عادة بالقول مثلا :((ومرت سنتان)) أو ((وانقضي زمن طويل فعاد البطل من غيبته))...إلخ »[2].

ويمكن للقطع أو الحذف أن يتخذ أشكالا ثلاثة تتمثل في : الحذف الصريح والحذف الضمني و الحذف الافتراضي .

2-1-1-1-4-2-1-2-الحذف الصريح (éllipse explicite): وهو الحذف المعلن عنه بإشارة زمنية صريحة أو غير صريحة، و يعرفه جيرار جنيت بأنه هو :« الذي يصدر عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردّح الزمن الذي تحذفه»[3].

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[2]- حميد لحمداني ،بنية النص السردي" من منظور النقد الأدبي"، ص 77 .

[3] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية " بحث في المنهج" ، تر/ محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة،(د.ب)، ط2 ، 1997م، ص 117،118.

وسوف أسوق مثالين على الحذف الصريح في رواية شعلة المايدة: حيث يقول السارد: « لقد قضيت سنوات عديدة بهذه المنطقة العتيدة التي لم تختلف عن مقاومة الإسبان و المَغاطيس الخونة المتعاونين مع الأسبان»[1].

وهنا حذف صريح نلمسه في عبارة "سنوات عديدة"، لكنه لم يحدد عدد السنوات التي قضاها، ومن خلال هذا الحذف أسقطت جميع الأحداث التي كانت في هذه السنوات، ولجأ السارد لهذا الحذف نظرا لضيق الوقت، فقد كان كل سكان المنطقة الشرقية لبايليك الغرب مستعجلين و متحمسين لمعرفة سبب زيارة محمد الأكحل للمنطقة مما لا يسمح له المقام بسرد ما جرى في تلك الأيام، مما سرع من وتيرة الزمن و دفع الملل على القارئ المتشوق لمعرفة سبب الزيارة.

كما نجد مثالاً آخر عن الحذف الصريح ولكن بإشارة زمنية محددة في قول السارد:« أنعش الأمل قلب الشيخ الطاهر الذي ظل ينتظر منذ سنة ،سفر ابنه إلى مدرسة مازونة»[2].

ونجد في هذا المثال أيضا حذفًا صريحًا، فالسارد قام بإسقاط مدة زمنية مقدرة بسنة دون أن يتطرق لرصد الأحداث أو الإشارة إليها.

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص29 .

[2]– المصدر نفسه، ص38.

2-1-1-1-4-1-2-2-2-الحذف الضمني (l' éllipse implicité):

لا يكاد يوجد نص سردي دون حذف ضمني، لأن السارد لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرونولوجي.

و الحذف الضمني لا يصرح بوجوده، وإنما يستدل عليه عن طريق ثغرة يتركها التسلسل الزمني، فهو لا يظهر في النص« بالرغم من حدوثه،ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة » [1] .

ومن أمثلة الحذف الضمني في رواية "شعلة المايدة " نورد قول السارد:« وفي «يوم الحراش» الذي عاشه راشد وجنود الجزائر لحظة بلحظة انهزم العدو الإسباني مخلفا 8000 قتيلا ،و أكثر من 3000 جريحا.»[2].

فنجد الحذف هنا قد أضمر حيزًا من الأحداث التي لا نجد لها في الخطاب ذكرا معينا إلا من خلال لفظتي (لحظة بلحظة)، ماذا حدث؟ ما هي الأحداث القتالية ؟ فالسارد لم يذكر التفاصيل ولم يدقق في الأحداث و انتقل من عبارة (يوم الحراش الذي عاشه راشد و جنود الجزائر) إلى عبارة (انهزم العدو الإسباني) تتوسطهما لفظتي: (لحظة بلحظة) اللتان يُستدل عن طريقهما على ثغرة تركها التسلسل الزمني.

ونخلص من هذا أنه لا يهم ما جرى خلال المعركة، و إنّما ما يهم حسب الكاتب هو التركيز على فكرة مشاركة راشد و جنود الجزائر في المعركة وهزمهم للأسبان مما أسهم في خدمة أحداث الرواية و دفع وتيرتها للأمام.

ونجد حذفًا ضمنيًا آخر في قول السارد على لسان أحمد بن هطال:« فقال له الشيخ بن هطال :« شن سيدي الباي –حفظه الله– أكثر من هجوم على وهران وقد اصطدم

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 162.

[2]– محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 83.

بالعدو عند أسوار المدينة، وتمكن من قتل بعض جنوده، واحتل أبراجها وظل بها لفترة ثم انسحب منها.»[1]

يظهر في هذا المقطع بأن السارد قد تجاوز فترة زمنية تُفهم من سياق الكلام،والكلمة التي تبين ذلك: (الفترة) فالسارد لم يذكر الأحداث و التفاصيل التي جرت ووقعت في هذه المدة، فقد أسقطها واكتفى بالإشارة إليها لتسريع وتيرة الزمن .

و نستدل كذلك عن الحذف الضمني داخل الرواية عن طريق الانقطاعات الحاصلة كالنجيمات الثلاث و النقاط المتتابعة (...) فلجأ الكاتب لاستخدامها ليعطي إشارة ضمنية للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر.

وتقنية النقاط المتتابعة نجدها بكثرة و بشكل طاغي داخل الرواية و تشغل بياضا بين الكلمات و الجمل، ومن أمثلة ذلك قول السارد:« تنهدت سكينة التي تجاوزت سنها الخمسين ،وقبلت ابنها بحرارة وهي تنفخ:

– نحن في حاجة إليك ولكن...»[2].

ونلمس من خلال هذا الحذف رغبة محمد مفلاح في إقحام القارئ في إنتاج الدلالة وكذلك تجنب عدم التكرار، لأن القارئ يعلم بأن راشد سيسافر إلى مازونة امتثالاً لأمر والده و تحقيقا لحلم جده الهاشمي .

كما نجد أنموذجا آخر للنقط المتتابعة في قول السارد:« وتنحنح محمد الشلفي ثم قال:– وكان صاحب زاوية شهيرة تخرج منها الكثير من الفقهاء و العلماء و الصلحاء ومنهم الشيخ سعيد قدورة، وسيدي أمحمد بن عودة، وسيدي عبد القادر بن يسعد، وسيدي دحو...»[3].

[1]– المصدر السابق، ص 124،125.

[2]– المصدر نفسه، ص 42.

[3]– المصدر نفسه، ص 69.

وهدف محمد مفلاح من وراء إدراج هذه النقاط المتتابعة إظهار ما تزخر به الجزائر من فقهاء و علماء و صلحاء، و ليؤكد على أنه مهما يعدّهم لن يحصيهم جميعا، و الذين ذكرهم أمثلة عنهم فقط رغبة منه في إشراك القارئ في معرفة تاريخ بلاده و أعلامه وصلحائه ودفعه للبحث في هذا التاريخ، وكذلك للتأكيد على الدور الفعال للزوايا التي تنجب الفقهاء و العلماء و الصلحاء.

أما إذا جئنا إلى الحديث عن النجيمات الثلاث داخل الرواية و التي تشير إلى وجود فترة زمنية محذوفة، نجد الكاتب يلتزم بها عند نهاية كل فصل من فصول الرواية بل حتى داخل الفصل الواحد الذي يكون مقسمًا إلى جزئين (1) و (2)، فترد النجيمات الثلاث عند نهاية الجزء الأول من الفصل الواحد على هذا الشكل:

(1)

« النصر لا يأتي إلا بالتضحيات يا صديقي.

*** »[1] .

(2)

« احتفل سكان الجزائر بالنصر العظيم فدوّت المدافع في كل أرجاء المدينة البيضاء.»[2].

و كمثال آخر عن النجيمات الثلاث و لكن بين الفصول قول السارد في نهاية فصل الدنوش الكبير:« و سجل راشد بعض أحداث الرحلة في أوراق صغيرة (...) وفي أثناء طريق العودة، قرر أن يزور عائلته بعدما يسلم أوراقه المكتوبة لشيخ المدرسة المحمدية.

***»[3].

[1]– المصدر السابق، ص 83.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

[3]– المصدر نفسه، ص145.

« « لقاء الكاف الأزرق»

(1)

وجد راشد المنطقة كلها تعيش وضعا متأزما.»[1].

واستخدم محمد مفلاح النجيمات الثلاث للانتقال من سرد أحداث إلى أخرى دون التفصيل فيما بينهما؛ أي إسقاط و حذف المدة الزمنية بين الأحداث رغبة منه في تصعيد وتيرة السرد و القفز بها إلى الأمام .

2-1-1-1-4-2-1-2-3-الحذف الافتراضي (L'éllipise Virtuel):

وهو أعقد الأنواع لأنه غير ظاهر ولا توجد طريقة لمعرفته سوى الافتراض بحصوله، ويستدل عن الحذف الافتراضي من خلال « تلك البياضات المطبعية التي تعقب نهاية الفصول فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي»[2] .

ونجد هذا النوع من الحذف في رواية " شعلة المايدة" عند نهاية كل فصل و بداية فصل آخر، حيث ترك السارد بياضات ممتدة على طول صفحات كاملة أو نصفها، فمثلا نجد في آخر الفصل الأول (رؤيا الشيخ جلول) بياضا قيمته نصف صفحة قبل الدخول إلى الفصل الثاني: (زيارة الخليفة الأكحل)، كما نجده في نهاية الفصل الثالث: هواجس طالب) و بداية الفصل الرابع: (حملة أوريلي) يصل إلى صفحة كاملة و هكذا مع باقي الفصول، إذ يترك السارد بياضات تقدر بنصف صفحة إلى صفحة كاملة، وهو بذلك يفتح المجال للتفكير في الأحداث السابقة و يعطي مجالا للقارئ لتهيئة نفسه لاستيعاب الأحداث القادمة.

[1]- المصدر السابق، ص 147.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن الحذف داخل رواية "شعلة المايدة" بمختلف أنواعه (الصريح، والضمني، والافتراضي) عمل على تسريع السرد وتدفقه إلى الأمام، كما أسهم في دعوة القارئ للمشاركة في إنتاج دلالة الرواية.

2-1-1-1-4-2-2- إبطاء السرد:

2-1-1-1-4-2-2-1-المشهد (la scène):

يقصد بتقنية المشهد: « المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[1] .

فهو بذلك ينقل حوار و تدخلات الشخصيات كما هي في الأصل دون تدخل الرواي، و بالتالي فإن حواراتها كاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن حوار القصة؛ لأن «الناقد البنيوي «جيرار جينيت» ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا نُغْفلَ أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئا أو سريعا ، حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن القصة قائما على الدوام»[2].

ونجد المشاهد الحوارية قد تجلت بكثرة في رواية "شعلة المايدة"، و مثال ذلك تلك التي دار فيها الحديث بين البطل راشد و صديقه محمد الشلفي: « ابتسم محمد الشلفي الذي كان يحتضن بندقيته ثم قال لصديقه – قد يرزقنا الله الشهادة في مدينة سيدي عبد الرحمن. اهتز راشد لسماع اسم سيدي عبد الرحمن الذي كان يذكره والده كلما روى له سيرة جده الأكبر سيدي عبد الحق . ثم قال لصديقه محمد الشلفي:

– أتمنى أن تسمح لي الظروف بزيارة ضريح سيدي عبد الرحمن ابتسم له محمد الشلفي قائلا:

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي" من منظور النقد الأدبي"، ص78.

[2]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

– سنزوره و لكن ليس قبل أن تتصدى لحملة أوريلي،ثم ناصحا:

– اهتم بالتدريب على الرماية.»[1]

استعمل محمد مفلاح هذا الحوار ليثبت حماسة الشعب الجزائري للجهاد و الدفاع عن مدينة وهران، وما راشد و محمد الشلفي إلا عينة من هذا الشعب، و أراد بهذا الحوار أن يصبغ العمل الجهادي بالطابع الديني من خلال تخلل الحديث عن الجهاد الحديث عن ضريح سيدي عبد الرحمن، ويعكس الحوار كذلك اهتمام محمد مفلاح بالأضرحة والصالحين.

كما نجد حضور مشهد آخر دار بين راشد و أحمد بن هطال حول الكتابة عن التاريخ، حيث يقول السارد:« وسوى عمامته الضخمة الجميلة وابتسم لراشد الذي ظل ينصت إليه باهتمام كبير وخاطبه قائلا بصدق « إنك شغوف بمعرفة تاريخ بلادك فهل تنوي التأليف ؟» حك راشد قفاه و قال بحياء « ليست لي القدرة على الكتابة. » فقال له الشيخ بن هطال مشجعا « جرب الكتابة.. إنك شاب موهوب، قد تنجز لنا كتابا في التاريخ.» وحرك راشد يمناه أمام صدره و قال بخجل: « الكتابة صعبة للغاية يا سيدي الفاضل، فهي تتطلب جهدا متواصلا كما علمت ذلك من خلال اطلاعي على بعض كتابات العلماء ثم أنني أجهل الكثير عن تاريخ بلادنا.»[2]

وهدف محمد مفلاح من توظيف هذا الحوار هو الدعوة إلى الغوص في تجربة الكتابة والتنقيب في تاريخ الجزائر الذي يجهله الكثيرون، والعمل على تدوين هذا التاريخ وتقديمه للأجيال اللاحقة حتى نضمن بقاءه، كما أنه من خلال هذا الحوار يمرر لنا تجربته مع الكتابة بأنها صعبة للغاية تتطلب جهدا متواصلا، و ذلك من خلال اطلاعه على بعض كتابات العلماء، و هذا الاطلاع يُظهر حب محمد مفلاح للمطالعة مما أكسبه ثقافة واسعة .

[1]– محمد مفلاح ،شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 62،63.

[2]– المصدر نفسه ، ص 125،126.

بالإضافة إلى هذين المشهدين السابقين نجد مشهدا آخر دار فيه الحديث بين راشد و محمد الشلفي حيث يقول السارد :« مط راشد شفتيه وقال : – لقد تغيرت كثيرا.. بلا ريب إن مطالعة الكتب جعلت منك شخصا غريبا، وقال له محمد الشلفي بأسف:

– مشكلتنا الحقيقية بدأت حين أحرقنا كتب العلماء المجتهدين و اضطهدنا المفكرين»[1] .

ويهدف محمد مفلاح من خلال هذا الحوار إلى تسليط الضوء على الوضع الهامشي الذي يعيشه المثقف الجزائري فالعلماء و المفكرين رمز لهذا المثقف، فأتى بهذا الحوار من التاريخ ليخدم به الحاضر و يتحدث عن الأزمة التي يعاني منها المثقفون في أوطانهم من اضطهاد و قمع لأنهم قاموا بتعرية السلطة و كشف ألاعيبها ، ورفضوا واقعهم وعملوا على تخليص أوطانهم من الفساد والظلم و التعسف.

ومن المشاهد الحوارية في الرواية نجد كذلك هذا المشهد الذي دار بين راشد و محمد الشلفي حيث يقول السارد:« فابتسم له محمد الشلفي ثم أخرج من جيبه ورقة صغيرة و قال له:

– نظمت هذه الأبيات بعد خروج الأسبان من بلادنا فأنصت إليّ جيدا. ثم ألقى قصيدته بصوت قوي، قال فيها أن الجزائريين هم من شجعوا الباي محمد الكبير على الجهاد حتى تم تحرير وهران و المرسى الكبير، وأشار إلى رباط المايدة ودور الطلبة في مقاومة الغزاة،وأنهى قراءة القصيدة بالنصر للجزائر، وأعرب له لراشد عن فرحه بميلاد شاعر من جيله ثم قال له محذرا:

– لم تذكر في قصيدتك الدور الفعال الذي قام به الباي.

حك محمد الشلفي قفاه ثم قال لصديقه:

– لولا حماسة الشعب لما تحقق النصر.

وما رأيك في الباي ؟

[1]– المصدر السابق، ص 190.

– كان بين المطرقة و السندان.. خاف أن تتمرد عليه القبائل فقرر أن يشق دربه نحو وهران .»[1] .

وإيراد محمد مفلاح لهذا المشهد الحواري في الفصل الأخير (العودة) لم يكن اعتباطا منه بل قصدًا و كأنه خلاصة للأحداث التي وقعت في الرواية و التي مفادها أن الجزائريين هم من شجعوا الباي محمد الكبير على الجهاد حتى تم تحرير وهران والمرسى الكبير فلولا حماستهم لما تحقق النصر ويعود الفضل خاصة لجند رباط المايدة من علماء و مشايخ و طلبة متطوعين.

ومن خلال ما سبق يمكن القول: إن المشهد الحواري في رواية "شعلة المايدة" كان موزعا على نطاق واسع وما هذه المشاهد التي عرضناها إلا أمثلة عن وجوده مما وضعنا أمام صعوبة انتقاء المشاهد و عرضها، و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمكن محمد مفلاح من هذه التقنية التي انتقل عن طريقها من كاتب روائي إلى كاتب مسرحي،والمشهد يتعلق أساسا بالدراما (المسرح) و عمد الكاتب إلى توظيفه للإيهام بواقعية الرواية.

2-1-1-1-4-1-2-2-1-2- الوقفة الوصفية (la pause):

الوقفة لا تعني توقف الراوي عن السرد الروائي، و إنما هي: « توقفات معينة يُحْدثُها الروائي بسب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية،ويعطل حركتها »[2]

فهي تمثل مساحة للاستراحة تقتضي انقطاع السيرورة الزمنية للرواية « غير أن الوصف باعتباره استراحة (pause) و توقفا زمنيا قد يَفْقدُ هذه الصفة عندما يلتجئ الأبْطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد، على أن الروائي المحايد بإمكانه، حتى ولم يكن شخصية مشاركة في

[1]– المصدر السابق، ص 220،221.

[2]– حميد لحمداني ،بنية النص الروائي" من منظور النقد الأدبي"، ص 76.

الأحداث، أن يُوقف الأبطال على بعض المشاهد و يخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها؛ ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الرواي وحده ،ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها و حالات أبطالها»[1].

لذلك يجب التفريق بين نوعين من الوقفات الوصفية « الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض (spectacle) يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة و التي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه»[2].

وإذا عدنا إلى رواية "شعلة المايدة" نجدها لا تخلو من الوصف الذي يحدث توقفات وانقطاعات في السيرورة الزمنية للرواية، و سنرصد بعض المقاطع الدالة عليه.

يقول السارد: « كان الخليفة الذي جاوز عمره الثلاثين، متوسط القامة، قوي البنية،أسمر الوجه، أسود العينين، واسع الجبهة، ولحيته سوداء كثيفة تصل صدره،وشواربه غزيرة طويلة، وكان يرتدي عباءة صفراء من الحرير يغطي جزءا منها برنوس حريري أبيض وينتعل جزمة حمراء تزين جلدها نقوش مرسومة بخيط مذهبة، ويضع على رأسه عمامة تركية ضخمة وضعت في أعلاها جوهرة مرصعة بحجارة نفيسة، و تدلى من منطقته على الجهة اليمنى سيف في غمده، كما ظهر مسدسه المذهب»[3].

وهذا المقطع عبارة عن وقفة و صفية قدم من خلالها السارد وصفًا خارجيًا للخليفة الأكحل مما زاده مهابة، كما أن هذا الوصف يبرز التطابق بين شكل الخليفة و بين صفاته المعنوية و مواقفه المتخذة التي نتعرف عليها كلما تقدمنا في قراءة الرواية، ويتفنن محمد مفلاح في هذا الوصف حتى يخيل للقارئ بأنه يرى الخليفة بالعين المجردة لا بالعين القارئة.

---

[1]– المرجع السابق، ص 77.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175.

[3]– محمد مفلاح شعلة المايدة وقصص أخرى ،ص 28،29.

ولا يكتفي الراوي بوصف الشخصية فقط بل تعدى ذلك إلى وصف الأمكنة، حيث يصف السارد مدينة مازونة التاريخية فيقول:« بهرته مازونة ذات البناءات المتينة،وأعجبه موقعها الذي يشرف على حوض الشلف.» [1].

ومن خلال هذا الوصف عرّف محمد مفلاح بموقع مدينة مازونة هادفًا إلى تعريف القارئ بها، و كشف جمال هذا المعلم التاريخي الأثري و عراقته الحضارية مما يستوجب على القارئ حمايتة وحماية جميع المعالم الأثرية.

بالإضافة إلى وصف مدينة مازونة نجد وقفة وصفية أخرى لا تخرج عن الحيز المكاني، حيث يقول السارد:« أما راشد فقد أسرع الخطى في أزقة حي القصبة حتى وصل مقام سيدي عبد الرحمن الثعالبي ذي القبة البيضاء الرائعة المؤلفة من ثمان زوايا.وعند باب المقام الخارجي لاحظ فوقه نقشا يضم أبياتا شعرية مكتوبة بالخط الكوفي.دخل قاعة المقام وهو يرتجف. بهرته جدارنها المزينة بزليج ملون تتخلله كتابات عربية بالخط الشرقي و الفارسي. ثم وقف مع الزوار عند الضريح المغطى بتابوت خشبي» [2].

وقوله أيضا :« ثم توجه بخطى سريعة إلى ضريح سيدي أمحمد بن عودة، فدخل فناءه الفسيح، ونزع خفه ثم دار حول القبر المغطى بقماش حريري أخضر طرزت في وسطه بالخيط المذهب آيات قرآنية، وعلى أطرافه كتبت أسماء الله الحسنى واسم النبي(ص)» [3].

ويتبين من خلال هذين الوقفتين اهتمام محمد مفلاح بالأماكن الدينية المقدسة حيث يتفنن في وصف معمارها رغبة منه بالتعريف بها.

[1]- المصدر السابق، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص 84.

[3]- المصدر نفسه، ص 116،117.

فالترتيب الزمني في رواية "شعلة المايدة" شهد انكسارات مختلفة ومفارقات زمنية كثيرة استباقا واسترجاعا، إضافة إلى تقنيات زمن السرد (الحذف- الخلاصة) اللتان تقومان بتسريع السرد و(المشهد الحواري- الوقفة) اللتان تساعدان في إبطاء وتيرة الزمن في الرواية، لذلك يبقى التطابق بين زمن السرد و زمن القصة مستحيلا.

وتبقى رواية "شعلة المايدة" في استدعائها للتاريخ نصا مفتوحا قابلا للتأويل و القراءة.

2-1-1-1-5-الرؤية السردية في بناء الأحداث التاريخية :

أُستحضرت الأحداث التاريخية في رواية (شعلة المايدة) عن طريق السارد العليم الذي يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد و أن يتتبع مسار الحكي و كأنه شهد فعلا تلك الوقائع و الأحداث التاريخية فيسيطر على بوابة السرد.

كما أنه يتعمق في وصف الأمكنة و الشخصيات، وفي بعض الأحيان ينسحب ويعطي لهذه الشخصيات فرصة لإدارة السرد و التعريف بتاريخها، ولكن لا ينسحب انسحابا مطلقا، بل تجده يراقب الحوار عن طريق إضافة بعض التعليقات بين المشاهد الحوارية.

و خير مثال على ذلك الحوار الذي دار بين راشد و أحمد بن هطال حول تاريخ وهران: « و سأل راشد عن وهران وتاريخها فأجابه قائلا بثقة « وهران الآن مدينة عريقة يا بني.. فهي تقع على السفح الشرقي لجبل المايدة الذي كان يعرف باسم سيدي هيدور،ونواتها هي قرية ايفري على الضفة اليسرى لواد رأس العين، وقربها يوجد واد به بساتين يسقيها جدول، وقد بنيت بها الأسوار و الأبراج لحماية المدينة، كما أقام العدو على جبل برج المرجاج الذي يراقب البحر و المنطقة القريبة منه.» ثم ركز نظره في وجه

راشد و تابع قائلا « في مطلع القرن الثالث الهجري شهدت وهران تطورا كبيرا بعدما استقر بها عدد كبير من مهاجري الأندلس.»[1].

فالسارد هنا لا يعطي فرصة لأحمد بن هطال للاسترسال في الحوار، وذلك بإضافة تعليقات (فأجابه قائلا بثقة...) ،(ثم ركز نظره في وجه راشد و تابع قائلا...)،ولكن رغم ذلك يعد أحمد بن هطال ساردًا مشاركًا أسهم في تيسير الأحداث و إحداث التفاعل بين الشخصيات لأنه:« كلما اقترب الراوي من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات، وارتفع صوت هذا الراوي حتى يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة،هو الذي يصرح بما تقوله الشخصيات ،وما تفعله وما تفكر فيه، وكلما ابتعد الراوي عن صوت المؤلف، والتحم بأصوات الشخصيات، ارتفعت أصوات الشخصيات»[2]. وشعلة المايدة تتعدد فيها زوايا الرؤية انطلاقا من الموقع الذي يتخذه السارد في أغلب الأحيان .

ونجد السارد العليم في رواية شعلة المايدة محايدا لأنه مجرد سارد للحوادث يرويها و يوغل فيها دون تدخل، فنجده يجنح إلى الوصف و التعبير عن الأجواء السائدة وعما يختلج بواطن الشخصيات، فهو عليم بكل شئ ظاهره و باطنه، و هنا تكون الرؤية من الخلف، و كمثال على ذلك قول السارد :« توقف راشد لحظة سوى فيها عمامته ذات الذؤابة القصيرة، ثم واصل سيره الحثيث في الدرب الترابي الضيق إلى دوار العين. أصبح يشعر بحالة من الفرح الممزوج ببعض القلق منذ اللحظة الذي سمع فيها الشيخ جلول،صاحب زواية مينه، يتكلم بهدوء عن رؤيا شهدها للمرة الثانية.»[3].

وهنا نجد السارد يصف من الخارج في قوله: (عمامته ذات الذؤابة القصيرة، ثم واصل سيره الحثيث في الدرب الترابي الضيق)، كما يصف من الداخل و يتمثل ذلك في العبارة الآتية: (أصبح يشعر بحالة من الفرح الممزوج ببعض القلق)، ثم يبين سبب هذا

[1]– محمد مفلاح ،شعلة المايدة و قصص أخرى، ص 125.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2 ،1996، ص 25.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص9.

الشعور : (هو سماعه الشيخ جلول يتكلم بهدوء عن رؤيا شهدها للمرة الثانية)، فقد استطاع السارد برؤيته أن يتسرب إلى داخل شخصية راشد و معرفة شعورها و أسباب هذا الشعور، فشخصية راشد لا تمتلك سرا أمامه .

إن المرجعية التاريخية لرواية" شعلة المايدة" قد جعلت السارد في كثير من الأحيان يستخدم (الرؤية من الخلف) كي يتجنب السقوط في فخ السرد الذاتي الذي لا يتلاءم مع سرد الأحداث التاريخية، كما أنه يعتمد على ضمير الغائب كي لا تكون مهمته مثل مهمة المؤرخ، فيمنح له ضمير الغائب إمكانية التحكم أكثر فيما يرويه، فيضيف و يحذف من دون الإخلال بالأحداث و الشخصيات التاريخية، و كمثال على ذلك قول السارد:« وازداد راشد رغبة في زيارة ضريح عبد الرحمن الثعالبي، ولكنه أجل تحقيق رغبته إلى ما بعد انتهاء الحرب.»[1]. ونلاحظ هنا كيف أضاف السارد تفسير تصرف راشد ومبرره (ولكنه أجل تحقيق رغبته إلى ما بعد انتهاء الحرب).

فمعظم أحداث الرواية سردت عبر الرؤية من الخلف و اعتمدت على السارد العليم،إلا أننا نلمس زوايا رؤية أخرى داخل الرواية، و لكن حضورها محتشم مقارنة مع الرؤية من الخلف، ومن بين هذه الرؤى (الرؤيا من الخارج)، و السارد وفقا لهذه الرؤيا يصف ما يراه و يسمعه و لا يتوغل إلى الداخل، بمعنى أنه يسرد ما هو خارجي و ظاهر فقط.

ونمثل لهذه الرؤية بالمقطع الآتي من الرواية :« ثم واصل راشد سيره في درب ضيق حتى وصل قمة جبل زمورة الذي تغطيه أشجار الزيتون البري، اقترب من زيتونة كانت منتصبة بجانب صخور ملساء، و توقف لحظة التقط فيها بعض أنفاسه، ثم ركز نظره الحاد في جبال الونشريس الشاهقة ثم جبال الظهيرة الشامخة، وبعد ذلك عاد إلى

[1]– المصدر السابق، ص 80.

الدوار ، وهو يقول بصوت قوي ردد صداه الجبل الأخضر: سننتصر ياسيدي .. يا مول المايدة »[1].

وهنا اكتفى السارد بوصف الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه شخصية راشد، فقد سرد إلا ما رآه و سمعه فكان جاهلا بمشاعر راشد وما يفكر فيه.

و يحضر في الرواية نوع آخر من الرؤية هو (الرؤية مع) فتكون معرفة السارد هنا على قدر معرفة الشخصية « فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم، أو ضمير الغائب و لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدى بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي و الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية»[2].

ولكن هذا النوع من الرؤية لم يحض بحضور كبير في الرواية كون الرؤية من الخلف هي الأنسب للتعامل مع وقائع تاريخية حقيقية.

ومن أمثلة السرد بواسطة (الرؤية مع) قول السارد حول ما قاله محمد الشلفي:« أنا غير راض عن أعضاء ديوان الجزائر الذين لم يعودوا مهتمين بمصير وهران. لقد أصبحت علاقتهم بأرضنا ضعيفة. حقا.. لقد قاوموا معنا الحملات الصليبية و لكن الآن أصبح همهم الوحيد جمع المال باستعمال القوة»[3].

وفي هذه الرؤية إعطاء فرصة للشخصية الساردة بضمير المتكلم للتعبير عن عواطفها و مواقفها و همومها التي لا تخفى عن السارد، وهنا يتلقى القارئ مباشرة المعلومات من الشخصية و يتفاعل معها و يتابعها على طول مسار الحكي.

---

[1]– المصدر السابق، ص 24.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي" من منظور النقد الأدبي" ، ص 47،48 .

[3]– محمد مفلاح ، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص 190.

ونستنتج من كل ما سبق بأن الروائي من خلال اعتماده على مجموعة من الرؤيات،واتكائه على السجل التاريخي في بناء أحداثه ألبس الرواية لباسا تاريخيا أحيا من خلاله مرحلة تاريخية، وأعاد بعثها من جديد ليعالج واقعًا حاضرًا و يفهم أحداثه الغامضة،ولكنه عمل على بعثها بدلالة سردية جديدة حتى لا تكون لغته تسجيلية على ما تكون عليه لغة المؤرخ .

2-1-1-2- على مستوى الشخصيات:

تعدّ الشخصية الروائية « الدعامة الأساسية للرواية لأنها المحور الذي تدور حوله الأحداث فالسرد و الزمان و المكان يوظف لخدمتها»[1]، ولكن في هذا المقام لن نخوض الحديث في مفهوم الشخصية لأنها ليست من صميم بحثنا بل سنكتفي بالإشارة إلى تقسيم فيليب هامون للشخصيات، حيث يميّز بين ثلاث فئات هي: [2]

1- فئة الشخصيات المرجعية

2- فئة الشخصيات الاشارية

3- فئة الشخصيات الاستذكارية.

وما يهمنا في بحثنا النوع الأول من الشخصيات وقد تتضمن هذه الفئة « شخصيات تاريخية(...)، شخصيات أسطورية (...)، شخصيات مجازية، (...) شخصيات اجتماعية(....)، تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ و ثابت، حددته ثقافة ما»[3].

فهو يحيل على عالم سبقت المعرفة به من خلال الثقافة أو التاريخ و قراءته مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة وهذا التاريخ، ومثلما استحضر الروائي في رواية "شعلة

---

[1]- عمر صبحي، البنية و الدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط2، 2002 ، ص127.

[2]- ينظر، فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بنكراد، دار الكلام ، الرباط،(د.ط)،1990، ص 24،25.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

المايدة" مجموعة من الأحداث التاريخية أسهمت في بناء الرواية و تصعيد أحداثها قدّم شخصيات تحيل على مرجعيات عدة، ومن بين هذه الشخصيات المرجعية شخصيات ذات مرجعية تاريخية؛ أي لها وجود حقيقي في التاريخ.

ومن بين الشخصيات التي نلمس لها حضورًا تاريخيًا في الرواية نذكر:

2-1-1-2-1-إبراهيم الملياني :عرفت هذه الشخصية حضورا روائيا فقد جاء في الرواية: « ودار الحديث بينهما عن الباي إبراهيم الملياني و الخليفة محمد بن عثمان الكردي، فقال له محمد الشلفي « لقد كلف الباي إبراهيم صهره الأكحل بالإشراف على كل القطاع الشرقي لبايلك الغرب، و مقره كما تعلم مدينة مليانة.»[1].

أما حضوره تاريخيا نجده في كتاب "رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري" لأحمد بن هطال التلمساني إذ جاء فيه:« كان عثمان الكردي أبوه محمد الكبير مرتبطا بعرى الصداقة مع أبي إسحاق الملياني، و كان هذا الأخير قائدا على مليانة»[2].

وغرض محمد مفلاح من هذا التوظيف هو إحياء شخصية إبراهيم الملياني و محاولة بث خصالها داخل الفرد الجزائري، فقد كانت شخصيته تتميز بالانضباط الثوري ودقة التخطيط ورزانة الرأي و الحكم.

2-1-1-2-2-أحمد بن هطال:مؤلف كتاب رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري، و الذي كان سندا تاريخيا للروائي محمد مفلاح في روايته " شعلة المايدة"، إذ جاء فيها:« وشاءت الظروف أن يلتقي راشد بالشيخ أحمد بن هطال الذي أعجب بخطه الجميل، فكلفه بنسج بعض كتاباته الكثيرة»[3]، حيث يقول ابن سحنون

[1]- محمد مفلاح،شعلة المايدة وقصص أخرى ، ص 51.

[2]- أحمد بن هطال التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري، ص 15.

[3]- محمد مفلاح ،شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 124.

الراشدي حول هذه الشخصية :« أحمد بم هطال التلمساني عالم أديب كان كاتبا خاصا عند الباي محمد بن عثمان الكبير»[1].

فالغرض من استدعاء هذه الشخصية التي تتميز بالحنكة و سداد الرأي السياسي هو إبراز الدور الفعال لرجال السياسة في التسيير، والرغبة في بث شخصية أحمد بن هطال في كل سياسي جزائري أو كل من أوكل له مسؤولية اتخاذ قرار.

2-1-1-2-3-محمد بن عثمان الكردي:هذه الشخصية نلحظ لها حضورا معتبرا على مساحات الرواية ولها تأثير في أحداثها، كما أخذت مسميات عدة من بينها محمد الأكحل،والباي الكبير،ومحمد الكبير، فجاء في الرواية: « وسكت لحظة ثم واصل كلامه «من هو هذا الرجل الذي يدعى محمدا؟» وتمتم راشد «إنه محمد الأكحل كما يجزم مشايخنا.»»[2]،وقوله أيضا : « أنت رجل عظيم وتستحق أن تلقب بالباي الكبير.. أجل أنت من الآن (محمد الكبير)»[3].

ونجد لهذه الشخصية حضورًا تاريخيًّا، إذ يقول أحمد بن هطال التلمساني :« محمد بن عثمان الكردي ،كنيته(...) أبو عثمان (...) لقبه الكبير حسن إكراما له عند ما فتح مدينة وهران الأكحل وهذا السمرته»[4] .

والغرض من توظيفه داخل الرواية هو أنّه رمز للقوة و العزم و الصرامة و الحكمة في المواقف و معلم إنساني رائع في الوطنية و المقاومة، و أراد أن يعرضه للقارئ ليكتشفه عن قرب وهو في معترك الأحداث و يقتدي به.

2-1-1-2-4-شخصية مصطفى بوشلاغم: شهد لهذه الشخصية حضورا روائيا في هذا المقطع:«وسألـه راشد من الباي مصطفى بوشلاغم الذي جاهد تحت قيادته جده

[1]- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص 41.

[2]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص52.

[3]- المصدر نفسه، ص 213.

[4]- أحمد بن هطال التلمساني ، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري ، ص 15.

الأعرج ،فأجابه محمد الشلفي قائلا بثقة كبيرة « تولى بوشلاغم منصب الباي على مازونة و تلمسان، ثم نقل كرسي الحكم إلى قلعة بني راشد ثم إلى مدينة معسكر.» »[1].

وإذا رجعنا لابن سحنون الراشدي نجده يقول :« وقد كان أبو شلاغم أسكن بها الأتراك فحموه بعد استيلاء العدو على البلاد حتى أضرّ بهم الجوع فخرجوا على أمان.أسكنهم أبو شلاغم بوهران حوالي سنة 1145هـ ومنها نقل قاعدة الحكم إلى مستغانم حتى توفي بها ولا زال ضريحه هناك»[2].

وغرض محمد مفلاح من استحضار هذه الشخصية هو تعريف القارئ بهذه الشخصية التي سقطت من الذاكرة وأهم الانجازات التي قام بها لتحرير مدينة وهران .

هذه النماذج من الشخصيات التي ذكرناها ما هي إلا أمثلة عن الشخصيات التاريخية التي انبنت عليها الرواية، و هناك شخصيات أخرى في الرواية استقاها الروائي من التاريخ مثل " عروج" وأخوه " خير الدين" و " عبد الله الجيلالي" و " الحاج خليل " و"محمد عثمان باشا" ...

وغرض الروائي من استدعاء هذه الشخصيات إحداث ما يسمى بالصدق التاريخي داخل الرواية، والتعريف و التذكير بهذه الشخصيات و إعادة إحيائها و إفراغ ما تحمله من دلالات قديمة على واقعه المعاصر، فيربط الحاضر بالماضي لخدمة المستقبل،فالروائيون يلجؤون في أعمالهم الروائية إلى « الشخصيات التاريخية لكونها تعكس المثال الذي يتطلعون إليه في مرحلة ما من تاريخهم »[3].

---

[1]– محمد مفلاح ،شعلة المايدة ، ص 51.

[2]– أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي ،الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص 255.

[3]– ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية الحديثة في بلاد الشام، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1987، ص 122.

فالشخصيات بالنسبة لمحمد مفلاح وسيلة يستعملها لإيصال فكرة ما وقناة يمرر عبرها موقفه وآرائه، وقد أظهر من خلال توظيفه لهذه الشخصيات قدرته وثقافته وفهمه الواسع و قراءته المتأنية للتراث.

وفي الأخير يمكن القول: إن محمد مفلاح استند على عدة نصوص تاريخية في كتابة روايته،ولكن لم يكن يعمد من وراء ذلك إلى أن يحقق و يؤرخ ما جرى في الماضي،بل يهدف من وراء هذا الاستحضار إلى إثبات أن الشعب الجزائري هو الذي صنع تحرير وهران وشارك في بناء تاريخها،فلولا تكافلهم و تضامنهم لما حصل ذلك و يؤكد على مقوله: « في الاتحاد قوة وفي التفرق ضعف».

فقد وظف الموروث القديم و استخدم آلية التفاعل معه، من أجل الخروج برؤية جديدة تواكب وتعكس روح العصر، وتعالج مواضيعه برؤية عصرية مكيفة، حيث استثمر التاريخ ليعبر عن الواقع المعيش ويعالجه و كأنه يصرح بأن اليوم هو انعكاس للأمس،وأراد من وراء ذلك الربط بين حاضرنا و ماضينا، فما يعيشه المجتمع الجزائري في الحاضر من عنف و مشاكل و تدهور في الأوضاع ما هو إلا نتاج عن تفرق الجزائريين و غياب الوطنية بينهم وافتقارهم التنقيب في أغوار تاريخهم، و كأنه يمرر رسالة من خلال رواية " شعلة المايدة" يدعوهم إلى إعادة جمع الشمل و الاتحاد من أجل مجابهة تحديات العصر.

2- 2-مرحلة الاستعمار الفرنسي :

وتنقسم بدورها إلى مرحلتين : مرحلة ما قبل الثورة التحريرية و المرحلة التي عايشتها .

فنجد بعض أعمال محمد مفلاح تؤرخ لكل التغيرات و التطورات و تصور الواقع والصراع القائم بين الجزائريين و المستعمر قبل الثورة المسلحة إلى غاية اندلاعها، ومن بين هذه الأعمال الروائية: الانفجار، وهموم الزمن الفلاقي، وزمن العشق والأخطار،وخيرة و الجبال، حيث يقول:« وقد تمكنت من كتابة أولى رواياتي وهي (الانفجار) (...)،وأتذكر

أنني أنجزتها في ظرف أيام قليلة على آلة كاتبة محمولة،ولما رأيت أنني لم أقل فيها كل شئ عن أجواء و شخوص منطقتي التي عاشت ويلات الاستدمار الفرنسي و احتضنت ككل مناطق بلادي الثورة المجيدة، كتبت بعدها ثلاث روايات تجري أحداثها في الأجواء نفسها وهي:(هموم الزمن الفلاقي) التي نلت عنها سنة 1984 الجائزة الأولى بمناسبة الثلاثين لاندلاع الثورة التحريرية،و (زمن العشق و الأخطار) الصادرة سنة 1986 ثم(خيرة و الجبال) الصادرة سنة 1988»[1] .

وقد عاد محمد مفلاح إلى سنوات الاستعمار الفرنسي مصورا إياها مرحلة بمرحلة،وسنفصل في ذلك .

2-2-1- مرحلة ما قبل الثورة التحريرية:

وتمثلها رواية خيرة و الجبال و نجدها تصور الحياة الاجتماعية المزرية التي عاشها الشعب الجزائري من فقر،وجهل،ومرض،وظلم،وتعسف كما تنقل لنا وحشية الاستعمار«وكل الصور المشينة التي من شأنها أن تحمل على كره الاستعمار ونبذه،بل وتحرض على الثورة عليه »[2].

و ابن عودة في الرواية هو جزء من هذا الشعب الجزائري الذي عاش الحرمان والبؤس هو و ابنته خيرة، و ابن عودة الدرّاس« هذا المعدم لا يملك أرضا في منطقة " الجبل الأخضر" كلها، ولا يكسب بقرة أو نعجة، وكان له حمار هزيل يجلب عليه الماء الصالح للشرب ... ولكن منذ موت الحمار أصبحت خيرة تحمل برميل الماء على ظهرها و تتجه كل صباح نحو البئر العميقة... قضى الرجل كل أيامه حماسا عند " العامري"»[3].

[1]- محمد مفلاح ،شعلة المايدة و قصص أخرى ص 677.676.

[2]- عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص 66

[3]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص 438.

وابن عودة في وطنه ولا يملك أرضا، ف« المعمر لم يترك لنا أي شئ، وما نملك من أرض لا يصلح للزراعة »[1]، فقد سلب منهم المعمر أراضيهم و جوّعهم و أذلهم وسخرهم لخدمته، ولعلّ هذا المقطع الوارد في الرواية خير دليل على ذلك: « بدأ أبوك حياته عاملا في مزرعة المعمر " سوبارى "، ينهض مع طلوع الفجر و لا يعود إلا بعد صلاة المغرب.. ورغم ذلك اتهمه المعمر بالسرقة، وطرده من العمل، ثم شكاه إلى الدرك.. جلده رجال الدرك الفرنسي و طاردوه في كل مكان كما طارده الجوع .. نعم الجوع الذي كنا نحاربه بأكل الفول اليابس و الحشائش البرية »[2].

فقد كان الهم الأوحد للشعب الجزائري آنذاك اختصار النفقات و توفير لقمة العيش،أي محاربة الجوع بدل محاربة الاستعمار، إلى أن تنامي لديه الوعي بضرورة التمرد ضد المحتل، ورفع التحدي ضدهم، ولعل خيرة في الرواية و أزواجها نماذج لأبناء الجزائر الغيورين على وطنهم.

تبدأ الرواية بوصف خيرة و تطلعاتها: « بكت خيرة بحرقة، رفضت أن تكون مجرد امرأة، فهي لا تريد أن تعيش حياة عادية مثل الأخريات لا همّ لهن إلا شؤون البيت،ترفض أن تقضي حياتها في التفاهة.. تلد الأطفال فقط.. تضحي بكل شيء من أجل أن يصبحوا رجالا لا حلم لهم إلا الجري وراء لقمة الخبز.. ترفض أن يكون لها أبناء أذلاء يمنحون جهدهم للمعمرين و القياد و جيش فرنسا، وهل قدر المرأة أن تمكث في البيت وتنتظر الموت؟ هذا عبث، من أجل هذا المصير القائم»[3] .

فعلى الرغم من أنها امرأة إلا أنها كانت لا تخاف أحدًا و تقف كالصنديد في وجه المستعمر و عملائه، فقد ثارت مرة في وجه محمود ابن القايد الحبيب، هذا القايد الذي أهلك أهل القرية ببطشه و ظلمه: « دخلت البيت باحثة عن قطعة حديد رأتها في

---

[1]– المصدر السابق ،ص 450.

[2]– المصدر نفسه ، ص 466.

[3]– المصدر نفسه ، ص 437.

المطبخ،فكرت أن تهشم بها رأسه، ورجعت بسرعة وهي تمسك قضيبا حديديا، استقل محمود سيارته نحو وسط المدينة ، وظلت خيرة منتصبة أمام البيت.»[1].

فالقايد الحبيب تزوجها بعد وفاة زوجها الأول يحي اليتيم و أرادت الانتقام منه فقد كانت « تؤمن بأن القايد يمثل أكبر خطر عرفته المنطقة.. وهو الذي قتل زوجها الأول يحي اليتيم.»[2].

فتظهر في الرواية عدوى التحدي و التمرد على الأوضاع السائدة بدءا من يحي اليتيم الذي استولى المعمر " سوباري" على أرض يملكها مساحتها خمسون خطوة، حيث يقول يحي اليتيم للقايد الحبيب: « أنا لا أملك إلا هذه القطعة.. ضحك القايد الحبيب وقال ليحي اليتيم:.وما حاجتك إلى الأرض ؟ تساءل يحي اليتيم أين يقيم بيته فقال له القايد الحبيب :- أرض الله واسعة.. ابن كوخك في الغابة أو في الوادي.. وقال له يحي اليتيم:- الغابة ملك للمعمر" سوباري" ، والوادي أصبح ملكك أنت.

وقهقه القايد الحبيب ثم قال له :- أنت لا قدرة لك على خدمة الأرض .. لو لم يأخذها المعمر لكنت اشتريتها منك..»[3].

أثار هذا الأمر في يحي اليتيم كرهًا للمعمر و عملائه و اشتعلت نار الغضب والانتقام بداخله، حيث قال :« الموت لمن لا يدافع عن الأرض»[4]، فاقتنع بضرورة الدفاع عن حقه المسلوب و قتل المعمر و الالتحاق بالجبل الأخضر« الذي أصبح يسكنه جلّ رجال المنطقة ومن بينهم المهدي الشاقور الذي تمرد على العساكر و قايد دوار " العقاب" .. سيصبح من جماعة المهدي.. وسيعود في يوم ما ليرى ابنه.»[5] .

---

[1] - المصدر السابق، ص 458.

[2] - المصدر نفسه ، ص 460.

[3] - المصدر نفسه، ص 450.

[4] - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[5] - المصدر نفسه ، ص452.

وشاءت الأقدار أن يعود يحي اليتيم محمولا على أكتاف الرعاة، وكان مقتولا وبعد وفاته تركت خيرة ابنها راشد عند والديها في القرية، وكان حلمها الأوحد أن تصل المدينة وتعيش بحرية، وفي طريقها التقت بالمهدي الشاقور الذي غيّرها وغيّر وجهتها لتتجه معه إلى الجبل الأخضر و يتزوجها، فتصبح من سكان الجبل الأخضر تطبخ للرجال و تهتم بالمرضى، وتنجب منه المهدي الذي تتركه عند ضرتها، وتتزوج بعد ذلك بعواد الهم الرجل الذي بث فيها روح الحماس للثورة، فلما ولدت ابنه الطاهر سلمته إلى عمته الأرملة و حولت بذلك « عاطفة الأمومة حول النشاط الثوري»[1].

ودخلت بذلك في نيران الثورة، فخيرة هذه المرأة القوية الشجاعة التي كانت لغزًا بالنسبة لسكان قريتها ترمز للثورة ، إنّها امرأة ليست ككل النساء، وثورة الجزائر ليست ككل الثورات، والرجال الذين تزوجتهم واستشهدوا ما هم إلا رمز لأبطال وشهداء الجزائر الذين ألقوا بأنفسهم في بركان الثورة، فما إن يستشهد أحدهم يظهر آخر يواصل مشواره وهذا ما تؤكد عليه هذه العبارة الواردة في الرواية بعد قتل يحي اليتيم فكل القرية بكته بحزن إلا خيرة ابتسمت قائلة: « قتل يحي و لكن ابني سيعيش »[2]. فشرارة الثورة لا تخمد و إنما تتوارث جيل عن جيل و تتفجر كالبركان في وجه المستعمر.

ونجد محمد مفلاح يفجر الثورة بمنطقتة غليزان التي احتضنت الثورة كغيرها من مناطق الجزائر و ذلك في روايته الانفجار التي بدأها بالآية الكريمة ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَومٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِم ١١﴾[3] ، وهنا يمرر رسالة مفادها مفتاح الحرية هو النضال و التحرك و معانقة الجهاد ، وهو يؤكد بذلك على الشعار الذي كان مبدأ للثورة الجزائرية " ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة "، حيث جاء في الرواية على لسان عبد الهادي و هو أحد الأبطال المتعطشين إلى الثورة: « علينا أن نفكر في مصيرنا.. مصير هذا الوطن

[1]– المصدر السابق ،ص 461.

[2]– المصدر نفسه ، ص 452.

[3]– الرعد / 11.

المنكوب.. إلى متى نظل مستعبدين؟ إلى متى؟ وانفجر كالبركان:- علينا أن نتحرك ونقضي على الغاصبين.» [1]، و أضاف قائلا :« – صدقوا .. لن يتحقق الاستقلال إلا بالكفاح المسلح .. أجل لقد انطلقت الثورة وهذا هو المهم .. ثم سيأتي التنظيم.»[2].

وعبد الهادي الذي ألقى بنفسه في نيران الثورة هذه الشخصية التي جعلها الروائي تشحن أهل قريتها بموجات الثورة لم يكن اختيار اسمها اعتباطيا، فالهادي هو اسم من أسماء الله الحسنى، والهادي هو الذي هدى ومنّ بهدايته على من شاء من عباده، ويدل على سبيل النجاة وهو « يهدي الناس إلى الخير و الحق و الجمال » [3].

وقد ورد لفظ الهادي في القرآن في أكثر من سورة مثل قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَآ أَنتَ مُنذِر وَلِكُلِّ قَومٍ هَادٍ ٧ ﴾[4] ،بالإضافة إلى قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَهَادِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِلَىٰ صِرَٰط مُّستَقِيم٥٤ ﴾[5] ، كذلك قوله عز وجل : ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلنَا لِكُلِّ نَبِيّ عَدُوّا مِّنَ ٱلمُجرِمِينَ وَكَفَىٰ بِرَبِّكَ هَادِيا وَنَصِيرا٣١ ﴾[6]، وبالإضافة إلى أن اسم الهادي من أسماء الله الحسنى بدأ الناس بالتسمية به و يعتبر محبب لدى الكثير من الأشخاص، فهو يحمل الكثير من المعاني المتميزة فهو يعني المرشد و الدليل و المتقدم الذي يقود قومه أو جماعته.»[7].

لذلك نجد عبد الهادي في الرواية يرشد أهل قريته إلى أحقية قضيتهم فيقول :«نملك الإيمان بقضيتنا العادلة.. (...) الثورة انطلقت.. لا يوجد هناك خيار آخر..»[8].

كما أنه يتحدث باستمرار عن الحرية و النضال و جبهة التحرير الوطني، ويحثهم عن سيّر الأبطال، وتاريخ الأوطان، ويقود قريته و يقوم بواجب التعبئة و التجنيد، فبدأت

---

[1]- محمد مفلاح ، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة "، ص 380،381.

[2]- المصدر نفسه، ص 381.

[3]- حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية و المعربة و تفسير معانيها ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط3، 2003، ص16.

[4]- الرعد/ 7.

[5]- الحج / 54.

[6]- الحج/ 31.

[7]- ينظر: حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية و المعربة و تفسير معانيها، ص 67.

[8]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 382.

اللقاءات السرية بين أهل القرية المجاور، ووزعت المهام بينهم فأصبح « الفرطاس مسؤولا مهمته جمع الاشتراكات للثورة، جلول ولد المهداوي سينضم قريبا إلى الجيش التحرير الوطني (...) وسي العباس هو مسؤول عن منطقة " الجبل الأخضر"كلها»[1]، « وأصبح عبد الهادي رمزا في منطقة الجبل الأخضر»[2].

فتغيرت القرية كثيرا فهي تتحرك نحو المواجهة، فكل شاب فيها قد استوقد الحماس بداخله، وأصبح ينتظر لحظة الانطلاق بفارغ الصبر ، حيث تجرأ عبد الكريم يوما وهو شاب مثقف و جريء ملازم لعبد الهادي كالظل بقراءة بيان أول نوفمبر 1954 في المقهـى، حيث « لا أحد أصبح يجهل ما يحدث في قرية " المحاور" وفي مناطق أخرى من الوطن، أصبحت كلمة " الثورة " تتردد على كل لسان »[3]. فنيران الثورة قد اشتعلت في كامل القطر الجزائري.

2-2- 2-مرحلة الثورة التحريرية:

تنامى الوعي لدى الجزائريين بضرورة التمرد ضد المحتل، فالثورة حركت الكل وانطلق معها زمن النيران ، هذه النيران كان وقودها الجوع و العري و الحزن.

وتثور رواية هموم الزمن الفلاقي على هذا الجوع الذي كان شمس الحياة وتجيب على سؤال، لماذا هذا الجوع ؟ هذا السؤال الذي بقي معلقا و ليس له جواب إلى غاية زمن الانفجار و النضج الفكري، فقد « حانت ساعة المواجهة.. الشعب يريد وطنا حرا يجد فيه الخبز و الكرامة و الحب و الحرف..»[4]،الحياة بدون خبز و كرامة أقسى من الموت.

وتظهر شخصية حماد الفلاقي في الرواية أنموذجًا لهذا النضج و النمو الفكري،فبعد أن وضع القنبلة التي سلمها له "سي عدة" في خمارة ليون، جلس في مقهى ينتظر هذا

[1]- المصدر السابق، ص 419.

[2]- المصدر نفسه ،ص 392.

[3]- المصدر نفسه ،ص 419.

[4] - المصدر نفسه، ص 226.

الانفجار الذي يعد بداية لمسيرته الثورية، فراح يتذكر ماضيه الذي أثار فيه الحيرة و الندم يقول:« قبل أن ألمس القنبلة، كنت شقيا.. عذبني التفكير المستمر في همومي الشخصية .. أتقلب في الفراش القديم ولا أنام إلا بعد صلاة الفجر(...) قبل أن احتضن القنبلة ،كنت ضائعا.. كنت مريضا بهمومي الشخصية..»[1] ،ويضيف:« قبل اللحظة التي انفجرت فيها القنبلة كنت شخصا تافها.. تلهث وراء فتات الخبز، لم تسأل نفسك يوما عن سبب هذا الجوع الذي ينهش حياتك»[2].

ولكن حماد بعد انفجار القنبلة تغير جذريا وتحول إلى شخصية قوية و شجاعة ثائرة على معيشتها المضنية التي كان سببها الاستعمار، وأيقن بأنه كان مخطئا، إذ يقول: كنت أقول في نفسي :" أنا ضعيف.. وكل شئ يفوق طاقتي.. أنا عاجز عن إحداث أي تغيير ".. كنت مخطئا... استطعت يا سي عدة أن تقنعني بالحركة.. لقد قلت لي بحماس:-أنت منا..مسحوق مثلنا.. وأرضنا مغتصبة»[3]، وتغير حماد كثيرا بعد وضع القنبلة « أصبح رجلا قويا.. قبل هذه اللحظات كان لاشئ »[4]، فكانت حياته لا معنى لها ولا ذوق و لكن بعد ثورته هذه أصبح للزمن عنده معنى أكثر جدية، ففي كل ثانية بل في كل لحظة يتفجر في أعماقه ألف ينبوع ينبض بحب الوطن الذي يسقيه بدمائه و يفديه بروحه.

ويُحْضر لنا محمد مفلاح حماد الفلاقي في « صورة الوطني المجاهد التي تجتمع فيه كل صفات البطولة، لكن الكاتب يمهد لعملية تحول البطل بتصوير الحياة الاجتماعية المزرية التي يعيشها(...) وكل الصور المشينة التي من شأنها أن تحمل على كره الاستعمار ونبذه، بل و تحرض على الثورة عليه»[5].

---

[1]- المصدر السابق، ص 220،219.

[2]- المصدر نفسه، ص 227.

[3]- المصدر نفسه، ص 220.

[4]- المصدر نفسه، ص 222.

[5]- عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص 60.

فقبل أن يفرّ إلى الثورة طرده الفقر ففرّ من بؤس الدوار الّذي عمته البطالة«سيموت أطفاله جوعا إن لم يجد عملا.. أبناء دواره فقراء فمن يساعده على مواجهة هموم الحياة؟ قرية " المحاور" المجاورة أغلقت في وجهه كل الأبواب.. أصبحت الحياة سجنا خانقا.»[1].

غادر الدوار ودخل مدينة غليزان بحثا عن العمل و بعد أن صاحبته البطالة شهورا عدة وجد عملا في مطعم بوزيد، حيث يقول الفلاقي « بوزيد صاحب المطعم، يكدس الأموال من عرقي. زوجتي تنتظر كل شهر.. وأطفالي الثلاثة يطاردهم الجوع »[2]، وكان صاحب المطعم بوزيد « يعامله باحتقار ثم يحاسبه على كل كبيرة و صغيرة .. لماذا تأخرت يا حماد؟ أمسح الموائد .. أغسل الأواني .. أكنس المطبخ .. المدينة جميلة يا بن الكلب.. وجدت فيها لقمة العيش .. أليس كذلك أيها الأعرابي القذر؟.. يبتلع حماد الإهانة و يقول في نفسه : لابد من توفير لقمة الخبز للأولاد..»[3] .فقد كان لا يهمه من هذه الحياة سوى لقمة الخبز حتى ولو كان مهانا مذلولا، لملء أفواه أطفاله الذين دفعهم الفقر إلى أكل« حشائش "الخبيز" و"القرنينة" وقطع الخبز اليابسة»[4].

ويسترسل في سرد ماعاناه و عايشه قبل وضع القنبلة: « صاحب الحمام الذي كنت أنام فيه، لاحظ هزالي فسألني عن سبب ذلك فأجبته ساخرا:" أنا مريض .." امتقع لونه وارتجفت أوصاله وقال لي بشفقة:- اهتم بنفسك قبل فوات الأوان .. اذهب إلى الطبيب".. وفي اليوم الموالي طردني من الحمام.. لجأت إلى حمام آخر .. قبل أن احتضن القنبلة»[5]، و تذكر كذلك أحزان جده « الذي سلبت منه أرضه الخصبة »[6] ، وتذّكر أبوه المتوفي "لزرق" الّذي مات وتركه طفلا لا يتجاوز عمره عشر سنوات، كانت له

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة"، ص 223.

[2]- المصدر نفسه، ص 219.

[3]- المصدر نفسه، ص 222.

[4]- المصدر نفسه، ص256.

[5]- المصدر السابق، ص 220.

[6]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

« قطعة أرض أصبحت اليوم للمعمر .. قِيل له: لقد باعها في عام القحط مقابل كيس من الشعير.. إنها سرقة.. ولكن من يصدق هذا؟ ، هذا الأمر حدث في أيام الجوع " الأحمر " (...) وحدثت مظالم كثيرة خاصة بعد إخماد ثورات المقاومة الشعبية »[1]، وتذكر أمه التي توفيت بعدما فقدت بصرها بسبب قطعة الأرض « لقد بكت كثيرا على قطعة الأرض»[2]،وكان هذا البكاء سببا في فقدان بصرها.

فكل هذه الظروف التي نهشت حياته من فقر وبؤس وحزن و حرمان كانت ألم مخاض أنجرّ عنه ميلاد حماد لا يعرف للاستسلام شيئا، مقدام كالعاصفة انفعالي هائج ومندفع ، ثائر على كل من سلب منه وطنه وعلى كل ظالم مستبد، بذرة الثورة مزروعة في أعماقه، شجاع لا يتجرأ الخوف الاقتراب منه وخاصة عندما أيقن أن: «" الخوف هو الذي جعل هؤلاء الأجانب أسيادا في بلادنا"»[3]، أصبح يسب العساكر و القايد و المعمرين ولا يخافهم فقد « حانت لحظة حماد الفلاقي.. و استعد للمواجهة»[4]، وأسرع الخطى نحو الجبل الأخضر ليصبح مجاهدا في جيش التحرير الوطني،فقد أدرك بأن « بالسلاح وحده نسترجع كرامتنا وعزة الوطن.. وبالسلاح وحده نصبح أسيادا في أرضينا و نأكل من خيراتها حتى الشبع. »[5]،فهذا العالم لابد أن يتغير.

فبعد أن كان حماد الفلاقي رجلا فقيرا بائسا أعطت القنبلة معنى كبيرا لحياته،وجعلته شخصا متحررا ومحترما، إذ« زادت سمعته حين علم الناس بأنه كان البطل الذي وضع القنبلة في خمارة "ليون". كانت عملية جريئة تحدثت عنها الصحف الفرنسية دون أن تتمكن من معرفة صاحبها الحقيقي»[6] .

---

[1] – المصدر نفسه، ص 248.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص257.

