وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني

"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

-أنموذجا-

مذكرة ماجستير في الأدب العربي - تخصص الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:
جوادي هنية

إشراف الأستاذ الدكتور:
مفقودة صالح

أعضاء لجنة المناقشة

تبرماسين عبد الرحمان	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
مفقودة صالح	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	مشرفا ومقررا
فورار محمد	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا
رايس رشيد	أستاذ محاضر	تبسة	عضوا

السنة الجامعية 2006 - 2007

شكر و عرفـان

أحمد ك ربي و أثني عليك الثناء كله سبحانك لا أحصي ثناء عليك
أنت كما أثنيت على نفسك و الشكر لك ربي على توفيقك و امتنانك و على نعمك التي لا تحصى و إحسانك
أستاذي الفاضل:ا-الدكتور صالح مفقودة تقبل مني جزيل الشكر و فائق التقدير و الامتنان على ما أكرمتني به من حسن رعاية و توجيه و نصح و عظيم تفهم، و إن كانت الكلمات تقف عاجزة عن تقدير ما بذلته لي من مساعدة، فإني أسأل المولى الكريم أن يجازيك عني خير الجزاء و أجزله.
كما لا يسعني أن أوجه خالص شكري و صادق عرفاني إلى كل من مدّ لي يد المساعدة في إنجاز هذا البحث و أخص بالذكر:
أمي الفاضلة التي ما برحت تغمرني بدعواتها الخالصة لي بالتوفيق و النجاح.
أستاذتي المشرفين على تدريسي في السنة النظرية.
الزوج الكريم الأستاذ العقبي لزهر على ما بذله لي من تشجيع على العودة إلى مقاعد الدراسة.
بناتي و ابني و جميع أخواتي و إخوتي.

الإهــداء

إلى روح والدي الحبيب

فهرس الموضوعات

مقدمــة ..... ا-هـ

مدخـل 1

أ-النص الأدبي و قضية المرجع 2

ب-مرجعيات الرواية الجزائرية..... 11

الفصل الأول : المرجعية الواقعية

أولا: الرواية و الواقع 14

ثانيا: مفهوم الواقعية و أشكالها 18

ثالثا: الواقعية في الرواية الجزائرية 31

رابعا: أثر التحولات الاشتراكية على الرواية الجزائرية 35

خامسا: الإطار العام لرواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" 37

1-الإطار الزماني و المكاني و الإطار الخاص بشخصيات الرواية..... 37

2-مضمون الروايــة 40

سادسا: علاقات الصراع في الرواية 41

1-موضوعات الصراع..... 41

2-الشخصيات النموذجية و أبعادها. 72

الفصل الثاني: المرجعية التاريخية

تمهيـد..... 80

أولا: الرواية و التاريخ..... 80

ثانيا:سرد الاسترجاع في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" 83

ثالثا: التاريخ الوطني رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"..... 90

1-ثورة الفلاحين الجزائريين بين التوظيف الفكري و البعد الجمالي. 90

2-موضوع الثورة في الرواية الجزائرية 98

3-الثورة الجزائرية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 104

أ-دلالة العنوان 105

ب–صورة الثورة..... 106
ج–التناص (التفاعل النصي الداخلي) 115

الفصل الثالث: المرجعية التراثية

أولا: الروايـة و التراث..... 133
تمهيـد..... 133
1–مفهوم التراث و بواعث توظيفه في الرواية 133
2–حضور التراث في الرواية الجزائرية..... 137
3–تجربة التراث عند الأعرج واسيني 138
ثانيا: التراث الشعبي في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش". 142
1–مفهوم التراث الشعبي 142
2–أشكال التراث الشعبي و أبعادها الفكرية و الجمالية في رواية "ما تبقى..." 143
1–الأمثال الشعبية..... 143
أ–مفهوم المثل..... 143
ب–مضامين الأمثال في الرواية..... 144
ج–أبعادها الفكرية و الجمالية 146
2–الأغنية الشعبية و دلالتها الفكرية و الجمالية..... 150
3–الرقص الشعبي و أبعاده في الرواية 157
4–المعتقدات الشعبية 160
ثالثا: التراث الديني 175
1–الظروف المحيطة بتوظيف التراث الديني في الرواية الجزائرية..... 175
2–حضور التراث الديني في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش..... 176
أ–توظيف آيات القرآن الكريم..... 178
ب–استحضار الشخصيات..... 186
خاتمـــة 196
قائمة المصادر و المراجع 199

الفصل الأول :

المرجعية الواقعية

أولا: الرواية و الواقع

ثانيا: مفهوم الواقعية و أشكالها

ثالثا: الواقعية في الرواية الجزائرية

رابعا: أثر التحولات الاشتراكية في الرواية الجزائري

خامسا: الإطار العام لرواية ما تبقي من سيرة لخضر حمروش

1- الإطار الزماني و الإطار المكاني و الإطار الخاص بشخصيات الرواية

2- مضمون الرواية

سادسا: علاقات الصراع في رواية ما تبقي من سيرة لخضر حمروش

1-موضوعات الصراع

أ-الصراع حول الأرض

ب-الصراع حول المرأة

2-الشخصيات النموذجية و أبعادها

الفصل الثاني:

المرجعية التاريخية

أولا: الرواية و التاريخ

ثانيا: الزمن في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)

أ-الزمن في الرواية

ب-سرد الاسترجاع في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)

ثالثا: التاريخ الوطني في رواية(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)

1- ثورة الفلاحين الجزائريين بين التوظيف الفكري و البعد الجمالي

2- موضوع الثورة في الرواية الجزائرية

3- الثورة الجزائرية في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)

أ-دلالة العنوان

ب-صورة الثورة

ج-التناص (التفاعل النصي الداخلي) في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)

الفصل الثالث:

المرجعية التراثية

أولا: الرواية و التراث

تمهيد

1- مفهوم التراث و بواعث توظيفه في الرواية.

2- حضور التراث في الرواية الجزائرية.

3- تجربة التراث عند الأعرج واسيني.

ثانيا: التراث الشعبي في رواية ما تبقي من سيرة لخضر حمروش

1-مفهوم التراث الشعبي

2-أشكال التراث الشعبي و أبعادها في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)

1- الأمثال

أ- مفهوم المثل الشعبي

ب- مضامين الأمثال الشعبية

ج- أبعادها الفكرية و الجمالية

2- الأغنية الشعبية

أ- الدلالة الفكرية

ب- البعد الجمالي

3- الرقص الشعبي و أبعاده

4- المعتقدات الشعبية

ثالثا: التراث الديني

1- الظروف المحيطة بتوظيف التراث الديني في الرواية الجزائرية

2- حضور التراث الديني في رواية (ما تبقي من سيرة لخضر حمروش)

أ-توظيف آيات القرآن الكريم

ب-استحضار الشخصيات الدينية

وزارة التعليـم العـالي و البحـث العلمـي

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي

العنـــوان

المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" -أنموذجا-

إعداد الطالبة:
جوادي هنية

إشراف الأستاذ الدكتور:
مفقـودة صـالح

أعضاء اللجنة المناقشة:

-
-
-
-

السنة الجامعية 2006-2007

مقدمـــة:

سجلت الرواية الجزائرية حضورا متميزا علي الساحة الأدبية الوطنية والعربية وهذا منذ نشأتها الفنية، التي توجت بظهور رواية "ريح الجنوب" للكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) مطلع السبعينات (1971) بعد أن رجحت كفة اللغة العربية، واستقام وضعها في الجزائر، علي ما كانت عليه إبان الاحتلال الفرنسي، فمالت مجموعة من الأقلام الأدبية إلي إنتاج نصوص باللغة العربية، ما لبثت أن ترسخت، واتسعت دوائرها رويدا رويدا بظهور نماذج روائية تختلف رؤاها، ومستوياتها الفنية، استطاع كتابها أن يدفعوا بالرواية الجزائرية قدما نحو الارتقاء بمضامينها خاصة بعد أن وصلوها بالواقع الاجتماعي وبمختلف تحولاته، فأضحت الرواية بفضل هذه المساعي الحثيثة الجسر الأكثر تعبيرا عن هذا الواقع، وعن مختلف إشكالاته وقضاياه.

و لم تتوقف جهود هؤلاء الكتاب عند حدود تطوير مضامين الرواية بربطها بجوهر انشغالات الإنسان الاجتماعية، وإنما انبرى بعضهم لتحديث شكلها وتجديد أدواتها، بنقل سردها الكلاسيكي إلي سياقات الحداثة والتجريب مما أكسبها جماليات جديدة، وجعلها أكثر قدرة علي استيعاب قضايا ومشكلات المجتمع المتجسدة.

إن هذا الثراء الفكري والفني الذي أراده هؤلاء الكتاب للنص الروائي الجزائري هو ما شجعني علي الاقتراب من عوالمة الكثيفة المنفتحة علي العالم الخارجي وما ينطوي عليه من حقائق مرجعية وعلي العالم الخيالي عبر اشتغال هذا النص علي المتخيل ومن ثم اختياره مجالا للدراسة.

و بما أن الروائي الجزائري لا يكتب من الفراغ وإنما يستلهم مادته الروائية من مصادر مختلفة منها ما هو ذاتي يتعلق بتجاربه الخاصة في الحياة ومنها ما هو اجتماعي يرتبط بالواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي والديني والتراثي...و غيرها. فقد أردت أن تتناول دراستي للرواية أهم المرجعيات التي تستند إليها عملية الكتابة الروائية عند الروائي الجزائري، والتي يُمكّن توظيفها في النص من إثراء الرواية وتجسيد هويتها وخصوصيتها الفنية. وهما المقصدان الأساسيان لهذه الدراسة.

و نظرا لصعوبة الإلمام بهذا الموضوع في الرواية الجزائرية لما يتطلبه ذلك من اطلاع واسع على الأعمال الروائية، وعلى مختلف المصادر المعرفية غير الأدبية التي تشكل الذاكرة الوطنية وما تستدعيه دراسة هذا الموضوع من وقت وجهد كبيرين.

و بناءا على وحدة المرجع الذي يؤطر الروايات الجزائرية وعلى وحدة السياق الذي يؤلف بينها.

و لما كانت تربة الروائي "لعرج واسيني" تمثل علامة دالة واستثنائية في خارطة الرواية الجزائرية والعربية، فقد وقع اختياري على روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" مادة لهذه الدراسة، نرمي من خلال مقاربتها إلى الكشف عن أهم المرجعيات الفكرية والفنية التي استلهمها الكاتب في تشكيل عوالم هذه الرواية، ومن ثم إبراز مدى تمكن الرواية من استيعاب هذه المرجعيات وتحويلها إلى عناصر قصصية، ومن ثم استثمارها لإنتاج رواية مكثفة وغنية بمراجعها ومعبرة في الوقت نفسه عن هويته الخاصة.

أما عن اختياري لمدونة البحث فقد انبنى على جملة من الدوافع تقع بين الذاتية والموضوعية تتصدر دوافعي الذاتية رغبتي في أن تكون انطلاقة رحلتي لدراسة الرواية الجزائرية، بتناول إحدى نصوص الثمانينات، الفترة التي عرفت فيها الرواية الجزائرية تحولا كبيرا على مستوى مضامينها وشكل خطابها، فهذه الفترة، –مما لا شك فيه– تمثل حلقة من الحلقات العامة في مسيرة الرواية الجزائرية نزعت فيها إلى تحقيق تميزها على الصعيد العربي وحتى العالمي، مما يستدعي ضرورة الإلمام بما أنجز فيها من نصوص وقد ترسخت هذه الرغبة أكثر لما لمسته في هذه الرواية من تميز وغنى ووضوح رؤية، فهي تؤشر على مرحلة تحول دال في تجربة كاتبها من حيث نزوعها للتأصيل وتجذرها في الواقع المحلي في بعديه التاريخي والحديث، كما أنها تشي برغبته في تحديث أدواته الفنية بالاعتماد على مكونات الثقافة الوطنية والعربية. وما زاد في تحفيزي على دراسة هذه الرواية هو ندرة الممارسات النقدية لها –في حدود ما نعلم– باستثناء دراسة الأستاذ مصطفى فاسي التي ضمّها كتابه الموسوم بـ "دراسات في الرواية الجزائرية" ودراسة الأستاذ مخلوف عامر التي ضمها كتابه "الرواية والتحولات في الجزائر"، فقد ركزت الدراسة الأولى على مضمون الرواية من خلال تناولها لحركة الأبطال والشخصيات واكتفت الإشارة إلى باقي العناصر السردية، بينما تناولت الدراسة الثانية ظاهرة الارتداد

في الرواية، وأغفلت باقي الجوانب الفنية والدلالية، لكن وعلى الرغم من هذه النظرة التجزيئية التي فصلت بين بنية الرواية، ودلالتها فقد كانت للدراستين السابقتين قيمتهما، إذ أنهما تتنزلان في سياق الجهود القليلة التي تبذل في الساحة الأدبية الجزائرية للتعريف ببعض التجارب الروائية الجزائرية ذات اللسان العربي.

و لما كانت مرجعيات هذه الرواية تمتاز بالتعدد، والتنوع، وتفاديا لتشعب البحث وحرصا على أن يأخذ منحاه الطبيعي المرسوم، وأن لا يحيد إلى وجهة أخرى غير الوجهة الأدبية، فقد ارتأيت أن أتناول في هذه الدراسة ما يتصل منها ويعبر عن هوية وخصوصية الرواية الجزائرية، وهي المرجعيات التالية: الواقعية، التاريخية، التراثية. بينما تناولت بعض المرجعيات الأخرى ضمن دراستي للمرجعيات المذكورة، كالتطرق للمرجعية السيرذاتية في سياق تحليل الواقع في الرواية نظرا لامتداد الواقع الخاص للكاتب في الواقع العام الذي تعالجه الرواية، وامتداد هذا الأخير في الذات.

كما عالجت المرجعية اللغوية والاشتغال على المتخيل عبر تحليلي لعنصر الصراع في الرواية الذي تدخل اللغة مكوّنا أساسيا في دراميته، وعبر دراستي لجماليات بعض الأشكال التراثية ومن خلال أسطرة الروائي للواقع.

هذا و قد اعتمدت على المنهج السوسيونصي الذي بدا لي كفيلا بتحقيق مقاصد هذا البحث كما استعنت ببعض مقولات المنهج البنيوي و البنيوي التكويني و السيميائي و غيرها.

هذا وقد قادتني هذه الرؤية المنهجية إلى تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول تتصدرها مقدمة حرصت أن تكون مستوفية لجميع النقاط المنهجية، تلاها مدخل بدا لي ضروريا لفهم طبيعة الموضوع المطروح في هذه الدراسة تناولت فيه العنصرين الآتيين:

أ-النص الأدبي وقضية المرجع.

ب-مرجعيات الرواية الجزائرية.

و قد سعيت أن يكون هذا المدخل مستجيبا لأهداف هذه الدراسة من حيث إبرازه لمفهوم المرجع والمرجعية وإبانته لأهم المتكآت التي يستند عليها الروائي الجزائري في بناء عوالمه الروائية.

أما الفصل الأول فقد خصصته "للمرجعية الواقعية" مهدت له بإبراز علاقة الرواية بالواقع، ثم تعرضت لمفهوم الواقعية وأشكالها وحاولت الوقوف على أهم روافدها واتجاهاتها في الرواية الجزائرية مبرزة أثر التحولات الاشتراكية التي شهدتها الجزائر مطلع السبعينات على الرواية، ثم انتقلت إلى إبراز علاقات الواقع الوطني في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

أما الفصل الثاني، فقد تناولت فيه "المرجعية التاريخية" بدأته بتمهيد حول الرواية والتاريخ ثم تناولت الزمن في الرواية مركزة من خلاله على نسق سرد الاسترجاع باعتباره الوسيلة التي أعاد بها الكاتب التاريخي للروائي. عالجت بعده حضور التاريخ في الرواية وأبنت عن كيفية توظيفه له والاستفادة منه معرفيا وجماليا، من خلال تحليلي لثورة الفلاحين ولصورة الثورة المسلحة في الرواية.

في حين أفردت "الفصل الثالث" لدراسة المرجعية التراثية مهدت له بإشكالية التراث وتعدد قراءاته ثم أبرزت موقف الكاتب الأعرج واسيني من قضية التراث مستندة في ذلك على بعض تصريحاته وكتاباته وقراءاته النقدية لبعض الأعمال الروائية.

تعرضت بعدها لأشكال التراث في الرواية من خلال دراستي للتراث الشعبي والتراث الديني ولكيفية توظيف الروائي لهما وتطويعهما لخدمة الفن الروائي.

و أخيرا توّجت هذه الدراسة المتواضعة بخاتمة اشتملت على أهم النتائج التي توصلت إليها عبر مراحل هذا البحث.

و قد رأيت أنه من المفيد الجمع في بعض المحطات من هذه الدراسة، بين النص الرئيس في البحث، وبين بعض روايات الكاتب في حدود المقارنة أو التمثيل أو التفاعل النصي الذاتي، أو طغيان بعض الظواهر الفنية بشكل ملفت للانتباه، فكان أن استعنا بالروايات التالية: نوار اللوز، سيدة المقام، فاجع الليلة السابعة بعد الألف.

أما عن أهم المراجع التي استعنت بها في هذه الدراسة فأمدتني بكثير من المعلومات والتقنيات اللازمة لخوض غمار البحث فيمكن أن نشير إلى دراسة (اتجاهات الرواية في المغرب العربي) لـ بن جمعة بوشوشة ودراسة (اتجاهات الرواية العربية الجزائرية) لـ واسيني الأعرج و(نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض و(بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي.

إلا أن إنجاز هذه الدراسة لم يخل في مختلف أطوارها من صعوبات نذكر منها انفتاح موضوع البحث وتشبعه وانعدام دراسات سابقة من شأنها أن تنير الطريق أمامي مما زج بي في دروب وعرة وغير معبدة. استطعت تجاوز عقباتها بفضل ما زوّدني به أستاذي المشرف"أ.د صالح مفقودة" من توجيهات وإرشادات و مراجع ساعدتني كثيرا في إنجاز هذا البحث فكان بذلك نعم الأستاذ الناصح الودود.

كل ما أرجوه هو أن تكون هذه الدراسة قد أشارت إلى بعض القضايا وأثارت بعض الأسئلة المتعلقة بالرواية الجزائرية مما يحفز على الاهتمام بها أكثر في المستقبل.

مدخـــل

النص الأدبي و قضية المرجع

أ-مفهوم المرجع و المرجعية

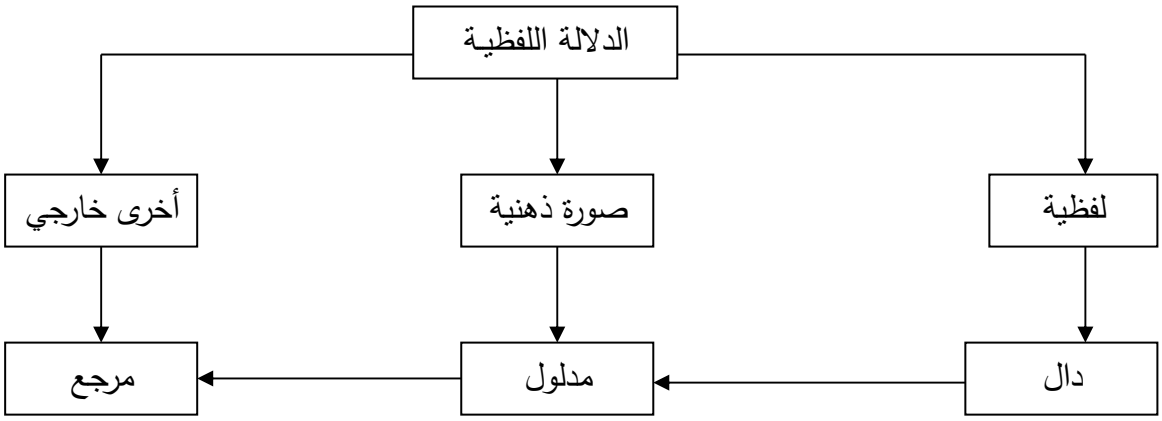
ب-مرجعية الرواية الجزائرية

النص الأدبي وقضية المرجع:

يقودنا البحث في مرجعية النص الأدبي إلى ضرورة الإشارة إلى تعدد التصورات النظرية لمفهوم كل من "المرجع" وكذا الرجعية، إلا أن أهم حقل يمكننا الاستناد إليه والاستفادة ولو بطريق غير مباشر (ضمني) في محاولة الوصول إلى مفهوم المرجع وتبعا لذلك لمفهوم المرجعية في هذه الدراسة الأدبية. هو حقل الدراسات والأبحاث اللسانية وهذا من خلال تصورها ومن ثمة تعاملها مع كل من هذين المفهومين، منطلقين بذلك من طبيعة الخطاب الأدبي اللغوية.

بادي ذي بدء يجدر بنا التنويه في هذا الإطار بجهود بعض الدارسين العرب القدامى خاصة المشتغلين منهم في مجال الدلالة والذين اهتموا بقضية "المرجع" أو (الأمر الخارجي) حين عدّوه أحد الأطراف الأساسية في "العلامة" ومن هؤلاء الإمام (أبو حامد الغزالي) الذي يقول "إن للشئ وجودا في الأعيان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان"[1].

و بتعبير آخر تتكون العلامة اللسانية عند الغزالي بصرف النظر عن الكتابة دائما من ثلاثة تركيبات أساسية هي[2]:



[1]– عقاف (قادة)، ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"7-8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص121.

[2]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

أما في الدراسات الحديثة والمعاصرة فقد كان لكل من الباحثين ريتشارد وأوجدن (Richards et ogden) فضل التنبيه إلى المرجعية عند اقترحا نظرية الإحالة (الدلالية) في كتابهما "معنى المعنى" (The meaning of meaning) 1923، فقد أشارا عند إبرازهما للدليل إلى ارتباط الرمز (الدال) بالمرجع ارتباط غير مباشر بواسطة المرجعية أو المدلول وإن كان هذا التصور قد جسد "المرجعية" كعلاقة لديناميكية وحوّلها إلى مجرد مفهوم يغطى تشعبه تعدد المراجع[1].

و في محاولة أخرى أكثر أهمية من سابقتها يؤكد رومان ياكوبسون (R.Gakobson) على الوظيفة المرجعية في الكلام حين يدخل المرجع في صياغته نظرية التواصل ويجعل منه مماثلا للسياق وأحد الضرورات الأساسية في تفسير الرسالة، والذي يعنينا من هذه النظرية هو اهتمامها بالوظيفة "المرجعية" أو الإحالية (السياق) (La fonction référentielle) ، وإن كان الخطاب الأدبي وتحديدا (الخطاب السردي) يعتمد أكثر على الوظيفة الشعرية والوظيفة الوجدانية والوظيفية التأثيرية وهي الوظائف الأكثر التصاقا بلغة القص.

هذا وتوجد إسهامات أخرى نبهت للمرجع وتبعا لذلك للمرجعية لا يتسع مجال البحث من أن يلم بها.

أ-مفهوم المرجع والمرجعيـة:

المفهوم اللغـوي:

المرجـع (Le référent): اسم مشتق من الفعل رجع، يرجع، رجعا ورجوعا ورجعانا ومرجعا، ومرجعة ضد انصرف وفي التنزيل "إن إلى ربك الرجعى" أي الرجوع، والمرجع: مصدر على فعلى؛ وفيه: إلى الله مرجعكم جميعا أي رجوعكم"[2] واعتبارا لذلك تكون المرجعية (La référentialité) اسم منسوب إلى المرجع (ما يرجع إليه)، مصوغ في قالب يقوم على الاستعاضة "بالنسبة" عن الاسم (المرجع) أي إحلال المرجعية (مؤنث المرجع) محل المرجع وفي هذا نوع من "النزوع للتجريد والتعميم" فبالنسبة" للمرجع (المرجعية)

[1]- بن مالك (رشيد). قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي/إنجليزي/فرنسي) دار الحكمة، الجزائر، ص152.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2000، ص107.

تحمل معنى الاسم نفسه الاسم الذي اشتقت منه، (المرجع) فكلاهما (المرجع/المرجعية) يدل على معنى الرجوع.

المفهوم الاصطلاحـي:

يعرف المرجع على أنه "مواضع العالم الحقيقي التي تشير إليها كلمات اللغات الحيّة (...) ذلك أن المرجع يغطي الأوصاف، والأفعال، والأحداث الحقيقية فضلا عن ذلك يبدو العالم "الحقيقي" محصورا لأن المرجع يشمل أيضا على العالم الخيالي"[1]. أما المرجعية فإنها تستعمل للدلالة على العلاقة المرجعية وغير المحددة بين وحدتين عاديتين[2].

كما تدل على العلاقة التي تنطلق من وحدة سيميائية إلى وحدة غير سيميائية (المرجع) متعلقة بالسياق الخارجي عن إطار اللغة، ومن هذا المنظور يقال عن المرجعية التي توحد دليل اللغة الطبيعية "بمرجعها" (موضوع العالم) أنها تعسفية في إطار النظرية السوسرية ومبررة في تصور بيرس (Pierce) أما إذا حدد عالم المعنى المشترك كسيميائية طبيعية، تأخذ "المرجعية" شكل الارتباط المتبادل بين عناصر سيميائتين[3].

هذا وإن نشأت "المرجعية" بين خطابات مختلفة فيمكن التكلم عن التناص (Intertextualité) [4].

استنادا إلى ما سبق فإن دراسة "المرجع" و"المرجعية" "تعني البحث عن وفي العلائق التي تربط بين الذات (الفاعل) والموضوع وبين الرموز والعلامات المستعملة من حيث علاقتها بدورها بالعالم الطبيعي الذي يحدده كل من غريماس (Greimas) وكورتيس (Courtés) على أنه التجلي الظاهر (Le paraître) والذي يمثل به هذا العالم أمام الإنسان على أنه مجموعة خصائص محسوسة، ويمتلك تنظيما معينا يشار إليه على أنه عالم المعنى المشترك"[5].

---

[1]- بن مالك (رشيد)، مرجع سابق، ص153.

[2]- المرجع نفسه، ص 152.

[3]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[5]- بوشوشة (بن جمعة)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص68.

فعلى عكس اللغة الطبيعية التي تتكون من دلائل لغوية، تحيل إلى مضمون خارجي فإن الأمر مختلف بالنسبة للغة للنص الأدبي إذ أن لكل عنصر من عناصره دلالة ولا شئ يوجد فيه بطريقة مجانية وهذا ما جعل بعض الدارسين يميز في هذا الصدد بين المرجع والمرجعية و يرى بأن النصّ الأدبي يحيل إلى مرجعية وليس إلى مرجع"[1].

فلغة الأدب عموما وتحديدا لغة الخطاب السردي ليست مجرد علامات جوفاء فارغة، بل إنها مشحونة بطاقة رمزية ودلالية مكثفة، لذلك فإن الوظيفة المرجعية للغة الأدبية –و بخاصة اللغة داخل الخطاب السردي– تستدعي الارتقاء به من مجرد التواصل المباشر إلى التواصل التشخيصي والرمزي للعالم الخارجي، علما بأن مسألة التشخيص الأدبي تكتسي طابعا معقدا تفرعت عنه عدة ممارسات وتصورات متعارضة بين التشخيص واللاتشخيص، وأيضا ما لا يمكن تشخيصه (L'imprésentable) ذلك أن علاقة اللغة بالأشياء لم تعد علاقة تطابق وهذا ما جعل علم الألسنية يفرق بين العلامة والمرجعية، ومن ثم فإن الأسس الأولى للاتجاه الواقعي القائم على افتراض نوع من التطابق بين النص ومرجعيته الخارجية، سرعان ما تهاوت لتفسح المجال أمام تصورات أخرى أكثر دقة وتعقيدا[2].

خاصة وأن الخطاب الأدبي يتأسس على عنصر التخييل الأدبي ضمن صيرورة الرمزية الاجتماعية على اعتبار أن عنصر التخييل يحرر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة، ليمد لها جسرا مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولد عنها كما ينبني أيضا على المسكوت عنه[3].

و هو ما أدى ببعض المدارس النقدية خاصة (البنيوية وما بعد البنيوية) إلى الاختلاف "عن المدارس السابقة حول مدى قدرة النص على الإحالة إلى واقع غير أدبي أو حياتي فأنكرتا الطاقة الإحالية للأدب ومن ثم دفعتا بأن النص الأدبي لا يمكن وصفه بالصدق أو الكذب لأنه لا يحيل القارئ إلى ما هو خارج عنه"[4]. إلا أن البنيوية في

---

[1]– المرتجي (أنور)، سيميائية النص الأدبي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص94.

[2]– برادة (محمد)، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، ط1، 2003، ص49.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– عناني (محمد)، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي–عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)،

الحقيقة، لا ترفض المرجعية من حيث هي مطلقا؛ ولكنها ترفض فقط الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع؛ أي أنها تنكر تأثير المجتمع تأثيرا مباشرا في المبدع وفي إبداعه على نقيض المدرسة الماركسية، التي تعترف بالمرجعية اللغوية للعمل الأدبي[1].

و في نفس هذا الإطار يذهب الباحث ميشيل أريفي (M.Arrivé) في معالجته للنص الأدبي إلى استخراج كيفيات هذا النص التي تظهر من خلالها أدبيته، وقد كانت أولى هذه الكيفيات التي نبّه إليها: هي غياب المرجع حيث انتهى من خلال مناقشته لقضية المرجع في الأدب إلى أن للنص الأدبي مرجعا وفي الوقت نفسه ليس له مرجعا، لأنه كما يرى ظلا للمرجع، وهي إحدى الخصائص التي يتميز بها النص الأدبي، ومن خلالها تتحقق أدبيته[2].

إن المنطلق الأساسي والمدخل المباشر لدراسة علاقة النص السردي بمرجعه هو "دراسة الملفوظ (l'énoncé) مع مراعاة خصوصية هذا الملفوظ في التعبير عن واقع النص، وتوزعه بين عرض لواقع سابق وخارج عنه وترميز لواقع معايش له ويوجد داخله. ويزداد الرمز دقة عندما نتصور أن الخطاب السردي أصلا هو خطاب مضاعف يختلط فيه جانب التذويت (Subjectivation) وجانب التوضيع (Objectivation) رغم إدراكنا أن المتخيل السردي مجرد (كون متخيل) في علاقته بالأشياء عند حدوث عملية التلقي[3].

و مما سبق فالمرجع (المحال إليه) ليس إعادة أو إرجاعا (Renvoi) آليا للواقع أو الواقعي بطريقة مباشرة لأن "التعامل مع النص الأدبي وكأنه نسخ للواقع؛ يدخلنا في تناقض لأن النص كنظام مستقل من الدلائل يختلف عن العالم،حيث الوحدات الدالة فيه تدخل في علاقة متبادلة فيما بينها، من جهة أخرى يظهر لنا النص الأدبي (أي المدلولات) التي ينقلها وكأنها تحيل مباشرة إلى الواقع نفسه، بينما يوجد النص كنظام دلالي في تنظيم مختلف عن الواقع بالرغم ن أنه يوهمنا بما يخالف ذلك[4].

ص89.

[1]- مرتاض (عبد المالك)، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص216.

[2]- يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص23.

[3]- بوشوشة (بن جمعة)، مرجع سابق، ص69.

[4]- المرتجى (أنور)، مرجع سابق، ص35.

و بالنسبة للخطاب السردي فإن لغة القص "مطالبة في الآن ذاته بخلق سياقها المرجعي الخاص وبإفراز القرائن اللغوية الموجهة لبناء هذا السياق بناءا تدريجيا. هذه الازدواجية الوظيفية هي ما يصطلح عليها النقد الحديث بعبارتين:(L'auto réflexivité) أو (La sui referentialité) بمعنى الانغلاق المرجعي أو إحالة اللغة على ذاتها ومن النقاد من استعمل عبارة ثالثة وهي الإحالة الوهمية أو المرجعية الوهمية"[1].

و هو الأمر الذي جعل علاقة النص الأدبي بالمرجع ترتبط عند بعض الباحثين بمفهوم الاحتمالية (Vraisemblance) أي أن النص الأدبي لا يقدم حقيقة مطلقة بل "يقدم واقعا محتملا؛ وما نعتقده عند الوهلة الأولى أن النص يحيل إليه ليس سوى من عمل الدلائل، وقدرتها على خلق التأثير (L'éffet) وهذا ما عبّر عنه الدارس ريفاتير (Rivatir) بقوله: "إن القارئ المتعود على الاستعمال المتعدي (Transitif) للغة، يقوم بتفكيك الإرسالية وكأنها تحيل إلى مرجع، وهو نفس التصور الذي دفع رولان بارث (R.Barthes) أن يعرف الأدب بأنه لغة غير متعدية أي أنها لا تحيل إلى واقع خارج عنها"[2].

أما تودوروف (T. Todorov) الذي يعد الوريث الشرعي للمدرسة الشكلانية الروسية (1915-1930م) التي اهتمت بحدود النص المغلق دون ربطه بالسياقات التاريخية أو الاجتماعية أو الحضارية فقد ناقش مرجعية النص الأدبي من خلال متابعته لمفهوم الاحتمالية (Vraisemblance) ويذهب إلى أن الحكم على النص الأدبي[3]. بالاحتمالية يتعلق بمقدار احترامه لقواعد النوع الأدبي. أي أن النص الأدبي حتى يستطيع الإيهام بالواقع يجب أن يطابق قواعد جنسه الأدبي، بل إن خلاصة ما يذهب إليه هذا الناقد هي "أن الأدب يجب أن يقطع عن كل السياقات والظروف والملابسات وأن يدرس دراسة داخلية دون الاعتماد على أية مرجعية خارجية، واعتباره بنية مغلقة لا يمكن تفسيرها إلا برؤية داخلية"[4].

---

[1]- الطريطر (جليلة)، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، تونس2004، ص171.

[2]- المرتجى (أنور)،مرجع سابق، ص34.

[3]- المرتجى (أنور)، مرجع سابق، ص35.

[4]- خمري (حسين)، فضاءا ت المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف 2002، الجزائر، ص35.

و هو "تصور" ينضوي على عدول (Ecart) "طريقة اشتغال النص الأدبي" عن مفهوم الإنعكاس الذي يطابق بين نظام النص الأدبي، ونظام الواقع، كما أنه يوقف التصور الاستهلاكي العفوي بمعنى النص، ويسعى بدل ذلك إلى التساؤل حول الميكانيزمات التي يقع بواسطتها إنتاج معاني النص[1]. وهذا ما يهدف إليه التحليل البنيوي في تفسيره للنصوص الأدبية، إذ إنه لا يسعى إلى التعرف على الواقع والأعراف فيها وهو ما يسميه (رولان بارت) "بالاستعادة"، بل يهدف إلى الكشف عن خصائصها التي تمكن القارئ من تفهمها وإدراك تجانسها ووحدتها، وهي الخصائص التي قد تتفق وقد تختلف مع الواقع الحياتي والواقع الأدبي بالنسبة لقارئ معين[2].

و هو ما يؤهل التصور السابق –القاضي بعدول عملية اشتغال النص الأدبي عن مفهوم الإنعكاس– إلى استيعاب النص(الأدبي) كسيرورة ونشاط يرتكز أساسا على التطور والتجدد المستمر خاصة وأنه (التصور) ينطوي على إضافة نوعية، في التعامل مع القارئ ليس باعتباره عنصرا خارج اللغة (لعبة الكتابة) وإنما كمكون أساسي داخل النص[3]. وهو ما يؤهل "عملية القراءة من أن تتحول إلى عملية إعادة لكتابة النص، وتقوم على ممارسة ثقافية لها تأثيرها في الحقل الاجتماعي"[4]، نظرا لتلازمها والمجتمع وانطلاقها من أنساقه الفكرية (الاجتماعية، الإيديولوجية، التاريخية) وأنماطه التعبيرية المتنوعة والمشتركة وقيمه الجمالية والإنسانية وهي القيم التي تسعى عملية القراءة للبحث عنها.

و هذا ما جعل كل من روبير لافون وفرانسوار مادري (R.Laf-F.Madri) يذهبان في مناقشتهما لإشكالية المرجع (مرجع النص الأدبي) إلى أنه (المرجع) "يستدعي محددين أساسيين: الأول نصي، وذو طبيعة لسانية، والثاني مقامي، وله طبيعة خارج لسانية... إن المرجع النصي يرتبط (باعتباره السياق) بالتناص كنسيج لعلاقة عملية

---

[1]– المرتجى (أنور)، مرجع سابق، ص36.

[2]– عناني (محمد)، مرجع سابق، ص109.

[3]– المرتجى (أنور)،مرجع سابق، ص36.

[4]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الكتابة والقراءة. أما المرجع المقامي فيبدو في العلاقة القائمة بين الإنسان والواقع من خلال اللغة. ومن خلاله يتجلى الطابع الدينامي للنص"[1].

بناء على ما سبقت الإشارة إليه فإن "المرجع يحتوي الخصائص والأفعال والأحداث وهو ليس في نهاية الأمر سوى بحث عن التداخلات الممكنة التي تتم بين النص الأدبي باعتباره نصا متخيلا ومبنيا (Structuré) وبين العوالم الممكنة (Mondes possibles)" [2].

أو كما يقول بول ريكور (Paul.Rcoeur) "إن النص ليس مرآة لزمنه فقط، وإنما يفتق عالما مطابقا لموضوعه، ومن ثمة فإنه يقصي كل مرجع نفسي بهدف أن يمنحه التأويل البنيوي مرجعه الخاص"[3]. وهو بذلك ليس فقط ما يقع تحت الحس ولكن هو أيضا ما يقع تحت الإدراك وموضوع المعرفة وما يتصل بالسياق الخارجي للنص[4].

و ما دام النص "لا يكتمل إلا بوجود القارئ أو المتلقي"[5]، فإن المرجعية اللغوية لا تستجلب من خارج النص وإنما هي من إنتاج النص ذاته، فكل نص تخييلي هو نص تحليلي يحول اللغة عن دلالاتها العادية ليؤسس لدلالة تؤول من داخل السياق تنبثق لا محالة من التفاعل بين عالمين، عالم النص وعالم القارئ وهي (المرجعية) اعتبارا لذلك بما ينجزه الكاتب والمتلقي (القارئ) معا حيث ينجر عن إنجازه "جملة من العمليات المصاحبة التي تتشكل عبر البحث عن العلاقة بين النص ومرجعه المباشر أو غير المباشر بالإضافة إلى المرجع الأدبي الذي ينزع إلى المثالية والقائم بين مغامرة الكتابة ومغامرة القراءة وما تخلفانه من دلالات"[6]، لهذا فإن "البلاغات المرجعية هي البلاغات الموجهة نحو الإشارة والتعيين وتحيل إلى ظواهر أو وقائع غير لغوية. وهو ما يجعل الوظيفة المرجعية تتميز بصفة التوجه أو القصد إلى خارج النص والتعلق بحقيقة ذات

---

[1]- يقطين (سعيد)، انفتاح الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص25.

[2]- بوشوشة (بن جمعة)، مرجع سابق، ص70.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- ريكور (بول)، الوجود والزمان والسرد، تر: الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999،ص32.

[5]- بوشوشة (بن جمعة)، مرجع سابق، ص 70.

[6]- بوشوشة (بن جمعة)، المرجع السابق، ص 70.

طبيعة غير لغوية"[1]. لذلك فإن هذه البلاغات يمكن أن تقسم إلى قسمين أولهما له مرجع خارجي وثانيهما محيل إلى نفسه (غير مرجعي).

أما بالنسبة للرواية فإن "المرجع" يمثل ذلك العالم الخارجي الذي يسهم في فرزها، وتحديد معالمها وهو كما يوضحه صلاح الدين بوجاه العالم الخارجي الذي يبدو أن الرواية تحاكيه[2]. فهو الواقع المرجعي الذي تحاكيه أو تنقل عنه الرواية ويؤسس الكاتب على وقائعه وأشيائه التي يتوفر عليها، عوالمه الروائية، أي أن الرواية تتضمن أشياء وعناصر وشخصيات روائية من الواقع يقف وراءها كل من الكاتب والقارئ، كما تنطوي إلى جانب ذلك على مختلف القيم الاجتماعية والثقافية[3].

و الرواية وإن كانت تتغذى على العالم المرجعي (الواقعي) كمادة خام فهي تحاول صياغته وتشكيله، وتسعى إلى الكشف عن العلاقات المتحكمة فيه، ومن ثم فهي تقوم بإعادة تنظيمه وتقديمه في صياغة جديدة قد تبتعد أو تقترب من جوهره.

و يمكننا في هذا السياق أن نشير لأهم هذه المراجع[4]:

أ-المرجع المجالي: يتصل بعالم الرواية، وما يمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية، وغيرها من الخلفيات، وعلى الحوادث والأماكن الفعلية للحدث الروائي.

ب-المرجع الوظيفي: يتعلق بعقليات وذهنيات، وأنماط سلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين الواقع والمتخيل.

ج-المرجع الثقافي (التناصي): ويكون عاما أو خاصا، أما العام فهو الذي يدخل في علاقة حوارية مع النصوص الغائبة، بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون غيرها.

ب-مرجعيـة الرواية الجزائريـة:

وما يلفت النظر بالنسبة لأهم خصائص تمظهر "المرجع" ومن ثم "المرجعية" داخل الرواية الجزائرية بالنسبة للواقع الاجتماعي والثقافي هي الارتباط بالواقع الوطني وبكامل

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- مفقودة (صالح)، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، شركة الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص58.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- بوشوشة (بن جمعة)، مرجع سابق، ص71.

معطياتـه علـى الصـعيد الاجتمـاعي والسياسـي والثقـافي و"بمختلـف علاقاتـه المكانيـة والزمانيـة، والبشـرية وبأبعـاده المختلفـة المرئيـة وغيـر المرئيـة"[1]. والانفتـاح علـى الـذاكرة الثقافيـة العربيـة مشـرقا ومغربـا بفعـل عمليـة التثـاقف مـع المشـرق والمغـرب العربيين، وهـو الأمـر الـذي أدى إلـى هيمنـة بعـض المرجعيـات دون سـواها بحيـث تكشـف القـراءة الأولـى للمدونـة الروائيـة الجزائريـة عن وثيق ارتباطها بالواقع عبر سعيها الدؤوب لاستيعاب قضاياه وإشكالاته التي شكلت جوهر ما طرحته الرواية الجزائرية من قضايا وانشغالات عبر من خلالها الكتاب على الصلات الجدلية بين الكتابة الروائية والواقع.

كمـا نزعـت الروايـة الجزائريـة للتـاريخ فهيمنـت "المرجعيـة التاريخيـة" علـى أغلـب الأعمـال الروائيـة حيـث استردفت الروايـة التـاريخ الـوطني، والعربـي وحتـى العـالمي، حيـث كـان لموضـوع "الثـورة المسـلحة" حضـوره المكثـف فـي الروايـة اسـتدعى الكتـاب فضـاءاتها الجغرافيـة ورموزهـا التاريخيـة وأحداثها مسـجلين بـذلك صـورة مشـرقة لنضـال الجزائـري ضـد المستعمر بينما عمد الكتاب إلى التركيز على بعض تناقضاتها وصراعاتها الداخلية.

كمـا سـعى بعـض الكتـاب إلـى توظيـف التـراث الـوطني والعربـي، العـالمي فكـان للمرجعية التراثية حضورها المكثف في بعض المدونات الروائية، فمثلت بذلك علامة مميزة فـي مسـار الروايـة الجزائريـة والعربيـة ويمكـن أن نمثـل لهـذه الأعمـال بروايتي"الحـوات والقصر" و"تجربة في العشق" للطاهر وطار ورواية نوار اللوز للأعرج واسيني، فقد استلهم الأول التـراث الإنسـاني وأجوائـه الأسـطورية بينمـا اسـتلهم الثـاني التـراث العربي(السـردي) المتمثل في (سيرة بني هلال).

كما كان للتراث الديني والشعبي حضورهما في بعض الأعمال الروائية التي يمكن أن نمثل لها برواية "اللاز" الأولى و الثانية للطاهر وطار، فقد ظهر الدين فيها مرتبطا بالأوضاع السياسية و الاجتماعية كما استطاع الروائي أن يستفيد من المثل الشعبي في روايته "اللاز" حيث وظفه كلازمة أقام عليها دعائم هذا العمل، هذا وقد مثلت "اللغة" في بعض الروايات أحد المراجع الهامة التي استند عليها الكتاب في بناء عوالمهم الروائية فعمدوا إلى مزج لغة السرد باللغة الشعرية مما نوّع في لغة الخطاب الروائي لنصوصهم وأكسبها صبغة ذاتية شفافة تشي بعمق معاناة الذات الساردة/ الكاتبة وتعكس بأسلوب

[1]– بدري (عثمان)، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر2000، ص17.

غير مباشر خصائص العالم الخارجي (الواقع المعيش)، ويمكن أن نمثل لهذه الأعمال برواية "الجازية والدراويش" لابن هدوقة ورواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني وهي في معظمها روايات اشتغل كتابها على اللغة محاولين تطويعها للتعبير عن تحولات الواقع، والارتقاء بها إلى موقع الإضافة الحقيقية.

و لما كانت الرواية الجزائرية قد استقطبت في بناء عوالمها، كل من الواقع والتاريخ والتراث كمكونات أساسية تتوفر على قدر كبير من الخصوصية، فإننا سنحاول الوقوف على توظيفها في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، و عن كيفية استفادة الكاتب منها.

الفصل الأول :

المرجعية الواقعية

أولا: الرواية و الواقع

ثانيا: مفهوم الواقعية و أشكالها

ثالثا: الواقعية في الرواية الجزائرية

رابعا: أثر التحولات الاشتراكية على الرواية الجزائرية

خامسا: الإطار العام لرواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

1-الإطار الزماني و الإطار المكاني الخاص بشخصيات الرواية.

2-مضمون الرواية

سادسا: علاقات الصراع في الرواية

1-موضوعات الصراع

أ-الصراع حول الأرض

ب-الصراع حول المرأة

2-الشخصيات النموذجية و أبعادها

أولا: الرواية والواقـع

إذا كان الفن بوجه عام "مرآة للعصر، وترجمان لظروفه"[1]، أي أنه على ارتباط وثيق بالحياة، فإن الرواية تعد أكثر أنواع الفنون التصاقا بالحياة وبالواقع الاجتماعي، ذلك لأنها اهتمت ومنذ نشأتها الأولى بتصوير حياة الإنسان بجوانبها المختلفة واصفة ما يطرأ عليها من تغيرات، فكل مرحلة يعيشها المجتمع تفرز نمطها الروائي الخاص بها، وهو ما أدى إلى انفتاحها، ورفضها لجميع أشكال القيود وهي كما أوضح باختين (Baktine) "النوع الأدبي الذي ما زال قيد التشكيل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة تطور الواقع نفسه، وما هو قيد التشكل يستطيع –وحده– أن يفهم ظاهرة الصيرورة"[2].

لهذا فقد رافقت الرواية جميع التطورات التي عرفتها المجتمعات في كافة الميادين، ذلك أنها قد ارتبطت "في ظهورها الفعلي بالالتفاف نحو الواقع والعكوف عليه وهو التفاف فرضته التحديدات الحضارية والحركة السياسية والتطورات الإيديولوجية"[3].

و الرواية وإن ارتبطت بالواقع وقامت برصد شتى مظاهره الاجتماعية وحاولت محاكاتها، فإنها لا تعمد إلى نقلها نقلا حرفيا، وإنما تحاول إعادة صياغته وتشكيله "فإذا كانت الحركة الاجتماعية معطى مباشر وعياني وموثق بالتاريخ فإن الرواية ليست كذلك وإنما هي بناء خاص، وواقع آخر واقع مركب من الواقع الأصلي المرجعي مضاف إليه الفن".

فإذا كان العمل الأدبي يمتاز بوظيفته التعينية (La fonction dénotative) وهي الوظيفة التي تحيل مباشرة على الأحداث والوقائع التي جرت وتجري في الواقع العياني، فإن الخطاب القصصي أو التخييل بشكل عام يولد على مستوى الإيحاء (Conotation)

1- عيد (رجاء)،فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق،طبع عصم جابر،نشر منشأة المعارف الإسكندرية، ص05

2- جبار (مدحت)، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص20.

3- مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، شراكة الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2003، ص191.

دلالات جديدة وهو ما يؤكد عليه الناقد بيار زيما (Pierre.v.Zima) ويدعو بذلك إلى ضرورة الفصل بين الدوال ومدلولاتها[1].

فالرواية ليست تجسيدا للواقع ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع وهذا الموقف لا يمكن أن يتخذ إلا بإعادة إنتاج الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص"[2].

لأن الكاتب حين يحاكي الواقع المعاش يضمن الرواية الإيديولوجيا السائدة في المجتمع سواء أكان الكاتب يتبناها أو يعارضها، فإذا كان منسجما مع ما يسود الواقع الاجتماعي من أفكار ورؤى، فإن روايته تتضمن أيديولوجيا واحدة أما إذا كان يتعارض معها فإنه يعرض ويصف أيديولوجية المجتمع، وإن كان يعرض ضمنيا وبأسلوب غير مباشر موقفه الخاص –المؤيد أو المعارض للأيديولوجية المجتمع وهو ما يوضحه الباحث حميد لحميداني بقوله: "إن الإيديولوجيا في الرواية إذن تكون عادة متصلة بصراع الأبطال بينما تبقى الرواية كأيديولوجيا تعبيرا عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الإيديولوجيات المتصارعة نفسها"[3].

فالإيديولوجيا كما يذهب إلى ذلك نفس الباحث تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب يعبر في النهاية بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة، ولذلك فالرواية باعتبارها إيديولوجيا لا تتأسس إلا بواسطة ومن خلال الإيديولوجيات في الرواية[4].

هذا ويجدر بنا أن نشير إلى أن المقصود "بالإيديولوجيا" في هذا الإطار (علاقة الرواية بالإيديولوجيا) هي تلك الرؤية الشمولية التي أطلق عليها لوسيات غولدمان (Lucien Goldmann) رؤية العالم (La vision du monde) "و هي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى"[5].

1- لحميداني حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز العربي بيروت، ط1، 1990، ص85.

2- المرجع نفسه، ص 51.

3- المرجع نفسه، ص37.

4- المرجع نفسه، ص40.

5- المرجع نفسه، ص66.

فالكاتب وهو يحاكي في الواقع يعكس مما لا يدع مجالا للشك طموحات وأحلام طبقة معينة قد ينتمي إليها بصفته أحد أنصارها وقد لا ينتمي فيقتصر دوره على محاولة إبرازها وبلورتها ومن ثمة توضيحها في ذهن القارئ.

و الكاتب حين يحاكي الواقع فإن محاكاته له لا تنهض على التطابق أو النسخ ولكن على إعادة التوظيف، وهكذا يغدو الواقع أنموذجا (Objet modèle) يعمل المتخيل الأدبي على محاكاته (Objet copie) دون السقوط في تكراره، فالعلاقة بين العالمين الواقع والمتخيل مزدوجة قائمة في الوقت نفسه على المخالفة والمشابهة وعلى المطابقة والتحويل[1].

و هو ما يذهب إليه أحمد الحسن في قوله: " وأهم ما يميز الكتابة الروائية ظاهرة البعثرة لما هو خطي وأفقي في الواقع، وخلخلة منطق الثبات والسكون الذي يحكم أحداث الواقع المنجزة"[2].

فإذا كان الواقع يقوم على الثبات والانتظام فإن معطياته متى ما لامست النص الروائي فإنها تبعث في شكل جديد، وبدلالات جديدة غير تلك الدلالات التي اعتادت أن تدل عليها من قبل.

فالرواية كما يذهب إلى ذلك محمود كامل الخطيب "تقدم شبكة العلاقات الاجتماعية إياها، لكن لا يتم عبر مرآة مستوية بل عبر مرآة مقعرة أو محدبة، أو عبر عدسة أو مصفاة أو عين أو مرآة خيال"[3].

و منه فدراسة الواقع في الرواية تتطلب عملية إدراك هذا الواقع من حيث أنه واقع "جديد مبتكر" من خلق الروائي يتكون من واقع أصلي مرجعي مضافا إليه الفن (الخيال)، فارتباط التخيل بالواقع (المرجعي) كائن لاشك فيه وإلا أمسى هذا الأخير (التخيل الأدبي) فعلا عبثيا لا يرتجى منه نفع يذكر وتحول بالنسبة للقارئ (المتلقي) إلى مجرد رموز مبهمة منقطعة الصلة بالواقع.

1- الطريطر (جليلة)، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص173.

2- مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، ص60.

3- المرجع نفسه، ص61.

و بما أن المكونات بالنسبة للرواية تمثل أحد أهم المراجع الجوهرية التي تلعب دورا بارزا في تحديد أسئلة المتون الروائية وصياغة بناها السردية.

فإنـه حـري بنـا أن نلمـع ولـو بإيجـاز إلـى مفهـوم الواقعيـة واشـكالها المتولـدة عـن اختلاف نظرة الأدباء والنقاد إلى الواقع ولكيفية استعارة مكوناته من واقع الحياة إلى واقع النص الروائي.

ثانيا: مفهوم الواقعية وأشكالهـا:

1-مفهومها: رغم عراقة الواقعية (Réalism) وامتداد جذورها في الآداب العالمية المختلفة التي عرفت بعض ملامح التعبير الواقعي، إلا أنها لم تتبلور إلى مذهب فني إلا في القرن التاسع عشر، يدل هذا المذهب على "المحاكاة الأمينة لا للأعمال الفنية الكبرى وإنما لأصولها التي تقدمها الطبيعة"[1]. ويعبر عن "توجه إبداعي وحساسية فنية ورؤية إيديولوجية". خاصة بعد أن تسنى له من أن يعتلي عرش الفنون (كالرسم) والآداب وتحديدا النثرية كالقصة والمسرحية والرواية.

و قد كان مفهوم هذا المصطلح في الغرب يدور حول ما يقابل لفظ المثالية (idéalisme) فالواقعية لا تعني أن المحسوسات هي مجرد أفكارنا عنها، ولكن هذه المحسوسات موجودة بالفعل في الواقع [2]، فإذا كانت المثالية ترد حقيقة الأشياء إلى الذات وترى أن جوهر الواقع لا يتجلى إلا عبر الإنسان ومن خلال وعيه الذي يضفي المعاني والدلالات على الحياة وهو ما يعرف بالتمركز حول الذات (Logos) فإن الواقعية وعلى العكس من ذلك تؤكد "اللاأنا أي ما هو خارج الذات"[3].

فتذهب إلى أن "الواقع الخارجي" هو "الذي يتحكم في الأبنية المعرفية ويحدد أطر الوعي بالذات والعالم على أنقاض مركزية الذات واللوغص، وتؤسس لمبدأ حتمية الواقع وتحكمه في الإنسان"[4].

و يوسع الفيلسوف الفرنسي روجي غارودي (Rger.Garaudi) صاحب كتاب "واقعية بلا ضفاف" مجال الواقعية أكثر ففي رأيه "أن كل عمل فني أصل، يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم، ومن هنا لا يوجد أبدا فن غير واقعي"[5].

لقد ارتبطت الواقعية بالواقع وعمدت إلى تسجيل كامل خباياه وأسراره وتصوير أدق خصائصه وهو مالم تقم به كل من الكلاسيكية والرومانسية وهذا ما جعل الكتاب الواقعيين

1- فضل (صلاح)، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1992، ص12.

2-فاسي (مصطفى)،البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال،المؤسسة الوطنية الوطنية للكتاب،الجزائر،1985، ص307

3- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص11.

4- بودربالة الطيب.د جاب الله السعيد، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السابع، فيفري 2005، ص92.

5- فاسي (مصطفى)، مرجع سابق، ص316.

يرفضون التمسك بالقديم على أساس عدم مسايرته للتطورات التي تشهدها المجتمعات، فابتعدوا في كتاباتهم عن "الروح الأكاديمية اللصيقة بالإبداعات الكلاسكية وعبروا عن حياة العمال والفلاحين والشرائح الاجتماعية الفقيرة، فجاءت موضوعاتهم معبرة عن تنوع الحياة وتشعبها"[1]. كما خالفوا الإبداعات الرومانسية التي قامت أساسا على فكرة الخلق الفني (خلق الأديب للواقع) الذي رأوا فيه هروبا من واقع الحياة، وتهويما في واقع خيالي مزيف مستغرق في "الأنا".

فقد حاول الأدباء الواقعيون أن يكونوا موضوعين، وكان فلوبير أشد أنصار هذه الطريقة الحيادية، حيث يقول "إن الذين يحدثونك عن حبهم للماضي، أو عن قبور آبائهم وأمهاتهم وعن ذكرياتهم المقدسة... ويتبتلون للقمر. ويذوبون حنانا لدى رؤيتهم الأطفال... ويتخذون أمام البحر شكل المتأمل، إن هؤلاء من العجينة نفسها غشاشون، ومهرجون[2].

و لكن وعلى الرغم من هذا النقد الموجه للرومانسية إلا أن المذهبين (الرومانسي والواقعي) يلتقيان "فكلاهما يهدف للتعبير عن الفرد، ولكن أحدهما يعبر عن الفرد من خلال مجتمعه، وبيئته، وكلاهما يهدف إلى حرب الكلاسيكية والثورة على التقالي البالية وتحطيم القيود التي كبلت حرية الفكر والتصور والعقيدة زمنا طويلا"[3].

لقد سعت الواقعية إلى محاكاة الواقع ورصد كافة مظاهره الإيجابية والسلبية وهي في محاكاتها هذه لا تنقل الواقع نقلا آليا فوتوغرافيا، بل تحاول ابتداع الواقع وبعثه بعثا أدبيا واعيا لأن معالجة الواقع تتطلب معرفة واعية به والماما بجميع خلفياته، ومن ثم صياغته (الواقع) صياغة تقوم على المتخيل، والتصوير والتشكيل والنمذجة... وتستند إلى الواقع، وتستوعبه وتتمثله، ثم تصبه في معمارية فنية تقوم على التماسك، والانسجام والتآلف الجدلي"[4].

1- بودربالة (الطيب) وجاب الله (السيعد)، مرجع سابق، ص53.

2- مفقودة (صالح)، الواقعية ي الرواية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، طبع دار الهدى (عين مليلة)، العدد التجريبي، ص14.

3- بدير (حلمي)، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص25.

4- بودربالة (الطيب)، جاب الله (السعيد)، مرجع سابق، ص54.

إلا أن الأدباء وكذا النقاد، وحتى المفكرين قد اختلفوا في تحديد الواقع كما اختلفوا أيضا في طرائق صوغ هذا الواقع، ما أدى إلى ظهور العديد من الواقعيات في تاريخ الأدب والنقد، فإن كانت هناك بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعيات، ولكن أيضا هناك الخلافات الجذرية بين كل واحدة والأخريات[1].

و هي الاتجاهات التي سأحاول الوقوف عندها –و لو باقتضاب– حتى يستوفي البحث حقه من التحليل والدراسة.

2–أشكالــهــا:

أ–الواقعية النقديــة (Critical réalism):

هي اتجاه يقف أصحابه موقفا انتقاديا إزاء المجتمع، والشكل الذي اتخذته الواقعية في القرن التاسع عشر (إذا استثنينا الواقعية الطبيعية) أي أن الواقعية ولدت وهي نقدية لأن أوضاع المجتمع الصناعي الأوربي، في منتصف القرن التاسع عشر كانت تحول دون تبلور فكر ثوري جماهيري مؤثر في الفنون والآداب، فاكتفت الواقعية وقتها برصد التناقضات الاجتماعية وحاولت الكشف عن خبايا الأزمات الكبرى[2].

هذا وقد استخدم هذا الوصف (النقدية) للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى على ما بينها من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض[3].

فصفة النقدية التي لازمت هذا الاتجاه جعلت منه الأقرب إلى تمثيل الحياة وتجسيدها بعمق ووعي كبيرين، ونأت به عن الإدراك العفوي الساذج (واقعية المحاكاة) الذي يتم للوهلة الأولى، إذ لابد بعد ذلك من إخضاع هذا الواقع للنقد، والتمحيص حتى يبرز في شكل أكثر نضجا من أشكال المعرفة الواقعية الحقيقية.

تقرر الواقعية النقدية أن مهمة الفن والأدب تتمثل في نقد الحياة بمفهومها الواسع، لذا فقد صور كتاب الواقعية النقدية الحياة الممزقة التي تستحق كل ما في الإنسان من جميل وعظيم بلا رحمة ولا هوادة، ولهذا السبب غلبت على رؤيتهم مسحة من التشاؤم،

1- بحراوي (حسن)،إشكالية الكتابة الواقعية في ثلاثية محمد ديب،مجلة التبيين،الجاحظية،الجزائر،عدد4، 1992، ص36

2- بودربالة (الطيب) و جاب الله (السعيد)، الواقعية في الأدب، مرجع سابق، ص55.

