الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Centre Universitaire
AbdelhafidBoussouf Mila

المركز الجامعي
عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:L20/2018

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

حوارية الأجناس الأدبية، روايات معمر حجيج أنموذجا

إعداد الطالب (ة): نادية مرج

إشراف الأستاذ(ة): كاملة مولاي

الشعبة:دراسات أدبية

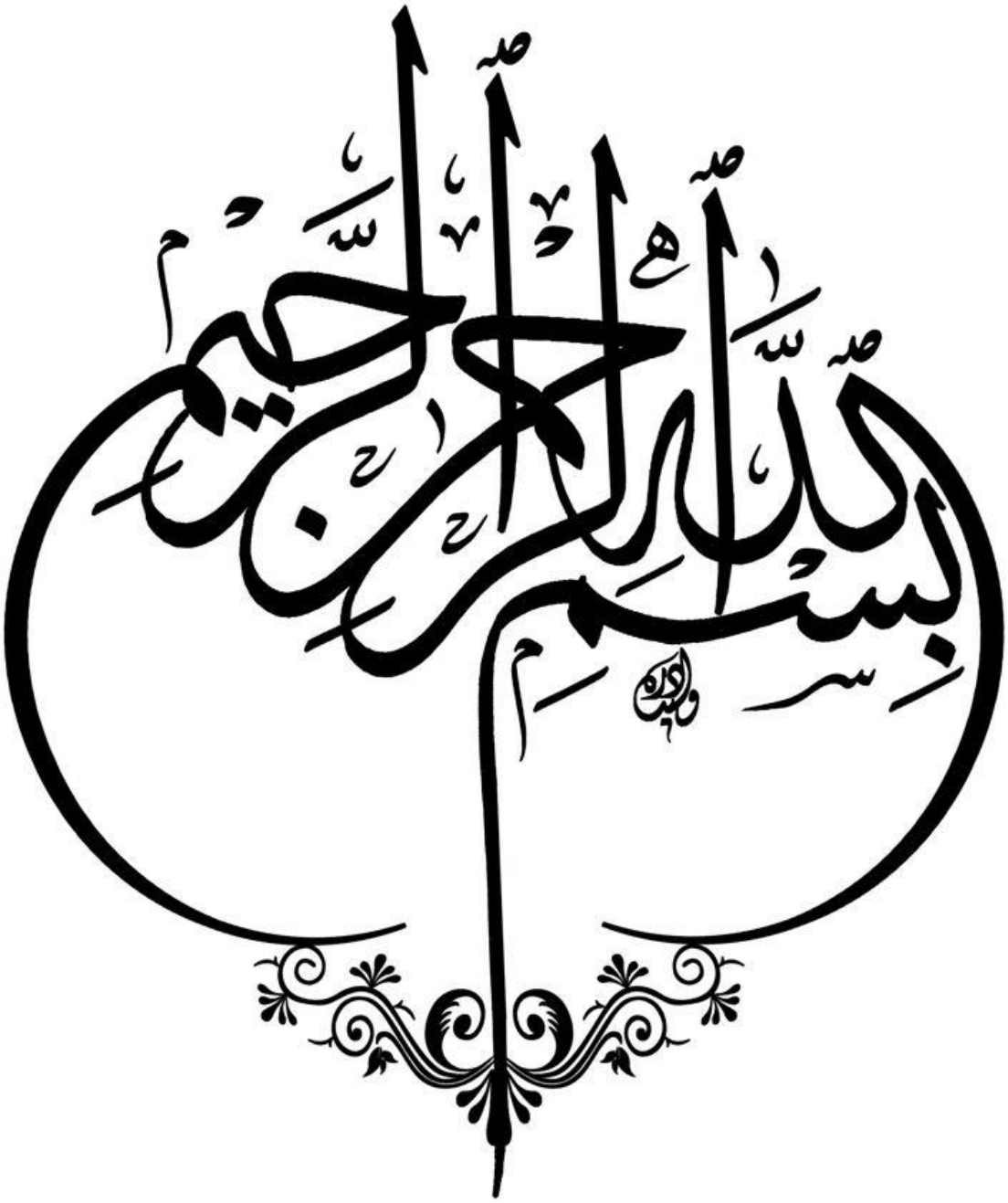
التخصص:أدب جزائري

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	ناصربعداش	أستاذ التعليم العالي	المركزالجامعي عبدالحفيظ بوالصوف ميلة	رئيسا
2	كاملة مولاي	أستاذ التعليم العالي	المركزالجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	مشرفا و مقرّرا
3	أسماء حمبلي	محاضرأ	المركزالجامعي عبدالحفيظ بوالصوف ميلة	مدعوا
4	مريم بغيبغ	محاضرأ	المركزالجامعي عبدالحفيظ بوالصوف ميلة	ممتحنا
5	هاجربكاكرية	محاضرأ	المركزالجامعي عبدالحفيظ بوالصوف ميلة	ممتحنا
6	عمرشادلي	محاضرأ	المركزالجامعي الشريف بوشوشة آفلو	ممتحنا
7	هشام بلخير	محاضرأ	جامعة أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

ميلة -المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف
4300 الجزائر0ميلة RP ص.ب رقم 26.
☎031 450040 031 450041

Centre UniversitaireAbdelhafid BOUSSOUF – MILA
BP 26 RP Mila 43000 Algérie
☎031 450041 031 450040


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ
عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ
وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ
وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ
تَعْمَلُونَ ﴾

[التوبة: 105]

شكر وعرفان

أود أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتي المشرفة الأستاذة الدكتورة كاملة مولاي، على دعمها المستمر وتوجيهاتها القيمة، وعلى صبرها وتشجيعها طوال فترة إعداد هذه الأطروحة.

كما أشكر لجنة المناقشة الكريمة على وقتها وآرائها البنّاءة التي كانت خير معين وأسهمت بشكل كبير في تحسين جودة العمل، وتوجيهه نحو النجاح.

أما بالنسبة لوالدي العزيزين، فأتوجه إليهما بأسمى عبارات الشكر والامتنان، لقد كان دعمكما المستمر، وتضحياتكما، وتشجيعكما الدائم لي هو سر نجاحي وتفوقي. أنتما النعمة التي لا تقدر بثمن.

وكذلك، أوجه شكري لكل من آمن بهذا العمل وساعدني بكلمة، أو نصيحة، أو دعاء

وأخصُّ بالشكر أستاذتي الجليلة، ودكتورتي الفاضلة، وقدوتي في العلم والأخلاق، الأستاذة الدكتورة نجوى منصوري.

لقد كانت لي نِعم الموجّهة والداعمة، تمدّني دومًا بالأمل حين يشتدّ الطريق، وبالنصح حين تلتبس عليّ السبل. فلكِ مني أستاذتي كل الشكر والعرفان، وأسأل الله أن يبارك في علمك، ويزيدك رفعة وتميزًا.

مقدمة

تعد الرواية الحديثة خطابًا تفاعليًا مرنًا، يتسم بانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية، القديمة منها والحديثة، كالقصة والمقامة والشعر والمسرح، ما ساهم في إنتاج نص متعدد الطبقات، لا يخضع لقواعد النوع الأدبي التقليدية. وقد أفضى هذا التفاعل إلى زعزعة المنطق الأجناسي السائد، وتجاوز الرؤية الأحادية للذات المنتجة.

وأسهم هذا التلاقح في بعث ديناميكية سردية، تمنح الرواية قدرة متجددة على تمثل الواقع واستيعاب التحولات الاجتماعية والفكرية، من خلال كسر خطية الزمن، وتعدد الأصوات، وتشظي الفضاء السردي، مما أنتج بنية فسيفسائية مرنة.

في هذا السياق، برز مفهوم "حوارية الأجناس الأدبية" بوصفه تعبيرًا عن انفتاح الرواية على أنماط متباينة من الخطابات، كما أشار ميخائيل باختين، حيث تصبح الرواية مزيجًا متناسقًا من أجناس أدبية وغير أدبية، يعكس رؤية متعددة الأبعاد للواقع.

وانطلاقًا من هذا التصور، تتجلى أهمية البحث في سعيه إلى الكشف عن مدى استيعاب النص الروائي الجزائري – تحديدًا في تجربة معمر حجيج – لتقنيات الكتابة الجديدة، واستثمار آليات التجريب من خلال حوارية الأجناس، بما يفتح أفقًا تأويليًا لفهم النصوص الروائية خارج القوالب الأجناسية الجامدة، ويعيد النظر في المفاهيم التقليدية المرتبطة بالأنواع الأدبية، استنادًا إلى ما تحققه هذه النصوص من جماليات سردية متجددة.

ولأن تفاعل الأجناس الروائية مع تقنيات الكتابة الحديثة يعكس روح التجديد والابتكار في الأدب الجزائري، مما يجعل هذه النصوص بمثابة مختبرات فكرية وفنية تنفتح على آفاق جديدة، اعتمد البحث على روايات الأديب الجزائري معمر حجيج كنموذج يعبر عن هذا التداخل الغني بين الأجناس السردية ويعكس الخصوصية الثقافية والفنية للرواية الجزائرية المعاصرة، ليأتي بعنوان: حوارية الأجناس الأدبية، روايات معمر حجيج أنموذجا.

وبالإضافة إلى ما يعكسه هذا التفاعل من ابتكار وتجديد، تجمعت مجموعة من الدوافع والمبررات التي تتعلق بالموضوع ومساراته، دوافع موضوعية تتعلق بجوهر البحث وأهدافه العلمية، ودوافع ذاتية تعكس اهتماماتي الشخصية وانتمائي الفكري والأدبي.

أولا: الدوافع الموضوعية

– الالتفات إلى بعض الأسماء الروائية الجزائرية وتوجيه القراء إلى إبداعاتهم، ذلك أن معظم الدراسات تركز على الأسماء المعروفة أو المشهورة ولا تولي اهتماما لبعض المبدعين حتى وإن كانوا على مستوى وعي إبداعي يواكب طور الحداثة وما بعدها.

– النصوص الروائية مختبرات فكرية وفنية تنفتح على آفاق جديدة، مما يعزز أهمية البحث في هذه النصوص لفهم كيفية استيعابها وتوظيفها للأجناس الأدبية المختلفة.

– التحول الأجناسي الذي صاحب التحولات التي مست النص الروائي بفعل التجريب الحداثي، وهو التحول الذي آل في النص ما بعد الحداثي إلى اللاأجناسية.

– نصوص معمر حجيج الروائية التي تربك القارئ وهو يحاول البحث عن نوع الكتابة التي تصنف تلك النصوص.

– يعكس البحث اهتمامًا باستكشاف الخصوصية التي تتميز بها الرواية الجزائرية، مما يبرر دراسة هذا الجانب في ضوء الحوارية بين الأجناس الأدبية.

ثانيا: الدوافع الذاتية

إلى جانب الأسباب الموضوعية، هناك دوافع شخصية أثرت في اختياري لهذا البحث، منها:

– الانتماء للأدب الجزائري : كباحثة مهتمة بالأدب الجزائري، أشعر بأن من واجبي المساهمة في إبراز إبداعاته وتقديم قراءات نقدية تُعمق فهمه.

– الشغف بالرواية التجريبية : نظرًا لاهتمامي الخاص بالسرد غير التقليدي، فإن نصوص معمر حجيج وما تشكله من تحدٍ تصنيفي تستهويني كحقل للدراسة والتحليل.

أفضت مسوغات البحث بجملة من التساؤلات، تمحورت حول إشكالية رئيسية يصوغها السؤال التالي: كيف استثمر النص الروائي الجزائري الممثل في أنموذج معمر حجيج حوارية الأجناس الأدبية لنسج بنيته السردية؟، والتفت حول هذا التساؤل المحوري جملة من التساؤلات المفصلية نجملها في الآتي:

-كيف تلاقح النص الشعري بالمتن السردي؟

- فيم تجلت ملامح توظيف السيرذاتي في الروايات؟

-ما مدى تمثلات الأسطوري في المتن الروائي؟ما هي النقاط التي يتجلى فيها صوت السارد في السيرة الذاتية

-كيف تمازج الموروث الشعبي بالشكل السردي الحديث في تشييد المتن الروائي؟

وعلى أرضية هذه التساؤلات الجزئية المتعلقة ببحثنا جاءت هيكلة البحث بالشكل التالي:

-فصل نظري: يتناول هذا الفصل تطور مفهوم الحوارية، بدءًا من باختين، مؤسس المصطلح، مرورًا بكريستيفا التي أسست لمفهوم التناص بناءً على الطروحات النظرية التي أرسى قواعدها باختين، ثم ننتقل إلى انفتاح هذا المصطلح مع إيكو ونظريته في القراءة والتلقي.

كما يستعرض الفصل تطور نظرية الأجناس الأدبية في الثقافة الغربية، مبتدئًا من الكلاسيكية ومبدأ نقاء الجنس، مرورًا بالثورة الرومانسية التي رفضت فكرة الأجناسية، وصولاً إلى الحوارية وفكرة الأجناس المتخللة.

-الفصل الأول: الموسوم بعنوان (حوارية السردي والشعري)، يكشف هذا الفصل عن انفتاح الرواية على عالم الشعر من خلال استثمار العناصر الشعرية مثل الإيقاع

والتكرار، كما يستعرض كيفية استلهام الرواية لهذه العناصر الشعرية لتشكيل نصوص الروائي معمر حجيج.

بالإضافة إلى ذلك، يتناول الفصل حضور اللغة الشعرية والانزياح عن المعنى، وصولاً إلى توظيف النصوص الشعرية لشعراء آخرين وللروائي نفسه، وأخيرًا، ندرس حضور الرؤيا في المتن الروائي.

– الفصل الثاني: الموسوم بعنوان (حوارية السردي والسيري) نستهله بمفهوم السيرة الذاتية في الرواية، ثم الانتقال من السيرة الذاتية إلى السرد التخييلي، وبعدهايبحث في تجليات حوارية السيري في روايات معمر حجيجحيث يركز على كيفية تجسيد حضور الذات في السرد وأثر ذلك على النص، من خلال خمسة عناصر بدءًا بالعناوين التي تمثل نقطة البداية التي تحدد هوية الرواية وتوجهاتها السردية، تليها عملية الإهداءالتي تعكس علاقة الروائي بالعالم الخارجي وتعبّر عن دوافعه الإبداعية.

كما سنبحث في استخدام ضمير المتكلم الذي يمثل الصوت الذي يروي الأحداث، وكذلك الحلم كوسيلة تكشف العوالم الداخلية للشخصيات. كذلك، يلعب الصراع بين الأنا والآخر دورًا حيويا في عكس الصراعات النفسية والاجتماعية التي تواجه الشخصيات في سياقها، وأخيرًا، سنبحث في الفضاء الزمكاني الذي يلعب دورًا مهمًا في تشكيل الهوية الذاتية للشخصيات.

- الفصل الثالث: والموسوم بعنوان (حوارية السردي والأسطوري)، حيث يتم تسليط الضوء على التفاعل العميق بين السرد والأسطورة في روايات معمر حجيج، يستعين الروائي بالأساطير منذ اللحظة الأولى، بدءًا من الغلاف الذي يمثل الأيقونة الأولى، بحيث يخلق عالمًا سحريًا يتداخل فيه الواقع مع الخيال.

تتجلى هذه الحوارية من خلال استحضار الشخصيات الأسطورية في المتن الروائي، حيث يتم تقديم هذه الشخصيات بطريقة تسهم في إثراء السرد وتبث فيه روحا جديدة، ويقوم الكاتب بأسطرة الأماكنمما يجعلها ليست مجرد خلفية للأحداث، بالإضافة إلى ذلك، يتم أسطرة شخصيات روائية أخرى، حيث تتحول تلك الشخصيات إلى رموز تعبر عن حالات إنسانية عميقة وصراعات وجودية.

- الفصل الرابع: الموسوم بعنوان (حوارية السردي والشعبي) يكشف هذا الفصل عن تجليات الأدب الشعبي في السرد الروائي، حيث يتناول مفهوم الأدب الشعبي وتأثيره العميق في تشكيل النصوص. يتمثل الشعبي في السرد من خلال استحضار مجموعة من العناصر مثل الأمثال والحكم، التي تقدم حكمة المجتمع وتعكس ثقافته، بالإضافة إلى الأغاني والشعر، التي تضفي روحًا موسيقية على النص وتساهم في التعبير عن العواطف والتجارب الإنسانية.

كما يستعرض الفصل كيفية استخدام اللغة العامية في السرد، مما يعكس صوت الشخصيات ويعزز من واقعية الأحداث، ومن جهة أخرى، يُعنى الفصل باستحضار الشخصيات الشعبية، التي تمثل طيفا واسعا من المجتمع، وتساهم في بناء العالم الروائي بطريقة مميزة.

ونظرًا للطبيعة الخاصة التي يتطلبها موضوع حوارية الأجناس في النص الروائي، كان من الضروري الاعتماد على المنهج البنيوي، وخاصة من خلال جهود ميخائيل باختين في دراسة الحوارية. إذ تُعتبر دراسته بمثابة تلخيص للأبحاث التي سبقتها، كما تمثل قاعدة أساسية للأبحاث التي تبعتها. ومع ذلك، تخطى البحث التركيز على الطرح البنيوي الذي يُركز بشكل أساسي على النص من الناحية التطبيقية، والاستعانة بالآليات الإجرائية للسيمياء السردية في محاولة لتقصي مظاهر حوارية الأجناس الأدبية على المستوى البنائي للخطاب الروائي.

ومن الدراسات السابقة تداخل الأنواع الأدبية في النص الروائي ومنها:

1- كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، أدب عربي، إشراف الأستاذ: محمد بلقاسم ، جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان، 2017/2016

2- كريم عبد علي ناجي: تداخل الأجناس الأدبية في الأدب العربي المعاصر(2001-2013)، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، فلسفة في اللغة العربية وآدابها ، إشراف الأستاذ: فليح كريم الركابي،جامعة بغداد، العراق، 2015/2014.

3- سامية بوعلاق، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر، 2018/2017.

4- شارة مزيان: تداخل الأجناس الأدبية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، رسالة لنيل درجة ماجستير، أدب عربي، إشراف الأستاذ: رابح ملوك، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة،2015/2014.

ومنها ما تناولت الحوارية أهمها:

4- إيمان مليكي:الحوارية في الرواية الجزائرية(الغيث لمحمد ساري، المرايا المتشظية لعبد المالك مرتاض، دم الغزال لمرزاق بقطاش)، رسالة لنيل درجة ماجستير، أدب عربي، إشراف الأستاذ:عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012.

5- وافية مريبعي: الحوارية في الخطاب الروائي 'الخباء "و " الباذنجانة الزرقاء " لميرال الطحاوي كأنموذجين، رسالة لنيل درجة ماجستير، أدب عربي، إشراف الأستاذ: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2007/2006

أما فيما يخص هذا البحث سيحاول الانفراد في الطرح من خلال الإجابة عن التساؤلات القائمة حول طبيعة العلاقة بين الحوارية والجنس الروائي من خلال مدونة غير مدروسة سابقا.

واستقى البحث مادته الأولى من جملة من المؤلفات التي كانت بمثابة روافد مغذية له أبرزها:

1-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

2-ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ارتوبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

3-فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1994.

4-عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2010.

ومن الصعوبات التي واجهت البحث صعوبة استيعاب المدونات الروائية لمعمر حجيج كونها ذات حمولات ثقافية غنية ومعقدة يصعب لملمتها، فالرواية المعاصرة ليست مجرد سرد للأحداث والشخصيات، بل هي فسيفساء تتداخل فيها عناصر مختلفة، كالشعر والمسرح والقصص الشعبية، مما يستدعي أبعاد تحليلية متعددة لتفسير المعاني والدلالات. يتطلب هذا الأمر جهدًا كبيرًا في استكشاف خلفيات كل جنس أدبي وعلاقاته بالتجارب الثقافية التي تنبثق منها الرواية، بالإضافة إلى الحاجة إلى استيعاب الرموز والمفاهيم المتنوعة لفك شفرات النصوص الروائية الغنية.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بعميق شكري وامتناني لفضل أستاذتي المشرفة على بحثي الأستاذة الدكتورة "كاملة مولاي "، وعلى دعمها المستمر طوال فترة البحث.

كما أرفع لها أسمى عبارات التقدير والعرفان بفضل تواضعها العلمي وتوجيهاتها الدائمة والمفيدة.

فصل نظري
مصطلحات ومفاهيم

1. **الحوارية المصطلح/المفهوم**
2. **الأجناس الأدبية المصطلح/المفهوم**

يلجأ الخطاب الحداثي المعاصر في محاولته مفارقة الواقع ولغة الخطاب التقليدي إلى الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية، بالاستناد إلى أساليب وتقنيات جديدة جعلت من نظرية الأجناس الأدبية تتخلى عن صرامتها التي حكمتها لعقود من الزمن، وتتيح المجال أمام تفاعل الأجناس وانصهارها مشكلة بذلك الرواية الحديثة.

وقد ظهر المتن الروائي الحداثي متداخل الأبعاد، متعدد الأصوات واللغات، متنوع الخطابات والأشكال، تتلاقى من خلاله فضاءات الشعر بالسرد، وتحرر من المفهوم المعياري للنوع الأدبي، وانتهك كل القواعد التي سنتها النظرية الكلاسيكية للأجناس، مما جعل تلقي الخطاب الروائي بمثابة دخول متاهة يصعب الخروج منها لغياب " الميثاق النوعي بين القارئ والنص، وصار القارئ يتعامل مع الرواية بدون أي تحديد، فهو ينطلق إلى عالم الرواية، وفي أحيان عديدة كان الضياع والحيرة مصير تغييب ميثاق القراءة".[1]

ولما كان للإبداع منطقه الخاص المرتبط بتجربة المبدع الإنسانيةوإطاره الثقافي، ولم يعد المزج بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الإبداعية، بل أصبح قانونا طبيعيا يسم جل الأعمال الإبداعية الحداثية، وبخاصة الرواية التي عرفت تحولا نوعيا على مستوى الكتابة، وانفتحت على مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، إلا أنها أسست لكتابة واعية بذاتها، خلقت بنية جديدة ذات خصوصية جمالية ميزتها عن بقية الأجناس الأخرى، وهذا الانفتاح في الرواية ارتبط بمفهوم الحوارية، فلم تعد الرواية الحداثية تخلو من الحضور الحواري في ثناياها.

1.الحوارية (المصطلح- المفهوم)

نشأ مصطلح الحوارية ملازما للنص الروائي الجديد الذي تجاوز الرؤية المركزية للذات بنزعة متمردة، ورفض القوالب الجامدة، واتجه نحو أفق تجريبي في الكتابة الحداثية التي تنفلت دائما من التصنيف الأجناسي، لانفتاحها على مختلف الخطابات، ما يخلق رواية حوارية متعددة الأصوات والأساليب والرؤى، بددت النسق المغلق للغة، ومنحت النص الروائي ديناميكية ذاتية مستمرة، وحققت قراءة حداثية لنظرية الأجناس الأدبية.

[1]سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010، ص212.

ظهر مصطلح الحوارية مع الناقد الروسي ميخائيل باختين (MIKAIL BAKHTIN) في دراسته لروايات فيودور دوستوفيسكي (F.DOSTOYEVSKY) الذي عده باختين خالق الرواية المتعددة الأصوات (POLYPHONE) حيث تتميز شخصيات دوستوفيسكي. بالحرية في عرض أفكارها بعيدا عن آراء المؤلف وتصوراته، فالبطل يعبر عن ذاته. باستعمال لغة تتوافق وخليفته الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، ولا تكون بوقا للمؤلف، فتلفظ البطل بالكلمات يتمتع باستقلالية داخل بنية العمل الأدبي، وتصبح موازية لكلمة المؤلف في الرواية،[1]لتتصارع في الرواية الإيديولوجيات وتتباين الرؤى وتتعدد اللغات ما يحقق الحوارية في الرواية.

1.1 المصطلح:

***عند العرب:**

مصطلح الحوارية من الملفوظ حوار(dialogue) وأصله من الفعل حور، وجاء في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي معنى الحوار:" الرجوع إلى الشيء وعنه والغصة إذ انحدرت يقال حارت تحور، وأحار صاحبها وكل شيء تغير من حال إلى حال.

والمحاورة: مراجعة الكلام، حاورت فلانا في المنطق، وأحرت إليه جوابا، وما أحار بكلمة، والاسم: الحوير"[2]

أما في لسان العرب تعددت دلالاته بين: الرجوع عن شيء إلى شيء، والنقصان بعد الزيادة، والمحاورة هي المجاوبة ومراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، والتحاور، التجاوب[3].

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص11,

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (ح، و، ر)، ج1، ص287.

[3] ينظر: ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، مج4، مادة (ح، و، ر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ص217-218.

والحوارية مصدر صناعي اشتق من " الحوار" بإضافة اللاحقة (ية)، لصبغه بالصفة العلمية، ليقابل المصطلح الغربي (dialogisme).وقد وظف مصطلح الحوارية في البلاغة للدلالة على تخمين حوار خيالي، كونه عنصرا أساسيا في الملفوظ[1]

***عند الغرب:**

إن مصطلح الحوارية في القاموس الغربي يقابله (dialogism) باللغة الفرنسية، و(dialogic) باللغة الانجليزية، واللتان تعودان إلى الأصل الإغريقي وهو لفظ (dialogikos) والتي تعني المحاورة والمحادثة بين شخصين أو أكثر، حول موضوع محدد.

ومما سبق يظهر أن مصطلح الحوارية مرتبط بالحوار وبالعلاقة الثنائية في الفعل اللغوي وهو ما انتبه إليه باختين في وضعه للدلالة على العناصر المختلفة داخل الأثر الروائي، فتفاعل العناصر مع بعضها البعض حسب نظام معين، ينتج نسقا فنيا متكاملا[2].

1. 2 المفهوم

الحوارية– كما أشرنا سابقا– مصطلح نشأ مع دراسات الناقد الروسي ميخائيل باختين، إلا أن هذا المصطلح عرف عدة تحولات وتغيرات مع اهتمام النقاد به، والاشتغال عليه، فحملوه بدلالات عديدة وطوروه كثيرا، وانزاحوا في أحايين كثيرة عن الدلالات التي سطرها له باختين.

1.2.1 مفهوم الحوارية عند باختين:

كسر المنجز النقدي الباختيني القيود التي فرضتها الشكلانية على النص*، وأعاد الاعتبار للواقع والتاريخ والمجتمع في النص، فطبيعة التواصل الإنساني، تفوض على اللغة التعبير

---

[1] ينظر: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص36.

[2] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص161.

* فرضت الشكلانية قيودًا على النص، أبرزها عزله عن السياقات التاريخية والمرجعية، والتركيز على الشكل دون المعنى أو القيم، مع إقصاء المؤلف والقارئ من عملية التأويل. كما أدت إلى الجمود في التعامل مع البنية النصية وتهميش الحوارية وتعدد الأصوات، مما قلل من حيوية النص وتعدد رؤاه.

عن مختلف الطبقات الاجتماعية، ونقل رؤاهم الفكرية يقول باختين: " لابد من القيام بتحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل أبداع أيديولوجي كيفما كان نوعه، إن الكلمة تصحب كل فعل أيديولوجي وتعلق عليه"[1].

وينفي (باختين) عن الكلمة صفة الحيادية، لأنها تمثل صدى لكل استعمالاتها السابقة، فهي لا تأتي متحررة من مجتمعها، ففي كل استعمال جديد تكتسب ثقلا معرفيا وحمولة دلالية وثقافية تكون نتيجة السياق الاجتماعي التي نشأت فيه، وتصبح كل كلمة مسؤولة عن كيانها، مستقلة بذاتها. فتتراجع حرية المؤلف. فلا يمكن أن يكون مسؤولا مسؤولية كاملة عن كل كلمة لأن "بين الكلمة والمتكلم، وسط تدن يصعب النفاذ منه في كثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير في هذا الشأن نفسه وفي الموضوع نفسه"[2] فاحتواء الكلمة لموضوعها، يجعل كل كلمة مكونة بكلمات الآخرين، لأن كل موضوع يكون مختلفا فيه ويفقد حياديته، ويستحيل لأي موضوع أن يتجنب هذا التفاعل مع كلمة الآخر مهما كان، باستثناء"آدم الأسطوري، وهو يقارب، بكلامه الأول، عالما بكرا لم يوضع بعد موضع التساؤل، وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس"[3]، فكل خطاب حسب باختين يخضع للحتمية الحوارية، لأنه يتأثر بما قيل قبله، ويؤثر بذلك في كل ما يقال بعده، مشكلا بذلك مبدأ الحوارية.

والحوارية "مبدأ يهيمن على ممارسة اللغة، لأن كل جملة تنتج من خلال شبكة من التفاعلات، لأن خطابنا يلبي الخطابات السابقة التي تم إنتاجها فيما يتعلق بهذا الموضوع نفسه، نظرًا لوجود جميع الكلمات بالفعل في كلام متحدث آخر، ففي كل مرة نتحدث فيها،

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص25.

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988، ص29.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص54.

نكون بطريقة ما، في حالة حوار كون الخطاب يتحدد في نفس الوقت من خلال الرد الذي لم يقل بعد، ولكنه مطلوب ومتوقع بالفعل ويرقى هذا إلى القول بأن الخطاب غير متجانس جذريًا لأنه يتخطاه الآخرون باستمرار"[1] فكل خطاب لا يمكن أن يكون متفردا لأن كلمات الغير تدخل كلامنا دائما وتؤثر فيه وتتفاعل معه.

فالحوارية الباختينية تتبنى وجهة نظر أكثر انفتاحًا، ترى الكتابة باعتبارها نصًا تواصليًا، فلا وجود للكلمة أو التلفظ خارج السياق الاجتماعي، ذلك أن الكلام مرتبط بتعدد الأصوات، ولا يمكن أن يُنسب لمتكلم واحد، بل يكون نتاجًا لتفاعل بين المتكلمين، وهو ما يمنح الحياة للغة. لذلك انزاح باختين عن الرؤية البنيوية_المتمثلة في لسانيات دوسوسير (F.DESAUSSURE)_ التي ركّزت على "اللسان" كنظام مغلق ومستقر ومنفصل عن السياق التداولي، مستبعدة "الكلام"* من التحليل اللساني بدعوى عدم انتظامه. في المقابل، أكّد باختين أن اللغة لا توجد إلا في شكل تواصلي، مشحون بوجهات نظر متعددة.

وأن كل خطاب هو حوار ضمني أو صريح مع خطابات سابقة ولاحقة، مما يجعل النص ساحة تفاعلية متعددة الأصوات(polyphonie) ، لا يمكن اختزالها في ذات واحدة أو بنية مستقلة.

واقترح باختين علم جديد سماه عبر اللسانية (La translinguistique) موضوعه دراسة اللغة في كليتها المادية والحية، وهو علم ينطلق من حوارية اللغة للوصول إلى معرفة العلاقات التناصية، فالحوار هو الذي يمنح الحياة للغة، وهو ما يساعد على مقاربة

---

[1]Laura Calabrese-Steimberg:Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste,Linguistique russe ; 6 | 2010 ;(27/11/2019) https://doi.org/10.4000/slavica.348.

* فرق دوسوسير (1857-1913) مؤسس علم اللسانيات الحديثة بين العديد من المصطلحات أهمها: الكلام La parole، واللسان La langue، واللغة La langage، فالكلام هو الاستخدام المفرد للسان من قبل إنسان معين واللسان: يقصد به لغة معينة، كالعربية، والفرنسية،... واللسان ظاهرة اجتماعية تشمل مجموعة المصطلحات التي ارتضاها المجتمع. أما اللغة: فهي ظاهرة عامة تميز الإنسان عن غيره من الكائنات، وتمثل الميول والقدرات اللغوية عند الإنسان. ينظر: أسامة ظافر كباره، الكلمة في الإسلام دورها ومسؤوليتها، ج1، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2012، ص43-44.

النصوص الإبداعية، ومحاورة الإشكاليات التي تطرحها في علاقتها بالمؤلف والقارئ، و علاقاتها الحوارية التي تحقق شرط التواصل، لأن النص من المنظور الباختيني لا يعرف إلا في علاقته بباقي النصوص وهو ما يحقق حواريته.[1] فالحوارية الباختينية تطرح التساؤل ليس فقط عن تفرد الكلام، ولكن أيضًا عن تفرد موضوع الكلام، فهي تنظر للكتابة على أنها ذات ونص تواصلي، يؤمن بمبدأ الازدواجية وبذلك ينزاح عن النظرية الشكلانية التي تؤمن بأن لا شيء خارج النص.

إذا المجال النصي يشكل مجالا حواريا، كونه يفترض وجود كتابات أخرى، فهو يقع تحت سلطة كتابة أخرى، باعتبار اللغة ممارسة تفرض عليه كونا وعالما معينا، غير أن كل نص ينتج من حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى ونفيها في آن واحد.

والنص مجتمع لغوي خرج فن بنائه عن التشكيل الأساسي في هيئته الأولى، فقد تبنى هيئة جديدة أساسها التعدد اللساني، ومن هنا تكون علاقة النص باللغة اللسانية المنتجة له، مبنية على عمليات الهدم والصراع وإعادة البناء، دون إهمال الجانب النفسي للمتكلم والمحاور ذلك أن "التوجه الحواري هو، بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي"[2]، والخطاب الحي يقترن دائما باستجابة تكون بداية رد فعل على خطاب الآخرين.

وبذلك يصبح التوجه الحواري ظاهرة مميزة لكل خطاب يلتقي بخطاب الآخر، فالحوار لا يتحقق إلا بوجود الآخر ذلك" الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرك، ذلك أن الآخر لا يتحدد إلا بالقياس إلي نقطة مركزية هي الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدد الآخر بالقياس إلي كفرد أو كجماعة معينة وقد تكون داخلية

[1] ينظر: حياة أم السعد، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات، ع2، جامعة المدية، نوفمبر 2011، ص19-20

[2] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن، 1996، ص125.

كالنساء والرجال"[1] إذا لتحديد مفهوم الأنا لابد من وجود الأنا/ الذات المركزية نقيس من خلالها ذلك الآخر ونتعرف عليه، فالآخر يعني شخصا آخر أو جماعة مغايرة، قد ينتمي لنفس المجتمع الذي أنتمي إليه، ويشترك معي في الثقافة والدين والوطن (نساء/ رجال)، أو يختلف عني تماما في اللغة والعقيدة والوطن ويحمل سمات ثقافية وحضارية متمايزة.

وحدد باختين موضوع الدراسة عبر اللسانية والذي يطلق علية لفظ (SLOVO) وهي كلمة روسية تدل على (الخطاب) أو (الكلمة) في الآن ذاته، إلا أن توظيفها في المقاربة عبر اللسانية يقصد بها الخطاب الذي تمثل التلفظات الفردية ومفهوم الخطاب هنا يشير إلى اللغة كونها ظاهرة حية ملموسة[2]، أما حضور الآخر في الخطاب فهو أمر لابد منه سواء ظهر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يرتبط بلحظتي التلفظ والتلقي على أنه الملفوظ وهذا التبادل اللغوي أطلق عليه باختين مصطلح التفاعل اللفظي والذي لا يقتصر على الخطابات الأدبية بل يشمل كل أنواع الخطابات اللغوية، فكل ملفوظ لا يمكن أن ينسب إلى متكلم واحد، إنّما يكون نتاج تفاعل بين المتكلمين، وهذا يحيل إلى طبيعة الإنسان الاجتماعية وهي من أساسيات الفكر الماركسي.

استعمل باختين مصطلح التلفظ الذي يمثل تعالقا بين المادة اللغوية والسياق الاجتماعي والتاريخي فالتلفظ "هو كل غير مكرر، وهو متفرد تاريخا وفردي...وكينونات اللغة بالتعريف قابلة لإعادة الإنتاج بعدد غير محدود من التلفظات... بالطبع، أن درجة التكرار مختلفة باختلاف الكينونات اللغوية... وفي الحقيقة أن هذه الكينونات تستطيع: عبر قابلية إعادة الإنتاج هذه وحدها، أن تكون كينونات لغوية وتفترض دورها بالتالي... أما كينونات التواصل اللفظي –التلفظات الكاملة– فإنها غير قابلة لإعادة الإنتاج وهي مقيدة إلى بعضها البعض

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر(صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص60.

بعلاقات أخرى"[1] فكل فعل تلفظ هو حدث لا يتكرر لارتباطه بزمن محدد، فلكل تلفظ ظروف متجددة ومتغيرة وتخضع للسياق الذي أنتج فيه وهو ما يجعل من الدراسات عبر اللسانيات المقاربة الأمثل، لتركيزها على السياق المرافق للتلفظ.

إذا كان التلفظ غير متكرر، فإن الخطاب بحسب باختين يظل معناه محصورا في علاقة الحوار الناتجة عن التفاعل اللفظي الدائمة بينه وبين الخطابات التي سبقته، وهذا الحوار ليس بالضرورة تفاعل صوتي، بل هو تفاعل لفظي مهما كان نوعه، فباختين يحدد إطار اللغة في طابعها التعددي الوصفي، فاختزال اللغة على مظهر لغوي وحيد يظهر كثيرا من الجماليات التي تتمتع بها الأساليب اللغوية في الإبداع الأدبي، وخاصة لغة الرواية التي تتشكل وفق لغات متعددة تتحاور في مضمونها، فالروائي "إذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي، الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبدا، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية"[2].

وبناء على ما سبق يرى باختين أن روايات دوستوفيسكي هي النموذج الأمثل للرواية الحوارية كونه منح لكل شخصية قيمة نفسية واجتماعية بعيدا عن آرائه ومعتقداته، وشكل عالما روائيا وفق لغات متباينة تندمج حواريا فيما بينها، فاللغة "الملفوظ –الكلمة– الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية. التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص"[3] فصوت المتكلم في الرواية لا يكون منفردا في مصدر الكلام، ولا في مصدر المعنى، ويصبح المؤلف ناقلا لوجهات النظر المختلفة للشخصيات دون سلطة منه، فتكون

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.16

[3] المرجع نفسه، ص 16.

الشخصية الروائية مستقلة، لا يندمج صوتها مع صوت المؤلف، وهذه الميزة الحوارية هي ما ميز روايات دوستوفسكي عن غيرها من روايات عصره.

وهذا البعد السوسيولوجي للغة الذي اقترحه باختين، يشبه نموذج التواصل اللغوي الذي عرضه رومان جاكبسون (R.Jakobson) لتفسير عملية التواصل اللغوي.

باختين	جاكبسون
الموضوع الملموس	السياق
المتكلم التلفظ المستمع	المرسل الرسالة المستقبل
علاقات التناص	الاتصال
اللغة	النظام الرمزي

مخطط: جدلية السياق والاتصال: مقارنة بين المنظورين الباختيني والجاكبسوني

ويمكن تلخيص الفرق بين المخططين فيما يلي:[1]

1- مصطلحات جاكبسون لسانية، بينما مصطلحات باختين تجاوزت اللسانيات إلى عبر اللسانيات.

2- جعل جاكبسون الاتصال عنصرا مستقلا بذاته، بينما باختين ربطه بتلفظات أخرى (علاقات التناص) وأكد أن عزله أمر مستحيل.

3- من خلال النموذج يفرض جاكبسون أن علاقة الاتصال والإرسال علاقة ثابتة، في حين يرى باختين أن العلاقة بين المتكلم والمستمع علاقة متغيرة ومتجددة باستمرار كونها لا تتشكل في عملية الاتصال، بل في عملية التفاعل بين المؤلف والقارئ.

[1] تزفيطان تودروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص110-113

فالسياق الاجتماعي يحضر دائما في أي تبادل لفظي بين الأفراد بمختلف مستوياتهم الاجتماعية والثقافية وهذا التبادل اللفظي هو ما يشكل البنية الحوارية في الخطاب، وعليه يؤكد باختين على ضرورة الكشف عن الحوار الداخلي في سياقه الاجتماعي لأن " الحوار الاجتماعي الداخلي للخطاب الروائي، يقتضي الكشف عن سياقه الاجتماعي الذي يمس بنيته الأسلوبية بأكملها شكله (forme) ومضمونه (contenu)، وهو لا يؤثر عليه من الخارج فقط، بل يغيره من الداخل كذلك، وذلك أن الحوار الاجتماعي يتردد في كل عناصره سواء تلك المتعلقة بالشكل أو المضمون"[1]

الرواية عند باختين بين فردية الصوت وتعدده:

في دراسة النسق اللغوي المؤسس للخطاب الروائي ميز باختين بين نمطين مختلفين في إنتاج النص الروائي، رواية أحادية الصوت والرؤية والتوجه، ورواية متعدد الأصوات والرؤى والأساليب.

1. الرواية المونولوجية/ أحادية الصوت:

يرى باختين أن الرواية وحيدة الصوت/المونولوجية هي رواية تعمل" على إبراز إديولوجية واحدة مهيمنة، حتى ولو كان هناك حضور للأشكال الإديولوجية المغايرة، لأن ما هو مهم ليس هو حضور الإديولوجيات وإنما هو تقديم تأويل لها، وإدخالها في النسق الخاص للإديولوجيا المهيمنة، فهذه الأخيرة تعمل دائما على إظهار غيرها في سورة سيئة"[2]، فالرواية أحادية الصوت تتبنى إيديولوجيا واحدة تفرض سيطرتها على النص الروائي وتنفي اللإيديولوجيات الأخرى وتمنعها من الظهور، وإن ظهرت إيديولوجيات أخرى يكون حضورها سلبيا وتتعرض للانتقاد من طرف الكاتب، وبالمقابل تكون الإيديولوجية المهيمنة هي

[1]Bakhtine Mikhaïl: esthétique et théorie d u roman , tr: Darida Olivier, Edition Gallimard, Paris, 1978,p120.

[2]حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات: سال، ط1، المغرب، 1989، ص44.

المنتصرة كونها تحمل رؤية الكاتب التي يتبناها، ما يجعل من النص الروائي بنية سردية غير قابلة للحوار.

ويكون صوت البطل في الرواية أحادية الصوت مجرد صدى لصوت للكاتب، فهذا الأخير لا يسمح لشخصياته بالاستقلال عنه وإبراز لغاتهم ذات الطابع الاجتماعي، ولا تمتلك الشخصية البطلة حرية وعيها الذاتي، وعليه توصف شخصية البطل في الرواية أحادية الصوت بالانغلاق والمحدودية النوعية للدلالات المحيطة بها، فيكون البطل مقيد ضمن إطار يحدده الكاتب ويتصرف بناء عليه وإن تعارض مع طبعه مزاجه، ، وعليه فالعلاقة بين الكاتب وشخصياته علاقة تحكم وسيطرة مطلقة[1]، والكاتب في الرواية أحادية الصوت يمتلك كلام الآخرين فتكون الشخصيات مجرد دمى تتحرك وفق آرائه ومعتقداته.

وتلجأ الرواية المونولوجية " إلى تكثيف حضور الطاقة الشعرية"[2]، والميل إلى الانزياح والمفارقة، ما يمنح الرواية تعددية المعاني، ويجعل المتلقي يميل لا شعوريا نحو رؤية محددة، تكون هي رؤية المؤلف لكنها متخفية تحت رداء الشعرية، وهو ما جعل باختين يقر بحوارية الصوت الواحد، وذلك في المونولوج الداخلي، حيث يتصادم صوتان داخل الشخصية نفسها يقول باختين:" التناول الحواري ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير، وحتى لأي كلمة بمفردها بشرط أن يتم استيعابها لا على أنها كلمة غير مسندة، بل على أنها علامة دالة على موقف ذي معنى محدد يخص إنسانا آخر،...، ولهذا السبب فإن العلاقة الحوارية تستطيع التغلغل إلى أعماق التعبير، وحتى إلى أعماق الكلمة المفردة، بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا"[3]، وهذا الصدام هو ما يشكل جمالية الحوارية، وإن كان النص يقدم لنا وفق منظور المؤلف فالكلمة في المونولوج الداخلي يتصادم فيها صوتان، أحدهما في مواجهة الآخر.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص269.

فالرواية أحادية الصوت/ المونولوجية رواية لا تحوي لغة ثانية في تركيبها، ولا تنتج تفاعلا لفظيا يفرضه الحوار، فهي رواية الإيديولوجية الواحدة، والمنظور السردي الواحد، والأسلوب الواحد، وتطرح أفكارا تتعاضد معا لتكون صوتا واحدا هو صوت المؤلف، فالشخصية لا تبني وعيها ولا قناعتها الخاصة في مسخرة للدفاع عن آراء المؤلف وأفكاره، فهي رواية تتمركز حول الذات وتنتج بنية سردية منغلقة تدافع عن فكرة واحدة صائبة ويقينية هي فكرة المؤلف.

2. الرواية متعددة الأصوات/ البوليفونية/ الحوارية:

تعد البوليفونية (Poliphonie) مصطلح مشتق من مجال التأليف الموسيقي، ويشير إلى إصدار نغمتين أو أكثر في نفس الوقت لتشكل مجموعة من الألحان تنطلق في آن واحد في تناغم وانسجام، مع محافظة كل لحن على كيانه الإيقاعي الخاص، وانتقل هذا المصطلح إلى النقد الأدبي، بواسطة الناقد الروسي ميخائييل باختين، ليدل على تعدد الأصوات في الروايةوبخاصة روايات دوستوفسكي التي وصفها بالروايات البوليفونية/ الحوارية.

ويعتبر باختين أن دوستوفسكي هو مبتدع الرواية الحوارية المتعددة الأصوات، فدوستوفسكي خلق إبداعا جديدا لا يمكن إدراجه تحت أي من القوالب الأدبية التي سبقته، لأن البطل في رواياته شخصية ذات استقلالية، تملك وعيها بذاتها، وتتحرر من أي سلطة خارجية، كما أنها تنظر للعالم بنظرة مختلفة عن نظرة المؤلف، فدوستوفسكي أسس للروايه الحوارية التي تتعدد فيها الأصوات والأفكار واللغات[1].

ويعرّف باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى (Counterpoint).حقاإن العلاقات الحوارية هي ظاهرة

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص11.

أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود (Replications) الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا. تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى."[1] فيبين باختين أن الرواية الحوارية تشمل كل العلاقات والظواهر المحيطة بالإنسان، كما أنها تقوم أساسا على العلاقات المتضادة.

وتتميز الرواية الحوارية عن الرواية المونولوجية، في كيفية حضور صوت الكاتب في النص الروائي " فالمتكلم في الرواية ليس هو الكاتب –في نظر باختين– بل هو كل شخصية لها صوتها داخل الرواية، إذ يصبح الكاتب نفسه مجرد صوت"[2]. فالشخصية تنجز أفعالا انطلاقا من منظورها الخاص، فتتعدد المواقف الفكرية والآراء، وتتصارع الأصوات، فلا تكون الغلبة لصوت على حساب آخر، ويكون صوت الكاتب موازيا لصوت الشخصيات، ما يتيح الحرية لكل شخصية في التعبير عن آرائها ومعتقداتها.فالروايةالحوارية توجه الخطاب بين الملفوظات ولغات الآخرين.

وعليه فالرواية الحوارية تتعدد فيها المنظورات، وتتخلى عن الراوي العليم الذي يبسط سيطرته على الشخصيات، بل تتحرك الشخصيات بحرية مطلقة وتتصارع إيديولوجياتها مع إيديولوجية الراوي، وتكون كل الأطروحات متساوية في الطرح، فالإيديولوجية تتمظر في الرواية على مبدأ التكافؤ ذلك أن الرواية الحوارية "تقدم أنماطا متنوعة من الوعي والتصورات الإيديولوجية المختلفة، دون أن يفرضها المؤلف على المتلقي، بل يترك له الحرية في اختيار الأنسب. إن الرواية البوليفونية هي التي تقوم على الفكرة الأطروحة.أي: الإيديولوجيا""[3].

ويحيل التعدد اللغوي إلى الحوارية بمعنى تحاور النصوص وانفتاحها على مختلف الخطابات السابقة لها سواء أكانت خطابات أدبية أو خطابات غير أدبية، فالتعدد اللغوي

---

[1] المرجع السابق، ص59.

[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص83.

[3] ينظر: جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية،
https://www.alukah.net/literature_language/0/93239/#ixzz6Zigak7T1

يظهر في صياغته بطريقة حوارية داخل الرواية، كون الروائي لا يستند للغة واحدة بل يمزج بين لغات متنوعة، تجسد الصراع الإيديولوجي المنبثق من ثقافة المجتمع.

ويشير "(س، موران)(S. Moirand 1990) لكون الحوارية تتخذ بعدين اثنين مختلفين هما الحواريّة التناصيّة، والحواريّة التفاعلية، تحيلالأولى على ما يميز خطاب المتكلم من خطابات غيره، فهو، إذ يستدعي الشاهد ويحدهببداية ونهاية، يعبرعما يسمى التغاير اللفظي، (énonciative Hétérogénéité) وهو السمة الرئيسية للحوارية التناصية هذه، في حين تحيل الثانية على التجليات المتعددة للتبادل القولي"[1] أي هناك حواريتين، أما الأولى، فهي الحوارية التناصية التي تشير إلى اللاتجانس اللفظي وحضور النصوص السابقة في النص الحالي، في حين تشير الحوارية التفاعلية إلى سمات الحوار الكلامي بين الأفراد، وهذين البعدين للحوارية متكاملين ةمتداخلين يصعب الفصل بينهما.

ويرى أوسبنسكي (Uspenski) بأن تحقق الرواية الحوارية/البوليفونية مرتبط بحضور مجموعة من الشروط، هي[2]:

1- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

2- يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث.أيبعبارة أخرى، ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

3- أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها.

ويذهب باختين إلى "أن الأشخاص في السرد القصصي ليسوا أشخاصا من لحم ودم، ...، بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان في القصة ليس إلا صوتا أو لهجة، وكل شخصية في القصة، وكذلك الراوي تحمل بين طياتها

---

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص162-163.

[2] B.Uspenski: **Poetics of composition,** traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972, P.10 نقلا عن: جميل حمداوي، أنواع الحوارية في الفكر، واللغة، والأدب، ط1، 2019، ص42.

لهجة وصوتا وإيديولوجية خاصة، وتحمل أيضا رؤية وموقفا يختلف عن سائر الشخصيات، وكل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التي تصاغ فيها الخطابات"[1] فالشخصية في العمل الروائي تثبت وعيها بذاتها، من خلال ما تتلفظ به، وهذا يبرز من خلال تعدد الأصوات والأيدلوجيات والرؤى، وعليه تكون الشخصية حرة، وهذا الدفاع عن استقلالية وحرية الشخصية إنما هو في الواقع دفاع "ضد تشيء الإنسان"[2] الذي فرضه النظام الرأسمالي، ودعم للفكر الشيوعي المنادي بالمساواة بين جميع الأفراد.

وأخيرا فالحوارية تُبنى على تعددية الأصوات داخل الرواية، من حيث عدد الشخصيات التي تحضر بموروثها اللغوي وثرائها الإيديولوجي والثقافي والفكري ما يشيّد الفضاء الحواري للخطاب الروائي، فكل شخصية تظهر فيالبداية حيادية الملامح، ومع انطلاق أحداث الرواية تتبنى أفكارا معينة وتدافع عنها، وتتخلى عن أفكار أخرى، وهذا يولد نوعا من الصراع المجرد بين الأفكار والذي يظهر حسب باختين في الحوار، لذلك عدّ باختين الحوارية أساس ارتباط العالم الروائي.

خصائص حوارية باختين:

يعد مفهوم الحوارية عند باختين متشعبا وواسعا، فهو يرى أن كل تلفظ مهما كان سياقه تنبعث منه رائحة سياقات أخرى، ولذلك رفض أن يكون الأسلوب هو الرجل ففي رأيه "الأسلوب هو رجلان، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسّدين عبر الممثّل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأول".[3]

[1] عبد الرحمان الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006، ص43.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص88.

[3] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص124.

ويمكننا تقسيم جميع عمليات إنشاء صورة اللغة في الرواية الحوارية إلى ثلاث فئات رئيسية تتمطهر في التنوع الكلامي، من خلال تداخل أجناس خطابية مختلف في النسق الروائي، وهي:[1]

1- التهجين: l'hybridisation

2- العلاقات الحوارية بين اللغات: l' interrelation dialogisée des langages

3- الحوارات الخالصة: les dialogues pur

1- التهجينl'hybridisation:

يعد التهجين أحد مظاهر الحوارية عند باختين، إذ يكشف عن كيفية تجلي ملفوظات سابقة في الملفوظ اللاحق، ويعرفه باختين بأنه "المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه التقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا "[2]،وهذا المزج بين في ملفوظ واحد بين صوتين أو لغتين تنتميان لحقبتين متباينتين أو وسطين متبادلين، من خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في نطاق سياق العمل الروائي بكامله.

وينقسم التهجين إلى نوعيين:

1-1- تهجين لا إرادي (لا واعي):

يحدث التهجين اللاإرادي بين اللغات في صيرورتها التاريخية، فاللغات تتحول وتتغير وتتعايش عن طريق التهجين، حيث يتم المزج بين مجموعة من اللغات المختلفة في نطاق لغة قومية واحدة، ويمثل الملفوظ البوتقة التي يتم فيها هذا المزج[3]، ويكون هذا التهجين

---

[1]Bakhtine Mikhaïl: esthétique et théorie d u roman , tr: Darida Olivier, Edition Gallimard, Paris, 1978,p88

[2]ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص144

[3] ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 144-145، وينظر كذلك: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص120.

إعتباطيا فلا يخض لقواعد معينة وإنّما يكون حسب ما يقتضيه التعايش اللغوي، وهو كذلك لا بحمل أي بعد جمالي أو فني.

1-2- تهجين إرادي (قصدي):

هو المزج بين لغتين لغة محليه ولغةأجنبيه داخل ملفوظ واحد عن وعي وقصد من المؤلف باعتبار الصورة الفنية للغة "هي قبل كل شيء هجنة واعية (بخلاف الهجنة التاريخية – العضوية الغامضة لسانيا)، إنها بالضبط، ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر، ويمكن لصورة لغة أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على إنها بمثابة معيار"[1] فتلك الإضاءة التي تستقطبها اللغة من وعي لساني آخر تجعل اللغتين في علاقة غير متكافئة، كون الأولى تبني صورتها اللغوية باعتبار الثانية معيارا لها.

والتهجين يضيف للطابع اللساني اللغوي الطابع الاجتماعي كون اللغة –عند باختين– ذات طابع اجتماعي، فالهجنة الروائية القصدية تتشكل من التقاء وعيين اجتماعيين لأنها " ليست ثنائية الصوت والنبرة(كما في البلاغة) فحسب بل، هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين – لسانيين–...التقيتا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ"[2]، وهذا المزج القصدي بين الوعيين في ملفوظ واحد هو طريقة إبداعية أدبية داخل الفن الروائي ما يُنتج نسقا لغويا متكاملا، وهو ما يجعل التهجينيعبر "عن المبدأ الحواري، والخاصية البوليفونية في الرواية، والانفتاح الثقافي، والتلاقح بين الأجناس والأنواع والأنماط والخطابات داخل النسق الروائي الواحد"[3].

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص121.

[3] جميل حمداوي، التهجين الروائي،(2019/12/04)، الجديد نيوز، (2020/01/12) https://eljadidanews.com

والهجنة الأدبية الواعية بين لغتين داخل الملفوظ السردي تنتج عن الصراع بين وجهات النظر للعالم ويكون هذا الصراع داخل الملفوظ الواحد بين وعيالشخصية وثقافتها وإيديولوجيتها ووعي الراوي وثقافته وإيديولوجيته، فهو صراع بين رؤية حداثية وأخرى تراثية، ويكون في الرواية بين شخصيتين الأولى حاضرة فعليا (مشخَصة) والثانية حاضرة بوعيها(مشخِصة)، وهو ما ينتج عنه صراع جدلي خفي يمثل التركيب الهجين الفني المقصود[1].

وعليه فالتهجين القصدي يساهم في تطور صورة اللغة عن طريق المزج بين اللغات في إطار الملفوظ الواحد، وقد ربط باختين التهجين بالبعد السوسيو–لساني ليتجاوز بذلك النظرة الجامدة للبلاغيين

2–العلاقات الحوارية بين اللغات: l' interrelation dialogisée des langages

وهذه الصورة تتعلق بدخول "لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة دون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد"[2]، وتتجلى هيئة هذا التعالق في الصيغ التالية:

2–1 الأسلبة la stylisation:

يعرف باختين الأسلبة بقوله: إنّها" قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية 'أجنبية' عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه: 'فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل.."،[3] ما يخلق نسقا لغويا بعيدا عن لغة الكاتب، كون الكاتب/المؤسلب لا يتكلم إلا من خلال اللغة الأجنبية التي يؤسلبها.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 46–148.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

ونظرًا لأن التهجين والأسلبة يُعدان من الأنماط التي تُكوّن الصورة اللغوية في الرواية الحوارية، فقد قام حميد لحميداني بالتمييز بينهما استنادًا إلى أفكار ميخائيل باختين، حيث رأى أن كل نمط يعكس شكلًا مختلفًا من تجليات الحوار والصراع، وفق مايلي:[1]

-التهجين يتكون من لغة مباشرة "أ" مع/من خلال لغة مباشرة "ب" في ملفوظ واحد.

-الأسلبة تتكون من لغة مباشرة "أ" من خلال لغة ضمنية "ب" في ملفوظ واحد.

والأسلبة شكل من أشكال الحوارية في الرواية وهو بمثابة الإضاءة المتبادلة بين اللغات المشخصة في الرواية، غير أنه لا يشترط فيه حضور وعيين أو صوتين في ملفوظ واحد، كما هو مشروط في التهجين، بل يكتفي فيه بظهور لغة واحدة تتضمن لغة أخرى بطريقة غير مباشرة؛ أي أنها تقدم عن طريق وعي لغة أخرى تتواجد بشكل غير مباشر في اللغة الأولى،[2] فالأسلبة تمثل وعيا جديدا لا علاقة له بوعي الكاتب، فهي مجرد تشخيص لصورة لغوية مغايرة للغة الكاتب، فالأسلوب المباشر يتمثل في أسلوب الكاتب، أما الأسلبة فهي تمثل وعيا جديدا.

والفرق بين التهجين والأسلبة أن التهجين عبارة عن ملفوظ واحد يتضمن لغتين أو صوتين أو وعيين، في حين أن الأسلبة عبارة عن ملفوظ واحد يتضمن لغة واحدة تحتوي ضمنيا لغة أخرى،[3] فالفرق يتضح في حضور اللغة في ملفوظ التهجين، وضمنيتها في ملفوظ الأسلبة، كون الأسلبة تحضر عندما يتدخل صوت غيري معلقا أو معزيا أو ساخرا ما يخلق خللا في التماسك النصي للخطاب، إذ ينقلها الكاتب بأسلوب يجعلها متضمنة ما يقول"ولكن تدخله قد يبدو من خلال علامات الترقيم أو التعجب"[4].

---

[1] ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص87-88

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص88.

[4] محمد آيت أحمد، اللغة وأساليب التعبير في الكتابة السردية عبر النوعية .. رواية عندما يبكي الرجال لوفاء مليح أنموذجا، صحيفة المثقف، https://www.almothaqaf.com/readings/899825.html

2-2 التنويعVARIATION:

حسب باختين التنويع "هو النمط الأقرب – إلى الأسلبة – من أنماط الإثارة المتبادلة"[1] والتنويع ليس هو إضاءة للغة موضوع الأسلبة فحسب؛ بل إنه إدماج لموضوع ما وللغة ما في اللغة المؤسلبة، وهو كذلك إمكانية لإدخال مادة اللغة الأجنبية في التيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها في مواقف جديدة عليها.[2]

فليس من الضروري أن تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله، فقد تتنوع أشكال الحوارية كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التهجين أو العكس ...الخ، وهكذا تنتقل الحوارية من الأسلبة إلى التهجين، وهذا الانتقال يسميه باختين تنويعاvariation.[3]

والتنويع هو "الوقوع عمدا فيما بعد عيبا في الأسلبة، فمن العيب في الأسلبة أن تفقد انسجامها بأن تأخذ اللغة المصوّرة (المؤسلبة) ما ليس من حقها في الأسلبة وهو الحضور فتتحول بذلك الأسلبة إلى تهجين"[4]وفي موضع آخر يعتبر التنويع "بمثابة الجسر الذي تنتقل عليه الأسلبة لتصبح تهجينا"[5]؛ وعليه يكون التنويع تجاوز للأسلبة دون الوصول للتهجين.

ويكمن دور التنويع في أنّه "لا يدخل المادّة اللّغويّة الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرّية ويقرن العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع اللغة المؤسلبة على محك الاختبار في مواقف جديدة غير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه"[6]، فالتنويع يضفي على المواضيع المعاصرة مادة لغوية غير مألوفة، ويحررهما من النمطية.

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] ينظر: حميد لحميداني : أسلوبية الرواية، ص89-90.

[4] اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة فسي سيرة الهلالية ومراعي القتل)، الأمل للطباعة والنشر، ط1، مصر، 2008، ص103.

[5] المرجع نفسه، ص103.

[6] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص150.

2-3 المحاكاة الساخرة أو الباروديا PARODIE:

من الأساليب التي تحقق الحوارية وتجعل أقوال الشخصيات اجتماعيّة وأكثر مصداقية في التعبير عن مواقفها الأيديولوجية هي الباروديا/المحاكاة الساخرة وتعني حسب باختين حضور نص سابق في نص لاحق. وهذا الحضور يكون على مستوى الملفوظات والصيغ التعبيرية "حيث نوايا اللغة المشخِصة لا تتوافق مطلقا مع نوايا المشخَصة، فتقاوِمها وتصور العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة اللغة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها"[1] وهذا التباين بين اللغتين المشخِصة والمشخَصة هو مايخلق لغة بارودية، فالهدف من تصوير اللغة الأولى للثانية فنيا هو معارضتها وفضحها والسخرية من نمط الوعي الكامن فيها، عن طريق دمج النصوص السابقة في النص الحاضر.

تعتبر الباروديا أسلوبا في إيراد أقوال الغير، ومحاكاتها بطريقة ساخرة؛ فتبعا للموضوع المشخَّص يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطورا الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة وثرثرات البلهاء، والجهود الضائعة المتحذلقة للعلماء والأسلوب النبيل أو الإنجيلي، والنبرة المتزمتة للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدَّد اجتماعيا وبالملموس[2]، إذ يمكن محاكاة أسلوب في الكلام بطريقة ساخرة، باستحضار أقوال الغير العاكسة لثقافتهم وبيئاتهم، وابراز مستوى الوعي السائد عند طائفة محددة من المجتمع.

والسخرية كونها من مكونات الجنس الروائي فهي تدل "على أن الذات المعيارية و المبدعة تنشطر ذاتين: إحداهما هي تلك التي تجابه، من حيث هي طوية القوة المركبة الغريبة عنها، وتجهد في سبيل جعل محتوياتها نفسها تخيم على عالم غريب، و الأخرى هي

[1] ميخائيل باختين، الخطاب في الروائي، ص123.

[2] ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص،64.

التي تكتشف الطابع التجريدي لعالمي الذات و الموضوع، و بالتالي، طابعهما المحدود"[1] فالذات في المحاكاة الساخرة تعبر عن موقفه وإيديولوجيتها من خلال لغة أخرى.

ويرى باختين أن الباروديا "نوع من الأسلبة تكون فيها قصديّة اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة، مما جعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية ويشترط في الباروديا أن تخلق لغة باروديّة كأنها كل جوهري متوفر على منطقة لعالم منفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعها غالبا باروديا".[2] وعلى الرغم من الأهمية التي تتسم بها كل من الأسلبة والتنويع فإن باختينيرى بأنه "لا يفوقهما في ذلك إلا في المحاكاة الساخرة"[3].

نظرا لهذه المحاكاة، عدّ باختين الرواية الهزلية النموذج الأمثلَ في طرح تعدد الأصوات، حيث يقلد الكاتب الكلام الساري للشخصية في حياتها وداخل المجتمع، عبر اللعب الهزلي مع اللغات، أي اعتماد الباروديا/المحاكاة الساخرة أسلوبا في ذلك، وهذا ما يكسر صوته[4]، لذلك تعد الباروديا/المحاكاة الساخرة أسلوبا فعالا في إخفاء صوت الكاتب، فنحن لا نسمع رأي الكاتب في الرواية، بل رأي الشخصيات في بعضها البعض دون تدخل من الكاتب.

2-4 الحوارات الخالصة DIALOGUES EXCULISIVES:

يتعلق التقابل الحواري بين اللغات الخالصة بجميع الروايات، وهو حوار بين الشخصيات.. يسعى إلى التعبير عن تصارع أنماط الوعي والرؤى للعالم، وهو لا يقل قيمة عن الأساليب الأخرى، لأنه يعكس التنوع والاختلاف الصوتي والأسلوبي واللغوي. فهو "الذي يرسم حدود اللغات ويخلق الإحساس بهذه الحدود ويجعلنا نلمس الأشكال الأدائية للغات"[5]؛ أي أن هذا التقابل الحواري بين اللغات لا يقتصر على لغة واحدة ولا على المعاني المشكلة لهذه اللغة.

---

[1] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر:الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط ، 1988، ص80.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث، ص35.

[3] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص150.

[4] ينظر: منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيلالبحث العلمي، ع3، سبتمبر 2014، ص91.