[4]– المصدر نفسه، ص260.

[5]– المصدر نفسه، ص293.

[6]– المصدر نفسه، ص272.

وبالإضافة إلى استحضار الروائي شخصية حماد الفلاقي في صورة بطل دفعته حياة الذل التي كان يعيشها وظروفه الاجتماعية المضنية وهموم الزمن إلى التمرد ضد المحتل، يستحضر كذلك «الحرب بوصفها صراعا بين الكتلة الوطنية من الجزائريين والكتلة الاستعمارية من الفرنسيين.»[1]، فالكتلة الأولى هم المجاهدون الجزائريون، والكتلة الثانية هم المستعمرون الفرنسيون، غير أن محمد مفلاح في تصوير الكتلة الثانية يصب جلّ اهتمامه على فئة الخونة الذين باعوا شرفهم لفرنسا وتآمروا ضد إخوانهم الجزائريين .

يمثل الكتلة الوطنية كل من :حماد الفلاقي، وسي عدة الطالب، والمهدي، وسليمان الفحام، وسعدية، وعزوز، والطفل محمد، حيث كانوا مثالا للبطولة والشجاعة والإقدام والتضحية وحب الوطن.

ويمثل الكتلة الاستعمارية: الضابط جورج المعروف "بالعين الزرقاء"، والعريف "جاك"، والمعمر فانسا، وابنه جانو، والمعلم، والحركيان موسى الجواج و جلول الكبي اللذان احتلا حضورا واسعا في متن الرواية مقارنة بباقي الشخصيات التي تمثل هذه الكتلة.

ألبست الرواية هذين الحرْكِيين ثوب الخيانة والخوف في أبشع صورهما، فجلول الكبي أصبح خائنا بعد أن كان ينوي الانتماء إلى جبهة التحرير الوطني، فقد كان صديقًا لحماد الفلاقي أيام الطفولة، وقال له يوما:«عندما نكبر ونصبح رجالا سنجمع حولنا كل سكان المنطقة ونحرضهم على الجهاد»[2]، وهاهو اليوم يحمل السلاح في وجه شعبه ووصل به الأمر إلى ضرب والدته وتهديد أبيه بالقتل، وتكلف بتعذيب حماد الفلاقي بعد أن ألقوا عليه القبض وسجنوه، عذبه بالكهرباء والمسامير وماء الصابون، وكان يأخذ كل شيء يعجبه بالقوة، فحين وقعت عينه على برنوس نسجته كلثوم زوجة المجاهد سليمان الفحام«كانت تنوي بيعه لتجمع ثمنه بنصيب آخر من المال احتفظت به في صرة مدفونة

[1]– عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص65.

[2]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص293.

في زاوية الكوخ، حتى تشتري به بقرة.»[1] أخذه منها وأهداه للحركي موسى الجواج، كما أنه لا يخجل في ذكر جرائمه، حيث يقول: «لقد حرقنا كوخه..وحرقنا الجامع أيضا.وستأتي طائراتنا لقصف كل المنطقة..»[2]، ويقصد هنا كوخ عدة الطالب، حتى إنه لم يرحم أخته العجوز"مريم" زوجة الشيخ المهدي التي التجأت إليه بعد وفاة زوجها حيث «دفعها (...) بوحشية..سقطت مريم على ظهرها..ارتطم قفاها بحافة عتبة البيت فلفظت أنفاسها الأخيرة.»[3].

وفي نهاية الرواية نجد حماد يضع حدا لجلول الكبي وجرائمه بعد أن أجهز عليه بسكينة حادة أردته جثة هامدة، فكان عبرة للحركي موسى الجواج الّذي لا تقل جرائمه بشاعة عن جرائم جلول الكبي، حيث أنه اعترض طريق خديجة أخت حماد الفلاقي وطمع فيها بحثّها على طلب الطلاق من الشيخ المهدي، كما أنه كان يهين أهل القرية ويعاملهم كالعبيد، ولكن بعد سماعه بذبح حماد لجلول الحركي تسلل الخوف إلى قلبه ولم يستطع السيطرة على نفسه وراح يجول في قرية المحاور:« وطاف موسى الجواج بقرية "المحاور" وهو يردد:- لقد انتهى كل شيء. ووقف أمام المقهى وقال للأطفال الذين التفوا حوله:- هاجموا الثكنة وقتلوا جل العساك.. الضابط الجديد لم يعد من المدينة.. ربما فر إلى فرنسا.. ربما.. وأخرج من جيبه منديلا أبيض ووضعه على رأسه العاري ودار حول نفسه ثم ابتعد عن المقهى وهو يصيح بصوت باك:- حماد ذبح جلول الكبي فاطلبوا السلام.»[4].

فبعد أن كان من قبل يصيح بصوت عالٍ وقاسٍ أصبح يصيح بصوت باكٍ مملوء بالخوف والرعب، وفقد هيبته التي كان يحتلها في القرية، كانوا لا يجرؤون على الكلام

[1]- المصدر السابق، ص270.

[2]- المصدر نفسه، ص284.

[3]- المصدر نفسه، ص290.

[4]- المصدر السابق ، ص307،308.

معه حتى ولو اعتدى عليهم، فلم يعد أحد يُعيره اهتماما «عندما التقى بالحارس سأله بلا تلعثم:- أين كنت لما ذبح جلول؟ ثار الحارس وسب موسى الجواج.. ثم أمره أن ينصرف إلى بيته. وطأطأ موسى الجواج رأسه ومشى بهدوء في الزقاق ثم قفز على مقعد من مقاعد الحديقة العمومية، وصاح باكيا:

-ذبحوا جلول الكبي في بيته فاطلبوا الأمان .

ونزل من على المقعد الخشبي ثم تابع طريقه وهو يلوح بالمنديل الأبيض. »[1] .

والمنديل الأبيض رمز للاستسلام ، فمثلما أجبر حماد موسى الجواج على حمله في رواية "هموم الزمن الفلاقي" نجد المجاهدون يقضون على هذه الكتلة التي باعت وطنها وخانته في رواية " زمن العشق و الأخطار" التي جرت أحداثها بمدينة غليزان بالضبط في "قرية العين" التي يحتضنها الجبل الأخضر كطفلة يتيمة.

أصبحت هذه القرية مأوى للمجاهدين بعد أن كانت مأوى للمرض والجوع والعري، هؤلاء المجاهدون أبناء المنطقة أمثال (عودة بن الحطاب،وعواد النيلي،وعابد المقري،وعمي المهدي، والشاب محفوظ،وعبد القادر، وعمار و حسين ابنا الهاني، وحمادي بن عمي المهدي، وسي العباس، وحسين، ومحمد النيلي، والعجوز سعادة، ووهيبة بنت بن عودة الحطاب، وزليخة بنت الحركي مسعود) أيقنوا بضرورة التمرد على فرنسا، وأنه لم يصبح للكلام جدوى ويجب التحرك والوقوف في وجه المستعمر، الذي اغتصب أراضيهم فقد كانت « جل الأراضي الخصبة كان يملكها المعمرون: ماسو، وجاكو، و سوباري، و بعض الجزائريين ومن بينهم العامري ومسعود، وموسى الجواج..أما فلاحو "العين" فلاحظ لهم إلا في بعض الأراضي القاحلة المحاذية للجبل الأخضر ووادي المر..»[2].

[1]-المصدر نفسه ، ص308.

[2]- المصدر السابق، ، ص 113،114.

فوقفوا كرجل واحد ضد بشائع الاستعمار التي لم تمل الرواية من ذكرها سواء التي كانت في حدود زمن الرواية، أو التي كانت خارجة عنه، فمثلا من خلال ما قاله عمي المهدي الذي فقد ذراعه اليسرى في الحرب العالمية الثانية لعواد النيلي حول هذه الحرب: « هناك في فرنسا يا عواد. رأيت قيام الساعة.. الطائرات.. والقذائف..والرصاص.. والنيران.. انفجارات في كل مكان.. رأيت البيوت العالية تتهاوى وكأنها مصنوعة من الورق المقوى.. ورأيت الجثث تحت الأنقاض، والأطفال اليتامى في الشوارع والدروب المقفرة وهم يصرخون باحثين عن أهاليهم»[1].

يتحدث الروائي هنا عن الحرب العالمية الثانية هذا الحدث الذي كان خارج زمن أحداث الرواية ليرجع بنا إلى جرائم المستعمر، من خلال تذكيرنا بحدث تاريخي من المستحيل أن يُمحى من الذاكرة بالرغم من عدم ذكره داخل الرواية بصريح العبارة ألا وهو (أحداث الثامن من ماي1945)هذا اليوم الذي راح ضحيته 45 ألف شهيد و آلاف المعتقلين، فعمي المهدي وما عايشه في تلك الحرب ما هو إلا مثال على أبناء الجزائر الذين شاركوا فيها مقابل أخذ الحرية، إلا أن فرنسا كانت ناكرة للجميل و قابلتهم بالقتل وخانت وعدها.

ونجد الرواية كذلك تتحدث عن جرائم عملاء فرنسا ضد أبناء وطنهم، هؤلاء الذين استغلوا خدمتهم لفرنسا بالسيطرة على أبناء قريتهم وسلب أراضيهم، وعلى سبيل المثال لا الحصر عندما رفض محمد النيلي لما كان صغيرا الرعي بغنم الحركي مسعود قالت له أمه:«سيطردنا مسعود من ضيعته إن رفضت الرعي بغنمه»[2]، ولا يتوقف الأمر عند طرد أخوانهم بل تعدى ذلك إلى قتلهم، حيث كان مشهد قتل الشهيد عواد النيلي من قبل الحركي "الربيعي" مثالا على ذلك: « حرك النقيب يديه و أشار إلى الربيعي أن يتقدم نحو شجرة الزيتون..وانتصب الربيعي أمام عواد النيلي وصوّب نحوه رشاشه. وحين حرك

[1]–المصدر السابق ، ص321.

[2]–المصدر نفسه ، ص 312.

النقيب رأسه انطلق الرصاص من المسدس الرشاش.. أطلق عواد صرخة مدوية مزقت أجواء القرية..تعالى بكاء النساء وزغاريدهن.. جرى الهاني نحو جثمان عواد وعانقه بقوة وهو يبكي.. دفعه الربيعي برجله وهدده الجندي الفرنسي بالقتل فابتعد الهاني وصاح:النجدة يا عمار.»[1] .

هذا الحزن الذي خيّم على القرية لا يعنى أن كل أوقاتها كانت أحزانًا، بل قاوم سكانها هذه الأحزان بإعطاء فرصة لحضور الحب في خضم هذا الحرب، فنجد هذا الحب ينمو بين بعض الشخصيات في رواية "زمن العشق والأخطار"، مثل ما كان بين عابد المقري و زليخة، وبين حسين بن الهاني و وهيبة بنت بن عودة الحطاب.

وما يميز هذا الحب أنه مدّ يدّ العون للثورة، ودفع وتيرة سرد الأحداث للأمام، فعابد استطاع أن يخلق من زليخة أسطورة وكأنها لم تعش في القرية، فحبه جعلها أكثر حماسة وجرأة: « في ظرف أيام فقط، وصل حب زليخة درجة الغليان. الفتاة اكتملت. احتارت قرية "العين". من عائلة مسعود ولدت بطلة. صارت زليخة قمرا منيرا.لم تعد فتاة منطوية على نفسها. لقد صارت وجودا مستقلا عن أبيها.. ومن كان يظن هذا؟ ربما عابد؟ لقد اكتشفت زليخة نفسها في ممارسة العشق(...)، أصبح اسم زليخة رمزا مثيرا للحماسة.. ومن أين استمدت الفتاة تلك الجرأة الغريبة؟ »[2]، فهذه الجرأة الغريبة غرسها حب عابد في نفسها.

هذا الحب الذي ما كاد يلبث حتى أُجهض من قِبل المستعمر، الذي قضى على زليخة بعد قيامها بعملية فدائية، فلما ذهبت مع أبيها الحركي مسعود لزيارة النقيب جون بول في مكتبه وضعت القنبلة في سلة المهملات بعد أن أخذتها من محفوظ واستمعت لنصائح عابد، لم يرها أحد حتى انفجرت ومات النقيب جون بول، فهرعت نحو ساحة القرية والعساكر يجرون من ورائها، فأطلقوا عليها الرصاص فسقطت الشهيدة في مدخل

[1]–المصدر السابق، ص343.

[2]– المصدر نفسه، ص348.

السوق « ركل العساكر جثمان زليخة، وجرجروه في أزقة القرية. بكى عابد وهو ينصت إلى كلام الناس. بكت نساء القرية زليخة شهيدة»[1] .

وبذلك تكون نهاية حب عابد و زليخة مؤلمة، حيث خلقت هذه النهاية بعدا تراجيديا مأساويا داخل الرواية« هذا الحب المجهض أنجز مأساوية عشقية ألبست الرواية بعدا إنسانيا تراجيديا من خلال تشتت مسار الأحبة إلى جانب فجيعة الثورة »[2].

فإذا كان حب عابد و زليخة قد تم وأده فإن حب حسين و وهيبة كُلل بالزواج والنهاية السعيدة، هذا الحب الذي كان سببا في دعم الثورة كذلك فلا أحد كان يشك في لقائهما لكونهما خطيبين حيث يقول محمد النيلي قبل انخراطه في صفوف المجاهدين:«فجأة فتح باب الدكان وخرجت وهيبة وهي تحمل قفة صغيرة. داخلني بعض الشك في محفوظ. قمت غاضبا. ورأيت الحسين يخرج من الدكان أيضا.. استغفرت الله..إنه خطيب وهيبة.. وجرى خلفها حتى لحق بها. أخذ منها القفة ومشى إلى جانبها ثم انخرطا في الزقاق الضيق حتى ظهرا قرب الجامع.. وبعد ذلك انعطفا في زقاق آخر قاصدين كوخ سعادة»[3].

فلا أحد سيشك في وهيبة بعد خروجها من دكان محفوظ لما يراها مع خطيبها حسين، على الرغم من أن اللقاء كان حول الثورة والقفة التي كانت تحملها فيها أسلحة،وقصدا بيت العجوز سعادة لأنها انخرطت في الثورة وأصبح بيتها مخبأ للسلاح.

حيث أن عرس حسين و وهيبة كان جزءًا من خطة هجومية للمجاهدين عل الثكنة العسكرية الموجودة بالقرية والقضاء عليها، قال عابد لمحمد النيلي :« أعلنوا عن عرس الحسين و وهيبة.. أقيموا حفلة الزفاف يوم الخميس القادم..

-بعد أربعة أيام فقط؟

---

[1]- المصدر السابق، ص 350.

[2]- عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى" قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية"، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، (د.ط)،2008، ص95.

[3]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 344.

-حدث بن عودة في الموضوع ..

-و أضاف:-سنأخذ السلاح من بيت الخالة سعادة..»[1].

وجاء الخميس المنتظر، وهاجم المجاهدون القرية وحرروها، حيث قال سي العباس: « لقد حررنا القرية من الوحوش.. كما حررنا القرى الأخرى»[2]، وكما حررت القرى حررت الجزائر قاطبة بفضل أبنائها الصناديد، وتم الاعتراف بدولة اسمها الجزائر، وشعب يدعى الشعب الجزائري ، لتدخل الجزائر بعدها في عهد جديد"عهد الجزائر المستقلة".

2-3-عهد الجزائر المستقلة :

الروائي محمد مفلاح متتبع شغوف بالتاريخ الجزائري، حيث أنّ قلمه الإبداعي استضاف كل الأحداث المرتبطة بهذا التاريخ بالتسلسل، فبعد احتفائه بالثورة وتمجيده لها و تصويره لانتصارات الشعب الجزائري على المستعمر في رواياته الأربع التي تشكل رباعية الجبل الأخضر(الانفجار، وهموم الزمن الفلاقي، وخيرة والجبال، وزمن العشق والأخطار)، يواصل استلهام التاريخ لينقلنا إلى مرحلة أخرى من تاريخ الجزائر (مرحلة الجزائر المستقلة)، حيث يقول:« وبعد هذه الروايات الأربع التي تشكل (رباعية الجبل الأخضر) باعتبار الجبل هو المحور الثابت في هذه الأعمال الأدبية، التفت إلى الواقع الصاخب الذي عرفته الجزائر في الثمانينات»[3]، فقد حاول رصد التحولات الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية التي عرفها واقع الجزائر بعد الاستقلال.

2-3-1- دلالة الزمن التاريخي داخل الزمن الاجتماعي في روايات ما بعد الاستقلال:

إنّ الرواية لا تنشأ من العدم بل تُخلق من امتزاج الخيال مع التاريخ و مع الواقع فهي تاريخ متخيل ذو « زمنية خاصة داخل التاريخ الموضوعي. ولم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحدثية الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي

---

[1]- المصدر السابق، ص364.

[2]- المصدر نفسه، ص370.

[3]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص677.

الوجداني العمقي المتخيل لهذا التاريخ الحدثي الذي يجاوز هذه المظاهر الحدثية الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن، وفي ما بين الأفراد و الجماعات والطبقات، و الأحداث، والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات، وإيرادات وأيديولوجيات وقيم ومواقف »[1].

فالزمن التاريخي يتمايز بأحداث وتطلعات ومواقف الأفراد داخل الحياة الاجتماعية لأن:«المواقف التي تضمنتها اللحظة الزمنية هي التي تحدد بنية هذه الأخيرة، وتصبغها بخصائص تمنحها صفة التميز والتفرد والاختلاف، كما أن إدراك العلاقات الواقعية وتموقعها في سياق الزمن، هو الذي يحدد الصفة التاريخية، ويمنحها استقلالها، كشواهد تاريخية ثابتة في مسار السيرورة الاجتماعية، عندها –فقط– تتحول هذه الشواهد إلى قيم فكرية ترمز إلى مرحلة من مراحل الحياة الفكرية، والأيديولوجية، وتغدو نقاط استقطاب واهتمام تعتمد كعناصر للتأرخة للزمن الجماعي الذي يتمايز بأحداث الحياة الاجتماعية فقط »[2].

فدلالة الرؤية التاريخية يحددها ويرسمها الواقع الاجتماعي، ومن روايات محمد مفلاح التي جسدت مرحلة ما بعد الاستقلال، ورصدت التحولات السياسية والاقتصادية لتلك المرحلة وربطتها بالحياة الاجتماعية (رواية بيت الحمراء، والكافية والوشّام، وعائلة من الفخار) .

2-3-1-1-رواية بيت الحمراء:

يحاول "محمد مفلاح" في رواية "بيت الحمراء" التي كتبها سنة 1986م«التعبير عن مجتمع كان يشهد أزمة اقتصادية و صراعات سياسية خفية في عهد (المراجعة لا

[1]– محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1993،ص15.

[2]– ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر/ يوسف الحلاق، وزارة الثقافة ،سوريا، ط1، 1990، ص170.

التراجع) الذي جاء بعد وفاة الرئيس هواري بومدين، منطلقا في كتابتها من هموم حي شعبي..»[1] وسط مدينته غليزان.

ويورد في بداية روايته "بيت الحمراء" عبارة «الحياة قاسية ولا ترحم الضعفاء»[2]،فيصور لنا واقع مدينة غليزان مفككا، مظلما، وبائسا، تسوده الرشوة والمحسوبية والعنف والنهب والسرقة، وسيطرة أصحاب المال الذين سلكوا طرقا ملتوية للوصول إليه، وخلق هذا الواقع تعددا طبقيا واضحا، لم يدفع ثمنه إلا الطبقة الكادحة (البروليتاريا)، التي يصورها الكاتب في أقصى معاناتها، ويبيّن بأنّها مهمشة ومنبوذة من قبل المجتمع وغير محبوبة.

ويتحدث الكاتب على عواد الروجي الذي ينتمي إلى هذه الطبقة بعد أن سحقته الدنيا سحقا وأثقلت كاهله بالهموم، فجاء في الرواية:«كوّن أصابع يده اليمنى وكأنه يتأهب للمصارعة. إنه لا يملك دينارا واحدا والمدينة لا تحب (المزلوطين).. المطعم يرفضك ياعواد.. والحانة تقفل الباب في وجهك.. وصاحب المغازة ذات الواجهة الزجاجية يراقب حركاتك و كأنك سارق.. وحتى المارة يتجنبون الاقتراب منك. الاحتكاك بالرجل المعدم تجربة لا تتحملها قلوبهم الرقيقة.»[3].

حيث أصبحت الطبقية طاغية في مجتمع يذل الفقير ويكرم الغني، فيصور لنا الكاتب ذلك في هذا المقطع من الرواية: «امتقع لون عواد الروجي الذي تعلقت عيناه بقبضة يمنى قدور بلمريكان.. تنهد بصعوبة. خاف أن تهوى عليه لكمة قوية تحطم فكيه. وهمس في ضعف:-أنا فقير..(...)شدّه من ذراعه اليمنى، وهزّه بحقد ثم دفعه بقوة نحو الباب فسقط عواد الروجي خارج الحانة..(...) تألم.. لو كان ثريا لحملوه على

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص 680.

[2]- المصدر نفسه، ص 116.

[3]- المصدر نفسه، ص117.

الأكتاف..»[1].فقدور بلمريكان يشكل قوة رهيبة بفضل ثروته الهائلة «إنه اليوم يملك حماما وحانة ومطعما وفيلا وسيارة فاخرة»[2]،

ولم يسمّ الكاتب الشخصية بهذا الاسم اعتباطا وإنما اسم قدور بلمريكان يوحي بالمكانة المادية والمعنوية له داخل المجتمع، فقدور يعني القدرة والقوة وأضاف له لقب "بلمريكان" نسبة إلى أمريكا وخاصة أن الفترة التي كتبت فيها الرواية كانت تشهد انتقالاً من الثنائية القطبية إلى القطبية الأحادية بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية، فكما تسعى أمريكا للانفراد بالسيطرة والهيمنة على العالم واغتصاب أراضي الضعفاء، كذلك يسعى قدور بلمريكان إلى السيطرة والتسلط والاغتصاب وفرض نفوذه على الضعفاء، حيث أجبر فاطمة الحمراء –التي طلقها زوجها عابد النعاس لما طلب منه قدور بلمريكان طمعا في مبلغ من المال– على بيع ومقايضة شرف ابنتها نعيمة زلاميت مقابل شقة وفرها لها، بعد أن استغلها شر استغلال في بيع الذهب المهرب وأصبحت شريكته في التجارة والفراش.

كما نلمس من خلال الرواية وجود واقع فاسد ومشتت ومفكك، الزوج يبيع زوجته مقابل مبلغ من المال مثلما فعل عابد النعاس مع زوجته فاطمة الحمراء، وقد أضيف له لقب النعاس لأنه كان يظل نائما ويعتمد على زوجته فاطمة الحمراء في كسب المال فجاء في الرواية:«ولكنها ملت الحياة مع عابد النعاس الذي أهمل عربة "الكرنتيكة" واعتمد على زوجته في إعالته.. ولاحظت الحمراء أنه لا يغار عليها ولا يسأل أين كانت..المهم أنه كان يأكل ويشرب ويلبس وينام»[3]. فنلحظ من خلال ذلك أن الأسماء داخل رواية بيت الحمراء تعكس حياة الشخصيات الحاملة لها، وإن كان اسم عابد النعاس عينة من تلك الشخصيات فقط.

[1]– المصدر السابق، ص 122،123.

[2]– المصدر نفسه، ص117.

[3]– المصدر نفسه، ص140.

ومن مظاهر الفساد كذلك الأم فاطمة الحمراء التي تبيع شرف ابنتها نعيمة زلاميت مقابل شقة، وسليمان السواق يطلق زوجته الأولى ويتزوج خديجة أرملة أخيه طمعا في بيت أخيه ويطرد ابنتها وولدها من البيت.

كما يصور الروائي الواقع آنذاك محتدمًا بالصراع والذي تجسده شخصيات الرواية: الصراع بين عواد الروجي وقدور بلمريكان، فاطمة الحمراء وابنتها نعيمة زلاميت، الإمام وجماعة الزلط، موسى البقال و سليمان السواق، عبد الله بن موسى البقال ووالده وبينه وبين السعداوي، فالرواية تحوي «مظاهر الصراع الحدثي الذي يغذي الرواية حتى مشارف نهايتها، كسيرورة مجتمعية حتمتها ضرورات فنية، والصراع يقوم بين متضادات، وتنوع شخوص الرواية يؤدي هذا المفهوم، فقدور بلمريكان "رأسمالي رجعي"، عبد الله بن موسى "إسلامي"، السعداوي "مناضل تقدمي"،عواد الروجي "بروليتاري مهمش"...»[1] .

وهذه التضادية بين الشخصيات هي التي تدفع بأحداث الرواية إلى الاستمرار والتقدم وتغذيها كونها « تثري دلالة الزمن التاريخي الذي يحمل معاني الاختلاف والتعارض والتباين الفكري العقائدي في المجتمع، ويجسد حلم التغيير الذي يراود الفئات الأكثر معاناة في المجتمع»[2].

ونجد الصراع داخل الرواية عُبِّر عنه عن طريق تنوع الشخوص، وعُبِّر عنه كذلك بطريقة إيحائية أكثر عند استخدام اللون الأحمر بين طيات الرواية بدءا بالعنوان "بيت الحمراء"، فشبكة العلاقات تُؤسس«انطلاقا من الرواية للصراع بين الشخوص وهو أحد

[1]– عبد الحفيظ بن جلولي ،الهامش والصدى "قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية"، ص35.

[2]– إبراهيم عباس،الرواية المغاربية "تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي"،دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005،ص309.

دلالات اللون الأحمر»[1]، هذا اللون الذي يرمز إلى «الحرب والدمار والنيران وسفك الدماء»[2].

وإذا توغلنا في النص لمعرفة دلالة هذا العنوان نجد تسمية هذا البيت نسبة لفاطمة الحمراء، فالحمراء تدل على التأنيث وهي صفة مشبهة على وزن فعلاء التي مذكرها أفعل، وتلقب فاطمة بالحمراء لأنها كانت ذات شعر أحمر منذ ولادتها.

وإذا ربطنا أحد دلالات اللون الأحمر والذي هو الصراع بفاطمة الحمراء فنجد اللون الأحمر يخرج عن الحيز الدلالي الخاص بلون الشعر ويدخل في دلالة الصراع، ففاطمة كانت سببا لعدة صراعات انطلاقا من صراعها مع ابنتها نعيمة زلاميت الذي كان سببه بيع شرف ابنتها مقابل شقة، كذلك كانت سببا في الصراع بين موسى البقال الذي أراد أن يتخذها زوجة ثانية وابنه عبد الله الذي عارضه في هذا الزواج و هرّب والدته من البيت فطلقها أبوه بعد زواج دام ثلاثين سنة، كما كانت سببا في الشجار الذي دار بين موسى البقال وسليمان السواق الذي اتهم فيه موسى بارتكاب الآثام وعدم احترام الجيران بإقامة علاقة غير شرعية مع فاطمة الحمراء، فبذلك تكون فاطمة والصراع عملة ذات وجهين.

واللون الأحمر في الرواية نجده يرتبط بفاطمة الحمراء ونجده كذلك يدل على مرحلة تاريخية هي الاشتراكية، فإذا رجعنا إلى المرحلة التي جرت فيها أحداث الرواية نجدها مرحلة النظام الاشتراكي في الجزائر، وهذا المقطع من الرواية يدل على ذلك،إذ جاء على لسان السعداوي: «في مدينتنا نشاهد كل يوم مناورات الرجعية وتكالبها على المكاسب الشعبية.. أصبح أعداء الثورة يشككون في اختيارنا الاشتراكي ويتهجمون خاصة على الثورة الزراعية»[3]، وما يبين أن اللون الأحمر في دلالاته الإيديولوجية رمز الاشتراكية قول

[1]– عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى، ص35 .

[2]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الوراق، عمان، الأردن، ط1 ،2008، ص113.

[3]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 191،190.

عبد الله بن موسى البقال: «قائلا بحدة: –نحن لا نريد الغد الأحمر فالأمة المجاهدة لا تقبل أن يتفشى الانحلال بين أبنائها.. الاشتراكية خطر على الأمة..»[1].

وانطلاقا من هذا يمكن أخذ شخصية السعداوي وشخصية عبد الله بن موسى البقال مثالا عن انقسام المجتمع الجزائري إلى مؤيد ومعارض للاشتراكية، مما انجرّ عن ذلك خلق صراع داخل المجتمع، ومن هنا يظهر القاسم المشترك بين فاطمة الحمراء والاشتراكية فكلاهما كانا مصدرا للصراع داخل المجتمع.

وتكون فاطمة الحمراء بذلك رمزا للاشتراكية داخل الرواية، ويكون القصد من العنوان "بيت الحمراء" لا بيت فاطمة كشخص وإنما بيت الاشتراكية، هذا الأخير الذي كان بلاطه يشهد عدة صراعات بين الواقع السياسي والاجتماعي، السياسي الذي كان يحتكر السلطة والمناصب والمال والجاه على حساب الواقع الاجتماعي الذي نخرت عظامه أمراضا اجتماعيةً قاتلةً،وقد حمل لواءه معظم شخصيات الرواية، التي كانت تعاني ضنك العيش و شطف الحياة، والتصقت بها هموم الواقع ومسحة التشاؤم، وتشبثت فيها براثن المأساة والضياع ، هذا الضياع الذي عبّر عنه علي العنكبوت في وصف ما يعانيه هو وجماعتة "جماعة الزلط" بقوله:«المدرسة طردتنا لأننا كبار.. والمؤسسات الوطنية ترفضنا لأننا صغار ولا حرفة لنا..فما العمل؟ التجارة تتطلب أموالا ونحن أبناء أسر فقيرة.. والسوق السوداء لم نخلق لها.. »[2].

فكانت هذه الأوضاع المزرية والمأساوية بمثابة التربة الخصبة التي احتوت في باطنها الرغبة في التغيير، وعملت على نموها لتخرج من تحتها وتتحول من مجرد الرغبة في التغيير إلى تطبيقه، فكانت أحداث أكتوبر 1988م مسرحا للتطبيق.

هذه الأحداث وهذا التغيير تتنبأ له أحداث الرواية لأن مجمل أحداث هذه الرواية: «تتلخص في ذلك التصادم بين الأزمنة الوجودية وبين الهموم و الطموحات الإنسانية.

[1]– المصدر السابق، ص145.

[2]– المصدر نفسه، ص164.

حيث يطرح الحاضر المعاني في زاوية مظلمة وقاتمة تنبئ بالانفجار الذي حدث في 5 أكتوبر 1988. »[1].

وهذا التنبؤ يحضر داخل الرواية بصورة ملحوظة فنجد الكثير من الشخصيات تبدي رغبتها في التغيير، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد عواد الروجي يريد أن يبدأ حياته من جديد فيقول:«لقد قررت أن أغير حياتي»[2]، وكذلك فاطمة الحمراء تريد أن تغير حياتها، وتكفرّ عن ما اقترفته من ذنوب تحت حضن زوج يُقدِّر قيمتها حيث تقول:«أخطأت في حياتي مرارا ولا أريد أن أقع في خطأ آخر.. الإنسان من تجاربه يتعلم ويستفيد.. ولا أحب أن أقضي حياتي بين البيوت لأبيع خاتما أو قرطا من أجل الحصول على لقمة خبز متواضعة.. لماذا لا أقبل بالمكوث في البيت محترمة وفي حماية الزوج المخلص؟»[3]، كما ترد لفظة التغيير في قول موسى البقال:« العالم يتغير بسرعة جنونية»[4] .

ونجد الروائي داخل الرواية لا يتنبأ بأحداث أكتوبر 1988م من خلال الحاضر المظلم ورغبة الشخصيات في التغيير فقط، بل يتنبأ حتى بالشهر الذي سيشهد الأحداث،فجاء في الرواية: «أقبل شهر أكتوبر بسحب رمادية ولكن الأمطار لم تسقط»[5].

وبعد هذه الرواية يتحقق التنبؤ ويخرج شهر أكتوبر من عالم الرواية إلى عالم الحقيقة، ويكون الخامس من شهر أكتوبر1988م يوما شاهدا على ذلك، اليوم الذي فجّر فيه الجزائريون جمّ غضبهم، وعبروا فيه عن ضرورة التغيير وعدم رضاهم بهذا الواقع الاجتماعي المزري الذي مسّ الطبقة الكادحة بالدرجة الأولى، وقد أعقبت هذا اليوم

---

[1]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري" المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، ص151، 152.

[2]– محمد مفلاح ، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة "، ص130.

[3]– المصدر نفسه، ص142.

[4]– المصدر نفسه، ص 132.

[5]–المصدر نفسه، ص 175.

أحداثا وصراعات وقرارات سياسية من أبرزها دستور فبراير1989م الذي فتح الباب أمام التعددية الحزبية ، كما أعقبته جراح التأمت بعد أن طال شفاؤها، ليعود إليها محمد مفلاح ويضع أصبعه على بعض منها في قالب سردي يمتزج فيه التاريخ بالمتخيل، من خلال أربع روايات صدرت له، ومن بين هذه الروايات" رواية "الكافية والوشام" .

2-3-1-2- رواية الكافية و الوشّام:

يقول عنها محمد مفلاح: «وقد عدت فيها إلى البداية الصاخبة لأحداث أكتوبر»[1].هذا الشهر الذي كان بؤرة انطلاق ومرجعا وبداية لكثير من رواياته.

يصف محمد مفلاح في بداية رواية " الكافية و الوشام " لنا الواقع الذي أعقب أحداث أكتوبر مباشرة بواقع معقد أفرز عدة أزمات، حيث يقول:«لقد أصبح الجفاف العنيد شبحا مخيفا في مرحلة ولدت فيها أحزاب كثيرة مختلفة البرامج والمشاريع، وأصبحت الخطب الحماسية تردد في كل مكان.. في المقاهي، والأسواق، وساحات المدينة، وكأنها العلاج السحري لأزمات أفرزها واقع معقد دوخ كل المهتمين بالمجتمع والسياسة»[2]. وأورد الروائي لفظة "دوخ" ليهيء القارئ نفسيا قبل إقحامه في واقع يشهد غليانا بين ثنايا الرواية.

ومن الشخصيات التي نجد لها حضورًا وافرًا في الرواية شخصية فتيحة الوشّام زوجة أحمد معاليش صاحب شركة(الكافية)، حيث تبدأ الرواية وتنتهي بشخصيتها، حتى إن الشق الثاني من العنوان قد أُخِذَ من لقبها " الوشّام" .

وإذا عدنا إلى دلالة اسم " فتيحة الوشام" نجد أن الكاتب قد أعطى اهتماما كبيرا في اختيار هذا الاسم، إدراكا منه أن الشخصية الروائية هي الدعامة الأساس للرواية ولها القدرة على « إملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفيا، وتفهم الواقع وتمتلئ بروح

1-محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص681.

2-محمد مفلاح، الكافية والوشّام "صخب البداية"، دار المعرفة، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص11.

الحياة يعمل الروائي على بنائها بناء متميزا محاولا أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية »[1] .

واسم فتيحة الوشّام يتركب من شقين الشق الأوّل "فتيحة" والشق الثّاني "الوشّام"،واسم "فتيحة" صيغة مبالغة من الفعل "فتح"، واختاره الروائي عن قصد، ليكون الاسم مزامنا لعهد الانفتاح الذي دخلت فيه الجزائر ورمزا له ومطابقا له من حيث الدلالة، كون الانفتاح مصدرا مأخوذا من الفعل المزيد" انفتح"، وإذا جردناه من حروف الزيادة يصبح "فتح"، هذا الفعل شكل نقطة التقاء بين فتيحة و الانفتاح.

أما الوشّام فهي من الفعل وَشَم نقول: وشم الجلد: غرزه بإبرة ثم ذر عليه النيلج[2]،ومن خصائص الوشم أنه إذا وُضع على الجسد لا يُمحى، فالوشّام «كما نعرفه هو ذلك الفنان الذي يحاول أن (يرسم) على الأجساد من أجل تزينها وجعلها مثيرة أكثر وربما مخيفة أكثر، ميزة هذا الرسم أنه قريب جدا (على الجسد)وأنه لا يمحى...»[3] ، غير أن الوشّام الذي يقصده الكاتب في الرواية ليس ذلك الفنان الذي يرسم على أجساد زبائنه برفق ولين؛ بل يقصد زمن الانفتاح والتّعددية الذي وشم الحزن، الأسى، العنف،الانتقام ،والطمع على أجساد الناس، ونسب الوشّام إلى شخصية "فتيحة" كون الوشم «آثاره تقع بصورة أشد على جسد المرأة... »[4].

وتعود بنا الرواية إلى بداية التعددية الحزبية في الجزائر متخذة إياها مرجعا تاريخيّا،حيث وردت عدة عبارات تدل على ذلك من بينها:« لقد أصبح الجفاف العنيد شبحا مخيفا في مرحلة ولدت فيها أحزاب كثيرة مختلفة البرامج و المشاريع، وأصبحت

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005،ص33.

[2]– ينظر: مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4،2004م، ص1035.

[3]– محمد مفلاح، الكافية و الوشام، ص7.

[4]– المصدر نفسه، ص8.

الخطب الحماسية تردد في كل مكان»[1]، وورد في الرواية كذلك عبارة :«هذه المرحلة التي عمّها الصخب الإعلامي و العنف اللفظي، واختلطت فيها المفاهيم. منذ أحداث أكتوبر 1988، لم تعد فتيحة الوشّام قادرة على التمييز بين التيارات السياسية المتصارعة في جو مشحون بالأحقاد الدفينة.»[2].و ورد أيضا: «فجأة توفي سليمان السموري وهو يعيش في شبه عزلة. مات دون أن يعرف ما يجري في البلاد من تحولات، وكيف انتهى زمن الثورات الثلاث و أقبل عهد آخر لا يتحدث فيه الناس إلا عن الديمقراطية و الأحزاب والانتخابات»[3].

كما تتحدث الرواية عن غلق الشركات العمومية وحل المؤسسات المحلية الخاصة آنذاك والعنوان خير دليل على ذلك؛ حيث أن الشق الأول منه اسم للشركة العمومية (الكافية) التي كان يديرها أحمد معاليش، الذي كُلف بتسييرها في عهد إعادة هيكلة المؤسسات العمومية،

فكانت هذه المؤسسة في مرحلة التعددية مسرحا للصراع والتآمر وتحقيق المصلحة الشخصية والصعود إلى أعلى المناصب، خاصة أن المرحلة معقدة للغاية وساد فيها الكلام الكثير عن التغيير و التداول «وأصبحت شاشة التلفزة مسرحا للصراعات السياسية الحادة التي تشهدها البلاد. ظهرت وجوه سياسية جديدة تنادي بالتغيير الجذري ثم التغيير الجذري ولا شيء غير التغيير»[4].

هذا الواقع لم ينتبه إليه أحمد معاليش، ولم يفهم أن العالم تغير ولم يعد للاشتراكية أي مستقبل« كان يطرح الأسئلة التي لها علاقة بمستقبله الشخصي (...)التغيير ثم التغيير الشامل.. ولكن ما المقصود من هذا التغيير؟ وكيف سيكون ؟ وفي أي اتجاه؟

[1]- المصدر السابق ، ص11.

[2]-المصدر نفسه، ص12.

[3]-المصدر نفسه، ص72.

[4]- المصدر نفسه، ، ص96،97.

وهل يتم إبعاد الرجال الذين قدموا الكثير للوطن بحجة التغيير الجذري؟ ومن يحدث هذا التغيير؟ إنه خائف حقا. وما معنى الإصلاحات و الإجراءات الجديدة(...) أهي الرأسمالية التي كنا نذمها في الماضي القريب أم هي شيء آخر؟»[1] .

فعدم معرفته ما يجري في البلاد جعله يتعرض لضغوط، و ظهر له خصوم يريدون تنحيته من منصبه من بينهم محمد الراشدي الذي لم يخف« نيته في تأسيس شركة خاصة ولكنه لن يربح دينارا واحدا إذا ما ظلت مؤسسة (الكافية) قائمة فالمنافسة معها مستحيلة.»[2] ، فأراد تحطيم الشركة وضرب تسييرها الاشتراكي جاعلا من حميدة الرفاف جسرا لتحقيق هدفه ومكسبه، واعدا إياه بمستقبل زاهر و مساعدته في اعتلاء منصب مدير الكافية .

وقد بدأ هو ومحمد الراشدي في وضع الخطة الجهنمية لتحطيم مدير الكافية«نصحه محمد الراشدي باستغلال علاقته بفتيحة الوشّام للوصول إلى أسرار من أصبح يعرف بين خصومه ب(الرجل الخردة). »[3]، لأن فتيحة الوشّام هي التي توسطت له عند زوجها الذي وفر له منصب عمل بمؤسسة (الكافية)، ولكن ليس لوجه الله، كانت تريد استغلاله في قتل زوجها، إلا أنه استغلها في التردد على الفيلا وسرق منها وثائق خطيرة للقضاء على أحمد معاليش، وبالفعل استطاعا أن يلهبا نار الفتنة داخل مؤسسة الكافية وخلقا الفوضى داخلها بعد أن كانت تُعرَف باستقرارها، وتم طرد مديرها، وتكون بذلك فتيحة الوشّام المساهم الأول في ذلك؛ لأنها هي التي ساعدت حميدة الرفاف على الولوج إلى المؤسسة.

وإذا كان القصد من اسم "فتيحة الوشّام" أن اسم "فتيحة"مزامنا لمرحلة الانفتاح التي دخلت فيها الجزائر، و"الوشّام" هو زمن الانفتاح والتعدديّة فإنه يتضح لنا القصد من العنوان، فالكافية هذه الشركة التي لم تستوعب بعد بداية التغير و كانت ترتدي لباس

[1]– المصدر السابق، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

[3]– المصدر نفسه، ص 58.

الاشتراكية وسط تيارات التغير الجارفة تكون رمزا للاشتراكية، وفتيحة الوشّام التي ساعدت حميدة الرفاف بطريقة غير مباشرة في إضرام الفوضى والصخب داخل مؤسسة الكافية تكون رمزا لزمن التعددية والانفتاح، ونستطيع بذلك استبدال عنوان (الكافية و الوشّام) بعنوان آخر يكون هو المقصود من وراء الرواية هو: (الاشتراكية و التعدديّة).

فالزمن هو الوشّام الحقيقي الذي يترك آثاره على ضحاياه كما ورد في الرواية:«الزمن هو الوشّام الحقيقي كما قال لها يوما الروائي مصطفى(...):- ورغم لقبك الرهيب فأنت ضحية لهذا الزمن الوشّام..

حركت فتيحة شعرها الطويل(...)وقالت له مبتسمة:- كلنا ضحايا هذا الزمن يا مصطفى...»[1].

وإذا توغلنا داخل الرواية نجد كل الشخصيات تشعر بالتأزم، وعدم الارتياح، والقلق والضياع في أهوال هذا الزمن الوشّام، ونجد آثاره بارزة على أجسادهم وحتى نفسياتهم التي صورها الروائي تصويرا دقيقا تعكس لحظة التأزم التي يشعرون بها، ففي وصفه لنفسية فتيحة الوشّام في فترة زمنية ما خير دليل على ذلك، إذ يقول : «صباح هذا اليوم المتهجم كما لم تتمكن من السيطرة على نفسها التي استولى عليها قلق رهيب و إحساس غريب بالوحدة .»[2] .

إن توظيف كلمة قلق وإضافة صفة رهيب إليه وكلمة إحساس واتباعه بصفة غريب، صفتان زادتا المعنى وضوحا وعكستا نفسية فتيحة مما جعلنا نشعر بها، كما يَبرُز ذكاء الروائي في انتقاء الألفاظ المناسبة التي تخدم نصه وموقفه المتخاذل من الزمن في المقطع السابق من خلال توظيفه للفظة (صباح هذا اليوم المتهجم)، ففترة الصباح تُعرف بنشاطها ونَفَسِها المتجدد والمتفائل إلا أن الروائي أضاف لها عبارة (هذا اليوم المتهجم) ليجعلها مؤشرا للإحساس بالتشاؤم وينزع للصباح صفة التفاؤل.

---

[1]- المصدر السابق، ص41.

[2]-المصدر نفسه، ص12.

كما نجد غيابًا للرؤية الزمنية المتفائلة داخل البنية الاجتماعية وذلك من خلال انعدام حقل مفرداتي للفرح والأمل والاطمئنان داخل الرواية، وسيطرة حقل مفرداتي للحزن والقلق والفقر والبطالة على صفحاتها، مثل ذلك (هموم، أزمات، واقع معقد،قلق رهيب،إحساس غريب بالوحدة، مصائب هذا الزمن العنيد، مخالب الفقر المدقع، هموم الحي الشعبي، الوقوف بلا أمل، وساوس ، حياة البؤس والذل، مشردة، ضائعة، الحياة القاسية،الحقد، حي القرابة...).

وعليه فإنه من خلال هذا الحقل المفرداتي الذي يضفي على الرواية مسحة الهموم والتشاؤم والمآسي يصور لنا محمد مفلاح الواقع الاجتماعي آنذاك، ويتخذه كشاهد على مرحلة تاريخية دخلت إليها الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988.

2-3-1-3- رواية عائلة من فخار:

تواصل عواصف شهر أكتوبر شحن ذاكرة الروائي ليعود لتلك الفترة التاريخية في رواية أخرى سمّاها "عائلة من فخار"، حيث يقول عنها: « تتبعت فيها مسار رجل متقاعد بعد عواصف أكتوبر وهموم العشرية السوداء»[1]، فتهب ريح أكتوبر على أحداثها حيث ورد في بداية الرواية :«هبت الريح الشرقية على المدينة الرابضة بالربوة الجرداء وسهلها الخصيب، وراحت تجلد بحرارتها المقيتة البنايات المغروسة بشكل فوضوي في حي (البرتقال)»[2].

من خلال هذه البداية نصادف ذكاء الروائي في اختيار افتتاحية روايته، إذ أورد لفظة "الريح" بدل "الرياح" لما بينهما من اختلاف في المعنى؛ لأن لفظة "الريح" المفردة اقترن ورودها في القرآن الكريم في أغلب المواضع بالعذاب، بينما "الرياح" الجمع اِقترن معناها بالرحمة والبركة والبشرى، حيث يقول القرطبي : «إن عامة المواضع في القرآن

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص681.

[2]- المصدر نفسه، ص415.

الكريم التي ذكر الله تعالى فيها إرسال الريح بلفظ الواحد فعبارة عن العذاب، وكل موضع ذكر بلفظ الجمع فعبارة عن الرحمة»[1].

ويقول في السياق نفسه: «ومن جمع مع الرحمة ووحد مع العذاب فإنه فعل ذلك اعتبارا بالأغلب في القرآن الكريم؛ نحو (الرياح مبشرات) و(الريح عقيم)(...).وروى أن رسول الله ﷺ كان يقول إذا هبت الريح:(اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها ريحاً) وذلك لأن ريح العذاب شديدة ملتئمة الأجزاء كأنها جسم واحد، وريح الرحمة لينة متقطعة فلذلك هي رياح »[2]، ولذلك ريح أكتوبر اجتمعت وصارت واحدة فعصفت فحملت معها العذاب، والفقر، والبطالة ، والطبقية، والهجرة غير الشرعية، والإرهاب.

وإذا توغلنا داخل الرواية نجد الشخصيات تتخبط في هذا العذاب الذي حملته ريح شهر أكتوبر، ريح التغيير التي اقتلعت شجرة الاشتراكية وغرست مكانها شجرة التعددية والانفتاح التي أثمرت الهموم والفقر والبطالة...، فكسرت بذلك أفق الانتظار لدى الجزائريين الذين كانوا يحلمون بغدٍ مشرقٍ بعد التغيير.

هذا التغيير الذي غيّر مساره وانحرف، وانحرفت معه كل القيم المتينة التي تقوم عليها المجتمعات، حتى الطبيعة تغيرت معه فبعد أن كانت قديما الريح الشرقية تصبو لها النفوس حتى سميت ريح الصبا، حيث يقول ابن الأجدابي:«والتي ((من مَطْلع الشمس)) الصَّبا، وتُسَمَّى القبول، وتُسمَّى الريحَ الشرقية. وكانت العرب تجعل بيوتها بإزاء الصَّبّا ومَطْلَع الشمس، والصَّبَا يُتَبَرَّك بها»[3] .

---

[1]–أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 1، ج4، (د.ط)، 1987، ص 579.

[2]– المرجع نفسه،ج2، ص 198،199.

[3]– أبو اسحاق إبراهيم بن اسماعيل بن الأجدابي، الأزمنة و الأنواء، تح/ عزة حسن، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط2، 2006، ص117.

وتعود تسمية الريح الشرقية بالصبا: «لأن النفوس تصبو إليها لطيب نسيمها وروحها»[1]. غير أننا نجد الريح الشرقية التي هبت في بداية الرواية تغيرت وأصبحت محل سخط و استنفار حيث ورد في الرواية: «تحملت خروفة هذه الريح الخانقة للأنفاس»[2].فكل شيء تغير حتى الريح .

هذه الريح دفعتنا بقوة للدخول إلى متن الرواية، فاصطدمنا بحرارتها المرتفعة التي تبعث بخيوطها الحارة على مدينة تتصارع مع حاضر صعبٍ، أثبت من خلاله الروائي وفاءه للفترة التاريخية التي جرت فيها الأحداث إذ اتخذها مرجعا تاريخيا، حيث استطاع أن يعيد تكوين واقع تلك الفترة ويكشف عن الواقع المعيش في شتى أشكاله ، هذا الواقع الذي يُسمع أنينه تحت أنقاض البطالة، والفقر، والتشتت العائلي ،والمصلحة والمحسوبية.

وعائلة من فخار يتخذها الروائي أنموذجا للعائلات الجزائرية التي كانت تتخبط في هموم الحاضر آنذاك، تبدأ مشكلة هذه العائلة عند التقاعد المسبق للوالد لخضر ولد فخار نتيجة خوصصة المؤسسات العمومية، فقد كان يشتغل في مؤسسة للمكيفات الهوائية «إذأقبل عهد التعددية والانفتاح، وما رافقه من إصلاحات اقتصادية قضت على المؤسسة»[3]، فبحث عن عمل ولم يجد حتى سيطر عليه اليأس وسيطر الفقر على عائلته.

وهنا يطرح لنا الكاتب مشكلة البطالة التي استولت على المجتمع نتيجة تسريح العمال بعد خوصصة المؤسسات، ومست حتى أصحاب الشهادات فخروفة «بالرغم من الشهادة الجامعية التي تحصلت عليها بعد سنوات طويلة من الدراسة الشاقة. ظنت أنها

[1]– شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري،نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،(د.ب)،(د.ط)،(د.ت)،ص97.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص415.

[3]–المصدر نفسه،ص449.

بعد تخرجها مباشرة، ستجد عملا(...) ولكنها اكتشفت واقعا معقدا. البطالة مست حتى أصحاب الشهادات »[1] .

وعجز الزمن السياسي على التكيف مع الوضع الحالي المعقد انشطرت فيه «البنية الاجتماعية إلى كتلتين كبيرتين: إحداهما توفّرت لها جملة من الشروط و الامتيازات مكّنتها من السيطرة على حيثيات الواقع، فأخذت تكيّفه حسب مصالحها و أهوائها، في حين بقيت الكتلة الثّانية تلهث وراء الوعود وتستجدي المؤسسات الوطنية للحصول على وظيفة تخرجها من مأزق البطالة و الضّياع، ولقد زاد إحساس الفئة الأخيرة بوطأة الزّمن الخارجي و بتقاعس الزمن السياسي عن تحقيق وعوده، وتوفير الحماية »[2].

ونجد الكتلة الثانية قد نخر الزمن عظامها وكسر كاهلها، وعائلة من فخار أنموذجا لهذه الكتلة، ولفظة "الفخار" تعكس الحالة الاجتماعية لهذه العائلة، كون مادة الفخار تُعرف بهشاشتها وقابليتها للكسر، فهذه العائلة قد تعرضت للانكسار نتيجة وضعها الاجتماعي الهش، ونتائج هذا الانكسار تظهر من خلال انكسار أواصر العلاقة داخل هذه العائلة، التي شبهها ابنها موسى « بباخرة مثقوبة في قلب الأمواج الهائجة»[3].

وعائلة من فخار تتكون من :الأب لخضر ولد الفخار، والأم يمينة، والأبناء (الحبيب، موسى، يوسف، رشيد، محمد، خروفة)، إلا أن العائلة أصبح يجمعها الدفتر العائلي فقط في ظل هموم الزمن الجديد و تحولاته، حيث « لا شيء أصبح يربط موسى بعائلته»[4]، والابن يوسف البطال لم يعد « قادرا على الاستماع إلى نصائح والديه »[5]، أما الأب الذي ازدادت همومه بعد تخلي الحكومة على مؤسسة المكيفات الهوائية واشتراها

---

[1]–المصدر السابق، ص 421،422.

[2]– بشير بويجرة محمد،بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970–1986)" المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، ص125.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص418.

[4]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها .

[5]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

"جيلالي العيار" في إطار سياسة خوصصة المؤسسات العمومية، كان دائما يلوم زوجته ويقول لها: « أنت السبب يا يمينة. حذرتك من إنجاب أكثر من ولدين ولكنك كنت ترغبين في بنت. هاهي رغبتك تتحقق بعدما أنجبت خمسة أولاد كبروا ولم نستطع التحكم فيهم .»[1].

وأصبح كل واحد يريد الهجرة من أعباء هذا الزمن ، فخروفة رأت أن الموافقة على الزواج من جيلالي العيار حل لمشاكلها وتخلصها من البيت العائلي« قد لا يكون جيلالي العيار هو الزوج المناسب، ولكنها ليست قادرة على العيش في بيت يفوح بروائح الفقر ،ويعج بالصراعات الرهيبة والمشاكل المعقدة.»[2]، وهنا إشارة إلى أن الزواج تحوّل من عرف اجتماعي متين إلى زواج مصلحة.

كما أن الروائي يشير في روايته إلى أن هذا الزمن السياسي و الاجتماعي والاقتصادي المتأزم كان «وراء هجرة كثير من أبناء هذه الأمة، سواء أكانت هذه الهجرة إلى خارج دائرة القطر الجزائري،(...)، أو هجرة إلى داخل الذّات نفسها بالتزام الصّمت والابتعاد عن دواليب الزّمن السّياسي .»[3].

فنجد شباب الرواية يهربون إلى الضفة الأخرى هروبا من الواقع المتأزم، فتورد الرواية عدة نماذج لهذه الفئة، مثل موسى ولد الفخار الذي « أصبح حلمه الوحيد هو أن «يحرق» (أي يهاجر) إلى الضفة الأخرى من البحر، وشعاره كما قال لها يوما: «يا خروفة..أفضل أن يأكلني الحوت ولا يأكلني الدود » (...) وقد ازدادت رغبته في «الحرقة» بعدما اتصل به جاره « مصطفى ولد الخير» الذي نجح في الوصول إلى الضفة الأخرى بواسطة « بوطي» »[4]، و مثل ذلك الموظف« الذي ترك زوجة وثلاثة

[1]– المصدر السابق،ص420

[2]–. المصدر نفسه، ص422.

[3]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970–1986)" المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، ص102،103.

[4]– محمد مفلاح، عائلة من الفخار، ص 418.

أولاد، ولجأ إلى«الحرقة» فمات غريقا في البحر»[1]، فحتى المتزوج تخلى عن مسؤوليته اتجاه عائلته، ولم يسلم من الحرقة، ويورد الروائي كذلك قصة ذلك الشاب «الذي ترك رسالة في زجاجة خضراء، وكانت موجهة إلى والدته الأرملة. لقد كتب لها عبارات صادقة ومؤثرة. نشرتها جريدة معربة كاملة. قال فيها:« أحبك يا أمي و أحب بلادي.. ولكنني كرهت نفسي. البطالة دمرتني.. إذا مت وعُثر على جثماني فادفنيني في قبر والدي الذي تركني«مزلوط».. تحيا الجزائر.. ويلعن جد الفقر.»»[2].

وبالرغم من حب الشباب الحراقة لبلدهم، ووعيهم بهذه المخاطرة والمجازفة إلا أنّهم يُقبلون عليها، فكثير من شبان الحراقة « ابتلعهم البحر الهائج، أو تعرضوا للاحتيال من طرف عصابات قوارب«الحرقة»»[3]. فأصبح هدفهم الهروب من الواقع دون النظر إلى العواقب.

وفي الرواية حتى المثقف الجزائري يحاول التملص من أعباء هذا الزمن المتجبر الذي اتخذه الروائي مرجعا تاريخيا لروايته، ويهاجر إلى الغرب، مثل قصة ذلك الشاب الجامعي «الذي أنقذه حراس السواحل من الموت في قلب الأمواج الهائجة»[4] كونه يدرك مصير من يملك شهادة جامعية داخل وطنه، مثله مثل رشيد ولد الفخار الذي سافر إلى باريس للدراسة «كان رشيد متفوقا على أقرانه في الرياضيات، وبعد تخرجه من جامعة وهران، قرر مواصلة دراسته بفرنسا بالرغم من معارضة والده»[5].

ومن خلال معارضة الأب لهذه الهجرة يمرر محمد مفلاح رؤياه، فإيراد هذه النماذج لا تعني دعم مفلاح لهذه الظاهرة بل يعارضها ويدعو من خلال هذه النماذج إلى إيجاد

[1]– المصدر السابق، ص 424،425.

[2]– المصدر نفسه،ص424.

[3]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص 419.

حلول لهؤلاء الشباب والتفات السلطات إليهم، هذه الفئة التي أصبحت تفضل الغرب على وطنها بعد أن كانت تحاربه وترفضه في عهد الاستعمار.

ويرجع بنا محمد مفلاح في الرواية إلى فترة الاستعمار التي كان يحارب فيها الشباب الغرب ويرفضه ليحدث مقارنة بين جيلين، فجاء على لسان السارد وهو يتحدث عن سي العيد والد لخضر ولد الفخار فيقول: « ولكن " سي العيد" ظل يردد أن جده العظيم شارك في ثورة الأمير عبد القادر وعمره لا يتجاوز عشرين سنة. وذكر أيضا أن والده سي المهدي كان رجلا شجاعا، وقد رفض التجنيد الإجباري الذي سنت فرنسا قانونه للمشاركة في الحرب العالمية الأولى.»[1] .

يهدف محمد مفلاح من توظيف هذين الفترتين التاريخيتين المختلفتين (الماضي،الحاضر) إلى إعادة مراجعة الحاضر ونقد الواقع، و النظر إلى ماضي الأجداد والافتخار والتغني به وتتبع سبله، كما يدعو إلى البحث عن الحلول الكفيلة للحد من ظاهرة الحرقة.

ولعل محمد مفلاح يرى أن فترة الرئيس الراحل هواري بومدين كفيلة بحل أزمات الواقع لو تتبعنا نهجها، ويظهر ذلك من خلال وجود هذا المقطع في الرواية: « مطت خروفة شفتيها، ثم ركزت عينيها السوداوين في صورتها الملونة التي وضعتها في إطار خشبي جميل، إلى جانب صورة والديها التي خلدت لحظة زفافهما، كان زواجهما في بداية السبعينيات من القرن الماضي.. في عهد الرئيس بومدين الذي مازال والدها يذكره بحب كبير ويقول عنه بفخر:«كان أبا للفقراء، ولما توفي الزعيم أصبحنا يتامى. »»[2] ، فربط فترة حكم الرئيس هواري بومدين بفترة الزواج الذي يحمل في معناه الفرح والسعادة الكفيلين بوصف تلك الفترة من الحكم .

[1]– المصدر السابق، ص447.

[2]– المصدر نفسه، ص 430.

وتورد الرواية كذلك نوعًا آخر من الهجرة التي أنجبها الزمن المتورم، فإذا كان هناك من يرى أن النجاة من هذا الزمن تكون بالوصول إلى الضفة الأخرى، فهناك من يراها في الهجرة إلى داخل الذات نفسها بالعزلة والتزام الصمت، وهذا ما فعلته شخصية لخضر ولد الفخار الذي هرب من مواجهة الزمن و«تحول إلى إنسان آخر،غير هندامه، وتعلق قلبه بالزاوية الخضراء الموجودة بحي البحيرة»[1].

تحول على مستوى الهندام وعلى مستوى الشخصية، على مستوى الهندام أصبح يرتدي عباءة بيضاء، ويضع على رأسه عمامة صفراء، ويحمل خيزرانة في يده، وعلى مستوى شخصيته قرر قهر نفسه بالعزلة والابتعاد عن هذه الحياة التافهة والواقع الزائل ولا شيء أصبح يربطه بهده الحياة الصاخبة الفانية كما يقول، فقد قرر الغوص أكثر في أعماق نفسه ليفهم سر الحياة.

فالكل داخل الرواية « يهدف إلى تغيير زمنيته المقلقة إلى زمنية سعيدة...تمكنه من تذوُّق الرّاحة في الحركة والأمن في التّعبير..»[2]، وقد تفنن محمد مفلاح في تجسيد هذا الزمن، بتوتراته وقلاقله وهمومه التي أفرزها الواقع الجديد، والتي كانت سببا مباشرا في رغبة الشخصيات في الهروب من الزمن الحاضر .

ويمكن القول بالإجمال وبالاستناد إلى ما تناولناه في هذا الفصل: إن التاريخ شكل رافدا قويا استقت منه الأعمال الإبداعية للمبدع محمد مفلاح، فكان بمثابة عنصر أساس أسهم بشكل فعال في كينونتها، فقد غطت أعماله الروائية مراحل زمانية مختلفة من تاريخ الجزائر، أثبت من خلالها حبه وتعلقه بهذا التاريخ، وبأنه متتبع شغوف له، ويظهر ذلك من خلال ما أساله قلمه الإبداعي من حبر أجبر التاريخ على إفراغ ما في جعبته.