3- فضل (صلاح)، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص35.

هزت بنية العالم القديم. فتشكل لدى الإنسان وعي مأسوي بالحياة تعبر عنه الرؤية من خلال البطل الإشكالي الممزق بين الحنين إلى القيم الأصيلة والتطلع إلى تحقيق الذات في عالم يسوده الاغتراب والضياع والتواصل المستحيل[1].

و يعد كل من بلزاك (Balzac) (1799-1850) وتولستوي (Tolstoi) (1828-1910) قطبا الواقعية النقدية حيث جسدت أعماله وآرائهما النقدية خاصة آراء بلزاك الأبعاد العميقة الفكرية منها والجمالية لهذا الاتجاه الواقعي.

و مادامت الواقعية النقدية تركز في كثير من مواقفها على الجوانب المظلمة من الحياة الاجتماعية والإنسانية فقد تعرض الروائي بلزاك لمجتمعه "بالتحليل والغوص في أعماقه، واستكشف الوحوش التي تسكن في أعماق النفس، والتي تجد لها مرتعا في المجتمع الرأسمالي، المجتمع الحقود الأناني، الذي لا يشعر بخزي ولا عار: حيث تنبأ في قصته "الفلاحون" بأنهم سيحلون محل البورجوازيين"[2].

رغم انتماءات بلزاك (الأرسطقراطية) وتعاطفه مع النظام الملكي (تشجيعه للملكية)، إلا أن أعماله وخاصة (الفلاحون) امتازت بعمق إدراكها للظروف الواقعية، المتحكمة في تطور المجتمع الرأسمالي الفرنسي، وبابتعادها عن التسجيلية والوعظية وبصدقها في كشفها عن معاناة الفلاحين وشقائهم في ظل الرأسمالية وهذا ما جعل لوكاتش (George-Lukacs) يرى في أعمال بلزاك العظيمة "قصيدة رثاء طويلة يندب فيها السقوط الحتمي للمجتمع الفاضل"[3].

أما في رورسيا فلقد بلغت الواقعية النقدية أوج تطورها ونضجها مع كل من تولستوي وابسن اللذين أصبحا "هما الوريثان الحقيقيان للواقعية العظيمة"[4].

1- بودربالة (الطيب)، د. جاب الله (السعيد)، مرجع سابق، ص55-56.

2- عبيد (رجاء)، مرجع سابق، ص143.

3- الأعرج (واسيني)، اتجاهات العربية الجزائرية (بحث في الأصول التاريخية والجمالية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص344.

4- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص46-47.

فتولستوي لم يسهم في تطوير الأدب الروسي فحسب وإنما أسهم كذلك في تطوير الأدب الأوربي لما عرفت به إبداعاته من صدق وواقعية وأمانة خاصة رائعته "الحرب والسلام".

لكن وعلى الرغم من تشاؤمية الواقعية النقدية وتركيزها على الجوانب المظلمة من الحياة الاجتماعية، وعجزها بالتالي على إنارة دروب المجتمعات ووصلها بمنابع الأمل والتفاؤل لحل مشاكلها العالقة إلا أن دورها التاريخي في تنمية التيار الحداثي التحرري، هو دور فعال وبارز باعتراف كبار الواقعيين الاشتراكيين.

فقد أشاد كما سبقت الإشارة إلى ذلك لوكاتش "ببلزاك" واعتبره أب الواقعية النقدية في العالم قاطبة، كما أعجب أنجلز (Engels) واعترف بعبقريته في تصويره لجشع البورجوازية وهيمنتها على كل فضاءات الثورة والسلطان، كما فضح الممارسات القمعية والاستغلال التي تقوم به هذه الطبقة التي خانت ماضيها المجيد والتحرري عندما تنكرت لمبادئ ثورتها (1779) التي كان شعارها (الحرية–المساواة –الأخوة)، كما تنكرت أيضا لمبادئ حقوق الإنسان[1].

وحدث أن أعلن لينين إعجابه بتولستوي ووصفه بأنه مرآة الثورة الروسية كما أقرّ جوركي (Gorki) في هذا الصدد بالمهمة العظيمة للأدب الواقعي النقدي خاصة ما تعلق بـ "مجال الصياغة وفن الكلمة، رغم اعتراضه الكبير على بعض خصائصها، فهي على حد قوله شكل من الواقعية لم يؤد مطلقا إلى تربية الشخصية الاشتراكية وليس بوسعه أن يفعل ذلك، لأنه كان ينتقد كل شئ ولا يثبت شيئا محددا بل قد يعود ليؤكد ما كان ينتقده من قبل"[2].

و قد أوجز لوكاتش المظاهر الأساسية السلبية للواقعية الغربية، ابتداء من منتصف القرن الماضي فيما يلي[3]:

1- بودربالة (الطيب)، جاب الله (السعيد)، مرجع سابق، ص56.

2- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص79.

3- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص45.

أولا: اختفاء حركة التطور الاجتماعي الدرامي الملحمية من الأعمال الأدبية لتحل محلها المصالح الخاصة والشخصيات المحرومة من العلاقات الغنية والتي تقتصر على الملامح العامة مما يضعها في إطار قد وصف بذكاء شديد لكنه ظل خاليا من نبض الحياة.
ثانيا: أخذت العلاقات الواقعية المتبادلة بين الأشخاص وأساسها الاجتماعي الذي يجهلونه هم أنفسهم، وحتى أعمالهم وأفكارهم، ومشاعرهم أخذ كل هذا في التناقض التدريجي، بحيث أصبحت كل يوم أشد فقرا من سابقه، مما حدا بالكتاب إلى سلوك أحد طريقتين:
-إما إبراز الفقر في الحياة بسخرية ممرورة، وإما إلى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية والإنسانية، يتمثل في رموز ميتة أو مبالغ فيها بطريقة غنائية
ثالثا: وهذا وثيق الارتباط بما سبق: أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلي واف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشعل الحيّز الذي كان مخصصا عند التصميم الفني المتوازن لمعالم الواقع الاجتماعي الجوهرية وللتغييرات الديناميكية الفعالة التي كانت تحمل رسالتها الشخصية الإنسانية المصورة".

لكن وبالرغم من هذه الانتقادات وغيرها لا تزال الواقعية النقدية مصدر إلهام لكثير من الكتاب في العالم، الذين إلى الدفاع عن القيم الإنسانية الفاضلة بكشفهم لملابسات الواقع وإدانتهم لما يسود فيه من ظلم وقهر اجتماعيين وإن كان هؤلاء الكتاب (الواقعيين النقديين) يتفقون في نظرتهم النقدية لشتى الظواهر الاجتماعية فإنهم يتفاوتون في نظرتهم للواقع وبالتالي وكذا في أساليب التعبير عنه.

ب-الواقعية الطبيعية*:

لقد عرفت الواقعية تطورا كبيرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، خاصة بعد ازدهار الاكتشافات العلمية وتقدم علوم الطبيعة وتطور التجارب العضوية والفسيولوجية التي كانت ترمي إلى معرفة حقائق الإنسان والوصول إلى أعماقه.

و يعود الفضل في بلورة هذا الاتجاه إلى إميل زولا (Emil-Zola) الذي "تقوى بنجاحاته الأدبية التي جعلت منه زعيما للمدرسة، رغم نفيه لذلك، أصبح سنة 1879 المنظر الرسمي للطبيعيين بمقالاته المشهورة عن الرواية التجريبية، ثم في 1881 بدراسته عن الروائيين الطبيعيين"[1].

و خلاصة مذهب الطبيعة عند زولا وأتباعه أن الإنسان في حقيقة أمره ليس أكثر من حيوان تسيره غرائزه وخصائصه العضوية ومن ثم فإن الأدب عند رجال هذا المذهب يجب أن يصور في ضوء من خصائص الإنسان الغريزية والعضوية[2].

و هم بذلك حاولوا "تطبيق المناهج العلمية على المجتمع والنفس الإنسانية وذلك باعتبار العم الأدبي شريحة من الحياة"[3].

فقد رأى زولا أن منهج بلزاك (الواقعي النقدي) لم يعد صالحا لتقديم حقيقة الواقع فحاول الاستفادة من الفكر الفلسفي فتأثر بالمذهب الوضعي الذي كان يتزعمه الفيلسوف الفرنسي كانط (Emanuel Kant).

كما تأثر بالنزعة الجديدة في الأدب على نحو ما فعل هيبولوت تين (H. Taine) (1828-1893) كما انبهر "زولا" بما وصل إليه العلم والعقل واقتنع بضرورة تطبيق

(*) يؤشر مصطلح طبيعية (ناتوراليزم) إلى أربع مجالات دلالية: مجال علمي يرتبط بالعلوم الطبيعية، ودراسة الطبيعية؛ ومجال فلسفي يرتبط بالآراء المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة وترفض الغيبيات؛ ومجال الفنون الجميلة حيث يدل على تصوير مظاهر الخصب والثراء المادي والحياة المادية والطبيعية؛ ومجال أدبي حيث كانت الطبيعة مقربة في دلالتها من الواقعية، وكل هذه الروافد الدلالية ساهمت بقدر أو بآخر في بناء نظرية الطبيعية في الرواية (بيير شارتييه –مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص147).

1- بيار شارتييه، مرجع سابق، ص150.

2- حفني داود (حامد)، الأدب الحديث، (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص129-130.

3- مفقودة صالح، مرجع سابق، ص17.

المناهج العلمية الصارمة التي أعطت ثمارها في شتى مجالات المعرفة العلمية خاصة مناهج الملاحظة، والتحليل، التوثيق، والمقارنة مقتديا في ذلك بالفيزيولوجي الكبير وأستاذ الطب كلود برنارد (K.Bernard) (1813-1878) فقد تأثر بكتابه "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي" الصادر 1885 الذي كان كثير الإحالة عليه، خاصة بعدما ألح هذا الأخير (كلود برنارد) على أن الطريقة العلمية المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحية، مما حذا "بزولا" إلى أن يدعو إلى تطبيقها على الحياة الإنسانية (الفكرية والعاطفية) فيخضع كل واقعة إنسانية إلى الملاحظة والتجريب ويؤسس من خلال كتاباته لواقعية جديدة (تقوم على الملاحظة والتجريب)/ جسدتها بعض أعماله الروائية نذكر منها روايته "آل روغون ماكار" التي تتبع فيها حياة أسرية فرنسية في أجيال متعاقبة وروايته جيرمينال (Germinal) فهو يرى أن الكاتب لا يقل عن الطبيب أهمية وخبرة بما يجب أن يقوم به لتقديم الصورة الحقيقية للمجتمع فكما يُرجع الطبيب العلة إلى معلولها عن طريق الاختبارات المعملية التجريبية، ويستطيع بها وضع يده على مكان الداء، وتشخيص دوائه، كذلك على الروائي أن يفعل"[1]. وأن يكون حسب زولا "تجريبيا لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة، وينبغي للرواية التي تمثل الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات، وإلا أخطأت موضوعها. فالإنسان المجتمعي، حسب زولا، من طبيعته أن يكون موضوعا للتجريب"[2].

و مع منطقية هذا الاتجاه الطبيعي من حيث منظوره للواقع إلا أن تطبيقه يكاد يبدو غاية في التقريرية والعقم، الأمر الذي جعله شاق التطبيق، وهذا ما جسدته ملاحظة "جورج لوكاتش" على "زولا" فقد رأى "أن زولا لم يستطع أن يصبح كاتبا كبيرا إلا لأنه لم يلتزم دائما وبشكل ثابت منهجه الخاص"[3]

كما انتقد هذا الفيلسوف جمع "زولا" بين "مبدأين متناقضين هما الطبيعة والتحويل البلاغي الرومانتيكي"[4].

1- بدير (حلمي)، مرجع سابق، ص28.

2- بيير شارتيه، مرجع سابق، ص156-157.

3- بدير (حلمي)، مرجع سابق، ص28 -29.

4- بيير (حلمي) ، المرجع السابق، ص28-29.

إلا أن "زولا" ورغم ما وجه لـه ولغيره من رواد المدرسة (الواقعية الطبيعية) من نقد يظل رائد هذه المدرسة الأول الذي قادته أعماله ومواقفه إلى ذروة العالمية.

و مع نهاية القرن التاسع عشر أخذ هذا الاتجاه في التلاشي تاركا المجال مفتوحا لمذاهب جديدة تقتضيها طبيعة الظروف التاريخية الجديدة.

الواقعية الاشتراكيــة:

من الصعب إيجاد "تعريف دقيق، وشامل ""للواقعية الاشتراكية" ذلك لأنها لا تمثل اتجاها عاديا من اتجاهات الواقعية، ولا مجرد وجه برئ من وجوهها نبت عفويا واتخذ مساره في التطور والتنامي بشكل أدبي مستقل، بل احتشدت فيها وحولها كل الخصومات التي يتسع لها العصر[1].

فقد تعددت أنواع "الواقعيات الاشتراكية" واختلفت باختلاف الزمان والمكان، والأدباء الذين انقسموا على أنفسهم في النظر إليها "فبينما وصل البعض في تقديسها والالتزام الحرفي بها... خرج عليها البعض الآخر ورفض من أجلها كل صيغ الواقعية لا لشئ إلا ليثبت حريته في الاختيار، وقدرته على التمرد وسلك فريق ثالث أسلوبا جدليا في تناول هذه القضية، يبتعد عن التبسيط والتطرف ويحتفظ منها بالجوهري"[2].

و يعود الفضل في اعتماد تسمية "الواقعية الاشتراكية" إلى المؤتمر السوفييتي الأول المنعقد بموسكو في 17 أوت إلى فاتح سبتمبر 1934، الذي يعد تحولا تاريخيا في مسار الثقافة السوفييتية وقد قدمت لهذا المؤتمر جملة من التسميات، تسعى كل واحدة منها إلى التعبير عن المنهج الاشتراكي الجديد في الإبداعات الأدبية والفنية نذكر من هذه التسميات: المنهج الواقعي الجدلي المادي الذي اقترحه ممثلوا الأدب البروليتاري الذين كانوا حاضرين بقوة، كما اقترح بعضهم تسمية "المنهج الجدلي المادي" وهو شعار مجرد، قريب من المفاهيم الفلسفية، ويبدو أن ستالين نفسه، قد اقترح تسمية الواقعية الشيوعية، وذهب آخرون إلى اقتراح الواقعية الاشتراكية الثورية، كما تداول الأدباء بعض المصطلحات الأخرى، كالرومانسية الثورية، والواقعية العظيمة لكن في الأخير، اتفق

1- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص59.

2- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الجميـع علـى اعتمـاد الواقعيـة الاشـتراكية وهـي تسـمية اقترحهـا الأديـب مكسـيم غـوركي (Makcime Gorki) [1].

وهـي التسمية نابعـة من نظرتـه لـلأدب والفن ولرسـالة الكاتـب التـي جسدها قولـه: "إن واجب كتابنا واجب شاق معقد، إنه لا يقف عند حد نقد القديم وعرض شروره وفساده فقط، إن واجبهم هو أن يدرسوا أن يكشفوا اللثام عن أشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونـه" [2].و يجسدها أيضا إدراك الأديب لغاية الأدب التي يرى أنها تكمن في مساعدة الإنسان في فهم نفسه، وتنمية إيمانه بها مع تنمية مساعيه الرامية إلى الحقيقة ومكافحة اللؤم بين الناس"[3].

أما عن أهم تعاريف "الواقعية الاشتراكية" فقد جاء في الموسوعة العلمية الفلسفية التـي وضـعها مجموعـة من العلمـاء والأكـاديميين السـوفيات (موسكو 1967) "إن جـوهر الواقعية الاشتراكية يكمن في الإخلاص لحقيقة الحياة، بصرف النظر عن مدى ما تكون عليه من جفاء، ويكون التعبير عنه في صور فنية من الزاوية الشيوعية[4].

و جاء في تعريف المعجم الجمالي الروسي لها "بأن الواقعية الاشتراكية عبارة عن منهج فني يتمثل جوهره في الانعكاس الصادق الجديد تاريخيا للواقع في تطوره الثوري، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية. وتقتضي الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعي هدفا معينا هو تربية الإنسان الجديد الذي يتمثل فيه تناسق الثراء الإيديولوجي والجمال الروحي والكمال الجسماني"[5].

هذا وقد حدد المعجم (نفسه) المبادئ الجمالية الأساسية للواقعية الاشتراكية والتي تتمثـل فيمـا يلي:"الأمانـة التاريخيـة الحزبيـة والقوميـة، والالتحـام العميـق بالحيـاة والواقـع، وإبـداع شخصـيات نموذجيـة فـي مواقـف نموذجيـة والبرهـان علـى الطـابع العـام لعمليـات التحـول الاجتمـاعي مـن خـلال صـور فرديـة للأشـخاص والأحـداث، وتحليـل العلاقـات

1- بودربالة (الطيب)، جاب الله (السعيد)، مرجع سابق، ص60.

2- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص59.

3- ع

يد (رجاء)، مرجع سابق، ص153.

4- بودربالة (الطيب)، جاب الله (السعيد)، مرجع سابق، ص60.

5- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص84.

الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضي، والحاضر، وإما تشير أيضا إلى طبيعة تطورها في المستقبل، فالفنان الواقعي انطلاقا من رؤيته للحياة، يستطيع أن يكشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، لا على أساس مثالي خيالي كما كان الواقعيون النقديون في نظرتهم للتطور الاجتماعي.

و من هنا نعثر على جوهر الرومانتكية الثورية داخل الواقعية الاشتراكية وتفاؤلها التاريخي الصادق، وانطلاقا من هذه الرؤية، فإن الواقعية الاشتراكية تعثر على الجوانب الإيجابية وتبني مثالها على أساس علمي يتجسم في البطل الإيجابي الذي لا يعد ثمرة للخيال الفني، وإنما ينتزع من الحياة نفسها. على أن الأعمال الواقعية تعني بتحليل العيوب الاجتماعية لتسهم في واجب تجاوزها والانتصار عليها"[1].

لهذا فالواقعية الاشتراكية كمنهج فكري وأسلوب فني ظهرت لتكون بديلا عن الواقعية النقدية، وهي ظاهرة اجتماعية أو فكرية، لم تنشأ من الفراغ وإنما ارتبط تكونها بالنمو العظيم لوعي الطبقة العاملة الاجتماعي، كما ارتبط بالواقعية النقدية التي مثلت منطلقها والأساس لتطور رؤاها الفكرية وجمالياتها الفنية على وجه التحديد وذلك من خلال طبيعتها النقدية ونزوعها الديمقراطي[2].

هذا وقد استمدت الواقعية الاشتراكية مبادئها وخصائصها الفنية من جماليات الفكر الماركسي الأدبية التي مثلتها كتابات كل من كارل ماركس (Karl M) وفريدريك أنجلز (Frederie Englis) في مجال النقد الأدبي من جهة، ومن الثورة الاشتراكية وما طرحته في الأدب والفن من قضايا وبلورته من نظريات من جهة ثانية. لقد أخذت هذه الاتجاهات من جماليات الفكر الماركسي الأدبية نظريتي الانعكاس[3]، والالتزام، فالأولى تعتبر النص الأدبي مرجعا ووثيقة تاريخية يعود إليها الباحث لتدعيم رأي أو التثبت من صحة فكرة لارتباط ذلك الأدب بالمجتمع الذي عنه انبثق فإذا هو شاهد على العصر، وعاكس للواقع الاجتماعي بأسلوب مباشر مما يفسر إشادة أنجلز ببلزاك في الكوميديا الإنسانية (La comédie humaine) وهو نفس الموقف الذي عبّر عنه كارل ماركس في حديثه عن

1- فضل (صلاح)، مرجع سابق، ص84.

2- بوشوشة بن جمعة، مرجع سابق، ص299.

3- المرجع نفسه، ص300 -301.

الروائيين الأنجليز في القرن التاسع عشر مثل شارل ديكنز (Charles Diekens) وتاكري (Thackeray) وغيرهما. أما الثانية فهي نظرية الالتزام التي لا تنفصل عن سابقتها "نظرية الانعكاس" وهي عند أنجلز سمة كل أدب إنساني منذ أقدم العصور ويجب أن تكون خفية في النص الأدبي[1].

كما كان ""للثورة الاشتراكية" في الأدب والفن أثرها في الكتابة الواقعية الاشتراكية فقد استلهم الكتاب مضامينهم من عقيدة الثورة وتراثها الفكري، وتصورها للإنسان والعالم الاشتراكي، مما استدعى وضع قواعد صارمة تدعو إلى تحزب الكاتب وتحيز الأدب[2]، فبعد أن أصبح بناء الاشتراكية مهمة اجتماعية صار الأدب مدعو إلى خدمة صحيحة وإلى المساعدة في بناء الاشتراكية[3].

و الواقعية الاشتراكية فوق هذه التحديات الجوهرية كلها، والتي تعتبر من المركبات الأساسية لها تحاول جاهدة، أن تصور الحياة تصويرا صادقا محددا، تاريخيا من خلال تطورها الثوري فلا تكتفي برسم خطوط الواقع والإنسان بكل التناقضات التي تتحكم في تصورها ولكنها تسهم في تكوين شخصية الإنسان القادر على تحمل أعباء البناء الاشتراكي، ومن هنا يأتي صدق تصوراتها وتفاؤلها إذ أن التفاؤل التاريخي يشكل أحد الخصائص الهامة لفن الواقعية الاشتراكية[4].

لهذه المبادئ وغيرها لاقت الواقعية الاشتراكية رواجا كبيرا في كافة أصقاع العالم وغيرها، فانتشرت انتشارا واسعا على المستويين التنظيري والإبداعي فظهر لها رواد عالميون رأوا فيها وفي ما تدعوا إليه من مبادئ مشروع بعث واستعادة جديدة لإنسانية الإنسان ولمستقبله الاشتراكي الواعد.

لكن رغم ذلك تلقى الاتجاه الواقعي الاشتراكي لجملة من الانتقادات خاصة ما تعلق منها بتقييد الاتجاه (الواقعي الاشتراكي) لحرية الإبداع. كما عرف الكثير من التجديد على يد بعض المبدعين الذين أمدوه بروح جديدة وبمناهج إبداعية جديدة يأتي في مقدمة

1- بوشوشة بوجمعة،مرجع سابق، ص 300 -301.

2- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص302.

4- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص474.

هؤلاء ميخائيل باختين (M.Bakhtine). الذي أفاد كثيرا من المعطيات الجديدة لمختلف العلوم الإنسانية خاصة منها علم الاجتماع، وعلم النفس، كما تأثر بالشكلانية، وسعى لتخليص الأفكار الماركسية من عقائدها العقيمة وذلك ببلورته لفكرة الحوارية (Dialogique) كما كانت لجورج لوكاتس جهود كبيرة في محاولته تجاوز نظرية الانعكاس وكذا الكثير من مبادئ الواقعية الاشتراكية، وهي محاولات عكستها جهوده التنظيرية في ميدان الإبداع الروائي.

ثالثا: الواقعيــة في الرواية الجزائرية:

ارتبطت الرواية الجزائرية منذ نشأتها الأولى ارتباطا وثيقا بالواقع المعيش وازداد نزوعها الواقعي حدة في فترة السبعينات والثمانينات، وذلك لما شهدته هذه الفترة من تاريخ الجزائر من تحولات على كافة الأصعدة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، استدعت من الكتاب شكلا آخر من الكتابة، يكون أكثر قدرة على استيعاب القضايا الواقعية المطروحة على أرض الواقع وتمكن الإشارة إلى رافدين هامين، سلكت عبرهما الواقعية إلى الرواية الجزائرية أول مشرقي والثاني محلي.

فالأول يعود إلى إسهام عامل المثاقفة مع الغرب في نقل مبادئ الواقعية ونظريات الرواية والواقع إلى الأدب العربي في المشرق الذي مكنته ظروفه الخاصة من الاتصال بالثقافة الغربية العالمية، ومن ثم التأثر بها وبمختلف تياراتها خاصة الواقعية التي بدا تأثيرها على الرواية العربية متعدد النواحي والمصادر، ومن الأدب العربي في المشرق انتقلت إلى الأدب الجزائري، الذي اطلع كتابه على إنتاج رواد الرواية العربية الذين أناروا بتجاربهم الإبداعية خاصة (التجارب الروائية الواقعية) دروب الكتابة الروائية للروائيين الجزائريين الذين شرعوا في تلمس سبل هذا الفن الجديد ويكفي أن نذكر في هذا المجال أسماء معروفة تمثل الكتاب الجزائريون نصوصهم الروائية كتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، عبد الرحمان الشرقاوي... وغيرهم. والثاني: يمكن في استفادة الكتاب الجزائريين من رافد محلي تمثل في الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي التي تسنى لها الاتصال بالثقافة الغربية فقد كانت هذه الرواية على مستوى كبير من النضج الفكري والفني، حيث وجد روادها وعلى عكس كتاب الرواية العربية الجزائرية تراثا غنيا ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي نسجوا على منوالها أعمالهم الأدبية[1].

1- ركيبي (عبد الله)، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص200.

هذا ويذهب الدكتور الأعرج واسيني في دراسته الموسومة ب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"*، إلا أن القدرة على التلاؤم مع تأزمات الواقع، ورصدها بشكل واقعي قد ظهرت في الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، وقبلها بقليل عند بعض المتجزئرين، فكان ذلك مجتمعا إيذانا بتبلور اتجاه أدبي واقعي يحمل نسقا جديدا واستمر ذلك مع كتاب قادرين حتى اندلاع الثورة الوطنية ثم بعد الاستقلال على يد قافلة من الكتاب (محمد ديب، كاتب ياسين، مولود معمري... وغيرهم) [1].

و يخلص الكاتب في نهاية حديثه عن أثر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية على الرواية العربية إلى القول "إن هذا التراث الجزائري، الواقعي، وهذا الزخم الثوري، هو الذي بنى عليه معظم كتاب ما بعد الاستقلال، إنجازاتهم الرائعة وفي ظل التحولات الديمقراطية. هذا الموروث هو الذي كان دائما يقي الأدب الجزائري بشكل عام من التساقط في الشكلانية والسوداوية التي لا مبرر لها في مجتمع يفتح ذراعيه للمستقبل"[2].

و مهما يكن من أمر تأثر الرواية الجزائرية بالرواية العربية أو بالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، فإن اتباع المذهب الواقعي يعد أمرا حتميا نظرا لطبيعة الأوضاع التي عاشها الشعب الجزائري قبل الاستقلال وبعده، وإذا وجدت بعض الأعمال الروائية التي يمكن تصنيفها تحت مذاهب أخرى كالمذهب الرومانسي، فإن عددها قليل مقارنة بسابقتها[3].

---

*يذهب الدكتور الأعرج واسيني في هذه الدراسة إلى عد رواية الحريق (1957) لنور الدين بوجدرة، العمل الوحيد الذي ظهر يحمل بذورا واقعية أكثر تقدما، كما يذهب في نفس الإطار إلى أن هذه الرواية ورثت الكثير من إنجازات الرواية الغربية، لثقافة الكاتب (الفرنسية والعربية)، إلا أنه يرى بأنها (الرواية) ظلت حبيسة واقعها المتخلف، وكثيرا ما حلق بها الروائي في أجواء صوفية وهامشية (المرجع نفسه، ص 368).

بينما يذهب الدكتور محمد مصايف إلى أن رواية "ريح الجنوب" للراوي عبد الحميد بن هدوقة 1971 بالإضافة إلى استيفائها لشروط الفن الروائي، تعالج لأول مرة وفي واقعية متزنة هادفة، موضوعا اجتماعيا يهم الجماهير الواسعة من الشعب الجزائري" (مصايف محمد)، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983 ، الجزائر، ص179.

1- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، ص364 -365.

2- المرجع نفسه، ص367.

3- د. مفقودة (صالح)، الواقعية في الرواية الجزائرية، ص18.

و من جهة أخرى نجد تأثر الروائيين الجزائريين بالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، لا يعدو أن يكون محدودا جدا ويقتصر على عدد قليل من الكتاب الذين سمحت لهم ظروفهم الخاصة من الاتصال بالفكر الغربي من خلال اللغة الفرنسية، وهذه الظاهرة (التأثر) لا يمكن تعميمها نظرا لعدم انتشار الثقافة الفرنسية إبان الاحتلال على نطاق واسع.

لقد تفاعلت الرواية الجزائرية ومستجدات الواقع الوطني بعد الاستقلال فأضحى هذا الواقع بالنسبة لها مجالا خصبا انبثقت منه مختلف التجارب الإبداعية والرؤى الفكرية الواقعية، حيث نزعت الرواية الجزائرية إلى الاتجاه الواقعي بقسيمة الانتقادي الذي عكسته روايات الكاتب عبد الحميد بن هدوقة (1925-1996) خاصة منها "ريح الجنوب" 1971، و"نهاية الأمس" 1975.

و قد تمكن عبد الحميد بن هدوقة بهذين العملين الروائيين أن يؤكد على العلاقة الجدلية بين الكتابة الروائية وبين الواقع الاجتماعي في سيرورته وتقدمه، وذلك رغم الصورة الباهتة التي قدمها الكاتب عن الصراع الطبقي في الريف"[1].

أما الاتجاه الثاني (الواقعي الاشتراكي) فخير من يمثله الأديب الطاهر وطار الذي يعد من الروائيين العرب الذين عرفوا بانحيازهم للواقعية الاشتراكية، كمذهب أدبي يقوم على أساس شعبية الأدب، برز هذا الانتماء من خلال جل كتاباته الروائية التي حاولت أن ترصد لحركة التحرر الوطني في الجزائر وللتحولات الاجتماعية بعد الاستقلال بكل تعثراتها، سلبياتها وإيجابياتها في اللاز (الأولى) واللاز (الثانية) والزلازل ، الحوات والقصر وغيرها من الأعمال[2].

لتظهر بعد تجربة الروائي الطاهر وطار تجربة فترة السبعينات فيما عرف أنذاك بـ "أدب الشباب" الذين اتخذوا من أعمال وطار نموذجا للكتابة الاشتراكية التقدمية "لأنهم

1- روابنية (الطاهر)، اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي (1945-1975) مخطوط رسالة ماجستير في الأدب المعاصر إشراف د معروف خزنة، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1985-1986، ج2، ص409.

2- بن الطاهر (يحى)، واقع المثقف الجزائري من خلال رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار، الصندوق الوطني لترقية الفنون، الجاحظية، الجزائر،2003، ص14.

فتحوا أعينهم على كاتب يبدو إلى جانب الرئيس "هواري بومدين" أقرب إلى نموذج ماكسيم جوركي إلى جانب لينين وأنهم كانوا يجربون الكتابة الأدبية تحت مظلة الخطاب السياسي الأيديولوجي السائد، وليس ذلك الخطاب سوى الخطاب الاشتراكي الذي أصبح يقترن بالوضعية والتضحية من أجل تغيير أوضاع الطبقة الكادحة"[1]. و تمثل تجربة كل من جيلالي خلاّص، بقطاش مرزاق، الأعرج واسيني خير مثال على ذلك.

هذا ويجدر بنا قبل الشروع في استجلاء ملامح الواقع و علاقاته في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" أن نستقرئ أثر التحولات التي شهدها الواقع الوطني (الاجتماعي) في فترة السبعينات على الرواية الجزائرية، وذلك لما لها من ارتباطات وثيقة بطبيعة الموضوعات التي شكلت أسئلة متن الرواية التي بين أيدينا.

1- مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، ص114.

رابعا: أثر التحولات الاشتراكية على الرواية الجزائرية:

لقد أدى تغير الواقع الاجتماعي الجزائري، إلى تغير نموذج هذا الواقع في الأدب عموما وفي الرواية على وجه التحديد، على أساس أنها أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بحركة الواقع.

فبعد أن تبنت الجزائر الاختيار الاشتراكي منهجا رسميا بعد استقلالها، عرف الفكر الاشتراكي انتشارا واسعا بفضل ما لاقاه من دعم ومساندة من قبل الدولة التي جندت له كافة طاقاتها وإمكاناتها المادي والمعنوية بغية الترويج له وتثبيت مبادئه بهدف تحقيق المجتمع الاشتراكي الذي تسعى إليه وما زاد في ذيوع هذا الفكر وانتشاره استفادته من تجربة ثورة التحرير الوطني بعد أن تبين أن الاشتراكية هي مد ملازم لمسار التحرير الوطني.

فقد جاء في الميثاق الوطني بأن "الاشتراكية مسيرة حيّة تضرب بجذورها في أعماق الكفاح من أجل التحرير الوطني وترتبط ارتباطا وثيقا بالأمة الناهضة لمصيرها"[1].

و هي التجربة التي استند عليها هذا الفكر، وتغذي منها وكان بذلك تحقيقا للتطلعات العميقة للجماهير التي كانت النقابات تدعوها إلى التظاهرات تحت شعار "المصنع للعمال" و"الأرض للفلاحين"، ومكن بذلك لتجربة الاشتراكية من أن تتجذر في المجتمع الجزائري، فتحدث تحولات عميقة في البنية الاجتماعية، والاقتصادية والثقافية، وهي تحولات قادتها كافة القوى الحية في الجزائر من (فلاحين، عمال، وطلبة متطوعين). تحت إشراف السلطة الحاكمة تولدت عنها جملة من المكتسبات التي عرفتها الساحة الوطنية في بداية السبعينات، كالثورة الزراعية التي تصدت للإقطاعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات ومجانية التعليم، والعلاج، والتأميم... وغيرها.

و يمكن أن تضاف إلى هذه الإنجازات والمكتسبات مكتسبات أخرى كالدستور والميثاق اللذان يرسمان التناسب الواضح للقوى التي انتزعت خلال الصراع، سلطة الدولة من أيدي الطبقات الرجعية المرتبطة مع الاستعمار بحكم مواقعها الطبقية، وانتقلت إلى

1- الميثاق الوطني 76، ص30.

أيـدي التحـالف العـريض للقـوى الديمقراطيـة والوطنيـة التـي تقـف ضـد كـل القـوى المعاديـة للثورة[1].

إلا أن المكتسبات وغيرها، وعلـى الرغم من أهميتها فـي تحقيق تحـولات جذريـة فـي المجتمـع الجزائـري، لـم تخـل مـن تناقضـات تبرزهـا طبيعيـة المرحلـة الديمقراطيـة ذاتهـا، والمشـحونة هـي الأخـرى بالتناقضـات الاجتماعيـة والسـلوكية والإيديولوجيـة وهـي التحـولات والتناقضات التي واكبتها الرواية الجزائرية وحاولت رصدها"[2]. علـى اعتبـار أن "كل نظـام اجتماعي يصـوغ ثقافيا ما يعكس رؤاه ومواقفه وعلاقاته"[3].

و مـا دام لكـل مجتمـع خصوصـياته الاجتماعيـة، والفكريـة والفنيـة، فقـد تعاملـت الروايـة الجزائريـة مـع الاتجـاه الـواقعي الاشـتراكي تعـاملا خاصـا ومتميـزا يـرتبط بـالواقع المرجعي الوطني الذي تحاكيه الرواية و تنقل عنه. وهذا ما سنحاول إبرازه عند معالجتنا لعلاقات الواقع في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

1- بودربالة (الطيب)، جاب الله (السعيد)، مرجع سابق، ص60.

2- الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص97.

3- بوشوشة (بوجمعة)، مرجع سابق، ص 306.

خامسا: الإطار العام لرواية "ما تبقى من سيرة حمروش".

قبل تحليلنا لعلاقات الواقع في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" يجدر بنا أن نقدم و لو لمحة موجزة عن الإطار الزماني و الإطار المكاني و الإطار الخاص بشخصيات هذه الرواية ثم نوجز مضمونها و محتواها و هي الأرضية التي من شأنها أن تساعدنا على فهم الرواية من جهة، و تيسر لنا عملية القبض على العلاقات داخلها.

1-الإطار الزماني و المكاني و الإطار الخاص بشخصيات الرواية:

تعد رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" إحدى روايات الأعرج واسيني التي ظهرت في فترة الثمانينات، فقد أنهى الروائي كتابتها سنة 1980 و نشرت بدمشق بعد عامين من ذلك أي سنة 1982.

و الرواية و إن كانت قد كُتبت لكي تصور بداية التراجع عن المسار الاشتراكي في الجزائر و عن تطبيق قرارات الثورة الزراعية أحد المحاور الكبرى للبناء الاشتراكي خاصة بعد وفاة الرئيس الراحل هواري بومدين، الذي يعد أحد أكبر المتحمسين المخلصين للمسيرة الاشتراكية، و أنها (الرواية) قد انطلقت من هذه الفترة التي تمثل زمن الثمانينيات بكل ما تحمله من تناقضات و صراعات بين القوى الرجعية و التقدمية، فإنها لم تتعامل مع فترة الثمانينيات فحسب و إنما أيضا مع الماضي الوطني في امتداده التاريخي، حيث فترة الثورة التحريرية المسلحة بل نجد الرواية تذهب إلى أبعد من ذلك لتضرب بجذورها في عمق التاريخ الوطني فتستحضر بعض حلقاته الثورية الدامية تأتي في مقدمتها ثورة الفلاحين الجزائريين 1971. في إشارة من الكاتب لامتداد الحاضر في الماضي و ارتباطه به.

كما ينفتح زمن الرواية على المستقبل يستشرفه الكاتب بكل تفاؤل و استبشار -رغم سوداوية الراهن و تهافته- بمستقبل جزائري اشتراكي واعد حين ينتصر للخيار الاشتراكي و للثورة الزراعية، و يصور انهزام الإقطاع و انحصاره رغم سعيه بكل ما أوتي من قوة لضرب إنجازات التحول الاشتراكي و مكاسبه الديمقراطية التي حققتها الجماهير الشعبية الكادحة في رحلتها النضالية الطويلة من أجل بناء المجتمع الاشتراكي.

فإذا كان الزمن الحقيقي للرواية لا يتعدى اليوم الواحد، على اعتبار أنها في مجملها عبارة عن تداعيات و استذكارات للماضي إلا أنها تنطلق من بعض أحداثها

الراهنة (كالتراجع عن قرار الثورة الزراعية، محاولات المختار الشارية استرجاع أراضيه المؤمنة، مقتل مريم الروخا...) و غيرها من المواجهات بين الإقطاع و أعوانه و بين الفلاحين و الطلبة المتطوعين لتمتد بدلالتها على الفترة الزمنية التي أفرزتها ألا و هي فترة الثمانينيات أعقد المراحل التاريخية التي شهدتها الجزائر بكل ما تحمله هذه الفترة من تناقضات و احتدامات و قضايا تأتي في مقدمتها إشكالية السلطة و ازدواجيتها. خاصة بعد التشكيك و التراجع عن الخيار الاشتراكي.

و من هنا يمكن القول أن رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" قد تعاملت مع أزمنة ثلاث هي زمن الرواية الذي يمكن تحديده بيوم أو أقل بسويعات، و زمن ثان يمثل فترة الثمانينيات، و زمن ثالث تستشرف عبره الرواية المستقبل.

و ما دام الزمن في الرواية لا يتم التعامل معه بمعزل عن المكان، و ما يدور فيه من أحداث، فقد هيمن في هذه الرواية فضاء القرية بهمومه الكبيرة، و تناقضاته الاجتماعية الصارخة، و علاقاته الاقتصادية الجائرة القائمة على الاستغلال، و هو فضاء استقطب اهتمام أغلب كتاب الرواية الجزائرية منذ نشأتها و هو ما تعكسه كثير من التجارب الروائية التي اتخذت من الريف الجزائري بكل ما يحمله من دلالات على الواقع المعيش في امتداده عبر التاريخ الوطني مسرحا لأحداثها نذكر من بينها على سبيل التمثيل لا الحصر، رواية "ريح الجنوب و نهاية الأمس" للروائي عبد الحميد بن هدوقة و "اللاز" للطاهر وطار و "الانفجار و هموم الزمن الفلاقي" للكاتب محمد مفلاح... و غيرها.

و في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" اتخذ الأعرج واسيني من إحدى قرى الريف الجزائري فضاء جغرافيا تجري على أرضيته أحداث الرواية، و تتحرك من خلاله شخصياتها، و هي قرية –كما تشير إلى ذلك العديد من العلامات النصية– تكتسب مرجعيتها و شرعية وجودها من الواقع المرجعي الحقيقي– رغم عدم تحديد الكاتب لها في الرواية بأسلوب صريح إلا أنه أورد أنها إحدى قرى الغرب الجزائري القريبة من سيدي بلعباس، يعاني أهلها البؤس و الحرمان و شظف العيش، فهي لا زالت على حالتها التي تركها عليها الاستعمار الفرنسي يقطن أهلها من الفلاحين الفقراء أكواخا تؤاكلهم فيها

الحشرات و الديدان، فالتغير الوحيد الذي طرأ على هذه القرية هو "ترميم مسكن البلدية الخلفي الذي حوّله المختار الشارية إلى فيلا جميلة، بعد عودته من مكة المكرمة"[1].

و هذه القرية في الرواية بكل ما تحمله من خصائص نجدها تطابق تماما قرية "مسيردة" التي دارت فيها أحداث روايته "نوّار اللوز" و التي تشير كثير من العلامات المبثوثة في متن الرواية (نوار اللوز) بأنها هي نفسها قرية (سيدي بلعباس) مسقط رأس الكاتب*.

هذا عن الإطار الزماني و المكاني العام لأحداث الرواية، أما عن شخصياتها فكما في أغلب روايات الأعرج واسيني فإن تحديد الشخصيات فيها يتم استنادا إلى المسألة الاجتماعية التي تفرض نفسها بحدة حيث المواجهة الدائمة بين المستضعفين (بفتح العين) و المستضعفين (بكسر العين)، الأغنياء/الفقراء، الحاكم/المحكوم... و غيرها من الثنائيات.

و في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" تنقسم شخصيات الرواية إلى قسمين، يضم القسم الأول منها الإقطاعيين (ملاك الأرض) و التجار الكبار (تجارة الماشية)، ملاك بعض المصانع (مصنع السانية بوهران).

إضافة إلى ذوي النفوذ و بعض الموظفين البيروقراطيين الذين سمحت لهم وظائفهم في القرى من أن يتصلوا بالإقطاعيين و يحققوا كثيرا من المكاسب المادية بشكل غير مشروع كمدير التعاونية الفلاحية (لاكابس) و رئيس البلدية و الدركي و بعض المراقبين المشرفين على سير مشاريع الثورة الزراعية.

و يضم القسم الثاني الفلاحين المستفيدين من قرارات الثورة الزراعية القاضية بتأميم الأراضي و تحديد الملكيات الإقطاعية يتقدمهم في الرواية عيسى الشخصية الرئيسية المحركة للصراع في الرواية و التي آثرها الكاتب برواية أغلب أحداث الرواية، يقف إلى جانب هؤلاء الفلاحين الطلبة المتطوعين بما يبثونه من حس ثوري و توعية شاملة لتعميق الاختيارات الاشتراكية و إنجاح الثورة الزراعية، إضافة إلى بعض الموظفين الشرفاء.

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص28.

* ولدالروائى الأعرج واسيني سنة 1954بقرية سيدي بوجنان غرب الجزائر .

و بذلك تكون رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" قد توفرت على عالمين متناقضين بنى الروائي العلاقة بينهما على التناقض و الصراع الذي أخذ منحى درامي دموي نهاية الرواية عاكسا و بكثير من الوعي بعض تحولات الواقع الوطني فترة الثمانينات.

2-مضمــون الروايــة:

تعد رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" في مجملها تداعيات رجل عاش أحداث الثورة التحريرية المسلحة و شارك في صفوفها، حيث أنه كان ذباحا للخونة المعادين لهذه الثورة يساعده في ذلك أحد أبناء قريته (ميلود الشمايمي)، إلا أن ظروف الثورة تشاء أن يؤمر من طرف التيار الرجعي في الثورة بذبح صديقه الشيوعي "لخضر حمروش" بحجة انتماءاته الحزبية، حيث ظل حادث ذبحه لصديقه يؤرقه خاصة و أنه أضحى أحد الأسلحة التي استخدمت و تستخدم ضده في الاستقلال.

يستحضر عيسى هذا الماضي عبر تداعياته منذ انطلاقته عند الساعة الحادية عشر ليلا متجها صوب بيته ثم يعود إلى الذكريات نفسها و إلى تداعيات أخرى كهجرته إلى فرنسا للعمل و التقاءه بلخضر حمروش و انخراطه في الحزب الشيوعي، و عودته عند قيام الثورة... و غيرها من الذكريات، يعود لهذه الأحداث عند خروجه من بيته متجها إلى عرس ولد الرومية الذي عزم على السهر فيه رفقة أقرانه من الفلاحين. يحضر "عيسى" عرس ولد الرومية حيث يراقص "مريم الروخا" رقصات جنونية تثير حفيظة خصمه المختار الشارية و في نهاية الرقصة توجه طلقة نارية تصيب "مريم الروخا" يظن الحضور أنها انطلقت من بندقية عيسى التي كان يصوبها في حلقة الرقص تجاه "مريم الروخا" لكنها في حقيقة الأمر قد انطلقت من مكان قريب من ساحة العرس و الذي أطلقها "المختار الشارية" الذي تسلل خلسة مختفيا على أنظار الحاضرين و لم يشاهده أحد سوى ابن أخيه "ميمون الشمايمي" الذي وضع المدية على رقبة عمه و رغم توسلات هذا الأخير إلا أنه أقدم على إبلاغ الشرطة بعد أن أجبره على الاعتراف بجريمته.

سادسا: علاقات الصراع في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

سبق و أن أوضحنا في دراستنا للإطار العام للرواية التي نعالجها أنها تشكل في مجملها محورين أساسيين يجسدان طبيعة العلاقات التي تتوفر عليها الرواية، هما محور

الإقطاع و أعوانه ممن يمثلون التيار الرجعي، و محور الفلاحين و الطلبة المتطوعين، و بعض الموظفين الشرفاء الذين يمثلون التيار التقدمي في السلطة الحاكمة.

هذا و قد بنى الروائي العلاقة بين هذين العالمين على التناقض و الصراع و المواجهة الدائمة و هي العلاقة التي سنحاول مقاربتها و ذلك بهدف إبراز رؤية كل طرف بنفسه و للطرف الآخر المناقض له مع التركيز على أهم الوسائل و الأساليب التي يستخدمها كل طرف لتحقيق أهدافه، و طموحاته، و من ثم تكريس رؤيته و تدعيم موقفه و تبديد وعي خصمه و ذلك في إطار الصراع الاجتماعي الدائر بين الطرفين حول الأرض من جهة و حول المرأة من جهة أخرى.

1-موضوعات الصراع:

أ-الصراع حول الأرض:

يحتل موضوع الأرض صدارة الموضوعات التي عالجها الكاتب في هذه الرواية، فقد عجّل بطرح هذا الموضوع في الصفحات الأولى من الرواية عبر ما كان يجري من صراع بين الفئة الإقطاعية و أعوانها، و بين الفلاحين المستفيدين من أراضي هذه الفئة في إطار سياسة تأميم الأراضي و إعادة توزيعها على الفلاحين المستفيدين من قرار الثورة الزراعية.

و ما نلاحظه قبل استعراضنا لتطورات هذا الصراع في الرواية، أن حضور الأرض كفضاء جغرافي مادي ملموس يكاد يغيب تماما، فعلى امتداد صفحات الرواية لم يقدم الكاتب أي أوصاف دقيقة و محددة لأراضي الإقطاعي المختار الشارية النموذج الذي اختاره الكاتب ممثلا لهذه الفئة الإقطاعية، من شأنها أن تساعد في بناء تصور ذهني عن أراضيه أو عن أراضي باقي الشخصيات الإقطاعية التي أتى على ذكرها في الرواية، و ما نعلمه استنادا إلى بعض المقاطع السردية في الرواية أنها أراضي واسعة، فالمختار الشارية كما يصور الكاتب كان "يملك نصف العالم"[1].

فالتركيز في الرواية قد تم على قطعة الأرض التي افتكت من هذا الإقطاعي لصالح الفلاحين و هي الأرض التي أنشئت عليها مزرعة برمضان الجماعية و هي كما جاء في الرواية مزرعة لإنتاج الحبوب (القمح و الشعير).

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص10.

لذلك فقد كادت صورة الأرض بمفهومها المكاني المادي أن تغيب في النص فاتحة المجال لصورة فكرية تجريدية مما يصعب عملية الإمساك بها.

بنى الكاتب العلاقات في الرواية على الصراع الذي كان يدور على أشده بين الإقطاعي المختار الشارية كبير الملاك في هذه القرية و أعوانه من الرجعيين و البيروقراطيين و بين جماعة الفلاحين المستفيدين من أرض المختار الشارية التي مسّها قانون التأميم و تحديد الملكيات الإقطاعية يتقدم هذه الجماعة المناضلة "عيسى" أشد الفلاحين تمسكا بقرارات الثورة الزراعية.

عبر حركة المختار الشارية ممثل الفئة الإقطاعية في الرواية و من خلال سعيه الدؤوب لاستعادة أراضيه المؤممة يحاول الكاتب الاقتراب من واقع هذه الفئة فيعكس إبداعيا مساعي الإقطاعية الوطنية، و أساليبها المختلفة الظاهر منها والخفي لاستعادة أملاكها، و نفوذها و إعادة الوضع على ما كان عليه.

و من بين هذه الأساليب التي لجأت إليها هذه الشخصية الإقطاعية من أجل استعادة "الأرض" يمكن أن نشير إلى:

– استحواذ "المختار" على أراضي الآخرين بدون وجه حق و ضمها إلى ممتلكاته الخاصة على نحو ما فعل مع ابن أخيه ميمون الشمايمي، فقد استولى على أراضيه و رماه ووالدته في "عزلة حرشاء و جافة...و استولى على البقية في ظروف غامضة"[1].

– استغلال سذاجة بعض الفلاحين و إقناعهم بأفكاره الغيبية (الخرافية) التي يروج لها كقصة الشجرة التي تنز دما.

– استغلال الظروف الاجتماعية (المادية) الصعبة للفلاحين و محاولة إغرائهم بالمال أو بحل مشاكلهم الأسرية العالقة مع البلدية، بواسطة معارفه.

– اللجوء للسحر و الشعوذة لشل حركة خصومه على نحو ما فعل مع "عيسى".

– استغلال الدين و رجاله في تكفير الاشتراكيين كالطلبة المتطوعين، عيسى و كذا في الاستفادة من بعض آياته التي تكرس الواقع (الملكية) و من رجال الدين كالاستفادة من فتاوى الشيخ الصنجاوي (إمام القرية).

1- المصدر نفسه ، ص235.

– التحالف الدائم مع باقي الإقطاعيين و الذي يرى فيه مسألة مصيرية لابدّ منها للحفاظ على كيان هذه الفئة و استمرار نفوذها و هو تحالف اتسع ليشمل أصحاب النفوذ ممن تربطهم مصالح بهذه الفئة (الإقطاعية).

– التهرب من التأميم و التحايل على الحكومة بإخفاء أراضيه و توزيعها على أقاربه حيث يخاطب ابن أخيه "سجلت باسمك و باسم جميع الأقارب القسم الباقي من أراضي.. لكنهم... مصرون على تجويعي و قتلي"[1].

و هو بتصرفه الأخير يسلك نفس طريقه "عبد الحميد بولرواح" بطل رواية "الزلزال"*. للروائي الطاهر وطار الذي اضطر بعد صدور قرار التأميم إلى البحث عن أقاربه حتى يوزع عليهم أراضيه و من ثم إخفاءها على الحكومة إذ أن الكاتب أراد أن يكون بطله عقيما دلالة على عقم الطبقة الإقطاعية، و انتهاء فعاليتها و تأثيرها على المجتمع.

و الأعرج واسيني و إن جعل "للمختار الشارية" ابنة هي "نبية" إلا أنه أبرز استعداده للتضحية بها في سبيل الحفاظ على الأرض، و هذا إن دلّ على شئ فإنما يدل على نظرة الإقطاع السلبية للمرأة "فنبية" بالنسبة لوالدها الإقطاعي لا تتعدى كونها مجرد قطعة من أملاكه الواسعة و أحد الحلول الناجعة في اعتقاده لإبقاء سيطرته على الأرض.

لهذا فهو من أجل الأرض يمني بها العديد من أنصاره، و لا يتردد في استعمالها وسيلة للضغط على ابن أخيه في سبيل تحقيق مآربه (كحرق مزرعة برمضان) و هو بهذا الاستغلال المنفعي اللإنساني للمرأة يذكر بنموذج عبد الحميد بن هدوقة (ابن القاضي) بطل روايته "ريح الجنوب"**.

و هو التقاء يوحي بتقارب وجهات النظر لدى هؤلاء الكتّاب في نظرتهم للواقع الوطني عموما و للفئة الإقطاعية و لمساعيها الرامية إلى الحفاظ على وضعيتها حتى لو كان ذلك بالتضحية بأبناءها و تحديدا بالبنات كما كان يفعل في الحضارات القديمة البائدة عندما كانت العذارى تقدم قربانا للآلهة.

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص234.

*وطار (الطاهر)، الزلزال ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1976.

**بن هدوقة (عبد الحميد)، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1971.

كما تعكس مساعي هذه الشخصية الإقطاعية شدة تعلقها "بالأرض" و عظيم ارتباطها بها، و هي علاقة تتعدى الارتباط المادي (المنفعي) إلى ارتباط روحي (معنوي) فهو مستعد كما جاء على لسان "عيسى" أن يدمر العالم من أجل الحفاظ على هذه الأرض و على هذه الأفواه الجائعة التي ملأها تراب الغبن و العياء"[1].

و هو لارتباطه الشديد بالأرض كثيرا ما يشبهها بالمرأة، فقد جاء في خطابه لابن أخيه ميمون و هو يحاول استمالته لمساعدته في استرجاع أرضه المؤممة التي استفاد منها فلاحو القرية "الأرض مثل المرأة إذا لم تعطها كل شئ.. تخدعك و تنتهي بين ذراعي غيرك"[2].

فوعي "المختار الشارية" بالأرض في الحاضر مرتبط ارتباطا وثيقا بوعيه في الماضي إذ أنه كان عميلا للمستعمر و مكرسا لسياسته القائمة على القهر و الاستغلال و امتصاص دماء الشعب و قد تحالف معه في سبيل الحفاظ على ممتلكاته و مصالحه و بالتالي الحفاظ على وضعه الإقطاعي.

و قد ازداد هذا الوعي تبلورا و حدة يقول أحد الفلاحين مصورا هذا الإسرار على استعادة أراضيه المؤممة "كان يصر أن يأخذها بتيجان قمحها.. جاهزة، و يدفع لنا التعويضات مقابل أخذ المحصول الذي كان طعاما للشمس المحرقة و النيران"[3]. و لما أدرك بأن أمر استعادتها صعب "و حين حُسم الأمر لصالح المتعاونين أصبح يطالب بأراضيه فقط"[4].

هذه الأراضي التي كثيرا ما عبّر على تحسره و استياءه لوقوعها في يد الفلاحين حيث يقول مخاطبا أحد أعوانه (موسى ولد القايد) "آه يا موسى أنت تعلم.. فيوم أقدمنا على حرق المحصول لم نكن نقصد الإساءة إلى الحكومة، و لا قتل عبد القادر الله

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص20.

2- المصدر نفسه، ص232.

3- المصدر نفسه، ص19-20.

4- المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

يرحمـه.. لكـن سـقوط أراضـينا بـين أيـدي الخماسـين.. هـذه الأرض التـي ورثناهـا معـززين مكرمين من جد لجد"[1].

لهـذا و نتيجـة هـذا الارتبـاط الحميمـي المـزدوج (المـادي النفسـي) بـالأرض يحـاول المختار الشارية أن يتقرب من أصحاب النفوذ و من السلطات و يجتهد في استمالة "عبد الواحـد" منسـق الحـزب، و قـد نجـح بالفعـل فـي أن يحـيط نفسـه ببـعض الأعـوان و المساعدين استطاع أن يخلق منهم أنصارا و الحـاج المختار و إن كـان لا يتحرك ضمن إطـار سياسـي إلا أنـه يتحـرك فـي إطـار بعض الأيـادي الخفيـة التـي تعمـل فـي الظـلام، و الأرجح أن تكون هذه الأطراف عناصر مهمة في السلطة الحاكمة.

لهذا "فالمختار الشارية" يسعى على الدوام لاكتساب خطوات جديدة نحو النفوذ و السلطة عن طريق التعرف على المسؤولين و التقرب منهم. فـ "أينما كانت (زردة) تجده على رأس الحضور.. حتى عرس ولد الرومية قد يكون هو مدبره.. لأنه كان دائما يحلم بدعوة الشرطة، و ضابط الثورة الزراعية إلى وليمة خاصة"[2].

هذا و ترتبط رؤية "المختار الشارية" السابقة لذاته و لمصالحه برؤيته للآخر الذي يمثـل بالنسـبة لـه و لفئتـه جماعـة الفلاحـين المسـتفيدين مـن الثـورة الزراعيـة و الطلبـة المتطـوعين فهـو علـى وعـي تـام بخطـورة المشـروع الاشـتراكي و بإمكانيـات خصـومه مـن الفلاحين و الطلبة لهذا نجده يسعى دوما إلى شلّ حركتهم و تبديد جهودهم و مساعيهم و تشويه صورتهم في عيون أهل القرية و رجال الدين بل قد يتفاقم هذا الوعي بالذات و بمصـالحها الخاصـة فيتحـول إلـى سلوك إجرامـي يتحـدى الواقـع (الفلاحين/الطلبـة) و حتـى السـلطة الحاكمـة. و هـذا مـا يجسـده حرقـه لمزرعـة برمضـان و قتـل المتطـوع عبـد القادر.

فالكاتب لم يقف عند حدود التصوير الواقعي في طرحه لأساليب الإقطاع من أجل الحفاظ علـى وضـعه و إنما حـاول و بقدر كبير من الصدق الفنـي و عبر وعيـه الخـاص (كمـا يتمثـل لنـا داخـل الروايـة) مـن أن ينفـذ إلـى أعمـاق هـذا الواقـع فيكشـف عـن الوجـه

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص217.

2- المصدر نفسه، ص99.

الحقيقي لهذه الفئة، و لكن دائما من منظور اشتراكي يناصب العداء الشديد للأغنياء الإقطاعيين و يناصر في الوقت نفسه المستضعفين من الفلاحين الفقراء.

و هو ما حذا بالروائي إلى أن يجعل وعي هذه الشخصية الإقطاعية يصطدم بوعي الفلاحين و المتطوعين و بعض البورجوازيين الصغار الشرفاء أمثال قويدر عين الرحمة، و ضابط الثورة الزراعية الشخصيتان اللتان لهما احترامهما في القرية.

و بما أن "عيسى" هو النموذج الأكثر تمثيلا لفئة الفلاحين في الرواية فقد عكست طبيعة العلاقة بينه و بين المختار الشارية ممثل الفئة الإقطاعية كل التناقضات التي يمكن أن تكون بين طبقتين متقابلتين (الطبقة الإقطاعية و الطبقة الفقيرة المستضعفة، ذلك أن الكاتب بنى شخصية كل منهما على النقيض من الأخرى و يمكننا أن نوضح التباين الموجود بين النموذجين في الجدول الآتي:

التناقض بين النموذج الإقطاعي (المختار) و النموذج الثوري (عيسى):

النموذج الإقطاعي	النموذج الثوري
المرحلة الأولى من الرواية (قبل الاستقلال)	
إقطاعي مالك للأرض و المال و النفوذ خائن للوطن، مستعبد للشعب	فلاح معدم تابع للإقطاعي مناضل في صفوف الثورة المسلحة
المرحلة الثانية من الرواية (ما بعد الاستقلال)	
يسعى لاسترجاع أراضيه المؤممة	
متحجر الفكر، رجعي على وعي كبير بذاته و بمصالحه الخاصة (متضخم الذات) يحاول احتواء الآخر و السيطرة عليه	يناضل من أجل الاشتراكية (الثورة الزراعية) على قدر كبير من الوعي السياسي و الاجتماعي مؤمن بالتغيير و مستفيد من بعض إنجازاته بصعوبة
غير منسجم مع واقعه الجديد (التغيير الاجتماعي) متشائم من الواقع	متفائل بالمستقبل
سقوط مخزي و مهين	سقوط مشرف

و هي فروقات تعكس حجم الهوة التي تفصل بين الفئة الإقطاعية و فئة الفلاحين و هي كما تصور الرواية تؤكد عدم انسجام و من ثمة التقاء هاتين الفئتين المتناقضتين و هو اعتقاد يستمده الكاتب من مرجعيته الماركسية و ايديولوجيته الاشتراكية المناهضة للطبقية (مجتمع الطبقات)، و يرى بأنه الامتداد الطبيعي للصراع الإيديولوجي في الثورة بين من يمثلون الجناح اليساري و بين المجاهدين الذين يمثلون السلطة الشرعية ذات

النـزوع الـديني، التـي حاولـت النيـل مـن إيديولوجيـة الثـوار (الشـيوعية)، و ذلـك باتهـامهم بـالانحراف و الإلحـاد و عرقلـة الوحدة الوطنيـة و العمالـة للعدو، فهم كمـا تقول عنهم هذه الجماعة "أحفاد موريس طوريس".