[5] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص152

وهذا الحوار لا يقصد به الحوار العادي في المشاهد الروائية ولا على حوار قوى اجتماعية في نطاق تعايشها؛ بل يكون حوار أفكار ووجهات نظر، "حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها و ما لا يعيش ويولد...، ومنه أي من حوار اللغات هذا تستمد [الرواية] لا مخرجيتها ومبتورية قولها والتباسيتها وعيانيتها الحياتية"[1]؛ أي أن هذا الحوار بين اللغات يمتاز بالحرية والانفتاح فلا زمن يحده ولا مكان يسجنه.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن المظاهر الفنية المذكورة آنفا في تضافرها تشكل صورة اللغة، زيادة على هذا فهي ميزة تتسم بها الرواية الحوارية، كما أن هذه المظاهر تقوم بالدمج والمزج بين اللغات رغم اختلاف عصورها.

فالتأليف الفني للعمل الإبداعي هو الذي يمنح التلفظات فاعليتها النصية، وينتج ذلك من خلال النظر للغة على أنها ذات دلالات متعددة، لا بكونها علامات قطعية الدلالة، فهي متحولة باستمرار، بدخولها في علائق جديدة بناءعلى المعطيات المادية والحضارية، واستنادا إلى الإرث التاريخي والسياق الاجتماعي المشكّل لها، فالحوارية عند باختين موصولة بطرفين طرف لساني _لغوي، وطرف اجتماعي–ايديولوجي.

2.2.1من حوارية باختين إلى تناص كريستيفا

تعد الحوارية هي الأساس المعرفي لمفهوم التناص(Intertextualité)، فقد اعتمد النقاد على الطروحات التي قدمها باختين وقاموا بإعادة بعثها وتحويلها كل حسب وجهة نظره النقدية واستيعابه، وكانت الناقدة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) هي أول من سنّ ونظر لمصطلح التناص الذي لقي ترحيبا واسعا من قبل الساحة النقدية المعاصرة، وعليه انزوى مصطلح الحوارية الذي أسسه باختين، مفسحا المجال لمصطلح جديد هو التناص.

وسنستعرض فيما يلي إلى مفهوم التناصمن وجهةنظر النقد الغربي وكذلك آراء النقاد العرب.

---

[1] المرجع السابق، ص153

1. التناص عند النقاد الغربيين:

تعود جذور مصطلح التناص (Intertextualité) في النقد الغربي إلى الكاتبة والناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" ، وقد كانت بدايات ظهوره كمصطلح إلى الساحة النقدية العالمية، في الأبحاث التي أجرتها ما بين سنتي (1966-1967)، وظهرتفي المجلتين الفرنسيتين" تال كال Telquel "* و"كريتيك critique"، وأعادت نشرها في كتابيها "سميوتيك sémiotique" ونص الرواية "le texte de roman" وكذلك في مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب "ميخائيل باختين" عن شعرية"دوستوفيسكي".[1]

ويندرج مصطلح التناص عند كريستيفا بالارتكاز على إشكالية الإنتاجية النصية، والتي أعادت صياغتها كعمل للنص، كون النص ينتج من خلال عملية اندماج وتداخل مجموعة من النصوص السابقة لوجوده[2]. والنص حسب كريستيفا هو "آلة نقل لساني، إنه يعيد توزيع نظاماللغة، فيضع الكلام التواصلي، أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظا تسابقة أو متزامنة"[3] فالنص –حسب كريستيفا– إعادة توزيع اللغة وإعادة هدم وبناء لنصوص سابقة، وأن النص الأدبي ليس معزولا عن سياقه الاجتماعي الذي يسهم في إنتاجه، وهذا التلاقح بين اللغوي والاجتماعي سمته كريستيفا بالإديولوجم* والذي يعني" الوظيفة التناصية التي يمكن قراءتها وهي تتمظهر ماديا على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد

---

* مجلة تال كال Tel Quel (1960): تنتمي لجماعة تحمل نفس الاسم، أسسها الناقد فيليب سولير(Philipe Sollers)، وضمت العديد من النقاد أهمهم: جوليا كريستيفا، ورولان بارت، وميشال فوكو (Michel Foucault)، وجاك دريدا، وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت جسرا للتحول من "البنيوية" إلى "ما بعد البنيوية"، وافتتح العدد الأول من المجلة بعبارة نيتشه (Nietzsche) أريد العالم و أريده كما هو«Je veux le monde et je le veux tel quell» ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي الحديث، جسور للنقد والتوزيع، ط1،الجزائر، 2007، ص 69.

[1] ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامل للكتاب، مصر، 1998، ص23

2 أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن،2000، ص12.

[3] بوسقطة السعيد، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقى، التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، الجزائر ، ع:8، جوان2001، ص216.

*الإيديولوجم: وهو ما سماه باختين عبر اللسانيات.

خلال صيرورتها، مانحة كل مطابقاتها التاريخية والاجتماعية"[1] ، فالنص يكون منتجا داخل التاريخ والمجتمع، ولا يمكن قراءته بعيدا عن سياقه الذي أنتج فيه.

وقد قدمت "جوليا كريستيفا" دراستها النقدية ونظرياتها الخاصة في كتاب "علم النص" حيث أطلقت على الحوار مصطلح الحوارية وعرفتها بأنها "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم باسم عبر النصوص transtextualité ثم التصحيفيةparagyrammatisme ثم ظهر عندها مفهوم الامتصاص absorption وذلك في قولها: كل نص هو امتصاص أوتحويل لوفرة من النصوص"[2]، فيكون التناص عملية اجترارية لا نهائية يقوم من خلالها النص بامتصاص جملة من النصوص ليخرجها في رداء جديد، وتشير كريستيفا إلى أنّها أخذت تسمية التصحيفية من عالم اللغويات دوسوسير، تقول:" وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عّيناها باسم التصحيفة أي امتصاص نصوص متعددة"[3] غائبة داخل النص الجديد.

وتعرّف "كريستيفا" التناص بأنه:" قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين لأن الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع في عدة شفرات وكل منها يبني الأخرى"[4]، وهذا التلاقح بين الشفرات يتحكم في إنتاج النص الجديد الذي يكون مثقلا بشفرات سابقة.

كما تؤكد "كريستيفا" على أن التناص لا يكون إلا بخلق خطاب جديد يحتل المركز مزيحا الخطاب السابق إلى الهامش ويحتفظ بريادة المعنى، ذلك أن:"الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما... إنها تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتتبني

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص162.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1997،ص78.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص،ص78.

[4] المرجع نفسه، ص66.

هي"[1]، فكل نص جديد ينبني بإزاحة ذوات سابقة عن المركز ويؤسس لذات جديدة تستقر في المركز وتكوّن بؤرة المعنى الجديد، كما رأت بأن:" التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه"[2] فهي لم تفرق بين التفاعل النصي والتناص بل عدتهم واحدا.

وقد مّيزت كريستيفا بين ثلاثة طرائق يمكن أن يحضر بها التناص، وهي:[3]

النفي الكلي: قد يكون المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمعنيين الشعريين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص الجديد معنى جديدا،معاديا للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول.

النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا.

و"كريستيفا" بنظريتها حول التناص قوضت "مقولة النص المغلق–عند البنيويين– ليكون بديلها النص المفتوح"[4]،حيث استغنتعن مصطلح الحوارية الباختيني وآثرت استخدام مصطلح جديد هو التناص، فالتناص ينبني على دخول النصوص في علاقة وهو ما ترفضه البنيوية التي لا ترى شيئا خارج النص.

ويقرّ "رولان بارت"(Roland Barthes) بفضل "كريستيفا" في تحديد المفاهيم النظرية الأساسية للنص، يقول:"نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص: وهي الممارسة الدالة (practice signifiant)، الإنتاجية (productivité)، التدليل (signifiance)، النص الظاهر(pheno–texte)، النص المولد (geno–texte)، التناص (intertexte)"[5].

---

[1] المرجع السابق، ص13.

[2] عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998، ص20.

[3] ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص78.

[4] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص226.

[5] المرجع نفسه، ص24.

ويرى بارت أن "تميز النص يعتمد على تنوع دلالاته، لأنه مبنى من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص ومن الإرجاعات والأصداء ومن اللغات الثقافية"[1]ويكون بذلك بارت قد استبعد وجود الفردية أو الذّاتية عند أي كاتب، فالذاتية –حسب رأيه– هي مجرد تراكم نصي معرفي، فالنص ليس إلا نسيجا جديدا من إستشهادات سابقة، أين تندمج النصوص السابقة المتراكمة في المخزون الثقافي للكاتب لتولد نصا جديدا متعدد الدلالات.

ويؤكد بارت على أن النص الجديد لا بدّ أن يكون محملا بسياق سوسيو ثقافي يحيلنا إلى ثقافة المجتمع الذي نشأ فيه.:" إن أي نص يتكون من كتابات متعددة ، تنبثق من ثقافات متنوعة ، وتدخـل في حوار وفــي محـاكاة تهكمية ساخرة "[2] .

كما وسع رولان بارت من مفهوم التناص، حيث جعله ينفتح ليشمل مناحي الحياةالمختلفة، وذلك في قوله إن :"التناص يمثل تبادلا حوارا ورباطا، اتحادا تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما الآخر ومن هذا القول نستنتج أن التناص ما هو إلا اندماج وخليط وتفاعل بين نص ونصوص أخرى، فتلتقي مع بعضها ويبطل أحدهما الآخر"[3]وبذلك يكون التناص عنده توالد لا متناهي للنصوص وتفاعل مستمر يلغي أحدها الآخر باستمرار، لينتج نصا جديدا.

ويشير بارت في كتاباته إلى استحاله وجود نص بريء، فكل نص نشأ من تعالق وتواشج نصوص سابقة، والقارئ هو المسؤول عن إنتاج الدلالة إذ إنّ العبارات التي تنتج معنا ممكنا في النص لا تحجب بقية المعاني التي تربطه بنصوص سابقة، فالنص الجديد ما هو إلا قراءة جديدة لنصوص سابقة قام بصهرها في بوتقة واحدة ما يجعله متفجرا بدلالات لا

---

[1]محمد عزّام، النقد الحر عند بارت، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 350، يونيو 2000، ص104.

[2]Roland barthes : the rustle of language ,translated by Richard howard, newyork:hill and wanck,1986 ,p54.

[3] بشير تاوريريت: التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر، ط1 ،2006 ،ص63-62

متناهية، دلالات مهمة القارئ الكشف عنها واستجلائها من ثنايا النص المتناص (intertext) الذي يقوم على الانفتاح ويحيل دائما إلى ما هو (خرج نصي)[1]، وبهذا يخرج بارت من عباءة البنيوية المنغلقة إلى ما بعدها، بجعله القارئ يساهم في خلق النص الأدبي وإعطائه وجوداً فعلياً، فهو القادر على كشف علاقات النص المتناص.

وهذه الأهمية التي أولاها بارت للقارئ تتناغم مع ما طرحه ميشال ريفاتير في طرحه لمفهوم التناص، يقول:" التناص هو تصور القارئ للعلاقة بين العمل والأعمال التي سبقته أو تبعته، وهذه النصوص الأخرى تشكل النص البيني الأول "[2] فهو يرسخ لدور القارئ في عملية الكشف عن العلاقات التي تربط النص بالنصوص السابقة، فكلما كان القارئ ذو ثقافة عالية استطاع الولوج أكثر في أعماق النص وكشف علاقاته، وهو القارئ الذي سماه ريفاتير "بالقارئ الخارق"[3].

ويميز ريفاتير بين نوعين من التناص، الأول يكون تلقائيا أما الثاني فيكون قصديا من المؤلف؛ وهما:[4]

1- التناص العشوائي (intertextualité aléatoire): ويشكل هذا التناص خلفية ثقافية؛ أي ذاكرة دائرية تثري المعنى، لكنغموضها العرضي لا يؤثر على المعنى.

2- التناص الإلزامي(l'intertextualité obligatoire): على العكس من ذلك، إن فك تشفير التناص "الإلزامي" سيكون ضروريًا، بمعنى أنه يتطلب مهارة لقراءة الافتراضات المسبقة للنص بشكل صحيح.

أما "تزفيطان تودوروف" فقد فضّل مصطلح التناص كما حددته جوليا كريستيفا كونه أكثر شمولية من مصطلح الحوارية الباختيني المثقل بتعددية مربكة للمعاني، فالتناص يمثل جميع

---

[1] ينظر:أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2004، ص25-26.

[2] Nathalie Limat-Letellier, Historique du concept d'intertextualité, Presses universitaires de Franche-Comté, Annales littéraires 637, Besançon, 1998, p19.

[3] لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ج 2001،39، ص 119.

[4] Nathalie Limat-Letellier, Historique du concept d'intertextualité, p20.

العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر، واحتفظ بتسمية الحوارية لبعض الحالات الخاصة للتناص؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين، أو في التصور الذي أعده باختين عن الشخصية الإنسانية.[1]

وبالنسبة "لتودوروف" قد استخلص من خلال دراساته حالات متنوعة ومتعددة لحضور التناص في النصوص الإبداعية تمكن من جمعها تحت مبدأين أساسيين هما:[2]

1- مبدأ ذو طبيعة كميّة: نص ما يمكن أن يذكر بنص واحد آخر مثل "جاك القدري" بالنسبة إلى "تريسترام شاندي"؛ أو بجنس أدبي كامل، مثل "دون كيشوت" بالنسبة إلى روايات الفروسية؛ أوبيئة معينة، حين تذكّر جملة عامية ما بالبيئة التي تسود فيها العامية ذات الشأن؛ أو بعصر كامل، من مثل "مدام بوفاري" بالنسبة للأدب الرومنسي.

2- مبدأ ذو طبيعة نوعية: الإيحاء يمكن أن يمتد من الإدانة (كما هو الحال في الصورة الساخرة عادة) إلى الثناء (المتضمن في المحاكاة والتجويد الأسلوبي).

وقد شاع مصطلح التناص في الدراسات النقدية الغربية بين الباحثين والدارسين فحاولوا الكشف عن العلاقات المختلفة داخل النص الواحد أو بين نصوص عديدة ، لكن"لوران جيني" (L.Genny) اعتمد مصطلح التناصية فرأى: "أن النصّ يستوعب عدداً من النصوص، ويظل متمركزاً من خلال المعنى. وأن [للتناصية] ثلاث قواعد، هي: التلفيظ، والخطّيّة، والتضمين. فبـ(التلفيظ) يتم اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النصّ، ومن خلال (الخطّيّة) تبدو عملية الاستيعاب مدمجة في خطّية النّصّ"[3]، فالنص الجديد يستوعب جميع النصوص السابقة من خلال الخطيّة، والتناصية عنده "عمل يقوم به

[1] ينظر: تزفيطان تودوروف،ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 121-122.

[2] تزفيطان تودوروف، الرمزيّة والتّأويل، تر:إسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2017، ص95.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 114-115.

نص مركزي لتحويل نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى"[1]، وهذا التعريف للتناصية يتوافق مع تعريف "بارت" للتناص، واستعمل"مارك أونجينو" (Marc Angenot) مصطلح التناصية وعرفها بأنها " تقاطع في نص مؤدى مأخوذ من نصوص سابق"ة[2].

أمّا "جيرار جنيت" (Gérard Genette) فقام بتوسيع مفهوم التناص وجعله أكثر شمولية بمفهوم جديد حدد من خلاله العلاقات النصية سماه "بالمتعاليات النصية transtextualité" وتحيل "المتعاليات النصية" إلى تعالق النصوص بعضها ببعض ظاهريا أو باطنيا، فالتعالي هو "البحث عن علاقة التقاطع والتداخل بين النصوص...وهو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص"[3]، فالمتعاليات النصية تشمل كل ما يجعل النص في علاقة مع باقي النصوص، وبذلكيكون التعالي النصي أشمل من النص الجامع الذي يمثل"مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[4]، ويظهر أن "جنيت" قد درس التعالي النصي من خلالشبكة العلاقات القائمة بين النصوص داخل النص الواحد.

وحدد جيرار جنيت خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي: "التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع"[5]، وبهذا بين "جيرار جنيت" الأنماط التي يشملها التعالي النصي بضبطه للمصطلحات التي تحكم علاقة النص بكل ما يحيط به من نصوص، وبهذا الرأي خالف "جنيت" المؤسسة الأولى لمصطلح التناص "كريستيفا" التي رأت تطابق بين التعالي النصي والتناص، ويظهر من خلال طرح "جنيت" أن التناص جزء من التعالي النصي، فالتعالي النصي هو " كل علاقة جامعة لنص لاحق 'ب' بنص سابق 'أ'،

---

[1] حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، دار مؤسسة رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص159.

[2] المرجع نفسه، ص159.

[3] أنور المرتجي، سيمياء النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص56.

[4] جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، ص5.

[5] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008، ص26

بحيث أن النص 'ب' لا يتحدث عن النص 'أ'، بمعنى أنه نتج عنه بواسطة عملية التحويل دون أن يذكره أو يصرح به بالضرورة"[1]

ويمكن تحديد مفاهيم الفروع الخمسة التي حددها جنيت لتعالي النصي فيما يلي:[2]

1 . التّناصّ، وهو حضور نصّي في نصّ آخر، كالاستشهاد، والسرقة، وغيرهما، ويقول أن التناص هو:"تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة كما هو الشأن لدى كريستيفاوباختين".[3]

2 . المناصّ Paratexte، ويوجد في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، وكلمات الناشر، والخواتيم، والصور...

3 . الميتانصّ Metatexte، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّاً بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره.

4 . النصّ اللاحق، ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النصّ اللاحق بالنصّ السابق.

5 . معمارية النصّ، وهي علاقة صمّاء أكثر تجريداً أو تضمناً، وتأخذ بعداً مناصيّاً.

أما "جاك دريدا" (Jacques Derrida) رائد النظرية التفكيكية يرى أن هناك مفهومين للنص: مفهوم قديم ومفهوم جديد: المفهوم القديم هو المفهوم التقليدي الذي يرى: "النص واضح المعالم والحدود، يعني له بداية ونهاية له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص"[4]، ثم جاء المفهوم الجديد في الستينيات وانقلب مفهوم النص جذريا في الدراسات

---

[1]Gerard Genette,Palimpsestes la littérature, Editions du suil, 1970, p13.

[2]محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 115.

[3]جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص103

[4]عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص320

الحديثة التي أبطلت كل تلك الحدود والتقسيمات "وأصبح النص شبكة مختلفة ونسيجا من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها"[1].

واستخدم "دريدا" مصطلحي "التناص" أو "التكرارية" ليلغي بذلك الحدود القائمة بين النصوص، "ويقوم التناص عنده على الاقتباس، وتداخل النصوص، لأن النص عرضة للنقل إلى سياق آخر من زمن آخر، وكل نص أدبي هو خلاصة تأليف عدد من الكلمات التي هي سابقة للنص في الوجود"[2] فالنص الجديد هو ترتيب جديد لكلمات سابقة ونصوص سابقة، ويكون وجود التناص حتميا في النص فهو يخضع للسيرورة التاريخية للكلمات المستعملة، فالتناص عند دريدا سمة ملازمة للنص الأدبي، ولا يوجد نص يخلو من التناص.

ويقوم ليتش (Leitch) بسن نظرية للتكرارية وفق عملية حسابية كما يلي:" إن تاريخ كل كلمة في النص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص، يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير، قيد القراءة، ولتعذر تحديد التاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها، ومن ثمّ، فإن دلالتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها[3]" فيستحيل تحديد تاريخ الكلمة الحاضر في النص قيد القراءة، فكل كلمة لها مشحونة بمرجعية وبحمولة في نصوص متعددة سابقة، وبالتالي لا يمكن الوصول إلى دلالة نهائية، فتكون المعاني والدلالات متعددة ولا نهائية.

2. التناص في النقد العربي الحديث

التناص في النقد العربي تعددت مصطلحاته كما تعددت مفاهيمه، كغيره من المصطلحات النقدية الحداثية، فكلما انخرط مصطلح في دائرة ثقافتنا العربية إلا وتعددت ترجماته مفاهيمه بحسب تعدد وجهات النظر؛ من خلال الترجمات المختلفة لأصل الكلمة

---

[1] المرجع السابق، ص320

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص110.

[3] عواد علي وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1996، ص131.

الفرنسية"Itertextualité" ومنها: التناص، التناصية، النصوصة، التداخل النصي، النص الغائب التعالق النصي، "ولهذا كله وجدنا عددا من المصطلحات في النقد العربي كالنص السابق واللاحق، والمفقود والموجود والظل والمتخيل والغائب والمقترح والنص المعتاد والنص الظل والمزاح."[1]

ويرى "محمد بينس" أنه أول من استخدم هذا المصطلح النقدي العربي، ويفضل تسميته "التداخل النصي"[2] الذي يحدث تسمية تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي تعيده النصوص الحاضرة كتابته وقراءته وتمنحه الديناميكية، في حين يرى "محمد عزام" في كتابه "شعرية الخطاب السردي" أن التناص ظهر في كتابات النقاد العرب مطلع الثمانينات اعتمادا على نظريات النقاد الغربيين وكان السبق لسيزا القاسم، يقول: "إنه ظهر في خطابنا النقدي المعاصر في مطلع الثمانينات على يد سيزا قاسم في مقالها (المفارقة في القصّ العربي) 1982"[3].

واستعمل "محمد بنيس" مصطلح التداخل النصي مقابلا للمصطلح الغربي، وبالرغم من شيوع مصطلح التناص في الدراسات العربية إلا أنّه ظل يفضل التداخل النصي، يقول: "إن تناولنا لمفهوم التداخل النصي في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح L'intertextualité وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بالتناص، الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي. ونتشبث، عكس ذلك، بالتداخل النصي لأن ترجمة المصطلح تخضع، قبل كل شيء، لشبكة

[1] حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، ص168.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط3،الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص182.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي – دراسة–، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص115.

من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، علائق دلالية وصرفية وتركيبية"[1]

كما أطلق عليه مصطلحا جديدا هو "النص الغائب" في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) الذي يدل على أن النص يعتمد على علاقات وقوانين وارتباطات عدة بالنصوص الأخرى: "لأن ترجمة المصطلح تخضع، قبل كل شيء، لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، وعلائق دلالية وصرفية وتركيبية".[2]

وفي كتابه "حداثة السؤال" وظف مصطلحا آخر هو "هجرة النص" والذي شطره إلى شطرين، النص المهاجر، والنص المهاجر إليه، وهما يوازيان على التوالي النص الحاضر، والنص الغائب. واعتبر هجرة النص شرطا رئيسا لإعادة إنتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر معتمدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتسم له الفعالية وتتوهج من خلال القراءة للنص الذي يفقد قارئه ويتعرض للألفاظ.[3]

وهذه الهجرة لا يمكن أن تتم لأي نص، وإنما تتم للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة ويلخصه محمد بنيس فيما يلي:[4]

1- إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.

2- إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة أو غير مؤطرة زمانا ومكانا.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص183

[3] ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، دط، دت، ص96-97

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، ص97

3- إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر.

وحدد "محمد بنيس" ثلاث مستويات يشتغل بها التناص في النص، وهي:[1]

المستوى الاجتراري (الشحن): وفيه يقتبس جزءا من النص الأصلي، ثم يوظفه منفيا في بنيته النصية الجديدة، ويعيد كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، لأنه لا يحدث فيه أي تغيير.

المستوى الامتصاصي(الإفراغ): يعتبر هذا المستوى أعلى درجة من المستوى السابق، فهو قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره... ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد، أي الحوار... هو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق صيرورته التاريخية.

المستوى الحواري (الحياد العقائدي): يعد هذا المستوى أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي (الغائب)، ذلك لأن التناص الحواري هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار قراءة نقدية علمية.

أما "سعيد يقطين" فيستعمل مصطلح "التفاعل النصي" مرادفا لمصطلح "التناص" فيرى"أن عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص"[2]، فالنص يولد من رحم النصوص السابقة، ولا يمكن إنتاج نص بعيدا عن مبدأ التفاعل النصي، غير أن هذا التفاعل لا يلغي القدرة الإبداعية للذات الكاتبة، التي استوعبت النصوص السابقة وتعاملت معها لتنتج نصا جديدا متعدد العلاقات، فالنص ما هو إلا " بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة وهذه البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا، بأنها سابقة

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية- ، دار العودة ، ط1، بيروت، ص 189-190.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص278

على النص، سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا، مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب أو الضمن يحدث "التفاعل النصي""[1].

ويفرق "سعيد يقطين" بين مصطلحين مهمين هما:[2]

التفاعل النصي الخاص: ويبدو حين يقيم علاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا. وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد والقصيدة برمتها.

التفاعل النصي العام: ويبدو حين يحاور النص نصوصا أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع والنمط، ومن ثم جاءت تسميته بالعام، لأننا ننظر في تحديد من جهات عدة ومستويات متعددة وآثار نصوص عديدة وغير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا.

أما "محمد مفتاح" فيذهب إلى رأي آخر في التناص، فهو عنده تعالق "الدخول في علاقة" نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[3] واستخلص مقومات التناص من مختلف التعاريف السائدة وهي:[4]

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه تقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها أو تكثيفها يقصد مناقضة خصائصها ودلالتها وبهدف تعضيدها.

ويشيد محمد مفتاح بأهمية التناص، وإلزامية حضوره في مختلف النصوصفهو "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشه له خارجهما".[5]

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح االنص الروائي، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء،المغرب، 2001، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص17-18

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص121

[4] المرجع نفسه، ص121

[5] المرجع نفسه، ص125

و يذكر محمد مفتاح نوعين أساسين من التناص هما:[1]

المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها

المحاكاة المقتدية (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص.

أما "عبد العزيز حمودة" فاستبدل مصطلح التناص بمصطلح آخر هو "البينصية" في كتابه "المرايا المقعرة"، "فالبينصية" ترى "أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه كيان مفتوح وحش أسطوري في حالة تكون مستمر يحمل آثار"Traces" نصوص سابقة".[2]

في حين "عبد الله الغذامي" يسمي "التناص بالنصوص المتداخلة التي شغف بها النقد المعاصر وهي لا تعني أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق"[3]، فالتناص هو إعادة كتابة لنصوص سابقة تكون الخلفية الثقافية والفكرية للكاتب وتظهر قدرته الإبداعية في قدرته على إطلاق القدرة الكامنة للكلمات، فالنص المتداخل هو " نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء كان ذلك بوعي الكاتب أو بعدم وعيه"، فحضور النصوص يكون قصديا وبوعي من الكاتب وهو ما يميز نص عن آخر، أو غير قصدي وهو ما تفرضه اللغة على مستعمليها.

أما "عبد الملك مرتاض" فيرى "أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق و نص حاضر و نصلاحق، و هو ليس إلا تضمين بغير تنصيص"[4] فالتناص تجسيد لعلاقات تفاعلية بين نص لاحق ونصوص سابقة، فهو تضمين دون تصريح من الكاتب،

---

[1] المرجع السابق، ص122.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص451.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص316.

[4] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص278.

وهنا إشارة من "مرتاض" إلى مصطلح السرقات الأدبية الذي أشارت إليه الثقافة العربية قديما.

ويؤكد "عبد المالك مرتاض" المطابقة الوثيقة بين نظرية التناص وفكرة السرقات الأدبية، يقول: "إن التناص كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هي تبادل التأثير بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الأدبية".[1]

وهناك تعريفات متعددة قدمت لمفهوم التناص، ترتبط بتعدد المرجعيات والخلفيات والرؤية التي قدمَّها كل باحث من المساهمين في بلورة هذه النظرية، كل حسب خلفيته النقديّة، وإن دلّت معظم التعريفات على أن التناص هو تعالق النصوص وتحاورها واندماج وتفاعل النصوص مع بعضها البعض لتنتج لنا نصا جديدا يختلف عن النصوص السابقة ولكنه ممزوج بها ومتداخل معها، ويصعب التمييز بينه وبين النصوص المتحاورة معه، وهكذا تبلور هذا المفهوم واتضحت أهدافه وغاياته ليصبح محور معظم الدراسات النقدية الحديثة، فلا يوجد نص ينأى عن التناص في نسيجه اللغوي، ذلك أن النص الجديد ما هو إلا نص فاعل تزدحم فيه العلاقات من نصوص سابقة، فالنص "ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل آثار "traces" نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا"[2] فهو حصيلة ثقافية وإبستمولوجية وإيديولوجية وحضارية لأديب تنبثق في كتاباته الإبداعية، وتبرز لنا قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجه لنص جديد.

3.2.1 من المفهوم البنيوي للحوارية إلى إيكو ونظريته في القراءة والتلقي

اهتم "إيكو" في كتاباته بالقارئ وجعله بؤرة العمل الأدبي، كون أي عمل أدبي مهما كانت أهميته ستتوارى وتنجلي مع قارئ ساذج لا يمكنه استنتاج الإحالة الواردة في النص،

[1] عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج1، مج1، ماي 1991، ص91.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص316-317

فالنص"في حال ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللساني يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن ينقلها المرسل إليه"[1]، فالقارئ عند إيكو قادر على فك الرموز النصية مهما بلغت درجة صعوبتها، أطلق عليه إيكو لقب القارئ النموذجي، كونه " كائن مُجرد يُستخلص استخلاصاً من النص، إنه إستراتيجية نصيّةيتوسّل بها المُؤلف حتى يُوفر لأثره مقروئية ناجعة.فهو المُرسل إليه المتخيّل الذي لا يقتصر على استيعاب النص السردي وتأويله تأويلا يُساير المقاصد التي وُجد من أجلها النص فحسب بل يُجيد التأثير في القارئ الواقعي أيضا"[2].

والقارئ النموذجي هو نموذجي في قدرته على استيعاب النصوص وتأويلها، يحقق شرط الكفاءة بنوعيها(كفاءة لغوية وكفاءة غير لغوية)، فكفاءة القارئ هي العامل الجوهري في كشف السخرية التناصية، يقول إيكو:" تذكروا أن عنوان الصفحة التي تقدم المخطوط تحمل العنوان التالي: "إنه مخطوط بطبيعة الحال". إن لـ "بطبيعة الحال" هاته أحجام مختلفة، فهي من جهة تود التأكيد أننا نستعين بثيمة أدبية، ومن جهة ثانية تكشف عن "قلق التأثير"، لأن الإحالة تتم على مانزوني (على الأقل بالنسبة للقارئ الإيطالي)الذي استخرج روايته من مخطوط ينتمي إلى القرن السابع عشر. فكم من قارئ أدرك أو كان بإمكانه إدراك الطبقات السخرية المختلفة لكلمة "بطبيعة الحال"؟ ولنفترض أنه لم يدرك ذلك فهل سيكون بإمكانه الوصول إلى باقي القصة دون أن تفقد الكثير من رونقها؟ وهكذا، فإن هذه "بطبيعة الحال" توحي بالسخرية التناصية"[3]، القارئ الساذج لن يتمكن من فهم إحالة النص وبالتالي سيفقد النص الكثير من جماليته، ولكنه يشير إلى أن القارئ مهما كان مستواه يقدر – غالبا– على الانتباه إلى الإحالات وإن عجز عن تفسيرها وتأويلها.

---

[1] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص61

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص318.

[3] أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر: السعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2009، ص 133-134.

ويشير أمبرتو إيكو إلى مفهوم التسنين المزدوج:"لقد كان شارل جونكس هو أول و بلوره. ففي تصوره تتحدث العمارة المابعد حداثية من خلال مستويين على الأقل: تفعل ذلك وهي تتوجه إلى المعماريين الآخرين وإلى نخبة مهتمة تدرك ما أمامها من خلال مدلولات معمارية خاصة، وتفعل ذلك وهي تتوجه أيضاً إلى جمهور عريض، إلى سكان المكان المنشغلين بأشياء أخرى كالراحة والبنايات والتقاليد وأنماط الحياة. إن البناء أو العمل الفني الما بعد حداثي يتوجه في الآن نفسه إلى أقلية نخبوية مستعملاً سنتاً "راقيا"، وإلى جمهور عريض يستعمل أسننا شعبية"[1] فالتسنين المزدوج هو تسنين يفترض تداخل نوعين من السنن، ويسمح بتأويلها بشكلين مختلفين أحدهما عن الآخر دون أن يتعارض واحد منهما مع الآخر من جهة أخرى، ما يفترض قراءتين مختلفتين على الرغم من انسجامهما معا، و هذا يعني وجود نوعين من المؤولين المنسجمين معا فكريا بشكل ما على الرغم من اختلافهم.

وفي حالة التسنين نكون أمام ثلاثة أصناف من القراء كالتالي:[2]

أ–قارئ لا يقبل المزج بين الوحدات الأسلوبية والمضامين المثقفة وبين الوحدات الأسلوبية والمضامين الشعبية، فهو يرفض القراءة إذن لأنه لا يتعرف على هذا المزج.

ب–قارئً يشعر بالطمأنينة لأنه مرتاح لهذا التناوب بين الصعوبة واليسر، إنه يشعر بالتحدي والتشجيع.

ج–قارئ يستوعب النص في كليته باعتباره دعوة مرحة، ولا يدرك أن هذه الدعوة تحيل على وحدات أسلوبية نخبوية (إنه يستمتع بالنص ولكنه سيضيع الإحالات).

والقارئ الثالث وحده يمكن أن يصل إلى السخرية التناصية، فمن يكون قادرا على فك شفرة الإحالة يدخل في تناغم وانسجام مع النص، أما من لم يقدر على استيعاب الإحالة سيفقد جماليات السخرية التناصية.

---

[1] المرجع السابق، ص 129.

[2] ا لمرجع نفسه، ص.134.

والسخرية التناصية تخرج باللغة من مقصدية النص إلى مقصدية الخطاب لأنها "عادة ما تقيّم القراءة باعتبارها مطاردة للاستشهادات، علاقة تحد بين النص والقارئ (دون أن نتحدث عن قصديات المؤلف) الذي يود الكشف عن السر الحواري، إلا إذا كنا نبحث عن سرقات أو صدي تناصي لا واعي. وباعتباري مؤلف روايات تلعب كثيرا على الاستشهاد التناصي، كنت دائماً سعيداً بقدرة القارئ على التقاط الإحالة، والإشارة"[1]، فالقارئ المدرك للإحالة هو من يمد النص بتأويلات عديدة ويضمن حياته، لأنه في كل مرة يستطيع قراءته مغايرة لسابقتها يمنحه الاستمرارية والخلود، و "الحوارية (بالمعنى الباختيني للكلمة، وبالمعنى الذي أشير إليه من خلال حديثي عن حوار النصوص فيما بينها)"[2]

ويؤكد إيكو على أن السخرية التناصية "ليست شكلاً من أشكال السخرية، بالمعنى التقني. إن السخرية لا تكمن في قول نقيض الحقيقي، بل قول نقيض ما يعتقد المتكلم أنه حقيقي. فمن السخرية تعريف شخص غبي بأنه ذكي، ولكن فقط إذا كان المتلقي يعرف أن هذا الشخص بليد. أما إذا كان يجهل ذلك، فإن السخرية لن تتحقق، ولا نقوم سوى بتقديم خبر زائف. وبناء عليه، فإن السخرية تصبح مجرد كذب، عندما لا يكون المتلقي غير واع بذلك."[3]، فالسخرية التناصية إبداع أدبي جميل يهدف إلى تحريك ذهن المتلقي واستفزازه بتشويش أفكاره،وتعرف بواسطتها الطبيعة التناصية في نصوص ما بعد الحداثة.

أما ريكور استعمل مصطلح حواري (Dialogal) بدل الحوارية، في دراساته التأويلية للنص المقدس، إذ وجه جل دراساته لقراءة وتأويل الإنجيل الذي عدّه نص بوليفوني، كما عدّ "باختين" روايات "دوستوفسكي"، ويشير "ريكور" إلى " أن القراءة الإنجيلية تشترك مع القراءة الروائية في عنصر الحوارية والتعددية والبوليفونية، وتعدد الأجناس والمنظورات، وتنوع المقاربات التأويلية. ويعني هذا أن ريكور قد اهتم كثيرا باللغة الحوارية، والجنس الخطابي،

[1] المرجع السابق، ص146

[2] المرجع نفسه، ص127.

[3] المرجع نفسه، ، ص154-155.

وتعدد الأجناس. وبالتالي، تتبني البوليفونية التأويلية عند ريكور على استجلاء التهجين النصي، واستكشاف الانزياح، وتحديد الغرابة، وتبيان أنماط الوعي في تفاعلها وتواصلها، والانتقال من الحواري إلى الحوارية..."[1]

والحوار بنية أساسية في الخطاب، حيث يكون نتيجة التفاعل الحيّ بين القارئ والعمل الإبداعي عن طريق المسائلة، التي تمنح الخطاب حياة، بحيث " يشكل الجوار بنية جوهرية في الخطاب، ويحتفظ السؤال والجواب بحركة الكلام وفاعليته، وبمعنى ما فهمم يشكلان نوعا من الخطاب من بين أنواع أخرى...وحتى المناجاة الفردية –أي خطاب الشخص المتوحد– هي حوار مع الذات...فالمناجاة dianoia هي حوار الروح مع نفسها"[2].

وترتكز الحوارية التأويلية عند "بول ريكور" على "مجموعة من الخطوات المنهجية في مقاربة النصوص الأدبية والإبداعية والفلسفية، وتأويل النصوص الدينية والكتب المقدسة والخطابات اللاهوتية. ويمكن حصرها في ثلاث خطوات منهجية هي: ماقبل الفهم، والتفسير، والتأويل، وتشكل هذه المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة الهيرمونيطيقية للتأويل"[3] فالتأويل يمثل مغامرة قرائية تبدأ باتصال القارئ بالعمل الإبداعي في مرحلة ما قبل الفهم، حيث يتلقى القارئ النص في كليته بقراءة سطحية محاولا تحديد التيمة الأساسية للنص، لينطلق في تفسير ما قرأه واستكناه معناه، ثم يتوجه نحو عالم أرحب هو عالم التأويل فعيد إنتاج السيرورة الإبداعية للعمل، وينتج بذلك قراءات حوارية.

ويقسم"بول ريكور" ضمن مقاربته التأويلية على مبدأين حواريين هما: [4]

المبدأ الأول: مبني على حوارية اللغة وديالوجيتها، على أساس أن اللغة في النص تتجه نحو الآخر أو تستحضره بطريقة ضمنية أو صريحة. أي: لايمكن فصل "أنا" عن "أنت"، أو

---

[1] جميل حمداوي، أنواع الحوارية في الفكر، واللغة، والأدب، ص55

[2] بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء–المغرب، 2006، ص 42.

[3] جميل حمداوي، أنواع الحوارية في الفكر، واللغة، والأدب، يص54.

[4] المرجع نفسه، ص54.

عزل الذات عن الآخر. وبما أن النص الأدبي يهدف إلى التواصل والإبلاغ، فمن الطبيعي أن تكون اللغة حوارية وبوليفونية بامتياز.

المبدأ الثاني: يقوم على تبيان درجة الحوارية في النص الأدبي، بالتوقف عند العناصر الأساسية الثلاثة: الكاتب، والنص، والمتلقي، مع استعراض مختلف المواقف الجدلية المتعارضة على مستوى الوعي والأفكار والأطروحات والرؤى الإيديولوجية...

ويشير "ريكور" إلى أن النص الحواري يزخر بالعلاقات التفاعلية التي تنسج بنيته، ولا تتحقق هذه الحوارية إلا من خلال تفاعل قارئ/متلقي والنص "إن النص أو الخطاب عالم حواري مشابك بامتياز، يحوي علامات ورموزا ودوالا سيميائية متعددة، تنسج علاقات تفاعلية وتناصية متعددة مع باقي بنيات النص. كما تتحقق الحوارية التأويلية عندما يلتقي عالم النص مع عالم القارئ قربا وبعدا، عبر عمليات التفاعل والرصد والتأويل، وإعادة بناء النص وخلقه من جديد. ويعني هذا وجود تفاعل بين الأنا (الذات المتلقية) والآخر (العالم الموضوعي)"[1]، فالذات المتلقية هي المسؤولة عن إعادة بناء النص، وكشف عوالمه الممكنة.

2. الأجناس الأدبية (المصطلح- المفهوم)

تعد قضية الأجناس الأدبية من أهم القضايا النقدية التي طرحتها نظرية الأدب،وحازتهذه القضية على اهتمام الفلاسفة والبلاغيين منذ أرسطو إلى يومنا هذا، لما لها من دور فعال في فهم آليات إنتاج النص الأدبي، وكشف السمات الأساسية لكل جنس أدبي " حيث أن التصنيف إلى رئيس وفرعي، ظل ينطلق من استنباط الخصائص من أعمال أدبية محددة أحيانا"[2]، فكل كاتب ينطلق من تصور عام لخصائص وتقاليد الجنس الأدبي الذي تندرج نصوصه ضمنه. وسنتطرق فيما يلي إلى التحولات التي رافقت نظرية الأجناس الأدبية من النظرية الكلاسيكية المنادية بنقاء النوع إلى ما بعد الحداثة والهجنة الأجناسية.

---

[1] المرجع السابق، ص54.

[2] عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء(الشعريّات المقارنة)، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010، ص5.

1-المصطلح:

1- عند العرب:

جاء في لسان العرب: الجنس هو الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة،والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله[1] ومن خلال هذا التعريف يصدر ابن منظور حكمه بأن الجنس أعم من النوع.

أما لطيف زيتوي يعرف الجنس الأدبي، بقوله:" اصطلاح عملي يستخدم في أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية، ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره"[2] فالجنس حسب هذا التعريف يحدد الصفات والخصائص الفنية التي تصنف كل عمل ضمن شكل أجناسي معين.

2- عند الغربيين:

إن كلمة جنس يقابلها باللغة الفرنسية لفظ Genre ويستمد أصله من الكلمة اللاتينية Genus، وانتقلت من اللغة الفرنسية إلى الإنجليزية بالرغم من وجود مرادف إنجليزي هو Kind، وقد ورد في المعجم الإنجليزي أن Genre هو مصطلح فرنسي يدل على نوع أو نمط أو طبقة أدبية ويضيف بأن الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي: الملحمة، التراجيديا، الغنائي، الكوميديا ويضاف إليها حاليا: الرواية والقصة القصيرة.[3]

2-المفهوم:

عرفت نظرية الأجناس تيارات عديدة في تحديد ماهية الجنس الأدبي، واختلفت آراء النقاد وتنوعت، ويمكن تقسيم هذه الاختلافات إلى ثلاث تيارات كبرى: أوّلها التيار المنادي بنقاء

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج6، مادة (ج، ن، س)، ص43.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2002، ص67.

[3] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2017، ص 24-25.

الأنواع الذي يتكئ على النظرية الكلاسيكية القائمة على مبدأ الفصل الصارم بين الأجناس المختلفة، والمناداة باستقلالها استقلالا تاما، فكل جنس يتميز بخصائص بسمات خاصة تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، وثانيها التيار الداعي إلى إلغاء النوع ويرفض مقولة الصفاء الأجناسي، ويقوم هذا التيار على هدم نظرية الأجناس وعدم على تقييد الإبداع الأدبي بمثل هذه التقسيمات، وثالثها تيار تداخل الأجناس وتلاقحها، لا تعترف بالصفاء الكامل للأجناس بل تسمح بتداخل الأجناس وتماهي الحدود بينها.

1.2 المنطق الكلاسيكي ومبدأ نقاء النوع

تعود النظرية الكلاسيكية بجذورها إلى العهد اليوناني، ويعد الفيلسوف اليوناني أفلاطون (Aplaton) أول من قام بتقسيم الأدب، فتكلم عن المحاكاة، ارتبطت المحاكاة عنده بـ"نظرية المثل"، فحسب تصور أفلاطون يوجد عالم المثل الذي خلقته الآلهة وهو ما يقلده الواقع، بينما الفن هو محاكاة لهذا الواقع و بذلك يكون الشعر عند أفلاطون محاكاة للمحاكاة و الفنان عنده مجرد مقلد و متبع لعالم مثالي خلقته الآلهة، وهذا العالم المثالي لا يمكن لمسه أو حتى الاقتراب منه.[1]

واهتم أفلاطون بنظرية الأجناس في كتابه الجمهورية، حيث قام بالتمييز بين السرد والحوار، فقد درس أفلاطون " الشعر بصورة أساسية من وجهة نظر إبداع الشاعر ووحيه والقيمة الفلسفية للمحاكاة كما أنه أدخل مجموعة من المعايير منها (السردي، الإيماني والنموذج المختلط"[2] وكل هذا في إطار المحاكاة لعالم المثل.

بعد أفلاطون جاء تلميذه أرسطو (Aristo) الذي تعد دراساته المنهل الأول الذي يستقي منه الكلاسيكيون تصوراتهم ونظرياتهم حول الأجناس الأدبية، فأرسطو هو من وضع الأسس الأولى لنظرية الأجناس الأدبية، فلا تخلو دراسة من الإشارة إلى المبادئ التي سنها أرسطو،

[1] ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر:إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص61.

[2] جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، إتحاد الكتاب العرب، 1997، ص16.

إذ تعد "مؤلفات أرسطو وهوراس هي مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع"[1] وبذلك يكون أرسطو قد شكل منطلقا لكل الدراسات الكلاسيكية التي أتت بعده.

وحدد "أرسطو" ثلاثة مقاييس يجب توافرها لتحقيق جودة العمل الفني وهي "تأثيره الأخلاقي، والمتعة التي يحدثها، ومدى الصحة في محاكاته"[2] غير أنه أكد على ضرورة المحاكاة في العملية الشعرية التي حملها مفهوما جديدا بعيدا عن المفهوم الأفلاطوني ليجعلها صنع وإعادة خلق جديد "فهي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون"[3] ومن هذا المنطلق قسم أرسطو الأعمال الإبداعية الموجودة آنذاك عن طريق نظرية المحاكاة إلىبين ثلاثة أجناس كبرى هي:[4]

1- **التراجيديا:** وهي المحاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشغوفة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، وكل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتكون بشكل درامي لا سردي، بأحداث تثير الشفقة، وبذلك يحدث التطهير.

2- **الكوميديا:** الملهاة وهي محاكاة لأشخاص رديئين، أي أقل منزلة من المستوى العام، والرداءة – حسب أرسطو- تعني نوعا خاصا من الأشياء المثيرة للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المضحك بأنه شيء خاطئ وناقص ولا يسبب ألما وأذى للآخرين

3- **الملحمة:** هي الشكل الثالث من أشكال المحاكاة الأرسطية، وهي المحاكاة لفعل جاد، من الطبيعة والشفة والخوف إلى التطهير، وفق أسلوب شعري وصيغة موضوعية.

وإلى جانب ذلك فاضل "أرسطو" بين الفنون الأدبية الشائعة في عصره اعتمادا على المحاكاة فجعل التراجيديا (المأساة) في أسمى المراتب، وجعل الكوميديا(الملهاة) محاكاة

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص238.
[2] أرسطو، فن الشعر، ص21.
[3] المرجع نفسه، ص25.
[4] ينظر،المرجع نفسه، ص88-95-199.

لأفعال أقل شأنا ولذلك أعار "اهتماماً أقل لكل من الملحمة والملهاة لأنهما دون المأساة وظيفةً (في التطهير) وأسلوباً (في اعتمادها الأسلوب النبيل كما أسماه اليونانيون)"[1] وهنا يجمع "أرسطو" أهداف الشعر في المتعة واللذة والتعلم، وربطها بالبنية الأنثروبولوجية العميقة للنفس البشرية.

تعد الأفكار الأرسطية حول التفرقة الأجناسية بين التراجيديا والكوميديا، هي النواة التي شيدت على إثرها المدرسة الكلاسيكية مبدأ الفصل بين الأجناس، وتحول هذا الفصل إلى مبدأ أساس في النقد الكلاسيكي، "فالنظرية الكلاسيكية لا تؤمن فقط بأن نوعا يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة، بل تؤمن أيضا بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة ولا تسمح لها بالامتزاج، هذا هو المذهب الشهير بمذهبنقاء الأنواع"[2]، وعليه تقوم النظرية الكلاسيكية على احترام قواعد النظرية الأجناسية كما ورثتها من الحضارة اليونانية، ولا يجوز خرق الحدود الفاصلة بين الأجناس، فكل جنس يحتفظ بمقوماته الأسلوبية والجمالية ولا يحيد عنها، فكل جنس مستقل بذاته وخصائصه ولا يمكن أن يتحاور مع غيره من الأجناس.

أما في دائرة نقدنا العربي القديم فقد ميز النقاد بين جنس في الأدب وهما الشعر والنثر، وفاضلوا بينهما، وجعلوا الشعر أهم وأفضل من النثر، وفي الشعر ميزوا بين عدّة أغراض منها: المدح، الفخر، الهجاء، الرثاء...، وفي النثر ظهرت عدة أجناس منها: الرسالة، النادرة، الطرفة، الخبر، الحكاية...، وامتد هذا الاهتمام بالتصنيف إلى الفلاسفة المسلمين وخاصة بعد ترجمة كتب أرسطو الفلسفية[3]

ومن المؤيدين لنظرية الفصل بين الأجناس الأدبية الناقد الفرنسي فرديناند برونتيير (Ferdinand Brunetière) الذي يرى " أن الأجناس الأدبية ليست مجرد كلمات فحسب، بل توجد في الطبيعة والتاريخ، وتتكون هذه الأجناس وتتوالد كما تتوالد الكائنات الحية في

[1] عمار الجنابي، نظرية الأجناس الأدبية(theory of literary genres)، الحوار المتمدن، ع3430، https://www.ahewar.org

[2] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص246.

[3] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية نحو تصور جديد للتجنيس، ط1، 2011، ص 70.

الطبيعة، بالانتقال من البسيط إلى المركب والمعقد، ومن الأحادي إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى غير المتجانس، مع مراعاة مبدأ التعارض والاختلاف بين الأنواع، باستقراء خصائصها ومكوناتها الحية، ويمر الجنس الأدبي من فترات متنوعة: فترة الولادة، وفترة النضج، وفترة الموت والاندثار"[1]، وهو يشبه الجنس الأدبي بالكائن البيولوجي متأثرا بالنظرية الداروينية،فالأجناس والأنواع الأدبية، تولد ثم تنمو وتنضج وتتطور، لتختفي وتنقرض في الأخير، لكن خلال تطورها يحافظ كل جنس على ما يميزه ولا يتداخل مع غيره من الأجناس.

هذا ويؤكد "برونتير" على أن تعريف الأجناس لا يمكن أن يكون إلا جوهرياً، والهدف من نظريته التطورية هو استكناه قانون يساعده في تفسير تأثير العوامل البيئية على الجنس الأدبي من خلال الصراع الذي يجري فيما بينها في كل زمان،فلن نتمكن من فهم تطور جنس معين إلا عبر معرفة ميزته الأساسية، فالغاية الطبيعية لكل علم في العالم هي التصنيف، ضمن نظام شبيه بنظام الطبيعة، للموضوعات التي تشكل مواد أبحاثه[2].

أما الناقد روبرت شولس (Robert Sholes) فقد تناول قضية الأجناس الأدبية انطلاقا من مبدأ وجود إنشائية للتخييل الأدبي، فيعدّ التخييل جنسا قائما بذاته وله خصائصه ومميزاته، وينتقد كل من يرى بتجاوز الحدود الأجناسية، يقول: إن" نقاد التخييل الأدبي يخطئون عندما يسعون إلى البحث عن مبادئ تقييمية تتجاوز حدود الأجناس، فعلينا أن نتجنب كل تقييم واحدي أو نولي عناية أكبر للأنماط الأجناسية، ولصفاتها الخاصة، عن طريق مقارنة بين الآثار التي بينها صلات حقيقية في شكلها ومحتواها"[3]، كما يعد "شولس" أن لمقامي القراءة والكتابة طبيعة أجناسية خاصة لكل منهما.

---

[1] المرجع السابق، ص51-52.

[2] ينظر: جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص46-48.

[3] عبد العزيز شبيل، الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد على الحاكي، ط1، تونس، 2001، ص33.

كما يعد "شولس" أجناسية الكتابة أنها إبداع الكاتب، ويكمن هذا الإبداع في أن الكاتب عندما يكتب يترك مسافة بين إنتاجه وبين الأعمال السالفة له، ويسعى بكل قوة إلى إظهار إنتاج مختلف عن إنتاج الآخرين، ويرى أيضا أن الفنان العبقري هو الذي يثري السنّة الأدبية باستغلال القديم ودمجه مع الحديث، أو توظيف التراث داخل أعماله الأدبية وتقنين أعماله الأدبية مع الوضع الاجتماعي الذي يعيشه[1]، فعبقرية الكاتب تتمظهر من خلال كتاباته التي يحرص أن تكون مختلفة عن الآثار التي سبقته، ولكن دون أن ينفصل عن مجتمعه الذي يعيش.

أما أجناسية مقام القراءة عنده في أن القارئ عليه أن يصوغ "إنشائية أولية للتخييل" قبل إصدار أي ردة فعل، وعليه كذلك اكتساب القواعد النحوية قبل القدرة على الكلام، وقد تبنى نظرية "هيرش" القائلة: إن التصور التمهيدي الذي يحدث لشارح النص يكون كل ما يفهمه من هذا النص فيما بعد، كما أن السياق الذي تتم به القراءة له تأثير على فهم العمل الأدبي، ويعد "هيرش" السياق كذلك أجناسيا، وسبب اعتباره هذا هو اعتقاد القارئ فرضية الجنس، أو نسبة القارئ النص لجنس معين منذ اللحظة الأولى للقراءة، كما أن القارئ يكتشف الطبيعة المتفردة للأثر الأدبي المقروء بعدما يعاين الصلات التي تربط النص بنصوص أخرى مشابهة له،[2] فلا يمكن قراءة عمل إبداعي بعيدا عن تصنيفه الأجناسي، كون الجنس يسهل فعل التلقي، حيث يربطه المتلقي بنصوص سابقة تشاكله في الشكل والمضمون.

ومن خلال ماسبق يتبن لنا حرص الكلاسيكيين على مبدأ النقاء النوعي، ومناداتهم بضرورة احترام الحدود القائمة بين الأجناس.

2.2 الطفرة الرومانسية ورفض فكرة الأجناسية

جاء المذهب الرومانسي ردا على المذهب الكلاسيكي الذي أرهق حركة الإبداع الأدبي بقوانينه الصارمة، وأصبحت الرومانسية ثورة على كل القيود التي تغنت بها الكلاسيكية

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 33.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 33.

ومجدتها، وأهم ما ثارت عليه الرومانسية مبدأ نقاء النوع، فإذا "إذا كانت الكلاسيكية تفصل بين الأجناس الأدبية في ضوء معايير تجنيسة معينة، فإن الرومانسية كانت تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة؛ أي: إن الرومانسية كانت تقول بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية، وتشكيلها لوحدة أجناسية كبرى. وفي هذه الفترة بالذات، ظهر مفهوم الأدب (La littérature) الذي كان يجمع في طياته أجناسا وأنواعا وأنماطا أدبية مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية كبرى"[1]، فالرومانسية تؤمن بالوحدة الأجناسية، وبأن النصوص الإبداعية مهما اختلفت إلا أنها تشكل وحدة أجناسية كبرى، فهي ترفض التعدد الأجناسي، والفصل بين النصوص الأدبية استنادا لجنسها الأدبي.

وتنزع الرومانسية إلى التحرر والانفلات من كل قيد يحكم الحركة الإبداعية، وبخاصة تنظيرا الكلاسيكيين وآرائهم الصارمة في الفصل بين الأجناس، وقدهاجم فيكتور هيجو(Victor Hugo)"مبدأ فصل الأنواع الذي يقضي بألا تجتمع في المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة،وحجته في ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع الحياة التي كثيرا ما تتقلب بين الجد والهزل، وتنقلب معها مشاعر الناس في أمكنة ولحظات متجاورة ومتقاربة، وإذا كان هذا صحيحا في الحياة فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قاتما وإن مشرقا"[2]، وبهذا يدعو "هوجو" إلى إعادة الأنواع لحالتها الأولى والبعد عن التصنع الذي سنته الكلاسيكية مبررا ذلك ببعده عن الواقع.

وأيد الناقد بينيديتو كروتشه (Benedetto Croce) رأي "هوجو" ونفى عن الفن والأدب كل تقسيم نوعي؛ "إما أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إن الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم

[1] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية نحو تصور جديد للتجنيس، ص47.

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ص 85-86.

هو ملحمة العاطفة ودرامتها"[1]، ويرى أن مضمون الأثر الفني بالضرورة هو غنائي ولا يتم التعبير عنه إلا من خلال العاطفة والحدث، وأن هذا التقسيم لا فائدة ترجى منه، فهو تقسيم لشيء لا يمكن تقسيمه.

ويهاجم "كروتشه" القواعد الصارمة التي وضعتها الكلاسيكية، ويرى بأنها حاجز يعيق طريق الإبداع، فالنقاد بدل الالتفات لجماليات الآثار الأدبية اتجهوا إلى تقييم مدى التزام المبدع بقواعد الجنس، ويهاجم نظرية الأجناس الأدبية بقوله:"إن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفني أو الفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم إليه، وبدلا من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه، يجعلون يفكرون في تأثراتهم، فيقولون إن هذا الأثر قد التزم قواعد الدراما أو اخترقها، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها"[2] وهذه ثورة ضد التقسيم الأجناسي، الذي يعرقل حركة الإبداع الفني، وكذلك حركة النقد التي تخلت عن مقاربة جماليات النصوص وتمسكت بنظرية النقاء النوعي.

وسعى موريس بلانشو (Maurice Blanchot) إلى تحطيم كل القيود المتعلقة بنظرية الأجناس الأدبية، وتحرير الأدب من كل قانون يعيقه، بل طالب بتلاشي الأدب "لا يكون الأدب حقل الترابط المنطقي والمجال المشترك إلا ما دام غير موجود، غير موجود كأدب، غير موجود لنفسه إلا إذا بقي مستترا، فهو حالما يظهر الشعور البعيد بما يكون، يتبدد ويسلك سبيل التبعثر، حيث لا يمكننا معرفته والتعرف عليه بعلامات واضحة"[3]، فيتحقق وجود الأدب في تبعثره واندثار، وهي نظرة متطرفة جدا، حيث اتقل "بلانشو" من فكرة تدمير

[1] بنديتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: محمد سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2009، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص69.

[3] موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء–المغرب،2004، ص34.

الحدود الأجناسية، والتخلي عن فكرة الجنس الأدبي إلى التخلي عن الأدب نفسه، وموت الأدب يعني الكتابة درجة الصفر[1]، كتابة شفافة تحررت من كل القيود.

ويدعو "بلانشو" إلى التركيز على النص دون التشتت في محاولة تجنيسه وتقسيمه، "الكتاب وحده هو ما يهمنا كأنه يقف وحده بعيدا عن الأنواع أو خارج التصنيفات: نثر، شعر، رواية، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف ويتذكر للقوة التي تدفعه إلتحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري، ومن كل تأكيد يجعله ثابتا أو واقعيا"[2].

فالكتابة يجب أن تكون تمردا، على كل قانون وعلى أي سلطة، وعلى المتجه نحوها هدم كل الأسس السابقة والتفكير في التحرر بمجرد الولوج في هذا العالم "إذا كانت الكتابة هي الولوج لمعبد يفرض علينا، بغض النظر عن اللغة التي هي ملكنا بحق الإرث وبحتمية عضوية، قدرا من العادات وإيمانا ضمنيا وإشاعة تحول مسبقا كل ما يمكن أن نقوله ونحمله بنوايا تكبر فعاليتها بقدر ما يعترف بها، الكتابة أولا رغبة في هدم المعبد قبل بنائه، هي على الأقل التساؤل، قبل تخطي العتبة، حول القيود والأعباء التي يفرضها هذا المكان"[3]، ولكي يستعيد الكاتب حريته عليه هدم معبد الأجناس التي تكبل إبداعه، ليفرض سيطرته على إبداعه جون مراعاة للقوانين والحدود.

ويشير "بلانشو" إلى القانون السردي للسرد، ويميز بين الرواية والسرد، فالسرد فعل حدث، لكن الحدث في السرد يؤسس لزمن خاص به وينشئ علاقات جديدة تخضع لوتيرة السرد بدل الحدث، أما الرواية باعتقاده لا تقول إلا الأشياء العادية والمعتقدة، ويؤكد على

[1] الكتابة درجة صفر مصطلح للناقد رولان بارت وله كتاب بنفس العنوان.

[2] فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مارس 2005، ص 371.

[3] موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ، ص40

أنها فن لا مستقبل له، إلا أنه يستدرك رأيه ليعن بأن الرواية أسعد الأجناس بالرغم ما يقال عنها بأنها لا تنتج أعمال مهمة وأنها تحتضر[1].

وقد أثرت دراسات "بلانشو" على جماعة "تل كال" التي أسست لمفهوم الكتابة على أنقاض مفهوم الأدب، يول "سومفيل(SOMVILLE) شارحا وجهة نظرهمإن شعار كما هو الكتابة، التي نواجهها بالأدب، و كان على الأولى أن تعمل على تهديم الثانية"[2] فالأدب مفهوم نخبوي بورجوازي يجيل إلى الخلفية الإيديولوجية للكاتب، في حين أن الكتابة تركز على اللغة وعلى النسق، فهي ممارسة حية داخل اللغة.

أما " رولان بارت " فلم يعترف بمبدأ الأجناس الأدبية وآثر استعمل مصطلح النص، وجعله يتخطى كل الحدود، بل إنه يستمد حضوره من قدرته على خلخلة التصنيفات "إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس ما يحدده، على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[3]، فبارت لا يؤمن بشيء خارج النص، ويعلن موت المؤلف وموت الأدب فالسلطة أصبحت للنص.

ويركز "بارت على النص، ولا يؤمن بوجود غيره، وينادي بإلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي بالكتابة أو النص،"معنى الأدب النموذجي، والذي تتم خلخلة الذات الفاعلة بل تقويضها وتشتتها، وهي ليست وسيلة بل غاية، وهي فعل لازم وليس متعديا، لأن الكتابة خلخلة فهي تهشم كل تصنيف ولا تنتج إلا النصوص والنص لا يصنفوحضوره يلغي الأنواع الأدبية"[4].

---

[1] ينظر: فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، ص 371-372.

[2] نعيمة فرطاس، مفهوم الكتابة عند السيميائيين الفرنسيين https://modernitysite.wordpress.com

[3] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء- المغرب، 1993، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص38.

كما سار "بارت" على نهج أسلافه في عملية رفض التقسيم الأجناسي، لكنه لم يستطع التخلص من هذا التقسيم الأجناسي، وهذا ما أتى به في دراسته عن تعريف النص، فقد تكلم فيها عن التراجيديا والرواية الجديدة وخلا حديثه عن موت المؤلف وهذا يدل على عجز بارت في إنكار الأجناس والمفاهيم الأجناسية.[1]

3.2 الحوراية والأجناس المتخللة

اتخذ "ميخائيل باختين" موقفا معتدلا من قضية الأجناس الأدبية، ففي دراساته النقدية التي انصبت على الجنس الروائي، لِما يمتاز به من مرونة تسمح له بتلقي مختلف الخطابات في بنيته ويتفاعل معها، يقول باختين:" إن الرواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانهاجميع أنواع الأجناس التعبيريّة، سواء كانت أدبية (قصص، وأشعار، وقصائد، ومقاطع كوميدية) أو خارج – أدبية (دراسات عن السّلوكات، ونصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ). نظرياً، فإنّ أيّ جنس تعبيريّ يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيريّ واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن أَلْحَقَهُ كاتب أو آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية"[2]، فالرواية الجنس الأشمل والأقدر على احتواء الأجناس، إذ إنّ هنالك أجناس لديها سمات في بنيتها الإطارية وحدودها تستطيع أن تمتلك المرونة على أن تهضم غيرها، وفي نفس الوقت تحافظ على قالبها الأجناسي، وفي كلام "باختين" تصريح بوجود فكرة الأجناسية وأن لكل جنس سماته واستقلاليته ولكن ذلك لا يمنع من إمكانية هذه الأجناس على التداخل وخرق الحدود والتلاقح فيما بينها ضمن بنية نص واحد.

بناء على الطرح السابق، واحتفاظ كل واحد من الجنسين المتداخلين بخصائصه جاء باختين بمفهوم "الأجناس المتخللة" الذي يدل على التعالق والتهجين والتعدد اللغوي والتناص بين الأجناس المختللة في إطار جنس واحد هو الجنس الروائي "فدور تلك الأجناس المتخللة

[1] ينظر :المرجع السابق، ص36.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 88.

جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو كأنها مجردة من إمكانياتها الأولى في المقارنة اللفظية للواقع ومتطلبة لتشييد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ما دامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيدا تأليفيا من الدرجة الثانية لتلك الأجناس اللفظية الأولى"[1]

وعليه تكون الرواية " كَكُل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة...هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل ولا تستطيع أن تطابق بينها وبين أيّ وحدة من الوحدات التابعة لها"[2]، لتكون الرواية هي ساحة تلتقي بها عدة أجناس وتتداخل معها عدة لغات وأصوات.