---

[1]– المصدر السابق، والصفحة السابقة.

[2]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986) " المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، ص 102.

فكتب رواية (شعلة المايدة) تحدث فيها عن فتح وهران في عهد الباي محمد الكبير،لينتقل بعدها في رواياته الأربع التي تشكل رباعية الجبل الأخضر (الانفجار،وهموم الزمن الفلاقي، وزمن العشق والأخطار،وخيرة والجبال) إلى مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر" مرحلة الاستعمار الفرنسي" وماعاشته شخوص منطقته (غليزان) من ويلات الاستعمار، وكيف احتضنت الثورة المجيدة ككل مناطق البلاد، والتفت بعد هذه الروايات الأربع إلى الواقع الصاخب التي عرفته الجزائر في الثمانينات من خلال رواية"بيت الحمراء" فعبرت عن مجتمع يشهد أزمة اقتصادية وصراعات سياسية خفية في عهد المراجعة لا التراجع الذي جاء بعد وفاة الرئيس هواري بومدين منطلقا في كتابتها من هموم حي شعبي، ثم كانت عاصفة الخامس من شهر أكتوبر 1988 وما أعقبها من أحداث وصراعات وقرارات سياسية من أبرز هذه الأحداث دستور فبراير1989 الذي فتح باب التعددية الحزبية، فمرّ الشعب بفترة صعبة، ودخلت البلاد في صراعات سياسية أدت إلى دخول البلاد في دوامة العشرية السوداء، ونجد محمد مفلاح يعود إلى هذه الفترة بعد عودة الأمن والسلم من خلال إصدار رواية "الكافية والوشّام" و رواية "عائلة من فخار"،فعبرت الروايتان عن الواقع المزري الذي خلفته أحداث أكتوبر1988، فكانتا بمثابة المشكاة التي أُستُعين بها« على فرز محتوات ذلك الواقع وترتيب شؤونه وتحليل أبعاده ومعطياته »[1]، فعملتا على تعرية الواقع، وكشف خبايا النفوس، فقد لعبتا دورا بارزا في الربط بين الزمن التاريخي والزمن الاجتماعي الذي عمل على استحضار التاريخ واستمرار وجوده داخل الروايتين.

[1] – المرجع السابق، ص 192.

الفصل الثاني : المرجعية الأدبية في روايات محمد مفلاح

1-مرجعية الأدب الرسمي:

1-1-مرجعية النثر:

1-1-1-الرجوع إلى الأعمال النثرية للأدباء

1-1-2-الرجوع إلى الحكم والأقوال المأثورة

1-2-مرجعية الشعر:

1-2-1- استحضار الشعر العربي

1-2- 2-استحضار الشعر الأجنبي

2-مرجعية الأدب الشعبي:

2-1-المثل الشعبي

2-2-الأغنية الشعبية

2-3-الحكاية الشعبية

لا مفر لأي روائي كان، وفي أي عصر كان، أن يرجع ويستعين بذاكرة الأدب ويغترف منها ما يشاء، وهذا ما يساعده على توصيل رؤيته الإبداعية المحملة بأبعاد نفسية اجتماعية وجمالية ملحوظة، والدارس للأعمال الروائية لمحمد مفلاح يظهر له متن هذه الأعمال مشحونًا بذاكرة الأدب التي تواصل معها الروائي سواء عن طريق جسر الأدب الرسمي بتضمينه لبيت أو مجموعة من الأبيات الشعرية أو عبارات نثرية أو شخصيات أدبية في رواياته بدقة بارزة، أو عن طريق جسر الأدب الشعبي بتوظيفه للأشكال التعبيرية الشعبية مثل : المثل الشعبي والأغنية الشعبية والحكاية الشعبية، وسنفصل في جسري التواصل هذين بتتبع خطى الروائي محمد مفلاح حتى عَبرَهما.

1-مرجعية الأدب الرسمي:

يعد " محمد مفلاح" من الروائيين الذين تواصلوا مع الأدب الرسمي وذلك باستحضاره وجعله منسجما مع فكر ولغة وثقافة مجتمعه، حيث دخل هذا الأدب في أعماله دون مقاومة ووصل إلى درجة الذوبان، فمدّ هذه الأعمال بالقيم الجوهرية التي يتمثلها، وذلك لما يحمله من دلالات متجددة في كل عصر، فقد أصبح الأدب الرسمي«ثقافة متداولة، فهو ينطوي على مادة نثرية وشعرية غنية فيها قيم إنسانية صالحة للبقاء والتداول»[1]، وعلى إثر هذا سنتعرف على المادة النثرية والشعرية التي انطوت عليها أعمال محمد مفلاح وضمتها إلى نسيجها.

1-1- مرجعية النثر:

يتحاور محمد مفلاح مع النثر ويتقاطع معه-فهو لا ينطلق من فراغ في أعماله-بل رجع إليه ليتكئ عليه ويستمد منه بكل سخاء ليشكل عمله الروائي، ومن ذلك نجده يرجع إلى الأعمال النثرية سواء لأدباء عرب أو أدباء أجانب، فكانت أعماله مجالا للتواصل مع

[1]- جابر قميحة،التراث الإنساني في شعر أمل دنقل،دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،(د.ط)،1987،ص13.

هؤلاء الأدباء، هذا التواصل الذي جعله يستحضر بعض الفنون النثرية والمذاهب الأدبية في أعماله، كما نلمس رجوعه لحكم وأقوال نثرية مأثورة.

1-1-1- الرجوع إلى الأعمال النثرية للأدباء:

1-1-1-1-الأدباء الجزائريين:

إن أعمال محمد مفلاح قد طرحت جملة من القضايا التي يزخر بها الواقع الجزائري، وقامت بتصوير أزمة تحول المجتمع بعد الاستقلال، فكانت متابعا مخلصا لكل مرحلة دخلت إليها الجزائر، وواكبت وسايرت التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي شهدتها فترة ما بعد الاستقلال.

وإذا كان من المستحيل أن يبدأ العمل الروائي من الدرجة الصفر وجد الروائي محمد مفلاح نفسه يرجع إلى أعمال أدباء جزائريين وينهل منها، كونه يتشارك مع هؤلاء الأدباء في الالتفات والاهتمام لكل التناقضات والهزات التي تعرض إليها الواقع، فكان هؤلاء الأدباء سندًا مساعدًا له، حيث يعترف محمد مفلاح بجميلهم ويقول حول ذلك:«لم اهتم بجدية بهذا الميل إلى الكتابة إلا حين تعرفت عن طريق الصحف والمجلات الثقافية لفترة السبعينات على أدباء جزائريين كانوا يكتبون عن الواقع الجزائري بأمكنته وشخوصه وقضاياه الاجتماعية وهمومه اليومية، فأخذت من مادتها بعض الزاد لإشباع رغبتي في معرفة محيط الكتابة والكتاب»[1].

ومن ذلك نجد محمد مفلاح متأثرا جدا بالروائيين عبد الحميد بن هدوقة و الطاهر وطار، حيث يقول:« ولا أدري بالضبط كيف ملت إلى كتابة الرواية، ولكنني بعد اطلاعي على (ريح الجنوب) للروائي عبد الحميد بن هدوقة ثم (اللاز) للروائي الطاهر وطار،شعرت برغبة جامحة لإنجاز عمل روائي يدور في منطقتي وتكون له نفس الأجواء الواقعية التي كتب بها الأديبان الكبيران »[2].

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى،ص675.

[2]- المصدر نفسه، ص 675،676.

ويظهر تأثر محمد مفلاح برواية " ريح الجنوب" واضحا في روايتة "بيت الحمراء"،حيث يرجع إلى رواية "ريح الجنوب" التي رصدت صراعًا مختلفًا للقوى الاجتماعية في مرحلة النظام الاشتراكي و الثورة الزراعية والتأميم، ويستقى منها ذلك الصراع ويعبّر عنه بطريقته الخاصة، فنجد رواية "بيت الحمراء" تعج بالصراع« فقدور بلمريكان " رأسمالي رجعي"، عبد الله بن موسى "إسلامي"، السعداوي" مناضل تقدمي"،عواد الروجي "بروليتاري مهمش"..»[1].

وهذه التضادية بين الشخصيات والاختلاف والتعارض والتباين الفكري والعقائدي في المجتمع نلمسه في رواية " ريح الجنوب"، وذلك من خلال الإقطاعي الاستغلالي الانتهازي "عابد بن القاضي"، و رئيس البلدية "مالك" مناضل تقدمي، والراعي "رابح" بروليتاري، و"نفيسة" نموذج المرأة الثورية ضد الإقطاع والراغبة في التغيير، ومن خلال العجوز "رحمة" ذاكرة الثورة الوطنية .

كما نجد الروائي محمد مفلاح في روايته "بيت الحمراء" قد تتبع نهج عبد الحميد بن هدوقة في " ريح الجنوب" بتشريحه لوقائع الحياة اليومية، فكلتا الروايتين تشتغلان على فترة مابعد الاستقلال، وقد عبرتا عن مشاعر التشاؤم والقنوط وخيبة الأمل التي تمتلك الطبقة البرجوازية المهمشة ومعاناتها في ظل الإصلاحات التي ظهرت بعد الاستقلال مما ولد صراعًا داخل المجتمع، هذا الصراع تم التعبير عنه في أصدق صوره.

ومن شدة إعجاب الروائي محمد مفلاح كذلك برواية " اللاز" و إدراكه للدور الفعال الذي قامت به في دفع وتيرة الرواية الجزائرية نحو النضج والتقدم، نجده يسقط شخصية "اللاز" على شخصية حماد الفلاقي في رواية " هموم الزمن الفلاقي"، فمثلما كره اللاز حياته القديمة وكل ما يرتبط بها محاولا التخلص من كل شيء خاصة الماضي، وإبداء رغبته في تغيير حياته تماما وأن لا يصير بعد الآن الشخص القذر الذي كان عليه في القديم، نجد ذلك يظهر على حماد الفلاقي الذي أصبح يسخر من ماضيه وأبدى رغبته

[1]– عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى "قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية"، ص35.

في التغير «حانت ساعة المواجهة.. الشعب يريد وطنا حرا يجد فيه الخبز والكرامة والحب والحرف.. »[1].

ومثلما كانت شخصية زيدان تشحن اللاز بالأفكار الثورية وتستقطبه إلى الخلية،كذلك نجد شخصية سي عدة تقوم بالدور نفسه مع حماد الفلاقي: «كنت أقول في نفسي:" أنا ضعيف.. وكل شيء يفوق طاقتي..أنا عاجز عن إحداث أي تغيير".. كنت مخطئا.. استطعت يا سي عدة أن تقنعني بالحركة.. لقد قلت لي بحماس: – أنت منا.. مسحوق مثلنا.. وأرضنا مغتصبة »[2].

وكما تظهر شخصية اللاز في صورة المجاهد الشجاع الذي اجتمعت فيه كل صفات البطولة والذي دفعته ظروف الحياة الاجتماعية المزرية وبشاعة الاستعمار إلى اعتناق الثورة والتمرد على الأوضاع، يستحضر محمد مفلاح هذه الصورة في حماد الفلاقي الذي أصبح لا يهاب شيئا: « أصبح رجلا قويا.. قبل هذه اللحظات كان لاشيء»[3]، فأصبحت سمعته ذائعة بين الناس، وأصبح بطلا في نظرهم خاصة بعد علمهم بأنه هو من كان وراء تفجير خمارة ليون« زادت سمعته حين علم الناس بأنه كان البطل الذي وضع القنبلة في خمارة" ليون". كانت عملية جريئة »[4]، كذلك هو الحال بالنسبة للاز الذي كان طيلة فترة غيابه حكاية كل الألسن كيف تحول في فترة من لقيط إلى بطل في أعينهم.

ولا يتوقف تأثر محمد مفلاح برواية " اللاز" عند استحضار و إسقاط شخصية اللاز على شخصية حماد الفلاقي فقط، بل يتعدى ذلك إلى حضور اسم اللاز في أكثر من رواية له، ففي رواية " بيت الحمراء" نلمس حضورًا لهذا الاسم: « دخل المقهى وجلس

[1]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص226.

[2]– المصدر نفسه،ص220.

[3]– المصدر نفسه، ص222.

[4]– المصدر نفسه، ص272.

على أول كرسي شاغر ثم طلب فنجان قهوة. جرى نحوه (محمد اللاز) وعانقه بحرارة وهو يقول له:

– أهلا بك يا سي عواد.. أين كنت؟ »[1].

ونجد هذا الاسم يتكرر كذلك في رواية (الانهيار): « وقف النادل (محمد اللاز) بأدب أمام طاولة كانت منزوية في ركن المقهى اتخذه منذ سنوات منصور مكانا له.. »[2].

فمحمد مفلاح يرجع إلى اسم اللاز ويوظفه ولكن يضيف له اسم "محمد" ليخلق نوعا من الاختلاف، وإضافة اسم محمد بالذات، لكون اسم الروائي(محمد مفلاح)، ويبين بذلك أن اللاز المقصود خاص به هو و ليس الخاص بالطاهر وطار.

كما نلمس في روايات محمد مفلاح رجوعه إلى أعمال الأدباء الجزائريين والاشتراك معهم في فكرة جعل المثقف هو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث الرواية، وذلك لإدراكه بالدور الفعال الذي يقوم به المثقف في خدمة وطنه وشعبه،فالشخصية الرئيسية في روايته " الوساوس الغريبة" شخصية الكاتب والقارئ للتاريخ عمار الحر، هذه الشخصية المثقفة التي أثبت من خلالها الروائي أن الكتابة تجربة شاقة جدا مليئة بالوساوس، ولكنها ممتعة رغم كل هذه المتاعب التي تسببها لممارسها وخاصة الكتابة في زمن الأزمات الذي انعكس على نفسية عمار الحر وأصبح يشعر بالعجز الذي تغلب عليه بالإرادة والتحدي.

ومن خلال عودتنا إلى بعض الأعمال التي سبقت هذه الرواية وجدنا فيها المثقف هو المحرك الذي يدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام، ففي رواية (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي الشخصية المحورية صحفي وروائي، وفي رواية (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار المثقف شاعر وأستاذ جامعي، كما وجدنا في رواية (سيدة المقام) الراوي شخصية

[1]– المصدر السابق، ص118.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

محورية مثقفا وأستاذًا جامعيا، إذًا يتقاطع محمد مفلاح مع هؤلاء الأدباء في جعل المثقف شخصية رئيسية داخل الرواية.

كما نجد في رواية (انكسار) إشارة إلى أعمال أدباء جزائريين اكتفى الروائي بذكر أسمائهم فقط، فجاء في الرواية على لسان الرواي: « واهتم بالأدب الجزائري فقرأ روايات «نجمة» و «الحريق»، و «ابن الفقير»، و«التطليق»، و«اللاز»، و«ريح الجنوب » ورغب بدوره في تأليف رواية يؤرخ فيها لمرحلة الثورة الزراعية وللحلم الاشتراكي »[1].

وإذا رجعنا إلى مؤلفي هؤلاء الروايات نجدهم من عمالقة الإبداع الروائي الجزائري ومؤسيسيه: (رواية نجمة) للكاتب ياسين، و(الحريق) لمحمد ديب، و(ابن الفقير) لمولود فرعون، (التطليق) لرشيد بوجدرة، (اللاز) للطاهر وطار، (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة.

ويرجع محمد مفلاح لهذه الأعمال لشدة إعجابه بها والدعوة لقراءتها، واعترافا منه لموهبة هؤلاء الروائيين و بالجهد الكبير الذي بذلوه في مسيرة الرقي بالرواية الجزائرية،ويظهر من خلال اختيار الروائي لهذه الروايات التي تنطلق من الواقع ميله إلى الرواية الواقعية حيث يصرح قائلا: « لا أخفي إعجابي بالرواية الواقعية التي أجد فيها المعرفة والمتعة.. هذه الواقعية التي مازالت تنجب كل سنة العديد من المبدعين الذي نال بعضهم جوائز عالمية.»[2].هذه الواقعية جعلته مخلصا لواقعه واهتماماته، وناقلا أمينا له.

ومحمد مفلاح برجوعه إلى أعمال الأدباء الجزائريين بنى جسر تواصل معهم، كما أثبت فكرة " أن النصوص الروائية تنتج بعضها بعض".

1-1-1-2-الأدباء العرب:

إذا كانت الكتابة هي انفتاح النص على ما يستقبله من الآخرين فإننا نجد في النص الروائي المفلاحي إطلالة على إبداعات لكبار الأدباء العرب ومؤلفيها الذين يُشهد لهم

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص252.

[2]- المصدر نفسه، ص678.

بالشهرة والعالمية، أمثال: عبد الرحمن بن خلدون، نجيب محفوظ، جبران خليل جبران،المنفلوطي، إحسان عبد القدوس.

ففي رواية (انكسار) نجد ذكر لكاتب السير الذاتية، وعالم الاجتماع،والمؤرخ،والمؤلف "عبد الرحمن بن خلدون" حيث جاء في الرواية على لسان بغداد البخلوني: «أصبحت أحب ابن خلدون لأنه وصل إلى أعلى المناصب السياسية،ثم هرب منها وعكف في مغارة قلعة ابن سلامة على الكتابة عن قضايا مازالت معاصرة. في كتاب ابن خلدون هذا اكتشفت حقيقة مجتمعاتنا المتخلفة. أن كتابته حداثية أكثر من خربشات كتاب بلادنا في هذا الوقت الموبوء.. هؤلاء الكتّاب الذين يتشدقون بلغة حوشية لإخفاء ضحالة ثقافتهم وقصور وعيهم.»[1].

فيدل استحضار اسم العالم الشهير " ابن خلدون" وإعطاء نبذة عنه على إعجاب الروائي به وتبيان أنه شتان بين الكاتب ابن خلدون وبين هؤلاء الذين يدّعون الكتابة في وقتنا المعاصر، ويدل استحضاره أيضا على سعة ثقافة الروائي وحبّه للاطلاع الذي يوسع أفقه، فنجد محمد مفلاح يسقط فكرته هذه على لسان " بغداد بخلوني" فيقول: «طالع الكتب حتى تتحرر. أنا اعترف بأن مطالعة الكتب أسهمت في اتساع أفقي، وأبعدتني عن حياة الناس التافهة. أما أفكار ابن خلدون فقد ساعدتني على فهم المحيط الذي أعيش فيه.»[2]، وفي ذلك دعوة من الروائي إلى الاطلاع على مؤلفات ابن خلدون، وإلى المطالعة بصفة عامة.

وفي عبارة (أصبحت أحب ابن خلدون لأنه وصل إلى أعلى المناصب السياسية،ثم هرب منها وعكف في مغارة قلعة ابن سلامة على الكتابة)، يثير هنا الروائي فكرة المثقف وموقفه من السياسة، وبإيراد لفظة (أحب) يتبين لنا بأن الروائي يحبب عدم خوض المثقف في السياسة، ولعل هذا ما نجده في رواية (الوساوس الغريبة) على لسان

[1]– المصدر السابق، ص260.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

عمار الحر الذي حاول صديقه حسين السعيد أن يقنعه بضرورة المساهمة في الحياة السياسية، حيث « رد عمار الحر أن السياسة بحر مضطرب لا يركبه إلا المغامرون،وإذا نزل الكاتب إلى ساحة السياسة سيفقد لا محالة براءته و قدرته على الإبداع فالكتابة هي الروح التي تمنح للحياة معناها الأسمى »[1]، ويضيف عمار الحر إلى ذلك « أرى أن المثقف مؤسسة قائمة بذاتها.. إنه سلطة حقيقية ولهذا أرفض فكرة المثقف العضوي..فالنقد هو جوهر هذه الاستقلالية.»[2]، لذلك فضل ابن خلدون الكتابة على السياسة.

وفي رواية (الوساوس الغريبة) نجده يذكر العالم " ابن خلدون" لكن مع " أبو الفرج الأصفهاني لما عجز عمار الحر عن إنجاز كتابه فجاء في الرواية على لسانه: « فكيف استطاع ابن خلدون أن يؤلف تاريخه المسمى(كتاب العبر وديوان المبدأ والخبر)؟ وكيف تمكن أبو الفرج الأصفهاني من تأليف (الأغاني)؟»[3]. وهنا رسالة من الروائي إلى أخذهما قدوة نحتذي بها في الإصرار والعزيمة والصبر والكتابة والإبداع.

ولقد استحضرت رواية (الانهيار) الشاعر والكاتب "جبران خليل جبران"،والكاتب"مصطفى لطفي المنفلوطي" في سياق حديث الراوي عن محفوظ الذي لم تلق قصصه المنشورة تفاعلا، لكون تجربته الكتابية لم تكن صادقة فقد كان مقلدا فقط «همس في نفسه: " أنا قرد.. أنا مجرد كاتب مقلد." عاش حياته مقلدا الآخرين في كلامهم وطريقة تفكيرهم وكذلك في أسلوب كتابتهم. نعم.. كتب مرة قصة قصيرة بأسلوب جبران خليل جبران، ونشرت في مجلة أدبية. كم كانت فرحته عظيمة وقتذاك! (...) واكتشف فيما بعد أنها مجرد قصة لا إبداع فيها(..) ولا يمكن لأسلوب جبران أو المنفلوطي أن يسيطر عليه(...) قرر أن يتخلى عن التقليد ليكتب بأسلوبه الخاص.. عزم أن لا يهتم إلا بالحياة الخام.. الشكل في نظره غير مجد لإيصال أفكاره إلى القراء. التزم

[1]- محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر العاصمة، (د.ط)، 2005، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص91.

[3]- المصدر نفسه، ص30.

بمفهوم " الفن رسالة" وعليه أن يبلغها للإنسانية (...) إنه يريد أن يخلق عالمه الخاص فليأخذ مادته من هموم الناس.. من هموم أبناء حي الرق »[1].

وذكر "جبران خليل جبران" و " المنفلوطي" ليبين أنه بالرغم من أن هذين القامتين الأدبيتين لهما وزن ثقيل على الساحة الأدبية إلا أنه إذا أردنا الكتابة لا يعني تقليد أسلوبهما تقليدا أعمى حتى نصل إلى ما وصلا إليه من الشهرة والعالمية، علينا خلق عالم خاص بنا، لأن الشكل في نظره غير مجد لإيصال الأفكار إلى القراء، كما أن العالم يتغير بسرعة جنونية وعلينا مسايرة كل تغير حتى نكون أقرب إلى واقع القارئ، وهنا يبرز كذلك ميل الكاتب إلى الواقعية .

وترجع بنا رواية (الوساوس الغريبة) إلى ثلاثية نجيب محفوظ وهي تتحدث عن عمار الحر فجاء في نص الرواية: « ولما يقلب صفحات ثلاثية نجيب محفوظ يشعر بالرعب ويسب نفسه.. وفي لحظات اليأس كان يدور في غرفته الفسيحة وهو يصيح بصوت مهزوم: " ما الذي جرى لي ؟".»[2].

كان الروائي ذكيا في اختيار النموذج الذي رعب منه عمار الحر، لأنه يدرك أن ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) كفيلة بإدخال الرعب في نفس عمار الحر الذي يحاول بدء مشروعه في الكتابة، لِما تتميز به من دقة الإتقان والروعة والتأثير، فهي من روائع ما ألفه الأديب المصري " نجيب محفوظ" الحائز على جائزة نوبل في الأدب سنة 1988م، كما يدل استحضار الروائي "نجيب محفوظ" الذي يعدّ مفخرة للعرب على إعجاب محمد مفلاح به، خاصة و أن أدب نجيب محفوظ يصنف ضمن الواقعية الأدبية التي لا يخفي محمد مفلاح تعلقه بها.

ولشدة إعجاب محمد مفلاح بالروائي "نجيب محفوظ" نجده يعيد ذكره في رواية (عائلة من فخار) ولكن يضيف إلى جانبه الروائي" إحسان عبد القدوس"، فيقول الروائي عن

[1]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة" ،ص 7،8.

[2]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص30.

خروفة ولد الفخار: «كانت تطالع أحيانا المجلات المصورة، وروايات إحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ »[1].

ويذكر الروائي هنا روايات " إحسان عبد القدوس" لما تمثله من نقلة نوعية متميزة في الرواية العربية، وعرفانا منه بالفضل الذي قدمته هذه الروايات للمكتبة العربية والسينما، ولا يخفي من وراء ذلك إعجابه بهذا الروائي الذي كرّس حياته لنقل أفكار واقعية بالرومانسية المطلقة، كما تدل لفظة (تطالع) على دعوة من الروائي للمطالعة، وذكر بعدها روايات إحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ نصيحة منه لقراءتها و لانتقاء ما نقرأ؛لأن قارئ اليوم قد يكون كاتب الغد، فالكتابة هي نتيجة للقراءة الواعية.

ولا يخفي محمد مفلاح قراءته لأعمال أدباء كبار حيث يصرح بمرجعيته: «تعددت قراءاتي باللغتين العربية والفرنسية فتعرفت على أعمال أدباء كبار ومنهم كتاب عرب أمثال نجيب محفوظ وحنا مينه وعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، كاتب ياسين،مولود فرعون، مولود معمري ، محمد ديب، رشيد بوجدرة، وكتاب روسيا وبخاصة دستويفسكي وتولسوي وتشيخوف وتورجنيف وغوركي، وكتاب أمريكا ومنهم فولكنير وهمنغوي واستنبيك ودوس باسوس، وأدباء آخرون من مختلف الدول أمثال مورافيا،فيرجينا وولف، كافكا،زولا، استندال الخ..»[2].

وقد وقفنا على انعكاسات قراءة محمد مفلاح لأعمال أدباء كبار جزائريين وعرب على رواياته، ولاحظنا كيف ساهمت هذه الأعمال في نسج خيوط هذه الروايات،وسنتعرف على أَثر قراءة محمد مفلاح لأعمال أدباء أجانب، وكيف حضرت هذه الأعمال على سطور إبداعاته.

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى ، ص496.

[2]– المصدر نفسه، ص678.

1-1-1-3-الأدباء الأجانب:

يرجع محمد مفلاح إلى نصوص الإبداع الغربي، ويثبت بذلك أن القراءة اتصال مع الآخرين تجمع بين الجميع على الرغم من اختلاف اللغة والعرق والبلد والدين، فالكتابة «ليست سوى إيقاع القراءة نفسها، وهي خطابات اخترقت الذات اختراقا بعد تشبعها فسكبتها في لحظة على مربعات من الورق، فالكتابة (...) هي فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، والنص(...) هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة»[1].

لذلك نجد عدة أعمال لأدباء أجانب تستدعيها السطور المفلاحية وتقبل دعوتها،فتذوب بين مربعات الورق وتندمج معها.

ففي رواية (انكسار) نجد استحضارًا لجملة من الروايات الأجنبية، فجاء على لسان الراوي يتحدث عن بغداد بخلوني: « فقرأ روايات كثيرة كانت تحتفظ بها زوجته في مكتبة قديمة، ومنها «البؤساء». و«الأحمر والأسود» «ومدام بوفاري» ، واطلع على أعمال كامو وسارتر وكافكا، ولكنه لم يستطع قراءة «البحث عن الزمن الضائع» و «عوليس» ..»[2].

فيهدف محمد مفلاح إلى ذكر هذه الأعمال(البؤساء لفيكتور هيغو، الأحمر والأسود لستندال، مدام بوفاري لجوستاف فلوبير، وأعمال كامو وكافكا، والفيلسوف الوجودي جون بول سارتر) من أجل اطلاعنا على الروايات التي أثرت فيه ونالت إعجابه وأسهمت في تكوين ثقافته وتوجهه، فنجده يشهد لفضل رواية البؤساء في تكوين أدبه ودفعه إلى عالم الرواية فيقول: « عثرت بالمصادفة على روايتين مهمتين وهما (البؤساء) لفيكتور هيجو و(الحريق) لمحمد ديب، فكان لاطلاعي عليهما أبلغ الأثر في تكويني الأدبي، ولا ريب أن

[1]- رولان بارت، لذة النص، تر/فؤاد صفار، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988، ص 6-10.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المائدة وقصص أخرى، ص251.

الأجواء الكئيبة للروايتين دفعتني نحو عالم الرواية السحري ومحاولة الكتابة عن هموم الواقع. »[1].

كما أن مطالعته لأعمال "جون بول سارتر" لا يتوقف عند حد الاطلاع والإعجاب بها، بل نجده يتأثر ببعض أفكار "سارتر" الوجودية والمذهب الوجودي، فيرجع النص المفلاحي إلى المذهب الوجودي ويتقاطع معه ليستقي منه بعض المفاهيم ويلبسها لشخصياته.

من بين هذه المفاهيم مفهوم حرية الإنسان الذي يسعى إلى إثبات وجوده والوصول إلى ما يشاء دون أن يقيده شيء، فالحرية حسبهم هي من صميم وجود الإنسان، فماهية الإنسان معلقة بحريته وكينونته هي حريته، حيث يقول جون بول سارتر: «كينونة الإنسان(...) هي حريته»[2].

ونجد هذا المفهوم يجسده الروائي انطلاقا من اختياره لاسم عمار الحر في رواية (الوساوس الغريبة)، فإضافة كلمة الحر لاسم عمار يدل على تأثر الروائي بالوجودية وبفكرة أن الإنسان جوهره الحرية الإنسانية، ونجد هذا المفهوم يطبقه على شخصية محفوظ بطل رواية (الانهيار)، حيث جاء في الرواية « لاشيء أصبح يهمه، أصبح مبدؤه في الحياة هو أن يفعل ما يريده بكل حرية»[3] .

و ألبس عمار الحر مفهوم آخر من مفاهيم الوجودية يتمثل في سعي الإنسان إلى إثبات وجوده والوصول إلى الشيء الذي يطمح إليه دون قيد يعرقله، حيث أن عمار الحر أراد إنجاز مشروعه الجديد المتمثل في تأليف كتاب عن صديقه الشاعر عبد الحكيم الوردي فقاوم كل العراقيل التي وقفت أمامه، ورفض الزواج من فوزية العسلي حتى يكمل تأليف كتابه، فعلى الرغم من طول مدة العلاقة بينهما التي دامت سنوات طويلة حتى تجاوزت فوزية العسلي الثلاثين سنة، وإلحاحها هي وأمه على الخطوبة والزواج إلا أنه لم

[1]– المصدر السابق، ص 674،675.

[2]– جان بول سارتر، الكينونة والعدم، تر/ نقولا متيني ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2009، ص73.

[3]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة" ، ص52.

يقرر شيئا، بل كان يرى في الزواج قيدًا يبعده عن مشروعه« وحين تحدثه فوزية العسلي عن البنات والبنين، يحرك لها رأسه ويغرق في صمت غريب. فكر أن يتزوج بها مباشرة بعد تأليف الكتاب. إنه يخشى أن يمر الوقت ولا ينجز مشروعه إذا ما غرق في تفاهات الحياة التي لم يخلق لها.»[1].

فهو ينظر للزواج على أنه تقييد لحرية الكتابة، ونظرته هذه تتوافق مع نظرة محفوظ في رواية (الانهيار)، الذي كان يرى الزوجة قيدًا و أنه أخطأ حين تزوج، حيث يقول محفوظ في الرواية:« اللعنة على المرأة .كذب من قال وراء كل عظيم امرأة. لن يكتب حرفا مادامت هذه الجاهلة في بيته، أخطأ حين اقترن بها.(...) لو بقي في وحدته لكان الآن سيدا، المرأة قيد.» [2]. فهمهُ الوحيد التخلص من هذا القيد لإثبات الوجود وممارسة الحياة بحرية مطلقة لتحقيق الطموح.

ومن المفاهيم الوجودية أيضا والتي كانت حاضرة في النص المفلاحي الشعور باليأس والإحباط والقلق والفراغ، فلو رجعنا إلى (الوساوس الغريبة ، والانهيار) نجدهما ثريتين بالعبارات الدالة على هذا الشعور، وسنرصد أهم هذه العبارات في جدول:

عنوان الرواية	العبارات الدالة على الشعور بالعجز والقلق والخوف	الصفحة	اسم الرواية	العبارات الدالة على الشعور بالعجز والقلق والفراغ	الصفحة
الانهيار	القلق المخيف	06	الوساوس الغريبة	يسب نفسه على عجزها	30
	كره نفسه	07		يشعر بالرعب	30
	تجرع شيئا من الفشل	07		نفسه الخائفة من الفراغ	31

[1]– محمدمفلاح، الوساوس الغريبة، ص55.

[2]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة" ، ص11.

	تساءل بخوف	08		انتظر خائفا	42
	يعيش غريبا	51		لحظات الضعف والقلق	43
	الرعب في قلبه	57		الملل بدأ يزايله	43
	الإحساس بالخوف	62		الفراغ الذي ظل يلاحقه كالظل اللعين	54
	شعر محفوظ المرهق بقلق مرعب	83		ضحية للوساوس المخيفة والكوابيس المفزعة	82
	أصبح يعيش فراغا مهولا	97		يشعر فجأة بالملل والعجز...يحكم على نفسه بالعقم	87،88

من خلال هذا الجدول نجد بعض أحاسيس الإنسان الوجودي تسيطر على شخصية محفوظ في رواية (الانهيار) وشخصية عمار الحر في رواية (الوساوس الغريبة) اللذيْن أنهكهما القلق والخوف والشعور بالعجز والفشل والملل والفراغ، هذه الصراعات الداخلية ما هي إلا السبيل الوحيد لإثبات وجودهما؛ لأن الإنسان الوجودي يناضل من أجل وجوده كي لا يتسلل إليه العدم، حيث نجد محفوظ في رواية (الانهيار) يقول عليه الراوي :«لا.. لم يتقبل هذا الفشل»[1]، ونجد عمار الحر في (رواية الوساوس الغريبة) كذلك يواجه هذا الشعور فيقول الراوي: « سيبرهن لفوزية العسلي بأنه الأقوى.. وسيثبت للنائب ولكل الناس بأنه قادر على العطاء.. ولن يسمح للملل أن يستولي على نفسه سيقاومه حتى ينجز

[1]– المصدر السابق، ص78.

عمله.. وواصل الكتابة بمحبة كبيرة »[1]، وفي هذه المقاومة يظهر تؤثر الروائي بالمذهب الوجودي الذي يرى أن الوجود الذي بواسطته يأتي العدم إلى الأشياء لا يمكن أن يقبل العدم، حيث يقول سارتر في هذا الصدد:« إن الوجود الذي به يأتي العدم إلى العالم لا يمكن أن ينتج العدم »[2].

فالإنسان عند الوجوديين يقاوم من أجل بقائه لذلك نجد محمد مفلاح يسقط رأيه على بغداد البخلوني فيقول الراوي:« لم تعجبه من أعمال هيمنقوي إلا رواية « العجوز والبحر»، ولكنه لم يتفهم انتحار هذا الكاتب الذي كان في أوج مجده الأدبي.»[3]، فيدل عدم تفهم الروائي انتحار الكاتب هيمنقوي على تأثره بفكرة الصراع بين الحياة والموت عند الوجوديين، فعلى الإنسان أن يواجه الموت ويثور على ضعفه بدلا أن ينتحر ويستسلم له.

وفكرة الموت هي التي تدفع بالإنسان إلى إثبات وجوده وترك شيء يخلده ويثبت أنه كان موجودًا، وهذا ما نجده ينطبق على شخصية محفوظ في رواية (الانهيار)، حيث يقول الراوي عن محفوظ: « فكر في لغز الموت(...) قد تكون فكرة الموت هي التي تدفع الإنسان ليخلد تاريخه بأعماله الجليلة. وهو بماذا يواجه الموت ؟ فكر أن يترك بعد وفاته رواية جميلة. وماذا ينتظر لينجز عمله ؟ الموت لا يعلن عن مجيئه.(...) شعر باقتراب أجله.. كل دقيقة تمر من حياته هي دقيقة يختطفها الموت عبثا. إنه يخشى أن ينتهي إلى حفرة باردة في مقبرة سيدي عبد القادر، وروايته مازالت في انتظار لحظة ولادتها، لقد أصبحت كتابة الرواية هوسا لن يشفى منه ما لم يحقق رغبته.. »[4].

وهنا نرى الصراع بين محفوظ والموت دفعه إلى مقاومة الموت وعدم ترك حياته يلتهمها عبثا ففكر في إثبات وجوديته قبل أن يأتيه، وذلك بتحقيق رغبته وترك رواية تخلده وتحقق وجوديته لمواجهة الموت اللغز المحير، فأراد الروائي إسقاط مفهوم الصراع بين

[1]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص165.

[2]– جان بول سارتر،الوجود و العدم، ص182.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص251.

[4]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص55.

الحياة والموت على شخصية محفوظ والتي كشفت لنا عن التوجه الوجودي لمحمد مفلاح والذي بدوره يصرح بذلك:« المبدع هو الأقوى إذا ما خلف أثرا فنيا يجد فيه الناس القوة والزاد على تحمل الحياة، وربما لهذا السبب يظل الأديب يكتب لمواجهة الموت اللغز المحير »[1].

وإذا واصلنا السفر عبر النصوص المفلاحية تكون لنا إطلالة أخرى على أعمال روائية أجنبية كشف من خلالها الروائي على ذوقه وحسه الثقافي، فجاء على لسان الراوي في حديثه على بغداد البخلوني في رواية (انكسار):« واهتم بالأدب الأمريكي، فقرأ بمتعة روايتي «عناقيد الغضب» و«معركة مريبة» وظل يتحدث عنها بإعجاب كبير(...) وقرأ روايات فولكنير التي ولج عالمها الغريب بصعوبة. واطلع على الروايات الروسية فقرأ «الجريمة والعقاب» التي حيره بطلها راسكولينكوف، وشعر بالشفقة على دوستويفسكي المعذب ولكنه لم يجد تفسيرا لانقلابه على أفكاره التقدمية. وأشفق على تولستوي الذي توفي في محطة قطار هاربا من بيته المريح. »[2].

تكشف هذه الأعمال عن قراءات محمد مفلاح لها، وعن الانطباع الذي تركته في نفسه وليس في نفس بغداد البخلوني، وإنما وضع هذا الأخير كقناع يختفي وراءه ويمرر من خلاله رؤياه وانطباعاته، فقراءته لروايتي (عناقيد الغضب للكاتب الأمريكي جون ستاينبيك، ورواية معركة مريبة) أثارتا في نفسه إعجابا كبيرا، ووجد صعوبة في فهم روايات الأمريكي فولكنير، وحيره بطل رواية الجريمة والعقاب، وأشفق على كاتبها الروسي دوستويفسكي، وأشفق على الروائي الروسي تولستو**ي** الذي نجده يرجع إلى رسالة من رسائله في رواية (الوساوس الغريبة) يسجلها عمار الحر في كناشه الأزرق الصغير،حيث يقول الراوي:« إنه لا يريد أن تمر حياته بلا إبداع. لقد نقل من رسائل"تولستوي" فقرة قصيرة كتبها في الصفحة الأولى من كناشه الأزرق وهي:(ليس هناك متعة حقيقية تعادل

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص684.

[2]– المصدر نفسه، ص 151،152.

متعة الإبداع، ومهما كان الذي ننتجه، قلما أو حذاء، خبزا أو طفلا، فلا بد من الإبداع لتوفير المتعة الحقة، وحينما يغيب الإبداع يقترن العمل بالضيق والألم أو بالندم و الخجل»[1]، ويبرر الروائي سبب رجوع عمار الحر إلى هذه الفقرة فيقول الرواي: « لقد أراد بهذه الفقرة أن يذكّر نفسه الخائفة من الفراغ، بمهمته الصعبة في هذه الحياة الصاخبة.»[2].

ورؤيا عمار الحر هذه تتوافق مع رؤيا محمد مفلاح حيث يقول :« يعجبني رأي تولستوي عن متعة الإبداع فيقول: (ليس هناك متعة حقيقية تعدل متعة الإبداع، ومهما كان الذي تنتجه، قلما أو حذاء، خبزا أو طفلا، فلا بد من الإبداع لتوفير المتعة الحقة،وحينما يغيب الإبداع يقترن العمل بالضيق و الألم أو الندم والخجل) بل إن غياب الإبداع عند الكاتب يكون أكثر إيلاما له إذ يملأ حياته شعور بالفراغ الهول»[3].

وهذا التوافق في الرؤيا، وتقديم الانطباعات الخاصة حول الأعمال الروائية الأجنبية عن طريق الشخصيات، يكشف على أن الروائي رجع إلى فن السيرة الذاتية وهو: « أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجل حوادثه وأخباره. ويسرد أعماله وآثاره»[4]، وإن لم نجد الروائي قد وظف هذا التعريف بحذافيره إلا أنه يتقاطع معه في فكرة تسجيل الحوادث والأخبار، لكن ليس بشكل متسلسل وإنما يوزعها حسب المواقف الذي تستدعي حضورها،فبغداد البخلوني وعمار الحر ومحفوظ وغيرهم من شخصيات رواياته ما هم إلا سفراء لأفكاره حاول إسقاط بعض رصيده الثقافي و رؤياه عليهم، ولعل هذا الجدول يوضح ذلك:

[1]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص31.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص683.

[4]– محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص23.

شخصية بغداد البخلوني	تصريحات الروائي محمد مفلاح	شخصية عمار الحر	تصريحات الروائي محمد مفلاح
1-« اهتم بالأدب الأمريكي(...)ولم تعجبه من أعمال هيمنغوي إلا رواية «العجوز و البحر »(...)وقرأ روايات فولكنير ،واطلع على الروايات الروسية فقرأ«الجريمة والعقاب»التي حيره بطلها راسكولينكوف، وشعر بالشفقة على دوستويفسكي المعذب(...)، وأشفق على تولستوي» (انكسارص251) **2**-«اعترف للروائيين بالموهبة، وبالجهد الكبير الذي يبذلونه لإنجاز أعمالهم الأدبية، بعدما اكتشف صعوبة الكتابة الإبداعية..» (انكسار ص252)	**1**-« تعددت قراءاتي باللغتين العربية والفرنسية فتعرفت على أعمال أدباء كبار منهم (..) كتاب روسيا و بخاصة دوستويفسكي و تولستوي (...) ، وكتاب أمريكا ومنهم فولكنير وهمنغوي» شعلة المايدة وقصص أخرى ص678 **2**-«الكتابة الروائية تجربة شاقة جدا(...)،فهي ليست نتاج الموهبة فقط(...) والأكيد أنه بدون بذل الجهد المتواصل فلن يستطيع الكاتب ومهما أوتي من علم لدني، أن ينجز أي عمل إبداعي» شعلة المايدة وقصص	-لقد نقل من رسائل "تولستوي" فقرة قصيرة كتبها في الصفحة الأولى من كناشه الأزرق وهي:« إنه لا يريد أن تمر حياته بلا إبداع. لقد نقل من رسائل "تولستوي" فقرة قصيرة كتبها في الصفحة الأولى من كناشه الأزرق وهي:(ليس هناك متعة حقيقية تعادل متعة الإبداع، ومهما كان الذي ننتجه، قلما أو حذاء، خبزا أو طفلا، فلا بد من الإبداع لتوفير المتعة الحقة، وحينما يغيب الإبداع يقترن العمل بالضيق والألم أو	-« يعجبني رأي تولستوي عن متعة الإبداع فيقول: (ليس هناك متعة حقيقية تعدل متعة الإبداع، ومهما كان الذي تنتجه، قلما أو حذاء، خبزا أو طفلا، فلا بد من الإبداع لتوفير المتعة الحقة، وحينما يغيب الإبداع يقترن العمل بالضيق و الألم أو الندم والخجل) »

	أخرى، ص 681،682.	بالندم و الخجل» (الوساوس الغريبة، ص3)	

شخصية محفوظ	تصريحات الروائي محمد مفلاح
-« فكر في لغز الموت(...) قد تكون فكرة الموت هي التي تدفع الإنسان ليخلد تاريخه بأعماله الجليلة. وهو بماذا يواجه الموت ؟ فكر أن يترك بعد وفاته رواية جميلة. وماذا ينتظر لينجز عمله ؟ الموت لا يعلن عن مجيئه.(...) شعر باقتراب أجله..كل دقيقة تمر من حياته هي دقيقة يختطفها الموت عبثا. إنه يخشى أن ينتهي إلى حفرة باردة في مقبرة سيدي عبد القادر، وروايته مازالت في انتظار لحظة ولادتها، لقد أصبحت كتابة الرواية هوسا لن يشفى منه ما لم يحقق رغبته.. » (الانهيار، ص55)	-« المبدع هو الأقوى إذا ما خلف أثرا فنيا يجد فيه الناس القوة والزاد على تحمل الحياة، وربما لهذا السبب يظل الأديب يكتب لمواجهة الموت اللغز المحير». (شعلة المايدة وقصص أخرى،ص684)

نلاحظ من خلال النماذج التي اخترناها على سبيل المثال لا الحصر والمتعلقة ببغداد البخلوني وعمار الحر ومحفوظ أنها تتوافق مع تصريحات محمد مفلاح، بل يمكن القول أنها إسقاطاته على الشخصيات التي جعلها الروائي كنفق يمرر عبره أفكاره وأراءه و انطباعاته وأخباره، وهذا ما جعل بعض النصوص المفلاحية تقترب من فن السيرة الذاتية وتلامس جزءًا منها.

ونجد رواية الوساوس الغريبة تقترب كذلك من الرواية البوليسية التي قوامها التحري عن جريمة مرتكبة، يتقدم فيها الروائي نحو الحل بطريقة مشوقة تجذب القارئ وتثير فضوله، ولعل اهتمام الروائي بهذا النوع من الروايات راجع إلى إعجاب الروائي الشديد برواية«الجريمة والعقاب» للروائي الروسي دوستويفسكي، حيث نجده يذكرها في رواية (انكسار)، حيث جاء فيها: «واطلع على الروايات الروسية فقرأ«الجريمة والعقاب»»[1]،ويذكرها كذلك في رواية (الانهيار) مرتين، فيقول الراوي عن محفوظ: « تذكر رواية (الجريمة والعقاب).بدت له ربيعة كتلك العجوز المرابية.»[2]، ويقول عنها كذلك في صفحة أخرى: «أمسك برواية (الجريمة والعقاب) التي سبق له قراءتها.. قلب الصفحة الأولى بحركة عصبية ثم أرجع الكتاب إلى مكانه، ما الشيء الذي يمنعه أن يؤلف مثل الأديب دوستويفسكي؟ وقال بقلق:"–لست مغرورا."»[3].

فأسقط الروائي رغبته في التأليف مثل الأديب دوستويفسكي على محفوظ، فأشبع رغبته في تأليف رواية (الوساوس الغربية)، فمثلما تظهر رواية الجريمة والعقاب كأنها رواية بوليسية لما تحمله من روح المغامرة لكنها في الواقع رواية تأملية في الواقع الروسي آنذاك، فإن رواية الوساوس الغريبة تحمل بعض اللمحات وأجزاء قليلة من الغموض الذي يصنف بوليسيا إلا أنها في الواقع تحكي عن معاناة الكاتب عمار الحر في زمن الأزمات.

ورواية (الوساوس الغريبة) تحكي عن جريمة قتل المرأة الثرية "زينب الهنيدي"« تابع سكان المدينة أخبار مقتل "زينب الهَنيدي" باهتمام غريب بلغ درجة الهوس المخيف»[4]،ونجد في الصفحات الأولى من الرواية تساؤلات يطرحهم عمار الحر لحل لغز الجريمة ويُدخل بذلك التشويق والإثارة على القارئ لمتابعة قراءة الرواية، فجاء في

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص251.

[2]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص9.

[4]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص9.

الرواية:« كتب في كناشه الصغير: (إنها جريمة بشعة..بشعة..لمَ كل هذه الهمجية؟ ومن تكون زينب الهنيدي؟ وكيف حدثت الجريمة في هذا الوقت بالذات؟).»[1].

وبعد هذه التساؤلات ينحرف الروائي بمسار عمار الحر، فينتقل به من هذه الأسئلة التي ظهر من خلالها كأنه محقق سري يرغب بحل لغز الجريمة إلى رغبته في تأليف كتاب حول صديقه عبد الحكيم الوردي المتهم الأول في قضية القتل، فيتحدث عن معاناته وعجزه عن الكتابة التي أثر عليها الواقع المستجد في البلاد، ورغبته في مواجهة هذا العجز والتغلب على الفراغ المهول، ونجد الروائي يحل لغز الجريمة في نهاية الرواية دون أن نلمس بحثا أو تحريا داخلها، وهذا ما يجعلها رواية بوليسية غير كاملة وإن لم نقل ملامح رواية بوليسية، ويمكن تعليل ذلك بأنه: « إذا ألقينا نظرة سريعة على الأدب العربي، وباستثناء الكتب التي تخاطب الأطفال والمراهقين، وكتبت بأساليب غاية في البساطة، وتلك التي كتبت للبالغين عن الجاسوسية مثل ما كتبه المصري صالح مرسي،لن نجد رواية بوليسية كاملة.»[2].

وغياب الرواية البوليسية في الأدب العربي رغم قدمها في الغرب يعود إلى:«اختلاف المجتمعات في بنائها وحركة شعوبها وعاداتهم وتراثهم»[3].

ويواصل محمد مفلاح استحضار الإنتاج الأدبي الأجنبي، فيرجع إلى رواية (الخميس اللطيف) للروائي الأمريكي جون استنباك ويذكرها في رواية (الانهيار)، فجاء على لسان الراوي وهو يتحدث عن محفوظ: « لقد نام على الكرسي وهو يطالع رواية (الخميس اللطيف) لجون استنباك، رأى نفسه في شخصية الدكتور.. تذكر جيدا اللحظة التي مزج فيها الدكتور الخمر بالحليب، وكيف سال هو لعابه متمنيا أن يتذوق مثل هذا الشراب

[1]– المصدر السابق، ص12.

[2]– أمير تاج السر، الرواية البوليسية في الأدب العربي، شبكة الجزيرة الإعلامية، 26 /2012/12، WWW-aljazeera-net.cdn.ampproject.org، 2019/8/01، 10:00سا

[3]– المرجع نفسه،2019/08/01، 10:30.

الغريب، وتساءل متأسفا: "لماذا يمنع نفسه من تناول الخمور؟"..ستنسيه الخمرة بعض الهموم وتحفزه على الكتابة.»[1].

وبرجوع الروائي إلى رواية (الخميس اللطيف) وتذكر حدث من أحداثها يدل على اطلاع الروائي عليها وإعجابه بها، ويدل استحضار حدث مزج شخصية الدكتور الخمر بالحليب بالذات في فترة نوم محفوظ أي في عالم لا الوعي إلى كشف مكبوتات محفوظ ورغبته في تناول الخمور وكشف الصراع الداخلي الذي يعيشه، ويمهد الروائي بذلك لبداية دخول محفوظ في تجربة جديدة لتنتقل هذه التجربة إلى عالم اليقظة، حيث يستجيب محفوظ لنزواته ويذهب إلى حانة (بلمريكان) ليشرب الخمرة حتى السكر، فهو « لم يتناول الخمرة في حياته. جمعته مناسبات كثيرة مع رفاق يشربون الخمر ولكنه لم يتناول قطرة واحدة من الخمر»[2]، وتكون بذلك هذه التجربة بداية انهيار شخصية محفوظ بعد أن كان شخصا معروفا بين الناس بالتزامه وهيبته.

وعلى العموم فإن رجوع محمد مفلاح للأعمال الروائية الأجنبية بالإضافة إلى كشفها عن المخزون الثقافي لديه، أسهمت بشكل كبير في توليد الدلالات والمعاني ونسجها بخيط جماليّ أضفى تناغما بينها وبين النص المفلاحي الذي اكتسب بعدا إنسانيا عن طريقها.

1-1-2- الرجوع إلى الحكم والأقوال المأثورة:

نجد محمد مفلاح يرجع في رواياته إلى بعض الحكم و الأقوال المأثورة ويستشهد بمضمونهما، فيرجع في رواية (انكسار) إلى الجزء الأخير من القول المأثور عن الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه الذي متنه:« اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا». وهذا القول يحث على إقامة التوازن بين ما يتعلق بالدنيا وبين ما يتعلق بالآخرة، فلا يركن الإنسان إلى الدنيا ويسعى لتحقيق رغباته وشهواته بأي ثمن

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص54.

كان وينسى أمر آخرته وأن هناك ثواب وعقاب، وإذا أراد الآخرة لا ينكفئ عن الدنيا ويزوي بنفسه بجو من العبادة والذكر بما يجعله يعطل حياته بكاملها، فالسعي للدنيا لا ينافي السعي للآخرة، بشرط أن يعرف المرء حد كل واحدة.

وعلى الإنسان أن يخطط لأمور الدنيا تخطيطا بعيد النظر، فلا يقدم الحلول لمشاكله في الدنيا لمجرد التخلص منها في هذا اليوم، وإنما يفعل ذلك لسنين عديدة،فيعمل بتمهل وعدم التسرع لأن الشيء إذا لم ينقض اليوم ينقضي غدا أو بعد غد، و أمّا أمور الآخرة على المرء أن يداوم عليها ويسارع في أدائها في أوقاتها، لأنه يخاف الموت غدا أي قريبا فيقابل الله بالتقصير والتفريط.

وهذا ما نجده في وعظ موسى العكافي لعباس البري في رواية (انكسار) وهو يحدثه عن الدنيا ودور الإنسان في دار الابتلاء، ويوظف في ذلك الجزء الثاني من القول المأثور فيقول:««اعمل لآخرتك كأنك تموت غدا» فكر في اللحظات التي يتركونك وحيدا في ظلمات القبر، كيف تواجه الأمر يا عباس(...) ولكن لا خوف على المؤمنين الذين يعملون الصالحات.»[1]، ووظف الروائي الجزء الثاني فقط من القول المأثور لأن موسى العكافي رأى في عباس البري الاهتمام الزائد بالحياة الدنيا التي أثقلت كاهله وأرهقته، فأراد أن يبين له بأنها دار ابتلاء فقط ولا تساوي شيئا، حيث جاء في الرواية: « فقال له عباس بلطف:

–الحياة أرهقتنا يا سي موسى.

وقال له موسى العكافي:

–الدنيا لا تساوي جناح بعوضة يا أخي عباس.

ثم بلهجة الواعظ:

–لا تفكر فيها كثيرا. إنها دار ابتلاء.»[2]

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 296،297.

[2]– المصدر نفسه، ص 296.

كما نجد الروائي يرجع إلى قول مأثور آخر للإمام علي رضي الله عنه في رواية (الانهيار)« الصَّبرُ مِنَ الإيمَانِ، بِمَنْزِلَةِ الرَّأْسِ مِنَ الجَسَدِ »[1]، فالصبر داخل في كل مسائل الدين، لذلك عُدّ هو الرأس لجسم الإيمان، فمن فقد صبره فقد إيمانه، حاله حال البدن الذي يُقطع رأسه فيفقد حياته، فجاء هذا القول على لسان الراوي يتحدث عن محفوظ الذي كثرت همومه وسئِم من نفور زوجته منه، إلا أنه ذكر منه الشطر الأول فقط فيقول:«فكر أنه سيأتي يوم الفرج.. الصبر من الإيمان.»[2].

وفي نفس الرواية يستحضر الروائي قولا مأثورا عن الصحابي عثمان بن عفان رضي الله عنه والذي يقول فيه:« اجتنبوا الخمر؛ فأنّها أمُّ الخَبائث»[3]، وسميت أيضا أم الكبائر،فهي مفتاح كل شر وتفقد عقل شاربها فتصدر منه أفعال الشر والعدوان كفعل الفحشاء والقتل، هذا الأخير الذي كان سببا في استدعاء هذا القول المأثور، فبعد قتل محفوظ لزوجته ربيعة بدأ أهل الحي يتناقشون في السبب ويفسرون سبب إقدامه على هذه الجريمة الفظيعة، فأرجعوا ذلك إلى أنه كان في حالة سكر فجاء في الرواية:«-رأوه في حانة بلمريكان.

-كان في حالة سكر إذن؟

-الخمر أم الكبائر.»[4]

كما أننا في رواية (الانهيار) أيضا نجد توظيفًا لحكمة غربية مشهورة قالها نابليون بونابرت نقلا عن الفيلسوف أرسطو القائلة:« وراء كل رجل عظيم امرأة »، إلا أن محفوظ في الرواية أراد إبطالها حيث قال:«اللعنة على المرأة. كذب من قال وراء كل عظيم

[1]-أبو بكر أحمد بن الحُسين البيْهقي، الجامع لشعب الإيمان، مكتبة الرُشد للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ج1، ط1،2003، ص146.

[2]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة" ، ص99.

[3]-محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن النسائي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع،الرياض،السعودية، مج3، ط1، 1419هـ/1998م، ص516.

[4]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة ، ص111.

امرأة.»[1]، فهو كان يرى في زوجته ربيعة أنها جاهلة ولا تقدر الفن و موهبته، وأنها قيد له نحو الشهرة والإبداع، إلا أنه ما يلبث حتى يكتشف عكس ذلك،ويؤيد هذه المقولة،حيث جاء في الرواية: « نفر من زوجته ولكن بعد تجربته مع خضرة أصبحت ربيعة حلما. إنه في حاجة إليها يريدها ضاحكة و متفتحة كما كانت حتى ينهي روايته وسيشرع في كتابة رواية أخرى عن تجربته مع خضرة الخياطة. نعم .. سيفعل ذلك وأكثر.وراء كل عظيم امرأة. وبدون ربيعة حياته لا تساوي شيئا..ستصبح سرابا.»[2]، ومن هنا تظهر لنا نظرة محمد مفلاح للمرأة، فهو يراها سندا متينا يتكئ عليه الرجل في مجابهة الحياة.

وفي نفس الرواية نجد توظيفًا كذلك لمقولة غربية مشهورة للفيلسوف الوجودي والروائي جان بول سارتر والتي تقول: « الآخرون هم الجحيم»، فيستدعيها الروائي ويُظهر تأييده لها على لسان الروائي وهو يتحدث عن محفوظ، فجاء في الرواية: «صدق من قال : " الآخرون هم الجحيم".»[3]، فيربط الراوي بين هذه العبارة وبين محفوظ فيقول: « الآخرون قتلوا فيه روح المبادرة والإبداع، جعلوه مثلهم. أصبح رجلا عاديا.»[4].والآخرون ليس كل الناس بل يقصد الذين يكونون عائقا أمامنا، وتكون علاقتنا بهم فاسدة وملتوية.

وفي رواية (انكسار) يرجع الروائي إلى القول المأثور لابن تيمية رحمه الله الذي متنه:«الصبر الجميل: صبر بلا شكوى»، لكن الروائي يأخذ منه عبارة (الصبر الجميل)،ويوظفها في نصح العرافة منونة لعباس البري، فجاء في الرواية:« وقالت له العرافة وهي تحدق في وجهه الحائر«عليك بالصبر الجميل.»»[5].

كما يستحضر الروائي في رواية (بيت الحمراء) لقول مأثور يعرفه الكثيرون:«الاعتراف بالخطأ فضيلة»، فالإنسان غير معصوم من الخطأ فقد يقع في

---

[1]- المصدر السابق، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص 98.

[3]- المصدر نفسه،ص80.

[4]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[5]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى ،ص348.

الخطأ والمعصية وليس ذلك عيبا ولكن العيب في التمادي فيه، أمّا إذا عرف الحق واستعرف بخطئه فهذا من الفضائل، لذلك نجد عبد الله في رواية (بيت الحمراء)، يطلب من أبيه موسى البقال الاعتراف بأنه مخطئ في علاقته بفاطمة الحمراء؛ لأنه كان يراها امرأة خطيرة، فيقول الراوي: «قال عبد الله:

-قول الحق مر.

فقد موسى أعصابه وصاح بحنق:

- أخر..ج أخر.....ج

تابع عبد الله كلامه قائلا:

- الاعتراف بالخطأ فضيلة.»[1].

ويتضح مما سبق عرضه، أن الحكم والأقوال المأثورة كانتا بمثابة وسيلة فعالة ساعدت الروائي في توصيل أفكاره ودفع وتيرة السرد إلى الأمام، كما كشفت عن ثقافته الواسعة وقدرته على استحضارها وإذابتها في بنية النص المُستقبِل، مما أعطت مسحة جمالية ملحوظة.

-1-2- مرجعية الشعر:

يعد محمد مفلاح من الروائيين الذين تواصلوا مع شعر الشعراء العرب القدامى منهم والمحدثين والشعراء الأجانب، برجوعه لأبيات شعرية ذائعة تداولتها الألسنة وارتبطت بوجدان الناس، مما سهّل عليه ضمان وصول رؤيته الإبداعية.

-1-2-1- استحضار الشعر العربي:

يرجع محمد مفلاح إلى الشعراء العرب ويتفاعل معهم، إما عن طريق استدعائهم لينزلوا ضيوفا في أعماله جالبين معهم أسماءهم فقط، أو عن طريق حضورهم مع إبداعاتهم التي يُولد منها دلالاته الجديدة، فنجده يطلع على نصوص شعراء عرب قدامى ويستدعي أبياتًا شعرية لهم، فنجده ففي رواية (الوساوس الغريبة) يلجأ إلى تضمين بيت

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"،ص 136،137.

مشهور من لامية الشنفرى ليسقطه على نفسية الشاعر عبد الحكيم الوردي، بعد أن دوّنه هذا الأخير في كراسته الأولى التي طالعها عمار الحر، فورد في الرواية:« تمدد عمار الحر على سريره ثم شرع في مطالعة الكراسة الأولى التي تصدرها البيت الأول من لامية العرب للشاعر الشنفرى:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم

فأني إلى قوم سواكم لأميل.»[1].