لقد جعل الكاتب الصراع بين هذين الطرفين (الإسلامي/اليساري) صراعا محتدما و متفاقما تجسده درامية الأحداث التي بلغت مداها عند إقدام جماعة متطرفة من رجال الغموض كما يصفهم الكاتب على أمر "عيسى" بذبح صديقه لخضر حمروش لانتمائه للحزب الشيوعي.

و لما كان الاتجاه الواقعي الاشتراكي يؤكد دوما على ضرورة الالتزام السياسي الإيديولوجي، فقد وقع اختيار الكاتب على رمز "لخضر حمروش" نموذجا للمناضل الشيوعي الملتزم بالإيديولوجيا الاشتراكية الذي يؤثر الموت استماتة في الدفاع عن الحزب و العقيدة.

و هو حين يختار لنموذجه "الذبح" بكل ما يحمله من تغييب و إقصاء عن معترك الحياة، فهو يحاول بكل ما أوتي من قدرات إبداعية أن يصنع من هذا الموت حياة، و أن يخلق بذلك إيجابياتها إبداعيا رغم طابعها الفجائعي، بما أحاط به هذا الرمز من بطولة ترتقي به إلى مصاف المثالية، و كأنه أراد أن يقول من خلال شخصيته الرمزية هذه هو ذا النموذج المطلوب لقيادة جزائر التحولات الساعية إلى بناء دعائم المجتمع الاشتراكي، منطلقا في ذلك من فلسفة الواقعية الاشتراكية التي تعرض في البطل النموذج المثالي لما يجب أن يكون[1].

إلا أن الروائي لا يربط بين ماضي الصراع و حاضره بطريقة آلية مباشرة بل يستعين في ذلك ببعض الأدوات الفنية كاستعمال أسلوب الارتداد و اللغة الشعرية التي أسهمت في بلورة و تصعيد درامية الصراع و الاستعانة ببعض الرموز التعبيرية كالأغنية و المثل و هو ما يؤكد ارتباط المضامين الفكرية بالأشكال الجمالية عند الكاتب.

لكن و على الرغم من ضراوة هذا الصراع الإيديولوجي و احتدامه بين الأخوة الأعداء و ما أفضى إليه من نتائج دموية وخيمة، فقد جعل الكاتب الحلم يستمر قائما في

1- عيد (رجاء)، مرجع سابق، ص412.

ذاكرة "عيسى" ووجدانه يستمد منه قوته و تحديه في حربه ضد الإقطاع و أعوانه من الرجعيين.

و نشير في سياق حديثنا على الصراع الإيديولوجي إبّان الثورة المسلحة إلى أن الكاتب و إن كان قد ركز على هذا النوع من الصراع فإنه كان يشير بين الفينة و الأخرى إلى الصراع بين الجزائري و المستعمر الفرنسي و لكن دائما ضمن قناة النضال الشيوعي المستميت في سبيل الوطن و حرية الشعب و هو نضال قادة الثوار في الغابات و الوديان، يعيد الكاتب جذوره الأولى إلى انتفاضة الفلاحين التي قامت ضد الغطرسة الاستعمارية الرامية إلى سلب الأراضي من الفلاحين.

ففي اعتماد الروائي على تصوير الصراع الإيديولوجي بين الثوار و المجاهدين و كذا في اختياره لنموذج المناضل الواعي الملتزم المتمثل في رمز "لخضر حمروش" الذي يستمر حلما يراود عيسى الذي يمثل الامتداد الطبيعي لهذا الرمز في واقع الاستقلال تكون الرواية قد حملت بين ثناياها بعض جماليات الرؤية الواقعية الاشتراكية. و حققت جانبا كبيرا من الانسجام و الوحدة بين الفترتين اللتين تعالجهما.

أما إذا أمعنا النظر في حركة الطرف الثاني من الصراع و المتمثل في فئة الفلاحين و أعوانهم من الطلبة المتطوعين و بعض المسؤولين فإننا نجد الكاتب قد ركز في هذه الفئة على شخصية "عيسى" و اتخذ منها نموذجا مقابلا لشخصية المختار الشارية الإقطاعية لذا فهو يناضل خصمه الإقطاعي بكل إرادة و عزيمة دفاعا على مكتسبات الثورة الزراعية التي مكنته و بقية المعدمين من فلاحي القرية من الاستفادة من الأرض محل النزاع و خلصته من عبودية الإقطاع و جبروته، بعدما عان الجوع و الفقر و الإذلال بل و التعدي على شرف زوجته و هي تجربة أسهمت بالإضافة إلى تجارب أخرى في بلورة حسه الطبقي وأكسبته وعيا كبيرا بذاته و بواقعه، وجعلته يدرك الأبعاد الحقيقية التي تفصل بين طبقته وطبقة الأغنياء أمثال الحاج المختار الشارية.

فوعي هذه الشخصية المحورية، كما يصور الكاتب كان وليد ما عاشته من أحداث وخبرته من تجارب عبر مسيرتها النضالية الطويلة كتجربة الاغتراب (الهجرة) وتجربة الكفاح المسلح التي خاضتها عندما ارتمت في أتون الثورة التحريرية.

فهذا السجل النضالي الحافل بالبطولة، والتضحيات المختلفة من أجل الأسرة، الوطن، المبدأ (الاشتراكي هو الدرع الواقي، والحصن المنيع، الذي يقي هذه الشخصية ويجعلها تتجاوز الواقع المتردي الذي تعيشه والذي لا يختلف لما يسوده من تهافت وتناقض عن واقع الاستعمار.

فإذا كان الأهالي إبان الاحتلال في هذه المنطقة من الوطن، ونتيجة لتفشي المجاعة واشتداد الحاجة يأكلون كما تصور الرواية "جذوع العرعار، وجذور البوقوقا*... يلتهمون التراب وقشور جذوع الأشجار اليابسة"[1].

فإن الوضع بعد الاستقلال لا يختلف عن هذا الواقع بكثير ف "هذه البلدة هي، هي. منذ أن تركها الاستعمار... أكوام صغيرة من الحجارة تماسكت فيما بينها بقليل من الطين، والوحل والتبن وروث الأبقار... مغارات صغيرة جدا، جدا... اللهم ترميم مسكن البلدية الخلفي الذي حوله الحاج المختار الشارية إلى فيلا صغيرة بعد عودته المباركة من مكة"[2].

يلجأ الكاتب إلى الوصف الواقعي و ما يتطلبه من دقة متناهية و تفصيل مغرق فتتحول "الدشرة" أو "القرية" إلى فضاء للبؤس الاجتماعي في أوضح تجلياته، فتغدو بذلك نموذجا مصغرا لقرى الريف الجزائري (نهاية السبعينات) الذي تعمل بعض الأطراف الرجعية على إحكام سيطرتها عليه، وعلى كامل طاقاته وإمكانياته المادية والبشرية وذلك من خلال عرقلتها لمسار الحركة الاجتماعية الرامية إلى النهوض به وترقيته، وهذا ما يعكسه وصف الروائي الدقيق لهذه القرية البائسة، ولأوضاع أهلها من الفلاحين الفقراء الكادحين، وهو وصف ينطوي على كثير من الدلالات الاجتماعية كتدني مستوى معيشة قاطنية، واتساع الهوة بينهم وبين الأغنياء الإقطاعيين، مما ولّد لديهم الإحساس بالغبن و الاضطهاد و طبع حياتهم بالبؤس و الشقاء. وهي أوضاع ترجعها الرواية إلى السيطرة الإقطاعية التي يرى فيها المكرس الوحيد للتخلف والتردي في القرية.

*البوقوقا، يذهب الروائي إلى أنه نبات حار كان يؤكل حين عمت المجاعة في منطقة الغرب الجزائري، بعد الحرب العالمية الأولى والثانية، الأعرج) واسيني)ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص215).

1- المصدر نفسه، ص214.

2-المصدر نفسه ، ص28.

و في سياق الحديث على "الصراع حول الأرض" في هذه الرواية، نشير إلى أن الكاتب وإن كان قد جعل "عيسى" بطلا نموذجيا، وآثره برواية أغلب أحداث الرواية تأكيدا منه على واقعيتها، و عبّر من خلال وعيه (الفردي) على الوعي (الجمعي) بفئة الفلاحين، واتخذ منه المحرك الأساسي للصراع، إلا أنه لم يجعله يقف بمفرده في صراعه ضد الإقطاع بل رفقة حشد كبير من الفلاحين الكادحين الذين وحدهم هدف مشترك، هو التعلق بالأرض والسعي إلى الحفاظ عليها، والتضحية في سبيلها، كما لعبت الظروف الموضوعية التي تعيشها هذه الفئة دورها الحاسم في تعميق إحساس الجميع بالفقر و الحرمان و سطوة الاستغلال و هو ما كرّس انسجام هذه الجماعة و ترابطها.

لقد اتخذ الكاتب من هؤلاء الفلاحين طرفا فعالا في الصراع على الأرض وعمد إلى تصوير سعيهم وإصرارهم الكبير على مواجهة الإقطاع ومساعيه الرامية إلى استعبادهم.

و هو اهتمام يشي بإيمان الكاتب القوي بالدور الذي يمكن أن تلعبه الجماهير الشعبية في الأرياف لو أتيحت لها سبل الحياة الكريمة، فهؤلاء الفلاحون كما تصور الرواية، يستمدون إرادتهم وعزيمتهم مما اكتسبوه من وعي عبر تجاربهم الطويلة في الكفاح، والنضال ضد القهر والجبروت الاستعماري، فالجماهير كما يذهب إلى ذلك أحد الكتاب الإيرانيين "لا تبلغ مستوى الوعي الثوري التقدمي إلا بتجاربها الخاصة فقط، هذه التجارب التي تتكون في خضم نضالاتها الطويلة"[1].

إن وعي الفلاحين في الرواية هو امتداد طبيعي للوعي النقابي الذي عرفته هذه الطبقة، قبل اندلاع الثورة المسلحة، وأثناءها والذي تبلور بعد الاستقلال في نضال هذه الفئة من أجل التغيير الاجتماعي والقضاء على العلاقات الإقطاعية الجائرة لإدراك المجتمع اللاطبقي. و هو بذلك "وعي ممكن" يعكس عدم تكيّفهم مع أوضاعهم القائمة على الاستغلال و يسم مواقفهم بنوع من الصرامة و الحدة و الإسرار على المواجهة.

1- بهزاوي (منهوجو)، تر: كريم محمد ملا، الفقر والثورة، المثقف العربي (مجلة الفكر التقدمي والأدب الجديد)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، عدد07، آب1979، ص24.

وهو (الوعي)* العامل الوحيد ما يلح الكاتب في الرواية الذي سيسهم في تغيير الواقع المتردي، و يضع حدا لتجاوزات الإقطاع.

يقدم الروائي عبر حركة هؤلاء الفلاحين صورة حيّة لما يجري في الريف من صراعات بين القوى الإقطاعية الرجعية و القوى التقدمية فمن خلال إدماجه لأصواتهم فيي الرواية حاول الإحاطة بواقعهم المتردي مبرزا مدى إسهام عامل الاستغلال الذي يمارسه الإقطاع في تأجيج الصراع بين الطرفين. و هو ما جعل الرواية تنفتح على الأجواء الشعبية انفتاحا مكّنها من خوض غمار الواقع و كشف ملابساته و خلفيات القضايا الطافية على سطحه حيث تلعب الظروف الموضوعية المعيشة دورها الفعّال في بلورة وعي الفلاحين، و تكريس بعض المشاعر و الأحاسيس القاضية بضرورة تكاثف الجهود لمواجهة الواقع بكل قوة و هو ما يعكسه هذا الحوار الذي ينطوي على العديد من الدلالات الاجتماعية و الفكرية حيث ينقلنا الكاتب من خلاله لأجواء الريف التي يستدعيها عبر استدعاءه للغة أهله (العامية) و طرائق تفكيرهم و تباين درجة وعيهم بالواقع الخاص و العام.

"هاه... عمي عيسى مرحبا".

"مرحبا يا الشمايمي يا وليدي.. كيف أحوال نبية بنت السلطان ؟؟".

"رفض أبوها يا عمي عيسى... يا سيدي في كل تأخير خير... محند قهوة لعمي عيسى".

"ماذا في الزوادة يا عيسى خويا ؟؟؟ تأخرت قليلا ؟؟ ".

نطق بوحلاسة بكل ثقة.

*يقودنا الحديث عن الوعي في الرواية إلى ضرورة الإشارة إلى رأي غولدمان (Goldman-Lucien) فغولدمان إذا يفرق بين نوعين من الوعي (الوعي الممكن و الوعي الفعلي) فالوعي الفعلي، هو الوعي الناجم عن الماضي، و مختلف حيثياته، و ظروفه. أما الوعي الممكن فهو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة و بالتالي فإن الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي، و إضافة عليه فهو يستند على الوعي و يتجاوز لأنه وعي شمولي يمّكن الطبقة من أن تقوم بدورها التاريخي و يترتب عن هذا الوضع أن أشكال الوعي لدى طبقة ما هي إلا تعبير عن رؤية العالم لدى الطبقة أو تلك و يجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن و لا يتوفر ذلك إلا للكتاب و المفكرين الكبار لأن الصغار منهم يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما و يقتصرون على وصفه.

-شحيد (جمال) في البنيوية الكوينية (دراسة لمنهج لوسيان غولدمان)، دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت، ط1 ، 1982، ص 40-41.)

"عندي كلام سأقوله لكن، وإذا لم ننته منه، سنلتقي غدا صباحا في التعاونية"[1].

يعكس فضاء المقهى عبر هذا الحوار بعض التوترات المترتبة عن أزمة الواقع الاجتماعي، والسياسي، فهو (المقهى) وإن كان المكان الذي يجتمع فيه الفلاحون لـ "يقتلون فيه لحظة الهم القاسية في لعب الكارطا"[2]. أو يتخذونه كما جرت العادة في الريف "بؤرة للثرثرة واغتياب العالم... كشكل من أشكال التعويض على مأساة الذات الفردية الممزقة"[3].

إلا أن الكاتب أراد تفعيل هذا الفضاء بأن جعله يؤطر جانبا من الصراع الدائر في "القرية" بين الفلاحين والإقطاع، يناقشون عبر أجوائه المثقلة بالمعاناة مشاكلهم العالقة مع الإقطاعي المختار الشارية وأعوانه بوعي وإحساس قوي بأوضاعهم الاجتماعية. متحدين بذلك سلطة القهر الإقطاعي، و سطوة الفقر الذي يتحول عند بعضهم إلى حافز يدفعهم لمزيد من الإسرار و السعي لتغيير الواقع. و هو ما حدث مع عيسى.

و حتى يصل الروائي إلى الكشف على أنماط تفكير هؤلاء الفلاحين ورؤيتهم وشكل وعيهم، استبدل اللغة العربية الفصحى باللهجة العامية التي أكدت هيمنتها الكبيرة على لغة الحوار في الرواية مما ساعد الكاتب معايشة شخصياته بكل صدق، وموضوعية ومكنّه من تحويل واقعها المعيش إلى قيم جمالية تكشف عن معاناة الإنسان من القهر الاجتماعي والحرمان بكل صنوفه المادية والمعنوية، ودائما في إطار هذا الصراع (حول الأرض) فقد ارتقى الكاتب بالحس الطبقي لبعض شخصياته إلى مستوى كبير يعكس حدة وعيها بذاتها و يواقها و حتى بالطرف الآخر (الرجعي) الذي يمثله نموذج المختار الشارية.

يقول عن أحد الفلاحين "بوحلاسة هو هو... رجل ونصف، حين يتعلق الأمر بكرامته كالبندير سخنه... واضرب تسمع أدق النغمات الرقيقة.
"الدقة.. والنقرة... وكاس الشراب".

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص53.

2- المصدر نفسه، ص 47.

3- بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990، ص91.

الا عيب الحاج المختار الشارية لا تفيد معه أبدا، يضعه عند حده في كل مناسبة"[1].

يقترب الكاتب من واقع هذه الشخصية فيكشف من خلالها عن الوعي الخاص بفئة الفلاحين بذاتها و بالآخر، و هو وعي يعكس عموما نوعا من التماسك و الانسجام فيما بينها و عدم التكيف مع الواقع. رغم تسجيل الرواية لبعض المواقف الفردية من خلال ربط الكاتب سلوك بعض شخصياته بالحالة الاجتماعية المتردية التي تعيشها هذه الشخصيات، ويمكن التمثيل لذلك بشخصية "ميلود الشمايمي" وشخصية "معمر الرقاد"، فالأول يقع فريسة للطمع، أما الثاني فيقع فريسة للغفلة والطيبة وضعف الوعي، فهو "يتعاطف مع المختار.. ربما يكون قد أغراه بحل مشكلة ابنته المطلقة التي رفضت البلدية تبني قضيتها"[2].

و هي سلوكات فردية دفعت الفلاحين إليها ظروفهم المعيشية الصعبة و هي و إن كانت تعبر عن نزوعات ذاتية نحو تحقيق بعض المكاسب المادية و المعنوية الخاصة إلا أنها لا تدل أبدا على تفكك و عدم انسجام هذه الجماعة بقدر ما تعكس الواقع و تعبر عن صدق الكاتب في التعاطي معه و ذلك لأن هؤلاء الفلاحين يستندون على إرث نضالي ضارب بجذوره في التاريخ يحميها من أي تعثر أو تراجع نهائي فهي سرعان ما تستفيق لتأخذ في التعاطي الإيجابي مع واقعها وهذا ما حدث مع "الشمايمي" الذي جعل الكاتب حسه الطبقي يتحرك، فهو وإن وقع تحت تأثير السلطة الإقطاعية، ولم يقو على كبح جماح رغباته وأطماعه نتيجة ما عاشته هذه الشخصية من حرمان بسبب حرم "المختار الشارية" له من ميراث والده، إلا أنه لم يسقط سقوطا نهائيا فقد استطاع أن يتجاوز صراعاته الذاتية وإطماعه المادية ويتحول لمناصرة الفلاحين بإبلاغه عن جريمة عمه المختار، كيف لا يتحول وهو كلما نقول عنه الراوي "ابن الثورة الوطنية العظمى"[3].

لقد اجتهد الكاتب وبقدر كبير من الصدق الفني أن يجسد معاناة الفلاحين وشقائهم، وأن يصور من زاوية أخرى، وفي الوقت ذاته أمالهم وطموحاتهم من خلال معايشته الصادقة للحدث، مما سمح له من أن يعطي لكل شخصية من شخصياته في

1- الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص48.

2- المصدر نفسه، ص49.

3- الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص36.

إطار الطبقة الواحدة (الفلاحين) تميزها وغناها ويحدد مستوى وعيها، الذي جاء في الرواية متناسبا ومستواها الفكري والثقافي في الواقع الذي تتحرك فيه، وأن يبرز وبموضوعية ملحوظة لحظات ضعفها، ويلتمس لها الأعذار ويتعاطف معها ويهبها وبخاصة الشخصيات التالية (بوحلاسة، عمر البواب، ميمون الشمايمي) فرصة التحدث المباشر للقارئ، بعيدا عن سلطة كل من الراوي والكاتب، وهو ما جعلها تفصح من وجهة أخرى على اهتمام الكاتب بالثقافة الشعبية، وتؤكد صلته القوية بها.

لكن وبالرغم مما تتوفر عليه هذه الشخصيات من وعي، فإن "عيسى" كان أكثر هؤلاء الفلاحين وعيا وأشدهم مراسا وأوضحهم رؤية فهو البطل الاشتراكي الإيجابي الذي يمثل صوت الوعي لجميع المستفيدين من الثورة الزراعية والتأميم، الذي نأى به الروائي عن التسطح فهو كما صوره، يرضى ويسخط، ينفعل ويهدأ، ينحف ويعود إلى رشده، إضافة إلى ذلك فهو الشخصية الوحيدة من بين شخصيات هذه الطبقة التي تعبر عن قناعاتها وإيديولوجيتها بدقة وشمولية، ولا تتردد في التبشير بهذه الإيديولوجيا.

يقول عيسى، وهو يحول استدراج ميمون الشمايمي للإجتماع الذي ضم الفلاحين والطلبة المتطوعين بالتعاونية الفلاحية:

"لماذا لم تحضر، مع أن الدعوة كانت مفتوحة ؟؟".

"قيل لي أنها كانت خاصة بالمتعاونين خاصة بالمتعاونين ؟؟".

"هكذا الرجال يا عمي عيسى... الكلام الصادق وحب الاشتراكية".

"الاشتراكية يا ميمون ليست حبا مجردا... لا يكفي أن نحب يجب أن نتعلم كيف ندافع عن هذا الحب.. الاشتراكية شئ نحس به... نعيش ضرورته يوميا.. نجمة نظل وراءها أبد الدهر.. دم يسري في كامل الجسد الذي أكلته الحروب، فلا يمكن يا ميمون يا وليدي، أن نكون ضد مستقبلنا"[1].

يعكس هذا الحوار الفني الحي سلطة "عيسى" المعنوية كشخصية ثورية ذات ماض نضالي سياسي يميزها عن سائر الشخصيات المشكلة لجماعة الفلاحين المضطهدين

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص35.

"يضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلا إلى تنوير عقولهم مما يجعله يستقطب اهتمامهم وإعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي يضطلع به ضمن شبكة العلاقات"[1].

و بما أن المناضل لا يعيش إلا في إطار الجماعة، فهو دائما "بحاجة إلى الآخرين، كما أن الآخرين يسرعون بالالتفاف حوله، ويوسعونه بالعناية والاعتبار"[2]. فقد أدمج الروائي جماعة الفلاحين في خضم الصراع القائم على الأرض، وجعلهم يلتفون حول "عيسى" يستمدون من قوته وصلابته عزيمتهم ورغبتهم في مواجهة الإقطاعي المختار الشارية، وأعوانه كما يستمد هو (عيسى) من تاريخهم النضالي ومن خيبة أملهم في واقع الاستقلال إرادته وإصراره على مواصلة النضال من أجل مستقبل أفضل.

فالكاتب وإن كان قد انطلق من فلسفة الواقعية الاشتراكية التي تركز على البطل النموذجي المثالي الساعي وراء القيم و المثل العليا، إلا أنه حاول أن يخرج من دائرة البطولة الفردية الضيقة إلى أفق أرحب بإبداعه لهذه البطولة الجمالية ذات الطابع الشعبي، وهو تحرر يوحي بإيمان الكاتب بأن القدرات الفردية ليس لها فعالية أو إيجابية إلا في إطار الجماعة، وهو ما يشي بمناصرة الروائي للثورة الوطنية ولحركة التغيير الاجتماعي التي تشهدها الساحة الوطنية.

إن التفاف الفلاحين حول "عيسى" صوت الوعي في الرواية، واتحادهم وتماسكهم فيما بينهم هو ما أكسب الرواية بعدها الواقعي الاجتماعي، وأعطى حركة التطور الاجتماعي التي جعلها الروائي تتماهى والإبداع الأدبي (الروائي) بعدها الشعبي المتجذر في عمق "الأرض" خاصة وأن الكاتب لم يعمد إلى نقل مضامين روايته من الواقع فحسب، بل سعى إلى ربط شكلها الآخر بهذا الواقع، حين عمد إلى انتقاء أدواته الفنية من هذه البيئة الشعبية الثرية، وهو ما يؤكد التحام الشكل الروائي بالمضمون الواقعي لدى الكاتب فهمها يشكلان لديه لحمة وسداة وهو ما يذهب إليه الكاتب في قوله "لا يمكن تكوين الأسلوب بعيدا عن المادة الحياتية الموضوعية، فتنوع الحياة هو النبع العميق الذي لا ينضب للفن الحقيقي، وليس للفن المزيف الخيالي"[3].

1- بحراوي (حسن)، مرجع سابق، ص272.

2- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3- الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص472.

و من تجليات هذا الارتباط والتواصل بين المضامين المطروقة في الرواية وشكلها الفني، انفتاح الرواية وبكثافة على اللهجة العامية التي أكدت حضورها في لغة السرد وكذا في لغة الحوار الروائي، وهو حضور دال ومتميز مما أكسب خطاب الرواية أبعاده الجمالية الواقعية وجذره في البيئة المحلية وأكسب الرواية خصوصيتها نظرا لما تتسم به اللهجة العامية التي وظفها الكاتب من بلاغة وقدرة فائقة على التشخيص ذلك أنها "تخلق تموجا في التشخيص اللغوي قوي الدلالة، وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفردة للذاكرة الشعبية تصور اختزانها للحدث، وتفاعلها معه وتنبيره روائيا بعد ذلك"[1].

و من بين الصيغ الدارجة التي تخللت ملفوظ الشخوص أو انسابت متخللة حواراتها فيها بينها أو جاءت في سياق تداعيات الشخصية المحورية في الرواية نذكر: "ازرع الصح ينبت"[2]. "يحلو ويربطو"[3]. "حق محمد"[4]. "آه يا ماما حنة"[5].

كما حشد الكاتب إضافة إلى الصيغ الشعبية السابقة عددا كبيرا من الألفاظ العامية الشائع استعمالها في منطقة الغرب الجزائري (وهران، سيدي بلعباس) المدينتان اللتان أتت الرواية على ذكرهما في الرواية علما بأن الأحداث في الرواية قد اتخذت لها من إحدى قرى الغرب الجزائري مرجعا واقعيا لأحداثها.

و يمكن أن نمثل لهذه الألفاظ العامية* الشائع استعمالها في المنطقة المذكورة بـ: العقار، القرايسي، القارة، القلوز... وغيرها وهي استعمالات أعطت الخطاب الروائي بعده الواقعي، وأوجدت نوعا من الانسجام والتطابق بين خطاب الشخصية ومستوى وعيها، وسمحت للكاتب من أن يغوص في أعماق الواقع الاجتماعي من خلال تحليل واقع شخصياته ونفسياتهم، وهو الغوص الذي أبرز بصورة أو بأخرى أراء الكاتب ووجهة نظره ورؤيته تجاه العالم بحكم ارتباطه الوثيق بهذه الشخصيات التي استطاعت أصواتها في الرواية من أن تنقل الواقع الاجتماعي للفلاح وهو يناضل من أجل الحفاظ على الأرض

1- بوشوشة بن جمعة، مرجع سابق، ص47.

2- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص47.

3- المصدر نفسه، ص 58.

4- المصدر نفسه، ص99.

5- المصدر نفسه، ص120.

ورفع الغبن والقهر على كاهله، حيا ينبض بالحركة وإن تجذر الرواية في بيئتها المحلية وتكسبها خصوصيتها النابعة من أصالتها المرتبطة بالمكان والإنسان.

و دائما في إطار الصراع الاجتماعي بين الفئة الإقطاعية وفئة المضطهدين من الفلاحين. تأخذ الرواية دلالتها السياسية في بعدها الواقعي فتعبر من خلال بعض أحداثها ومواقف شخوصها على الواقع السياسي الوطني الذي عرفته الجزائر نهاية السبعينات. فالرواية كما يذهب إلى ذلك الأستاذ مصطفى فاسي "تطرح وتؤيد مشروع السلطة ورؤيتها"[1].

فهي تتناول كما سبقت الإشارة إضافة إلى مرحلة الثورة المسلحة، مرحلة ما بعد وفاة الرئيس الراحل هواري بومدين، وكيف بدأ التنازل والانحراف على المسار الاشتراكي الذي انتهجته البلاد، علما بأن صوت عبد القادر في الرواية كان يرمز استنادا إلى بعض العلامات في النص إلى وفاة الرئيس "هواري بومدين" كدلالة اسم الشخصية "عبد القادر" الاسم التاريخي الذي يرمز إلى رئيس أول دولة جزائرية قامت في ظل الاستعمار الفرنسي إضافة إلى بعض القفزات الأخرى التي ضمّها المتن نذكر منها: "قبل أيام فقط دفناه... كان طيب القلب.. حملناه في القلب.. الله يرحمك يا عبد القادر.. كنت سيد الرجال..." [2].

و هي إشارة صريحة إلى شعبية الرئيس الراحل هواري بومدين وجماهيريته اللتين اكتسبهما بفضل مناصرته للفقراء والمحرومين من مختلف الشرائح الاجتماعية البائسة التي ازدادت بؤسا وانكسارا في جزائر الاستقلال.

تُصور الرواية هذا التراجع "بسرعة نسوا كل شئ.. وسارعوا إلى المكاتب الأنيقة يبحثون عن قرارات يمكنهم بموجبها استرداد أراضيهم"[3].

يحاول الكاتب الاقتراب من الواقع السياسي الوطني في هذه المرحلة ليعكس بعض تناقضاته، فيطرح إشكالية "ازدواجية السلطة" وانقسامها على نفسها بين مساند للخيار

1- فاسي صطفى، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائر 2000، ص84.

*و هي ألفاظ تدل على المعاني التالية: العقار: الجن، القرايسي، البيّاع المتجول، القارة: الساحة، القلوز، طبل له عنق طويل

2- الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص15-16.

3- المصدر نفسه، ص16.

الاشتراكي ومعارض له، فيشير عبر هذه المكاشفة إلى التيار الرجعي البيروقراطي الذي يقف من أجل مصالحه الخاصة ضد مصلحة الشعب العامة وهو تيار مستفحل أدت تجاوزاته وخروقاته إلى تعفن السلطة ووقوعها فريسة سهلة لأطماع هذه الفئة البيروقراطية، وقد انعكس ذلك في بعض قراراتها التي تشي باحتوائها من الداخل وانحرافها عن مسارها المرسوم كتشكيلها في شرعية الثورة الزراعية "لدينا أمر بإعادة النظر في قضية تأميم أراضي المختار الشارية"[1].

و من الأطراف البيروقراطية المعرقلة لحركة التطور الاجتماعي في هذه القرية نذكر "رابح لاكابس" رئيس التعاونية المتعددة الخدمات أحد رجال الثورة الزراعية السائرين عكس تيارها. و"موسى ولد القائد" رئيس البلدية الذي يجسد. كل شئ رديئ داخل البلدية، يصفه الكاتب بأنه شخص يمتاز "بكثرة الوعود ولعبة التعتيم"[2]. عبر تجاوزات الشخصيات السابقة (أعوان الإقطاع) رصد الكاتب الواقع الاجتماعي والسياسي واستقرأ بعض حيثياته، وحاول الارتقاء به إلى واقع جمالي يلعب فيه التخييل الروائي دورا كبيرا، فهو لا يكتفي كما هو ملاحظ في الرواية بنقل الواقع الاجتماعي والسياسي نقلا آليا، بل يعمد إلى تحليله وتفسيره من خلال شخصياته التي يتخذها مطية لرسم هذا الواقع عن طريق كشفه لنفسياتها، وطرق تفكيرها مستندا في ذلك على بعض العلوم كأثر المحيط و علم الوراثة، في تفسيره لسلوك هذه الشخصيات.

فالكاتب ومثلما جعل عيسى البطل الثوري الاشتراكي يرث النضال عن والده موح لمباصي الكاليدوني، وعن أجداده الريفيين، فقد جعل "موسى ولد القايد" الذي يحمل اسمه جانبا من أبعاد شخصيته يرث الخيانة عن والده القائد الذي كان خائنا، وعميلا للمستعمر الفرنسي إبان الاحتلال، وها هو ابنه في زمن الاستقلال يتواطأ مع الإقطاعي "المختار الشارية" وارثا الخيانة عن والده "القايد" ويساعده على حرق مزرعة برمضان فهما كما يصف الراوي "برعمان متفسخان بنبتة خبيثة"[3].

1- المصدر نفسه، ص19.

2- المصدر نفسه، ص24.

3- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص21.

و لا يكتفي الكاتب بهذا الحد من الانتقاد والتعرية للواقع الاجتماعي بل يحاول جاهدا أن يمسك بجميع الخيوط المؤدية إلى تردي هذا الواقع مادامت الكتابة الواقعية "تعني بتحليل العيوب الاجتماعية، لتسهم في واجب تجاوزها والانتصار عليها"[1].

و ضمن إطار الصراع حول الأرض وكشف ملابسته المباشرة وغير المباشرة تنتقد الرواية بعض المسؤولين المكلفين بتطبيق قرارات الثورة الزراعية، يأتي في مقدمتهم المراقبون*. الذين يرى بأنهم "معشوشون من الداخل.. يسقطون مع أول ريح.. كلهم أو على الأقل معظمهم عادوا إلى العاصمة، يصفقون بعدما ملؤوا بطونهم بخرفان التعاونية"[2].

ينتقد الكاتب من خلال النص السابق بعض الأطراف الرجعية في السلطة التي سقطت فريسة سهلة في يد الإقطاع الذي تمكن من احتوائها مما صعّد تفاقم المشاكل وإعاقة حركة التغيير الاجتماعي.

يحاول الروائي الارتقاء بهذا الواقع الذي اشتبكت خيوطه وتعددت فينسج من جزئياته واقعه الإبداعي. الذي يضطره إلى استعمال لغة خاصة، يمكن أن نطلق عليها لغة "العفونة"، أو التقزز من الواقع، وهي اللغة التي عرفت عند بعض الكتاب الغربيين من بينهم الروائي جون بول سارتر (Sartre) وذلك في روايته الغثيان (La nausée) كما وظفها بعض الكتاب الجزائريين من بينهم الروائي رشيد بوجدرة.

و هو أسلوب يعد من المؤثرات الغربية على الرواية الجزائرية لجأ إليه "الأعرج واسيني" بهدف انتقاد الواقع وإبراز مأساة الإنسان الشعبي ومعاناته تحت وطأة هذا الواقع، فهذا عيسى يصف العالم بأنه مثير "للغثيان والرغبة في التقيؤ"[3]. وهو في موقع آخر يصف أجواء مقهى "الهناء" الذي يرتاده الفلاحون قائلا : "اقتحمت نفسي رائحة أعقاب السجائر تملأ الأرضية مع الأتربة وروائح الرجل المنبعثة من الأحذية.. رائحة البول..

1- فضل (صلاح)،منهج الواقعية في الإبداع ، ص84.

2- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص75.

*من أهدافها "التطبيق الصارم لمبادئ الأخلاقية الاشتراكية... تكشف ما يرتكب من مخالفات إزاءها وكذلك التلاعب بأموال الدولة واختلاسها..." الميثاق الوطني 1976 ج.ت.الوطني.

3- الأعرج (واسني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص27.

دقـات الشـمة الصـغيرة مثـل كـرات الأزبـال التـي تهندسـها النـافس"[1]. وهـو حـين يغـادر المقهى/الفضـاء المغلق إلـى فضـاء آخـر مفتوح هو الطريق الطويلـة المؤديـة إلـى منزلـه لا تختلف الأمور لديه، يصف ذلك "أحسن برائحة ما تنبعث من المقبرة، تشبه إلى حد ما رائحة الجيفة... الولادات المتفسخة"[2].

و يصـف أصـوات الأغنيـاء بقولـه "قهقهـة الجميـع، وانفتحـت الأفـواه الكريهـة عـن آخرها، أفواه واسعة لا تصلح إلا منفضات يسكن فيها الرماد، وأعقاب السجائر ونفايات أخرى"[3].

يعكـس لجـوء الكاتـب إلـى مثـل هـذه اللغـة "العفنـة" سـخطه علـى الواقـع ورفضـه لعلاقاته الجائرة وهو من خلال وصف الكاتب له، لا يختلف عن واقع الاستعمار وأيامه "أيام البرص، والجوع والتيفوس"[4]. إنها الأيام التي وجد فيها نفسه "يتنفس رائحة السجون المقززة"[5]. وهو ما يدل "على سعي الكاتب إلى التأكيد على أن الأحداث التي يعشها الإنسان الحاضر ليست جديدة وإنما هي امتداد للماضي"[6].

و الكاتب إن كان قد نزل بلغته إلى مستوى "لغة العفونة" إلا أنه ارتقى بها في مقاطع سردية أخرى إلى مستوى اللغة الأسطورية التي تتحول في الرواية إلى أداة فنية طيعة تمكن الكاتب من كشف ملابسات الواقع وسواء كانت اللغة الأولى أو اللغة الثانية (العفونة/الأسطورية) فإن الأسلوب في هذه الحالة يغدو أحد الوسائل التي يحاول الكاتب من خلالها، وعبرها ملامسة الواقع الاجتماعي وكشف العلاقات المتحكمة فيه.

و الكاتب في كشفه للواقع لا يتردد في توجيه انتقاداته للسلطة الحاكمة التي رمز إليها في الرواية بشخصية "عبد الواحد" منسق الحزب فعبد الواحد كما جاء في الرواية وعلى الرغم من إنسانيته في التعامل مع الفلاحين إلا أنه لم يستطع أن يتعامل إيجابيا مع

1- المصدر نفسه، ص47.

2- المصدر نفسه، ص14.

3- المصدر نفسه، ص148.

4- المصدر نفسه، ص33.

5- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص33.

6- قريبع (رشيد)، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي (دراسة مقارنة)،مخطوط رسالة دكتوراه ي الأدب المقارن إشراف الدكتور عز الدين بوبيش، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية، 2002-2003، ص 216-217.

حركة الواقع الاجتماعي يصفه الكاتب أنه "عاجز ومشلول مرمي في زاوية ما يزال من حين آخر يحك رأسه في نوع من اللامبالاة"[1].

و هي إشارة من الكاتب إلى سلبية النظام الحاكم بعد الاستقلال وتوزعه بين القوتين المحركتين للصراع الاجتماعي، القوة الوطنية التي تقود حركة التغيير الاجتماعي (المسيرة الاشتراكية) والتي يفترض أنها تتحرك بأمر من السلطة الحاكمة وتحت مظلتها (الاشتراكية) يمثل الطلبة المتطوعون إحدى أهم قواها الحية التقدمية، والقوة الإقطاعية التي تحاول عرقلة مسار هذه الحركة والتي يؤازرها الطرف الرجعي في هذه السلطة.

عبر بعض اللفتات النقدية التي ضمتها الكاتب هذه الرواية حاول أن يكشف عن تناقض السلطة الحاكمة في البلاد (سلطة الاستقلال) وأن يطرح العديد من التساؤلات حول تعاملها مع بعض القضايا الهامة المطروحة على الساحة الاجتماعية، كقضية الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم من أجل استقلال الجزائر، والذين يفترض أن يتحولوا بعد الاستقلال إلى رموز تاريخية تشع بأسمى معاني البطولة والفداء والتضحية من أجل الحرية.

فمنذ الإهداء، الذي خصه به الكاتب "الوجوه الأليفة التي غابت عظامها في الوديان وفي الحفر ولم يعرف لها قبورا ولا أسماء"[2].

و الإهداء في صيغته هذه، جعل الرواية تندرج في سياق "النقد الاجتماعي" الذي يستهدف نقد الخطاب الأيديولوجي الوطني الذي يعمل –كما تذهب إلى ذلك الرواية– على تهميش الشهداء وتكريس فكرة الانتقاء والتمييز في التعامل مع صناع الحدث الثوري منهم.

و الكاتب حينما قدّم لروايته بمثل هذا الإهداء يكون يرمي –في اعتقادي– إلى لفت انتباه السلطة إلى ضرورة رد الاعتبار للشهداء عموما وعدم تكريس فكرة الانتقاء والتمييز بين شهداء إيديولوجيا عن أخرى فالتكريم ينبغي أن يشمل جميع الشهداء الذين سقطوا في ساحات الوغى دفاعا عن الوطن.

1- واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش... ص58.

2- الأعرج (واسني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، صفحة الإهداء.

و بالرغم من ضرورة الفصل بين الكاتب/النص إلا أننا نلمح الكثير من الجوانب السيرذاتية للروائي والتي تحضر في خضم الصراع الاجتماعي وبالتالي فهو يبدع نصه من خلال معاناة وتجربة حقيقية، فالتعاطي مع الواقع بمثل هذه الكيفية (الوصف الدقيق/الأسطرة...) لا يمكن أن يرشح به إلا قلم كاتب عايش الواقع عن قرب فاستوعب طبيعة حيثياته وتراكماته.

ففي طرقه لموضوع الشهداء (العام) يستدعي بعض جوانب سيرته الذاتية الخاصة مستفيدا بذلك من الواقع المرجعي، من تجربة والده النضالية في صفوف الحزب الشيوعي، فتتحول سيرة الكاتب الذاتية الخاصة، إلى نافذة يطل من خلالها على بعض القضايا العامة الاجتماعية، وحتى الإنسانية العميقة، منطلقا بذلك من فلسفة الإبداع وتحديدا من منظوره الاشتراكي الذي يرى أن الأسلوب الواقعي الاشتراكي ما هو إلا"الوحدة الجدلية بين الذاتي والموضوعي بين العام والخاص في العمل الفني"[1].

إن اهتمام الكاتب بموضوع "الشهداء" ليس وليد المصادفة ولكنه يرتبط ارتباطا حميميا بواقع الكاتب الأسري الخاص، فهو ابن لأحد الشهداء، الذين ناضلوا الاستعمار الفرنسي وضحوا بأنفسهم من أجل الحرية، إلا أن التهميش طال أسرته في فترة الاستقلال فقد اضطرته ظروفه الأسرية الصعبة إلى القيام ببعض الأعمال الشاقة حتى يضمن القوت لأسرته.

و هو بهذا الاستحضار لجوانب من سيرته الخاصة يطرح التجربة الوطنية العامة أو حتى الإنسانية من خلال تربته الخاصة، لأن ذاته كمبدع –على قدر كبير من الوعي– تنفلت من إطارها الشخصي الضيق لتتقمص ذات المجتمع الواسعة وهو ما أكسب الرواية شموليتها.

وما دمنا بصدد الحديث عن المرجعية الواقعية (الشخصية) للكاتب نشير إلى أنه استفاد في هذه الرواية من الأجواء الشعبية التي نشأ فيها كالقرية التي شهدت مسقط رأسه ومن ثم طفولته، والتي تشير العديد من العلامات النصية وفي مقدمتها الفضاء الجغرافي للقرية التي تجري على أرضيتها أحداث الرواية، خاصة وأن الكاتب حرص على ذكر

1- واسيني (الأعرج)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص472.

أسماء بعض الأماكن التي ترتبط بتجارب شخصية عايشها الكاتب، وهو ما يعطي الرواية بعدها الذاتي المتصل بسيرة الكاتب في فعل الكتابة والمتداخل مع المتخيل.

فالكاتب زاوج في هذه الرواية بين المكان المرجعي (سيدي بوجنان) والمكان المتخيل "القرية" التي تجري على أرضيتها أحداث الرواية. والتي تحمل نفس خصائص قرية "مسيردة" التي دارت فيها أحداث روايته نوار اللوز، مما يدل على ارتباط المكان في الرواية بجوانب متنوعة من سيرة الكاتب، كالظروف الأسرية الصعبة التي عاشها التي تشير إليها العديد من العلامات النصية نمثل لها بقبول الراوي "قبل أن نصير آباء ههنا تربينا... أطفال في البؤس عشنا وترعرعنا كالنباتات التي تولد يابسة.. وخرجنا من رماد هذا الشقاء منهكين ليواجهنا بعده واقع بأظافر حادة"[1].

هكذا تتحول الكتابة الروائية استنادا إلى ما سبق ذكره، وكما جاء على لسان الكاتب (الأعرج واسيني) في أحد تصريحاته "احتياج ذاتي للاستجابة للوضع الذي أعيشه وأعايشه، وهو يمتاز بتناقضات كثيرة"[2].

إلا أنه وبالرغم من سوداوية الواقع الاجتماعي والسياسي كما يصوره الكاتب في هذه الرواية إلا أنه لا يملك إلا أن يتفاعل كغيره من كتاب الواقعية الاشتراكية.

فرغم مصادرته لصوت عبد الواحد (منسق الحزب) الذي رمز به كما سبق وأن أشرنا لصوت السلطة الرسمي وذلك في القسم الأول والقسم الثاني من الرواية، إلا أنه جعله في القسم الأخير منها يستيقظ من غفوته متحولا من وضعيته السلبية إلى وضعية إيجابية تمثلت في اتخاذه موقفا حاسما ضد الإقطاعي المختار الشارية وأعوانه وهو ما يجسده هذا الحوار الذي دار بينه وبين ضابط الثورة الزراعية وأحد الفلاحين حين اقتراب الجميع من سيارة الجندرمة بعد سقوط "مريم الروخا في حلقة الرقص".

'اركب يا سي عبد الواحد... حقك قد نستفيد منك".

"الله يسترك يا السي قويدر... سأقولها ولينفلق الحاج إذا شاء..."

... فرت ابتسامة حزينة من فم بوحلاسة.

1- الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص71.

2- الزمرلي (فوزي)، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها) مركز النشر الجامعي كلية الآداب منوبة (تونس)، ص231.

"شكرا لك يا سي عبد الواحد..."

"بلا مزية... نفعل، ما كان يجب فعله من زمان...".

تمتم بوحلاسة مع نفسه.

"إنها لحظات الصدق التي استيقظت فيه.. لقد رفض أن يكون أحد أتباع البيادق"[1].

و هي نهاية تحمل بين ثناياها موقف الكاتب المتفائل من السلطة الحاكمة في الجزائر وأمله في أن تعيد هذه الأخيرة مجمل حساباتها ومواقفها من الصراع الاجتماعي، وذلك بأن تنزع إلى إصلاح نفسها وتصحيح مسارها، بوضع حد لجميع الذين يقفون ضد مصلحة الشعب، وخاصة أولئك المنظوون منهم داخل إطارها وبعبارة أكثر إيجازا وشمولية "لابد من تطهير الذات بتصحيح الانحراف الذي يتم بالممارسة الجماعية للسلطة.

كما يعكس تفاؤل الكاتب إضافة إلى تحول شخصية عبد الواحد رمز السلطة – حركة المتطوعين النضالية الدؤوبية– رغم العراقيل لإنجاح مشروع التأميم.

و قد مثلت هذه الفئة الوجه المضيئ للسلطة الحاكمة، وحلقة الوصل بينها وبين الجماهير الشعبية في الأرياف، نظرا لما تحمله من فكر نير ورغبة ملحة في التغيير والتزام حقيقي بالإصلاح الاجتماعي، رغم ما تكابده هذه الفئة من عنت وضغوطات وحتى اعتداءات من طرف بعض المتعصبين يعكسه في الرواية الاعتداء على الطالبة المتطوعة "ميلودة"، واغتيال أحد الطلاب المتطوعين في مدينة الأصنام.

كما يتجلى تفاؤل الكاتب أيضا في انتظاره وترقبه للخضر حمروش/المهدي المنتظر/السائح والطفلة ذات الأشرطة الحمراء وهي رموز تشي باستبشار الكاتب بمستقبل الاشتراكية في الجزائر والتي تحمل معها حياة أخرى يجسدها قوله: "أيها الطفل الآتي من بعيد.. في عيونك ينبت العشب والماء والفوح، غني فنحن في الانتظار.. وأطفال الأقبية على قارعة الطرقات ينتظرون ويغنون.. كل مساء حتى يظهر موكب يتوسطه رجل أصهب"[2].

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص266.

2- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص31.

و يقـول فـي سـياق آخر"سـيعود مـع الأطفـال الـذين يولـدون ي اليـوم بـالآلاف وسيعرفون مطالبهم دون تلقين"[1].

فتطبيق الاشتراكية انطلاقا مما ذهب إليه الروائي لن يتأتى إلا بوجود نموذج ثوري اشتراكي مفعم بالروح الاشتراكية يشبه لخضر حمروش الذي ضحى بنفسه إكراما لمبادئه وفكره.

لكن وبالرغم من تفاؤله إلا أنه أبقى على بعض العناصر السلبية كعدم تحديده لمصير بعض الشخصيات في الرواية دليلا قائما على استمرار المشاكل التي تواجه حركة التغيير الاجتماعي.

و ما نخلص إليه في ختام حديثنا عن الصراع حول الأِرض:

أن الكاتب تناوله من زاوية الصراع الاجتماعي الذي شهده الواقع الوطني الجزائري نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، أي في ضوء التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في هذه الفترة.

و هو صراع دار بين القوى الإقطاعية المالكة للأرض والمال والنفوذ وبين الفلاحين المستفيدين من قرار التأميم وبعض القوى التقدمية كالطلبة المتطوعين.

ركز الكاتب في هذا الصراع على العلاقات الجائرة التي تربط بين الإقطاعيين والفلاحين رابطا هذه العلاقات بجذورها التاريخية الضاربة في عمق الماضي حيث عاد في الرواية في خضم هذا الصراع إلى انتفاضة الفلاحين (1871) وإلى تاريخ الإقطاعية الجزائرية الذي وسمه بالخيانة والعمالة والتسلط على رقاب الفلاحين، كما أشار ضمن هذا الصراع الدائر في القرية إلى كبار الملاك والتجار في المدينة، الذين سعوا إلى ضرب التأميم (كإعادة مصنع السانية بوهران وتهريب رؤوس الأموال...الخ.

و هو حين عالج موضوع الأرض ربطه بموضوع المرأة وهو ما سنحاول الوقوف عنده في العنصر الموالي:

ب-الصراع حول المرأة:

يمثل موضوع المرأة في هذه الرواية أحد أهم الموضوعات البؤرية التي سجلت حضورا مكثفا، ومتميزا، شكل أحد الدعامات الأساسية في بناء عقدة الرواية وأسهم

1- المصدر نفسه، ص178.

بنصيب كبير في تصعيد درامية أحداثها، وهو حضور يعكس مختلف المراحل التي عاشتها المرأة الجزائرية وطبيعة الأدوار التي أنيطت بها في إطار الأسرة والمجتمع حيث تنفتح الرواية على ثلاثة نماذج نسائية هي على التوالي:

1-نموذج المرأة التقليدية:

يعكس هذا النموذج صورة رويشدة زوجة عيسى وهي كما تصور الرواية امرأة تقليدية ترافق زوجها في مسار حياته الشاق وتؤازره دون كلل ليتجاوز كافة الصعاب من فقر ومرض وضغوطات نفسية مختلفة، وهي وإن كانت امرأة نمطية تضطلع بأدوار تقليدية تتلاءم وثقافة القرية، لا تتعدى تربية الأبناء والاهتمام بشؤون الأسرة، وتنزع في تفكيرها نزوعا غيبيا خرافيا ينبئ عن طبية الأوضاع الاجتماعية المتردية التي تعيشها، فإنها المرأة التي تحظى لدى زوجها بك احترام وتقدير وهو ما تكشف عنه مناجاته التالية لها حيث يقول "فيك من صفات الأنبياء يا هذه المرأة.. لا أمتلكُ إلا أن أقول، إنك امرأة فوق أن تكوني مجرد أنثى... مفعم بحبك.. ممتلئ بحضورك المطلق رغم خطوط الشين التي بدأت تغزوك..." [1].

و على الرغم مما حظيت به هذه الشخصية في الرواية، إلا أنها تبقى شخصية عادية، يرتبط دورها بطبيعة الظروف الاجتماعية التي تعيشها يرمز بها الكاتب إلى المرأة الريفية التقليدية التي تعطي دون أن تنتظر المقابل وكأنها مجبولة على هذا العطاء الدائم، بل وتعيش صراعا من أجل الحفاظ على الأسرة والزوج و هذا ما تعكسه غيرتها على زوجها عند سماعها بعلاقته مع "مريم الروخا" و سعيها لعلاجه من مرضه الذي أقعده الفراش لشهور.

هذا وقد أشار الكاتب إلى شخصية أخرى اعتقد بأنها جاءت لتتم صورة هذه الشخصية تتمثل في شخصية (بنت الهبري) الفتاة التي تساق لقبرها لمجرد الشك في أخلاقها، يذبحها والدها فتعكس نهايتها طبيعة المنظور الاجتماعي الأخلاقي الذي تحتكم إليه العلاقات الاجتماعية في القرية.

2-نموذج الفتاة المثقفة :

1- الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص89.

لقد أدى تغير الأوضاع الاجتماعية إلى ظهور أو ميلاد نموذج نسائي جديد تعكس صورته في الرواية الطالبة المتطوعة ميلودة، التي تضحي بكل ما أوتيت من قوة من أجل إنجاح مشروع التأميم، تتعرض للاعتداء لكنها تواصل النضال رفقة زملائها من المتطوعين الشباب فتشق بذلك مسار حياتها بفضل ما اكتسبه من علم ووعي رغم ظروفها الأسرية الحرجة، كونها ولدت في السجن وهي ابنة لامرأة تشتغل في "ماخور" فهي تفضل العيش بعيدا عن أجواء والدتها (مريم الروخا) بعيدا في سيدي بلعباس.

فالكاتب لم يتعامل مع هذه الشخصية (ميلودة) تعاملا مع عيسى أو معمر وذلك بالالتجاء إلى قانون الوراثة، وإنما جعل الظروف الاجتماعية الجديدة التي تعيشها الفتاة(المستوى العلمي(الجامعي)، والعيش لدى جدتها بعيدا عن أجواء والدتها– دورها البالغ في توجيه مسار حياتها الوجهة الصحيحة فاستطاع بذلك أن يخلق إيجابية وجمالية هذه الشخصية خاصة أنه جعلها محل ثقة واحترام جميع الفلاحين. بعفل ما تتوفر عليه من هدوء و رزانة.

3–نموذج المرأة المستلبة:

يعكس هذا النموذج امرأة الماخور "مريم الروخا" الشخصية المحورية التي كان لها دور فعال في تكثيف درامية الأحداث في الرواية خاصة في القسم الثالث والأخير منها، وهي شخصية إشكالية.

إحدى نساء القرية التي تجري على أرضها أحداث الرواية، تقتل زوجها الذي كان يهينها وينتهك حرمة بيت الزوجية مما دفعها إلى أن تثأر منه وتقتله لتدخل إثر هذا الحادث إلى السجن فتنجب ابنتها ميلودة خلف جدرانه وهي حين تغادره بعد قضائها سنوات فيه تسوقها ظروفها إلى أحد مواخير سيدي بلعباس.

من خلال شخصية "مريم الروخا" أو "لاله مريم" كما يطلق عليها الراوي يلتفت الكاتب إلى هذه الشريحة المهمشة المقصاة اجتماعيا محاولا الكشف عن حقيقة أوضاعها التي جعلت منها امرأة ماخور تبيع اللذة للزبائن على مضض. فمريم الروخا وإن كانت امرأة ماخور فقد حاول الكاتب أن يبرز الكثير من الجوانب الإنسانية فيها، فقد صورها على درجة كبيرة من الرقة والأحاسيس النبيلة والجمال الروحي تحس بابنتها الوحيدة ميلودة وتتألم لوضعها وتنشغل دوما بمستقبلها وهذا ما يعكسه قولها "مسكينة الطفلة

ميلودة..كبرت في الهم والغبينة...لعنتي على ظهورها أبدا قهرا بدويا"[1]. بل هي كثير ما تحلم بأن تكون كغيرها من النساء "تمنيت أن أكون أما تظفر شعر طفلتها وترتب الأدوات المدرسية للأطفال"[2].

و هي على وعي كبير بذاتها و بواقعها و كثير ما تعبر عن رفضها لواقعها المعيش وتتوق إلى عالم أفضل وهي مظاهر تنبئ على دخول هذه المرأة إلى مثل هذا العالم مرغمة لا بإرادتها لذلك نجدها تعيش اغترابا لا مثيل له يعكس تناقض المجتمع وتناقض علاقاته الجائرة التي أفرزت مثل هذا الفئات المحطمة نفسيا والمقصاة اجتماعيا.

فالكاتب ومن خلال شخصية "مريم الروخا" يحول الماخور إلى مكان للبؤس الاجتماعي والضياع النفسي والحرمان العاطفي الأسري يعكس عبر أجوائه و نفسيات شخصياته سطوة القهر الاجتماعي على المرأة.

و نشير في سياق حديثنا على المرأة في الرواية إلى توظيف الكاتب لنموذج المرأة الغربية ممثلة في شخصية المناضلة الشيوعية "ماريا" زوجة لخضر حمروش وشخصية الرومية التي تعيش في القرية ولكن الكاتب لم يسق هذا النموذج من المرأة لطرح قضية الصراع الحضاري لأنه وهو يوظف المرأة الغربية لم يوظفها كنموذج مقابل للمرأة الجزائرية فمثل هذا الصراع أو الطرح في اعتقادي لا يتلاءم وما يدعو إليه الكاتب في الرواية من نزوع إنساني عالمي. لذلك فهو يرى أنه مجرد صراع هامشي و ثانوي.

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص113.

2- المصدر نفسه، ص117.

4-جدليــة المرأة/الأرض:

لقد دار الصراع حول المرأة في الرواية بين كل من الإقطاعي المختار الشارية والمناضل الاشتراكي عيسى، وهو الصراع الذي أدى إلى تصادم الرجلين، فقد حدث أن وجد عيسى المختار الشارية يحاول اغتصاب زوجته (راشدة) فكان منه أن أهوى عليه بفأس دفاعا على شرف زوجته المنتهك، وقد حسمت هذه القضية لصالح الإقطاعي المختار، وضد عيسى وزوجته التي اتهمت بالتحرش بالمختار الشارية.

و قد أدى هذا الحادث إلى سجن عيسى مدة خمس سنوات قضاها بعيدا عن زوجته وأبنائه.

و هو حادث وإن كان من الماضي إلا أنه ظل يجثم على صدر عيسى ويراوده ويؤجج العداوة بينه وبين خصمه وهو وإن كان ذا طابع خاص يتعلق بعيسى فإنه يأخذ دلالته الاجتماعية (الموضوعية) فقد استغله الكاتب ليطرح عبره ومن خلاله بعض القضايا المتعلقة بوضعية المرأة في فترة الاستعمار، فيشير (الكاتب) إلى تخلفها وإقصائها ورضوخها المطلق لسلطة الرجل ولسلطان العادات والتقاليد والقيم خاصة الأخلاقية منها. فتتحول محاولة"الاغتصاب" في الرواية إلى شكل حاد من أشكال الاستغلال وتهافت الواقع وانتهاك إنسانية الإنسان.

لهذا فالمرأة كما تبرزها الرواية أحوج ما تكون في حاجة إلى طرف يرفع الضيم والقهر الاجتماعي عن كاهلها يجده الكاتب في نموذج عيسى المناضل الاشتراكي المتحرر من كامل القيود-دون استثناء-.

أما الشكل الثاني للصراع حول المرأة فقد أراده الكاتب أكثر حدة وضراوة من سابقه، يرتبط بصراع الشخصيتين السابقتين (عيسى/المختار) حول مريم الروخا/امرأة الماخور. وقد يعجب القارئ للوهلة الأولى من امتداد الصراع مقارنة بالشكل الأول (الصراع حول راشدة).

إلا أن نظرة متفحصة لأبعاد شخصية مريم الروخا في الرواية خاصة الرمزية منها كفيلة بالإجابة على هذا التساؤل.

"فمريم الروخا" ليست مجرد امرأة ماخور اقتحمت عالم الدعارة باراد تهابل مرغمة ساقتها ظروفها الصعبة إليه وإنما هي شخصية إشكالية تأخذ أبعادا رمزية في الرواية فقد

تتحول إلى مجرد ذات منهزمة مستلبة أمام جبروت الواقع الاجتماعي وترديات في ظل السيطرة الإقطاعية التي لا تتعدى نظرتها للمرأة حدود النظرة المادية التي ترى فيها مجرد سلعة أو مصدر للذة والمتعة. و قد تصبح في بعض المقاطع السردية مجرد فكرة أو رمز للنظام الاشتراكي و سقوطه في الجزائر.

فتتحول نظرة عيسى لها و هي النظرة القائمة على الحب والاحترام إلى دافع يدفعها إلى التحرر من كل القيود.

و سواء كانت "راشدة أو "مريم" أو "بنت الهبرى" أو حتى "نبية" فإن الصراع حول المرأة في هذه الرواية يسمو على الصراع الروتيني المعهود في كثير من الأعمال الأدبية بين المرأة/الرجل، فيقف موازيا للصراع حول الأرض بل ينهض موضوع المرأة في الرواية وقضية حريتها معادلا لتحرير الأرض من سيطرة الإقطاع.