وميز "باختين" بين نوعين من الأجناس المتخللة إلى النوع الروائي وفق التأثير الذي تتركه في بنية العمل ومقدرتها على تحديد شكل الرواية؛ وهي:[3]

الأجناس الشعرية المنظومة الغنائية المدرجة في رواية ما، يمكنها أن تبدو قصدية شعريا، وكذلك الحكم والأقوال المأثورة، وهذه تكون بمثابة علامة مكوّنة للجنس الروائي إلا أنّها لا تحدث تغييرات جذرية في بنيته، كما أنها تعبر بصراحة عن نوايا المؤلف.

الأجناس التعبيرية الجوهرية مثل: الاعترافات، المذكرات الخاصة، التي وإن كانت مثل غيرها تدخل لغاتها الخاصة، غير أنّها تسهم في توسيع الأفق الأدبي واللساني عبر عوالم جديدة من المفهومات اللفظية الخارج–أدبية، التي تسعف وتغني التعدد اللساني للرواية.

فالرواية لها القدرة على تنظيم كل هذه الأجناس المتداخلة معها، مع احتفاظ كل جنس ببمييزاته المختلفة ولا ينصهر نهائيا في بنية النص الروائي، ما يمنحه هذا التعدد؛ أي تعدد الأصوات و اللغات و الخطابات داخل الجنس الواحد.

---

[1] المرجع السابق، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص89–90.

ويرى باختين أن الأجناس التعبيرية تؤدي دورا هاما داخل البنية الروائية، إذ"توجد فئة من الأجناس التّعبيرية الخاصّة الّتي تلعب دوراً بنّاءً جدّ هام داخل الروايات، بل إنّها، أحياناً، تحدّد حتّى بنية المجموع خالقة، بذلك، مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، الخ"[1].

فرؤية باختين للجنس الروائي على أنه جنس منفتح ويسمح لمختلف الخطابات والتعابير بالولوج إلى بنيته، ما يمنحه صفة التعدد اللساني واللغوي والخطابي، راجعة لأن الرواية حسبه نهضت في ظل الثقافة الشعبية وتمردت على الطبقة البورجوازية القائمة على الرؤية الأحادية والمعنى الواحد، "ويتخلى [باختين] عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية، وقيمها، محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال)"[2]، وربطه للرواية بالثقافة الشعبية وطقوس الكرنفال يرجع إلى قدرة الكرنفال على"إضعاف الرؤية الأحادية والمعنى الواحد من أجل خلق مزيج من الرؤى، والموقف الكرنفالي من العالم موقف انتقادي وفي بعضالأحيان فّضاح ومليء بأشكال التحقير والشتيمة والتدنيس والابتذال والمحاكاة الساخرة للنصوص المقّدسة"[3]، فالخطاب الكرنفالي خطاب متمرد على كل المعايير المقدسة، يقوم على الرؤية الثنائية، وقادر على خلق رؤية جديدة بعيدا عن السائد الاجتماعي وصرامته، وهو ما يحقق البعد الحواري للنص الروائي، بتعدد الأصوات واختلاف وجهات النظر وتباين الرؤى وتحاور مختلف الأجناس واندماجها مع بعضها بعيدا عن السلطوي وتحررا من قيوده عن طريق نقده والسخرية منه.

والكرنفال يلغى الفروق بين الطبقات الاجتماعية، ويعلن القطيعة المعرفية بين القيم الرسمية والسلطوية، فهو"يلغي بالدرجة الأولى نظام الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من أشكال الخوف، والتبجيل، والخضوع، وآداب السلوك الخ، أي ما يترتب على

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 88.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] سامية داودي، ميخائيل باختين الرواية مشروع غير منجز،مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع13، ص78.

عدم المساواة بين الناس، الاجتماعية والوظيفية، وكل أشكال التمايز الأخرى (بما في ذلك التمايز المترتب على العمر)"[1] وقد ارتبطت صورة هذه الفئة الشعبية بمضمون الكرنفالية، فهي مقابل ثقافة النخبة بكل ما تعكسه من آداب اللياقة والاحترام والضوابط الاجتماعية.

وهذا التمازج بين الثقافات تولد عنه تعدد في اللغات والأصوات وكذلك تعدد الأساليب داخل البناء الروائي، الذي تلتقي داخله مختلف الأنساق الثقافية ويخضع للصيرورة الاجتماعية، لتصبح الرواية بذلك فضاء تتداخل فيه أجناس سابقة وكتابات متقدّمة مع النّص الجديد هو ما قام عليه مصطلح التناصالذي يعدّ مظهراً من مظاهر التّعدد اللساني المشخِّص لظاهرةالحوارية التي ترفض أن يعزل النص من سياقه "هكذا أخذت الظاهرة تتبلورأكثر، وأصبح من العبث عزل النص عن سياقه الذي شكله، وعن القارئ الذي يتلقاه، إذ لا يمكن أن يتم التواصل المعرفي والفني، إلاّ عن طريق هذه الظاهرة، حيث تتعذر قراءة أي نص أدبي بمعزل عن بروتوكول القراءة...و بدون إدراجه في الإطار التناصي"[2].

أما دراسات ما بعد الحداثة اقترحت مفهوم "الكتابة عبر النوعية" أو "العبور الأجناسي" حيث تتداخل بالنص الواحد جملة من الأجناس والأنواع، فالكتابة عبر النوعية تمثل " فكرة تداخل الأجناس والأشكال الأدبية، أو دمج أكثر من شكل/ نوع كتابي داخل النص الواحد، بما يعني تضفير الكتابة من خلال توظيف أجناس أدبية عديدة، بأن نجد النص – مثلا – حاويا للقصة والقصيدة، أو القصة والمسرح أو المسرح والشعر، أو الشعر والدراما .. إلخ. وهو أمر يشير في جوهره إلى حاجة الأديب إلى تخطي جنس أدبي ما، بتقاليده المعروفة والمستقرة، في سبيل الكتابة من خلال أجناس أدبية أخرى، بدمجها معا، والاستفادة من المعطيات الجمالية والشكلية والرؤيوية التي تتوافر في الأشكال الأدبية الأخرى، وكذلك في

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص179.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص60.

الفنون المرئية والمسموعة"[1]، فهي كتابة ترفض التقولب، وتدعو للانفتاح وتمنح الأجناس المرونة والحرية في التداخل وتفتح المجال للتعالق الأجناسي، ولكن هذا التداخل لا يلغي فكرة التجنيس بل يحافظ عليها، ويقود النص نحو الانفتاح على مختلف العلوم، ويمنح المؤلف القدرة على ترجمته رؤيته للعالم دون قيود، ويساعده على إبراز قدراته الفنية ومخزوناته الثقافته.

وأخيرا لقد مرت نظرية الأجناس الأدبية بتقلبات عديدة، بدأت مع النظرية الكلاسيكية التي أسست لمبدأ نقاء النوع أحاطته بهالة من القداسة، فرسمت الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس، وعدّت كل جنس عالما قائما بذاته ومكتفيا بها، ورفضت كل صلة قد تربط جنسا بآخر، وعلى أنقاض الكلاسيكية قامت النظرية الرومانسية التي رفضت فكرة القولبة والقوانين ودعت للتحرر من كل قيد فرض على الإبداع من طرف الكلاسيكية، ودعت للتماهي بين الأجناس، وأبت أنه تقرّ بفكرة الجنس ودعت إلى الوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية؛ لكن "باختين" بنظريته الحوارية رأى أنه لا بدّ من التداخل الأجناسي بين مختلف الإبداعات الأدبية، ولا مفرّ من التلاقح بين الأجناس، إذ إنّ هذا التداخل هو ما يمنح الأدب ديناميكيته وتطوره، وعدّ الرواية هي الجنس الأمثل لتداخل الأجناس وتفاعلها، وذلك لبنيتها القادرة على استيعاب مختلف الخطابات أولا، ولمراعاتها للسياق الاجتماعي المنبثقة منه ثانيا.

[1] مصطفى عطية جمعة، آفاق الكتابة عبر النوعية، مجلة الكلمة، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/21619#_ednref5، ع165

الفصل الأول

حوارية السردي والشعري

1. **شعرية الإيقاع**
2. **اللغة الشعرية والانزياح عن المعنى**
3. **حضور النص الشعري**
4. **الرؤيا بين السردي والشعري**

تعد الحوارية بين الشعر والسرد ظاهرة من عمق التراث العالمي، فالملاحم اليونانية الشعرية كانت تسرد لنا الصراع الدرامي بين الإنسان والقوى الغيبية، أما في تراثنا العربي فأغلب القصائد تجلت بها البنية السردية، فمن خلال القصيدة الجاهلية يتضح عنصر القص أو السرد الذي تقوم به القصيدة / القصة، وهذا يدل على قِدم ظاهرة تلاقح الشعري والسردي، فكل جنس أدبي يحوي في بنيته الداخلية سمات نصية من أجناس أدبية أخرى.

أما حديثا فقد تمكنت الرواية من فرض ذاتها على الساحة الأدبية متجاوزة الشعر وغيره من الأجناس، وتجاوز الروائيون الحداثيون التصورات السابقة للجنس الروائي التقليدي وارتقوا بنصوصهم إلى عوالم من الشاعرية والبهاء، وهدموا بمعاول التجديد الحدود القائمة بين الأجناس وبخاصة الحد الفاصل بين الشعر والنثر، ما جعل الرواية الحداثية تأخذ من الشعر بعض آلياته ومظاهره، محققة بذلك مقولة الشاعر بودلير (Ch.Baudelaire) حين قال:" كن شاعرا حتى في النثر"[1] والتلاقح بين الشعر والرواية يؤكد على المرونة التي تمتاز بها الرواية، ويسمها بطابع الحوارية.

وهذا الانفتاح الذي عرفته الرواية على مختلف الأجناس وبخاصة عالم الشعر جعلها تخوض " في جدليات الممكن واللاممكن ومسائل لا معقولية الكتابة مما يكسب النص الجديد حرية الخروج عن تقاليد الكتابة التقليدية، أي إبراز قدرات تعبيرية مختلفة دون فقدان الخصائص الجوهرية الكامنة فيه باعتباره نثرا لا شعرا، فالرواية من خلال محاولاتها التجديد في فنيات الكتابة تكتسب عوالم جديدة قريبة من عوالم الشعر بمكونات احتمالية وإمكانيات قرائية تأويلية"[2]، ولكن بالرغم من هذا التلاقح والاستعارة الحاصلة لسمات النصوص الشعرية في البنية الروائية، إلا أن الرواية لا تأخذ من الشعر ما يخرجها عن ماهيتها الجوهرية، بل ما يفجر طاقاتها الإبداعية، فهذا الحضور الشعري في الرواية لا يلغي البنية النوعية السردية للنص الروائي.

[1] عزت محمد جاد، الإيقاعية نظرية نقدية عربية (مقاربة إجرائية على قصيدة النثر)، دار الفكر العربي، بيروت، 2002، ص28.

[2] نجوى منصوري، الموروث السردي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، 2012، ص186.

ونشير إلى أن الفروق اختفت والحدود تصدعت ولم تعد تلك الصرامة بين الشعر والنثر، "فالنثر ليس في الحقيقة، وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر، وكذلك يمكن للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي، ولا شيء يحظر على الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به، كما أنه قد يكون مقبولا أن يكون الذي يكتب باللغة النثرية،...، يتناءى بتفكيره وشكل كتابته عن الشعر"[1]، وعليه فالشعر والنثر يمكن أن يتفاعلا دون أن يؤدي هذا التفاعل إلى التطابق والتماثل، وإنما يكون هذا التفاعل على مستوى ثوابت اللغة.

والرواية بفتحها المجال أمام الفن الشعري للتحاور معها تستفيد من أساليبه التعبيرية في تشييد متنها السردي، فالرواية لا تعثر على شكلها الأمثل بعيدا عن اللغة الشعرية القائمة على مبدأ الخرق والتجاوز، لأن الرواية –حسب باختين– هي "قصيدة القصائد، نسيج كامل من القصائد"[2]، فالرواية بهذا التصور نص ينضح بالجمالية الشعرية، وهذه السمات الفنية تجلت في الرواية الجزائرية الحداثية المتمثلة في الأعمال الروائية لمعمر حجيج، التي انزاحت لغتها عن الطابع التقريري والمباشر، وأخذت بعدا شعريا يقوم على الإيحاء والانزياح والخروج عن المألوف، وهذا الاستثمار لعناصر الشعر في تشييد الخطاب الروائي يسمو به إلى عوالم الشاعرية بعيدا عن اللغة النثرية التقريرية والمباشرة، وهذا التماهي والتداخل بين الشعر والنثر في عملية الكتابة، يجعل من الصعب وضع حدود فاصلة بين الشعر والرواية.

تعد اللغة العنصر الأساس في بناء الرواية وتشكيل عالمها الفني، فجماليات الرواية الحديثة ترتكز أساسا على مستوى التشكيل اللغوي؛إذ اللغة هي الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويوضح رؤيته للعالم من خلالها، وهي مادة الإبداع وجماله، وهو ما أسهم في تحويل اللغة الروائية من المستوى المعياري إلى المستوى الشعري من خلال استعمال أساليب إيحائية، انزياحية ورمزية، أو صياغة حوارية، وعليه إن لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، فانية، فلغة الرواية هي التي تجعل منها فناً متميزا[3]، عن طريق حوارية القالب الشعري مع اللغة السردية، وهذه اللغة تكون لغة

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2010، ص105.

[2] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين– المبدأ الحواري، ص163.

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، 1998، ص100،97.

موحية تخفي دلالات وتفتح أمام القارئ آفاق التأويل، بالاشتغال على الانزياحات والرموز والتضمين الشعري، كما تحمل في طياتها إيقاعا موسيقيا ينزاح بالرواية إلى جماليات الشعر.

وقد تجلت حوارية السردي والشعري في روايات معمر حجيج بعناصر عديدة نستعرضها فيما يلي:

1. شعرية الإيقاع:

يعد الإيقاع الشرط الأساسي لدخول نص ما إلى مدار الشعر، وقد فرق النقاد الحداثيون بين مصطلحي الوزن والإيقاع الشعري، ففي حين يتصل الوزن بالبنية الإيقاعية التقليدية والبحور الخليلية، يرتبط الإيقاع بالصياغة اللغوية، فالكلمة تنتج شعريتها من خلال انسجامها مع الكلمات الأخرى، وهذا ما جعل كمال أبو ديب يصب جل اهتمامه على الإيقاع ولم يولي الوزن أهمية بل اتهم العروض الخليلية بالكمية، فالمهم هو فهم ذلك الإيقاع الذي ينتج عن اللغة الشعرية التي تخلق مسافة التوتر وتولد مسافة جمالية بينها وبين القارئ، فالشعرية "ليست إلغاء لأهمية الوزن بل محاولة لفهمه في أبعاده الجوهرية أي في كونه أساسا تجسيدا للفجوة، مسافة توتر حادة"[1].

والإيقاع تسلل إلى قلب النصوص النثرية وبخاصة النصوص الروائية الحداثية وانصهر في بنيتها، ولذلك تكون الرواية شعرية بقدر إيقاعية تركيبها اللغوي الذي ينتج لنا الظواهر الأسلوبية والبلاغية المتعددة، لأنه بقدر " ما يتدانى نثر عن الرّتابة الإيقاعية، بمقدار ما يتدانى من الشعريّة التي من خصائصها بعض ذلك"[2]، فالإيقاع يشكل خرقا على مستوى الكتابة الروائية الجديدة ويسمو بها إلى جمالية الشعر، ويكسبها نبرة غنائية.

ويتكون الإيقاع من خلال تكاثف جملة من العناصر " في المقدمة منها حروف اللين وتجاور العلامات جوارا لينا متناغما، كما أن لطول العملية وقصرها أثرا في التلوين الإيقاعي، إضافة إلى ذلك فإن التنقل البارع من الخبر إلى الإنشاء، ومن المخاطبة إلى المناجاة، من التقرير إلى التساؤل، ومن الحوار إلى السرد"[3] ، وكل هذه العناصر تندمج

---

[1] مصطفى دروايش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مجلة الخطاب، مجلة محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر،ع 2، ماي 2007، ص.76

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص102.

[3] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، الأردن، 1997، ص189.

مكونة نظاما معقدا يستثير الحس الجمالي في المتلقي، وهذا ما تمظهر في النصوص الروائية لمعمر حجيج.

يقول الروائي:

"أتريدون أن أكشف عن قناعي أم تستمتعون بالحكايات وراء الأقنعة؟ أأكلمكم وجها لوجه، أم يحكي عني عراف في محتشد المنبوذين المنفيين، وهو حكواتي كالببغاء في قفصه؟ يقول لي:

هيا اسألي من أنا؟!

يلقنني الإجابة، فأردد معه في يقظتي ما يهمس به في حلمي، فأقول لكم رواية عن الأطفال الأشباح حين كنا أطفالا في محتشدات المنبوذين الهاربين:

– أنا شمس حين تغرب أولد من صيحة أبي غنيمة حرب، وحين تشرق أولد من حنان أمي رهينة حقد. أنا من أدراني أني أنا؟!"[1]

ربما المتلقي يدرك حضور العناصر المشكّلة للإيقاع في هذا المقطع منها حضور ظاهرة التكرار، وتوالي جمل الاستفهام وتوزع الكلام على فضاء الصفحة وهو ما يضفي ديناميكية على النص الروائي، ويعمل على استثارة المتلقي ويجعله في تفاعل مع النص للكشف عن قيم النص الجمالية.

كما حضر الإيقاع في شكل مونولوج داخلي* ليترجم ما تعانيه النفس من آلام وحسرة وما يعتريها من خوف" الأيام تشاكلت حتى أصبحت يوما واحدا.. فقدنا الإحساس بالزمن، فدفناه في المكان السرابي الهائم بلا مكان.. حاولت أن أكتب بالألم يومياتي في ذاكرتي، فلم تطاوعني.. تمردت علي.. تنكرت لعشرتي.. خانتني أصبحت في صف خصمي.. أشفقت الرمال لحالي التعسة الكئيبة.. كانت كل يوم تقدم لي وجهها الغضبان لأكتب عليه بلطف وحنان، لكن الرياح انضمت إلى خصومي، فكانت تقبض روح مذكراتي، وهي كطفلة تصرخ

---

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2019، ص3.

* المونولوج Monologue أو المناجاة النفسية هو حديث النفس للنفس، وهو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بهدف تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وهكذا ينبغي أن نلاحظ على نحو خاص أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أو بعبارة أخرى لتقديم الوعي. ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص59.

صرخة الفناء، وتعرج بها إلى عنان السماء.. تلاحقها روحي، وأبقى في الأرض كيسا فارغا.."[1] فالإيقاع في هذا المقطع جاء معبرا بعمق عن مختزنات الحالة الشعورية، وما تعيشه الذات من انفعالات وما يختلجها من تأملات وهو ما أسهم في جمالية التشكيل في النص السردي.

1.1 إيقاع التكرار:

يعد التكرار من أهم عناصر الإيقاع الشعري، فالنص الشعري ينبني وفق مبدأ التراكم، وتعد" البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي"[2] وهو ما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتوليد القيمة الجمالية للنص بما يمثله من إيقاع خاص ، ويتجلى التكرار" على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ"[3]، ويقوم على مبدأ تماثل وتشابه طرفين أو أكثر، ويجعل موريس بلانشو(Maurice Blanchot) التكرار مطلبا أساسيا للخطاب الأدبي يقول: "لا تزال هناك الكلمة الأدبية التي تتفوق بالمضاعفة، وتخلق بالتكرار، وبتكرار لا نهائي"[4] وبذلك يكون التكرار من أهم الوسائل الفنية في بناء النص الأدبي.

والتكرار وثيق الصلة ببنية التوازي الذي يمثل " تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق"[5]، وهذا التماثل يكون على مستوى الوحدات اللغوية في النص، ما يكسب النص إيقاعا موسيقيا. والتوازي حسب يوري لوتمان (Y.Lotman) هو "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما –في نهاية الأمر– طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على

---

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2016، ص115.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص63.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص126.

[4] Anne Tomiche,Histoire de répétition,Presses universitaires de Rennes, Rennes,2008 Publication sur Open Edition Books, p23.

[5] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1981، ص103.

نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما"[1]، فالتوازي يكون تكرارا غير تام، يستثير مخيلة المتلقي، ويبرز دلالات النص حيث إنه يؤكد على المعنى بأكثر من ملفوظ يحمل دلالات جديدة، ما يمنح النص دينامية عالية، وهو ما جعل التكرار أحد أهم مظاهر الرواية الحداثية، فالتكرار تعالى عن وظيفته التأكيدية الإفهامية إلى غايات فنية جمالية، كونه يحرك ذهن القارئ ويجعله شريكا في العملية الإبداعية في محاولاته لفك الشفرات الدلالية لتكرار الملفوظات والصيغ داخل الرواية.

وقد وظف الروائي معمر حجيج خاصية التكرار داخل نصوصه الروائية بصورة مكثفة لخلق نوع من الانسجام النصي والتناغم السمعي، وكذلك توجيه الدلالة والتأثير في المتلقي بما ينتج عنه من جرس موسيقي يغني إيقاع المقطع ويخصب شعرية النص، كما جاء في هذا المقطع من رواية معزوفات العبور: "عليك ألا تفرط في الأمانة، فقد ورثتها عمن سبقونا، وأورثتك إياها، وسيرثها من يأتي بعدك. هذه سنة الله في خلقه، فكل شيء يزول في الدور الأول إلا أمانة الكلمة، فهي تدور، وتدور مع الزمن، ولا تفنى، وصاحبها يفنى، وهي تبقى.

يا بني إن الكلمة خير رسول لمن تريد توعيتهم، وعليك بجعل حروفها تمتزج فيها مشاعر الحب بآلات الإبلاغ، والإقناع، وآنذاك تكون قد خرجت من قلوب مؤمنة محبة للإنسانية، وحقوقها الطبيعية في حريتها، وحرية أوطانها، وعقول صادقة مدركة لواقعها، ولا تتلقفها إلا قلوب مؤمنة بكل ما يسعد أحرار الإنسانية في أوطان المعمورة قاطبة..

يا بني إن الإنسان هويته النابضة من فؤاده كلمة، والحياة مثلها الأعلى كلمة، والتاريخ روحه كلمة صادقة، والوطن نعرف خريطته حين ننطق اسمه من وجداننا، وذاكرة الماضي كلمة، والحاضر تغييره يبدأ بكلمة مسؤولة، والمستقبل يتحول من حلم إلى واقع بكلمة، والثورة إشعال شرارتها الأولى بكلمة، والكلمة تقتل اليأس من النفوس، فيصير حبالا تشنق أرباب الظلم، والتسلط"[2]

تمثل لفظة "كلمة" الوحدة اللغوية التي يدور حولها المقطع السردي شكلا ودلالة، فتكرار لفظة "الكلمة" في هذا المقطع السردي يولد إيقاعا صوتيا ويعزز الطاقة الغنائية في هذا

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري –بنية القصيدة، ص129.

[2] معمر حجيج، معزوفات العبور، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2016، ص76.

المقطع، كما يمثل تأكيدا دلاليا على أهمية الكلمة وقدرتها على المواجهة والمقاومة، وعلى التغيير فالشيخ الحكيم ينبه تلميذه السبتي البوغزالي إلى أهمية مقام الكلمة وقداستها، فالكلمة – كلمة التوحيد– رمز الهوية الجزائرية المسلمة، وهو ما تجسد من خلال الرواية إذ كان جهاد السبتي البوغزالي مرتكزا على الكلمات وعلى التجسيد المسرحي لكلمات الدعوة للجهاد والثورة ضد ظلم المستعمر، فالجهاد بالكلمة يوازي الجهاد بالسلاح، فالكلمات تمزق المستعمر وتكشف جرائمه الشنيعة في حق الجزائريين، كما أن الكلمات لها دور مهم وفعال في شحذ الهمم وتحفيز النفوس على الثورة والعمل وتبنِّي المواقف، ما جعلها سلاحاً هاماً في الدعوة وصياغة الأحاسيس والتعبير عن آلام الشعب وآماله، وبذلك تكون الكلمة رمز للحرية والمقاومة.

وتمثل الكلمة بؤرة النص الروائي معزوفات العبور وتيمته الكبرى، ولذلك تكرار لفظة الكلمة يعمل علىتحريك ذهن القارئ نحو معنى الرواية بإدراك قيمة الكلمة وقدرتها على التغيير.

يقول الروائي: "لا تنسوا أن كل ما في هذا الكون الذي لا يمكن تصور اتساعه كان في البدء كلمة، وفي الأخير سينتهي بكلمة كما بدأ. الكلمة بدايتها غواية حين أخرجت أبانا آدم وأمنا حواء من الجنة، وكانت نهايتها هداية حين هزمت أرباب البيان بآي القرآن، ومن ثم فستبقى الكلمة نعمة على الإنسان الطيب، المؤمن، الرباني، الخير، العادل، ونقمة على الإنسان المتفرعن، السفيه، الماكر، الظالم..

وارحماه ! الكلمة الآن أصبحت تحتضر أمام أولياء الكراسي الصالحين، وعشاق المعاصي الطامحين، وحليفهم صندوق العجائب والغرائب، هذا الصندوق صادر أصواتنا، وأصبح ملكا لأصحاب الأقلام الحمراء "[1]

يتضح من خلال المقطع السابق، أن تكرار لفظة الكلمة عملت في كل مرة على تدعيم الإيقاع الداخلي للنص وتشكيل البنية الإيقاعية له، كما أسهم هذا التكرار في شحن اللغة بدلالات متجددة مع كل مرة تتكرر فيها لفظة الكلمة، معبرة عن قداسة الكلمة فهي قبل الكينونة بل هي خالقة الكينونة، ونهاية العالم بكل عظمته ستكون بكلمة كذلك، ويشير الكاتب إلى قدرة الكلمة على الغواية والانحراف فهي سبب شقاء الإنسان بخروجه من نعيم الجنة، فالكاتب في مقارنته بين الكلمات يخلص إلى نوعين من الكلمات، الأولى الكلمة

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص273.

الإلهية كلمة الحق التي تنير طريق الإنسان وترشده، والثانية كلمة الشيطان كلمة الباطل التي تقود للخراب التي تضر صاحبها ومن حوله.

ليختم المقطع بالحسرة والألم مختزلا كل أوجاعه في حرف الندبة "وا" متفجعا على تراجع دور الكلمة، وضياع كلمة الحق التي اندلعت الثورة دفاعا عنها، لكنها بعد الاستقلال أصبحت تميل مع هوى الحكام الذين همشوا المجاهدين، وأصبح همهم الوحيد الحفاظ على المناصب السياسية والسلطة، فالبطل الذي جاهد بالكلمة أضحى عاجزا بعد الاستقلال عن إيجاد الحلول والمساهمة في بناء وطن طالما حلم باستقلاله، وأصبح هو رفقاؤه يعيشون على الهامش في ظل الواقع الجديد الذي فرض عليهم من قبل المتحكمين بالقرار.

ويتوالى استعمال تقنية التكرار في روايات معمر حجيج بصورة لافتة، وبنسب متفاوتة تكسب النص الروائي طاقة إيقاعية، وتشحن الروايات بالحركة والحيوية، كما في المقطع التالي من رواية (ذاكرة منفى الجنون) والذي يشيع فيه الهذيان:

"توالت عليها الهواجس:

أليس الإنسان يجرب الجنون ليعرف سطوة الفنون أم يمارس الفنون ليقهر الجنون؟!أنا مصدومة، وأمي مهمومة، والصدمة والهموم و الأحقاد تلهب الجنون في الذاكرة، فيستعصى الكلام على الكلام، ويبوح اللسان من اللسان إلى اللسان في سكرة القلب من الأشجان.. أليس الكلام هو الوجود؟! أليس الصمت هو العدم؟! العدم هو النهاية لكل بداية.. العدم هو الخلاص من الأوجاع.. أيمكن أن يكون الزواج عدما أم وجودا؟! التزاوج من السنن الكونية، أليس كل شيء خلق من زوجين متحابين أو متنافرين، أو متكافئين أو متناقضين، وكلاهما زواج، ويخرج من وجعه الأولاد؟!"[1]

يشكل المقطع فضاء شعريا، قدمته بطلة الرواية (معيوفة) والتي تعيش في حالة من الهذيان المستمر من خلال لغة بوح داخلية منسابة شعريا للهذيانات" أحيانا، طاقة إشعاعية، لانجدها فيالأنساق السردية المعتادة والطاقة على الإشعاع، هي من مستلزمات، القول الشعري"[2] فالدفقات الشعورية الناتجة عن الهذيان اتخذت نسقا شعريا وأضفت جرسا موسيقيا نتيجة خضوع المقطع لضروب من التكرار، حيث تتكرر صيغة أليس لتدل على حالة الحيرة

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص201_202.

[2] صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص238.

التي تعيشها البطلة في محاولتها لفهم لغز الفن والذي سيقودها لفهم الوجود، ودلالة تكرار هذه الصيغ أيضا تدل على هذه الرغبة الملحة من البطلة في إيجاد جواب لهذه التساؤلات، كما يؤكد تكرار كلمة جنون على الحالة التي تلتبس المبدع عند انغماسه في الكتابة، فالجنون لحظة غياب العقل وتلاشي الحدود والقيود ما يمنح المبدع الحرية الكاملة والمطلقة في التعبير فالمجنون لا يمكن أن يعاقب بسبب كلامه وتصرفاته.

ويقول السارد في مقطع آخر:

" أنا خلقت لأعيش فقط وفقط من داري إلى قبري.. الدار حصني من كل سوء جار.. داري تستر عاري.. داري هي فكري وأنواري.. داري هي جمال أدبي ولوحاتي وأشعاري وألحاني.. داري هي شموسي وأقماري.. داري هي حصن لما تخبئه لي أقداري.. هل حفظت هذه الوصايا السبع؟ هيا رددي هذه الوصايا سرا وجهرا تفتح أمامك أبواب السعادة."[1]

كرر الروائي كما هو ملاحظ بصريا وسمعيا عبر النص كلمة "داري" التي تمثل المكان الذي يعد أهم جزء من حياة البطلة معيوفة، ما يضفي على المقطع جرسا موسيقيا متميزا في كل مرة يتكرر فيها مع بداية السطر، ويتجلى التكثيف على المستوى الصوتي أيضا في كلمات (قبري، جار، عاري، أدواري، أقماري، أقداري)، فالمقطع قد بني على وحدات إيقاعية مكررة، وأصبحت وكأنها تشكل قافية مستقلة بذاتها كما في القصائد الشعرية.

كما ولد تكرار ياء المتكلم في المقطع إيقاعا نغميا، محركا للدلالة، وباعثا لحركتها الجمالية، فهذا التكرار لحرف الياء في السياق يوضح قوة العلاقة بين معيوفة والدار التي تجلت بها كل طموحاتها وأحلامها، وحتى آلامها وخيباتها، وهذه العلاقة الوثيقة تُكشفت لغويا باستعمال ضمير المتصل الدال على الملكية (ي)، فالبطلة تماهت مع المكان الذي تسكن فيه، وأصبحت جزءا منه.

وبالإضافة إلى تكرار الكلمات لجأ الروائي إلى نوع آخر من التكرار اللغوي وهو تكرار العبارة التي أضحت سمة بارزة في النصوص الحديثة، فالعبارة المكررة تضفي على النص نوعا من الإيقاع، وذلك بفعل تناغم الأصوات، كونها "وسيلة للإقناع من خلال تكرار

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص90.

الصياغة وإلباسها إيقاعات نغمية متكررة جميلة تهدف إلى استمالة السامع"[1]والتكرار يقوم بدوره عبر التراكم الكمي للعبارة وهو ما ينبه المتلقي إلى غاية دلالية يرومها المبدع.

وفي دراستنا نجد أن الروائي عمد إلى تكرار عبارة (سلاح الحب الشامل) في ثلاثيته والتي تضم ثلاث روايات مرتبطة ارتباطا وثيقا ببعضها البعض فهي تروي تاريخ الجزائر قبيل اندلاع الثورة التحريرية إلى سنوات العشرية السوداء، حيث تبدأ برواية الليالي حبلى بالأقمار التي تتحدث عن الطفل حسين إبان الثورة التحرير الكبرى وحتى الاستقلال، لتليها رواية سكرات التيجان التي تحكي عن الشيخ حسين الذي تولى الإمامة ويحلم بتحقيق ميلاد دولة إسلامية إخوانية، لتنتهي برواية مهاجر ينتظر الأنصار التي تروي حكاية مراد أخو الحسين من والده والذي يسعى لإنجاز أطروحة دكتوراه في علم اجتماع الطوائف الدينية عن المجتمع الميزابي، وهذا التكرار يعكس الأهمية التي يليها الروائي لمضمون العبارة المكررة، فظهورها في مواقع مختلفة بالمتن الروائي إضافة إلى ما تحققه من جمالية ونغمة موسيقية، تعمل على إضاءة المعنى والدلالة التي يتطلع الروائي لإيصالها للمتلقي وارتأى تأديتها عبر التكرار.

كان أول ظهور للعبارة في الروايات مصاحبا للأطفال وقدرتهم على تغيير العالم تحويله من مكان للدمار والخراب والألم إلى مكان للأمن والسلام والتعايش مكان يملؤه الحب والخير، يقول الروائي:"لو كان العالم كله للأطفال لتحول سلاح التدمير الشامل إلى سلاح الحب الشامل، وتصبح كل الطائرات المدمرة، والدبابات المروعة، والرشاشات، والسيوف الدموية ألعابا تجعلنا نعيش بلا زمان، ولا مكان، ولا دموع، ولا دماء، ولا مآسي، ولا فجائع، ولا أيتام، ولا أرامل، ولا مجانين!

آه من طيش عقول دموية، لو لم يكبر قابيل، وهابيل، وبقيا طفلين لما وقعت تلك الجريمة التي مازالت لعنتها تلاحق الإنسانية!"[2] فسلاح الحب الشامل أصبح فاصلا بين مرحلتين من مراحل حياة الإنسان، مرحلة الطفولة ببراءتها وطهرها ومرحلة النضج بآثامها وذنوبها، فالروائي يحلم بعالم بنكهة الأطفال وروح الأطفال، وفطرتهم الإنسانية السليمة،وكل هذا يزود

[1]Barbara Johnston Koch , présentation as proof, the langage of arabic rhetoric anthropogical linguistic ,vol 25, N01, 1983 , p 117.

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، المثقف للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2018،ص 47.

النص بسلطة توجيهية تجعل القارئ يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من استنطاق النص وتأويله، لأنه يضع بين يديه مفتاح الفكرة المتسلطة على الروائي، وموقفه الرافض لكل مظاهر الحرب وما تخلفه من دمار وخراب.

وقد تكررت العبارة أكثر من أربع وعشرين مرة في الثلاثية ما جعلها العبارة المركز التي نسج حولها موضوع الروايات، وهذا ما سنقوم بكشفه من خلال تتبع محطات ظهورها في ثلاثيته (الليالي حبلى بالأقمار، سكرات التيجان، مهاجر ينتظر الأنصار).

جاء ظهورها الثاني في الملفوظ السردي التالي:

"الطفولة رمز لسلاح الحب الشامل، والكبار رمز لسلاح التدمير الشامل.. بالتأكيد سينتصر في النهاية الحب الشامل على سلاح التدمير الشامل.. إن أينشتاين بالتأكيد كان يتحسر حين كبر، وأصبح رمزا للموت الشامل، وكان يتمنى لو بقي طفلا لكان رمزا للحب الشامل..إن أمريكا بالتأكيد قد ندمت، وكانت تتمنى لو بقيت في زمن رعاة البقر لما كان دمار شامل لهيروشيما ونكازاكي"[1].

نجد السارد ينتظر بأمل تحقق انتصار الحب على الدمار والخراب فيكرر جملة (الحب الشامل) ثلاث مرات، وتكرار الجملة الاسمية يكون لتوكيد المعنى وتقريره في النفس، مع الارتباط في الوقت ذاته بالدلالة على أغراض سياقية خاصة بكل سياق وموقف تكراري، وفي كل تكرار يعمل على تعميق المعنى، وتأكيد الفكرة نفسها، فالطفولة رمز للمستقبل والأمل ستنتصر بكل تأكيد على الدمار الذي خلفه الكبار الذين يمثلون الحاضر، وأينشتاين رمز للعبقرية الفذة والذكاء الخارق وأيقونة العلم، أضحى يندم ويتحسر على كل هذه المعرفة لأنه ساهم بعلمه وأبحاثه في اختراع القنبلة النووية، وهي سلاح التدمير الشامل، الذي قتل بسببه آلاف الأبرياء وجلب الخراب على البشرية، وقد عبر عن ندمه بقوله:"أمريكا ربحت الحرب لكن الإنسانية خسرت السلام، فيا لها من خيانة، أعددنا القنبلة لمقاومة الألمان وها هو ترومان يلقيها على اليابانيين"[2] فنتائج علمه صنعت الموت والألم بدل التقدم والرقي وخدمت الحرب بدل السلام، فكانت نتيجة علمه ومعرفته بث الرعب والخوف في المجتمع الإنساني.

---

[1] المصدر السابق، ص48.

[2] زليخا أمين حسين، موسوعة ينابيع المعرفة حضارات وأعلام، دار دجلة، عمان، 2008، ص172.

إن تكرار العبارة منح للمقطع ككل وحدة متماسكة عبر تواتر لغوي مليء بالمشاعر المتباينة بين براءة الطفولة وما تحمله من حب وسلام وأمل في المستقبل، في مقابل حسرة وألم على ما خلفته الحرب العالمية من قتل وتشريد وخراب، وهو ما ينبه المتلقي إلى القدرة التي يملكها الحب على التغيير تغيير الواقع الأليم بمرارته ودماره التي خلفتها الحروب إلى عالم تقوده الطفولة، تلك الطفولة الدالة على الحياة والبسمة والبراءة.

أما في الموضع الثالث لتكرار عبارة سلاح الحب الشامل فنجد الدوال التالية:

"إذا لم ترأف بك الكآبة في الليالي الحالكة الحبلى بالأقمار، أخرج رأسك من النافذة لتشم روائح عرفانية روحانية من روح الشاعر الأديب الغريب الشهيد خطيبي؛ هو الأمل لرجوع البسمة إلى كل أرملة، وأم ثكلى، وإلى كل الأطفال الأيتام، وإلى كل البائسين واليائسين، وإلى كل التائهين والباحثين عن زهرة سحرية تمكنهم من تحقيق آمالهم لتكتمل إنسانيتهم.. الليالي الحالكة تخاطب كل هؤلاء، وتقول لهم بلسانها الفصيح: كونوا مثلي فأنا حبلى بالأقمار، وستخرج الفرقة الناجية من صلبي لتعيد الاخضرار إلى كل الفيافي والقفار.. يا أيها الخلق التائه، كي تتمكنوا من تخصيب سلاح الحب الشامل بماء الحرية الخفيف، قوموا بروحنة الحياة، وشوقنة الوجد، ومنورة العقل، وشعرنة الجنان، ومخيلة البيان، ورونقة اللسان، وموسقة الآذان.. لا تيأسوا فإن سلاح الحب الشامل سينتصر على سلاح التدمير الشامل."[1]

من خلال هذا الملفوظ السردي تتجلى بوضوح الخسائر التي خلفتها الليالي الحالكة ليالي الحرب، هذه الحرب التي تفننت في إبرازوإظهار أساليب الدمار المختلفة، فلم تكتفي بما حصدته من أرواح بريئة، بل حتى من تركتهم على قيد الحياة لم تبقي لهم سوى وجعا لا متناهيا ودموعا لا تنضب، فلم تخلف سوى النساء الثكالى والأطفال اليتامى، والتائهين في سبل الحياة، والبائسين، والباحثين عن بقايا إنسانيتهم التي جردتهم منها وحشية الحرب وما عانوه منها، لكن من رحم المعاناة تولد العزيمة والأم، لذلك جاءت جملة التكرار مرتبطة بلفظ التخصيب بما يحمله من دلالة تشير دائما إلى النمو والحياة الجديدة، وأن ما دام هنالك حب سنتمكن من مواجهة ما خلفته الحرب، فالحب هو منطلق كل خير وهو الملهم للإنسان والمحرك له، وهو الذي يعطي الإنسان معنىإنسانيته، فالإنسان بالحب سيحول الظلام إلى أنوار ،واليأس إلى آمال،والخوف إلى أمان،والدموع إلى ابتسامات.

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص 83.

فهذه الليالي التي يشير إليها الروائي ليالي البؤس والشقاء ليالي الاستعمار الظالم، لكنها بالرغم من ذلك هي متحدة بالأقمار التي تكسر عتمة هذه الليالي وظلامها، وتبث الأمل في حياة هذا الشعب اليائس، فكلمة الأقمار تدل على الأنوار التي ستضيء هذه الليالي بنور الحرية والاستقلال.

والنور لا يتأتى إلا من قلوب الأطفال الأنقياء، "نادى بأعلى صوته: يا أطفال العالم اتحدوا، وابقوا أطفالا دائما وأبدا ستستأصلون بحبكم، وبراءتكم الإجرام من كل القلوب. يا أطفال العالم أنتم سلاح الحب الشامل. يا أطفال العالم تعالوا لأقبلكم قبلة الأطفال للأطفال، وأوزع عليكم الحلوى فردا، فردا، وحناجركم سترددد دفعة واحدة، فتغمر المعمورة بصدى هذه الآية الربانية: { وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي }، آنذاك لا مكان للسفاحين في كامل المعمورة."[1]

فروح الشاعر الغريب رمز الحب الشامل تنادي أطفال العالم، وفي الحقيقة هذا نداء للفطرة الإنسانية التي تتمثل في الأطفال فطرة الخير والمحبة والتي شوهتها الحرب، لينبههم إلى أن الحب هو أساس بناء الحياة، ويحرك شعورهم بقدرة الحب على تحفيزهم للقضاء على السفاحين، واستحضار الآية القرآنية التي تمثل القانون السماوي، فالدعوة للحب ولحب الآخرين هي دعوة الله سبحانه وتعالى الذي يدعونا للمحبة واتخاذها نهجا للحياة، ما ينتج عنه اختفاء الدماء والقتل والسفاحين، وتحقيق الأمن والأمان.

وهذا التصور لقوة الحب يعضده دلاليا الملفوظ السردي التالي:

"صاح الأولاد: يا للصدفة خنزير ينتقم لحرائرنا من ابن الرومي الخنزير.. صاحت عمتي حيزية.. لا.. الكولون الكبار خنازير ما داموا يلوحون بسلاح التدمير الشامل، وأطفالهم ما داموا يحملون في قلوبهم سلاح الحب الشامل، فهم على فطرتهم مصابيح نور.."[2].

من خلال هذا الحوار يتضح رفض العمة للعصبية التي تقتل فينا الفطرة الإنسانية، ففي نظر العمة حيزية كل طفل هو سلاح للحب الشامل، الحب المرتبط بفطرة الأطفال، ومادام ابن الكولون طفلا فهو ما يزال على الفطرة الإنسانية السليمة، التي تبث في النفس قيم الجمال والخير، فالحب هو ذلك النور الذي يشع من القلب ليضئ ظلمات الحياة، وينشر فيها الأمل والسعادة.

---

[1] المصدر السابق، ص116.

[2] المصدر نفسه، ص143.

جاء في الرواية: "اختفى شبحه عني، وصام لساني عن الكلام، وبقيت الحيرة تدكني دكا، وتتماوج خواطري دون إذن مني: من سينتصر نصل السكين أم حب المساكين. تبيضّ ذاكرتي وخواطري كأنها محيت بممحاة، وأغيب عن الدنيا فارتاح، ويرتاح السكين والحب المسكين. تنتفض ذاكرتي لتتحدى استكانتي. تعيد سيمفونية عمتي حيزية التي عزفها لها أوركسترا الشاعر الأديب الغريب الشهيد: الانتصار لن يكون بسلاح التدمير الشامل، بل بسلاح الحب الشامل. الشاعر الأديب الغريب رمز الحب الشامل"[1]

فالشاعر الغريب الذي يمثل عالم الروح، هذه الروح الداعية للحب ستصدم في الواقع بقوة السكين، وهي التساؤلات التي حيرت الطفل حسين بطل الرواية، فمن سينتصر قوة السكين المادية أم قوة الحب الروحية فهو صراع بين الروح والمادة، فقوة الأطفال الروحية في مجابهة قوة الشر مادية، ولكن في النهاية يستسلم لآراء الشاعر الأديب في أن قوة الحب الشامل هي من ستنتصر، فهذه فلسفة الشاعر الأديب الغريب تحمل في طياتها فكر الروائي الذي يتخذ من المحبة سبيلا للوصول إلى السلام.

والسلام الحقيقي لن يتحقق إلا بتطبيق القصاص "متى سأكتشف القاتل الحقيقي للشاعر الأديب الغريب، وسينال القصاص مني، وستساعدني عمتي حيزية الكاظمة لغيظها من القتلة في كهف تصوّفها حتى ينبلج صبح الحقيقة، ويرفع ميزان القصاص بسلاح الحب الشامل. هيهات من تحقيق هذه النبوءة. تنفست الصعداء. قلت بسذاجة الأطفال:

ليتها كانت الآن حتى أنقذ عمي من ظلام السجن وعذابه ومحنته ووحدته القاتلة، ولم أكمل فتح باب الأمل على مصراعيه حتى جاء الفرج، وكان الهروب قبل الغروب، والخلاص لأعمامي، والاعتصام بالجبال، وأصبحوا ملاحقين وخارجين على القانون."[2] فالبطل ينتظر تحقيق نبوءة الأديب الغريب وعمته حيزية، انتصار الحب الشامل بأخذ القصاص من قتلت الأديب الغريب، وتحقيق الانتصار على المستعمر الفرنسي الحامل لسلاح التدمير الشامل.

"منذ ذلك اللقاء بشبح الغريب، وأنا أحس كأنني ورثت كنوز المآسي من فؤاد جدتي، ولم أتوقف عن صقل السكين، والبحث عن الطريق ليكون التبشير ببداية الدفقة الثانية للقصاص لدم الغريب الشهيد الذي ما زال لم يبرد، وروحه لم تستكن، وسلاح الحب الشامل لعمتي لم

[1] المصدر السابق، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص144.

تكمل دورته التخصيبية بماء الحرية الخفيف"[1]، انتصرت الثورة واختفى شبح الأديب الغريب رمز الحب والحرية وبانتصار الثورة كانت الدفقة الأولى للقصاص، ولكن هذا القصاص لن يكتمل إلا ببناء الوطن بالعلم والتعلم وتنقيته من الخونة، وإعادة إحياء ثقافة القرآن التي حاول المستعمر القضاء عليها بكل وسيلة.

تحول سلاح الحب الشامل إلى هاجس يؤرق السارد الذي يسعى إلى بناء عالم يخلو من العنف والحرب، الحرب التي سرقت طفولته وسرقت حبيبته، فالجزائر انتصرت لكن حسين خسر طفولة وبراءته فلم يملك غير الحسرة والندم على زمن الطفولة، يقول:" آه من تقلبات الزمان، وقتلة براءة طفولة الإنسان. آه لو بقيت طفلا لما لبست كل هذه الألوان المثيرة للاشمئزاز، ولما تدحرجت في كل هذه المتاهات. آه لو سجنت روحي في دائرة طهارة الطفولة لكانت حصنا لي من حماقات الكبار وشرورهم وطغيانهم. آه لو لم أخلع عني أنوار طفولتي لما تهت في سراديب المغرورين. آه لو.. آه لو.. تعبت مني لو، وتعبت منها. هي تشنق الواو المسكين اليتيم بحبل اللام، ولا تتوانى في شنقي بدم بارد.

أعاد الدرويش ترتيل سورة {العصر} بصوت ما سمعت أحلى منه، وكرر السؤال الأعظم: من سينتصر في النهاية سلاح التدمير الشامل لقوى الاستكبار أم سلاح الحب الشامل لعمتك حيزية الشهيدة الوفية العفيفة رمز مملكة الروح؟"[2]

هذا التكرار لأداة التأوه 'آه' أشاع إحساس الأسى والحسرة والغصة الخانقة التي تعتصر كيان حسين/ السارد، بما تحمله من زفرات حارقة، وحسرات شعورية منكسرة، إذ يستجمع كل مشاعره الملتهبة في وصف حنينه لطفولته وبراءته التي تخلت عنه عندما كبر، فهو تلون بألوان الساسة، وتشرب من شرور الكبار، وتاه في سراديب المغرورين، فالحسين كبر وكبرت معه همومه ومسؤولياته اتجاه وطنه، وقد أدى التكرار الصوتي للتعبير عن هذه الحرقة المؤلمة التي دفعته إلى تكرار أداة التأوه 'آه' تنفيساً عما يعانيه من وطأة، وشدة، وضيق. وكأن هذا التكرار جاء ليوضح الحالة الشعورية، بكل دفقها العاطفي، وتوترها الداخلي، وكذلك جاءت جملة التكرار مرتبطة بصوت القرآن الذي يوحي دائما بالسكينة والأمان،ليتكرر السؤال من سينتصر الحب أم الدمار، عالم الأرواح أم عالم الدمار

[1] المصدر السابق، ص235.

[2] المصدر نفسه، ص345.

والخراب، وهذا السؤال يعبر عن حيرة البطل وصراعاته النفسية التي رافقته طيلة الرواية، بين إيمانه بقوة الحب وقدرته على بناء الجمال نشر السعادة والسلام وقوة السلاح الذي يدمر كل جمال ويبعث على الشقاء.

وتتردد الجملة في الرواية الثانية سكرات التيجان أول مرة في الملفوظ التالي:

"آه من ليل طويل حزين موجع ببرده وثلجه المندوف..أي منهما أجدى سلاح التدمير الشامل، أم سلاح الحب الشامل، أم فلسفة الحارة تتوجع من أفكار الإثارة تمحو بعضها بعضا، ليبقى الصوت الواحد المعبود في ظلام عقل بلا إنارة."[1]، فبعد الاستقلال لم يعد السؤال من سينتصر بل تحول إلى من منهم أنفع سلاح الحب أم سلاح التدمير، فالخيبات التي لاحقت جيل الثورة الذي رسم آمال عديدة اصطدمت بواقع الحياة السياسية التي سيطر عليها صوت واحد وهو حزب جبهة التحرير، ففي حين وقت الاستعمار كانت السلطة الفرنسية تفرض رأيها بقوة السلاح، وقت الاستقلال احتكر الحزب الحاكم الرأي وفرض رأيه بقوة الحب فهو الحزب الذي أنقذ البلاد من غياهب الاستعمار، لكن الروائي يشير إلى عدم تغير الأحوال فالصوت الواحد بقي هو المهيمن، وهذه الخيبة التي لاحقت حسين وكل جيل الثورة من الشرفاء الذين تهيئوا ليقودوا الوطن بعد الاستقلال بسلاح الحب الشامل نحو النماء والازدهار، عززت فكرة المقاومة بالسلاح لتحقيق حلم الخلافة الإسلامية الإخوانية، وأن السلاح هو السبيل الوحيد لرد ظلم وقيام دولة عادلة، يقول:

"ألم يؤكد هذا ما ورد عن عثمان أو عن ابن عمر رضي الله عنهما: "إن الله تعالى يَزَعُ بالسلطان ما لا يَزَعُ بالقرآن"؟ أليس سلاح التدمير الشامل هو قوام السلطان في أعلى عظمته وهيبته؟!

لا بد من رفع القرآن باليد اليمنى.. أما سلاح الحب الشامل لعمتي حيزية الشهيدة أدسه في قلبي، والحمامات المبشرة بالسلام لخطيبها الغريب الشهيد، وعالم الأطفال الأطهار للدرويش حمدان لشهب فأرمي بها في خيال قصيدة شاعر معتوه.. للتاريخ صيرورته وأحكامه ورياحه في بحر السياسة.. لا بد من التلويح بسلاح التدمير الشامل في اليد اليسرى.. هكذا تقام الخلافة الرشيدة في نسختها الإخوانية على أسس لا تخشى من الهزات والزلازل مهما بلغت

[1] معمر حجيج، سكرات التيجان، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2017،ص37.

شدتها."[1]فالحسين يعيش حالة من الارتباك والضياع بعد الاستقلال وضياع حلمه في الخلافة الكبرى أولا، وفي اللحاق بحبيبته علوية المقدسية للجهاد في بلاد الأفغان ثانيا، فأصبح يؤمن بالقوة فقط سبيلا للانتصار، وذلك ما يؤكده استشهاده بقول عثمان رضي الله عنه أن المنع بالسلطان من اقتراف المحارم أكثر مما يمنع بالقرآن؛ فهناك من يتهاون في تطبيق شريعة القرآن، لكن متى ما علموا أن هناك عقوبة من السلطان ارتدعوا وخافوا من العقوبة السلطانية، لأن السلطان يملك القوة والسلاح، أما الحب فهو غذاء للروح ومكانه القلب، وهو سلاح الشاعر، لأن التاريخ لا يعترف إلا بالقوي المنتصر، ولا يكتب إلا أخبار ذوي السلطان.

لكن هذه النظرة التي تبناها حسين/البطل بعد الاستقلال في تأييده لسلاح التدمير الشامل تلاشت مع اندلاع حرب الخليج الثانية، وهو ما تجسد في هذا المونولوج: "دقت أمريكا طبول الحرب، وكان الدمار والقتل الشامل بسلاح التدمير الشامل، وكان القضاء على سلاح التهويل الشامل.. يا ويلك، يا شيخ الحسين، من سينتصر في النهاية سلاح الحب الشامل، أم سلام التدمير الشامل لأمريكا وذيولها الملتوية كذيول الكلاب المتشردة أم سلاح التهويل الشامل الذي ارتعدت منه فرائص بني صهيون.. الحمد لله الخلافة الرشيدة الإخوانية لن تفتح ذراعيها لأي كائن من كان إلا بسلاح الحب الشامل لعمتي حيزية، وخطيبها الغريب الشهيد أديب الحب والحرية."[2] ففي هذا المقطع أخذت الرواية تخرج إلىإطار أشمل تمثل بوصف حالات سياسية تتعدى النظرة داخل البلد وسياسته إلى نظرة في سياسات دول أخرى، فحرب العراق على الكويت والتدخل العسكري الأمريكي أعاد لذاكرة الحسين أهوال الحرب والدمار الذي تجره، فجرائم الحرب لا يمكن نسيان فظاعتها وأهوالها وهو ما جعله يراجع نفسه ويتأكد أن سلاح التدمير الشامل بلا فائدة، وأن التمسك بسلاح الحب الشامل هو الحل، فالحب هو بديل الحرب وهو القادر على تعويض مرارة الفقد ومعالجة الآلام التي تخلفها الحروب.

وتعود العبارة للظهور في آخر جزء من الثلاثية، يقول السارد: "لكن شبحا لا أعرف إن كان ظلا من ظلال الضاوية بقناع رجل يتلاعب بعقلي الحائر أم متسولا من المتسولين

[1]المصدر السابق، ص86.

[2]المصدر نفسه، ص152.

للمناهج الأكاديمية المزعومة أم مجنونا من مجانين السلطنة في غرداية...أكد لي أن قدور لعور خطفه طبق طائر إلى كوكبهم المتقدم على كوبنا بملايين السنين، ولا تنزف عندهم قطرة دم واحدة لأنهم يأكلون الحب، ويشربون الحب، ويبيعون ويشترون الحب، ويغضبون، ويرضون بالحب، ويفكرون، ويشعرون بالحب، ويقرؤون، ويتعلمون الحب، ويتزاوجون، ويتوالدون بالحب.. لا ميزبيات عندهم، ولا صحراويات، ولا شاويات، ولا تارقيات، ولا قبائليات، ولا قسنطينيات، ولا دزيريات، ولا وهرانيات، ولا عربيات، ولا زنجيات، ولا علجيات، بل المرأة عندهم بقالب واحد كتمثال أفروديت اليونانية إلهة الحب والجمال، وتسرح، وتمرح في النهار تعانق الأنوار من كل الكواكب، والرجال بقامة واحدة كتمثال زيوس الإغريقي يملؤون لياليهم بالأغاني والأشعار، ولا يصنعون إلا الحب، ولا يخترعون إلا الحب.. لا جيوش عندهم ولا دبابات، ولا طائرات مقاتلة، ولا سلاح التدمير الشامل، بل سلاح الحب الشامل.."[1].

يوظف السارد كلمة الحب مقترنة بعالم الأرواح ليؤكد على حقيقة الحب النقية، ويشير السارد إلى عالم الأرواح بتوظيف كلمة الحب عشر مراتفي هذا المقطع،ليؤكد على القيمة المتعالية للحب، فالأرواح لا تصلح إلا بفضل الحب، فالروح غذاؤها الحب، فيصف عالم الأرواح الذي يقترن كل شيء فيه بالحب، وهذا التكرار للفظة الحب أفاد الاستمرارية والتنامي من خلال اقترانهبالفعل المضارع، وقد كان لتكرار الأفعال وفق دلالة زمنية واحدة أثر موسيقي في المقطع، خاصة أنها مسندة إلى فاعل واحد هوواو الجماعة.

والحب هو نقيض العنصرية، فلا فرق في عالمهم بين النساء ولا بين الرجال فكلهم من منبع واحد هو الحب والنور، النور الذي يبدد الظلام ويخلق الابتسامة ويجعل الإنسان يرسم طريقه بنظرة مليئة بالأمل والفرح، فالسارد جعل الحب هو كل غاية، وجعل سلاحهم الحب الشامل.

وفي آخر صفحة من الرواية جاءت جملة سلاح الحب الشامل لتبث دلالة تحافظ على ملامحها طيلة فعل الروي، فهي مرافقة لكل حالة صراع يعيشها البطل بين الحب والحرب "هل ترى بإمكانك الجواب عن هذا السؤال الدائر كالمطحنة بين عمتك حيزية الشهيدة الوفية العفيفة والغريب الشهيد؟ من سينتصر في النهاية سلاح التدمير الشامل أم سلاح الحب

[1]معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، 80.

الشامل أم وجودهما معا ضرورة كونية لاستمرار بقاء الحياة؟ إذا استطعت أن تجيب على هذا السؤال ستطل على أهم حقيقة من حقائق الإنسان التي تبحث عنها، وستعرف الضاوية والمرأة الميزابية وجذور الشيخ، وآنذاك تستطيع أن تلتقط صورا عن بعد، وعن قرب لألبومك عن زواج الأرواح المستقبلي.."[1] فالفرق بين الحب والحرب يختصر بحرف واحد، لكن شتان بين مخلفاتهما، غير أنه لا شيء يجعل الإنسان يتحدى المستحيلات ويذلل الصعاب كالحب والمحبة، وخاصة زمن الحروب حيث يصبح الحب الملجأ الآمن الذي نخبئ فيه ما بقي نقيا في أرواحنا ولم تدنسه الحرب.

وهذا الصراع بين النور والظلام، الخير والشر، الحق والباطل، الروح والجسد، هو ما يحقق للإنسان إنسانيته التي تتعالى على صفة البشرية المادية الفانية، لتصل إلى الدرجة التي تؤهّله للخلافة في الأرض وتحقيقها،فيموت المادي، وتبقى القيم الروحية التي لا تفنى.

2.1 إيقاع العناوين:

يعد العنوان مفتاحا أساسيا لقراءة الإبداع الأدبي، كونه أقصى اقتصاد لغوي ممكن، وهو ما يجعله تحديا مزدوجا، فهو يمثل تحديا أمام المبدع الذي يرغب إخفاء المعنى الذي يرومه، وتحديا أمام القارئ الذي يحاول فك شفراته وكشف دلالاته،"لذلك تناوله المؤلفون بالعناية والاهتمام خاصة في الإنتاج الروائي الحديث والمعاصر، كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي، حتى يكون مصدر إلهامه، وحافزاً للبحث في أغوار هذا العمل الفكري، مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت نفسه وحاجيات الساحة الأدبية، التي هي سوق رائجة لهذه المادة الخام التي تحتاج إلى متلقي ذكي يفكك شفراتها"[2] ، كونه أول التمظهرات اللغوية التي تواجه القارئ قبل اقتحام النص الداخلي.

وجاءت العناوين في روايات معمر حجيج بلغة شعرية راقية ذات إيقاع موسيقي جذاب، ما جعلها أرضة خصبة تنبثق عنها جملة من الدلالات والتأويلات بما تحققه من انزياح عن المألوف وكسر أفق التوقع، وهذه الطاقة الشعرية المنبثقة من العناوين تخلق انفعالا وفضولا لدى المتلقي، كما في العنوان التالي:

---

[1] المصدر السابق، ص185-186.

[2] رضا عامر، (2010/11/25)، دلالة العنوان في المجموعة القصصية على الشاطىء الآخر لزهور ونيسي، جريدة دنيا الوطن،(2019/11/10)، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/11/25/214937.html.

معزوفات العبور: ينطلق بناء العنوان بلغة شعرية متعالية، حيث استثمر السارد طاقة التعبير بالإيقاع وزاوج بين الإيقاع السمعي في كلمة معزوفات والإيقاع البصري في عبور، والمعزوفات جمع معزوفة وهي: قطعة موسيقية تعزفها الآلات ولا يرافقها غناء[1] فصيغة الجمع تشير إلى كثافة إيقاعية لا حدود لها مفتوحة على التعدد والتأويل، والرواية احتوت أربعة عشر مقاما تدرج عبرها البطل، ليصل أخيرا إلى مقام المكاشفة، والمكاشفة هي المرحلة التي تتكشف له الذات الإلهية بعد رحلة مضنية يتنقل فيها العارف من حال إلى حال ومن مقام لآخر، حيث تنزاح كل الحجب، وتبلغ المكاشفة نهايتها في معزوفة العبور إلى مقام نهاية المكاشفة، والقارئ وهو يبحر في المتن الروائي يطرب بهذه المقامات كما يطرب بسماع المعزوفات.

سكرات التيجان: إن هذا العنوان ذو إيقاع وصياغة شعرية في جمعه بين متناقضين، إذا تحيل كلمة سكراتإلى لحظات الموت والفناء والضعف، فالسكرات مرافقة للحظة سلب الحياة،ومثال ذلك قوله تعالى: "وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ"سورة ق، الآية 19،بينما التيجان مفرد تاج هو ما يلبس على رؤوس الملوك والسلاطين، ويرمز للملك والسلطة والقوة والعظمة والمجد والخلود، والسكرة "هي الغمرة والشدّة وهي اسم لما يعتري الإنسان من ألم أو اختلال في المزاج يحجب من إدراك العقلحتى وصلوا إلى درجةٍ بين العقل واللاعقل"[2]، بينما الملك يقتضي رجاحة العقل، وهذا التأرجح بين الضدين أصبح ضابطا إيقاعيا هاما يدفع المتلقي إلى ملاحقة ذلك التوتر الدلالي بحثا عن المعنى.

ذاكرة منفى الجنون: يتحقق الانزياح انطلاقا من إسناد الذاكرة إلى المنفى، فالذاكرة ترتبط بالعقل، لكن الروائي تجاوز اللغة العادية المألوفة إلى لغة فيها من الجدة والغرابة ما يدهش القارئ، وهو ما ولد الجانب الإيقاعي للعنوان،فبهذا التركيب أصبح هذا المنفى يملك ذاكرته الخاصة، لكن هذا منفى الجنون، والجنون هو خروج عن النظام مهما كان نوعه، فالمجنون يقول ما يريد من ذاكرته، ولا أحد يوقفه لا حدود له ولا مشروعية ولا نظام ولا خضوع، فنحن أمام ذاكرة تخرج عن كل قانون وأولها قانون العقل.

---

[1] ينظر: معجم الرائد، (2020/12/12)، https://www.arabdict.com/ar/

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ت،و،ج)، ص373.

فعناوين معمر حجيج تنزاح عن المألوف وتعتمد على اللغة الشعرية، ذات الإيقاع الموسيقي المتناغم، تكشف عن سعة إطلاع الكاتب وثقافته الواسعة، فهو يحول القارئ إلى كاتب ثانٍ يقرأ النص بعين إنتاجية، فيولد من النص دلالات ومعانٍ تخرج بالمفردة من حيزها المعجمي المغلق إلى فضاء التأويل.

3.1 إيقاع التصدير:

وكما أشرنا سابقا يعد الإيقاع أساس الشعر، وجاءت التصديرات شعرا أو على شاكلته؛ أي بلغة مجازية شاعرية، والتصدير "هو عتبة تسهل على القارئ الولوج إلى العمل الإبداعي، بالتركيز على الفلسفة العامة للكاتب"[1]، وعادة ما يكون اقتباسا مستمدا من الموروث الثقافي أو يكون قبسا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو بيتا شعريا، وقد يكون مقولة فلسفية، أو أسطورية،أو إبداعية... وهذا الاقتباس لا يكون اعتباطيا فهو ذو وظيفة تلخيصية وقيمة تداولية إذ يشحن برؤى الكاتب وأيديولوجيته ولا يخلو من بعد ابستمولوجي ويعمل موجها للقارئ نحو المسار الذي رسمه المؤلف فهو يمثل الفكرة المحورية التي يدور حولها العمل الروائي.

جاء في تصدير رواية معزوفات العبور اقتباسات من قصائد شعرية لثلاثة شعراء كلهما تتحدث عن السجن، وهؤلاء الشعراء هم: المتنبي، وهاشم الرفاعي، وأحمد مطر.