واستدعى الروائي هذا البيت لما بينه وبين نفسية عبد الحكيم الوردي من تطابق وتقاطع، فمثلما نجد في هذا البيت إحساس الشنفرى بالغربة والألم والشعور بالنبذ من القبيلة، نجد عبد الحكيم الوردي يعيش غربة قاتلة بين أهله، حيث جاء في الرواية:« لقد ألقى هذا البيت في نظر عمار الحر، بعض الضوء على نفسية عبد الحكيم الوردي الذي كان يعيش غربة قاتلة..»[2] .

وإذا كان محمد مفلاح قد ضمّن في هذا المقام بيتا كاملا للشنفرى فإننا نجده في مقام آخر وفي الرواية نفسها يضمّن الشطر الأخير فقط من البيت الشعري المشهور للشاعر المتنبي: ما كل ما يتمناه المرء يدركه***تمشي الرياح بما لا تشتهي السفن[3].

وقد استحضره على لسان الراوي وهو يتحدث عن عمار الحر حين أحبّ سميرة الرمال من أول نظرة، حيث وجدها متيمة بصديقه المحبوس عبد الحكيم الوردي تنتظر خروجه. فجاء في الرواية:« وحين رآها لأول مرة، أحبها.. ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن. هاهي تنتظر خروج المحبوس.. »[4].

---

[1]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص76.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]–أحمد بن حسين الجعفي المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ،(د.ط)،1983، ص471.

[4]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 125،126.

ويدل رجوع محمد مفلاح إلى عجز البيت الشعري للمتنبي على حبه وإعجابه بهذا الشاعر و بأسلوبه في الكتابة، ولعل ما يثبت ذلك هذه الأسطر من رواية (الوساوس الغريبة) التي تتحدث عن عمار الحر: « لقد اشترى من وهران كتبا كثيرة ومنها بعض الكتب الخاصة بتراجم العظماء وقد أعجبه كتاب عن الشاعر المتنبي فقرأ منه بعض الفصول.. وفكر في تقليد أسلوبه في الكتابة.»[1].

كما يرجع محمد مفلاح كذلك إلى الشاعر" أبي نواس" في رواية (الانهيار)،ويكتفي بذكر اسمه دون إيراد شيء من شعره، وإنما رجع إليه في اللحظة التي قرّر فيها محفوظ بطل الرواية تناول الخمرة لأول مرة في حياته، فأبو نواس كان يُعرف بشاعر الخمر،وكانت الخمر جوهر شعره، ولا منازع له في مدحها، فكان من أشهر من كتبوا وقالوا فيها، لذلك استحضره الروائي حين تحدث عن الخمرة، حيث جاء على لسان الراوي وهو يتحدث عن محفوظ: « وبعد غروب الشمس قصد الحانة.. دخلها بسرعة و انزوى في ركن مظلم. شرب الخمرة حتى شعر بالانتشاء.(...) وتذكر ما قرأه عن الشاعر أبي نواس(...) شرب كؤوسا أخرى من النبيذ حتى تراقصت الأشياء أمام عينيه الذابلتين. ذابت صورة أبي نواس في عتمة الحانة»[2]، مثلما أذابها محمد مفلاح بين سطور الرواية،فكان بارعا في استحضارها في المقام المناسب لها مما خدمت الرواية وسرّعت عجلة السرد، فبذكر اسم الشاعر أبي نواس ترتسم عند القارئ الحالة التي كان عليها محفوظ، و يدرك مدى رغبته الجامحة في تناول الخمر دون الإطناب في وصفها داخل الرواية.

وبناء على ما سبق يدل رجوع محمد مفلاح إلى الشعراء العرب القدامى و أشعارهم في أعماله على دعوته لإحياء التراث العربي القديم ونشره « ونبذ القطيعة بين اللاحق

[1]– المصدر السابق، ص108.

[2]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص56.

والسابق الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورهما»[1]، ضف إلى ذلك حبه وإعجابه الشديد بهم، وسعة ثقافته وعشقه للمطالعة، كما يدل كذلك على المخزون الشعري القديم عنده وبراعته في استرجاعه، وتوليد دلالات جديدة منه تنطبق على واقعنا المعاصر.

ولكن لا يعني ذلك أنه غير معجب بالشعراء المحدثين، بل نجده يُدرج في رواية (الوساوس الغريبة) أسماء لشعراء جزائريين تشهد لهم الساحة الأدبية بالتألق والإبداع،أمثال الشاعر مفدي زكرياء، والشاعر محمد العيد آل خليفة، حيث جاء في الرواية على لسان الراوي وهو يتحدث عن فوزية العسلي وخطيبها عمار الحر: « لقد حاولت فوزية العسلي أن تثنيه عن مشروعه الغريب الذي لن يجني منه أي شيء كما قالت له، و اقترحت عليه أن يكتب عن شاعر معروف مثل مفدي زكرياء أو محمد العيد آل خليفة.»[2].

وبهذا الاستحضار يكون محمد مفلاح قد أكسب متنه الروائي قوة، أُستمدت من الوزن الثقيل لهذين القامتين الشعريتين على الساحة الإبداعية.

1-2-2-استحضار الشعر الأجنبي:

إن القارئ المتأمل في النصوص المفلاحية يشعر بأن البعض منها له امتداد إنساني يرحل به لتكون له إطلالة على الشعر الأجنبي، الذي امتصه محمد مفلاح بنسق فني ليسقطه على نصوصه، ورواية (الوساوس الغريبة) تستضيف هذا النوع من الشعر،وذلك برجوعها إلى أبيات من قصيدة " بول فرلين"، التي ردّدها عمار الحر و«التي حفظها عن ظهر قلب منذ كان طالبا بمتوسطة محمد خميستي:

" تتساقط الدموع في قلبي..

كالمطر على المدينة..

ترى ماهو الشعور الكئيب..

---

[1]- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،(د.ط)، 2003، ص234.

[2]- محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 54.

الذي يمزق قلبي... »[1]

هذه الأبيات للشاعر الفرنسي الرمزي "بول فرلين(Paul Verlaine/1844-1896م)، و جاء توظيفها لمحاكاة ما يشعر به عمار الحر من حزن نتيجة سجن صديقه، لأنه قبل ترديد هذه الأبيات تذكر سميرة الرمال وهي تمسح دموعها بسبب سجن عبد الحكيم الوردي إذ جاء في الرواية :« تذكر سميرة الرمال وهي تمسح دموعها. عض شفته السفلى ثم راح يلقي بصوت مسموع وبمتعة ممزوجة بالحزن، أبياتا من قصيدة الشاعر " بول فرلين"»[2].

إضافة إلى ذلك أن هذه الأبيات تعكس التناقضات التي كان يعيشها عمار الحر في حياته اليومية المليئة بالقلق والالتباس وبالفرح والحزن، شأنه شأن الشاعر "بول فرلين"« فقد وصفه النقاد بأنه شاعر مليء بالتناقضات، يتأرجح بين العتمة والنور، وبين الخير والشر، وبين الاكتئاب والفرح الطفولي»[3].

لذلك جاءت أبيات قصيدة " بول فرلين" و التي كان يرددها عمار الحر"بمتعة ممزوجة بالحزن" لتترجم لنا هذه العبارة و هذا الإحساس المتناقض الذي كان يشعر به،وذلك من خلال ما تحمله من تناقض يتأرجح بين الفرح والمتعة، و بين الاكتئاب والحزن، وبالاستعانة بلفظتي "المطر" و"المدينة"، فالمطر يرمز إلى الفرح، والحياة،والأمل، والعطاء،والخير،والمتعة، بينما المدينة ترمز إلى الاكتئاب، والضياع، والإحباط، والحزن، فجاءت برمزيتها المتقنة معادلا موضوعيا لعبارة (متعة ممزوجة بالحزن).

ويرجع توظيف "بول فرلين" في الرواية لعلاقة الصداقة التي كانت تجمعه بصديقه الشاعر" رامبو" التي يمكن إسقاطها على عمار الحر وصديقه عبد الحكيم الوردي في بعض الجوانب، حيث لم تستضف الرواية الشاعر " بول فرلين" فقط، بل استدعت معه

---

[1]- المصدر السابق، ص 119.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3] - أحمد رجب، شاعر يلاحق غموض المرأة ويعلن رضاه بقسوتها " الشاعر الفرنسي بول فرلين يشكو عذاباته في قصائد« أغنيات لها »"، مجلة العرب، الرياض، السعودية، ع11467، السبت2019/09/14،ص14.

صديقه الشاعر " رامبو" في سياق حديثها عن عمار الحر. جاء فيها: « التقت خلفه واختار ديوانا للشاعر " رامبو" فتصفح أوراقه الصفراء وشرع في قراءة إحدى قصائده بصوت هامس ثم وضع الكتاب جانبا وعاد إلى الأوراق البيضاء»[1].

والملاحظ أن إلقاء عمار الحر لأبيات من قصيدة الشاعر" بول فرلين" كان بصوت مسموع« ثم راح يلقي وبصوت مسموع(...) أبياتا من قصيدة الشاعر " بول فرلين"»[2]،بينما قراءته لإحدى قصائد الشاعر" رامبو" كانت بصوت هامس، ولعل ذلك يعود إلى الغموض الذي يملأ شعره، والذي توجب من عمار الحر القراءة المرّكزة الهامسة، وفي ذلك دعوة من محمد مفلاح إلى ضرورة« قراءة " رامبو"، و إعادة قراءته،بالرغم من أن شعره قد نُسج من خيوط حياته. ومع ذلك، يكاد لا يكشف لنا شيئا عن نفسه بالذات، باستثناء ماجاء في بعض الأبيات، إذ يلجأ فيها إلى شعر مليء بالأسرار الغامضة، أضف إلى ذلك أن أثره الشعري وصل إلينا مُقَنّعًا من خلال تأويلات متباينة»[3]، وهنا يظهر دور القارئ في نزع القناع الذي ألبسته التأويلات المتباينة عل الأثر الرامبوي.

إنّ في رجوع محمد مفلاح إلى النماذج الشعرية السابقة سواء العربية منها أو الأجنبية تأكيدًا على أن الشعر خُلق لتعاد قراءته، ضف إلى ذلك رغبته في إحياء الشعر العربي ورثاء حالته التي بلغها في الوقت الحالي، فقد قلّ الاهتمام بالشعر، ولعل في الحوار الذي جرى في رواية (الوساوس الغريبة) بين زينب الهنيدي و الشاعر عبد الحكيم الوردي ما يثبت ذلك، فلمّا طلب منها أن تساعده على طبع أحد دواوينه« قالت له متعجبة: " أنت شاب حالم حقا.. ألا تعلم أن الناس في هذا الزمن لا يهتمون بالشعر؟".. وابتسمت له بطيبة ثم واصلت قائلة: " بل أصبحوا يسخرون من كل إنسان يقضي وقته في البحث عن

---

[1]- محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص73.

[2]– المصدر نفسه، ص119.

[3]– دانيال دوبوا، دراسة حول الشاعر الفرنسي رامبو،14حزيران(يونيو) 2006، www.diwanalarab.com، 2020/3/04، 16:46سا.

الكلمات.. ألا تعلم ذلك؟".. و أجابها بحماس وثقة : "أنا لايهمني رأي الناس .. ولو عمل العباقرة و المفكرون بآراء معاصريهم لما تغير العالم وتطور نحو الأفضل".. »[1].

من خلال هذا المقطع أراد محمد مفلاح أن يُشخص الحالة التي وصل إليها الشعر في وقتنا، ومن هذا المنبر يدعو إلى استرجاع مكانة الشعر وعدم الانقياد وراء الآراء التي تُنزل من قيمته.

2- مرجعية الأدب الشعبي :

يعّد الروائي محمد مفلاح متابعا شغوفا لواقع شعبه، ناقلا لأحلام هذا الشعب وتطلعاته و آماله في الحياة، لذلك نجده يرجع إلى الأدب الشعبي ويوظفه داخل أعماله،كونه خير وسيلة وأصدق تعبير عن هموم ومشاكل وآمال الجماهير الشعبية ومشاكلها و آمالها، فالأدب الشعبي« هو ذلك الذي ارتبط ارتباطا عضويا بقضايا ومشاكل و آمال الجماهير الشعبية، وبالتالي يعتبر الوعاء الفني والجمالي لروح الشعب ومصورا لحركيته الاجتماعية و الثقافية والفكرية و مرتبطا بتقدمه الحضاري»[2].

فالأدب الشعبي وثيق الصلة بالجماهير الشعبية، يعبر بكل حرية عن قضاياها ومواقفها اتجاه المجتمع، فهو يستمد روحه من عمق الجماعة، إذ أُنتج من قبَل « فرد بعينه ثم ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها »[3].

وهذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن الجموع، بل يعيش حياة شعبية صرفا. وهو بما له من نشاط إبداعي خلاق يخلق الكلمة المعبّرة التي سرعان ما تلقى هوى بين أفراد الشعب جميعه، إذ تكمن فيها روحه وتجاربه و مشكلاته[4].

---

[1]- محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 66.

[2]- محمد سعيدي،الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، سلسلة دروس جامعية (آداب)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

[4]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ،مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص4.

وهكذا يعبر الأدب الشعبي عن وجدان الجماعة وتفكيرها، حيث يقول حسين نصار:«لا أظن أحدا يعارض في أن الصورة الصافية الدقيقة للأدب الشعبي هي التي تضم الأدب الذي يعبر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه فالأدب الشعبي إذن هو الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه ويمثل تفكيره ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية»[1]، إذ يصور اتجاهات الشعب ومواقفه و همومه و آلامه في قالب شعبي عام،يتماشى مع نظرته و مستواه الفكري و الثقافي، ويعكس موقفه الإيديولوجي إزاء المجتمع.

الأدب الشعبي إذًا يعدّ المرآة العاكسة لذاكرة الشعوب وماضيها، بما يحتويه من قيم اجتماعية، ومواقف إيديولوجية، و مستويات حضارية، و عادات وتقاليد، ومعتقدات دينية،ومشاعر فردية وجماعية، فهو « ذاكرة الشعوب، ووعيها الشفوي المحكي، والمرآة التي تعكس بصدق الماضي بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وعادات اجتماعية، وطقوس دينية، ومشاعر فردية أو جماعية »[2].

من هنا وجب معرفة قيمته، والحفاظ عليه لتفادي زواله و اندثاره وضياعه، ولضمان استمرار هوية الأمم، لأنه في الحقيقة هو « الحارس الأمين على بقاء و استمرار هوية الأمم الحريصة على موروثها الشعبي من الضياع والاندثار والزوال»[3].

والروائي محمد مفلاح من الأدباء الجزائريين الذين يعرفون قيمة الأدب الشعبي،وذلك من خلال رجوعه إلى القاموس التراثي الشعبي وتعبيراته اللغوية الموحية والاستفادة منها وتوظيفها، فنجده قد وظف رصيدا شعبيا متنوعا ومتعددا تراوح بين الأدب الشعبي بأشكاله (الأمثال، والألغاز، والحكايات الشعبية، والأسطورة، والسير و الأغاني الشعبية)، وبين

[1]– حسين نصّار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، لبنان، ط2، 1980، ص11.

[2]– عمّاريّة بلال (أم سهام)، شظايا النقد والأدب" دراسات أدبية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص41.

[3]– عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، مديرية الثقافة، سطيف،(د.ط)،(د.ت)، ص8.

بعض العادات والتقاليد، والمعتقدات، والفنون الشعبية، وسنفصل في كيفية استحضارها داخل رواياته .

2-1 المثل الشعبي:

يعدّ المثل الشعبي من أكثر الأنواع الأدبية الشعبية التي حظيت باهتمام وافرٍ من قِبل الدّارسين منذ القدم، وذلك من خلال العناية بجمعها و تصنيفها« فكلنا نعرف كتاب الأمثال للميداني الذي خصص فيه فصلا لأمثال المولدين، و كذلك كتاب الفاخر لابن عاصم الكوفي، (...). كما أن منهم من اهتم بتدوين الأمثال الشعبية مثل الأبشيهي الذي عاش في القرن الثامن الهجري، و ذلك في كتابه المستطرف في كل فن مستظرف.»[1]، ضف إلى ذلك ابن الأثير في كتابه " المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر"، و المفضل الضبي في "أمثال العرب"، وأبي هلال الحسن العسكري في كتابه " جمهرة الأمثال"، وأبي بكر الرازي في كتابه " الأمثال والحكم.

فالأمثال نالت حيزا واسعا من الاهتمام منذ زمن بعيد؛ لارتباطها بالتجربة الإنسانية،فهي خلاصة تجربة الأجداد ومحصول خبرتهم، تحمل في طياتها روح الشعب من إحساسات واهتمامات روحية جمعية، يهدف من خلالها الفرد إلى التعبير عما تزخر به نفسه من خبرة وتجربة وفكرة في الصميم.

ويُضرب المثل للتعبير الموجز المرتبط بمقام قيل لأجله، فيُنقل عن ذلك المقام إلى كل ما يصلح القصد به، وهذا بتشبيه الحال الذي حكى فيه بحال الذي قيل لأجله؛ أي يضرب عن طريق المشابهة الناتجة عن التجربة، ويشتهر بالتداول، ويكون المثل بذلك «جملة من القول مقتضية من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول و تشتهر بالتداول،فتنقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها، من غير تغيير ليلحقوا في

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 138.

لفظها، وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب، وإن جهلت أسبابها التي خرجت عنها.»[1].

ويتميز المثل بأنه نتاج اجتماعي يعكس واقع الحياة الاجتماعية، ويلخص التجارب الإنسانية، فهو « خلاصة تجارب كل قوم، ومحصول خبرتهم، وهو ضرب من ضروب التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة و حقائق واقعية، وهو بذلك يختلف عن الشعر الذي يعد الخيال عنصرا أساسيا فيه، كما أنه يتميز عن غيره من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة»[2].

فالمثل إذا شكل أدبيّ متميز، ونتاج عام يشترك فيه كل أفراد المجتمع، يحمل في ثناياه أحداثا تاريخية واجتماعية متصلة بالمجتمع الذي وُلِد فيه، في شكل موجز، ودقيق في المعنى، ورائع في البلاغة والتشبيه

وقد يكون المثل مجسدا في «جملة أو جملتين»[3]، إلا أنه يحمل رموزا و معان ودلالات عميقة تعكس جميع مجالات الحياة اليومية(المجال الاجتماعي، والديني، والأخلاقي، والاقتصادي...).

وفي روايات محمد مفلاح نجد المثل الشعبي ينقسم إلى صنفين: الصنف الأول اعتمد على الجملة الواحدة، أما الصنف الثاني ورد في جملتين متكاملتين ترتبطان بموضوع واحد.

[1]– عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،ج1، (د.ط)،1998، ص486.

[2]– أحمد أبو زيد و آخرون، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،(د.ط)،1972، ص310.

[3]–التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1990، ص19.

2-1-1- الأمثال ذات الجملة الواحدة:

رجع الروائي محمد مفلاح في رواياته إلى الأمثال الشعبية ذات الجملة الواحدة التي يصل فيها التركيز إلى أقصى درجاته« بحيث يمكن أن يحمل المثل المكون من كلمتين طاقات فكرية هائلة... و تتكون الأمثال ذات الجملة الواحدة من ثلاث كلمات. وقليل منها يتكون من كلمتين و نادرا ما تزيد عدد الكلمات في الجملة عن خمس »[1].

ونجد المثل الشعبي الذي اعتمد على جملة واحدة داخل روايات محمد مفلاح قد ارتبط بدلالات و قيم روحية متعددة، مثل التعقل وعدم التسرع في ممارسة الحياة خاصة مسألة الزواج « **زواج ليلة تدبيره عام**»[2]، ويضرب هذا المثل في عدم التسرع في الزواج،لأن العلاقة الزوجية رباط مقدس، وعلاقة دائمة غير مرحلية أو عابرة، وهي اتفاق بين طرفين لمواجهة الحياة، تجعل من الرجل والمرأة الحجر الأساس لبناء أسرة والتعاون معا على تربية أفرادها أحسن تربية، لذلك على الطرفين المقبلين على الزواج أن يكونا واعيين بثقل المسؤولية التي ستلقى على عاتقهما سواء قبل الزواج أو بعده.

وقد يسبق الزواج تحضيرات عدة من جميع الجوانب تستلزم التأني والتفكير الجيد،وهذا ما جعل عمار الحر يقع في حيرة من أمره بين التحضير للزواج بفوزية العسلي، أو إكمال مشروعه، لأن التحضير له سيأخذ منه وقتا طويلا على حساب مشروعه « ألا يمنعه التحضير للزواج من تحقيق مشروعه الذي شرع فيه؟" أو ليس زواج ليلة تدبيره عام" كما يقول الناس؟»[3]. فضُرب هذا المثل في الرواية لتبرير سبب عزوف عمار الحر عن الزواج من فوزية العسلي على الرغم من إلحاحها على ذلك.

وهناك من يضرب المثل السابق في عدم التسرع في اختيار الزوجة، وفي مسألة اختيار الزوجة تفضل بعض العائلات مصاهرة الأقارب، وتُرشح العروس المعروفة عندهم

---

[1]- عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة،رسالة ماجستير،إشراف: مصطفى سواق ، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر،1991،1992،ص108.

[2]- محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 53.

[3]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

على الغريبة، إنهم يرون أن الزواج من الأفضل أن يكون داخل العائلة دون إدخال أي غريب حتى يستفيد الأقارب من هذا الزواج، ويكون هناك تعاون على مجابهة مصاعب الحياة، وفي هذا الصدد يقال:(**زيتنا في بيتنا**)، هذا المثل نشهد له حضورًا في رواية (شعلة المايدة)، وذلك حين عبّر راشد « لوالدته عن مشاعره الرقيقة نحو مهدية. وحين ناولها الرغيف قالت له:

- اليوم أصبح زيتنا في بيتنا يابني.

ضحك راشد قائلا لها:

- مهدية تربت في بيتنا.»[1].

فهذا المثل يرغب الزواج بالقريبة؛ كونها ستتحمل كل المشاكل والصعاب من أجل رابطة الدم والقرابة، وتحققت داخل الرواية رغبة سي الطاهر وحلمه في تزويج ابنه راشد بابنة عمه مهدية، فقد كان يرى أن أبناء العمومة أولى ببعضهم، وخطط لهذا الزواج منذ عدة سنوات.

وإذا كان المثل(**زيتنا في بيتنا**) يحث على الزواج بالقريبة أو بابنة العم، هناك أمثال أخرى لا تهمها القرابة، بل تدعو إلى اختيار العروس على أساس الحسب والنسب،كما يقال(**خذ بنت الناس إذا ما ربحت الهنا تربح الخلاص**)، ويقال في تفضيل الزواج بذات النّسب والأصل، فإن لم يجد معها السعادة والهناء يجد معها الخلاص بدون مشاكل.

وهذا ما أرادت أم عباس البري أن توصله إلى ابنها في رواية (انكسار)، حينما حذرته من زوجته ومن صهره بغداد البخلوني، لكنه رفض أن يسمع إليها، فقالت له بعد أن تركت زوجته البيت:« ها أنت اليوم تحصد ما زرعت»[2]، وأضافت: « ستجرجرك أمام

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص100.

[2]– المصدر نفسه،ص 275،276.

المحاكم. إنها مجرمة و ابنة رجل خطير. لقد حذرتك منها يا ولدي.. « العام يبان من خريفه» كما يقول المثل الشعبي.»[1] .

ويقصد من هذا المثل (**العام يبان من خريفه)** ، أن السنة تُعرف من خلال خريفها الذي يتحدد فيه العام الجيد من غيره، فإذا كان ممطرا ستكون سنة خير ورزق وافر ،وخلاف ذلك صحيح، كذلك بالنسبة للمرأة تُعرف من خلال أهلها، إذا كانوا ذا حسب ونسب فلن يجد معها مشاكل، وإن وُجدت سيجد أهلها أناسا متفهمين، وسيبادرون إلى إيجاد حل يخدم الطرفين.

وهذا ما كانت ترمي له والدة عباس البري بضرب هذا المثل لتبين له بأن الأمر كان واضحا منذ البداية، لأنه لما سألها ما هو القصد من هذا المثل أجابته: « كلامي واضح كالشمس.

وأضافت باستياء:

– إنها من أسرة غريبة، والدها شخص قذر سُجن بسبب التشويش..وهو يكرهنا. ألم يكن من الأشخاص الذين تآمروا على والدك و أمموا أرضه ثم حاولوا سجنه؟»[2].

ويبقى الزواج من القريبة أو الغريبة، أو من بنت الحسب والنسب يرجع إلى القسمة والنصيب، كما يقول المثل الشعبي:**(الزواج قسمة ونصيب)**، وهذا المثل جاء على لسان أم راشد في رواية (شعلة المايدة) لمّا أرادت أن تخفف عليه ألامه بعد شعوره بخداع يمينة بنت خالته له بزواجها من غيره وتخليها عنه، فقالت له ملحة: « الزواج قسمة ونصيب. أنسَ الماضي. تزوج قبل أن يدفعك والدك من جديد للسفر. ما رأيك في مهدية؟»[3].

من الدلالات التي تحملها الأمثال الشعبية كذلك دلالة الشفقة والاستعطاف والشعور بالوحدة والضعف خاصة إذا كان المعني امرأة، ونلمس لهذه الدلالة حضورًا داخل روايات

[1]– المصدر السابق، ص 275.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص97.

محمد من خلال هذا المثل «**ولية و مقطوعة من شجرة**»[1]، ويُضرب هذا المثل في المرأة الوحيدة التي تفتقر للأهل و الأبناء و الزوج، لا تجد من يحميها ويقدم لها يد العون والمساعدة ويقف معها في السراء والضراء.

ويتعلق المثل المستحضر في رواية (الكافية و الوشّام) بمريم السموري التي أصبح زوجها عصبيا وعنيفا وقادرا على خنقها، فالهوة التي بينهما ازدادت« إنه يهددها بالطلاق.(...) حميدة الرفاف شخص خطير، سيفترسها بوحشية وهي امرأة ضعيفة " ولية ومقطوعة من شجرة" كما تقول عن نفسها. لا ولي لها ولا معين في هذه الحياة القاسية.»[2].

مريم السموري لم تجد لها وليًا أو معينًا يقف إلى جانبها ويدفع عنها تهور زوجها الذي هو أقرب الناس إليها، مما جعلها ترجع إلى هذا المثل الذي كان مرآة عاكسة لحالتها الاجتماعية.

ويدل المثل « **حشيشة و طالبة المعيشة**»[3] على الضعف و الاستكانة وعدم الثقة في النفس، ويُضرب للشخص الضعيف سواء من ناحية البنية أو الحالة الاجتماعية.

ورد هذا المثل في رواية (الكافية والوشّام) في سياق الحوار الذي دار بين أحمد معاليش و سائقه لمّا أخبره هذا الأخير بأن حميدة الرفاف قد اتهمه بمساندة المعارضة السياسية، مما زاد ذلك من تخوف أحمد معاليش فصاح ثائرا: « – مستحيل .. مستحيل.. أنا شخص مستقل.. ولا علاقة لي بأي تيار سياسي. أنا مدير فقط. وهز رأسه يمنة ويسرة. كاد يقول له: " أنا خبزيست. أنا حشيشة و طالبة المعيشة»[4]. فضرب هذا المثل لأنه أحس بضعفه أمام زمن الأزمات و أمام الأطراف المتآمرة عليه.

---

[1]- محمد مفلاح، الكافية و الوشّام، ص 80.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 150.

[4]- المصدر نفسه، ص 149،150.

فعلى الرغم من أن هذا المثل يحمل جانبا من السخرية والتهكم والفكاهة إلا أنه يحمل معنى خفيًا هو الدعوة إلى عدم استصغار الإنسان لنفسه، وعدم التهرب من الواجب والواقع، بل عليه مجابهته بعدم الكسل في العمل والمثابرة والثقة في النفس.

وبخصوص الكسل فإن الإنسان المتكاسل الذي لا يسعى إلى كسب رزقه يبقى دائما منبوذا في مجتمعه وعالة على الآخرين، لا يفارقه الفقر أبدا، كما يقول المثل الشعبي: «**الزمان ما يخطيش الفنيان** »[1]؛ ويضرب هذا المثل ليبين أن الزمان (الفقر) لا يبتعد عن المتكاسل، كما يدعو إلى العمل والاعتماد على النفس وعدم التواكل.

وقد ذُكر هذا المثل في رواية (الكافية و الوشّام) على لسان والدة " حميدة الرفاف"، حيث كانت دائما تطارده بهذا المثل عند عودته إلى البيت بعد تكبده مشقة كبيرة في البحث عن العمل طيلة اليوم، لقد صار عند عودته إلى البيت « يتمنى ألا يلتقي بوالدته التي كانت تطارده بالعبارة المثيرة للأعصاب " يا بني .. الزمان ما يخطيش الفنيان". لا .. لم يكن كسولا (فنيان) كما كانت تردد والدته.. أما الفقر (الزمان) فاللعنة عليه.. اللعنة عليه.»[2].

ومن الأمثال الشعبية الشهيرة التي يكثر تداولها: « **عينك هي ميزانك**»[3]، ويضرب هذا المثل في المواقف التي تستوجب النظر بتمعن في الأمور؛ أي يُضرب لوزن الأمور بنظرة وتصبح بذلك العين مكان الميزان، وهذا ما كان يقصده "عواد الروجي" لما طلبت منه "فاطمة الحمراء" أن يبيع لها كيلو برتقال، حيث سألته: «– أين هو الميزان؟

ضحك و أجاب قائلا:

- المثل الشعبي يقول: "عينك هي ميزانك" أربع برتقالات لكل كيلو غرام واحد.»[4].

---

[1]– المصدر السابق، ص 65.

[2]– المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

[3]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص178.

[4]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

وتعود رواية (خيرة والجبال) إلى المثل الشعبي القائل: « **الفلك يدور يا فاطمة**»[1]،ويضرب هذا المثل ليبيّن أن الزمان يدور ولا يبقى على حاله، وسيعامل صاحبه كما فعل في دنياه.

وذُكر هذا المثل في الرواية على لسان محمد بن مهدي الشاقور حينما رأى محمود بن القايد يحمل حقيبة جلدية سوداء، ويمشي بخطى ثقيلة وهو يغادر المدينة بعد أن فقد بيته وزوجته، حيث يقول: « في تلك اللحظة تذكرت ما جرى لأمي خيرة وهي تغادر بيت القايد.. ورنّ المثل الشعبي في رأسي: " الفلك يدور يا فاطمة"»[2] .

ومما سبق نجد أن الأمثال الشعبية ذات الجملة الواحدة بالرغم من إيجازها وقصرها إلا أنها تحمل طاقات فكرية هائلة، تستدعي التركيز في أقصى درجاته للكشف عن الدلالات والقيم و التجارب الاجتماعية الموجودة بين طياتها.

2-1-2 الأمثال الشعبية ذات الجملتين:

استحضرت روايات محمد مفلاح أمثالا شعبية تتألف من جملتين« متكاملتين ترتبطان بموضوع واحد، والجملة الأولى عبارة عن رأي مطروح أما الثانية فأنها تحمل الجواب أو تستكمل هذا الرأي، ولكي تتكامل الجملتان لابد من وجود قرينة تربط بينهما،وهي تظهر في الجملة الثانية »[3]. ومن هذه الأمثال نذكر:

-**(ما يحكك إلاّ ظفرك وما يبكيه إلاّ شفرك):** ويقال في عدم الاتكال على الغير والثقة فيهم في قضاء الحوائج، لأن ذلك سيولد التكاسل والخيبة و الإخفاق، ويقال كذلك في الذي يخيبه من اتكل عليه، وبالتالي فهو يدعو إلى ضرورة الاعتماد عل النفس والشعور بالمسؤولية في إنجاز الأعمال، وعدم انتظار العون من الآخرين.

---

[1]- المصدر السابق، ص491.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 112.

وورد هذا المثل في رواية (الانكسار) على لسان الكاتب العمومي جمال الخبيري وهو يحاور صديقه عباس البري، حيث قال له بلهجة ساخطة: « أصبحت لا أثق في أي شخص. « ما يحكك إلا ظفرك و مايبكيه إلا شفرك.» »[1].

فقصد بهذا المثل أنه لايمكن أن يثق في الآخرين ويتكل عليهم، وعليه الاعتماد على نفسه في إنجاز عمله في وقته، حيث يضيف: « علمتني الحياة أن أنجز عملي في وقته و لا اعتمد على الآخرين »[2].

- «**من فات على كلمة فات على روح**»[3]: وفي المثل دعوة للحفاظ على النفس البشرية من القتل والهلاك ، لأنه عادة ما ينشأ اقتتال و صراعات من أجل كلمة فقط ، لذلك يُضرب هذا المثل للدعوة إلى الصمت والتريث لتجنب المشاكل والمتاعب.

و هذا ما كان يريد أن يوصله الرجل ذو العباءة الفضفاضة الصفراء لعباس البري حين قال له هذا المثل ناصحا إياه لمّا أوقف سيارته، و أراد أن يهجم على صاحب السيارة المتواضعة ويطالبه بالاعتذار.

-« **من شابْ عَلْقُولُو حْجَابْ.**»[4]: يحمل هذا المثل طابع النقد و يثير الفكاهة والسخرية، ويقصد هنا (من شاب) الشخص الذي بعد أن غزا الشيب شعره ويتقدم في السن يضعون له حْجَاب (حرز. تميمة) ليحميه من المخاطر بعد أن فاته قطار العمر،ويضرب في المواقف والأمور التي يستحيل حدوثها بعد فوات أوانها.

ومناسبة استدعاء هذا المثل في رواية (الانكسار) سؤال عباس البري لخالته زينب عن سبب عدم تأدية زوجها عبد القادر أغنية الراي التي غزت كل مكان بعد عزوفه عن الغناء البدوي، وغايتها من استدعاء هذا المثل هو إخباره بأن زمنه انتهى، فقد ناهز السبعين عاما فلا يطمع في زمن غيره.

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة و قصص أخرى، ص 290.

[2]- المصدر نفسه، ص 289.

[3]- المصدر نفسه، ص 304.

[4]- المصدر نفسه، ص 341.

-«**من شق الفم لا يضيع صاحبه** »[1]: يُقصد بجملة (من شق الفم) الله تعالى،ويضرب هذا المثل في التأكيد على أن الله تعالى لا يضيع عباده، وكل مخلوق على الأرض إلا على الله رزقه، فالأرزاق بيد الله تعالى، وهذا ما كانت تقصده العجوز مريم لمّا قالت هذا المثل لضرتها خديجة عندما سألتها باستغراب عن سبب مغادرتها الكوخ بعد وفاة زوجهما، فلا أهل لها، وأخوها الوحيد " جلول الحركي" لن يقبلها في بيته،فاستحضرت لها هذا المثل لتطمئنها بأن الله سيتولى أمرها وأن أرضه واسعة، حيث قالت لها:« أرض الله واسعة يا خديجة.. »[2]، ففضلت العجوز مريم مغادرة الكوخ على أن تطمع في طعام أرملة وابنها اليتيم.

-«**حتى يزيد ويسمّيه سعيد** »[3]: ويوجد صيغة أخرى لهذا المثل (**حتى يزيد ويسموه بوزيد**)، ويقال في الشيء الذي يُستعجل وقوعه قبل أوانه، وفيه دعوة إلى التأني والتعقل وعدم الّتسرع وترك كل شيء إلى وقته، وهذا ما كان المراد به عند الرجوع إليه في رواية (زمن العشق والأخطار)« قلت لها:- ستلدين بإذن الله..

قالت لي:- أتمنى أن يشبه الولد أباه(...) سألتني هامسة:- أي اسم تختاره لابنك؟

-" حتى يزيد وسمّيه سعيد".. »[4].

يتضح من خلال ما أوردناه من الأمثال سواء ذات الجملة الواحدة أو ذات الجملتين أنه كان لها دور كبير في نسج خيوط السرد و دفعه للأمام، وذلك لما لها من دّقة في التعبير، وإصابة المعنى، وإيجاز اللفظ، وبلاغة التصوير.

كما أنها كشفت عن اهتمام وعناية الروائي محمد مفلاح بالأمثال وذلك حفاظا منه عليها من الزوال والاندثار والعمل على نقلها من جيل إلى جيل من جهة، إضافة إلى كشفها عن شعبيته وقربه من أبناء مجتمعه من جهة أخرى، كونها عكست ثقافة شعبه

[1]- محمد مفلاح ، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 285.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 340.

[4]- المصدر نفسه، ص 340،339.

وواقعهم بجميع مستوياته وطبقاته لأن الأمثال كذلك تحمل في طياتها دلالات تعبر عن مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية، والاقتصادية، والدينية، والثقافية، والسياسية، كما تنقل خلاصة التجارب الإنسانية.

2-2 الأغنية الشعبية:

يعدّ الأدب الشعبي مرآة عاكسة لذاكرة الشعوب وماضيها لما يحتويه من أشكال شعبية أهلته لذلك، ومن هذه الأشكال " الأغنية الشعبية"، فلقد خلد الشعب حياته في أغانيه،فكانت بمثابة لوحة إبداعية تصور تاريخه ومراحل تطوره ومختلف أوجه حياته.

وشعبيتها تكمن في أنها تعكس فكر الجماعة ومشاعرها، وترتبط بوجدانها، وتعبر عن انفعالاتها و أحلامها و أمالها المختلفة، حيث تذوب فيها الفردية نتيجة تماثل أفراد المجتمع الواحد في الميول، أو نتيجة ما يطرأ عليها من تغيير وتعديل أثناء تناقلها بين الأجيال.

فالجميع يشارك في إبداع تلك الأغاني سواء بالإضافة عليها أو الحذف منها حتى تتناسب مع ما ترمي الجماعة أن تعبر عنه، فوجودها نابع من وجدان الشعب فهي:«الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي »[1]. من خلال هذا التعريف تظهر مميزات الأغنية الشعبية بأنها تنتقل مشافهة وتتوارث جيلاً عن جيل، كما أنها مجهولة المؤلف، وتتربط بالوجدان مباشرة.

ومن مميزاتها كذلك عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى أنها تجمع بين اللحن والكلمة، والطبيعة البشرية ميالة إلى الإيقاع والطرب واللحن مما ساعد على انتشارها وذيوعها بين الناس بسرعة وبشكل واسع، خاصة أن انتقالها يكون بالمشافهة لا

[1]– أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة،(د.ط)، 1968، ص 10.

التدوين،فالأغنية الشعبية «سمعها الناس من الناس موقعة مطربة، فردّدها صوت عن صوت، وأصوات عن أصوات بعدوى الإطراب أو التسلية به»[1].

وكون الأغنية الشعبية وسيلة للإطراب والتسلية والترفيه هو ما جذب الناس إليها ليعبروا عن هواجسهم وميولاتهم ويتخلصوا من همومهم ومكبوتاتهم، وتصبح بذلك شكلا من أشكال التعبير الشعبي الذي يكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي فهي: « الأغنية الحية و(نعني بها تلك التي تنبعث من صميم الشعب) لفظا ولحنا، توارثها الشعب، ثم خضعت لما خضعت له أشكال التعبير الأخرى من تطوير وتغيير في محتواها، تسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي»[2].

وبما أن الروائي محمد مفلاح ناقل أمين لصورة مجتمعه الشعبي، نجده يرجع إلى الأغاني الشعبية ويوظفها داخل رواياته، كونها تستمد معالم قوتها من داخل البناء الثقافي الشعبي للمجتمع، و لأنها الأقرب للتعبير عن أحلام شخصياته ومشاعرهم ومعتقداتهم وتصوراتهم لحياتهم ومناسباتهم المختلفة.

ومن الأغاني الشعبية التي رجعت إليها روايات محمد مفلاح وضمتها إلى نسيجها،مانجده في رواية (انكسار)، والتي انبعثت من مسجلة لوحة القيادة لسيارة عباس البري، حيث جاء فيها:

« جار عليّ الهّم وكثر تشغابي وتشّتت لي شّمْل كان في العز ملايم

ما نجدوني رجال عند اضطرابي وجفل بيّ العود و العادي زادمْ

وردد عباس مع صوت المطرب:

راني مَضْيوم فوقْ ما يحْمَلْ قلبي وعلاشْ تزيدْني بلوْمك يا لايَم

خلي بيني و بين ربي يا عربي * لا تقهرْني بلوم و أنايا كاظمْ »[3].

---

[1]– عبد الله البردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1988، ص 246.

[2]– نبيلة إبراهيم، التعبير في الأدب الشعبي، ص 238،237.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 246.

فكانت هذه الأغنية بمثابة ريشة حركت أوتار أحزان عباس البري وصدى لنوازع نفسه المضطربة، فقد وجد ذاته فيها واتخذها وسيلة للتعبير عن ماضاق به صدره من الهموم، ولعلّ عبارة (وردد عباس البري مع صوت المطرب) مايثبت ذلك، حيث عكست ما يشعر به من وحدة في مواجهة حزنه العميق الذي تحوّل بمرور الوقت إلى عزلة مخيفة وقلق غريب بعد مغادرة زوجته نجاة بيتهما الزوجي، و ازدياد الهوة بينه وبين أقاربه و معارفه منذ شرع في بناء مركز الزنبقة، فلم يعد قادرا على مواجهة ألسنة الناس الحادة والهموم التي أحاطت به.

و تتوالى أحزان عباس البري، وتزداد مواجهته الشرسة مع الحياة ليصطدم بهموم الديون البنكية الخاصة بمركز الزنبقة، فقد أصبح يحسّ أن الفشل سيلاحقه في كل مكان إذا لم يسو قضية الديون، ولم يجد ما يؤنسه في محنته هذه إلا الأغنية الشعبية وهذه المرة أغنية " بيّ ضاق المور"، حيث قاد سيارته في الشوارع وظل يدور بها في المدينة التي لفها الليل الموحش بستائره القاتمة وهو يستمع بحزن إلى هذه الأغنية:

« يوم الجمعة لقيْتْ شايْفه تبكي عند القبور

بيّا ضاقْ المُورْ

بالحق الإنسان ينْهَزَمْ وهمومُه تنزادْ

نفذ صوت المطرب عبد القادر بوراس الشجي إلى قلب عباس المتعب:

تفْنى الدنيا بالتَّمام مابْقاشْ مصْعُورْ

بيّا ضاق المور

لاشايَبْ ولا شْبابْ لابد من الالْحادْ »[1].

فقد تسللت كلمات أغنية الشيخ بوراس إلى أعماق نفس عباس البري كالسكاكين تغرز بعنف في فؤاده، ومما زادها تأثيرا وعمقا لوعة الصوت الشجي الذي لم يتحمله قلبه

[1]– المصدر السابق، ص 280.

و« ازداد حزنا وهو يردد (بيّا ضاقْ المورْ)، ثم اغرورقت عيناه بالدموع.»[1] . وكاد يفقد صوابه.

ولعبت أغنية " بيّ ضاق المور" دورا مهما في الكشف عن ما يشعر به عباس البري وما يخطر في قلبه من أحزان، والدموع التي اغرورقت بها عيناه دليل على تأثره بها، فقد حطت على جراحه التي لم تجد من يشفيها.

وإذا كانت الأغنية الشعبية أنيسة عباس البري ورفيقه الدائم في يقظته، فإننا نجدها حاضرة حتى في أحلامه، وذلك لما وجد فيها الروائي ما يحاكي أحاسيس عباس البري وتجربته الاجتماعية التي يمر بها.

فبعد أن استسلم عباس للنوم بعد رحلة أرق شاقة، رأى نفسه في سيارة أجرة، ولما أخبر سائقها بأنه مرهق يريد أن يغمض عينيه بضع دقايق، اقترح عليه هذا الأخير أن يسمعه أغنية بدوية من النوع القبلي وهي قصيدة (هذي الّدنْيا)، « و أغمض عينيه وردد الشيخ المدني قصيدة القائد بوخرص المفجوع في سعدية ومنصب القيادة:

نْحَشَمْ وَلْدْ الحَمامْ ودِيرْ مْزّيَه* هَذي الدَّنْيا

تُوصَلْ لَحْبابْ كلّ ضَرْوَكْ من بَعْدو * لِمْتى نْصَدُّوا

نَتْفَكَّرْ يا مْلاحْ ما شَفْتْ أنايا* هَذي الدَّنْيا

شُفْنا عَيْطَه أيّامْ بالفَرْحْ و سَعْدُو* لِمْتى نْصَدُّوا»[2].

لم يجد عباس من يُقدم له يد العون ويحدثه عن مخاوفه ، فقد دمره التفكير في زوجته نجاة التي حيّره هروبها من البيت، وفي مركز الزنبقة الذي يراه يضيع من بين يديه دون أن يحرك ساكنًا، فجاءت هذه المقاطع من أغنية" هذي الدَّنيا" لتصف لنا ما يعانيه عباس في هذه الدنيا التي أثقلت كاهله وتقرب لنا أكثر الحالة المحزنة التي يعيشها، حيث من كثرة التشابه بين ما يمر به وما ورد في الأغنية يمكن استبدال عبارة (قصيدة القائد

[1]– المصدر السابق، والصفحة السابقة.

[2]– المصدر نفسه، ص 403.

بوخرص المفجوع في سعدية ومنصب القيادة) بعبارة (قصيدة عباس البري المفجوع في نجاة ومنصب الزنبقة).

ويستمر حضور مقاطع الأغاني الشعبية في روايات محمد مفلاح، حيث رجعت رواية (بيت الحمراء) إلى مجموعة من المقاطع من بينها:

« علا صوت حميدة مغنيا:

"– مَا أَطْولْ الليلْ كِي طْوَالْ.. وأَنا في بِيتْ غِيرْ وَحْدِي."»[1].

وجاء في موضع آخر:« وعلا صوت علي العنكبوت الرخيم:

" قَومً لا فَهْمُوا مْحَبْتِي مْعَنْتِي وَهْوَايَّا .. جَانَبْهُم يا رَاجَحْ العْقَلْ

جَانَبْهُم تَرْتَاحْ يا مَنْ بِهَمْ طَالْ شْقَايَّا.. خَلِّي فِي الخُلْطَة الْلِّي حْصَلْ»[2].

وورد في مقام آخر أيضا:« علا صوت علي العنكبوت بكلمات أغنية مشهورة:

–(هيّا حْبِيبِي رَافَقْنِي نَغْذُو شُوارْ الزّين).. »[3].

وجاء في الرواية كذلك:« وتعالت أصوات الشبان:

"– ومَا هَزَّكْ رِيحْ البَّارَحْ.. و كِيفْ يْهَزْ رِيحْ اليُومْ"»[4].

الملاحظ أن هذه المقاطع انبعثت من أصوات شبان يفكرون في تكوين فرقة موسيقية، والقصد من وراء ذلك هو دعوة شباب اليوم للتمسك بالتراث الغنائي الشعبي والاهتمام به وحفظه من الضياع والزوال، وهذا ما نصح به السعداوي مسؤول فرع منظمة الشبيبة هؤلاء الشبان قائلا: « – أتمنى أن تهتم الفرقة بتراثنا الشعبي. في بلادنا ثروة ثقافية و فنية كبيرة تنتظر مبادرة المبدعين فقط..»[5].

[1]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 166.

[2]– المصدر نفسه، ص 189.

[3]– المصدر نفسه، ص 192.

[4] المصدر نفسه، ص 213.

[5]– المصدر نفسه، ص 189.

وجاءت هذه الدعوة من الروائي بعد أن أحسّ تراجعًا لعهد القلال و القصبة، وغزوًا لأغنية الراي الساحة الغنائية، وهذا ما أراد أن يُوصله من خلال الحوار الذي دار بين عباس البري وخالته الحاجة زينب في رواية (انكسار)، حيث سألهاعن سبب تخلي زوجها عن الغناء البدوي: « لماذا تخلى عن الغناء البدوي؟ كان فنانا كبيرا. مازلتُ(...) لقد أدى قصيدة « أناري وين سويد» بمهارة كبيرة، وقد غنى أشعار الشيخ منور بلفوضيل ومنها قصيدة « صلاح دزاير».

حركت الحاجة زينب حاجبيها، و قالت بحزن:

–لم يعد الناس مهتمين بالغناء البدوي، ولا بالشعر الملحون. لقد ولى عهد «القصبة» و«القلال». وغزت أغنية« الراي» كل مكان.»[1].

ويظهر من خلال ذكر قصيدتي " أناري وين سويد" و " صلاح دزاير" للشيخ منور بلفوضيل في هذا الحوار أن محمد مفلاح لم يكتف في رواياته بإيراد مقاطع من الأغاني الشعبية فقط، بل أشار حتى لأسماء قصائد و قامات من شيوخ الغناء الشعبي.

لذلك نجده قد ضمَّن رواية (انكسار) أسماء لشيوخ الأغنية البدوية الوهرانية،فيشير إلى« شيوخ الطرب: مدني، حمادة، عبد القادر بوراس، عدة التيارتي، أحمد التيارتي، محمد الغليزاني، وعبد القادر الخالدي..»[2] .

وفي رواية (الوساوس الغريبة) يرجع كذلك إلى بعض شيوخ الغناء البدوي:« هذا المقهى الذي يلجأ إليه عمار الحر للعب الدومينو و الاستماع إلى أغاني " أحمد وهبي"،و"بلاوي الهواري"، و الشيخ حمادة"، و الشيخ " المماشي"»[3] . وذكر فيها بعض أسماء شعراء الشعر الشعبي الذين كانت أشعارهم يردّدها شيوخ الغناء البدوي

[1]– المصدر السابق، ص 341.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى،ص 237.

[3]– محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 140.

أمثال:«الشاعر " سعيد المنداسي" و" ابن سويكت السويدي" و سيدي " لخضر بن خلوف".. و(...) شعراء آخرين من بينهم " عبد القادر الخالدي" و "محمد بلفوضيل"..»[1].

ويستنتج من خلال الرجوع إلى شيوخ الغناء البدوي والإشارة إليهم اهتمام وإعجاب محمد مفلاح بالغناء الشعبي ومعرفته الواسعة بشيوخه، وبذلك يمرّر رسالة مفادها أن تراثنا الغنائي الشعبي يزخر بثروة فنية هائلة سواء من حيث مشايخه أو من حيث تعدد ألحانه، إذ يذكر بعض أنواع هذه الألحان في رواية شعلة المايدة:« ثم شرع في الغناء على ألحان النوع « المخزني»، ولما انتصف الليل انطلقت ألحان النوع « القبلي» في فضاء الدوار الساهر على أنوار القمر.»[2].

ومشايخ الغناء البدوي الذين سبق ذكرهم أغلبهم ينحدرون من الغرب الجزائري،والرجوع إليهم لم يكن من باب الصدفة، وإنما أراد الروائي التعريف بهم كونهم أبناء منطقته، وحرصا منه على الحفاظ على الإرث الثقافي المحلي حتى لايزول من الذاكرة بعد تراجع الاهتمام به.

والقارىء لروايات محمد مفلاح يجدها قد استضافت بين سطورها أغاني من التراث الشعبي العربي مما أضفى مسحة جمالية عليها، وأكسبها حلة جديدة خرجت عن طريقها من المحلي إلى العربي.

و تستحضر رواية (عائلة من فخار) أغنية أم كلثوم " للصبر حدود"، حين رنّ صوت أم كلثوم في رأس خروفة " إنما للصبر حدود"، وأصبحت تردد وبصوت مسموع «إنما للصبر حدود.. للصبر حدود..»[3].

فلم تعد خروفة قادرة على الصبر على الصعوبات والعقبات التي اعترضتها منذ تخرجها من الجامعة، فقد كنت ترى في الشهادة حلا لكل مشاكلها بعدما أصبح بيت والديها مفرغة للهموم القاتلة والصراعات الرهيبة و المشاكل المعقدة خاصة بعد تقاعد

[1]– المصدر السابق، ص 62.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص103.

[3]–المصدر نفسه، ص 416.

والدها المسبق من مؤسسة المكيفات الهوائية التي تمّ غلقها في عهد التعدديّة والانفتاح،وظنت أن الزمن سيساعدها على تجاوز المشاكل التي كانت تواجهها، لم يتغير شيء بعد تخرجها من الجامعة، ولم تنفعها الشهادة التي كانت تعلق عليها آمالا عريضة حتى أصبحت تتمنى لو لم تنه دراستها الجامعية حتى لا تعيش في بيتهم العائلي الذي أصبح يشبه السجن في نظرها، فساعدت هذه الأغنية على استيعاب حجم الظروف التي تعيشها خروفة.

وعدم قدرة خروفة على الصبر لم يكن نتيجة المشاكل العائلية والبطالة التي كانت تعيشها فحسب، بل حتى الجرح العاطفي العميق الذي تركه الأستاذ جلال العزاوي في قلبها أسهم في ذلك.

قد اتفقت معه على الزواج بعد تخرجها من الجامعة، وعندما سافر إلى الجزائر العاصمة لزيارة أمه المريضة لم يعد إلى وهران التي كان يعشقها حد الجنون، وانقطعت عنها مكالماته الهاتفية، انتظرته حتى يئست من عودته، فأضحت الدموع لا تفارق عينيها كلما تذكرته، حيث ازدادت شوقا و حنينا له عندما استمعت إلى أغنية عبد الحليم حافظ "رسالة من تحت الماء" التي كتبها الشاعر نزار قباني، كانت تبثها فضائية عربية من شاشة التلفزة« ورددت مع المغني:

«لَوْ أَنِّي أَعْرِفْ أنّ الحُبَّ خَطِيرٌ جِدًّا مَا أَحْبَبْتُ»

« لَو أَنِّي أَعْرِفُ أنَّ البَحْرَ عَمِيقٌ جِدًّا مَا أَبْحَرْتُ» »[1].

دمرتها الأغنية، وأيقظت بداخلها جراحا طال شفاؤها، وأرجعتها إلى ماض جميل تقلب صفحاته وتسترجع ذكرياته مع جلال العزاوي، وتحاول رسم صورته لعلها تجد في ذلك ما يسد شوقها وحنينها له، فقد تذكرته وهو يقرأ عليها خواطره الجميلة لم تستطع تحمل لوعة الشوق وصعوبة الفراق، أجهشت بالبكاء وجرت الدموع الحارة على خديها

[1]– المصدر السابق، ص 501.

المتوردين عندما سمعت المقطع الأخير من الأغنية: « لَوْ أَنِّي أَعْرِفُ خَاتِمَتِي مَا كُنْتُ بَدَأْتُ»[1]. فلم تكن تتخيل أن تكون نهاية حبهما بهذا الشكل.

كان الروائي محمد مفلاح ذكيا عندما اختار أغنية عبد الحليم حافظ في هذا المقام، لأنها أوضحت لنا و بصدق الأثر النفسي الذي تركه رحيل جلال العزاوي في قلب خروفة من عذاب ومرارة مما أكسب الرواية بعدا تراجيديا.

وتواصل الأغنية الشرقية العاطفية حضورها في ذكريات ماضي شخصيات محمد مفلاح، وإحياء مشاعر الحب والحنين في قلوبها، وهذه المرة نجد فتيحة الوشّام في رواية (الكافية والوشّامّ) تتذكر حب حياتها سليم الزّغبي الذي أحبته بجنون وعنف، لم تنس وجهه الذي كانت تكسوه علامات الوجد، تذكرته وهو يغني لها و« يردد في هيام:

-" يا حَبِيبِي طَابِ الهَوَى مَاعَلِينَا.. لَوْ حَمَلْنَا الأَيَّامَ فِي رَاحْتِينَا»[2].

ويظهر من خلال ترديد سليم الزغبي لهذا المقطع المأخوذ من أغنية "أم كلثوم" (هذه ليلتي) أنه شاب عاطفي مفعم بالمشاعر والأحاسيس مفتون بأغاني المشارقة، فقد كان «يغني لها بصوته الرقيق أغاني عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وفيروز وكوكب الشرق.»[3]. ذلك ما جعل فتيحة الوشّام تحبه حبا جنونيّا ولم تستطع نسيان اللحظات التي قضتها معه.

فكان لرجوع الرواية لهذه الجزء من أغنية أم كلثوم، وإشارتها إلى أغاني عبد الحليم حافظ، وفريد الأطرش، وفيروز، وما تمتلكه هذه الأغاني من دفء المشاعر ولوعة الإحساس دور كبير في تعليل سبب كره فتيحة الوشّام لزوجها أحمد معاليش، فقد افتقدت ذلك الحنان الذي كانت تعيشه مع ذلك الشاب ذو الحساسية المفرطة أمام زوج لا يفكر إلا في الترقية والقفز إلى أعلى المراتب.

---

[1]- المصدر السابق، والصفحة السابقة.

[2]- محمد مفلاح، الكافية والوشّام، ص23.

[3]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

وترجع رواية (الانهيار) إلى أغنية فريد الأطرش " نجوم الليل" بأنغامها الحزينة التي تسللت ونفذت إلى أعماق ربيعة زوجة المعلم محفوظ، وتوظف منها مقطع «لِيهْ الظُّلْمِ لِيهِ.. لِيهِ القَّسْوَة لِيهْ»[1]، هذا المقطع تكرّر في الرواية ثلاث مرات في سياق سردها لأحزان ربيعة.

لقد أصبحت وحيدة ضائعة في عالم غريب تحاصرها الأحزان من كل الجهات تجلت الكآبة في عينيها السودواين، إنها تعيش فراغا عاطفيّا رهيبّا، فبعد أن ودعتها أمها للأبد هاهو زوجها اليوم يودّعها في الحياة، منذ خمسة أشهر لم يقترب منها، ابتعد عنها دون أن يقدم لها أي تفسير، أصبح عنيفا متجهم الوجه، يتهرب منها ويقصد غرفته الضيقة متعللا بالكتابة، لاهمّ له سوى الكتب والأوراق، لم تتمتع في هذه الحياة القاسية التي أحسّت بظلمها وبظلم محفوظ لها.

وهنا نلمس إبداع محمد مفلاح في انتقاء الأغاني التي تتلاءم مع مشاعر شخصياته وحالتهم النفسية، إذ نجد آهات هذا المقطع (لِيهْ الظُّلْمِ لِيهْ.. لِيهْ القَّسْوِة لِيهْ)قد انسجمت مع آهات ربيعة، فعمقت الجرح ووجدت نفسها تبكي بلوعة والدموع تنهمر كالسيل على خديها المتوردين، فكانت بمثابة علاج نفسي أخرج ما بداخلها من مكبوتات وأحزان حيث جاء في الرواية: « انتهت الأغنية. تخلصت من بعض الهّم.»[2].

من خلال ما سبق يمكن القول: إن الرجوع إلى الأغنية الشعبية وتنوعها بين المحلي والشرقي (مصري) قد ترك أثره على السطور المفلاحية من خلال الوظائف الحيوية التي قدمتها هذه الأغاني داخل الروايات، حيث أسهمت في بناء معمارها الجمالي برؤية فنية، مما أكسبها كثافة حسية ودلالية تغري القارئ للكشف عن هذه الأغاني والاستمتاع بلذة قراءتها على صفحات الروايات.

[1]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص 30.

كما أن الرجوع للأغاني الشعبية كشف عن قدرة محمد مفلاح ودوره الإبداعي في تكثيف وتوسيع المضمون الدلالي لنصوصه الروائية، وجلّى عن مخزونه الثقافي الواسع للأغنية الشعبية بتنوع طبوعها.

و في توظيف الأغنية الشعبية البدوية وشيوخها الذين ينحدرون من الغرب الجزائري خاصة دعوة منه للتعريف بالإرث الشعبي المحلي لمنطقته، وكشف عن رغبته الجامحة في عودته إلى سابق عهده للحفاظ عليه من الضياع و الزوال.

2-3 الحكاية الشعبية:

أصبح الموروث السردي قبلة لكثير من الروائيين استلهموه ووظفوه في نصوصهم المقروءة، وذلك برجوعهم إلى الذاكرة الشعبية وما توارث فيها من الحكي الشعبي في أشكاله المختلفة: الأسطورة، والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، و يهدفون من وراء ذلك إلى إعادة بعثه من جديد ونقله إلى الأجيال القادمة حتى يبقى في الذاكرة و كي يظل معطاءً تغترف منه « المخيلة التصويرية التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري.»[1].

ويحفل الموروث السردي الشعبي لكل أمة بالحكايات الشعبية التي تحمل قيم الشعوب وتجسد حلمها، وتحكي عن الواقع وتناقضاته وقسوته في محاولة لحل هذا التناقض و الهروب من قسوة الواقع عبر الخيال الشعبي الذي يلعب دورا كبيرا في صياغتها، فالحكاية الشعبية « عبارة عن سرود تنتجها الطبقات الشعبية، تستهلكها وتجتر قيمها باستمرار وتتوارثها وتحافظ عليها حتى تضمن لها البقاء وتساعدها على تجاوز قساوة الظروف التي تعيش فيها.»[2].

الحكاية الشعبية –إذًا– تكون أساسا على لسان الطبقات الشعبية تنتقل بين الأجيال مشافهة وهذا ما يجعلها لا تنتسب للحظة تاريخية معينة، كما أن تناقلها الشفوي يرخص

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 231.

[2]– محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغاربية " بنيات السرد والمتخيل"، دار نشر المعرفة، المغرب،(د.ط)،(د.ت)، ص22.

لها حرية التنقل دون قيود « وبهذا تتخذ الحكاية الشعبية أسلوب الشكل المفتوح الذي يترك فيه للرواي مطلق الحرية بما يتلاءم ومقدرته على السرد والتصوير، وطابع جمهوره ومستواه النفسي و الثقافي»[1]، وبهذا تكون خاضعة للحذف والإضافة تبعا لطلبات ورغبات الجماعة وقت سردها.