2- الشخصيات النموذجية و أبعادها في الرواية:

ما دامت الواقعية "تلجأ إلى صنع النماذج البشرية لا الأبطال وذلك بحكم ارتباط البطولة بالفردية بينما ترتبط النماذج بالهيئة الاجتماعية ومن ثم تصبح...جزءا من البناء الفني المرتبط أصلا بالمضمون في تكامل يخدم الهدف الرئيسي الذي يسعى المؤلف لتحقيقه وإبرازه"[1].

فإنه حري بنا الوقوف عند هذين النموذجين (المختار-عيسى) على اعتبار أنهما الشخصيتان اللتان حركتا الصراع وأفضتا إلى نهايته المأسوية (مقتل مريم الروخا) فقد اهتم الكاتب بهاتين الشخصيتين، ورسم معاملها الداخلية والخارجية وأفاض في ذلك مقارنة بباقي شخصيات الرواية.

أ-الشخصيات الإقطاعية:

-الاسم والدلالة:

إن تعيين اسم الشخصية الروائية يبقى فعلا من أفعال الإرادة، ومجرد اختيار الاسم يؤشر على سلطته وبلاغته مادامت كل شخصية روائية ترتبط بحدث أو موقف[2]. ذلك أنه إذا كان النص الروائي يعتمد على توظيف جملة من العناصر وفق انسجام خاص، فإن الشخصية الروائية، كأحد العناصر الفنية الهامة تصبح باسمها تلعب دورا مرجعيا ورمزيا، ويصبح الاسم بذلك فاعلا دلاليا غير جامد[3].

أما بالنسبة لهذه الشخصية الإقطاعية، فقد اتخذ لها الروائي اسم"المختار الشارية" وهو اسم يدل على الانتقاء، والاختيار ذلك لأنه اختاره كأنموذج ممثل للفئة الإقطاعية، لقبه بالشارية، لتأخذ شخصيته بعدها الفيزيولوجي ودلالتها الشعبية، ذلك أن لفظ الشارية يعني في الأوساط الريفية نوع من الأكياس الكبيرة والعريضة المصنوعة بطريقة تقليدية من الحلفاء تستعمل لتخزين الحبوب الزراعية اليابسة كالقمح والشعير... الخ

فتشبيه هذا الإقطاعي بالشارية للدلالة على سمنته، وهو تشبيه ينطوي على سخرية أراد الكاتب من خلالها انتقاد هذه الطبقة وتقديمها للقارئ في صورة مشوهة، فأسلوب

1- بدير حلمي ، مرجع سابق، ص170 -171.

2- بن الطاهر (يحى)، مرجع سابق، ص23.

3- المرجع نفسه، ص24.

المسخ* والتشويه الجسدي الذي اعتمده الكاتب يعد –في تصوري– أثرا من آثار الثقافة الغربية التي كان للكاتب نصيبا وافرا منها بفعل ازدواجية لغته.

–البعد الفيزيولوجــي:

يكتسي البعد الفزيولوجي أهمية كبيرة في إضاءة ملامح الشخصية وإيضاحها لدى القارئ. فالمختار الشارية، كما تصوره الرواية يجسد صورة الغني الجشع ذي البطن المنتفخة، والهيئة المصطحة، لذا يطلق عليه الفلاحون، ومن بينهم عيسى "المختار الشارية" وأحيانا بوشارية، هذه الكنية التي تدل على البدانة والسمنة الزائدة، وهي صفة كثيرا ما لازمت الأغنياء في الأعمال الروائية والقصصية خاصة الواقعية منها.

يتجلى الجانب النفسي للشخصية الروائية من خلال أبراز الكاتب للصراع النفسي الذي تعيشه وهو ما تعكسه أشكال المونولوج المختلفة للشخصية. يظهر المختار الشارية من خلال حديثه على نفسه أو عبر حديث الراوي (عيسى) ناقما على الفلاحين والمتطوعين، حاقدا على كل من يناصر الاشتراكية من الشعب أو السلطة التي جاءت تسلبه الأرض مصدر نفوذه وإرث أجداده فهي (الاشتراكية) في اعتقاده. تهدد بقرارتها أراضيه وثروته كلها كما يظهر شخصية انتهازية مصلحية ومراوية يعيش صراعا مريرا مع الفلاحين وخاصة "عيسى" بسبب معاداته لحركة التطور الاجتماعي في القرية وهو كما يصفه الاوري شخصية سادية "يشوي خلائق الله، ويستمع إلى لحمها وهو يتفرقع"[1].

–البعد الاجتماعــي:

يعكس البعد الاجتماعي للشخصية مختلف علاقاتها مع غيرها من الشخصيات المحيطة بها، وبالنسبة لهذه الشخصية، فإن كل علاقاتها بغيرها تقوم على المنفعة الخاصة والمصلحة المادية، فسبب تموضعه كشخصية مالكة للأرض والمال، ليس في حاضره فحسب بل حتى في ماضيه المدنس بالخيانة، والعمالة للمستعمر، لهذا نجده شخصية غير منسجمة مع واقعها في الماضي والحاضر، فكان الكاتب يشير من خلال شخصيته إلى الإقطاعية الجزائرية، ولمواقفها السلبية من الاستعمار حفاظا على نفوذها وأملاكها.

---

*عرف هذا الأسلوب عند بعض الكتاب الغربيين يأتي في مقدمتهم فرانز كافكا.

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص27.

لذا فقد دعّم شخصية "المختار الشارية" ببعض الشخصيات الإقطاعية الأخرى، من بينها "سي الجلالي السلكة" الذي ساند المختار ووقف بجانبه يؤازره لاسترجاع أراضيه المؤممة.

كما أشار الروائي لشخصية "الحاج خليفة" الذي تحرك بدوره لاسترجاع أملاكه و"الحاج مريزق" الذي حاول تهريب رؤوس أغنامه وراء الحدود، لكنه فشل. وهو ما يوحي بانسجام هذه الجماعة وتقليبها للمصلحة الخاصة على المصلحة العامة ومن ثم تبلورها كقوة اجتماعية مهددة لحركة التطور الاجتماعي ومعادية لكل من يهدد مصالحها ونفوذها، فهذا المختار الشارية لا يتردد في التصريح بقوله "عندما يقاوم الجميع الحكومة سترضخ"[1].

فالإقطاعية لا تمتد سيطرتها كما تصور الرواية على أراضي الفلاحين فحسب بل تشكل قوة لا يستهان بها حتى أمام الحكومة الداعية بقراراتها إلى تأميم الأراضي وإعادة توزيع ثروات البلاد.

كما يشير الروائي إلى فئة الرجعيين المنتمين للسلطة الحاكمة وما قدموه من دعم لهذه الطبقة من بينهم رئيس البلدية "موسى ولد القائد" وجلول الدركي وكذا رابح لاكابس رئيس التعاونية وسوف نأتي إلى الحديث على هذه الفئة في مرحلة لاحقة من هذه الدراسة.

إلا أن الأستاذ "مصطفى فاسي" يذهب في دراسته** لهذه الرواية إلا أن الروائي لم يعمد إلى تصوير هذه الشخصية تصويرا كافيا في علاقتها بالفلاحين والعمال. لذا فهي في نظره شخصية شبه إقطاعية.

و ما زاد في اعتقاده هذا هو لجوء الروائي إلى الاستعانة ببعض الشخصيات الإقطاعية الأخرى في إبراز بعض العلاقات كالعلاقة بالمرأة.

إلا أن الكاتب –في تصوري– يكون قد اكتفى بما نقله من صور مأسوية على لسان بطله النموذجي "عيسى" وهو يسترجع ماضي علاقته مع المختار الشارية. وهي

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص27.

*عرف هذا الأسلوب عند بعض الكتاب الغربيين يأتي في مقدمتهم فرانز كافكا.

**فاسي (مصطفى)، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة الجزائر، 2000.

علاقة يصفها هذا الأخير بعلاقة السيد بالعبد "جزء من أملاكه كنت فلاحا بائسا يستغل في الضيعة وينام في الأصطبل مع الحيوانات... حرث عليّ كالدابة تماما زيادة على العمل في الحقل، أربط البهائم أسهر على راحتها... أنام بكسوتي الممزقة لأجد نفسي قبل مطلع الفجر أسرح كالنملة على ظهري رفش وفأس"[1].

فالفقرة تعكس استعباد هذا الأقطاعي وتسلطه على رقاب الفلاحين فيأخذ بذلك الحديث عن الذاتي/الخاص بعده الاجتماعي فيصبح حديث عيسى على نفسه أو حديث الراوي عنه حديث على كل فلاح مستلب من طرف الإقطاعيين.

أما فيما يتعلق باستعانة الكاتب ببعض الشخصيات الإقطاعية الأخرى فقد أراد من خلاله –في اعتقادي– بالإضافة إلى تدعيم صورة نموذجه "الحاج المختار الشارية" تشويه صورة هذه الطبقة دون استثناء وإبراز حجم انسجامها ليمحو بذلك أي أثر حسن يمكن أن يحمله القارئ عنها.

ب– شخصيــة المناضل الاشتراكي (عيسى):

الاسم ودلالتــه: يطلق الكاتب على هذه الشخصية "عيسى القط" أو "عيسى المجنون" وأحيانا عيسى ولد فطومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات" كما يسميه "عيسى ولد موح بمباصي الكاليدوني" نسبة إلى والده وهو تعدد اسمي ينبئ على ما تنوي عليه هذه الشخصية من أبعاد عددية.

"فعيسى" كاسم له بعده الشعبي، والتاريخي، وكذا الديني في ارتباطه بقصة المسيح بن مريم عليه السلام، مما يدل على أصالته وتجذره من جهة وغناه وثراءه من وجهة أخرى.

و أهم ما يلفت النظر فيما يتعلق بالشخصيات في هذه الرواية أن الكاتب ركز جام اهتمامه على هذه الشخصية، وحاول تتبع ماضيها وحاضرها وإن كان قد اهتم أكثر بجوانبها الداخلية مستعملا في ذلك أسلوب التداعي، ويمكننا الوقوف عند الأبعاد لهذه الشخصية.

–**البعد الفيزيولـوجي:** تظهر شخصية عيسى في الرواية على قدر كبير من القوة الجسمانية والنشاط والحيوية وهي صفات صنعت منه ذباحا إبان الثورة المسلحة لا زال

1– الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص205.

يحتفظ –رغم تقدم سنه– ببعض من هذه القوة والحيوية، تعكسها حركاته في ساحات الرقص.

–**البعد النفسي:** رغم ما تعانيه هذه الشخصية من أوضاع متردية كالتهميش وخيبة أمل في جزائر الاستقلال إلا أنها امتازت بتفاؤلها ونظرتها الإيجابية الحالمة للعالم فهو كما جاء على لسان عيسى "جميل ويستحق أن يعيشه المرء بعمق"[1].

لذا فقد صوره الروائي نازعا للتحرر من كافة القيود الاجتماعية والأخلاقية ثائرا ضد خصومه الإقطاعيين يهوى الرقص، والشرب ويأبى الذل يغار على عرضه وأرضه يغادر العمل عند الإقطاعي المختار رغم الفاقة الحادة ومن وجهة أخرى فهو على قدر كبير من الاتزان والحكمة، فهو لم يقدم على ما أقدم عليه الشيخ الهبري الذي قام بذبح ابنته عن طريق الخطأ لمجرد الشك في سلوكها.

يعود عيسى بذاكرته للوراء فيحدث نفسه من هذا الموقف "لم أذبح راشدة لأني لست مثلهم ولن أكون كذلك، "لكل زمن رجاله[2]، وهو وإن كان شخصية متفائلة إلا أنه شديد الارتباط بماضيه الذي ما يزال يجثم بكل ثقله على كاهله، خاصة حادث ذبحه لصديقه لخضر حمروش لذا نجده يعيش الماضي في الحاضر عبر تداعياته واسترجاعاته.

–**البعد الاجتماعي:** يظهر عيسى فلاحا معدما، استطاع بفضل مساعي المتطوعين من أن يستفيد من قرار الثورة الزراعية القاضي. وهو أحد الثوار الذين عرفوا الاغتراب، ثم عادوا للانتماء إلى صفوف الثورة المسلحة بعد اندلاعها، بعد اكتسابهم لوعي سياسي، وهو مناضل أبا عن جد ورث النضال عن والده موح لمباصي الكاليدوني أحد سجناء الاستعمار الفرنسي إلى كاليدونيا الجديدة.

تمتاز شخصية "عيسى" بانسجامها مع واقعها والتحامها مع الأوضاع الجديدة التي أفرزها التغيير الاجتماعي، وهو في ارتباطه بواقعه يذكر بالبطل الإيجابي في روايات الواقعية الاشتراكية الذي "لا يعد ثمرة للخيال الفني، وإنما ينتزع من الحياة نفسها"[3]، فقد

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص27.

2- المصدر نفسه، ص 186.

3- فضل (صلاح)، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي... ص84.

قدم الكاتب من خلاله "نموذجا من البشر... يتحمل قدرة إلى أقصى حدود الاحتمال ويسعى ليحقق حلمه بكل ما وسعه من طاقة وقدرة"[1]. لهذا نجده يناضل دون كلل لما يمتلكه من وعي من أجل إنجاح مشروع التأميم.

يتضح من العرض السابق لعلاقات الواقع في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" أن الرواية قد انبنت في استردافها للواقع على تصوير الصراع بين عالمين متناقضين يمثل الأول عالم الإقطاع و أعوانه من الرجعيين،و يمثل الثاني جماعة الفلاحين و الطلبة المتطوعين الذين يمثلون التيار التقدمي، ذلك أن الروائي يطرح في هذه الرواية إيديولوجيا الواقع الإقطاعية (الرجعية) و أيديولوجيا السلطة الاشتراكية الحاكمة التي يفترض أن تكون تقدمية حين أبان عبر هاتين الإيديولوجيتين على شكلين من الوعي أولهما خاص بالفئة الإقطاعية و أعوانها من البيروقراطيين حيث بدت هذه الفئة في الرواية على وعي كبير بذاتها و بمصالحها الخاصة، و بخطورة أساليبها المستعملة، و شدة وقعها على الفلاحين و التي منها (الحرق، القتل، التهديد، التجويع، الإغراء بالمال، استغلال الدين و المعتقدات، و النفوذ).

كما أن هذه الفئة و كما تعكس شخصية نموذجها "المختار الشارية" على درجة عالية من الوعي بإمكانات خصومها من الفلاحين و المتطوعين و على وعي بمدى حاجتها كفئة مهددة في مصالحها و بالتالي في وجودها للتحالف و التكتل فيما بينها لمواجهة الفلاحين، و الطلبة و حتى الحكومة و هذا ما تجسد في الرواية، فقد بدا المختار الشارية و أعوانه من الإقطاعيين (الحاج خليفة، الجيلالي السلكة، الحاج مريزق) و أصحاب النفوذ الموالين لهذه الفئة كرئيس البلدية و مدير التعاونية و بعض المراقبين المغشوشين كتلة واحدة على جانب كبير من الانسجام و التماسك، و لأن وعي هذه الفئة بذاتها أو بالآخر ما هو إلا وعي فاسد، فقد رتب له الكاتب الانهزام و السقوط المخزي نهاية الرواية.

أما الشكل الثاني من الوعي فإنه يخص فئة الفلاحين و الطلبة المتطوعين و بعض الموظفين في السلطة و هو وعي لا يقل حدة و قوة عن سابقه تعكسه صرامة الفلاحين و إيمانهم الكبير بحركة التغيير الاجتماعي، و رفضهم و عدم تكيّفهم مع

1- بدير (حلمي)، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر... ص302.

واقعهم المرير القائم على الاستغلال و القهر الإقطاعي كما تعكسه أيضا حركتهم الدؤوبة و اجتماعاتهم مع الطلبة المتطوعين و تفاؤلهم بغد مشرق، فوعيهم و على الرغم من تلك السلوكات الفردية (الخاصة) لبعض الفلاحين و المتطوعين –التي استطاع الكاتب أن يجد لها تبريراتها– حيث أكد أنها لا تعبر عن تفكك و عدم انسجام هذه الفئة بقدر ما تعبر عن سطوة الواقع الإقطاعي و جبروته و عجز الإنسان أمامه.

و بالتالي فوعي هذه الفئة كما تصور الرواية يعكس وعيا ممكنا يسعى الفلاحون من خلاله إلى تغيير الواقع و علاقاته الجائرة إلى واقع أفضل.

هذا و قد اتخذ الكاتب من قضية الأرض و قضية المرأة محورين أساسيين دار حولهما الصراع بين الفئتين السابقتين و هما محوران متلازمان و متكاملان، فلا حرية للمرأة دون تحرير للأرض، كما أنه لا حرية للأرض دون تحرير للمرأة من الاستغلال بشتى صنوفه.

هذا و قد استرفدت الرواية عبر هذا الصراع الاجتماعي المركب الكثير من ملابسات الواقع الوطني و أحداثه التي عرفتها جزائر الاستقلال فترة الثمانينيات على الصعيد الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي.

فكان أن طرق الكاتب إلى جانب موضوع الأرض و المرأة، أزمة السلطة و ازدواجيتها في الجزائر خاصة بعد التراجع عن المسيرة الاشتراكية و هي تناقضات يرى الكاتب أنها الامتداد الطبيعي لتناقضات الثورة المسلحة.

و قد عولجت هذه الموضوعات و غيرها في الرواية وفق رؤية تقوم على انتقاد الواقع و محاولة تجاوزه إلى واقع أفضل حيث ظهر الكاتب و هو الروائي الناشئ في خضم التحولات مساندا للإيديولوجيا الاشتراكية التقدمية و راصدا عينيا لأدق تفاصيلها و جزئياتها يعكس ذلك بناؤه الرواية على أساس الصراع بين قوتين متناقضتين و إيمانه بالتغيير الاجتماعي و بقدرة الجماهير الشعبية على ممارسة السلطة و كذا تفاؤله بالمستقبل رغم النهاية المأسوية التي انتهى إليها الصراع في الرواية.

الفصل الثاني:
المرجعية التاريخية

تمهيد

أولا: الرواية و التاريخ

ثانيا: الزمن في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

أ-الزمن في الرواية

ب-سرد الاسترجاع في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

ثالثا: التاريخ الوطني في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

1- ثورة الفلاحين الجزائريين بين التوظيف الفكري و البعد الجمالي في رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

2- موضوع الثورة في الرواية الجزائرية

3- الثورة الجزائرية في رواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

أ-دلالة العنوان

ب-صورة الثورة

ج-التناص (التفاعل النصي الداخلي) في الرواية

التفت الكاتب وهو يعالج الواقع الوطني في هذه الرواية إلى التاريخ الوطني الذي اتخذه خلفية لأغلب الأحداث في الرواية، فخلق بذلك امتداده و استمراريته و آثاره على الراهن بحيث يقودنا الحديث عن استحضاره في هذا العمل الأدبي، إلى ضرورة الإلماع إلى عنصرين هامين لهما ارتباطهما الوثيق بهذه المرجعية ألا وهما:

-علاقة الرواية بالتاريخ.

-عنصر الزمن في الرواية: خاصة ما تعلق بنظامه وتسلسله، وموقف الكاتب من هذا النظام الذي يوازي فيما اعتقد نظرته و موقفه من التاريخ.

أولا: الروايــة والتاريخ:

ترتبط الرواية كبنية زمنية لغوية متخيلة تقدم رؤية خاصة للعالم، بالتاريخ كعلم يمتاز بموضوعيته واعتماده على مناهج مضبوطة، وما يؤكد هذا الارتباط هو اندراج أي نص أدبي في "سياق مجتمعي تاريخي يشترط، ويحضر ظهوره، فعناصر ما قبل النص الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية، تحدد تراث ومادة المؤلف التي سيتشكل من انسجاميتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب"[1].

فالرواية إذا هي "تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي... وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخيا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظة تحول اجتماعي"[2].

و بالرغم من الفروقات الشاسعة والاختلاف في الطبيعة البنيوية بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية أكثر من تزامنهما هي علاقة التفاعل بينهما، فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء[3].

يلتقي استنادا إلى ما سبق كاتب الرواية بالمؤرخ في اعتماد كل منهما على التاريخ كمادة خام، إلا أنهما يختلفان في كيفية التعامل مع هذه المادة وكذا في الغاية التي ينشدها كل منهما.

---

1 – بلحسن (عمار)،نقد المشروعية (الرواية والتاريخ)في الجزائر،التبيين (الجاحظية)، العدد7، الجزائر،1993، ص95.

2 – الفيومي (ابراهيم)، الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص19.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك أن "الخطاب التاريخي يريد نفسه موثقا موضوعيا بينما الخطاب الروائي يجد نفسه مبدعا للمعنى"[1]. فالمؤرخ "لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي، أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث فبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات"[2].

و هو ما يكشف عن وجود تمايز بين هذين النمطين من الكتابة تبرزه نظرة الروائي للتاريخ على اعتبار أنه "مادة طينية تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها، والتاريخي من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخيلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي في الرواية"[3].

و مادام "التاريخ معرفة والرواية تحليل"[4]، فإن الروائي يقوم بامتلاك هذه المعرفة كمادة قص ثم يعيد صياغتها بلغة خاصة ووفق منظورات تجمع بين الواقعي (التاريخي)، والرمزي والإيديولوجي، فتصبح الرواية بذلك كتابة مميزة للتاريخ "فكأي من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ وأن يبرز وظيفة سياسية... أو اجتماعية... وجاء بغير الحقيقة التاريخية؛ ولم يعبر لدى نهاية الأمر إلا عن إيديولوجية هو أو أرائه غير الحيادية دون أن يكون بالضرورة قد عبّر عن تلك الفترة...إلا في إطار أدبي خالص"[5].

إن الرواية وإن كانت تستحضر التاريخ أحداثا وشخصيات وعلاقات إلا أنها لا يمكن أن تكون سردا تاريخيا حقيقيا للتاريخ، كما وقع بالفعل وإنما هي سرد جمالي يطعمه البيان ويرفده الخيال.

لذلك فقد اتخذت الرواية أشكالا مختلفة ومتعددة في تعاملها مع التاريخ تختلف من روائي إلى آخر، "منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي ومنها ما بعث التاريخ الماضي،

1 – بوشوشة (بن جمعة)، المرجع السابق، ص28.

2 – الفيومي ابراهيم، المرجع السابق، ص19.

3 – علوش (سعيد)، الروايا والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت1981،ص27.

4 – المرجع نفسه، ص28.

5 – مرتاض (عبد الملك)،في نظرية الرواية،عالم المعرفة،المجلس الوطني لترقية الفنون الكويت،1998، ص32.

لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي، وحوله إلى خيال صرف"[1].

لتجد أشكال استعادة الرواية للتاريخ مرجعيتها فيما يفيده مصطلح التاريخ من معان كان قد حددها الباحث الفرنسي بيار باربريس (Pierre-Berberis) في دراسته "النص الأدبي والتاريخ" حيث جعلها تعطي ثلاثة معان هي[2]:

- التاريخ كواقع ومسار وصيرورة موضوعية ما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن الذات والنظرة الفردية.
- التاريخ كخطاب، ونوع معرفي يأخذ التاريخ كموضوع علمي، وبحثي ويعطيه وجود ويحوله عبر إجراءات خطابية ومفهومية.
- التاريخ كحكاية أو قصة أو (فابل) أو حكي أو سرد أدبي ما يقصه الأدب ويصوره النص، وتقيمه مادة تشكيل أدبي تملك بعدها التاريخي.

فالمعنى الأخير للتاريخ يشي "بجدلية العلاقة بين الرواية والتاريخ بحيث يدخل كل منهما في لحمة الآخر وسداه"[3]. وهو ما سنحاول استقراءه وتتبعه في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" التي يحضر فيها التاريخ ببعده الوطني، علما بأن المتتبع لأعمال الروائي الأعرج واسيني يجد التاريخ يحضر فيها ببعدين آخرين هما:

أ-البعد العربي الإسلامي (تاريخ المشرق والمغرب الإسلامي).

ب-التاريخ الإنساني العالمي.

1 - بوشوشة (بن جمعة)، المرجع السابق، ص86.

2 - بلحسن (عمار)،المرجع السابق، ص96-97.

3 - عبد قاسم (قاسم)،بين التاريخ والفلكلور عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط2، 2001، ص184.

ثانيا: سرد الاسترجاع في روايـة "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

يكتسي عنصر الزمن أهمية قصوى في الإبداع الأدبي عموما، والروائـي على وجه التحديد "فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية، ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[1].

فهو لا يأتي في الرواية عنصرا مستقلا بذاته عن بقية عناصرها الفنية، وإنما يأتي مرتبطا، ومتداخلا بأمكنتها، وشخصياتها وأحداثها.

لذا فقد حظي موضوع الزمن باهتمام الكثير من النقاد، والباحثين فيما قدموه من أبحاث ودراسات تأتي في مقدمتها جهود الشكلين الروس، والدراسات النقدية البنيوية في الستينات التي استفادت من أعمال الشكلين الروس بعد ترجمتها.

و تعد مقاربات باختين من أبرز المقاربات التي اهتمت بالزمن السردي في الرواية حيث يذهب هذا الأخير إلى أن ما يحدد الرواية "إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن، ويرى أن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال لأنه لا يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة"[2].

و يضيف باختين "إن الميزة الجوهرية للزمن الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه"[3]. أما تودوروف (Tzeveton-Todorov) فإنه يركز في تناوله للزمن الروائي على محاولة تحديده للفروقات القائمة بين زمن القصة (Temps de récit) وزمن الخطاب (Temps du discours)، فيبين أن زمن الخطاب... خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد. إن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة بعد أخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني[4].

---

1 –بدري (عثمان)،بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ص115

2 – بوشوشة (بن جمعة)، المرجع السابق، ص565.

3 – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

4 – يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 1997، ص73.

و نشير إلى أن دراسة "الزمن الروائي" قد عرفت تطورا كبيرا على يد رواد الرواية الجديدة بفرنسا الذين دفعوا بعجلته قدما نحو الحداثة والتجديد نذكر منهم آلن روب غرييه (Alain Robbe Grillet) وميشال بوتور (Michel Butor) فقد قسم هذا الأخير الزمن الروائي إلى "ثلاثة أزمنة: زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة الكاتب"[1].

لقد نظر كتاب الرواية الجديدة، ونقادها إلى الخصائص التقليدية للزمن الروائي فعدوها ضربا من القيود التي من شأنها أن تعرقل عملية الإبداع الروائي، فرفضوا بذلك مقولة "الزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي"[2].

فعمدوا "إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله، وشوشوا على نظامه، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا، ومن الخروج عن المألوف جده في الشكل الروائي وبنائه"[3].

لكن رغم هذا التحول والتطور في النظرة إلى الزمن تبقي ثمة أسباب ودوافع تفرض على الدارس للرواية ضرورة ملامسة عنصر الزمن فيها، وذلك للاستنارة به في الوصول إلى جوهر امتن الروائي، التي من بينها:

"أولا: لأن الزمن محوري، وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرارية ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع..

ثانيا: لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الراوية، ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضها، ولذلك فإن الرواية تطورت من المستوى البسيط للتتابع، والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض، وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات.

---

1 – بوتور (ميشال)،بحوث في الرواية الجديدة،ترجمة فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،بيروت،ط1971،1، ص101.

2 – يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص67.

3 – مرتاض (عبد الملك)، في نظرية الرواية، ص222.

ثالثا: إنه ليس للزمن وجود مستقل ستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان... فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"[1].

و حتى لا تنأى هذه الدراسة المتواضعة عن مسارها الطبيعي الذي رسم لها والقائم على جدلية الفكري والفني ومحالة المزاوجة بينهما والسعي إلى خلق توازن بينهما، فإنه يجدر بنا ونحن نتناول عنصر الزمن في الرواية في إطار تمهيدنا لتناول المرجعية التاريخية، التي شكلت الخلفية التاريخية لأحداث الرواية التركيز على تقنية سرد الاسترجاع التي وظفها الكاتب في هذا العمل الروائي معيدا بواسطتها بعض الأحداث التاريخية الهامة من تاريخ الجزائر النضالي،و هي الأحداث التي مثلت الخلفية التاريخية للرواية.

فقد شكل نسق الاسترجاع أو الارتداد للماضي أحد أهم المرتكزات الأساسية في بناء هذه الرواية، ذلك لأنه يعد أبرز التقنيات الشائعة في الكتابة الروائية على أساس أن الرواية ودون بقية الأنواع الأدبية الأخرى تنزع إلى "الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[2].

و يتم الاسترجاع في الرواية حين يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[3].

و بما أن الماضي يمتاز باختلاف مستوياته، ومن ثم تباينها ماض بعيد، ماضي قريب فقد نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات:

1-استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2-استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

3-استرجاع مزجي: وهو يجمع بين النوعين"[4].

---

1 -أحمد قاسم (سيزا)،بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984،ص26-27.

2 - بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ص121.

3 - أحمد قاسم سيزا، المرجع السابق، ص40.

4 - أحمد سيزا قاسم، المرجع نفسه و لصفحة نفسها.

أما عن أهم وظائفه فإنه "يخلق رمنا ثانيا غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية. فإذا كان النص الأدبي بطبيعته ينتمي إلى المتخيل، فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلا داخل المتخيل أو هي درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي"[1]. ذلك أن الاستذكار في القص يحقق عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت على مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد[2].

و هناك وظائف أخرى للاسترجاع إضافة للوظيفتين السابقتين مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا و اتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف و سد الفراغ الذي حصل في القصة أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى بتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق و استبداله بتفسير جديد، و كل ذلك يجعل الاستذكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية[3].

لقد حاول "الأعرج واسيني" أن يموقع روايته زمنيا ضمن حدود الفترة التاريخية الممتدة بين نهاية السبعينات وبداية الثمانينات1980. وهو التاريخ الذي أعلن فيه الكاتب عن الانتهاء من كتابة روايته كما هو مثبت في الصفحة الأخيرة من الرواية، ومما تضمنه متنها من علامات دالة على ذلك كالتراجع عن المسار الاشتراكي وعرقلة التطوع الطلابي وشل مشروع التأميم... وغيرها من العلامات.

إلا أن القسم الأكبر من هذه الرواية يكتب اعتمادا على تقنية الاسترجاع في ظرفين يعيشهما بطل الرواية "عيسى" الذي يقوم باستحضار الماضي أثناء عودته ليلا إلى منزله، ثم يكرر العمل نفسه عند خروجه من البيت متجها إلى العرس الذي كان مصمما على السهر فيه. ثم يحدث أن يتداخل الماضي والحاضر في القسم الثالث من الرواية "و من هنا يأتي تحريف الزمن، أو تحطمه، وخرق تتابعه... من أجل أغراض جمالية ترتبط

1 – مخلوف (عامر)، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق2000، ص54.

2 – بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ص122.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أساسا بشكل المادة المحكية وفق أنساق سردية متميزة[1]. يأتي في مقدمتها نسق سرد الاسترجاع الذي يمثل هجرة الخطاب السردي من الحاضر إلى الماضي فيحيل بذلك على زمن سابق لزمن السرد"[2].

و مادامت كل رواية تمتلك زمنها الخاص، وبالتالي ماضيها الخاص، فإن الاسترجاع الخارجي لرواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" قد شكل الماضي التاريخي الذي تم استحضاره عند حديث السارد عن:

- سيرة والده الذاتية.
- مسيرة صديقه لخضر حمروش قبل الثورة المسلحة وإبانها.

و هو استرجاع يتراوح بين الطول والقصر، إذ أنه يمتد عبر السنوات التالية 1871-1954-1980. أحكم الكاتب ربطه بالنسج الروائي، فبدت هذه الاسترجاعات التاريخية ملتحمة أشد الالتحام بمتن الرواية نتيجة ما استعان به الروائي من وسائل وأدوات فنية نذكر منها:

- توظيف أسلوب التداعي، والتذكر مما يسمح لحركة السرد من العودة إلى الوراء وانتشال الخطاب الروائي من أسلوب السرد التقليدي الممل وتزويده بقدر كبير من المتعة الأدبية.
- الاستعانة ببعض أحداث الحاضر لتثوير الماضي، وأحداثه التاريخية الكامنة في ذاكرة الشخصية، كاستغلال الحادث المأسوي الذي تعرض له الطالب الجامعي بمدينة الأصنام، لنذكر زمن الثورة، وهو الزمن الذي تمت فيه تصفية لخضر حمروش، فيتمكن الروائي بهذا الاسترجاع من أن يربط بين الماضي والحاضر.
- يستثمر الكاتب بعض الأدوات الفنية الأخرى "كالأغنية" التي يتخذ منها محفزا لاسترجاع أحداث الماضي وتحريك ترسباته في الذاكرة ويمكن أن نمثل لها "بالأغنية الثورية" التي تؤجج في نفس شخصيات الرواية (عيسى، مريم بعض الفلاحين) ذكريات الثورة المسلحة.

---

1 - رواينية (عامر)، الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة (دراسة في المعنى و المبنى)، المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 01 ربيع 1991، ص27.

2 - بوشوشة (بن جمعة)ا، المرجع السابق، ص568.

وما دامت "الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها"[1]. فقد أخضع الكاتب أحداث روايته لمنطق التداعي لا لمنطق الزمن الطبيعي "الكرونولوجي" (Kronologie) الذي يعتمد على مبدأ السببية، والتتابع مما أحدث خلخلة في زمن الرواية، ويمكننا إعادة ترتيب أحداثها كما يلي:

1-استحواذ الاستعمار الفرنسي على أراضي الفلاحين الجزائريين واندلاع انتفاضتهم العارمة سنة 1871 بزعامة الشيخ المقراني ثم بومرزوق بعده.

2-نفي زعماء هذه الانتفاضة وبعض ثوارها من الفلاحين، على رأسهم والد السارد "موح" الذي أصبح يعرف بعد عودته من منفاه بكاليدونيا ب موح لمباصي الكاليدوني.

3-هجرة الراوي إلى فرنسا للعمل.

4-التقاؤه بلخضر حمروش، وبزوجته ماريا.

5-اغتيال "ماريا" إثر اضطهاد الحركة الشيوعية بفرنسا.

6-عودة كل من الراوي (عيسى) ولخضر حمروش إلى الجزائر للالتحاق بالثورة المسلحة.

7-اغتيال لخضر حمروش ذبحا على يد عيسى إبان الثورة.

8-الاستقلال والصراع بين الإقطاع والبيروقراطيين من جهة وبين الفلاحين والمتطوعين من جهة ثانية.

و ما دمنا بصدد الحديث عن المرجعية التاريخية في هذه الرواية نشير إلى أن الكاتب اعتمد على استحضار حدثين تاريخيين هامين مثلا لخلفية التاريخية لأحداث هذه الرواية هما:

- انتفاضة الفلاحين الجزائريين 1871.
- الثورة التحريرية الكبرى 1954.

و هما الحدثان اللذات سنحاول الوقوف عند توظيفهما في الرواية.

فإذا كانت الرواية قد أعلنت عن ارتباطها الحميم بالتاريخ عن طريق حملها لبعض أحداثه ووقائعه فقد أخضعتها للتحليل و النقد و من ثمة إعادة التركيب متخذة من إعادة تصحيحها وسيلة للنهوض بالحاضر و سبيلا لمواجهة المستقبل.

---

1 - لحمداني (حميد)، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص74.

لقد لجأت رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" إلى التاريخ لتعطي لسردها ووقائعها الروائية مصداقية تاريخية. و مع ذلك فهي، بتنا الأحداث تعيد النظر في كثير من الأحداث و المسلمات التاريخية، فتعيد صياغتها ، و بذلك تشكل الرواية قطيعة فنية مع التاريخ و إن انطلقت منه، فتغدو الرواية لصيقة بالذاكرة"[1].

و ما دامت الذاكرة قد حضرت و بكثافة في هذا النص على غرار باقي أعمال الكاتب الرواية فإنها قد تحولت في هذه الرواية من كونها "عملية استرجاع لحدث مضى في زمن سابق أو كونها انعكاسا للواقع الحالي إلى فضاء واسع متعدد الدلالات، لتكون لقاء الزمن الماضي المعيش و استبصارا للزمن القادم"[2].

و الرواية بذلك لا تتموقع في إطار العلاقة بين التاريخ و الواقع و المتخيل و إنما تطرح إلى جانب ذلك علاقة الذاكرة بالكتابة الروائية كون الذاكرة قد شكلت جزءا من بناءها السردي و قطعة من جسدها[3].

و هو ما سنحاول إبرازه عند تحليلنا لعنصر التاريخ في هذه الرواية.

1 – المويقن (مصطفى)، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة و النشر، سوريا، ط1، 2001، ص96.

2 –شرشار (عبد القادر)،الذاكرة و الكتابة الروائية عند الأعرج واسيني
(http://www.annor magazine.com/ma/or/162.

3 – الموقع نفسه و الصفحة نفسها.

ثالثا: التاريخ الوطنـــي

1-ثورة الفلاحين الجزائريين بين التوظيف الفكري والبعد الجمالي:

من الواقع ومن أرضيته القائمة على التقاطب، والصراع بين القوى الرجعية ممثلة في (الإقطاع) وبين القوى التقدمية التي يمثلها المتطوعون وأنصار الاشتراكية من الفلاحين، من هذا الواقع المعيش، وعبره تنطلق أحداث الرواية لكن لتتجاوزه إلى الماضي ترتد إليه لتتمثل التاريخ وتستحضره وتشتغل عليه محاولة إلقاء القبض على أدق لحظاته توترا وعنفونا"[1].

فيتحول هذا التاريخ، وهو يحل في جسد الرواية إلى نوع من الذاكرة المكتوبة المحملة بالمآسي حين يعود السارد بذاكرته المثقلة إلى الوراء إلى زمن الاستعمار وتحديدا إلى سنة 1871، فيبحر عبر تداعياته يسترجع جوانب من سيرة والده المناضل "موح لمباصي الكاليدوني".

فتأخذ الرواية بفعل هذا الارتداد بعدها التاريخي.

و ما ميّز مسيرة هذا الفلاح كما جاء على لسان السارد أنه "كان كالجدار الإسمنتي الذي يحتضن هذه البلدة منذ دخول الاستعمار... كما يحكي. أنه كان صديق أحد أفراد عائلة بومرزوق أخو المقراني"[2].

كما يروي "عيسى" أن والده قد "خرج مع المقراني، ولم يتراجع هو وغيره فاقتيدوا إلى سجون المنفى الكبيرة... سجون النوفيل كاليدوني أكلته من الداخل ثم رمته ليعود هاهنا ويشتغل كغابه"[3].

يعيد الكاتب عبر المقاطع السردية السابقة التاريخ إلى الراوية معتمدا في ذلك على لعبة الزمن، فيتخذ من شخصية "موح لمباصي" والد السارد نموذجا للفلاح الجزائري المناهض للاستعمار، وسياسته التوسعية الرامية إلى انتزاع الأراضي من الجزائريين فلاحين كانوا أو ملاكا للأرض.

---

1 - الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص487.

2 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص154.

3 - المصدر نفسه، ص80.

كما جعل منه أحد صناع الحدث الثوري الهام الذي انتفض فيه الشعب "انتفاضة جديرة بالشعوب المضطهدة المهددة في حياتها، وأراضيها وأعطى الدليل على أن هذا الوعي متغلغل في النفوس وخاصة نفوس الفلاحين"[1].

و الكاتب حين عمد إلى استرجاع هذا الحدث التاريخي الواقعي لم يوظفه في الرواية بأسلوب مباشر يقوم على النقل والتسجيل، فيقدمه بذلك بمعزل عن السياق الروائي، وإنما وهو يوظفه مزج بينه وبين المتخيل الروائي بأن قدمه في إطار حديث الراوي عن سيرة والده، رابطا إياه بالسياق الجمالي للرواية محاولا الاستفادة من كل ما يمكن أن يمنحه هذا الحدث التاريخي الرامز من زخم فكري، وأبعاد جمالية خاصة عند تمازجه ومن ثمة تماهيه مع المتخيل الروائي، واكتسابه لحياة جديدة تتحكم فيها السببية الجمالية التي تقوم على اتكاء التاريخ على الخيال.

و هو توظيف فني يوحي بامتلاك الكاتب لنوعين من الوعي أولهما وعي فكري تاريخي سمح له بالتحرر من قبضة الزمن، وإصاره ليؤسس عالم الرواية الجمالي، لأن غياب مثل هذا الوعي (التاريخي) في الكتابة الروائية "هو ما يتسبب في عطب الروائي"[2].

و ثانيهما وعي فني: يشي بامتلاك الكاتب لأدواته الروائية، فهو حين يلامس التاريخ لا ينسى الرواية بل يسعى دوما للمزج بينها وبين التاريخ، فالكاتب حين يرتد لهذه الانتفاضة الشعبية، التي توجت مسيرة كفاح الفلاحين الجزائريين يكون يهدف في رأي إلى إعادة النظر في التاريخي بواسطة الروائي و هذا من خلال:

التأكيد على دور الفلاحين الجزائريين الإيجابي في تاريخ الجزائر النضالي هذا الدور الذي أهمله الكثير من المؤرخين المهتمين "بتاريخ الجزائر" الذين ركزوا عنايتهم على نضال القوى الاجتماعي الحضرية، مقابل إهمالهم لنضال سكان الأرياف من الفلاحين الذين يرجع لهم كل الفضل في تحرير الأرض إلا أن المؤرخين كما ذهب إلى ذلك مصطفى

1 – الأشرف (مصطفى)،الجزائر الأمة والمجتمع ترجمة حنفي بن عيسى المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1983،ص62.

2 – علوش (سعيد)، المرجع السابق، ص57.

الأشرف "لم يعطوهم الأهمية الكافية في تاريخ المقاومة الجزائرية المسلحة"[1]. بالرغم مما بذله هؤلاء من عطاء متواصل فقد دفعوا الثمن غاليا من دمائهم وجهودهم من أجل حماية الأرض الزراعية، "و لم تكن تنقصهم الكفاءة الإدارية، أو الخبرة لإدارة الحرب غير أن ما كان ينقصهم هو الظروف المناسبة"[2].

و الكاتب حين يعود لهذه الأحداث التاريخية يحاول ربطها بالواقع المعيش على اعتبار أنها تمثل في نظره جذوره هذا الواقع، التي تجب العودة إليها لكشف حقائقها وأبعادها ونفض الغبار عنها واتخاذها لبنة أساسية ومنطلقا لفهم الحاضر، واستبصار نقائصه وتناقضاته "فمضاعفة الإهتمام بالتاريخ لدى الروائي عامة إنما يحمل دلالة قوية على مضاعفة الاهتمام بوعي الراهن، وليس دلالة على الهرب من الراهن ومداراته أو القفز فوقه"[3]. لأن التاريخ في حقيقة أمره ما هو إلا ماضي هذا الراهن المعيش وهو ما سعى "الأعرج واسيني" إلى تأكيده في الرواية؛ فالأحداث التي يعيشها الفلاحون، والمتطوعون في هذه الرواية ليست وليدة الراهن، وإنما هي نتاج لتراكمات عديدة ضاربة بجذورها في التاريخ، فهي امتداد لنضالات الماضي الذي صنعه "موح الكاليدوني" وغيره من الفلاحين الثائرين "الذين قادوا مسيرة نضالية طويلة "لم يكن لها من مؤرخ بعد"[4].

إن هذا الارتداد للماضي هو ما يبرز نظرة الروائي للتاريخ وموقفه منه وهي نظرة تقوم على ضرورة مراجعته، وملء فجواته،و تصحيح مساره، والنظر إليه نظرة إيجابية مشرقة على أساس أنه نقطة انطلاق، وانفتاح على المستقبل لا حدود انتهاء وانغلاق.

و بالتالي فارتداد الكاتب لثورة الفلاحين (1971) يعكس حجم تفاؤله بالتاريخ وإيمانه بامتداده في الحاضر لتصبح ثورة الفلاحين، كما تصور الرواية "نقطة انطلاق لنضال الطبقة الفلاحية من حيث هي فئة اجتماعية خاصة ناتجة عن دخول الرأسمالية

1 – سامية (عايدة أديب)، تطور الأدب القصصي الجزائري (1967/12/25) ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص12.

2 – العسلي (بسام)، محمد المقراني وثورة 1971 الجزائرية، دار النفائس، بيروت، ط2، 1986، ص185.

3 – سليمان (نبيل) الرواية العربية، رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، 1999، ص39.

4 – جغلول (عبد القادر)، تاريخ الجزائر الحديث ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982، ص129.

الأرياف"[1]. فتأخذ بذلك هذه الانتفاضة منحاها الفكري، وهي تبرز نضال الفلاحين وفي مقدمتهم "عيسى" ضد كبار الملاك الإقطاعيين، وأعوانهم من البيروقراطيين كامتداد طبيعي لنضال موح الكاليدوني وغيره من الريفيين، وهو ما يوحي بامتداد الماضي في الحاضر، وتكامل أشكال النضال في المرحلتين اللتين تعالج أحداثهما الرواية (الاستعمار/الاستقلال)، وبالتالي تكامل أجزاء الرواية، وهو نضال يلح الكاتب على طابعه الجماعي من خلال تكاثف جهود الفلاحين في الماضي والحاضر ولا يتوانى في إعطاء الصراع بعده الإنساني، فيربط بين نضال الفلاحين الجزائريين، ونضال عمال كومونة باريس.

و الكاتب لا يقف عند حدود استحضار هذه الانتفاضة بل يتعدى أسبابها إلى ما ترتب عنها من نتائج كنفي بعض المشاركين فيها إلى كاليدونيا الجديدة، وهو ما حدث مع عائلة بومرزوق.

يتحدث عيسى عن والده قائلا: "أبي كان الجيل الثاني الذي رافق عائلة بومرزوق إلى (النوفيل كاليدوني)... قضى هناك قسما كبيرا من حياته.. ولما عاد.. كان مهروسا... لكنه مفعم بالحب والكراهية"[2].

يزاوج الكاتب بين الحقيقي (التاريخي) والمتخيل (الروائي)، فيجعل موح لمباصي أحد الشخصيات المنفية إلى كاليدونيا رفقة عائلة بومرزوق إلا أنه حين يعود من منفاه يعود إنسانا جديدا، فهذا الإبعاد كما يذهب الكاتب بالرغم من قساوته وجبروته إلا أنه "لعب دورا إيجابيا في انتعاش الحركة الثورية في الجزائر فقد التقى في السجن نفسه العربي القادم من أغوار الصحراء أو جبال جرجرة بالسجين الفرنسي القادم من حطام كومونة باريس"[3].

فقد كان لهذا الاحتكاك المباشر بين الثوار الجزائريين أمثال "موح" والد السارد وغيره من الثوار القادمين من فرنسا، والذين فجروا ثورة العمال (كومونة باريس) دوره الفعال في نظر الكاتب في تسرب الفكر الاشتراكي إلى الجزائر، فالنوفيل الكاليدوني كما

1 – جغلول (عبد القادر)، المرجع السابق، ص128.

2 – الأعرج (واسيني) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص154.

3 – الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص31.

جاء في الرواية "كانت تضم كل أعداء الاستعمار والبورجوازية الفرنسية التي خانت وبدأت تعلن إفلاسها من أجانب وعرب وبربر حتى الدفعة الأولى التي اقتيدت 1871، أي بمجرد سحق الكومونة في فرنسا وثورة الفلاحين عندنا..." [1].

يسير الكاتب من خلال ما سبق بثورة الفلاحين مسارا إيديولوجيا ينبئ عن نظرته الماركسية للتاريخ وذلك من خلال ما يلي:

-الربط بين نضال الفلاحين الجزائريين، ونضال عمال كومونة باريس رغم اختلاف دوافع هذا النضال، وأهدافه لدى الطرفين وهو ما يشي بنزعة الكاتب الاشتراكية الأممية القائمة على ضرورة توحيد نضال الشعوب وإذابة جميع الفروقات بينها وهو ما عبّر عنه الروائي بقوله إن "الحدود تمحي عندما يكون الهم واحد"[2].

-الكشف عن سياسة الإمبريالية الاستعمارية والبورجوازية الخائنة لأحلام جماهيرها الشعبية الطامحة إلى تحقيق (المساواة، الأخوة، الحرية) والتي وُجهت بأصناف شتى من الاضطهادات.

إن هذه الإمبريالية كما يذهب الكاتب في الرواية، لم تكن تميز وهي تمارس القمع والإقصاء، بين عمال كومونة باريس من الفرنسيين، وأبناء مستعمراتها من عرب وبربر، وهو بهذا الهجوم، والانتقاد للإمبريالية يكون قد ألّح أحد أسمى مبادئ الاشتراكية المتمثل في معاداتها للقمع الاستعماري. فتتحول سجون كاليدونيا الجديدة القاصية، إلى فضاءات تتقارب فيها شعوب العالم الرافضة للقهر والاستبداد، وبذلك ينصهر تاريخها، وتتوحد مصائرها، وتتلاقى أزمنتها، وغاياتها فيصبح زمن "المقراني" وشقيقه "بومرزوق" ووالد السارد وغيرهم من الثوار هو نفس الزمن القابع في ذاكرة الفرنسية "ماريا".

يقول "عيسى" مستعيدا ذلك الزمن الدامي "لقد كان عندهم رجال يسقطون ويطاردون حكومة فرساي، وكان عندنا شعب يشتعل ويستغل الظرف المناسب لإسقاط تيير وحكومة فرساي"[3].

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص154.

2 - المصدر نفسه، ص155.

3 - المصدر نفسه، ص 154.

إن هذا التزامن الذي ألح عليه الكاتب مرارا في متن هذه الرواية، بين الانتفاضتين والذي ينطوي على أيديولوجيته الاشتراكية الأممية التي ترفض إقامة الحدود بين الشعوب، لم يكن في تصوره من قبيل الصدف، وإنما كان البذرة الأولى التي أسهمت في تسرب الفكر الاشتراكي، ومن ثم انتشاره في الجزائر وهذا ما جعله يبرز من وجهة أخرى والد السارد موح الكاليدوني على مستوى كبير من الوعي اكتسبه من تجربة نفيه إلى كاليدونيا الجديدة فقد علمته زنازنها "أن الأيام القادمة أحسن من التي مضت"[1].

و هذا ما لا يتفق وطروحات أخرى، ترى أن وعي الفلاحين الجزائريين "لا علاقة له بالإيديولوجيا" المعروفة لأنه وليد الشعور بالخطر الداهم، الذي يهدد مصير الأمة"[2]. خاصة بعد التصرفات التعسفية التي كانت تقوم بها السلطات الاستدمارية ضد هؤلاء الفلاحين وهو ما يؤكد انحراف التاريخ الروائي عن الموضوعية والحقيقة التاريخية.

و ما يمكن استنتاجه من استحضار الكاتب لثورة الفلاحين في هذه الرواية:

1-استثمر الكاتب هذا الحدث التاريخي، محاولا الاستفادة من فضاءاته القائمة على الصراع بين الفلاحين الجزائريين والاستدمار الفرنسي الغاصب متخذا من السيرة الذاتية لوالد السارد حاملا فنيا وجماليا لهذه الخلفية التاريخية موظفا بذلك بعض التقنيات الروائية الحديثة كالارتداد، الاستذكار، والتداعي وتداخل الأزمنة مما سمح لذاكرة الراوي "عيسى" والبطل الرئيسي للرواية من أن "تلعب دورا أساسيا في إقامة علاقة حتمية، بين الماضي والحاضر"[3].

فالكاتب وإن قدم في روايته هذه تاريخا حقيقيا ملموسا (ثورة 1871) فقد سار به سيرا روائيا تندغم فيه عناصر الخيال، بأدوات الرواية الجمالية وتنتفي فيه الموضوعية التاريخية، نتيجة تماهي الخيالي والتاريخي. لكنه يوحي باطلاع الروائي على ما وصلت إليه الرواية الغربية والعربية من تجديد وتطور خاصة في الشكل.

2-انبنى اختيار الكاتب لهذه الانتفاضة التاريخية الوطنية على مستوى إيديولوجي يعكس البعد الفكري الذي تصدر عنه الرواية، والذي يمثل خلفيتها الملتزمة بالماركسية، تؤكده

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص154.

2 - الأشرف (مصطفى)،المرجع السابق، ص62.

3 - رشاد (أمينة)، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب 1998، ص48.

أكثر من علامة نصية، كتركيزه على الصراع القائم في هذه الثورة بين المستعمِر والمستعمَر، مع تغييبه لمختلف أشكال الصراع الأخرى كالصراع الداخلي بين الفئات المكوّنة لطبقة الفلاحين التي يمثلها في الرواية كل من (المقراني، بومرزوق، والد السارد... وغيرهم من الفلاحين، وهذا ما يتنافى والواقع التاريخي لهذه الانتفاضة فقد كان هدفها"طرد المحتلين واستعادة ملكية الأراضي المنتزعة من قبل المستعمرين وكبار الملاك الجزائريين في آن واحد"[1].

و هي فئة لم تكن تشكل في حقيقة أمرها طبقة بالمعنى الماركسي للطبقة*، وإنما كانت تضم نوعين من المصالح" مصلحة بعض الأعيان المنضمين إلى حركة التمرد ومصلحة الفلاحين الأكثر عددا". وهو ما ينفي وجود أي شكل من أشكال الانسجام بين تشكيلة هذه الثورة وهنا وتحديدا في هذه الزاوية من الرواية تكمن أدلجة التاريخ والسير به بعيدا عن الحقيقة التاريخية التي تؤكد أن انتفاضة الفلاحين الجزائريين لم تحركها الأسباب الاقتصادية فحسب كما ذهب إلى ذلك الروائي مسايرا في ذلك –عن قصد أو غير قصد– طروحات بعض المؤرخين الغربيين**، وإنما أحجت هذه الثورة العارمة العوامل الروحية والوطنية أقصاها الكاتب عند استحضاره لهذه الانتفاضة لأنها لا تتفق ومنطلقاته الإيديولوجية (الماركسية)، مما حرم هذه الانتفاضة في الرواية بعدها الروحي، وعمقها التاريخي، فهؤلاء الفلاحون الذين يستحضر الكاتب تجربتهم النضالية "كانوا يكافحون من أجل الوطن، والإسلام، وأرضهم المغتصبة وشرفهم المهان"[2].

لذا أمكن القول، أن التاريخ الذي يقدمه الروائي عن هذه الثورة، هو تاريخ خاص به، يتلاءم مع رؤيته، واتجاهه الفكري (العقيدي)، فهو لا يخرج عن دائرته الذاتية

---

1 – جغلول (عبد القادر)، تاريخ الجزائر الحديث... ص129.

*الطبقة Classe في المفهوم المادي الجدلي أطلقها ماركس في كتاباته السياسية والاجتماعية حيث بنى كل تحليله على مبدأ الصراع ويرى أن حل معضلة الاستغلال تكمن في بلوغ المجتمع الشيوعي الذي تختفي فيه الطبقات ولكن نظريته كما نرى اليوم أخفقت وتداعت الطروحات التي قدمتها) د. معتوق فريديرك، معجم العلوم الاجتماعية (أنجليزي فرنسي عربي)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1998، ص304.

**من بين هؤلاء : لويس رين، شاتولي ، وروبين، الانتفاضة، ورجالها وقادتها وعملوا على ربطها بالأسباب الاقتصادية والاجتماعية الصرفة حتى يفرغوها من محتواها وأهدافها الوطنية.

2 –سعد الله (أبو القاسم) الحركة الوطنية الجزائرية(1900–1930)ج2،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر 1983،ص57.

الخاصة، لذا فلا يمكن عده تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة، وإنما لا يتعدى كونه مجرد إطلالة روائية من زاوية إيديولوجية على التاريخ.

هذا ونشير في ختام حديثنا عن استحضار الكاتب لثورة الفلاحين الجزائريين في هذه الرواية إلى أنه قد عاد إلى سنة (1871) أيضا في روايته "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" التي تلتقي مع رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" في اعتمادها على أسلوب الارتداد، وعلى صيغة السيرة الذاتية لشخصيات الرواية بحيث نجد الكاتب يعود إلى انتفاضة 1871 كما يسترجع عبر حديثه عن "روزا" الفرنسية حديثها عن جدها الأول، الذي كان له شرف معايشة أحداث ثورة العمال (كومونة باريس) وكذا زمن الحرب البروسية، كما يسترجع وبواسطة الشخصية ذاتها وقائع كثيرة تعود إلى 1871 وهي السنة التي رفعت فيها الراية الحمراء على بلدية باريس، معلنة عن قيام جمهورية العمال الفتية.

و من خطابات بطل هذه الرواية "لروزا" الفجرية "نحن عندما ندين فرنسا نُدين رأس المال نلعن الماريشال بتان، تيير، بيجار، فيش الذي باعكم كالبقر...و المقابل ياروزا الجبلية نحن نحب من القلب رجال الكومونة"[1].

فإن كان الكاتب قد ركز في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" على نضال الفلاحين الجزائريين فإنه قد طرح في هذه الرواية مآسي و معاناة العمال خاصة في القسم الثاني من هذه الرواية الموسوم بـ "قصاصات قديمة في الذاكرة" الذي قدّم فيها لوحة مأسوية لانهيار مصنع قديم على رؤوس من فيه من العمّال مما أدى إلى مقتل "روزا" حيث لقيت نفس مصير "ماريا" في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

1 – الأعرج (واسيني)،وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1983،ص341.

2-موضوع الثورة في الرواية الجزائرية:

تشكل "ثورة التحرير الوطني" منعطفا تاريخيا حاسما في تاريخ الجزائر النضالي الممتد عبر التاريخ، فهي ثورة تعد "في صلابتها وجرأتها، ووضوحها نتيجة حتمية لتاريخ أصيل في الصلابة، والجرأة والوضوح"[1].

فإذا كان المهم في البحث هو "موضوع الثورة في الرواية الجزائرية" فإن إشكالية الأدب والثورة ليس بالإشكالية الجديدة فقد سبق وأن تناولها كثير من الباحثين والكتاب والنقاد ويأتي في مقدمتهم الدكتور طه حسين في كتابه الموسوم بـ "خصام ونقد".

حيث يذهب (طه حسين) إلى أن أدب الثورة هو الأدب الذي يأتي بعد سنوات من انتهاء الثورة فيصورها أولا. ويصور آثارها في حياة الناس، ويحبب إليهم هذه الآثار ويدفعهم إلى الأمام في ميدان الرقي والإصلاح والتجديد... فالأجيال التي تأتي بعد الثورة هي التي تنشئ أدب الثورة الأدب الحي الرائع بعد أن تهضم بوعي كل الأبعاد العميقة لهذه الثورة؛ وفي إطارها وتطبع نفسيتها بطابعها، يتاح لها من أسباب الثقافة والإبداع ويتوفر لها من الاستقرار والوقت ما يمكنها من القدرة على التفرغ لابتكار أدب يرقى إلى مستوى عظمتها[2].

فالكاتب بهذا الطرح يحاول أن "يلتمس طبيعة الظاهرة الأدبية التي لا يريد لها أن تكون صدى خطابيا لما هو ظرفي ولأن ما هو سياسي عابر إنما يوكل للخطب والكتابة الصحفية"[3].

وهو ما يتفق ونظرة الناقد "أمين العالم" للأدب الثوري والذي يرى بأنه هو "كل أدب يمتلك النظرة الجدلية والزخم المعرفي والوجداني والتاريخي ضمن إطار جمالي يعمل بدون هوادة على إعلاء إنسانية الإنسان"[4].

---

1 – خرفي (صالح)، الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ت)، ص5.

2 – رماني (إبراهيم)، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب الجزائر، 1985، ص38.

3 – مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص65.

4 – مشري (بن خليفة)، الثورة والتجربة والدلالة، مجلة المجاهد (اللسان المركزي لحزب جبهة التحرير الوطني)، الجزائر 30 أكتوبر 1987، ص38.

أي أنها الكتابة التي تحول الواقع الثوري إلى واقع فني ينأى عن التسجيلة والمباشرة وتمحي كل حدود بين الشكل والمضمون.

إن كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم تظهر إلا بعد الاستقلال، أي أنها لم تعرف نضجها الفني لا قبل الحرب ولا خلالها إلا أن ثورة التحرير الوطنية، قد ألقت بظلالها الوارفة على الكتابة الروائية مما جعل منها مصدرا ثريا للروائي الجزائري يرتد إليها للاستسقاء من معينها الذي لا ينضب يرصد أحداثها ووقائعها ويحاول توظيفها بإعادة إحيائها وبعثها جماليا.

و هذا الوقوف عند الماضي الثوري وعندما نجم عنه من أوضاع سياسية واجتماعية خاصة، هو الذي جعل فننا الروائي يتجه في بداية الأمر إلى الثورة يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية [1].

فالمتتبع لمسار الرواية الجزائرية يجد أن "أكثر من 90 % منها كتب عن الثورة الوطنية أشكال مختلفة وحسب رؤية كل أديب"[2].