"كتب المتنبي من سجنه إلى صديقه:

كُنْ أيّها السّجنُ كيفَ شئتَ فقدوَطّنْتُ للمَوْتِ نَفْسَ مُعترِفِ

لوْ كانَ سُكنايَ فيكَ مَنقَصَـةً لميَكُنِ الدُّرُّ ساكِنَ الصّدَفِ"[2]

يستهل الروائي التصدير بأبيات المتنبي والتي تبدأ بجملة الأمر فهو يقول للسجن: كن كيف شئت من الشدة فإني صابر، في إشارة واضحة للتحدي القائم بينه وبين السجن، ويزيد على ذلك أن وجوده في السجن هو مدعاة للفخر وليس انتقاصا لقدره، وهذا التصدير جاء مفسرا للمتن الروائي الذي يعاني فيه البطل السبتي البوغزالي من السجن كونه من المقاومين للاحتلال عن طريق المسرحيات التي كان يقدمها في الأسواق الشعبية، ولكن السجن لم يكن

[1] عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص156.

[2] معمر حجيج، معزوفا ت العبور، ص3.

منبعا لليأس بل أصبح محفزا للمساجين الآخرين عن طريق سرده لحكايات التي تشحذ الهمم وتبعد عنهم الخيبات.

ويأتي المقطع الثاني في التصدير ليعضد دلالة المقطع الأول وهو"(رسالة في ليلة التنفيذ) هاشم الرفاعي:

أبتاه ماذا قد يخطُّبنانـي والحبلُ والجلادُ ينتظراني

هذا الكتابُ إليكَ مِنْزَنْزانَةٍ مَقْرورَةٍ صَخْرِيَّةِالجدْرانِ

لَمْ تَبْقَ إلاَّ ليلةٌ أحْيابِها وأُحِسُّ أنَّ ظلامَها أكفاني

سَتَمُرُّ يا أبتاهُ لستُ أشكُّفي هذا وتَحمِلُ بعدَها جُثماني

الليلُ مِنْ حَولي هُدوءٌقاتِلٌ والذكرياتُ تَمورُ في وِجْداني

وَيَهُدُّني أَلمي فأنْشُدُ راحَتي في بِضْعِ آياتٍ مِنَ القُرآن"[1]

إذ يصف فظاعة العيش بين جدران الزنزانة، وبخاصة وأنت في انتظار الموت بحكم من ظالم جبار، ولكن رغم ذلك يحاول أن يتجاوز ما فرضته عليه الظروف من سوداوية وهو عاكف على نفسه في زنزانة صخرية لا يرى فيها سوى ظلمة الليل وظلمة القهر والاستبداد، من خلال مكانة الإيمان في نفسه ووجدانه مستبشرا بما يحفظه من القرآن الذي بعث الراحة في نفسه، وهو ما يسعى الروائي إلى بلورته في ذهن المتلقي من خلال التصدير.

وأما المقطع الأخير فهو تعزيز للتفاؤل الذي انتهى عنده المقطع الثاني

"أحمد مطر:

بيني وبين حارسي جدار

حدثني الجدار

وقبل أن ينهار فيمابيننا

حدثني عن أسدٍ

سجانهُ حمار"[2]

فلا فرق بين المسجون والسجان سوى جدار، وهذا يحيل إلى أن الفرق بينهما ليس كبيرا، وأن هذا الجدار سينهار وستزول معه كل المعانات والظلم والقهر الذي لحق بالمسجون،

[1] المصدر السابق، ص3.

[2] المصدر نفسه، ص3.

وعندها يبرز فرق آخر لكن هذا الفرق شاسع وضخم فمن يدافع عن وطنه ويقاوم الاحتلال ويناضل من أجل حقه في الحرية يكون أسدا، أما من كان مجرد حارس لن يتذكره أحد.

هؤلاء الشعراء الثلاثة الذين استعان الروائي بشعرهم في تصديره يشتركون في تجربة السجن الذي سكنوه بسبب كلماتهم، فبنية التصدير هذه تحركت في اتجاه واحد وهو الألم والمعاناة التي تلحق بالسجناء، وهو ما ينبئ بمتن الرواية التي تروي معاناة البطل من السجن جراء كلماته التي أرهقت آذان المستعمر فلم يجد سبيلا إلا السجن لإخراس هذا البطل والحدّ من عزيمته.

وأما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار فيستهل الروائي تصديره بمقولة ابن عربي"المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه"[1] والمكان إذا أُنث بإضافة تاء التأنيث إليه أصبح مكانة، والمكانة هي المقام الذي يشغله المرء وسط مجتمعه، وهي إشارة إلى أن المكان الذي لا يقدرك فيه الناس ولا تحظى فيه بالتوقير والاحترام، فارحل عنه لأنك لن تستطيع الاعتماد عليه، وهو دلالة جلية لما قاساه وكابده مراد في محاولاته العديدة لتغلل في المجتمع الميزابي، والتي باءت جميعها بالفشل.

ليليه مقطع شعري من قصيدة الظل والصليب للشاعر صلاح عبد الصبور، يقول:

"هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتقتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثثالناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك!"[2]

فهذا الزمن الذي لا تحفظ فيه الحقوق، وتغيب الحقيقة فلا أحد يعرف قاتله ولا أحد يعرف سبب قتله، لتختلط الرؤوس المتناثرة بين البشر والحيوانات، فهؤلاء القتلة يسرقون الحياة من الكل، مادمت روحا فستقتل لا محالة، لأنك أمام همج متعطشون للدماء، لذلك عليك بتحسس

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص4.
[2] المصدر نفسه، ص4.

رأسك بغية التثبت من مكانه، وهذه الأبيات المحملة بالسخط والألم تختزل أوضاع الجزائر أثناء العشرية السوداء، وهو ما تطرقت إليه الرواية، حيث أصبحت الجزائر في تلك الفترة مقبرة لكلّ من يصدح بالحق، وبرك الدماء أينما يممت وجهك، وساد الرعب بين الناس، فالجماعات الإرهابية حاملة لواء التطرف لا تؤمن بأفكار خارج معتقداتها الضالة، وكل مفكر هو مرتد وكافر وجب القضاء عليه كون التطرف لا يؤمن إلا بمبدأ القوة والاستسلام التام لرأيه المتطرف.

ليختم الروائي التصدير بتساؤل للشاعر الفلسطيني محمود درويش

"وما هو الوطن؟ ليس سؤالا تجيب عنه، وتمضي، حياتك وقضيتك معاً. وقبل وبعد ذلك هو هويتك،ومن أبسط الأمور أن تقول: وطني...حيث ولدت... ومن أبسط الأمور أن تقول أيضا: وطني حيث أموت.."[1] فما هو الوطن إنه الحب الذي تنشأ عليه منذ الطفولة، فالوطن هو الهوية والذاكرة، وهو ذلك الانتماء الغير مشروط، لأنك ولدت على أرضه وتتمنى الموت فوق ترابه، ولا يمكن ضبط تعريف دقيق للوطن لأنه حالة شعورية يعيشها الإنسان تجعله يرتبط بمكان دون آخر.

وكل هذه الاقتباسات التي يستدعيها الروائي إلى ذهن القارئ تربط بالرؤيا العامة للرواية، فجعل الروائي التصدير ممهدا للنص وترك للقارئ مسؤولية البحث عن العلاقة بين هذا التصدير ونصه.

أما في رواية الليالي حبلى بالأقمار فالاقتباسات في التصدير استهلها الروائي بمقولة هيرقليط: "الأشخاص اليقظون ليس لهم إلا عالم واحد، والنائمون كل واحد منهم له (عالمه الخاص به)"[2]

لتليها مقولة ابن عربي "الطريق إلى الحقيقة تتعدد بتعدد السالكين"[3]

[1] المصدر السابق، ص4.

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص6.

[3] المصدر نفسه، ص6.

فهاتين المقولتين تحيلنا إلى التغيير الدائم والاختلاف في السبل، وإن كانت الحقيقة واحدة فكل له طريقه الخاص في الوصول إليها، وكل منا يبني عالمه الخاص في أحلامه، فهل سنصل إلى حقيقة واحدة مع نهاية الرواية، أم أن كل منا سيبني عالمه الخاص به.

وختمها بمقولة صلاح عبد الصبور"(أنا...أنا...أنا وقت مفقود بين الوقتين. أنا... أنا انتظرالقادم) ليلى والمجنون."[1]

وهذا التكرار في سطر واحد دلالة على تذبذب الهوية والإحساس بالضياع والتشتت، وضمير المتكلم تكمن أهمية في كونه خاصية اللغة الشعرية بامتياز، فهو لم يستطع تحديد هويته المرتبة بالضمير أنا، ولكن يشع بريق أمل في انتظار القادم الذي ربما يستطيع معه إيجاد نفسه وهويته، وهو ما ستكشفه الرواية في صفحاتها، هل حسين سيحقق آماله أم أنه سيبقى بانتظار القادم.

أما رواية سكرات التيجان فهي الرواية الوحيدة التي حملت اقتباسات التصدير مقولات للروائي، يقول:

"لا للحقائب اللامعة والهروب قبل الغروب.. نعم لدحر عملاء الدولار قبل الفرار.. قول مجنون من مجانين السكارى بالتيجان."[2] وهذا الملفوظ السردي نتج إيقاعه من ثنائية (الفرار/ المواجهة) والتي تخللت المتن الروائي ، فالصراع في الرواية اندلع بين أذناب فرنسا بعد الاستقلال وبين الوطنيين ممن حملوا راية الإسلام والعروبة.

"لعبة الأقنعة في ظلال المرايا المتعاكسة، ونقمة الأدمغة الفارغة حين تخشى أنوار المكاشفة.. صدى آت من كهف زاهد غريب." [3]، المكاشفة مرتبطة بالنور ففي لحظة الكشف تتجلى أنوار الذات الإلهية وهذا الكشف لا يتحقق إلا بعد مكابدة ومجاهدة نفسية طويلة للوصول للحقيقة المتمثلة في الذات العلية للتوحد بها في رحلة من مقام إلى آخر، وهذا التوظيف للغة الصوفية هو تعبير عن رغبة الروائي في البحث عن الحقيقة والوصول إليها مهما كانت السبل ومهما طالت المدة.

---

[1] المصدر السابق، ص6.

[2] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص4.

[3] المصدر نفسه، ص4.

كذلك وظف الروائي اقتباسات للإمام الشافعي:

"تموت الأسود في الغابات جوعا ولحم الضأن تأكله الكـــلاب
وعبد قد ينام على حريـــــــــــر وذو نسب مفارشه التـــراب"[1]

وكذلك حديث شريف: "الحكمة تزيد الشريف شرفا، وترفع المملوك حتى يدرك مدارك الملوك (حديث)"[2]

ومقولة للإمام الحسين: "الموت أولى من ركوب العار، والعار أهون من دخول النار (الإمام الحسين رضي الله عنه)"[3]

وكل هذه الاقتباسات تدل على رفض الذل والهوان في سبيل تحقيق الهدف الذي تصبو إليه.

والأخير نلاحظ أن التصديرات التي استدعاها الروائي في نصوصه إن لم تكن شعرا نسجت على شاكلته، فاستدل الروائي بمقولات ذات إيقاع موسيقي وبلغة شعرية جميلة وراقية، وصرح الروائي عن أصحاب كل الاقتباسات حتى يسهل على المتلقي عملية الربط بين النصوص السابقة والعمل الروائي، فالتصدير إضافة لوظيفته الحوارية لكونه نص سابقفهو يقوم بوظيفة تعليقية على النص الحالي إذ"يقترح على القارئ تعليقا مسبقا على النّص الذي لايعرف بعد عنه أي شيء"[4] فهو يعمل كموجه للفعل القرائي بما يستدعيه في ذهن المتلقي من قراءات سابقة لنصوص الاقتباسات.

4.1 إيقاع الاستهلال:

يعد الاستهلال أول ما يقرأ سواء في العمل النقدي أو في العمل الإبداعي، فهو واجهة يعتني بها النقاد والأدباء على حدّ سواء، لما يتركه من أثر في ذهن المتلقي، وهذا الأثر يستمر معه في رحلته ومغامرته القرائية، وفي محاولته اجتراح خبايا النص الإبداعي، إذ إن"المدخل اللغوي في عملية التواصل مع القارئ والنص عموما، هي البداية التي ليست عتبة لغوية فقط، بقدر ما هي مدخل ثقافي عام، ذلك أن الجملة الأولى لمحكي ما، هي

[1] المصدر السابق، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص4.

[3] المصدر نفسه، ص4.

[4] ضحى المصعبي، الكتابة والتناص في" كتاب الحبّ " لمحمد بنيس، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس، 2014، ص90.

دائما مدخل لفضاء لساني جديد، مدخل للحقل الروائي حيث ينبثق الكلام السردي، ليعبر جسرا ينقلنا من حالة الصمت إلى وضعية الكلام"[1]، لذلك وجب على الروائي أن يختار بدايته بعناية وينزاح عن العبارات الجاهزة ويبتعد عن الاستطراد الممل الذي ينفر القارئ.

وتكشف بنية الاستهلال في روايات معمر حجيج عن لغة شعرية خاصة، وهذا يدل على وعي بنائي وجمالي خاص، إذ تستهل رواياته بمقاطع شاعرية ومركزة تنشئ علاقة توتر ثنائية بين القارئ والنص تدعوه للدخول لعالم الرواية الجميل وكشف دلالاته.

اتكأ الروائي في استهلال رواية مهاجر ينتظر الأنصار على النص القرآني وما يحمله من قداسة بالإضافة إلى كونه أعلى درجة من الفصاحة، وأرفع رتبة في البلاغة، يقول الروائي:

"كان المقرئ يرتل بمكبر الصوت: {الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4) الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ (5) وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ (6) وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الميزان..} من مسجد إحدى المدن التي مر بها مراد، وكان صوت المقرئ عذبا في القلوب، عطريا في النفوس، متجاوبا تجاوبا سحريا في الأجواء.. لم تتوقف روعة هذه الآيات من التمازج، والتماوج في روح مراد، وكان ترجيع أنغامها تزاحم صخب محرك سيارته، وتدخله في أجواء ملائكية لم يتذوق مثل جمالها، وكان يعصر عقله ليفقه معانيها العذبة في النفوس، والمنعشة للقلوب بإيقاعها التنغيمي فتنسيه كل ذكرياته عن روعة، وجمال ما قرأه من الأدب الفرنسي، وكان هذا النغم الانسيابي التناسبي التناسقي الإعجازي القرآني رفيقه ومؤنسه.. تفتحت روحه في لسانه، وهمست إليه: آه ليتني أعرف فحوى أمواج إيقاعات هذا الكلام الحلو كالشهد.. آمنت الآن بأن من يملك مثل هذا الأسلوب يملك العقول والقلوب، ويحميها من ارتكاب المعاصي والذنوب..امتد به الطريق، وابتسمت له الصحراء من جديد، فصاح: ما أروع الطريق من ورجلان إلى غرداية!"[2]

وهذا الاستهلال بسورة الرحمن والتي تمثل أول عنصر يتشكل به النسيج السردي، في فاتحة نصية تختزن رؤى النص في سياق جمالي عالي الفنية، فالسورة تشمل لفظة الميزان والتي جمعت بين الأرضي والسماوي، بين الفاني والخالد، وهذا ما مس روح مراد في أول رحلاته، فتماوج سحر الآيات مع روحه، لأن سماع القرآن الكريم يفرح النفس ويسعدها

[1] المرجع السابق، ص102.

[2] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص5.

ويطهرها، فحتى هذا المتشبع بالأدب الفرنسي تذوق حلاوة القرآن بروحه وقلبه، بالرغم من عدم فهمه للكلمات، وسمى به سماع القرآن إلى أجواء ملائكية ساحرة، فسورة الرحمن وما تشير إليه من عملية خلق الإنسان وتعلمه، عن طريق التمسك بتعاليم القرآن، وفق تعاليم الميزان الرباني، هذه الآيات التي اجتاحت روح مراد رسمت طريقه في البحث الذي سافر إلى غرداية لانجازه بحثا عن سر المرأة الميزابية، ولكنه في الأخير يصل إلى نتيجة واحدة وهي حقيقة الإنسان "سأؤدي لك رقصة لم تر أجمل منها بحركات اختصر فيها حقيقة الإنسان، وسترى بأنها جاءت وكأنهامفتاح لكل مغاليق بحثك، وإجابة كاملة عما تطمح إليه من حل الألغاز، وفك شفرات الأسرار التي تحجب الإنسان عن حقيقته حين يعزل كل ما هو سماوي عن الأرضي"[1]، وعليه مثل هذا الاقتباس المباشر من القرآن الكريم يمثل "الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر، فيصبح هذا الحضور بين النصين مندمجاً، حتى يغدوان كتلة واحدة غير متشظية"[2].

فجذور الإنسان الحقيقي نبعها الأصيل والفطري هو ارتباطها بالقرآن، كما ارتبطت روح مراد بالقرآن من أول وهلة سمعه بها، "فكأن الإنسان لا يتم خلقه خلقا حقيقيا إلا بعد أن يتصل ما فيه من تحية (أرضية) بما يمكن أن يصل إليه من فوقية (سماوية)...من خلال الارتباط بمصدر تعلمه الرباني (القرآن) الذي يتيح العدل"[3]، وهو النتيجة التي توصل إليها مراد في نهاية الرواية،

يستهل الروائي نصه السردي بمقولة مقتبسة يليها مقطع شاعري جميل ومركز، عبر نسيج لغوي منتقى الألفاظ، بديع التركيب، يحاول من خلال هذه البداية وصل جملة العنوان "ذاكرة منفى الجنون" بما تشير إليه المقولة المقتبسة التي استلهمها من الروائي الفلسطيني غسان كنفاني، يقول: "(حِينَ تخُونُ الوَطَنَ لَنْ تَجِدَ تُرابًا يَحِنُّ عَلَيْكَ يَوْمَ مَوْتِكَ، وَسَتَشْعُرُ بِالْبَرْدِ حَتَّى وَأَنْتَ مَيِّتٌ) غسان كنفاني

---

[1] المصدر السابق، ص180.

[2] عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر – أحمد العوضي أنموذجا، ط1، دار غيداء، عمان، 2011، ص 79.

[3] عبد القادر دامخي، دلالة الميزان في سورة الرحمن: دراسة تحليلية فنية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مج19،ع76، 2001، ص14-15.

يا من ستعرفون حكايتي، أنا حكايتي كحكاية غواية حوار العقل مع الروح، وغواية نغم الكلام المريح، وغواية صفر البداية والنهاية، وهو دوران عقل الإنسان للاهتداء لطريق الخلود، وكان أكبر محنة لتجريب المنفى من جراء أول خيانة إنسانية للأوطان في الجنان، وتلتها خيانات إلى ما لانهاية كخيانتنا التي طردتنا من قرية بني بهدل إلى محتشد المنفيين.

كانت هذه أول محنة، واستجلاب الرجاء من أبينا آدم وأمنا حواء لتجاوز غواية الهبوط، وأول أنوار الإيمان في أرض المنفى، وأخذ قبس من العرفان، وتحريك الوجد للإبحار في عمق الإشراق، وتعميق الرجاء كي يسيل منه نبع الأشعار، ويطفئ ظمأ الأنغام، ويزبد من وهج الكلمات.."[1]

يبدو جليا لقارئ المقطع أن المقولة التي استهل الروائي بها نصه عبارة عن عتبة شارحة للعنوان وموضحة له، وبخاصة ذكر الفعل المضارع "تخون" وما يحمله من دلالة على الاستمرارية من جهة، وعلى العلاقة الوطيدة بين الخيانة والمنفى من جهة أخرى، فالخائن ينبذ اجتماعيا وكذلك المنفي الذي يكون بعيدا عن وطنه ويعيش حالة من الصراع الدائم بينه وبين بيئته الجديدة، لتستمر الفاتحة النصية في شرح العنوان في قالب حواري حكائي، حيث يبدأ بمخاطبة السامعين، ثم ينطلق في سرد حكايته بضمير المتكلم "أنا" ويعود بنا إلى الزمن الماضي المرتبط بالذاكرة، قدما عالم الرواية التخييلي وتبئيرها حدثيا وسرديا، فالمؤشر المكاني هو محتشد المنفيين، والحدث المخزي الخيانة، ففعل الخيانة التي دفعها الإنسان الأول بطرده من الجنة وشقائه في الأرض، سيدفعها أبطال الرواية جراء خيانتهم لوطنهم وعيشهم في محتشد المنفيين، فلم يبقى لهم سوى الذكريات من وطن خانوه، ويمكننا أن نرى في هذا الاستهلال محنة وآلام الصوت السارد الذي يسعى للخلاص من بالغوص في عالم العرفان.

أما في رواية معزوفات العبور ومع أولى الصفحات للرواية نجد أننا أمام ثلاث بدايات محتملة، تبتدئ الأولى بالفعل السردي:"أخذونا نحن الخمسة، واستقبلونا استقبال الأبطال. أجلسونا على كراسي منتفخة مريحة. أحضروا لنا أنواعامن المشروبات، والبسكويت،

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص3.

والشيكولاته، والسجاير"[1]، أما الثانية فتبتدئ بالشكل التالي: "وفي الغد كان التعذيب، وكان التفكيك، وكان الأنين، وكان الصراخ، وكانت الرحلات العرفانية النورانية المشرقة نحو عالم الغيوب.."[2]، بينما الثالثة فتبتدئ بالملفوظ السردي: "ياعلي السبتي البوغزالي خفف وطء المحنة عليك، ولا تركب هذه السوداوية دون سرج ولجام"[3].

وهذا التعدد في البدايات من وجهة نظر التلقي يعود لأهمية الاستهلال وتردد الكاتب أمام البياض"فهو، لدى مواجهته الصفحة البيضاء، يكون بعد مشدودا بأكثر من وثاق إلى عالم الحقيقة. لكن نداء هذه الصفحة ملحاح وإغراءها لا يقاوم! فهل من حيلة أخرى إذن سوى افتعال مرور عنيف ومباغت من اللانص إلى النص؟"[4].

وعليه فالبداية الأولى تشير إلى توكيل شخصية ساردة متكلمة بضمير الأنا لتشيد العالم الروائي، ولعل الانطباع الفوري الذي يرتسم في ذهن المتلقي، عند مباشرة اقتحام مطلع الرواية، هو جمالية المكان الذي استقبلوا فيه بالإضافة لحفاوة الاستقبال، وهو ما يثير فضول القارئ ويجذب انتباهه لمواصلة القراءة ومعرفة خبايا هذا المكان، ومعرفة هؤلاء الأشخاص الذين استقبلوا استقبال الأبطال وأفعالهم.

في حين البداية الثانية المفترضة تنسف كل توقعات القارئ* عن جمالية المكان بانقلاب جذريفي الدلالة، بالإضافة إلى تغيير مسار القراءة بالتوجه نحو تأويل رمزي للرواية من خلال ولوج الرواية إلى عالم الأحلام والهذيان والرحلات العرفانية المشبعة بالتجربة الروحية، "تزدحم الأسئلة المحمرة... تحترق أذني بلهيب من الضجيج... يتملكني هلع مزلزل من مد

---

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص4.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] رشيد بنحدو، بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة الجابرية، ع11، سبتمبر 1998، https://www.aljabriabed.net/n11_08bienhadu.htm

* يشكل "أفق التوقع" لدى "ياوس" من مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته فانطلاقا من حصيلة المرجعيات الفكرية، التاريخية، الاجتماعية، السياسية والثقافية تقوم توقعات القارئ ويكون مستعدا لنمط معين من التلقي، هذا التوقع يمكن أن يحتفظ به مع تقدم القراءة، أو يعاد توجيهه. ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي دليل الناقد الأدبي، ص285.

أيدي الأخابيط لقطفها...يغرقون رأسي في الماء.. ينتفخ بطني.. أتخيل نفسي كوكبا كرويا مائيا.."[1]، وهذا الاستغلال للصورة السردية في تشييد طبقات الحكي يحملنا إلى عوالم الخيال والجمال الأخاذ.

أما البداية الثالثة فتفاجئنا بتغيير ضمير السرد من المتكلم للمخاطب "ياعلي السبتي البوغزالي" باعتماد استراتيجية الالتفات السردي الملائمة لتسلسل الفعل السردي.

بكلّ هذه البدايات الممكنة خرج الروائي عن المألوف وتجاوز العادي والتقليدي في استهلاله، حيث خلق جوا من التوتر يجعل القارئ منجذبا للرواية ومترقبا لأحداثها، كما أن الطابع الحلمي لبعض الجمل السردية يجعله يغوص في عالم الخيال وفضاءاته الجمالية الآسرة، وهو ما يؤذن ب حس شعري، عن طريق تشابك بين الإشارات الخارجية المرتبطة بوقوع الأحداث، والإشارات الداخلية المنبثقة من النفس وهنا يتخلق الإيقاع الحكائي.

2. اللغة الشعرية والانزياح عن المعنى:

تعد أبرز ميزة للشعر هي انزياح اللغة عن المألوف في اللغة العادية، وقد أسس جان كوهين (Jean Cohen) لنظرية الانزياح، ميزعلى أساسها بين لغة الشعر ولغة النثر، وعدّ لغة النثر لغة معيارية تقاس بها شعرية الشعر، وشعرية الشعر تتحقق بمدى انزياحها عن لغة النثر، والانزياح عنده هو خرق "القاعدة اللسانية القائلة بأنه لكل دال مدلول واحد، فبواسطة الانزياح تملأ الدوال بمدلولات جديدة لا حصر لها. بل أن الدال الواحد يتحول إلى فضاء ومجرة من المدلولات اللانهائية"[2]، فتكون اللغة الشعرية لغة تجاوزية تنأى عن الدلالة المباشرة والسطحية وتفتح مجالا للتأويل وتعدد الدلالات.

وهذه اللغة القائمة على مبدأ الانتهاك والعدول عن قوانين اللغة العادية، هي" اللغة المنزاحة ينعتها كوهين باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض"[3]، والغموض هو ما يشوش ذهن

---

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص5.

[2] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، 2006، ص156.

[3] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد والمحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، بسكرة، ص 66.

القارئ ويقوده إلى تفجير دلالات النص، وقد جعل كوهن الشعرية لصيقة بالشعر، مهملا باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالشعرية عنده "علم موضوعه الشعر"[1]، أي بالاعتبار الجنسي للشعر مقابل الأجناس، ولمّا كانت اللغة هي المحدد لشعرية الشعر والرواية الحديثة تتمتعبالقدرة على توظيف طاقة شعرية هائلة، إذ إنّ "الرواية جنس فني، والكلمة الروائية كلمة شعرية"[2]، هذه الشعرية القائمة على خرق اللغة المعيارية ما يجعل النص بؤرة مشعة بالجمال والأدبية من خلال التكثيف اللغوي.

ويبدو جليا تشعير الخطاب السردي في روايات معمر حجيج من خلال كثافة الصور، ما كان له أثر بينفي تحقيق شعرية النص، كما يوضح المثال التالي:

"وكانت الرقصة الأولى لقلمي تولدت منها كتابة روايتي لعرضها في بورصة الأدب من سبي أوطان عن حبيب الطفولة في إمارة المنبوذين.. أبرق القلم ثم انطفأ.. قبلته قلبة الحبيب لحبيبه، فحن قبله، وقال لي: عطّريني بحكاياتك كبضاعة مزجاة من خيال شهرزاد ممزوجة بواقع روح الأحرار من حبيبك النواري، وأطرقي باب قلبك تجدين الجواب"[3]

نلحظ في هذا المقطع لغة مشحونة بالتوتر قائمة على الشعرية والتخييل، إذ نقلت الساردة القلم هذا الجماد إلى عالم البشر وأضفت عليه من الصفات ما يجعله مفعما بالحياة، فقد أصبح القلم يرقص بدل أن يكتب، وله قلب يحن، ويتكلم ويطلب وكل هذا جاء على سبيل الاستعارة المكنية، بغية تشخيص هذا القلم الذي أضحى سبيلا للتعبير عن محنة سبي الأوطان التي لازالت تعاني منها الساردة في منفى المنبوذين والخائنين ريفزالت، لتتوالى الانزياحات وتمثلت بخاصة في صور الانبثاق المجازي، فجمعت الساردة بين العطر والحكاية حين استعارة صفة من الإنسان وهي التعطر وأعطتها للحكاية لتصبح هذه الاستعارة طرفا في علاقة جديدة وهي التشبيه "كبضاعة مزجاة"، وهكذا تتراكب الصور في هذا المقطع وتنزاح الدوال عن مدلولاتها المألوفة لتكسب مدلولات جديدة.

---

1 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، ص9.

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص19.

[3] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص43.

"هللت حين التقطت روحي شظايا أيامي المنكسرة، وضحكت بكامل جسمي بلون كوخي في واد تعانقه الأحراش، وتصفعه التلال، وذهبت أيام مغبرة، ونزلت نسور رهبانية من السماء، وتحول الكوخ إلى سفينة نوح، وأنقذتني من أمواج فلسفة تاريخ المجانين لميشال فوكو، وأصبح هو نفسه من المجانين الشواذ، وراوغ زورقي أمواج فكره، ورسا بي في أحضان تمدن المحرومين، وجنان الجائعين، فجن جنون أحلامي من هذه المنافسة لمقامات الأزمنة الدموية."[1]

إن التهليل فعل يتصف به الإنسان، ويعني التعبير عن الفرحة بالصوت أو بالتصفيق، لكنه هنا يأتي مصاحبا لخيبات البطلة، ليكشف لنا عن طوق البطلة للفرحة باستعمال عباراتها حتى وإن كان الوقت وقت حزن وأسى، فهي لا تستقبل أيامها المنكسرة على سبيل المجاز بل تستقبل شظاياها، ففي صورة مركبة جسمت الأيام بجعلها شيئا صلبا يمكن كسره، وإن كانت الأشياء تكسر فإن الشظايا هي صفة للإنسان، فهذا الوصف بجسيم وتشخيص الأيام يكشف لنا عن مدى المعاناة التي تعيشها البطلة فإن كان هذا حال أيامها فكيف حالها هي؟

وتستمر الجمالية في المقطع بتراسل حاستي السمع والبصر في ضحك الجسم بلون الكوخ، فالضحك يستدل عليه بحاسة السمع في حين اللون يستدل عليه بالبصر، ليتحول الوادي بعدها من كونه مجرد مجرى مائي إلى إنسان يعانق ويتلقى الصفعات (واد تعانقه الأحراش، تصفعه التلال) على سبيل التشخيص، وما زاد الاستعارة جمالا وتعبيرا مزجها بين متناقضين العناق/الصفع بلغة شعرية ساحرة.

وتناثرت اللغة الشعرية في الروايات ما يكشف لنا عن حُسن فن الكتابة عند (معمر حجيج)، لأن" الذي يحسن فن الكتابة هو، في الحقيقة، يحسن استعمال لغته، فيعطي للكلمات قيمتها الحقة، وهو الذي يمتلك خاصية اللغة فيحيي بأفكاره كل كلمة من كلماته وكل مجموعة من عباراته"[2]وهو ما سيؤكده المقطع التالي:

"قريتي لن تنام بهدهدة الطغيان

---

[1] المصدر السابق، ص159.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص152.

قريتي تحسن الرقص للفرسان

قريتي لا تسمع أصوات الخذلان

وتودع أيامها بجيوش الحروف تدك الأشجان

تستقبل بالزغاريد الشجعان كأنهم العرسان

أيديها مبسوطة بالدعاء لرب الأكوان

تمطر السماء،تخلع جلباب الهوان

قطرة،قطرة، تجري الوديان

ويغني لها الأطفال بأزكى الألحان

تستحم الفرحة فيها كالولدان

يسبح البط فيها كأنه أهلة محملة بأنوار كل الأكوان

نشرب منها،ونزاحم الديدان

نعوم فيها كالحيتان

قريتي ترخي شعرها للأزمان

تهوى البوح بالألحان

تمتص رحيق العزة من قصص الغيلان

تعلك الذكريات بشهيق الوجدان

لا تبرح أكواخها ظلمة الجدران

تتوتر أعصابها.. تسكنها الأشجان

أيامها حمائم،وصقور، وغربان

ساحاتها غبار،وأجواؤها دخان"[1]

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص35-36.

إن القارئ لهذا المقطع، سيتبادر لذهنه أنه أمام مقطع شعري لما يستشعره من جمالية اللغة وروعة الخلق، ولكن في الحقيقة هذا تعريف لقرية البطل السبتي البوغزالي، ورد ردا على المساجين الذين سألوه من لأيّ قرية من القرى ينتمي، فاللغة بفي هذا المقطع تسبح في فضاء الشعرية، ما ارتقى بالنص من وظيفته الإخبارية إلى الوظيفة الجمالية التخييلية.

ولإنتاج الشعرية لا بد من تملص الكاتب من الصياغة المعجمية، والتوجه نحو خرق السائد في العلاقات الدلالية بين المفردات، فها هو السارد يصف لنا حالة اليأس التي سيطرت على السبتي البوغزالي ثم اهتداؤه لخطة أعادت له الأمل في النصر على الاستعمار الفرنسي، يقول: "تركبك يا علي البوغزالي، ويا صاحب الكلام المسجون المغبون هموما كالجبال، فتفكر في البحث عن علاج لهذه الروح التي بدأت تغير الأرواح، والطبائع، وتقتل الآمال بسكاكين حافية، وتنزع مسامير مركبة الصبر مسمارا، مسمارا.. تهتدي إلى إعداد خطة كاملة، دسمة لكل العقول، خفيفة على الأرواح المتعبة، مبتسمة دائما في طلعة الوجوه، ضاحكة بحنان ولطف، متفائلة عرضا وطولا، مستمتعة بلون الدماء، وترسم بها ألواحا متنوعة للحرية بمقاس كل الأذواق، براقة بألوان من قوس قزح، معبأة بجيوش تدك إستراتجية العدو، وتشن حربا مضادة لما يقوم به الجلادون.. سددت كل الفجوات التي يتسرب منها القنوط، والإحباط للنفوس بتنشيط حلقات للقرآن الكريم، والتاريخ، والتمثيل، والقص، والشعر لينتصر النور على الظلام."[1]

ولو قارنا العبارة النثرية التي أوردناها قبل المقطع بصفتها إضاءة لها لاكتشفنا التفاوت الجلي بين النثر العادي وجمالية السرد، فالسارد يصف لنا حالة اليأس التي وصلت إليها روح بطل الرواية ما جعله يقتل الآمال بسكاكين حافية، فإن كان تشبيه الهموم بالجبال صورة مألوفة، فإن الذي يثير اللذة الجمالية هو تصويره لحالة القنوط بقوله (وتقتل الآمال بسكاكين حافية) في صورة جمالية تنقل لنا الحالة البائسة التي وصل إليها البطل في السجن إذ قتلت كل آماله، فالأمل داخله تلاشى بالتدريج لأن القتل بالسكين الحاد يكون سريعا، أما بالسكين الثلم يكون مؤلما ومتعبا وشاقا، فشخص الأمل وهو معنوي مجرد وأحاله إلى إنسان يقتل، ليعبر عن حالة البؤس التي يعيشها البطل فمن فقد الأمل فقد الحياة، وما زاد الصورة بهاء حضور اللغة العامية في لفظة (حافية) التي تحمل في طياتها عمق الألم والمعاناة الشديدين،

[1] المصدر السابق، ص94.

وتُعبّر بشكل حسي وواقعي عن المشقة والوجع الذي عاناه في السجن، مما يُضفي على الصورة بعدًا إنسانيًا مؤثرًا يلامس وجدان القارئ.

وتستمر آلامه المتتالية بعد فقد الأمل، أما الصبر الذي هو محل التجسيم فقد تحول إلى مكبة تفقد مساميرها واحد تلو الآخر، فهي تتفكك وتتفرق لتصبح غير قابلة للاستعمال، لتتكرر لفظة مسمارا للدلالة على البطء التي تفككت به هذه المركبة مركبة الصبر، وتتبعها نقطتين ليترك للمتلقي أن يتخيل عمق المعاناة والضياع التي يعيشها البطل اليائس، فهو لم يعد يطيق صبرا في زنزانته.

ليعود الأمل إلى البطل في شكل خطة كاملة، هذه الخطة التي لشدة الحاجة إليها أصبحت مؤدبة دسمة تشبع العقول، خفيفة على الأرواح التي أثقلها اليأس والقنوط، مبتسمة وضاحكة لتبعث الأمل في كل النفوس، وتسد كل فجوة قد يتسلل منها اليأس من جديد، فهذه الخطة تتجلى وفق جملة من الصور التي تتراكب الواحدة ضمن الأخرى، تارة باستعارة صفات لإنسانية من قبيل التشخيص وتارة أخرى باستعارة صفات الأشياء المادية،فاستطاعالساردمن خلال تعبيره بجمل غارقة في الشعرية أن يبعث في نفوسنا زخما من المشاعر الإيجابية والتفاؤل بعد مشاهد اليأس التي عشناها مع "السبتي البوغزالي"، ونصل إلى حتمية انتصار النور على الظلام.

وتمضي روايات "معمر حجيج" إلى ما لانهاية في استثمار الأساليب الشعرية، كون"الرواية جنس فني. والكلمة الروائية كلمة شعرية"[1]، ويصنع هذا الملفوظ الروائي فضاء شعريا يحيل إلى جمالية التصوير الفني، يقول: "يجب عليك ألا تترك اليأس يتغلب على يقينك بأنك لم تخسر الحرب ما دامت قوة الإرادة لم تنطفئ شعلتها"[2] وهي رسالة أنه يجب على اليأس أن يحارب ولا يترك له مكانا في القلب، لأن اليأس إذا حط على القلب حوله إلى ليل بلا نجوم، وجسد الروائي اليأس واليقين وهما مجردان وجعلهما يتصارعان فيما بينهما، فالمعركة الحاسمة التي تُفضي إلى فهم مبتغى الحياة هي المعركة بين اليأس والأمل، ليس هذا فقط بل وجعل قوة الإرادة لها شعلة لم تنطفئ وهو كلام به تحفيز لمراد الذي أنهكه البحث عن سر المرأة الميزابية.

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص19.

[2] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص 23.

ليعود ويصور اليأس على أنه وحش يتربص هفوة من مراد لينقض عليه، لأن الإحساس باليأس يوقفنا عن المحاولة ويجبرنا على الاستسلام، فاليأس يقيد الأمل بأصفاد التشاؤم ويسلم أرواحنا إلى الهموم التي تقتات على أحلامنا وطموحاتنا يقول:" سأطرح عليها مشكلتي، وأترجاها أن تنقذني من وحش اليأس الذي يتربص بي كل يوم، ولم يرأف بي.. أراه يبعثر أوراق بحثي في الهواء، ولا قبل لي بالإمساك بها، وجمعها من جديد.."[1].

فاليأس عدو لدود للجميع يصارع الإنسان ويزداد ثقله كلما وجد ما أو الظروف المحيطة به فهجوم اليأس على مراد شديد وقوي للقضاء على بحثه الأكاديمي الذي يسعى من خلاله إلى تحقيق الريادة والتفوق.

وفي مثال آخر من نفس الرواية، وهو يصف لنا حال مراد وقد سجن من طرف الجماعات المسلحة التي خربت أمن الجزائر في التسعينيات بقوله:" الأيام تشاكلت حتى أصبحت يوما واحدا.. فقدنا الإحساس بالزمن، فدفناه في المكان السرابي الهائم بلا مكان.. حاولت أن أكتب بالألم يومياتي في ذاكرتي، فلم تطاوعني.. تمردت علي.. تنكرت لعشرتي.. خانتني أصبحت في صف خصمي.. أشفقت الرمال لحالي التعسة الكئيبة.. كانت كل يوم تقدم لي وجهها الغضبان لأكتب عليه بلطف وحنان، لكن الرياح انضمت إلى خصومي، فكانت تقبض روح مذكراتي، وهي كطفلة تصرخ صرخة الفناء، وتعرج بها إلى عنان السماء.. تلاحقها روحي، وأبقى في الأرض كيسا فارغا.."[2]

في هذا المقطع يمثل لنا الروائي آلام مراد وهو في هذا السجن الذي لا يعلم متى يخرج منه ولا ما هي تهمته التي اقتضت وجوده في هكذا سجن، فيفتتح المقطع بتشابه الأيام في السجن حيث يغدو الزمن بلا معنى، فقد جسد الزمن وجعله جثة تدفن، فقد توقف الإدراك لدى مراد بكل شيء وذلك بسبب الألم الذي يعيشه في هذا السجن، فروح مراد التي تكتوي بآلام السجن تسعى للتقليل من حدته من خلال الكتابة محاولة منه لدفع هذا الألم خارج روحه، ولكن حتى هذا السعي لم ينجح، فالذاكرة لم تطاوعه؛ حيث زاوج بين الذاكرة والمطاوعة والتمرد والخيانة، حين استعار صفات الإنسان ومشاعره وسماته (المطاوعة، التمرد، الخيانة) وجعلها للمحسوس وهي الذاكرة فذكر المشبه (الذاكرة) وحذف المشبه به

[1] المصدر السابق، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص115.

(الإنسان) على سبيل الاستعارة المكنية ليشخص لنا هذه الذاكرة التي تعانده وتزيد آلامه بدل تخفيفها، ثم ينسب فعل الشفقة للرمال التي تحاول مواساته في هذه الحالة ولكن هذه الشفة تكون بوجه غاضب وهي صفات الإنسان منحها للرمل على سبيل الاستعارة المكنية، لتصبح بعدها الريح شخصا يقبض روح المذكرات، وعن هذه الصورة تنبثق صورة أخرى، إذ تصبح المذكرات طفلة تصرخ لحظة خروج روحها، وهو ما يجعل مراد كيسا فارغا.

وكل هذه الاستعارات التي أغنت المقطع بديناميكية لا تولدها حركية الأحداث، بل حركية العناصر التي يستدعي بعضها بعضا ضمن النظام اللغوي الجديد الذي يخلق بنية دلالية غير مألوفة، وهو ما تجلى في وضع الروائي المعنوي والجامد منزلة العاقل، ما يجعلنا نتخيل حجم المعاناة التي يمر بها مراد وحجم الخذلان والشقاء الذي يشعر به، فهو صراع مع ذاكرته التي لم تمنحه فرصة للتخلص من الألم وأبت التخفيف عنه، ليجد مواساته في الرمال التي رقّت لحاله ومعاناته بوجه غاضب، ورغم كل هذا الألم الذي عايشه مراد حول الكتابة على الرمال وهو يعلم يقينا بأن الرمال لن تحتفظ بكتاباته بحثا منه عن أمل في ظل السجن، ولكن هذه المحاولة لبث الأمل في نفسه اصطدمت برياح وأدت كل أمل بداخله بقتلها لمذكراته لتحوله إلى جسد بلا روح.

لقد استثمر الروائي إمكانات اللغة عن طريق هذا التراكم المجازي المكثف الذي ولد اللامنتظر من المنتظر، وجعل للنص طاقة شعرية وسحرية تزعزع أفق انتظار القارئ، وتفاجئه بسياق كلامي جديد لم يألف سماعه، فهي تنزاح عن نطاق اللغة اليومية لتتسامى نحو اللغة الشعرية، فانتقلت وظيفة اللغة في الروايات من اللغة الإخبارية إلى الشعرية الجمالية، وبهذه الطريقة تم التداخل بين الأسلوب السردي والأسلوب الشعري في هذا المتخيل السردي لمعمر حجيج.

3. حضور النص الشعري:

سجلت المقاطع الشعرية حضورا لافتا في روايات معمر حجيج، حيث اعتمد الشاعر طريقة التوظيف المباشر لهذه المقاطع، فوردت في الروايات منسوبة لأصحابها، ولكي يكون هذا التوظيف شعريا "لا بد للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا أن تحمل فهمنا الجديد، وتقويمنا الجديد، أي تصبح مزدوجة الصوت لتعبر عن المتحدث، بالدرجة ذاتها التي عبرت

بها عن مخترعها"[1] وهو ما سعى الروائي إليه من خلال اقتباساته في محاولة لخلق تناغم بين النص السابق والنص اللاحق، وأصبحت المقاطع الشعرية جسراً بين أفكار الماضي الأصيلة وجهود حجيج في التحديث والتجديد.

1.3 حضور نصوص شعرية:

استهل الروائي توظيفه للنص الشعري في رواية "الليالي حبلى بالأقمار" بأبيات للشاعر المتصوف "الحلاج"، وقد أنشدهما "الدرويش حمدان لشهب البوزيدي" على مسامع بطل الرواية الحسين وجدّه قال:" ثمن الرحلة حفظكما عن ظهر قلب هذا المزمور من مزامير الثوار يشربون من كأس الحلاج شهيد العرفان:

أنتم ملكتم فـــؤادي فهِمْت في كـــــلّ وادي
ودقّ عـــــلى فـــؤادي فـــقد عدمـــت رقـــادي"[2]

وهذه الأبيات تعبر عن الحب العميق والشغف اللا متناهي الذي يمكن أن يحيط بالإنسان عندما يقع في الحب فمصطلح "فؤادي" يعبر عن الحب، وكلمة "وادي" تمثل الحياة بمختلف جوانبها ومظاهرها، والمتصوف لا يصل إلى هذه المرحلة من الحب إلا في نهاية رحلته الروحية نحو الذات الإلهية أي الحقيقة المطلقة، وقد جاء هذا التوظيف لشعر الحلاج ليتواءم مع أحداث الرواية التي بنيت على تيمة الحب والطفولة، فالحب يعد سلاحا للوقوف أمام كل ظلم، ووسيلة للبحث عن الحقيقة، والحقيقة تظهر في طهارة وبساطة حب الأطفال، حيث يكونون قادرين على تجاوز الخلافات والصراعات بسهولة ومواجهة العالم بقلب نقي وصاف.

فالحب الطفولي يلتقي والحب الصوفي في النقاء والطهارة، فهو حب يتجاوز الحب العادي إلى مستوى أعمق وأكثر روحانية، فرحلة الصوفي تتخللها العديد من المصاعب والتحديات، ويواجه مشقة الفراق وهو الثمن الذي يدفعه الصوفي للوصول للمكاشفة، وهو الثمن الذي سيدفعه "الحسين" طيلة أحداث الرواية بحثا عن الحقيقة، حقيقة والده وبعدها حقيقة مقتل الشهيد الغريب أديب الحب والحرية خطيب عمته، ثم حقيقة نبوءة الدرويش.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص285.

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص11.

ويستمر هذا الجو الصوفي الذي يسيطر على بداية الرواية باستحضار آخر لبيت من أشعار الحلاجعلى لسان الدرويش يقول:"ما أعذب أشعار الغريب أشم فيها رائحة الشهداء تذكرني بأشعار الحلاج الشهيد حين تصير خبيرة بلياليي الأقمار، وبعلوم بحار العرفان للولوج إلى مكاشفة الروح وريحان الحرف الأول للحقيقة، وروحه تنطق قبل لسانه:

"والعلم علمان منبوذ ومكتسب والبحر بحران مركوب ومرهوب"[1]

فمن يبحث عن الحقيقة لابدّ أن يتسلح بالعلم، فالعلم وحده يملك القدرة على منح الشعوب المستعمَرة المعرفة والقوة اللازمة لمقاومة الظلم والاستبداد، فمن خلال العلم، يمكن للشعوب التحرر من رقوق الاستعمار وبناء مجتمعاتها على أسس عادلة ومتساوية، فالثورة ضد الاستعمار لتحرير الجزائر يجب أن تبدأ بالتسلح بالعلم، وهي صفة ضرورية لكل من يريد البحث عن الحقيقة والوقوف ضد الظلم، ليأتي بأبيات أخرى لنفس الشاعر يقول فيها:

" أُقْتُلُوني يا ثقاتـي إنّ في قتلي حياتـي
ومماتي في حياتـي وحياتـــي في ممـــــاتي"[2]

لينقل من خلاله صفة أخرى من الصفات الواجبة في رحلة البحث عن الحقيقة وهي صفة الجهاد حيث تفنى الأجساد لتخلد الأرواح، فالموت عند المجاهد مرادف للخلود كما في الوصف القرآني "وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ"[3]، وهذا الاستحضار الشعري يعبر عن جانب آخر من جوانب شخصية الدرويش الذي يقوم بدور الشيخ في توجيه الحسين ورسم الطريق الذي يجب عليه اتخاذه في رحلته كي يفهم الأمور على حقيقتها.

وبعد الاسترسال في الحوار القائم بين الدرويش والحسين والجد، يذكر السارد بيتا شعريا للمتنبي على لسان الدرويش؛ يقول:

"ذَلَّ مَن يَغْبِطُ الذَّليلَ بِعَيشٍ رُبَّ عَيْشٍ أَخَفُّ مِنْهُ الْحِمَامُ"[4]

---

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] آل عمران، الآية 169.

[4] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص19.

وهذا البيت للمتنبي حيث ينبذ الشاعر وبقوة عيش الذل والهوان، ويرضى بالموت إذا كان الذل هو البديل، فالإنسان الكريم لا يرضى حياة الذّل، فالذليل تسلب حقوقه، وتنهب ثرواته، وتستباح بلاده، وهو ما يرفضه الدرويش ويلقنه للحسين حتى يكبر على الكرامة وعزة النفس.

وكل هذه الأشعار التي يستحضرها الروائي على لسان الدرويش ما هي إلا توجيه لطريق "الحسين"، وشحن لروحه ليحمل لواء المقاومة والنضال ضد الاستعمار الفرنسي، فهو يمثل الأمل والحلم بالاستقلال والحرية، وقد أثرت في تكوين شخصية الحسين، وجعل منه أصغر مناضل ثائر في وجه الظلم وأذنابه بالرغم من أن سنه لم يتجاوز التسع سنوات، وهو ما يدعمه المقطع السردي:" كنت معارضا مع جدي وأعمامي والدرويش للقايد، وأعوانه، وألقب بالثائر، فينظرون إليّ بأنني رجل في غير أوانه، فأمطر جدي بسيل من المدح والاعتزاز والنخوة، فيقهقه لإعجابه بنباهة حفيده، وأنا لم أبلغ بعد التاسعة من عمري"[1].

ومع تقدم الأحداث في الرواية، يظهر الحسين كشخصية قوية وجريئة، تتحدى الاستعمار بكل قوة وصمود. ويظهر الحسين كبطل حقيقي، يمتلك إرادة قوية وشجاعة لا تلين، ويقف في وجه الظلم والاضطهاد بكل قوة وعزيمة، وبهذه الطريقة، يعكس الروائي من خلال الحسين قيم الصمود والنضال والثورة ضد الظلم والاستبداد، يصوِّر الحسين كشخصية تحمل راية الحرية والاستقلال، وتمثل الأمل والتحدي للشعب في مواجهة الظروف الصعبة والاستعمار.

وفي مقام آخر من الرواية يحضر بيت لابن حزم الأندلسي في قوله:

"أنا الشمس في جو العلوم منيرة ولكن عيبي أن مطلعي الغرب"[2]

وقد عبر الروائي من خلال هذا البيت عن الخيبة التي عاشها الحسين في قاهرة المعز، والذّل والهوان الذي لاقاه علي يد حبيبة المصرية نسرين، وكذلك تبعثر حلمه بأن يكون قائدا لجماعة الإخوان المسلمين ويعيد زمن الخلافة الراشدة، أويكون إماما للأزهر الشريف؛ يقول:"عشت في عام واحد ثلاث نكبات عظمى كجبال الهملايا ناهيك عن بناتها من النكبات الأخرى التي لم أستطع عدها: نكبة فشلي في زعامتي وحبي، ووفاة جدي وجدتي،

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص267.

ولم أرهما، ولم أودعهما، وافترست الغربة عقلي، ويئست من أن أكون خليفة سيد قطب، أو ملك نبي، أو أبا الأعلى المودودي، أو محمد الأخضر بن الحسين على رأس مشيخة الأزهر، وأصبحت أعد الزمن بالثواني والدقائق لأعود إلى الجزائر محملا بالهزائم"[1]، فكل آمال الحسين تحطمت في المشرق بعد أن كانت طموحاته في الجزائر أن يكون قائدًا وزعيمًا عظيمًا، متسلحا بحفظه للقرآن الكريم ومعتزا بتوقعات الشيخ حمدان والشهيد الغريب أنه شخص يستحق أن يكون زعيمًا وقائدًا.

وفي موضع آخر من الرواية يقول الحسين:

"ألم يجاهد الأمير عبد القادر أقوى جيوش الغزاة سبع عشرة سنة، وكان يتمثل دائما بشعر الإمام ابن المبارك:

ياعابدَ الحرمين لو أبصرتْنا لعلمتَ أنَّكَ في العبادةِ تلعبُ

مَنْ كانَ يخضبُ خدَّه بدموعِه فنحورنُا بدمائِنا تَتَخْضَبُ[2]

وفي هذا الاستحضار لشخصية الأمير عبد القادر الذي جاهد جيوش الغزاة لسبع عشرة سنة، ويعد أحد رموز والنضال والصمود ضد الاستعمار، وكان يتمتع بالإصرار والعزيمة والتفاني في الدفاع عن أرضه وشعبه كما يشير إليه في الشعر الذي يُنسب للإمام ابن المبارك، فهو كان مستعدا لبذل الغالي والنفيس في سبيل الدفاع عن الوطن فإن كانت خدود العباد تتخضب بالدموع فإن الأمير ومن معه تراق دمائهم في سبيل تحرير وطنهم.

أما فيما يخص المتن الروائي "مهاجر ينتظر الأنصار" فأول الأبات التي تصادفنا هي:

قدْ كانَ يضحكُ في شيبتهِ وَأَتَى المشيبُفقلَّما ضَحِكَا

يا سلمَ ما بالشَّيبِ منقصةُ لا سُوقَةً يُبْقي وَلاَمَلِكا[3]

وهما بيتان للشاعر "دعبل الخزاعي" جاءت على لسان عبد الحميد والد مراد متحسرا كما تحسر الشاعر قبله على أيام شبابه التي كان فيها يجاهد ضد الاحتلال الفرنسي ضمن صفوف جيش التحرير الوطني، وهو استحضار ينسجم مع حال عبد الحميد بعد المشيب وبعد انتهاء الثورة وتعصب من وصل إلى السلطة، فجردوه من حقه كمجاهد وهو ما يدعمه

[1] المصدر السابق، ص277-278.

[2] المصدر نفسه، ص270-271.

[3] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص59.

المقطع السردي:" ليواسي به نفسه من شيبه الذي أنقص من وزن طموحه الذي لا حدود له كجيله، ولكنه كان يحمد الله أن انتزع منه سلاحه ورتبته العسكرية، ولم تنتزع منه روحه كغيره من رفقاء الجهاد حين يتذكرهم واحدا واحدا.."[1] وهذا يعبر عن حالة التحسر والكآبة والأسف على الشباب، وعدم التصديق للحال التي آل إليها حاله بعد أن كان من أبرز المجاهدين أثناء الثورة التحريرية في شبابه، ليبلغ المشيب وهو على هامش الحياة السياسية وهو حال الكثير من المجاهدين الذين تمسكوا بالحزب العتيد لكنهم لم يقابلوا إلا بالنكران؛ بل منهم من تعرض للتصفية حتى أضحى البقاء على قيد الحياة انجازا زمن الاستقلال.

وتنتقل حالة التشتت والضياع من التحسر والضياع من عبد الحميد إلى ابنه مراد الذي بعد أن عاش في غرداية وتعلم اللغة الميزابية محاولة منه للذوبان في المجتمع الميزابي، ليقابل بعد عودته من رحلته إلى الهقار بثورة ضده وتنهال عليه الشتائم من كل صوب دون أن يعرف سببا ظاهرا لذلك، كما يقول صلاح عبد الصبورفي مأساة الحلاج:

"الشر دفين مطمور تحت الثوب

لا يعرفه إلا من يبصر ما في القلب"[2]

فإن كان والده تعرض للقمع من طرف السلطة الحاكمة، فإن هذا القمع انتقل لمراد عن طريق المجتمع هذا المجتمع الذي رفضه ورفض وجوده لأنه من جامعة فرنسية بالرغم من أن والده كان مجاهد في صفوف جبهة التحرير، ليبين لنا الروائي أن الرفض المجتمعي أشد قسوة من الرفض السياسي، وخصوصا أن مراد لم يعرف سبب هذا الرفض الذي لحقه وسبب اتهامه بالخيانة، وهذا الكم الهائل من التهم التي لفقت له وسودت صورته – بالرغم من أنه شاب ملتزم ومسالم– هو وشيخه الجليل وحكم عليهم بالطرد من غرداية.

ويستحضر الروائي شعر صلاح عبد الصبور في موضع آخر يقول:

"لا يوجد مستقبل

في بلد لا يحكم فيه القانون

يمضي فيه الناس إلي السجن بمحض الصدفة

[1] المصدر السابق، 111.

[2] المصدر نفسه، ص100.

لا يوجد مستقبل

في بلد يتمدد فيه الفقر، كما يتمدد ثعبان فيالرمل..

ما أصدقك، يا صلاح عبدالصبوربهذه النبوءة"[1]

جاءت هذه الأبيات استشراف لما سيعانيه مراد وشيخه الجليل من اعتقال في السجون بعد مشاركته في مظاهرات الجبهة الإسلامية للإنقاذ وما تلاها من خراب حلّ على الجزائر وهو ما عرف بعدها بالعشرية السوداء، فقد تعرض مراد للتعذيب على مدار ثلاثة شهور في معتقل رقان، دون ذنب ومن غير محاكمة، ولم تفلح وساطة والده المجاهد في فك سراحه، ولم ينجوا من هذا المعتقل إلا بتدخل من والدته الفرنسية، فالروائي يشير هنا إلى استمرار قوة السلطة الفرنسية في الجزائر رغم الاستقلال.

أما في رواية "ذاكرة منفى الجنون" فقد غصّ المتن الروائي بأبيات الشعر الصوفي ما يضفي على الرواية جو من الروحانية والسكينة ويكشف عن البعد النفسي لأبطال الرواية، ومن ذلك نجد:

"والماء إن قلَّ في المناهِل أو رُمتَ عند النزولِ نار

فالتَمس الماء من دموعي فكم لها في الفلا سبيل"[2]

وهذين البيتين من قصيدة "ركبت بحرا من الدموع" للشاعر المتصوف "أبي مدين شعيب الغوث التلمساني"، جاءت على لسان "الشيخ علاوة" وهو يحاول أن يتعايش مع المنفى في المحتشد ويتوق إلى تلمسان وعطر الأجداد، ويعيش على أمل أن يعود يوما ما إلى أرض الوطن، فإن كانت الأجساد تتباعد، فالأرواح تتعانق في عالمها، وهو ما توضحه الأبيات التي تعبر عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان مع قسوة الحياة، وبالرغم من ذلك نجد بارقة أمل ورغبة في التغلب على الأوقات الصعبة، وأن المعاناة قد تكون سبيلا لتخليص الروح وتطهيرها، وهو ما يوضح ارتباط شخصية "الشيخ علاوة" بالتصوف والمفاهيم الروحية.

وقد استمر الروائي في استحضار أبيات من قصيدة "ركبت بحرا من الدموع" في موضع آخر من الرواية على لسان "الشيخ علاوة" في حواره مع "معيوفة":

"منّوا ولا تطلُبوا منـــــــوني فإنَّ هجرانَكُـــــم منـون

---

[1] المصدر السابق، ص108.

[2] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص60.

وجملوا الدار بالرجـــــوع وبردوا لوعـــــةَ العليل

...هيا، يا معيوفة، انشدي معي بحنجرتك الذهبية الملائكية...

ركبتُ بحراً من الدمـــوعِ سفينهُ جسمي النحيـــل

فمزَّقَت ريـحـهُ قلـــــوعي مُذ عصفَت ساعةُ الرحيل"[1]

وهذه الأبيات وظفها الروائي محملت بدلالات عميقة إذ تحمل معنى الفراق والحنين وتمزج بين الألم والأمل بطرقة تلامس القلوب وتعكس المعاناة التي يعيشها الشيخ جراء فراقه لتلمسان، ما يجعله يستحضر الأبيات التي تجعله يعيش في حالة من الارتباط الروحي العابر للمكان والزمان، فإن كان الهجر يمثل له الموت فالحياة تتمثل في عودته للوطن، ولكن هذه الآمال ما تلبث أن تتلاشى في الأبيات الموالية، حيث يعود "الشيخ علاوة" لواقعه الأليم وهو المنفى الذي يعلم أنه لا مفرّ منه، فهو تقدم في العمر وجسمه النحيل لم يعد يقوى على هذا الألم الذي يعيشه، فهو يعيش في "بحر من الدموع" ما يعبر عن عمق الحزن الذي بداخله ولم يعد جسده النحيل قادرا على الإبحار عبر هذه الأمواج المتلاطمة، وجملة "مُذ عصفَت ساعةُ الرحيل" تعكس حالة التوتر والقلق، حيث يبدو أن اللحظة تعصف بحياة "الشيخ علاوة"، وهو ما يجعله يشعر بالتحطيم وهو يرى نهايته بعيدا عن الوطن.

وفي موضع آخر من الرواية يحضر شعر "عفيف الدين التلمساني" ليهون على "معيوفة" وطأت هذا الاسم الذي يذبحها كلما نطق، خاصة من زملائها في الثانوية الذين ينفجرون ضحكا كلما ذكر بالرغم من أنهم لا يفقهون معناه؛ يقول:

"هِيَ الشَمْسُ إلاَّ أنْ نُورَ جَمَالِهَا يُنَزْهُهَا في الحُسْنِ أنْ تَتَحَجْبا

الأسماء حجاب ونقاب لمن نظره قصير، وعقله رقيب، وقلبه مريض.. لا حاجة لنا للأسماء الجميلة ما دام القدر رمانا غرباء تُنطق، وتُكتب أسماؤنا بحروف لسان غير لساننا.."[2] وهو ما يشير إلى أن جمال الجوهر قد يحتاج أحيانًا إلى الحجاب أو النقاب ليظهر بشكل أفضل، فالأسماء ليست سوى أغطية غريبة علينا، ونحن من نصنع هوية الاسم وليس العكس، لذلك علينا البحث عن المعنى الأعمق وراء المظاهر، لأن المجتمع قد يفرض علينا هويات لا تعكس جوهرنا.

---

[1] المصدر السابق، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص76.

وقد واصل الروائي إدراج أشعار التصوف على لسان شخصياته ليضفى بعدا روحيا على نصه الروائي، ومن ذلك شعر لرابعة العدوية على لسان "معيوفة" تقول:"أنشدت لها أبيات شعرية بأداء بصري روحاني حفظتها من شيخي علاوة:

"أُحبُّك حبَّـين: حـبّ الهـــوى وحبّـــاً لأنّـــــك أهـــلٌ لـــذاكا

فأمّا الذي هو حـــبّ الهـــوى فشُغلي بذِكْـــــــــرك عمّن سِـــواكا"[1]

ومن الشعر الحديث نصوص شعرية متعددة تحمل دلالات مختلفة منها أبيات "لآنا غريكي" والتي نذكر منها:

"أضمك إلى صدري يا أختي

بانية الحرية والحنان

أقول لك انتظري الغد

فنحن نعرف

المستقبل القريب

المستقبل هو للغد"[2]

استلهم الروائي بأسلوبه التعبيري من شعر "آنا غريكي"، التي تمثل وجه فرنسا الإنساني، فبالرغم من أنها فرنسية إلا أنها كانت تقيم في قرية منعة في جبال الأوراس، وكانت من أكبر المساندين للثورة التحريرية الكبرى قلبا وقالبا، وتركت بإبداعها الإنساني بصمة واضحة في تاريخ الجزائر، وقد عبّر "الشيخ علاوة" عن هذا التأثير عندما قال إن شعرها يعكس دعمها الواضح للجزائر، فقد تماهت "غريكي" مع قضاياها وناضلت ضد الاستعمار، وعلى العكس من ذلك نجد "الشيخ علاوة" الذي خان وطنه وخسر حبيبته "آنا غريكي" التي فارقت الحياة مناضلة لأجل الحرية،وبقي هو يتحسر على ماضيه السعيد وحاضره التعيس.

وفي مقطع آخر نجد الروائي يستحضر شعر "لأمل دنقل" على لسان "معيوفة" التي رددت الأبيات التالية:

"وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس. في كل مدينة،" قُتِل القمـر"!.

شهدوه مصلوباً تَتَدَلَّى رأسه فوق الشجر!

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص94.

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره!"[1]

وهذا النص الشعري قد أورده الروائي معمر حجيج ليعكس لنا الصراع الذي تعيشه "معيوفة" في محاولتها الحفاظ على هويتها الجزائرية في ظل الصراع الذي تعيشه ضد الحركى في المحتشد الذي تعيش فيه، ومع زملائها الفرنسيين في الثانوية، "فالقمر" هنا لا يمثل فقط عنصرًا طبيعيًا، بل يرمز إلى الأمل، وإلى الروح الجماعية، وما يحدث له من قتل وصلب يدل على العقوبات والظلم الذي قد تتعرض له الهوية الثقافية في زمن الصراعات، ونهب "القلادة الماسية" يمثل الاغتصاب والاستغلال الذي تتعرض له الجوانب القيمة في الهوية، سواء كانت ثقافية أو تاريخية. إذ يُظهر كيف يُمكن للظلم أن يتجاوز الأفراد ويطال الرموز التي تجسد الهوية.

ومن خلال النماذج الروائية السابقة يبرز لنا أهمية الحوارية حيث تتحاور الأفكار والمعاني فيما بينها من خلال حضور النصوص الشعرية في المتن الروائي، حيث كان الروائي معمر حجيج يأتي بالنص الشعري "ليكون بمثابة حكمة تلخّص بعض المواقف، أو قصد تدعيم بعض المعاني التي يصعب على الشخصية التعبير عنها نثرا"[2].