كما أن الحكايات الشعبية تؤدي عدة وظائف داخل المجتمعات ومن بينها الوظيفة الاجتماعية التي تمكّن الإنسان من تحقيق حلم عجز عن تحقيقه في الواقع ليحققه في الخيال ويعيش الحياة التي يتمناها، لذلك نجد عواد الروجي في رواية (بيت الحمراء) يتذكر حكاية شعبية روتها له جدته في طفولته عن "عمر الحطّاب" الذي رفق به جني و أعطاه خاتما يستعمله لقضاء حوائجه، فوجد نفسه مستسلما لأحلامه و خيالاته التي لم يستطع تحقيقها على أرض الواقع، تخيل نفسه « لو كان له مثل ذلك الخاتم لاحتفظ به في جيب سترته، ولن يضيعه مثل عمار الحطاب الغبي الذي استبدله بخاتم آخر أكثر لمعانا.. تمنى لو يساعده الجني على تحقيق بعض أحلامه.. فكر أن يبني قصرا ثم يتزوج نعيمة التي سيبهرها بثروته الطائلة.»[2].

ومما لاشك فيه أن عواد الروجي استطاع بخياله الواسع الذي سافر به إلى عالم حكاية "عمر الحطاب" وتقمصه لدور هذا الأخير أن يحقق لنفسه الحياة التي يتمناها ويغير واقعه إلى الأفضل، وهنا تحققت الوظيفة الاجتماعية للحكاية الشعبية.

وتوجه محمد مفلاح إلى حكاية "عمر الحطاب" والاستعانة بها في تشكيل معالم رواية (بيت الحمراء) لم يكن وليد المتعة و الترف والعبث الفكري، وإنما كانت تدفعه حاجة ملحة لذلك، فقد وجد فيها الملجأ والملاذ الذي يعبّر وينقل بواسطته تصدعات الواقع وجراح الذات والجماعة، ورأى فيها الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذواتهم

[1]– عز الدين إسماعيل،القصص الشعبي في السودان" دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،(د.ط)، 1971م، ص181.

[2]–محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص 178،177.

ويحققون من خلاله رغباتهم الدفينة، إذ أراد من خلالها أن يقدم لعواد الروجي «لحظات لنسيان الواقع القاسي عن طريق اللجوء إلى المتخيل الذي يغمر الفراغ الواقعي»[1].

ويتواصل حضور الحكاية الشعبية في روايات محمد مفلاح و هذه المرة رواية (الانهيار)، حيث أن المطلع عليها تجعله يستحضر أجواءً من قصص الحب الحقيقية المجردة من الخيال، إذ تحيل الرواية إلى قصص مأخوذة من التراث العربي والمحلي «كقصة قيس وليلى وكذلك حكاية عنترة وعبلة، وحكاية لونجة بنت السلطان و سي أمحمد الفلاح»[2].

وجاءت هذه النماذج على لسان منصور، تذكرها عندما حاول أن يعترف بحبه لربيعة زوجة صديقه محفوظ، فقد رأى أن حبه لها عفيف مثل الحب الذي كان في هذه القصص وغرضه شريف، سيتخذها زوجة على شريعة الله وسنة رسوله ولن يخونها كما فعل محفوظ.

ورجوع الرواية إلى استحضار هذه القصص والحكايات الشعبية التي تدل وترمز إلى كل ما هو عذري و طيب و طاهر معادل موضوعي للحب الذي يحمله منصور إلى ربيعة، وإضافة إلى ذلك تدعو القارئ للرجوع لهذه النماذج والاطلاع على كنوزها.

وإذا كانت رواية (الانهيار) قد رجعت إلى حكايات تراثية مُطعمة بالواقعية أكثر فإننا نجد رواية (انكسار) قد وظفت حكايات شعبية يمتزج فيها الواقعي مع المتخيل،والعجيب بالواقع، والمأساوي بالفرح، وتختلط فيها الشخصيات البشرية بالشخصيات الحيوانية وبالكائنات الخارقة[3].

ورُجع إلى هذه الحكايات في رواية (انكسار) عندما اتجه عباس البري« إلى الجهة التي دفنت فيها جدته حليمة بنت الخير. وقف أمام قبرها(...)، وذكر اللحظات الجميلة

[1]– محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغاربية "بنيات السرد والمتخيل"، ص 19.

[2]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 95.

[3]– ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغاربية، ص 10.

التي قضاها قربها وهي تروي له الحكايات الغريبة، ومنها « لونجة بنت الغول»، و« بقرة اليتامى»، و« الذيب الأبتر».. »[1] .

ولاشك أن لمحمد مفلاح غاية واضحة من إيراد عبارة (دفنت فيها جدته) و عبارة (وذكر اللحظات الجميلة التي قضاها قربها وهي تروي له الحكايات الغريبة)، فالعبارة الأولى والتي ذكر فيها جدة عباس البري المتوفية ما هي إلا مثال عن كل جدة تخطفها الموت وتأخذ معها سردا رائعا، وفي هذا تنبيه منه إلى ضرورة حفظ تلك السرود للأجيال القادمة بتدوينها لأن الكثير « من نصوص شفاهية قريبة منا، لازالت تعاني في صمت وترفض أن تنقرض دون أن ننتبه إليها»[2]، وتنتظر من ينفض عنها غبار الزمن.

والعبارة الثانية والتي فيها تذكر للجلسات العائلية الحميمية كانت تجمع الجدة بأحفادها وهي تترأس حلقات الحكي الشعبي بشكل ناجح إشارة من الروائي على أنه مضى زمن البراءة والحكايات السحرية بحكم تغيرات الحياة وسرعتها وطغيان القنوات الفضائية الشرسة ووسائل الاتصال الحديثة، هذه التأثيرات المتسارعة التي طغت على مجتمعاتنا قد أبعدتنا عن تلك الحلقات التي كانت تتداول فيها نصوص الحكايات الشعبية،وصنعت متلقيًّا لا يطلب الاستماع إلى هذه الحكايات التي تزيد روابطنا الاجتماعية تماسكا وتزيد مخيلتنا اتساعا، وخلفت نسيانا في ذاكرة رواة هذه الحكايات التي تنتظر من يبعثها من جديد.

كل من العبارتين–إذًا– تصبان في قالب واحد، وهو الدعوة للحفاظ على الحكايات الشعبية التي هي في طريقها للانقراض سواء بموت رواتها أو موتها في ذاكرتهم بسبب قلة الإقبال عليها، وبهذا يدق محمد مفلاح ناقوس الخطر ويدعو إلى الإسراع في التحرك لنجدة هذه الحكايات التي تحتضر بصمت.

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 293.

[2]– محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، 7.

وانطلاقا مما سبق يتضح أن بعض أشكال الأدب الشعبي (المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، الحكاية الشعبية) قد حظيت بحضور وافر داخل روايات محمد مفلاح، حيث خصها هذا الأخير باهتمام كبير أثبت من خلاله بأنها موروث ثقافي لا يمكن الاستغناء عنه، كما كشف كذلك عن حبّه وتعلقه ورغبته في إحياء كل ما هو تراثي والحفاظ عليه من الزوال.

ومن شدة تعلق محمد مفلاح بكل ما هو تراثي يجعله لا يكتفي في رواياته بالرجوع لأشكال من الأدب الشعبي فقط، بل يستحضر حتى العادات والتقاليد و بعض الفنون الشعبية لما تحمله في طياتها من دلالات تعكس ثقافة الشعب وواقعة، وتنقب في ذاكرته التراثية.

- **العادات والتقاليد:**

أولى الروائي محمد مفلاح اهتماما واضحا بعادات وتقاليد المجتمع الجزائري، كونها تمثل دستوره الشفوي المحفوظ في الصدور، «لأن العادات و التقاليد والأعراف هي حالات معنوية ذات علاقة روحية عميقة الجذور بنفسيات الناس وقيمهم الثقافية والاجتماعية. فهي ساكنة في ضمائرهم و منعكسة في أساليب سلوكهم»[1].

ومن العادات والتقاليد التي رجع إليها محمد مفلاح ونشهد لها ممارسة حيّة بين سطور رواياته "مراسيم الزواج "، إذ إن هذا الأخير يعدّ مؤسسة اجتماعية «واتفاقا تعاقديا يضفي على العلاقات الاجتماعية بين الزوجين و أسرتيهما طابعًا رسميا وثابتًا»[2].

ويسبق هذا الزواج مرحلة الخطبة والتي هي بدورها تخضع لبعض العادات والتقاليد التي توجه اختيار المخطوبة، من بين هذه العادات زواج القرابة، حيث تفضّل العائلات هذا النوع تطبيقا للمثل الشعبي (زيتنا في دقيقنا)، فتحرص على هذا النوع من الزواج

[1]– سعود بن سالم العنسي، العادات العمانية، وزارة التراث القومي والثقافة، ط1، 1991، ص 11.

[2]– فطيمة حاج عمر، الطقوس الاحتفالية والرباط الاجتماعي "دراسة ميدانية للاحتفالات بمدينة متليلي طقوس الخطبة والزواج أنموذجا"، رسالة دكتوراه، إشراف:عبد العزيز خواجة، تخصص علم الاجتماع، جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان، 2016،2017، ص57.

للحفاظ على شرف العائلة، ونجد هذا الحرص واضحا عند والد راشد في رواية (شعلة المايدة)، حيث كان يخطط لزواج ابنه راشد من ابنة أخيه مهدية ويظهر ذلك جليا في الحديث الذي دار بين راشد وأمه حول ابنة عمه مهدية، حيث أخبرته أمه وبلهجة ذات معنى: « سيسعد والدك كثيرا إذا ما تزوجت ابنة عمك. كان منذ سنوات يخطط لهذا الأمر »[1].

ومن بين العادات كذلك التي تصاحب اختيار المخطوبة "الجمال والصفات الظاهرية"،إذ إن الإنسان فطريا يميل إلى الجمال في كل ما له علاقة بحياته، و معيار الجمال في المخطوبة مرتبط بالأهواء و الأذواق الشخصية، غير أنّ اختيار المرأة الممتلئة الجسم قاسما مشترك و صفة مستحبة عند الكثيرين، ونجد راشد في رواية (شعلة المايدة) يفضّل أن يجد هذه الصفة في ابنة عمه مهدية، حيث « تساءل إن كان جسدها قد اكتمل أم مازال هزيلا؟»[2]، وهنا يظهر تفضيله للمرأة الممتلئة عن غيرها، وراشد ماهو إلا أنموذجا لهذه العادة التي احتوى عليها التراث لتكون رمزا للصحة، (فيقال اختارت عروسة بصحتها) المقصود بذلك السمينة نوعا ما.

وبعد مرحلة الخطوبة يأتي حفل الزفاف الذي يعدّ عتبة الانتقال من مرحلة العزوبة إلى الزواج، «يتضمن مراسيم وطقوس، إذا لم تقم فعلا فلا يسمى الاتحاد بين الذكر والأنثى زواجا، فهو يتضمن حفلة و اتحادا ذا ميول اجتماعية معروفا بشروط المجتمع الذي ينظم الدخول في هذه العلاقة »[3].

ويرجع بنا الروائي محمد مفلاح في رواية (شعلة المايدة) إلى بعض العادات والتقاليد التي تعدّ من تراث منطقته يوم الزواج، من خلال عرس راشد و ابنة عمه مهدية،ومن بين هذه العادات فيما يخص موكب العرس، حيث تحمل العروس على زغاريد نساء الدوار

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 97.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3] – حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأسرة و المجتمع " دراسة في علم اجتماع الأسرة"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندارية، مصر،(د.ط)،2003،ص13.

على ظهر الحصان، إذ جاء فيها:«حملت مهدية العروس المتأنقة، على ظهر حصان أحمر، و دوت زغاريد النساء في فضاء الدوار وهن يلوحن بالمناديل الملونة التي عُلقت في شكل رايات على رؤوس العصي و أعواد القصب»[1].

كما استرجع من التراث عادات وتقاليد نقل أمتعة العروس (جهاز)، فكانت قديما تُنقل على بغلة تصاحب الموكب، واستحضر كذلك نوعية الجهاز التي كانت تأخذه العروس معها إلى بيت زوجها، حيث جاء في الرواية نفسها: « ورافقت موكب العرس بغلة كانت تحمل أفرشة صوفية مزركشة بألوان زاهية، ووسائد كتان محشوة بالصوف،وصندوقا خشبيا يحتوي الفساتين القطنية وأدوات التجميل التقليدية. وكانت خيمة الحاج يحي تبتعد عن خيمة شقيقه بمسيرة ساعة»[2].

وكان كل سكان الدوار يجدون في الأعراس فرصة للاستمتاع بالحياة و أفراحها،ونسيان همومهم المخيفة، وكانت تحي ليلة الزفاف على أوتار آلة القلال والقصبة، حيث جاء في رواية (شعلة المايدة):« واحتضن المطرب آلة القلال وبدأ النقر على فوهتها الجلدية بخاتمه الفضي، وجلس إلى يمينه عثمان القصاب ومرافقه بلقاسم.»[3].

كما نجد كذلك رجوعا لآلتي القصبة والقلال في سهرة العرس في رواية (الانفجار)،حيث جاء فيها: «أخرج أحمد المجنون مزمار " القصبة" وبعث فيها الروح..التفت حوله الشبان. تعالت أنغام القصبة :واي.. واي.. واي.. ورافقتها ضربات "القلال"»[4] .

أما فيما يخص نوع الألحان التي كانت تُطرب فضاء الأعراس في الدوار الساهر على أنوار القمر ألحان النوع " المخزني" و النوع " القبلي" اللذين يستمتع من خلالهما سكان المنطقة بأحلى قصائد الشعر الشعبي.

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص102.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة، ص 395.

والنسوة في تلك الليلة يُجدن بكل ما أعطت حناجرهن ويرددن الأغاني الشعبية التي تمجد البطولة والشجاعة على وقع " الدربوكة"، والراقصات « يلوحن بالمناديل المزركشة فوق رؤوسهن ثم يطوقن بها خواصرهن.. كن يرفعن أرجلهن ويدرن حول أنفسهن..وكانت "العالية" تضرب " الدربوكة" بمهارة.. وأم راشد تطلق من حين لآخر زغرودة تخرق بها أجواء القرية.. وظلت زوجة عمي المهدي تردد الأغنية الشعبية الحماسية..»[1].

ويهدف الروائي محمد مفلاح من وراء رجوعه إلى هذه العادات والتقاليد الخاصة بيوم الزفاف إلى التعريف بها، والدعوة إلى إحياء بعضها، ونقلها للأجيال القادمة، وبذلك ينفض عليها الغبار ويحميها من الموت داخل ذاكرة سكانها، كونها ثروة تراثية يتوجب حمايتها.

وعند رجوعنا إلى رواية (زمن العشق و الأخطار) نجد من العادات والتقاليد الحاضرة بين ثنايا سطورها "مراسيم الوفاة" التي تجعل الكل لحمة واحدة، ويتعلق الأمر بالشهيد عواد النيلي الذي ربطه المستعمر على جذع الشجرة بالحبال، و أطلق عليه الرصاص أمام مرأى الجميع في مشهد تراجيدي مأساوي ألقى بظلال الحزن على القرية.

وانطلقت مراسيم الوفاة بتحضير القبر« لم يفقد محفوظ أعصابه فأمر بن عودة،والحسين، وحمادي أن يسرعوا إلى مقبرة " سيدي عبد القادر" لحفر القبر»[2]، وكذلك نقل جثمان الشهيد إلى بيته « لما انتهى عابد من فك الحبال عن جثمان عواد النيلي،غطى عمي المهدي الجثمان بعباءته البيضاء(...) ثم حمله عابد ومحفوظ و الحاج المعمر قاصدين بيت الشهيد عواد النيلي.. والتحق بهم جل السكان»[3]، وبعدها وقت الدفن« وبعد صلاة المغرب، وضعنا النعش على أكتافنا و ابتعدنا عن البيت ثم سرنا به

[1]– المصدر السابق، ص368.

[2] – المصدر نفسه، ص 344.

[3]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

في الدرب المؤدي إلى المقبرة.. دفناه قرب قبر والده.. » [1]، وفي الأخير تلاوة الفاتحة «وتلونا الفاتحة ثم انحدرنا عائدين إلى القرية..»[2].

فقد حاول الكاتب من خلال رجوعه إلى هذه العادات والتقاليد الخاصة بالطقوس والشعائر التي تراعى عند الوفاة إظهار تضامن أفراد الجماعة ومواساتهم لبعضهم البعض وقت المحن.

- **الفنون الشعبية:**

الفن الشعبي مفهوم واسع يحوي على الكثير من الفنون التي تختلف من مجتمع إلى آخر متخذا ألوانا عدة يُعبر من خلالها عن علاقة الفرد وارتباطه بجماعته و بيئته من جهة، ومن جهة أخرى يعبر عن الموروث الذي تم تناقله بالممارسة مشافهة وتطبيقا.

ومن السمات الأساسية للمنتج الفني الذي يمكن أن يعتبر فنا شعبيا هي أن يكون مصنوعا داخل البيت من أجل الاستخدام الخاص(تمييزا له عن الإنتاج التجاري)[3].

ومن هنا سنضّمن الفنون الشعبية التي سنتطرق إليها في هذه الدراسة كل ماله غاية نفعية تخدم الإنسان في ظل ظروفه البيئية، أي سنتناول كافة الأساليب التي توظفها الجماعة في حياتها اليومية لسد رغباتها.

ومن بين هذه الفنون الشعبية " فن العمارة الشعبي" ، فالبيت الذي نسكنه اليوم ماهو إلا نتيجة لعدة تغيرات طرأت على المسكن منذ ظهوره، و بما أن هذا الأخير يعد هو الركن الذي يأوي إليه الإنسان ويجد فيه راحته و ظالته، و ارتبط بحاجياته المادية والروحية، فإنه أصبح جزءا من ذاكرته الجمعية يتذّكره ويحنّ إليه ودخل إلى جزئيات تراثه الشعبي، لذلك نجد الروائي محمد مفلاح يتذكر في رواياته أنواع المساكن التي احتوى عليها إرثنا الشعبي.

---

[1] – المصدر السابق، والصفحة السابقة.

[2]– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]– ينظر:عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص131.

ففي رواية (شعلة المايدة) يعود بنا إلى " فن الخيمة" الذي يعدّ من أهم عناصر الموروث الثقافي، كما يجسد لنا أنماط حياة الأجداد الاقتصادية و الاجتماعية عبر حقب مختلفة، ولأهمية الخيمة تمّ ذكرها في القرآن الكريم، لقوله تعالى:﴿ وَٱللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّنۢ بُيُوتِكُمۡ سَكَنٗا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ ٱلۡأَنۡعَٰمِ بُيُوتٗا تَسۡتَخِفُّونَهَا يَوۡمَ ظَعۡنِكُمۡ وَيَوۡمَ إِقَامَتِكُمۡ وَمِنۡ أَصۡوَافِهَا وَأَوۡبَارِهَا وَأَشۡعَارِهَآ أَثَٰثٗا وَمَتَٰعًا إِلَىٰ حِينٖ ٨٠ ﴾[1].

ونجد للخيمة حضورا قويا داخل الرواية، نظرا لملاءمتها مع الطابع الاقتصادي الذي كانت تمارسه شخصيات الرواية والذي يتمثل في الرعي والزراعة المعاشية، كما أنها تلائم حياة التنقل والترحال في الوقت ذاته، إذ جاء في الرواية:« دخل راشد جناح الخيمة المخصص للمطبخ العائلي»[2]، ويعيد ذكرها الكاتب في موضع آخر من الرواية: « حين اختلى راشد للنوم في زاوية الخيمة»[3]. ويظهر من خلال هذين المقطعين أن الخيمة كانت مقسمة حسب احتياجات الأفراد داخلها، فيها جزء للطبخ، وجزء للنوم، وجزء لاستقبال الضيوف...إلخ.

كما ذكر الكاتب بعض الأشياء التي تدخل في بناء الخيمة ، منها الحائل وهو بمثابة حاجب يفصل بين أجنحة الخيمة، حيث ورد في الرواية:« ألقى الشيخ الطاهر نظرة فاحصة على الكيس ثم وضعه بجانب حائل الخيمة»[4]، و أشار كذلك إلى ركائز الخيمة التي تعدّ سندا رئيسًا و ركنا أساسًا في بنائها، فجاء فيها:« أسند الحاج يحي ظهره إلى إحدى ركائز الخيمة»[5] .

والرجوع إلى الخيمة داخل الرواية نجده لا يهدف إلى المكان الذي تُنصب فيه، أو مما صنعت من رداء عريض من الشعر أو الوبر أو الجلود، بقدر ماهو إشارة إلى

---

[1]- النحل/ 80.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص 109.

[5]- المصدر نفسه، ص110.

التنظيم الاجتماعي والعائلي للأسرة التي كانت تحكمها علاقات اجتماعية ناشئة عن فضاء الخيمة والتي نشهد لها غياب داخل الحياة العصرية باسم الحداثة والعصرنة.

و من بين الفنون الشعبية التي ذُكرت في الرواية و كانت تُزّيَن به الخيم آنذاك "الأثاث الشعبي"، كجلد الشاة مثلا، حيث يقمن النسوة بتحضيره يدويّا من خلال عدة خطوات، لينتفعن به و يصير صالحا للاستعمال و الجلوس، فجاء فيها:« وبعد ذلك قصد راشد الخيمة ثم صلى على جلد شاة»[1] ، وورد فيها أيضا:« اتجه راشد نحو جناح الخيمة المخصص للطبخ فوجد والدته جالسة على جلد شاة وهي تحرك ذراع الطاحونة اليدوية»[2]،والطاحونة اليدوية كان الإنسان يصنعها بمفرده من حجر وتوضع في جانبها قطعة خشب لتحريكها.

كما كان جلد الماعز يُستغَل في صناعة "القربة" التي يُحمل فيها الماء لكي يحافظ على برودته أثناء الصيف، وتستخدم أيضا في إعداد اللبن الرائب، وقد وردت القربة في الرواية في الحوار الذي دار بين راشد وابنة عمه مهدية، فقال لها:« – أما زالت عمتي عائشة قادرة على حمل البرميل؟

فقالت مهدية وهي تبتسم له ابتسامة خجولة:

- لا.. لقد أخذت معها القربة فقط»[3] .

ونجد داخل الرواية أيضا حضورًا للفرن الطيني التقليدي الذي كانوا يستخدمونه لطهي الأرغفة وطبق الدوم الذي توضع فيه، فإنسان الريف قد سخّر كل ما يوجد في الطبيعة من أجل الحصول على العيش الكريم سواء في مأكله أومشربه أو أثاثه.

ومن الأثاث الشعبي أيضا "الصندوق الخشبي" الذي كانت تجلب فيه العروس أمتعتها (جهاز) وتضع فيه أشياءها الثمينة وملابسها في بيت زوجها، تعرضت له الرواية عندما تحدثت عن سكينة، فبعد أن قبلت جبين ابنها راشد بعد فراق طويل« نهضت

[1]–محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 40.

[2]–المصدر نفسه، ص 225.

[3]–المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

وتحركت نحو صندوقها الخشبي الذي كان مركونا في زاوية الخيمة، ففتحته و أخرجت منه مخطوطا أصفر اللون مدته إلى راشد وهي تقول له:

- لقد أوصاني المرحوم أن أسلم لك هذه الأوراق»[1].

ولكن على الرغم من سيطرة الصفة النفعية على الأثاث الشعبي، إلا أن الإنسان قديما كان حريصا على إضفاء لمسة جمالية عليه وبالتالي يجمع بين الوظيفة العملية والجمالية، كما نجد أن هذا الأثاث الشعبي وإن كان قديما قد ارتبط بصفة "النفع" فإنه في الوقت الراهن تحول إلى موروث فني بحت، وإن تم الانتفاع به بشكل نسبي.

و إذا اعتبرنا أن الخيمة قد ارتبطت بالطابع الاقتصادي لسكانها و الذي تمثل في الرعي و الزراعة المعاشية، و أنها تلاءمت و حياة التنقل و الترحال ، فإننا نخلص على أن السكن يتبع الظروف الإنسانية والاجتماعية و الاقتصادية للإنسان والتي تحدد وضعه الطبقي.

هذا الوضع الطبقي تجسده لنا بيوت الجزائريين أثناء الاستعمار الفرنسي، فنتيجة الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت سائدة آنذاك نجد روايات محمد مفلاح التي مثلت مرحلة الاستعمار تحاكي بعضها البعض في الرسم العمراني لهذه المساكن التي عكست شقاء سكانها.

و يعود بنا الروائي في رواية (خيرة والجبال) إلى الكوخ الذي كانت تقطنه خيرة مع والدها " بن عودة الدّراس" المبني بالطين والديس:« وجدت أباها عند عتبة الكوخ المبني بالطين والديس.»[2]، و كانت تُبنى هذه البيوت على حافات الأودية ، لكون المستعمر لم يترك لهم أرضا إلا سلبها، وكانت تتميز بالمرونة وعدم الصلابة، حيث أنه

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 226.

[2]–محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص438.

يوم ميلاد خيرة:« فاض وادي "مناصفة" لأول مرة.هدمت مياهه عدة بيوت طينية و أكواخ الديس.»[1].

و نجد رواية (هموم الزمن الفلاقي) تصف لنا كوخ المهدي بأنه :« لا يبعد كثيرا عن الوادي الصغير.. كوخ متواضع.. من يراه عن بعد يظنه كومة من الطين والتبن.»[2].

وفي رواية (زمن العشق و الأخطار) تطرقت حتى لنوع حيطان الأكواخ التي كان الجزائريون يقطنوها، فورد فيه:« غطت زوجتي جسمها كله بالفراش و التصقت بالحائط الطيني»[3].

ورجوع محمد مفلاح إلى استحضار مساكن الجزائريين إبان الاستعمار يحمل دلالتين، الأولى أراد من خلالها أن يبيّن أن تلك المباني موروثا ثقافيا و إرثا شعبيا عن الأجداد، يجب نقله إلى الأجيال بحمايته وإعادة ترميمه وإدخاله ضمن الآثار، أما الثانية يهدف من ورائها إلى رسم معاناة الشعب الجزائري الذي عاش ويلات الاستعمار.

وتواصل روايات محمد مفلاح استقبالها للفنون الشعبية وهذه المرة " فن اللباس الشعبي"، إذ يعدّ هذا الأخير من المقومات الثقافية التي تُظهر مدى تمسك و ارتباط الفرد الجزائري بهويته وتراثه، فالملبس« مظهر حضاري (...) تتجسد فيه ثقافة المجتمع»[4]،وتتوارثه الناس جيلا عن جيل، كما يرمز إلى انتماء الجماعة لأعرافها التراثية،فيُعرف بتقاليد المنطقة التي ينبع منها لتتميز بتنوعها التراثي.

ومن الألبسة التقليدية التي رجعت إليها روايات محمد مفلاح والتي تمثل جزءا من ثقافة المجتمع الجزائري والتي ورثها عن أمجاد الماضي نذكر منها:

---

[1]–المصدر السابق، ص 473

[2]–المصدر نفسه، ص 238.

[3]– المصدر نفسه، ص 359.

[4]– جلال خشاب، ثقافتنا الشعبية ومظاهر الحياة ، أشغال الملتقى الوطني " مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية"، تيارت، ط3، أكتوبر 2002، ص 439.

-**العباءة:** وهي قميص طويل فضفاض بأكمام طويلة عريضة كان يُرتدى فوق السراويل الفضفاضة، وقد ذكر هذا اللباس مرات عدة في روايات محمد مفلاح، فجاء في رواية (شعلة المايدة):« ألقى نظرة فاحصة على عباءته الفوقية»[1]، و ورد فيها أيضا:« وحين همّ بالعودة إلى الخيمة، رأى عمه الحاج يحي واقفا عند قبر الجد الأكبر. كان عمه يرتدي عباءة فضفاضة ويحمل بيمينه خيزرانة.»[2]، وجاء في رواية (زمن العشق و الأخطار):«قفزت واقفا ثم درت في الجرة الطينية.. ارتديت عباءتي البيضاء النظيفة»[3].

-**العمامة:** يُغطى بها الرأس، وتصاحب لباس العباءة وملازمة لها، وتسمى كذلك عصابة(بتسكين العين)، وهي قطعة ثوب طويل تُلف حول الرأس، جاء في رواية (شعلة المايدة) وهي تتحدث عن راشد:« لف عمامته على رأسه الحليق»[4] ، وجاء فيها أيضا:«استقبله محمد الشلفي وهو طالب صغير القامة(...) يرتدي سروالا عربيا فضفاضا وعباءة فوقية بيضاء، ويضع فوق جمجمته الكبيرة عمامة بيضاء ذات ذؤابة طويلة يلفها حول عنقه الغليظ»[5].

و لون العمامة في العادة يكون أصفرًا، إذ جاء في رواية (عائلة من فخار) في سياق حديثها عن لباس الوالد " لخضر ولد الفخار" :« لقد تخلى والدها عن ارتداء بدلاته الأنيقة وربطات العنق الحريرية، وعوضها بالسراويل العربية وبخاصة« الشرقي»، والعباءات الفضفاضة البيضاء، والعمامة الصفراء»[6]، وورد اللون الأصفر لها كذلك في رواية (زمن العشق والأخطار)، حيث يقول السارد:« ووضعت على رأسي الحليق

---

[1]-محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص227.

[3]-محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة"، ص 312.

[4]-محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 40.

[5]-المصدر نفسه، ص 49.

[6]-المصدر نفسه، ص 423.

عمامتي الصفراء.»[1]،وجاء في الرواية نفسها:« تغير لون وجه العامري.. وسوى عمامته الصفراء الجميلة»[2].

-**البرنوس:** يعدّ جزءا من اللباس التقليدي الجزائري، ورمزا للعروبة والأصالة، وهو عبارة عن معطف طويل فضفاض بلا أكمام، يُغطي الرأس، ويُصنع من الصوف أو الوبر أو من كليهما مناصفة، يضعه الرجل فوق كتفيه، وقد تمّ الرجوع إليه في رواية (الانفجار) في هذا المقطع:« التفتُ نحو العامري الذي تدثر ببرنوسه البني الجميل (...) ارتعش في برنوسه المنسوج من الوبر»[3]، وتكرر ذكره في رواية (خيرة والجبال):« تعالت القهقهات. انتفض الإمام عبد القادر محتجا ثم ما لبث أن تخلى عن تحفظه، وقهقه من وراء طرف برنوسه.»[4].

- **الجلابية الصوفية (القشابية):** تعدّ من الألبسة التقليدية الشهيرة عند الرجال يلبسونها لمقاومة البرد القارص في الشتاء، وهي شبيهة بالبرنوس من حيث المفهوم، لكن تكون لها أكمام، تُصنع من الصوف أو الوبر، وقد ورد ذكرها في هذا المقطع من رواية (شعلة المايدة):« اقترب راشد من كيس خشين وضع فيه جلابية صوفية، وعمامة قديمة»[5].

-**الحايك:** قطعة قماش ترتديه النساء، يغطي كامل الجسم من الرأس إلى الرجلين،وقد رجعت إليه رواية (بيت الحمراء) في هذه العبارة:« وبعد الطلاق صارت نعيمة حرة(...) أهدت الحايك الأصفر لجارتها خديجة.»[6] .

-**المنديل:** خاص بالنساء، يُغطى به أعلى الرأس، حيث كانت أم راشد في رواية (شعلة المايدة) تغطي رأسها « بقطعة من الكتان الرمادي »[7] .

---

[1]-محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة"، ص 312.

[2]- المصدر نفسه، ص 373.

[3]-المصدر نفسه،ص 374.

[4]-المصدر نفسه، ص 440.

[5]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 41،42.

[6]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة"،ص 129.

[7]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 21.

-**الخف المصنوع من جلد الماعز:** استغل الإنسان الشعبي كل الثروات الطبيعية والحيوانية لسد رغباته ومقاومة ظروف بيئته القاسية ، حيث دوّر جلود الحيوانات لتحقيق غايات نفعية، فصنع الدربوكة والأحذية وغيرها، فجاء في رواية (شعلة المايدة):« لبس خفه المصنوع من جلد الماعز»[1].

ورجوع محمد مفلاح إلى" فن اللباس الشعبي" يدل على افتخاره بهذا الفن الذي يمثل تراثا شعبيا بامتياز، ويُعبر من خلاله عن ميزة التنوع الحضاري والثقافي في الأزياء التقليدية الجزائرية.

ومن الفنون الشعبية المتوارثة كذلك " فن الطبخ الشعبي" ، إذ إن الروائي أدرج في رواياته نماذج من الطبخ الشعبي الخاص بمنطقته، والذي أخذ تنوعه من ما تجود به الأراضي الزراعية الخصبة من عطاء.

وقد وردت بعض أنواع المأكولات الشعبية التي اختلفت مواد وأساليب إعدادها،وتعتبر كسرة الشعير الأكثر ذيوعا في البادية، ويعدّ الشعير مادتها الأساسية،وكان يتمّ تناولها مع لبن الماعز أو الحليب الساخن، وقد أدرجها الروائي في رواية (شعلة المايدة):« دخل راشد جناح الخيمة المخصص للمطبخ العائلي ثم جلس على جلد شاة، وتناول بسرعة الغداء الذي كان يتألف من كسرة الشعير ولبن الماعز وحبات من التين المجفف»[2]، وجاء فيها أيضا:«وشرب الحليب الساخن بكسرة شعير»[3]،وقد عبّر هذا الأكل الأكل الشعبي عن المستوى البسيط في العيش للإنسان الشعبي.

ويعدّ الكسكس الطعام التقليدي الأكثر ذيوعا وشهرة في المجتمع الجزائري، وقد يُحضر بلحم الغنم أو بالدجاج، وكان قديما تربطه علاقة وثيقة بالمناسبات كالأعراس أو بإكرام الضيف، ولعل ما يوثق العلاقة بين الكسكسي والضيف هذا المقطع من رواية(زمن العشق و الأخطار):« ودخلت المطبخ المتواضع ثم عادت حاملة مائدة عليها صحن من

[1]– المصدر السابق، ص40.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى،ص20.

[3]–المصدر نفسه، ص 40.

الكسكس وإناء حليب، وضعتها أمام سعادة التي بسملت ثم مدت يدها إلى قطعة اللحم. ذبحت لها زوجتي دجاجة.. »[1] . وهذا ما يؤكد كرم العائلات الشعبية.

ونلمس العلاقة الوثيقة بين الكسكسي والمناسبات على لسان "عمي المهدي" وهو يتحدث عن عرس وهيبة بنت "بن عودة":« أجل.. سنرقص و نغني ونأكل الكسكس بالعسل واللحم الطري.. »[2].

و الكسكس في المناسبات كان يُقدم في قصعة خشبية محاطة بأطراف من اللحم الكبير، ويقدم معه العسل والبطيخ:« ثم تناولوا معه الكسكسي بلحم الغنم في قصعات خشبية عريضة، كما أكلوا الفواكه الموسمية التي تنتجها المنطقة ومنها البطيخ اللذيذ.»[3].

وهذا الرجوع لبعض النماذج من "فن الطبخ الشعبي" قد انطوت تحته عدة غايات من بينها: محاولة لفت الانتباه إلى هذا العنصر التراثي و التأكيد على ثرائه، والدعوة إلى ضرورة حفظه من الزوال نتيجة التغيرات السريعة التي جعلتنا ننفتح على الأطباق المستوردة.

- **المعتقدات الشعبية:**

المعتقد الشعبي هو جزء لا يتجزأ من تراثنا الشعبي، إلا أنّه يتميز ببعض الخصائص عن العناصر الأخرى كالعادات والتقاليد والفنون الشعبية:« فالعادة تمارس بالضرورة ضمن جماعة بشرية، كما أن أدوات الفن الشعبي تستمد قوتها من ناحيتها العملية في حياة الناس. أما المعتقدات الشعبية فإنها معقدة من حيث الدراسة باعتبارها جزءا من الكيان البشري، تعبر عن تلك الأحاسيس و التصورات إزاء الظواهر الطبيعية العادية والشاذة. فهي لا تعتمد على التلقين بقدر ما تتشكل في أعماق الذات البشرية،يؤدي

[1]–محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص 338 .

[2]– المصدر نفسه، ص 367.

[3]–محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص33.

فيها الخيال دورا مهما تكتسب من خلاله طابعا خاصا، ثم إنها ترتبط بالمواقف الإنسانية العامة.»[1].

فالمعتقدات الشعبية مرتبطة بأعماق الطبيعة البشرية، وناتجة عن انتقال اهتمام الإنسان الشعبي بذاته البشرية التي انعكست آثارها على سلوكه، فاضطر إلى اتخاذ مواقف معينة من أجل إشباع حاجاته المادية والروحية بمعزل عن توظيف العقل.

و يشمل المعتقد الشعبي مدى متنوعا من الأفكار والاهتمامات مثل: طرق الشفاء من الأمراض الرقى التعاويذ وكشف المستقبل و الماورائيات، والسحر، وعالم الجن والأشباح، وزيارة المقامات و الأضرحة للأولياء الصالحين[2].

وروايات محمد مفلاح أدرجت بعض المعتقدات الشعبية، تمثلت في التداوي الشعبي، كتابة الحرز، وزيارة الأضرحة.

-**التداوي الشعبي:** كانّ ممارسة شعبية متداولة، وبديلا للطب العصري، وقد شمل الأعشاب والعقاقير التي مصدرها الطبيعة-إذ أصبحت هذه الأخيرة مركز بحث عن ما يشفي الجروح ويسكن الآلام- كما تَضمّن عمل القابلة و العلاج بالتجبير، والعلاج بالتدليك (المسد) .

ولعل العجوز "سعادة" في رواية (زمن العشق و الأخطار) كانت تملك خبرة كبيرة في عملية الدلك لعلاج الراغبات في الإنجاب: « طلبت مني أن تجرب عملية الدلك فأذنت لها بذلك. قصدت الخالة " سعادة" التي تملك خبرة كبيرة في علاج النساء الراغبات في الإنجاب.»[3].

حيث أن الخالة "سعادة" تجد العلة وتشخصها وتعالجها: « سألتها عن العلة التي كانت تعاني منها زوجتي فهزت سعادة رأسها الملفوف في منديل مزركش بورود حمراء

[1]-عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 80.

[2]- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ،منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ط)، (د.ت)، ص 26.

[3]-محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح"الأعمال غير الكاملة"، ص 324.

وزرقاء، وقالت بوقار:- لقد وجدت في رحمها هواء.. إنها علة بسيطة ولا تتطلب إلا عملية دلك خفيفة و استعمال القدر.»[1].

و كانت بذلك سببا لإدخال الفرح والسرور على كثير من أهل القرية: « كان البشر يطفح على وجه زوجتي. انبسطت ملامح وجهها.. التفتت نحو الخالة سعادة وهي تقول لي بسرور:- لقد وجدت خالتي العلة. خفق قلبي. طبعت قبلة على جبين العجوز..حمدت الله.. لقد أصبح لزوجتي أمل في الإنجاب.»[2].

وقد أكسب هذا الموروث الشعبي بعدا روحيا و إنسانيا لشخصية العجوز سعادة،كما عكس الدور الفعّال الذي كانت تقوم به المرأة في مجال التداوي الشعبي.

-**كتابة التمائم (الحرز)**: كان تعليق الحرز من المعتقدات الشعبية الشائعة ليكون حصنا لحامله، يعالج الأمراض، ويحقق الرغبات، وغالباً من يُعدّ هذا الحرز يكون من رجال الدين أو أئمة المساجد أو من السحرة « وهذا الحرز يحمي حامله من العين والنفس،وخاصة الحسد الذي يتمنى الحاسد عدم وصول النعمة إلى غيره. والحرز كان يوضع تحت فراش الزوجين للتفرقة بينهما، أو جذب قلوب بعض البنات وكذلك العكس (جذب قلوب الشباب)، والحرز قطع من الوريقات مكتوب عليها بعض هذه التعاويذ للعلاج من هذه المصائب والبلاءات، وغالباً المرأة هي التي تقوم بعمل الحرز(الحجاب) لجذب الزوج نحوها»[3].

ونجد "سعدية" في رواية (هموم الزمن الفلاقي) كانت مهتمة كثيرا بحماد الفلاقي « وقد دفعها حبها له لكتابة حرز "المحبة" عند الشيخ مسعود.»[4].

---

[1]-المصدر السابق، ص 338.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- عباس، من الذاكرة الحرز، مجلة القبس،8 أكتوبر 2019،جاسمhttps://alqabas.com/article/5714906، 2021/2/1، 23:26 سا.

[4]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"،ص 290

ومن كثرة تصديق الإنسان الشعبي بهذا المعتقد فإنه بمجرد كتابة الحرز يطمئن صاحبه وكأنه أعطي له وعدًا بالشفاء، ويرفض عرض حالته على الطبيب، ويضع كل أمله في الحرز، حيث جاء في رواية (الانفجار) على لسان "الأخضر الرمشي": « ظل والدي يشكو من ألم مبرح في ظهره وساقيه.. كتب له محمد السعدون حرزا، واطمأنت والدتي قليلا..(...)-سألتها بقلق:- لماذا لا نعرض حالته على الطبيب؟

- رفض والدك ذلك..الأمل في حرز محمد السعدون..»[1].

وكتابة الحرز بالرغم من أنه معتقد شعبي متوارث من جيل إلى جيل، إلا أن الروائي محمد مفلاح يُبطل عمله، ويكشف عن رأيه الرافض له عبر مقاطع جاءت على ألسنة شخصياته من بينها:

-« و لم يحدث الحرز مفعوله كما تمنت.»[2] .

-« لقد كتبت لها ألف حرز ولم ينتفخ بطنها»[3].

-« الآن لا جدوى من الحرز»[4].

-« أقنعتها بأن كتابة "الحروز" لاتنفع»[5].

-زيارة الأضرحة:

تعتقد الجماعة الشعبية أن للأولياء الصالحين دورا كبيرا في تسيير شؤونهم، و أن ما يحدث لهم من مشاكل وصعوبات ترجع إلى غضبهم عليهم، فيقومون بزيارتهم ودوافع هذه الزيارة تتعلق بالأمل في الحصول على كرامات الأولياء كاستجابة الدعاء، والشفاء، وإبعاد العين والحسد...إلخ.

---

[1]- المصدر السابق، ص 428.

[2]- المصدر نفسه، ص 290.

[3]-المصدر نفسه، ص 311.

[4]-المصدر نفسه، ص377.

[5]-المصدر نفسه، ص 324.

حيث تحظى الأضرحة وزيارة الأولياء انتشارا واسعا في الأوساط الشعبية إلى يومنا هذا، فهي عادة متوارثة تنقل الإنسان من العالم المادي إلى العالم الروحي، و قد تكون من أهداف زيارة الضريح الحصول على الراحة والهدوء الداخلي: « لم أجد من أفضي له بمخاوفي من هذا الشيء الغريب.. زوجتي لا يمكنها أن تفهم ما يجري في أعماقي. قد ترشدني كالعادة إلى زيارة ضريح " سيدي يحي" »[1]. فالزوجة كانت ترى في هذه الزيارة ما يحقق التوازن النفسي.

و يهدف الروائي برجوعه إلى المعتقد الشعبي "زيارة الأضرحة" إلى إظهار رفضه لهذه الزيارة إذا لم يكن الهدف منها استحضار خصال الولي وأعماله الصالحة والترحم عليه، حيث سيبقى ذكره خالدا رغم فناء جسده، ويمرر رسالة مفادها أن زيارة الأضرحة من قبل الناس من أجل أن يحقق لهم الولي ما يتمنوه تصور خاطئ يجب تصحيحه،ولعل في هذه العبارة ما يوحي لذلك: « وزارت كل أضرحة الأولياء الصالحين ولم يحدث ما كانت تتمنى»[2].

وفي الأخير يمكن القول وبالاستناد إلى ما تناولناه في هذا الفصل: إن السطور المفلاحية كانت صدرا رحبا لكل ما هو أدبي، إذ تواصلت مع ذاكرة الأدب بنوعيه (الرسمي والشعبي) واتكأت عليها في نسج خيوطها الروائية، فرجعت إلى الأدب الرسمي وضمت فنونه النثرية و الشعرية إلى نسيجها و أوصلته إلى درجة الذوبان مما كشف عن ذوق الروائي و حسّه الثقافي وقدرته على إمداد أعماله بالقيم الجوهرية التي يتمثلها هذا الأدب، كما استحضرت الأدب الشعبي واستدعت بعض أشكاله (المثل الشعبي، والأغنية الشعبية، والحكاية الشعبية) مما كشف عن حب الروائي وتعلقه وشغفه في إحياء كل ما هو تراثي، إذ راح ينقب في الذاكرة الشعبية فاستحضر العادات والتقاليد،والمعتقدات الشعبية،والفنون الشعبية، حيث احتوت هذه الموروثات الثقافية بين طياتها دلالات عكست

[1]– المصدر السابق، ص 310.

[2]– المصدر نفسه، ص 311.

نفسيات الشعب وقيمهم الثقافية والاجتماعية، كما رصدت العلاقات التي تربط الفرد بجماعته وبيئته، هادفا من وراء ذلك إلى افتخاره بهذه الثروة التراثية التي يتوجب الحفاظ عنها.

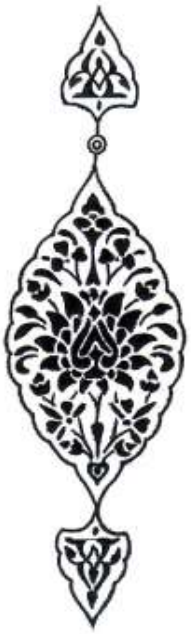
الفصل الثالث: المرجعية الدينية في رويات محمد مفلاح

1- توظيف النصوص الدينية

2- الأماكن الدينية

3- الشخصيات الدينية

4-حضور النزعة الصوفية



إن كل عمل أدبي لا يبدأ بطبيعة الحال من الدرجة الصفر، ولا يبدأ من فراغ ، فكل كتابة تبدأ من أرضية خصبة تكون هي المنبت الذي تبنى عليه، ومن بين هذه الأرضيات التي تسهم في بناء العمل الأدبي " المرجعية الدينية "، إذ شكل:« التراث الديني مرجعية دلالية لها حضورها القوي والفعال (...)، لخصوصيته وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه،والتأثير في الوجدان الجمعي، لأن المعطيات الدينية تُشبع الإنسان وتُرضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة»[1].

فنجد كثيرًا من الروائيين يشتغلون على هذه المرجعية الدينية بمختلف مصادرها ومنابعها وآلياتها، ويستلهمون منها مواضيعهم الإبداعية، و يرونها بأنها وامضة للتأثير على القارئ وجلبه إلى متن الخطاب الروائي لما لها من قدسية داخل وجدان الناس، وقد تعدّدت آليات و مستويات توظيف المرجعية الدينية داخل النص الروائي:« كتوظيف البنية الفنية و استحضار الشخصيات الدينية، و تصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية»[2].

من هنا تصبح المرجعية الدينية منحى مهمًا من مناحي الكتابة الروائية، التي اهتمت «بالمضمون الديني و أعلت من شأنه، لكونه حافزا مهما في تفسير الكثير من الظواهر الاجتماعية والبناء الفكري والتطور الحضاري للأفراد والجماعات، ولدوره الخطير في تشكيل الوعي الفردي والجماعي، ونظرا لدوره السوسيو- بنائي و السوسيو- اجتماعي الفعال»[3]، ونظرا لأهمية المضمون الديني تفاعل معه الروائيون كل حسب قراءاته لهذا الموروث، ومدى استيعابه وفهمه له، وطريقة تعامله معه.

---

[1]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987م، ص 35.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، ط1 ، 2002م، ص 140.

[3]- سليمان قوراري، جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، إشراف لحسن كرومي، جامعة وهران، 2010،2011،ص312.

و محمد مفلاح من ضمن الروائيين الذين تفاعلوا مع المرجع الديني وتعاملوا معه، إذ نجده قد رجع إليه واستلهمه في كثير من رواياته، ووظفه بأشكال مختلفة تعبّر عن ثقافته الدينية الواسعة ، و صبّه في قوالب متناسقة تستلذ لها الأذان و تطمئن لها القلوب، لذلك سنحاول الكشف عن تمظهرات هذه المرجعية داخل الصفحات المفلاحية وآلياتها، من خلال الوقوف على ما تمّ توظيفه داخلها من: نصوص دينية، وشخصيات وأماكن دينية، و فكر صوفيّ.

1- توظيف النصوص الدينية:

النص الروائي في عملية بحث مستمرة عن نصوص يتفاعل معها لتشكيل لغته السردية،وذلك لكون :« النص في حراك دائم لتجاوز ذاته و الانفتاح على الظاهرة الأدبية،والبحث عن نصوص أخرى يتفاعل معها ثم يتجاوزها لنحت وجوده النصي الخاص»[1].

ومن النصوص التي تفاعل معها الروائيون " النصوص الدينية" ، حيث اهتموا بها بالاشتغال عليها على اختلاف مشاربها، وذلك لإكساب العمل الأدبي صفة الخلود والتسامي، كما يضمنون كذلك اقترابه من شخصية المتلقي الذي يحتل الدّين عنده مساحة كبيرة في حياته.

فالرجوع إلى النص الديني له عدة اعتبارات منها: « أن توظيف النصوص الدينية(...) يعد من أنجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية في أن هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه، وهي إنما مما ينزع الذهن البشري لحفظه و مداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا(...)، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، و إنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا»[2] ،ومن النصوص الدينية التي رجع لها محمد مفلاح :

1-1- القرآن الكريم:

يعدّ القرآن الكريم المرجع الأول و النص السامي المقدس الذي يلجأ إليه الأدباء ، نظرا لمرونته التي تجعله:« يفيض بالصياغة الجديدة و المعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب

[1]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، دار الفارابي، تونس، لبنان، ط1، 2010،ص10.

[2]- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، (د.ت) ، ص 59.

وخلجات النفوس»[1]، فصوره تغني عن أي تعبير آخر، إذ نجد المبدع يتفاعل معه بالتوظيف أو الاقتباس منه ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسقا.

ولذلك فإن محمد مفلاح كغيره من المبدعين يشكل القرآن عنده مرجعا أساسا في رواياته يقتبس و يستدعي منه آيات، يهدف من ورائها إلى استمداد القوة من ذلك البناء الإلهي ليبعث فيه معانيه و أبعاده و غاياته.

ومن أمثلة الآيات القرآنية التي رجع إليها محمد مفلاح ما نجده في روايته (شعلة المايدة)،وذلك في قول السارد :« ثم تلا الآية الكريمة :« يا أيها الذين آمنوا إذا لقيتم فئة فاثبتوا و اذكروا الله كثيرا لعلكم تفلحون » صدق الله العظيم»[2].

والروائي هنا يعود إلى الآية 45 مـــن سورة الأنفال وفي هذه الآية« تعليم الله عباده المؤمنين آداب اللقاء، وطريق الشجاعة عند مواجهة الأعداء(...) فأمر تعالى بالثبات عند قتال الأعداء و الصبر على مبارزتهم، فلا يفروا ولا ينكلوا ولا يجبنوا، و أن يذكروا الله في تلك الحال ولا ينسوه بل يستعينوا به ويتكلوا عليه، ويسألوه النصر على أعدائهم»[3].

وقد استحضرها محمد مفلاح كاملة ووضعها بين تنصيص و هو بصدد سرد كيفية التحضير لقتال الإسبان حتى يشحن الهمم و يحرض على قتالهم، و هو بالرجوع إلى هذه الآية يدفع وتيرة السرد إلى الأمام لأنها بمثابة نداء موجه لقتال العدو والنصرة عليه و الظفر به والثبات و الصبر على مبارزته و عدم التراجع، وذكر الله و الاستعانة به ﴿ أَلَا بِذِكۡرِ ٱللَّهِ تَطۡمَئِنُّ ٱلۡقُلُوبُ٢٨ ﴾[4] ، لأن بالذكر يحي القلب و ينشرح الصدر ، وتزول الكروب ، وبه يُشهد العون والتوفيق والنصر.

---

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.

[2]– محمد مفلاح ،شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 66.

[3]–أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 1420هـ–2000م، ص 846.

[4]– الرعد/28.

و بذلك يدخل القارئ في قاعة انتظار يترقب نصر الجزائريين على الإسبان، لأن القارئ مدرك أن الله لن يترك من استمسك به، ولن يضيع أجر من عمل حسنا، فيصبغ بذلك الروائي الثورة على الإسبان بصبغة دينية ، ويبين أن العامل الديني لعب دورا مهما في النصرة عليهم،ويظهر ذلك أكثر في فصل "يوم الحراش"« وفي يوم الجمعة 30 جوان 1775م، وصل الأسطول الإسباني المرسى القريب من الضفة الشرقية لوادي الحراش، وقيل أنه كان يتكون من عدد كبير من السفن البحرية، ومن 25 ألف رجل»[1] .

فبعد سماع هذه الأخبار من الطلبة دهشوا، « ولكن محمد الشلفي قال لرفاقه بصوت رزين:

– إنها قوة عظيمة و لكننا سنقضي عليها لأننا على حق و هم على باطل »[2].

ونجد الروائي من خلال كلمتي "حق" و "باطل" يرجع إلى الآية 81 من سورة الإسراء يمتصها إشاريا ودلاليا، وينشرها في متن الرواية من خلال هذين الكلمتين اللتين أشارتا إليها،حيث جاء في محكم تنزيله ﴿وَقُلۡ جَآءَ ٱلۡحَقُّ وَزَهَقَ ٱلۡبَٰطِلُۚ إِنَّ ٱلۡبَٰطِلَ كَانَ زَهُوقٗا٨١﴾[3]، أي أنّ الباطل سيذهب لا محالة و أن البقاء للحق، وهذا ما أراد محمد الشلفي إيصاله إلى رفاقه.

و يقول السارد بعد ذلك:« و تدخل الشيخ التواتي قائلا بعد البسملة:

– يقول الله تعالى : (كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله و الله مع الصابرين) صدق الله العظيم »[4] .

ونجد محمد مفلاح في هذه العبارة يورد لنا جزءًا من الآية 249 من سورة البقرة:﴿ قَالَ ٱلَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَٰقُواْ ٱللَّهِ كَم مِّن فِئَةٖ قَلِيلَةٍ غَلَبَتۡ فِئَةَۢ كَثِيرَةُۢ بِإِذۡنِ ٱللَّهِۗ وَٱللَّهُ مَعَ ٱلصَّٰبِرِينَ٢٤٩

فكان استحضارها بمثابة تسليم و يقين واستبشار بمدد الله وعونه للنصرة على الإسبان، ويبيّن أن الغلبة ليست بالعدد و العتاد، وأن قلتهم لن تكون سببا للتغلب عليهم ما داموا

[1] – محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 81.

[2] – المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

[3] – الإسراء / 81.

[4] – محمد مفلاح ، شعلة المايدة وقصص أخرى ، ص 81.

مستمسكين بالله مؤمنين بالله، فالإيمان و حسن الظن بالله هي العدة و العتاد، والروائي أعاد كتابة هذه الآية ووضعها في سياق و بطريقة تخدم أحداث الرواية، إذ كانت بشرى للنصر على الإسبان.

و لم يكتف الروائي بالرجوع في رواية (شعلة المايدة) إلى هذه الآية فقط لشحن الهمم وزرع بشرى النصر على الإسبان في موقعة الحراش، بل أكسب الرواية جوا قصصيا قرآنيا حيث أشار إليه الروائي بقوله:« ثم ذكرهم بغزوات النبي صلى الله عليه و سلم ومنها غزوة بدر حتى اطمأنت النفوس»[1] .

ففي غزوة الخندق بلغ تعداد جيش المسلمين ثلاثة آلاف مقاتلا صمدوا أمام تحالف الأحزاب الكافرة البالغ عددهم عشر آلاف وانتصر المسلمون ، وفي غزوة بدر هذا الفيصل الذي غيّر تاريخ الإسلام فأصبح للإسلام كيان و شأن في الجزيرة العربية، وزادت من ثقة المسلمين بأنفسهم، نصرهم الله فيها بعددهم القليل الذي كان حوالي ثلاثمائة مقاتلا على جيش قريش بعددهم الضخم الذي كان مكونا من ألف مقاتل، قال تعالى : ﴿وَلَقَدۡ نَصَرَكُمُ ٱللَّهُ بِبَدۡرٖ وَأَنتُمۡ أَذِلَّةٞۖ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ لَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ١٢٣ ﴾[2].

وهو بهذا الاسترجاع يفسح المجال للمتلقي بتذكّر الغزوات التي خاضها الرسول صلى الله عليه وسلم ضد الكفار، و الاعتزاز بتاريخ الرسول و الصحابة كيف كانوا أقوياء و كيف انتصروا، و كيف رفرفت راياتهم في المشرق و المغرب، فهو لم يذكر الغزوات بل أشار فقط إلى غزوة بدر و أراد أن يمرر رسالة مفادها أن التاريخ يكرر نفسه، و أن الأحداث الحاصلة مماثلة لأحداث غزوة بدر، حيث أنه لم يسرد ما حدث في غزوة بدر بل حذف تلك الأحداث و اكتفى بقول «حتى اطمأنت القلوب »[3].

وهو بذلك يشوق القارئ لتذكر أو معرفة هذه الأحداث التي كانت سببا في طمأنينة القلوب،ويجعله يشارك في إنتاج دلالة الرواية، و يملأ الفراغ المحذوف الذي سيحفزه لمتابعة

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 81.

[2]– آل عمران/123.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 81.

القراءة حتى يشهد الانتصار على الإسبان، لأنه بعد تذكر هذه الأحداث يوقن بأن الله سينصرهم و يمدهم بالعون من عنده و لن يخذلهم ماداموا على كلمة الحق ونصرة الله .

وقد جاء في الرواية ما يثبث ذلك في قول السارد:« ابتسم الشيخ الطاهر و تلا الآية الكريمة (إن تنصروا الله ينصركم و يثبت أقدامكم) »[1].

ونجد في هذه العبارة اقتباسا من قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ٧﴾[2]، رجع إليها الروائي مؤكدا على أن الله سينصر دينه وأوليائه ويقوّيهم حتى إن قلّ عددهم و كثر عدد أعدائهم، وانتهى يوم الحراش بالانتصار على الجيوش الاسبانية، وفي هذا الانتصار دليل على أن الله لا يخلف الميعاد.

وبعد يوم الحراش بدأ التحضير لفك الحصار على وهران و تحريرها، و الحث على الجهاد و قد استعان محمد مفلاح بالقرآن الكريم في إفراغ معانيه الموحية حول الجهاد داخل الرواية فيقول السارد:« – لقد شرعتم في حث الناس على الجهاد، وهز الشيخ الجيلالي رأسه و قال بهدوء:

– قال الله تعالى في كتابه العزيز : (انفروا خفافا و ثقالا و جاهدوا بأموالكم و أنفسكم في سبيل الله.) صدق الله العظيم »[3] .

فيرجع محمد مفلاح هنا إلى الآية 41 من سورة التوبة و التي تسمى سورة القتال، وفي هذه الآية « أمر الله تعالى بالنفير العام مع الرسول، صلوات الله و سلامه عليه، عام غزوة تبوك، لقتال أعداء الله من الروم الكفرة من أهل الكتاب، و حتّم على المؤمنين في الخروج معه على كل حال في المَنْشَط و المَكْرَه و العسر واليسر»[4] .

و لأن هذه الآية تحث على الجهاد ، والدعوة إلى المسارعة إليه في كل حال وعلى أية صفة، فتبث بذلك الجهاد في ثنايا الرواية و تبيّن أن النصر لا يأتي إلينا بل يجب أخذه، لأن

---

[1]– المصدر السابق ، ص 93.

[2]– محمد/8.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى ، ص 172.

[4]– ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ص883.

الجزاء من جنس العمل، لذلك تحث على الجهاد بالأموال و النفيس، وعليه لابد من الاستعداد لمحاربة العدو.

و يلبس بذلك محمد مفلاح الثورة على الإسبان بالطابع الديني، ويبرز لنا تعلقه بالقرآن الكريم، بجعله هو الموجه الذي يوجه الجيش، و المرجع الذي يرجعون إليه، إذ يقول السارد:«ولكن علينا إعداد المعدات والأسلحة، وهذا ما أمرنا به القرآن الكريم إذ يقول الله:«وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله و عدوكم » صدق الله العظيم »[1].

وهذه الآية 60 من سورة الأنفال نجدها تتكرر في الرواية ثلاث مرات في الصفحات الآتية: 167 ، و173 ، و186، ومن خلال تكرار هذه الآية تظهر النزعة الدينية والنبرة الحماسية للروائي، وغيرته على وطنه، ورغبته بالفتك بكل عدو غاصب، وكل هذه الصفات يرمي إلى غرسها في كل مواطن جزائري .

وأراد كذلك من خلال تكرار هذه الآية أن يؤكد على أن الثورة على الإسبان سبقها تخطيط و إعداد للجيش و للمعدات التي أرهبوا بها العدو.

ورجوع محمد مفلاح إلى القرآن الكريم واستحضار آياته يعبر عن ثقافاته الواسعة وقراءته المتأنية له، وكبرهان على ذلك قول السارد:« – أعلموا أن حماسة الشعب للجهاد قوية ولكن لابد من الإعداد لمحاربة العدو، نحن كلنا مخاطبون لقوله تعالى:(و أعدوا لهم ما استطعتم من قوة) أما المكلفون بتنفيذ هذا الأمر فهم أولوا الأمر »[2] .