و ذلك لما اتسمت به هذه التجربة الثورية من كثافة، وعنف وتضحيات جسام مما أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي، وفضاءاته المتداخلة"[3].

و لكن ثمة سؤال ينبغي أن نطرحه في هذا الإطار ألا وهو : هل استطاعت هذه التجارب الروائية التي احتضنت "موضوع الثورة" أن تكون في مستوى عظمة هذا الحدث الثوري المجيد؟

و لكي نجيب على هذا التساؤل وجب علينا أن نتناول القضية من الجوانب التالية: -مما لا شك فيه أن الروائيين اهتموا اهتماما بالغا بالثورة، فتناولوا موضوعها في أعمالهم الروائية غير أن هذه الإبداعات جعلت ما كتب عنها تغلب عليه النظرة التبسيطية للصراع، والذي لم يتعد في هذه التجارب حدود إبراز التناقض بين المستعمر (بكسر

1 – مصايف (محمد)، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص08.

2 – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر... ص228.

3 – بويجرة (محمد بشير)، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع)، الجزء الثاني (2001-2002)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص123.

الميم) والمستعمر (بفتحها) فالخصمان في معظم هذه الروايات هما*: الجزائري الثائر من أجل الأرض والعرض الفرنسي المستعمر الغاصب وما يحدث من نشاز إنما يتعلق بالخونة، الذين اختاروا الانسلاخ عن وطنيتهم ومظاهرة عدوهم.

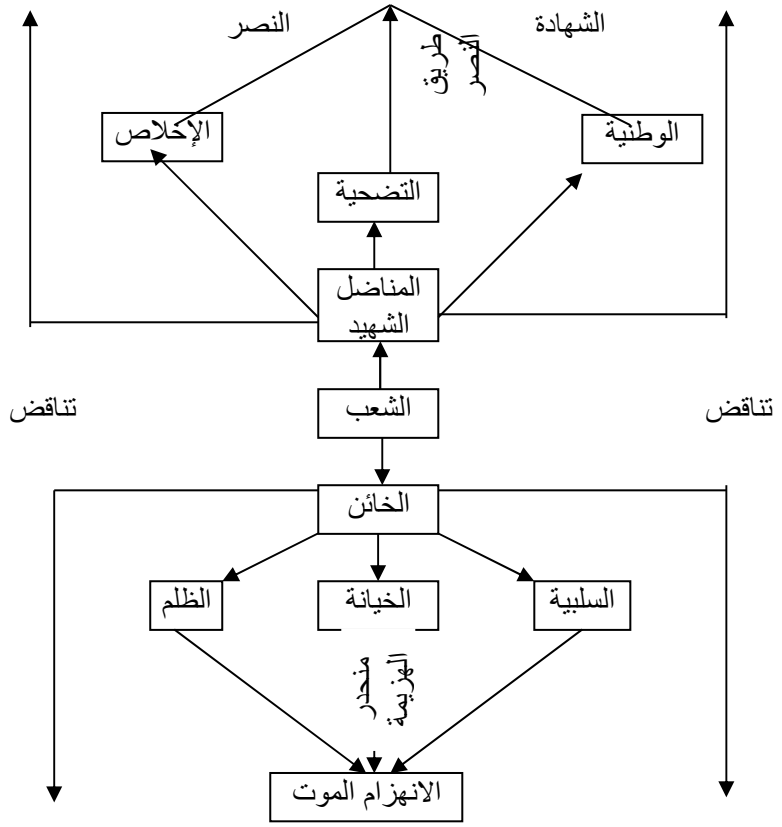
لهذا فقد امتازت هذه الأعمال الروائية (المتناولة لموضوع الثورة) تشابه بنائها الفني، كتركيزها على شخصية محورية بطلة تحمل من الصفات أسماها كالبذل والتضحية والوطنية، تؤدي بها إلى الاستشهاد أو الانتصار على العدو.

و من زاوية أخرى فهي أعمال تعتمد على أسلوب القص التقليدي القائم على التسلسل الزمني للأحداث بعيدا عن توظيف التقنيات الروائية الحديثة ويمكن أن نمثل لحركتي البطل الثوري والخائن بالترسيمة التالية:

*يمكن أن نمثل لهذه الأعمال الروائية بـ:

-الانفجار(1984)، مفهوم الزمن الفلاقي (1986) لمحمد مفلاح.

-طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش (1981).



حركة كل من المناضل/الشهيد والخائن في الرواية.

تلخص الترسيمة السابقة مسار كل من المناضل/الشهيد والخائن في الثورة فالمسار الأول (مسار المناضل/الشهيد) وإن كان محفوفا بالمخاطر والصعوبات، فهو موصل إلى الغنيمة النصر، أو الشهادة، فحركة هذا الأخير دائما في صعود صوب القمة، وهو صعود يعادل صعود الشعب، وطموحه في تحقيق الحرية والاستقلال.

أما الخائن فمساره يكون صوب منحدر الهزيمة التي تمثل الموت، أو الانهزام والذي يمثل اندحار الظلم، والقهر على أرض الواقع.

هذا و قد اعتمدت أغلب التجارب التي تناولت موضوع الثورة على الطريقة التقليدية في القص القائمة على التسلسل الزمني للأحداث بعيدا عن توظيف التقنيات الروائية الجديدة التي من شأنها الإسهام في إبراز الحدث الثوري، وتصويره بدقة متناهية.

و أحسب أن مثل هذه الأعمال القابعة خلف حدود أسلوب القص التقليدي العاجزة عن تجاوزه لا تستطيع الارتقاء إلى عظمة الحدث الثوري، وزخمه لذا فقد "يحكم عليها بأن تبقى أقل من الواقعي والثوري الذي يكوّن موضوعها"[1].

إلا أن هناك روايات* أخرى سلكت طريقا مختلفا عن الروايات السابقة بالرغم من اعتمادها على موضوع الثورة المسلحة فالصوت الروائي فيها يأتي مناقضا تماما لصوت الخطاب الرسمي. الذي تتبناه الروايات السابقة فيتحول التاريخ في هذه الأعمال إلى ما يشبه المواجهة والمراوغة، والرفض للتاريخ الرسمي الذي يشكل الأيديولوجيا المهيمنة للسلطة الحاكمة خاصة وأن أغلب الكتاب الذين امتازت أعمالهم بهذه الرؤية هم ممن يتبنى الاتجاه اليساري.

لقد اتخذت هذه الروايات من استحضار "الثورة" مرتكزا أساسيا لنقد الواقع المتردي الذي لا يختلف عن واقع الاستعمار كيف لا هو يقوم كما صورته هذه الروايات على الظلم، والقهر والاستغلال.

و قد حاول كتاب هذه الروايات تجاوز الطريقة التقليدية في القص باعتمادهم على بعض الأساليب الروائية الحديثة كالفلاش باك(Flash-back)،الاسترجاع، التداعي، وتكسير عمودية الزمن وذلك بهدف تحويل الواقع التاريخي إلى واقع روائي تتحكم فيه التقنيات السابقة غير أن هذا الزخم الإبداعي عن الثورة، جعل ما كتب عنها يتفاوت من حيث توفيقه بين الواقعي التاريخي، والمتخيل الجمالي... ولعل ذلك يعود أساسا إلى تفاوت الوعي التاريخي بمسار الثورة الجزائرية النضالي عند كتاب الرواية"[2].

و هو ما يعلل اختلاف الرؤى الجمالية بين الكتّاب من تاريخ الثورة وهي رؤى تصّور اختلافاتهم الفكرية والعقيدية مما جعل الإبداع الروائي المتناول للثورة تتجاذبه نزعتان اثنتان "نزعت أولاهما إلى الاحتفال بالثورة وتمجيد مسيرة كفاحها، وتقديمها في

1 – علوش (سعيد)، المرجع السابق، ص57.

2 – بوشوشة (بن جمعة)، الثورة الجزائرية بين الواقعي والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة، جريدة المساء (يومية وطنية مسائية)، الجزائر، الأربعاء 28 ديسمبر 1988، العدد 1012، ص11.

* يمكن أن نمثل لهذه الروايات برواية اللاّز (الطاهر وطار)، التفكك (لرشيد بوجدرة)، صهيل الجسد (الزاوي أمين) زمن النمرود (الحبيب السائح) ورواية ما تبقى من يره لخضر حمروش وضمير الغائب (للأعرج واسيني).

صورة مشرقة تبعث النخوة والاعتزاز في جيل ما بعد الاستقلال بينما عمدت ثانيتهما إلى نقد مسار الثورة النضالي ومحاولة إدانته بالكشف عما ارتكبته الثورة من أخطاء انحرفت بها عن مسارها الصحيح وذلك من خلال إعادة النظر فيما دونته كتب التاريخ الرسمي عنها بأن جعلتها مثال النقاء والنزاهة..." [1].

و إن كنا نعتقد أن وظيفة الرواية حين تحتضن التاريخ تكمن في ضرورة الكشف عن الحقائق ومحاولة تحليلها وتبريرها ولو (بأدوات فنية جمالية وبمنظورات أدبية) بعيدا عن الانتماءات الإيديولوجية والفكرية الصارخة.

إلا أن ما يمكن ملاحظته حول (رواية الثورة) أن أغلب كتابها ممن تبنوا النزعة التمجيدية قد رفعوها إلى مصاف المثالية فسقطوا بذلك في الشعارية والتكرارية وابتعدوا عن جوهر الواقع الثوري على اعتبار أن الثورة (صناعها بشر).

كما بالغ الفريق الثاني الذي تبنى نزعة الإدانة، ونقد الثورة في إبراز سلبياتها وانحرافاتها. فإنه ليس من الصواب إدانة ثورة بأسرها باسم تغافلها عن إنصاف بعض شهدائها، أو إقصائها لبعض عناصرها كما حدث مع بعض العناصر الشيوعية مثلما أبرزت بعض الأعمال الروائية كالرواية التي بين أيدينا.

1 – بوشوشة (بن جمعة)، الثورة الجزائرية بين الواقعي والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 11.

3-الثورة الجزائرية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

اشتغلت رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" عبر ارتدادات بطلها وسارد أحداثها الرئيس "عيسى" على مرحلة حاسمة ودقيقة من مراحل الثورة المسلحة، وهذا من خلال معالجتها لطبيعة الخلافات التي عرفتها الثورة بين بعض الأطراف المنتمية إليها كالصراع الذي كان دائرا أنذاك بين المجاهدين والثوار (اليمين المتشدد واليسار المتطرف) خاصة بعد إعلان جبهة التحرير الوطني الذي تقرر فيه "أن تحل الأحزاب السياسة نفسها، وينظم اتباعها إلى جبهة التحرير الوطني بصفة شخصية"[1].

و ما كان من رفض لهذا القرار من طرف "الحزب الشيوعي الجزائري". وهو موضوع شائك لازال يكتنفه كثير من الغموض وتسمه الحساسية الشديدة إلى يومنا هذا بفعل ما أحيط به من تعتيم وتغييب من قبل التاريخ الرسمي الذي كتب تحت إشراف السلطة الحاكمة في البلاد.

"ذلك أن النظام السياسي القائم منذ الاستقلال أسس خطابه على ما يعرف بالشرعية التاريخية"[2].

فعلى منوال بعض الأعمال الروائية الجزائرية السابقة "كاللاز" للأديب الطاهر وطار و"التفكك" لرشيد بوجدرة حاول الروائي الأعرج واسيني أن يلامس الإشكالي المغيب من تاريخ الثورة المسلحة، وإن ينسج من بعض خيوطه المتشابكة عوالم روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" محاولا الكشف عن أبرز التناقضات التي صاحبت هذا الزمن التاريخي الدامي (كما تصفه الرواية) الذي ذهب ضحيته "لخضر حمروش" الشخصية الشيوعية التي يطالعنا اسمها ابتداء من عنوان الرواية.

هذه العتبة الهامة التي يجدر بنا أن نقف عندها، وذلك لسببين اثنين:

أولهما: أن عنوان الرواية التي بين أيدينا جاء مرتبطا ارتباطا وثيقا بالخلفية التاريخية التي تحيل عليها أحداث الرواية، وتحديدا "ثورة التحرير الوطنية".

ثانيهما: إن أية دراسة أدبية تبقى محدودة الفائدة إذا لم تتطرق إلى مقاربة العنوان والوصول إلى دلالاته.

---

1 - بوعزيز (يحى)، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين، دار البعث الجزائر، 1980، ص297.

2 - مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص67.

أ-دلالة العنوان:

يشكل عنوان النص مفتاحا مهما له، نظرا لما أنيط به من وظائف عديدة أشار لها كثير من الباحثين والنقاد كـ"الوظيفة الإحالية والمرجعية التكثيفية، الإيحائية..." [1].

فالعنوان مكثف لمحمول النص أو لفكرته الجوهرية وأداة فعالة لكشف المعنى والدخول إلى فضاء النص، رغم استحالة الحديث عن "المطابقة والترابط المنطقي بين عنوان الرواية ومضمونها"[2].

تحيلنا بنية عنوان رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" على الخلفية التاريخية لأحداث الرواية يدل عليها في هذا العنوان الاسم الموصول "ما" وصلته "تبقى" اللذان يحيلان على الماضي الثوري (التاريخ) الممتد في الحاضر الراسخ الدائم المستمر فيه استنادا لمعنى الفعل تبقّى.

كما يؤشر على هذا الماضي لفظ "سيرة" التي تعني "ما يكتبه الأنا عن الآخر راصدا بذلك أبرز الأحداث التي يراها مهمة"[3]. وهي سيرة يرغب الكاتب بفعل الكتابة في نقلها للآخرين.

فعنوان الرواية وانطلاقا من دواله الأول (ما تبقى-سيرة) يؤسس لجدلية الماضي/الحاضر التي بُني استنادا إليها زمن هذه الرواية.

كما يحيلنا هذا العنوان في شقه الثاني على اسم أحد الشخصيات الرئسية في الرواية والتي شكلت مسيرتها أحد أهم الأسئلة التي طرحها الكاتب في متن الرواية إنها شخصية "لخضر حمروش" الحاضرة روحا المغيبة موتا.

أحد شهداء الثورة الذين ذهبوا نتيجة صراعاتها الإيديولوجية، فهو شيوعي ذبح في سبيل عقيدته الشيوعية لهذا فقد اختار له الكاتب اسم (لخضر) لما يرمز إليه هذا اللون من حكمة، وانضباط، إنه لون الجنة، ولون لباس أهلها "و يلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق متكئين فيها على الأرائك نعم الثواب وحسنت مرتفقا"[4].

---

1 - فطوس (بسام)، سيميائية العنوان وزارة الثقافة (الأردن) 2001، ص49، ص50.

2 - المرجع نفسه، ص118.

3 - خمري حسين، فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، ص227.

4 - سورة الكهف، الآية 31.

أما اللون الأحمر (حمروش) فهو وإن كان يرمز للخطر الداهم والدم، والثورة إلا أنه حين يرتبط بهذه الشخصية الروائية (الإيديولوجية) فهو يحيلنا مباشرة على أيديولوجيتها الشيوعية، التي تتخذ من اللون الأحمر (رمزا لثورتها) وشعارا ساميا لها.

فعنوان هذه الرواية، وإن ارتبط في الواقع الروائي بالسيرة الذاتية لشخصية لخضر حمروش، فإنه يخرج عند ارتباطه بالواقع التاريخي للدلالة على سيرة تنظيم بكامله هو الحزب الشيوعي الجزائري.

فالعنوان واستنادا إلى ما سبق ذكره، يقيم جسور تواصل مع المتن الروائي بل يشي ببعض مكونات هذا المتن، خاصة ما تعلق منها بالمرجعية التاريخية التي استلهمها الكاتب في هذه الرواية.

ب-صورة الثورة الجزائرية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش":

اتخذ الروائي من رمز "لخضر حمروش" في هذه الرواية قناة أعاد من خلال سيرته الذاتية بعض الخلافات التي صاحبت ثورة التحرير الوطني، محاولا إسقاط حياة خاصة لشخصية تخييلية على خلفية من الخبرة العامة الحقيقية هي التاريخ"[1]. جاعلا من روايته، رواية الأزمة الوطنية الكبرى؛ أزمة الحزب الشيوعي الجزائري، بل أزمة الشيوعية في العالم، والتي ندرك اليوم "أنها أزمة على المستوى الفكري، والسياسي والحضاري محليا، وعالميا"[2]. وذلك لما آل إليه وضعها في أغلب أصقاع العالم.

و يمكن أن نميز بين مرحلتين زمنيتين -بعد إعادة ترتيب أحداث الرواية- ميزتا مسيرة هذه الشخصية.

-المرحلة الأولى: وهي مرحلة ما قبل اندلاع الثورة، وما يميز حياة لخضر حمروش في هذه المرحلة من حياته هي هجرته إلى فرنسا واستقراره بمرسيليا، ومن ثم ارتباطه بماريا التي تزوجها وناضلا جنبا إلى جنب في صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي، ليلتقي وبعد مرور عشر سنوات من هجرته بالراوي عيسى، الذي دفعته قساوة الحياة، وضراوتها إبان الاحتلال الفرنسي إلى الهجرة والاغتراب عن القرية، وهي نفس القرية التي غادرها لخضر حمروش قبله، وبذلك تتحول هذه القرية الصغيرة أو الدشرة إلى فضاء يعادل الوطن

1 - سيزا (قاسم)، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص46.

2 - سليمان (نبيل)، فتنة السرد والنقد، الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1994، ص129.

الأم/الجزائر الذي دفعت ظروف القهر الاستعماري بالكثير من أبنائه إلى الهجرة إلى فرنسا.

فتأخذ بذلك مسيرة كل من "لخضر حمروش" و"عيسى" في الرواية بعدها التاريخي وهي تكشف عن الأسباب التي تدفع بالجزائري إبان الاحتلال إلى مغادرة أرض الوطن، ومن ثم الاغتراب.

يسترجع الراوي (عيسى) زمن اغترابه وكيف قادته ظروفه القاسية إلى التعرف على "لخضر حمروش"، وزوجته "ماريا" اللذان كانت ظروفهما الاجتماعية لا تختلف على ظروفه وهذا ما يتذكره عيسى مرارا في تداعياته ومن ذلك قوله في مخاطبته لخضر حمروش "كانت دارك لا تخلو من الفرنسيين، والعرب، لم يكن الأمر يستثيرني لكن في النهاية وجدت نفسي غائسا في متاعبكم، دعوتني بقلب مفتوح للانضمام إلى الحزب لكن كلمة الروح وحدها كانت تخيف، تماطلت وأكتفيت بالتعاطف معكم، وأنا أتصور بأنه يمكنني أن أخدم بلادي وأنا مستقل...قلة المعارف والتجارب..." [1].

يرسم الكاتب على لسان الراوي بعض معالم شخصية "لخضر حمروش" فينطلق بذلك للتعبير عن أفكاره من الشخصية الروائية لا من الفكرة المجردة. فمن خلال الأبعاد التي رسمها لهذه الشخصية يمكننا أن نقف على ما يلي:

- أنها شخصية شيوعية متشبعة بالشيوعية العالمية التي يناضل أنصارها كما جاء في النص السابق ويناقشون في فضاءات تجمعاتهم (منزل لخضر حمروش) هموم ومشاكل الطبقات المسحوقة في جميع أنحاء العالم.
- و هي شخصية ديمقراطية تدعو للحزب الشيوعي وتساهم في نشر الوعي الطبقي في أوساط العمال الكادحين أمثال عيسى.
- كما أنها شخصية إنسانية تنزع للتحرر من جميع القيود الأخلاقية وحتى الدينية.

و بالموازاة مع شخصية "لخضر حمروش" النامية المكتملة يرسم النص السابق انتقال "عيسى" من مرحلة عدم الوعي والإدراك إلى الحياة الواعية، وإلى تفهم الأفكار التقدمية واستيعابها"[2]. وذلك في إطار تهيئة الكاتب له وإعداده للمرحلة الموالية من الرواية

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص149.

2 – روابنية (الطاهر)، اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي (1945-1975)، ص414.

(مرحلة الاستقلال)، ليبرز كبطل إشكالي بعد أن يكتمل وعيه ويتشبع بأفكار أستاذه "لخضر حمروش".

و بذلك تكون الرواية قد حققت وحدتها و فنيتها في الوقت ذاته نظرا لاشتمالها على بعض المبادئ الجمالية والفكرية للاتجاه الواقعي الاشتراكي تأتي في مقدمتها الروح الشعبية الإنسانية والانتماء الحزبي الواعي الملتزم، الذي تعكسه شخصية "لخضر حمروش" وهي المبادئ التي ستتضح أكثر في المرحلة الموالية من التحليل.

و نشير في هذا الإطار إلى أن شخصية "لخضر حمروش" في هذه الرواية تلتقي مع شخصية "عاشور الماندرينا" بطل رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" فقد هاجر هذا الأخير إلى فرنسا كما تزوج بالباريسية "روزا" التي ساعدته على التعليم وإتمام دراسته حين أدخلته الجامعة البروليتارية بباريس، وإن كان لقاؤهما قد تم في الرواية بعد الاستقلال.

و كلاهما (لخضر حمروش/ عاشور الماندرينا) يلتقيان بشخصية "زيدان" بطل رواية "اللاز" للأديب "الطاهر وطار".

فقد تلقت هذه الشخصيات الروائية الفكر الشيوعي في بيئة غربية لتوفرها على فضاء أرحب لممارسة الحرية السياسية، وإن كانت هذه الممارسة لن تخلو من أخطار تترصد من حين لآخر أنصار الشيوعية، يعكسها ما كان يتعرض له "لخضر حمروش" وزوجته "ماريا" من ضغوطات وتهديدات وهو ما يصوره عيسى في إحدى تداعياته "وضعوك أمام الخيار، أن تقلل من المشي ليلا ومن الكلام كثيرا عن الاستعمار، والقتل، والإجرام، أو ماريا...في البداية ظننتهم يمزحون.. لكن في النهاية وجدنا أنفسنا أمام موكب جنائزي كبير"[1].

فالإمبريالية الاستعمارية كما يصور الروائي لم تكن تفرق في ممارستها التعسفية بين الشيوعيين الفرنسيين، وغيرهم عندما تتعلق الأمور بمصالحها ونفوذها، وهو ما يؤكد حجم التضحيات الجسام التي تقدمها هذه الفئة (الشيوعية) من أجل المبدأ والعقيدة تعكسها في الرواية النهاية المأسوية التي رتبها الكاتب "لماريا" فقد وجدت "ذات فجر زرقاء في

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص14.

أحد أزقة (مارساي) ... لأنها كانت معك ومع ناس فقراء، يأكلون يوميا حصى الطرقات... ويحلمون بطفلة جميلة ستعود من رحلة المتاعب بالألبسة الوردية"[1].

فينجح الكاتب من خلال هذه النهاية المأسوية التي اختارها "لماريا" من التوصل إلى كشف جرائم الإمبريالية في ماضي الشعوب البعيد من خلال (مأساة الفلاحين الجزائريين وعمال كومونة باريس) وفي ماضيها القريب (اغتيال ماريا بوحشية) وهو ماض يذهب الكاتب إلى أنه ممتد في حاضرها (حاضر السرد)، تعكسه أساليب العنف المختلفة التي يمارسها الإقطاع والرجعية ضد الفلاحين، والمتطوعين (حرق المتطوع عبد القادر، استعمال الحامض مع مليودة–اغتيال الطالب بمدينة الأصنام).

و الكاتب بهذا الربط يتخذ من الماضي خلفية لأحداث الحاضر، وتفسيرا لتناقضاته المختلفة.

و من زاوية أخرى تأخذ أحداث الرواية بعدها الحضاري حين يجعل الكاتب "لخضر حمروش" في الرواية يرتبط "بماريا" إلا أن ترتيبه لاغتيالها من طرف أعداء الشيوعية، لم يسمح له بطرح إشكالية الصراع الحضاري بحدة، وهو الصراع الذي يبدو للكاتب صراعا هامشيا، استنادا إلى منطلقاته الفكرية (الاشتراكية) التي تدعو إلى إذابة الفوارق بين الشعوب وضرورة وحدتها وانصهارها في بوتقة واحدة.

تلك هي المرحلة الأولى من حياة "لخضر حمروش" في الرواية التي كان لبعض المحطات فيها دور كبير في الكشف عن أصولها الفكرية والإيديولوجية لتطرح كنموذج معبر عن رؤية الكاتب الفكرية والسياسية والتي منها:

1- الانتماء لوسط ريفي.

2- الاغتراب والنضال في صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي والتشبع بأيديولوجيته.

3- معاصرة الصراعات الفكرية الحادة في الغرب خاصة في فرنسا (الدولة الرأسمالية).

إن هذه العوامل مجتمعة هي ما جعلت شخصية "لخضر حمروش" تمثل الشخصية الشيوعية النموذجية التي اتخذها الكاتب "نموذجا تكفل بطرح اتجاه سياسي هام لا ينكر

1 - الأعرج (واسني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص14.

دوره في الحركة الوطنية الجزائرية التي أرست تقاليد ثورية أصبحت تشكل واقعا لا مفر من معايشته والتجاوب معه"[1].

لتقف بذلك مسيرة هذه الشخصية في هذا العمل الروائي معادلا موضوعيا أبرز بواسطته الكاتب دور الوعي السياسي الذي كان متجسدا قبل اندلاع الثورة المسلحة في الوعي النقابي* الذي كان له "أثره في مناوءة الاستعمار، وفي نشر الوعي السياسي في أوساط الجماهير الشعبية الكادحة"[2].

هذا الوعي الذي استمر كما يذهب الكاتب في الرواية في نضالات الحزب الشيوعي الجزائري، وهي النضالات التي يحاول النبش عنها كجزء من التاريخ الوطني المغيب بل ويستدعيها بجرأة كبيرة.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة الثورة المسلحة، بحيث تجسد هذه المرحلة عودة "لخضر حمروش" من فرنسا، للالتحاق بصفوف الثورة الوطنية المسلحة فيضع بذلك نفسه، وتجربته النضالية الحزبية الطويلة تحت تصرف هذه الثورة ونظرا لأهمية هذا الموقف في مسار هذه الشخصية يترك الكاتب المجال لها لتعبر عن وجهة نظرها وإدراكاتها للعالم، ولكن دائما عبر قناة السارد وعبر تداعياته فتحضر بذلك لغة الحوار إلى جانب لغة السرد لتشي بخصومه هذه الشخصية، وتعبر عن درجة وعيها، ولكن ليس إلا كشخصية مرتبطة أشد الارتباط، بأحداث التاريخ الوطني وتطوراته ومن صور الحوار التي ساقها الراوي عبر تداعياته واسترجاعاته للماضي الثوري محاورته لصديقه لخضر حمروش حول أمر التحاقه بالثورة المسلحة الذي جاء فيه.

"و هل يسمح لك تنظيمك بمغاردة الأرض"

"قد يسمح، وقد لا يسمح ولكنني صممت على العودة".

"و بعدها الانضمام إلى الجبهة".

"ألا تخاف".

---

1 – بويجرة (محمد بشير)، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1986، ص47.

*ظهر الوعي النقابي بفرنسا حيث تبلور في شكل جمعية سياسية عرفت بنجم شمال إفريقيا، أنشئت في مارس 1926 على يد جماعة من أهالي إفريقيا الشمالية بقيادة مصالي الحاج.

2 – روابنية (الطاهر)، اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي، جII ، ص261.

"أنا لست خائفا يا عيسى..ثم بيننا أكثر من نقطة التقاء"[1].

إن المتأمل في هذا الحوار يستطيع أن يستشف أن عيسى وهو يحاور هذه الشخصية فإنما يحاورها من ذاكرته، فزمن هذا الحوار هو الماضي، وليس اللحظة الراهنة وقد تم ذلك عن طريق الاستذكار، فمن الناحية الفنية يقوم عيسى في هذا الحوار بدورين اثنين هما:

- دور الراوي.
- دور البطل والشخصية الرئسية في سيرة لخضر حمروش المستذكرة عن طريق التداعي والارتداد للوراء.

فهذه الشخصية لا يأتيها الوعي دفعة واحدة، وإنما ينمو عبر مراحل ترتبط بتنامي الصراع في الرواية، وهذا في إطار تهيئة الكاتب له للسيطرة على مجريات الأحداث في القسم الأخير من الرواية، يعكس ذلك التدرج نحو الوعي الإيجابي طبيعة ما تطرحه هذه الشخصية من أسئلة توحي بعدم اكتمال وعيها، مقارنة بوعي لخضر حمروش.

و قد يكون الكاتب قد اختار لها هذا المستوى البسيط من الوعي، حتى يبرز شخصية "لخضر حمروش" كنموذج أسمى للشخصية الإيديولوجية، فهو (لخضر) كما يجسد هذا الحوار التحق طواعية بصفوف جبهة التحرير الوطني، فقد كان بإمكانه أن لا يعود للجزائر، وأن لا يلتحق بالثورة المسلحة لكن نزعته الثورية وحسه الوطني حركاه، وقاداه إلى أتونها، فقد كان يرى أن انتماءه للحزب الشيوعي واعتناقه لأيديولوجيته لا يتنافى وانضمامه للثورة المسلحة، مادامت الأهداف واحدة هي محاربة الإمبريالية، والاستعمار، وبذلك يأخذ هذا الحوار في الرواية بعده التاريخي، إذ يحيلنا على "موقف بعض أفراد الحزب الشيوعي الجزائري الذين التحقوا بصفة فردية بجيش التحرير الوطني"[2]. إلا أن ظروف الثورة المسلحة شاءت أن يحكم على لخضر حمروش بالقتل من طرف الجبهة وأن يكون منفذ هذا الحكم هو صديقه "عيسى" أشد المؤمنين بأفكاره

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص139.

2 – نايت بلقاسم (قاسم)، ردود الفعل الأولى داخلا وخارجا على غزة نوفمبر، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، 1984، ص77.

وهذا الانتماء للأيديولوجيا الشيوعية التي ظل على اقتناع راسخ بها، رغم نداء الجبهة القاضي بحل الأحزاب وتوحيد صفوف القتال.

يتذكر عيسى هذه اللحظات الدامية المنفلتة من هذا التاريخ الثوري والممتدة جراحا، ووجعا يؤرق حياته.

ستذبحني يا عيسى".

"لا... ولكن أرجوك دعني أحررك من هذا الحبل.. وفر.. اهرب يا أخي أينما شئت..أرض الله واسعة".

ها قد عدنا لخرافاتك القديمة.. وقتها لن يلصقو التهمة بي لي أنا وحدي ولكن سيدفع ثمنها تنظيم بكامله، وأنت نفسك ستصبح خائنا"[1].

من خلال هذا الحوار يستكمل الكاتب رسم المعالم الفكرية لشخصية لخضر حمروش" فيختار لها وببراعة الكلمات المثيرة والغنية التي تعبر عن موقف هذه الشخصية وعن تصوراتها، وعن رؤيتها للعالم المحيط بها، فتحقق بذلك استقلاليتها عن صوت الراوي/الكاتب معا.

فلخضر حمروش كما جاء في هذا الحوار، حين خيرته الثورة بين التنازل عن تحزبه (الشيوعي) وبين الموت اختار الثانية ليضمن بقاء الفكر واستمراريته فيدفع بذلك "ثمن أخطاء موريس طوريس، وعلي بوقور *"[2].

فكأن الكاتب أراد أن يقول من خلال هذا الحوار/الموقف أن الشيوعيين سارعوا كباقي فئات الشعب الجزائري وشرائحه ولم يتخلفوا على مسيرة الكفاح المسلح، بل إن مواقفهم الثورية وتضحياتهم الجسام التي رمز لها الكاتب بتضحية "لخضر حمروش" في هذه الرواية، تعبر بصدق عن عظيم ارتباطهم بالثورة وبمبادئها المقدسة الرامية إلى تحرير الإنسان والأرض المغتصبة من براثن الغطرسة الاستعمارية الفرنسية.

---

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص130.

2 – المصدر نفسه، ص129.

* الأرجح أن هذا الاسم هو تحريف لاسم الشخصية التاريخية حاج علي عبد القادر العضو الجزائري في لجنة الاستعمار التي أنشأتها الكومنترن.

إلا أن هؤلاء الشيوعيين، مثلما يصور الكاتب في هذه الرواية، دفعوا كأفراد الثمن باهظا، وذهبوا ضحية الصراعات الإيديولوجية للثورة، وهو لا يتوانى وبقدر كبير من الجرأة من أن يلوح بأصابع الإتهام إلى الجناح الإسلامي الذي ينعته بـ (الرجعية والتطرف) بعدما أقدم –كما يذهب– على تصفية هؤلاء الثوّار، بعد اتهامهم بالخيانة الوطنية العظمى، للموقف الذي اتخذه الحزب الشيوعي الجزائري من الثورة، حيث وقف هذا الأخير واقتداء بالحزب الشيوعي الفرنسي موقفا معارضا لهابل "اعتبرها عملا من أعمال الإرهاب دون أن يناقش مضمون هذا الإرهاب وسياقه"[1]. حيث رفض الانصياع لأوامر الثورة بحل نفسه، مما ألحق ضررا بأتباعه الذين انتموا كأفراد للثورة المسلحة. وهذا ما جسدته الرواية من خلال ما تعرض له "لخضر حمروش" الذي فضل الموت على أن يتخلى عن عقيدته الشيوعية، فأي تراجع منه هو تخلي عن إنسانيته ومبادئه.

و الكاتب حين يختار له هذه النهاية المأسوية (الذبح) يكون قد ارتقى به إلى مصاف الأبطال الملحمين الذين يزخر بهم أدب الواقعية الاشتراكية في روسيا"[2]. وهو بهذا يفصح عن قناعاته واتجاهه الفكري وموقفه من التاريخ الذي لا يضعنا أمام أحداثه على سبيل التسجيل، والتوثيق، وإنما يعمد إلى تحليلها، وتفكيكها روائيا من خلال مواقف شخصياته التي يحاول باستمرار أن يترك لها مجالا واسعا لتعبر عن قناعاتها ووعيها بلغتها الخاصة بعيدا عن أي وصاية، وهذا ما يعكسه لوم عيسى لصديقه لخضر حمروش الذي جاء فيه:

"يا لخضر افهمني.. هذا جمود..جمود"[3].

فالموقف المتصلب كما تصوّر الرواية للخضر حمروش هو ما جنى عليه، وجعله يذبح بنفس النصل الحاد الذي كان فيما مضى لا يوضع إلا على رقاب الخونة. لأنه يتساوى عند قاتليه بهؤلاء الخونة.

فيجمل الكاتب نهاية الخائن ونهاية الثوري (الوطني) واحدة فكلاهما ميت، ولكن موت أشرف وأعظم من موت، يصف عيسى ذلك "تراءى لي أحد أبنائي تحت رحمة

1 – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص313.

2 – المرجع نفسه، ص312.

3 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص130.

قبضة يدي... كانت أصابعي تضغط عليه من الرقبة... ذبحته بسرعة... تساقطت الجنة والرأس... كل واحد على حده". [1]

و هي صورة حاول الكاتب أن يستفيد فيها من عنف الثورة جماليا فيبدو أكثر بشاعة ودموية حين يلامس لغة الكتابة الروائية التي تضفي عليه من أبعادها، وحساسيتها فيتحول هذا العنف وهو يحل في جسد الرواية إلى رمز يعبر عن فقدان هذه الثورة لرشدها، وانحرافها بالتالي عن مسارها الطبيعي، إلا أن الكاتب حين يجعلها لا تقدم على قتل "عيسى" بالرغم من إيمانه بعقيدة "لخضر حمروش " الشيوعية، فإنه يرى بأن إمكانية إصلاحها ممكنة ويتم ذلك بإعادة الاعتبار لعيسى وأمثاله ممن يمثلون الامتداد الطبيعي "للخضر حمروش".

فأي تغييب لهم في الواقع يعد تكريسا للماضي الثوري الذي أقام الوحدة الوطنية (توحيد الأحزاب) –كما يذهب الكاتب– على جثث الشيوعيين أمثال "لخضر حمروش" وكأنه بهذا الطرح يُقْدِم على نقد هذه الوحدة التي قامت في اعتقاده على الإقصاء والتهميش ومصادرة آراء الغير.

كما أنه لا يتوانى في تقديم انتقاده للجناح الإسلامي في الثورة الذي وضع الثورة الجزائرية في إطار ديني إسلامي.

يقول في إحدى مناجاته لصديقه لخضر حمروش "آه يا صديقي... قلوب الرجال الملفوفين في الإزارات البيضاء، كانت صلبة كالصخر لا ترحم... لم يحفظوا من الدين إلا ما يحقق مصالحهم... اقتلوا الكافر ابن الكافر... آه ذاك فاسق.. اعدموه... ابن (..) يتعاطى الخمرة اجلدوه.. فسروا كل شئ على أهوائهم"[2].

ينطلق الكاتب استنادا إلى النص السابق من قناعة مفادها أن الشيوعيين طرفا مغيبا في الثورة، استبد به التيار الإسلامي المتطرف والرجعي، باسم الدين، والأخلاق، والوحدة الوطنية، رغم ما بذله هذا الطرف في هذه الثورة من تضحيات جسام، وهو بهذا الطرح يلتقي مع بعض الكتاب الروائيين الذين يتبنون الرؤية الماركسية، الذين عمدوا إلى

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص131.

2 – المصدر نفسه، ص127 –128.

نبش الماضي الثوري محاولين الوقوف على بعض خلافاتها وتناقضاتها خاصة تلك التي سادت بين الإسلاميين والشيوعيين.

"فتكرر عملية التصفية الجسدية للشيوعيين عن طريق الذبح في مجمل الأعمال التي عالجت هذا الموقف كاللاز "للطاهر وطار"، والتفكك "لرشيد بوجدرة" وصهيل الجسد لأمين الزاوي"[1]. بل إننا نجد "الأعرج واسيني" يورد اسم بطل "اللاز" "زيدان" في متن روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

فيطرح اسم هذه الشخصية بأسلوب "التناص" هذه التقنية الحديثة التي استهوت الكثير من الكتاب والتي يجدر بنا الوقوف ولو باقتضاب عند مفهومها، وأشكالها حتى يتسنى لنا الوصول إلى كيفية استعادة الكاتب وقراءته لرواية اللاز.

ج-التناص في الرواية:

يعد التناص أحد أبرز الوسائل الفنية التي لابد منها في أي خطاب تواصلي لغوي فهو يتعلق "بالصلات التي تربط نصا بآخر وبالعلاقات والتفاعلات بين النصوص مباشرة أو ضمنا بقصد أو بغير قصد"[2].

و تعد البلغارية جوليا كرسيتفيا (J.Kristeva) أول من أطلق مصطلح التناص بعد قراءتها المطولة لما تركه باختين "و قد ميزت جوليا كريستفيا بين نوعين من التناص.

1-التناص المضموني

2-التناص الشكلي"[3].

يتعلق الأول بعالم الأفكار والمعلومات والتقنيات التصويرية، ويتعلق الثاني بالأسلوب من ألفاظ وتراكيب تنبعث من الذاكرة الثقافية للكاتب.

كما يمكننا التمييز في هذا الإطار بين أشكال ثلاثة للتفاعل النصي:

1- التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا ونوعيا وأسلوبيا.

---

1 - مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص82 .

2 - مفقودة (صالح) نصوص وأسئلة (دراسات في الأدب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر، 2002، ص172.

3 - كاصد (سلمان)، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، ص246.

2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع كتاب عصره سواء أكانت أدبية أو غير أدبية.

3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره ظهرت في عصور بعيدة"[1].

فالتناص يبرز لنا "قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجه لنص جديد"[2]. وهو بذلك يقودنا إلى جملة من الافتراضات أهمها:

"1-محاكاة النموذج الأسبق.

2-الارتفاع بالنص الأول.

3-امتلك صياغة جمالية جديدة.

4-امتلاك دلالة فكرية أو اجتماعية أو فلسفية عميقة استدعت هذه المشابهة.

5-يفترض في النص الأصل أن تكون مهمته (التحفيز) لنشوء نص جديد.

6-في حالة هبوط النص الثاني إبداعيا لا يحقق تناقضا وإنما صورة مشوهة لنص سابق عليه"[3].

التفاعل النصي الداخلي في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

يحيلنا الكاتب بواسطة تقنية التناص، إلى أجواء رواية "اللاز" للأديب الطاهر وطار التي تشابه رواية ما تبقى من سيرة "لخضر حمروش" بنية ودلالة وهدفا وهو ما تبرزه الموازنة التالية بين اللاز والرواية المكملة لها (العشق والموت في الزمن الحراشي) (اللاز الثانية) ورواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش).

1 - يقطين (سعيد) انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص100.

2 - يقطين (سعيد) الرواية والتراث السردي المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1992، ص10.

3 - كاصد سلمان، المرجع السابق، ص249.

-موازنة بين اللاز بقسيمها ورواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش[1].

وجـــــه المقارنة	***اللاز الأول واللاز الثانية لوطار***	***ما تبقى من سيرة لخضر حمروش للأعرج واسيني***
	-تتكلم عن الخلافات الداخلية للثورة المسلحة واضطهاد عناصر الحزب الشيوعي أثناء الثورة التحريرية	1-تتكلم عن اضطهاد عناصر الحزب الشيوعي
	-البطل زيدان يذهب ضحية اعتقاده الاشتراكي	2-البطل لخضر يغتال من طرف الثوار بحجة أنه سليل الشيوعيين.
	-البطل زيدان يلتقي بسوزان يأخذ عنها مبادئ الاشتراكية ويتزوجان	3-البطل "لخضر حمروش" يتزوج بماريا في "مارساي"
	-تتكلم "اللاز الثانية" عن التطوع بعد الاستقلال والمشاكل التي تعوقه	4-تتكلم عن التطوع بعد الاستقلال والمشاكل التي تعيقه
	-يستخدم الطاهر وطار الفلكلور والمعتقدات الشعبية -خصص وطار كتابة الأول مرحلة الثورة، واللاز الثانية لمرحلة الاستقلال.	5-يستخدم الكاتب الفلكلور (الرقص) والمعتقدات الشعبية خصص الأعرج واسيني كتابا واحدا يتكلم عن الفترتين معا الفترة الثانية منها هي فترة الاستقلال (حاضر الزمن السوي) والفترة الأولى عبارة عن تداعيات.
	اللاز في "اللاز الثانية" لا يتكلم	البطل عيسى يتكلم ويلعب دورا فعالا كنه أصيب بالشلل في مرحلة ما ثم شفي.

1 - مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، ص264.

يتضح من خلال الموازنة السابقة أن الروائي الأعرج واسيني لم يستطع كروائي ناشئ في بداية الثمانينات (زمن كتابة هذه الرواية) أن يتملص من تأثير روائي كبير أسس للرواية الواقعية الاشتراكية في الجزائر في نموذجه "اللاز".

و هي نفس الرؤية التي ينطلق منها الأعرج واسيني في تشييد عوالم روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" التي أبانت عن عظيم الأثر ومدى التقارب الفكري والرؤية الموحدة للتاريخ، والمجتمع بين الكاتبين.

يؤكد هذا التقارب بين الروائيين العديد من العلامات النصية، في عمليهما السابقين (اللاز الأول والثانية ورواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) والتي نذكر من بينها:

1-اعتمادهما (الكاتبان) على التاريخ الوطني المغيب (خلافات الثورة الداخلية) وتعاطفها مع الطرف الشيوعي، ومحاولة إبرازه بمظهر الضحية (التصفية الجسدية ذبحا، التهميش، والإقصاء إبان الثورة المسلحة وبعدها).

2-تشابههما في رسم معالم بعض الشخوص الروائية في هذين العملين والتي تتوازى بالشك التالي:

رواية اللاز: زيدان -اللاز -الشيخ -سوزان -بعطوش

رواية ما تبقى ...: -لخضر حمروش -عيسى -رجال الغموض -ماريا -ميلود

3- تشابه الأماكن: القرية -أماكن الاغتراب (فرنسا) -الغابة -الواد -الجبل

4-استخدام بعض التقنيات السردية الحديثة كالفلاش باك (اللاز) الاسترجاع، الارتداد أو التداعي (ما تبقى...) مما خلق خلخلة في بناء الزمن في الروايتين.

5-الاعتماد على فكرة "الامتداد والحلول" فروح زيدان تحل في "اللاز"، كما تحل روح "لخضر حمروش" في "عيسى" الذي توحد به بعدما أقدم على ذبحه.

6-توظيف التراث الشعبي في الروايتين وخاصة المثل الشعبي والمعتقدات الشعبية التي لها نفوذها في المجتمع.

يؤكد الأعرج واسيني تعلق روايته بـ رواية "اللاز" حين يستثمر شخصية "زيدان" بطل هذه الرواية في متن روايته عن طريق تقنية التناص، فقد علق "عيسى" بطل رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" على الرجال الذين أمروه بذبح صديقه "لخضر حمروش" بقوله "إنها التركيبة المعقدة التي لم أفهمها، وفهمها "زيدان" وليد عمي الطاهر

بقوة في البداية لم أقتنع بموته قلت في نفسي لماذا لم يتصرف تصرفا آخر على كل حال تصرف يضمن شرفه، وشرف حزبه، وشرف قناعاته، تصورت أنه بقدر ما كان عظيما كان جامدا عقائديا"[1].

فالكاتب وإن كان قد استحضر شخصية "زيدان" في متن روايته، فإنه قد استحضر بالدرجة الأولى موقفه كبطل ملحمي، فضل الموت على أن يتخلى على عقيدته الشيوعية، ذلك أن الشيوعية في اعتقاده "ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء، وأنها عقيدة تقوم أول ما تقوم على الاقتناع المدرك للحياة"[2].

و هي القناعة التي يذهب الراوي (عيسى) ومن وراءه الكاتب إلى أنها لم تترسخ في ذهنه في بادئ الأمر، إلا بعد أن عاش تجربة ذبحه لصديقه لخضر حمروش، حيث صرّح أثرها قائلا "و أظن بأنني سأعذر زيدان وليد عمي الطاهر على جموده العقائدي"[3].

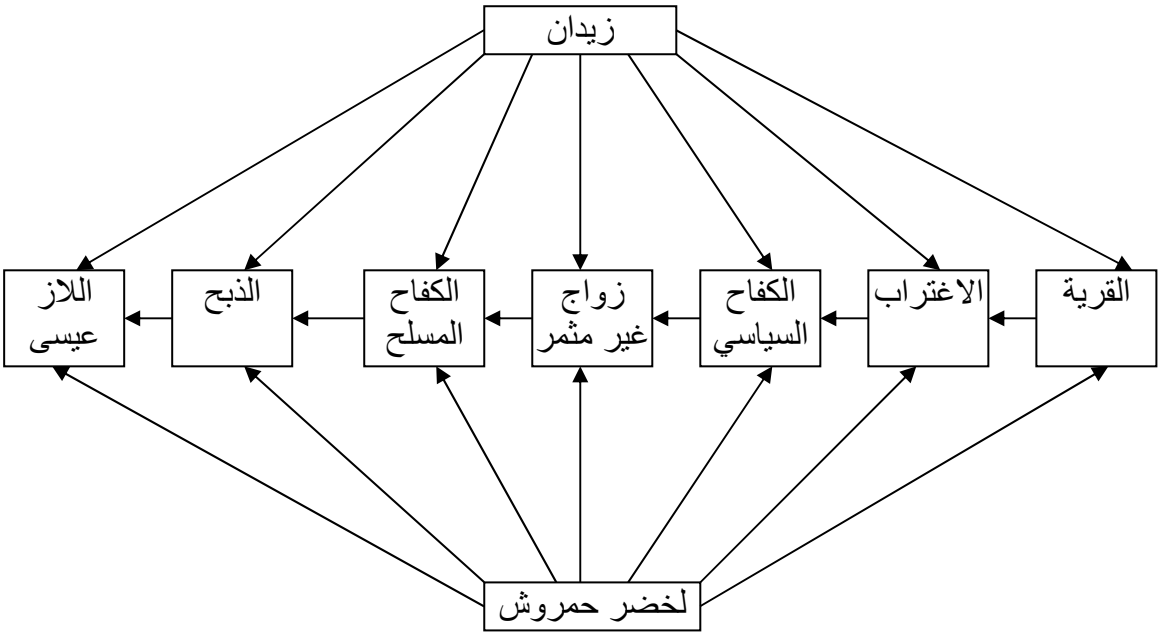
و هي إحالة توهم بواقعية الأحداث (التصفية الجسدية للشيوعيين إبان الثورة)، كما توهم أيضا بموضوعية الروائي في نظرته للتاريخ، وتحديدا لموقف العناصر الشيوعية التي رفضت الانسلاخ عن تحزبها خلال الثورة والتي يمثل نموذجها في النص الغائب "زيدان" وفي النص الحاضر "لخضر حمروش" والكاتب حين جعل بطله "لخضر حمروش" يلقى نفس مصير "زيدان" بطل "اللاز" فقد رتّب روائيا لهذه النهاية المأسوية، بأن بنى شخصية نموذجه (لخضر حمروش) بطريقة مشابهة لبطل "اللاز" زيدان وهو تشابه والتقاء يمكن أن نمثل له بالرسم الآتي:

1 – الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص128.

2 – وطار (الطاهر)، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1974، ص105.

3 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص142.

مسيرة كل من زيدان في "اللاز" لوطار ولخضر حمروش في "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" للأعرج واسيني



يوضح الشكل السابق نقاط التقاء شخصية "زيدان" بشخصية "لخضر حمروش" في الروايتين السابقتين، فقد انطلق كل منهما من الريف (القرية/الدشرة) إلى المهجر الفرنسي، وهناك تزوج كل منهما بفرنسية، وقد كان زواجهما غير مثمر، كما أنهما تلقيا مبادئ الفكر الاشتراكي الشيوعي واعتنق كل منهما العقيدة الشيوعية.

لكنهما سرعان ما يعودان إلى أرض الوطن بعد اندلاع الثورة المسلحة للمشاركة فيها حيث يذبحان نتيجة تمسكهما الشديد بالعقيدة الشيوعية فهما إذا شخصيتان تتفقان في:

أ- الابتداء (الأصول الريفية).

ب- الانتماء (لذات الفكر(الشيوعي))

ج- الانتماء (مصير واحد (الذبح))

يوحي التقاطع بين الشخصيتين بمستوى قراءة الأعرج واسيني لرواية اللاز عموما، ولشخصية "زيدان" على وجه الخصوص، وهي قراءة تقوم على المماثلة والمحاكاة الجادة والمثمرة، التي تهدف إلى إحراز معنى ودلالة النص الأول (الغائب) (الفناء من أجل العقيدة)، وذلك لإنتاج دلالة جديدة أكثر عمقا من الأولى و أشد ثراء و الكاتب بهذا

التواصل مع نصوص غيره من الكتاب، وفي انتقائه لشخصية "زيدان" من عوالم "اللاز" يريد أن يؤكد موقف شخصيته الروائية وهو في تأكيده سلامة موقف بطله لخضر حمروش يبدو فنانا بارعا وصيادا ماهرا للمواقف والرؤى وسابرا لأغوار الشخصيات الفنية وأبعادها "فزيدان" الذي أحالنا الروائي على شخصيته ليس بالبطل العادي، وإنما هو بطل متميز لروائي متميز له مشروعيته التاريخية الواقعية والروائية المتخيلة.

فهو كما يؤكد الأديب الطاهر وطار شخصية حقيقية*، وهو بطل لروائي له مشروعيته التاريخية باعتباره (مناضل في ح ج ت الوطني) ، كما له مشروعيته الأدبية على أساس أنه أحد رواد الرواية الواقعية الاشتراكية في الجزائر وفي العالم العربي، وهي الرؤية التي أسس لها هذا الكاتب بروايته "اللاز".

فالأعرج واسيني حين جعل روايته تتعلق "باللاّز" دون غيره من النصوص الروائية للكاتب ذاته (وطار) أو لغيره من الكتاب الذين وضفوا الشخصية الإيديولوجية (الشيوعية) فإنه اختار أن يشيد روايته فوق أرضية قوية، ومتماسكة نظرا لما تتوفر عليه رواية "اللاز" من دلالات وأبعاد فكرية وجمالية.

و هو حين يختار هذه الشخصية فإنه يختارها وفقا لاعتبارات فكرية وإيديولوجية، فيحول بذلك النص الغائب إلى مرجعية أدبية محلية يكتسب منها مصداقيته لما تمتاز به هذه الأخيرة من انفتاح على المجتمع والتاريخ والتراث الوطني والعالمي الذي يمكننا أن نقرأ التناص بين الرواتين وفقا لمنظوره (العالمي) الذي يهدف إلى التواصل الحضاري بين الشعوب مستندين في ذلك إلى رؤية الكاتبين الإنسانية.

لكن وإن كانت رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" قد أبانت عن تعلقها برواية "اللاز" "لوطار" فإن الكاتب استطاع بفضل ما يمتلكه من قدرات إبداعية أن يوفر لها تميزها واختلافها عن هذا النص الغائب (اللاز)، فقد جعل من ينفذ حكم الإعدام في "لخضر حمروش" هو عيسى (صديقه الشيوعي المؤمن بأفكاره) كإشارة من الكاتب لخطأ الحزب الشيوعي التاريخي وقتله لنفسه بنفسه –بفعل تطرفه وجموده– وحرمها من شرف الإقبال الواسع على الثورة المسلحة مثلما فعلت باقي الأحزاب والتيارات الوطنية. و هو

*هو "العيد العمراني في باتنة (شرق الجزائر) وهو ما يؤكده الطاهر وطار في قوله "زيدان هو بطل حقيقي، وإن كان الاسم مغايرا" (بوشوشة (بن جمعة) اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص316.)

خطأ كثيرا ما اعترف به عيسى في الرواية "هذه المرّة حسبنا كل الطوارئ لم نعد نرتكب أخطاء الزمن الأول الذي خرج مذبوحا، مشلولا من دمار الحرب..فالوضع ليس نفسه أبدا"[1].

و في سياق تناول الكاتب لموضوع الثورة الوطنية المسلحة، استدعى بعض الشخصيات التاريخية الثورية، التي كان لها دورها الفعال في المقارنة الوطنية المسلحة كشخصية العربي بن مهيدي*، التي استدعاها الكاتب بالموازاة مع شخصية لخضر حمروش يقول الكاتب على لسان عيسى "... الأطفال يعرفون بأن لخضر مثل الزيتوني وابن مهيدي، وأبناء هذه البلدة البارين... كان الاستعمار يخاف من ظلالهم.. حتى أعيان القرية والشيوخ الذين عايشوهم وعرفوهم جيدا... يحكون نفس الحكايات"[2].

فالكاتب وإن استدعى شخصية "بن مهيدي" بالاسم إلا أنمه حين جعلها ترتبط بشخصية لخضر حمروش يكون قد قصد إلى ما يلي:

1- الإيهام بواقعية نموذجه الروائي لخضر حمروش حينما ترتبط مسيرته النضالية بمسيرة الشهيد العربي بن مهيدي.

2- أبراز عظمة الدور الذي لعبه لخضر حمروش في الثورة والذي لا يقل شأنا عن الدور الذي لعبه "بن مهيدي" فيها.

3- يريد الكاتب أن يسوي بين هذين الشخصيتين مادام قد استشهدا في سبيل هذا الوطن، رغم اختلاف إيديولوجيتهما.

و من وجهة أخرى وهو حين يستدعي هذه الشخصيات التاريخية الزيتوني بن مهيدي... يريد أن يعبر عن تذمره واستيائه من تجريد الثورة المسلحة من أبطالها المرجعيين الحقيقيين وهم في نظر الكاتب، أولئك الذين حاربوا في الجبال، الغابات

*ولد الشهيد البطل العربي بن مهيدي سنة 1923 بضواحي عين مليلة، ساهم في الإعداد للثورة عُين قائدا للولاية الخامسة بوهران ألقى عليه الاستعمار القبض يوم 1997/02/23، استشهد تحت التعذيب يوم 3 مارس1957، ومن أقواله الشهيد "ألقوا بالثورة إلى الشارع فسوف تحتضنها الجماهير"

1- الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص44

2-المصدر نفسه، ص184.

والوديان الجافة وقادوا المعارك الحقيقية في هذه الساحات فليس أولئك الذين يديرون الثورة من وراء المكاتب.

و هو بطرحه هذا يدق ناقوس الخطر –و لو روائيا– على كل الذين استفادوا من التزييف واغتنوا دون أن يحترقوا بلهيب هذه الثورة العظيمة. والذين يمثل نموذجهم في الرواية المختار الشارية.

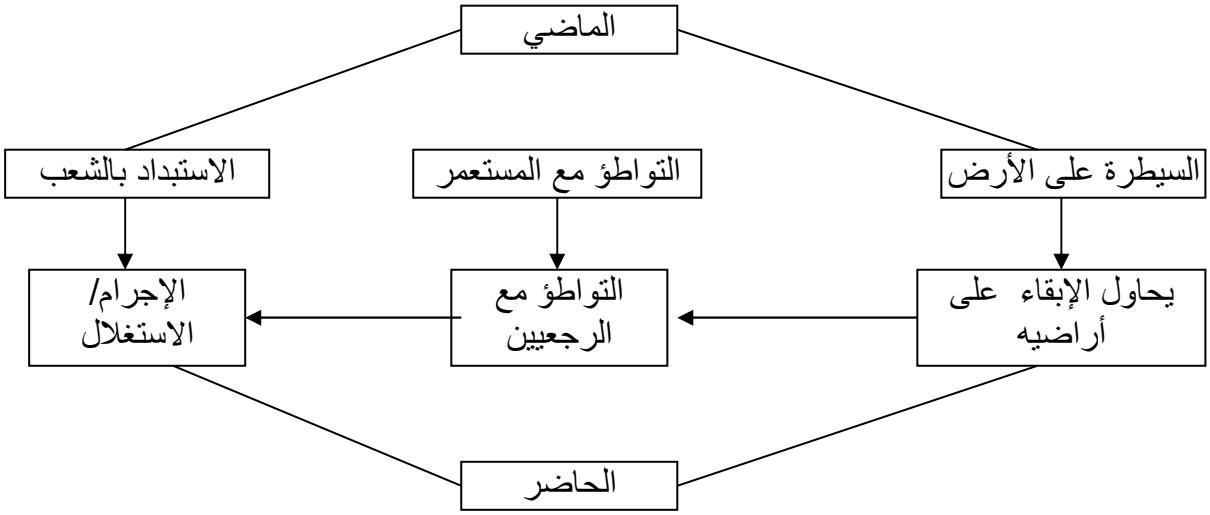
و لإبراز هذا الانحراف الذي وَسَمَ مسار الثورة، يعمد الكاتب إلى أسلوب المفارقة التصويرية ليجسد بواسطته وجه هذا الانحراف.

ففي الوقت الذي تغيب فيه هذه الثورة رجالها الحقيقيين الذين حملوا مشعل النضال فيها يبرز لها بعض الرجال المزيفين الانتهازيين الذين يمثلون بأفكارهم وسلوكاتهم الوعي السلبي في هذه الثورة من أمثال "المختار الشارية" الذي يصوره الكاتب بأنه كان مجاهدا مزيفا لأنه "يحمل في حقيبته شهادة مزورة... وثيقة قدماء المجاهدين يحكي الجميع عنه أنه كان قوميا*... يوم يركب صهوة جواده الثقيل، تبدأ القيامة... يجلد ويقتل عباد الله صباحا مساء... وفي آخر يوم دخل الغابة ونزل منها مجاهدا هكذا يفعلون..." [1].

يصور الكاتب بعض الدخلاء الوصوليين الذين اغتنموا ظروف الثورة فتسللوا إلى صفوفها عندما أوشكت على تحقيق النصر حتى يتسنى لهم مواصلة بسط نفوذهم في فترة الاستقلال وقد تمكن مثل هؤلاء الانتهازيين من تحقيق مآربهم والمحافظة على وضعيتهم التي كانوا عليها قبل الاستقلال.

و يمكن أن نمثل لحركة المختار الشارية –على اعتبار أنه– الشخصية الوصولية النموذجية في الرواية بالمخطط التالي:

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص107.



الشخصية الإقطاعية في الماضي (الثورة) والحاضر (الاستقلال)

فالمختار الشارية كما هو ممثل أعلاه عدو الثورة، إلا أنه كان أكبر المستفيدين من إنجازاتها العظيمة وهو شخصية ممتدة كما تصور الرواية في الماضي والحاضر يرغب الكاتب من خلال تعريتها وكشفها على حقيقتها إدانة هذه الفئة التي استطاعت أن تفتح الباب السري للذاكرة الثورية المقدسة، وأن تتسرب إليها مما أمس بهذه القداسة، وحتى يؤكد الكاتب هذه الخلفية التاريخية والواقعية التي انطلق منها يترك هذه الشخصية الانتهازية تعبر عما في داخلها دون وساطة الراوي ل "يرتقي الروائي من فضاء الصوت الواحد إلى فضاءات التعدد الصوتي"[1]. فيدفع بروايته إلى دروب الحداثة والتجدد في نسق خطابها السردي.