3.2 حضور شعر الروائي:

بالإضافة إلى استحضار جملة من النصوص الشعرية لشعراء بارزين، يحضر شعر في ثنايا الروايات مؤلَّفا من قِبل الروائي، حيث تتماهى اللغة الشعرية باللغة السردية، لتبرز قدرة الروائي وبراعته في الاشتغال على اللغة الشعرية، ويأتي هذا الشعر مساندا لمضمون المقاطع السردية، ومعبرا عن أفكار الشخصيات وأحاسيسها، حيث تتمازج الكلمات لتنسج لوحات فنية متجاوزة حدود النثر لتخلق تجربة فريدة، ومن نماذج ذلك، المقطع الآتي:

" لاتيأس وأنت في ضيافة ســـــجن الأحـــــــلام
ولاتغتر، وأنت في صفـــاء بحر الأقـــــــــــلام
فالأمل آياته سفر الليالي الحبلى بالأقـــــــمار
وابتسم، وأنت تقطف قبسا من نور الأشعار"[3]

---

[1] المصدر السابق، ص57.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص88.

[3] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص8.

وقد جاءت هذه القصيدة في سياق حيث الدرويش حمدان مع الطفل الحسين، لذلك اتسمت لغتها بالبساطة والوضوح، لكنها محملة بمعاني ودلالات عميقة، فهي تعكس التناقض بين اليأس والأمل، وأن الإبداع هو ما يمنح الإنسان القدرة على مواجهة الصعاب، ف"قبسمننورالأشعار" هذه الصورة الشعرية تعبر عن قدرة الشعر على منحنا الأمل في لحظات اليأس، والروائي كتبت القصيدة على تفعيلة بحر الكامل(متفاعلن)، كما أن القافية الموحدة في"الأحلام، الأقلام، الأقمار، الأشعار" تعطي القصيدة إيقاعا موسيقيا متناغما ينسجم مع الرسالة التحفيزية التي يحملها النص في تحذيره من اليأس ودعوته للتمسك بقوة الإبداع.

وفي موضع آخر من الرواية تحضر قصيدة لتنقل لنا ما يعيشه الحسين من توتر نفسي، يقول مخاطبا ذاته: " قف أمامي بقامتك الشماء البلهاء

لا تخش من عالم الأشقياء

لا تدمع حين تبسم السماء

أليس العشق العرفاني يتعطر بالأنداء؟

أترتاح ظلالك في المساء؟

وظلال روحك ترتشف شفق المساء

أتنام آمالك في ليالي الشتاء؟

وآمالك هدية من أحلام ليالي الشتاء"[1]

وتستمر هذه القصيدة لتتجاوز الصفحة، وهي تعبر عن تأملات الحسين الفلسفية بلغة شعرية، فهو يخاطب نفسه ويحفزها لكي تواجه خذلان العالم لها بتمسكها بالعشق الروحي الذي هو سبيل الصفاء والنقاء، والتساؤلات التي يطرحها "أترتاح ظلالك في المساء؟" و"أتنام آمالك في ليالي الشتاء؟"، تعكس حالة الحيرة والتوتر الذي يعيشه ويحاول التخلص منه عن طريق فتح المجال أمام التفكير العميق في الحياة، وبحر الرمل المستخدم في هذا المقطع يضفي عليه إيقاعًا موسيقيًا هادئًا يتناسب مع طبيعته التأملية.

وفي رواية "سكرات التيجان" يستمر الروائي في استخدام اللغة الشعرية المحملة بدلالات عميقة ومعاني تخرق السائد والمتداول، كما في المثال التالي:

[1] المصدر السابق، ص315.316.

"دققت الجرس فتجاوبت معه دقات قلبيتسأل الغريب
فتح الباب فجأة، فتماوج كل كياني مع الحكيم الحبيب
رحلة في شعاب فؤادي عبر سماعة الطبيب
يلفحني لهيبها الغريب تدك جيوشها حصوني بنغمها المريب
بماذا تهرطق سماعة لا ترأف بسأمي العجيب؟
ماذا يمكن لك أن تعالج، والإيمان مريض؟
أعالج كل شيء من لا شيء بأمل عريض"[1]

فهذا المقطع يصنع فضاء شعريا صارخا، على لسان يوغرطا إهداء لوالده عبد الحميد وهو على سرير المستشفى بعد أن تعرض لوعكة صحية كانت نتيجة آلامه النفسية، فعبد الحميد أصبح مسجونا في ماضيه. يعدد أخطاءه، وهذه القصيدة تحت عنوان "رحلة عبر سماعة الطبيب" ما هي إلا تأمل داخلي يعكس حالة الجسد والنفس من خلال سماعة الطبيب كرمز للبحث العميق عن الذات، لتبين لنا أن الأمراض الجسدية ما هي إلا تراكمات لتوترات نفسية وروحية، وهذه القصيدة لم تتبنى على تفعيلات منتظمة ما يتماشى مع حالة عبد الحميد الغير مستقرة نفسيا وجسديا، وصراعاته العائلية والسياسية، مما يعكس اضطرابه الداخلي وشعوره بالعجز.

ونواصل في هذا الجو الشعري إذ تلي هذه القصيد قصيدة أخرى في نفس السياق بعنوان مدينة الحجر:" ثم قال لي: سأنشد عليك القصيدة بعنوان (مدينة الحجر) التي تحبها نكاية بأمي المغرمة بالمدينة،

أنا مدينة الحجر
أنا عدوة الشجر
أنا من سلالة الغجر
أنا من ينتظر بوح المطر
في مدينة لا يشرق عليها عطر القمر
في مدينة تغتال الأزهار في السحر"[2]

[1] المصدر السابق، ص230.

[2] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص231-232.

وتستمر هذه القصيدة لتشمل الصفحة التالية، فالقارئ يجد نفسه أمام تكثيف دلالي على مستوى الصورة الشعرية مثل "مدينة الحجر" التي تمنح للمدينة صفة الجمود والقسوة، دلالة على العاطفة والرحمة، و"مدينة تغتال الأزهار في السحر" ما يعبر عن مكان شديد القسوة يغتال الجمال حتى في لحظات الهدوء والسكينة، وتتكرر كلمة "مدينة" على طول القصيدة لترسخ لفكرة القسوة والشعور بالضياع في هذه المدينة التي لا ترحم، وتكررت تفعيلة "مستفعلن" بشكل متفاوت في القصيدة فالمؤلف لم يلتزم بإيقاع موسيقي منتظم ليتيح لنفسه مساحة لتعبير عن الأفكار والمشاعر بكل حرية.

ولا يشعر القارئ في ضوء هذا الانتقال من سياق السرد إلى الشعر بالنفور، فالقصيدة لا تخرج عن سياق النص السردي، والروائي معمر حجيج ينتقل بسلاسة وانسيابية بين السياقين في تمازج بهيّ، فكلا القصيدتين تعبران عن الحالة النفسية التي يعيشها عبد الحميدفهو يشعر بأنه ممزق في عالم لا يمكنه تغييره ولا السيطرة عليه، وهو ما يتواءم مع الرحلة الداخلية في "رحلة عبر سماعة الطبيب" والجمود في "مدينة الحجر".

وفي مقطع آخر من الرواية واصل الروائي هذا الدمج بين السرد الروائي واللغة الشعرية، حيث على لسان الحسين في حواره مع أصدقائه وهم متواجدون بالأراضي الفرنسية ويشتاقون للجزائر؛ يقول:

"كم من وحدة كانت زادي
كم من عثرة كانت فلاحي
كم من زفرة كانت ملاذي
كم من نكبة كانت سلاحي
كم من كهوف أبحر فيها بزورق أشواقي"[1]

فالقصيدة جاءت مثقلة بالمشاعر المتضادة بين أمل وألم، فالوحدة أصبحت تمثل الزاد الذي يعتمد عليه الشاعر للعيش، بينما تحولت العثرة إلى مصدر للنجاح، في حين تحولت الزفرة لمسكن يلجأ إليه، ولكن الشاعر بعزيمته استطاع أن يحول النكبة لأداة للمقاومة، واستعان بالأشواق لتجاوز الأماكن المظلمة نحو أمل جديد، واعتمد الروائي/الشاعر في القصيدة على

[1] المصدر السابق، ص255-256.

تفعيلة "فاعلن" ما منحها انسجاما موسيقيا متوازنا، كما أن تكرار عبارة(كم من) مع بداية السطو الشعرية خلق إيقاعا موسيقيا متناغما مع التجربة التي يمر بها الشاعر في القصيدة.

وفي رواية "مهاجر ينتظر الأنصار" يواصل الكاتب نحت عوالمه السردية بلغة ذات تراكمات مجازية وبنسق شعري يتواءم ومشاعر الشخصيات ومن ذلك القصيدة التي أنشدها الشيخ الجليل المفتون بالحضارة التارقية والصحراء الجزائرية:

" عيون التارقية اختصرت حكاية الإنسان منذ بدء الخلق
جبال الهقار قالت لكل تائه في دنياه أنا حصنك بحق
حضارة طاسيلي ابتسمت في وجه كل مغرور ينعق
وقالت له: إن أسراري تتحداك يا من بعلمه يتشدق
نحتت تماثيل من نور للذين مروا من هنا في زمن مشرق"[1]

فالشيخ تفجرت مشاعره من سحر الجمال الذي رآه في منطقة الهقار والطاسيلي، فتغنى بعيون المرأة التارقية التي تحمل سر بداية الإنسان، وحضارتها تتحدى بعراقتها الإنسان المعاصر المتفاخر بعلمه، أن يكشف أسرارها المتدثرة تحت جبال الهقار، وقد صاغ الروائي هذا التحدي بين العراقة والمعاصرة بلغة شعرية مفعمة بالاستعارات جعلت من الجبال والحضارة كيانات حية تقدم رسائل لزائريها، ما يؤثر على القارئ ويثير فيه مشاعر الانتماء، وتكرار تفعيلة "متفاعلن" يمنح القصيدة إيقاعا ومرونة.

وفي موضع آخر ينعي مراد خطيبته الصافية التي اغتيلت على يد الإرهابيين في العشرية التي عصفت بالجزائر:" كانت لؤلؤة تبشر بالآمال لكل التعساء
فاحت دماؤها بعطرالجنان من روح الأنبياء
لوحت بيديها إلى القاتل الملعون من كل الأتقياء
قالت، وهي تبتسم بالانتصار: فليخسأ كل الجبناء
قالت لي وهي صامدة: أنا مجاهدة لنصرة كل الضعفاء
أنا أسكن العلا دوما، وأنت يا قاتلي تدس عارك في العراء
أنا شهيدة أفرق دمي بالقسطاس على كل التعساء والغرباء"[2]

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص96.
[2] المصدر نفسه، ص137-138.

يستهل مراد القصيدة بوصف خطيبته " كانت لؤلؤة تبشر بالآمال" فاللؤلؤة رمز للنقاء والصفاء وكذلك كانت الصافية التي حلمت بمستقبلها مع مراد لكن يد الغدر كانت أسبق من أحلامها، ولكن بالرغم من موتها إلا أنها مازالت مصرّة على تحدي قاتلها وهو ما يعكس قوة الروح التي لا تهزم حتى أمام الموت، فهي تبتسم وتوزع ماء الكرامة مفتخرة بتضحيتها، واستعمل الروائي لغة قوية ومباشرة تعبر عن التحدي والفخر(قاتلي، الجبناء، فليخسأ) ليبرز شدّة المواجهة بين القاتل والشهيدة، كما يلجأ إلى تكرار ضمير "أنا" ليؤكد على ثبات الشهيدة على موقفها، واستعمل بحر الرجز لامتيازه بالسلاسة والسهولة ما يسمح بإيصال الفكرة بشكل جذاب ومؤثر.

كما حملت هذه القصائد في مضامينها بعدا نقديا، كما جاء على لسان مراد وهو في سجن رقان يعاني الظلم والقهر ويعيش ذلا دون مبرر، فيوجه نقدا لاذعا لسجانين الذين يعيشون في وهم العزة والكرامة بينما هم غارقون في الظلم والظلام؛ يقول:

" أيا من يعبد البشر، ولا يدري أنه طين حقير
أيا من يسكر بلا خمر، ويرى كل بومة حمامة تصير
أيا من يستحم في الرذائل، ويرى نفسه بالخلود جدير
أيا من تاه في مدائن الظلام، ويرى نفسه صقرا يطير"[1]

وفي رواية "معزوفات العبور" التي تتميز بجمالية لغتها الفريدة، وتتجلى هذه الجمالية في أسلوب الروائي، حيث يستخدم اللغة لتجسيد مشاعر الشخصيات وأفكارها في أبعد مكثفة دلاليا،ما يجعل هذا العمل الروائي نظاماً متكاملاً يجمع بين الجوانب الجمالية والفكرية، حيث تتحاور هذه العناصر فيما بينها بشكل متناغم، كما في المقطع التالي:

" اكتب بأقلام من ذهب
تشدو بلحن نشيد الخلود من لهب
يهدى لمن في سبيل الحرية ذهب
اكتب بأقلام من خشب
عن نهيق لمن باع وطنه بعنقود من عنب
اكتب عن الشهيد ملحمة بالشهب

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص124.

أنغامها تبدو كرايات مرفرفة في الجبال، والشِّعب
اكتب بنور الجهاد معزوفة من غضب
رددها الأطفال والنساء في وقت السحر"[1]

وهذه القصيدة بنيت على المقارنة والتناقض بين شخصية الشهيد والخائن، وتوضح الفرق العميق بين الشهيد الذي تكتب عنه ملحمة بالشهب والخائن الذي باع وطنه من أجل عنقود من عنب، واستخدام لفظة "نهيق" ليعبر عن مدى الاشمئزاز والاحتقار لشخصية الخائن، في حين أن الشهاب يرمز للسمو والعظمة، وتكراره لفعل "أكتب" يبين أهمية التوثيق والكتابة عن أبطال الثورة وتخليد ذكراهم لعظيم صنعهم، كما يضفي على القصيدة إيقاعا متناغما، واستعمل الشاعر بحر الرمل ما يتناسب مع موضوع القصيدة الجادّ.

أما القصيدة التالية فجاءت فكانت من بطل الرواية "السبتي البوغزالي" بعد استقلال الجزائر وخيبات الأمل التي طالت البطل ورفقاءه الذين أجبروا على ترك الحياة السياسية؛ يقول:

"يا أصحاب القصور، يا أصحاب القصور
يا من تخشون من ثورة الرعاع والجياع
انتظروا الدوس على أعناقكم بالأقدام
يا أصحاب القيود، يا أصحاب القيود
يا من تخشون من ثورة الإشعاع والإبداع
انتظروا تكسير سلاسل قيودكم بالأقلام"[2]

تفتتح القصيدة بأسلوب النداء لتوضح أنها موجهة لفئة معينة، وهي الطبقة الحاكمة المقيدة لحرية الشعب، فهي تخشى ثورة تطيح بها، ويعكس الشاعر الفرق الشاسع بين الطبقتين، بينما تنعم الأولى في القصور تعيش الثانية التهميش والظلم، فالشاعر يحذر السلطة من قوة الثورة التي ستكون مزدوجة جسدية من أجل لقمة العيش "الدوس على الأعناق" وفكرية يقودها المفكرون والمبدعون "تكسير السلاسل بالأقلام"، فالقصيدة تمثل تنبيه للسلطة الحاكمة بأن ثورة الشعب لن ترحم أحدا إذا استمر هذا الظلم والطغيان، واعتمدت القصيدة على بحر

[1] المصدر السابق، ص187.
[2] المصدر نفسه، ص260.

الرجز(مستفعلن) لقدرته على التعبير عن الحركة وهو ما يناسب القصيدة التي تعبر عن تحرك شعبي ضدّ الطغيان.

وقد تكررت هذه القصيدة في الصفحات 261،262،263، ويأتي هذا التكرار بعد كل تحول كبير في القصة التي يرويها "السبتي البوغزالي" وهي قصة (أحمد السلطان) على سبيل المثال، بعد وفاة الأميرة وبدء سيطرة الجارية، بعد تدهور الإمارة، وبعد الزواج من الساحرة، ليشكل نوعا من الفواصل الزمنية داخل النص، كما يُربط بين ماضي القمع وحاضر الاستبداد، ويؤكد أن الصراع بين الأحرار والظالمين هو صراع دائم.

وبعد عرض لحوارية السردي والشعري في روايات معمر حجيج،يتضح لنا أن الروائي يمتلك القدرة الفائقة على محو الحدود بين الشعر والسرد، حيث يبدع لوحة أدبية تتداخل فيها الصورة الشعرية مع الحبكة السردية ما يهدم الحد الفاصل بين الشعر والسرد كما قال لويس أراجون (Louis Aragon):" أقولها ثانية إنّني لا أقيم فرقا بين الشاعر والروائي، بل إنّ المتعة التي يمنحني إيّاها الشعراء غالبا ما تكون أقل من تلك التي يمنحني إيّاها الروائيون إذ تبرز فجأة في الرواية وهي منغمسة فيما هو واقعي ويومي، جمله أو صفحه تبدو وكأنّها انفتاح على ما هو أبعد من الرواية، انفتاح على ما نطلق عليه باختصار الشعر"[1].

4. الرؤيا بين السردي والشعري:

شاع في الدراسات الأدبية التفريق بين مصطلحي "الرؤيا/الرؤية"، فيرتبط الأول بحقل الدراسات الشعرية، بينما الثاني يقترن بالدراسات السردية، وإن كانا يخدمان، في جوهرهما، بناء النص الأدبي وتوسيع أبعاده الدلالية والجمالية. فالرؤيا الشعرية تقع تحت عنوان التجربة والعاطفة، حيث تُستخدم اللغة المجازية والصور الرمزية العميقة للتعبير عن رؤى ذاتية أو روحية، لأن الشعر أساسه اللغة بوصفها طاقة إيحائية لا خطابية أو تقريرية، بل قوامها الخيال، والتركيب، واللفظ الموحي، والبنية العضوية المتماسكة. فلا معنى لرؤيا شعرية صيغت بتعبير مباشر، لأن الشعر . كما أشار بعض النقاد "يتطلب الرؤيا، والشعر نافذة تطل على المطلق وحالة لا يمكن أن تخضع للعقل والنظر البارد، ولكن

[1] Dominique Combe, Poésie et récit, librairie Josée Corti, édition 10.04.1989. P110.

ليس من حق الشاعر أن يسرف في التعقيد، وتداعي الصور المبهمة المستعصية، تمامًا على الفهم".[1]

أما الرؤية السردية، فهي تتصل بكيفية عرض الأحداث، وتشكيل الشخصيات ضمن إطار زماني ومكاني محدد، كما تتعلق "بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[2]، حيث يفرض هذا الأخير سلطته على النص، ويتحكم في ترتيب الأحداث، ومستوى المعرفة المتاحة للقارئ، وطريقة تمثيل العالم داخل المتن السردي. وبهذا، تنبني الرؤية السردية على البنية القصصية والتقنيات الروائية، لا على الانفعال أو المجاز.

غير أن الرواية الحداثية، بفضل انفتاحها على التجريب، خرقت هذا الفصل الصارم بين الأجناس، وحطّمت فكرة الانغلاق النوعي، فلم تعد مجرّد وسيلة لسرد الوقائع فحسب، بل أصبحت أداة للتأويل والتمثيل، و"سؤالاً مستمرًا"، كما أنها "رؤية، فهي سعي إلى مشاركة حميمة تتجاوز الأنا إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية، مشاركة في معرفة ملتبسة من نوع خاص، للنفس والعالم معًا، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معًا، ويلتئم فيها الشتات دون أن يُمحى"[3].

ومن هنا، فإن الرؤيا داخل المتن الروائي لم تعد حكرًا على التعبير الشعري، بل تحوّلت إلى وسيلة لتعميق التجربة السردية ذاتها، من خلال تجاوز المحكي التقليدي، واستدعاء الرمزي والحدسي والتأملي، وهو ما يُثري البنية السردية من الداخل، ويمنحها بعدًا جماليًا ومعرفيًا في آنٍ معًا.

وهذا التمازج الخلّاق بين الرؤيا والرؤية يتجلى بوضوح في روايات معمر حجيج، التي تحفل بـ"الرؤى الفكرية التي تعكس أسئلة وجودية وثقافية عميقة"، حيث يوظّف الكاتب الرؤيا كأداة لكسر أفق التوقع وتوسيع إمكانات التلقي، عبر بناء سردي يتجاوز الصيغ المألوفة. فالرؤية السردية عند حجيج تُمكنه من رسم شخصيات متعددة الأبعاد، تعكس صراعاتها الذاتية وتطلعاتها الإنسانية، بينما تفتح الرؤيا المجال لتأويل التجربة بعمق يتجاوز حدود

---

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984، ص99.

[2] تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61.

[3] فيصل دراج، إدوارد الخراط المتناهي واللامتناهي في رواية المطلق، مجلة الكرمل، ع 60، 1 يوليو 1999، الكويت، ص121.

الزمان والمكان، ويمنح النص بُعدًا إنسانيًا وجماليًا مركبًا، ينصهر فيه الحس الشعري بالمنظور السردي في وحدة عضوية متماسكة، كما في المثال التالي:

"أنسيت أن دم الغريب مازال في رقبتك؟ أليست هذه رؤيا الدرويش حمدان لشهب الأعرج؟ ألا تخش من الأزمان المدبرة، والآتية أن تمحو من ذاكرتك حلم القصاص من قتلة الغريب؟ ألم تتلاعب بك الأيام ككرة بين أرجلها، وتسجل بك أهدافا تخترق شبكة آمالك في فك دم الغريب من رقبتك؟ ألم تنتظر رجوع الدرويش حمدان لشهب كل صباح ومساء، وأنت واقف على رجل واحدة فوق صخرة بجانب الطريق الجبلي الملتوي كصقر تحرس عيناه الحادتان القرى السبع؟ كنت تلج كل المغارات، وترجع بخفي حنين، ولا تجد أمامك إلا البوم تتشاءم منه، وتبدو عينيه البشعتين اللامعتين بين حطام ديار خربة، فيوتر أعصابك حين يلحن لك سيمفونيته الجنائزية الممقوتة؟!"[1]

تتجلى الرؤيا في النص من خلال مجموعة من الرموز والدلالات التي تنسج علاقة معقدة بين الإنسان والكون، وتبرز صراعه الأزلي مع الزمن والمصير،فالبطل حسين يتألم من عدم قدرته الاقتصاص من قتلة خطيب عمته الغريب الشهيد، فدم الغريب يرمز إلى ذنبٍ عميق يثقل كاهل الإنسان، بينما تحمل "رؤيا الدرويش حمدان لشهب الأعرج" دلالات الحتمية والقدر، كأنها دعوة للتأمل فيما وراء الواقع المادي، حيث تسعى الروح إلى العدالة في عالم مليء بالظلم، أماالأزمان المدبرة والآتية فتُفيد بفكرة الزمن كقوة كونية تتجاوز حدود السيطرة الإنسانية، مما يجعل الفرد محاصراً بين آثار الماضي وأسرار المستقبل. وتُظهر الأيام التي تتلاعب بالإنسان هذا الصراع الوجودي، حيث تبدو الأيام وكأنها كرة تتقاذف الأحلام، تاركة الإنسان في دوامة بين الأمل واليأس.

وفي ختام هذه السيمفونية الكونية، تقدم "السيمفونية الجنائزية" لحناً حزينا ينقلنا إلى حافة الموت،في تعبير عن الموت والقدر المحتوم، مُجسداً الفكرة الأليمة للفناء، التي يتغنى بها المقطع السردي، ومن خلال هذه الرموز، يخلقالروائي رؤيا شاملة عن الحياة والوجود حيث تتداخل خيوط الصراع بين الإنسان وزمنه، مُسلطةً الضوء على سعينا الدائم للعدالة في هذا العالم.

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص180.

وفي سياق آخر من الرواية، تستمر فكرة الصراع بين الأمل واليأس تسيطر على بطل الرواية الحسين يقول:

"كانت أيام الاستقلال البيض لها مذاق خاص أعادت الآمال في الحياة الحرة الكريمة إلى كل القلوب لتغرد في السماء بكل الألحان، لكن هذه الآمال والأفراح الناصعة البياض كانت تعكرها حرماني من أحلامي في مواصلة دراستي إلى أعلى الدرجات. أحس نفسي قزما، أو يربوعا، أو ضفدعا، والمشيخة التي ألصقت بي، وأنا مازلت طفلا غرا أتبختر مع الأيام. كنت لا حظ لي من التعليم إلا حفظ القرآن الكريم، ومبادئ اللغة العربية والفرنسية."[1]

تتجلى الرؤيا في المقطع بالصراع بين الآمال الجماعية والتحولات الكبرى في المجتمع من جهة، والطموحات الفردية للبطل حسين، فعبارة أيم الاستقلال البيض تعبر عن فترة يملؤها التفاؤل والأمل، فالاستقلال يعني الحرية ويمثل بداية جديدة، والبياض يرمز للنقاء والنوايا الجيدة التي تصاحب المرحلة، ورغبة الإنسان في عيش حياة أفضل والانطلاق نحو مستقبل زاهر، ويبرز الصراع في حرمان الحسين من إكمال مساره التعليمي، رغم أن الاستقلال جلب آمالًا جديدة، إلا أن الفرد يشعر بالحرمان وعدم القدرة على تحقيق طموحاته الشخصية، مما يخلق تناقضًا بين الحلم الجماعي والواقع الفردي.

وهو ما يخلق حالة من الاحتقار وشعور بالقزمية في نفس الحسين نتيجة العجز أمام التحولات الكبرى أو التوقعات العالية التي لا يملك الفرد القدرة على مواكبتها بالكامل، بينما تعكس المشيخة المفروضة منذ الصغر الأعباء الاجتماعية التي تعيق الحرية الشخصية، وترسم مسار حياة الفرد دون أن يكون له خيار فيه، والتعليم المحدود يمثل قيدًا إضافيًا، حيث يقتصر على حفظ المواد التقليدية، مما يعكس قيودًا ثقافية تحطم الآمال الشخصية، وفي المجمل، تعبر الرؤيا عن الوعي العميق بتلك القيود التي يمثلها الواقع، وتبرز الاضطراب بين الأمل الجماعي والخيبات الفردية.

وتستمر صراعات الحسين النفسية في رواية سكرات التيجان ليقدم لنا الروائي في المقطع التالي رؤيا تتمحور حول صراع الإنسان مع قوى أكبر منه، سواء داخلية كالأرق أو خارجية كالقدر؛ يقول:" أنا الحسين بطل في ملحمة الفاتحين للقدس يغرق طوفانها كل الأحقاد، ويبقى الأمجاد.. أنا من يدك الحصون.. أنا من يفك القيود.. أنا من يحضن صاحبة الفخامة

[1] المصدر السابق، ص237.

حين تعود الخلافة.. أللّيوم أيام تدور، وتدور، وتعشق بدر البدور؟! أللنوم يقظة تهدي لك التيجان أم تحثك للهروب لعالم الأحلام لقبر الآلام؟! طال الليل والنجوم تلمع والعيون تدمع، والعقل يطرح ويجمع، والنَّفَس يهبط ويطلع؟! متى يأتي النوم غازيا لدك حصون الأرق؟ أليس الأرق رِقّا من سيد لئيم؟ أليس الأرق دقا لوتد في رأسي ربط فيه حمار شرود يدور، ويدور كأنه يطحن أعصابي؟! أليس الأرق هو خصمي؟! "[1]

يتمثل الحسين بطلًا للحرية والنضال، يجسد القدرة على مواجهة الظلم والسعي نحو العدالة في سياق تاريخي واسع. في حين يرمز الطوفان إلى تطهير الأحقاد والحفاظ على الأمجاد، مما يشير إلى أهمية التغيير الجذري الذي يتطلب إزالة العوائق السلبية، وتدور الأيام في رحلتها المألوفة تحمل معها وعد التجديد، بينما يجسد النوم الصراع بين الهروب إلى عالم الأحلام والبحث عن راحة تتجاوز الأرق، الذي يمثل العدو الداخلي الثقيل الذي يستنزف الطاقة النفسية، كالحمار الشارد الذي يدور حول وتد، مما يعكس حالة من العذاب المستمر، وتمر النفس والعقل في سلسلة من التجارب المستمرة، حيث يمثل العقل أداة للفهم في مواجهة الألم.

فالنص يعبر عن صراع الإنسان مع قيوده الداخلية والخارجية، حيث يصور الحسين كبطل ملحمي، يمثل القوة الكامنة في الإنسان لتحقيق التحرر في مواجهة التغيرات الزمنية والقلق المستمر،والأرق، كعدو داخلي، يعوق الوصول إلى السلام، لكنه في ذات الوقت يحفز البحث عن الحرية والتحرر، سواء داخل نفسه أو في العالم الخارجي.

عندما نتحدث عن الرؤيا في الرواية، نتحدث عنكيفية استجابة القارئ للنص، الذي يحمل في طياته فلسفة الكاتب، "أعيد رسم صورتها لعلي أهتدي إلى نجمة الأصلية التي دوخت قلم كاتب ياسين،... وفي الصباح أنظر إلى شبحها في مرآة الكلمات أجدها ليست هي، فأمزقها وأرسم أخرى، وكل مرة أعتقد أنها هي بالذات، ثم تنتابني الشكوك، فأقطع رأسها، ولم أجد بعد صورة لنجمة بلسان شهرزاد لتستل مني دمويتي، وتعود الجنية، ويعود القلم إلى صحوته الوثنية عفوا. أعوذ بالله من سقطات لساني. أقصد رقصته الفنية"[2].

[1] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

فالمقطع السردي يحمل بين طياته أبعادًا رمزية ومعاني عميقة ترتقي إلى مستويات متعددة من التحليل، حيث يتجلى البحث عن الهوية والأصل كفكرة محورية تظهر من خلال سعي الكاتب نحو الوصول إلى "النجمة الأصلية"، والتي يمكن أن ترمز إلى الهوية الأصلية أو الحقيقة الجوهرية التي يسعى الكاتب إلى الوصول إليها. هذا البحث المستمر يعكس الرغبة في الوصول إلى الجوهر، لكنه يترافق مع الشكوك والارتباك، مما يؤدي إلى إعادة رسم الصورة مرارًا وتكرارًا، في حين يظهر الفن والإبداع كجسور تعبر فوق هوة الصراع الداخلي، حيث تعبّر محاولات "تمزيق" وإعادة "الرسم" عن التوتر القائم بين الخيال والواقع، وبين ما يتصوره عندما يحاول تحويل هذه الحقيقة إلى كلمات، فهنا يتبدى العجز عن التعبير الكامل، إذ تبدو اللغة غير كافية لاستيعاب الجوهر، مما يدفع الكاتب إلى إعادة المحاولات بصورة مستمرة.

وفي الأخير، تظهر العبارة "يعود القلم إلى صحوته الوثنية" لتشير إلى استعادة الإلهام الفطري غير المقيد، مع الاعتذار "أعوذ بالله من سقطات لساني" الذي يعكس تلك الحرب الأزلية بين العقلانية والروحانية. حينما ينطلق الكاتب في هذه الرحلة نحو الحقيقة والجوهر، يدرك أن هذه المساعي قد لا تنتهي أبدًا، فالحقيقة أكبر من أن تُحصر في كلمات أو تصورات ثابتة، وتبقى السعي الأسمى نحوها هو جوهر التجربة الإنسانية، وعليه الرؤيا في هذا النص هي رحلة نحو الحقيقة والجوهر، مع إدراك الكاتب أن هذه الرحلة قد لا تنتهي أبدًا، وأن الحقيقة قد تكون أكبر من أن تُحصر في كلمات أو صور ثابتة.

أما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار نجد الرؤيا تتجلى في تصوير الصراع بين القيم المعرفة التقليدية القائمة على المناهج الأكاديمية الغربية، والمعرفة الروحية أو الباطنية التي تتجاوز تلك المناهج، ومثال ذلك؛ قوله:"أخلطت الضاوية كل أوراق بحثي عن زواج الأرواح في مواجهة مشكلة الإنسان المعاصر، وأدخلتني في عالم لا تستقيم معه كل مناهج البحث العلمية التي درستها على يد فطاحل أساتذة السربون.. أضافت عالما جديدا لموضوعي لا أستطيع الوصول إليه وحدي، لا بد من الاستعانة بالضاوية.. يا ويحك يا مراد! لقد كنت تعاني من وصايا أستاذك السربوني الذي تعرفه، وأضيفت إليك معاناة أستاذة الأساتذة الضاوية التي قهرت كبرياءك السربوني، ولم تتخرج من أي جامعة عالمية مشهورة، وتقول: إنها تخرجت من جامعة السماء التي تستنير بها كل الجامعات الأرضية.. الآن أدركت

مغزى الآية الكريمة {وما أوتيتم من العلم إلا قليلا}.."[1] فمراد في النص يواجه تحديًا في التوفيق بين المعرفة التي اكتسبها من خلال دراسته الأكاديمية في جامعة السوربون، وبين المعرفة التي تقدمها له "الضاوية"، وهي معرفة روحية، هذا الصراع يعكس رؤيا الكاتب وتساؤلاته عن حدود المعرفة الإنسانية وعن مصادرها المختلفة، ويشير إلى وجود أنواع من المعرفة لا يمكن الوصول إليها عبر المناهج العلمية التقليدية.
ومراد يعبر عن وعيه بحدود المعرفة من خلال استشهاده بالآية الكريمة {وما أوتيتم من العلم إلا قليلا}، هذا يؤكد فكرة الرؤيا القائلة بأن العلم البشري محدود، أن المصادر الروحية أو الغامضة من المعرفة قد تكون أكثر أهمية أو على الأقل مكملة للمعرفة التقليدية، وأن هناك عوالم من المعرفة لا يمكن إدراكها أو الوصول إليها إلا من خلال وسائل روحانية أو ميتافيزيقية.

وفي موضع آخر من الرواية، نرى أن المشهد الإسلامي يتجسد في رؤيا الشخصيات للصراع بين قيمهم الدينية والواقع الذي يعيشونه في حوار بين الشيخ ومراد، جاء في الرواية:" وما العجب في ذلك، يا شيخنا الجليل.. لماذا لم تستحضر الآية الكريمة، وتتأسى بها لتطفئ نار الحيرة من فؤادك: {وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ} صدق الله العظيم

ألا ترى في هذه الآية صورا من الإعجاز العلمي للقرآن في كون المجتمع البشري الذي خلق من رب العزة، وأريد له أن يكون بهذه التعددية اللغوية؟!

. بلى يا بني، ولكن لم يقل محو لغات وقتلها لتستعمرها لغات أخرى لأقوام أقوى، بل الآية أعطت الحياة لكل اللغات، ولكل الأقوام بألوان مختلفة، ولكن الإنسان الأشقر يتصرف عكسها، فلا حياة إلا له وللغته.."[2]

فالنص يعبر عن رؤيا عميقة تتناول التنوع البشري واللغوي كآية من آيات الله ومظهر من مظاهر قدرته وإبداعه، مستنداً إلى الآية القرآنية التي تشير إلى اختلاف ألسنة الناس وألوانهم. يعرض النص التنوع كآية إلهية تلفت الأنظار إلى حكمة الخالق، ويناقش فكرة العدالة الكونية وكيف أن الإنسان، وخاصة "الإنسان الأشقر" الذي يمثل القوى الاستعمارية

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار ، ص179.
[2] المصدر نفسه، ص56.

أو الثقافات المهيمنة، قد بعكس هذه الفطرة من خلال قمع التنوع واستبداله بثقافاته، كما ينتقد الروائي الاستعمار الثقافي الذي يؤدي إلى قتل لغات وهوية الشعوب، مما يتعارض مع المفهوم القرآني الذي يدعو إلى احترام كل الثقافات. في الختام، يشير النص إلى التناقض بين العدالة الإلهية والظلم البشري، موضحاً معاناة وجودية ناتجة عن القمع الثقافي، مع تأكيد الحاجة لبعث جديد يعيد الاعتبار للغات والثقافات المقمعة ويعزز التنوع كعامل إثراء للحضارة الإنسانية.

نلاحظ أن الرؤية الإسلامية تتجلى بوضوح من خلال تصوير الصراعات التي يواجهها الأبطال نتيجة القيم الدينية والتحديات الاجتماعية. كمثال على ذلك، قوله:

أما في رواية معزوفات العبور، نجد التأملات الفلسفية تُضيء جوانب عديدة من النص، وخاصة ما يعكس الرؤيا الوجودية من خلال الصراع الداخلي للشخصيات، خصوصًا شخصية علي البوغزالي وابنته حورية، إذ تتمحور الفلسفة الوجودية حول الحرية الفردية، المسؤولية، والصراع الداخلي الذي يخوضه الإنسان مع واقعه ومعنى وجوده، ونذكر مثالاً على ذلك؛ قوله: "أحس أنني غريب غريب عن الوجود في هذا الزمن الجديد، لأن كاتمي الأنفاس والأنوار لم يدعوني أعيش كما أريد"[1] ف"علي" بطل الرواية يعيش صراعًا وجوديًا واضحًا. فهو، على الرغم من مشاركته في الثورةالجزائرية وتضحياته من أجل الحرية، يشعر بأن هذه الحرية لم تحقق له السلام الداخلي، بل إن الثورة نفسها لم تمنح له المعنى الذي كان يتطلع إليه، مما يعكس شعوره بالاغتراب حتى بعد تحقيق الاستقلال والحرية.

وتعيش حورية أيضا أزمة وجودية مرتبطة بصراع الهوية والانتماء. فهي ممزقة بين كونها ابنة لثوار الجزائر، وبين كونها مجبرة على العيش في فرنسا مع خائن (الحركي)؛ جاء في الرواية: "حاولت البنت حورية الهروب مرتين للتخلص من العار الذي لحق بها، فلم يضحك لها القدر، فتعقدت حياتها، وأصبحت ترى نفسها بوجهين، وروحين، وقلبين: وجه الحرة ابنة الأحرار، ووجه الاستسلام لخذلان الخيانة من الأقزام، وروح طاهرة ملائكية، وروح ترتع في مزابل شيطانية، وقلب يعبق بالإيمان، وقلب يتمرغ في أوحال الردة، والكفر بالرب المنان"[2] فحورية بعد كشفها لحقيقة زوجها الخائن الذي اختطفها وولديها، أصبحت تعاني من اغتراب

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص239.

[2] المصدر نفسه، ص230.

مزدوج: اغتراب عن وطنها الأصلي، واغتراب عن نفسها نتيجة للعنف الجسدي والنفسي الذي تعرضت له. هذا الصراع بين الحرية والقهر، والبحث عن الذات في عالم يعاملها كرهينة.

ورغم هذا الصراع الذي تعيشه شخوص رواية معزوفات العبور إلا أن هناك حقائق ومسلمات لم تتغير رغم تغير الظروف والأحوال؛ يقول السبتي البوغزالي: " إن هناك حقائق لا يساورني فيها الشك أبدا، وهي:

(وحدانية الله جل جلاله، وإسلامية ديني، وعربية لساني، وجزائرية وطني، ووحشية الغزاة الدخلاء، وخيانة العملاء، ويقينية استرجاع الحرية والاستقلال لبلادنا مهما طال ليل الاستعمار الحالك..)"[1]

يعبر النص عن رؤيا قوية وواضحة ترتكز على مجموعة من الحقائق الثابتة التي لا يساور الكاتب شك فيها، هذه الحقائق تتعلق بمفاهيم جوهرية حول: الدين، الهوية، الوطن، وكيف تعكس هذه الحقائق منظورًا شاملًا للعالم والوجود، فيبدأ الكاتب بوحدانية الله جل جلاله مما يعكس مركزية **البعد الروحي** في فهم الوجود، تُعتبر هذه الوحدة الأساس الفكري لكل معتقدات الكاتب، حيث يشكل الله المحور الذي يدور حوله كل شيء.

ويبين أن الإسلام ليس مجرد اعتقاد شخصي بل نظامًا حياتيًا شاملاً، يحدد مواقف الأفراد تجاه العالم، ويمثل إطارًا قيميًا وأخلاقيًا يعزز مفاهيم العدالة والحرية ومقاومة الاستعمار، كما أن اللغة العربية تُعتبر جزءًا لا يتجزأ من الهوية الثقافية والدينية، حيث يعكس الارتباط الوثيق بين اللغة والهوية الانتماء الحضاري، تتضمن الرؤيا أيضًا الانتماء الوطني، حيث يُعتبر الوطن كيانًا مقدسًا يستحق الدفاع عنه،بينما الاستعمار يمثل قوة وحشية خارجية، مما يعزز القطيعة الأخلاقية بين المستعمرين والشعوب المضطهدة، كما يحمل النص موقفًا صارمًا تجاه الخونة والعملاء، إذ يُعتبرون خونة لا يقلون وحشية عن المحتلين.

تتسم الرؤيا بالكثير من التفاؤل والإيمان العميق بحتمية استرجاع الحرية والاستقلال، حيث تعتبر الحرية أكثر من مجرد أمل، بل يقين يراهن عليه الكاتب، فالليل الحالك سيمر ليحل محلهالنهار المتمثل بالحرية والاستقلال، وفي النهاية، تعكس هذه الرؤيا تفاؤلًا إيمانًا بأن الشعوب المضطهدة ستنال حريتها في نهاية المطاف.

[1] المصدر السابق، ص159.

أما من خلال رواية ذاكرة منفى الجنون يعكس لنا الروائي فكرة الصراع بين الهويات والتمزق الذي تعيشه بطلة الرواية معيوفة وهي تسكن منفى المنبوذين في فرنسا، جاء في الرواية:" أجل. أنا معيوفة أديبة وفنانة وجزائرية بالميلاد وفرنسية بالقوة، وجدتي من سبايا تغريبة بني هلال، وجدة أمي من سبايا تغريدة الزناتيين، وجدي السابع من ضحايا محاكم التفتيش في الأندلس، وهأنا ابنة منبوذ ومنبوذةأوطان قضاء وقدرا تولدت من رحم الشعر الصوفي، وناغتني القابلة الخائنة السارقة لطهر الأطفال لأنام، وتسرقني من أحضان أمي.. أي إجرام هذا حين يشنق ابتسامة الأطفال، وهي تعانق ابتسامة الأمهات؟ آه من غباء طيبة الأطفال التي لا تفرق بين بسمة الغدر، وبسمة الوفاء.. أليست حركات الشفاه في الحالتين سواء؟! آه لو كنت أع في ذلك اليوم ما يحاك لي."[1]

يتناول المقطع محاور متنوعة تتعلق بالهوية وتجارب الألم والمعاناة، يبدأ بتعريف الهوية المركبة للكاتبة كجزائرية فرنسية، موضحًا تأثير التاريخ العائلي المضطرب على هذا التكوين، التاريخ الشخصي والجماعي يصبح جزءًا من الهوية،يعطي النص إحساسًا بأن الفرد ليس مجرد شخص معزول، بل هو جزء من تاريخ جماعي عميق ومؤلم، هذا التاريخ يشكل الهوية الفردية والجماعية، ويمثل معاناة مستمرة تنتقل عبر الأجيال، كما تعكس مشاعر الاغتراب نتيجة التمزق بين هويات متعددة.

كما أن وصفها لنفسها بأنها ابنة منبوذ ومنبوذة أوطان قضاء وقدرا يعكس شعورًا باللاانتماء، وكأنها نتاج لمجموعة من الصراعات والانكسارات التي شكلتها، هذا الشعور يتجسد أيضًا في الحديث عن "القابلة الخائنة" التي تأخذ الطفل من أمه، مما يرمز إلى الانفصال القسري عن الهوية الأصلية أو الأمومية، وتظهر فكرة الإجرام ضد البراءة من خلال فقدان الطفولة والسعادة.

الرؤيا في النص تتسم بالعمق والثراء التاريخي والثقافي، تبرز الصراع بين البراءة والخيانة، وبين الانتماء والاغتراب، وتعكس واقعًا قاتمًا حيث يختطف البراءة،وهذا الوعي المتأخرالذي تعبر عنه الكاتبة، يعزز من الشعور بالاغتراب والمرارة، الهوية تجربة مؤلمة ومعقدة تتداخل فيها العوامل التاريخية والثقافية.

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص49.

وفي نموذج آخر من الرواية نلاحظ رؤيا فلسفية عميقة تتعلق بمواضيع الهوية والوجود والمعنى،يضع الهوية في سياق منفي سواء كان جسديًا أو روحيًا، وهو ما تعاني منه البطلة على مدار أحداث الرواية؛ تقول: "إذا عز اللقاء بعرفان الأصفياء اشتاقت الحقيقة لدعاء الاستسقاء، وآنذاك يكون عطش الأرض أهون من عطش القلوب.. عطش الأرض هلاك الأبدان، وعطش القلوب نضوب الإيمان وهلاك حب الخلان والأوطان"[1].

النص يعبر عن رؤيا فلسفية تتعلق بالعطش الروحي والبحث عن الحقيقة. العطش هنا رمز للحاجة العميقة للمعرفة وللإيمان، وهي حاجة تفوق حتى الحاجات الجسدية، هناك تمييز بين العطش المادي/عطش الأرض، والعطش الروحي/عطش القلوب، وهو ما يعكس أولوية الروح والإيمان على الجسد، وهو ما يكشف عن رؤيا تلتقي مع الفلسفات الروحانية والصوفية التي تعتبر أن البحث عن الحقيقة والإيمان هو جوهر الحياة البشرية، وأن الجسد المادي هو مجرد وعاء مؤقت.

وختاما يقف الروائي معمر حجيج في كل رواياته كفنان ينسج بمهارة خيوط الفلسفة والصوفية والدين، ليخلق عالماً يتنفس فيها الصراع من أجل الهوية،وكل شخصية تبدو وكأنها تجسد ألماً عميقاً، تتأرجح بين قسوة الواقع ونور المعرفة، بين ظلال الاغتراب والمبحث الدائم عن الحقيقة، تتجاوز صفحاته حدود السرد لتفتح لنا أبواباً نحو تأملات وجودية، حيث يتساءل الأبطال عن معنى الحياة ومصيرهم، في خليطٍ يعكس تجارب العصور وتفاعلات الثقافات، حيث تُحاكي متونه السردية العقائد الدينية بأسئلة قد تكون أزلية،ويحتفي الروائي بالروح كمرآة تعكس أسمى القيم والمعاني، متجاوزاً حواجز الجسد مستندا إلى مبادئ الإسلام التي ترسخ مفهوم الروح ككنزٍ ثمين، يُعطي للوجود معنى وغاية. من خلال سرده، تتبدى روح الشخصيات كصوت حقيقي يسعى نحو النور، ويعكس المساعي الروحية في عالم يموج بالمادية، ويعيد معمر حجيج تشكيل الهوية في صورة متجددة، تشد انتباه القارئ نحو العمق الإنساني.

[1] المصدر السابق، ص70.

الفصل الثاني:
حوارية السردي والسيري

1. مفهوم السيرة الذاتية
2. من السيرة الذاتية إلى السرد التخييلي
3. حوارية السردي والسيري في الروايات

إن حوارية السردي والسيري في الرواية الحداثية تعكس تحولات عميقة في الفلسفة الأدبية والشكل السردي، حيث يتم تجاوز القوالب النمطية التقليدية وتقديم تجارب إبداعية جديدة تتيح للروائيين تعبيرًا أعمق وأكثر كفاءة عن تجاربهم الشخصية ورؤاهم للعالم.

والروائي عند محاولته التجديد في الرواية يحاول تجسيد الواقع بشكل جمالي يقترب من صورته الأصلية مع لمسة فنية من الخيال،فالروائي يحتاج إلى أن يسرد حياته بنفسه ليوقظ مشاعره وعواطفه، فيستعيد أحداثاً تركت آثاراً في نفسه ويعود بفكره وخياله إلى تلك اللحظات ليعشها من جديد.

ويدمج الروائي بين السردي والسيري بطريقة متقنة لتقديم قصة تنبض بالحياة، وتعبر عن تجارب الإنسانية بشكل عميق، وهذا ما يظهر بوضوح في روايات معمر حجيج التي تتناول الثورة وما تلاها من أحداث سياسية كبرى تركت أثرا عميقا في نفسية الذات الجزائرية.

1.مفهوم السيرة الذاتية

جاء في قاموس النقد الأدبي بأن السيرة الأدبية هي:" محكي، يكون غالبا نثرا، وعبره يقوم سارد كان موجودا حقيقة برواية حياته الشخصية، ويكون المحكي استرجاعيا بينما في اليوميات يكتب يوما بيوم"[1].

وقد بدأ هذا المصطلح سيرة ذاتية إلى الوجود في أول مرة،في بداية القرنالتاسع عشر، وجاء في معجم (Oxford) ويرجع تاريخه إلى عام 1809م[2].

وقد شاع مفهوم السيرة في الأدب العربي الحديث، واستلهم العديد من الروائيين العرب تجاربهم الشخصية وسيرهم الذاتية في بناء أعمالهم الروائية. ويمكن متابعة هذه الظاهرة منذ

[1]جويل جارد طامين وماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، تر: محمد بكاي، الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2021، ص30.

[2]عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992، ص42.

بدايات النهضة الأدبية العربية في القرن التاسع عشر وحتى الأعمال المعاصر ليدل على "كل نص يبدو مؤلفه يعبر فيه عن حياته وإحساساته "[1].

ويرى عبد العزيز شرف أن السيرة الذاتية "هي تعبير عن أهم مظاهر الحياة الشخصية لكاتبها وهي حياة لا ينفصل فيها الداخل عن الخارج؛ ذلك أنها في صميمها تركز وإشعاع، انفصال واتصال، انطواء على الذات وافتراق عن الذات... سيرة إنسان من الداخل وهو في تواصل مع الخارج"[2] فالسيرة بذلك تسلط الضوء على رحلة الإنسان الداخلية، حيث يكشف عن أفكاره ومشاعره العميقة وسط تفاعل مستمر مع محيطه، وتعكس هذه الكتابة كيف تتشكل الهوية الذاتية للفرد من خلال تفاعلاته مع العالم الخارجي، مما يسهم في إثراء تجربته الإنسانية.

في حين يعرف كولنجوود (Collingwood) السيرة بقوله:" هي الأحداث البيولوجية الواقعة بين ولادة شخص وموته، من طفولة ونضج وأمراض وغيرها، فهي صورة للوجود الحيواني الجسماني، وقد يرتبط بها كثير من العواطف الإنسانية، ولكن هذا كله ليس تاريخا"[3]، فالسيرة ليست تاريخا لأنها لا تخلو من البعد العاطفي بالرغم من واقعية الأحداث وصدقها.

أما حميد الحمد لحمداني يركز في تعريفه على مبدأ الانتقاء، فيقول:" إن كتابة السيرة الذاتية...لا يمكنها على الإطلاق أن تكون إعادة أمينة لمجمل تفاصيل حياة صاحبها، إنها تعبر عن توق دائم للاحتفاظ بوجود مستمر إنها تجديد ودفع آخر لمراحل الحياة الماضية"[4] فالسيرة الذاتية لا تهدف إلى تقديم سرد دقيق لكل تفاصيل حياة الكاتب، بل تعكس رغبة مؤلفها في الحفاظ على ذاكرته وتجربته الشخصية.

---

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص10.

[2] عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص18.

[3] إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، ط1، بيروت، 1996، ص11.

[4] حميد لحمداني، في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، ،2006، ص64.

وقد وضع فيليب لوجون (Philippe Legunne) تعريفاً للسيرة الذاتية قائلاً: إنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركِز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[1]، وهذا هو الحد الذي وضعه لوجون لفصل السيرة الذاتية عن غيرها من الأجناس الأدبية القريبة لها.

وبين الحدود التي ينبغي التطرق إليها لتحديد السيرة الذاتية وتمييزها عن الأنواع المشابهة لها، كما يلي:[2]

1/شكل اللغة:

أ- حكي

ب- نثري

2/ الموضوع المطروق: حياة فردية، تاريخ شخصية معينة.

3/ وضعية المؤلف: تطابق المؤلف(الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية والسارد.

4/وضعية السارد:

أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب- منظور استعادي للحكي.

كما يشير فيليب لوجون إلى أن الميثاق السيرذاتي عقد يقيمه الكاتب مع القارئ بتقديمه لعمله تحت عنوان سيرة ذاتية بشكل مباشر وصريح، وهذا الميثاق يجعل التطابق بين السارد والمؤلف تحت اسم واحد، "وفي هذا الاسم يتلخص كل وجود هذا الذي نسميه الكاتب وهو العلامة النصية الوحيدة على ما هو موجود خارج النص؛ إذ يحيل على شخص حقيقي يتحمل مسؤولية كتابة العمل. والسيرة الذاتية (بوصفها سردا يحكي قصة الكاتب) تفترض وجودتطابق صريح بين هوية الكاتب (كما تحددت على غلاف الكتاب) وبين السارد والشخصية المتحدث عنها في الحكاية"[3].

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص22-23.

[3] المرجع نفسه، ص35.

وبناء على ما سبق تكون السيرة الذاتية أحد الأجناس الأدبية التي تعكس التجربة الواقعية للمؤلف، حيث تسلط الضوء على الحياة الشخصية وتجارب المؤلف الداخلية، ومن خلال السيرة الذاتية، يمكن للروائي استلهام تجاربه الحياتية وإبراز مشاعره وأفكاره في سياق اجتماعي وثقافي.

أما الميثاق الروائي فيرتكز على عنصرين أساسيين، عدم التطابق بين المؤلف والشخصيات، وتصريح بالتخييل من خلال وضع عنوان يدل على أنّنا أمام عمل تخييلي "الميثاق الروائي يتمثل في العقد الذي يوجه القارئ لاعتبار النص رواية،وهذا الأخير وضع له "لوجون" مظهرين الأول عدم التطابق بين كل من المؤلف والشخصية في الاسم، أما الثاني هو تصريح بالتخييل ويكون في الغالب بوضع عنوان روايةما يحيل حتما على اعتبار النص نصا خياليا"[1].

فالميثاق الروائي يُعتبر أساسيًا في تحديد كيفية تفاعل القارئ مع النص، مما يُسهل عملية قراءة الرواية ويتيح له الانغماس في عالم خيالي يمتلك خصائصه وقواعده الخاصة، وهو ما يتواءم ونصوص معمر حجيج التي حملت على أغلفتها العلامة الأجناسية رواية وهو إعلان صريح بالتخييل.

2.من السيرة الذاتية إلى السرد التخييلي

برز حديثا توظيف السيرة الذاتية في الرواية العربية بشكل أكثر تنوعًا وتجريبا، فقد استخدم بعض الروائيين تقنيات سردية مستوحاة من السيرة الذاتية حيث يتمازج الواقع بالتخييلي والذات الفردية بالذات الجماعية، لتصبح بذلك السيرة الذاتية جزءًا لايتجزأ من بناء النص الروائي العربي المعاصر.

وقد استعمل بعض الروائيين الخيال كدرع حماية، من خلال تحويل تجاربهم إلى سرد تخيلي، من خلال الخوص في موضوعات قد تكون مؤلمة أو محظورة في المجتمع، مما يخلق مساحة

[1] ليلى رحامنية، السيرة الذاتية والرواية، الميثاق والحدود، مجلة المدونة، ع5، جانفي2016، ص133.

آمنة للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم بحرية لأن "التخييل الذاتي* يتيح للكتاب إمكانية التعبير عن تجارب شخصية عميقة وحساسة، دون التعرض للتعليقات الساخرة والجارحة من الآخرين"[1]، وبالتالي، يعزز التخييل الذاتي من القدرة على مناقشة قضايا حساسة بطريقة تتيح للقارئ الغوص في عمق التجربة، بينما يبقى المؤلف بعيدًا عن الأذى المباشر الذي قد يتعرض له بسبب صراعاته الشخصية.

وتمثل الرواية الحداثية تجربة أدبية مميزة تتسم بتقنيات جديدة وإبداعية في تأليف النصوص، حيث تتحدى التقاليد الأدبية الكلاسيكية وتبتكر أساليب جديدة لتقديم السرد والسيرة؛ حيثيوازن تداخل السردي والسيري بين الحقيقة والخيال، وبين التجربة العامة والشخصية، و"لكن يبقى أن هؤلاء الكتاب لا يتخذون من حياتهم محورا أساسيا للرواية ولكنهم يتخذونها متكأ أو منطلقا ومعبرا نحو الانطلاق من الذاتي إلى الموضوعي أو من الخاص إلى العام و من هنا تخرج الروايات عن إطارها الذاتي السيري، إلى إطار الرواية التخييلية بمعناها العام، ويصبح الجانب الذاتي فيها جزء من تجارب الكاتب في الحياة بشكل عام"[2] لإنتاج شكل جديد من الرواية، يحتفظ بأسلوبه الفني الفريد ويفتح آفاقًا إبداعية وفلسفية جديدة للقراء والنقاد على حد سواء.

وتمثل الحوارية بين السردي والسيري في الأدب نموذجًا معقدًا يعكس تجارب الذات الإنسانية، مما يتيح قراءة تنفتح على أبعاد جديدة من الفهم، "وإذا كانت السيرة الذاتية واقعا تارخيا يتسم بصدق التعري،والاعتراف فإن الرواية السيرذاتية هي نص روائي تخييلي يجد

*التخييل الذاتي "Autofiction" تعبير أبدعه الكاتب والروائي سيرج دوبروفسكي "serge doubrovsky"سنة 1977 إبان صدور روايته "Fils"دلالة محدودة ومحددة لكن أصبح اليوم واسعا و غامض الدلالة حيث يضم كل أشكال التخييم أو كما يرى يشمل الإبداع الذي يقف بين السيرة الذاتية والإبداعية عامة، ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص79.

[1]Mike Peake La vérité sur l'autofiction – et pourquoi il pourrait bien s'agir de votre prochain genre littéraire préféré ;https://www.storaenso.com/fr-fr/newsroom/news/2022/4/the-truth-about-autofiction.

[2]أحمد منور، رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر ابن الفقير أنموذجا، مجلة المساءلة، ع 1، 1991، ص186.

قارئه أسبابا تدفعه نتيجة عناصر تشابه يكتشفها إلى الاعتقاد أن الشخصية والمؤلف واحد"[1] بهذا الشكل، يتحقق عنصر التذويت، حيث تتداخل تجربة الراوي مع تجربة المؤلف بشكل يجعل القارئ مرتبطا بالأحداث والمشاعر وكأنها تجري بداخل ذاته، ويعيش تجربة الشخصيات، وكأنه يمر بتجاربهم وأحلامهم وصراعاتهم، مما يسهم في تشكيل هوية الذات، وهو يعزز من فكرة التذويت حيث تصبح التجارب الفردية محطة لاستكشاف القضايا الإنسانية المشتركة.

ويشير حسن المودن في كتابه "الكتابة والتحول" إلى أن "التذويت شكل تخييل يفرض نفسه في الحقل السردي العربي منذ العقد السادس من القرن الماضي، مع نصوص استطاعت أن تؤسس وضعا اعتباريًّا جديد للشخصية الروائية التي صارت مذوتة، تنزاح عننسقها الاجتماعي، وتؤسس لنفسها تذويتها رؤية وممارسة"[2] فالتذويت أصبح جزءًا لا يتجزأ من تطور الرواية العربية الحديثة، حيث لم تعد الشخصيات الروائية مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي بل أصبحت كيانات ذاتية تحمل رؤى وأفكارًا خاصة بها.

ويمكن تعريف التذويت **(Subjectifisation)** بأنه عملية تشكيل الذات داخل النص السردي، حيث ينعكس الوعي الذاتي والهوية الفردية للشخصيات أو الراوي. يُنظر إلى التذويت على أنه وسيلة لنقل التجربة الذاتية أو الوعي الشخصي داخل المتن الروائي[3].

والتذويت لا يختزل في حضور الذات في النص فقط بل يساعد الروائي "على إضفاء سمات ذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتين، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضرا بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تعطي

[1] سامية بوعلاق، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر، 2018/2017، ص44.

[2] حسن المودن، الكتابة والتحول: تحولات الدال والمدلول في السرد العربيالحديث، وكالة الصحافة العربية(ناشرو)، مصر، 2015، ص11.

[3] ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016، ص129-130.

الأسبقية للقيم والأفكار الغيرية"[1]، يتضح من خلال المقولة أن التذويت ليس مجرد تعبير عن الذات بل هو أيضًا وسيلة لجعل النص فريدًا ومتميزًا عن غيره من الخطابات الأدبية. الكاتب، من خلال التذويت، يعبر عن تجربته الشخصية، فالكاتب لا ينفصل عن تجربته الشخصية بل يجعل صوته حاضرًا بوضوح في النص، ما يجعل النص الروائي متفردًا ويعطيه طابعًا ذاتيًا مميزًا.

أما محمد بوعزة يرى أنه "لا وجود للسرد دون ذات فاعلة وديناميةتنسج خيوط المحكي وتحبكها على كافة المستويات بحيث يصبح السرد هو خطاب الذات"[2] هذا ما يبرز أهمية الذات في خلق السرد وتوجيهه، ويؤكد أن الكاتب لايمكن أن يكون غائبًا تمامًا في نصه. الذات هنا ليست مجرد شخصية روائية أو سارد، بل هي القوة المحركة التي تنسج خيوط الحكاية وتضفي عليها معنى. في هذا السياق، يصبح السرد ذاته فعلًا ديناميكيا ينبع من الذات، ويعبر عن مشاعرها، أفكارها، ووجهة نظرها.

هذه الذات التي تمثل موقف المؤلف من الشخصيات، ذلك أن " وصف الشخصية من الخارج أو من الداخل مشروط بموقف المؤلف منها، فقد يلتزم المؤلف بوجهة نظر الشخصية التي يشعر أنه يستطيع أن يقبل نظراتها، بينما تبدو الحالة النفسية لشخصية أخرى غريبة له أو حتى غير مفهومة، ولعله لا يستطيع أن يتوحد معها ولو لمدة واحدة"[3]، وهو ما يجعل العلاقة بين المؤلف والشخصية مركبة، تظهر فيها مشاعره وأفكاره على لسانها، وتظهر قدراته على التعاطف أو عدم التعاطف مع تجارب وأساليب عيش الشخصيات في إبداعاته.

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، منشورات مجلة دبي الثقافية، ط1، دبي،2011، ص67.

[2] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص130.

[3] بوريس اوسبنسكى، شعرية التأليف بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص116.

وعليه يكون التذويت في الكتابة الروائية ليس مجرد تقنية سردية، بل هو رؤية فلسفية وأسلوب فني يعبر عن الذات الفردية في تفاعلها مع العالم، والذات الفاعلة_ سواء كانت شخصية روائية أوالروائي نفسه _ تصبح المحور الرئيسي في السرد.

3.حوارية السردي والسيري في الروايات

تتجسد حوارية السردي والسيري في التوتر الدائم بين الذات وعالمها الخارجي، حيث تمتزج التجارب الفردية بالمسارات الاجتماعية، تنطوي فنيات التشكيل الروائي المركب على تقنيات متعددة تتداخل فيها العناصر السردية والعناصر السيرية، مما يعزز من تأثير النص الأدبي وغناه، وتفتح آفاقاً لفهم أعمق للذات وللآخر، وتظل أداة قوية في التعبير عن الإبداع الإنساني في سياق الزمان والمكان.

وبناء على ما سبق سندرس حوارية السردي والسيري في روايات معمر حجيج، من خلال عدة عناصر سردية نستعرضها في الآتي:

3.1 العنوان:

يمثل العنوان أول لقاء بين المؤلف والمتلقي لذلك يأخذ جل اهتمام المؤلف، فهو ينتقيه بعناية ليثير إعجاب المتلقيمن جهة ويوجه توقعاته من جهة أخرى، "ففي العنوان مقصدية من نوع ما، ربما تقود هذه المقصدية إلى مرجعية ما: ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو أيديولوجية. فالعنوان في الوقت الذي يقود القارئ إلى العمل هو من زاوية يخبرنا بشيء ما"[1]، والعنوان يمكنه الإشارة إلى الهوية الشخصية، أو يحمل رموزا تعكس الصراعات الداخلية للمؤلف.

ونستهل بعنوان رواية "**الليالي حبلى بالأقمار**" الذي يحمل دلالات رمزية عميقة تتعلق بالتذويت في الرواية.

[1] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص 31.

الليالي والتي تصدرت جملة العنوان ترمز إلى: الظلام، الحيرة، الغموض، والبحث عن الحقيقة في أوقات الشك والاضطراب. الليالي تعكس حالة من التأمل الداخلي والتساؤل حول الذات والعالم.

"حبلى بالأقمار": القمر هو "الكوكب السيار الذي يستمد نوره من الشمس، ويدور حول الأرض، ويضيئها ليلا"[1] ويرمز إلى النور، الأمل، الكمال، والهداية في وسط الظلام.

واستخدام كلمة "حبلى" يشير إلى أن هذه الليالي متحدة بالأقمار التي تكسر عتمة هذه الليالي وظلامها، وتبث الأمل في حياة هذا الشعب اليائس فكلمة الأقمار تدل على الأنوار التي ستضيء هذه الليالي، ولفظة حبلى تظهر أيضا هذا التلاحم والتداخل بين الليالي والأقمار فسواد وبؤس الليالي يحمل في طياته النور والأمل الذي تبثه الأقمار أي أن هناك أملًا قادمًا وسط الحيرة والاضطراب، فهذه الليالي تحمل في طياتها ولادة النور.