ففي عبارة " أما المكلفون بتنفيذ هذا الأمر فهم أولوا الأمر " نفهم أن هناك طائفة غير مكلفة، وأدركها الروائي بعد قراءته المتأنية للقرآن لقوله تعالى : ﴿ لَّيْسَ عَلَى ٱلضُّعَفَآءِ وَلَا عَلَى ٱلْمَرْضَىٰ وَلَا عَلَى ٱلَّذِينَ لَا يَجِدُونَ مَا يُنفِقُونَ حَرَجٌ إِذَا نَصَحُواْ لِلَّهِ وَرَسُولِهِۦ عَلَى مِن ٱلْمُحْسِنِينَ مَا سَبِيلٌ وَٱللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ٩١ ﴾[3].

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 172،173.

[2]– المصدر نفسه، ص 167.

[3]– التوبة،/ 92.

فهذه الآية أنزلها الله بعد أن اشتد على الناس قوله تعالى:« أنفروا خفافا و ثقالا »[1]؛ أي غنيا و فقيرا، و قويا وضعيفا.

وفي رواية الانفجار كذلك نجد أن هناك رجوعا للنص القرآني، حيث تبدأ بقول السارد:«وكنت أردد على مسامعهم كل مساء :" إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم"»[2]، وهذه العبارة احتوت على قول الله عز وجل : ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ ١١ ﴾[3] . و فُسرت هذه الآية بأنّه :« قال الرب: (...)، ما من أهل قرية ولا أهل بيت كانوا على ما كرهتُ من معصيتي، ثم تحولوا عنها إلى ما أحببت من طاعتي، إلا تحولت لهم عما يكرهون من عذابي إلى ما يحبون من رحمتي »[4].

ويرجع الروائي إلى هذه الآية و بالضبط في رواية(الانفجار)، كي يبين أن القوة الفاعلة في هذه الحياة هي قوة الإنسان بعد إرادة الله، فالإنسان إن شاء أفلح، و إن شاء أفسد، فالتغيير لا يأتي إلا من داخل النفس، و آمال التغيير يجب أن تطبق على أرض الواقع و لا تبقى حبيسة في الداخل، ويثبت الروائي بذلك أن مفتاح الاستقلال كان بأيدي الجزائريين الذين أيقنوا بضرورة وجود إرادة حقيقية وتغيير داخلي للقضاء على المستعمر، فكان ورود هذه الآية في بداية الرواية رمزا موحيا للثورة الجزائرية التي ستفجّر بين صفحات الرواية.

ووردت في الرواية نفسها الكثير من الآيات القرآنية منه قول السارد:« ذات يوم رفع عصاه في وجه العامري وقال له: " كن رحيما بالفقراء " ،وكان يطلب مني أن أقرأ له :" والذين يكنزون الذهب والفضة ." ويقهقه وهو يصفع خديه.»[5] .

---

[1]– التوبة/41

[2]– محمد مفلاح ، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 373.

[3]– الرعد، الآية 11.

[4]– ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ص1006.

[5]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 376،377.

ونجد في هذا المقطع حضور جزء من الآية الكريمة: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّ كَثِيرًا مِّنَ ٱلۡأَحۡبَارِ وَٱلرُّهۡبَانِ لَيَأۡكُلُونَ أَمۡوَٰلَ ٱلنَّاسِ بِٱلۡبَٰطِلِ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِۗ وَٱلَّذِينَ يَكۡنِزُونَ ٱلذَّهَبَ وَٱلۡفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ فَبَشِّرۡهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٖ٣٤ ﴾[1].

وتفسير هذه الآية أن :« الأحبار من اليهود، والرهبان من النصارى(...) يأكلون الدنيا بالدين ومناصبهم و رياستهم في الناس، يأكلون أموالهم بذلك، كما كان لأحبار اليهود على أهل الجاهلية شرف، ولهم عندهم خَرْج و هدايا وضرائب تجيء إليهم(...) وهم مع أكلهم الحرام يصدون الناس عن اتباع الحق، ويلبسون الحق بالباطل، ويظهرون لمن اتبعهم من الجهلة أنهم يدعون إلى الخير، وليسوا كما يزعمون(...) أما الكنز (...)هو المال الذي لا تؤدى منه الزكاة»[2].

ففي هذه الآية يذكرنا الله كمؤمنين بأن علماء اليهود و النصارى وهم الأحبار والرهبان يأكلون أموال الناس بالباطل، فهم يأخذون المال من الناس مقابل فتاوى مفتراة على الله تحل ما حرم الله، وتحرم ما أحل الله، وتتيح للطغاة ما لم يأذن به الله، يعملون ذلك لينالوا المال و يجمعوه و ليتكاثروا فيه ويكنزوه، ظانين أنهم بذلك في مأمن من الخسران و أنهم الرابحون بما جمعوه وهم في الواقع الخاسرون، وكيف لا وهم عن سبيل الله يصدون.

ورجع محمد مفلاح إلى هذه الآية في هذا المقطع، و الذي ذكر فيه العامري عميل فرنسا الذي أتعب سكان القرية و سرق أراضيهم، وجعلهم خدم له دون رحمة، ليشبهه بهؤلاء الأحبار والرهبان الذين يأكلون أموال الناس بالباطل، فهؤلاء يأخذون المال من الناس، وباقي العملاء والمعمرين يأخذون جهد الناس وأراضيهم ويكدسونها ويجعلونهم في حرمان، ووجه الشبه بينهم هو العذاب المهين لقوله تعالى: ﴿ يَوۡمَ يُحۡمَىٰ عَلَيۡهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكۡوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمۡ وَجُنُوبُهُمۡ وَظُهُورُهُمۡۖ هَٰذَا مَا كَنَزۡتُمۡ لِأَنفُسِكُمۡ فَذُوقُواْ مَا كُنتُمۡ تَكۡنِزُونَ٣٥ ﴾[3]، ولهول هذا العذاب نجد الروائي يعبر عنه في عبارة "يصفع خديه" ، وأورد الروائي هذه الآية في هذا الموضع، ليؤكد

[1]– التوبة/ 34.

[2]– ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ص 875.

[3]– التوبة/ 35.

على أن الذين يأكلون المال بالباطل، و يكنزون الذهب و الفضة، هذا النوع من الناس موجود في كل زمان وليس خاصا بالأحبار و الرهبان، بل هذا الفساد يشهده الواقع الذي نعيشه.

ومن الآيات القرآنية كذلك و الحاضرة في رواية الانفجار قول السارد: « كان شيخ يرتل بصوت قوي آيات من القرآن الكريم :" سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون ".».[1]، هذه الآية السادسة من سورة البقرة يقصد بها الله تعالى الكفار، فيخبر الرسول بأنه لا جدوى من إنذارهم فقد ختم الله عليهم الضلالة، ولكن محمد مفلاح هنا وظفها بدلالات جديدة قصد بها الاستعمار الفرنسي، لأنهم أنذروهم ولم ينفع النذر فستكون الثورة رفيقة الدرب .

ومن خلال النماذج السابقة للنص القرآني والتي حملتها رواية (الانفجار)، يتبيّن أن الروائي قد رجع إليها ليعبّر عن البعد الثوري لسطوره، وقد استعملها كوسيلة لتحرير الوعي الوطني ودفعه للمشاركة في النضال التحرري، وندرك من خلال هذا التوظيف أن النص القرآني يبقى دائما في علاقة تفاعلية دائمة الحضور في إبداعات الذاكرة الروائية، «يتعدد القراءة، ويتجدد بتجدد الأزمنة، بحسب المناسبات و الظروف التي تمنح النص صفة القصدية والنفسية»[2].

وفي رواية (هموم الزمن الفلاقي)، نجد حضورا للآية الأولى من سورة الإخلاص، حيث جاء فيه :«أقنعتها بأن كتابة " الحروز" لا تنفع(...)وارتفع صوت أحد الأطفال:- قل هو الله أحد..»[3]، ورجع الروائي هنا لهذه الآية وخاصة بعد لفظة "الحروز" ليّبين أن الله تعالى هو القادر على كل شيء، وليست هناك قوة فاعلة معه، فكل الكون يسير بمشيئته، حيث يمكن ربطها في الرواية كدليل على عدم قناعة السارد بكتابة الحروز.

وفي الرواية نفسها نجد عبارة :« إنه شهيد طاهر..إنه حي.. حي..»[4]، و تحيلنا هذه العبارة إلى قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال الغير الكاملة"، ص 431.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 189.

[3]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 324.

[4] - المصدر السابق، ص 344.

يُرۡزَقُونَ١٦٩ ﴾[1]. وكشف هذا التلميح و الإشارة عن رغبة الروائي في إشراك القارئ و إعطائه فرصة لإنتاج المعنى أثناء عملية القراءة.

وفي رواية (عائلة من فخار) يقول السارد :« و بدأ تلاوة سورة الواقعة« بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّ الله الرحمن الرحيم. إذا وقعت الواقعة ليس لوقعها كاذبة.خافضة رافعة. إذا رجت الأرض رجا.»[2]. والسارد هنا كان يتحدث عن لخضر ولد الفخار هذا الأخير الذي ترك أوحال الدنيا والواقع الزائل ودخل في حياة العزلة و التصوف.

ولعل هذه الآيات من سورة الواقعة والتي تصّور بعض أهوال يوم القيامة تبرّر وتعلّل الموقف الذي اتخذه لخضر ولد الفخار، والمتمثل في انصرافه عن هذه الدنيا المتغيرة و الفانية،والعمل فيها للآخرة الباقية.

جاء في الرواية كذلك في سياق حديثها عن لخضر ولد الفخار:« ثم شرع في تلاوة سورة الانفطار بصوت مرتفع. وفي اللحظة التي ردد فيها الآية:« يوم لا تملك نفس لنفس شيئا والأمر يومئذ لله »[3]. فيرجع محمد مفلاح إلى الآية 19 من سورة الانفطار التي تُفسر على أنه يوم القيامة « لا يقدر واحد على نفع أحد ولا خلاصه مما هو فيه، إلا أن يأذن الله لمن يشاء ويرضى»[4].

و جاءت هذه الآية على لسان لخضر ولد الفخار هذا الرجل المتصوف، كي تُعبّر عن أبعاده الفكرية الصوفية التي جعلت زهده في الدنيا والبعد عن ملذاتها وشهواتها ليس باطلا،فسيأتي يوم لا يقدر أحد على نفع أحد ولا يُخلصه من العذاب إلا العمل الصالح، ويبقى الأمر في ذلك اليوم لله وحده الذي لا يغلبه غالب، يغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء، كما كشفت كذلك عن مهارة الروائي في استخدام النص القرآني للتعبير عن الأبعاد الفكرية لشخصياته.

---

[1]– آل عمران/169.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 491.

[3]– المصدر نفسه، ص 492.

[4]– ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ص 1970.

ويتواصل حضور النص القرآني في روايات محمد مفلاح، حيث جاء في رواية (انكسار) وهي تتحدث عن "عباس البري" وهو يتنقل بين القبور، و ينظر في اللوحات الرخامية والحديدية التي كتبت عليها أسماء الموتى وتواريخ الازدياد والوفاة المرفقة بآيات قرآنية: «"-(شهيد الواجب الوطني : المرحوم م ت. مارس 1973- جويلية 1997- إن لله و إن إليه راجعون.)

-(المرحوم مصطفى م. 1971- ت. في 1990- كل نفس ذائقة الموت.)»[1]

ويستدعي هنا جزءا من الآية: ﴿ ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتۡهُم مُّصِيبَةٞ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ١٥٦ ﴾[2]،أي:« تسلّوا بقولهم هذا عما أصابهم، وعلموا أنّهم ملْك الله يتصرف في عبيده بما

يشاء،وعلموا أنه لا يضيع لديه مثْقال ذَرَّة يوم القيامة، فأحدث لهم ذلك اعترافهم بأنهم عبيده، وأنهم إليه راجعون في الدار الآخرة.»[3].

واستدعى الآية:« كُلُّ نَفۡسٖ ذَآئِقَةُ ٱلۡمَوۡتِۗ ١٨٥»[4]، وفي هذه الآية « تعزية لجميع الناس،فإنه لا يبقى أحد على وجه الأرض حتى يموت»[5].

فاستلهام الروائي لهذين الآيتين ودمجهما في متن الرواية أسهم في تشكيل مضمون هذا المقطع وإثراء دلالاته والتي تشير إلى التذكير بفناء النفس وعدم بقائها.

وفي الرواية نفسها نجد استلهاما لقوله تعالى: ﴿ لَّا يُسۡمِنُ وَلَا يُغۡنِي مِن جُوعٖ٧ ﴾[6]، ولكن إذا كانت الآية تتحدث هنا عن طعام أهل النار يوم القيامة الذي « لا يحصل به مقصود، ولا يندفع به محذور»[7]، ألا أننا نلحظ كيف حورها الروائي ليكيف الآية القرآنية فتساير السياق

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 295.

[2]- البقرة/156.

[3]- ابن كثير القريشي، تفسير القرآن العظيم، ص 223.

[4]- آل عمران/ 185.

[5]- ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ص 426.

[6]- الغاشية/07.

[7]- ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ص 1988.

الروائي، فجاء فيها :« أمازال هذا العصر ينجب الشعراء؟ وكيف تكرم الوزارة و الجامعات رجالا ونساء حرفتهم الكلام الذي لا يسمن ولا يغني من جوع؟»[1].

فالروائي أحدث استبدالا وأعاد إنتاج هذه الآية التي تمثل النص الغائب ليولد دلالة جديدة في النص الحاضر، فإذا كانت الآية في القرآن ترمز لطعام أهل النار، فإنها في الرواية استبدلت و أصبحت ترمز لكلام الشعراء، وذلك لوجود وجه الشبه بينهما وهو غياب القصد والنفع.

ومن النماذج كذلك التي تثبت حضور النص القرآني في روايات محمد مفلاح ومشاركته في إنتاج الدلالة، ما ورد في الحوار الذي دار بين محفوظ وسي عدة في رواية (الانهيار)،حيث سأل سي عدة محفوظ محتارا:« – لماذا لا تفكر في البنين؟

فرد محفوظ متضايقا: – لي اهتمامات أخرى.

– وهل هي أفضل من إنجاب البنين؟ لا أظن.. البنون زينة الحياة الدنيا.» [2].

ففي عبارة (البنون زينة الحياة الدنيا) إشارة إلى قوله تعالى:﴿ ٱلمَالُ وَٱلبَنُونَ زِينَةُ ٱلحَيَوٰةِ ٱلدُّنيَا ٤٦﴾[3]، وقد ذكرها سي العدة في سياق الحوار لأنّه رآها حجة لإقناع محفوظ بضرورة التفكير في في الإنجاب، وكونها دليلا قاطعا من القرآن لا يختلف فيه اثنان.

وما يمكن استنتاجه من توظيف النص القرآني في روايات محمد مفلاح، أن الروائي قرأ النص القرآني وأعاد كتابته وفق آليات مختلفة سعيا منه لمنح رواياته جانبا من قداسة القرآن،وكذلك من أجل إنتاج الدلالة المنشودة، فتارة تجده يستحضر الآيات كاملة بين علامات تنصيص ويدخلها في تشكيل مضمون الروايات، وتارة تجده يمتص من الآيات الدلالات فقط ويعيد نشرها بين سطوره ويكتفي بالإحالة والإشارة فقط، وتارة أخرى يقوم بعملية استبدال وإعادة إنتاج للآيات التي تمثل النص الغائب ليولد دلالات جديدة تخدم النص الحاضر.

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 389.

[2]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة، ص 24.

[3]– الكهف/46.

1-2- الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي بعد القرآن،كونه جاء مبينا لأحكام الشريعة وقواعدها:﴿ وَأَنزَلۡنَآ إِلَيۡكَ ٱلذِّكۡرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيۡهِمۡ ٤٤﴾[1]، ومفصلا وموضحا لما جاء في القرآن من معاني ودلالات، فهو وحي أوحاه الله لنبيه لقوله تعالى: وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ٣ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ٤ ﴾ [2].

لذلك وجب إتباع كتاب الله وسنة نبيهﷺ .

وقد أدرك المبدعون أهميته ومكانته فضلا عما يتميز به « من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول»[3]، فرجعوا إليه يستمدون منه المعاني والألفاظ والأفكار بسياق خاص يحكمه ذكاء في ربط النص الغائب بالنص الحاضر، وجعله متناسبا مع المعنى المراد تبليغه للمتلقي.

وبالرجوع إلى أعمال محمد مفلاح نسجل تداخلا نصيا بارزا بينها وبين الحديث النبوي،حيث ورد في رواية (شعلة المايدة):« كما ذكر بعض الأحاديث النبوية التي تحث على الرباط، ومنها: (من رابط في سبيل الله يوما وليلة كانت كصيام شهر وقيامه فإن مات جرى عليه عمله الذي كان و أمن الفتان و أجرى عليه رزقه)»[4]. نجد الحديث يورد فضل الرباط والجهاد في سبيل الله تعالى، والمتمثل في عدم انقطاع أجر ورزق المرابط، كما أنه لا يأتيه الملكان يسألانه في قبره عندما يموت مجاهدا في سبيل الله.

ونلاحظ أن محمد مفلاح هنا قد صرح باشتغاله على الحديث النبوي من خلال إيراد عبارة (ذكر بعض الأحاديث النبوية)، واستطاع ببراعة تامة تضمين روايته هذا الحديث النبوي الشريف، بحيث انصهر في سياق المقطع واتحد بمضمونه وصولا للفكرة المنشودة، وهي تفعيل دور الرباط الذي أقامه الطلبة والذي كان سببا في هزيمة الإسبان .

---

[1]- النحل/ 44.

[2]- النجم/3،4.

[3]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، ص 199.

[4]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص186.

ولم يكتف محمد مفلاح في الرواية بالتصريح عن استلهامه من الذاكرة الحديثية فحسب، بل تعدى إلى ذكر أحد المصنفات التي جُمعت فيها أحاديث الرسول ألا وهي " صحيح البخاري" حيث جاء فيها:« وفي الليل كان الطلبة يتلون القرآن الكريم وصحيح البخاري والمدائح النبوية»[1].

وذكر صحيح البخاري دون غيره من المصنفات لدرايته لما له من :« أثر عميق في ازدهار السُّنة (...)، فله فَضْلُ السبق و الريادة على مُصنّفي الحديث النبوي كالإمام مسلم،والترمذي، وأبي داود، والنسائي وغيرهم. وكان البخاري إمامهم، و أستاذهم، و موضع تقديرهم، حيث تأثروا به، وشهدوا له بالفضل والتقدُّم.»[2].

كما يظهر كذلك من ذكر (المدائح النبوية) إعجاب الروائي بشخصية الرسول ﷺ وحبه له،بل نجده في الرواية يشير حتى لقصيدة البردة التي هي من أشهر القصائد في مدح الرسولﷺ، حيث ورد فيها:« سار بحماس بين طلبته الذين ظلوا يتلون القرآن الكريم، ويرددون قصيدة البردة إلى غاية وصولهم إلى مدينة معسكر.»[3].

وفي رواية (هموم الزمن الفلاقي) نجدها تحتضن الحديث النبوي الشريف في قول السارد:« ولماذا أسكت؟ أنا في سن أبيك المرحوم يا حماد..عليك أن تنصت إليّ.. ثم إنّه حرام على المسلم أن يؤذي أخاه المسلم..»[4]. والملاحظ أن الرجوع للحديث النبوي الشريف في هذا الأنموذج جاء على شكل إشارة تحيل إليه من خلال عبارة (حرام على المسلم أن يؤذي أخاه المسلم)، فهي تشير إلى قوله ﷺ:«المسلمُ أَخُو المُسْلم لا يَظلمهُ ولا يُسْلمُه، وَمَن كَانَ في حَاجَة أخيه كَانَ الله في حَاجَته، ومَن فرَّجَ عن مُسْلم كُربَةً فَرَّجَ الله عنهُ كربةً من كُربَات القيامَة، ومَن سَتَرَ مُسلمًا سترَهُ الله يومَ القيامَة»[5] .

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 183.

[2]– أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت،ط1، 1432هـ-2002م، ص6.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 188.

[4]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص 233.

[5] – أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص 591.

وبعودة محمد مفلاح إلى هذا الحديث الشريف تظهر نواياه الصادقة في نشر المحبة والمودة والرحمة والسلام بين المسلمين عامة، وبين أبناء وطنه خاصة، ونبذ كل ما يدعو إلى تفرقتهم وتشتتهم، ويمرر رسالة إلى بني وطنه مفادها أنّه إذا كان يجمعنا وطن واحد فنحن كلنا نستظل فيه تحت راية الإسلام التي توجب علينا العيش في آمان و إخاء.

وفي رواية (انكسار) نلمس رجوعا إلى الحديث النبوي الشريف في الحوار الذي دار بين "عباس البري" و " موسى العكافي"، حيث جاء فيها :«– فقال له عباس بلطف:– الحياة أرهقتنا يا سي موسى.

– وقال له موسى العكافي:– الدنيا لا تساوي جناح بعوضة يا أخي عباس.»[1]

و هنا الرجوع جاء على شكل امتصاص للدلالة وإعادة توزيعها في بنية النص الحاضر، إذ أشارت إلى الحديث:« لَوْ كَانَتِ الدُّنيَا تَعْدِلُ عِنْدَ اللهِ جَنَاحَ بَعُوضَةِ مَا سَقَى كَافِرًا مِنْهَا شَرْبَةَ ماءٍ»[2] ، حيث أدمجت هذه الدلالة داخل بنية هذا المقطع بطريقة فنية تفاعل فيها السياق الروائي مع الحديث الشريف، هذا الأخير الذي استدل به موسى العكافي ليخبر عباس البري أن هذه الدنيا لا تساوي عند الله شيئا، إنّها دار ابتلاء لا غير.

ويواصل محمد مفلاح استحضار الحديث الشريف وهذه المرة في رواية (بيت الحمراء)،إذ ورد فيها:« "– لا يوجد أي إنسان لم يخطئ في حياته كلها."

وردد موسى بفرح:

–" و أحسن الخطائين التوابون."

–" متى أصبحت تحفظ الأحاديث النبوية؟»[3].

[1]–محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 296.

[2]–أبو عيسى محمد بن عيسى بن سَوْرة التِّرميذيّ، الجامعُ المختصر من السُّنَنِ عن رسول الله ﷺ، مؤسسة المؤتمن للتوزيع، الرياض، السعودية،(د.ط)، (د.ت)، ص 383.

[3]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص134.

وفي عبارة (وأحسن الخطائين التوابون)، تحيلنا إلى قولهﷺ:« كُلُّ ابنِ آدَمَ خَطَّاءٌ، وَخَيْرُ الخَطَّائينَ التَّوَّابُونَ»[1]. والرجوع إلى الحديث هنا جاء على شكل بتر لجزء منه، وإعادة دمجه في سياق المقطع بطريقة تفاعلية تناسبت و المعنى المقصود تبليغه.

وتستمر رواية (بيت الحمراء) في اقتطاع أجزاء من الأحاديث ودمجها في نسيجها الروائي، فجاء فيها:« وكيف لا ينحرف الشاب وهو يشاهد كل يوم نعيمة و أخواتها الكاسيات العاريات؟ »[2]، إذ إن عبارة (الكاسيات العاريات) تحيلنا إلى الحديث:« ونساء كاسيات عارياتٌ،مميلاتٌ مائلاتٌ، رؤوسهنَّ كأسمنة البخت المائلة، لا يدخلن الجنة ولا يجدن ريحها، وإن ريحها لتوجد من مسيرة كذا وكذا»[3].

فالروائي بإشارته إلى هذا الحديث يجسد صورة النساء في عصرنا اللواتي يلبسن لباسًا لا يسترهن، فهن كاسيات بالاسم عاريات في الحقيقة، ويتبيّن من ذلك أنه من بين المعارضين على هذه الصور التي طغت على شوارعنا وكانت سببا في انحراف شبابنا.

كما توظف الرواية نفسها حديثا نبويا على لسان عبد الله وهو يخاطب والده موسى البقال:«الذي خاطب زوجته قائلا بجنون:- أتعصيني؟ وقال له عبد الله:- لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق.»[4].

فالروائي يستحضر على لسان عبد الله قوله ﷺ:« الَّسمْعُ والطَّاعةُ عَلى المَرْءِ المُسْلِمِ فِيمَا أَحَبَّ وَ كَرِهَ مَا لَمْ يُؤْمَرْ بِمَعْصِيَةٍ، فإنْ أُمِرَ بِمَعْصِيَةٍ فَلاَ سَمْعَ عَلَيْهِ وَلاَ طَاعَةَ»[5]. إذ ليست هناك طاعة مطلقة إلا لله تعالى ورسولهﷺ،فإن أمر كل من تجب طاعته كالوالدين والولاة والزوج... بمعصية فلا طاعة له.

---

[1]- الترمذي، الجامعُ المختصر من السُّنَنِ عن رسول الله ﷺ، ص407.

[2]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة" ،ص 154.

[3]- محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1425هـ-2004م، ص269.

[4]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة"، ص 174.

[5]- الترمذي، الجامعُ المختصر من السُّنَنِ عن رسول اللهﷺ، ص294.

وقد جسد الروائي بهذا الاستلهام من الحديث صورة الطغاة الذين يجبرون الناس المستضعفين على طاعتهم وهم على دراية بأنهم على معصية، وما أكثرهم في عصرنا، فيدعو بذلك إلى التحرر من كل القيود والأغلال، وما الخوف إلا من الله تعالى.

وما يمكن استنتاجه من حضور الأحاديث النبوية في روايات محمد مفلاح، وإن كان حضورها ضئيلا مقارنة بحضور النصوص القرآنية، أنها أسهمت في إلهام الذاكرة الإبداعية،وبالتالي إثراء المضمون بطريقة فنية يحكمها الذكاء في إدماج وربط الصلة بين النص الحاضر و الغائب، ليرسي هذا الأخير بأبعاده الفكرية والجمالية في أعماق المتلقي، فتكون هذه الأبعاد جسرا وأفقا للتواصل والاندماج.

2- الأماكن الدينية:

نظرا لأهمية المكان داخل الفن الروائي و تحوله إلى أداة تعبيربة تساهم في هندسته ومعماره، أصبح لا يشكل الحيز أو الوسط الجغرافي الذي تقع فيه الأحداث الرّوائية فحسب، «بل يؤدي دورَه في ((العمل)) كأيّ ركن آخر من أركان الرّواية»[1].

فأهمية المكان لا تقتصر في المستوى البنائي الملموس فقط، بل تتجاوز ذلك لتساهم في «خلق المعنى داخل الرواية(...)بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[2]، فهو بذلك يخرج عن حقيقته الملموسة ويمد النص بطاقات دلالية يجسد من خلالها رؤية الروائي، ولعل هذا ما يجعله يدخل في علاقات متعددة مع الشخصيات والزمان والأحداث.

وتعدد العلاقات بينه وبين عناصر السرد تقتضي تعدد الأمكنة، وتنوع تجلياتها ودلالاتها وإحالاتها، إذ إن المكان:« ذو إحالة مركبة: يحيل على نفسه داخل النص الروائي، وعلى المكان الخارجي (المرجعي) الذي يتقاطع معه(...) لأن النص الروائي حين يشيد فضاءه الخاص

[1]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص13.

[2]- حميد حميداني، بنية النص السردي" من منظور النقد الأدبي" ، ص70.

انطلاقا من المحكي، يستلهم الأماكن المرجعية، ويعمل على ترجمتها كمعنى من دون أن يماثلها كلياً، وبشكل مطلق»[1].

و يصبح المكان انطلاقا من ذلك يحيل على ذاته وعلى المرجع، ومن الأماكن المرجعية التي نلمس لها حضورا في روايات محمد مفلاح "الأماكن الدينية"، هذه الأخيرة التي تموضعت بشكل ملفت على الفضاء الورقي الأبيض، ومن هذه الأمكنة نذكر:

2-1-المسجد:

إن هذا المكان الروائي تم تحديده في عدة سياقات حكائية مفلاحية من بينها على سبيل المثال لا الحصر:

-« كان راشد جالسا في الزاوية اليمنى من مسجد المدرسة»[2].

-:« وقصد المسجد الأعظم الذي انتهت أشغاله منذ شهر واحد، وركز انتباهه في الآيات المنقوشة بخط كوفي على جدرانه، وقرأ كل ما كتب على المحراب الخشبي.»[3].

-«صلى «لخضر ولد الفخار» ركعتين قرب المنبر الخشبي، ثم عاد إلى مكانه المعتاد في الزاوية اليمنى من مسجد حي البرتقال»[4].

-« وتأمل مئذنة المسجد ثم انحدر قاصدا ساحة الحي»[5].

-« ودخل عبد الله مسجد الحي..ولكن نعيمة ظلت جالسة أمام باب المسجد»[6].

-« دخل ساحة المسجد الكبير وهو يفكر في نصائح سي العدة الطالب»[7].

-« دخلتُ الجامع و أنا في غاية القلق.»[8].

---

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2005، ص131.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 57.

[3]- المصدر نفسه، ص 119.

[4] -المصدر نفسه، ص 442.

[5]-.محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة"، ص144.

[6]- المصدر نفسه، ص155.

[7]-المصدر السابق، ص 225.

[8]- المصدر نفسه، ص 318.

-« زارني " العامري" ذات يوم في مقصورتي بالمسجد.»[1].

-« وسمع بن عودة الدراس يوما وهو خارج من المسجد»[2].

إن الشيء الملاحظ من خلال النماذج السابقة أن المسجد قد حظي بحضور مكثف في روايات محمد مفلاح، مما كشف عن مكانة ومنزلة و اهتمام الروائي بهذا المعلم الديني المبارك،وأظهر ما يحوز عليه من قدسية عنده.

ولعل ما يثبت هذه القدسية أكثر ما جاء في رواية (بيت الحمراء) التي نبذت الغناء أمام المسجد:« واصلت الجماعة غناءها غير آبهة بكلامه.وصرخ الإمام:-ما هذا الهرج قرب بيت الله؟ العنوا الشيطان..»[3]، ورواية (زمن العشق والأخطار) التي عارضت التدخين داخله:« وكان وكان عمي المهدي يسند ظهره إلى جدار الجامع وهو ينفث الدخان. طلبت منه ألا يدخن في ساحة الجامع »[4] .

2-2- الأضرحة:

حيث يعدّ الضريح من الأماكن الدينية المقدسة التي شهدت حضورا مطولا على طول المساحة السردية المفلاحية التي لم تكتف بذكر ضريح واحد إذ رجعت إلى عدة أضرحة.

ومن بين الأضرحة المستحضرة داخلها ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي الذي تفننت في وصفه:« أما راشد فقد أسرع الخطى في أزقة حي القصبة حتى وصل مقام سيدي عبد الرحمن الثعالبي ذي القبة البيضاء الرائعة المؤلفة من ثمان زوايا. وعند باب المقام الخارجي لاحظ فوقه نقشا يضم أبياتا شعرية مكتوبة بالخط الكوفي. دخل قاعة المقام وهو يرتجف. بهرته جدرانها المزينة بزليج ملون تتخلله كتابات عربية بالخط الشرقي و الفارسي.»[5].

---

[1]-المصدر نفسه،ص373.

[2]-المصدر نفسه،ص 440.

[3]- المصدر نفسه، ص 167.

[4]- المصدر نفسه، ص 319.

[5]-محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 84.

ويواصل الروائي وصفه للأضرحة، فيصف ضريح سيدي أحمد بن عودة:« ثم توجه بخطى سريعة إلى ضريح سيدي أحمد بن عودة، فدخل فناءه الفسيح، ونزع خفه ثم دار حول القبر المغطى بقماش حريري أخضر طرزت في وسطه بالخيط المذهب آيات قرآنية، وعلى أطرافه كتبت أسماء الله الحسنى واسم النبي (ص).»[1].

كما يصف كذلك ضريح سيدي عبد القادر الجيلالي:« ولما اقترب من ضريح سيدي عبد القادر الناصع البياض ذي القبة الضخمة التي تزينها شواهد خمسة خضراء ثبتت في وسطها وفي زواياها الأربع»[2].

وهذه الدقة في الوصف جعلت المتلقي ينتقل « من مكان تخييلي يتم إدراكه حسيا إلى مكان مدرك شعوري، يدفع المتلقي الذي يُنقل من عالمه الخاص إلى فضاء العالم الحكائي،ليشارك في الاستراتجية الحكائية»[3].

ويذكر أسماء لأضرحة أخرى منها: ضريح سيدي إبراهيم التازي[4]، وضريح سيدي أحمد بن يوسف الراشدي [5].

ونجد الروائي يبرز في هذا المكان الديني أشكال الممارسة التقديسية من طقوس و أفراح، و مظاهر احترام وإجلال ووقار ودعاء:« ثم وقف مع الزوار عند الضريح المغطى بتابوت خشبي، وتلا سورة الفاتحة بصوت متهدج.كاد يبكي من فرط السعادة الممزوجة بالرهبة.»[6] .

وجاء أيضا:« ثم صلى ركعتين ورفع يديه بالدعاء الحار. ثم خرج من الضريح الشامخ ذي القبة البيضاء. وجد الخادم ذا الجسم القوي واقفا عند الباب الخشبي يحمل راية خضراء كتبت عليها الشهادة بالخيط المذهب فمرر يديه على الراية الحريرية بيديه ومسح بهما وجهه. ثم أخرج من جيب عباءته بعض النقود وتصدق بها. فدعا له خادم الضريح أن يقضي الله كل حوائجه

---

[1]–المصدر نفسه، ص 116،117.

[2]– المصدر نفسه،ص 291.

[3]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص131.

[4]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 509.

[5]– المصدر نفسه، ص 524.

[6]– المصدر نفسه ، ص84.

ويصرف عنه كرب الدنيا ويبعد عنه حساده، ثم حدثه عن وعدة الولي الصالح التي تقام كل سنة في بداية فصل الخريف»[1].

بالإضافة إلى قوله:« ونزع حذاءه الجلدي في الحوش المبلط، ووضعه عند عتبة الباب الخشبي المطلي بالأخضر. ثم دخل الضريح. ورفع يديه أمام وجهه الحائر. ودعا الله أن يهديه سواء السبيل وينتقم من زوجته،ثم خرج وانتعل حذاءه، واقترب من عجوز كانت جالسة بجانب شجرة الخروب فتصدق عليه(..) ثم دعت له ولسائر المؤمنين.»[2].

وفي مقام آخر نجد الروائي يصور حرص شخصياته على زيارة الأضرحة:« لقد أصبح لخضر يقضي جل وقته (..) يسافر إلى منطقة جبل الأخيار لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين»[3].

ونسنتج من حضور الأضرحة في المتن المفلاحي والتي هي خاصة بالأولياء الصالحين لمنطقة غليزان(سيدي عبد الرحمن الثعالبي، وسيدي أحمد بن عودة ، وسيدي عبد القادر الجيلالي...) إلى اهتمام محمد مفلاح بأضرحة منطقته والتعريف بها، مما أكسب متنه صبغة دينية، إضافة إلى التعريف ببعض العادات والتقاليد التي تقام عند زيارة هذة الأضرحة.

2-3- الزوايا:

تعد الزاوية مكانا مباركا لا يقل أهمية عن الأماكن الدينية الأخرى التي عمد الروائي على استحضارها،فهي :« محطة للعابر والمقيم، فالأول يتخذها مسكنا مؤقتا أو مبيتا ثم يتابع مسيرته، والثاني لطلب العلم والذكر»[4].

والزاوية بذلك تكون مكانا معد للعبادة و تحفيظ القرآن الكريم وتعليم أصول الدّين ونشر القيم والفضائل و مكارم الأخلاق، و تكون كذلك مقصدا لإيواء العابرين والمحتاجين و إكرامهم

[1]-المصدر السابق، ص 117.

[2]- المصدر نفسه،ص 291.

[3]-المصدر نفسه، ص 525

[4]-محمد بن عبد السلام بن عبد الله الناصري، المزايا فيما أحدث من البدع بأم الزوايا"الزاوية الناصرية" ، منشورات محمد علي بيضون الكتب العلمية،دار بيروت، لبنان،ط1، 2003م،31.

وإطعامهم، ناهيك عن دورها في الحفاظ على الهوية الوطنية ومقومات الشعب الجزائري، فيكفيها فخرا أنها تصدت للاستعمار الفرنسي الذي حاول القضاء عل الدين الإسلامي والهوية الوطنية،كما أنجبت رجالا ونساء تصدوا ووقفوا في وجه المستدمر الغاشم.

ونظرا للخدمات التي قدمتها الزاوية ومازالت تقدمها أصبحت لها مكانة ومنزلة في قلوب محبيها، ولعل الروائي محمد مفلاح من المعجبين بهذا الصرح والمعلم الديني، وقد عبّر عن إعجابه بها باستحضارها في نسيجه السردي، إذ نجد ذكرا للعديد من الزوايا.

حيث ذكرت رواية (شعلة المايدة) " زاوية مينه" ، حيث يقول السارد وهو يتحدث عن راشد:« لقد حفظ القرآن الكريم على والده، كما حفظ منظومة شرح ابن عاشر ورسالة أبي زيد القيراوني على مدرس زاوية مينه»[1]. وهو بهذا الاسترجاع يبرز الدور التعليمي لهذه الزاوية من خلال تحفيظ الطلبة القرآن الكريم و علوم الفقه والدين.

ورجع الروائي كذلك إلى زاوية " سيدي أمحمد بن عودة " في هذا السياق:« وغادر راشد الزاوية الشهيرة بعدما زار الخلوة التي كان يتعبد فيها سيدي أمحمد بن عودة.»[2].

وذكر كذلك " الزاوية الخضراء" :« وقصد مقر الزاوية الخضراء (...) وكان كل جمع يقصد الزاوية لينصت إلى مواعظ الشيخ المنور، ثم يأخذ مكانه في ركن الزاوية فيخرج سبحته البنية من جيب عباءته، ويترك روحه تسبح في ملكوت السماء، متخلصا من كل خواطره وهمومه المرهقة.»[3]و قد أظهر هذا المقطع الدور التعبدي و اللحظات الروحية التي يعيشها مرتدو الزوايا، حيث يقول السارد حول ذلك:« يا لها من لحظات نورانية لا يعرفها إلا من قاده الله إلى زاوية الخضراء»[4].

كما يصور شوق شخصياته ولهفتهم وتحملهم الصعاب من أجل زيارة الزوايا:«وواصل لخضر سيره بهدوء تام وهو يمسح العرق بمنديله الرمادي من على جيبه ورقبته. كان مقر الزاوية

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 118.

[3]– المصدر السابق ، ص 468،469.

[4]– المصدر نفسه، ص 469.

بعيدا عن حي البرتقال، ولكن اشتياقه إلى رؤية الشيخ المنور والمريدين وهم في جلابيبهم الناصعة البياض يتلون آيات القرآن الكريم ويرددون الأوراد والمدائح النبوية، كان يمنحه قوة وحماسة على زيارة الزاوية الخضراء كل يوم جمعة.»[1] .

ومن خلال ما سبق ذكره نصل إلى ملاحظة مفادها أن محمد مفلاح برجوعه إلى زوايا منطقته "غليزان "(زاوية مينه، وزاوية سيدي أمحمد بن عودة، والزاوية الخضراء...) أراد أن يعرف بهذا الزخم الديني الثقافي لمنطقته خاصة وللجزائر عامة، ويمسح بذلك سطوره السردية بمسحة دينية تصوفية لارتباط الزاوية بالتصوف والمتصوفين، كما أراد أن يمرر إعجابه بالزوايا و يثبّت الأدوار التي تقوم بها و أنها مازالت تحافظ على رسالتها والمتمثلة في تعليم وتحفيظ القرآن و أصول الفقه والدين الإسلامي، وهو بذلك يعارض ويرفض كل التهم التي أصبحت تنسب لها في عصرنا كالأمور البدعية والتصرفات المرتبطة بطقوس السحر و الشعوذة و إقامة الزردات و الولائم، كما يدعو إلى المحافظة عليها و إعطائها أهمية ومكانة تليق بها سواء من قبل السلطات أو الشعب.

2-4 البقاع المقدسة:

يتبرك محمد مفلاح في بعض نصوصه السردية بالبقاع المقدسة، والتي هي أشهر البقاع وأطهرها، و أكثر مكان ديني أهمية وقدسية في الإسلام، لها مكانة عظيمة في نفوس المسلمين،تهفو إليها القلوب وتشتاق إليها العيون ، حيث جعلها الله مباركة وهدى للعالمين.

ونجد روايات محمد مفلاح تورد هذا المكان المقدس، لما له من حمولة دلالية ثقيلة بغية التأثير في القارئ، حيث ذكرت في رواية (انكسار) :« وجد عباس والدته (...) بيمناها سبحة من العاج أهدتها إليها أختها الحاجة زينب بعد زيارتها للبقاع المقدسة»[2]. وهنا يظهر لنا الروائي أن البركة لا ترتبط بالبقاع المقدسة لوحدها فحسب ، بل تتعدى حتى للأشياء التي تجلب من هناك، وذلك من خلال إشارته إلى أن السبحة هدية من البقاع المقدسة.

[1]- المصدر السابق، ص 471،472.

[2]- المصدر السابق، ص 266.

و في السياق نفسه يقول السارد في رواية (عائلة من فخار): « ارتدى لخضر ولد الفخار عباءته البيضاء الفضفاضة التي أهداها إليه الحاج مسعود الوزاني العائد من البقاع المقدسة»[1].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن رجوع محمد مفلاح إلى الأماكن الدينية في رواياته يكشف عن نزعته الدينية و اهتمامه بالعقيدة الإسلامية وبالأماكن التي تحفظ هذه العقيدة، مما صبغ بنية خطابه السردي بصبغة دينية مقدسة مباركة، استمدت بركتها من الأماكن المقدسة المستحضرة بغية التأثير في المتلقي والذي هو بدوره يكّن شعورا نحوها، وقد أعطاه الروائي بذلك فرصة ليشارك في العملية الدلالية من خلال ما قد شعر به حين ذكر هذه الأماكن الدينية.

3- الشخصيات الدينية:

يعد توظيف الشخصيات في الرواية إحدى الوسائل التي يستعين بها الأدباء في نقل تجاربهم، إذ نجدهم دائما في رحلة بحث مستمرة ومتواصلة عن شخصيات تتماثل و تتشابه معهم في تجاربهم ومواقفهم وشعورهم، وتكون بذلك لسانهم الناطق، فهناك أدوار كبرى داخل الرواية:«موزعة على عدد كبير من الشخصيات كيفما كان شكل تجلي هذه الشخصيات. و تعتبر هذه الأدوار(...) محاور دلالية واضحة. ذلك أن الوظيفة تتحدد وفق دلالتها وموقعها داخل الحبكة. إنها تكييف لسلسلة من القيم الدلالية»[2]. التي يتوجب إرجاعها إلى السياق الثقافي الذي يقوم بتحديد وتخصيص تلوينها الخاص، وذلك لأننا :« ندرك العمل الأدبي باعتباره جزءا من نص عام هو نص الثقافة.»[3].

ومن السياقات الثقافية التي تُستدعى منها الشخصيات عن طريق إعادة إحيائها وبعثها في عصرنا الحاضر " الدين" ، هذا الأخير الذي غرف الأدباء من مشاربه، بل غاصوا حتى في أعماقه، ليخرجون أصدافه المتنوعة و التي من بينها الشخصيات، لأن :« التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيًا من مصادر الإلهام (...)، حيث يستمد منه(...) نماذج

---

[1]- المصدر السابق، ص 507.

[2]- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية "رواية"الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1 ، ،1423هـ-2003م، ،ص 29،30.

[3]- المرجع نفسه، ص 71.

وموضوعات وصورا أدبية، و الأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني»[1] .

واستدعاء الشخصيات الدينية يعطي النص قداسة وثراء وعمقا و دلالة، وتصبح الشخصية بذلك:« شفرة حرة، متفاعلة قابلة لتعدد الدلالة عند توظيفها فنيا(..)، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف أو فشله فنيا، من خلال رصد مدى اندماج الشخصية(..) داخل بنية النص ومقدار مساهمتها في تعميق دلالته الكلية، وليس من خلال قياس مدى توافق التوظيف أو مدى تخالفه مع المرجع (الديني) الذي يعد عنصرا خارجيا عن النص»[2]، لأن استدعاء الشخصيات لا يعني ذكر اسمها فحسب، بل تحيلنا إلى شخصيات دينية تحمل أبعادا دلالية و ملامحا تخدم رؤيا الروائي لقضايا واقعه، وتوحي عما يحس به من معاناة ومشاعر و أحاسيس، كما أنها تملك القدرة على التأثير في نفس المتلقي لما لها من وَقْع في وجدانه، وكونها أيضا من أكثر الشخصيات شيوعا و تأثيرا فيه.

ولعل هذا ما جعل محمد مفلاح يستوحي شخصيات من التراث الديني، و ذلك عند إدراكه لأهمية توظيفها، حيث جعلها رافدا مُهما ينهل منه تراكيبه الجديدة، و اتخذها رمزا مساعدا في تشكيل معمارية نصوصه الروائية، ومن الشخصيات الدينية التي رجع إليها:

3-1-شخصية الرسول ﷺ:

من الشخصيات الدينية التي أثرت في الروائي محمد مفلاح والتي أبدى حبه لها وقام باستدعائها شخصية خاتم الأنبياء و الرسل الحبيب المصطفى ﷺ، مما تحمله هذه الشخصية من ملامح وأبعاد و دلالات وإيحاءات مكثفة، مما أضفت على سطوره نورا متوهجا.

---

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1997م، ص 7.

[2]- أحمد مجاهد،أشكال التناص الشعري " دراسة في توظيف الشخصيات التراثية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، (د.ط)، 2006م، ص 8 .

وتستدعي رواية (الانفجار) شخصية الرسول ﷺ من خلال الإشارة إلى سيرته حيث جاء فيها:« ثم واصلت مطالعة كتاب عن السيرة النبوية»[1]. و توحي لفظة السيرة النبوية لما لها من أهمية عظيمة في حياة المسلم إلى تعلق الروائي بالرسول ﷺ وإلى قوة محبته داخل نفسه، وتوحي كذلك إلى شغفه لمعرفة حياة النبي ﷺ و أهم محطاتها، وسعيه إلى الاقتداء به في أخلاقه وسلوكه.

وتورد أيضا(شعلة المايدة) شخصية خير البشر في قول السارد:« وانطلق صوت المنادي قنوش بالتكبير، والصلاة على النبي ﷺ، وبحياة الخليفة الهمام. وهتف الحاضرون بقوة وحماس:- الله أكبر..الله أكبر..

-اللهم صلى على محمد وعلى آل محمد.»[2].

واستحضار شخصية الرسول ﷺ مع لفظ الصلاة عليه (ﷺ) لما لها من فضل دلت على تعظيم و تكريم وتمجيد الروائي للرسول الله ﷺ وثنائه عليه.

ونجد الصلاة على الرسول ﷺ في موضع آخر من الرواية نفسها:« فتعالت أصوات الرجال بالتكبير والصلاة على النبي (ص).»[3]. و جاءت هنا الصلاة على النبي بعد فرحة مغادرة الأسبان وهران وتحريرها، وفيها إشارة إلى الدور الفعال الذي لعبه الدين خلال المسار الجهادي لتحرير وهران، مما أعطى الثورة على الأسبان بعدا دينيا، وجاء هذا التكبير والصلاة شكرا لله وحمده على عونه في هزيمة الأسبان.

ورجع كذلك الروائي إلى شخصية الرسول ﷺ مع الصلاة عليه في هذا السياق:« ثم دار حول القبر المغطى بقماش حريري أخضر طرزت في وسطه بالخيط المذهب آيات قرآنية، وعلى أطرافه كتبت أسماء الله الحسنى واسم النبي (ص).»[4].

---

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح" الأعمال غير الكاملة"، ص 375.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 27،28.

[3]- المصدر السابق، ص 216.

[4]- المصدر نفسه، ص 117.

والمُلاحظ أنه ما إن يذكر الروائي اسم النبي إلا صلى عليه، وهذا دليل على تربيته الدينية،وعلامة من علامات إيمانه وتوقيره للنبي وتشريفه وتعظيمه له، وقد أضفت شخصية الرسول ﷺ بعمقها الديني وثقل وزنها وطاقتها المتوهجة داخل الرواية وقعا داخل النفس و قوة التأثير في المتلقي الذي بدوره يحمل مشاعر و عواطف وأحاسيس اتجاه شخصية الرسول ﷺ.

3-2- شخصية الخلفاء الراشدين:

ويسافر بنا محمد مفلاح عبر العصور ليعود إلى شخصية الخلفاء الراشدين ليبعث في سطور رواية (الانفجار) روح المقاومة والثورة، حيث رجع إليهم في الحوار الذي دار بين عبد الهادي و سي عبد الحميد حول مصير الوطن المنكوب، وحتمية الثورة :«- علينا أن نتحرك ونقضي على الغاصبين. متى تتحرك قريتنا؟(...) يا سي عبد الحميد، أملي أن تقوم بواجب التعبئة و التجنيد.. فقلت..لقد رشح نفسه معلما ليلقني درسا في الوطنية و أنا المطلع الضليع على التاريخ. غضبت..هل كان يعرف سيرة الرسول (ﷺ) وتاريخ الخلفاء الراشدين؟»[1].

حيث استثمر الروائي شخصية الخلفاء الراشدين لما لها من تأثير خاص في الوجدان العربي، وجعلها كرموز ثورية ترمز إلى الشجاعة و الشهامة و الفروسية، حيث ذكرها سي عبد الحميد وهو يتحدث عن الوطنية، إذ أن الرجوع إلى تاريخها وسيرها كفيل لشحن الهمم،و إحياء عصر الفروسية والاستشهاد و إعلاء كلمة الحق و قوة السيف.

وبالرغم من أن توظيف شخصية الصحابة قد خدم السياق الذي ورد فيه وبث فيه روح التحدي والثورة وعدم تقبل قهر المستعمر و إذلاله للجزائريين، إلا أنه حمل كذلك رؤيا الروائي للواقع العربي المعاصر والذي يتطلب تتبع خطى الصحابة حتى ترجع البلاد العربية إلى عزّها وكرامتها، وذلك بتمسكنا بالقيم العربية الإسلامية وتعاليم ديننا الحنيف كما كان يفعل الصحابة.

[1]- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة"، ص 381.

3-3-شخصية الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه:

الإمام علي بن أبي طالب رابع الخلفاء الراشدين و أحد العشرة المبشرين بالجنة، كانت له مكانة عظيمة عند النبي ﷺ ، «فكان قريبا إلى قلبه، حائزا عنده مقاما رفيعا،(...) ونهى أمّته عن الإساءة إليه، وحثّ المسلمين على مَحبّته، وأمرهم بمُوالاته.»[1].

ولذلك نجد الروائي محمد مفلاح يطيع أوامر الرسول ويظهر حبه للإمام علي بن أبي طالب من خلال استدعائه في رواية (انكسار) من خلال مقولة مشهورة له، فجاء في الرواية:«اعمل لآخرتك كأنك تموت غدا.»[2]. إذ يرجع الروائي إلى شخصية علي بن أبي طالب من خلال هذا القول المأثور له، والذي أراد موسى العكافي إيصاله لعباس البري الذي أرهقته الحياة وهو يركض خلفها، وقد ساهم في تغذية وتنمية السياق الذي ورد فيه بطريقة منسجمة خدمت دلالات النص الحاضر.

ومن شدة حبّ وإعجاب الروائي بالإمام علي بن أبي طالب نجده يرجع إليه مرة أخرى في رواية (الانهيار)، حيث ورد فيها:« الصبر من الإيمان»[3]، وهي مأخوذة من قوله كرم الله وجهه:«الصَّبرُ مِنَ الإيمَانِ، بِمَنْزِلَةِ الرَّأْسِ مِنَ الجَسَدِ وإذا ذهب الصبر ذهب الإيمان »[4].

3-4- شخصية الإمام البخاري:

يرجع الروائي إلى شخصية الإمام البخاري أشهر الحفَّاظ لحديث الرسول ﷺ ومن أهم علماء الحديث، حيث لُقب بأمير المؤمنين في الحديث:« وللبخاري مكانة عالية في الصلاح،والورع، والإحساس الديني المرهف، مع الكرم والزهد، والترفع عن الترف الدنيوي(...) وقد تبوَّأ الإمامُ البخاري مرتبةً لا تُضاهى في علمه، وخُلُقه، ودينه، حتى إنَّ كُتُب التراجم والطبقات شهدت بنباهة شأن البخاري، وتقدّمه، وإمامته،وشهرته، وأثره الحسن أينما حلَّ أو

[1] – مريانا قمصية، سيرة علي بن طالب، 07 سبتمبر2020م،https://mawdoo3.com، 20/4/ 2021، 21:15سا.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 296.

[3]– محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح " الأعمال غير الكاملة "، ص 99.

[4]– أبو بكر أحمد بن الحُسين البَيْهقي، الجامع لشعب الإيمان، ص146.

ارتحل.»[1]. ونظرا لهذه المناقب يرجع إليه محمد مفلاح ويستحضره ليحلّ ضيفا على مربعات سطوره.

ويُستدعى الإمام البخاري من خلال الإشارة إلى أشهر مؤلفاته" صحيح البخاري"، حيث يعد هذا الأخير من الكتب الستة التي فازت بعناية كل من الحفَّاظ وعلماء الحديث:«فمنها – أي كتب الحديث – ما ينبغي لطالب العلم البدء به، وهو أمهات الكتب الحديثية وأصولها وأشهرها. وهي ستة: صحيح الإمام (البخاري)، وصحيح الإمام (مسلم) وسنن (أبي داود)، وجامع (الترمذي) وسنن (النسائي)، وسنن (ابن ماجه)»[2].

ويرجع الروائي إلى صحيح البخاري بالذات بالرغم من أن الإمام البخاري قد خلَّف مؤلَّفات علمية تشهد بعلوّ كعبه، وذلك لكون صحيح البخاري:« يأتي في مقدمة تلك المصنَّفات(...) والمسمَّى ((الجامع الصحيح المسند المختصر من حديث رسول الله ﷺ وسُنته وأيّامه)). وقد توخَّى فيه الدّقَّة الفائقة، والعناية النادرة، وصنَّفه خلال ست عشرة سنة، و خرَّجه من ستمئة ألف حديث، وما أَدْخَلَ فيه حديثاً إلا بعد استخارة، وصلاة ركعتين.»[3].

ونجد الروائي يرجع إلى هذا المصنف في رواية (شعلة المايدة) في عدة مواضع، وهي على الترتيب:« وتلا الطلبة والمشايخ القرآن الكريم في المساجد، وصدحوا بالأناشيد والمدائح النبوية، وقرأوا صحيح البخاري.»[4].

وجاء فيها أيضا:«وفي الليل كان الطلبة يتلون القرآن الكريم وصحيح البخاري والمدائح النبوية، وهذا ما كان يثير الرعب في صفوف الأسبان ويزيدهم قلقا على مصيرهم.»[5].

وورد فيها كذلك:«تحركت المواكب إلى وهران، وقد تقدمتها بغلة قوية وضع عليها صندوقان مملوءان بالمصاحف، وبينهما صندوق آخر كان يحتوي على كتاب صحيح

[1]– أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص5.

[2] –البخاري ومسلم، الجامع بين الصحيحين، جمع وترتيب: صالح أحمد الشامي، دار القلم، دمشق،ط2، ،1432هـ–2011م، ص8.

[3] – أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص 5،6.

[4]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 89.

[5]– المصدر نفسه، ص 183.

البخاري،وغطيت الصناديق الثلاثة بقماش حريري طرزت عليه الآيات الكريمة، وسار الشاوش بوعلام أمام البغلة وهو يحمل راية النصر، وتبعه العلماء والطلبة الذين شرعوا في قراءة صحيح البخاري.»[1].

وتكرار" صحيح البخاري في عدة مواضع من الرواية يدلّ على إعجاب الروائي به، كما أن إيراده في النماذج السابقة بعد لفظة القرآن الكريم إشارة إلى أنه أصح الكتب بعد القرآن الكريم على مكانته:« إن السلف والخلف جميعا قد أطبقوا على أن أصح الكتب بعد كتاب الله تعالى صحيح البخاري ثم صحيح مسلم»[2].

ونستشف من المقاطع السابقة أن صحيح البخاري قد رافق الطلبة في مسيرتهم الجهادية ضد الأسبان، مما دلّ على تمسكهم بالدين في ثورتهم على الأسبان، حيث كان هذا الأمر كفيل بإدخال الرعب في قلوب العدو، وقد رافقهم حتى بعد انتصارهم وحملهم راية النصر ودخولهم وهران، وبذلك يواصل الروائي تأكيده على الدور الفعال الذي لعبه الدين الإسلامي في النصرة على الأسبان.

3-5-شخصية الفقهاء:

ويستدعي الروائي محمد مفلاح جملة من الفقهاء أصحاب البصيرة في الدين، و الفقهاء هم الذين خلصوا إلى بعض الأحكام الشرعية التي لم تبينها نصوص القرآن والسنة، لكن وضعت الشريعة دلائل عليها وعلامات وإشارات بحيث يستطيع الفقيه المجتهد بواسطتها أن يصل إليها ويتبيّنها، ومن مجموعة الأحكام الشرعية:« المتعلقة بما يصدر عن الإنسان من أقوال وأفعال،المستفادة من النصوص فيما وردت فيه نصوص، والمستنبطة من الدلائل الشرعية الأخرى

[1]- المصدر السابق، ص 216.

[2]- أبو الطيب محمد صدّيق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني البخاري القنَّوجي، الحطة في ذكر الصحاح الستة، دار الجيل،دار عَمار، بيروت، عمّان،ج1،(د.ط)، (د.ت)، ص225.

فيما لم ترد فيه نصوص تكوّن الفقه»[1] ، فعلم الفقه في الاصطلاح الشرعي يعني:«العلم بالأحكام الشرعية العملية المكتسبُ من أدلتها التفصيلية»[2].

ومعرفة الفقه الإسلامي وفقهائه الذين يُرجع إليهم في معرفة أدلة الأحكام الشرعية من الأمور المهمة التي يجب الاهتمام بها، ويكون ذلك عن طريق معرفة العلماء الذين يُعتمد عليهم في هذا الباب من أئمة الحديث والفقه الإسلامي، ونجد محمد مفلاح من الحريصين على التفقه في الدين، ويتبيّن ذلك من خلال رجوعه إلى أسماء فقهاء اشتهروا باجتهادهم في استنباط الأحكام والمسائل الشرعية الفقهية ووظفهم داخل رواياته.

و نجده يذكر في رواية (شعلة المايدة) **الفقيه الشيخ خليل بن إسحاق المالكي** فجاء فيها:« كان راشد جالسا في الزاوية اليمنى من مسجد المدرسة وهو يتصفح مختصر الشيخ خليل بن إسحاق المالكي، وفي اللحظة التي توقف فيها نظره عند فصل « أهل القضاء»، ظهر القائد الطويل وحموني رسول باي معسكر»[3].

والفقيه الشيخ خليل بن إسحاق المالكي اسمه الكامل:« خليل بن اسحاق بن موسى بن شعيب المعروف بالجندي ضياء الدين أبو المودة، الإمام العلامة العالم القدوة الحجة الفهامة حامل لواء المذهب بزمانه بمصر(...) أستاذا ممتعا من أهل التحقيق ثاقب الذهن أصيل البحث مشاركا في فنون من فقه وحديث»[4].

لقد احتل الشيخ خليل بن إسحاق المالكي مكانة علمية مرموقة شهد واعترف بها علماء عصره، ونفع المسلمين بعدة مؤلفات منها: كتاب التوضيح شرح مختصر بن الحاجب، شرح على المدونة، التبيين شرح تهذيب البرذاعي للمدونة، شرح ألفية ابن مالك، مناقب الشيخ أبي محمد عبد الله المنوفي، كتاب المناسك، المختصر.

---

[1]– عبد الوهاب خلاف، علم أصول الفقه، مكتبة الدعوة الإسلامية شباب الأزهر، القاهرة،(د.ط)، (د.ت)، ص 11.

[2]– عبد الرحيم بن الحسن الأسنوي،التمهيد في تخريج الفروع على الأصول، تح/ محمد حسن هيتُو، مؤسسة الرسالة،بيروت،ط1، 1400 هـ–1980م، ص 50.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 57.

[4]– أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني، البستان في ذكر الأولياء و العلماء بتلمسان، المطبعة الثعالبية، الجزائر،(د.ط)،1326هـ–1908م،ص 96،97.

حيث استدعى الروائي الفقيه الشيخ خليل بن إسحاق المالكي بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال إيراد مختصره الفقهي، ويذكر مؤلفه هذا بالذات دون ذكر مؤلفاته الأخرى وذلك لإدراكه أنه من أعظم المدونات في المذهب المالكي، فهو بالرغم من صغر حجمه إلا أنه جمع علما قيما وثمينا وفروعا ومسائل فقهية مالكية عديدة، حفظه المتفقهة، وجعله كل من يتصدر للفتوى من الفقهاء مرجعا وسندا، حتى قيل أنه:« لم يحظ كتاب بعد الموطأ والمدونة بما حظي به مختصر الشيخ خليل من الاهتمام والتقدير والاعتماد تدريسا وفتوى وقضاء منذ ظهوره وانتشاره إلى وقتنا هذا، إذ هو يمثل آخر الخطوات في التأليف الفقهي في المذهب المالكي، حتى إن ما جاء بعده لم يخرج عن غراره »[1].