يحدث المختار الشارية نفسه مسترجعا ماضيه الممتد في حاضره مما أعاق طموحاته وأحلامه في السيطرة على أراضي الفلاحين "لولا أخطائي مع الاستعمار على الأقل سقطت كل قلوب الناس في يدي بما فيها قلب هذا الوغد"[2] ويقصد عيسى.

فالروائي بهذا التبئير الداخلي المتغير على حد تعبير جيرار جينت (G.gennette) استطاع أن "يكسر السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي... المهيمن على القص"[3].

---

1 – بركات (وائل)، نظرية النقد عن ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلو م الإنسانية والتربوية، سوريا، المجلد 14 العدد الثالث 1998، ص103.

2 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص214.

3 – الكردي (عبد الرحيم)، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجماعات القاهرة، ط2، 1996، ص140.

الإيجابي، وبترك الشخصية المناقضة السلبية "تبوح بنفسها عما تريد قوله دون تدخل بالتقديم أو الوساطة"[1]. فتكشف عن حقيقتها بنفسها، فالمختار في هذا المونولوج الداخلي النفسي يعترف بأخطائه إبان الثورة وأنه كان سوط المستعمر على الشعب المستضعف وقد ظلَّ هذا الماضي حائلا بَيْنه وبين قلوب الناس بما فيها قلب عيسى.

و الكاتب بهذا الطرح يريد أن يدين هذه الفئة عبر التاريخ لمواقفها المتخاذلة وتغليبها للمصالح الذاتية الخاصة عن المصلحة العامة للبلاد والشعب وهذا ما تؤكده خيانتها للوطن خلال الثورة وسعيها لإفشال الاشتراكية في جزائر الاستقلال.

لقد أفضت بناء متابعة صورة الثورة الجزائرية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" إلى النتائج التالية:

1-لم ينطلق الكاتب في تناوله لموضوع الثورة المسلحة من التاريخ الوطني الرسمي وإنما استند في بنائه للوقائع التاريخية في هذه الرواية، على الجانب المغيب من هذا التاريخ، كتصويره للصراع الإيديولوجي بين اليمين واليسار، وانعكاساته السلبية خلال الثورة وبعدها (الاستقلال) وقد أبدى الكاتب انحيازه الكبير لهذا الأخير (اليسار) على أساس أنه يمثل الطرف المظلوم والمغدور به في الثورة. وهذا ما جعل الكاتب ينحرف عن الموضوعية؛ لغضه الطرف عن بعض الحقائق التاريخية (موقف الحزب الشيوعي السلبي من الثورة).

2-حاول الكاتب الاستفادة من فضاءات "الصراع الإيديولوجي" بين التيار الإسلامي في الثورة واليسار، مما أضفى على الرواية بعدا جماليا -وإن كان دراميا- أغناها ومنحها عطاءات تاريخية متميزة.

3-استعان الكاتب في سياق توظيفه لموضوع الثورة ببعض التقنيات الروائية الحديثة كالارتداد الذي سمح بتداخل الأزمنة في الرواية وكذا أسلوب التداعي الاستذكار والمفارقة التصويرية وهو انفتاح يدل على توق الكاتب إلى التجديد وتحديث أدواته الفنية، وقد أهله إلى ذلك إطلاعه الواسع، وثقافته المزدوجة.

4-لم يساير الكاتب أغلب الروائيين الذين تناولوا موضوع الثورة، والذين تبنوا أسلوب التمجيد والإشادة بمنجزاتها ومحاولة إبراز الوجه المشرق لها، وإنما انطلق من قناعة مفادها: أن الكتابة عن تاريخ الثورة ينبغي أن تشمل أيضا تناقضاتها حتى لا يتحول

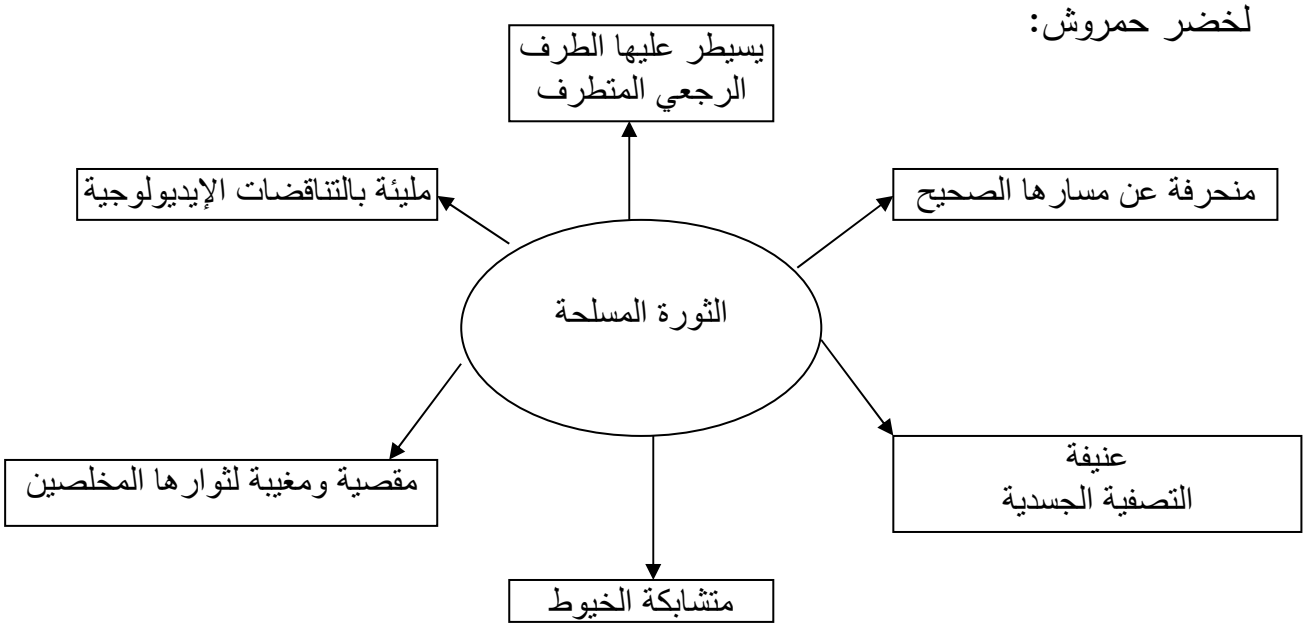
1 - الكردي (عبد الرحيم)، المرجع نفسه، ص163.

الإبداع الروائي وهو يحتضن موضوع الثورة إلى مجرد محاكاة ساذجة من شأنها أن تحجب الحقائق التاريخية بل وتعمل على طمسها.

5-إن تناول الكاتب لموضوع الثورة الجزائرية، وما يمتاز به من خصوصية وكثافة دفع بهذه الرواية إلى فضاءات عززت صلتها بتاريخها الوطني مما أكسبها بعدها المحلي.

6-و الكاتب في معالجته النقدية المتميزة لموضوع الثورة الجزائرية، لم يستطع الانفلات من تأثير روائي كبير -في رأي النقاد العرب والغرب هو الأديب الطاهر وطار، وخاصة في روايته "اللاز الأول" و"اللاز الثانية" الروايتان اللتان تفاعلت رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" بهما أحداثا وشخوصا، وإن كان الروائي الأعرج واسيني بدا أقل جرأة من الروائي "الطاهر وطار" في طرحه لتناقضات الثورة وتسميته للأمور بمسمياتها، لذلك فقد عمد إلى إحالتنا على أجواء رواية اللاز الأكثر جرأة في ملامستها لموضوع الثورة.

و يمكننا أن نمثل بالرسم التالي لصورة الثورة المسلحة في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:



صورة الثورة في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

و هي جميعها أوصاف تسي بنظره الكاتب الإيديولوجية لثوره ولظروف المحيطة بها.

تتكرس نظرة الكاتب للتاريخ في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" التي استحضر فيها جانبا مهما من تاريخ الأمة العربية في المشرق والمغرب عبر أجواء "ألف

ليلة وليلة" التي قَدم عَبْرَها "قراءة نقدية للنص، ومن خلاله للتاريخ ليبدع نصا جديدا يختلف قصد المعارضة والتجاوز"[1].

و قد عمد الكاتب في هذه الرواية إلى استدعاء بعض الرموز التاريخية نذكر من بينها شخصية المؤرخ الطبري الذي قال في شأنه على لسان بطل الرواية "بشير الموريسكي" "طلبوا من وراقهم الطبري أن يسجل ما يروونه، حمل الريشة كانت خفيفة بين أصابعه وجه عينيه باتجاه الورقة البيضاء وصندوق المال، مسح شواربه ولحيته الكثة، ثم بدأ بعدها يخط ما يروى داخل القصر"[2].

يقدم (الكاتب) من خلال استدعائه لشخصية هذا المؤرخ رفضه بقاء العقل العربي أسير مثل هؤلاء المؤرخين الذين لا يكترثون في نظره إلا لجمع المال وإرضاء أسيادهم من الحكام. فالعقل العربي كما يدعو الكاتب في هذه الرواية عبر بعض أصواتها (العلماء، بشير المورسيكي عبد الرحمان المحذوب...) وغيرهم ينبغي أن يتحرر من قيود أمثال هؤلاء الوراقين.

كما يتناول الكاتب في هذه الرواية تاريخ المسلمين في الأندلس مستحضرا آخر أيام دولة الإسلام وهي تلفظ آخر أنفاسها على عهد حاكمها محمد الصغير (أبو عبد الله)*. بعد تكالب الفرنجة عليها، إلى أن أسقطوها.

يقول الكاتب على لسان بطل الرواية "حين استيقظنا ذات فجر بارد فجئنا بمحمد الصغير (أبو عبد الله) يسرق دمنا وعرقنا يبيعنا ويبيع معنا الجبال التي وقفت باستقامة في وجه المد القشتالي نصحنا بالانصياع إلى أمر الله والمكتوب والتسليم بالأمر الواقع،

---

1 – مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص143.

2 – الأعرج (واسيني)، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ج1، ص155.

*تبوأ أبو عبد الله (محمد الصغير) عرش غرناطة سنة (887هـ888هـ) ولكنه أسر في أحد المعارك مع القشتاليين الذين أطلقوا سراحه ليعود إلى عرشه (882-897هـ) بعد أن أزاح عمه (أبو عبد الله) الزغل، وبعد سقوط غرناطة اتفق أن يغادر المدينة إلى منطقة البشرات حيث يعطي ضياعا يعيش من مدخولها، ويكون في طاعة ملك قشتالة، وبعد مضي أشهر على إقامته الجديدة، رحل إلى فاس حيث توفي بعد أربعين سنة (من كتاب د يوسف شكري فرحات) غرناطة في ظل بني الأحمر، دراسة حضارية الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر، والتوزيع، بيروت، 1986، ص62-63.

فالهزيمة تقرأ في وجه الناس والمدينة، صرخنا القلاع كثيرة، ونستطيع أن نقاوم بدون يأس... قال لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة"[1].

فإذا كانت بعض الأخبار قد أشارت إلى مقاومة محمد الصغير للمد الأوربي الزحف على بلاد المسلمين بالأندلس وأن استسلامه في نهاية المطاف كان حقنا لدماء هؤلاء المسلمين ، إلا أن الكاتب في هذه الرواية لا يكرّس مثل هذه الأخبار، ويذهب إلا أن محمد الصغير ما هو إلا نموذج للحاكم الفاسد الذي اغتصب الحكم، يضيع من خلاله بلاد الأندلس، ويتسبب في تشريد مسلميها متذرعا باسم الدين والإيمان بالقضاء والقدر، مع أن المسلمين أنذاك كانوا على استعداد تام للذوذ على الأرض والعرض والمال حتى الموت.

فالروائي بهذا الطرح الجديد للتاريخ يحمل الحاكم مسؤولية ضياع البلاد وتشريد العباد فهو حين يستحضر شخصية محمد الصغير، فإنه يقدم من خلالها قراءته المتجاوِزة للتاريخ.

و دائما في نفس الفضاء (الأندلس) يستحضر الروائي مأساة الفيلسوف العربي الشهير ابن رشد*. الذي تمثل "محنته الفادحة صورة واقعية لفقدان العدل، وضياع الضمير"[2]. للإطاحة بهذا الفيلسوف فقد "خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطاعون قال افصلوا ستبرحون الدين والدنيا، لكن المنصور أبا يوسف...نفاه على أطراف قرطبة، وأحرق كتبه، وسائر كتب الفلسفة ومنع الاشتغال بالعلوم"[3].

يؤكد الكاتب وهو يستدعي شخصية الفيلسوف ابن رشد تشابه جميع الحكام في كرههم للعلم وخوفهم من عقول العلماء المستنيرة بنوره لهذا فهم يستبدون بهم، ولكن دائما باسم الدين ف (أبو يعقوب) كما تصور الرواية، وإن كان لم يقدم على قتل ابن رشد بعدما

---

1 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص52.

2 – آل ياسين (جعفر)،المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب(دراسة تراثية)،دار الأندلس،بيروت، ط2، 1983،ص15

3 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف 'مل الماية)، جI، ... ص13.

*هو القاضي أبو الوليد محمد بن رشد ولد بقرطبة سنة 520هـ-1162م لأسرة كبيرة مشهورة بالفضل و الرياسة،درس الفقه و الكلام و الطب و الرياضيات و الفلسفة،أبعده المنصور إلى لسانة،ثم نفي إلى بلاد المغرب و نكل به و أحرقت كتبه بعد إصدار المنصور لمنشور يحرم الاشتغال بالفلسفة و من أعمال هذا الفيلسوف كتابه"تهافت التهافت"الذي كتبه ردا على كتاب الغزالي"تهافت الفلاسفة"و كتابه الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة و "فصل المقال فيما بين الحكمة و الشريعة من الاتصال.

تجنى وأعونه عليه فإنه نفاه إلى خارج قرطبة وأمر بحرق مؤلفاته التي "تستقطب طريق العقل، فتبلغ به غاية مداه، وهو أمر لا تستروحه إلا النفوس المتفتحة وتعافه النفوس النافرة عن عقولها"[1].

و هو موقف أعاد من خلاله الكاتب صورة من صور التجني على العقل العربي المتحرر في عصر سادت فيه روح التعصب والفتن، وهو موقف تكرر مع بعض الرموز التي أتى الروائي على استحضارها في متن هذه الرواية نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: النينوي، محمود الإشبيلي، الحلاج... وغيرهم من الشخصيات.

و الكاتب حين يعود في هذه الرواية لمأساة "ابن رشد" الذي يعد قمة شامخة في الفكر الفلسفي العربي والإنساني، فإنه يعود بالدرجة الأولى لمأساة هذا الفكر في ظل سلطة حكام مستبدين رفعوا السوط في وجه أنصاره وحملة لواءه.

ما يدل على استمرار مأساة هذا الفكر عبر التاريخ الإسلامي، لكن وإن غيب فإنه سيبقى له وجوده وهذا ما تعكسه مناجاة الكاتب لابن رشد على لسان بطل روايته والتي جاء فيها "أنينك أيها الرجل الطيب يصل القلب مفعما بالعطش والمسك القرطبي وهم يحاولون رميك خارج أسوار المدينة التي حكمتها بالعدل والنور"[2].

إن ابن رشد لم يمح من الذاكرة العربية لقد ظل وسيظل صوته يصل أنينا ووجعا عبر السنين.

و من الرموز المغربية البربرية يستدعي الكاتب شخصية القائد البربري "طارق بن زياد" حيث يقول "طارق فتحها وبعدها رموه كقشرة ليمون كان المسكين جسرا لو يعود ثانية، ويعلم الذي حدث،... سيصرخ صرخته المليئة بالألم يا عباد الله !! رائحة الخيانة أمامكم والقبور وراءكم... سيتكلم كثيرا قبل أن يتحول إلى خيط من نور"[3].

فالروائي يتجاوز التاريخ ليكشف على حقائق أخرى تختفي خلف أسطره التي دونها الورّاقون فطارق هذه الشخصية التاريخية لو عادت له الحياة تحسر لحرقة سفنه وشقه

1 – آل ياسين (جعفر)، المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب، ص114.

2 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، جI، ص14.

3 – الأعرج (واسيني) الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، جII، ص495.

البحر بعد أن ضيع الحكام المسلمين الأندلس وسلموها لأعدائهم وحتما سيعود إلى "القيامة مليئا بالاحتجاجات في يده سيفه وحصانه، ومشاعل من الزيت والنار"[1].

فإذا كان العربي في المشرق والمغرب يربط شخصية "طارق بن زياد" بخطبته الشهيرة –التي يزعم أنها تنسب إليه– فإن الأعرج واسيني يقدم لنا قراءة جديدة لشخصيته هذا البطل وهي قراءة تقوم على اعتماد الجانب المغيب من حياة هذا البطل البربري.

و ما نستنتجه من خلال هذه الإطلالة المختصرة عن استدعاء الكاتب للشخصيات التاريخية في هذه الرواية ما يلي:

1–عكس الكاتب من خلال توظيفه لهذه الرموز التاريخية حقبة تاريخية هامة من تاريخنا العربي الإسلامي في المشرق والمغرب، فبواسطة هذه الرموز استطاع الروائي أن يقدم قراءة جديدة لجانب من هذا التاريخ أدان من خلالها وبقدر كبير من الجرأة استبداد الحكام، وقهرهم للعقل العربي المتحرر باسم الدين، كما أدان إلى جنب ذلك سوء استعمال السلطة الذي أدى إلى انحلالها وفسادها.

2–يمكن توزيع الشخصيات التاريخية في هذه الرواية على مستويات ثلاث هي:

أ–شخصيات ظالمة مستبدة كالخلفاء الذين جاءت الرواية على ذكر بعض أسمائهم يأتي في مقدمتهم أبو عبد الله (محمد الصغير) معاوية بن أبي سفيان بعض الخلفاء العباسيين و الأمويين في الأندلس المنصور (أبو يوسف) وكلهم في نظر الكاتب يمثلون الوجه المظلم في التاريخ العربي الإسلامي.

ب–الشخصيات المستبد بها وهي شخصيات تمتاز بثورتها ضد الظلم والاستبداد وهي وإن كانت شخصيات مضطهدة إلا أنها تمتاز بثبات مواقفها واستماتتها في الدفاع عن آرائها ومن هؤلاء كما جاء في الرواية النينوي حمود الإشبيلي، والفيلسوف المغربي بن رشد والقائد طارق بن زياد.

ج–الشخصيات العامة: يمثلها الوراقون وفي مقدمتهم الطبري والقوالون فحتى يجعل الروائي الصراع قائما بين متناقضين اثنين فقد ظم الوراقين وعلى رأسهم الطبري للسلطة الحاكمة المستبدة، وإن كان استبداده كمؤرخ أخطر بكثير من استبداد السيف، والسلطان

1 – المصدر السابق، والصفحة نفسها.

لأنه الأرسخ والأبقى في ذاكرة التاريخ، كما ضم إلى جانب ذلك القوالين للطبقة المضَطهَدة (بفتح الطاء).

3-تشترك جميع الشخصيات المضطَهدة في اغترابها وثباتها على مواقفها وكذا في مصيرها الدامي، وهي (الشخصيات) وإن كانت تمتاز بدلالاتها المتنوعة فقد وقع اختيار الكاتب عليها لأجل تلك المواقف وهو ما يتلاءم مع ما رغب في طرحه من قضايا وانشغالات في هذه الرواية تأتي في مقدمتها حرية الرأي أو الديمقراطية، الاستبداد السياسي، مضايقة الحصار على المثقفين والمفكرين وغيرها من الموضوعات التي تناولتها هذه الرواية الثرية.

الفصل الثالث:

المرجعية التراثية

أولا:الروايـــة والتراث

تمهيـد

1-مفهوم التراث وبواعث توظيفه في الروايةالعربية

2-حضور التراث في الرواية الجزائرية

3-تجربة التراث عند الأعرج واسيني

ثانيا: التراث الشعبي في رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"

1-مفهوم التراث الشعبي

2-أشكال التراث الشعبي وأبعادها الفكرية والجمالية في رواية:

"ما تبقىمن سيرة لخضر حمروش"

1-الأمثال الشعبية

أ-مفهوم المثل

ب-مضامين الأمثال في الرواية

ج-أبعادها الفكرية والجمالية

2-الأغنية الشعبية

أ-الدلالة الفكرية

ب-البعد الجمالي

3-الرقص الشعبي وأبعاده

4-المعتقدات الشعبية

ثالثا: التراث الديني

1-الظروف المحيطة بتوظيف التراث الديني في الرواية الجزائرية

2-حضور التراث الديني في رواية "ما تبقى سيرة لخضر حمروش"

ا-توظيف آيات القرآن الكريم

ب-استحضار الشخصيات الإسلامية (الدينية).

أولا: الروايـــة و التـــراث

لم يعتمد الكاتب في هذه الرواية على استلهام الواقع الوطني ومختلف قضاياه ووقائعه الاجتماعية وأحداثه التاريخية، بل نجده استند أيضا في بناء عوالمها على التراث الذي شكّل أحد أهم المرجعيات الفكرية والجمالية التي قامت عليها هذه التجربة الروائية وهو استحضار يشي باهتمام الكاتب كغيره من الأدباء العرب بقضية التراث والأصالة.

1-مفهوم التراث وبواعث توظيفه في الروايـــة العربية:

يعرف التراث في مختلف الأبحاث التي تناولته على أنه "كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبل عصر النهضة من جهة ثانية"[1]. وهو بهذا التحديد يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد، ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية[2].

فترات أية أمة "هو صورة للجهد الإنساني فيها في المجالات المختلفة وكل جهد يحمل في ذاته حقيقتين حقيقة مادية وأخرى فكرية وهو ليس إنتاجا حققه التاريخ والمجتمع فحسب بل هو أيضا عطاء ذاتي إنساني لشخصيات دخلت التاريخ لأنها استطاعت أن تتحرر ولو نسبيا من قيود المجتمع والتاريخ[3].

و بذلك فلا يمكن النظر للتراث على أنه بضاعة تمّ إنتاجها دفعة واحدة وخارج التاريخ بل هو جزء من التاريخ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور وبالتالي فهو لحظات متتابعة ألغى بعضها بعضا أو كله.

لهذا فقد مثلت المسألة التراثية إحدى أبرز إشكاليات الفكر العربي الحديث والمعاصر على إختلاف مراجعه المعرفية ومنظوراته الفكرية وما تنطوي عليه من خلفيات أيديولوجية ،فقد تعددت قراءات هذا الفكر للتراث وتنوعت ونهجت في ذلك سبيلين أساسيين ينزع الأول إلى السافية في حين ينحو الثاني منحى تحرريا.فالقراءة السلفية ترى التراث أنموذجا مقدسا ومتكاملا ،تشكل استعادته في الزمن الحاضر واستخدام مكوناته

1 – يقطين (السعيد)، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1997، ص47.

2 – المرجع نفسه، ص47.

3 – صالح (فرحان)، جدلية العلاقة بين الفكر العربي والتراث (رؤية نقدية)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.

السبيل الأمثل لتجاوز كل إشكاليات الراهن ومن ثم تحقيق النهضة المرتفعة في المستقبل وهي قراءة تستند إلى الفهم التراثي للتراث، فتحكم عليه أن يكون أسير بعد زماني واحد، هو الماضي ويتوفر على الحل السحري لإشكاليات الحاضر وتحديات المستقبل على حد سواء[1]. وهي (القراءة) على حد قول محمد عابد الجابري "لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو الفهم التراثي للتراث يحتويها وهي لا تستطيع أن تحتويه لأنها التراث يكرر نفسه[2].

أما القراءة التحررية فتستند في تصور المسألة التراثية إلى المرجعية الغربية في المعرفة، مما يجعل منظورها للتراث منظورا أوربيا يرى في النموذج الغربي السبيل الكفيل بنهضة العرب في العصر الحاضر، ومسعى استعادة التراث تكريسا لأشكال التخلف التي تسم واقع المجتمعات العربية الحديثة[3].

و هي قراءات تكرس في مجملها اختلاف وتنوع النظر للتراث وصعوبة وضع مفهوم دقيق وشامل له، فقد نزّله بعض الباحثين ضمن الخطاب السلفي فيما قرنه بعضهم الآخر بالخطاب الحداثي لما يتوفر عليه من طاقات كامنة وقادرة أن تحقق له التميز في حقول الإبداع عامة وحقل الكتابة الروائية خاصة. لأن نوع الفهم الذي نبنيه لأنفسنا عن تراثنا سيحدد بكيفية مباشرة نوع توظيفنا. كما أن الوظيفة التي نريد إعطاءها له ستؤثر بدورها على نوع الفهم الذي نبنيه لأنفسنا عنه[4].

و مادام التراث بمختلف جوانبه جزءا من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال وتفاعلنا الإيجابي معه لا يكمن في تقديسه ولا في التنكر له"[5]. وإنما في النظر إليه كـ "واقع ما يزال يمتد بيننا. وجزءا أساسيا من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي"[6].

1 – بوشوشة (بن جمعة)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص426.

2 – الزمرلي (فوزي)، شعرية الرواية العربية، ص198.

3 – بوشوشة (بوجمعة)، المرجع السابق، ص426.

4 – المرجع نفسه، ص427.

5 – يقطين (السعيد)، الرواية والتراث السردي ص144.

6 – المرجع نفسه، ص144.

و بذلك بجوهر المسألة التراثية لا يكمن في اتخاذ مواقف من التراث أو ضده وإنما يكمن في الوعي الذي ننطلق منه في تعاملنا مع التراث والذي ينبغي أن يكون تعاملا علميا بحيث نعيه على مستويين: مستوى الفهم ومستوى التوظيف أو الاستثمار. في المستوى الأول، علينا أن نحرص فعلا على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية. أما على مستوى التوظيف فمن الطبيعي أن نتجه أكثر وأكثر إلى أعلى مرحلة وقف عندها التقدم[1]. وبذلك يتسنى لنا "تجاوز النظرات الاختزالية أو الإسقاطية للتراث على واقعنا، أو على قضايا تشغلنا في فترة من الفترات، وبإنتاج معرفة جديدة، ونص جديد بناء على تفاعلنا الإيجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ومع العصر الذي نعيش فيه"[2]. فتكون قضية التراث والتجديد هي قضية التجانس في الزمان وربط الماضي بالحاضر وإيجاد وحدة التاريخ. فالتراث والجديد يمثلان عملية حضارية هي اكتشاف التاريخ وهو حاجة ملحة ومطلب ثوري في وجداننا المعاصر. كما يكشفان عن قضية البحث عن الهوية عن طريق الغوص في الحاضر إجابة عن سؤال من نحن[3].

فإذا كان البحث عن الهوية لا يأتي إلا بتحديد العلاقة بين الأنا والآخر فإن "عملية التراث والتجديد، هي الكفيلة بتحقيق ذلك لأنها اكتشاف الأنا وتأصيلها وتحريرها من سيطرة الثقافات الغازية ومناهجها وتصوراتها ومذاهبها ونظمها الفكرية وتساعد أيضا على مواجهة التحديات الحضارية والغزوات الثقافية التي نحن ضحية ولها في هذا القرن، وتنقلنا من وضع التحصيل والنقل إلى وضع النقد والخلق والابتكار[4]، وهو الأمر الذي تنبه له الروائيون العرب بعد أن تضافرت جملة من الأسباب حملتهم على توظيف التراث في الكتابة الروائية اختصرها "محمد رياض وتار في كتابة الموسوم بـ "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" في ثلاثة بواعث هي[5]:

1-البواعث الواقعيـة:

1 – صالح (فرحان)، جدلية العلاقة بين الفكر العربي والتراث، ص09.

2 – يقطين (السعيد)، الرواية والتراث السردي ص144.

3 – بوشوشة (بن جمعة)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص428.

4 – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

5 – مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص13.

يـذهب فيهـا إلـى أنـه كـان لهزيمـة حـرب أكتـوبر 1967 انعكاسـات سـلبية علـى الوجــدان العربـــي، وقــد جعلــت المثقفــين يقتنعــون بضــرورة تغييــر البنـــى الفكريـــة والاجتماعيـــة والسياســـية والثقافيـــة ومنهـــا مراجعـــة التـــراث، لا مـــن أجـــل التقـــديس والانغلاق، ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة.

2-البواعث الفنية:

و تتمثـل فـي العلاقـة بـين الروايـة العربيـة والروايـة الغربيـة خاصـة بعـد ظهـور روايـات جدديـة فـي أمريكـا اللاتينيـة واليابـان وإفريقيـا، تعنـى بتوظيـف التـراث والغـوص فـي البيئـة المحليـة وقـد نالـت شـهرة كبيـرة كمـا هـي الحـال بالنسـبة لروايـة غابريال غرسيا ماركيز (مائة عام من العزلة).

3-الحركة الثقافيـــة:

و يعـود الفضـل فـي هـذا الباعـث إلـى المثقفين والنقـاد الـذين بـذلوا جهـودا كبيـرة فـي بحـث مسـألة التـراث بـالرجوع إلـى النصـوص القديمـة بـدلا مـن الارتبـاط بالروايـة الغربيـة ووجـدوا فـي الأدب العربـي القـديم مـا يحقـق الغـرض والتنـوع كالقصـص الـديني البطـولي وقصص الفرسان والقصص الإخباري والقصص الفلسفي.

2-حضور التراث في الرواية الجزائريـــة:

يعد التراث بأشكاله المختلفة أهم الروافد التي استند عليها كتاب الرواية في الجزائر في تجاربهم الإبداعية، استلهموا من مخزونه الثقافي المتنوع المشتمل على القيم المختلفة الحضارية منها والدينية والتاريخية والشعبية ما أغنوا به إبداعاتهم على المستويين الفكري والجمالي.

و استطاعوا 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.

إلا أن استفادة الرواية الجزائرية من التراث جاءت متأخرة مقارنة بالرواية العربية في المشرق العربي أو حتى بصنْوتها في المغرب العربي خاصة في تونس التي عرفت في فترة الثلاثينات تجربتي المسعدي "حدث أبو هريرة قال" ومولد النسيان.

و تعود أسباب تأخر استفادة الرواية الجزائرية من التراث إلى تلك الظروف الثقافية المتردية التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاستعمار وسياسته الرامية إلى فرنسة الجزائر؛ مما أدى إلى ضعف الاتصال بمنابع التراث العربية، رغم الجهود التي كانت تبذلها "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" لتوثيق صلة الجزائري بتراث أمته العربية الإسلامية، وتوجيه أنظاره إلى ما كان يزخر به هذا التراث من قيم فكرية، وروحية، وفنية، ومن جهة أخرى، فقد كان لضعف الاتصال بلغة الآخر/ المستعمر دوره في حرمان الكاتب الجزائري من الاستفادة من التراث العالمي في هذه الفترة إلا فيما ندر.

فأصبح الروائي في خضم هذه الظروف يطلُ على التراث من نافذة التراث المحلي من أمثال وأغاني ومعتقدات شعبية وذلك من خلال ما كان يتزود به الروائيون في بيئاتهم المحلية، ويمكن أن نميز بين مرحلتين اثنتين لتعامل الرواية الجزائرية مع التراث: المرحلة الأولى (ما قبل السبعينات): حيث ظهرت الروايات التأسيسية الأولى كالطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي (1951) ورواية الحريق لنورالدين بوجدرة (1957) وغيرها من الأعمال التي وظّفت التراث المحلي، إلا أنها لم تستفد منه على المستويين الفكري والجمالي وذلك لأسباب منها:

- ضعف وعي الكتاب بشروط الكتابة الروائية.

- انعدام الوعي بالتراث وبدوره في بناء الرواية.

المرحلة الثانية (فترة السبعينات والثمانينات) ظهرت مجموعة من التجارب الروائية نزعت إلى توظيف التراث بمختلف أشكاله (المحلي والعربي وحتى الإنساني) أبانت عن تباين مستويات وعي الروائيين بالتراث، واختلاف منظوراتهم ورؤاهم لطرق التفاعل معه، وبالتالي الاستفادة منه في عملية الكتابة الأدبية.

و تعد رواية الجازية والدراويش للأديب بن هدوقة (1985) ورواية الحوّات والقصر للروائي الطاهر وطار (1980) من التجارب الرائدة في توظيف التراث، ثم تأتي تجربة الأعرج واسيني التي جسدتها بعض أعماله الروائية المذكورة سابقا.

3-تجربـة التراث عند الأعرج واسيني:

لقد انبنت تجربة التراث عند هذا الكاتب عن رغبة ملحة في البحث عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية ويحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية"[1]. وهو ما جعل الروائي يعمد إلى استرجاعه وتمثله في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" وخاصة التراث الشعبي الذي كان له حضوره المكثف في هذه الرواية.

ففي أحاديث الروائي (الأعرج واسيني) عن حياته وعن تجربته الإبداعية* وفي إعرابه عن مواقفه من بعض الآثار الروائية**، إشارات تشي بدوافع ميل الأديب إلى جنس الرواية وتبرز مختلف العوامل التي حملته على تلوين رواياته بطابع محلي خاص يقوم على إعادة الاعتبار للتراث بمختلف أشكاله، ويؤكد انخراط الروائي في نزعة تأصيل الرواية العربية.

كغيره من الروائيين الجزائريين استهل الأعرج واسيني تجربته الإبداعية في فترة السبعينات بكتابة القصة القصيرة التي ما لبث أن استبدلها في بداية الثمانينات بالشكل

---

1 – بوشوشة (بن جمعة)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص328.

*خاصة منها تلك الأحاديث التي خص بها المسار المغربي، عدد29 جوان 1989.

**انظر: الأعرج (واسيني): اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986.

الأعرج (واسيني): الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب1989.

الأعرج (واسيني):مأزق الرواية العربية (أسئلة النشأة –أسئلة المثاقفة) المساءلة،اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الرابع والخامس، ربيع صيف 1993.

الروائي؛ لشعوره بأن فضاء القصة لم يعد قادرا على استيعاب تناقضات الواقع، وإشكالاته المتعددة، فالرواية "وحدها تمتلك إمكانية القيام بمثل هذه العملية لسعتها ولإمكاناتها الاستعابية الكبيرة"[1].

و مما زاد في تمسكه بجنس الرواية هو انفتاح النصوص الروائية على "التعددية الفكرية والجمالية، مما يخول له أن يبدع في رحاب ذلك الجنس من دون أن ينحصر داخل أنموذج واحد من نماذجه[2].

فبعد اغترافه من ينابيع الثقافة الغربية رأسا حتى ثبت له أنه قادر على التأثر دون عقد كان لابد له من الحرص على طبع رواياته بطابع يثبت أنها ليست أقل مستوى من روايات أدباء المشرق. وأن ينطلق بالرواية من موقع الإضافة الحقيقية[3].

و هذا لن يتأتى في نظره إلا بالعودة إلى منابع التراث العربية والتي كثيرا ما عبر عن استيائه للقطيعة السابقة معها. لنقول بحسرة تسد الحلق ماذا كان سيحدث لو لم تحدث قطيعة منذ البدايات الأولى للنهضة مع الأشكال السردية النثرية المعروفة حكايات، مقامات، سير، رحلات وغيرها"[4]. وهي جميعها أشكال يرى أنها "لا تقل حكائية ولا تخيلا ولا بناء عن النصوص التي اعتبرت البدايات الطفولية للرواية"[5].

فهذه القطيعة التي أشار إليها الروائي مع الأجناس السردية القديمة هي في اعتقاده السبب الرئيسي الذي أدى إلى عجز الرواية العربية على مواكبة الرواية الغربية التي "وصلت إلى درجة من التطور لا يمكنها أن تنتظر المتأخر عن الركب"[6]. خاصة وأنها وعلى عكس الرواية العربية، قد تنوعت وتطورت، بفضل استفادتها الكبيرة من المذاهب الأدبية المختلفة ومن شتى الحقول المعرفية والفنون خلال مسيرتها الطويلة حتى أصبح من الصعب على الروائيين العرب أن ينفردوا بأصوات خاصة مالم يبتعدوا عن تيار الرواية الغربية، ولم يغذوا تجاربهم الإبداعية من منابع أخرى غير المنابع الغربية ولن

1 – الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص601.

2 – الزمرلي مصطفى، شعرية الرواية العربية،ص167.

3 – المرجع نفسه، ص168.

4 – الأعرج (واسيني)، مأزق الرواية العربية، ص72.

5 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

يكون ذلك في تقدير الروائي إلا بالانفتاح على التراث الذي تستطيع من خلاله الرواية "أن تحقق ذاتها إذا رجعت إلى مكونات هذه الذات"[1]. خاصة بعد نجاح رواية أمريكا اللاتينية التي جنحت إلى توظيف تراثها المحلي، الذي حققت بفضله تألقها ونجاحاتها التي أوصلتها للعالمية.

فنتيجة ظهور رواية أمريكا اللاتينية، والمكان الذي احتلته خارج بلدانها كل هذا أغرى عددا من الكتاب من أن يحاولوا تقديم رواية من نمط معين"[2]. فلم يجدوا بدا من الإقبال على التراث ونصوصه يسترجعونها ويتملونها وهو ما أسهم في بلورة رؤية الكاتب (الأعرج واسيني) لتأصيل الرواية العربية. وفي حمله على التنويه برواد تلك النزعة "كالإسهامات المتميزة لكل من رشيد بوجدرة جزئيا وأميل حبيبي، وجمال العيطاني..."[3].

و هو ما يدل دلالة قوية على أن الاتكاء على التراث كما يصرح الروائي "احتياج ثقافي يحمل الكثير من المبررات المشروعة... لا يمكن أن نتجاوز حالة المثاقفة إلا بحضور فعلي لثقافة بديلة قوية ومتينة وقادرة على خوض الحرب الفكرية لا من باب إلغاء الآخرين ولكن من باب الإضافة إلى التراث الإنساني كما كنا ذات يوم"[4].

و إذن فالكاتب يشعر بحاجة ثقافية ماسة إلى أن ينهل من التراث كما يسعى سعيا حثيثا إلى حضور فعلي مؤسس في الساحة الروائية يستند فيه على ثقافة قادرة على خوض معركة المثاقفة مع الغرب من أجل إثبات الهوية، وهذا لن يتأتى في اعتقاد الكاتب إلا بتجاوز مرحلة الاجترار والتكرار (تكرار النمط الغربي) شكلا ومضمونا والتلذذ بأمجاد الماضي بل الماضي ذاته كفيل بما ينطوي عليه من تراكمات من أن يعد أكبر محفز على الإبداع والتجديد لهذا نجد (الكاتب) عندما قام بدراسة رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار اعتبرها من النصوص الأصيلة لأن وطار في اعتقاده استطاع أن يفك في الرواية العربية عموما والرواية الجزائرية خصوصا الدوائر المغلقة الجامدة، فهو كمبدع

1 – الزمرلي مصطفى، شعرية الرواية العربية ، ص169.

2 – الحناشي (عبد اللطيف)، حوار مع الروائي عبد الرحمان منيف حول هموم الرواية وهموم الواقع العربي، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، عدد155 جانفي1992، ص126.

3 – الأعرج (واسيني)، مأزق الرواية العربية، المساءلة، ص83.

4 – عامر (مخلوف)، توظيف التراث في الرواية العربية الجزائرية، ص169.

وفنان أصيل لا يكتفي بالأشكال الجمالية الجاهزة ولكن على العكس من ذلك فقد حاول الاستفادة بكل ما يمكن أن تمنحه الأسطورة من قدرة على التعبير أكثر اتساعا وشعبية خاصة وأن علاقة الفكر الأسطوري بالسلوك الاجتماعي شيء قائم ونعيشه يوميا آلاف المرات[1].

فلا غرابة إذا أن تلك الشهرة التي حظيت بها روايته "أمريكا اللاتينية"* من بين الدوافع التي دفعت بالكاتب إلى محاولة النظر في الدعائم والأسس التي قامت عليها تلك الروايات أو في جنوحه إلى الاطلاع على الروايات الإفريقية التي تجذرت في تراثها نظرا إلى عزمه على تلوين رواياته بلون محلي وإيمانه بأن العرب والأفارقة يشتركون في بعض المميزات الثقافية المبنية على الجانب الأسطوري كما أكدت للروائي مطالعته الواسعة أن العرب لا يختلفون كثيرا من حيث الذهنية عما ينتج في أمريكا اللاتينية وإفريقيا السوداء مما شجعه على العودة إلى ينابيع التراث[2].

إن هذه القناعات وغيرها كفيلة بأن تقودنا إلى طرح عدد لا حصر له من الأسئلة المتعلقة بثنائية الرواية/التراث ولكن السؤال الجوهري في اعتقادي المتعلق بهذه الدراسة هو ما مدى تحقق مثل هذه الأفكار والقناعات (النظرية) في روايته التي بين أيدينا. التي عرف التراث وتحديدا التراث الشعبي (الوطني) حضورا مكثفا فيها إذ أن الروائي حاول استلهام تراث بيئته المحلية فاستحضر في متن هذه الرواية كل من المثل الشعبي والأغنية الشعبية والرقص الشعبي والموسيقى الشعبية وكذا العادات والتقاليد وهي الأشكال التي سنحاول دراستها في المرحلة الموالية من البحث.

1 – واسيني (الأعرج)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص578.

*مثل هذه الرواية كل من غابريال ماركيز (كولومبيا)، خوليو كورتاثار (الأرجنتين) ميخال أنخل استروياس (قواتيمالا)

2 – الزمرلي (مصطفى)، شعرية الرواية العربية، ص168.

ثانيا: التراث الشعبي في روايــة ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

1-مفهوم التراث الشعبي:

التراث الشعبي أو ما يعرف بالفلكلور (Folklore) اسم اصطلاحي منحوت من أصلين لاتنيين Folk بمعنى الناس وLore بمعنى الحكمة أو المعرفة،، ويحتمل أن تكون كلمة "فلكلور" ترجمة للكلمة الألمانية "فولك سكندة" (فولكلور) التي كانت موجودة منذ عام 1846، والتي تعني تركبز دراسة الحياة الشعبية على عادات وأفكار الشعب[1].

و يعود الفضل في وضع هذا المصطلح للأثري وليام جون توماس (w.J.Thomas)الذي عرّفه لأول مرة 1946 بأنه "المعتقدات والأساطير، والعادات وما يراعيه الناس... والخرافات والأغاني والأمثال التي ترجع إلى العصور السالفة. بمعنى أن الفلكلور يعني جزءا من الثقافة الشعبية التي تمثل التراث القديم[2]. كما يفهم "الفلكلور" على أنه مجموع الثقافة الشعبية تمييزا له عن ثقافة الطبقات العليا وقد نمت هذه الفكرة في أوربا[3].

هذا وقد حدد علماء الإثنولوجيا الأمريكيون "الفلكلور" على أنه هو الأدب الشعبي الذي ينتقل شفويا أساسا، فغالبية علماء الفلكلور في الولايات المتحدة الأمريكية يميلون إلى اعتبار الفلكلور مختصا بالكلمة المنطوقة"[4].

فأصحاب مصطلح "فلكلور" يعنون به أساسا التراث الروحي للشعب، وخاصة التراث الشفهي منه وهو يتعلق عند علماء الألمان بطبقة معينة (الطبقة الريفية) إلا أن هذا المصطلح عرف توسعا كبيرا خاصة في بعض البلاد الأوربية ليشمل مجموع حياة، وثقافة الناس بالرغم من الإبقاء على الاسم القديم "فولكلور".

---

1 - إيكه هولتكراس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور ، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف مصر، ط2 1977، ص286.

2 - المرجع نفسه... ص280.

3 - المرجع نفسه... ص285.

4 - الجوهري(محمد) وآخرون،دراسات في علم الفلكلور،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر1998، ص25.

2-أشكال التراث الشعبي و أبعادها الفكرية و الجمالية في رواية "ما تبقى...":

1-الأمثـال الشعبيـة:

أ-مفهوم المثـل: يعتبر المثل الشعبي من ابرز فنون الأدب الشعبي انتشارا وتداولا بين الناس نظرا لما تمتاز به بنيته الدلالية والرمزية من سحر وجاذبية جعلته أكثر رسوخا في وجدان الشعب وأسرع وثوبا إلى ذاكرته عند الضرورة.

و قد جاء في تعريفه أنه "نوع من أنواع الأدب الشعبي يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[1].

و يعرف كذلك على أنه "القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة"[2].

كما يعرفه بعض الدارسين أنه "عبارة عن جملة أو أكثر تعتمد على السجع، وتستهدف الحكمة والموعظة"[3].

و جاء في تعريف آخر له بأنه "عبارة قصيرة تلخص ماضيا أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة وخبرة مشتركة"[4].

و هي تعريفات لم يتفق واضعوها على تحديد دقيق شامل للمثل فقد ركز كل منها على جانب معين منه سواء أكان على شكله أو محتواه أو وظائفه التربوية ولعل أقرب هذه التعاريف إلى حقيقة المثل هو التعريف الأخير الذي حاول أن يجمع بين أغلب خصائص المثل وهي نفس الخصائص التي قامت بتحديدها الباحثة نبيلة ابراهيم فهي ترى أن خصائص المثل تنحصر في أربعة هي:

1- أنه ذو طابع شعبي.

2- ذو طابع تعليمي.

---

1 - ابرهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، د.ت، ص174.

2 - المرجع نفسه، ص175.

3 - بن الشيخ (التلي)، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص155.

4 -بواريو (عبد الحميد)، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص107.

3- ذو شكل أدبي مكتمل.

4- يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش في أفواه الشعب[1].

تؤكد الخصائص السابقة ارتباط المثل بالشعب فهو الصورة الواضحة التي تجسد تفاعل الشعب مع بيئته الطبيعية والاجتماعية والمرآة العاكسة لتجارب الإنسان ومواقفه المختلفة في هذه البيئة، فالأمثال الشعبية كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين تلعب دور القوانين يعتنقها الناس ويؤمنون بها بشدة لما لها من آثار على سلوكهم وتصرفاتهم، فهم يعتمدون عليها في دعم كلامهم وتأكيد أقوالهم فيكاد يكون لها نوعا من السلطة الأدبية، تفرض على العامة من الناس شكلا معينا في تعاملهم ويأخذ بها معظم الأفراد. شأنها شأن كل الظواهر الاجتماعية على أفراد المجتمع[2].

ب-مضامينهـا في الرواية:

تأتي الأمثال الشعبية في مقدمة الأنواع الأدبية التي استحضرها الكاتب في هذه الرواية حيث اشتملت الرواية على عشرين مثلا شعبيا إلى جانب استرفادها لبعض الأمثال الفصيحة.

و يعود اهتمام الروائي بالمثل الشعبي إلى جملة من الأسباب نوجزها في النقاط التالية:

- رغبة الكاتب الملحة في تأصيل روايته بتجذيرها في الواقع الاجتماعي الجزائري وما يحمله هذا الواقع من خصوصية، فعن طريق هذه الأمثال المستمدة من عمق المجتمع استطاع الروائي أن يربط بين الرواية كبنية فنية والواقع.

- طبيعة البيئة التي اختارها الروائي مسرحا لأحداث الرواية: فهي بيئة ريفية تشيع فيها الأمثال الشعبية بكثرة فتداول الأمثال كما هو معروف يكون أكثر في الريف نظرا لحرص

1 - ابرهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص175.

2 - سعيدي (محمد)، صورة العمل ودلالته الاجتماعية والثقافية في المثل الشعبي الجزائري، إنسانيات، مجلة جزائرية في الإنثروبولوجية والعلوم الاجتماعية،مركز البحث في الإنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية وهران، الجزائر، عدد1 ربيع1997، ص26.

أهله على حفظه والاستشهاد به عند الحاجة، "فسلطان الأمثال في القرى أقوى منه في المدن"[1].

و هذا ما نلمسه في سلوك الشخصيات الشعبية في الرواية.

-إيمان الكاتب بالدور الذي يمكن أن يلعبه المثل الشعبي في بناء عوالم الرواية يؤكده قوله "التراث الشعبي مادة خام جيدة يمكنها أن تساهم في الكشف عن أبعاد الرواية وإعطائها طابعا شعبيا أصيلا يقر بها أكثر من الذوق الجماهيري"[2].

فقد امتازت الأمثال المستحضرة في هذه الرواية بتعدد موضوعاتها وتباين مضامينها مما مكنها من أن تعكس البيئة الاجتماعية والطبيعية للرواية، وإن تصور من زاوية أخرى نفسية الشخصية التي تتحرك في إطار هذه البيئة وتبرز مواقفها وأفكارها ومن بين أبرز المضامين التي دارت حولها هذه الأمثال:

1-النزوع إلى الاتحاد والتكامل الاجتماعي: الذي يعد أحد السمات المميزة للمجتمع الجزائري خاصة في الريف وهذا ما عكسته بعض الأمثال التي عمد الروائي إلى إلى تكرارها كقوله على لسان البطل "يد وحده ما تصفقش"[3].

ففي تكرار الروائي لهذا المثل تأكيد على تجذر صفة التعاون وشيوع الروح الجماعية لدى الشعب وهذا ما جسدته بعض المواقف التاريخية كالثورة المسلحة التي التف حولها الشعب أو بعض الكوارث الطبيعية التي كان فيها الشعب يدا واحدة.

2-القيم والمثل العليا: ومن أبرزها الصبر على الصعاب من أجل تحقيق الغايات كقوله "اللي يحب لعسل يصبر لقريص النحل"[4]. والتفاؤل كقوله "انسى الهم ينساك"[5].

3-الإنسجام مع الواقع الجديد: وقد عبر الكاتب عن هذا الموضوع بقوله: "دير كيما دار جارك وإلا حوّل باب دارك" وهو مثل ينطوي على رغبة الكاتب في ضرورة تقبل تغيرات الواقع، ومحاولة الانسجام مع الأوضاع الاجتماعية الجديدة.

---

1 - الجوهري (محمد)، دراسات في علم الفلكلور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1992، ص240.

2 - الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص162.

3 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص12، ص38.

4 - المصدر نفسه، ص19.

5 - المصدر نفسه، ص209، ص34.

4-الاستغلال: وقد جسدته بعض الأمثال التي وظفها الروائي عاكسا بواسطتها بعض الأوضاع التي عاشها المجتمع ولا زال يعيشها ومما جاء منها: "اخدم يالتاعس للناعس"[1]. وهو مثل تكرر في أكثر من موقف وبصيغ مختلفة كقول الروائي "اخدم يالفائق للراقد"[2]. ومن الأمثال التي دارت حول نفس الموضوع والتي صور بواسطتها الكاتب بعض التناقضات الاجتماعية قوله "عايشين بدم الريسان كي لقمل والسيبان"[3]. وقوله "جوع "جوع كلبك يتبعك"[4]..و هي جميعها أمثال تنطوي على تبرم الكاتب من الوضع الاجتماعي الراهن لما يسوده من استغلال وظلم.

5-السخرية: أخذت بعض الأمثال المستحضرة في الرواية طابع السخرية والنقد الّلاذع ومما ورد منها "حوحو شكار روحو" [5].و "الكلب كلب ولو لبس فرو النعام"[6].

كما جسدت بعض الأمثال الأخرى نقد الروائي لبعض السلوكات المنبوذة كالطمع "الطمع يفسد الطبع"[7]. ونكران الجميل "الفرخ يعلم الطير كيف تأكل"[8].

6-الغلبة والتسلط: وهو ما صورته مثل هذه الأمثال "حوت ياكل حوت"[9]. و"تبكي أمو ولا تبكي أمي"[10].

ج-الأبعاد الفكرية والجمالية للأمثال في الرواية:

لقد شكلت الأمثال الشعبية أحد أبرز العناصر الأساسية المشكلة للغة الخطاب الروائي إلا أن الكاتب وهو يستحضرها في الرواية حاول أن يجعلها تتجاوز وظائفها التقليدية التي تحيل على مرجعية هذه الأمثال التقليدية كالتعبير عن ثقافة المجتمع

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص12، 38، 88.
2 - المصدر نفسه، ص98.
3 - المصدر نفسه، ص26.
4 - المصدر نفسه، ص45.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها
6 - المصدر نفسه، ص41.
7 - المصدر نفسه ص38.
8 - المصدر نفسه، ص222.
9 - المصدر نفسه، ص57.
10 - المصدر نفسه، ص196.

التقليدي أو التعبير عن مواقف انفعالية أو النصح والتوجيه... وحملها دلالات جديدة مستمدة من روح العصر ومن مواقف الشخصيات في الرواية مما يدور حولها من صراعات اجتماعية وسياسية وثقافية. ومن أبرز هذه الدلالات الجديدة التي اكتسبتها الأمثال في الرواية:

-الدلالة الفكريــة :

انطلاقا من كون المثل الشعبي كما ذهب إليه بعض الدارسين هو أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة واقرب في التعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة[1]. فقد استغل الروائي هذه المرونة التي يتوفر عليها المثل الشعبي وأقحمه في حمى الصراع الطبقي الدائر في مجتمع الرواية بين الإقطاع بزعامة المختار الشارية وفئة الفلاحين والمتطوعين وعلى رأسهم عيسى ولد موح لمباصي الكاليدوني والطيب وميلودة وغيرهم من الفلاحين.

فقد سخر الكاتب المثل الشعبي في إطار هذا الصراع لـ:

-نقد سلوك الطبقة الإقطاعية ونعتها بأبشع الصفات وذلك بتعريتها وكشفها على حقيقتها البشعة بواسطة مجموعة من الأمثال أوردها الروائي في خطاب الشخصيات الروائية متخللة حواراتها الذاتية كما حدث مع عيسى أو حواراتها التي تنجزها مع بعضها البعض كحوار ميلود السمايعي وعيسى الذي ساق فيه الروائي المثل القائل "انسى الهم ينساك"[2].

و من أبرز هذه الأمثال التي وجهها الروائي سلاحا في وجه الطبقة الإقطاعية قوله "الكلب كلب ولو لبس فرو النعام"[3]. وقوله محورا هذا المثل: الكلب كلب ولو لبس فرو كل المدن الغربية"[4].

فهذه الطبقة مهما تجمعت فلن تقوى على إخفاء عيوبها لأنها بادية في نفاقها واستغلالها للآخر ويحاول الكاتب أن يعطي للمثل بعده الإنساني بما أحدثه فيه من

1 – بن الشخ (التلي)، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص157.

2 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص34.

3 – المصدر نفسه، ص41.

4 – المصدر نفسه، ص84.

تحويل حتى يبين أن الاستغلال الطبقي الإقطاعي قضية عالمية تتعدى حدود دائرة المجتمع الضيقة.

-تصوير معاناة الفئات الكادحة التي تمثل فئة الفلاحين في الرواية والتي يظهر الكاتب انحيازه الكبير لجانبها، ومما ورد في هذا السياق من أمثال قول الروائي "عاش ما كسب مات ما خلى"[1]. وقوله "اخدم يالتاعس للناعس"[2]. "جوع كلبك يتبعك"[3].

و هي في مجملها وإن كانت في الأصل تعبر عن مواقف بسيطة للإنسان الشعبي في بعض السلوكات إلا أن الروائي يحاول أن يربط بينها ليبرز بواسطتها الوضع المتردي الذي تعيشه الفئة المحرومة من المجتمع في ظل سيطرة الإقطاع وهي كما تصورها الأمثال فئة معدمة تابعة لغيرها في لقمة العيش تعيسة بحياتها.

-تفعيل بعض الأمثال وتحويلها من ثقافة محافظة إلى ثقافة مناضلة بتجنيدها في النضال الاجتماعي من أجل تطبيق مبادئ الاشتراكية ومما ورد على لسان الرواي "يد وحدة ما تصفقش"[4]. وقد كرره لما ينطوي عليه من دعوة إلى الاتحاد وتكاثف الجهود ليس ضد الاستعمار أو الكوارث الطبيعية أو من أجل إنجاز بعض الأعمال الاجتماعية (التآزر الاجتماعي في الريف) كما يدل عليه أصل هذا المثل. وإنما من أجل الوقوف ضد أعداء ضد الاشتراكية من إقطاعيين وبيروقراطيين. كما تضمنت بعض الأمثال التي انتقاها الروائي روح التصميم والمبادرة والعزيمة. كقوله "اللي يحب لعسل يصبر لقريص النحل"[5]. وهو مثل ينطوي على روح المثابرة والعمل بمبدأ الثواب على قدر الجهد والمشقة إنها الروح التي يحبذ الروائي أن يكون عليها جميع الفلاحين والمتطوعين.

و هو بهذا التوظيف الجديد "المثل الشعبي" جعله يتجاوز بعده الواقعي المرجعي للدلالة على أبعاد أخرى ترتبط بالواقع الاجتماعي المعيش للشخصية في الرواية مما يضفي عليها طابع الجدة والمعاصرة، وإن كانت هذه الدلالات المبتكرة قد ارتبطت في

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص38.

2 - المصدر نفسه، ص12، 38، 88.

3 - المصدر نفسه، ص45، 233.

4 - المصدر نفسه، ص42، 38.

5 - المصدر نفسه، ص19.

الرواية بأيديولوجية الرواية، ذلك أن حضورها ارتبط بما يدور فيها من صراع اجتماعي وسياسي بين عالمين متناقضين.

-الدلالة الجمـاليـة:

أما على الصعيد الجمالي فقد استغل الروائي الطاقة الجمالية التي تتوفر عليها الأمثال التي وظفها في الرواية على المستويات الآتية:

-على مستوى لغة الخطاب الروائي: استفاد الكاتب مما يتوفر عليه المثل من شحنات بلاغية وطاقات رمزية ومن مفارقات تصويرية ومن إيقاعات خاصة مما خفف من رتابة السرد وعمق لغة الحوار وأضفى مسحة جمالية على خطاب الرواية.

-على مستوى الحدث الروائي: عمقت الأمثال المستحضرة في هذه الرواية الأبعاد الدراسية لبعض الأحداث وأسهمت في تطويرها وذلك بكشفها عن مظاهر تردي الواقع الاجتماعي وماله من انعكاسات خطيرة على الفرد والمجتمع ويمكن أن نمثل لذلك بـ "حوت يأكل حوت"[1]. و"عاش ما كسب مات ما خلى"[2]. وهما مثلان يبرزان حجم تفاقم الأوضاع الاجتماعية القائمة على السيطرة والغلبة وانعدام التوازن الاجتماعي.

-على مستوى الشخصية: فقد أنارت الأمثال الشعبية التي وظفها الروائي بعض جوانب وأبعاد شخصياته حيث اكتسبت هذه الشخصيات بعدها الشعبي، وروحها الجماعية وبساطتها وكذا أصالتها وتجذرها في بيئتها المحلية (الريفية).

كما أبانت الأمثال عن مواقف الشخصيات ومشاعرها وعمق ما يتملكها من شعور بالإحباط والخيبة، والتذمر من جراء تردي أوضاعها المعيشة، كما كشفت بعض الأمثال في الرواية على المستوى الفكري للشخصية وأشكال وعيها واختلافه.

-على مستوى المكان: استطاعت الأمثال الموظفة في الرواية أن تكشف على طبيعة البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات الروائية فبدت الأمثال وكأنها أعرافا وقواعد تقنن أساليب التعامل فيما بين سكان القرية.

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص57.

2 - المصدر نفسه، ص38.

2-الأغنيــة الشعبيــة:

تعد الأغنية الشعبية أحد أبرز أشكال التعبير الفني الذي تتراوح فيه الكلمة مع اللحن والموسيقي، وهي بذلك تختلف عن بقية أشكال التعبير الشعبي "في كونها تؤدي عن طريق الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها"[1].

و هو تلاحم وتمازج يعكس خصائص المجتمع وطبائعه، نظرا لما تمتلكه من كفايات متعددة، كما أنها تشترك مع غيرها من ألوان الفنون القولية (الشعبية) في تكوين المقومات الأساسية للثقافة الشعبية[2]، وذلك لما يمنحها الإيقاع من تجديد مستمر ومواكبة بتداولها عبر الشفاه والحناجر وترديدها في جميع المناسبات مهما تنوعت الظروف والبواعث الدافعة للتعبير الغنائي.

و الأغنية الشعبية الجزائرية كغيرها من أغاني شعوب العالم تعكس وبصدق خصائص المجتمع الجزائري، وتعبر عن روحه ومختلف سماته ومزاياه في بيئاته المختلفة، لذا فهي تكتسب غناها وتجددها من غنى هذا المجتمع وخصوصياته الثقافية التي تمتح منها[3].