فالشعب الجزائري الذي يعاني في الرواية من ليالي البؤس والشقاء ليالي الاستعمار الظالم، وليالي القهر والاستبداد الذي فرض عليه من قبل المستعمر، يحلم باندثار ليل الاستعمار، هذا الأمل يحمله الأطفال الحالمين بمستقبل مشرق، والرواية تختزل قصص الأطفال وآمالهم وأحلامهم في شخصية بطل الرواية الطفل "حسين":«بني الحسين، يا بني الحسين، أنت رمز للحب والحرية والبراءة مثل عمتك حيزية، ألم أقل لك في يوم من الأيام بأن تبشر القائد بأنه ستدحره، وستدحر كل من على شاكلته ابتسامة الأطفال الأيتام، وآمال الأرامل الصاعدة إلى النجوم، ودماء كل الشهداء القاتلة لخيانته ببراءتهم وحبهم لكل الخلق ليعيشوا أحرارا؟!».[2]

وجاء العنوان مكونا من جملة اسمية تتكون منمبتدأ "الليالي" وخبر"حبلى" و"بالأقمار" جار وجرور. والجملة الاسمية للدلالة على الاستمرارية، فاستمرار الظلم والقهر مهما كان مصدره يلازمه استمرار المقاومة والثورة.

فالعنوان إذا يشير إلى أن التذويت والوعي الذاتي للسارد يتطور عبر مراحل، ويعكس بدقة رحلة السارد في اكتشاف ذاته، حيث الحيرة والشك "الليالي" في فهم ذاته وبحثه عن الحقيقة، وهي مراحل ضرورية للوصول إلى النور والفهم "الأقمار" بعد المرور بمراحل الحيرة، فالثورة

[1] معجم المعاني https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص116.

التي يتحدث عنها السارد ليست فقط ثورة سياسية أو اجتماعية، بل هي ثورة ذاتية مرتبطة بفهم الذات والعالم من خلال رحلة "الحسين" الطويلة من التأمل والحيرة، وصولًا إلى النور.

أما عنوان "**مهاجر ينتاظر الأنصار**" يعبر بوضوح عن حالة ذاتية خاصة بالسارد/البطل "المهاجر" الذي يعيش في حالة من الانتظار والتوقع، مما يعمق الشعور بالتذويت، ويمكن توضيح العلاقة بين العنوان والتذويت من خلال ثلاثة محاور رئيسية:

كلمة "مهاجر" تشير إلى شخص غادر موطنه أو مكانه الأصلي بحثًا عن مكان جديد، هذا المفهوم يخلق شعورًا بالتذويت، حيث أن الهجرة فعل ذاتي نابع من قرارات شخصية تتعلق بالبحث عن الذات، الهوية، والمستقبل، فالمهاجر هو شخص يعيش في حالة من الانفصال عن جذوره، مما يضفي عليه شعورًا بالغربة والوحدة، ويجعله يبحث عن معنى جديد لحياته في فضاء جديد.

وفي الرواية، السارد/البطل "مراد" لا يمثل الهجرة الجسدية من فرنسا إلى الجزائر فقط؛ بل يمثل رحلة روحية بحثا عن ذاته وجذوره.

كلمة "ينتظر" في العنوان تشير إلى حالة من الترقب، التوقع، وعدم اليقين، وهي حالة ذاتية بامتياز، لأن الانتظار يعبر عن تذويت عميق، حيث يكون الإنسان في حالة من التفكير المستمر والتأمل في مصيره، الانتظار ليس مجرد حالة زمنية، بل هو شعور داخلي يرتبط بالقلق والأمل والخوف، ويعكس بشكل كبير حالة اللايقين التي يعيشها السارد.

فمراد من خلال أحداث الرواية يعيش حالة من الانتظار الدائم، سواء كان ذلك انتظارًا لحلول سياسية أو اجتماعية في وطنه، أو انتظارًا لتحقيق حلمه الشخصي في اتمام أطروحته وكشف سر المرأة الميزابية، هذا الانتظار يعزز من حالة التذويت، حيث يركز السارد على مشاعر هو أفكاره وتصوراته عن المستقبل.

كلمة "الأنصار" في العنوان تشير إلى من يقدمون العون والدعم للمهاجر، الأنصار هم رمز للأمل والنجاة بالنسبة للمهاجر الذي يعيش حالة من العزلة. هنا يظهر التذويت في شكل بحث السارد عن الاعتراف به، عن قبول من الآخرين، وعن إيجاد مجتمع أو أفراد يفهمونه ويقدمون له الدعم، ولكن في الرواية كانت انتظار مراد بلا قيمة ودون جدوى، بعد

تعلمه اللغة العربية وبعدها الميزابية، رغبة في الذوبان داخل المجتمع الميزابي قوبل بالرفض؛ جاء في الرواية:"

أصيب مراد بغثيان مما يوصف به وهو السربوني.. أصبح مقهورا منبوذا مطرودا.. الأمر دبر بليل لكن يسأل نفسه:

من كان وراء تهييج الناس ضدي؟ من سود صورتي بهذه الشكل؟ من رمى بي في مزبلة غرداية، وأبعدت خارجها ككيس من القاذورات؟...

لماذا هذه الثورة على شاب جيء من باريس مسلما ملتزما إخوانيا مسالما غايته نبيلة البحث العلمي.. مسعاه التضحية بباريس والرفاهية والقبول بالبساطة في الحياة والزهد في الملذات للمشاركة في تنوير مساحة من الواقع الاجتماعي من الوجهة العلمية الإنسانية، ولا يقدم أي شيء في بحثه يمس كرامة المجتمع الميزابي "[1]

هنا يعبر السارد عن خيبة أمله في العثور على "أنصار"، حيث يواجه القهر بدلًا من الدعم، مما يعمق شعوره بالغربة والعزلة، ويعزز التذويت من خلال تجربة الخذلان.

العنوان "مهاجر ينتظر الأنصار" يعكس بشكل كبير تجربة التذويت التي يعيشها السارد. فالمهاجر هو الذات التي تبحث عن الاستقرار والمعنى، والانتظار يعكس حالة داخلية من الترقب والتأمل، بينما الأنصار يمثلون الحاجة إلى الدعم الخارجي"سكان غرداية" لإكمال رحلة البحث عن الذات، هذه العناصر تعزز من التذويت في الرواية، حيث يصور السارد ذاته في حالة من البحث عن المعنى، الأمان، والانتماء، ويعبر عن مشاعره وأفكاره الذاتية بشكل عميق طوال الرواية.

والعنوان "**ذاكرة منفى الجنون**" يتكون من ثلاث كلمات تحمل دلالات قوية في علاقتها بالذات، وسنوضح العلاقة بين العناصر وكيف تسهم في تشييد الذات الساردة.

الذاكرة: تمثل الرابط بين الذات وماضيها، حيث تقوم الذات باسترجاع تجربتها الخاصة وتجارب الآخرين لتشكيل هويتها، فالذاكرة "هي القدرة على إحياء حالة شعورية مضت وانقضت مع العلم والتحقق أنها جزء من حياتنا الماضية وعرفها علماؤنا في القديم بأنها قوة تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتذكرها"[2]، وبذلك تكون الذاكرة هي أداة بارزة في

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص 102-103.

[2] ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص585.

عملية التذويت، لأنها تسترجع التجارب الماضية وتعيد تفسيرها، لأن الذات الساردة تحاول إعادة بناء هويتها وفهم نفسها.

المنفى: في العنوان يشير إلى حالة الإقصاء أو الإبعاد، ويعبر عن العزلة التي تعيشها الذات،سواء كانت عزلة جسدية أو نفسية، المنفى ليس فقط المكان الذي تُنفى فيه الذات، بل هو أيضًا حالة ذهنية تعيشها الشخصية.

في عملية التذويت، المنفى يلعب دورًا مزدوجًا: فهو من ناحية تجربة قاسية تقطع الروابط وتعزل الذات عن محيطها الطبيعي، ومن ناحية أخرى، هو الفضاء الذي تتشكل فيه الذات من جديد، وتجد في عزلتها فرصة لإعادة اكتشاف نفسها وتعيد اكتشاف نفسها.

الجنون: يشير إلى حالة من الانفصال عن الواقع، ولكنه أيضًا يعبر عن تجربة ذاتية عميقة تمثل تحررًا من القيود والمعايير الاجتماعية والمفاهيم التقليدية المفروضة، فالجنون هنا ليس مجرد اضطراب عقلي، بل هو فضاء للتحرر الفكري والروحي، حيث تتمكن الذات من الانفصال عن الواقع المألوف والبحث عن هويتها الحقيقية في ظل غياب المعايير المعتادة. جاء في الرواية:"اسمكِ منتهي بالتاء المربوطة.. رأيت وجودي يكبر، ويكبر بوجوه اختصر بها كل جميلات الدنيا من السبايا.. أنا اسمي هارب من ماضي الأقمار.. أنا اسمي متحصن بجذور أجدادي سواء كانوا من التقاة أم من العصاة حين تتعدد ألحانهم، وتتمدد آمالهم..

آه من هواجسي سليلة ذاكرة جنوني تبدو لي بملامح لوجوه بمساحيق تجميلية من حقائق مهربة من لاوعي إيقاعات نغمية تجري مجرى الدم في عروق الكلمات استقرت في روحي، واستحضرت لي ذبح آمال من سبقوني، وحطت بهم أقدارهم في محتشد ريفزالت(camp de Rivesaltes) بجنوب فرنسا"[1]

تبرز الذاكرة في المقطع كعمود فقري في تشكيل الهوية، فتتجلى شخصية الساردة من خلال استرجاع تجارب الماضي، مما يسهل على القارئ استكشاف أعماق الذات الغارقة في تجارب مؤثرة لا تزال تلقي بظلالها على الحاضر، حيث تتذكر الأجداد والآمال المفقودة، في مكان يحمل في طياته جراح التاريخ، مثل "محتشد ريفزالت"، الذي يرمز إلى مآسي التاريخ وفقدان الهوية،ويتجاوز المنفى الحدود المكانية ليصبح تجربة نفسية تأسر روح الفرد وتشده

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص 103.

نحو الانتماء الضائع، و"ذاكرة جنوني" تبين أن الجنون صراع داخلي تعيشه الذات يبرز كيفية مواجهة الألم والماضي عبر فكرة الفن، الشعر أو الكتابة، ليظهر الفن كوسيلة للتعبير عن الهوية الضائعة.

فيعد هذا المقطع تجسيدًا للتذويت كرحلة معقدة تجمع بين الذاكرة والحنين إلى الماضي، التفاعل مع المنفى كمساحة للعزلة، وظهور الجنون كآلية لفهم وتفسير تجارب الذات ومآسيها، وهذه العوامل الثلاثة شكلت عنوان الرواية.

يفضي عنوان " **معزوفات العبور**" إلى عبور ذاتي، حيث تنتقل الذات عبر عوالم مختلف، من السجن إلى الحرية، من الألم إلى الأمل، من العالم المادي إلى العالم الروحي.

معزوفات: وهي جمع معزوفة: قطعة موسيقية تعزفها الآلات ولا يرافقها غناء، وترمز إلى التناغم والتوافق الموسيقي الذي يُعبّر عن تجربة معينة، وفي الرواية يشير إلى أن كل "مقام" أو جزء من الرواية هو بمثابة "معزوفة" أو قطعة فنية تعبر عن تجربة شخصية فريدة. كل "معزوفة" تمثل حالة شعورية أو تجربة ذاتية تعبر عن الراوي أو الشخصيات الرئيسية.

العبور: الانتقال أو التحول من حالة إلى أخرى، سواء كان هذا العبور ماديًا من مكان إلى مكان أو معنويًا من حالة نفسية إلى أخرى، والرواية احتوت أربعة عشر مقاما تدرج عبرها البطل، ليصل أخيرا إلى مقام المكاشفة، فكانت رحلة السبتي البوغزالي بطل الرواية من مقام إلى آخر وتبلغ المكاشفة نهايتها في معزوفة العبور إلى مقام نهاية المكاشفة وهو آخر مقام في الرواية.

العنوان "معزوفات العبور" يشير إلى أن كل جزء في الرواية هو بمثابة "معزوفة" تعكس تجربة ذاتية عميقة للراوي، العبور هنا ليس فقط عبورًا مكانيًا أوزمنيًا؛ بل هو عبور على مستويات متعددة:

عبور جسدي: الانتقال من السجن إلى الحرية، أو من مكان إلى آخر.

عبور روحي: الانتقال من الألم الجسدي والنفسي إلى مكاشفات روحية أعمق.

عبور فكري: التأمل في قضايا الحرية والعدالة والظلم، والبحث عن إجابات لتساؤلات الراوي الذاتية.

وبذلك يصبح العنوان معزوفات العبور تعبيرا عن رحلة ذاتية متكاملة يعيشها الراوي، والعنوان يعكس هذه الرحلة الذاتية من خلال التذويت، حيث يصبح الراوي جزءًا لا يتجزأ من

السرد. العبور هو عبور الذات من عالم مادي إلى عالم روحي، من الألم والمعاناة إلى التأمل والحلم.

2.3 الإهداء

يمثل الإهداء عرفان بالجميل يوثقه المؤلف ويمتاز عادة بالقصر وقد يطول ليشكل نصا بمفرده شرط ألاّ يتجاوز الصفحتين، ويكون موجها إلى عائلته أو أصدقائه وقد يكون موجها لشخصية تحتل مكانة ثقافية وفكرية في المجتمع أو شخصية ذات سلطة سياسية أو شخصية تاريخية...، بذلك تزداد أهميته في تقصي حوارية السردي بالسيري كونه يصبح عنصرا موجه لقراءة النص.

والإهداء تصريح بمشاعر المؤلف لمن حوله، فهو يمثل "عتبة نصية مؤثرة لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة النص الشعري، أو السردي، أو الدرامي وعن أبعاده الإيحائية والمرجعية ولهذا الاعتبار يتصدر الإهداء النصوص"[1]، وبهذا يكون الإهداء حاملا لشفرات ينبغي تقصي مقصديتها.

تكرر نفس الإهداء في روايات الثلاثية (الليالي حبلى بالأقمار، سكرات التيجان، مهاجر ينتظر الأنصار)، وقد ابتدأه معمر حجيج بقوله:" أهديها فقط، وفقط"[2] ليكشف أن هذه الروايات مهداة لفئة خاصة،وهذا التكرار الذي استهل به يؤكد على الأهمية البالغة لمن تهدى إليهم هذه الرواية، فهي تخاطب النفوس النقية والطاهرة في العالم تلك التي لا يعرف الخداع والغدر طريقا لها حيث يقول: "إلى كل الأطفال الحالمين بأن يبقوا أطفالا مهما تقدمت بهم أعمارهم، وأن يملؤوا الحياة ألعابا وأنغاما خضراء، وأن يهدوا ابتساماتهم لكل الخلق كالورود تعطر كل الأجواء.."[3] فهو يربط هذا الإهداء بتجربته الشخصية وذاته الداخلية. نرى ذلك في إهدائه للأطفال الحالمين، المرضعات، الأبطال، وكل من يمثل قيمًا ومفاهيم ترتبط برؤيته للعالم، هو لا يتحدث فقط عن هذه الفئات بشكل عام؛ بل يعبر عن ارتباطه الشخصي بهم، وكيف أن هم يعكسون جزءًا من ذاته ورؤيته للحياة.

---

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة ألوكة، 2016، ص74.www.alukah.net

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، الإهداء.

[3] المصدر نفسه.

ويشير الإهداء إلى مضمون الثلاثية:" إلى كل الأبطال الذين يقلعون جذور الشر من النفوس، ويقدمون دماءهم الزكية ليعيش غيرهم أحرارا كرماء..

وإلى كل من يصدح بكلمة الحق لتشنق الظلام، وتنشر الأنوار في كل الأكوان مقطوفة من حدائق الأنبياء والعلماء والحكماء والفلاسفة والشعراء..

وإلى كل من رحل، وخبأ في روحه نجوما، وأقمارا، وشموسا، وعطرا، وألوانا من قوس قزح لأشعار، وأفكار، ولم يأتمن عليها أيا كان من اللؤماء.. "[1]، وكل هذا يشير إلى أن الروايات حكاية كفاح ضد الظلم والظالمين، وثورة ضد المغتصبين، فهي حكايات تحدي ونضال بحثا عن الحرية، مهداة لكل أحرار العالم، لكل من لا يرضى بالهوان ويكافح من أجل نشر نور الحقيقة ليحطم به ظلام الزيف والبهتان، إلى كل من ينصر المظلومين والمستضعفين. إلى كل الأرواح الثائرة من أجل تحرير الأوطان، فالكاتب يرى في الأبطال الذين يحاربون الشر والمخلصين لفكرة الحق، انعكاسًا لقيمه الشخصية. إنه يذوت هذه الفئات ويجعلها جزءًا من هويته الذاتية، حيث يعبر عن تقديره لهم من منطلق ذاتي.

وهذا التعدد في الفئات المُهدى إليها النص يعكس تنوعا في القيم التي ستظهر بشكل أو بآخر في متن الروايات، فالروايات الثلاث تلتف حول مواضيع متعلقة بالهوية، النضال، الطبيعة الإنسانية، والصراع الداخلي مع الذات والخارجي مع الآخر، فالثلاثية تبدو وكأنها ملحمة إنسانية تحاول أن تلتقط مشاهد من حياة البشر في صراعهم مع العالم الخارجي والداخلي.

ثم ينتقل الكاتب إلى إهدائه لعائلته، يتضح التذويت هنا بشكل أكثر حميمية، فهو يتحدث عن أجداده ووالديه الذين رحلوا، وكيف كانت تجربتهم وحياتهم كانت مصدر إلهام له "وإلى جدي وجدتي وأبي وأمي الذين رحلوا، واقتبست من مهجهم المتلألئة بالعزة والكرامة ما أنار طريقي الطويل في دنيا لا تستقر على حال، وراكبها كمن يركب على حصان شرود لا يدري متى يزحزحه من فوق ظهره، ويجد أنفه ممرغا في تراب الغبراء.."[2] وهو بهذا الإهداء يعكس تأثير هذه الشخصيات في تكوين ذاته وهويته.

---

[1] المصدر السابق، الإهداء.

[2] المصدر نفسه، الإهداء.

ويختم إهداءه؛ بقوله: "وإلى زوجتي وأبنائي وبناتي فردا فردا، هم الأمناء بعدي على بنات أفكاري، ويجدون لي العذر على أشجاني وحماقاتي وسخافاتي لكي لا يورثوها لأحفادي العظماء.."[1]

وهو ما يُظهر اعترافا المؤلف بفضل أسرته الذين يتحملون عبء مشاعره وأفكاره، ويمنحون له العذر في لحظات ضعفه، ويربط بين ماضيه وما يحمله من مشاعر وتجارب، وبين المستقبل الذي يتطلع إليه من خلال أبنائه، مما يُعزز فكرة أن التذويت ليس مجرد استحضار للذكريات، بل هو أيضاً مسؤولية تجاه الأجيال القادمة.

3.3 ضمير المتكلم/السارد:

يمثل السارد (Narrateur) في الرواية العنصر الأهم فهو يساهم في تطوير الحبكة ويقدم رؤى متعددة عن الأحداث والشخصيات، لذلك حاز على اهتمام كبير من المهتمين بالدراسات السردية "بالنظر إلى الوظائف السردية الهامة التي يؤديها، فالأحداث التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدّم نفسها بنفسها، بل يتولى تقديمها راو واحد، وفق منظور معين على الأقل"[2].

ولذلك كان ضمير المتكلم في السرد ذو أهمية بالغة كونه "يحيل على الذات مباشرة، ويجعلالحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، كما أنه يقرّب القارئ من العمل السردي ويجعله أكثر التصاقًا به، ويستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعرّيها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدّمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون"[3].

وفي السرد تكون سلطة السارد واضحة، إذ تمنح الروايةالسارد القدرة على التحكم في السرد، مما يمنح الشخصيات أبعادًا متعددة ويعزز من غنى النص الأدبي، والسارد عادة يكون محملا برؤى وأيديولوجية المؤلف التي تحملها الشخصية البطلة غالبا، أو شخصيات تؤيد التوجه نفسه،

---

[1] المصدر السابق، الإهداء.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص50.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 184- 185.

فقد تتداخل الأدوار بين وظيفة الشخصية ووظيفة الراوي،" ففي المسرحية تُعتبر كل شخصية مصدرا للكلام وبشكل مباشر، والشخصيات فيها تكون في مستوى واحد، أما في القصة أو الرواية التي يقول فيها الراوي (أنا) فإن شخصية من بين الشخصيات تقوم بدور تنفرد به دون سواها، باعتبارها شخصية تؤدي وظائف سردية مثل باقي الشخصيات، لكنها في ذات الوقت تؤدي وظائف الراوي من ناحية أخرى، مما يجعل وضعها السردي متميزا وكذلك صوتها"[1].

ويمكن أن يكون السارد هو الكاتب الذي يظهر اسمه على غلاف النص الروائي، أو قد يكون شخصية مستقلة مُعيَنة لتولي مهمة السرد، وفي وحوارية السردي والسيرييتجلى السارد من خلال الذات، حيث يسيطر على السرد ويعرض مواقف تُظهر كيف ترى الذات العالم الذي تتحدث عنه، بما فيه من أحداث ومواقف للشخصيات في الرواية ما يعززالجاذبية الفكرية للنص، كما أن استخدام تقنيات سردية جديدة تقدم تجربة قراءة فريدة تمزج بين الواقع والخيال، والذات والآخر، والماضي والحاضر، "وعندما تتناول موضوعات تستوحي واقع المجتمع وأسئلته، فإن الروائي الجديد يعمد إلى تذويت السرد وتعديد الأصوات واللغات، ما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخوص المتكلمين داخل الرواية"[2]، وهو ما يتجسد في روايات معمر حجيج.

في رواية الليالي حبلى بالأقمار يمثل الحسين الشخصية البطلة في الرواية، عملية التذويت عند الحسين تتجلى في محاولاته المستمرة لفهم هويته الشخصية في خضم الصراع الذي يعيشه بين جده الثوري ووالده الشيوعي، والحسين منذ طفولته اختار طريق الثورة، وبدأ وعيه الذاتي تجاه الثوري يتدرج من خلال الرواية.

يقول السارد على لسان الدرويش حمدان لشهب: "ما أحلى دموع الأطفال؛ هي قصائد لم يكتبها أي شاعر، ولن يكتبها أبدا.

كلام الدرويش، وصَمْتُ جدي حرك ما كان ساكنا داخلي، واستيقظ قلبي ليناجي روحي بنكهة الأطفال، ويقول خفية عن سيف الكبار الذي من عادته لا يرحم براعم الأفكار، ألم تعرفوا .

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص57.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص67.

وأنتم مررتم بجنة الأطفال قبل انتقالكم لبرزخ الكبار . أنني حين بكيت، وأنا مازلت طفلا كنت أرى كل ما في الدنيا ألعابا لأطفال مثلي، ويحفظون القرآن كما أحفظ، ويحبون ترانيم أشعار الكبار بلحن مواويل الصغار، فتصغر الكلمات بمقاس حنجرة الأطفال، وتكبر بحجم خيال الصغار وأبطالها الكبار يتحولون إلى أطفال، وتصبح الكلمات أبهى وأجمل، وكأنها تخلع شيخوختها، وترجع إلى طفولتها حين تستحم بلعاب الأطفال "[1].

ما أحلى دموع الأطفال هذه العبارة تعكس بداية الوعي الذاتي للسارد، حيث تقترن الثورة هنا بطهارة الأطفال وصدق مشاعرهم، وكأن الثورة هي نضج عاطفي وروحي يقترب من الطهارة، حيث يرى أن دموع الأطفال تمثل قصائد نقيّة وفطرية، تعكس براءة الطفولة وصفاءها، هذه الدموع تُعتبر تعبيرًا حقيقيًّا عن الذات، يفوق في عمقه أي تعبير أدبي، هنا، يتأمل الحسين في رغبته لاستعادة هذا النوع من الصفاء الداخلي والتعبير النقي، محاولا العودة إلى فترة طفولته، لإعادة اكتشاف ذاته الحقيقية التي لم تفسدها ضغوطات الحياة، التي كانت خالية من ضغوطات الحياة وصراعات الكبار، هذه العودة إلى الطفولة هي جزء من عملية التذويت، حيث يحاول الحسين إعادة بناء هويته على أساس أكثر نقاءً وصدقًا.

من جهة أخرى، يتأمل الحسين الفجوة بين عوالم الأطفال والكبار، حيث يجد في براءة الطفولة بساطةً تُفقد في حياة الكبار، يعتبر أن ضغط المجتمع وتوقعاته يحوّل تلك الأفكار النقية إلى "براعم" تتعرض للتشويه. لذا، يسعى الحسين لإعادة تشكيل كلماته واستعادة حرية التعبير التي اختبرها في طفولته. ومع ذلك، يشعر بعزلة تجاه الكبار الذين لا يستطيعون فهم مشاعره أو أفكاره النقية، مما يعكس صراعه الداخلي في الحفاظ على نقاء روحه على الرغم من الضغوط الخارجية التي تسعى لجعله ينفصل عن تلك القيم.والتذويت يتمثل في محاولة الحسين الحفاظ على هذا الجزء النقي من نفسه.

وإن كانت بدايات الوعي عند الحسين بدأت بثورة داخلية بحثا عن النقاء والحقيقة الروحية للإنسان إلا أن في الأحداث التالية من الرواية تأخذ فكرة الثورة طابعًا أكثر وضوحًا ومباشرة، حيث يبدأ السارد/الحسين بالتفكير في أبعاد الثورة الاجتماعية والسياسية، هذا التحول يعكس

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص10.

نضجًا في الوعي، حيث يبدأ الحسين في مواجهة الواقع بشجاعة أكبر، معترفًا بأهمية الفعل الثوري والكفاح ضد المستعمر.

يقول الحسين:"أرى ملامح وجوهكم كأنها تقول تلميحا خفف الوطءعنا، وتطلب دورها في الكلام.. يا صويلح اليوم يوم جدك عبد الرحمن وأخيه إبراهيم الشهيد، وفي العام القادم سيكون يوم الخالة فطومة جدة قدور لعور وبعده سيكون عام جدي عبد الواحد."[1]

في هذا المقطع، الحسين يتحدث ويُظهر وعيه بأن الثورة ليست مجرد حدث عابر؛ بل هي إرث متجدد ومستمر، يتنقل عبر الأجيال، من خلال حديثه عن "يوم جدك" و"يوم جدي"، يعبرالحسين عن إدراكه أن الثورة والقتال ضد المستعمر ليست مهامًا فردية، بل مسؤولية جماعية تمتد عبر الزمن، هذا الوعي الجماعي بالثورة يعكس شعور الحسين بأن دوره الشخصي في الكفاح المسلح سيأتي يومًا ما، إذ أن الحرية جزء من هويته الذاتية والجماعية، وأنها لا تتحقق إلا بتضحيات الأحرار الذين سبقوه، وكما جاء دور أجداده من قبله، يجب أن يكون جاهزًا لتحمل هذا العبءعندما يحين دوره.

وفي مقطع آخر يقول:" إيه، يا جدي، من هذا الحكي لتاريخ الأجداد والأمجاد. يقول لي: يا بني، يا صغيري، يا هيثمي من سلالة جدك الصقر، وليس من أبيك الشيوعي الغراب الذي يتشاءم منه بمجرد ذكر اسمه، أو رؤيته في الطريق، فتنكس أعلام السعد، وترفع أعلام النكد... فنحن قد ورثنا بسالة ألف فارس الذين حبكت لهم مكيدة من أمير الأغالبة في القيروان للغدر بهم"[2]

في هذا الحوار، نرى كيف أن "الحسين" يعاني من صراع داخلي بين هويته التاريخية، التي تمثلها سلالة الأجداد المجاهدين، وبين الصورة السلبية التي يحملها عن والده. هذا الصراع يعزز تذويته للهوية التاريخية المتمثلة في الشجاعة والبطولة، مما يدفعه إلى رفض أي هوية أوسلوك يتعارض مع هذه القيم، مثل سلوك والده الشيوعي الذي يتنصل من هذه التقاليد. يتضح هنا وعي

[1] المصدر السابق، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص107-108.

الحسين بأن سلالته ليست مجرد إرث جيني، بل هي إرث نضالي يتطلب الاستمرار في الكفاح المسلح لتحقيق الحرية.

ويستمر هذا التداخل بين السارد والذات في رواية سكرات التيجان، يقول السارد: "مات جدي، ولحقت به جدتي، فأهديت لهما دموع الغرباء من قاهرة المعز، وَعَرّتْ فاجعتهما كل جروحي في سالف أيامي لترسم لوحة بريشة الأزمان لتذكر كل مفجوع بفواجعه، لكنني والحمد لله بقيت أحضن بين جوانحي قبلاتهما على يدي، وقبلاتي على أيديهما..ما أعظم الأيدي حين تهدي الحب بكامل حمولته من القلوب لتزرعه في دروب كل المحبين.."[1].

يعبر السارد عن تجربة ذاتية جداً متعلقة بفقدان الأحباء وهما الجد والجدة اللذان لعبا دورا كبيرا في حياته، فهو لا يروي الأحداث بوصفها مجرد وقائع خارجية، بل يعبر عن عواطفه الشخصية وتجربته الوجودية مع الفقد، وقد دمج السارد شخصيته وتجربته الذاتية في النص، حيث يعبر عن حزنه وحنينه للأيدي التي تهدي الحب وللقبلات التي تبادلتها مع أحبائه الراحلين. هذه اللغةالشاعرية تعكس تداخل الذات الساردة مع التجربة الإنسانية في مواجهة الحقيقة الوجودية للموت، فالسارد يعبر عن تجربته الذاتية،ويجعل من الحادثة فرصة للتأمل في العلاقة العاطفية الخاصة التي جمعته بهما.

وفي موضع آخر يقول:"آه من فشلي في ترسيخ قدميه في الإسلام السني الإخواني.. كلما جذبته نحو الصوت الشعري الملائكي الحساني طاوعني، لكننه ما إن يغيب عن ناظري حتى أجده يتمرغ في بركة الشعر الشيطاني المایاكوفسي التي رمى فيها بنفسه لينتحر في يساريته.. آه من قصيدته غيمة في سروال المتمرغة في حمإ مسنون تنضح بروائح معطرة من إلحاد يوزعه بالقسطاس على مماليك بروليتاريا الصعاليك.. الشعر دواء للنفوس، وسم قاتل للطموح.."[2]

في هذا المقطع، يظهر التذويت بشكل واضح من خلال الصراع الداخلي للسارد والذي يعبر عنه بضمير المتكلم فشلي، فالسارد هنا يعبر عن تجربة ذاتية مع محاولة التأثير على شخص

[1] المصدر السابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص105.

آخر، من خلال الاقتناع العقائدي، هذا الصراع بين الإسلام السني الإخوانيوالشعر الشيطاني المایاكوفسي وهو ما يعكس مواجهة ذاتية بين العالِم الديني والعالِم الفكري.

هذا الصراع الداخلي يعكس تذويتًا فكريًا عميقًا، حيث أن الأفكار (الدين والشعر والمعتقدات) ليست مجرد مفاهيم خارجية، بل هي جزء من هوية السارد وذاته، السارد يتحدث عن هذه الأفكار وكأنها جزء من ذاته، مما يعزز من علاقة السارد بذاته، وهو ما يعكس تداخل الذات الساردة مع موضوع السرد.

أما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار، التي تدور أحداثها في إطار رحلة مراد لاستكشاف الذات والوجود في الصحراء، وهي رحلة تأملية في ذاتها، بدأها بالبحث عن سر المرأة الميزابية.

وفي طريق مراد إلى غرداية يسمع صوت القرآن من مسجد إحدى المدن ويتفاعل معه بالرغم من عدم فهمه للغة العربية، جاء في الرواية: "وكان يعصر عقله ليفقه معانيها العذبة في النفوس، والمنعشة للقلوب بإيقاعها التنظيمي فتنسيه كل ذكرياته عن روعة، وجمال ما قرأهمن الأدب الفرنسي، وكان هذا النغم الانسيابي التناسبي التناسقي الإعجازي القرآني رفيقه ومؤنسه.. تفتحت روحه في لسانه، وهمست إليه أه ليتني أعرف فحوى أمواج إيقاعات هذا الكلام الحلو كالشهد.. أمنت الآن بأن من يملك مثل هذا الأسلوب يملك العقول والقلوب. ويحميها من ارتكاب المعاصي والذنوب... امتد به الطريق، وابتسمت له الصحراء من جديد"[1].

في هذا المقطع، يستخدم السارد ضمير المتكلم ليعبر عن تجربته الشخصية في محاولة فهم معاني القرآن الكريم هذه التجربة ذات بعد ذاتي عميق، ضمير المتكلم في آمنت يعكس تفاعل السارد مع ذاته الداخلية، وهو ما يعزز التذويت حيثيصبح السارد محور التجربة، لأنه لا يصف حدث خارجي فقط؛ بل يصف كيفية تأثير ذلك الحدث عليه وعلى روحه، وكيف تمازجت تلك التجربة مع ذكرياته عن الأدب الفرنسي، مما يجعل التجربة متعلقة بالذات بشكل مباشر.

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص5.

وبعد تعرضه للاعتقال عقب بداية الأحداث الدموية التي عاش على إثرها الجزائر ما عرف بالعشرية السوداء، يقول وهو يتحدث عن عذابه في المعتقل: "لم أصدق ما أسمع، فانتابتني قشعريرة تلتها برودة، ثم لغني شعور سال بالصور المتناقضة تفترس عقلي، لترميني في موجة من الجنون، فأغيب عن العالم الحسي، وتدور بي كعجلة بسرعة لا تطاق لتخرجني من الزمان والمكان أتلقى صفعات وركلات فأحس أنني تحولت إلى طبل يحدث صوتا كأنه رعد يبدو لي كل من حولي جدارا. فأسرع إليه لكي يسندني، ويحميني من السقوط ولكنني كلما مسكت بأحد منها ينهار أمامي كان زلزالا خضخضه... غاب عني كل إحساس بنفسي وبمن حولي. ودخلت في رحلة كأنها حلم، ولم أفق إلا بعد يوم كامل. وجدت نفسي مكبل اليدين والرجلين"[1].

في هذا المقطع، يطغى السرد بضمير المتكلم، ما يمنح القارئ فرصة التوغل في عمق شخصية السارد، فالسارد هنا لا يكتفي بوصف ما يحدث له من الخارج. بل يعبر عن تجربة داخلية مكثفة، حيث يصف شعوره بالجنون ويتلاشى الفاصل الزماني والمكاني، وتنعدم الحدود بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للسارد.

والسارد باستعماله لضمير المتكلم في النص يكشف عن مشاعر معقدة الجنون، الفقدان، القلق، ما يُعزز من تذويت التجربة فتصاعد الأحداث والمشاعر المرسلة يُعبر عن انغماس السارد في مشاعره، في حين شعوره بالانهيار في قوله: فغاب عني كل إحساس بنفسي، يجعل القارئ يشعر بعمق العزلة والفشل في التواصل مع الواقع الخارجي.

وفي نهاية الرواية يصل مراد إلى الحقيقة التي يبحث عنها؛ يقول:"كانت هذه الخاتمة من رسالة الضاوية المضيئة نهاية الحياة عشتها، وبداية لحياة جديدة علمها عند ربي. وحينها صنعت ركوب التحدي الأكبر لدحر المستحيل، واجتياز الطريق، وإكمال بحثي، وستكون أكبر نتيجة لخاتمته الكشف عن النسخة الأصلية لـ (لاله فاطمة) الأوراسية، وآنذاك يمكن لي أن أعرف جذور الإنسان الحقيقي غير المزيف من نبعها الأصيل الفطري بالقرآن"[2].

[1] المصدر السابق، ص149-150.

[2] المصدر نفسه، ص186.

يظهر في المقطع تحول شخصى عميق واتخاذ قرار بمواجهة التحديات، مستخدمًا ضمير المتكلم للتعبير عن قراراته الشخصية ورؤيته المستقبلية، حيث يصف أن رسالة الضاوية تمثل نقطة تحول في حياته، ويعبر عن عزمه على مواجهة التحديات واستكمال بحثه، لكشف النسخة الأصلية لـ لاله فاطمة الأوراسية محاولة منه لفهم ذاته وجذوره،بالعودة إلى التراث الأصيل والتقاليد التي تشكل هويته.

ويُشير السارد إلى أن القرآن نقطة مرجعية رئيسية، حيث يعتبره النبع الفطري، مما يعبّر عن إيمانه القوي بأنه من خلال النصوص الدينية يمكنه استكشاف المعاني الأعمق لوجوده، لأن حقيقة الإنسان التي بحث عنها طيلة الرواية للوصول إلى هويته لن تكون إلا بالمعرفة القرآنية، لأن القرآن هو الحل لتفسير حقيقة الإنسان، هو ما توصل له مراد نتيجة لرحلته الداخلية التي خاضها،مما يعمق تجربة التذويت من خلال الربط بين الهوية والجذور التاريخية والدين.

أما في رواية معزوفات العبور والتي تروي قصة السبتي البوغزالي ومقاومته للاستعمار الفرنسي، وتقلبات حياته بعد الاستقلال هو ورفاقه في الكفاح، يقول: "لم نشرب، ولم نأكل، ولم ندخن، وبقينا صامتين مقطبين لوجوهنا في وجوههم، ففهموا لغة الوجوه، وفهمنا ما ينتظرنا."[1]

جاءضميرالمتكلم في المقطعبصيغة الجمع نحن ليعكس تجربة السارد الشخصية وجماعته، وهذه التجربة تعبر عن مشاعر السارد ورفقاءه لحظة مقابلتهم لمدير السجن، فتحول الصمت والجوع إلى تعبير عن المقاومة والتحدي للاحتلال، وضمير نحن يعكس أيضا الشعور الجماعي بالمصير المشترك، والمواجهة وجماعته في مواجهة التعذيب.

يبرز السارد التذويت من خلال تصوير تجربة موحدة بين مجموعة من الأشخاص، مما يعزز شعورهم بالانتماء إلى حالة وجودية واحدة.

ويتذكر حاله قبل السجن محاولا شحذ همته كي لا يستسلم، ويتجاوز خوفه من المجهول، يقول:"أنا الكون، وأنا الأزهران، وأنا الجديدان، وأنا الخافقان، وأنا الثقلان، وأنا الحياة، وأنا الحرية،

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص4.

وأنا السلطان.. وأنا كل شيء، وحين تحوم الآلام على جسمك تطردها ببكائك من وجودك، وتركب الحيرة أمك، وأباك، وجدتك، فتشتهي انتصارك على الجميع، فتبكي، وتبكي، وتمعن في البكاء لتثبت وجودك في مملكتك"[1].

يتكرر في المقطع حضور ضمير المتكلم "أنا" في سياق يمزج بين التمجيد الذاتي والتأكيد على السيطرة المطلقة على الكون والمحيط، فالسارد/السبتي البوغزالي يتماهى مع الكون ويصبح هو نفسه الكون بكل تفاصيله وأجزائه، ويحاول التكيف مع الألم والضغط من خلال التعبير عن وجوده، ووظف التذويت ليعبر عن حالة من القوة والسيطرة المطلقة، وكأن الذات هي محور الوجود كله، وفي الوقت نفسه، يُظهر النص إحساسًا بالهشاشة عند الحديث عن البكاء، مما يعكس التناقض بين القوة الظاهرة أمام السجان، والهشاشة الداخلية من الإحساس بالظلم.

وفي موضع آخر من الرواية في حواره مع السجان يقف صامدا معتزا بانتمائه؛ يقول:"أنا أكرمني الذي خلقني، وافعل ما أنت فاعل يا جلاد الخذلان، فثقافة أسلافنا تقول لنا: الاعتقال لنا خلوة ننعم فيها بأنوار خالقنا المنان، وتبدد ظلام الكفر المعشش في مخلوقات مثلك راكبة في سفينة بلا ربان، والإعدام شهادة لنا تعرج بنا إلى عرش الرحمان، والنفي سياحة لنا لنشر أنوار السلام والإسلام لكل الأنام بلا تفريق بين الألوان، وافعل ما أنت فاعل يا مغرور، فلن تخرجني من كون خالق كل الأكوان."[2]

في هذا النص، يعود السارد ليتبنى ضمير المتكلم في تعبيره عن الفضل الإلهي، وإبراز الذات التي ترى نفسها مكرمة من الخالق سبحانه وتعالى، ما يمنحها القوة في مواجهة الظلم والاستبداد. يؤكد السارد على أن وجوده متجذر في كون خالق كل الأكوان، ولا يمكن لأي قوة خارجية أن تخرجه من هذا الوجود المقدس، لأن الذات هنا متصلة اتصالًا وثيقًا بالعالم الروحي والكوني الذي خلقه الله، مما يجعلها غير قابلة للتقويض أو الإخضاع من قبل الجلاد أو أي قوة بشرية أخرى.

[1] المصدر السابق، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص146.

ويوظف السارد أيضا ضمير المتكلم من خلال استخدام "لنا" ليعبر عن تجربة مشتركة بينه وبين من يشاركونه نفس الإيمان، ويرون في المعاناة طريقًا للارتقاء الروحي،؛ إذ لم يعد الإعدام نهاية، بل هو شهادة ترفع الذات إلى مستوى أعلى يمثل عروج الروح إلى السماء والعودة لخالقها، الذات لم تعد تخشى الفناء الجسدي لأن الإيمان يحول تلك التجربة إلى مكسب روحي، هذه التجارب المشتركة تعزز قوة الجماعة التي يتحدث باسمها السارد، مما يعزز أيضًا الإحساس بالهوية الجماعية المبنية على الإيمان.

أما في رواية ذاكرة منفى الجنون تبدأ أحداث الرواية مع محاولة معيوفة/الساردة لفهم نفسها ووجودها؛ تقول:"أنا شمس حين تغرب أولد من صيحة أبي غنيمة حرب، وحين تشرق أولد من حنان أمي رهينة حقد. أنا من أدراني أني أنا؟! وأنتم من أدراكم أنكم أنتم؟! كم قناع تخلعون لتعرفوا أنني أنا كما نزلت من بطن أمي كما هي في حلمي، أو كما هي في يقظتي.. هل أحسستم بنبض الأزمان تنفض عليكم غبار النسيان لتعرفوا من أنتم؟ لماذا حينما تقفون أمام مرآة أقداركم تصابون بالجنون من الانتفاخ الخرافي لقاماتكم؟! أليس الجنون آخر الأقنعة؟ !"[1]

وتبدأ الساردة بتحديد ذاتها من خلال ثنائية بين الولادة والموت، الأب والأم، الحنان والحقد، الحلم واليقظة، وبطرح سؤال ذو طابع فلسفي وجودي أنا من أدراني أني أنا؟!، وهو ما يبرز بوضوح عملية التذويت، حيث تحاول الساردة فهم نفسها وتحديد موقعهامن هذا الوجود، كما تسعى لفهم ذاتها من خلال مقارنتها بالآخرين، لتأكد في الأخير بأن الذات الحقيقية لكل واحد مخفية تحت طبقات من الأقنعة الاجتماعية، وما يعزز فكرة التذويت هو عملية كشف الذات وتحريرها من تلك الأقنعة للوصول إلى الجوهر الحقيقي.

وفي مقطع آخر يبرز ضمير المتكلم ليبين تنوع الهويات والثقافات التي تشكل تجربة الذات، جاء في الرواية:"ـ أنا معيوفة الحسناء السبي المكتوبة بالطين، وأنا الصوفية المكتوبة بالروح، وأنا المهرجة المكتوبة بالدفوف، وأنا القصاصة الناهلة من مخيال شهرزاد، وأنا الشاعرة المكتوبة

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص3-4.

بالحروف، وأنا المكتوبة بأنوار الحالات والمقامات لا تحدها غير كهوف خلوة الزهاد التي تزيد في تعميق حفرتها بمراوح شعرية"[1]

في هذا المقطع، يتكرر ضمير المتكلم أنافي كل جملة تقريبًا، مما يعكس تعدد الهويات والتجارب التي تعيشها الذات. كل "أنا" في الجملة تعبر عن جانب مختلف من شخصية الساردة، وتكشف صفة من صفاتها ما يكشف أن الذات ليست واحدة ثابتة، بل هي مزيج من الهويات المتغيرة والمتعددة، مما يعكس التذويت كعملية ديناميكية تتضمن اكتشاف الذات من خلال تجارب متعددة.

وفي محاولة معيوفة لقراءة الرسالة التي منحها إياها شيخها علاوة والتي ستكشف لها حقيقتها، ما جعل مشاعر الخوف من المجهول تسيطر عليها، تقول:"تشجعت، وأخذت الرسالة لأقرأها، فداهمتني رجفة. لن أستطيع ترقب ما لم أكن أتوقعه.. أي طرس مكتوب هو قمقم سيخرج منه ملاك، أو عفريت.. أي طرس مكتوب قد يكون سيفا يقطع رأسك، وقد يكون بلسما لك، وقد يكون سما، أو دواء ينقذك من الموت.. الأحسن أن أختلي لوحدي، وأقرأها، إذا بكيت لا أزعج أحدا، وإذا رقصت جنونا لن يضحك عليّ أحد، وإذا أغمي عليّ لا يتوجع مني أحد.."[2]

فالساردة في المقطع تعبر عن مشاعرها الشخصية وتوقعاتها تجاه الرسالة التي تحملها، مما يعكس رغبة في مواجهة هذه التجربة بشكل فردي دون تدخل من الآخرين، هذا يعزز الإحساس بالذاتية، حيث تريد الذات أن تعيش التجربة بكل تفاصيلها وحدها، سواء كانت تجربة بكاء، أو جنون، أو إغماء، كما أن الساردة تعبر عن مشاعر متناقضة تجاه الرسالة، قد تكون مدمرة أو منقذة، فهي تدل على احتمالات متعددة، ما يجعل الذات تتأرجح بين الخوف والأمل، بين الحياة والموت.

[1] المصدر السابق، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص221.

4.3 الحلم

تنبجس فاعلية الذات في روايات معمر حجيج عبر تقنية الحلم، فيتجسد الحلم كأداة لاستكشاف العوالم الداخلية للشخصيات، وتعكس هذه التقنية قدرة الأبطال على تجاوز حدود الواقع والبحث عن هوياتهم الحقيقية، ويعكس الحلم في رواياته الصراع النفسي والتحولات الشخصية، مما يمنح القارئ رؤية عميقة لتطور الذات.

في رواية الليالي حبلى بالأقمار تحلم الذات/الحسين في عودة والده من فرنسا وتخليه عن زيّه الشيوعيالأحمر، هذا الزي الذي طالما عذب الحسين، لأن رفقاءه ينادونه باسم ابن الشيوعي، هذا الحلم في العودة هو تعبير عن أمل في التغيير والتقدم، حيث تمثل العودة النصر والأمان في حياة الحسين؛ يقول:"كنت لا أيأس من أمل اقتلاع الشجرة الشيوعية الشيطانية الملعونة بصحوةأبي، ولا يبرحني هاجس رجوعه أخضر إلى القرية في الصيف، وأحلم بأنه سيقيم لي وليمة لم تر القرية مثلها بمناسبة ختمي للقرآن. سيعود حتما من فرنسا ومعه كثير من الأموال والهدايا يجعله يخرج عن زهد القرية، وسينحر ثورا وعدة كباش، وسيجتمع أهل القرية كلهم، ومن القرى الأخرى نساء ورجالا وأطفالا"[1].

يمزج الحلم بين الأمل الشخصي والتوقعات المجتمعية، فالذات تحلم بعودة الأب من فرنسا محملاً بالثراء والهدايا، وهو حلم يتجاوز التوقعات الفردية ليصبح رمزًا للقبول الاجتماعي والاعتراف داخل القرية، ووصف الوليمة وذبح الثور والكباش هو تعبير عن التقاليد الثقافية التي تعتبر جزءا من الهوية القروية، وكلها تمثل رموز للنجاح والاعتراف ضمن المجتمع التقليدي، ولذلك هذا الحلم جاء كأداة لإعادة تأكيد الذات في سياق المنظومة القروية، بتأكيد الهوية الفردية بعودة الأب، والهوية الجماعية بتحقيق المناسبات الاجتماعية التي تشكل جوهر المجتمع القروي الذي ينتمي إليه الحسين.

أما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار يحلم السارد/مراد بأن يصبح عالماً مرموقاً في جامعة السوربون، فالحلم يرتبط بالطموح الأكاديمي والرغبة في التأثير على العالم من خلال العلم، "كنت

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص131.

آمل أن أكون من أكبر أساتذة جامعة السربون.. كنت أحلم أن أبحاثي ستتخيم في كل المكتبات الجامعية والعامة في فرنسا، وستترجم إلى كل لغات الدنيا.. اسم مراد سيكون على لسان كل الباحثين والعلماء.. ستجري ورائي كل الجامعات لتستفيد من علمي الذي سيفيض كسيل عرمرم، وسأعطره بنهجي الإخواني، فتشمه كل العقول عن غفلة أو عن اقتناع، وسأجعل العالم يغزوه الاخضرار، وسأحقق أمل أخي الحسين الذي ما فتئ ينتظره.. سأكون أول عالم إخواني يحاضر في جامعة السربون"[1]، عبر مراد عن حلمه بأن يصبح من أعظم أساتذة جامعة السربون، وأن تترجم أبحاثه إلى كل لغات العالم، هذا الحلم يعكس رغبة في تحقيق الذات من خلال الاعتراف الأكاديمي العالمي، وفي الوقت نفسه نشر الأيديولوجيا التي يؤمن بها الفرد، فيتجاوز الحلم الطموح فردي إلى الآمال الجماعية، فالطموح الفردي يصبح تجسيدا لهوية جماعية يمثلها الإخوان.

تحاول معيوفة الهروب من واقعها المرير في المحتشد وعلاقتها المتوترة بعائلتها في رواية ذاكرة منفى الجنون عبر التماهي مع أدواتها الإبداعية، " كنت أحلم أن تكون روحي هي قلمي وريشتي، وآلة العزف الإمزاد، وهي الأخوات الشقيقات لي وفي كل ليلة تهدي لي ألواحا خضراء، وتلحن لي سيمفونيات حريرية، وتعزف لي حروف الحكايات من ذاكرتي الملتهبة بحنين ملائكي، وتختزن أوجاعا تسقى من نبع حقدي ممن رموا بسلالتنا في محرقة هذه البطحاء كأنهم أوغاد، وقبلهن الأسبان، واليهود، وبقايا النازيين.."[2].

الحلم في هذا المقطع يأخذ بعدا أعمق وأكثر تجريدا، حيث تصبح الروح هي القلم، والريشة، وآلة العزف، فيمكن فهم الحلم كوسيلة للتعبير عن الذات، حيث يتم تحويلها إلى أداة إبداعية، وتعكس عبارة "الذكريات الملتهبة بحنين ملائكي" ارتباط الفرد بتاريخه الشخصي والتراث الثقافي، يتفاعل الحلم مع الأوجاع الناتجة من تجارب تاريخية صعبة، وتعبر عن خيبة الأمل والغضب من أولئك الذين تسببوا في حرق سلالتها، ما يجعل الذات في ارتباط مع تراثها وماضيها.

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص120.

[2] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص105.

أما في رواية معزوفات العبور يتجلى زمن الاحتلال وسجنه لبطل الرواية السبتي البوغزالي الذي رُمي في المطمور (حفرة أسفل الأرض) وهو لا يلبي الحد الأدنى للإقامة الإنسانية، فكان يرافقه في وحدته الجرذان؛ جاء في الرواية: "نمت في تلك الليلة في المطمور وسط الفئران، والجرذان، ولم تمسسك بسوء، ونزلت السكينة على قلبك، وكان خيالك ينسج لك مشاهد ممتعة تتلذذ بها، فتزيدك روحانية، وترى نفسك في خلوة الأتقياء من الأولياء، والصالحين، والشهداء، فتمتلئ نفسك اطمئنانا، فترى ظلمة المطمور نورا، ورائحة التراب مسكا، ثم تغشاك سكينة، فتغفو غفوة، ولم تدر إن كنت نائما، أم يقظا، فتمر أمام عينيك عوالم، لم تر مثلها أبدا"[1].

المقطع يعبر عن حالة روحية عميقة يعيشها الشخص في مكان يبدو غير مريح، مثل المطمور بين الفئران والجرذان. ومع ذلك، يشعر الشخص بالسكينة والاطمئنان، خياله يجلب له مشاهد ممتعة وروحانية، تجعله يشعر بأنه في خلوة مع الأتقياء والصالحين، الظلام يصبح نورًا، ورائحة التراب تتحول إلى مسك، فالحلم يصبح بديلاً للواقع القاسي في النص، ويكشف كيف يمكن للتأمل العميق والإيمان أن ينقل الشخص من حالة مادية مزعجة ومعاناة إلى حالة من السلام الداخلي والسكينة النفسية.

وبعد الاستقلال عانى البطل من التهميش السياسي والاجتماعي ما جعله يصاب بفيروس غريب يسرق منامه بالليل، يقول: "درت على كل الأطباء والرقاة، ولم أشف من الفيروس الذي يعدمني في النهار، ويبعث فيَّ الحياة في الليل لأحلم، وأحلم، ولا شيء غير الأحلام تتعارك مع نفسها، فأسعد، وأسعد حين أعود إلي الفناء، فيتساوى عندي الفقر والغنى.."[2]

الحلم يصبح ملاذاً من المعاناة الجسدية التي تعيشها الذات خلال النهار، وتحاول تجاوزها بالبحث عن الراحة في الأحلام، فهذا الفيروس الذي يضعف الجسد يتم تعويضه بالأحلام التي تمنح الحياة في الليل، هنا الأحلام هي الوسيلة الوحيدة للهروب من الألم والعيش في عالم آخر، مما يعني أن الحلم يشكل ملاذًا للفرد وسط مشاعر الاغتراب، فيتجسد الحلم كنوع من التذويت الذاتي الذي يتيح للشخص الهروب من حدود الجسد المريض إلى عالم الأحلام اللامحدود.

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص138.

[2] المصدر نفسه، ص284.

5.3 صراع(الأنا/الآخر)

ما من شك في أن الإحساس بالهوية، أو الوعي بالذات، له علاقة بمفهوم الغيرية، أي الوعي بوجود الآخر المغاير، فلا "معنى لها سوى أنها المقابل للأخر Autre تقابل تعارض وتضاد أو أنها المطابق لنفسه المعبر عنه Identité وهو ما نترجمه اليوم بلفظ الهوية أو العينية أي كون الشيء هو هو عين نفسه"[1] وبالتالي الوعي بصورة الإنسان عن نفسه، أو تصوره لنفسه، يطرح بدوره وبصورة مباشرة مسألة آليات التشكل الداخلي للهوية نفسها، وديناميات صيرورتها المستمرة، ومن ثم طرق مقاربتها للآخر ونظرتها إليه.

ورصدت الرواية العربية جدل العلاقة بين الأنا والآخر، و يبرز بوضوح الصراع بين الذات والآخر كموضوع محوري يعكس التشابك الداخلي بين الهوية الذاتية للفرد أو الجماعة وبين الآخر الخارجي، سواء كان الآخر هو العدو أو الحضارة الغربية، وطرحتها بوجهات نظر مختلفة "تختلف باختلاف وجهة نظر الروائي، قد يبرزها بصورة، معقدة، وشائكة وقد يظهرها بصورة واضحة خاصة، إذا اقترنت بالآخر، وهو العدو بحد ذاته، لتصبح الأنا في موقع صدامي، وصراعي على الدوام معه"[2]، حيث يصوغ الروائي العلاقة بينهما عن طريق المقابلة صورة الأنا / الذات أو النحن العربي وصورة الآخر/ الغربي المتحضر، لتصبح بذلك هذه الثنائية الجدلية الأنا والآخر قيمة مركزية في الخطاب الروائي يظهر صراعها جليا في البنى النصية وتحاول الذات فهم نفسها في ظل صراعها مع الآخر.

ويهدف الروائي معمر حجيج إلى تسليط الضوء على النظرة المتطرفة والعدائية تجاه كل ما هو جزائري، بما في ذلك ثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده، التي غالبًا ما تنتمي إلى الدين الإسلامي. إذ يسعى الآخر دائماً إلى تقويض كل ما يمثّل الهوية الجزائرية العربية الإسلامية، وهذا ما تجسد في رواياته في شكل صراع تعيشه الشخصية الساردة الممثلة للأنا أو الذات.

ففي رواية الليالي حبلى بالأقمار تتجلى شخصية الضابط، والتي تمثل السلطة الفرنسية بكل ما تحمله من كراهية وحقد ضد الجزائريين، وتعكس الهمجية الاستعمارية؛ يقول

---

[1] محمد العابد الجابري، الإسلام والغرب الأنا والآخر، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الكتاب الأول، 2009، ص21.

[2] محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن،2012، ص63.

الحسين:" ألا تتذكر ما قاله الضابط الفرنسي لجدي؟ . بلى.بلى.أتذكر ذلك جيدا. كان يقصد تثبيط عزائم أبي العظيم رحمه الله قال له يومذاك: أنتم لا تخشون من الموت لأنكم لم تستطيعوا صنع حياة الرفاهية التي ننعم بها. أنتم فنانون مهرة في صنع تماثيل للموت بوجوه مكفهرة مقززة، وقلوب ميتة، لكنكم لا تحسنون صنع تمثال واحد للحياة. أجابه جدي بالقول الفصل:

. أنتم صورة ممسوخة مزورة من مشاريع بشر تحسنون صنع رفاهية الحياة المشوهة بوجوه آدمية براقة خادعة، وأنياب ذئبية، ومخالب الكواسر والسباع، ونفوس شريرة، وقلوب صدرت إليكم من وحوش منقرضة ليس فيها أي دماء آدمية، تتلذذون بتعذيب وتقتيل غيركم، وشرب دمائهم بشراهة الذئاب المسعورة. أما نحن فلا نخشى من العباد حتى لو أنهم كانوا وحوشا دمويين مدججين بآلات التنكيل والتقتيل مثلكم، ولكننا نخشى رب العباد، والحياة عندنا مقدسة لكل الخلق، والموت حق على كل نفس، ونحن لا نصنع تماثيل نعبدها، بل نعبد الله الواحد الأحد، والقلوب لا تكون ميتة حتى تفرغ من الإيمان، وتكفر بخالق ربها المنان."[1] ، فهذا الصراع بين الجد والضابط نموذج مصغر عن الصراع الحضاري بين الغرب المادي والشرق الروحاني، ففي حين يفتخر الغرب بقدرته على صناعة الرفاهية، تسطع نور الإيمان من الشرق، فالحضارة الأوروبية ركزت على الصناعة وشيأت العلاقات الإنسانية وتحولت إلى آلات مستعدة للتدمير والقتل.

والاستعمار الفرنسي لم يستطع إطفاء شعلة الوطنية وروحها في نفوس الجزائريين مهما ارتكبوا من أعمال تنأى عن الأخلاق والقيم، ولا يجود متنفسا لغضبه إلا بالعودة لحضارة الأنوار ليستمدوا منها القوة، في حين تكون الشتائم والازدراء للآخر الجزائري الذي فرض تفوقه في حرب السلام، فلن يسمحوا له بالتفوق في الحرب الكلامي" بقي ذلك الهروب غصة في حلق الضابط الفرنسي، ولم يستطع بلعه، وكان يصيح كالمعتوه:

أنا ممتلئ بخطط حربية على يد أشهر الجنرالات، وتخرجت من المدارس الحربية، وأخسر الرهان أمام هذا البدوي المتخلف الجلف. هذه من سخريات القدر. كتيبتي وقعت بغبائي وغروري في فخ كمين محكم، وأبيد معظمها. أسأل نفسي بمرارة من يكون هؤلاء؟! بالتأكيد هم وحوش من أدغال إفريقيا، بل أشباح تظهر فجأة، وتختفي. سنسجل كل من ينتمي إليهم

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص322.

في القائمة السوداء. هؤلاء خارجون على القانون، وليسوا ببشر، وبالقانون نصادر كل أراضيهم ومواشيهم، ورقابهم، ويصبحون لا حيلة لهم غير العمل عند أسيادهم الكولون ليعيدوا ترويضهم. إن لم ينفع هذا العقار السحري لتحويلهم إلى مشاريع بشر لا مفر من تشريدهم ليعيشوا كالكلاب المسعورة. لا بد من الرمي بهم في البحار لإفراغهم من الدماء التي تغلي في عروقهم، أو رمي أشباحهم في الصحاري لتخنق أنفاسهم،ويمسخون سلاحف لا تخرج رؤوسها أبدا."[1]

فالثوار أثبتوا أن الانتصار يتحقق من الإرادة والإيمان، وساحة المعركة لا تعترف بالشهادات والتحصيل العلمي، فنجد الثوار الذين لم يلجوا المدارس يتفوقون بعزيمة وحبهم للوطن الذي يجري في عروقهم، في المقابل نجد الضابط الفرنسي بكل معارفه وعتاده الحربي يبوءبفشل ساحق يشوه مسيرته كقائد في جيش يتغنى بحضارته وقوته.

أما في رواية سكرات التيجان والتي تدور أحداثها بعد الإستقلال يستمر هذا الصراع بين الذات الجزائرية مقابل الآخر الفرنسي، ولكن يأخذ بعدا جديدا، ويتجلى بشكل واضح من خلال شخصية حواس الأسمر، جاء في الرواية: "ابك على صديقك حواس الأسمر الفتى الشهم الذي تزوج بعجوز شمطاء ابنة حضارة عمياء لتباركه أفروديت اليونانية أو فينوس الرومانية بوطن يفوح بالفرنك والأقحوان. لعبت به كدمية حين رحّلها خَرَفُها إلى طفولتها.. امتصت شبابه كما تمتص النحلة رحيق الأزهار.. رمت به كزجاجة خمر فارغة لتهشمها حثالة أقوامها.. لم يحتمل الصدمة رمى بنفسه من فوق جسر الأحباب ليستقر في قاع نهر السين"[2]، فحواس يمثل رمزًا للشاب الجزائري الذي يتزوج من عجوز غربية "شمطاء" تنتمي إلى حضارة عمياء. هذا الزواج يعكس نوعًا من الصراع بين الذات الجزائرية الأصيلة والآخر الغربي الذي يمتص طاقة الشباب الجزائري. ويمثل هذا الصراع بين الذات الجزائرية التي تحمل في طياتها الطموح والأصالة وبين الآخر الغربي الذي يتلاعب بها كالدمية، وصولًا إلى مأساة حواس الذي لم يحتمل الصدمة وأقدم على الانتحار في نهر السين.

[1] المصدر السابق، ص110.

[2] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص57.

وهذا الصراع يعكس حالة الذات الممزقة، حيث يحاول الفرد/حواس أن يتعامل مع ذاته في ظل تأثيرات الآخر /الحضارة الغربية، فتتحول الذات إلى ساحة تمزق بين الهويات المتناقضة، مما يؤدي إلى انهياره النفسي والجسدي.

أما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار لم يستطع مراد الاندماج في العالم الميزابي، لأنه يمثل الآخر في نظر الميزابيين، فغزت نفسه آلاف الأسئلة التي وقف حائرا ولم يستطع الإجابة عنها" كيف أندمج حقا في المجتمع الميزابي؟ كيف أتجاوز الوجود الحجري للحياة في واد ميزاب؟ كيف ألج إلى لب الأسرة الميزابية؟ أأجد الترحيب أم التبرم والرفض؟ كل الميزابيين الذين أتعامل معهم وأعمل معهم في الثانوية يجاملونني بتحيات وعبارات تنتهي عند خلقها لجدار نفسي متين، وهوة سحيقة.. كيف أردم هذه الهوة"[1].

فمراد الإخواني السني أصبح مرفوضا في غرداية بسبب انتمائه للجامعة الفرنسية أولا، وانتمائه إلى المذهب السني ثانيا " هو يرى نفسه شمسا من المعرفة تسْطع على غرداية، وهم يرون فيه ليلا حالكا من أبناء الحركى، وأذناب الاستعمار سلط على مدينتهم"[2] لذلك نبذ وطرد من غرداية لا لسبب بل لزعمهم بأنه من سلالة العبيديين، ويطمح للقضاء على بقايا الدولة الرستمية.

فهو غريب عن مجتمعهم الميزابي الإباضي وظلّ كذلك رغم إتقانه اللغة الميزابية التي لم تشفع له للولوج إلى عالم بني ميزاب.

وبسبب ذلك كان عرضة للإهانة والازدراء بتهمة الاختلاف العقائديً أو الفكري " لم أشرب كؤوس المرارة القاتلة في حياتي بمثل هذه الوحشية اللسانية الأكثر إيلاما من سكين تلاعب رقبتي حين وصفوني بالفاسق والزنديق، بل أدى بهم فجورهم في الخصام باتهامي بأنني لا أتورع حتى في ارتكاب الفواحش مع المحارم"[3].

---

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

وتمثل الحرب الأهلية الجزائرية، أو ما عرف بالعشرية السوداء بؤرة تشظي الذات الجزائرية، إذ أصبح الموت مخيما على البلاد وتصدرت أخبار الضحايا والمجازر يوميات الجزائري، وكل هذا عبر عنه معمر حجيج ممثلا في فقد مراد لخطيبته الصافية، التي اغتالتها الأيدي المتطرفة بدون ذنب اقترفته، فيد الإرهاب قضت أن تكون لحظة الرعب والخوف مشهدهم الأخير، لا لسبب إلا أنه لم يفهمك ولم يبذل جهد لفهمك، فقد قرر الآخر الحكم عليك بالموت لأنه قرر أنك ضده، يقول مراد:" لم يقتلوا الصافية بل حاولوا قتل أمة تتأهب للنهوض من كبواتها.. لم يقتلوا الصافية، بل حاولوا قتل صوت الجزائر في كل بقاع الدنيا.. لم يقتلوا الصافية، بل حاولوا قتل الحرية الحائمة بجناحي العزة والكرامة في كل الربوع، لم يقتلوا الصافية، بل حاولوا قتل الأمل في كل القلوب المعذبة الكتيبة اليائسة.."[1]، فماتت الصافية التي تمثل الأنا، وماتت معها الأرواح النقية، ماتت الصافية ومات الصفاء في الضمير الفطري والإنساني، وماتت فكرة تقبل الآخر المختلف، وانتهت طهارة القلب وصفاء الصدر، فالصافية تمثل الهوية الجزائرية الأصيلة المتقبلة للآخر، فهو ليس أفضل من الأنا أو أسوء منه إنّما هو مختلف عنه فقط.