ويدل إيراد مختصر الشيخ خليل بن إسحاق على أن الروائي محمد مفلاح من المهتمين بمختصره هذا الذي لخص فيه جامع الأمهات لابن الحاجب ، فهو كنز نفيس الفحوى، بليغ المعنى إذ جمع العديد من الفروع والمسائل الفقهية في أوجز عبارة، و أقصر لفظ، ويؤكد بذلك الروائي على أنه من أمهات الكتب التي تتوجب المواظبة على حفظها و الإقبال على تدريسها وشرحها، حيث أشارت إلى ذلك رواية " شعلة المايدة":« وأمضى راشد جل أوقاته في حلقات الدرس، يتلقى الشروح في مختصر الشيخ خليل بن إسحاق»[2].

ويستحضر الروائي كذلك **الفقيه والإمام أبو محمد عبد الله ابن أبي زيد القيرواني** من خلال رسالته " رسالة زيد القيرواني"، حيث جاء في رواية (شعلة المايدة):« كما حفظ (...) رسالة أبي زيد القيرواني على مدرس زواية مينة»[3].

ويعدّ الفقيه ابن أبي زيد القيرواني عَلَما من أعلام المالكية، وهو:« أبو محمّد عبد الله بن أبي زيد القيرواني المولود عام (310هـ-922م) المتوفى عام (386هـ-996م)»[1].وقد حظي بتقدير وثناء من العلماء لما تركه من ثروة علمية غزيرة، أكثرها في الفقه.

---

[1]- ابن زياد، موطأ الإمام مالك "قطعة منه برواية ابن زياد"، تق/تح: الشيخ محمد الشاذلي النيفر،دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط3 ،1400هـ-1980م، ص 11.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى،ص55.

[3]- المصدر نفسه، ص 20.

والفقيه ابن أبي زيد القيرواني هو صاحب (الرسالة) المشهورة في الفقه المالكي والتي ذكرها الروائي في روايته، حيث قال عنها أبو العباس القلشاني :« اشتهرت اشتهار النهار،وشاعت في جميع الأقطار، وتلقاها الناس بالقبول في سائر الأمصار، وظهرت بركتها ويمنها على من اشتغل بها من الكبار والصغار»[2]، وإحضارها داخل الرواية يكشف عن ثقافة الروائي الفقهية التي وفقت في انتقاء (الرسالة)، لما لهذه الأخيرة من وزن وشهرة ملحوظين، وقد أضفت بركة على السياق الذي وردت فيه، وزادته حمولة فقهية في المعنى.

وبالرجوع إلى الفقيهين **الفقيه الشيخ خليل بن إسحاق المالكي** و **الفقيه ابن أبي زيد القيرواني** إشارة من الروائي إلى المذهب الذي يتبعه، ويثبت أيضا أن الفقه المالكي فقه مؤصل متين ملتزم بالنصوص، من خلال إيراد مؤلف المختصر للخليل و كتاب الرسالة للقيرواني كدليل على ذلك، فهما قد جمعا مذهب مالك وأصلوا لمسائله الفقهية من نصوص الكتاب والسنة،ويدعو بذلك كل المتلهفين والمهتمين بالفقه المالكي و باتباع السّنن وسيرة السّلف الصّالح أن يثقوا فيما خلفه أسلافنا من حليّ وجواهر ثمينة، ويطلعوا عليهما ويظفروا بهذين الكنزين القديمين المتجددين المليئين بالفوائد والفرائد، ويوصي بذلك الباحثين عبر هذين المؤلفين إلى قراءة أمهات الكتب في الفقه المالكي واستخراج كنوزها والتأليف فيها.

ويستحضر الروائي كذلك **الفقيه محمد أبي راس الناصري الجزائري**، وهو أحد أعلام الجزائر في أواخر العصر العثماني بالجزائر:« هو الحافظ أبو راس محمد بن أحمد بن عبد القادر بن محمد بن أحمد بن الناصر بن علي بن عبد العظيم بن معروف بن جليل، الراشدي قبيلة المعسكري

[1]– عبد الرحمن بن معمر السنوسي، مراسلات ابن أبي زيد القيرواني(310–386هـ)، مجلة الصراط، السنة الثامنة عشر،ع33، رمضان 1437هـ،يوليو 2016م، ص184.

[2]–عبد المجيد بن إبراهيم الشرنوبي الأزهري، تقريب المعاني على متن الرسالة لابن أبي زيد القيرواني في مذهب الإمام مالك ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1419هـ– 1998م،ص 182،181.

بلدة الجزائري قطرا، المولود سنة 1150هـ- 1737م والمتوفى سنة 1238هـ- 1823م، (...)، ودفن بـ « عقبة بابا علي » بضواحي معسكر، فنسب إليها منذ ذلك الحين.»[1].

وقد عاش أبو راس حياة يُتم وفقر شديد، حيث «ذاق مرارة الجوع وألم اليتم، ومارس الشحاذة ومشى بين الناس أكثر من عشر سنوات حافي القدمين عاري البدن وغسل ثياب غيره وفلا لهم القمل وسكن في خيمة شعب، فذاق شطف العيش والجفاف العقلي»[2] . لكن ذلك لم يمنعه من الحرص على طلب العلم وتدريسه، والبلوغ فيه مراتب ومنازل جعلت شيوخه يتنافسون في استقدامه للتدريس عندهم، وبلغ من التأليف كثرة يُشهد لها، وعلى إثر ذلك لا غرابة أن يكون أبو راس رمزا للاجتهاد والتغلب على الصعاب وهموم الحياة القاسية وعدم الاستسلام.

إذ نجد رواية (شعلة المايدة) تستحضره لشحن الهمّة والتحفيز والتشجيع ورفع المعنويات في الحوار الذي دار بين راشد وصديقه محمد الشلفي، حيث جاء فيها:« وقال محمد الشلفي بلهجة أسيفة: – أخشى أن تمنعني ظروف الحياة من إنجاز هذا العمل.

ربت راشد على كتف صديقه وقال له مشجعا: – خذ العبرة من سيرة العلامة أبي راس الناصري. لم تمنعه هموم الحياة القاسية من كتابة مؤلفاته الكثيرة.»[3].

ويعد أبو راس مؤلفا موسوعيا متنوع الثقافات، فلم يقتصر جهده الفكري على تخصص واحد، فقد ألف في الفقه والتفسير والحديث و اللغة والتاريخ وغيرهم، والعجيب في الأمر أن هذه المؤلفات العديدة:« التي يشتمل بعضها على مجلدات قد ضاع الكثير منها، وما بقي منها لا يزال مخطوطا ومهملا في زوايا المكتبات العامة والخاصة، وما طبع منها إلا القليل.»[4]، وهذا إن

---

[1]– محمد أبوراس الجزائري، فتح الإله ومنته في التحدّث بفضل ربّي ونعمته، تح/ محمّد بن عَبد الكريم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 11،12.

[2]– المرجع نفسه، ص 5.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 221،222.

[4]– محمد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، دار البصائر، الجزائر، ج3،(د.ط)، 2011، ص 125.

دلّ على شيء فإنما يدلّ على نقص وضعف حركة التأليف وعدم العناية بتسجيل الآثار ونشرها،وعدم الاهتمام بإثراء ميدان تحقيق المخطوطات، ولعل هذا الأمر أيضا هو الذي دفع محمد مفلاح إلى الرجوع لشخصية أبي راس الناصري ليسد هذا النقص الذي تعاني منه مؤلفاته، وذلك بالدعوة إلى تحقيق مخطوطاته لتخرج إلى عالم المطبوعات ويُستفاد منها.

ومن خلال ما سبق، نستنتج أن الرجوع إلى الشخصيات الدينية كان له دور بارز وملحوظ في نسج خيوط الروايات بإتقان وإحكام، فعلى الرغم من حضور هذه الشخصيات كأسماء فقط دون مشاركتها في الأحداث، إلا أن كل اسم منها قد حمل من ورائه عدة دلالات وأفكار ورؤى وتصورات وتصويرات للحالة الشعورية التي تخلفها الشخصيات الدينية في نفس الروائي بصفة خاصة والمتلقي بصفة عامة.

4-حضور النزعة الصوفية:

يعد التصوف من أعمق التجارب الدينية والإنسانية التي تنطلق من المادي إلى اللامادي ومن المحسوس إلى غير المحسوس، وتسعى إلى تطهير النفس والروح من حب الدنيا وزينتها إلى الظفر بحب الله والفناء في الذات الإلهية والتوحد بها.

4-1- التعريف اللغوي للتصوف:

وكثرت الأقوال و التعاريف في اشتقاق التصوف منها على سبيل المثال لا الحصر: لفظ التصوف مشتق من اسمه صوفي وهي مشتقة من الصفاء فجعلوا منه (صوفي) فعلا مبنيا للمجهول من صافي، وقلب صوفي تجنبا للثقل.[1]

وقيل أنما سميت صوفية:« لصفاء أسرارها ونقاء آثارها، وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله. وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل

[1]- ينظر: أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، تح/ رنولد الُن نيكلسون، مطبعة بريل، ليدن،(د.ط)، 1914 م، ص 26،27.

كرامته. وقال قوم إذا سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله جل وعز بارتفاع هممهم إليه، و إقبالهم بقلوبهم عليه»[1] .

ونجد عددا من المستشرقين يذهبون إلى أن« كلمة صوفي مأخوذة من كلمة «سوفيا» اليونانية بمعني الحكمة، وأربابها هم الحكماء، وعندما فلسفت العرب عبادتهم حرفوا تلك الكلمة، وأطلقوها على رجال التعبد والفلسفة الروحية، وممن ذهب إلى ذلك المستشرق ماركس(...)،صوفي مأخوذ من كلمة (ثيوصوفي) بمعنى الإشراق أو محب الحكمة الإلهية، وممن ذهب إلى ذلك تولدكد، ويذهب فون هامر إلى أنها من كلمة سوفى بمعنى الحكيم.»[2].

وقد فند الدكتور زكي مبارك هذا الرأي، ووصفه بأنه كله وهمٌ ولا دليل عليه،« لم لا نذهب عكس ذلك؟ وأن كلمة « سوفيا» مأخوذة من كلمة « صوفي» التي عرفها العرب في جاهليتهم.»[3].

وهناك من يذهب إلى أن سبب تسمية " صوفية ":« لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله ﷺ.»[4].

ويوجد من يرجع سبب التسمية:« للبسهم الصوف، وأما من نسبهم إلى الصفة والصوف فإنه عبّر عن ظاهر أحوالهم وذلك أنهم قوم قد تركوا الدّنيا فهربوا عن الأوطان وهجروا الأخدان»[5].

ومهما اختلفت هذه الاشتقاقات، إلاّ أنها تدلّ على أنّ التصوف قد خلّف إنتاجا فكريا جعله مجالا واسعا للبحث والدراسات.

---

[1]– أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط1، 1315–1994، ص5.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص 24.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4]– أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 5.

[5]– المصدر نفسها، والصفحة نفسها.

4-2- التعريف الاصطلاحي:

ولو جئنا إلى التعريف الاصطلاحي للتصوف لوجدناه كذلك متعددا ومتنوعا شأنه شأن التعريف اللغوي:

- « التصوف في حقيقته إيثار وتضحية، تضحية باللذائذ والشهوات وإيثار لما يبقى على ما يفنى، تضحية بالعاجل وإيثار للآجل، مجاهدة النفس ومغالبة لأهوائها»[1].

- يقول ابن عجيبة:«التصوف علم يعرف به كيفية السلوك إلى حضرة ملك الملوك، وتصفية البواطن من الرذائل، وتحليتها بأنواع الفضائل، أو غيبة الخلق في شهود الحق، أو مع الرجوع إلى الأثر؛ فأوله علم ووسطه عمل وآخره موهبة.»[2].

- وقال النستري:« الصوفي من صفى من الكدر، وامتلأ الفكر، وانقطع إلى الله من البشر ،واستوى عنده الذهب والمدر، أي لا رغبة له في شيء دون مَوْلاهُ.»[3].

- « التصوف هو تصفية القلب عن موافقة البرية ومرافقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية،والصوفي عند المتصوفين من هو فان بنفسه باقٍ بالله تعالى مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق.»[4]

ولو أمعنا النظر في هذه النماذج المتعلقة بالمدلول الاصطلاحي للتصوف، نجدها كلها تتفق في معنى واحد، وتصب في قالب واحد بأن التصوف هو: التفرغ و التخلي عن الدّنيا وملذاتها وعزوف النفس عنها، والتحصن بالأخلاق والارتقاء بها في مسلم الفضائل والصفات الحسنة والفناء في عالم الأرواح، والسفر داخل الذات واكتشاف بواطنها و أسرارها للوصول إلى حقيقة الذات الإلهية، فالتصوف « خبرة باطنية غايتها الكشف عن أسرار الذات، ومن ثم

---

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 33.

[2]- عبد الله أحمد بن عجيبة الحسني، معراج الشوق إلى حقائق التصوف، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء ،(د.ط)، (د.ت)، ص24،25.

[3]- المرجع نفسه، ص 26.

[4]- عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1990م، ص 355.

الوصول إلى حقيقة الذات الإلهية، وهي بذلك تجربة شعورية ووجدانية»[1]، ممزوجة بالسلوك والأخلاق.

4-3- التجربة الصوفية في روايات محمد مفلاح:

إذا كان التصوف هو العزوف عن الدنيا وملذاتها وتخليص الذات البشرية من معاناتها باتحادها مع الذات الإلهية والفناء في عالمها، فإن الروائي كذلك يعزف عن مآسي الواقع القاسي وهمومه ليفنى بين سطور رواياته ويذوب فيها،فقد « دخل مفهوم التصوف إلى النصوص الروائية على الرغم من الاختلاف الكبير بين التجربتين الصوفية والروائية، إلا أن كليهما تسعى للوصول لحقيقة ما، تتصل بالذات الإنسانية، فالتجربة الصوفية تحتوي إحساسا إنسانيا يكشف عن معاناة الذات البشرية المُتعطشة إلى الارتواء من ذات المحبوب، بينما التجربة الروائية تحاول رصد حقيقة الذات الإنسانية في الوجود ومساراتها مابين الواقع والحلم والميول والرغبات، وعليه فكليهما معني بالإنسانية وهمومها.»[2].

والأديب مثله مثل الصوفي الذي يواجه المجتمع ويسعى إلى التخلص من قيوده ومن رتابة عالمه الدنيوي بحثا عن عالم جديد يجد فيه حريته، إذ أن الصوفية:«تدعو إلى السموّ والارتفاع بالنفس البشرية فوق تفاهة الحياة اليومية، واهتمامات العالم الدنيوي الذي لا يرى في حياته سوى يومه المحدود بالزمان والمكان، ونفس المهمة يحاولها الأديب (...) فالمعروف أن الوحدة العضوية التي تميز الأعمال الأدبية الناضجة عبارة عن تجسيد موضعي لوحدة الكون التي تتمثل بصفة خاصة في علاقة الحب الصافي والنقي بين الخالق والمخلوق.»[3].

---

[1]- أحمد محمود الجزار،،دراسات في التصوف " قضايا وشخصيات صوفية "، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،(د.ط)، 2001م، ص78.

[2]- آسيا محمد وداعة اللة، الشخصية الصوفية في آداب الطاهر وطار (رواية الولي الطاهر) نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، كلية اللغات، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا،مج15، ع2، 2014م، ص188.

[3]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة، ط2 ، 2003، ص 403.

والعلاقة بين الأديب والصوفية تتعدى نقاط التلاقي بينهما والمتمثلة في الاهتمام بالذات الإنسانية، وفي حبهما للحرية والتخلص من قيود الواقع وسلطاته القهرية، إلى علاقة أقوى منها "علاقة مرجعية".

إذ نجد أن التجربة الروائية الحداثية قد لجأت إلى التراث الصوفي الذي أصبح يشكل مرجعا ثريا وهاجسا حداثيا لدى كثير من الروائيين، ينهلون من نبعه المتدفق ويستغلون معطياته الفنية، ويلجؤون إليه باعتباره ممارسة إبداعية ومرجعية تراثية خصبة، فإذا كانت «الصوفية على المستوى التاريخي تعتبر ثورة فكرية فإن سيطرتها على النص الأدبي الحديث والمعاصر إبداعيا تجعلها تطبعه بالنزعة الحداثية، كما تؤكد عمق تجذره في التراث العربي الإسلامي، فالعبارة الصوفية استنادا إلى هذا تجعل النص الأدبي حداثيا في جذور تواصلية مع الماضي لا انفصالية. »[1].

والروائي قد وجد في التجريب الصوفي عوالما جديدة، وأفقا متميزا لإبداعاته السردية التي أخرجها من النمطية التي كانت تغلب عليها، فلم يبق عالم الرواية عالم مسطحا بل أصبح :«عالمًا سحريا يموج بالحركة والألوان، عالما لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المُطلق»[2]. أصبح منفتحا على القراءات المتعددة الآفاق متحررا من المعنى الثابت، محملا بأبعاد وقيم فنية جديدة.

وعليه فإن العلاقة بين الرواية والصوفية ظاهرة جديدة شهدها العصر الحديث، وترتبط قوتها داخل الرواية بشكل كبير على استراتجية الروائي وإدراكه لخبايا التصوف وأبعاده وإيحاءاته« فقد تقتصر إعادة الكتابة على ما هو تقني كأن تستثمر الخطاب الصوفي في بناء النص الموازي، أو إدماج قول صوفي في السياق النصي، أو تكثيف الخطاب، والاقتصاد فيه مقابل ثراء المعنى، وقد تتجاوز ذلك إلى طرق التواصل مع الموضوع واللغة، والتوسل بآليات الالتذاذ الصوفي بالوجود وتذوقه، والسفر فيه مع الرهان على الخيال والانفتاح على

[1]– سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص 379.

[2]– عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، دار الأمير خالد، قسنطينة، (د.ط)، 2014، ص135.

الوجود»[1]،وخلق عالم يكون أكثر كمالا، تستدرك فيه نواقص الواقع التي تدعو إلى التمرد على الآلام والهموم الفردية والسمو بالروح للبحث عن ما يروي عطشها.

وهذه التجربة الروحية العميقة التي يستقيها الروائي من الصوفية ويجسدها في إبداعاته تحمل ذوقا نابعا من رؤية عميقة، هذه الرؤية تجمع بين ظاهر العبارة وباطنها المشحون بمعاني عميقة موحية تتطلب تجاوز الظاهر والتوغل في العمق لفهم إشاراتها، ولذلك تأتي لغة هذه التجربة:« غامضة لا تسلم المعنى لمن يتوغل في المعادل الروحي للتجربة اللغوية، إذ إن اللغة في مثل هذه الحالة متصلة اتصالا عضويًا بعناصر التجربة الذوقية، ومن لم يصل إلى ما وصل إليه الناطق بهذه اللغة، لم ينل منها إلا ظاهر معانيها.»[2]. وهذا يتطلب قارئا يملك معرفة ورصيدا صوفيا حتى يتمكن من تجاوز الظاهر، والوصول إلى الباطن وتلمسه.

وقد جذبت التجربة الصوفية أنظار كثير من الروائيين الجزائريين المعاصرين، و أضحى عندهم التجريب الصوفي ظاهرة جديدة تستوجب الاهتمام، ومن بين هؤلاء الروائيين "الروائي محمد مفلاح" الذي أدرك ما تحمله هذه الأخيرة من من كنوز إبداعية جمالية تتناسب و رغباته وميولاته، يستنطق بها أعماق ذات شخصياته المشحونة بآلام الواقع وعذاباته، وهو بذلك يسعى إلى « تقمص وجدانات الصوفية في أسمى تجلياتها»[3]. وتتجلى التجربة الصوفية في روايات محمد مفلاح من خلال:

4-3-1- المقامات:

لو رجعنا إلى رواية (عائلة من فخار) لوجدناها محمّلة بتجربة صوفية يتذوقها الوالد لخضر ولد فخار بانتقاله من مقام إلى آخر إلى أن يصل إلى كشف حقائق الوجود ويشرب من كأس المحبة الإلهية، وتكون هذه المحطة الأخيرة بعد محطات أولية هدفها:«إماتة شهوات النفس، وقطع علائقها بالدنيا، وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله،ويطلق الصوفية على هذا اللون من الترويض النفسي اسم (المجاهدة)، وقد قسمتها كتب الصوفية إلى عدة درجات تقضي

[1]- المرجع السابق، ص 145،144.

[2]- محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،2001، ص42.

[3]- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي و آليات التأويل، ص 216.

كل درجة إلى درجة أخرى هي أرفع من سابقتها شأنا، وقد أطلقوا على هذه الدرجات اسم (المقامات)»[1].

والمقام :« معناه مقام العبد بين يدي الله عزوجل (...) يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عزوجل (...)، والمقامات مثل التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والرضا والتوكل وغير ذلك.»[2] ،وسنفصل في هذه المقامات حسب ورودها داخل رواية (عائلة من فخار) التي هيمن عليها المرجع الصوفي بكل ايحاءاته:

4-3-1-1- مقام التوبة:

التوبة هي أساس كل المقامات، لأن الصوفي لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوف أحكام المقام الذي هو فيه :« كُلّ المقامات تفتقرُ إلى التوبة، فالتوبة تفتقر إلى توبة أخرى بَعْدَ نَصُوحِهَا، و**الخوف** يفتقر إليها بحصول الأمن والاعْتزاز، و**الرّجَاء** بحصول القنوط والإياس،و**الصبر** بحصول الجزع، و**الزّهد** بخواطر الرغبة ، و**الوَرَعُ** بتتَبّع الرُّخصِ أو خواطر الطمع، والتوكل بخواطر التدبير والاختيار، والاهتمام بالرزق، **والرضا والتسليم بالكراهية(...)**؛ ولذلك كان عليه الصلاة والسلام ((يستغفر في المجلس الواحد سبعين مرة أو مائة)).»[3].

وقد تعددت تعريفات أعلام التصوف للتوبة، ونورد البعض منها:

- يقول الجنيد عن التوبة:« هو نسيان ذنبك.»[4].

- يقول أبو يعقوب يوسف بن حمدان السوسي:« التوبة الرجوع من كلّ شيء ذمّه العلم إلى ما مدحة العلم»[5] .

-قال النوري:« التوبة أن تتوب من ذكر كلّ شيء سوى الله عز وجل.»[6].

---

[1]- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ط)، 1986، ص 163.

[2]- أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص 42.

[3]- عبد الله أحمد بن عجيبة الحسني، معراج الشوق إلى حقائق التصوف، ص 27.

[4]- أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص64.

[5]- أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص43.

[6] - أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف،ص 64.

–يقول الحسين المغازلي:« تسئلني عن توبة الانابة أو توبة الاستجابة؟ فقال السائل؟ ماتوبة الانابة؟ قال: أن تخاف من الله من أجل قدرته عليك. قال فما توبة الاستجابة؟ قال : أن تستحي من الله لقربه منك.»[1].

– يقول ذو النون:« توبة العوام من الذنوب وتوبة الخواص من الغفلة.»[2].

والتوبة عند الصوفيين من خلال هذه التعاريف تكمن في: الرجوع من الذنب إلى التوبة،ومن الغفلة إلى اليقظة، ومن ملذات الدنيا إلى ذكر الله .

ويتجسد مقام التوبة في رواية (عائلة من فخار) حين تفطن لخضر ولد فخار لغفلته التي كان يعيشها، فحياته السابقة قبل التقاعد المفاجيء لم تكن تلك الحياة التي ترضيه حيث أصبح ينتقدها، حيث جاء في الرواية :« تريده منه وهو أن يعود إلى طبيعته الأولى. أن يصبح زوجا ثرثارا يهتم بالحياة التافهة، ويردد ما ينسجه الناس من إشاعات في المقاهي و الأسواق. تريده أن يغرق في أوحال الدنيا. لقد عزم على قهر نفسه، والابتعاد عن هذا الواقع الزائل.»[3].

وجاء في الرواية كذلك :« لن يترك حياة الأوحال تسيطر عليه.»[4] . وتوبة لخضر ولد فخار هنا تتمثل في الرجوع من الغفلة إلى اليقظة،« والمحاسبة بتضييع الأوقات في غير ما يقرب إلى الحق والمحبّة بميل القلب إلى غير المحبوب»[5]، وذلك بِترك الحياة الصاخبة الفانية،والتوجه إلى حياة العزلة التي أصبح يفضلها على حياة العبث.

وما أعانة على اليقظة أكثر إحساسه بالفقد خاصة بعد تقاعده ، فقد أحس نفسه أنه كان يعيش في سجن العمل الذي سلب منه حريته و ضيع له وقته الثمين، وكان حتى عبادته الوحيدة، وبعد التقاعد أصبح وحيدا لا أصدقاء له، ولا مال له، وجد نفسه في خصام دائم مع أفراد عائلته« لقد قضي في المؤسسة سبع وعشرين سنة. وأصبح العمل عبادته الوحيدة. كان

[1]– المصدر السابق، والصفحة السابقة.

[2]– أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص 44.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 444.

[4]– المصدر نفسه، ص 471.

[5]– عبد الله أحمد بن عجيبَة، معراج التّشَّوق إلى حقائق التصوف، ص 27.

يقصد المؤسسة بعد صلاة الفجر، ولا يعود إلى البيت إلا بعد غروب الشمس. فجأة انهارت أحلامه، وأصبح شخصا وحيدا لا أصدقاء له، و لا مال لمواجهة المستقبل المجهول.(...) وجد نفسه في خصام دائم مع أفراد عائلته.»[1] .

فأضاف كل هذا إحساسه بالحيرة وكاد يفقد عقله، وراح يبحث عن وجهة جديدة يجد فيها السعادة وتخلصة من حياة التعاسة والبؤس التي يعيشها ومن زمن الفساد الذي أصبح يعم كل مكان، فكان هذا الإحساس وطبيعة المرحلة التي دخلت فيها أحداث الرواية " زمن الانفتاح والتعددية" محطة لانتقاله ودخوله إلى تجربة جديدة.

وهذا الإحساس بداية لتوبته ودخوله في التوجه الصوفي و سلك طريق المقامات، ويكون هذا الإحساس أول مقام في مسيرته للوصول إلى الراحة والطمأنينة« هكذا بدأ مسيرته الجديدة،فابتعد عن جو العائلة الصاخب، وكف عن الجري وراء منصب عمل تافه»[2].

وقاده هذا الإحساس أيضا إلى طرح أسئلة حول الموت، حيث حيره لغز الموت،هذه الحيرة أسهمت في دفعه لإعادة البحث عن طريق جديدة لحياته وولوجه في عالم التصوف :« حيره كثيرا لغز الموت فخالط الناس وطاردهم بأسئلته المحرجة ولكنه لم يستفد منهم بأي رأي سديد،بل ازداد حيرة من إجاباتهم الساذجة أو الغامضة، ثم لجأ إلى مسجد الحي وألح بأسئلته الغريبة على الإمام « عبد الناصر» الذي عجز عن إقناعه. وبعد ذلك قصد الزاوية الخضراء بنصيحة من «عدة الشواف» زميله القديم في المؤسسة الذي أصبح من مريدي الطريقة الصوفية. وجد عند الشيخ المنور الراحة التي كان ينشدها. تفكيره المستديم في لغز الموت، كاد يفقده عقله لولا الشيخ العارف بالله الذين نصحه بمداومة الذكر.»[3]. هكذا بدأ مسيرته الجديدة على يد الشيخ المنور الذي أنقذه من التيه الذي عاشه بعد تقاعده.

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 469،470.

[2]– المصدر نفسه، ص 445.

[3]– المصدر نفسه،ص 444،445.

4-3-1-2-مقام الورع:

الورع عند المتصوفة يختلف عن الورع عند العامة، «فورع العامّة ترك الحرام المتشابه،وورع الخاصة ترك كل ما يُكدِّرُ القلب ويجد منه كزازة وظلمة،(...). وورع خاصة الخاصة: رفض التعلق بغير الله، وسد باب الطمع في غير الله، وعكوف الهم على الله، وعدم الركون إلى شيء سواه، وهذا هو الورع الذي هو ملاك الدين»[1].وهذا هو ورع المتصوفين.

إذ أن ورع المتصوفين العارفين هو ترك كل ما يشغلك عن الله تعالى، كما قال أبو سليمان الداراني رحمه الله عن الورع :« كل ما شغلك عن الله فهو مشئوم عليك»[2]. وسئل عنه الشبلي رحمه الله:« فقيل له يأبا بكر ما الورع فقال أن تتوّرع أن لا يتشتت قلبك عن الله عزوجل طرفة عين»[3].

ويظهر ورع المريد لخضر ولد الفخار في رواية (عائلة من فخار) في تركه للحياة الفانية وكل ما يشغل العوام من رغبات الوظيفة ورغبات الجسم وغيرها، والانشغال في الغوص أكثر في أعماق ذاته لتتحد مع الذات الإلهية التي تتسلل إلى قلبه بكل حب.

فقد كان دائم التعلق بالله تعالى ويظهر ذلك من خلال تفضيله لحياة العزلة التي اختارها،وظهر ذلك في عدة مواضع في الرواية :

-«شعر بأن الليل الهادئ جعله يطمئن أكثر إلى حياة العزلة التي أصبح يفضلها على حياة العبث.»[4].

- « من فضل الله أنه لم يورط نفسه في أحوال الدنيا الفانية.»[5].

- « أصبح قلبه اليوم مطمئنا. لا شيء صار يثير اهتمامه.إنه يعيش حياته بكل بساطة وهدوء. لن يترك حياة الأوحال تسيطر عليه »[6].

---

[1]- عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص 29.

[2]- أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص 45.

[3]- المصدر نفسه، ص 46.

[4]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 451.

[5]- المصدر نفسه، ص 469.

[6]- المصدر نفسه، ص 471.

– « لست مهموما كما تتوهمين.. أنا راض بحياتي.»[1].

مقام الورع هذا الذي ارتقى إليه المريد لخضر ولد فخار لم يكن سهلا الوصول إليه أمام احتجاجات الزوجة على التغيرات التي طرأت عليه، فقد أصبحت ترى بأنه لاشيء أصبح يثير اهتمامه في البيت، ومن شدة عتابها له أصبح يتمنى عدم لقائها عند عودته إلى البيت، «وواصل سيره بهدوء عائدا إلى بيته. تمنى ألا يلتقي بزوجته.»[2]. فصبره على ردود أفعال زوجته نوع من المجاهدات التي أسهمت في ارتقائه إلى مقام الورع، لأن:«المقامات تحصل ببذل المجهود»[3].والورع يقتضي الزهد، لأن كل مقام يفضي إلى مقام آخر أرفع منه شأنا ومرتبة.

4-3-1-3- مقام الزهد:

مقام الزهد مقام قلبي رفيع المنزلة، لكونه يفرغ حب الدنيا والتعلق بها من القلب،فالزهد:«خلو القلب من التعلق بغير الرَّبِّ. أو برودة الدنيا من القلب،وعزوف النفس عنها.(...) وهو سبَبُ المحبَّة كما قال عليه السلام: ((**ازهد في الدنيا يحبك الله**))»[4]. فالزهد مقام رفيع لأنه سبب لمحبة الله تعالى.

ومن أهم المقامات مقام الزهد، إذ هو:« مقام شريف وهو أساس الأحوال الرضيّة، والمراتب السنيّة، وهو أوّل قدم القاصدين إلى الله عزّ وجلّ والمنقطعين إلى الله والراضين عن الله والمتوكلين على الله تعالى، فمن لم يُحكم اساسه في الزهد لم يصحّ له شيء ممّابعدْ؛ لأّن حبّ الدنيا رأس كلّ خطيّة والزهد في الدنيا رأس كلّ خير وطاعة، ويقال أن من سمّي باسم الزهد في الدنيا فقد سُمّي بأَلْف اسم محمود، ومن سُمّي باسم الرغبة في الدنيا فقد سمّي بألف اسم مذموم»[5].

---

[1]– المصدر السابق، ص 528.

[2]– المصدر نفسه،ص 451.

[3]– علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1985م، ص 60.

[4]– عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص30.

[5]– أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص46.

وإذا كانت من طبيعة النفس الإنسانية حبّ الدنيا والتّعلق بحلاوتها، حيث قال تعالى:﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ ٱلشَّهَوَٰتِ مِنَ ٱلنِّسَآءِ وَٱلۡبَنِينَ وَٱلۡقَنَٰطِيرِ ٱلۡمُقَنطَرَةِ مِنَ ٱلذَّهَبِ وَٱلۡفِضَّةِ وَٱلۡخَيۡلِ ٱلۡمُسَوَّمَةِ وَٱلۡأَنۡعَٰمِ وَٱلۡحَرۡثِۗ ذَٰلِكَ مَتَٰعُ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ وَٱللَّهُ عِندَهُۥ حُسۡنُ ٱلۡمَـَٔابِ١٤ ﴾[1]، فإن المريد تجده يجاهد ويتحدى نفسه من أجل منعها عن هواها وعن اشتغالها بالدنيا ودفعها للعمل للآخرة الباقية.

ويظهر زهد السالك المريد لخضر ولد فخار من خلال اقتناعه ببعض الأمور ساعدته على الارتقاء إلى هذا المقام، ومن بين هذه الأمور:

* علمه ويقينه بأن هذه الدنيا فانية وزائلة، و أن دار الآخرة هي دار البقاء، ونجد هذا المعنى يتجسد في مواضع مختلفة من الرواية، فجاء فيها:

- « لاشيء أصبح يربطه بالحياة الصاخبة الفانية.»[2].
- «حقا.. كل من عليها فان فلماذا كل هذا التعب»[3]
- « من فضل الله أنه لم يورط نفسه في أحوال الدنيا الفانية.»[4].

* علمه أن الدنيا من ورائها دار عظيمة هي دار البقاء، وأن هناك يوم بعث وحساب، يكون الجزاء فيه من جنس العمل، من عمل صالحا يفز بنعيم الجنة، ومن عمل عكس ذلك يُلقى في عذاب جهنم، ولعل هذا المقطع الوارد داخل الرواية يؤكد ذلك:« استغفر الله ونظر إلى النجوم التي كانت تزين السماء. وبدأ تلاوة سورة الواقعة «بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ. إذا وقعت الواقعة. ليس لوقعها كاذبة.خافضة رافعة. إذا رجت الأرض رجا.»(...) ثم شرع في تلاوة سورة الانفطار بصوت مرتفع. وفي اللحظة الذي ردد فيها الآية: « يوم لا تملك نفس لنفس شيئا والأمر يومئذ لله». انتصبت أمامه زوجته، و أشارت إلى بيوت الجيران، ثم همست قائلة له برجاء:

- يارجل الساعة الواحدة بعد منتصف الليل.»[1].

---

[1]- آل عمران/ 14.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 451.

[3]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- المصدر السابق، ص 469.

وقراءته لسورة الانفطار بصوت مرتفع تدلّ على فناء وسمّو ذات لخضر ولد فخار في العالم الروحي وذوبانها فيه، حيث لم يأبه للجيران ولم يكترث لأمرهم، وأصبح يتمنى و يشتاق للخلوة بنفسه، إذ « تمنى لو كانت له غرفة واسعة ومكيفة يقضي فيها وقته في الصلاة والذكر وتلاوة القرآن الكريم ومطالعة الكتب القديمة.»[2].

كما تخرج كلمة (الواحدة) في عبارة (يارجل الساعة الواحدة) الواردة في المقطع المذكور سابقا، عن سياقها الزمني لترمز إلى الله تعالى الذي لا شريك له، وخاصة عندما ذُكرت بعد الآية :﴿ يَوۡمَ لَا تَمۡلِكُ نَفۡسٞ لِّنَفۡسٖ شَيۡـٔٗاۖ وَٱلۡأَمۡرُ يَوۡمَئِذٖ لِّلَّهِ١٩ ﴾[3].

ووردت كذلك لفظة الواحدة في موضع آخر من الرواية:« رغب في الخروج من البيت والتسكع على السكة الحديدية. ولكن عقارب ساعته القديمة كانت تشير إلى الواحدة ليلا»[4].

ولو عدنا لرمز الرقم الواحد في المصطلح والمعجم الصوفي لوجدنا له مدلولين:«-الأول: الواحد الحق وهو الله تعالى.

- الثاني: الواحد الغوث قطب الأقطاب غوث المريدين!!!

فالواحد الحق: اسم الذات بهذا الاعتبار متصفا بصفات الكمال والجلال مبدع الوجود لا شريك له.»[5]. فالواحد الحق هو المقصود في كلمة (الواحدة) التي ترمز إلى الواحد الصمد وإلى وحدة الوجود، هذا الأخير الذي يمثل عند المتصوفة صورة واحدة ومظهرا للوجود و التجلي الإلهي.

ووحدة الوجود تعني عند المتصوفة أن الوجود واحد، أي أن الله والعالم حقيقة واحدة، وهي إحدى الفلْسفات الدخيلةِ على التصوفِ الإسلاميّ، و:« عقيدة كبرى من عقائد الصوفية، تعني -

[1]- المصدر السابق، ص 491،492.

[2]- المصدر نفسه، ص 492.

[3]- الانفطار/ 19.

[4]- محمد مفلاح شعلة المايدة وقصص أخرى، ص492.

[5]- خالد علي عباس القط، دلالاتُ الأرقام أنموذجًا في المصطلَح الصوفي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، ع8، 1437هـ، ص 353.

بأوجز العبارة- : أن الله تعالى والعالم شيء واحد!»[1]. وهي من العقائد التي لاقت استنكارا كبيرا من قبل علماء وأئمة الأمة الإسلامية.

ومقام الزهد نجد لخضر ولد فخار يتدرج فيه إلى أن يصل ذروته وأعلى مراتبه،وسنتتبع خطواته في صعود سُلمه إلى أن يستوفي أحكامه من خلال الربط بينه وبين علاقته بعائلته، هذه العلاقة أظهرت مراحل زهده و التي نميّز فيها ثلاث مراحل:

* المرحلة الأولى: ظهر فيها بداية زهده، حيث قطع صلته بالحياة الفانية، وأظهر اطمئنانه لحياة العزلة،« لاشيء أصبح يربطه بالحياة الصاخبة الفانية(...). شعر بأن الليل الهادئ جعله يطمئن أكثر إلى حياة العزلة التي أصبح يفضلها على حياة العبث»[2]. ويسمى هذا الزهد" زهد العامة ":« فزهد العامة ترك ما فضل عن الحاجة في كل شيء »[3].

إلا أننا نجده في بداية زهده هذا لم يهمل واجباته العائلية، حيث جاء في الرواية:«وسار وحيدا في سكون الليل. فهو لم يهمل شؤون البيت كما تتهمه زوجته يمينة. ألا يسلم إليها كل شهر الجزء الكبير من معاش تقاعده؟ ألم يبع سيارته القديمة وجزءا من قطعة أرض صالحة للبناء حتى تواصل خروفة دراستها في الهندسة المعمارية؟ فكيف تتهمه زوجته بالتخلي عن واجباته العائلية؟ لا.. هناك أمر آخر تريده منه وهو أن يعود إلى طبيعته الأولى. أن يصبح زوجا ثرثارا يهتم بالحياة التافهة.»[4]. وجاء فيها أيضا:«يطمئن أكثر إلى حياة العزلة التي أصبح يفضلها على حياة العبث، ولكنه يظل مهتما بمصير عائلته في زمن الغربة والإعصار.»[5]. وورد وورد فيها كذلك:« أصبح قلبه اليوم مطمئنا.(...). لن يترك حياة الأوحال تسيطر عليه.(...) ورغم ذلك، مازال مهتما بشؤون أولاده»[6] وهنا تظهر مزاوجة لخضر ولد فخار بين زهده وعائلته.

---

[1] أحمد بن عبد العزيز القصيّر، عقيدة الصوفية "وحدة الوجود الخفية"، مكتبة الرشد،الرياض، السعودية،ط1،1424هـ-2003م، ص28.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 451.

[3]- عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص30.

[4]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص444.

[5]- المصدر نفسه، ص 451.

[6]- المصدر نفسه، ص 471.

* المرحلة الثانية: أصبح جلّ وقته يقضيه في الزاوية وزيارة الأضرحة، أو للتعبد في مغارة وادي مينه، أو في غرفته، أهمل شؤون البيت وأصبح لا يهتم بما كان يجري داخله، حيث جاء في الرواية:« لقد أصبح لخضر يقضي جل وقته في الزاوية أو يسافر إلى منطقة جبل الأخيار لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين أو للتعبد في مغارة وادي مينه، أو يدخل غرفته، ويغرق في تلاوة القرآن الكريم ومطالعة كتب التصوف وترديد الأذكار والمدائح الدينية، ولا يهتم بما كان يجري في البيت.»[1].

وقد علقت زوجته على تصرفاته بقولها:« ضربت يمينة صدرها بيمناها. وقالت بحزن عميق: – أصبح والدك يعيش في عالم آخر. لم يعد مهتما بشؤون البيت. سافر الرجل مرارا إلى المناطق النائية لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين دون أن يترك لنا دينارا واحدا.»[2].

وهنا تدرج لخضر ولد فخار في الزهد، حيث ترك كل ما يشغله عن التقرب إلى الله تعالى،فلم يعد مهتما بما يجري حوله، وتسمى هذه المرتبة " زهد الخاصة "، وهي:« ترك كل ما يشغل عن التقرب إلى الله في كل حال.»[3].

* المرحلة الثالثة: بلغ فيها أعلى مراتب الزهد، وتسمى زهد خاصة الخاصة، وتعني:«ترك النظر إلى ما سوى الله في جميع الأوقات.»[4]. لذلك نجد لخضر ولد فخار يجمع ملابسه في الحقيبة،ويسافر إلى ضاحية خلوة مينه تاركا بيته، فجاء في الرواية:« جمع ملابسه القليلة في حقيبة جلدية(...) ركب أول حافلة متوجهة إلى ضاحية خلوة مينه. سيبقى هناك حتى يعود إلى نفسه بعض الصفاء الروحي الذي يمده بالقوة على مواصلة مهمته في هذه الحياة التي بدت له أنها في حاجة إلى حب كبير حتى يستقيم أمرها.»[5].

---

[1]– المصدر السابق، ص 525.

[2]– المصدر نفسه، ص 457.

[3]– عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص30.

[4]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[5]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 545.

ومن خلال مقام الزهد هذا الذي ارتقى إليه المريد لخضر ولد فخار نعرف حال السمو والتطهير اللذين بلغهما روحيا، فالمقامات: « يعرف المسافر بواسطتها (أحواله) الروحية، وكل (حال) أمارة على مستوى السمو، والتطهير اللذين بلغهما الصوفي روحيًا»[1]. والحال يظهر أثره على القلب و الجوارح، وهو مثل: « المراقبة والقرب والمحبّة والخوف والرجاء والشوق والأنس والاطمأنينة والمشاهدة واليقين وغير ذلك»[2].

ومن الأحوال التي تظهر في مقام الزهد الذي وصل إليه لخضر ولد فخار، حال المحبة والشوق اللتين ارتسم أثرهما في قلبه حين وصل إلى ضاحية زاوية مينه، حيث جاء في الرواية:«فجأة جرت دموع الشوق في أعماقه. شعر في تلك اللحظات السحرية بوهج النور الذي بدأ يتسلل إلى قلبه الخافق بحب كل العالم.»[3]. والزهد يقتضي الفقر.

4-3-1-4 مقام الفقر:

ويأتي بعد مقام الزهد مقام الفقر، وهو مقام سامي وشريف عند الصوفين، حيث يرونه بأنه:« رداء الشَّرَف، ولباس المرسَلين، وجِلْباب الصالحين، وتاج المتّقين، وزَيْن المؤمنين، وغنيمة العارفين، ومُنْية المريدين، وحصن المطيعين، وسجن المذْنبين، ومكفّر للسيّئات، ومُعظم للحسنات، ورافع للدرجات، ومُبلغ إلى الغايات، ورضا الجبّار، وكرامة الأهل، ولايته من الابرار،والفقر شعار الصالحين»[4].

وقد ذُكرت تعريفات متعددة لمقام الفقر عند الصوفيين منها:

-قال أبو محمد الجريري: « الفقر أن لا تطلب المعدوم حتى تفقد الموجود.»[5].

-وقال الكناني:« إذا صحّ الافتقار إلى الله صحّ الغنى بالله؛ لأنهما حالان لايتم أحدهما إلا بالآخر.»[1].

---

[1]- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص 27.

[2]- أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص42.

[3] - محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 545.

[4]- أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص 47،48.

[5] - أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص26،27.

–وقال أبو عبد الله بن الجّلاء حول حقيقة الفقر:« هو أن لا يكون لك، فإذا كان لك لا يكون لك، ومن حيث لم يكن لك لم يكن لك»[2].

–ويُعرف الفقر أنه هو:« نفض اليد من الدنيا، وصيانة القلب من إظهار الشكوى.»[3].

ويظهر من خلال التعاريف السابقة أن الفقر عند الصوفيين هو: الرضا بالعدم، وعدم الشكوى، وتجنب طلب الأرزاق، وترك هذه الأخيرة إن وُجدت، وذلك بالاتصاف بخلق الإيثار،حيث «سُئل إبراهيم الخوّاص رحمه الله عن علامة الفقير الصادق فقال: تَرْكُ الشكوى،وإخفاء أثر البلوى»[4].

وقد تحدثت رواية (عائلة من فخار) عن فقر المتصوفة وتقشفهم من خلال التحدث عن سيرة سيدي الهواري الذي هو أحد رجال التصوف، فورد فيها:« ثم شرع في القراءة عن سيرة سيدي الهواري، وتوقف عند الفقرة التي تحدث فيها المؤلف عن تقشفه في الملبس والمأكل والمشرب»[5].

ويظهر مقام الفقر في رواية (عائلة من فخار) من خلال إيرادها لبعض المقاطع التي توحي بافتقار لخضر ولد فخار ونفض يديه من الدنيا، ورفضه للموجود، ورضائه بالمعدوم.

حيث جاء في الرواية:« آه..لو كانت تملك مالا لساعدت به والدها للخروج من عزلته المخيفة(...) لقد تخلى والدها عن ارتداء بدلاته الأنيقة وربطات العنق الحريرية، وعوضها بالسراويل العربية وبخاصة « الشرقي»، والعباءات الفضفاضة البيضاء، والعمامة الصفراء»[6]،وبتخلي لخضر ولد الفخار عن بدلاته الأنيقة يظهر رفضه للموجود ورضائه بالمعدوم.

---

[1]– المصدر السابق، ص 27.

[2]– أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص49.

[3] –عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص 45.

[4]– أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، ص 49.

[5] - محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص508.

[6]– المصدر نفسه، ص 423.

ويتجلى مقام الفقر عند لخضر ولد الفخار كذلك في قول السارد: « ثم قام وقصد الرف الخشبي فأخذ خيزرانته. ووضعها تحت إبطه الأيمن، ثم حمل حذاءه القديم الذي انتعله عند عتبة المسجد»[1]. وقوله أيضا:« وأخرج كتابا قديما من دولاب الخزانة الخشبية، ثم جلس على الزربية القديمة»[2]. ونجد لفظتي (حذاءه القديم) و (الزربية القديمة) تشيران إلى سعي لخضر ولد الفخار إلى الافتقار من الدنيا وعدم الانشغال بها واستغلال ذلك في تحقيق الغنى بالله،فقد اتخذ مقام الفقر وسيلة لبلوغ غاياته.

4-3 -1-5 مقام الذّكْر:

وهو من المراتب والمحطات التي يصل إليها المريد و يمرّ منها للوصول إلى الله تعالى،كما أنه هو الأساس الذي تبنى عليه بقية المقامات ليخرجها من الغفلة ويوصلها إلى التوحيد بالله ونيل رضوانه، لأن:«الذكر طرد الغفلة فإذا ارتفعت الغفلة فأنت ذاكر»[3].

كما يساعد السالك على إخلاء قلبه من التعلق بالدنيا والإعراض عن متاعها ، لأن الإكثار من الذكر في كل الأحيان ينسيه الدنيا وينسيه حتى نفسه بمجالسته لربّه عزّ وجلّ،فحقيقة الذكر:« أن تنسى ما سوى المذكور في الذكر لقوله تعالى(واذْكُرْ رَبّكَ إذاَ نَسَيتَ) يعني إذا نسيت ما دون الله فقد ذكرت الله.»[4].

والذكر بنوعيه ذكر اللسان وذكر القلب هو:« ركن قوي في طريق الحق سبحانه وتعالى،بل هو العمدة في هذا الطريق، ولا يصل أحد إلى الله إلا بدوام الذكر»[5].

لذلك نجد رواية (عائلة من فخار) تورد فضل الذكر ومكانته في سياق حديثها عن لخضر ولد الفخار، فجاء فيها:« ثم حرك حبات السبحة العاجية البنية، وردد ما حفظه من أذكار لما كان يعرفه عن فضل الذكر. فالذكر كما قرأ في كتاب وجده في خزانة الشيخ المنور، هو

[1]– المصدر السابق، ص 443.

[2]– المصدر نفسه، ص 507.

[3] – أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 74.

[4] – المصدر نفسه، ص 74.

[5]– زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، دار جوامع الكلم، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص195.

أشرف العبادات لأن سائر العبادات تنقضي بانقضاء الدنيا إلا ذكر الله تعالى، وهو سبب السعادة في الدنيا و الآخرة، وبه تحيا القلوب كما يحيا الزرع بالمطر. وظل الرجل يحرك حبات السبحة»[1].

وتظهر الرواية معطرّة بمقام الذكر، ويتجلى ذلك من خلال مداومة لخضر ولد الفخار على هذا المقام، حيث ذُكر في عدة مواضع من الرواية:

-« صلى «لخضر ولد الفخار» ركعتين (...) ثم عاد إلى مكانه المعتاد في الزاوية اليمنى من مسجد حي البرتقال، منتظرا كالعادة وقت صلاة العشاء.(...) سيتلو في سره سورة الرحمن(...) بعد البسملة شرع في تلاوة الآيات الكريمة بقلب خاشع، عمت روحه الطمأنينة التامة.(...). ثم أخرج من جيبه عباءته « الفوقية» سبحته « البكورية» البنية،وراح يسبح بصوت هامس»[2].

-« ومشى بين قضبان السكة الحديدية بخطى هادئة. كان يجد متعة كبيرة حين يتلو آيات القرآن الكريم، أو يردد المدائح الدينية، أو يسبح بالذكر وورد الطريقة الصوفية.»[3].

-« سيرتل كالعادة سورة الرحمن ثم يصلي ويسبح قبل أن يستسلم للنعاس»[4].

-« ثم يأخذ مكانه في ركن الزاوية فيخرج سبحته البنية من جيب عباءته، ويترك روحه تسبح في ملكوت السماء، متخلصا من كل خواطره المحمومة وهمومه المرهقة. يا لها من لحظات نورانية لا يعرفها إلا من قاده الله إلى الزاوية الخضراء، وهداه إلى معرفة اللدنية.»[5].

-« يدخل غرفته، ويغرق في تلاوة القرآن الكريم ومطالعة كتب التصوف وترديد الأذكار والمدائح النبوية»[6].

-« ثم أخرج سبحته البنية وذكر الله بصوت هامس. وانتظر حتى أدى صلاة الظهر خلف الإمام عبد الناصر.»[1].

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 494.

[2]- المصدر نفسه، ص 442.

[3]- المصدر نفسه، ص 444،443.

[4]- المصدر نفسه، 452.

[5]- المصدر نفسه، ص 469،468.

[6]- المصدر نفسه، ص 525.

ومن خلال هذه النماذج يتبين: أن لخضر ولد الفخار من المداومين على الذكر في كل أوقاته وأينما ذهب، فيذكر الله في المسجد وهو ينتظر الصلاة، في الطريق ، في غرفته، وقت نومه...إلخ، لأن من خصائص الذكر:« أنه غير مؤقت، بل ما من وقت من الأوقات إلا والعبد مأمور بذكر الله»[2]، وذلك تطبيقا لقوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ يَذۡكُرُونَ ٱللَّهَ قِيَٰمٗا وَقُعُودٗا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمۡ ١٩١ ﴾[3].

ومما سبق نستنتج من خلال استظهار المقامات التي انطوت عليها رواية (عائلة من فخار) والتي تدرّج فيها لخضر ولد فخار في اتجاهه إلى الوحدة مع الله تعالى، أنها أسهمت إلى حد كبير في تغذية الرواية بالتجربة الصوفية و إعطائها بعدا جماليا مشحونا بأبعاد وقيم فنية جديدة.

4-3-2- توظيف ألفاظ الصوفية

لكل علم مصطلحاته التي تميّزه ويُعرف بها، ويتعارف أصحاب هذا العلم بعضهم مع بعض من خلالها، لذلك:« فإن الصوفية لم يفعلوا شيئا غريبا عندما استنوا لأنفسهم منهجا ونظاما وألفاظا لا يفهمها غير أهل الحقيقة وتكون للغريب غير معلومة»[4].

فاللصوفيين ألفاظا يستعملونها فيما بينهم يتميزون وينفردون بها عن غيرهم، اتفقوا عليها لأغراض لهم فيها:« من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة الوقوف على معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم؛ لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها»[5].

والمصطلحات الصوفية تتنوع مدلولاتها وتتعدد بحسب السياقات الواردة فيها، مبتعدة في كثير من المرات عن المدلول اللغوي، بحيث « نرى المصطلح في بعض السياقات ذا صلة

---

[1]- المصدر السابق، ص 544.

[2]- زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص196.

[3]- آل عمران/ 191.

[4]- حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1987،1، ص 7.

[5] - زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 64.

بالمدلول اللغوي العام بينما تكاد الصلة تنقطع في سياقات أخرى، وتبدو منقطعة تماما موغلة في الرمز في نوع ثالث من السياقات»[1].

وقد شكل المصطلح الصوفي عند محمد مفلاح بهارا فنيا رشّ به رواية (عائلة من فخار) ليعطيها ويكسبها نكهة صوفية خاصة تدفع القارئ للبحث في هذه الألفاظ، والوقوف على معانيها ليتلذذ بها بين سطور الرواية، لأن :« المصطلح الصوفي لايمكن أن يدرك معناه المحدد إلا من له ثقافة صوفية واسعة، أما بالنسبة للقارئ العادي فإنه لا يستطيع أن يدرك جزءا من مدلول المصطلح، ذلك لأن المصطلح قد انبت تماما عن المدلول اللغوي العام»[2]. ومن المصطلحات التي رجعت إليها الرواية لفظا ومعنى:

4-3-2-1-الموت: باصطلاحهم قمع هوى النفس فإن حياتها به، ولا تميل إلى لذاتها وشهواتها، ومقتضيات الطبيعة البدنية إلا به، وإذا مالت إلى الجهة السفلية جذبت القلب الذي هو النفس الناطقة إلى مركزها، فيموت عن الحياة الحقيقية العلمية التي له بالجهل، فإذا ماتت النفس عن هواها بقمعه انصرف القلب بالطبع والمحبة الأصلية إلى عالمه، عالم القدس والنور والحياة الذاتية التي لاتقبل الموت أصلا.[3]

فالموت عند المتصوفة هو انصراف النفس عن ملذاتها وشهواتها، فإذا ماتت النفس عن هواها بقمعها تبدأ الحياة الحقيقية، ونجد هذا المعنى مذكورا داخل الرواية في سياق حديثها عن لخضر ولد الفخار، الذي ابتعد عن جو العائلة الصاخب وعن الواقع الزائل وقمع نفسه وقهرها من أجل أن يبدأ حياته الحقيقية، حيث جاء فيها: « لقد عزم على قهر نفسه، والابتعاد عن هذا الواقع الزائل. اكتشف بعد اتصاله بالشيخ « المنور الحسيني» أن الإنسان ولد ليموت، وبموته تبدأ الحياة الحقيقية.»[4].

---

[1]- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصُّوفيّة، تح/ عبد العالي شاهين، دار المنار، (د.ب)، ط1، 1413هـ-1992م، ص 11،12.

[2]- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصُّوفيّة، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص 110.

[4]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص444.

4-3-2-2-السّر: عندهم فيضٌ من الأنوار الإلهيَّة يرد على العبد قبل الفتح، إذا سرى في ذاته وقلبه حمَل الذات على طلب الحق ومتابعته، ومنعها من الباطل ومتابعته، عملا وحالا.[1]

ونجد هذه اللفظة ترد داخل الرواية عندما سرت الأنوار الإلهية في ذات وقلب لخضر ولد فخار مما دفعته إلى طلب الحق وفهم سر الحياة، حيث ورد فيها: « لا شيء أصبح يربطه بالحياة الصاخبة الفانية. ألم يقرر الغوص أكثر في أعماق نفسه ليفهم سر الحياة؟»[2]

4-3-2-3-الذكر: عند المتصوفة، أدنى مراتبه أن ينسى ما دونه، وأعلاه هي أعلى مراتب الاصطلام، وأعلى مراتب الاصطلام أن يشهد نفسه عين ذلك الوجود وهو المعبر عنه بالسحق والمحق،وحقيقة الاصطلام أوله ذهولٌ عن الأكوان وهو المعبر عنه بالسكر، ووسطه فناءٌ عن الأكوان مع علمه بفنائه، وأعلاه فناءٌ عن الأكوان وفناؤه عن فنائه.[3]

ونجد في الرواية آثار الذّكر بادية على روح لخضر ولد الفخار التي فنت في ملكوت السماء وفني معها الكون بخواطره وهمومه المرهقة، حيث جاء في الرواية:« ثم يأخذ مكانه في ركن الزاوية فيخرج سبحته البنية من جيب عباءته، ويترك روحه تسبح في ملكوت السماء،متخلصا من كل خواطره المحمومة وهمومه المرهقة. يا لها من لحظات نورانية لا يعرفها إلا من قاده الله إلى الزاوية الخضراء، وهداه إلى معرفة اللدنية.»[4].

وترد لفظة الذكر داخل الرواية في مواضع عديدة، من بينها على سبيل المثال لا الحصر: -« ثم حرك حبات السبحة العاجية البنية، وردد ما حفظه من أذكار لما كان يعرفه عن فضل الذكر. فالذكر كما قرأ في كتاب وجده في خزانة الشيخ المنور، هو أشرف العبادات لأن سائر العبادات تنقضي بانقضاء الدنيا إلا ذكر الله تعالى.»[5].

---

[1] – أيمن حمدي،قاموس المصطلحات الصوفية،دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع(عبده غريب)،القاهرة،(د.ط)، 2000م،ص66.

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 451.

[3]– أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية،ص 62.

[4]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 469،468.

[5]–المصدر نفسه، ص 494.

-« يسبح بالذكر وورد الطريقة الصوفية.»[1].

-« ترديد الأذكار والمدائح النبوية»[2].

-« ثم أخرج سبحته البنية وذكر الله بصوت هامس.»[3].

4-3-2-4-النور: عند المتصوفة :«اسم من أسماء الله تعالى وهو تجليه باسمه الظاهر،أعني: الوجود الظاهر في صور الأكوان كلها، وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم الذاتية،والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب.»[4]. ونجد رواية(عائلة من فخار) تستدعي لفظة النور مشحونة بهذا المعنى الأخير في سياق حديثها عن ما اختلج قلب لخضر ولد فخار من لحظات نورانية طردت الكون بهمومه وخواطره.

4-3-2-5-الشيخ: هو الذي رُفعت له جميع الحُجب عن كمال النظر إلى الحضرة الإلهية نظرا عينياً وتحقيقاً يقينياً.[5]

كما أن الشيخ عند المتصوفة :« هو الإنسان الكامل في علوم الشريعة والطريقة والحقيقة،البالغ إلى حد التكميل فيها؛ لعلمه بآفات النفوس وأمراضها وأدوائها، ومعرفته بذواتها،وقدرته على شفائها والقيام بهداها، إن استعدت ووفقت لاهتدائها.»[6].

ويحتل الشيخ عند المتصوفة مكانة مرموقة، إذ يعدّ الأستاذ والموجه والمرشد لكل سالك ومريد، ونجد لفظة الشيخ حاضرة في رواية(عائلة من فخار) في عدة مواضع، من بينها على سبيل المثال لا الحصر:

-« وجد عند الشيخ المنور الراحة التي كان ينشدها.»[7].

- « وكان كل جمعة يقصد الزاوية لينصت إلى مواعظ الشيخ المنور»[1].

---

[1]- المصدر السابق، ص 443،444.

[2]- المصدر نفسه، ص 525.

[3]- المصدر نفسه، ص 544.

[4]- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصُوفيَة، ص 118.

[5] - أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، ص 74.

[6] - عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصُوفيَة، ص 172.

[7]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 444.

– « ولكن اشتياقه إلى رؤية الشيخ المنور»[2].

ويعود تكرار هذه اللفظة بين سطور الرواية بكثرة لكون الشيخ المنور قد ألقى بظلال نوره على لخضر ولد الفخار، وأنار له الطريق، وأنقذه من التيه، وأعاد له راحته، وأخذ بيده، حيث جاء في الرواية:« لقد أنقذه الشيخ المنور من التيه الذي عاشه بعد تقاعده»[3]، و ورد فيها أيضا:«ويعود الفضل في راحته هذه إلى الشيخ المنور الوقور. ولولا ارشادات شيخ الزاوية لأصبح ضحية لوساوس كثيرة.»[4].