فهي (الأغنية الجزائرية) تنسب إلى أمكنة أو إلى قبائل وأعراش أو إلى أفراد لهم قدسيتهم في ذهن العامة أمواتا كانوا أم أحياء، كما تنسب الأغنية إلى أحداث كأغاني الثورة التي ارتبطت بالبطولات والتضحيات التي كان عليها أفراد الجيش الوطني زمن الثورة المسلحة أو الثورات التي اندلعت منذ أن وطئت أقدام المستعمر أرض الجزائر وقد تنسب الأغنية للزمن أو إلى علم كقولنا أغنية فلكلورية[4].

و هي الخصائص التي أدت إلى تنوع هذا الشكل وغناه وانفتاحه على الأحداث والوقائع كعوامل مثيرة ومحفزة على الإبداع والإنتاج.

---

1 – ابراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص238.

2 – الجوهري (محمد) وآخرون، دراسات في علم الفلكلور، ص243.

3 – عيلان (محمد)، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم ودراسات، التواصل مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة،الجزائر ، العدد4 جوان 1999، ص172.

4 – عيلان (محمد)، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم ودراسات، ص173.

و مادامت الأغنية الشعبية نتاج فكري و"تعبير صادق عن وجدان الشعب وشكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق"[1].

و سعيا من الروائي لتطوير أدواته الروائية وإيمانا منه بأن "البعد الجمالي لا يحقق جماليته إلا بقدر اقترابه من فهم الجماهير"[2]. فقد جعل روايته تنفتح انفتاحا مكثفا على الأغنية الشعبية نظرا لما تتوفر عليه من شعبية جعلت منها مثالا للإبداع الجماعي لا يدانيها أي عنصر آخر من عناصر التراث الشعبي.

فقد لجأ الروائي إلى بيئته المحلية (منطقة الغرب الجزائري) وانتقى من مخزونها الثقافي المتنوع مجموعة من الأغاني استحضرها في الرواية إلى جانب أغنيات أخرى استرفدها من بيئات محلية جزائرية كمنطقة الأوراس وقسنطينة بالشرق الجزائري واسترفد إلى جانبها الأغنية الشعبية المغربية نظرا لقرب بيئة الرواية (الغرب الجزائري) من الحدود المغربية.

كما استعان الكاتب بالأغنية العربية الشرقية التي كان لها حضورها المميز حيث بلغ ما وظفه الكاتب من مقطوعات غنائية في هذه الرواية إلى سبعة عشر مقطعا إضافة إلى تضمينه خطاب الرواية بعض المطالع لأغنيات جزائرية وعربية.

و يعود الحضور المكثف للأغنية الشعبية في الرواية في تقديرنا إلى جملة من العوامل منها:

-رغبة الكاتب وتوقه إلى تطوير الشكل الروائي وتحديث أدواته الفنية وتقريبها من الجماهير الشعبية وهي رغبة يلخصها قوله "إن العمل الفني يكتسب حيويته حتى باهتمامه بأشكال الصياغة التي تقربه من الناس وتجعله مستساغا... فالعمل الفني لا يوجد جاهزا... وإنما يصبح كذلك بفضل الناس الذين يتعاونون معه وبقدر خدمته لهم"[3]. أي أن نجاح الفنان في نظر الروائي يرتبط بالدرجة الأولى بحسن انتقائه لأدواته التي ينبغي أن تكون شديدة الارتباط بالجماهير الشعبية المتلقية لهذا العمل الأدبي. فالأداة الجيدة في نظره هي حلقة الوصل بين الرواية كبناء فني ناجح والشعب وهو (الروائي) إن اختار

1 - ابراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص251.

2 - الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص593.

3 - المرجع نفسه، ص593.

الأغنية كأداة فنية فهو يؤمن بقدرتها الفعالة على التأثير في الجماهير الشعبية، ودفعها بذلك للتحول الإيجابي.

-تعزيز ارتباط الرواية بالواقع المعيش على الصعيد الجمالي الفني.

-تعميق الأبعاد الدرامية للصراع القائم في الرواية من خلال ما تبثه هذه الأغاني من أشجان وهموم إنسانية توحي باغتراب الإنسان في واقعه وعدم انسجامه معه.

-إحياء التراث الغنائي وتسخيره لخدمة الفن الروائي لما له من طاقات وشحنات انفعالية.

-ارتباط الأغنية الشعبية بالوسط الريفي الذي اختاره الكاتب فضاء جغرافيا تدور فيه أحداث الرواية، وبالتالي فعودته للأغنية الشعبية تعكس مدى انسجام الرواية وتكامل عناصرها البنائية (المكان، الزمان) وأدواتها الجمالية.

إلى أن الروائي استحضر هذا الكم الهائل من الأغاني بدلالات ووظائف جديدة مرتقيا بها إلى أفكار العصر بأن جعلها تستفيد من الوقائع والأحداث الجديدة التي تعد عوامل مثيرة للإبداع وهذا ما يؤكد معاصرتها.

و من بين هذه الدلالات الجديدة التي حملتها الأغنية الشعبية في الرواية:

أ-الدلالة الفكريـة:

حيث وظفها الكاتب كأداة كشف بواسطتها عن معاناة الإنسان في ظل الإقطاع والبيروقراطية الرجعية وهو بهذا التوظيف الجديد للأغنية يكون قد جندها في خضم الصراع الاجتماعي القائم في المجتمع بين أنصار الاشتراكية وأعدائها من الإقطاعيين وأعوانهم.

فبعض شخصيات رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" تتوسل في التعبير عن معاناتها وبؤسها بالأغنية التي تمتاز بلغتها الخاصة يدندن بها عيسى ويحاول أن يحملها جانبا من مأساته تحت وطأة القهر الاجتماعي .

واه.. واه... أنا يامي...

ندير لجام

باش نربط فمي

راني فنيت... راني فنيت

باغي نهدر... باغي نهدر[1].

لقد جاءت هذه الكلمات إرهاصا سابقا لتداعيات البطل (عيسى) وضمنها رغبته الملحة في البوح والإدلاء بما تختزنه ذاكرته من زخم الماضي ومأساة الحاضر، مدينا من خلال كلماتها جميع الممارسات التعسفية القمعية أن تقف حائلا بين الإنسان وممارسة حريته في الكلام.

كما جاءت الأغنية في مقاطع سردية أخرى صدى حقيقيا للذات (الجمعية)ولعذاباتها وصراعاتها المريرة في واقع اجتماعي يقوم على المفارقات والاستغلال.

يا أهل الحال.. يا أهل الحال..

امتى يصفى الحال...

امتى يزول هذا المحال[2]...

تتجاوز هذه الكلمات نطاق الذاتية الضيق لتنفتح على المجتمع وعلى الطبقة المضطهدة فيه التي تعاني مرارة الواقع وبالرغم مما تنطوي عليه كلماتها من أحزان إلا أنها تحمل بين ثناياها بصيص أمل في تجاوز هذا الزمن المتردي إلى زمن أفضل، وهي إشارة من الكاتب إلى نزعته التفاؤلية بالمستقبل بحكم انطلاقه من الرؤية الواقعية الاشتراكية.

كما ينجح الروائي في استحضار الأغنية الشعبية الثورية التي ارتبطت بثورة التحرير الوطنية الكبرى فتأخذ الأغنية بعدها الثوري التاريخي في الرواية، حيث يعيد الكاتب من خلال كلماتها بعض اللحظات التاريخية الحاسمة التي لا يمكن للغة النثر مهما بلغت من توهج من أن تقوى على رصدها. يتذكر عيسى هذه الكلمات

و ما دا رولي عليك

الخضر

و مادا رولي عليك

الجدارمية

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص09.

2 – المصدر نفسه، ص17.

الجدارمية طالعين مهودين
و ما دارو لي عليك...[1]

هـي أغنيـة نقشت بكلماتها أحداث الثورة المسلحة في ذاكرة عيسى، فهي ترتبط بسنوات الكفاح المسلح، وبصديقه لخضر حمروش "ذاكرة الثورة المنسية" وبجميع رفقاء السلاح الذين كانوا في يوم مضى يرددونها على وقع الرصاص، ونيران الغابات المشتعلة، إلا أن كلمات هذه الأغنية أضحت تخفي وراءها إلى جانب دلالاتها السابقة حالة نفسية متأزمة تعاني الإقصاء وهي ترضخ تحت وطأة الاستغلال الإقطاعي.

لقد أسهمت الأغاني السابقة وغيرها (التي جاءت في الرواية) في توطيد صلة الرواية بالبيئة المحلية الجزائرية، وتحديدا منطقة الغرب الجزائري.

حيث نقل لنا الروائي عبر أجواء هذه الرواية بعض جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية لهذه المنطقة العريقة التي عرفت بانفتاحها على مثل هذه الأجواء الفنية التي تجسدها الرواية وما يسمها من انتشار للفرق الشعبية (الشيوخ) وللفنانين الشعبيين الذين أتى الكاتب على ذكر بعض أسمائهم كالشيخة الجنية، والشيخ حمادة، إيهاما منه بواقعية الأحداث.

و هو ما يوحي بتأثر الروائي بثقافة منطقة الغرب الجزائري بيئة الكاتب التي ينحدر من إحدى قراها. التي تمثل الانتماء والهوية، فباستحضاره (الكاتب) لهذه الأغاني ولأسماء الفنانين ولغيرها من الأجواء الفنية كحلقات الرقص الشعبي وأسماء بعض الآلات الموسيقية يكون قد جذر روايته في "محليتها تجذيرا دعّم خصوصيتها ونمّ عن حرص مؤلفها على تأصيلها"[2].

و قد زادت اللهجة المحلية التي لجأ إليها الروائي –بين الفينة والأخرى– الخطاب الروائي نكهة خاصة تؤكد أصالة الروائي الأعرج واسيني الذي يمارس كتابة الرواية ضمن الخصوصية المحلية (الجزائرية) التي يرى أنها ليست بكل تأكيد فعلا ثانويا ولكنها حاجة

1 – الأعرج (واسيني) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص183.

2 – الزمرلي فوزي، شعرية الرواية العربية، ص177.

ضرورية للتمايز (و معنى التمايز هنا الإضافة إلى الفعل الحضاري البشري والانخراط في العصر كمنتجين لا مستهلكين"[1].

و ما دامت الخصوصية عند الروائي لا تعني الانكفاء على الذات وإنما الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على مكونات الذات فقد انفتحت الرواية على الخصوصية العربية الأم الذي يمثل استرفاد الروائي للأغنية العربية الشرقية أحد تجلياتها في الرواية.

أولادنا يا عيني
قلبنا كثروا جراحوا
يا عيني رحنا
و راحوا[2]..

يجعل الروائي من هذه الكلمات متكأ فنيا ينقل عبره مأساة الإنسان العربي الممزق بفعل اغترابه عن الوطن والأهل، وهي مأساة عانت ولا تزال تعاني منها الأمة العربية التي تدفع بأبنائها إلى ديار الغربة حيث الهلاك والموت المنتظر.

كما ضمن الكاتب الخطاب الروائي بعض المطالع الغنائية لأغنيات محلية وعربية وضفها كعناصر ووحدات صغيرة جزئية طعّم من خلالها الخطاب الروائي بإضاءات متفرعة جادة ساعدت على نموه واكتماله من جهة كما عملت على تخصيب وإثراء مجاله الدلالي من جهة ثانية[3].

نمثل لذلك بتوظيف الكاتب للمطلع الغنائي القسنطيني "إذا طاح الليل وين انباتو"[4]. الذي عبر به عن وطأة الواقع الذي يعيشه الإنسان في ظل الاستبداد والاستغلال الإقطاعي البشع أي أن الكاتب وظف من هذه الأغنية المطولة التي تُغنّى لفئة خاصة من المجتمع، ما يخدم احتياجات الموضوع، وعزف عن غيره.

و هو توظيف انتقائي يبرز نظرة الروائي للتراث الشعبي ويكشف عن كيفية تعامله معه وبالتالي استحضاره في الرواية.

1 – الأعرج (واسيني)، مأزق الرواية العربية، مجلة المساءلة، المرجع السابق، ص68.

2 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص46.

3 – بيدي (عثمان)، وظيفة اللغة عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، 2000، ص292، ص293.

4 – الأعرج (واسني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص67.

فإذا كان التراث الشعبي عموما ينضوي على عناصر شتى فإن دور الأديب "قائم على حسن اختيار تلك التي تستوعب دلالات العصر الحديث من غيرها، حتى لا تظهر الرواية في حالة تكديس لا تقتضيها الضرورة الفنية"[1].

ب-البعد الجمـالي للأغنيـة الشعبية:

لقد استطاعت هذه الأغاني بفعل ما تتوفر عليه من قدرات إبداعية خلاقة أن تمتزج بنسيج الخطاب الروائي، وتصبح بفعل مرونتها جزئية من جزئياته وأن تلونه بلغتها الخاصة التي تمتاز بشعريتها ودلالتها المكثفة وأن تكسبه إيقاعه الخاص المتنوع والمنبعث جراء التماهي بين لغة الشعر ولغة النثر.

ذلك لأنها تسللت إلى لغة الخطاب الروائي فأعطته مذاقه الخاص حين قربته من العفوية والتلقائية الشعبية النابعة من خصوصيات المجتمع الجزائري الأصيلة، كما أضفت عليه مسحة من الحزن جعلت الرواية تنفتح على الذات وهمومها فتحولها إلى شكل من أشكال التعبير عن هموم الإنسان في الكون وهو ما أكسب مما أكسب الخطاب الروائي بعده الدرامي وشعريته الخاصة المستمدة من الفضاءات اللغوية لهذه الأغاني.

و ما نستخلصه من استحضار الكاتب للأغنية الشعبية في هذه الرواية:

- تنوعت مضامين الأغاني التي وظفت في الرواية بما يتلاءم والموضوعات التي عالجها الكاتب والتي منها: تصوير الواقع الاجتماعي المتردي، الاغتراب، التهميش... والاستغلال والقهر... وغيرها.
- أكتسبت الرواية وهي تحتضن هذه الأغاني بعدها المحلي (الجمالي) المستمد من الطاقة الإبداعية للأغنية الشعبية كجزء لا يتجزأ من التراث الوطني.
- بعث الأغنية الشعبية من جديد بإدماجها في خظم الصراع الاجتماعي بين القوى الرجعية والتقدمية.

1 – بوسماحة (عبد الحميد)، توظيف التراث الشعبي في روايات بن هدوقة، مخطوط رسالة ماجستير ، إشراف مصطفى سوّاق، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1991-1992، ص38.

3-الرقـص الشعبـي:

وظف الكاتب بالإضافة للأغنية الشعبية، الرقص الشعبي الذي يعد أحد أعرق لفنون التي مارسها الإنسان الشعبي في بيئته بهدف "إشباع رغباته الفردية وطموحه العفوي إلى تحقيق موقع هام بين سائر أعضاء جماعته في مناسبات اجتماعية ودينية"[1].

فهو (الرقص الشعبي): مظهر تعبيري سواء أكان هذا التعبير عن فرح أو حزن بمناسبة معينة اجتماعية أو تاريخية.

أما عن أنواعه فقد قسمها أحد الدارسين إلى ثلاثة أنواع هي[2]:

- رقص مناسبات (جماعي-فردي).
- رقص مرتبط بالمعتقدات: زار، مواكب صوفية، ذكر... الخ.
- رقص طبقات وفئات محددة.

ففي إطار تطويره لأدواته الروائية استعمل الكاتب فن الرقص الشعبي وما يتوفر عليه من عطاءات فنية حاول الاستفادة منها للتعبير عن بعض القضايا المرتبطة بالواقع المعيش.

حيث قدم في متن روايته ثلاث لوحات فنية راقصة هي على التوالي:

-رقصة (عمر البواب/قرن غزال): والتي يتحول الرقص فيها إلى فضاء من الرموز والإشارات يقول الكاتب مصورا مشهد الراقصين "يرفعان العصي... يتضاربان... لا أحد يضرب الآخر تتوافر الضربات المتتالية على الأرجل... والأرض تدك والأتربة الدقيقة تتصاعد، ويغيبان وسطها... يقفزان... خمسة... عشرة... تتكشح الأتربة... ينتهي العد...يخرجان خنجرين عربيين قديمين... يقفزان للمرة الأخيرة... يتضاربان في الفضاء... نرفرف العصي تتساقط... تصفيقات حادة... والبواب وقرن غزال يتعانقان، ويمسحان العرق الذي نضح غزيرا يخرجان... يرميان عباءات الرقص البيضاء ثم ينزعان الخنجرين ويغادران الساحة تجاه المتفرجين وسط عاصفة من الزغاريد التي اجتاحت الساحة التي كانت مشدودة لنهايات الرقصة"[3].

---

1 - بوسماحة (عبد الحميد)، المرجع السابق، ص96.

2 - الجوهري (محمد)، دراسات في علم الفلكلور،... ص57.

3 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص152،150.

استبدل الكاتب السرد بالوصف فقدم عبر هذه الرقصة الشعبية المحلية لوحة مفعمة بالحركة الرامزة التي لا تهدف إلى تحريك المشاعر والإثارة فحسب، وإنما تذهب دلالتها إلى أبعد من ذلك؛ إلى شحذ الرواية ببعض الأسئلة والتأملات التي تدعو للتفكير في الراهن عن طريق الماضي/التراث. يستحضره الكاتب مفسرا عناصره بدلالات جديدة ترتبط بالواقع المعيش وانعكاساته السلبية على الإنسان.

و قد ساعدت الكاتب في تجسيد هذه الصورة "الموقف" لغته التي بدت طيعة منقادة يدل على ذلك حسن انتقائه وتوظيفه للأفعال المضارعة (يرفعان، يتضاربان، يغيبان، يخرجان، يقفزان، تتساقط، ترفرف، يتعانقان يمسكان، يرميان، ينزعان، يغادران) وهي أفعال تعبر في مجملها على الحركة والتجدد والحيوية، والانسياب الصوتي المنبعث من زمنيتها ومن دلالاتها المكثفة.

و مما زاد في ثراء هذه اللوحة الفنية الراقصة، تطرق الكاتب في إطار رسمه لمعالمها لأسماء بعض الرقصات الشعبية السائدة في منطقة الغرب الجزائري فذكر رقصة (الحميمية) و(العرفان) و(أولاد نهار)" [1]. مما أكسب الرواية بعدها المحلي النابع من أصالة ثقافة الإنسان الجزائري في هذه المنطقة من ربوع الجزائر.

-رقصة بوحلاسة ومعمر الرقاد: وهي رقصة استغلها الكاتب استغلالا فنيا واعيا يبتعد عن أية تسجيلية وتوثيق فج للتعريف ببعض المقومات الأساسية التي يقوم عليها الرقص الشعبي في منطقة الغرب الجزائري وما يتصل به من أجواء، وقدرات كالخفة والرشاقة خاصة عند التلويح بالعصي وعرس الخناجر العربية القديمة في الأرض وما يتبع ذلك من ذكر لبعض الآلات الموسيقية كالطبل القصبة والقلوز، فتتحول هذه اللوحة الفلكلورية الراقصة في الرواية إلى "عالم من الرموز والمفاهيم والمثل والنظم القيمية والأخلاقية"[2]. وتتحول معها حركة الشخصية في ساحة الرقص إلى نافذة على الذات ومتنفس تعبر من خلاله الشخصية عن معاناتها "إنه العرس... والفقر وفرصة الرقص التي لا تتاح لنا إلا مرات وفي ظروف محدودة وقذف الحمم التي تملأ الصدر"[3].

---

1 - المصدر نفسه، ص152،150.

2 - عبد قاسم (قاسم)، بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 2001، ص45.

3 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص137.

إن هذا السلوك الاجتماعي المتجذر في الأرياف، هو بمثابة تعبير عن ارتباط الجماعة في الريف ببعضها بعض في الأفراح كما في الأحزان وهو ما تعكسه الإثارة الشديدة المتبادلة بن الفلاحين (الجمهور) والراقصين الذين استطاعت حركتهما أن تلبي حاجات الفلاحين وأن تنقل إليهم كثيرا من الرسائل الروحية وأن تثير فيهم في الوقت نفسه الإحساس بالمتعة الممزوجة بالشجن الذي يمليه الراهن وتداعياته النفسية والاجتماعية مما عمق إحساسهم بالاغتراب.

-رقصة عيسى/الروخا: تعد هذه الرقصة أهم اللوحات الفنية التي تضمنتها الرواية فقد خصص لها الروائي القسم الثالث والأخير من الرواية الموسوم بـ"آلام الرقصة الأخيرة" وقد حاول أن يمزج فيها بين الأجواء الصوفية، وما تمتاز به من توحد وعشق وصفاء روحي، والأجواء الغرائبية وما تتضح به من ظهور مفاجئ للامعقول وللعجائبي "الحية تزحف... ملونة ككسوة الروخا لكنها ترعب... تتحول إلى غراب أسود... يطير... يشرب هواء الساحات.. الناس يموتون..."[1].

حيث تتحول ساحة الرقص بعد دخول كل من عيسى ومريم الروخا وتماديهما في الرقص إلى ساحة لتصفية الحسابات والمواجهة بين عيسى والمختار الشارية امتزجت في هذه المواجهة أجواء الرقص والفرح والتوق إلى عالم أفضل بأجواء الفجيعة وما توحي به من مرارة وأحزان بفعل سقوط مريم إثر إصابتها برصاص المختار الشارية، وفي هذا السقوط إشارة من الكاتب إلى إصابة "الاشتراكية" في الجزائر قد تكون مؤثرة وموجعة كإصابة "مريم الروخا" إلا أن الكاتب حاول أن يقلل من حدتها، ومأسويتها بإلقاء القبض على المختار وسقوطه الذي يرمز به إلى ضرورة سقوط الإقطاع.

و ما يمكن استخلاصه بخصوص توظيف الروائي لفن الرقص الشعبي في هذه الرواية إنه استفاد منه في الجوانب التالية:

-إبراز تباين واختلاف وعي الشخصيات وذلك من خلال اختلاف نظرتها للرقص كفن، فإذا كان الإقطاعي المختار الشارية ينظر للرقص على أنه مصدر للمتعة والبروز الاجتماعي، ووسيلة لقتل الوقت والترويح على النفس والمجاملة الطبقية التي تقتضيها المنفعة الخاصة، كالالتقاء بأعوان الأمن والموظفين السامين في الحكومة والتقرب إليهم.

1 - المصدر نفسه، ص261.

فإن (الرقص) يمثل بالنسبة للفلاحين أمثال عيسى أحد الأساليب التعبيرية التي تعكس توقهم للتحرر والانعتاق من أسر الراهن وتؤكد روحهم الجمالية التي يعكسها (انسجامهم واستعراضات الراقصين).

هذا وقد عملت هذه اللوحات الراقصة التي رسمها الروائي وخاصة اللوحة الثالثة التي تمثل رقصة عيسى/و مريم على تعميق الأبعاد الدرامية للواقع الذي تحاكيه الرواية الذي لا يعني سقوط الكاتب في التشاؤم وهو ما لا ينسجم ورؤيته الاشتراكية.

كما ربطت هذه الصور الفنية التي مزج فيها الروائي بين الواقعي والخيالي الرواية بيئتها المحلية مما أكسبها طابعها الخاص. وبعدها الجمالي المستمد من الخصوصية الثقافية لمنطقة الغرب الجزائري.

4-المعتقدات الشعبيـــة:

في إطار تصوير الروائي لحياة الإنسان الشعبي البسيط لجأ إلى توظيف بعض المعتقدات الشعبية التي لها حضورها المكثف في بيئته الريفية، وتتمثل هذه المعتقدات في كل ما يؤمن به هذا الإنسان من أفكار تتعلق بالعالم الخارجي وما وراء الطبيعة وهذه المعتقدات قد تكون في الأصل نابعة من نفوس أبناء الشعب ذاته عن طريق الكشف أو الإلهام، أو أنها كانت معتقدات دينية (كالإسلام والمسيحية) وما إلى ذلك ثم تحولت مع مرور الزمن إلى أشكال جديدة من الاعتقاد المغاير لما يحظى بالقبول الرسمي من رجال الدين الذين أصبحوا يدخلونها في عداد الخرافات[1].

هذا وتتميز المعتقدات على خلاف جميع العناصر الشعبية في كونها "تختبئ في صدور الناس... وتلقن من الآخرين، ويلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضريين تقف دوما[2] "شاهدا على حكمة عميقة وعلى إدراك خفي لجوهر الحياة"[3].

و من بين المعتقدات التي استحضرها الكاتب في رواية "ما تبقى ...".

1 -بن نعمان (أحمد)،نفسية الشعب الجزائري،شركة دار الأمة للطباعة والنشر والترجمة والتوزيع،الجزائر،1994، ص65.

2 - الجوهري (محمد) و(آخرون)، دراسات في علم الفلكلور،ص35.

3 - فون درلاين (فردريش)، الحكاية الخرافية (نشأتها. مناهج دراستها، فنيتها)، مكتبة غريب، ص10.

أ-**الاعتقـاد فـي الجـن:** كمـا ظهـر ذلـك عنـد بعـض الشخصـيات فـي الروايـة كشخصـية رويشدة زوجة عيسى التي تمثل المرأة (الريفية التقليدية)، فهي حينما أنجبت ابنها كريمو "خافت عليه كثيرا... قالوا لها بأنه يشبه الطفل الأول... العين...الفم الضحكة... قيل لها إن الدار مسكونة، فأرادت تغييرها"[1].

يعكس استحضار الكاتب لهذا المعتقد تدني مستوى وعي المرأة الجزائرية التقليدية خاصة في الريف، فهي لا زالت كما تصور الرواية ترضخ تحت وطأة التخلف الفكري البدائي في الفترة الزمنية التي تعالج أحداثها الرواية، إلا أن الكاتب جعل مستوى هذا الوعي يصطدم بوعي البطل (عيسى) الذي يحاول إقناع زوجته بفعل ما يمتلكه من وعي إيجابي بأن عيون هذا الطفل "ستقاوم ألحان والعفاريت والبلايسة... وحتى الحاج المختار الشارية ورئيس البلدية وغيرهم..."[2].

ب-الاعتقـاد بفعاليـة السـحر: ربط الكاتب هذا المعتقد بتفكير المرأة الريفية ممثلة في نموذج "رويشدة" فهي عندما يصاب زوجها بشلل نصفي يقودها تفكيرها الساذج إلى أن تحوم به "كالطائر الجريح كل لأولياء الله والصالحين... زاوية المسخوطين، زاوية سيدي بن عمرو... سيدي علي... سيدي بوجنان... حمام ربي... حمام بوحجر؟؟؟ ومع الفقر كانت تنزع ثمن الأسفار من جلدها"[3].

و هي حين تماثل زوجها للشفاء، وتجاوز هذه الأزمة المرضية "ذبحت راشدة معزة سوداء، وشكرت كل الأولياء والصالحين والذين يكتبون على خط الرمل والحروز..."[4].

و لم يقتصر الإيمان بهذا المعتقد على هذه المرأة التي كثيرا ما قادتها سذاجتها إلى زيارة الأولياء والتضحية لاسترضاء القوى العليا، وإنما يتعدى ذلك إلى بعض رواد المقاهي من الرجال، يصور عيسى ذلك بقوله "ففي المقاهي دارت أحاديث كثيرة... وأني سوف أموت أو أجن أو.. فكل الذين سكنتهم الجان انتهو نهاية بشعة"[5].

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص82.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - المصدر نفسه، ص105.

4 - المصدر نفسه، ص106.

5 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص106.

و دائما يجعل الكاتب وعي البطل النموذجي (عيسى) يصطدم بمثل هذه الأفكار البالية التي توحي بسيطرة التفكير الخرافي الناجمة عن تفشي الجهل والأمية في الأرياف الجزائرية. حيث تتحول مثل هذه الأفكار في الرواية إلى مرآة تكشف عن تدني مستوى وعي الشخصيات بالواقع خاصة المرآة التي غالبا ما ارتبط توظيف هذه المعتقدات –في الرواية– بها كما تسللت إلى الرواية بعض المعتقدات الأخرى نذكر منها: المسيح الدجّال وقرن أربعاطش، زمن النمل، البخور، الحرز...الخ وهي في مجملها تعبر عن سيادة التخلف والانغلاق الفكري في الريف، نظرا لجمودها واستمرارها بسبب "صعوبة التحقق من صحتها أو بطلانها"[1].

و من وجهة أخرى أبرز الكاتب كيف استغل الإقطاعيون سذاجة الفلاحين وضيق أفق تفكيرهم وإيمانهم المطلق بمثل هذه المعتقدات، فعمدوا إلى إشاعتها والترويج لها بهدف إعاقة مشروع التأميم وتنفير الفلاحين من الإقبال عليه، ومن بين هذه المعتقدات التي استغلتها هذه الفئة الخرافة التي كان لها حضورها المتميزة في الرواية.

ج–الخرافة وأبعادها في الرواية: اتكأ الروائي إضافة إلى المعتقدات الشعبية السالفة الذكر على "الخرافة" نظرا لما تمتلكه الحكاية الخرافية من قوة سحرية تفرض نفسها على عالم الأدب في كل زمان ومكان[2].

و يطلق على الخرافة في اللغة الفرنسية « Fable » وفي الأنجليزية « fable » (مع اختلاف في النطق).

و هي كما يعرفها سانت بيف (St Beuve) بأنها جنس طبيعي بل شكل للإبداع ملازم لروح الإنسان وهي من أجل ذلك توجد في كل الأزمة وفي كل الأمكنة[3].

فلا يوجد مجتمع يخلو تماما من الخرافة مهما بلغ تقدمه وازدهاره العلمي. كما تمتاز "الخرافة" عن بقية الأشكال الشعبية الأخرى بطابعها التجريدي وبعجائبيتها وبتسطحها فهي "تسمو بشخوصها فوق الواقع الداخلي والخارجي"[4]. وتسعى إلى تقديم

1 – عيسوي (عبد الرحمان)، سيكولوجية الخرافة، منشأة المعارف (الإسكندرية)، 1982، ص67.

2 – ابراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص100.

3 – مرتاض (عبد الملك)، المثيولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص11.

4 – إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي... ص88.

إجابات نهائية على تساؤلات الإنسان، وذلك بتفسيرها لبعض الظواهر الغامضة في حياته والسيطرة عليها مما يؤدي إلى شعوره بالإطمئنان والأمان وإن كان ذلك لا يتم عن طريق التفسير والشرح، بل عن طريق وسائل عرضها السحرية"[1].

وظف الكاتب قصة امرأة تدعى "لالة حموشة" الحضرية جدة ميمون الشمايمي والتي حكى عنها أهل القرية حكايات عديدة أورد الكاتب بعضها.

و مما جاء منها:

أنها كانت امرأة ورعة "أخذتها الملائكة على أجنحتها بعيدا بعيدا وراء جبال الواق واق، وهي لا تزال على قيد الحياة صحبة الأخيار من بني البشر[2]، كما قيل أنها توفيت عندما كانت تؤدي رقصة الحضرة "و لما بحثوا عنها رأوها تذوب بين أيديهم كقطعة ثلج وتتصاعد خيوطا حلزونية من الدخان[3]، وآخر أخبارها سمعت من خادمة الولي سيدي بوجنان "ماما نينوت" التي نذرت حياتها لهذا الصالح ولي البلدة إن السيدة انخطفت ... ارتعدت كغزالة قدم عنقها للذبح.. أحست كأن شيئا يجذبها إلى الخلف... يجذبها نحو الأرض، وهي تصرخ تصرخ حتى دخلت قلب القرية عن آخرها.، وتركت شعرة على السطح أفتى فيها شيخ البلدة أن من اشتاق إليها وأراد أن يعيش بقربها بمجرد حرق الشجرة مع شيء من القطران وبخور مكة... سيجد نفسه يحاذيها في قبرها، ومن يومها أتلفت الشعرة[4].

كما قيل في نفس الحكاية، أن شيئا يشبه البطاطا نبت في الحفرة التي خلفتها إثر دخولها أعماق الأرض... وذات ليلة نبتت فوق حبة البطاطا أشياء تشبعه الأعشاب البرية... حتى أصبح كل من يدخل أراضي المختار يخاف من عدم زيارة المكان الذي أصبح مغطى بألاف الخرق السوداء والبيضاء والحمراء وتحيط بالمقام أربعة جدران صغيرة أسموها فيما بعد.. مقام لالة حموشة الحضرية[5].

1 – المرجع نفسه، ص92.

2 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص157.

3 – المصدر نفسه، ص158.

4 – المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

5 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص158.

يصور الكاتب كيف استغلت الطبقة الإقطاعية "الخرافة" في خدمة مآربها الخاصة "فالمختار الشارية" في الرواية يستغل خرافة "لالة حموشة" لعرقلة تأميم أراضيه وأجتهد في أن يجد أعوانا يساندونه في هذه القضية فكان له ما أراد، حيث نال دعما من بعض الإقطاعيين من بينهم "السي الجيلالي السلكة". وكذلك من إمام القرية الشيخ"عبد الوهاب الطنجاوي" الذي سارع إلى إصدار فتواه "لا تجوز الصلاة على الأراضي المؤممة"[1].

و قد أدت إشاعة هذه الخرافة وسط الفلاحين إلى اقتناع بعضهم بها فهذا "معمر الرقاد" أحد هؤلاء (الفلاحين) يناشد غيره من الفلاحين قائلا: "يا جماعة الخير.. والله أراضي المختار منحوسة.. لنطلب من الحكومة أن تغيرها لنا"[2]. بل يذهب هذا الفلاح إلى اعتبار أراضي المختار الشارية التي مسها قانون التأميم "أراضي الجنون" والعياذ بالله"[3].

إلا أن الراوي ومن وراءه الكاتب يسخر من مثل هذا التفكير الرجعي الذي تروج له الطبقة الإقطاعية والذي يقف موازيا لجمود وتسطح ولا واقعية هذه الفئة الرافضة لأية حركة اجتماعية من شأنها أن ترتقي بالواقع وبالتالي ترتقي بحياة الفلاحين.

يعبر الكاتب على لسان بطله عن موقفه من مثل هذه الأفكار البالية بقوله "يجبروننا على تصديق كل شيء نسمعه منهم؟؟.. لا.. عندنا عقول نفكر والحمد لله؟؟.."[4]. بل يذهب إلى انتقادها والسخرية منها وهذا ما يعكسه قوله "مضحكة وحق محمد مضحكة هذه الحكايات المطبوخة وراء حدود البلد"[5]. وهو (الكاتب) بهذه السخرية اللاذعة يكون قد عبّر على هشاشة ما تستند عليه طبقة الإقطاع من متكآت في محاربتها للتغيير الاجتماعي، وأبرز من زاوية أخرى نظرته للمعتقد/ التراث الذي يمكن أن يستغل لضرب أية رغبة لدى الإنسان أو قابلية للتغيير إيمانا منه بأن التراث الشعبي عموما ينطوي على كثير من التناقضات بالرغم من أن الكاتب لم يفخّم من أدوار التراث وتحديدا

1 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2 – المصدر نفسه، ص49.

3 – المصدر نفسه، ص50.

4 – واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص70.

5 – الصدر نفسه، ص30

المعتقدات السلبية في عرقلة الحركة الاجتماعية ووقوفها حائلا أمام الفلاحين ورغبتهم في تغيير واقعهم.

-الأبعاد الفكرية والفنية لخرافة "لالة حموشة".

-الأبعاد الفكرية:

وظف الكاتب "خرافة لالة حموشة" بدلالات فكرية جديدة ترتبط بما تطرحه الرواية من أفكار وبما تجسده من رؤى ويمكن إيجاز أبعادها في النقاط التالية:

-لقد وظف الكاتب هذه الخرافة "لما تعكسه في وضوح وصراحة تامة من أحوال سياسية واجتماعية تعبر عن موقف الشعب اتجاهها"[1]. فعبر بواسطتها على واقع اجتماعي معيش (معاصر) يرتبط بالصراع الطبقي القائم في الرواية بين الإقطاعيين والفلاحين، وهو صراع يقع موازيا للصراع الواقعي الاجتماعي المعيش رابطا بذلك بين العالم الواقعي والمتخيل الخرافي إيمانا منه بأن الخرافة لم تنشأ من فراغ ولا من عدم وإنما هي "الوليد الطبيعي للتناقضات الاجتماعية نفسها التي تعيشها يوميا على ساحة الواقع"[2]. هذا الواقع الذي يرتقي به الروائي إلى "الأسطرة" بهدف تجليته وكشف ملابساته عبر توظيفه لهذه الخرافة.

-وظف الكاتب "الخرافة" كأداة أبرز بواسطتها العوامل التي جعلت ذهنية بعض شخوص الرواية تتلون بلون خرافي وقد ردها الروائي إلى سيطرة الطبقة الإقطاعية وما تعمد إليه من تكريس للظلامية وإشاعة للتفكير الخرافي وسط الفلاحين، حين يتسنى لها إحكام السيطرة على تفكيرهم بعد سيطرتها على مصادر أرزاقهم، وهو موقف يعبر عن رؤية الكاتب للصراع الاجتماعي المنطلقة من الإيديولوجيا الاشتراكية.

-أبرز الكاتب بواسطة استثماره لهذه الخرافة عن

-سلبية وجمود الإقطاعيين وبعض رجال الدين من خلال ترويجهم لمثل هذا التفكير الساذج والبدائي.

-تباين وعي الفلاحين وانقسامهم بين مصدق لمثل هذه الأفكار وواع منند بها وبمن يقف خلف الترويج لها وسط الفلاحين.

---

1 - العوبي (رابح)، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص26.

2 - الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص575.

أخذت الرواية وهي تحتضن "الخرافة كمعتقد شعبي عمقها الاجتماعي الشعبي مما أكسبها نكهة جديدة من الصدق وقربها أكثر من لغة وهموم الجماهير نظرا لرسوخها (الخرافة) كمعتقد في أذهان الناس وتأثيرها في سلوكهم دون وعي منهم.

اكتسبت الرواية بفعل ارتباطها بهذه "الخرافة" بعدها الواقعي المستمد من طبيعة الفضاء الجغرافي المحلي لبعض مناطق الغرب الجزائري التي تمثل مرجعية واقعية في الرواية أتى الروائي على ذكرها في سياق القصص التي رويت عن شخصية "لالة حموشة" كذكره للولي الصالح سيدي بوجنان وخادمته ماما نينوت مما أكسب الأحداث بعدها الواقعي، وهذا ما يؤكده الكاتب "بأن العالم الذي يحيط به تلونه ذهنية خرافية تؤمن بالأولياء وكراماتهم وتصدق الخرافة والأسطورة"[1].

كما ربط الكاتب الخرافة كمعتقد بحركة التغيير الاجتماعي إلا أنه لم يغال في تضخيم سلبية دورها في عرقلة مسار الحركة الإقطاعية على غرار ما ذهب إليه بعض الكتاب الآخرين الذين عدوها حائلا دون صحوة الجماهير الشعبية ونهوضها للمطالبة بحياة أفضل. ومرد ذلك –في تصوري– يعود إلى انطلاق الروائي من الإيديولوجية الاشتراكية المؤمنة بدور الجماهير في الارتقاء بالمجتمع وتهوينها لكل الصعاب التي تقف بينها وبين رغبتها في التغيير وتفاؤله (الروائي) بالدور الذي يمكن أن يلعبه الشعب للإطاحة بالرجعية وأعوانها وهي نظرة نابعة من إدراك الكاتب ووعيه بطبيعة الشروط الموضوعية التي تتحكم في حركة التطور الاجتماعي.

فإذا كانت الخرافة تقف عند بعض الكتاب مانعا يعيق وعي الجماهير من أن يتحول إلى وعي إيجابي فعّال، فإن الأعرج واسيني على خلاف هؤلاء يحاول أن يغير من أدوارها السلبية ويكسبها في هذه الرواية أدوارا أخرى جديدة وإيجابية، من شأنها أن تدفع الجماهير القابعة خلف مشاكلها الحياتية إلى العمل والتفاؤل بغد أفضل.

يناجي الراوي لاله ستي* "انتهيت إلى الجبل البعيد... طلبتها من قلب مثل ما يطلبها جميع خلق الله، لحظة ضعفهم "يالاله ستي...؟؟؟ يا صاحبة النخيل الذي يكلل كل هذه الخلائق التي يقتلها اليأس... أمامك الآن آخر سلالة أولاد الريفي الذين يعرفونك

1 – الزمرلي (فوزي)، شعرية الرواية العربية، ص168.

جيدا ويقدرونك... أه يا لاله ستي لو رأيت ماذا فعلو بي... بابنك الذي يقدر مقامك العظيم ستحزنين... كل الشواهد التي كانت بجانبي، ولكنهم حرفوها يا لاله ستي..."[1].

يتحول المعتقد الشعبي (لاله ستي) في هذه المناجاة إلى ملاذ يلجأ إليه بطل الرواية يبثه شكواه وآلامه وإحساسه بالضياع والاغتراب بعد خروجه من السجن الذي دخله دفاعا عن شرفه، فيتحول بذلك هذا المعتقد إلى مصدر تستلهم منه الشخصية أسباب قوتها وعوامل بقاءها التي يمكن أن تؤهلها لخوض غمار الواقع الاجتماعي المتردي ومن ثمة التغلب عليه. وهو ما فعله الراوي/ عيسى عندما راح يبث شكواه وتذمره من ظلم وقهر الإقطاعي المختار الشارية، جاعلا من لالة ستي" ظهيرا يستمد منه الإرادة والعزيمة التي تمكنه من تجاوز أوضاعه الصعبة. وكأن الروائي يدعو بأسلوب غير مباشر إلى ضرورة إعادة النظر في التراث الشعبي بإعادة توجيهه ومن ثمة تفعيله وإقحامه كجزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية في معترك الحياة اليومية.

هذا عن الأبعاد الفكرية التي أخذتها "الخرافة" في هذه الرواية أما فيما يخص بعدها الجمالي فقد انفتحت الرواية وهي تحتضنها على لغة انتقائية خاصة على درجة كبيرة من التكثيف والرمزية تعكس عمق تعاطي الروائي مع الواقع، إذ أنها تشكل فضاء رحبا للإبداع يستمد شعريته من البنية الخرافية المليئة بالسحرية والخيال، ومن بعض المراجع المعرفية الأخرى التي استلهم الكاتب جماليات عوالمها.

فقد استفاد الكاتب عبر ما ساقه من قصص وأخبار متنوعة عن هذه الشخصية الأسطورية (الخرافية) من جماليات القص العربي وذلك بتوظيفه لبعض فنيات القص التقليدي القديم كاستعماله للفعل "قال" مبنيا للمجهول (قيل عنها، فيل أنها، قيل في نفس الحكاية...).

هذا وقد ربط الروائي أجواء خرافة "لالة حموشة" في هذه الرواية بأجواء استمد جمالياتها من فضاءات التجربة الصوفية الإسلامية وما تتسم به من شفافية وصفاء وتحليق في عوالم روحانية، توقا منه إلى إيجاد عوالم بديلة عن واقع يتسم بالظلم،

*لاله ستي: زاهدة في كل منطقة لها مقام، ويظن أهل كل بلدة أنها مدفونة عندهم وأكبر الظن أنها دفنت على رأس السلسة الجبلية التي تحتضن مدينة تلمسان في الجزائر على رواية بعض سكان المنطقة (المصدر السابق ص نفسها).

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص204.

والاضطهاد يتجلى ذلك فيما رواه الكاتب عن هذه السيدة كقوله: "قيل إن هذه السيدة كانت مهووسة بالذنوب وتحس نفسها دائما بأنها تحمل مسؤولية المصائب التي تقع على البلدة.. حتى الآكل كانت تسمية ذنبا.. وذات يوم حين عادت من الحضرة، غلقت على نفسها سبعة أبواب*.. ولم تأكل سبعة أيام.. وحين اقتحموا الأبواب وجدوها هيكلا عظميا"[1].

يحاول الكاتب التواصل مع التراث الصوفي الذي يعد أحد أبرز رموز المقاومة والاحتجاج على الظلم فيعكس تمثل الروائي لهذه التجربة الصوفية ما أكسبه لشخصية لالة حموشة الحضرية" من أبعاد دينية كالزهد في الحياة الدنيا، والورع والتقوى والتفاف الشعب حول حلقتها الذي جعله يشبه التفاف المريدين حول الشخصية الصوفية، إضافة لاعتزال الملذات والتجلي تارة والاختفاء تارة أخرى.

كما يعكس تأثر الكاتب بهذا الموروث (الصوفي) إرادة للعدد "سبعة" أحد رموز الصوفية الذي مكّن الخطاب الروائي من أن يتنامى في أبعاد رمزية تستمد جمالياتها من الأسطورة ودلالاتها المكثفة.

كما استثمر الكاتب إلى جانب هذه التجربة الروحية التي أعطت هذه الشخصية الخرافية بعدها الصوفي، جماليات الواقعية السحرية التي استلهمها بفعل مطالعاته الكثيفة لأعمال كبار كتابها من روائيي أمريكا اللاتينية الذين استلهموا الفضاء الجغرافي واسترفدوا تراثهم الشعبي "الذي يعد شلالا يتدفق بالسحر والأساطير"[2]. مما أدى إلى إثراء مفهوم الواقعية برؤى فنية وحضارية جديدة"[3].

و لا عزو في ذلك فالكاتب وغيره من الروائيين العرب ينهلون من تراث سردي يتسم الآخر بالعجائبية خاصة تلك التي تتوفر عليها المطولات الشعبية كألف ليلة وليلة، وسيرة بني هلال... وغيرها.

---

1 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص159.

*فأيمة الأسماء عند الصوفية: هي الأسماء السبعة الأولى المسماة بالأسماء الأمية هي (الحي، العالم، المؤيد،القادر، السميع، البصير، المتكلم) كما أن البدلاء عندهم سبعة (الأمين محمد الصغير، العدد سبعة في التراث الديني والإنساني (قراءة في الدلالات)، المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين العدد (2) (3)، خريف وشتاء 1992، ص138.

2 – فضل (صلاح)، منهج الواقعية في الإبداع، ص39.

3 – المرجع نفسه، ص315.

و يمكن أن نمثل لذلك بقول الكاتب عن هذه الشخصية "صعدت روحها فجاءة بخارا التهمته الفضاءات الواسعة، مع أنفاسها الأخيرة... ولما بحثوا عنها رأوها تذوب بين أيديهم كقطعة ثلج وتتصاعد في شكل خيوط حلزونية من الدخان.." [1].

و الكاتب بذلك يسمو بشخصية لالة حموشة نحو "الخارق" و"اللامعقول" ويعمد إلى وصف بعض المشاهد العجائبية بإسهاب يوهم المتلقي بحدوثها على وجه الحقيقة وهو ما يكشف عن أسرار الإبداع الروائي عند الأعرج واسيني وامتلاكه لرؤية خيالية مبدعة إلا أنه وفجأة سرعان ما يهز هذا العجائبي ويبدد سحريته بإضفاءه لنوع من الشفافية على رموزه التي نمكن المتلقي من أن يدرك أسرارها ومغزاها وما تنطوي عليه من رؤى فكرية لها ارتباطها بما يجري على أرض الواقع من صراع.

فالخزافة –هذا العالم المبتكر– لا يفقد وعيه الفكري بمجرد أنه يتنامى في أبعاد رمزية عجيبة وذلك بفعل ما بثه الروائي من إماءات تضيئ هاجسه الفكري الذي يناضل من أجله والمتمثل في حلمه بقيام الاشتراكية حيث يربط الكاتب الواقعي المعيش بالخرافي فتتحول الكتابة الروائية عبر هذا المزج الفني إلى محاكاة ساحرة نُمثل لها بقوله "دخلت فراشها وبمجرد ما أطفأت الضوء، قابلها رجل قامته طويلة.. شارباه كثيفان، لونهما أحمر، يقسم بعض العجزة أنهم رأوه.. ذكرها بوعدها اقتنعت.. سافرت تحت أعماق الأرض... وذات صباح وجدت جثة هامدة تحتضن بين ذراعيها طفلا صغيرا يابسا من برد الليالي..."[2].

فتتحول هذه الشخصية الخرافية عبر هذه الأسطر إلى مجرد فكرة توازي "فكرة الاشتراكية". وما آلت إليه أوضاعها في الجزائر بعد التراجع عن مسارها.

و نشير في هذا الإطار إلى أن الكاتب استحضر في متن روايته بعض العناصر التراثية الأخرى بدلالات فكرية تخدم تصوراته ورؤاه وما يعالجه من موضوعات ولكن دائما وفق إيديولوجيته اليسارية، نختار من هذه الرموز:

1- العدد سبعة.

2- المهدي المنتظر.

---

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص158.

2 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص159.

3- لونجا والغول.

1-توظيف العدد سبعة:

وظف الكاتب العدد سبعة الذي يعد أحد الرموز الأسطورية والدينية الذي تردد ذكره في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم وحتى التشريعات التي نشأت عن هذه الكتب نجد بعضها مبنيا على العدد "7"[1].

لهذا فهو عدد مشترك بين كل الشعوب الإنسانية في بعض مراحل تاريخها البدائي"[2]. لا زال يعرف ذيوعا كبيرا في الأوساط الشعبية لاسيما استخدامه في بعض العادات والتقاليد الاجتماعية في الأفراح والأقراح، كالاحتفال بالمولود في اليوم السابع من ولداته (العقيقة) كما يلجأ كبار السن من الشيوخ والعجائز إلى التسبيع من أجل شفاء المريض أو المصاب بالجنون.

1 - الأمين (محمد الصغير)، المرجع السابق، ص124.

2 - مرتاض (عبد المالك) القصة الجزائرية المعاصرة المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990، ص182.

و فـي الروايـة التـي بـين أيـدينا كـرر الكاتـب العدد"سـبعة" منوعـا تعـابيره فـإذا هـو الساعة السابعة[1]، وسبعة أرواح[2] وسبعة أبواب حديدية[3] وسبعة أيام[4] وسبعة رجال[5] وسبعة أرواح شريرة[6] والبحار السبعة[7].

"و دعـة مشتة سبعة"[8].. وغيرهـا مـن العبـارات التـي تضـمنت العدد"7" الـذي حمـل بـدوره عبر سياقاتها دلالات مختلفة كالدلالة على المبالغة والتفاؤل والصمود على المبدأ كما في "سبعة أرواح" وهـي العبـارة التـي تكـررت مـرارا علـى لسـان البطـل (عيسـى) والدلالـة علـى الاغتراب كما في البحار السبع والتعبير عن القهر والاستبداد كما في قولـه سبعة أبواب حديدة وهي الأبواب التي تفصل بين الحاكم والمحكوم.

2-المهدي المنتظـر:

استثمر الأعرج واسيني في هذه الرواية فكرة "الانتظار والعودة" التي عرفت انتشارا عند بعض الفرق الإسلامية وغيرها والتي يتمثل جوهرها في انتظار تحول شامل وجذري للعالم تسوده العدالة والسكينة"[9].

استلهاما لهذه الفكرة يحول عيسى صديقه الشيوعي "لخضر حمروش" بعد أن أقدم على ذبحه تنفيذا لأوامر الثورة مهديا منتظرا تترقبه الجماهير الشعبية البائسة من أطفال وفقراء مثلما انتظره في يوم مضى "الطالع والأجداد"[10]. ينشر العدل ويحقق السعادة لهؤلاء الكادحين. لهذا نجده كثيرا ما يتوعد خصومه بالزمن الآتي:

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص78

2 - المصدر نفسه، ص 83.

3 - المصدر نفسه، ص 106.

4 - المصدر نفسه، ص 158.

5 - المصدر نفسه، ص 158.

6 - المصدر نفسه، ص 137.

7 - المصدر نفسه، ص 172.

8 - المصدر نفسه، ص186.

9 - غالم (محمد)، ظاهرة المهدي المنتظر في المقاومة الجزائرية خلال ق19 وق20 إنسانيات، ط1، 2004، ص151.

10 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص26.

"أه يا ولد طايب الشنافة...سيأتي زمن لخضر حمروش، وسترى كم سيكون قاسيا ابتلاع أرغفة الأطفال الفقراء"[1].

إلا أن استحضار الروائي لفكرة المهدي المنتظر لم تأت في الرواية من باب تكريس أو اجترار مضمونها السابق المتعارف عليه والمرتبط بالغيب وانتظار معجزة إلهية وترقب شخص له قدرات خارقة بمقدوره إنقاذ البشرية ونشر الحق والعدل. وهذا ما لا يتفق وإيديولوجية الروائي الداعية للثورة على الأوضاع للقضاء على الظلم وتحقيق العدالة الاجتماعية، وإنما استند على الجانب المشرق لهذه الفكرة وما تنطوي عليه من مقاومة لليأس ودعوة للاستبشار والتفاؤل بغد مشرق لا يراه الكاتب يتحقق إلا بقيام الاشتراكية، لما تحمله هذه الأخيرة من إشراقات وأحلام يصورها عيسى وهي ترتسم على وجوه الأطفال وهم "يقفون على قارعة الطرقات ينتظرون ويغنون ويتراقصون كالأطيار الصغيرة"[2].

3-لونجا والغول:

"لونحا والغول" قصة خرافية ذائعة الصيت في المغرب والمشرق العربيين استغلها بعض الكتاب خاصة الروائيين منهم كمتناص خارجي لأعمالهم الروائية نذكر من بينهم الروائي الفلسطيني إميل حبيبي في روايته "سرايا بنت الغول" 1992، والكاتبة زهور ونيسي في روايتها "لونجا والغول"1993. أما عن استحضار الروائي الأعرج واسيني لها في متن روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" فقد ورد على لسان بطل الرواية "عيسى" في سياق حديثه على النجمة التي كثيرا ما رمز بها الكاتب في الرواية "للاشتراكية" يقول عيسى في هذا الصدد "لكني متيقن بأن نجمة ستأتي فوق جميع خلق الله ظفائرها أطول من لونجا، وأمتن منها"[3].

و يصف على لسان البطل الواقع المتردي الذي تعيشه الفئة الفقيرة تحت سطوة الملاك الإقطاعيين بأنه شبيه ب "زمن الغولة إذا ضحكت أكلك وإذا بكيت أكلك"[4]. كما

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص23.

2 - المصدر نفسه، ص31.

3 - المصدر نفسه، ص19.

4 - المصدر نفسه، ص34.

يذهب الكاتب إلى تشبيه دار البلدية على لسان نفس الشخصية ب"الغول الأسطوري"[1]. بل لا يتوانى في وصف شظف العيش وقساوته على زوجة عيسى "رويشدة" "ايه صغيرة انت يا راشدة والدنيا غولة"[2]... وغيرها من الإشارات الرامزة لخرافة لونجا والغول".

لقد نعت الكاتب "النجمة" (رمز الاشتراكية) بلونجا فتاة القصة الشعبية الخرافية، نظرا لما تلاقيه الاشتراكية على أرض الواقع من عراقيل، وتحرش بلغ في الرواية حد العنف (القتل–الحرق) واستغلال المعتقد والعقيدة فتقف كل هذه الصعاب مضاهية لما لاقته "لونجا" في الخرافة من أهوال وصعاب بفعل سيطرة الغول الأسطوري عليها، وجعل من هذا الأخير معادلا لزمن الإقطاع المتوحش في إحكام قبضته على الفقراء الفلاحين.

فمثلما استطاعت "لونجا/الخرافة" أن تتخلص بفضل ظفائرها الطويلة من قبضة الغول، فإن النجمة لونجا/الرواية ظفائرها كما يصور الكاتب أطول وأمتن وهي إشارة من الروائي توحي بتفاؤله بمستقبل الاشتراكية في الجزائر.

و ما نستشفه من توظيف الكاتب لهذه "الخرافة" أنه لم يستحضرها كاملة في الرواية وإنما لجأ إلى انتقاء شخصيتين من شخصياتها وعبّر بواسطتهما على الصراع القائم بين الإقطاعيين وأعوانهم وبين الفقراء من الفلاحين فكانت بذلك استفادته من هذه القصة الخرافية محدودة للغاية مقارنة بتوظيفه ومن ثمة استفادته من هذا الرمز في أعمال أخرى له. تأتي في مقدمتها روايته "نوار اللوز"، التي تحضر فيها خرافة "لونجا والغول" بطلها صالح بن عامر الزوفري ولونجا القبائلية. في إطار ما يعرف بالقص داخل القص.

و كعادته في تعامله مع التراث فقد قام بتحوير هذه الخرافة بأن جعل زوجة الإمام في الرواية تسمى باسم "لونجا" تلك الفتاة التي اختطفها الغول في الخرافة. أبرز من وجهة أخرى بعض الغيلان البشرية من ذوي الجاه والسلطان الأعظم التي تقابل وحشية وسطوة الغول الخرافي.

و جعل تلك المصاعب الجمة التي واجهت بطل الرواية* صالح بن عامر الزوفري من أجل إنقاذ "لونجا" الأمل المنشود، والمستقبل الواعد في الرواية، تقابل ما كابده أخو لونجا في الخرافة من أجل تخليصها من سطوة الغول، بل قد تتماهى شخصية كل من

1 – الأعرج (واسيني)، المصدر السابق، ص10.

2 – المصدر نفسه، ص 110.

صالح بن عامر وشخصية الأخ، في الخرافة مثلما تعكس هذه المناجاة التي جاءت على لسان صالح بن عامر الذي يخاطبها "هو ذا أخوك يا لونجا، الرحلة وقطع الفيافي، الثلوج، وسيصل حتما إلى سالفك"[1].

فقد رمز الروائي ب "لونجا" إلى الجزائر التي بالرغم مما تعانيه من أوضاع صعبة إلا أن هذه الصعاب لم تجعل الأمل ينقطع في أن تعود الحياة إلى أبناءها وعشاقها الذين سيجتهدون في تخليصها من الغيلان المسيطرين عليها. وجعل الغول أو الغيلان. رمزا لكل مبتز لخيرات الجزائر من أغنيائها بل لكل متواطئ ضد الثورة العظيمة ومبادئها.

و هو بهذا التوظيف الجديد لهذه الرموز الخرافية يكون قد ربط الماضي بالحاضر والواقعي بالخرافي واستفاد قدر الإمكان مما تتوفر عليه بيئته المحلية من تراث شعبي له حضوره في بيئات عربية أخرى في المغرب والمشرق وهو ما يؤكد الوشائج بين الرواية الجزائرية وصنوتها في المغرب والمشرق.

*واسيني الأعرج، نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة بيروت، 1983.

1 – الأعرج (واسيني)، نوّار اللّوز، ص182.

ثالثا: التراث الديني

1-الظروف المحيطة بتوظيف التراث الديني في الرواية الجزائرية:

يعد التراث الديني مصدرا ثريا من مصادر الإلهام الأدبي لجأ إليه الأدباء يستمدون منه موضوعاتهم وصورهم، ونماذجهم الأدبية. مستلهمين بذلك مختلف مصادره الفنية وفي مقدمتها القرآن الكريم الذي كان ولا زال "يلعب دور المرجعية المطلقة في المجتمعات العربية الإسلامية ولم تحل محله آية مرجعية أخرى حتى الآن، إنه المرجعية المطلقة التي تحدد للناس ما هو الصح وما هو الخطأ، وما هو الحق، وما هو الشرعي، وما هو القانوني وما هو القيمة...الخ"[1].

هذا وقد وظف الأدباء إلى جانب القرآن الكريم أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم واستحضروا إلى جانبها بعض الشخصيات الإسلامية (الدينية).

و تعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية التي اهتمت بالموروث الديني بأشكاله المختلفة، إذ أنها استحضرته وعبّرت بواسطته على كثير من القضايا والانشغالات المعاصرة مستفيدة من عطاءاته ودلالاته الغنية.

و قد كان للتراث الديني حضوره المكثف في الرواية الجزائرية إلا أن حضوره جاء مرتبطا بما واكبته هذه الأخيرة من ظروف سياسية وثقافية كانت تعيشها الجزائر، والتي انعكست بصورة جلية على توظيف الرواية لهذا الموروث، يأتي في مقدمتها الصراع الذي كان دائرا أنذاك بين التيار الإسلامي الممتد في عمق التاريخ الوطني، والذي يعد الإرث الثقيل للحركة الإصلاحية الجزائرية وفي مقدمتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والتيار الاشتراكي الوافد الذي أعلن عنه رسميا عن طريق الإصلاحات المتمثلة في الثورات الثلاث الزراعية، والصناعية، والثقافية على عهد الرئيس هواري بومدين، الأمر الذي أدى إلى انتشار الفكر الاشتراكي الذي تدعم ببعض الحركات الاجتماعية كحركة التطوع الطلابي لصالح الثورة الزراعية وببعض المنظمات الجماهيرية.