في حين يعود الصراع بين الذات الجزائرية والسلطة الفرنسية في رواية معزوفات العبور، من خلال الصراع بين الضباط الفرنسيين والمساجين الجزائريين، ويظهر الضابط بشخصية سادية تتلذذ بممارسة فعل التعذيب على المساجين،" سأتركه يموت كالقنفذ ببطء، وأنا سأتلذذ كلما مات منه جزء، سأجعله يموت بالتقسيط، والموت بالجملة نوع من السخاء يهدى مجانا لهذا الصعلوك، خذوه، وارموه في المطمور رقم سبعة ليعيش مع الفئران، والصراصير، والعناكب، والقمل، والبرغوث، ولا تتركوا معه الأفاعي، فهي تهدي له نيابة عنا الموت بالجملة، سأحرمه منها ما دمت هنا. لا تبخلوا بالبول عليه"[2] فهم يتلذذون بالتعذيب لدرجة يرفضون فيها أن يقتل السجين مرة واحدة، بل يسعون لقتله مرات عديدة، وبقتل أجزاء من روحه مرة بعد مرة ليصبح مسخا وجسدا بلا روح.

[1] المصدر السابق، ص136.

[2] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص137.

وتبلغ المتعة بالتعذيب مداها عندما يتخلى الضباط الفرنسيين عن ما بقي من إنسانيتهم باستعمالهم لكلّ الطرّق التي لا تخطر على البال، فهم يتحولون لحيوانات هائجة عندما يتعلق الأمر بالثوار المساجين" سأقطع لك ما يفقدك رجولتك، ويستأصلك، ولن تنجب بعدها مخلوقات هابطة، ووقحة مثلك.

وأمر أعوانه بالتنفيذ، فسمع المعتقلون صراخا غير معهود من (بوحة النية) يتجاوب في أنحاء المعتقل كله، وكل واحد منهم راح يفسر، ويفك لغز ما وقع لـ(بوحة النية) المسكين"[1]

وكل هذه السادية انفجرتوكل هذه السادية انفجرت من كلام بوحة النية عن الجزائر وعن الإسلام، فالآخر الفرنسي ليس مستعدا لأي كلام يمجد الإسلام فهم أصحاب الحضارة وغيرهم لا يمكن أن يرقى ليكون إنسانا فما بالك بإبداء رأيه،"الآن سيكون الكلام لي وحدي لأفرغ غضبي من كلام هذا الحقير، ها هو قد فقد وعيه..إن استطعت الآن رد علي بكلامك السخيف..إذا كان قرآنكم يقول لكم كنتم خير أمة أخرجتم للناس، فأنا لا أومن به، وهيهات أن تكونوا كذلك يأيها الكائن من المخلوقات الهابطة فمن أراد أن يعرف صحة نظرية (داروين)، فليأت هنا، وليعش مع هذه الكائنات غير المكتملة "[2] فالضابط الحاقد على كل الجزائريين، صب كل الغضب الذي يكنه لهم في شكل تعذيب لبوحة النيه، وهذا الضابط المؤمن بنظرية داروين التطورية لا يسمح بأن يتساوى الفرنسي مع الجزائري في الأصل، ففي نظره هم مخلوقات لم ولن تتطور ومآلها الانقراض، فهم مخلوقات غير مكتملة وبالتالي لن تقدر على بناء حضارة.

ويتضح من خلال ما سبق كيف تتحول الذات الجزائرية إلى ضحية تصارع من أجل الوجود والكرامة، بينما الآخر يمارس استعلائه على هويتها وقيمها.

وهذه النظرة المتعالية استمرت في رواية ذاكرة منفى الجنون على لسان الشخصيات الفرنسية، وبالرغم من أن معيوفة بطلة الرواية تعيش في محتشد ريفزالت ووالداها كانا من خدمة الاستعمار الفرنسي إلا أن ذلك لم يشفع لها أمام الفرنسيين، فأستاذتها في مادة التاريخ اقترحت عليها اسما جديدا ليتماشى وحضارة الأنوار،"رأتني أستاذة التاريخ العنصرية مهمومة،

[1] المصدر السابق، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص118.

فسألتني، فشرحت لها السبب، فقالت لي: سأخلصك من اليوم من حرف العين الحلقي العربي المنجس لاسمك، واسميك على بركت الرب والابن وروح القدس مادموازال جولييت مأيوفة (Madenoiselle Juliette Maioffa)، أهذا يرضيك، ويبعد عنك نحس حروف من سلالة الحفاة العراة رعاة الإبل والشاة؟!دارت بي الأرض، وأحسست بغثيان من دخولي دنيا المنتفخين بعنصريتهم باسم يبدأ من اليسار إلى اليمين، فلعنت الاسم الهدية من أستاذتي حين تناديني به "[1]، إن اللغة ترتبط بالهوية ارتباطا وثيقا فهي رمز للمجتمع الذي تعبِّر عنه وتبرز طريقة أهله في التفكير والتعبير، والاستعمار حاول بكل الطرق مسح الهوية الجزائرية بالقضاء على اللغة العربية، والاستعمار اللغوي والثقافي يسعى لتشويه اللغة العربية،وهو ما تبنته مدرسة التاريخ في تغييرها لاسم معيوفة بمحو حرف العين الذي يرمز للغة العربية، وكذلك التحقير من كل ما ينتمي إلى هذه الثقافة المتدنية ثقافة الحفاة العراة حسب النظرة العنصرية الفرنسية، فأستاذة التاريخ تحاول تدمير كل ما قد يربط معيوفة بثقافتها العربية الإسلامية.

وبالرغم من كل هذا الرفض الذي يلقاه كل ما يمثل الهوية الجزائر، إلا أن الهوية الجزائرية والاعتزاز بهذه الحضارة الإسلامية بقي راسخا في قلب بطلة الرواية معيوفة؛ فتحوُل الاسم من اليسار إلى اليمين يعني أنه سيكتب باللغة الفرنسية وينطق بها، وسيمتلئ شيطان العنصرية ويتخلى عن الروح الإنسانية.

عنصرية أستاذتها التي تسعى إلى فرض هوية جديدة عليها عبر تغيير اسمها، حيث تعتبر الأسماء والألفاظ رمزًا للانتماء الذي يحاول المستعمر محوه،وهو ما يشعر الذات بالغثيان من محاولة الاستعمار إبعادها عن هويتها العربية، مما يعكس الصراع الداخلي بين قبول الذات كجزء من الهوية الثقافية الأصلية، ورفض الانصياع لمفاهيم الآخر الغريبة، وهو ما يبرز أهمية اللغة كرمز للوجود والهوية.

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص73.

6.3 الفضاء الزمكاني

الزمان والمكان هما عنصران أساسيان يدعمان بناء المتخيل الروائي وهما يجسدان المساحة الذهنية التي تتراكم فيها ذكريات وتجارب السيرة الذاتية للمبدع، فيتداخل الزمان والمكان في ذهن الروائي، ليخلق مساحة غنية حيث تنفجر الأفكار وتندمج التجارب المختلفة،إذ يمثل الزمان البُعد الدائم الذي ينسج خيوط الفصول الماضية والحاضرة والمستقبلية، بينما يشكل المكان فضاء يحيط بأحداث الرواية ويعكس تنوع الثقافات والأنماط الحياتية، ومن خلال الانتقال بين الأزمنة والأمكنة، تنعكس تجارب الذات وصراعاتها الداخلية، مما يعزز من فاعلية السرد في تجسيد التذويت.

1.6.3الزمن

يلعب الفضاء الزمان دورًا حاسمًا في عملية التذويت داخل الرواية، حيث يعكس تطور الشخصيات عبر مراحل زمنية مختلفة، ويتيح التنقل بين الأزمنة للقارئ فرصة لفهم أعمق للتحولات الداخلية التي تمر بها الشخصيات، وتعد تقنية الزمن من أهم التقنيات التي تقوم عليها الرواية وتتحكم في بنيتها حيث تحدث تناغما بين عناصرها، فالزمن ركيزة أساسية في الإبداع الروائي"بما يتضمنه من دلالات إيحائية وإشارات جمالية تعبر عن رؤيا وفكر ومشاعر، إلا أنها تختلف من كاتب لآخر بما يمتلك من أدوات فنية قادرة على الغوص في عمق الشخصية، وتجسيد زمنها المرتبط في علاقة فنية مع زمن السرد وزمن الحكاية"[1].

والاسترجاعالزمني يسهم في عودة الذات الساردة إلى الأحداث الماضيةسواء كان ماض قريب أو بعيد؛ وتبرز أهميته في كونه " تقنية تتمحور حول تجربة الذات، وتعادل وفقا للمصطلح النفسي ما يسمى بالاستبطان أو التأمل الباطني، ويعرف بأنه المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، ودوافعه ومشاعره والتأمل فيها"[2]، فالاسترجاع تقنية زمنية تظهر بوضوح في الروايات التي تدمج عناصر السيرة الذاتية.

ويوظف الروائي تقنية الاسترجاع في رواية الليالي حبلى بالأقمار في قوله:"صمت الحسين هنيهة، وذاكرته تسترجع له كلام جده، والدرويش حمدان لشهب، ودعاء جدته أمام ضريح

---

[1] مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص150.

[2] المرجع نفسه، ص186-187.

الولي الصالح بولقرون، ونبوءات مرابط لخضر، وكلهم قالوا له :ستمتلئ خزائنك بالمال، وتعشق أن تضع على رأسك تاج السلطان، وتعيد الراية الخضراء للإسلام إلى الأنام، وتصلب آخر طاغية بحبال مفتولة من شعر لحية آخر علماء الضلال، والبهتان."[1]

تظهر علاقة الاسترجاع بالتذويت في تجربة الحسين، حيث يستذكر ذكرياته المرتبطة بجدّه والدرويش حمدان ودعاء جدّته، مما يعكس تأثير الماضي العميق على هويته وطموحاته. تعد هذه الذكريات رافدا هاما يساهم في تشكيل وعيه ويعزز شعوره بالمسؤولية تجاه تقاليد عائلته ومجتمعه، كما أن الكلمات والنبوءات التي يحملها في ذاكرته تعزز لديه العزيمة والإرادة، مما يجعلها جزءًا جوهريًا من شخصيته وتوجهاته.

كما يعكس المقطع كيف أن الاسترجاع يمكن أن يُعدّ الأفراد للمستقبل، حيث يستخدم الحسين هذه النبوءات كمرجعية لتحديد أهدافه، الارتباط بين الماضي والحاضر يشمل بُعدًا روحيًا، حيث يُضفي دعاء جدّته عمقًا تاريخيًا على تجربته. يُبنى بهذا الشكل تذويت عميق يجمع بين الأبعاد الروحية والمادية لهويته، مما يعبر عن صراع دائم بين الطموح والتقاليد، ويرسل رسائل قوية حول الترابط بين الأجيال وتأثير الذاكرة الجماعية في تشكيل مسارات الفرد

أما في سكرات التيجان فيظهر الاسترجاع حين يحكي الحسين عن حياة والد غداة الاستقلال يقول:" "كان عبد الحميد بعد الاستقلال يحس بأنه في غاية الوجد الصوفي حين يجلس منتفشا على الكراسي، ويشعر بالسعادة في حجم اتساع وطنه حين يحلل بقانون الرجال الأصفياء الأوفياء ما كان محرما في المطارات والمراسي، وتكبر همته طولا، وعرضا حين يبيع الأراضي بالقطرات كالدواء المفقود لا بالدينار بل بالألماس، ويرى على رأسه تاج هارون الرشيد، وفي يده صولجان أحد ملوك الطوائف، لكن بقاء الحال على حاله من المحال، ولعبة الزمان بالرجال كلعبة القطط بالفئران قبل أن تفترسها.."[2]

تتجلى علاقة الاسترجاع بالتذويت في النص من خلال استحضار الحسين لتجربة والده بعد الاستقلال، حيث يصف مشاعر الفخر والسعادة التي عاشها عندما شعر بتحرير وطنه،

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص334.

[2] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص215.

هذه الذكريات تعكس كيف أن تجارب الأجيال السابقة تؤثر على الهوية الشخصية للفرد، ويمثل والد الحسين رمزًا للتطلعات والطموح، حيث يُشعره الاستقلال بالقدرة على تحقيق الأحلام.

ومع ذلك، يُشير النص أيضًا إلى التناقضات والتحديات التي يواجهها الحسين ووالده، حيث يبرز أن حالة الفخر والسعادة لا تدوم، وأن الزمن يتلاعب بالبشر، ف يظهر الصراع الداخلي بين الطموحات والحقائق المعيشية، هذا التوتر يعزز من عملية التذويت، حيث تصبح الرغبة في العظمة والانتماء إلى تاريخ عظيم بمثابة دافع للحسين، بينما يعي تمامًا تحولات الزمن وصراعات الواقع.

تتجلى علاقة الاسترجاع بالذات في رواية معزوفات العبور من خلال استحضار السارد السبتي البوغزالي لتجارب مؤلمة ومعاناة تاريخية لشخصيات عظيمة، مثل الأنبياء والفلاسفة، "واستحضرت لي ذبح سبعمائة نبياً، منهم يحيى بن زكريا البكائي على صخرة بيت المقدس، وإرغام سقراط على الانتحار بالسم الزؤام، وهو يصيح: كفرت بأربابكم، يا أرباب الكراسي والمعاصي، وأن آلهتكم قد طحنتها بعقلي كالدقيق، ورفعتها عاصفة روحي إلى السماء كذرات من غبار لترميها في الفيافي والبحار، ولم يبق على الرغم من كبريائكم إلا إله واحد معبود، وبلا زمان ولا مكان موجود، وقتل خبيب بن عدي الأنصاري شر قتل بتمزيق لحمه، وصلبه في التنعيم أمام الأشهاد من كبراء قريش.."[1].

يمثل الاسترجاع هنا رغبة الذات في تحقيق نوع من الخلاص الروحي أو التحرر الداخلي من الألم، ويعزز ذلك من خلال تذكير نفسه بتجاربه السابقة، فهوعندما يسترجع مآسي تاريخية مثل ذبح الأنبياء وإرغام سقراط على الانتحار، فإنه يُعيد صياغة تلك التجارب في سياق معاناته الشخصية، مما يجعل الآلام الجماعية جزءًا من ألم الذات،وهذه اللحظات تُصبح مصدراً للإلهام، حيث يتسلح الراوي بقوة تلك الشخصيات في مواجهة قهره وألمه اليومي،فيتحول الاسترجاع إلى تجربة تثري روح السارد، حيث يجد في معاناة الآخرين عزاء لواقع حياته.

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص6.

أما في رواية ذاكرة منفى الجنون تسترجع معيوفة وهي في رحلتها نحو الجزائر عبر المدن الإسبانية تاريخ المسلمين ممثلا في مدينة المرية؛ تقول: " يا مدينة المرية، أنت عروسة البحر الأبيض المتوسطة، عيناك مفتوحتان جهة الشرق...أنت حقا ابنة الشرق روحا ومخبرا.. أنت تهدي لمن يمر بك نسيما عليلا معطرا من رياحين الجنان تهب من حضارة قرطبة وغرناطة وأشبيلية...أنا لا أخشى الآن ممن أسباني ما دمت في حضنك، وما دامت أبراج محارسك لم تغمض لها عين منذ أن أقامها عبد الرحمن الثالث..

آه من إهانتك من المجوس بدمويتهم، وأنا مثلك أهانني كل من كان تاريخه منحوس.. أنت ملاذ لكل المظلمين من المسلمين واليهود وحتى من النصارى غير الحاقدين زمن محاكم الخزي والعار التي داست على كرامة كل من مازال قلبه ينبض بالحب للإنسانية.. "[1]

تتجلى علاقة الاسترجاع بالموروث التاريخي الإسلامي في النص بشكل عميق ومؤثر، حيث تشكل الساردة رابطاً بين الحاضر والماضي من خلال استحضار الذاكرة التاريخية للمدن الإسلامية العريقة "مدينة المرية" التي تُشير إليها كعروسة البحر الأبيض المتوسط، ليست مجرد موقع جغرافي، بل هي رمز لحضارة تعج بالإشراق والتنوع الثقافي، عبر تقنيةالاسترجاع تروي تفاصيل الحضارة الإسلامية في الأندلس، قرطبة وغرناطة وأشبيلية، وتُظهر كيف كانت هذه المدن منارة للعلم والثقافة، مما يمنح الزائر نسمات عطرة من عبق تاريخها.

إن إحساس الساردة بالأمان في حضن مدينة المرية يعكس قوة الموروث الإسلامي، الذي يعزز لديها مشاعر الفخر والانتماء.

ويبرز النص مظاهر الألم والمعاناة التي مرت بها هذه المدن عبر الزمن، مما يجسد الصراعات التاريخية والصدمات المجتمعية، تتداخل الضغوط النفسية للساردة مع هذا الموروث، حيث تجد في مدينة المرية ملاذًا لكل من تعرض للظلم، وتُذكّر بقيم التسامح التي سادت في فترات من التاريخ، مثل التعايش بين المسلمين واليهود والنصارى.

يعكس هذا الاسترجاع رغبة الساردة في استعادة هويتها والانتماء إلى ماضيها، مما يحفزها على التفكير في القيم الإنسانية المشتركة التي تشكل جزءًا من تاريخها الثقافي.

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، 227.

وأما الاستباق فهو "سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة، بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية "[1]، فالاستباق يروي لنا ما سيحدث مستقبلا في الرواية أو يلمح لنا لبعض الأحداث التي ستقع فيما بعد، ويمكن لهذه الأحداث أن تقع وتتحقق بالفعل أو لا تقع وتكون مجرد توقعات وأوهام.

يُعتبر الاستباق إحدى الحيل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب بهدف خلق حالة من الانتظار لدى المتلقي، ومع ذلك، فإن ما يتحقق فيما بعد ليس بالضرورة مطابقًا لتلك التوقعات؛ فهو لا يضمن الوفاء بتلك التطلعات، حيث إن ما تطرحه الشخصية من آمال قد يحقق بعضها أو يخيب على نحوٍ آخر،ويتضح هذا بشكل خاص عندما يقوم الراوي بالتضليل، مما يُنتج نوعًا من الاستباق الكاذب الذي أطلق عليه الناقد "جيرار جينت" تسمية الفواتح الخادعة.[2]

جاء في رواية الليالي حبلى بالأقمار على لسان الجد وهو يخاطب الحسين:"استعد من الآن، فإننا غدا بعد صلاة الفجر سنزور جبل مستاوة لألتقي بحبيبي الشيخ عبد الرحمن، وأقف على قبر أخيه إبراهيم البراني نائب قائد الثوار عمر بن موسى في زمن بكاء الظلام على الأنوار، ورفيقي في درب الثوار الأحرار"[3]

يستبق السارد حدثًا مستقبليًا سيحدث في اليوم التالي، وهو زيارة جبل مستاوة، هذا الاستباق يعكس تذويت السارد لتجربة الثورة والنضال، فهو لا يتحدث عن زيارة مجردة، بل يجعل منها جزءًا من هويته الذاتية، حيث يرتبط بالثوار وبأفكارهم، وزيارة القبر ليست مجرد فعل خارجي، بل هي تجربة روحية ونضالية تتشابك مع هويته الذاتية، واللقاء بالشيخ عبد الرحمن والوقوف على قبر إبراهيم البراني هو توحدٍ مع الماضي النضالي، ويعكس الإحساس المتجذر بالانتماء إلى تلك الثورة والرجال الذين قادوا النضال.

أما في رواية سكرات التيجان فتبدو الخيبة واضحة في كلام الحسين الذي يئس من شفاء والدته المصابة بالسرطان؛ يقول:"بعد صلاة الصبح تبخرت آمالي بعد اشتداد المرض

---

[1] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار النفائس للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004م، ص 33.

[2] ينظر: عمار عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية و المكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)، دار الهومه، الجزائر، 2010، ص21.

[3] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص101-102.

الخبيث على أمي، ويأسي من تحقيق بشارة المكفوف بقرب ظهور عيسى عليه السلام"[1]، فالسارد كان يترقب بشارة المكفوف بظهور عيسى عليه السلام، وهو حدث مستقبلي ذو دلالة دينية وروحية كبيرة، إذ ارتبطت معجزات عيسى عليه السلام بشفاء المرضى، ولكنه يستبق بخيبة الأمل، حيث تبخرت آماله بسبب اشتداد مرض أمه، وفقدان الأمل في تحقيق تلك البشارة.

هذا الاستباق يعكس مشاعر اليأس والحزن الشخصي، فالأمل في ظهور عيسى عليه السلام هو إسقاط لرغبة داخلية في الخلاص والتغيير، ولكن مرض الأم يشكل حاجزًا شخصيًا بينه وبين تلك الآمال، هنا، يُظهر السارد ارتباطًا عميقًا بين الأحداث الخارجية/مرض الأم وتجربته الذاتية /اليأس من تحقيق البشارة وشفاء والدته على يد عيسى عليه السلام.

أما في رواية ذاكرة منفى الجنون يظهر الاستباق في إعلان زواج معيوفة،"زوجني أبي بمعياف المجرم الذميم.. العرس يوم الأحد المقبل.. كيف تم هذا في اليقظة أم في الأحلام؟! لماذا لم يستشرني؟!باعني كأرنب لقرد في سوق سماسرة الشياطين والعفاريت يستوي عندهم الحلال والحرام، ولا يفرقون في سمسرتهم بين رقاب العباد، ورقاب البغال.."[2]، في هذا المقطع، الساردة تستبق حدث زواجها بمعياف، المجرم الذميم، ويوم الزفاف حدد بيوم الأحد المقبل، لكنها تعبر عن حالة من الصدمة والرفض لهذا الحدث الذي يُفرض عليها دون موافقتها، وهو ما يعكس معاناتها الداخلية.

الحدث المستقبلي العرس ليس مجرد موعد زمني، بل هو تجسيد لظلم اجتماعي ومصير مفروض عليها، السارد تعيش حالة من الاستلاب والاختطاف الذاتي، حيث تُعامل كسلعة في السوق، وهو ما يعزز التذويت في المقطع والمتمثل في شكل احتجاج ذاتي على الظلم الاجتماعي، ويعكس إحساسًا عميقًا بالاستغلال والقهر، ليعبر الاستباق هنا عن الاستلاب الشخصي والذاتي لمعيوفة.

في حين تظهر نبوءة الشيخ في رواية معزوفات العبور لتؤكد على قدوم الثورة التي ستحرر الجزائر من ظلام الاحتلال؛ يقول السارد:"تذكرت نبوة الشيخ الحكيم محمود الزناتي:

---

[1] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص21.

[2] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص200.

(ستأتي الثورة، وستغمرون بسيول من الدماء، والدموع، والأشلاء، والأدخنة، ولكنكم ستنسون حين تغمركم الدنيا بغنائمها، وتكونون آنذاك بوجوه ذئبية، بشعة، قبيحة؛ لا نور فيها، ولا إيمان..)"[1]، جاء الاستباق يبشر بمستقبل الثورة التي ستندلع ضد الاستعمار، ولكنه أيضا يتنبأ بنهاية مأساوية لهذا النضال، حيث يغرق الثوار في غنائم الدنيا وينسون مبادئهم، ويتحولون إلى كائنات بشعة بلا نور ولا إيمان، وهنا تظهر تجربة الثورة من زاوية مختلفة، فالسارد يخشى أن تتحول الثورة إلى مجرد صراع على الغنائم، وأن يفقد الثوار إنسانيتهم، فهو لا يتحدث عن الثورة كحدث خارجي فقط، بل يعبر عن قلق ذاتي عميق من أن يفقد هو والآخرون نور الإيمان.

2.6.3 المكان

يعتبر الفضاء المكاني عنصرًا جوهريًا في بناء هوية الشخصيات وتذويتها داخل الرواية، والمكان عند معمر حجيج لم يقتصر على أبعاده الهندسية، بل جعل شخصياته الروائية متمسكة بالمكان ومشدودة إليه لأنه يمثل هويتها ويعبر عنها،وعلاقة الشخصية بالأمكنة التي تعيش فيها وتتفاعل معها هي علاقة محبة وألفة، فالمكان ما نحبه ونألفه ونكون أحرارا فيه وبذلك يتعدى – المكان– قيمته الهندسية إلى قيمة موضوعية وذاتية و تخييلية أيضا، لأن "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه، لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[2]، فهي الأماكن التي يظل الإنسان دائما مرتبط بها ويتذكرها كلما ابتعد عنها لما تحمله من دلالات الحماية والطمأنينة والراحة، ولذلك سنتطرق لدراسة الأماكن وفق ثنائيتي المكان المعادي /المألوف.

1-القرية المكان المألوف/ المدينة المكان المعادي

في رواية الليالي حبلى بالأقمار، تظهر**القرية** كمكان مألوف بالنسبة للبطل الحسين، لأنها تمثل المجتمعالجزائري البسيط بعاداته وتقاليده، والقرية يمتاز سكانها بالتوحد فيفرحون معا

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص47.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص31.

ويحزنون معا،" حين تقودني جدتي من يدي لنفتح قريتنا دارا دارا كأنها جزر متناثرة في البحار!...هي تسعد حين تكون رقما من حشود الزوار المهنئين لمن نفض غبار الغربة عن روحه لتسعد قريته به"[1]، فكل عائد من الغربة للقرية يستقبل بحشود المهنئين، دلالة على هذه اللحمة التي يعيشها المجتمع القروي، فالمجتمع القروي كالجسد الواحد ويعود ذلك إلى عدم وجود كثافة سكانية فيها، فكل من في القرية يعرف أنحاءها وساكنيها فردا فردا، من هنا تنشأ الألفة والمودة بين أفرادها.

ويصف الروائي سمات أهل القرية، فأغلبهم من نمط واحد، فلباسهم موحد هذا الزي الذي يشير بوضوح إلى ثقافة القرية الجزائرية التقليدية، ولا سيم البرانيس التي تعد اللباس التقليدي في بلاد الأوراس، " ما أجمل الأطفال في قريتي بقمصانهم الطويلة إلى الأعقاب، وبرانسهم المستغنية عن السراويل، ويعقدون أجنحتها المتقاطعة على أقفائهم عند اشتداد البرد القارص، ورؤوسهم البادية كشقائق النعمان بطرابيشها الحمراء!"[2].فالقرية رمز للبساطة والجمال وكل شيء في القرية له مذاق خاص حتى الوجه الشاحب يصبح له رونقه الخاص، وإن تساوى أهل القرية في اللباس فإنهم سواء تحت ظل الفقر، ففي القرية لا وجود للطبقية المجتمعية، كلهم سواء عدا من باع نفسه للاستعمار الفرنسي "ما أعظم الفقر حين يوحد الخلق في قريتي"[3].

وظهرت **المدينة** في الرواية كمكان معادي، وتمثل المدينة فضاء رحبا على قدر كبير من الثراء والتنوع، والمدينة منطقة للتجمع السكاني وتكون أكثر كثافة من القرية،"لقد خدعت، وأنا الشيخ الحسين في قاهرة المعز.. أنا أواجه جيشا عرمرم من النكبات وحدي.. أين جدي عبد الواحد، والدرويش حمدان لشهب، ومرابط لخضر، رحمكم الله أجمعين. . لا نصير، ولا شفيع.. ماذا أفعل؟ أصبحت كالجمل الأجرب لا أحد يؤنسني، ولا يلتفت إليّ أيّ أحد مجرد التفاتة عطف على مخدوع منهوك. هكذا يعظم الرجال ببطء، ويصغرون في لحظة"[4]، ومن

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] المصدر نفسه، ص124.

[4] المصدر نفسه، ص239.

خلال هذا الوصف تظهر مدينة القاهرة فضاء للتعب والاغتراب والمعاناة فبالرغم من الكثافة السكانية إلا أن الحسين لا يجد من يخفف عنه آلامه ويشاركه همومه، وهو القادم من بيئة قروية متضامنة ومتماسكة، فأصبحت المدينة وحشا يلتهم العلاقات الإنسانية الحميمة، فضاء بعيد عن كل دفء جسدي وعاطفي "كانت أشرطة الشيخ كشك لا تفارقني في يقظتي ومنامي، بل كنت حين أمشي في الشوارع أعزف منها مقاطع دون شعور مني. يلتفت إليّ المارة، ويتفحصون شخصي، ويتعجبون مني. أشك في نفسي لعلي غاز من عتاة الكواكب الأخرى. ينظرون إلي باستغراب كأنني معتوه، أو بي مس من الجن"[1]، وبالرغم من مقابلته للعديد من الأشخاص يزداد إحساسه بالغربة ففي القرية أسماء الناس معروفة، أما المدينة فالناس لا تخاطبه وتكتفي بنظرات التعجب والاستغراب، وهذا العجز عن التواصل الإنساني يعزز شعوره بالوحشة والكآبة والاختلاف.

2- غرداية المكان المألوف/ المعتقل المكان المعادي

في رواية مهاجر ينتظر الأنصار تظهر **غرداية** كمكان مألوف ومحبب للذات الساردة مراد، فيتم تصوير المدينة بشكل شاعري يتجسد من خلال الأوصاف الغنية التي تعبر عن تشوق السارد لرؤيتها؛ يقول:"مدينة غرداية تلك اللؤلؤة المكنونة والجوهرة المصونة في صدفتها، أوالحمامة الرابضة في عشها النخيلي بين صخور هضابها الصحراوية كما كان يتخيلها من خلال صورها الرائعة المفشية ببعض أسرار وجهها الخجول،وكان متشوقا لرؤيتها بكامل زينتها من فضائها المشرق"[2]، فمراد يراها "لؤلؤة مكنونة" و"جوهرة مصونة"؛ غرداية، بالنسبة لمراد، ليست مكاناً مجهولاً، بل هي مكان يتوق إليه، مكان يحمل سحرًا وجمالًا خاصًا، هذا المكان يصبح رمزًا للأمان والانتماء، فهو يظهرها كمدينة هادئة بطبيعة جميلة، وهو ما أشعل حماسه لرؤيتها.

بالإضافة إلى ذلك؛ يتعلق مراد بتراث المدينة وثقافتها ويتشوق لمعرفة المزيد عنها؛ يقول:"كنت في غاية السعادة والتشوق لأطل على وجه غرداية لأول مرة.. ستكون بالتأكيد مدهشة.. ستكون كعروسة الصحراء بكامل زينتها لتستقبلني بأحضان المودة والكرم.. إن بني

[1] المصدر السابق، ص200.

[2] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص5.

ميزاب قد اختارتهم الصحراء لتفشي لهم بأسرارها لأن خزائن ذاكرتهم غنية وعريقة وغير مثقوبة، ومتخمة بعبق تاريخ الصامدين فوق ظهرها.. هل يمكن لي أن أراوغهم، وأثقب ذاكرتهم ولو بإبرة صينية دقيقة لتفشي لي ببعض حقائقهم الباطنية؟"[1]، فمراد يصف غرداية بتقدير وإعجاب كبيرين، حيث يراها كمدينة مأهولة ومليئة بالثقافة والتاريخ، ويشير إلى أن "بني ميزاب" هم من اختيروا من قبل الصحراء لتخزين أسرارها، مما يدل على تقديره للثقافة التاريخية والمعرفة التي تركها الأجداد، هذا التصوير يجعل من غرداية مكانًا ذا معنى عميق بالنسبة للسارد، حيث يسعى للتواصل مع تلك الثقافة واكتشاف خفاياها.

كما يظهر تقديره لمدينة غرداية كونها بلد الإرث الحضاري والعلم والعلماء "وفي غرداية بالذات التي قرأت عنها، فقدمت لي نفسها على أنها بلد الإرث الحضاري المعتق.. بلد العلم والعلماء.. بلد تعشق المعرفة.. بلد كنوز الأجداد الفكرية.. بلد قوم خرج من صلبهم أول مفسر للقرآن الكريم في مغربنا.. بلد ترى الأعلم هو الجدير بتولي الإمامة الكبرى.. صدمت بجدار صيني حال بيني وبين التوغل في خفايا المجتمع الميزابي.."[2]، فبالرغم من هذا الإعجاب المفرط بغرداية حيث منشأ الحضارة، يواجه مراد صعوبة الوصول إلى عمق هذه الثقافة وتلك المعرفة، رغم الارتباط العاطفي القوي الذي يشعر به.

ويواصل مراد انبهاره بمدينة غرداية حيث يصف مشهدا فريدا للمدينة "في إحدى الطرق الملتوية المفصولة عن إحدى أطراف مدينة غرداية في مكان يبدو كأنه جزيرة رافعة رأسها حتى لامست السماء الزرقاء، أو أنها قطعةً صخرية معلقة في الفضاء تطل على المدينة من فوق، والمدينة تظهر كأنها زرعت مبانيها في مغارة كبيرة مفلطحة الحواشي، أو كأنها قصعة حجرية كبيرة عميقة مقعرة مفرومة من جميع جوانبها موروثة من عهود سحيقة مليئة بثريد، وتعلوها ملاعق غرست على أطرافها كأنها تنتظر الآكلين الغرباء مثلي"[3] فيصفها كجزيرة رافعة رأسها تلامس السماء ويظهر السارد كيف تبرز المباني كأنها زرعت، وهو ما يجعلها مكانًا متميزًا وفريدًا من نوعه.

[1] المصدر السابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص53.

ويظهر في الرواية كيف أن **المعتقل** يمثل مكانا معاديا، حيث يخضع السجناء لظروف قاسية وغير إنسانية تعكس قمعهم وفقدان حريتهم، يقول مراد: "قذف بنا في ليلة ليلاء في عربة كالأبقار الوحشية لم نعرف الشرق من الغرب، ولم ندر الليل من النهار، ولا الزمن الذي استغرقته الرحلة المجيدة العمياء الخرساء؟ وأنزلنا بالجملة، وبالدفع والرفس، فلم نقدر على الحركة والمشي، فدفعنا دفعا نحو خيام في أرض صحراوية، وسألناهم، أين نحن الآن؟"[1]وتتجلى وحشية الموقف من خلال وصف رحلة السجناء في "عربة كالأبقار الوحشية"، مما يبرز شعورهم بالتحقير والابتذال، يستخدم السارد تعبيرات قوية مثل "لم نعرف الشرق من الغرب" و"لا ندر الليل من النهار" ليصور الافتقار إلى الاتجاه والهدف، مما يعكس حالة من الضياع الكلي التي تعيشها الذات في المعتقلّ، كما أن استخدام أنزلنا بالجملة، وبالدفع والرفس يظهر التعامل العنيف معهم، إذ تُعاملهم قوات الأمن وكأنهم مجرد أشياء لا قيمة لها.

ونلاحظ كيف أن الأيام أصبحت متشابهة "الأيام تشاكلت حتى أصبحت يوما واحدا.. فقدنا الإحساس بالزمن، فدفناه في المكان السرابي الهائم بلا مكان.."[2]، فغياب الإحساس بالزمن يشير إلى انهيار الإحساس بالواقع الطبيعي وعمق الخسارة في مات وعواطف السجناء. إن ذلك يعبّر عن شعورهم بالاغتراب، مما يبرز كيف أن المعتقل ليس فقط مكانًا جسديا؛ بل هو مكان يقتل الشعور بالزمان والمكان، ويخلق بيئة من اللامعنى.

كما أن استمرار الإقامة في المعتقل جعلت "كل شيء ثابت في رقان إلا بشرة جلودنا، فهي تتغير كل ساعة بل كل ثانية لتكون في مستوى عرس القرون الذي ستزف فيه الفتاة الحسناء من حرائر دولة إسلامية إلى عريسها بوجوه متعددة مجهولة مشتتة...توالت الأيام بين شروق وغروب وسواد وبياض، فكنا نجتمع كالأسود، ونتفرق كالأغنام."[3]، وهو ما يعكس الأثر النفسي والجسدي المعادي الذي يتعرض له المعتقلين، بينما تتكرر عبارة تشابه الأيام ليزيد من الإحساس بالإحباط والعجز، والجمع بين احتشادهم كـ"الأسود" وانقسامهم كـ"الأغنام"

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص114.

[2] المصدر نفسه، 115.

[3] المصدر نفسه، ص117.

يظهر تناقض القوة والضعف في تجربة السجناء، حيث يجبرون على التكيف مع ظروف الاضطهاد.

أما فيما يخص محاولات والده، فإن ذلك يزيد من آلام الذات الساردة "كتب أبي عشرات الرسائل إلى مسؤول المعتقل، وعشرات أخرى إلى أصدقائه، وكتب عشرات بعدها إلى من يعتقد المسكين النائم المغفل أنهم ما زالوا تحت رحمته ونفوذه الامبريالي الخالص، وينفذون أوامره في الحال دون تردد"[1]. ويشير إلى تصميم الوالد على محاولة التواصل والتوسط لإخراج ابنه من المعتقل، ولكنه يعكس أيضا شعورا بالعجز، ومن يعتقد المسكين النائم المغفل أنهم ما زالوا تحت رحمته كيف أن الأمل في المساعدة هو مجرد وهم، وفشل المحاولات يوضح اليأس والضياع الذي يعيشه السجناء، وتجعل من المعتقل مكانًا خانقًا ومعاديًا بعيدًا عن الأمل والكرامة الإنسانية.

3-السجن المكان المألوف/ السجن المكان المعادي

وفي رواية معزوفات العبور يتحول **السجن** رغم البيئة العدائية التي يفرضها إلى مكان مألوف وجزء لا يتجزأ من التجربة الإنسانية للشخصيات المحتجزة، وخاصة للشخصية الساردة علي السبتي البوغزالي، حيث يصبح السجن ملاذًا للتفكير والتأمل الشخصي، حيث تُتاح الفرصة للسجناء للاصطدام بأعماق أسرارهم ورغباتهم، كما يشير أحد الشخصيات إلى هذه التجربة بقوله: "كنت في ليالي سجنك أميرا من أمراء البيان والصولجان يسعد برعية الأحرار وبدولة الأحلام..."[2]، مما يعكس كيف يمكن للسجين أن يجد في داخل هذه الجدران ملاذًا روحيًا، يتحرر فيه من القيود المادية التي تفرضها الحياة داخل السجن،ويتطور هذا الحضور الداخلي ليمثل عالما موازيا، حيث يصبح السجين أميرا يتحكم بمملكة خياله، مملكة يشيدها ليحمل فيها آماله وطموحاته بعيدا عن الواقع المؤلم.

بالإضافة إلى ذلك، يمثل السجن فضاء يجمع بين المساجين في لحظات من التفاعل والتأمل الجماعي، يقول علي السبتي: "في ليلة تبدو لي خضراء قمت الليل مع نفر من المساجين، ثم حاول كل واحد منا أن يملأ جو السجن بشيء يبطل مقولة: تنعدم الحرية حين

[1] المصدر السابق، ص128.

[2] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص9.

تسجن الأجسام الطينية بجدران حجرية"[1]، حيث يساهم هذا التلاقي في تعزيز الروابط الإنسانية وتبادل الدعم المشجع، في هذا السياق، يتجلى كيف أن الشخصيات قادرة على التغلب على شعور العزلة والاغتراب، مما يسمح لأرواحها بأن تطير بعيدا عن قيود الجسد "كنت لا تخشى الموت.. لا تخشى السجون.. كنت تؤمن بأن السجن الحقيقي؛ هو سجنجسدك لروحك المتحصنة في إيمانك المتصالح مع لاوعيك"[2]، وهذا التواصل الروحي الإيماني مع الخالق يشكل قوة تدفع الذات للمقاومة رغم القيود، وتجعل السجين قادرا على التعامل مع القيود المفروضة عليه، من خلال تعزيز قوته الروحية واستكشاف ما وراء السجن، مُحولا المكان من كينونة مرعبة إلى فضاء مألوف يمثل مكانًا للتحدي والشجاعة، حيث يجد السجناء فيه أعظم قوة في تحررهم الروحي.

ويحضر **السجن** في نفس الرواية كمكان معادي، فهو مكان للإقامة الجبرية شديد الانغلاق تصبح فيه الأيام متشابهة ويتساوى فيه المساجين، وهو فضاء يحجب ضوء الشمس، ويمثل مكان للضغط النفسي والعقلي، ويخضع المعتقلون في سجون الاحتلال طوال فترة احتجازهم لشتى صنوف التعذيب والإهانة والإجراءات التعسفية الظالمة، فالسبتي البوغزالي ورفاقه يدفعون ثمن مقاومتهم للاستعمار الفرنسي، والسجن في رواية معزوفات العبور يبزر وحشية الفرنسيين و ما تحمله سجونهم من تعذيب وإهانة وإذلال يفوق كل تعذيب ويتنافى مع كل الإنسانيات فهذا السبتي البوغزالي بعد أن يئس الكونيل أن يأخذ منه معلومة واحدة "الكونيل اندهش من رباطة جأشك حيث كنت تترنح يمنة ويسرة ثم تستقيم قامتك كأنك صخرة، أو شجرة الأرز العظيمة الأسطورية... خذوه وارموه في المطمور رقم سبعة ليعيش مع الفئران، والجرذان، والصراصير، والعناكب، والقمل، والبرغوث، ولا تتركوا معه الأفاعي، فهي تهدي له نيابة عنا الموت بالجملة سأحرمه منها ما دمت هنا، ولا تبخلوا عليه بالبول عليه"[3]، يُشكّل هذا المشهد ذروةَ الصراع بين منطقين متعارضين: قوة المستعمر المادية المفرطة في وحشيتها، وصلابة المقاوم الروحية التي تتحدى كل أشكال الإذلال. فـ"الكونيل اندهش من رباطة جأشك" ليس مجرد اعتراف بالهزيمة النفسية؛ بل كشفٌ عن

[1] المصدر السابق، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص84.

التناقض الجوهري في الذهنية الاستعمارية التي تعجز عن فهم مصادر القوة الحقيقية خارج نطاق القوة الغاشمة

اللغة هنا تخلق تناقضاً بصرياً مثيراً: "تترنح يمنة ويسرة ثم تستقيم قامتك" يُصوّر ديناميكيةَ المقاومة بين الضعف الظاهري (الترنح) والصلابة الجوهرية (الاستقامة). هذه الثنائية تتجسد في التشبيهات الأسطورية "كأنك صخرة، أو شجرة الأرز العظيمة الأسطورية"، حيث تحيل الصخرة إلى الثبات المادي، بينما ترمز شجرة الأرز إلى البعد الروحي والأسطوري الذي يتجاوز الزمن.

أما الأمر "خذوه وارموه في المطمور رقم سبعة..." فيكشف عن تحوّل التعذيب من وسيلة استجواب إلى طقس انتقامي عبثي. تعداد الكائنات المقززة ("الفئران، والجرذان، والصراصير...") ليس مجرد وصف للبيئة، بل تمثيلٌ لمحاولة تحويل الإنسان إلى مستوى هذه الكائنات. لكن التهديد بـ"ولا تبخلوا عليه بالبول عليه" ينقلنا من مجال التعذيب الجسدي إلى محاولة تدنيس الكرامة الإنسانية ذاتها، مما يكشف عن اليأس الاستعماري من تحقيق الانتصار الحقيقي.

الغريب أن النص يخلق مفارقة وجودية: كلما استخدم المستعمرُ أدواتٍ أكثرَ وحشيةً ("المطمور رقم سبعة"، "الموت بالجملة")، كلما برهنَ السجينُ على تفوّقه الأخلاقي. فـ"شجرة الأرز" هنا ليست مجرد تشبيه، بل إعلانٌ عن انتصار الحياة على أدوات الموت، والنبل على أحطّ أشكال الإذلال.

4- قرية "بني بهدل" المكان المألوف/ المحتشد المكان المعادي

تظهر القرية "**بني بهدل**" في رواية ذاكرة منفى الجنون كمكان مألوف للذات/الساردة، إذ تمثل الجذور والانتماء الأصلي، رغم أن البطلة قد نُفيت من هذه القرية، إلا أنها تظل في ذاكرتها رمزا للهوية والانتماء والحنين.

القرية رغم أنها مكان تم الطرد منه، تظل مكانًا مألوفًا تتذكره معيوفة بحنين وألم، فهي تمثل الوطن الأول، والبيئة التي كانت مألوفة لها قبل أن يتم نفيهم منها؛ تقول الساردة:"وكان أكبر محنة لتجريب المنفى من جراء أول خيانة إنسانية للأوطان في الجنان، وتلتها خيانات

إلى ما لانهاية كخيانتنا التي طردتنا من قرية بني بهدل إلى محتشد المنفيين"[1]، فقد ربطت الساردة منفاها بمنفى أول خيانة إنسانية والتي كانت سببا في طرد آدم من الجنة، فالقرية تمثل الجنة في خيال معيوفة، ففي الرواية، القرية تصور كرمز للوطن المفقود، وهي تُقدم كوطن مثالي مفقود.

القرية "بني بهدل" تمثل المكان الآمن والمألوف الذي تحن إليه الذات، رغم أنها فقدته بفعل الخيانة والنفي، إنه مكان يمثل الجذور والهوية، حيث يرتبط بالذكريات الإيجابية عن الوطن قبل النفي، وكانت العودة لها بمثابة الولادة الجديدة " ثم إلى قرية بني بهدل، والتقاء حرية العفاف بخالها الشيخ حمدان، والزواج بالهواري الشاب الوسيم الظريف ابن خالتها خدوجة، وكانت الولادة الجديدة للحسناء حرية العفاف، وكانت الأعراس، وكانت الأفراح، وكان تذوق الحياة بنكهة تاريخ الثوار.. كانت تزور قبر أبيها وأمها في مقبرة الشهداء كل جمعة، وكانت تقف أمامهما، وتحاورهما كأنهما يسمعانها.. انتهت أيام البؤس والضباب، وجاءت أيام كلها ربيعية مزهرة ضاحكة.."[2].

على النقيض من القرية، يمثل **المحتشد** في الرواية مكانًا معاديًا لمعيوفة بطلة الرواية، مكانًا ترتبط به ذكريات المنفى، القهر، والعزلة. فالساردة في المحتشد تعيش في بيئة قاسية ومليئة بالمعاناة، مما يجعله مكانًا معاديًا على المستوى النفسي والجسدي،"كنا أطفالا في محتشدات المنبوذين الهاربين...."[3]، في هذا المقطع، يظهر المحتشد كرمز للمنفى والعزلة، حيث يعيش الأطفال في عزلة نفسية واجتماعية، وقد تم نفيهم من قريتهم "بني بهدل"، هنا، يعبر المقطع عن المحتشد كبيئة عدائية، حيث يرتبط بذكريات الطرد والخيانة، وهي أمور تجعل المكان معاديًا للذات.

والمحتشد في الرواية ليس مجرد مكان جغرافي، بل هو رمزية للمنفى الداخلي والخارجي الذي تعاني منه معيوفة، إنه مكان العزلة القسرية، حيث تشعر الذات بفقدان هويتها وانسلاخها عن جذورها، هذا المكان يضع الساردة في مواجهة مع مصيرها، ويعزز شعورها بالغربة والاغتراب عن الوطن والذات، "همست معيوفة إلى نفسها: كنت أتمنى أن أقتل أو

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون ص3.

[2] المصدر نفسه، ص231-232.

[3] المصدر نفسه، ص3.

انتحر لأتخلص من واقع هذا المحتشد، وواقع عائلتي، ومن عذاب انتظار هدية لم تأت، ولن تأتي"[1]، وهذه الحواجز النفسية والجسدية التي يفرضها المحتشد تجعل منه مكانا معاديا، حيث تتلاشى فيه الإنسانية وتختلط المعاناة باليأس.

[1] المصدر السابق، ص183.

الفصل الثالث:

حواريـة السردي والأسطوري

1. مفهوم الأسطورة

2. تجليات الحضور الأسطوري في روايات معمر حجيج :

يشير مفهوم الحوارية إلى تفاعل وتداخل النصوص والخطابات المختلفة داخل النص الأدبي، في هذا السياق، تعني حوارية السردي والأسطوري التفاعل بين السرد الواقعي والخيال الأسطوري، مما يخلق نصا غنيا بالمعاني والرموز، هذا التفاعل يسمح للكتاب أن يمزج بين الواقع والخيال بطرق تثير خيال القارئ وتفتح أمامه عوالم جديدة.

يبرز تداخل الأسطوري والسردي كأداة فعالة تمنح الرواية عمقًا وأبعادًا متعددة. يشير السردي إلى نقل الأحداث وتفاصيل الحبكة بشكل موضوعي ومنطقي، بينما يتمحور الأسطوري حول استخدام الرموز والأساطير القديمة لخلق طبقات إضافية من المعاني والدلالات.

هذا التداخل بين الأسطوري والسردي لا يضفي فقط غنى على النص الروائي، بل يساعد أيضا في خلق تجربة قراءة أكثر غموضًا وجذبًا، عندما يتنقل القارئ بين السرد الواقعي للأحداث والرؤى الأسطورية الرمزية، يتمكن من فهم أعمق لمجريات القصة ودوافع الشخصيات. هذا التفاعل الديناميكي بين السردي والأسطوري يعكس تعقيدات الحياة البشرية، حيث تتداخل الحقائق الملموسة مع الخيالات والأساطير التي تشكل جزءا من الوعي الجمعي للإنسانية.

1. مفهوم الأسطورة

تعكس الأسطورة تجارب الشعوب القديمة وصراع الآلهة، مما يساهم في تشكيل الوعي الجماعي ويشكل جزءًا من الهوية الثقافية للأمم "والأسطورة أو الميثولوجيا mythologie هي كلمة يونانية وتعني علم الخرافات وأخبار الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخارقيين عند الشعوب القديمة، وفي جاهلية التاريخ وكل ما له صلة بالوثنية وطقوسها وأسرارها ورموزها ما ظهر منها وما بطن، ولم يقتصر شيوع اللفظة للدلالة فقط على الأساطير الكلاسيكية اليونانية والرومانية، بل أصبحت تطلق على كل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الأخرى"[1].

وتعد الأسطورة جسرا يربط الإنسان بتجربته الوجودية، إذ تتيح له إمكانية فهم العالم من حوله من خلال رموز تعكس قضاياه وأحلامه، فالأحداث الخارقة والآلهة الأسطورية ليست مجرد قصص خيالية، بل تعبيرات عميقة عن قلق الإنسان ومشاعره تجاه المجهول، ذلك

[1] سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص325.

لأن"الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعًا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا، وإذا كانت الأسطورة على هذا النحو ضربا من الفلسفة، فهي عملية تأمل من أجل الإجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما"[1]، فالأسطورة تمتلك القدرة على نقل التجربة الإنسانية من بعدها السطحي إلى عمق الفهم الفلسفي. فهي فعل تأملي متجذر في الإحساس بالوجود والبحث عن إجابات للهموم الوجودية.

إن هذا التأمل الأسطوري ينقل الإنسان من عالم ملموس إلى عوالم مترابطة تتجاوز حدود المكان والزمان، وتغدو الأسطورة أداة لنقل القيم والتقاليد وتشكيل الهوية الجماعية، من خلالها يمكن للإنسان أن يواجه أسئلة الحياة الكبرى بجرأة، مُؤمنًا بأن وراء كل أسطورة توجد حكاية شاملة تعكس معاناته وطموحاته.

وفي هذا العالم الخارق في التعقيد والفوضى، تتشابك الحقائق وتتداخل الأحداث بشكل يجعل من الصعب التمييز بينها، فتظهر الأسطورة كقوة مهيمنة على منطق الحياة الاجتماعية "في واقع تتداخل فيه الأحداث والمواقف كالحقائق تداخلا لا منطقيا يتحول منطق الحياة الاجتماعية إلى منطق الأسطورة، ويصبح هذا المنطق هو السائد في بيئة المجتمع على الرغم من مرور آلاف السنين على المنطق الحقيقي للأسطورة"[2]وهذا التداخل بين الواقع والأسطورة يُفضي إلى تشكيل رؤية جديدة للوجود، تأخذ الأسطورة كمظلة تظلل فهم الإنسان لتجاربه اليومية، ويعيد تجسيد القيم والمعاني التي تشكل هوية الأفراد والجماعات.

في الأدب المعاصر، تتجاوز الروايات حدود السرد التقليدي لتنسج تداخلًا سلسا بين الواقع والخيال، مما يوفر فضاء خصبا لإعادة اكتشاف الأساطير القديمة في سياقات معاصرة متجددة. هذا التفاعل العميق بين السرد والأسطورة يُضفي بعدا غنيا ومعاني متعددة على

[1] رجاء بن منصور، الأسطورة في الرواية الجزائرية –دراسة نقدية أسطورية مقارنة–، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر –باتنة، الجزائر، 2014–2015، ص26.

[2]مراد عبد الرحمان مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة، مجلة علامات في النقد، مج:15، السعودية، 2006، ص732.

النصوص الأدبية، "و يمكن أن تكون مقولة الناقد ميشال زيرافا (Michel Zérafa) في كتابه "الأسطورة والرواية"، مدخلا نموذجيا للربط بين الأسطوري والروائي، وذلك حين قال:لا بد لكل رواية من أسطورة تأخذ بها كإطار مرجعي"[1].

هذه المقولة للناقد ميشال زيرافا تبين أن الأسطورة تعمل كإطار مرجعي يُشكل خلفية غنية للروائي، مما يسهم في تأسيس أبعاد رمزية ومعاني أعمق في النص الروائي، فالرواية التي تعكس تجارب إنسانية متنوعة، تجد في الأسطورة أدوات فعالة للتعبير عن المعاني الكبرى وتفسير الظواهر الاجتماعية والنفسية،فالأسطورة بمثابة مخزون ثقافي متجدد يغذي خيال الكتاب ويمكّنهم من معالجة قضايا معقدة تتعلق بالهوية، والمكان، والزمن.

وتعتبر الأسطورة عنصرا أساسيا يُغذي البنية الروائية ويعزز من جمالياتها، لأن " الرواية في الواقع تسعى إلى تأكيد الصلة بالأسطورة فإن ذلك ينبع من أهمية دور الأسطورة في تمتين البنية الروائية وتعزيز مقّوماتها الفنّية"[2]السعي إلى توطيد العلاقة مع الأسطورة ليس مجرد عملية استلهام، بل هو تعبير عن فهم أعمق لكيفية تشكيل النص الروائي وتغليفه بدلالات غنية ومعقدة.

فالأسطورة تعكس تجارب إنسانية مشتركة، مما يمنح الرواية قدرة على الإيحاء والتواصل مع القضايا الاجتماعية والنفسية، الأمر الذي يسهم في إنشاء عوالم روائية أكثر غنى وتعقيدا، وبالتاليهذا التداخل بين الرواية والأسطورة ليس فقط عنصرا جماليا؛ بل يعكس أيضا الرغبة في البحث عن المعنى والجوهر في التجربة الإنسانية.

وزادت حاجة الإنسان إلى الأساطير مع التحديات التي فرضتها حياة الإنسان المعاصر الغارق في المادية، فقد " تحولت وتطورت مع الزمن؛ تلك الضرورة في خلق نظام ميتافيزيقي للأساطير الأولى –الساعية لطمأنة الإنسان عن مصدره ووظيفته ومصيره– إلى جملة من

[1]الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورا الاختلاف، ط1، الجزائر، 2018، ص230.

[2]فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دارسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، ص320.

القيم السامية التي حلت محل العلاقات الميتافيزيقية التي صار الإنسان يفتقدها في واقعه، بينما ظلت مرتبطة بذهنه كرغبة تلح على التحقق في صورة نعمة زائلة كلما ازداد تألقها وكمالها في ذهنه كلما ازداد بعدا ومقتا وهروبا من واقعه."[1]

فالأسطورة موجودة كحاجة فطرية إلى استعادة القيم الضائعة وإعادة تشكيل المعاني التي تحتاجها النفس البشرية للوجود في عصر مشوب بالتحديات، لذاتصبح الأسطورة وسيلة لعلاج الاغتراب، حيث يمكن للإنسان أن يجد في الرموز القديمة بديلا عن القيم المتلاشية، ليبدأ من جديد في صياغة هويته وربطها بماضٍ غني بالمثل والقيم السامية.

والأساطير تقدم مادة غنية ومتعددة الأبعاد، يمكن للروائي الاستفادة منها لإبداع أعمال جديدة، حيث يقوم بإعادة تفسير الأساطير ويقدمها في بنية مغايرة لما هي عليه في أصلها السابق بطرق تعكس القضايا والتحديات العصرية، فالأسطورة" تقدم لنا رؤية للموضوع بدلا من أن تكون وسيلة للتعرف عليه خاصة وأن الموضوع صار محورا لبنية الحكي الروائي، وبذلك يتحول الإدراك العادي للشيء إلى إدراك جديد ومغاير تماما، وهذا راجع إلى دور اللغة الفنية التي هي نسيج النص الروائي التي يتوقف دورها على تقنيع العادي وأغماضه، قصد منحه الطابع الفني التخييلي"[2].

يعكس هذا التحول عملية تفكيك وإعادة بناء للمعاني المعقدة –الأسطورة– التي قد تكون مدفونة في تفاصيل الحياة اليومية، إذ يستطيعالروائي من خلال استخدام اللغة الفنية أن يكتشف أبعادًا جديدة في الأشياء والأحداث التي قد تبدو عادية في سياقات أخرى،لأن النص الروائي، من خلال أسلوبه الفني، يصبح بمثابة تجربة استكشافية تتيح للقارئ فرصة لإعادة التفكير في كل ما يعرفه عن الواقع، حيث تجعل الأسطورة من الممكن رؤية العلاقات والمكونات الحياتية في صور جديدة ومعانٍ متجددة، وبالتالي يصبح النص الروائي منصة لإعادة صياغة فهمنا للعالم من حولنا.

[1] الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص231.

[2] باية غيوب، الرواية والمتعالي الأسطوري، مجلة فصل الخطاب، مج:3، ع12، ديسمبر، 2015، ص136.

2. تجليات حوارية السردي والأسطوري في روايات معمر حجيج

تظهر حوارية السردي والأسطوري في روايات معمر حجيج، كعنصر مركزي يعزز من عمق النصوص ويضفي عليها أبعادًا متعددة، فيمزج الروائي بين السرد الواقعي للأحداث اليومية وبين الخيال الأسطوري، مستخدما الأساطير القديمة لخلق عوالم روائية غنية بالمعاني والدلالات، هذا التفاعل بين السردي والأسطوري لا يقتصر على تقديم الحكاية فقط، بل يصبح وسيلة للتعبير عن قضايا إنسانية أعمق، حيث تتحول الأحداث الواقعية إلى رموز أسطورية تعكس قلق الإنسان الحديث ومعاناته.

وقد تجلت حوارية السردي والأسطوري في روايات معمر حجيج من خلال عدة نقاط رئيسية، منها:

1.2 الغلاف:

يعد الغلاف الواجهة الأولى التي تعرف بالرواية وتعرضها، لهذا اعتنى الناشرون به لوعيهم بأهميته في جذب انتباه المتلقي وإثارة اهتمامه وهذا يتحقق بتوافر خاصيتي التناسب والمرونة من خلال تحديد الأبعاد الفنية والصورة المحفزة والقدرة على اختيار الأبعاد المثيرة "إذ إنّ تصميم الغلاف لم يعد حليّة شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص بل أحيانا يكون هو المؤشر"[1]،وهذا للعلاقة القائمة بين الأدب والرسم، فالإنسان الأول عبر عن مشاعره بالرسم ثم بالكتابة كمرحلة تالية وهو ما يوضح "أن الرسم والأدب اليوم مرتبطان كما كانا دائما، لأنهما مظهران مهمان لمجتمع واحد. إلا أنه يمكن أن تكون الروابط بينهما خفية، أو أن بعض المناسبات تجعل مسألة تفهم العلاقات بينهما أمرا صعبا"[2].

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002، ص124.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص150.

والغلاف علامة بصرية تخترق أفق رؤية القارئ "لأن العين هنا هي نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات فتتحرك العين أولا قبل أن تلحق بها الحواس الأخرى"[1] وهذا التواصل البصري يخلق علاقة بين العمل الروائي والمتلقي، الذي يسعى لاستنتاج الصلات الدلالية بين الغلاف والنص، ما يفتح مجالا للتأويل بحثا عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية والإيحائية التي توضح دلالات النص وأفقه السردي.

ويقول ميشال بوتور: "إن الرسم ليتدبر أمره بدوني، أما فلا يمكنني أن أتدبرنفسي بدونه، وإذا كان بعض الرسامين يجدون فيما أكتبه حلا لبعض صعوباتهم، وإذا كانوا يشعرون أنني أساعدهم فأنا أرى في ذلك علامة مشجعة أشكرهم عليها"[2]، فكما أن الرسم يحتاج إلى تدبر وتأمل، كذلك هو الحال مع الغلاف، الذي يجب أن يُعبر بطريقة بارعة عن روح الرواية، مما يعكس التكامل بين مختلف أشكال التعبير الفني.

ويشير لحميداني على ضرورة الربط بين النص الفني والخيال البصري، فالغلاف يعد "تشكيلا واقعيا يشير مباشرة إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد من هذه الأحداث وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل"[3]، فالصورة التشكيلية تساعد المتلقي في خلق توقعات حول محتوى القصة، مما يعزز من رغبته في استكشاف النص المرافق لها، وهو ما يعزز من تجربة التفاعل الإبداعي بين المتلقي والعمل الفني.

1-الليالي حبلى بالأقمار

تحتل لوحة الغلاف كل مساحة الصفحة في الرواية، ، مما يخلق تواصلًا سلسًا بين الكتابة والفن التشكيلي

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص109.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص150.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظر النقد الادبي، ص59.

ويتشكل الغلاف في رواية "الليالي حبلى بالأقمار" من لوحة تشكيلية من تصميم الرسام الجزائري (ل. سيف الدين) والتي امتدت لتشمل كامل الغلاف الأمامي للرواية، حيث لا توجد حدود للإطار، بل تتوزع بحرية، ويظهر في أعلى لوحة الغلاف البدر مكتملا وعلى جانبيه مراتب تمثل القمر قبل الاكتمال ثلاثة عن اليمين وثلاثة عن الشمال، وتتموضع على الغلاف في شكل قوس على خلفية سماء صافية، وتتجلى تحت صورة الأقمار صورة لمساحة أرض ممتدة لحظة الغروب تتوسطها شجرة ضاربة بجذورها في أعماق التربة.

وفي أعلى الصورة كتب اسم الروائي "معمر حجيج" بلون أبيض، ووسط الغلاف كتب عنوان الرواية بنفس اللون وبخط أكبر "الليالي حبلى بالأقمار، أما أسفل الغلاف إلى اليسار ورد جنس العمل الأدبي "رواية"، وجاء وسط أسفل الغلاف شعار دار النشر "المثقف" الذي يمنح الطابع التجاري والإشهاري للعمل.

وأول ما يستدعي الانتباه في صورة الغلاف هو حضور القمر بمراحل مختلفة، والقمر في المثيولوجيا القديمة اقترن بالخصب والنماء، فالإنسان القديم رأى في القمر إلهة خالدة قادرة على تجديد نفسها باستمرار، فمثلها بعشتار (سيدة القمر)، حيث تحولت هذه الإلهة إلى إلهة للدورة الزراعية تموت وتبعث حسب الفصول لضمان دورة الحياة.[1]

والأقمار المتعددة في الصورة تمثل مراحل مختلفة من دورة القمر، من الهلال إلى البدر، هذا يمكن أن يرمز إلى دورة الحياة والتجدد المستمر، وهو موضوع رئيسي في أسطورة عشتار وتموز، والأقمار المتعددة قد ترمز إلى الفصول المختلفة التي تمر بها الأرض والزراعة، كما في دورة حياة تموز وكذلك تعاقب الأقمار يعكس التوازن بين الضوء والظلام، الخير والشر، الحياة والموت، وهو ما يعكس الصراع الأبدي في الأسطورة بين القوى المختلفة. وهي صراعات عكستها موضوعات الرواية حيث برز الصراع بين الجزائريين والاحتلال الفرنسي، والصراع بين الحسين وأطفال القرية بسبب والده الشيوعي، وأخيرا الصراع بين المغرب والمشرق عندما سافر الحسين لمصر لإتمام دراسته.

كما يعد القمر غالبًا رمزًا للإلهة الأنثوية في العديد من الأساطير والثقافات، ويُرتبط بالخصوبة والأنوثة،فالقمر يمر بمراحل مختلفة خلال دورة تستغرق حوالي 29.5 يومًا، وهي مدة قريبة من الدورة الشهرية للمرأة التي تتراوح عادة بين 28 إلى 30 يومًا، هذا التزامن

[1] فرج الله صالح ديب، لغز عشتار، http://www.abualsoof.com/INP/Upload/Books/Puzzle_Ishtar_.pdf.

الزمني جعل الثقافات تربط بين القمر والدورة الشهرية،"كانت المرأة بالنسبة لإنسان العصر الباليوليتي موضع حب ورغبة، وموضع خوف ورهبة في آن معا؛ فمن جسدها تنشأ حياة جديدة، ومن صدرها ينبع حليب الحياة، ودورتها الشهرية المنتظمة في ثمانية أو تسعة وعشرين يوما تتبع دورة القمر، وخصبها وما تفيض به على أطفالها هو خصب الطبيعة التي تهب العشب معاشا لقطعان الصيد، وثمار الشجر غذاء للبشر"[1] والمرأة دورتها الشهرية في الحقيقة هي دورة القمر، فالمرأة كائن قمري، بينما الرجل كائن ترابي، لأن آدم خلق من تراب.