4-3-2-6-العارف: يعني التوجه إلى الله تعالى، ومن وصل إلى شهود الحق ورسخَ فيه كان عارفًا[5]، فالعارف عند المتصوفة:« هو الذي بذل مجهوده فيما لله، وتحقق معرفته بما مَنَّ الله،وصحّ رجوعه من الأشياء إلى الله، قال الله تعالى(تَرَى أَعْيُنَهُمْ تفِيضُ مِنَ الدَّمْع مِمَا مِنَ الحَقِّ)»[6].

ووردت هذه اللفظة في قول السارد:« لولا الشيخ العارف بالله الذي نصحه بمداومة الذكر.»[7].

4-3-2-7-المريد: في اصطلاحهم، هو الذي تَعَلَّقَتْ إرادتُهُ بمعرفة الحق، ودخل تَحْتَ تربية المشايخ وقد تقدَّم.[8]

والمريد هو رتبة من رتب الصوفية، وقد رجعت الرواية إلى هذه اللفظة في عدة سياقات،منها:

–« أصبح من مريدي الطريقة الصوفية.»[9].

---

[1]– المصدر السابق، ص 468.

[2]– المصدر نفسه، ص 471.

[3]- المصدر نفسه، ص 469.

[4]– المصدر نفسه، ص 471.

[5]– ينظر: عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص 79.

[6]– أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 106.

[7]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 445.

[8]– عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص 78.

[9]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 444.

-« كان لخضر يجد سعادة لا يمكن وصفها وهو يستمع إلى مدائح المريدين.»[1].

-« ولكن اشتياقه إلى رؤية الشيخ المنور والمريدين وهم في جلابيبهم الناصعة البياض»[2].

4-3-2-8- الأولياء الصالحون: أما الصالحون عند المتصوفة:« فَهُمْ مَنْ صَلُحَتْ أَعْمَالُهُم الظاهرة، واستقامت أحوالُهُمُ الباطنة.

- وأما الأولياءُ: فهم أهل العلم بالله على نعت العيان(...) وقيل: من تَوَالَتْ طَاعَتُهُمْ،وتَحقَّقَ قُرْبُهُمْ واتصل مَدَدُهُمْ.»[3].

وجاءت هذه اللفظة في قول السارد:« لقد ازداد الرجل اهتماما بسير مشايخ التصوف والأولياء الصالحين.»[4].

ويعتقد الصوفيون أنه من الواجب زيارة الولي في قبره، لأن الولي لا تذهب كراماته بعد وفاته بل تلزمه في قبره وتبقى حتى بعد وفاته، حيث أن الكرامات:« للأولياء الأحياء منهم والأموات، إذ الولي لا ينعزل عن ولايته بالموت»[5].

ورجال الدين الصوفية يهتمون بزيارة الأولياء الصالحين الأحياء والأموات لنيل البركة،فيقول أبو حامد الغزالي:« ويدخل في جملة زيارة قبور الأنبياء عليهم السلام، وزيارة قبور الصحابة والتابعين وسائر العلماء و الأولياء وكل من يتبرك بمشاهدته في حياته، يتبرك في زيارته بعد وفاته، ويجوز شد الرحال لهذا الغرض»[6].

لذلك نجد لخضر ولد الفخار يشدّ الرّحال، و« يسافر إلى منطقة جبل الأخيار لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين»[7]، للتبرك بهم والدعاء ونيل رضاهم، لأن الصوفية يرونا أن

---

[1]- المصدر السابق، ص 468.

[2]- المصدر نفسه، ص 471،472.

[3]- عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، ص 79.

[4]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 524.

[5]- يوسف بن اسماعيل النبهاني،جامع كرامات الأولياء،المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان،ج1،(د.ط)، 1411هـ-1991م، ص 29. 29[5].

[6]- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت،ج5، (د.ط)، (د.ت)، ص 294.

[7]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 525.

الأولياء:« بهم تنقضي حوائج العباد، وببركتهم يدفع البلاء عن البلاد، وبدعائهم تنزل الرحمة،وبوجودهم تصرف النقمة»[1].

ومن خلال ما سبق يتبين أن انفتاح الرواية على الألفاظ الصوفية بثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية، قد أكسبها مسحة صوفية ذات حمولة دلالية و جمالية جديدتين، كما ساهم في حقن سطور الرواية بطابع صوفي ملحوظ، مما أعطاها وجها جديدا تمتزج فيه الرؤية الصوفية العميقة مع الدلالات المعاصرة.

4-3-3- الرجوع إلى الشخصيات الصوفية:

رجع الروائي محمد مفلاح إلى جملة من الشخصيات الصوفية التي أسهمت إلى حد كبير في تلوين بعض رواياته باللون الصوفي وأكسبتها حمولة ملحوظة، وذلك نظرا لثقل هذه الشخصيات في الواقع وما تحتله من مكانة مرموقة يُشهد لها، ومن الرويات التي حملت الشخصيات الصوفية رواية (عائلة من فخار) و رواية (شعلة المايدة).

4-3-3- 1-رواية عائلة من فخار:

من الشخصيات الصوفية الواردة داخل الرواية نذكر:

4-3-3-1-1-الرواد الأوائل للتصوف:

نجد في الرواية ذكر لرجال التصوف منذ عصر الرواد الأوائل" الحسن البصري، والحلاج، ورابعة العدوية، والسهرودي، وسيدي عبد القادر الجيلالي في موضع واحد،حيث جاء فيها :« و أمسك بالكتاب الذي استعاره من الشيخ المنور. جمع مؤلف الكتاب تراجم عديدة عن رجال التصوف منذ عصر الرواد الأوائل كالحسن البصري،والحلاج، ورابعة العدوية، والسهرودي، وسيدي عبد القادر الجيلالي.. وإلى غاية القرن التاسع عشر الميلادي، زيادة عن تراجم لبعض أولياء الله الصالحين»[2].

[1]- يوسف بن اسماعيل النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ص 36.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 507.

ويشير ذكر هؤلاء الرواد إلى انجذاب الروائي محمد مفلاح لهم، واهتمامه بسيرهم، وقد عبّر عن ذلك في سياق حديثه عن لخضر ولد فخار« لقد قرأ الكتاب مرارا، ولكنه ظل منجذبا إلى سير رجال الصوفية والأولياء الصالحين الذين وصلوا إلى أعلى المراتب في العبادة والزهد والتعفف والتأمل.»[1].

وذكر لفظة (قرأ) دعوة من الروائي إلى قراءة سير رجال الصوفية والاهتمام بهم، وإقامة بحوث ودراسات حولهم حتى يُنفض عنهم الغبار ويعاد إحياءهم بعد موتهم في ذاكرة النسيان.

4-3-3-1-2-سيدي الهواري:

محمد بن عمر بن الهواري هو:« الشيخ الولي الصالح العارف بالله القطب أبو عبد الله كان كثير السياحة،(...)، نفعنا الله به فقد بلغت كراماته التواتر المعنوي، واشتهرت بين العام والخاص اشتهارا عظيما، وقد أجمع على تعظيمه وتسليم التقديم له في الولاية كل من عاصره من بلاد المغرب من الأولياء.»[2].

واسمه الكامل:« الشيخ أبو عبد الله محمد بن عمر بن عثمان المغراوي الهواري، ينسب إلى قبيلة هوارة لأنه تربى فيها فقط.(...) ولد بهوارة شرق مدينة مستغانم سنة751هـ= 1350م تربى بين أهله وعشيرته حتى حفظ القرآن (...)، وأخذ التصوف عن ولي صالح هناك»[3].

ونجد الروائي محمد مفلاح يذكره عن طريق إيراد جزءا من سيرته التي تكشف عن ما كان يمتاز به في عصره، حيث جاء فيها:« تصفح لخضر الكتاب بخشوع، ثم شرع في القراءة عن سيرة الهواري. وتوقف عند الفقرة التي تحدث فيها المؤلف عن تقشفه في الملبس والمأكل والمشرب، وعن تواضعه الكبير. كما قرأ ما قاله ابن صعد في (روضة النسرين) عن سيدي الهواري:« وكان إذا حضر مجلسه الأغنياء وأرباب الدنيا دعاهم إلى الله بطريقة الخوف، وذكرهم

[1]– المصدر السابق، والصفحة السابقة.

[2]- أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد(ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني)، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ص 228،229.

[3]–عبد المنعم القاسمي الحسني،أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"،دار الخليل القاسمي، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1425هـ-2005م، ص 347،348.

بآيات انتقامه وأليم عذابه، وإذا حضر مجلسه الفقراء والمساكين دعاهم إلى الله بطريق الصبر وذكرهم بآيات الرجاء وحسن الظن بالله، وإذا حضره أهل الصحة والعافية من التجار ذكرهم بطريقة الشكر، وحضهم على إخراج الزكاة، وأنها مطهرة للمال، ثم يندبهم لترك المعاملة مع من غلب عليه الحرام، ويبصرهم بفائدة طلب الحلال».»[1].

وبذكر الروائي هذا المقتطف من سيرة محمد بن عمر بن هواري تتبيّن ثقافته الواسعة المشحونة بشغف مطالعة سير مشايخ التصوف وأوليائه، خاصة بعد ذكر كتاب" روضة النسرين" الذي هو أشبه بسجلات الحالة المدنية، حيث هو سجل خاص بالدولة المرينية:« يتضمن أسماء ملوكها وكناهم وألقابهم وأنسابهم، وتواريخ موالدهم وولاياتهم ووفياتهم والمدد التي قضوها في الملك، مع بيان أوصافهم الخلقية والخلقية، و ذكر رجال دولهم من وزراء وحجاب، وقضاة وكتاب»[2]. مما يسهل على القارئ معرفة بعض رجال التصوف الذين ارتبطت أسماؤهم بتلك الأيام.

4-3-3-1-3-سيدي إبراهيم التازي:

إبراهيم بن محمد بن علي اللنتي التازي، نزيل وهران الشيخ أبو سالم وأبو إسحاق، هو الإمام العالم العلامة الناظم البليغ الولي الورع الزاهد الصالح الناصح العارف، صاحب الكرامات والأحوال البديعة العجيبة، والقصائد الرائقة الأنيقة.[3]

و إبراهيم بن محمد التازي:« كان من الأولياء الصالحين والعباد الناصحين، إماما في علوم القرآن متقدما في علوم اللسان، حافظا للحديث بصيرا بالفقه وأصوله، ذا معرفة تامة بأصول الدين، إماما من الأئمة، كثير التقاييد في الفقه والأصول والحديث»[4].

---

[1]-محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 508.

[2]-أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر، روضة النسرين في دولة بني مرين، المطبعة المالكية، الرباط، (د.ط) ،1382هـ -1962م، ص4.

[3] - ينظر: أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد" ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني"، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ص 58.

[4]-عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص 49.

ونجد الروائي محمد مفلاح يشير إلى ذلك في الرواية، حيث يقول السارد:« ثم انهمك في مطالعة ترجمة سيدي إبراهيم التازي، تلميذ سيدي الهواري، وهو ولي صالح، وعالم ضليع في الفقه وعلم اللغة والبلاغة، وشاعر اشتهر بقصائد في الزهد وذم الدنيا.»[1]. وهذه الإشارة تدل على ثقافة الروائي الواسعة، واطلاعه على سيرة إبراهيم بن محمد التازي.

توفي إبراهيم بن محمد التازي:« تاسع شعبان عام ستة وستين وثمان مائة 866هـ=أول ماي 1462م، بوهران ودفن بها، ثم نقله تلاميذه إلى قلعة بني راشد بعد الاحتلال الأسباني لوهران وذلك بصورة سرية.»[2].

و الرواية نجدها تتوسع في عنصر نقل رفات إبراهيم بن محمد التازي، حيث ورد فيها:«توفي بمدينة وهران ودفن بمقبرها، وبقي في ضريحه مدة خمسين سنة. وفي الفترة التي احتل فيها الغزاة الإسبان مدينة وهران وعاثوا في مكان الضريح فسادا، ساء ذلك أهل القلعة فنقلوا رفات سيدي إبراهيم التازي سرا إلى مدينتهم الشهيرة، وضريحه موجود قرب مسجد مدينة القلعة التابعة لولاية غليزان.»[3].

وقد اشتهر إبراهيم بن محمد التازي:« بقصيدته المعروفة ب" المرادية" وهي قصيدة في التصوف، وسميت بذلك لأنه افتتحها بقوله " مرادي":

مرادي من الله وغاية آمالي دوام الرضا عني والعفو عن أعمالي»[4].

و نجد الرواية تذكر هذه القصيدة في قول السارد:« ووجد لخضر في الكتاب بعض مقتطفات من قصائد سيدي إبراهيم التازي ومنها قصيدته المعروفة بالمرادية التي حفظها على ظهر قلب.»[5]، وفي عبارة (حفظها على ظهر قلب) إشارة من الروائي إلى الاهتمام بالموروث الأدبي لرجال التصوف وجمعه وحفظه من الاندثار.

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 508.

[2]– عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص 52.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 508،509.

[4]– عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص51.

[5]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 509.

4-3-3-1-4-سيدي امحمد بن عودة:

ويزداد بروز اهتمام الروائي محمد مفلاح بسير مشايخ التصوف والأولياء الصالحين، وهذه المرة شغف بسيرة الولي الصالح سيدي امحمد بن عودة، فيدرجها ضمن سطور رواية (عائلة من فخار)، حيث جاء فيها:« الولي الصالح سيدي امحمد بن عودة واكتشف أنه عالم وصوفي ومجاهد شارك في مقاومة الغزاة الأسبان، وقلب صفحات الكتاب بهدوء ثم راح يقرأ بصوت هامس ما كتبه الشيخ أحمد الغليزاني الذي ذكر أن الباي محمد الكبير فاتح وهران عام 1792م،هو من شيد ضريح سيدي أمحمد بن عودة»[1].

4-3-3-1-5-سيدي أحمد بن يوسف الراشدي:

هو الشيخ الولي الصالح القطب الغوث الزاهد العارف العالم، أبو العباس سيدي أحمد بن يوسف الراشدي نسبا الملياني دارا، من أعيان مشائخ المغرب العربي، وعظماء العارفين وأحد أوتاد التصوف الإسلامي،(...)، ولد بقلعة بني راشد التي تقع بين غليزان ومعسكر، تنتمي أسرته إلى بني مرين.(...)، عارض الحكم المريني معارضة شديدة، وذلك بسبب تحالف المرينيين مع الأسبان، واتصل بالأتراك وساعدهم على مقاومة الأسبان.[2]

ولأجل هذا شيد الأتراك على:« قبره الحقير ضريحا ومسجدا كلاهما فاخرا(...) من مالية باي وهران محمد الكبير(...) بهذا أصبح سيدي أحمد بن يوسف بملياانة الولي الوحيد الذي لا ينازعه منازع»[3].

ونجد الروائي محمد مفلاح يشير إلى هذا المنعطف من سيرة أحمد بن يوسف الراشدي والذي يتبيّن من خلاله إلمامه بسيرة هذا الولي الصالح، حيث جاء فيها:« ثم راح يقرأ بصوت هامس ما كتبه الشيخ أحمد الغليزاني الذي ذكر أن الباي محمد الكبير فاتح وهران عام 1792م،هو من شيد

[1]– المصدر السابق، ص 524.

[2] – عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص123.

[3]–محمد حاج صادق، مليانة ووليّها سيدي أحمد بن يوسف(دراسة خاصة بمدينة متوسطة في الجزائر)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(د.ط)،1964م، ص 108،109.

ضريح سيدي أمحمد بن عودة كما ابتنى ضريح سيدي أحمد بن يوسف الراشدي دفين مدينة مليانة.»[1].

4-3-3-1-6-سيدي بوعبد الله المغوفل:

هو الولي الصالح:« محمد بن عيسى بن فكرون، المعروف بـ " ابن المغوفل" يعرف أيضا بـ "البوعبدل" وهو المشهور في مؤلفات الغرب الجزائري القديمة، أبو عبد الله. من مشاهير صلحاء الشلف أوائل القرن الحادي عشر الهجري أعطيت له مشيختها،(...) يعتبر من أصحاب الكرامات والمشهود لهم بالولاية، بل من المرابطين البارزين.»[2].

ويستحضره الروائي محمد مفلاح في هذا السياق:« ولما خرجت المعلمة مليكة عاد لخضر إلى الغرفة. وجلس في مكانة السابق. فتح الكتاب القديم وراح يطالع ترجمة سيدي بوعبد الله المغوفل. وقرأ في نهايتها أن للولي الصالح أشعارا ومنها قصيدة كتب عنها أبو راس الناصري في كتابه (عجائب الأسفار) فقال:« ويشهد لعلمه قصيدة مدح بها رسول الله(ص) فيها سبعون بيتا، وليس فيها حرف يستحق النقط، بل كلها عواطل من النقط وكفى به حجة.»»[3].

كذلك إيراد مناقب قصيدته هذه حجة كافية لدعوة القارئ إلى مطالعة ترجمته، حيث لم يذكر الروائي الترجمة، واكتفى بقول:(راح يطالع ترجمة سيدي بوعبد الله المغوفل، وقرأ في نهايتها...) ، تاركا بذلك المجال للقارئ لكي يبحث فيها ويطلع عليها ويملأ الفراغ الموجود بين مطلع الترجمة ونهايتها.

4-3-3-1-7-سيدي بن قندوز:

الشيخ محمد بن القندوز الافريني المستغانمي: الغوث الشهيد، الملقب ب" قتيل الترك"، لأن الباي حسن باي وهران حكم بقتله سنة 1829م في راس وادي مينا بالقرب من مازونة. من أتباع الطريقة القادرية، أخذ الفقه عن الشيخ أبي راس المعسكري، وأخذ عنه الشيخ عدة بن الموسوم بن

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 524.

[2]- عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص351.

[3]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 527.

غلام الله، والشيخ بن طكوك...كان له تأثير واسع في الأوساط الصوفية، يعد من كبار رجالات التصوف بالغرب.[1]

ويعود إليه محمد مفلاح في هذا الموضع من الرواية:« ولما شرع في مطالعة ترجمة سيدي بن قندوز (قتيل الترك)،اقتربت منه يمينة وقالت له بلوم:

-لماذا لا تقضي كالآخرين بعض الوقت في المقهى الذي فتحه جارنا المشري؟»[2].

يكتفي الروائي في هذا المقطع بذكر اسم الولي وبلقبه المعروف به (قتيل الترك) فقط دون إعطائنا أي لمحة عنه، وقد كان ذكيا في هذا الطرح، حيث أن عبارة (قتيل الترك) كفيلة بتشويق القارئ إلى معرفة سبب هذا اللقب، وهذا الأمر يدفعه إلى البحث عن ترجمته.

4-3-3-2-رواية شعلة المايدة:

كما نجد رواية (شعلة المايدة) تحمل كذلك جملة من مشايخ التصوف والأولياء الصالحين منهم على سبيل المثال لا الحصر:

4-3-3-2-1-سيدي محمد السنوسي:

سيدي محمد بن يوسف بن عمر بن شعيب الإمام السنوسي، وقد اشتهر نسبه إلى القبيلة المعروفة بالمغرب من قبل أبيه الحسني نسبة إلى الحسن ابن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما من قبل أمه.[3]و هو عالم تلمسان وصالحها وكثير زهادها في عصره[4].قال عليه تلميذه الملالي:«عالمها وصالحها وزاهدها وكبيرها الشيخ العلامة المتقن، الولي الصالح ابن الشيخ

---

[1]- عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر(منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى)، ص527.

[2]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 327،328.

[3]- أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد" ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني"، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ص 237،238.

[4]-عادل نويهض، معجم إعلام الجزائريين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ-1980م، ص 180.

الصالح الزاهد العالم الأستاذ المحقق المقرئ الخاشع أبي يعقوب يوسف السنوسي، نشأ خيرا فاضلا مباركا صالحا.»[1].

ولد بتلمسان حوالي سنة 832هـ=1428م ونشأ بها.[2] توفي بتلمسان عن ثلاث وستين سنة.[3] و له تصانيف كثيرة تجاوزت الخمسين، في شتى الموضوعات والعلوم[4].في العقائد،والتصوف، والتفسير، والحديث، والمنطق وغيرها.

ونجد رواية (شعلة المايدة) تذكر الإمام السنوسي في هذا السياق:«– خبرني.. ماذا جرى للباي خليل؟

أسند الحاج يحي ظهره إلى إحدى ركائز الخيمة وتنحنح قائلا:

–لقد أصيب بعلة غريبة فحملوه إلى تلمسان التي توفي بها، ثم دفن بمقبرة سيدي السنوسي.»[5].

وتسمية المقبرة باسم هذا الولي الصالح دليل على المنزلة التي يحتلها هذا الولي عند سكان تلمسان.

4-3-3-2-2--سيدي محمد بن علي المجاجي:

(945هـ-1002هـ/1538-1594م) محمد بن علي المجاجي: عالم، من الزهَّاد العبَّاد،كانت تشد إليه الرحال في المسائل العلمية، له الباع الطويل العريض في الشعر والقريض. من أهل مجاجة، وله فيها زاوية مشهورة، وللعربي المشرفي كتاب في سيرته سمَّاه ((ياقوتة النسب الوهَّاجة في التعريف بسيدي محمد بن علي مولى مجاجة))[6].

---

[1]- أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد" ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني"،البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ص 238.

[2]– عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص383.

[3] – عادل نويهض، معجم إعلام الجزائريين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ص 180.

[4]- عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى"، ص385.

[5]–محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 110.

[6]– عادل نويهض، معجم إعلام الجزائريين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ص 286.

وتعود إليه رواية (شعلة المايدة) وتورد القليل من سيرته وتذكر معه جملة من مشايخ التصوف، حيث جاء فيها:« أخبرني والدي أن أحد أجدادي كان من تلاميذ سيدي محمد بن علي المجاجي .

وقال له الشيخ التواتي:

-سيدي محمد بن علي المجاجي قدم الكثير من أجل حماية البلاد من هجمات العدو الأسباني.

-وتنجنح محمد الشلفي ثم قال:

- وكان صاحب زاوية شهيرة تخرج منها الكثير من الفقهاء والعلماء والصلحاء ومنهم الشيخ سعيد قدورة، وسيدي أمحمد بن عودة، وسيدي عبد القادر بن يسعد، وسيدي دحو..»[1].

وهدف الروائي محمد مفلاح من خلال هذا الحوار الذي دار بين الشيخ التواتي ومحمد الشلفي هو التعريف بهذا الولي الصالح، حيث كان الشاب محمد الشلفي هو من يُعرف بهذا الولي، وهنا دعوة من الروائي إلى الشباب إلى التنقيب عن هؤلاء الفقهاء والعلماء والصلحاء وقراءة سيرهم، والافتخار بهم، وحفظهم من النسيان، والعمل على نقلهم إلى الأجيال اللاحقة.

4-3-3-2-3-سيدي عبد الحق:

سيدي محمد بن عبد الحق بن ياسين، من أعيان العباد، ولي قضاء تلمسان وكان لايخاف في الله لومة لائم، وقتل رجلا واحدا في قضائه بتلمسان، قبره عند باب زيري داخل البلد.[2]

وقد ذكرته رواية (شعلة المايدة)، حيث جاء فيها:« ابتسم الشيخ الطاهر ولم يعلق. سر بكلام ابنه النحيف الذي أصبح يعلق عليه الأمل في مواصلة سيرة أجداده العلماء، ومنهم سيدي عبد الحق الذي تولى القضاء بتلمسان في عهد الزيانيين.»[3].

كما تعود إليه الرواية كذلك في سياق حديث الشيخ الطاهر مع ابنه راشد، حيث ورد فيها:«- سافر يابني حتى تحقق حلم جدك.. فنحن ياولدي من عائلة أنجبت العديد من الفقهاء

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 68ؤ ؤ،69.

[2]- أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد " ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني"، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ص 226.

[3]- محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، ص 37.

والقراء. جدك الأكبر سيدي عبد الحق كان عالما جليلا تولى القضاء والإفتاء بمدينة تلمسان،وعرف بالحكمة والاستقامة بين الناس.. وهو من تلاميذ زاوية عبد الرحمن الثعالبي.»[1]

ومما سبق نخلص إلى أن الرجوع إلى الشخصيات الصوفية السابقة بالإضافة إلى مساهمتها في صبغ روايتي (عائلة من فخار) و (شعلة المايدة) بصبغة صوفية اكسبتهما حلة جديدة، إلا أنها عبّرت كذلك عن اهتمام وشغف الروائي محمد مفلاح بالعلماء والصالحين ومشايخ الصوفية، كما كشفت أيضا عن ثقافة الروائي الواسعة وحبّه للمطالعة، وسعيه إلى التعريف بعلماء ومشايخ وصلحاء الغرب الجزائري، والدعوة إلى الاطلاع على سيرهم، ومواصلة السير على دربهم، والحفاظ على مورثاتهم ونقلها للأجيال.

وفي الأخير يمكن القول و بالاعتماد على ما تناولنا في هذا الفصل: إن المرجعية الدينية قد أعطت قداسة للسطور المفلاحية التي اهتمت بالمضمون الديني، وأعطته قيمة رفيعة، إذ تفاعلت مع هذا المرجع، ووظفته بأشكال وطرق مختلفة – نصوص دينية، وأماكن دينية، وشخصيات دينية، وفكر صوفي– حيث أُذيبت هذه الأشكال داخلها في قوالب فنية خاصة متناسقة، عبّرت عن ثقافة الروائي الدينية الواسعة، وكشفت قدرته على الإبداع، وجذبت المتلقي الذي يحتل الدين عنده مساحة كبيرة.

كما أننا نجد روايات محمد مفلاح قد كان لها انفتاحا على التجربة الصوفية التي عدّت مرجعا دينيا ثريا في روايتي (عائلة من فخار) و (شعلة المايدة)، إذ أن هذين الأخيرتين نهلتا من نبعه المتدفق الذي خلق عالما جديدا داخلهما، وكشف عن استراتجية الروائي وإدراكه لخبايا التصوف وأبعاده ودلالاته.

[1]– المصدر نفسه، ص 45.

خاتمة

خاتمة:

ما يمكن قوله في الأخير: هو أن رحلة البحث ممتعة، لكن لكل بداية نهاية حتى و إن كانت مفتوحة، فأحمد الله الذي وفقني على إتمامها.

وحوصلة ما توصلت إليه في هذا البحث هو جملة من الملاحظات والنتائج النظرية والتطبيقية، يمكن لنا أن نجملها فيمايأتي:

في المدخل تناولت مفهوم المرجع والمرجعية وتجسيدهما في الرواية الجزائرية حيث توصلت إلى مايلي:

-إن المرجع يمثل هوية النص، ويحمل ثنائية الغياب والحضور، فغيابه ناتج عن كونه مادة خام في الواقع والوجود، أما حضوره فناجم عن إنتاجيته التي فرضها الملفوظ اللغوي ليشكل به نسيجه الدلالي والتركيبي، ويلعب القارئ في ذلك دورا مهما في فك هذا النسيج وإعادة ربطه بالسياقات الخارجية المختلفة.

-أن ليس هناك تمييز بين " المرجع " و " المرجعية " مفهوميا، إلا أنه يجب اختيار مفهوما محددا والاشتغال به دونما المراوحة بين المرجع و المرجعية، وبالاعتماد على مبدأ الانتقاء يجعلنا نعتمد مفهوم " المرجعية " بديلا " للمرجع ، وذلك عند الأخذ بعين الاعتبار المبادئ التي تحكم مفهوم المرجعية، ويصبح المرجع عندئذ منطلقا أوليا لمقاربة المرجعية في تجليها النصي الشاسع.

-أن الروائيين الجزائريين قد استلهموا في إبداعاتهم الروائية العديد من المرجعيات المتنوعة والمختلفة والقادرة على الاستيعاب والتّشكل، حيث أسهمت هذه المرجعيات في تشكيل الكتابة الروائية الجزائرية وإثرائها، إذ أصبحت منطلقا أساسًا، ومكونا رئيسًا في عملية الإنتاج الإبداعي.

أما الفصل الأول الذي كان بعنوان " المرجعية التاريخية في روايات محمد مفلاح"، خرجت منه بالنتائج الآتية:

-فيما يخص علاقة التاريخ بالرواية يمكن القول: إن العلاقة بينهما علاقة تجاذب وتكامل،فالتاريخ مادة أولية للرواية تقوم بتشكيلها روائيّا وتمزجها بالخيال وتجعلها ركيزة من ركائزها، كما يكون بإمكان التاريخ أن يستفيد من المواد الروائية ليبنيّ كيانا سرديّا دالاً تاريخيّا.

-بما أن نوع الرواية يتحدّد بمضمونها، فإن المبدع عندما يستقي من التاريخ موضوعاته وشخصياته، ويصبغ عمله بصبغة تاريخية، يصطلح على رواياته " بالرواية التاريخية " التي نميّز فيها نوعين: الرواية التاريخية التقليدية و الرواية التاريخية الجديدة.

-وتوصلت في هذا الفصل إلى أن الروائي الجزائري محمد مفلاح قد استلهم من التاريخ وأورده داخل رواياته بمواقع وأشكال مختلفة، أثبت من خلالها قدرته على الانفتاح على التاريخ ومدى استيعابه ووعيه به، إذ ألبسته رؤية جديدة محمّلة بقضايا حساسة حاضرة.

-ونخلص أن روايات محمد مفلاح قد غطت مراحل زمانية من تاريخ الجزائر، أثبت من خلالها الروائي حبّه وتعلقه بهذا التاريخ، وبأنه متتبع شغوف ومتأثر بكل مراحلة، حيث بلور فنيّا هذه المراحل وصبّها في قوالب متنوعة، إذ نجد أعماله تتضمن محطات من تاريخ الجزائر، وهي على التوالي: مرحلة التاريخ العثماني التي مثلتها (رواية شعلة المايدة)، مرحلة الاستعمار الفرنسي والتي جسدتها رباعية الجبل الأخضر (خيرة والجبال، والانفجار، وهموم الزمن الفلاقي، وزمن العشق والأخطار)، مرحلة الجزائر المستقلة جسدت هذه المرحلة (رواية بيت الحمراء، والكافية والوّشام، والوساوس الغريبة، وعائلة من فخار، والانكسار).

أما الفصل الثاني الذي تناولنا فيه " المرجعية الأدبية في روايات محمد مفلاح" خلص البحث فيه إلى:

-أن الأعمال الروائية المفلاحية مشحونة بذاكرة الأدب التي تواصل معها الروائي عبر جسري الأدب الرسمي والأدب الشعبي.

-أن أعمال محمد مفلاح قد انطوت على مادة نثرية وشعرية ثرية، أدخلتها نسيجها وأوصلتها إلى درجة الذوبان، واستقت منها القيم الجوهرية التي تتمثلها، فنجد هذه الأعمال قد تحاورت مع النثر وتقاطعت معه عن طريق رجوعها إلى أعمال نثرية سواء لأدباء عرب أو أدباء

أجانب،واستحضرت بعض المذاهب الأدبية وحكم وأقوال نثرية مأثورة، كما تواصلت مع شعر الشعراء العرب القدامى منهم والمحدثين والشعراء الأجانب، وذلك برجوعها لأبيات شعرية ذائعة تداولتها الألسنة.

-أن الروائي محمد مفلاح حارس أمين على الموروث الشعبي، وذلك من خلال رجوعه إلى القاموس التراثي الشعبي وتعبيراته اللغوية الموحية واستغلالها وتوظيفها، فقد وظف رصيدا شعبيا متنوعا تراوح بين الأدب الشعبي بأشكاله (الأمثال الشعبية، الحكايات الشعبية، الأغاني الشعبية)، وبين العادات والتقاليد، والمعتقدات والفنون الشعبية، حيث ضمّت هذه الموروثات التراثية بين طياتها دلالات عكست حبّ الروائي وتعلقه وميله إلى إحياء كل ماهو تراثي والحفاظ عليه، كما عكست أيضا العلاقات التي تربط الفرد بجماعته وبيئته.

أما الفصل الثالث بعنوان" المرجعية الدينية " فقد خلص البحث فيه إلى:

-إن للمرجعية الدينية حضورا قويا وفعالا داخل أعمال محمد مفلاح، التي اشتغلت على هذه الأخيرة بمختلف مصادرها ومنابعها وآلياتها، وصبتها في قوالب متناسقة تجذب الآذان وتطمئن القلوب.

-أن الروائي محمد مفلاح قد نوّع في إدخال المرجع الديني في رواياته، إذ رجع إلى "النصوص الدينية، الشخصيات الدينية ، الأماكن الدينية، الفكر الصوفي "، مما أكسب رواياته قداسة وبركة،وجعلها وامضة للتأثير على القارئ الذي يحتل الدين عنده مكانة ملحوظة، وجلبه إلى متن خطابه الروائي.

-إن انفتاح روايتي " عائلة من فخار " و " شعلة المايدة " على التجربة الصوفية قد أكسبهما أفقا حداثيا متميزا، وحمّلهما أبعادا وقيما فنية جديدة، كما أصبحتا منفتحتين على القراءات المتعددة الآفاق الخارجة والمتحررة من المعنى الثابت.

وفي الختام أتمنى أنني وفقت إلى حد ما، وأعطيت صورة واضحة عن المرجعيات في روايات محمد مفلاح، فهذا خلاصة ما جمعته في بحثي هذا المتواضع، يقول الأصفهاني:« إنّي رأيتُ أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو كان غير هذا لكان أحسن، ولو ترك هذا لكان أجمل... وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

فإن أصبت فمن الله وحده ، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان والحمد لله.

بفضل الله تم ولله الحمد أولا و آخرا

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)

أولا: المصادر:

1-أحمد بن حسين الجعفي المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط)، 1983.

2- أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، وزارة الثقافة، الجزائر،(د.ط)، 2007.

3-البخاري ومسلم، الجامع بين الصحيحين، جمع وترتيب: صالح أحمد الشامي، دار القلم، دمشق،ط2، 1432هـ-2011م.

4- أبو بكر أحمد بن الحُسين البيْهقي، الجامع لشعب الإيمان، مكتبة الرُشد للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ج1،ط2003،1م.

5-أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذى، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط1، 1315هـ-1994م.

6-جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف" رواية تاريخية غرامية"، مطبعة الهلال، مصر،(د.ط)، 1902م.

7-أبو حامد الغزالي،إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت،ج5، (د.ط)، (د.ت).

8- ابن زياد، موطأ الإمام مالك "قطعة منه برواية ابن زياد"، تق/تح: الشيخ محمد الشاذلي النيفر،دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3 ،1400هـ-1980.

9- الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،(د.ط)، 1995.

10-عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها، منشورات المكتبة العصرية،بيروت ج1،(د.ط)،1998م.

11- أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1،ج4،(د.ط)،1987.

12-أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت،ط1،1432هـ-2002م.
13-علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1985م.
14-أبو عيسى محمد بن عيسى بن سَوْرة التَّرميذيّ،الجامعُ المختصر من السُّنن عن الرسولﷺ،شركة المؤتمن للتوزيع،الرياض، السعودية،(د.ط)، (د.ت).
15- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1،1420هـ-2000م.
16- محمد مفلاح، روايات محمد مفلاح "الأعمال غير الكاملة" ،دار الحكمة ،الجزائر 2007.
17-محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، دار أيدكوم للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر ،(د.ط)،2013م.
18-محمد مفلاح، الكافية والوشّام "صخب البداية"، دار المعرفة، الجزائر، (د.ط)، 2008.
19-محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، دار الحكمة للنشر و الترجمة، الجزائر العاصمة، (د.ط)، 2005.
20- أبو نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي، اللُّمع في التصوف، تح/ رنولد الُن نيكلسون، مطبعة بريل،م.1914 ليدن،(د.ط).

ثانيا: المراجع:

أ- العربية:

1- إبراهيم السعافين، تحولات السرد" دراسات في الرواية العربية"، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1996م.
2- إبراهيم عباس،الرواية المغاربية "تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي"، دار الرائد للكتاب، الجزائر ،ط1،2005.
3- أحمد أبو زيد و آخرون، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، (د،ط)، 1972.

4- أحمد بن عبد العزيز القصيّر، عقيدة الصوفية "وحدة الوجود الخفية"، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية،ط1، 1424هـ-2003م.
5- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الرّاشدي، الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق الشيخ المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث، قسنطينة،الجزائر،ج1،(د.ط)، 1973 .
6- أحمد بن هطال التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري1785،تح/ محمد بن عبد الكريم، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط1، 1969.
7- أحمد توفيق المدني، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار،الشركةالوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 1980.
8- أحمد فرحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1984.
9- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري " دراسة في توظيف الشخصيات التراثية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(د.ط)، 2006م .
10- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة،(د.ط)، 1968.
11- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
12- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط6، 1994م.
13- أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية،دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع(عبده غريب)،القاهرة،(د.ط)، 2000م.
14- بشير بويجرة محمد- بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)" جماليات وإشكاليات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ج2،(د.ط)،2001،2002.
15- بشير بويجرة محمد بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 - 1986) "المؤثرات العامة في بنيتي الزمن و النص"، دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر، ج1،(د.ط)، 2001، 2002م.
16- جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل،دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،(د.ط)،1987.

17- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2003م.
18- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر و الإشهار،المغرب،ط1، 1999م.
19 - بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر والإشهار، تونس، ط1، 2005م.
20- بن جمعة بوشوشة مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، تونس،(د.ط)، 1966م.
21-حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1،1987م.
22-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2، 2009م.
23- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأسرة و المجتمع " دراسة في علم اجتماع الأسرة"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندارية، مصر،(د.ط)،2003م.
24- حسين نصّار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، لبنان، ط2، 1980م.
25- حميد لحمداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي "، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، الدار البيضاء ،المغرب، ط3 ،2000م.
26- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ط)، (د.ت).
27- زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، دار جوامع الكلم، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
28- سعود بن سالم العنسي، العادات العمانية، وزارة التراث القومي والثقافة، ط1، 1991م.
29- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية "رواية"الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن، ط1 ، ،1423هـ-2003م.
30- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع " مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث"، منشورات الاختلاف،(د.ب)،ط1 ،2005م.

31- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"،المركز الثقافي العربي،المغرب ،ط3، 2006م.
32- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي"الزمن-السّرد-التبئير" ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997.
33- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992.
34- سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.
35- سيزا قاسم، بناء الرواية "دارسة مقارنة في ((ثلاثية)) نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،(د.ط)، 1984م.
36- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، المؤسسة العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر،(د. ب)، (د.ط) ، (د، ت).
37-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003م.
38- صالح مفقودة،أبحاث في الرّواية العربيّة،مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة،(د.ط)،(د.ت).
39- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009م.
40-صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، (د.ت).
41- طارق علي، تأملات في الرواية و التاريخ، دار الكتب القطرية، (د.ب)، (د.ط)،2005م.
42- أبو الطيب محمد صدّيق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني البخاري القنَّوجي، الحطة في ذكر الصحاح الستة، دار الجيل، دار عَمار، بيروت، عمَان،ج1،(د.ط)، (د.ت).
43- عادل نويهض، معجم إعلام الجزائريين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان،ط2،1400هـ-1980م.

44- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987م.

45- عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية " بحث في الرواية المكتوبة بالعربية "، منشورات دار الأديب، (د.ب)، ط1، (د.ت).

46 -عامر مخلوف، الرواية و التحولات في الجزائر" دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية " ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000م.

47-عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، (د.ط)،(د.ت)،.

48-عامر مخلوف، الواقع و المشهد الأدبي "نهاية قرن و بداية قرن"،المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر،(د.ط)، 2011م.

49- عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى" قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية"، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر،(د.ط)،2008م.

50-عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،(د.ط)، 1983م.

51- عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، (د.ط)،1979م.

52- عبد الحميد عبد العظيم القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، دار المعارف،القاهرة، (د.ط)، 1980م.

53- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

54-عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، دار الأمير خالد، قسنطينة، (د.ط)، 2014م.

55- عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، (د.ب)،ط1، 2013م.

56- عبد الرحمن ياغي،البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي ،بيروت، ط1، 1999م.

57- عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي،دار النشر للجامعات،القاهرة،ط2 ،1996م.

58-عبد الرحيم بن الحسن الأسنوي، التمهيد في تخريج الفروع على الأصول، تح/ محمد حسن هيتُو، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط1،1400 هـ-1980م.

59- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصُوفيَة، تح/ عبد العالي شاهين، دار المنار، (د.ب)، ط1، 1413هـ-1992م.

60- عبد السّلام أقلمون ، الرواية و التاريخ " سلطان الحكاية وحكاية السلطان "، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، (د.ت).

61- عبد الفتاح عثمان ،بناء الرواية"دراسة في الرواية المصرية" ، مكتبة الشباب، مصر،ط1، 1982م.

62- عبد القادر جغلول، تاريخ الجزائر الحديث" دراسة سوسيولوجية"، تر/ فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ،1982م .

63- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2008م.

64- عبد الله إبراهيم ، التخيل التاريخي "السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م.

65-عبد الله إبراهيم، السرديّة العربيّة الحديثة " تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2013م.

66-عبد الله إبراهيم،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي،(د.ب)، ط1، حريزان 1990م.

67- عبد الله أحمد بن عجيبة الحسني، معراج الشوق إلى حقائق التصوف، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء،(د.ط)، (د.ت).
68- عبد الله البردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1988م.
69- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، مطبعة القلم، الجزائر، تونس، (د.ط)،(د.ت).
70- عبد الله العروي ،ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، ط4، 1987م .
71- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، (د.ط)، (د.ت).
72- أبو عبد الله محمد بن محمد ابن أحمد ابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، المطبعة الثعالبية، الجزائر،(د.ط)،1326هـ-1908م.
73- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(د.ط)، 1998م.
74- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.
75- عبد المجيد بن إبراهيم الشرنوبي الأزهري، تقريب المعاني على متن الرسالة لابن أبي زيد القيرواني في مذهب الإمام مالك،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1 ،1419هـ- 1998م.
76- عبد المنعم القاسمي الحسني،أعلام التصوف في الجزائر" منذ البدايات إلى غاية الحرب العالميّة الأولى" ،دار الخليل القاسمي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1425هـ-2005م.
77- عبد الوهاب خلاف، علم أصول الفقه، مكتبة الدعوة الإسلامية شباب الأزهر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
78- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ط)، 1986م.
79- عز الدين إسماعيل،القصص الشعبي في السودان" دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،(د.ط)، 1971م.

80- عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، مديرية الثقافة، سطيف،(د.ط)، (د.ت) .

81-عزيزة مريدن، القصة و الرواية، دار الفكر المعاصر، دمشق ، (د.ط)، (د.ت).

82- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،القاهرة، (د.ط)، 1997م.

83- عمّاريّة بلال (أم سهام)، شظايا النقد والأدب" دراسات أدبية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

84- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط) ،1995م.

85-عمر صبحي، البنية و الدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط2، .2002م

86- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2010م.

87- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ج2،ط4، 1992م

88- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ج3، ط4، 1992م.

89- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.

90- مبارك حنون، في السيميائيات العربية " قراءة في نصوص قديمة "، منشورات سليكي إخوان، طنجة،ط1، 2001م.

91- محمد أبوراس الجزائري، فتح الإله ومنته في التحدّث بفضل ربّي ونعمته، تح/ محمّد بن عَبد الكريم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

92- محمد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، دار البصائر، الجزائر، ج3، (د.ط)، 2011م.

93- محمد بن عبد السلام بن عبد الله الناصري، المزايا فيما أحدث من البدع بأم الزوايا"الزاوية الناصرية" ، منشورات الكتب العلمية، دار محمد علي بيضون بيروت، لبنان،ط1، 2003م.

94-محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،2001م.

95- محمد حاج صادق، مليانة ووليّها سيدي أحمد بن يوسف"دراسة خاصة بمدينة متوسطة في الجزائر"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(د.ط)،1964م.

96- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر و التوزيع، تونس، ط1 ،2003م.

97- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002م.

98- محمد سالم سعد الله، أطياف النص " دراسات في النقد الإسلامي المعاصر"، عالم الكتاب الحديث، (د.ب)،(د.ط)،(د.ت).

99- محمد سعيدي،الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، سلسلة دروس جامعية (آداب)، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

100- محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت).

101- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت).

102- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)، (د.ت).

103- محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغاربية " بنيات السرد والمتخيل"، دار نشر المعرفة، المغرب،(د.ط)،(د.ت).

104- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مصر،الجزائر،(د.ط)، 1983.

105- محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1425هـ-2004م.

106- محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن النسائي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع،الرياض،السعودية، مج3،ط1،1419هـ/1998م.

107- محمود الجزار،،دراسات في التصوف " قضايا وشخصيات صوفية "، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،(د.ط)،2001م.

108-محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي "البنية و الدلالة في القصة و الرواية العربية المعاصرة"، دار المستقبل العربي،(د.ط)،1994 م.

109 مريم فريحات ،التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2005م.

110- مصطفى عبد الغني الاتجاه القومي في الرواية،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،(د ط)، 1978م.

111-مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

112- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ،مصر، (د.ط)،(د.ت).

113- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة، ط2 ، 2003م.

114- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديث الأردن،ط1، 2006م.

115- نورالدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،ج2،(د.ط)، 2010م.

116- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1986م.

117- واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية "الرواية نموذجا"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1989م.

118- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر، روضة النسرين في دولة بني مرين، المطبعة المالكية، الرباط، (د.ط)،1382هـ- 1962م.

119- اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف الرباط،ط1، 1432هـ-2011م.

120- يحي بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر و العشرين، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة، ط1، 1980.

121- يوسف بن اسماعيل النبهاني،جامع كرامات الأولياء،المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان،ج1،(د.ط)، 1411هـ-1991م.

ب المترجمة:

1-أفلاطون، جمهورية أفلاطون "المدينة الفاضلة"، تر / أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة،ط1، 2010م.

2-برنار فاليط ، النص الروائي" تقنيات ومناهج"، تر/ رشيد بن حدو، المشروع ترجمة،باريس،(د.ط)،1962م

3- تزفيتان تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث،تر/ عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 2000م.

4- جان بول سارتر، الكينونة والعدم، تر/ نقولا متيني ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2009م.

5- جورج لوكاتش،الرواية التاريخية، تر/صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق،(د.ط)،1986م.

6- جيرار جنيت، خطاب الحكاية " بحث في المنهج" ، تر/ محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة،(د.ب)، ط2 ، 1997م.

7- رولان بارت، لذة النص، تر/فؤاد صفار، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988م.
8-رينيه ويليك و آوستن وارن، نظرية الأدب، تر/ محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،(د.ب)، ط2،(د.ت).
9- فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر/ عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،(د.ط)، 1987م.
10-فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بنكراد، دار الكلام ، الرباط،(د.ط)،1990م.
11- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر/ يوسف الحلاق، وزارة الثقافة ،سوريا،ط1، 1990م.

ج- المجلات والدّوريّات والملتقيات العلميّة:

1- أحمد حميدوش، السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، ملتقى إشكالية الأدب في الجزائر،26-28 أبريل 2005، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة،2006.
2-أحمد رجب، شاعر يلاحق غموض المرأة ويعلن رضاه بقسوتها " الشاعر الفرنسي بول فرلين يشكو عذاباته في قصائد« أغنيات لها »"، مجلة العرب،الرياض، السعودية، ع11467، السبت2019/09/14.
3-آسيا محمد وداعة اللة، الشخصية الصوفية في آداب الطاهر وطار (رواية الولي الطاهر) نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، كلية اللغات، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مج15، ع2، 2014م.
4- بشير بويجرة محمد ،المتن الروائي "المخيال و المرجعية"،مجلة دراسات جزائرية،جامعة وهران، ع2، مارس 2005م.
5-جلال خشاب، ثقافتنا الشعبية ومظاهر الحياة ، أشغال الملتقى الوطني " مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية"، تيارت، ط3، أكتوبر 2002.

6-بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي،مجلة التبيين، (د.ب)،ع 11، 1 أبريل1997.
7-حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل،جامعة عنابة، الجزائر،ع19، جوان 2016.

8- حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية " طيور في الظهيرة"، " البزاة" لمرزاق بقطاش نموذجا، مجلة مقاليد، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، الجزائر، ع7، ديسمبر 2017.
9-حورية الظل، الفضاء الروائي بين الواقع و المتخيل، المجلة العربية، (د.ب)،ع 450،رجب 1435هـ/ مايو2014م.

10-خالد علي عباس القط، دلالاتُ الأرقام أنموذجًا في المصطلَح الصوفي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، ع8، 1437هـ.

11-خديجة صدوق، الرباط و بعده الثقافي و العلمي لمدينة وهران، مجلة الثقافة الإسلامية، إصدارات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، الجزائر،ع6، 2010.
12- سليمة بالنور، الرواية التاريخية " بين التأسيس و الصيرورة "، مجلة عود الند، (د.ب)، ع9 ،2014/3.

13- عامر مخلوف، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع1،1 يوليو 1999.
14-عبد الرحمن بن معمر السنوسي، مراسلات ابن أبي زيد القيرواني(310-386هـ)، مجلة الصراط، السنة الثامنة عشر، ع33، رمضان 1437هـ، يوليو 2016م.
15-عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج16،ع3، شتاء 1997.
16-محمد الدامي، الموقف من التراث في الحوات والقصر، مجلة مقدمات، الدار البيضاء، ع13،1998.

17-محمد بكر البوجي، روايات نجيب محفوظ التاريخية " تحليل للمرجعية والجمالية"، مجلة جامعة الأزهر،غزة، مج11، ع2، 2009م.
18-محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1993م.
19-نادية ويدير،اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد(العتبة،الفضاء، فن الرسم)،مجلة الجزائر، ع6، ديسمبر 2014. دراسات،جامعة تيزي وزو،
20- نورة بعيو، روايات الطاهر وطار بين قيود الأدلجة وحداثية الكتابة، مجلة الأثر(عدد خاص)،أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب: الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 23و24فيفري2011.

د-المعاجم والقواميس:

1-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول،تركيا،ج2،1، ط2، (د.ت).
2-حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية و المعربة و تفسير معانيها ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط3، 2003
3- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م.
4-الرّازي، مختار الصحاح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2001م.
5-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985م.
6-عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1990م.
7-لُوِيس معلوف، المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، ط38، 2000م.
8- مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط4،2004م.
9-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، دار الفارابي، تونس، لبنان، ط1، 2010.

10-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 6، ط2، 2003.

هـ-الرسائل والأطروحات الجامعية:

1-جوادي هنية،المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" -أنموذجا- ، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، إشراف: صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، 2006-2007.

2- سليمان قوراري، جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، إشراف: لحسن كرومي، جامعة وهران، 2010،2011م.

3- عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير ،إشراف: مصطفى سواق ، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر،1991،1992.

4- فطيمة حاج عمر، الطقوس الاحتفالية والرباط الاجتماعي "دراسة ميدانية للاحتفالات بمدينة متليلي طقوس الخطبة والزواج أنموذجا"، رسالة دكتوراه، إشراف:عبد العزيز خواجة، تخصص علم الاجتماع، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017.

5- محمد البصير، الموقف الثوري(1970-1982)،رسالة ماجستير، إشراف: عبد اللطيف أطميش، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر،1685،1986م.

6- محمد بن مصطفى، التاريخي و المتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد المالك مرتاض – الملحمة – الطوفان- الخلاص-، رسالة ماجستير في الأدب العربي ، إشراف الدكتورة :حليمة الشيخ، جامعة وهران، الجزائر، 2015/2014.

7-محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي،رسالة ماجيستر، إشراف: يوسف موسى رزقة، الجامعة الإسلامية،غزة، 1437هـ/2016م.

و- المواقع الإلكترونية وتاريخ المراجعة:

1- أمير تاج السر، الرواية البوليسية في الأدب العربي، شبكة الجزيرة الإعلامية، 26 /2012/12،WWW-aljazeera-net.cdn.ampproject.org، 2019/8/01، 10:00سا.

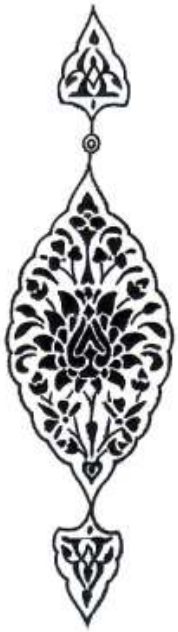
2-جاسم عباس،من الذاكرة الحرز ،مجلة القبس8 أكتوبر 2019 https://alqabas.com/article/5714906،2021/2/1، 23:26سا.

3-شوقي بزيغ،العلاقة الرواية والتاريخ، صحيفة السفير اللبنانية،31 أكتوبر 2016 www.kataranovels.com، 2018/02/25، 16:00سا .

4-صالح ولعة،إشكالية الزمن الروائي www.startimes.com3،2018/06/06،20:15سا.
5-قاسم عبده قاسم،التاريخ والرواية...تفاضل أم تكامل؟www.dar.ein.com1
2018/02/5م،21.00سا.
6-مريانا قمصية،سيرة علي بن طالب،https: //mawdoo3.com:2020/9/7
،2021 /20/4، 21:15سا.

فهرس

الموضوعات



-

فهرس المووضوعات	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-هـ
مدخل : المرجع و المرجعية و تجسيدهما في الرواية الجزائرية	6-47
1- ضبط مفهومي المرجع و المرجعية	7
1-1- ضبط مفهوم المرجع لغة و اضطلاحا	7
1-1-1- لغة	7
1-1-2- اصطلاحا	10
1-2- مفهوم المرجعية	16
2- المرجعية والرواية الجزائرية	18
2-1- نشأة الرواية الجزائرية	18
2-2- مرجعيات الكتابة الروائية	29
2-3- مرجعية الكتابة الروائية الجزائرية	30
2-3-1- الذات/ المرجع / حوار السيرة و الرواية	30
2-3-2- التاريخ و المرجع	33
2-3-3- المرجع و الواقع	38
2-3-4- المرجع و التراث	42
2-3-5- المرجع و اللغة	45
الفصل الأول: المرجعية التاريخية في روايات محمد مفلاح	48-153
1- الرواية التاريخية	49
1-1- علاقة الرواية بالتاريخ	49
1-2- مفهوم الرواية التاريخية و مضمونها	54
2-توظيف التاريخ في روايات محمد مفلاح	66
2-1- مرحلة التاريخ العثماني	67
2-1-1- استدعاء التاريخ في رواية شعلة المايدة	69
2-1-1-1- على مستوى الأحداث	69

2-1-1-1-1- الاغتراف من المدونات التاريخية	69
2-1-1-1-2- المزج بين التاريخ و المتخيل	73
2-1-1-1-3- زمن القصة	79
2-1-1-1-4- زمن الخطاب	83
2-1-1-1-4-1 البعد الأفقي	85
2-1-1-1-4-1-1-الاسترجاع	85
2-1-1-1-4-1-2-الاستباق	90
2-1-1-1-4-2- البعد العمودي	93
2-1-1-1-4-2-1-تسريع السرد	93
2-1-1-1-4-2-2- إبطاء السرد	102
2-1-1-1-5- الرؤية السردية في بناء الأحداث التاريخية	108
2-1-1-2- على مستوى الشخصيات	112
2-1-2-1-1- إبراهيم المليانـي	113
2-1-2-1-2- أحمد بن هطال	113
2-1-2-1-3- محمد بن عثمان الكردي	114
2-1-2-1-4- شخصية مصطفى بوشلاغم	114
2-2- مرحلة الاستعمار الفرنسي	116
2-2-1- مرحلة ما قبل الثورة التحريرية	117
2-2-2- مرحلة الثورة التحريرية	122
2-3- عهد الجزائر المستقلة	132
2-3-1- دلالة الزمن التاريخي داخل الزمن الاجتماعي في روايات مابعد الاستقلال	132
2-3-1-1- رواية بيت الحمراء	133
2-3-1-2- رواية الكافية و الوشام	140
2-3-1-3- رواية عائلة من فخار	145
الفصل الثاني : المرجعية الأدبية في روايات محمد مفلاح	154-229
1-مرجعية الأدب الرسمي	155

1-1- مرجعية النثر	155
1-1-1- الرجوع إلى الأعمال النثرية للأدباء	156
1-1-1-1- الأدباء الجزائريين	156
1-1-1-2- الأدباء العرب	160
1-1-1-3- الأدباء الأجانب	165
1-1-2- الرجوع إلى الحكم و الأقوال المأثورة	176
1-2- مرجعية الشعر	180
1-2-1- استحضار الشعر العربي	180
1-2-2- استحضار الشعر الأجنبي	183
2- مرجعية الأدب الشعبي	186
2-1- المثل الشعبي	188
2-1-1- الأمثال ذات الجملة الواحدة	190
2-1-2- الأمثال الشعبية ذات الجملتين	195
2-2- الأغنية الشعبية	198
2-3- الحكاية الشعبية	208
الفصل الثالث : المرجعية الدينية في روايات محمد مفلاح	300-230
1- النصوص الدينية	232
1-1- القرآن الكريم	232
1-2- الحديث النبوي الشريف	244
2- الأماكن الدينية	248
2-1- المسجد	249
2-2-الأضرحة	250
2-3- الزوايا	252
2-4-البقاع المقدسة	254
3- الشخصيات الدينية	255
3-1- شخصية الرسول ﷺ	256

3-2- شخصية الخلفاء الراشدين	258
3-3- شخصية على بن أبي طالب كرّم الله و جهه	259
3-4- شخصية الإمام البخاري	259
3-5- شخصية الفقهاء	261
4- حضور النزعة الصوفية	266
4-1- التعريف اللغوي للتصوف	266
4-2- التعريف الاصطلاحي	268
4-3- التجربة الصوفية في روايات محمد مفلاح	269
4-3-1- المقامات	271
4-3-1-1- مقام التوبة	272
4-3-1-2- مقام الورع	275
4-3-1-3- مقام الزهد	276
4-3-1-4- مقام الفقر	281
4-3-1-5- مقام الذكر	283
4-3-2- توظيف ألفاظ صوفية	285
4-3-2-1- الموت	286
4-3-2-2- السّر	287
4-3-2-3- الذكر	287
4-3-2-4- النور	288
4-3-2-5- الشيخ	288
4-3-2-6- العارف	289
4-3-2-7- المريد	289
4-3-2-8- الأولياء الصّالحون	290
4-3-3- الرجوع إلى الشخصيات الصوفية	291
4-3-3-1- رواية عائلة من فخار	291
4-3-3-1-1-الرواد الأوائل للتصوف	291

4-3-3-1-2- سيدي الهواري	292
4-3-3-1-3- سيدي إبراهيم التازي	293
4-3-3-1-4- سيدي امحمد بن عودة	295
4-3-3-1-5- سيدي أحمد بن يوسف الراشدي	295
4-3-3-1-6- سيدي بوعبد الله المغوفل	296
4-3-3-1-7- سيدي بن قندوز	296
4-3-3-2- شعلة المايدة	297
4-3-3-2-1- سيدي محمد السنوسي	297
4-3-3-2-2- سيدي محمد بن علي المجاجي	298
4-3-3-2-3- سيدي عبد الحق	299
خاتمة	301
قائمة المصادر والمراجع	306
فهرس الموضوعات	324

ملخص

البحث

ملخص البحث:

إن كل عمل أدبي لا يبدأ بطبيعة الحال من الدرجة الصفر، ولا يبدأ من فراغ ، فكل كتابة تبدأ من أرضية خصبة تكون هي المنبت الذي تبنى عليه، ومن بين هذه الأرضيات المساهمة في تشييد العمل الأدبي " المرجعيات"، إذ تعدّ هذه الأخيرة منبعا متدفقا وموردا لا ينضب بالنسبة لكثير من الروائيين، يستقون منه إبداعاتهم الروائية المحمّلة برؤى فنية وجمالية تستهوي قارءها،كما أنها تساعده في فك شفرة النصوص وفهم الطريقة التي نشأت بها.

ومن بين الروائيين الذين بنوا نصوصهم الروائية على المرجعيات الروائي الجزائري " محمد مفلاح " ، حيث تتضمن رواياته كنزا من المرجعيات المتعددة التي أُدمجت في نسيجها وتفاعلت معها، فانطوت على المرجعية التاريخية التي غطت فنيّا مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر(مرحلة التاريخ العثماني، مرحلة الاستعمار الفرنسي، ومرحلة ما بعد الاستقلال)، كما اتكأت على المرجعية الأدبية من خلال تواصلها مع الأدب الرسمي والشعبي، وحوت أيضا المرجعية الدينية بأشكالها المختلفة(النصوص الدينية، الأماكن الدينية، الشخصيات الدينية، التجربة الصوفية)،وقد ساهمت هذه المرجعيات في إكساب المتن المفلاحي دلالات و أبعادا وقيما فنية وجمالية ملحوظة.

Abstract:

No literary work starts from a scratch ora vacuum. Every writing starts from a fertile ground on which it is built. One of the basesthat contributes to the production of the literary work is "Reference». The latter is considered as a flowing source and an inexhaustible resource for many novelistsfrom which they draw their own novel creations with artistic and aesthetic insights that attract the reader; it also helps him/her decipher the text and understand how it is initiated.

Mohamed Meflah is one of the novelists who wrote his novels based on references. His novels consist of numerous references which were interconnected and interacted. They involved historical reference that covered different stages of Algeria's history namely: Othman empire history, French colonialism, and post-independence.They have also relied on literary reference through their connection with official andfolkliteraturein addition to religious reference in its various forms (Literary texts, religious sites, religious figures and Sufism experience.) These references have contributed to the realization of remarkable signs، dimensions and artistic and aesthetic values.