و بما أن الدين كان يشكل محورا أساسيا في هذا الصراع فقد كان له حضوره المكثف في الكتابة الروائية التي أضحت في هذه الفترة أقدر الأجناس احتواء واستيعابا لمثل هذا الصراع، خاصة بعد أن تحولت إليها كثير من الأقلام القصصية الوطنية

1 -مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص121.

ويعد الروائي "الطاهر وطار" من أبرز الروائيين الجزائريين الذين وظفوا الدين توظيفا أيديولوجيا.

2-حضور الدين في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش":

أما عن رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" فقد ارتبط استحضار الكاتب للتراث الديني فيها بطبيعة الفترة التي تعالج أحداثها الرواية، والتي سبق وأن أشرنا بأنها تتناول فترتين من تاريخ الجزائر تعكس الأولى مرحلة الثورة المسلحة بينما تعكس الثانية منها مرحلة الثورة الوطنية (البناء والتشييد الاشتراكي).

لهذا فقد ربط الكاتب الدين في الفترة الأولى من الرواية بالتيار الرجعي المتطرف داخل الثورة المسلحة وابرز كيف استخدمت بعض الأطراف فيه الدين كسلاح للقضاء على العناصر الثورية (الشيوعية) حتى يتسنى لها تطويق الثورة، واحتواءها. ومن ثمة الاستئثار بإنجازاتها الكبرى وهو بذلك يكون قد استحضر الدين "بوصفه مرتكزا للتيار الإسلامي يؤوله بما يتماشى وأهدافه"[1]. وسعى من خلال هذا الاستحضار المبطن إلى إدانة تطرف هذا التيار المستغِل للدين وبالتالي للشعب بحكم الارتباط الوثيق القائم بين الشعب والدين الإسلامي الحنيف، وهو ما يوحي بنظرة هذه الفئة القاصرة للدين وهذا ما يعكسه قول الراوي عيسى في أحد تداعياته بأن "قلوب الرجال الملفوفين في الإزارات البيضاء كانت صلبة لا ترحم.. لم يحفظوا من الدين إلا ما يحقق مصالحهم اقتلوا الكافر ابن الكافر.. آه ذاك فاسق..أعدموه.. فسروا كل شيء على أهوائهم وأهواء الخبراء الأمريكان وطحنونا بالإيجابات الصارمة التي لا تنتظرانها لو علينا بكثرة... اذبح واسلخ وارم للمقبرة والوديان"[2].

فمن خلال بعض التجاوزات التي حدث إبان الثورة المسلحة التي هي حقيقة الأمر تجاوزات لا تخلو منها أية ثورة عظيمة بمستوى ثورة التحرير الوطنية[3]، وهي الثورة التي سعت إلى توحيد الصف تحت كلمة واحدة إلا أن الكاتب فيما أتصور حاول تضخيم هذه التجاوزات تماشيا مع ميولاته اليسارية التي تظهر دوما الطرف الشيوعي بمظهر الضحية

1 - مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص114.

2 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص127 - 128.

3 - الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص474.

المغدور بها مما أفقد الحدث الروائي موضوعيته في نقل الواقع التاريخي إلى المتخيل الفني بقيمه الجمالية.

أما في مرحلة الثورة الوطنية، فقد ارتبط الدين بالشخصية الإقطاعية ممثلة في نموذجها المختار الشارية، وهذا من خلال ما يلي:

-التستر وراء الدين حتى تصنع هذه الشخصية الإقطاعية وقارها المفتعل والمزيف الذي يبقيها دوما مسيطرة على رقاب الفلاحين الفقراء فهو يحج إلى بيت الله الحرام، لأجل المتاجرة بالذهب، "ايه يا سيدي المختار الزردات والأفراح وتهريب كل ذهب مكة"[1]. بهذا نجده يستمر متسترا وراء الدين حتى نهاية الرواية، فلا يجد ملاذا يأوي إليه عند ارتكابه لجريمة القتل إلا الزاوية (رمز الدين) وأحد معالمه في الواقع، يختبئ فيها عن أنظار أهل القرية.

-الإلتجاء للدين يستمد منه شرعيته في حربه ضد التأميم "يوم الحساب والعقاب سأقولها علانية بأني حرقت المحصول، لأني كنت أقاوم الكفر، والفجور والفسق... وسيدي علي المروكي والسعودي شاهدان على ذلك"[2]. لذا نجده يسعى جاهدا للوقوف ضد المتطوعين والفلاحين، بل ضد الاشتراكية التي لم تحمل معها في نظره إلا الجوع والأمراض الفتّاكة للشعب مما يستدعي على حدّ قوله (المختار): "الاعتماد على الرجال الخيرين في إصلاح هذه الأرض التي عاث الكفار فيها فسادا..."[3].

و هؤلاء الرجال لا يراهم يتجسدون إلا في أتباعه والمتعاونين معه من أمثال الإمام الطنجاوي، وموسى ولد القائد، ورابح لاكابس الذي يرى فيه:"رجلا.. يعرف كيف يقدر حق الرجال.." [4].

-استغلال رجل الدين وإمام القرية الشيخ الطنجاوي نظرا لما يتوفر عليه كرجل دين، من مكانة وسط الفلاحين، فيصدر هذا الأخير فتواه التي تقضي بعدم جواز الصلاة على الأراضي المؤممة وهي فتوى لا تتوقف على الإمام الطنجاوي كما يذهب الكاتب في

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص95.

2 - المصدر نفسه، ص215.

3 - المصدر نفسه، ص29، 30.

4 - المصدر نفسه، ص217.

الرواية بل هي"عريضة طويلة قادمة من القاهرة مرورا بسيدي عبد العزيز عبد الله بن الباز السعودي"[1].

و هي إشارة من الكاتب إلى عداء رجال الدين المسلمين في المشرق والمغرب للفكر الاشتراكي خاصة في كبرى عواصم الإسلام القاهرة مقر الأزهر الشريف والبقاع المقدسة (مكة والمدينة).

أ-توظيف آيات القرن الكريم:

و في سياق توظيف الشخصية الإقطاعية للدين في هذه المرحلة من الرواية استرفدت هذه الأخيرة بعض الصيغ القرآنية التي جاءت بهدف إضفاء الصبغة الدينية على خطاب هذه الشخصية، ومن بين هذه الصيغ التي حملت بصمات القرآن الكريم نذكر:

"لا تقتلوا النفس التي حرم الله قتلها إلا بالحق"[2].

"على كل حال لا يكلف الله نفسا إلا وسعها"[3].

"إن لله وإن إليه لراجعون"[4].

استغل الكاتب مرونة القرآن الكريم ووظف بعض آياته توظيفا متداخلا مع لغة الخطاب الروائي للشخصية مما أكسب خطابها عمقه وتنوعه، ومن ثمة غناه "فالمختار الشارية" في الرواية يستغل النص المقدس ويستعمله لخدمة مآربه الطبقية فهو "لا يقف في القرآن الكريم إلا على ما يتوافق مع أغراضه أو بتعبير آخر إنه عندما ينظر إلى القرآن فإنه يضعه تحت مجهر طبقي، وهو بذلك شاء أم أبى يمارس ضربا من التحريف"[5]. يستعير النص القرآني ويقوم بإسقاطه على وضعيات أخرى قد تتشابه مع الأصلية مع إغفاله أسباب النزول لأنه حين يعمد إلى دمج الآية القرآنية في خطابه يكون لا يهدف إلا لإنتاج "دلالة لغة رمزية ذات سلطة مقدسة متعالية على حد تعبير "بيير بورديو"[6]

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص213.

2 - المصدر نفسه، ص213.

3 - المصدر نفسه، ص240.

4 - المصدر نفسه، ص106.

5 - مخلوف (عامر)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص110.

6 - بلحسن (عمار)، صراع الخطابات في القص والإيديولوجيا، التبيين، الجاحظية، الجزائر، عدد7، 1987، ص110.

(Pierre Bourdieu). من شأنها أن تؤثر في الفلاحين لما للقرآن الكريم من أثر على نفوسهم فهو سلطة مطلقة لا تسمو إلى رحابها أية سلطة أخرى.

إن هذا الاستحضار الانتقائي لمثل هذه الصيغ القرآنية في خطاب الشخصية الإقطاعية ممثلة في شخصية "المختار الشارية" جعله الكاتب موجها في اعتقادي لغرض إنتاج دلالة مفادها تناقض الدين مع الفكر الإشتراكي وبخاصة قرار التأميم، أليس الإمام الطنجاوي هو من اصدر الفتوى التي يروج لها "المختار".

إن هذا التناقض الذي تبرزه الرواية بين الدين والاشتراكية كما جاء في خطاب الشخصية الإقطاعية أدى بدوره إلى إفراز جملة من الثنائيات الضدية المتباينة فيما بينها والتي انتشرت في فضاء الرواية (اللغوي) نذكر منها:

الشيوعيون، الكفار / الإقطاع، الرجال الخيرين.

الاشتراكية، الكفر، الإلحاد/ الدين الإسلامي، القرآن الإيمان.

الفلاحون الملاك (الإقطاع)/ الفلاحون المعدمون، الحفاة العراة، الرعاة.

الثورة الزراعية، يوم الحشر يوم القيامة، النار الفارسية/ الملكية الإقطاعية

إلا أن توظيف الكاتب لآيات القرآن الكريم جاء مدمجا في عبارات الخطاب الروائي للشخصية، دون استعمال منه لعلامات التنصيص، وبتصرف يقتضيه السياق اللغوي لذا فقد كانت استفادة الكاتب كبيرة من التصوير القرآني ذلك لأن القرآن الكريم "أسلوبه الخاص به في انتقاء أدوات التصوير، وتنويعها، ودقة استخدامها، فهو يصور باللون، وبالحركة، وبالإيقاع وأحيانا بالوصف والحوار، وجرس الكلمات، ونظم العبارات، وموسيقى السياق، وقد تتعاون بعض هذه الطرائق على تصوير الموقف أو الحادثة"[1].

و يمكن أن نمثل لاستفادة الكاتب من التصوير القرآني بما ورد على لسان بطل الرواية "عيسى" في وصفه للواقع المعيش حيث يقول "يبدو أننا سندفع الثمن في القبر قبل جهنم وبئس المصير.. وسندك دكا"[2]. حيث يحول الاستغلال الإقطاعي حياة الفلاحين إلى شقاء وعذاب لا يطاق، استعار لها الكاتب من القرآن الكريم، عذاب جهنم الذي أعده

1 – الهادي (صلاح الدين)، الأدب في عهد النبوة والراشدين، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط3، 1987، ص84.

2 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص27 – 28.

الله تعالى للكافرين حيث تظهر استفادة الكاتب الكبيرة من ألفاظ القرآن الكريم وما تنطوي عليه هذه الأخيرة من دلالات مكثفة وقدرة على الإيحاء بالمعاني.

كما وظف الكاتب إضافة إلى صيغ القرآن الكريم كثيرا من الصيّغ والتعقيبات الدينية بهدف إضفاء صبغة دينية على خطاب بعض الشخصيات في مقدمتها شخصية "المختار الشارية" الذي وردت على لسانه كثير من الأقوال نذكر منها راضين بقسمة الله... صامتين على النصيب الذي أعطاه أياهم مقسم الأرزاق"[1].

و هو ينزعج من "مريم الروخا" عند مراقصتها "لعيسى" يصفها بأنها "حبيثة" والعياذ بالله شيطانة من جزر الموت.. أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. بسم الله الرحمان الرحيم.. يوم البعث كل يد تجازى على ما اقترفت، سبحانه ونعم الوكيل" [2].

و إن كانت هذه الأقوال وغيرها في الرواية (كترديد البسملة والحوقلة) على لسان هذه الشخصية قد أكسبت خطاب الشخصية الإقطاعية مسحة دينية إلا أنها تنطوي على حديث إيديولوجي لأنها تنزاح بفعل توظيفها (البراغماتي) من مرجعها الأصلي (الديني) إلى مرجع جديد يرتبط بالواقع ويقوم على معاداة التأميم والتغيير الاجتماعي حفاظا على استمرارية السيطرة على الأرض والإنسان (الفلاح–المرأة).

و ما نستنتجه من استحضار الروائي للتراث الديني في هذه الرواية ما يلي:

أنه ربط الدين في المرحلة الأولى من الرواية بالتيار الرجعي في الثورة المسلحة وربطه في المرحلة الثانية منها بالطبقة الإقطاعية التي توظفه كما تصور الرواية لتحقيق مآربها وللحفاظ على نفوذها، حتى وإن اضطرتها الضرورة إلى استعمال العنف والترهيب ضد أعدائها باسم الدين يعكس ذلك ما حدث للطالبة ميلودة فقد حاول بعض المتطرفين تشويه وجهها "لأنه كان عاريا"[3] . ودائما في إطار استحضار الدين في هذه الرواية فقد استفاد خطابها من أسلوب القرآن الكريم، ومن استيحاء آياته الكريمة التي أغنت الرواية دلاليا وجماليا رغم محدودية استحضار الكاتب للدين في هذا العمل عكس ما نلحظه في أعمال

1 – المصدر نفسه، ص215.

2 – المصدر نفسه والصفحة نفسها.

3 – الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص65.

أخرى للكاتب تأتي روايته فاجعة الليلة السابعة بعد الألف في مقدمتها. والتي ظهر الدين فيها مرتبطا بالسلطة الحاكمة التي تستغله لبسط سلطانها وإحكام سيطرتها على الشعب.

تنشر سلطة الجملكية (نظام خرافي) في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف وراقيها في أسواق المدينة، يدعون الشعب لطاعة الحاكم، والانصياع لأوامره باسم الدين مثلما يتجلى ذلك في قول البشير الموريسكي بطل هذه الرواية "مسح الوراق على لحيته بشجاعة... اسجدوا لله يا عباد الله وأطيعوا أولي الأمر منكم ولا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة ولا ترفعوا رؤوسكم، فإن الله لا يحب المتجبرين لم يفعلها إلا إبليس...عسى الله فسخط عليه"[1]. ثم يعمد هذا الوراق إلى تأكيد أقواله بإيراد الآية الكريمة "وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ، فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ"[2].

و يضيف هذا الوراق المتكلم باسم السلطة أن الله تعالى "خلقنا قبائل وشعوبا فينا الغني وفينا الفقير، فينا الحاكم والمحكوم القوي والضعيف والحكيم لا يطلب منكم إلا الوفاء للعهود القديمة التي قطعتموها... أوفوا العهود حتى لا تكونوا من الخاسرين"[3].

فحكيم الجملكية في هذه الرواية يبعث بأحد وراقيه (كاتب الدواوين) لوعظ الرعية وحثها على ضرورة الولاء والطاعة باسم الدين، إلا أن هذا الوراق سرعان ما يصطدم بوعي الجماهير فيحاول الإفلات من ثورتها هاربا "لكن الجلباب الفضفاض أزعجه فنزعه بسرعة، واستغنى عن لحيته المزورة التي كان يضعها على ذقنه فظهر لباسه العسكري الأسود والنجوم التي تؤكد على رتبته في جهاز المخابرات الجملكية"[4].

كغيره من الملوك والخلفاء الذين يسوسون الأمة باسم الدين يعمد حاكم الجملكية الحكيم "شهريار بن المقتدر" إلى استغلال الدين في إحكام سيطرته على الرعية التي تثور ضده وفي ذلك إدانة من الكاتب للساسة الذين يستعملون الدين لأغراض سياسية.

---

1 – المصدر نفسه، ص 291.

2 – سورة الحجر، الآية :27.

3 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، جII ،ص291.

4 – الأعرج (واسيني)، المصدر نفسه، ص293.

هذا وفي إطار استرفاد الرواية للخطاب الديني فقد كان للقرآن الكريم حضوره المكثف فيها إذ استفادت الرواية من آياته ومن بعض صوره الكريمة نمثل لها بهذه الصيغ القرآنية التالية:

"في الليلة نفسها، تنفطر السماء، وتناثر الكواكب داخل نظام جديد، وتكسر الأمواج، وتفيض البحار، وتتفجر القيود.. وكل نفس عارية أمام البحر يحاسبها على أملاحه التي ذاقها في غفلته، الشمس تكوّر والنجوم تتكدر، والجبال تيسر والعشار تعطل، والوحوش تحشر، وحين يسأل الموؤودون بأي ذنب قتلوا يتدثر الملوك داخل أكتافهم حفاة عراة"[1].

"و ستصلون نار ذات لهب وتصعدون جبال جهنم على وجهكم"[2].

"سيقوم الخلق بين يدي الله صفا صفا وكل واحد يحمل كتابه من كان مؤمنا سيحمله يمينا ومن كان كافرا زنديقا سيحمله يسارا"[3].

"ما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم"[4].

و في توظيف الكاتب لهذه الصيغ استحضار لعدد كبير من سور القرآن الكريم وآياته كسورة (التكوير) وسورة (المسد) وسورة (النساء) ... وغيرها.

و الكاتب كما جاء في الشواهد السابقة لا يقتبس الآية كما وردت في القرآن الكريم لأنه لا يهدف وهو يوظفها إلى التنصيص أو الاستشهاد إلا فيما ندر وإنما يعتمد عل مفرداتها وتراكيبها في إنتاج دلالة جديدة مختلفة لكنها موسومة بمسحة قرآنية.

و هو بهذا التعامل المتميز مع القرآن يجعل الرواية تستفيد بكل ما يمكن أن تمنحه لغة القرآن المقدسة من دلالة وقدرة على الخلق والتصوير مما أكسب الخطاب الروائي قوة وتأثيرا يوحيان بقراءات الكاتب المثمرة والواعية واستيعابه لآياته الكريمة.

كما وظف الكاتب في إطار شبكة العلاقات القصصية التي توفرت عليها الرواية قصة "أهل الكهف" التي كان لها حضورها المميز حيث استعار أجواءها لتجسيد بعض

1 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، جII ، ص263.

2 – المصدر نفسه، ص290.

3 – المصدر نفسه، ص291.

4 – المصدر نفسه، ص312.

الأحداث المعاصرة، فجعل الفتية المغيبين يبعثون في صورة بشير الموريسكي أحد الشخصيات الهامة في الرواية.

فالبشير الموريسكي يلتقي بأهل الكهف عندما أدخل ظلما سردبا مظلما بعد اتهامه بالجوسسة لصالح الإسبان، كما التقى إلى جانب هؤلاء الفتية ببعض الشخصيات المغيبة في التاريخ الإسلامي كالحلاج. والنينوي، وأبي ذر الغفاري... وهي جميعها شخصيات تلتقي في اغترابها وثباتها على المبدأ.

يختار الكاتب من بين قصص القرآن الكريم قصة أهل الكهف ذلك لأنها تستجيب لتجربة الشخصية الرئيسية في الرواية حيث يستعير فضاء الكهف أو السرداب الذي يدخله البطل، إضافة إلى استحضاره للكلب (قطمير) الذي جعله يتبع عبد المجيد المجدوب الشخصية المكملة لشخصية بشير الموريسكي كما استعار الكاتب المدة الزمنية نفسها التي مكثها الفتية في الكهف فجعل بطله يمكث نفس المدة في السرداب الذي أجبر على الدخول إليه، حيث ساعده فضاء الكهف/السرداب على الغوص في أعماق الذاكرة التاريخية العربية، وبالتالي إبراز الجوانب المظلمة من هذا التاريخ التي يرى أنها مستمرة في الحاضر.

هذا وقد حاول الكاتب استغلال قصة "أهل الكهف" فكريا وفنيا فجعل الفترة الزمنية الطويلة التي مكثها بشير الموريسكي في الكهف، تكشف عن جهل الحكام الذين يسوسون الشعوب باسم الدين لحقيقة الدين وهو ما يعكسه هذا الحوار الذي دار بين حاكم "الجملكية" وبشير الموريسكي

–و هل يعقل أن يعيش الإنسان أكثر من ثلاثة قرون. هذا مستحيل يا البشير هذا مس أو جنون".

–"أنت تكفر يا سيدي. فأنت تحكم البلاد باسم الدين".

*ما دخل شعبان في رمضان ؟؟".

–"ألا تؤمن بالقرآن".

"و هذا سؤال يا البشير. القرآن مآلنا الأول والأخير في الحكم".

"ناس الكهف يا سيدي عاشوا أكثر من الزمن الذي عشته".

" ولكن يا البشير! ! ؟؟ ".

"لا يا سيدي يبدو أنكم لم تقرؤوا أهل الكهف ؟!".

"لقد برمجتها وسأقرأها إن شاء الله لاحقا"[1].

عبر تقنية "التناص" تنفتح الرواية على أجواء قصة الكهف القرآنية التي استفاد منها الكاتب في تجسيد بعض المعاني المرتبطة بعصره كنقده للحكام الذين يمارسون السلطة باسم الدين من خلال نموذج "الحكيم المقتدر" الذي وكما تصور الرواية أبعد ما يكون عن فهم الدين وإدراك جوهره بالرغم من إيهامه للرعية بسعة مداركه وتفقهه فيه.

كما استفادت الرواية جماليا من هذه القصة التي يحيلنا على أجوائها التداخل النصي مما أدى إلى تراوح المتلقي بين الأجواء الحقيقية لقصة الكهف، وبين قصة "بشير الموريسكي" التي ترتبط بهذه القصة إلا أنها في الوقت نفسه تختلف عنها، فقد استفاد منها الكاتب بما يخدم رؤيته.

فعن طريق مثل هذا التداخل النصي استطاع الروائي أن يثري مضمون الرواية، ويعمق أبعادها ويجسد بذلك بعض المعاني والانشغالات المعاصرة دون أن يبقى أسير النص القرآني، تأتي في مقدمتها كشف تناقضات الواقع وإدانته للممارسات السياسية التي تتم باسم الدين وتحت شعاره، إلا أن هذه الإدانة تبرز بجلاء وبأسلوب مكشوف مباشر في روايته سيدة المقام*، وهي الرواية التي اتخذت من أحداث أكتوبر 1988 الدامية خلفية تاريخية لأحداثها، والتي يطرح الكاتب عبرها موضوع "العنف" أو"الإرهاب" الذي عادة ما ينسب للحركة الأصولية مثلما تذهب إلى ذلك أحداث الرواية ووقائعها.

و إن كان حضور "العنف" في هذه الرواية، لم يأت بأسلوب مباشر تسجيلي، بل حاول الكاتب تصويره كظاهرة اجتماعية لها خطورتها الكبيرة على أمن واستقرار المجتمع، ذلك لأنها –كما تصور الرواية– عقبة كؤود أعاقت وتعيق المجتمع وتشده بقوة إلى الوراء.

يسمي الكاتب "الإرهابيين" المتسببين في الأزمة الوطنية ب "حراس النوايا" ويخصهم بالفصل التاسع من فصول روايته "سيدة المقام" التي جاءت كتابتها متزامنة مع تفاقم الأحداث الدامية في الجزائر وتشابك خيوطها، وإن كان حضور هؤلاء الحراس قد ساد أيضا باقي فصول الرواية إلا أن حضورهم في هذا الفصل كان أكثر فاعلية وتحريكا للأحداث.

---

1 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، جII، ص361.

و تذهب الرواية إلى أن "بني كلبون" هم من ساعدهم في الوصول إلى سدة الحكم، ومكنهم من رقاب العباد، حيث يقوم "حراس النوايا" بمراقبة سكان المدينة، ومتابعتهم فهم ليسوا في الواقع شرطة (بوليس) تعاقب الناس على أفعالهم وإنما هم لون جديد أكثر قمعا واستبدادا ودموية يحاكمون الناس على حسب نواياهم أو على الأرجح حسب ما ينوون هم أنفسهم فهم على حد وصف الكاتب "لا يتدخلون عادة بعنف إلا عندما يكون الرجل مصحوبا بامرأة، يقرأون في عينيك ما تفكر به ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح. المهم أنهم فكروا أنك على خطأ بدون ثرثرة عندما يكفرونك وعادة يفعلون ذلك عندما يحتفلون معك، عليك أن تقبل لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة. الحاكم لا يناقش. الحاكم ينفذ أمره"[1].

لقد بنى الكاتب أحداث هذه الرواية على علاقة حب تتوفر على قدر كبير من الصدق والنبل العاطفي الإنساني بين كل من مريم راقصة البالي والراوي/الكاتب، إلى أن الحديث عن هذه العلاقة انقلب إلى حديث مأسوي عن الموت والدمار الذي حل بالمدينة التي أصبحت "تلوح بنصب مشانقها وتسن سكاكينها والسيوف وتحشى أسلحتها بالبارود"[2]. مما أدى إلى اغتيال مريم برصاص طائش مجهول وهو الأمر الذي أدى بالراوي/الكاتب إلى أن يلقي بأوراق آخر عمل روائي له من أعلى جسر في المدينة ويصرخ بكل قواه "أيها القتلة اخرجوا من أحزاننا وأفراحنا. اتركونا نموت ونحيا كما نشاء، أيها القتلى اخرجوا من أصدائنا وأشلائنا..."[3].

و هي نهاية صرّح فيها الكاتب بخطورة الوضع الذي تحياه "سيدة المقام"/المدينة بعد أن أضحى الحب والجمال والفن يغتال فيها برصاص الإرهاب الذي حول وجه المدينة إلى ما هو عليه من حزن وقتامة.

لقد حاول الكاتب وهو يعالج ظاهرة "الإرهاب" في الجزائر عبر أحداث هذه الرواية أن يكشف عن الأسباب الكامنة خلف هذه الظاهرة الخطيرة وأن يبرز آثاره السلبية على حركة المجتمع.

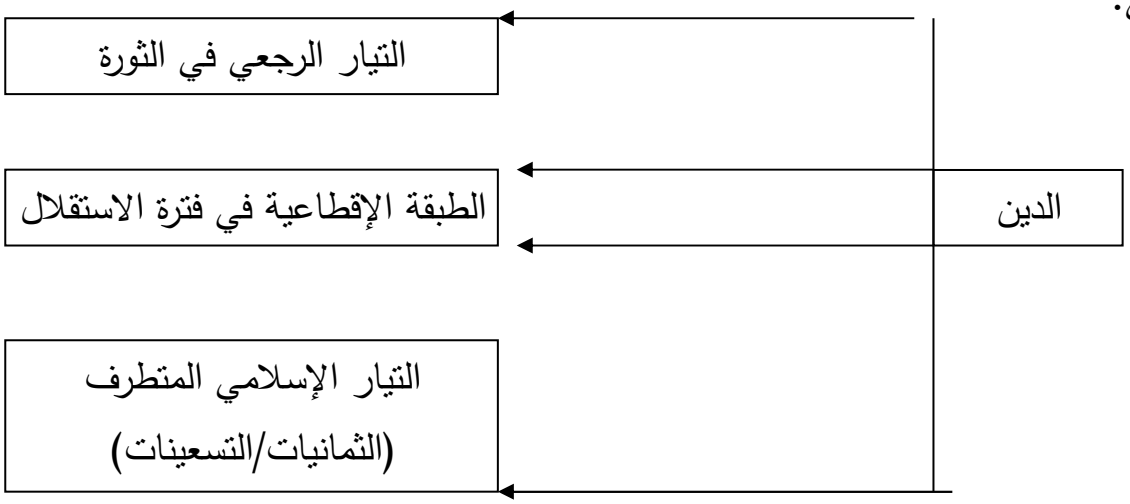
---

1 – واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1997، ص220.

2 – واسيني الأعرج، المصدر نفسه، ص20.

3 – واسيني (الأعرج)، سيدة المقام، ص283.

و يمكن أن نمثل لحضور الدين في بعض أعمال الأعرج واسيني الروائية بالرسم التالي:



يظهر الدين كما تصور بعض أعمال الكاتب مرتبطا بالتيار الرجعي المتشدد داخل الثورة، أما بعد الاستقلال، فقد كان ارتباطه بالطبقة الإقطاعية كما ارتبط بالحكام والساسة وأخيرا ارتبط بالتيار الأصولي المتشدد الذي يسميه الكاتب ب (حراس النوايا).

ب-استحضار الشخصيات الإسلامية (الدينية):

هذا وفي إطار استحضار الكاتب للدين في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" استدعى بعض الشخصيات الدينية كاستدعائه لشخصية الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه والخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، وذلك في سياق حديثه عن نظرة الإقطاع الطبقية للدين ولشخصياته الإسلامية.

فالمختار الشارية كما يصف الراوي "يكره عمر، لأنه هو الذي جعل الأفواه الميتة المملوءة بالتراب تعود إلى صراخاتها القديمة! !

"آه لو لم تكن يا عمر.. ؟؟".

لكنه بالمقابل، مغرم حتى الموت بخصال عثمان ويراه دائما مجسدا بسخائه في رئيس البلدية موسى ولد القائد طايب الشنافة، ومن حين لآخر في الإمام الطنجاوي"[1].

ينظر الإقطاعي (المختار الشارية) كما جاء في الرواية، نظرة تمييز ومفاضلة للشخصيات الإسلامية مثلما تعكسه اختلاف نظرته لكل من الخليفة لعمر الذي يمثل في

1 - الأعرج (واسيني)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص29.

نظره أكبر مناصر لفقراء والمحتاجين وللخليفة عثمان الذي يدعم الأغنياء على حساب الفقراء.

فعلى الرغم من استدعاء الكاتب لهذه الشخصيات الإسلامية بالاسم فقط إلا أنه استطاع أن يبرز من خلال استحضارها في الرواية:

- نظرة الإقطاع المنفعية للدين ولرموزه وشخصياته ومن ثمة نقده لمثل هذه النظرة الانتقائية.
- ربط الحاضر بالماضي، فالصراع بين الفقراء والأغنياء له امتداد كما تذهب الرواية في التاريخ العربي الإسلامي، فهو يعود إلى عهد عثمان بن عفان الذي رجح كفة الأغنياء على حساب الفقراء.
- الانسياق وراء الفكرة القائلة بوجود بذور اشتراكية في الإسلام وقد كان هذا الفهم مجرد معطى سياسي، قبل أن يتطور فيتحول إلى ظاهرة أدبية روجت لها الكثير من الأقلام الأدبية.

إلا أننا نلاحظ أن استدعاء الرموز الإسلامية برز بصورة مكثفة ودالة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف خاصة تلك التي عرفت عبر التاريخ الإسلامي بمناصرتها للفقراء وثورتها ضد الحكام المستبدين نذكر من بين هذه الشخصيات:

–أبا ذر الغفاري: وهو كما نعلم صحابي جليل اجتمع إليه فقراء المسلمين فكان يروي لهم أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم في ذم الأغنياء الجشعين، كما عرف بتنديده بالظلم وبمؤازرته للمحتاجين.

يلتقي في الرواية "بشير الموريسكي" بهذا الصحابي عند دخوله السرداب فيتوحد معه في إحدى إغفاءاته، يصور ذلك قائلا:"اقتحمتني الغيمة المبلولة بعمق، وبعدها اتضح وجه أمي مليئا بالخدوش (وجه أمه) هي أستطيع أن أقسم أنه وجه رملة بنت الرفيقة الغفارية التي بدأت تذوب حتى اندمجت مع وجه أبي (أبوه):

أبو جنادة بن قيس، إنه عام التلف"[1].

ليجد بعد ذلك نفسه (أبو ذر الغفاري) بين يدي الحاكم الرابع فيدعوه قائلا:"تفضل شاركنا، لقد أنجزناها على شرفك، يا بن رملة بنت الرفيعة.

1 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص21.

"ما زلت يا سيدي على عهدي القديم، كاس من الحليب وصاع من التمر"[1].

يبلغ معاوية أبا ذر الغفاري شكوى الأغنياء منه بسبب مناصرته للفقراء وتحريضهم ضد الأغنياء، فيستدل هذا الصحابي الجليل بقوله تعالى في سورة التوبة: "وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ".

إلا أن معاوية يرد بأن الآية نزلت في أحبار اليهود وهي الآية التي يقول فيها تعالى "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّ كَثِيراً مِّنَ الأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ"[2].

فقد حدث نزاع بين هذا الصحابي والخليفة معاوية حول "الواو" التي في "و الذين يكنزون" إذ كان سعي بعض الأغنياء إلى حذفها لينطبق قوله تعالى على الأحبار والرهبان دون أن يشمل غيرهم من الأغنياء أي أنه في حالة عدم وجود (الواو) فإن الاسم الموصول (الذين) يعود على الأحبار والرهبان فلا يشمل بالتالي أغنياء المسلمين.

يصر "أبو الذر الغفاري" على وجود "الواو" في مكانها وأن الحكم الذي نصّت عليه الآية الكريمة ينطبق على سائر الذين يكتنزون الأموال ولا ينفقونها في سبيل الله بما فيهم أغنياء المسلمين، وبعد أن تمت إعادة "الواو" إلى مكانها الطبيعي في الآية الكريمة دار حوار بين الخليفة وأبي ذر الغفاري جاء فيه:

"هكذا استقام المعنى يا سيدي.

أنت تهذي يا ابن رملة بنت الرفيعة

لا يا سيدي، حين سقطت "الواو" سقطنا معها.

ماذا تقول أيها الكافر ؟؟؟

بهذا المعنى الذي تريدونه يصبح فقرنا مبررا إلهيا وأكلنا يصبح حلالا كل ما في الدنيا هو مال الله.

مال المسلمين سُرق عندما حوّل إلى مال الله.

يرحمك يا هذا ؟ ألسنا عباد الله والمال ماله؟

---

1 – المصدر نفسه، ص24.

2 – سورة التوبة، الآية 34.

لا تقل هذا ؟ ألسنا عباد الله والمال ماله؟

لا تقل هذا يا سيدي. قل مال المسلمين، إن أموال الفيئ هي من حقوق الفقراء، وليس لك أن تخزنها أو تأخذ منها ما تشاء.

و إذا قلت لك أن الخليفة قال بهذا ؟

لقد أغنيتم الغني وأفقرتم الفقير.

-بدأت تفقد صوابك ياابن الغفارية هذه أفكار بن سبأ* بن اليمينة السوداء اليهودي"[1].

ينقل الكاتب عبر هذا الحوار إحدى حلقات الصراع بين الأغنياء والفقراء التي تعود جذورها -كما تصور الرواية- إلى عهد الخليفة عثمان بن عفان وتستمر ممتدة في الحاضر.

ينادي في هذا الحوار الخليفة أبا ذر الغفاري باسم أمه للحط من مكانته بإنكار أصله، ثم يعمد إلى اتهامه بالكفر، وعصيان أولي الأمر (الخليفة) إلا أنه يعجز في نهاية المطاف من أن يستمرَّ في محاورته؛ لأن أبا ذر كان يفحمه في كل مرة، ويظهر عجزه، فيتهمه الخليفة هروبا من استمرار مواجهته بفقدان الصواب، وأن ما ينادي به من أفكار مصدرها يهودي ليكون مصيره كما تصور الرواية النفي. فقد انتهى قرار الخليفة إلى نفيه إلى صحراء الربدة.

يلجأ الكاتب عبر استدعائه لهذه الشخصية الإسلامية للتراث الديني فيبحث عما يناسبه ويعلل رؤيته للحاضر، في هذه الشخصية، ذلك أنه وعلى الرغم من تعدد ملامح هذا الصحابي وغنى تجربته لما عرف به من ورع وتقوى وعزوف عن ملذات الدنيا، وثبات على العقيدة. إلا أن الكاتب انتقى بعض الملامح والأحداث التي عاشها الصحابي. كمناصرته للفقراء والمساكين في عصره، ووقوفه في وجه الظلم، وتعريضه بالأغنياء الجشعين. وهي الملامح التي تتلاءم وإيديولوجيته اليسارية، فجعل بطل الرواية (بشير الموريسكي) يتوحد بهذه الشخصية التي ترك لها مجالا رحبا لتتحدث من خلاله، ويتحدث بدوره من خلالها، وهو توظيف يخفي وراءه رغبة الكاتب في أن يتخذ من هذه الشخصية "قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآرائه مستخدما صيغة ضمير المتكلم"[2].

لهذا أوّل الروائي ما استعاره من صفات وملامح لهذه الشخصية الإسلامية تأويلا بني أساسا على مستوى إيديولوجي أكثر مما بني على مستوى جمالي فني أو معرفي.

---

*هو عبد الله بن سبأ: يهودي من اليمن جاء إلى مصر في عهد عثمان وأخذ يستثير الناس على عثمان، ويتظاهر بحب علي وآل البيت توجه بمن خدعوا بكلامه إلى المدينة المنورة ليثوروا على عثمان ولكن الذي ردهم على أعقابهم إنما هو علي، رضي الله عنه فانشطار الأمة الإسلامية إلى شطرين (شيعي وسني) قد تم على يد عبد الله بن سبأ، (البوطي محمد سعيد رمضان)، فقه السيرة النبوية، دار الفكر الجزائر، دمشق، ط11، 1991، ص369-370.

1 - الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ...ج1، ص27 - 28.

2 - عشري زايد (علي)،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر لعربي،القاهرة، 1997،ص209

فذهب من خلال استحضاره لهذه الشخصية الدينية إلى أن الصراع الطبقي له جذوره في التاريخ الإسلامي، وأول من تصدى له في اعتقاده الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري وهو الأمر الذي أدى إلى اضطهاده ومن ثمة نفيه، وبالتالي فهذا الصحابي يعد من أوائل دعاة الاشتراكية في الإسلام، وهي فكرة سعى إلى الترويج لها في العالم الإسلامي بعض المفكرين مستغلين في ذلك ما تدعوا إليه بعض المبادئ الإسلامية السمحة من نبذ للتجبر، والبغي والدعوة إلى الأخوة بين الناس، مما حذا ببعض المفكرين إلى النبش في التاريخ الإسلامي، ومحاولة الوقوف على ما يدعم هذا الفكر الدخيل، فذهب بعضهم خاصة أولئك الذين حاولوا التأصيل للاشتراكية في البلاد العربية، إلا أن "الإسلام قد مهّد الطريق للاشتراكية الفاضلة خير تمهيد، وحققها على خطوات ودرجات... بتحريض أتباعه على البذل والخير والإسهام في جهات البر، وجاء في ذلك عشرات الآيات، وعشرات من الأحاديث النبوية"[1].

و هو طرح بني فيما أعتقد على مغالطة كبيرة قامت على إسقاط نظرية علمية (حديثة) وضعية على الدين الذي يستند إلى الوحي الإلهي المقدس، فالكاتب حين استحضر شخصية (أبا ذر الغفاري) يكون قد لجأ للتراث الديني وبحث عن مرجع له فيه ما يناسب ويعلل رؤيته للواقع، الذي تعالجه الرواية، فهذه النظرة الانتقائية للتراث الإسلامي هي ما جعلت حضور هذه الشخصية في الرواية لا يتعدى كونه مجرد حل وهمي غير واقعي لمشكل واقعي حقيقي أو عودة للماضي والتنقيب في دفاتره بحثا عن تبريرات للحاضر ودائما في إطار استحضار الكاتب للرموز الدينية، ومن التراث الصوفي استدعى شخصية الحلاج لما تتوفر عليه التجربة الصوفية من فضاءات خاصة تتسم بالشفافية والروحانية والصفاء.

حيث يستعيد الروائي على لسان بطله بشير الموريسكي مأساة "الحلاج"* فيخاطبه "قالوا أنك ساحر تصنع الكرمات وتدّعي الألوهية والحلول وإحياء الموتى جاءوا بالشاهد الأول.. قال: "شاهدته وهو يحي طائرا ميتا كنت أحبه حتى الموت". قال الثاني "لقد مدّد

1 – الشرباصي (أحمد)، اشتراكية الإسلام، المعرفة للدراسات الإسلامية والثقافة العامة وزارة الأوقاف، الجزائر، عدد05 أكتوبر 1963.

في عمري أكثر من عشرين سنة وأضاف والجن تخدمه... قال آخر: عرف ما في قلبي قبل أن أنطق ولهذا عبده مريدوه"[1].

لكن رغم غنى تجربة الحلاج الصوفية وهي التجربة التي تناولها العديد من الباحثين**، إلا أن الكاتب شدّد في استدعائه لهذه الشخصية على بعدها السياسي وعلى موقفها الثابت في وجه السلطة الحاكمة أنذاك دفاعا عن حرية الفكر وهو الأمر الذي أدى إلى اتهامه بالزندقة، وهذا ما ذهب إليه الدكتور سامي مكارم من "أن خروج الحلاج إلى مكة رفقة اتباعه يعد تظاهرة من المؤمنين الناقمين على الفساد، وأن الحلاج استطاع أن يدخل في قلوب مريديه مفهوما اجتماعيا يعنى بإصلاح المجتمع عنايته بإصلاح الفرد، وهذا ما جعل السلطة تنظر نظرة خوف على مصالحها من الحلاج، وأتباعه"[2].

و هي الجوانب التي ركّز عليها الكاتب عند استحضاره لهذه الشخصية، وبالمقابل فقد أغفل جوانب أخرى لا تنسجم مع إيديولوجيته اليسارية "ومادامت حرية الانتقاء مكفولة للكتاب"[3]. فقد كان تركيز الكاتب وهو يستحضر هذه الشخصية في متن روايته على مأساتها التي أرجعها (الكاتب) إلى موقفه المنذّد بالسلطة الحاكمة التي عملت على مصادرة آرائه الحرة وهو تأويل يرتبط بإيديولوجية الكاتب الرافضة للاستبداد وبما أن "قيمة

*هو الحسن بن منصور بن يحى، يكنى أبا مغيث، وقيل ابا عبد الله ولد سنة 244هـ 858م بفارس في موضع يقال له الطور، توفي 309هـ 922م قطعت يداه ورجلاه بعد أن ضرب خمسمائة سوط من أقواله:

اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي

و مماتي في حياتي و حياتي في مماتي

من كتاب (محمد عيون السود (باسل) الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، ط2، 2002، ص07 بتصرف.

**من بين هؤلاء المستشرق الفرنسي لويس ماسينون (Lowis-Massignon) الذي حاول في دراساته حول الحلاج والتي منها كتابه "آلام الحلاج" ومقالاته التي أشهرها "المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام" صور هذا المستشرق الحلاج على أنه نموذجا لمأساة التصوف في الإسلام الذي جاء مبشرا بدين المحبة فضحى بحياته حتى يدعوا الناس إلى السمو عن حرفية الشرع" من مقال د محمود (قاسم) الحلاج والقراطمة وماسينون–الأصالة– ثقافية شهرية، وزارة الشؤون الدينية، الجزائر عدد57 أكتوبر 1978، ص45.

1 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص156.

2 – محمد عيون السود (باسل)، الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص09.

3 – اسماعيل (سيد علي)، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء (القاهرة)، ط2000، ص45.

التـراث الجماليـة تكمـن فـي حسـن التوظيـف، وطريقـة المعالجـة والتعامـل معـه مـن قبـل الكاتب"[1]. فإن الروائي قد استبدل أسلوب التماهي أو التوحد الذي وظفه عند استحضاره لشخصية أبي ذر الغفاري بأسلوب الحوار والمخاطبة (اعتماد ضمير المخاطب) نظرا لما يتوفر عليه هذا الأسلوب من قدرة على تقريب المسافة بين الأصوات المتحاورة وكذا إعطاء الشخصية التراثية قدر من الموضوعية مما يساعدها على أن تحتفظ بملامحها التراثية كأن ينتقل الروائي على لسان الشخصية التراثية بعض أقوالها يمكن أن نمثل لها بقول الحلاج "الإنسان الذي أراد الحج، ولم يمكنه، أفرد في داره بيتا لا يلحقه شيء من النجاسات ولا يدخله أحد، فإذا حضرت أيام الحج طاف حوله وفعل ما يفعله الحاج بمكة.."[2]. وقوله "هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصبا لدينك"[3].

هذا ودائما في إطار استدعاء الكاتب لشخصية الحلاج عمد إلى الاستعانة بشخصيات تراثية أخرى عمق حضورها في الرواية من مأساة الحلاج وأهلها من أن تقف معادلا موضوعيا لمأساة الفكر العربي الحر في ظل الاستبداد السياسي الراهن وتخاذل الرعية وخنوعها من جهة أخرى، ومن بين أهم هذه الشخصيات شخصية (أبو بكر الشبلي) صديق الحلاج وملازمه الأول. حيث يلجأ الكاتب في استحضاره لهذه الشخصية إلى أسلوب المفارقة التصويرية، فيبرز الفرق بين موقف الحلاج الصامد الذي يعاني أشد أنواع التنكيل دون أن يتخلى عن قناعاته، وموقف صديقه الشبلي الذي رمز به الكاتب في الرواية إلى الإنسان الذي سرعان ما يستجيب للضغوطات فيتخلى عن أفكاره وقناعاته ويعلق بعد أن رمى بوردة على جسد الحلاج المصلوب "رجموك بالحجارة، فما قلت آه وألقيت عليك وردة فتألمت منها" يا سيدي ما علمت أن جفاء الحبيب شديد"[4].

و هو تصوير يوحي بفضاعة الموقف الذي يعكسه والمتمثل في تراجع الإنسان عن مبادئه وبالتالي تخليه عن إنسانيته ومناصرته للحق.

1 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

2 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص159.

3 – المصدر نفسه، ص162.

4 – الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 164.

إن تخلي الصديق عن صديقه الحميم بعد أن كانا يناضلان في خندق واحد، هو ما جعل وقع الوردة الحمراء الندية على جسد الحلاج المصلوب قهرا، يكون أكثر إلاما من وقع الحجارة الصلبة التي كان يرشقه بها الأعداء، وهو ما جعل الكاتب يناجيه "من حقك أن تتأوه يا سيد العاشقين للوردة التي خانت سرك وفرحك من حقك أن ترفض، أن تغمض عينيك جريحا من صمت الشبلي من حقك أن تعبد خادمك الذي ظل وفيا لسرك. كان وفيا لمشاهداته حين نغز بالمهماز في صدره فقال: "صاحبت الحلاج، فما رأيته ذاق الأدم سوى الملح والخل ولم ينم الليل أصلا إلا سويعة من النهار"[1].

يستثمر الكاتب مأساة "الحلاج" مع صديقه ومريده "الشبلي" التي يستوحيها من التراث الإسلامي الصوفي للتعبير عن امتداد هذه السلبية والانتكاسة في الحاضر وذلك لما يشهده الحاضر من تراجعات كثيرة، كالتراجع عن مبادئ الثورة، وعن المسار الاشتراكي... وغيرها.

و ما نستخلصه في ختام تناولنا للمرجعية التراثية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش أن الكاتب التفت فيها للتراث المحلي (الشعبي) فكان له حضور "مكثف" بمختلف أشكاله فقد استردفت الرواية كل من المثل الشعبي والأغنية والرقص الشعبي والمعتقدات الشعبية كالخرافة والاعتقاد في الجن وغيرها كما استلهم الروائي بعض العادات والتقاليد استوحاها تحديدا من منطقة الغرب الجزائري.

و قد جعل الكاتب هذه الأشكال تتسرب إلى الرواية وتتفاعل مع ما تطرحه من قضايا وإشكالات وتصبح بذلك جزءا غير منفصل من مكوناتها وبالتالي من خصوصياتها مما أكسب هذه الأشكال التراثية أبعادا جديدة إضافة إلى أبعادها الأصلية.

كما كان للتراث الديني حضوره أيضا في هذه الرواية، فقد ارتبط استحضاره في الرواية بالصراع الاجتماعي المعيش حيث أبرز الكاتب كيفية توظيفه لأغراض سياسية كمعاداة الاشتراكية، إلا أن الكاتب استفاد منه ومن رموزه بصورة مكثفة في أعمال أخرى تأتي في مقدمتها روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

1 -المصدر نفسه، ص165.

و عموما وإن كان الكاتب قد تعامل مع التراث بوعي خاص لا يقوم على تقديسه أو التنكر له فإنه لم يستطع التخلص من إيديولوجية اليسارية التي تعامل من خلالها مع التراث مما قلّل وحدّد من استفادته منه.

تتكـئ الروايـة الجزائريـة علـى رصـيد ثقـافي وحضـاري ثـري ظـل يغـذيها ويزودهـا بعناصـر البقـاء، والتطـور، ويمـدها بأسـباب القـوة والتميـز، تمثـل فـي اسـتنادها علـى عـدة مرجعيـات أسـهمت مجتمعـة فـي رسـم معالمهـا الفكريـة وبلـورة رؤاهـا الفنيـة والجماليـة، وأدت إلـى بـروز بعـض الأعمـال الروائيـة المتناسـقة والمقنعـة بمادتهـا، وطريقـة عرضـها. لاقـت صدى طيبا على المستوى الوطني والعربي.

و إذا فأي حديث عن جنس الرواية في الجزائر لا يمكن أن يكون تاما مستوفيا إلا بالعودة إلى النص الروائي لاستقراء هذه المرجعيات وإبراز كيفية استلهام الكاتب لها ومن ثم تطويعها لخدمة الفن الروائي. وهي –مما لا شك فيه– تتسم بالغنى والتنوع مما يصّعب عملية تطويقها في الرواية.

هذا وقد أفضت بنا متابعة أهم المرجعيات الفكرية والفنية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" للكاتب الأعرج واسيني إلى النتائج التالية:

- أولا تنـتج هـذه الروايـة مـن مخـزون ثقـافي ومعرفـي متنـوع ينفـتح علـى الواقـع اليـومي (المعيش) وعلـى التـاريخي فـي مختلـف أبعـاده الـوطني والعربـي والعـالمي وعلـى التـراث بأشكاله وهي لذلك تمثل حقلا معرفيا يستدعي من القارئ خبرة واطلاع واسعين.
- ثانيا تـأتي روايـة مـا تبقـى مـن سيرة لخضـر حمـروش فـي مقدمـة الأعمـال الروائيـة التـي احتفـت بـالواقع الـوطني وبمختلـف قضـاياه وإشـكالاته متمثلـة فـي ذلـك "الرؤيـة الواقعيـة الاشـتراكية" وهـي الرؤيـة التـي أسـس لهـا الأديـب الطـاهر وطـار فـي بعـض أعمالـه الروائيـة، فقد استطاع الأعرج واسيني وفق هذه الرؤيـة بفضـل مـا يمتلكـه مـن معرفـة واسـعة وحسـن متابعـة للوضـع الاجتمـاعي، ومـا يمتلكـه مـن رؤيـة نقديـة، أن ينفـذ إلـى صميم الحياة الاجتماعية ويقف على قضاياها الجوهرية في فترة الثمانينات وهي الفترة التي عرفت تراجعا عن المسار الاشتراكي.
- ثالثا: تنطلق هذه الرواية من الواقع الوطني لكنها ترتد للتاريخ وهي في هذا الارتداد لا تفقد صلتها بالواقع بل يبدو التاريخ وهو يتخللها تاريخا للواقع (المعيش) وللمستقبل الذي تبدأ لحظة تشكله من الحاضر.

و الرواية في استحضارها للتاريخ الوطني لا تكرس السائد (التاريخ الرسمي) ولا تسعى إلى تمجيده بل تتخذه منطلقا لنقد الواقع فتتجاوزه وتحاول التأسيس لقراءة جديدة تركزّ فيها على المسكوت عنه والمهمش.

- رابعا: تتوفر الرواية على وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية، إذ أنها تنطوي على علامات تجديد كثيرة كاعتمادها على أسلوب الأسطرة (أسطرة الواقع) والتداعي والارتداد وتداخل الأزمنة، كما يحضر هذا الوعي النقدي في تعاملها مع الواقع والتاريخ والتراث.
- خامسا: تشتغل رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" على التراث الشعبي فتعمد إلى استلهامه وتوظيفه لإغناء مضامينها وتجديد أدواتها وتفسير بعض القضايا الراهنة وهي باستحضارها للتراث تنزع للتأصيل، والتجذر في البيئة المحلية.
- سادسا: لقد تمكنت هذه الرواية من أن تنسج هويتها الخاصة المستوحاة من عمق المجتمع الجزائري من خلال استلهامها للثقافة المحلية الشعبية واللهجة العامية في خطاب شخصياتها. واستحضارها للرموز الشعبية والوطنية وانطلاق أحداثها المتخيلة من بعض الفضاءات المرجعية (الواقعية) كمدينة وهران، بلعباس، سيدي بوجنان... الحدود المغربية.
- سابعا: والرواية وإن كانت قد كتبت في إطار خصوصية ثقافية وحضارية يطبعها الواقع الوطني ويظفي عليها فَرَادَةً وتميزا، فإنها تندرج في إطار الرواية العربية كرافد من روافدها يسهم بما يتوفر عليه من خصوصية وتميز في إثراءها فكريا وجماليا.
- ثامنا: إن تجربة الأعرج واسيني الروائية لا تزال بحاجة ماسة إلى كثير من الدراسات البناءة التي من شأنها أن تميط اللثام عن الإضافات النوعية التي قدّمتها أعماله إلى الرواية الجزائرية والعربية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم

ثانيا المصادر:

1-الأعرج (واسيني): ما تبقى من "سيرة لخضر حمروش"، دار الجرمق، دمشق.1983.

2-// // : نوار اللوز ، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة بيروت، 1983.

3-// // : سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1997.

4-// // : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

5-وطار (الطاهر) اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1974.

ثالثا: المراجع:

1-الأعرج (واسيني): اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية و الجمالية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

2- أحمد قاسم (سيزا): بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، 1984.

3- آل يسين (جعفر): المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب (دراسة تراثية)، دار الأندلس بيروت، لبنان، ط2، 1983.

4- ابراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب للطباعة والنشر، ط3.

5- اسماعيل (سيد علي): أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء (القاهرة)، ط2000.

6- الأشرف (مصطفى): الجزائر الأمة والمجتمع، تر: حنفي بين عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

7- البوطي (محمد سعيد)ك فقه السيرة النبوية، دار الفكر (الجزائر/دمشق)، ط11، 1991.

8- الجبار (مدحت): النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية 2001.
9- الجوهري (محمد) آخرون: دراسات في علم الفولكلور، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، 1997.
10- // // // : دراسات في علم الفلكلور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1998.
11- الزمرلي (فوزي): شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مركز النشر الجامعي كلية الآداب (منبوبة) تونس2002.
12- الطريطر (جليلة): مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، تونس2004.
13- العسلي (بسام): محمد المقراني وثورة 1991 الجزائرية ،دار النفائس بيروت، لبنان1988.
14- العوبي (رابح): أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة (بدون تاريخ).
15- الفيومي (ابراهيم): الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن2001.
16- الكردي (عبد الرحيم): الراوي والنص القصصي، دار النشر للجماعات القاهرة، ط2، 1996.
17- المرتجي (أنور): سيميائية النص الأدبي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
18- المويقن (مصطفى)، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة و النشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 2001.
19- الهادي (صلاح الدين): الأدب في عصر النبوة والراشدين، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط3، 1987.
20- بامية (عايدة أديب): تطور النثر القصصي الجزائري (1925-1967)، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، د.ت.

21- بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1990.
22- بدري (عثمان) : بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان.
23- // // : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر2000.
24- بدير حلمي: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
25- برادة(محمد): فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة المغربية،2003.
26- بن الشيخ (التلي): منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
27- بن الطاهر (يحى): واقع المثقف الجزائري من خلال رواية تجربة في العشق لوطار، الصندوق الوطني لترقية الفنون الجاحظية، الجزائر،2003.
28- بن نعمان (أحمد)ك نفسية الشعب الجزائري، شركة الأمة للطباعة والنشر والترجمة والتوزيع، الجزائر 1994.
29- بواريو (عبد الحميد): منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الدية، ديوان المطبوات الجامية، الجزائر.
30- بوتور (ميشال): بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات بيروت، 1971.
31- بوسماحة (عبد الحميد): توظيف التراث الشعبي في روايات بن هدوقة، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف الدكتور مصطفى سوّاق، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1991-1992.
32- بوشوشة (بن جمعة)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر و الإشهار، تونس، ط1، 1999.
33- بوعزيز (يحى): ثورات الجزائر في اقلرنين التاسع عشر والعشرين، دار البعث، الجزائر 1980.

34- بويجرة محمد بشير: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986.
35- // // : بنية الخطاب في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع)، جII، ط(2001-2002)، دار الغرب للنشر والتوزيع.
36- بيير (شارتيه): مدخل إلى نظرية الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2001.
37- جعلول (عبد القادر): تاريخ الجزائر الحديث، تر: فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982.
38- خمري (حسين): فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.
39- حفني داود (حامد): تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
40- خرفي (صالح): الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
41- رشاد (أمينة): تشخيص الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
42- ركيبي (عبد الله): تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983.
43- رماني (إبراهيم): أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب الجزائر1985.
44- روابنية (الطاهر): اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي (1945-1975).
45- ريكور (بول): الوجود والزمن والسرد، تر: الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
46- سعد الله (أبو القاسم): الحركة الوطنية الجزائري (1900-1930)، جII، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.

47- سليمان (نبيل): الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، سوريا1999.
48- // // : فتنة السرد والنقد، الحوار للنشر والتوزيع، سوريا 1994.
49- شحيد (جمال): في البنيوية التكوينية (دراسة في منهج لوسيات غوادمانن)، دار بن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
50- صالح (فرحان)، جدلية العلاقة بين الفكر العربي و التراث، رؤية نقدية، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت 1983.
51- عبد قاسم (قاسم): بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 2001.
52- عشري زايد (علي): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
53- علوش (سعيد): الروايا والإيديولوجيا في المغرب، دار الكلمة للنشر، بيروت 1981.
54- عيد (رجاء): فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق)، طبع عصام جابر نشر منشأة المعارف الإسكندرية.
55- عيسوي (عبد الرحمان): سيكولوجية الخرافة، منشأة دار المعارف (الإسكندرية) 1982.
56- فاسي (مصطفى): البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
57- // // : دراسات في الرواية الجزائرية، منشورات دار القصبة، الجزائر 2000.
58- فضل (صلاح): منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط2، 1992.
59- فطوس (بسام): سيميائية العنوان، وزارة الأوقاف، الأردن، ط2001.
60- فون درلاين (فردريش): الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)، مكتبة غريب للطباعة والنشر.

61- قريبع (رشيد): الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي (دراسة مقارنة)، مخطوط رسالة دكتوراه ف الأدب المقارن، إشراف الدكتور عزالدين بوبيش، السنة الجامعية 2002-2003.

62- كاصد (سلمان): عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2001.

63- لحمداني (حميد): النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

64- // // : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000.

65- محمد عيون السود (باسل): الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطوانيس، دار الكتاب العلمية، ط2، 2002.

66- مخلوف (عامر): توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، الجزائر 2006.

67- مرتاض (عبد المالك): الميثيولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

68- // // : في نظرية الرواية، علم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت 1998.

69- // // : في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

70- // // : القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

71- مصايف (محمد): الرواية الجزائرية الحديثة الواقعية والإلتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.

72- مفقودة (صالح): صورة المرأة في الرواية الجزائرية، شركة الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة (الجزائر) 2003.

73- // // : نصوص وأسئلة (دراسات في الأدب الجزائري)، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2002.
74- نايت بلقاسم (بلقاسم): ردود الفعل الأولى داخلا وخارجا على مفخرة نوفمبر، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر 1984.
75- يقطين (السعيد): الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.
76- // // : الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1997.
77- // // : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.
78- // // : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
79- يوسف (شكري فرحات): غرناطة في ظل بني الأحمر -دراسة حضارية-، الموسوعة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت 1986.

رابعا: المعاجم والموسوعات:

1-أيكة (هولتكراس): قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ترجمة محمد الجوعري، حسن الشامي، دار المعارف (مصر)، ط2، 1973.
2-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان 2000.
3-عناني (محمد): المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم (أنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (بدون تاريخ).

خامسا: الدوريات:

1-إنسانيات: مركز البحث في الإنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، عدد1، ربيع 97.
2-الأصالة: ثقافية شهرية، وزارة الشؤون الدينية، الجزائر، عدد57، أكتوبر 1978.
3-التبيين: مجلة ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، الجزائر، عدد07، 1983، عدد04، 1992، عدد07، 1993.

4-التواصل: مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عناية، عدد4، جوان1999.
5-المثقف العربي: مجلة الفكر التقدمي والأدب الجديد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق، عدد07 آب 1969.
6-المجاهد: اللسان الوطني لحزب جبهة التحرير الوطني.
7-المساء: يومية وطنية مسائية، الجزائر الأربعاء 28 ديسمبر 1988، العدد1012.
8-المساءلة: اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، عدد01 ربيع 1991، عدد02 عدد03 خريف وشتاء 1992، عدد(04-05) ربيع وصيف 1993.
9-المستقبل العربي: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، عدد155 جانفي 1992.
10- المعرفة للدراسات الإسلامية والثقافية العامة: وزارة الأوقاف الجزائر، عدد05 أكتوبر 1963.
11- حزب جبهة التحرير الوطني، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1976.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

http://www annor magazine.com/mag/ar/162.