ونلاحظ في أسفل الغلاف امتدادا لمساحة ترابية تعبر عن فضاء مفتوح، يمثل اتساعا لا نهائيا وهو دلالة على التحرر من القيود والانطلاق دون حواجز، وهذا التعالق بين السماوي /المرأة، والترابي/ الرجل يترجمه المتن الروائي في تآزر وتعاون كل أبناء الوطن رجالا ونساء في مقاومة الاستعمار الفرنسي، جاء في الرواية:"كن قد رجعن مساء يتظاهرن بحمل الحطب على الحمير، لكنهن كن مجاهدات متسللات لتوصيل المؤن للثوار المعتصمين في الجبال قبل الأوان.. كن يخبئن في قلوبهن هدية من الأحرار للبؤساء تبشرهم بقرب بزوغ فجر الحرية.."[2].

ودورة القمر تكتمل في تسعة وعشرين، حيث يأفل ويموت ليعود في دورة جديدة، وجاءت فصول الرواية تسعة وعشرون فصلا تمثل سردا لحياة حسين من طفولته التي عاشها في الجزائر المحتلة، إلى شبابه الذي قضاه في مصر يطلب العلم، وعودته للجزائر المستقلة، فالرواية تسرد لنا حياة الجزائريين إبان الاحتلال الفرنسي وبعد الاستقلال من خلال شخصية حسين التي تمثل الأمل والغد الذي يحلم به الشعب الجزائري، جاء في بداية الرواية "يا بني، أنت من اليوم سأناديك أبو هريرة هذا الزمان، وإمام المهطعين إلى نصرة الحق بالبيان، وستكون أميرا من أمراء الحديث النبوي لتبطل به سحر أمراء الطغيان، وستصبح قمة من قمم مفسري القرآن، وقاهر أئمة السلطان والبهتان، وقائدا من قواد الجهاد يوم الطعان..!"[3].

---

[1] فراس السواح، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط8، سوريا، 2002، ص25.

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص143.

[3] المصدر نفسه، ص26.

أما الشجرة فحضورها يرتبط بكينونة الإنسان ووجوده، والشجرة هي سبب في طرد "آدم" من رفاهية الجنة إلى شقاء الأرض، بسبب تناوله لثمارها التي تمنى أن تمنحه الحياة الأبدية، وكل ذلك بتلبيس من إبليس، ومع هذه التجربة عرف "آدم" شهوة ومتعة الاكتشاف، ولكنه دفع ثمنًا غاليا جدا لقاء هذه المعرفة، وحب المعرفة رافق"حسين" بطل الرواية منذ طفولته وكان وسيلته في ذلك السؤال لأن السؤال المفتاح الأول للمعرفة، فالرواية تطرح مجموعة من القضايا يحاول بطل الرواية حسين معالجتها بمساءلته للماضي والحاضر وبنظرة استشرافية نحو المستقبل، بتقنيات سردية حداثية حيث تتداعى المعاني بتعابير ذاتية إبداعية، والذي أرق البطل منذ بداية الرواية هو البحث عن قاتل الغريب الشهيد خطيب عمته حيزية، والذي يمثل رمز الحب والسلام في عالم طغت عليه الماديات والمصالح، وأصبح الكل يبحث عن السلطة والمال وتخلى عن المبادئ والقيم التي رسمتها الثورة التحريرية. والحسين يبحث عن الحقيقة في ظل واقع مرير جراء القمع والاستبداد المسلط عليهم من قبل السلطات الاستعمارية.

كما أن الشجرة تعد أيقونة الحياة، وهي ثابتة وثبوتها متأت من تغلغل جذورها في التربة أي بأصلها، فهي رمز إلى الارتباط بالجذور والهوية الأصلية، مما يعكس أهمية التاريخ والتراث في تشكيل الهوية الفردية أو الجماعية، ولتدل على تمسك الجيل الجديد بمبادئ الجيل الذي قاد الثورة ضد المحتل للحصول على الحرية، جيل متمسك بأرضه وبأمل الاستقلال، جيل يرفض الانصهار في ثقافة الآخر ويتمسك بهويته مهما كان الطريق صعبا وشاقا "أنتم ما زلتم صغارا، وإن شاء الله ستقلعون جذور هؤلاء الكولون، وأذنابهم. الطريق شاقة وطويلة أمامكم، فتسلحوا بالعلم والصبر حتى تقضوا على شرورهم التي هي أكثر ضراوة من قحط، أو وباء، أو زلزال، أو طوفان"[1].

تمتد جذور الشجرة في الأرض كما يمتد نضال الجزائريين وكفاحهم، في محاربة الاستعمار الفرنسي، وبعد الاستقلال في محاربة الفكر المتجمد وتحرير العقول من الأوهام والطامعين في الاستيلاء على السلطة بعد الاستقلال، المستغلين لجهل الشعب من أجل خدمة مصالحهم، جاء في الرواية:"يدخل كل حاضره، وذاكرته في لاوعيه. يبحر بلا ربان العقل، تتقاذفه أمواج المخاوف من المستقبل. يسأل نفسه أسئلة مفجعة تكسر أمامه كل أحلامه التي

[1] المصدر السابق، ص201.

يبنيها من زجاج رديء، ويعجز عن التقاط شظاياه إذا انكسر. يسأل نفسه سؤالا يطير في السماء ليعانق النجوم، ألم يقل لي جدي:

يا بني، الأولوية الآن لتحرير العقول من الأوهام، ونزع قابلية التحول إلى عبيد وخدام وأقزام، وعباد أصنام، كي يتم تحرير الأوطان من غطرسة الأقدام؟

كنت أحسب ذاك الكلام ابن زمن الاستعمار، ولكنني صدمت حين علمت أن فيروسه لم ينقرض في زمن الاستقلال، فكان يقفز من لاوعي أبي، وتسمعه باستمرار أذني اليسرى.وذاكرتي تلتهب حين تسترجع ذاك النعيق من أبي الضابط زمن الثورة، والمسكين زمن الاستقلال".[1]

تعد الألوان من المحفزات البصرية التي تلقي بظلالها على نفسية المتلقي، لأنها لغة بصرية يعبر بها الإنسان عن خلجاته النفسية كونها تحمل طابعا رمزيا، وحضور اللون البني في الغلاف ينقلنا إلى لون التربة، والتراب دلالة الانتماء للوطن والتمسك به،والشجرة بجذورها العميقة وفروعها الممتدة تعبر عن التمسك بالهوية والتاريخ،وجذور الشجرة الممتدة في التربة تشبه انتشار النضال والكفاح ضد المستعمر الفرنسي في المتن الروائي، الذي نقل لنا صورة كفاح شعب من خلال شخصية البطل "حسين" الباحثة عن الحقيقة والرافضة للاستعمار، وكذلك الشخصيات الرئيسية في الرواية التي تحمل كلها لواء الثورة، أما اللون البرتقالي فهو مزيج بين الأصفر والأحمر، وتسمى مشتقاتهذين اللونين بالألوان النارية؛ أي أنَّها ترمز إلى النشاط والإثارة والثورة، ولكن هذا اللون اقترن في صورة الغلاف بالغروب، والغروب هو بداية الليل وانتشار الظلام، وهو أفضل حليف للثوار لأنه يغطي تنقلاتهم ويستر تحركاتهم، وحضور اللون الأزرق القاتم «يدل على الشوق والليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن"[2]، فالشعب الجزائري ينتظر انجلاء الليل الطويل، ليل الخرافات والأباطيل ليل الاستعمار، لينتهي عهد الاحتقار والإذلال والعبودية، وتشرق شمس الحرية والاستقلال.

ويتجدد القمر ويعود ليبدأ دورة جديدة، تعكس هذه الفكرة التجدد الدوري في الحياة، سواء كان ذلك في الطبيعة أو في حياة الإنسان، وهو ما تشير إليه نهاية الرواية:" أكمل الجملة

---

[1] المصدر السابق، ص281.

[2] بكري أحمد شكيب، سيمياء اللون الأزرق في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي أنموذجا، الإشعاع، ع1، جوان2014، ص168.

بلسان وهج مفاتن الطمع في السلطة و الخلود، ويزداد أواره في قلبك، ويصبح رمادا، وينتهي الحريق، ويخلفه حريق، ولا من يهتدي للطريق؟ !!!"[1]الصراع الدائم بين الطموح والرغبة في السلطة والخلود، حيث يتجلى وهج هذه المفاتن في القلب كلهيبٍ ملتهب، ليصبح حريقا، ويتبعه حريق، وكأن هذا الطريق لا نهائي ويتجدد في كل مرة، وهو مليء بالتحولات والتحديات، فالتطلعات الذاتية تدفع الشخص لمواصلة السعي، حتى وإن كان السعي ذاته مليئًا بالعراقيل والمعاناة، هو ما يدل أن الحسين يستمر في طريقه بحثا عن تحقيق آماله.

2-مهاجر ينتظر الأنصار

تتصدر لوحة الغلاف في الرواية الصفحة بكاملها، حيث تأتي بدون إطار، وتنتشر بشكل متوزع، مما يجعلها تدمج بين الكتابة والرسم دون وضع حدود فاصلة بينهما، الغلاف يظهر صورة حمامة تحلق في السماء، مع خلفية ليلية حيث تظهر النجوم أو الشهب تسقط من السماء، ويتوسطها عنوان الرواية بخط أبيض.

في الأسفل، تظهر شجرة بجذور عميقة تشبه اليد الممتدة في الأرض، مما يرمز إلى التجذر والانتماء رغم حالة التحليق أو الهجرة. الألوان تتنوع بين الأسود والأزرق الداكن، مع لمسات من الأبيض والرمادي، مما يعطي إحساساً بالغموض والتأمل.

في وسط الغلاف، تظهر حمامة تطير، والطيور تمز غالبا إلى هجرة أو انتقال إلى عالم جديد، وهو ما يتماشى مع عنوان الرواية مهاجر ينتظر الأنصار، حيث ينتظر الطائر أو الشخص الدعم والقبول في مكان آخر، وقد تشير إلى الحمام الزاجل والذي كان ينقل الرسائل فيما مضى، ويتميز هذا الحمام بعودته دوما إلى موطنه.

وارتبطت الحمامة ارتباطًا وثيقًا بالحب والسلام، وقد تم اختيار الحمامة لتمثل الرومانسية لأن الأساطير اليونانية ربطت الطائر الأبيض الصغير بأفروديت، إلهة الحب، غالبًا ما يتم تصوير أفروديت/فينوس مع الحمائم ترفرف حولها أو تستريح على يدها. ولا ننسى أن الحمامات هي من تقود سفينة أفروديت آلهة الحب عند اليونان، وتروى الأسطورة أن أفروديت كانت تتسابق مع ابنها إيروس في قطف الزهور ليفوز من يجمع من الزهور أكثر من غيره، وكاد إيروس أن يفوز لولا أن تطوعت حوريتان لمساعدة الإلهة أفروديت، وهنا

[1]المصدر السابق، ص354.

أصاب إيروس ضيق شديد، فأحالهما إلى حمامتين جعلتهما أفروديت تجران عربتها مكافأة لهما، وقد تجسد الحب في الرواية بعدة طرق:

أولها: حب مراد لبني مزاب الذين هاجر إليه من فرنسا ليكتب بحثه، يقول:"كنت أعشق واد ميزاب، وأحب أهلها، لأنني أراهم هم والطوارق ما زالوا يمثلون حقا نموذج الإنسان الجزائري بمظاهره الأصيلة وروحه التي تفوح منها رائحة زكية من أزمان متعاقبة.. كان عندي يقين أن طبائعهم العريقة التي مازالت متمسكة بهويتهاالمعتقة، ولا تتخلى عن بساطتها، وحبها الشديد لكل ما فيه خير للبشرية دون دوران وتفلسف"[1]

ثانيها: حب مراد للشيخ الجليل الذي سيرافقه بحثا عن سر المرأة الميزابية، "توطدت العلاقة بين الشيخ ومراد، وتعلق به أكثر؛ لأنه يراه يشبه جدهحين يحاوره وكأنه هو بعث من قبره بملامحه وابتسامته المعهودة وشهامته حين يخاطبه مخاطبة وجه لوجه، فيخال نفسه يخاطب غياهب التاريخ برمته، وأصبح يزوره باستمرار، ويفرغ كل واحد منهما همومه للآخر"[2].

ثالثها: حب مراد للضاوية المرأة الميزابية التي سكنت عقله؛ يقول: "يا مراد لقد وجدت نفسك قيسا والضاوية ليلي، ولكنني لن انتحر، وسأبطل مقولةومن الحب ما قتل، بل سأقول: ومن الحب ما يحيي العقول بالطهر والصفاء، ويغرس الإيمان في النفوس لدحرالظلام بالأنوار، ويزين الوجوه بالحياء، ويشرب من سلسبيل الجنان، ويقلع جذور شهوة الخداع، ويسقي شجرة الوفاء.."[3].

كما استعان مراد بالحمام الزاجل بعد أن فشل في التواصل مع النساء الميزابيات ليستطيع اكمال استبيانه" سأبحث عن حمام الزاجل، وأبعث بالاستبيانات في قصاصات ورق إلى كل الاتجاهات.. بالتأكيد سيكون الرد سريعا عن طريقهن، لا بد لي من تربية الحمام.. سأبحث عن خبير في هذا الشأن، واستأجره بأي ثمن.. دراستي تنفلت من بين يدي.. الدكتوراه في خطر.. الاكتشاف العظيم المنتظر مني يتبخر أمامي كل يوم يمر، وإذا لم اهتد إلى طريقة، فلن تبقى منه قطرة واحدة.."[4].

---

[1] معمر حجيج، مهاجر يتنتظر الأنصار، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص77.

[4] المصدر نفسه، ص27.

وترمز الحمامة أيضا إلى البحث عن الأرض كما في قصة نوح عليه السلام الذي أرسل "بعد الطوفان العظيم حمامة بيضاء لمعرفة ما إذا كان هناك أي أرض. عادت الحمامة بورقة زيتون في منقارها، مما يعني أنها وجدت أرضًا جافة في مكان ما، جلب هذا الراحة لنوح، الذي أمضى ما يقرب من عام على السفينة"[1]. وفي الرواية تشير إلى بحث مراد عن إتمام بحثه الذي سيكشف له حقيقة المرأة الميزابية والذي كان السبب الرئيسي لعودة مراد إلى الجزائر، "أتذكر أنه تم اختياري دون غيري لتحضير أطروحة في علم اجتماع الطوائف الدينية لأنني كنت خير ثمرة علمية من السربون العريقة، وكان أستاذي المشرف مغرما بالمجتمع الميزابي، ...فرض عليّ أستاذي بعد أخذ ورد أن أحضر أطروحتي عن المرأة اللغز في المجتمع الميزابي.. "[2].

وأما ظهور جذور شجرة في الجزء السفلي من الغلاف، ترمز إلى الارتباط العميق بالأرض أو الهوية، وهو ما عبر عنه مراد في تعلمه للغة العربية، "لا بد لي من التحدي ولو مرة واحدة في عمري.. أتحدى لاسترجاع هويتي بتعلم اللغة العربية في أشهر معدودة، ثم بإتمام بحثي عن التزاوج الأبدي بين اللسان والمرأة الميزابية، وآنذاك يمكن لي أن أدعي أن جذوري ضاربة في أعماق وطني، وأن أصولي أصبحت أمامي كالمرآة أدرك بها شخصيتي كاملة، ويمكن لي أن أتبختر كالطاوس أمام العالم، وافتخر بأنني لي لغة، وأنني ابن الجزائر.."

تُظهر تجربة مراد ارتباطه العميق بأرضه وهويته من خلال سعيه لاستعادة جذوره الثقافية واللغوية عبر تعلم اللغة العربية،ويعد هذا التعلم تحديًا لشخصيته، ويعكس رغبته في استرجاع جزء من ذاته، ويعبر مراد أيضًا عن ارتباطه بالتاريخ والمكان، حيث تتجذر هويته في عمق وطنه الجزائر، مما يتيح له الفخر بلغة تعبر عن ثقافته. يُظهر اعتزازه بهويته الجزائرية كيف يمكن أن تكون اللغة رمزًا للانتماء والتاريخ، مما يؤكد عمق ارتباطه بهويته وأرضه.

---

[1] فرست مرعي إسماعيل، قصة النبي نوح في القرآن الكريم والكتاب المقدس دراسة تحليلية مقارنة في المصادر الإسلامية واليهودية والمسيحية ، https://zahawi.org/?p=5661&lang=ar

[2] معمر حجيج، مهاجر يتنتظر الأنصار، ص17.

وكذلك بحث الشيخ عن جذوره من لالة فاطمة الأوراسية وشوقه لاستكشافها، يقول: "وصافحني زمن الاستقلال بحرارة وحضنته بدوري بكل شوق لأطفئ حنيني بمعرفة جذوري من (لاله فاطمة) الأوراسية، وآنذاك ستكون النهاية لحيرتي وتململي واضطرابي الدائم، ووساوسي التي تقلبني ذات اليمين، وذات الشمال، ثم توجهني إلى الشرق"[1]، حيث يسعى الشيخ لمعرفة المزيد عن أصوله وجذوره العائلية، معرفة جذوره تمثل له وسيلة للتواصل مع ماضيه، وتعزيز شعوره بالانتماء والهوية. كما أن "لاله فاطمة" تمثل رمزًا للثقافة والتقاليد التي تشكل جزءًا من تراثه، مما يجعله يسعى لملء الفجوات في معرفته حول تاريخه الشخصي وتاريخ وطنه. تنبع هذه الرغبة أيضًا من الحاجة الإنسانية الطبيعية لارتباط الفرد بجذوره وفهم سياق حياته في إطار تاريخ عائلته ومجتمعه.

3-معزوفات العبور

ويتشكل الغلاف من لوحة تشكيلية امتدت لشمل ثلاثة أرباع الغلاف الأمامي للرواية، ويظهر مشهداً كهف مظلم، مع ضوء في نهايته يبدو كأنه منفذ أو بوابة للخروج، مما يرمز إلى عملية العبور من الظلام إلى النور.

في منتصف تظهر صورة لمشهد غير واضح يشمل وردة وورقة وآلة موسيقية، الألوان تتركز حول البني الداكن والأسود مع درجات من الأصفر والبرتقالي في مصدر الضوء.

وقد ظهر اسم المؤلف في أعلى صفحة الغلاف في الوسط كتب بخط أسود على خلفية بيضاء، ويتصدر اسم معمر حجيج صفحة الغلاف ليظهر سلطته على النص الروائي، فالذات المبدعة تؤكد أنها مصدر هذا النص.

وتقودنا فكرة الكهف إلى الحضارة الإسلامية حيث الوحي في غار حِراء، وأول لقاء مع جبريل عليه السلام حاملا بشرى النبوة للرسول صلى الله عليه وسلم ليخرج الناس من الظلمات إلى النور بقوة الكلمة، كما تحيلنا دلالات الكهف إلى قصة أهل الكهف البعث والإحياء الإيمان وانتصار فكرة الروحانية، والنجاة بالإلهامات الربانية عن طريق الكلمة، وهو ما يبرز لنا أهمية الكلمة وقدرتها على التغيير، وهو ما ارتكز عليه السبتي البوغزالي بطل الرواية في شحذ الهمم ضد المستعمر المدجج بأفخم أنواع الأسلحة، بينما الجزائريون

[1] المصدر السابق، ص68.

كانوا لا يملكون سوى الكلمة، " أصبح كل ما يقدم في هذه الدروس، والحلقات يسري نوره في نفوس الحاضرين، ويتفاعلون معه، ويحسون أنهم يتغيرون في كل يوم، وينظرون إلى أنفسهم، وواقعهم بمنطق آخر، وتحركت عقولهم بعد جمود طويل، وصار كل واحد منهم، يسأل نفسه أسئلة تمتد، وتمتد إلى ما لا نهاية.. من أكون؟ هل لنا وطن غير هذا الوطن؟ لماذا نختلف تماما عن هؤلاء الغرباء الطارئين عن وطننا؟ من أعطاهم كل هذه الامتيازات؟..."[1]، فكلمات السبتي البوغزالي كانت سببا في تغيير الفكر والنظرة الجزائرية للمستعمر وما يفرضه عليهم من اضطهاد وعبودية، وطرح التساؤلات التي ستقودهم حتما إلى فكرة المقاومة من أجل الحرية.

كما تحيلنا فكرة الكهف إلى سورة الكهف وقصة الصداقة المزيفة بين المؤمن وصاحب الجنتين الذين افترقا بسبب تباين أهدافهما وخيانة الأول للثاني، ففي حين بقي الثاني محافظا على هدف نبيل يسعى لتحقيق خدمة لدينه ومجتمعه، فالأول غرته الحياة الدنيا، وخان وطنه ودينه من أجل المستعمر، فالسبتي البوغزالي تعرض للخيانة من أقرب الناس إليه وهو صديقه القرد الذي كان من بين سبعة الذين اختارهم ليقودوا عملية التوعية عن طريق تمثيل مسرحيات في الشارع، وكان ثمن هذه الخيانة أن زجّ به في السجن وخطفت ابنته حورية، " تحققت في وجهه فعرفته، وصحت: غير معقول أنا في اليقظة، أم في الحلم، أأنت القرد الذي كان معنا في دروس المساجد المخفية، والخلايا السرية، وفي حلقات النوادي الأدبية الحرة للأسواق؟ خنت وطنك، ومعلمك، وأصبحت من أنذل (الحركى) الذين عرفتهم، وأقساهم على بني جلدتك الضعفاء، اللعنة عليك، تمنيت لو لم أعرفك، ولم أرك في هذه الصورة البشعة.."[2].

في حين يرمز الضوء الساطع في نهاية الكهف إلى الأمل أو الهدف الذي يسعى البطل للوصول إليه، أو نهاية الرحلة بعد اجتياز العقبات، وهو ما يشير أسطورة جلجامش حيث عبر من خلال الغابة المظلمة بحثًا عن سر الخلود، ووصل إلى حديقة الآلهة، وهي مكان مليء بالحياة والجمال، وهو ما تشير إليه نهاية الرواية تختتم عبر مجموعة من مقامات

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص84.

[2] المصدر نفسه، ص147.

المكاشفة، والمكاشفة هي المرحلة التي يصلها العارف حيث تنجلي كل الحجب بينه وبين اليقين يبلغ.

أما الوردة فهي رمز للحياة والجمال، وتضفي شعورا بالهدوء والراحة والسكينة في القلوب لما تفرضه من جمال وعطر فواح، واللون الوردي يعبر عن البراءة والنقاء، فالوردة تمثل ولدي حورية بنت السبتي البوغزالي، الذين يرمزان للأمل الحقيقة فهما أبناء حورية، ولكن هذا الأمل تحيط به الظلمات كما تحيط الأشواك بالوردة فوالدهما هو القرد الحركي، يقول السبتي البوغزالي:" الأمل في مصطفى وفاطمة، فهما كفيلان باستمرار الحياة والعزة والكرامة لعائلتنا وللجزائر، والعثور على السفر الثامن الذي يبشر بالوحدة والحرية والعدالة والعزة والكرامة لكل القلوب اليائسة التي تحوم أرواحها كالطيور فوق أوطان العروبة والإسلام،...،أهدى إلى القدر مصطفى وفاطمة بهوية منقسمة إلى نصفين: النصف الأول من الهوية ناصعة البياض كقلب ابنتي حورية، والنصف الآخر من الهوية مظلمة كنفس القرد الحركي الخبيث"[1]، ذلك السفر الثامن الذي يمثل خلاص الدول العربية والإسلامية انتهت الرواية ولم يتم العثور عليه، ليفسر ذلك الظلام الذي يحيط بالكهف، فالشعوب العربية تحررت من الاستعمار العسكري لكنها مازالت تعاني من الهيمنة ما بعد الكولونيالية.

4-ذاكرة منفى الجنون:

يظهر تصميم الغلاف في الرواية بشكل بارز على الصفحة بأكملها، حيث أن اللوحة تأتي من دون إطار، وتتوزع بحرية، مشكلةً تداخلًا بين النصوص الفنية والرسم، والغلاف يظهر صورة غامضة لشخصية مظللة أو غير واضحة المعالم، لامرأة بملامح ترتدي ثوباً طويلاً وداكناً، وتظهر واقفة في مواجهة ضوء ساطع، وظهرها للمتلقي، المشهد يشبه حلماً أو رؤية، حيث الألوان تتنوع بين الأزرق الباهت والأبيض مع تدرجات خفيفة من الأصفر والبرتقالي.

في الزاوية السفلية، يمكن رؤية أشكال السلاسل مكسورة مرتين، مما قد يعكس إيحاءات بالتحرر من القيد والانطلاق نحو الضوء.

[1] المصدر السابق، ص324-325.

العنوان مكتوب بخط كبير وواضح بالأحمر ذاكرة منفى الجنون، مما يوحي بأن الرواية تتعامل مع قضايا الهجرة أو العزلة والعقل.

وبدأ بالشخصية الغامضة المنعكسة في الصورة يمكن أن تمثل الأرواح الضائعة أو الشخصيات الأسطورية التي تعاني من الفقدان والتشتت،وعدم وضوح الملامح يعزز فكرة الهوية المفقودة أو الانصهار في عالم غير واقعي، وهو ما يؤكده ضياع هوية معيوفة في محتشد المنفيين؛ تقول:" أنا لا أعرف وطني ولا اسمي.. لا تعرفني كل الأوطان وكل الأسماء، بل لا يعرفني قلبي من اسمي في وطن غير وطني.. لا يعرفني عقلي من اسمي بعيدا عن مسقط رأسي.. لا تعرفني كل الضمائر، ولا الظروف لأنتي لا أملك وطنا، ولا اسما كما أشتهيه.. لا أملك أسرار وطني واسمي.."[1]

والضوء المحيط بالشخصية يمكن أن يرمز إلى الهالة النورانية التي تحيط بالأبطال الأسطوريين، هذا يعزز من فكرة السمو الروحي أو الوعي العالي، ولكنه هنا يبدو وكأنه بعيد المنال أو مشوش، مما يعكس الصراع الداخلي للشخصية البطلة، هذا الصراع الذي تعيشه طيلة أحداث الرواية، بين عالم المحتشد وعالم الأحلام مع أنا نور البصرية.

أما السلاسل التي تظهر على الغلاف قد تلمح إلى أسطورة بروميثيوس في الأساطير اليونانية،" حيث أمر جوبيتربشد وثاق بروميثيوس إلى صخرةٍ عاتية في جبال القوقاز، وترك بروميثيوس هناك، حيث يأتي نسر ضخم (ويقول البعض إنه طائر جارح آخر)، فينهش بالنهار جزءًا من جسمه، وفي كل ليلية ينمو ذلك الجزء، فيغدو جسمه كاملا كما كان"[2] ليتكرر عذابه كل يوم، وهو ما كان يحدث مع معيوفة وهي تعيش في محتشد ريفزالت؛ تقول:" همست معيوفة إلى نفسها: كنت أتمنى أن أقتل أو انتحر لأتخلص من واقع هذا المحتشد، وواقع عائلتي، ومن عذاب الانتظار"[3].

وظهور القيد منكسر مرتين ترمز بشكل واضح إلى التحرر من القيود والأسر، وهو ما تحقق في نهاية الرواية حيث تحررت معيوفة مرتين.

---

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص77.

[2] أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2021، ص19.

[3] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص183.

فتحررت أولا من اسم معيوفة الذي ألصق بها عنوة لتصبح حرية العفاف "ـ يا بنيتي،أنت منذ الآن حرية العفاف ولو كان ابني البكر الهواري حيا، ولمحته مجرد لمح لأعجبت به أيما إعجاب، وبالتأكيد سترين فيه فتى شهما، وأظن أن حبه سيتسرب إلى قلبك..

ـ تنهدت حرية العفاف، وزفرت زفرة حرى، ودمعت عيناها، وأردفت قائلة لعمتها:

ـ اللعنة على مرتزقة جيش الاستعمار الفرنسي أدموا ملايين القلوب"[1]

وتحررت ثانيا من المحتشد وعادت إلى قريتها بني بهدل "كانت رحلة هروب حرية من محتشد ريفزالت أشبه بحلم لذيذ ومخيف.. رحلة العذاب والخوف والآلام دامت سبعة أيام قام فيها الهواري بن بوحة المنعاوي حبيب ورفيق الجهاد لمحي الدين البوهبدلي خال معيوفة، وابن خالة خدوجة بتهريب معيوفة أو حرية العفاف من مدينة بربنيان إلى مدينة أندرو، ثم إلى مدينة جيرونا، ثم إلى مدينة برشلونة، ثم إلى مدينة تاراجونا، ثم إلى مدينة كاستلون، ثم إلى مدينة فالنسيا، ثم إلى مدينة أليكانت، ثم إلى مدينة إيلشي ثم إلى مدينة قرطاجة، ثم إلى مدينة المرية، ورسا أخيرا مركبها بعد مغامرة أمواج في أعالي البحار على شواطئ قرب مدينة بني صاف، ثم إلى مدينة تلمسان"[2].

2.2 الشخصيات الأسطورية:

لا يمكن تصور حكاية دون وجود شخصية، حيث تُعتبر الشخصية عنصرا أساسيا في دراسة الظاهرة الأدبية،وتكون الشخصية في الروائية "واسطة العقد بجميع المشكلات الأخرى حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue itérieur)، وهي التي تصف معظم المناظر (إذاكانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب، بل يترك لإحدى شخصياته إنجازه ...) التي تستهويها و هي التي تنجز الحدث وهي التي تنهض بدور تضر الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص220.

[2] المصدر نفسه، ص231.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

فالشخصية تمثل عنصرًا محوريًا في بناء الرواية، حيث تساهم في تشكيل اللغة والدفاع عن الحوار والمناجاة، مما يعكس عمق العلاقات الداخلية والخارجية في السرد، كما أن الشخصيات تكون مسؤولة عن وصف المشاهد وإنجاز الأحداث، مما يبرز دورها الفعال في تفعيل الصراع الدرامي، ويعكس التفاعلات المعقدة بين سلوكياتها وعواطفها.

ويصنف سعيد جبار الشخصيات إلى ثلاث مستويات، بالاعتماد على اقترابها من الواقع أو الغوص في الخيال.

نبدأ من الشخصيات الواقعية التي تمثل شخصيات تاريخية محددة ، حيث تعكس مرجعية فردية مرتبطة بالواقع مثل هارون الرشيد والحجاج. ثم توجد الشخصيات المحاكاتية التخييلية، التي تستمد ملامحها من الواقع ولكنها تظل عامة وغير مميزة، مثل الأعرابي أو الخليفة الفارس. وأخيرًا، تأتي الشخصيات التخيلية الاستيهامية التي لا ترتبط بالواقع أبدا، تكون ذات مرجعية ثقافية معرفية، فتضم شخصيات أسطورية تمتاز بصفات خارقة، أو الشخصيات البشرية التي تطير في السماء، مما يجعلها بعيدة عن الواقع.[1]

وقد تجتمع أنماط الشخصيات الثلاث وتتداخل لتشتغل وتتفاعل مع بعضها على مستوى المتن الروائي وهو النمط الشائع في معظم السرود، حيث يجمع السارد شخصيات من النمط الواقعي إلى جانب شخصيات من النمط التخييلي، مما يهم القارئ بواقعيتها وإن كانت موغلة في التخيل، وقد يجمع السارد بين الشخصيات التخيليه المحاكاتية والتخيلية الاستيهامية، أي بين من تحاكي الواقع كالاجتماعية والمجازية وبين من تكسر منطق الواقع[2]، كالأسطورية أو بما يضفيه على الشخصيات الواقعية من مواصفات ووظائف فوق طبيعيه، وهذا التداخل الأخير هو ما سنتطرق إليه فيما يلي:

1-في رواية الليالي حبلى بالأقمار

تحضر في الرواية إشارات إلى أساطير مختلفة، وكل منها يحمل دلالة تتناغم مع السياق الذي وردت فيه، فتلك الأساطير ليست مجرد حكايات عابرة، بل تعكس في طياتها مدركات إنسانية عميقة، تساهم في تشكيل فهمنا للعالم الروائي.

---

[1] ينظر: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص199.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص212.

يقول الحسين وهو يصف حوار جدته وجده:" يصيح في وجهها كالغول بل يزأر كالأسد:

. ابنك كريح صرصر عاتية يهلك الزرع والنسل والشجر وحتى الحجر.

. يا رجل، اتق الله. ابني أسد في عرينه، لم تلده امرأة من جيلي، وسيكون له شأن عظيم في المستقبل، وستغير رأيك فيه على الرغم من أنفك."[1]

والغول في التراث العربي هو كائن أسطوري مخيف، يرتبط بالوحشية والشراسة، وفي هذا النص، يتم تشبيه الشخصية بالغول للإشارة إلى القوة المفرطة، والعدوانية، وربما الخطر الذي يمثله للآخرين، الغول هنا ليس مجرد وحش، بل يمثل القوة والسلطة التي يمثلها الجد الذي لا يريد سماع أي شيء عن ابنه الشيوعي، فهو يراه قوة تدميرية قادرة على إهلاك الزرع والنسل وحتى الحجر، في حين أن الأم تنفي عنه ذلك.

وفي حديث الحسين عن حبيبته نسرين القاهرية؛ يقول:" فيهمس عقلي إلى روحي حين يصحو من غفوته: ألا يمكن أن تكون هذه الساحرة ميدوزا اليونانية بعثت من غيمة ابتسامة هادئة تشبه تدفق مياه النيل، وهي تحضن دموع الحب المسكين حين يصبح هدية من الأحلام تحن لأنغام شعراء العربان..هيا حرك عقلك، ونور قلبك كي لا يخدعك شيطان الحب. وتصغي إليه. ويرتعد جسمك. هيا اخلع قناعها، وانظر إليها ستراها الساحرة ميدوزا تذرف دموع الحب، وتحولها إلى قطرات الندى فوق الورود كأنها اللؤلؤ، فيعمى قلبك، ولا يرى الأفاعي المطلة من شعرها"[2]

وميدوزا **Méduse** في الأساطير اليونانية هي المرأة التي تحولت إلى وحش بشعر من الأفاعي، وكل من ينظر إليها يتحجر[3]، وهنا يتم استحضار الأسطورة للإشارة إلى شخصية ساحرة، ربما تمتلك جاذبية أو تأثيراً غامضاً أو مخيفاً. في النص، ميدوزا لا تظهر كوحش مرعب، بل كرمز للغموض والقوة الروحية التي قد تكون ساحرة وجذابة، لكنها قد تحمل في طياتها الخطر أو التحجر العاطفي، وهو ما يكشف الصراع الذي يعيشه الحسين بين الحب والمخاوف المتأصلة فيه، هنا، ميدوزا تجسد جمالًا ممزوجًا بالتهديد.

---

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص257

[3] Le Grenier de Clio : Mythologie grecque:https://mythologica.fr/grec/gorgone.htm

ويستمر التناقض الذي تعبر عنه الأسطورة بين الجمال الظاهر والأفاعي التي تطل من شعر ميدوزا، وهو رمز للحيلة والخداع،فعمى القلب وعدم رؤيته لهذه الأفاعي يعكس خطر الاستسلام للشغف الأعمى، حيث يصبح الإنسان غير قادر على رؤية المخاطر المحيطة به، فعليه بالحذر والحيطة والتمييز ين الجمال الخادع وما يمكن أن ينجم عنه من ألم.

وفي نفس السياق يستحضر الروائي أسطورة سزيف على لسان الحسين؛ يقول:"ألح على الحبيبة أن يركبا أرجوحة الزوجية المريحة بعد الطلوع والنزول مئات المرات في جبل العشاق، وأحس كأنه ورث شقاء سزيف المعاقب من آلهة اليونان الشريرة، فهو لم يتوقف عن دحرجة الميثاق الغليظ كصخرة إلى قمة جبل الأحباب...إلى متى يا حبيبتي، ونحن نبقى نجر هذه الصخرة الصماء الصلعاء إلى قمة جبل العشاق، ثم نزحزحها إلى أسفل الفساق، وقد وضعنا على رأسها إكليل الحب؟!"[1]

وأسطورة سيزيفSisyphe تحكي عن رجل حكم عليه قضاة العالم السفلي/الآلهة بدحرجة صخرة إلى قمة جبل، وبمجرد أن يقترب من قمة الجبل تسقط الصخرة،ويعود سيزيف متألما ليبدأ من جديد، في عمل لا ينتهي أبداً.[2]

وفي المقطع يتم استخدام سيزيف كرمز للشقاء والجهد الذي لا يثمر، حيث يعبر المتحدث عن شعوره بأنه محكوم عليه بتكرار نفس الجهد المضني في علاقته العاطفية دون تحقيق أي تقدم حقيقي، الصخرة ترمز للميثاق الغليظ الذي يحمله، والذي يتعبه دون نهاية، فالميثاق الغليظ الذي يحمله الحسين في قلبه، والذي يُرهقه بالألم والمخاوف، ويجعل من كل خطوة يتخذها في العلاقة كفاحا مريرا.

إذ يعبر الحسين عن شعورهبأنه محكوم عليه بقبول نفس المعاناة والسير في نفس الدروب الموحشة، حيث يغوص في دوامة من الجهد العاطفي والجسدي دون تحقيق أي تقدم أو بصيص أمل، فيصبح كسيزيف تجسيدًا لإرادة لا تعرف الكلل ولكنها تعاني من عقم النتائج.

وبعد صدمة الحسين في حبيبته نسرين التي برزت خيانتها له وأنها طوال تلك المدة كانت تتجسس عليه وعلى جماعته لصالح حبيبها ابن ضابط كبير في المخابرات، فتذكر نبوءة العرافة، " وتذكر ما قالت له العرافة في يوم سعده بأنه سيكلل سنته بنجاح باهر...، ولكن

---

[1] المصدر السابق، ص261.

[2] Le Grenier de Clio : Mythologie grecque:https://mythologica.fr/grec/gorgone.htm.

للأسف سينبت له جناح واحد من فرحة النجاح في السنة التمهيدية للماجستير، وسيطير به، ولن يستطع أن يكمل سعادته بالطيران بالجناحين، فهوى إلى الأرض كنيزك ملتهب، وتمرغ أنفه في التراب، وأراد أن يطير مرة أخرى، ولكن بعد فوات الأوان وخيبة الآمال، وأدرك أنه حكم عليه القدر ليكون ابن التراب"[1].

إيكاروس**Icare** في الأسطورة اليونانية صنع لنفسه أجنحة من الشمع ليطير ويهرب من جزيرة كريت، التي سجن فيها مع والده من قبل الملك مينوس عقابا لهما على مساعدة باسفاي، وثبت ريش الجناح بالشمع، وعندما حلق اقترب من الشمس فانصهر شمع أجنحته وسقط في البحر وغرق.[2]

هنا، يتم استحضار أسطورة إيكاروس للتعبير عن الشخص الذي طار به النجاح مؤقتاً، ولكنه سقط بفعل طموحه الزائد أو عدم حذره. السقوط يشير إلى الخيبة بعد النجاح، مثلما سقط إيكاروس بعد أن طار عالياً، النص يعبر عن لحظة نجاح مبهجة، لكنها لم تكتمل، مما أدى إلى خيبة أمل كبيرة، تحطمت معها كل آمال الحسين وأحلامه في القاهرة وبأن يصبح خطيبا من خطباء الأزهر، وهو ما جعله يحمل خيبته ويعود إلى الجزائر.

ويخاطب عبد الحميد ابنه الحسن وعلى من شاكلته الذين تخلو عن الحزب العتيد واختاروا التجديد السياسي، والذي يراه عبد الحميد أنه تحول عن أهداف الثورة، جا في الرواية:"ارجعوا حالا إلى صوابكم، وإلا ستنزل عليكم لعنة الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم كي لا تسلم الجزائر إلى المعوقين فكريا، والجاحدين، والعاقين لثورتنا المجيدة الذين يرون فيها حصان طروادة لافتكاك الحكم منا. اعلموا أن نجوم السماء لا يخيفها نباح الكلاب، وكسوف الشمس لا يضيرها سطوة حجاب القمر."[3]

ويستدعي الروائي حصان طروادة وهو رمز للخداع والمكيدة،حيث استخدمه اليونانييينكحيلة وتركوه أمام حصون مدينة طروادة،وخدع الطروادیون به وأدخلوه إلى قلب مدينتهم ليرسم نهايتها ويتسبب في تدميرها وخرابها، وعبد الحميد يحذر من أن هناك من يرون في الثورة الجزائرية وسيلة مثل حصان طروادة للوصول إلى السلطة بطريقة خادعة، مستغلين

---

[1] المصدر السابق، ص303.

[2] Le Grenier de Clio : Mythologie grecque:https://mythologica.fr/grec/gorgone.htm

[3] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص325.

تضحيات الشهداء لتحقيق مصالحهم الخاصة،فالمقطع يوظف الأسطورة لتحذير من محاولة استخدام الثورة كأداة للاستيلاء على الحكم بوسائل غير مشروعة.

2-في رواية سكرات التيجان

تحفل رواية سكرات التيجان بإشارات مفعمة بالمعاني لأساطير متعددة، كل واحدة منها تبرز دلالة فريدة تتماشى مع الإطار الذي ظهرت فيه، تلك الأساطير المنبثقة من خزان الذاكرة الجماعية، ترسم معالم الواقع الإنساني بلغة رمزية، مما يجعلها تتجاوز حدود السرد لتصبح مؤثرات تسلط الضوء على تجارب الشخصيات.

يقول الشيخ الراوي في حلم الحسين:" بلى. أنا زوربا اليوناني البطل في روايتك ـ عفوا في جنونك من خوفك. . أنا أبكي حين أرقص رقصتي المعروفة لعرس دولتك، أو شفاء أمك قرة عينك، أو رجوع الإيقونة حبيبتك علوية المقدسية.. ألا تخجل من نفسك حين فتحت قمقم لساني لكنك نكثت عهدك، ولم ترأف بي؟! حبستني مرة أخرى في ورقة وحبر.. تورمت رجلاي.. اشتهيت أكل الورق أكثر"[1].

زوربا هو بطل الرواية الشهيرة زوربا اليوناني للكاتب نيكوس كازانتزاكيس، شخصية حيوية تعيش الحياة بكل شغف وجنون، وتعتبر الرقص وسيلة للتعبير عن مشاعره، وفي المقطع يأتي استحضار زوربا كرمز للحياة الحرة والمتدفقة، التي تتناقض مع حالة الحبس والقيد التي يعاني منها الحسين، المقيد بأمه التي لا يستطيع تركها، وحبيبته التي سافرت ولم يستطع اللحاق بها، فالحسين يشعر بالبؤس من حالته ويتمنى أن يتحرر كزوربا الذي كان يرقص للرد على المآسي التي تعترض طريقه.

النص يوحي بأن الحسين يعيش حالة من القيد الداخلي، رغم رغبته في التحرر والانطلاق مثل زوربا، دلالة زوربا هنا تشير إلى الرغبة في التحرر من القيود الروحية أو النفسية، والعودة إلى الحياة بكل طاقاتها.

يتذكر الحسين حبيبته ويتحسر على فقدانها، جاء في الرواية: "الشارة الخضراء تذكره بدفعها إلى الأطباء بلا حدود لتجد نفسها تعالج مجاهدي الأفغان، والشارة الصفراء تذكره بعدم إيفائه بوعده للحاق بها حين مرضت أمه، ولم تسمح له بالهجرة، واختفت علوية، ولا

[1] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص33.

يعرف مصيرها، أهي الآن من السجينات أم من الشهيدات؟ بقي المسكين معلقا بين الأرض والسماء، ويقتات من كبده طائر العنقاء، وتشرب من دمه حسرة جبنه السوداء، ولم يجد ما يطفئي به آلامه البرومثيوسية غير الذكريات الخرساء.. "[1].

هذا العذاب والألم الذي يعيشه الحسين جراء بعده عن حبيبته لا يضاهيه عذاب، واستحضر برومثيوس كرمز للعذاب المستمر والندم الذي لا ينتهي، فالحسين هنا يعاني من آلام داخلية تشبه آلام برومثيوس، حيث يلتهمه الندم والحسرة، ويشعر بأنه معلق بين الحياة والموت، تمامًا كما كان برومثيوس عالقا في عذابه، دلالة الأسطورة هنا تشير إلى العذاب النفسي المستمر الذي يسببه الشعور بالذنب أو الخيانة الذاتية.

وتستمر معاناة مراد في تذكره لصديقه حواس الأسمر؛ جاء في الرواية:"هيا ابك وابك دما على أمك طريحة فراش المرض الخبيث، وابك على صديقك حواس الأسمر الفتى الشهم الذي تزوج بعجوز شمطاء ابنة حضارة عمياء لتباركه أفروديت اليونانية أو فينوس الرومانية بوطن يفوح بالفرنك والأقحوان. لعبت به كدمية حين رحّلها خَرَفُها إلى طفولتها.. امتصت شبابه كما تمتص النحلة رحيق الأزهار.. رمت به كزجاجة خمر فارغة لتهشمها حثالة أقوامها.."[2].

أفروديت أو فينوس في الأساطير الرومانية هي إلهة الحب والجمال، و في هذا النص، يتم استحضارها لتشير إلى جمال خادع أو حب يحمل في طياته الألم والخذلان، النص يعبر عن قصة حب أو زواج فاشل، حيث تمتص المرأة (التي تمثل الحضارة اليونانية) حيوية الرجل كما تمتص النحلة رحيق الزهور، ثم تتخلى عنه.

أفروديت هنا ليست رمزاً للجمال الإنساني النقي، بل لجمال خادع مدمر، يعبر عن العلاقات التي تستهلك الآخر ولا تمنحه شيئاً بالمقابل.

وفي مقطع آخر يقارن الحسين بين حبيبته علوية المقدسية وحماتهأحْمامة القمرية؛ يقول:"وتقنعه بأن ساحرة تنجب طبيبة مجاهدة اسمها علوية المقدسية خطيبتي المستقبلية بدر البدور تداوي جراح الأفغان بحرفية.. السحر أم العلوم..لا. لا. تحوت اله المعرفة السحرية الفرعوني.. لا.لا. هيرمس الهرامسة اليوناني مفجر كنوز الحكمة. لا.لا. الفلسفة أم

[1] المصدر السابق ، ص37.

[2] المصدر نفسه،ص57.

العلوم.. لا.لا. القرآن مخزن كل العلوم إلى يوم الدين.. نعم لسلاح التنوير الشامل القرآني، لا لسلاح التدمير الشامل الأمريكاني"[1].

ويستدعي الحسين أسطورتي: تحوت هو إله المعرفة والحكمة في الأساطير المصرية القديمة، بينما هيرمس هو الإله اليوناني المرتبط بالحكمة والمعرفة، ويُعتبر رسول الآلهة.

واستحضار هاتين الشخصيتين الأسطوريتين يعبر عن تقابل بين العلم الروحي والأسطوري من جهة، والعلم الحديث من جهة أخرى.

المقطع يشير إلى صراع بين السحر والمعرفة القديمة والحكمة، وبين التنوير المستمر (الذي يرمز له القرآن هنا)، الدلالة الأسطورية تعكس البحث عن الحقيقة المطلقة والمعرفة الشاملة، وكيف يمكن لهذه المعرفة أن تتجلى بين الماضي والحاضر، بين الأسطورة والعلم، ليؤكد أن القرآن هو مخزن كل العلوم، وهو السبيل للتنوير الحقيقي.

ويشير إلى تبني القرآن كمنهج للحياة والعمل، والابتعاد عن أي ممارسات تؤدي إلى الدمار والتفكك،ويجب أن يستند إلى المبادئ القرآنية التي تدعو إلى التفكير، والتأمل، والسعي نحو المعرفة، القرآن يشجع المسلمين على البحث عن الحقيقة والمعرفة، وهو يدعو إلى استخدام العقل والفهم في كل ما يتعلق بالحياة.

لذلك، يمكن اعتبار القرآن سلاحًا للوعي والتنوير، يستنير من خلاله الأفراد والمجتمعات لتحقيق التقدم والازدهار.

خاطب فيلسوف الحارة مخاطبا الشيخ الحسين وهم في باريس الأنوار قائلا: " يا من يسمع، ولا يعتبر، ويرى ولا يتعظ، ألم تدرك بعد أن اله الخمر اليوناني باخوس كان في عطلة سياحية في باريس، ومسخ كالصعلوك يعيش مع قطيع فصيله من المعدمين ينام بالنهار، ويصحو بالليل"[2].

وباخوس هو إله الخمر والنشوة في الأساطير اليونانية، ويرتبط بالاحتفال والجنون والمجون، وفي النص باخوس يمثل حالة الهروب من الواقع واللجوء إلى الملذات العابرة (الخمر والاحتفال) كنوع من التعبير عن العبثية والفراغ الوجودي، وهو ما يعيشه المجتمع الباريسي الخالي من الروحانيات.

---

[1] المصدر السابق، ص161.

[2] المصدر نفسه،ص283.

وباخوس رمز للضياع بين عالمين، فالحسين وقع في اناقض الإرادات فهو يسعى جاهداً لإحياء الدين في قلب مراد وأخويه وأمه الشيوعية، بينما يسعى مراد أن يعرف كل شيء عن جذوره.

ويصف السارد حال عبد الحميد بعد أن تخلى عنه الحزب العتيد وقتل أصحابهم ممن صرحوا بأطماعهم في السلطة؛ جاء في الرواية:" الزعيم عبد الحميد المسكين لبس درع الصمت حتى يتجنب سهام المخفية بنت المخفية المتحذلقة المتفيهقة، والطويلة اللسان، وهو قد خلقه الله قصير اللسان محدود النفس، ويريد ألا يعيش في حالة كحالة سيزيف في دحرجته لصخور الأيام صعودا ونزولا ترضية للأزواج والأبناء، ويتجنب عقابا كعقاب برومثيوس المسكين سارق النار من الآلهة، وهو يرى نفسه كأنه هو، ويتمنى أن يراوغ حارس كل البحار ، ويهدهده لينام، ويسرق منه مياها لإطفاء الكلام الملتهب من المخفية بنت المخفية"[1].

سيزيف هو الشخصية الأسطورية التي حكمت عليها الآلهة بدحرجة صخرة إلى قمة جبل لتعود وتتدحرج إلى الأسفل، في عمل لا ينتهي أبداً، وبرومثيوس من جهته سرق النار من الآلهة ليمنحها للبشر فعوقب بأن يربط إلى صخرة ويلتهم كبده يومياً، استحضار هاتين الشخصيتين يعبر عن المحاولة المستمرة لتجنب الشقاء والعذاب الدائم الذي يرمز إليه سيزيف، وأيضاً عن محاولة تجنب العقاب القاسي الذي يرمز إليه برومثيوس.

النص يوظف هذه الشخصيات ليعبر عن حالة من الشقاء المتكرر، وكذلك عن الرغبة في التمرد والمغامرة، ولكن الخوف من العقوبة يحول دون ذلك.

[1] المصدر السابق، ص350.

3-في رواية مهاجر ينتظر الأنصار

في رواية مهاجر ينتظر الأنصار تظهر أساطير شتى، ما يجعل كل واحدة منها تنبض بمعانٍ خاصة تتناسب عميقًا مع السياق الذي أدرجت فيه، تلك الموروثات الأسطورية تحمل في طياتها قصصًا غامضة تعكس مسارات الإنسانية، فتفتح أمامنا آفاقًا للتأويل والتفكير في الروابط بين الأسطورة والواقع الذي تعيشه شخصيات الرواية.

يقول مراد بعد أن تعلم اللغة العربية واصطدم بالواقع الذي يفرض عليه تعلم اللغة الميزابية إذا كان يطمح في التواصل مع الميزابيات؛ يقول:"ولكن كيف السبيل إلى تعلم اللهجة الميزابية؟ لا بد من البحث عن قواميسها وكتبها اللغوية وأدبها، ولكنني كنت أحلم، فقد اصطدمت بواقع مرير رماني في محرقة لا نجاة منها، بل متاهة لا نهاية لها، فخارت قواي، وهد كياني كأنني رمي بي من إحدى قمم الجبال الشاهقة، ثم تملكني اليأس القاتل، فبدا لي حالي أمامي كصخرة وأنا سزيف!هل كان سيزيف حقا من أكثر الفنانين حكمةً وحصافةً؟! هل كان حقا من قطاع الطرق؟! ألم تحفظ له زوجته كرامته في مماته؟! هل المرأة الميزابية على شاكلة زوجة سزيف تدفع بي إلى الجحيم لأجد صخرة بحثي تنتظرني؟![1].

في المقطع، يتم استحضار سيزيف كرمز للجهد العبثي والبحث المستمر بلا جدوى. فمراد يشعر بأن حياته تشبه حياة سيزيف، حيث يصطدم بواقع مرير ويجد نفسه محاصراً في متاهة لا نهاية لها، وهو دلالة على الشعور بالعجز واليأس، والاعتقاد بأن الجهد المبذول لن يثمر عن شيء، وأن مراد في سبيل إنجاز بحثه محكوم عليه بمواجهة صعوبات لا تنتهي.

وفي موضع آخر، يقول مراد وهو يصف أساطير حضارة الأنوار الباريسية: "لا تغتروا يا أيها المستضعفون، فإن محاولة امتصاص دماء الشعوب ككلب (دراكولا) الأسطوري بحجة العلم والمعرفة والتقدموالرفاهية هو في حقيقته استعمار بوجه جديد يخفي أنيابه حين يصطنع الابتسامة التنويرية للآخر."[2]

دراكولا هو الشخصية الأسطورية التي تمثل مصاص الدماء الذي يمتص دماء ضحاياه ليبقى حيًا، وفي النص يتم استحضار دراكولا كرمز للاستعمار الذي يستنزف موارد الشعوب،

[1]معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص23.

[2]لمصدر نفسه، ص30.

النص يشير إلى أن الاستعمار الحديث، الذي يظهر بوجه العلم والمعرفة والتقدم، ما هو إلا امتداد للاستعمار القديم الذي كان يستنزف الشعوب.

ودراكولا هنا يمثل القوة الطفيلية التي تغتصب حياة الآخرين لأجل بقائها، فمراد استعان بأسطورة دراكولا ليحذر من الاستغلال الخفي الذي يتخفى تحت قناع التقدم والحداثة، ليمتص دماء الشعوب المخدوعة.

وفي سياق آخر يخاطب الأستاذ مراد؛ يقول: "يامسيو مراد كن كـ(أورفيوس) تسحر أسماعنا بصوت بحتك الرنان وموسيقاه حتى يرقص لك الشجر والحجر، وتتغير مجاري أنهار المعرفة في كل بقاع الدنيا، ولا تتركه للدغات أفاعي الصحراء، فيموت كما ماتت حبيبة أورفيوس بلدغة ثعبان! وكن كفلاسفة الأنوار حين رفعوا شعارا خلال الثورة الفرنسية: "لتكن لديك الشجاعة على استخدام عقلك"، وآنذاك يمكن افتكاك حريتك من وصاية أي كائن من كان"[1]

أورفيوس Orphism هو شخصية أسطورية يونانية معروفة بقدرته العجيبة على سحر الطبيعة بموسيقاه، فأهداه أبولو قيثارة ذات سبعة ومن خلال موسيقاه، لم يلطف الوحوش فحسب، بل سحر الأشجار والصخور أيضًا لدرجة أنها تحركت لتتبعه والاستماع إليه.[2]

وفي المقطع، يتم استحضار أورفيوس كرمز للفن والعلم، حيث يطلب الأستاذ من مراد أن يكون مثل أورفيوس في تأثيره الساحر حين يعزف لحنا فريدا ببحثه الذي سينجزه ويكشف فيه سر المرأة الميزابية.

دلالة الأسطورة هنا تشير إلى القوة التحويلية للعلم والإبداع، ولكن مع تحذير من الفشل أو الخسارة المأساوية (مثل لدغة الثعبان التي قتلت حبيبة أورفيوس)، فالنص يوحي بأن النجاح في البحث والابتكار يتطلب الحذر والتفاني، مع الاستعداد لتجنب الأخطار المحتملة التي قد تؤدي إلى الفشل.

4-في رواية معزوفات العبور

تتجلى الشخصيات الأسطورية في رواية معزوفات العبور بصور متباينة، فكل شخصية أسطورية تحمل في أعماقها دلالة رمزية عميقة متعلقة بالموقف أو الحالة النفسية في النص،

[1] المصدر السابق، ص155.

[2] Le Grenier de Clio : Mythologie grecque: https://mythologica.fr/grec/gorgone.htm

وبذلكتتجاوز هذه الأساطير مجرد كونها حكايات، لتصبح معارض تعكس التحديات والأفكار التي شهدها البشر على مر العصور.

يظهر ميسيو جوزيف والذي كان يأمل في أن يكون أوديبا ثانيا بتخليص المستعمر الفرنسي من (سبع الدوار) المجاهد الذي حير السلطات الفرنسية، وألحق بها خسائر، جاء في الرواية:"هذه ورطة ساحقة ماحقة بمخالب وأنياب وحش طيبة الهارب من مسرحية سوفكليس التي شاهدتها مع زوجتي السنيورة، وابني في مسرح الأوبيرا العظيم بباريس.. أرى الوحش الآن فاتحا فاه ليغتالني، ويغتال ابني، هل أكون أنا أوديبا ثانيا، وأفك لغز المخلوق العجيب المتلون الذي يمشي على أربع في أول النهار، وعلى اثنين في وسطه، وعلى ثلاث في آخره، وآنذاك أقتل الوحش المدعو (سبع الدوار)، وأستريح؟"[1].

تجلت مظاهر الأسطورة في الرواية من خلال حضور أسطورة أوديب، والذي حرر مدينة طيبة من الوحش الذي كان يؤرق سكانها، ففي حين يمثل البطل المجاهد سبع الدوار وحش طيبة في فتكه بالمستعمرين ونصب الكمائن لهم، لم ينجح ميسيو جوزيف في مسعاه لأنه لم يكن بذكاء أوديب ولا بشجاعته، وتلاشى حلمه في أن يكون أوديبا ثانيا ويخلص أحفاد اليونانيين كما خلصهم أوديب من قبل حين واجه الوحش وحل اللغز.

وفي صمود السبتي البوغزالي داخل السجن رغم التعذيب الذي يلاقيه، تجسدت أسطورة شجرة الأرز العظيمة؛ جاء في الرواية:"لكن (الكونيل) اندهش من رباطة جأشك حيث كنت تترنح يمنة ويسرة، ثم تستقيم قامتك كأنك صخرة، أو شجرة الأرز العظيمة الأسطورية في جبال الشلعلع الحاضنة للثوار، والخانقة للعدوان. تزداد روحك أكثر ارتفاعا في السماوات العلى السبع. كنت تصافح أرواح الشهداء واحدا، واحدا في معراجك البطولي بوجه مشرق تصفع أنواره وجوه بشعة تعشق الظلام ، وتدمي قلوبا حجرية للسفاحين والمجرمين"[2]

يستدعي الروائي شجرة الأرز العظيمة الأسطورية ليرمز بها إلى التحدي والصمود، من خلال تشبيه البطل بشجرة الأرز، حيث يتحول الشخص إلى كيان أسطوري قادر على مواجهة الأعداء والعدوان، وهذه الشجرة تعكس الأصالة والقدرة على الصمود، بينما تضيف

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص136.

الجبال عنصر الارتفاع والعظمة، مما يزيد من دلالة القوة والصلابة، وخاصة جبال الأوراس التي كانت مركزا لانطلاق أول رصاصة في الثورة التحريرية الكبرى.

وتمثل شجرة الأرز تاريخ الوطن، وقوة الإرادة، والشجاعة في وجه العدوان، في سياق الحديث عن الثوار ومقاومتهم، مما يوحي بأن الشخصية ليست مجرد فرد يتنقل بين حالات مختلفة، بل هي جزء من سياق أوسع يتعلق بالتاريخ والنضال.

وفي موضع آخر من الرواية يصف البطل علي السبتي البوغزالي أبه وقد هرب من التجنيد الإجباري بطعنه لضابط شرطة واختفى بعدها، ولكن ظل يحارب المستعمر، يقول:"هرب، ومنذ ذلك الحين اختفى من عالم البشر، وتحول إلى جن، أو كائن أسطوري، وتقمص هيئة ملائكية مرة، وجنية مرة أخرى، أو يظهر في قعقعة سيف ذي الفقار لسيدنا علي كرم الله وجهه حين يحسون به يحوم حول رقابهم، وبحوافر خيوله تدك الأرض تحت أقدامهم، ولا يرونها"[1]

فيستدعي الروائي على لسان البطل سيف ذو الفقار الذي يرتبط بالتاريخ الإسلامي والأساطير المرتبطة بشخصية الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، يعتبر رمزًا للقوة والعدالة الإلهية، وغالبًا ما يظهر في الأساطير كرمز لبطولة الإمام علي في المعارك.

تظهر الدلالة الأسطورية لهذا السيف في كونه أداة قوة خارقة، حيث يشعر الأعداء بوجوده دون أن يرونه، وهو ما أصبح عليه والد السبتي الذي تحول إلى كائن أسطوري، قادر على التلاشي والظهور في أي وقت، ويذيق المستعمر الويلات دون أن يقدر أحد منهم على رؤيته والإمساك به.

كان السبتي البوغزالي يشحذ الهمم بسرده للقصص على المساجين، ما جعله مميزا في نظرهم؛ جاء في الرواية:" كانوا ينظرون إليك، وكأنك المنقذ المنتظر آت من وراء الآفاق على حصان أبض يطير بك، يملأ الأجواء صخبا بصهيله، ويتوارى السكون القاتل، لقد صدق حدسهم"[2].

ويحيلنا استحضار الحصان المجنح إلبيجاسوس الذي كان مطية للشعراء، لأنه ضرب الأرض بحافره فانبثقت" نافورة هيبوكريني" التي أصبحت مصدرا للإيحاء لكل من يشرب من

[1] المصدر السابق، ص145.

[2] المصدر نفسه،، ص160.

مياهها، فقد أصبحت كلمات السبتي البوغزالي مصدر إلهام لكل من حوله فقد كان الشاعر الذي استطاع أن يوقظ فيهم شعلة الثورة، ويطفئ الخلافات بينهم ويوحد صفوفهم بكلماته الساحرة.

السبتي البوغزالي ييأس من عالم البشر ويتمنى ولو كان خلق حيوانا؛ يقول:" لم أتوقف عن دعوة الله ليمسخني حيوانا بشهوة فقط لأنني رأيت العيوب السبعة التي توصف بها الحيوانات هي بريئة منها، بل هي كظل لصيقة ببني آدم، فلم أر حيوانا يستغل شهوته إلا في قنواتها، وأوقاتها، وغاياتها السليمة الصحيحة، فهو لا يقتل من أجل القتل، ولا يتزاوج إلا من أجل التكاثر، ولا يشتري الجنون بشربه للخمر، وتعاطيه للمخدرات، ولا يتفنن في صنع أسلحة القتل، والدمار الجزئي، والشامل، وأدوات وأساليب التنكيل بالآخرين، بل يريح من يفترسه، ولا يسلط عليه النيران بعد مقتله ليكون شواء لذيذا، ولا يجمع مال قارون بتعاسة غيره، ولا يقتل الآلاف من أجل زعامة قد لا تدوم إلا ساعات أو أياما، ولا يخون جماعته، ولا يبيع وطنه، ولا يكون مخبرا عن جماعته لعدوه، ولا هادما لداره، ولا فاسدا لبيئته، ولا عاقا لأبويه، ولا كافرا بخالقه..

لعن الله برموثيوس الذي سرق النار، وأعطاها للإنسان ليمارس بها جبروته.."[1]

بروميثيوس هو الشخصية التي سرقت النار من الآلهة وأعطتها للبشر، مما منحهم القدرة على التقدم، لكنه في ذات الوقت جلب عليهم المعاناة والآلام نتيجة استخدامهم السيء لهذه القوة. في هذا النص، السارد يلعن بروميثيوس لأنه منح البشر هذه القوة/النار التي حولتهم إلى كائنات تمارس العنف والدمار

الروائي هنا ينتقد الطبيعة البشرية التي استغلت النار رمز المعرفة والقوةفي ممارسة الجبروت والظلم، حيث أن القوة التي منحتهم إياها النار لم تستخدم للخير بل للشر، مما يجعل الروائي يغضب على بروميثيوس الذي أوجد هذا التناقض في الوجود الإنساني.

5-في رواية ذاكرة منفى الجنون

تتضمن رواية ذاكرة منفى الجنون مزيجًا متنوعًا من الإشارات إلى أساطير مختلفة، وكل واحدة منها تحمل دلالة عميقة تنسجم مع السياق الذي وردت فيه. وهكذا، تكشف هذه

[1] المصدر السابق، ص211.

الأساطير عن غموض العلاقات الإنسانية وصراعاتها، مما يجعل منها أدوات تساعدنا على فهم الذات والواقع في صورة أوسع وأعمق.

تقول معيوفة بعد أن هجم عليها اليأس وهي في غرفتها "آه من الزمن البطيء كمشي السلحفاة.. الزمن ثقيل كصخرة سزيف أحملها صعودا إلى قمم الآمال ونزولا إلى هاوية السأم واليأس والآلام.. الزمن له ألف فم التهم بشهية غير مفهومة ثمانية عشر حولا من عمري.. ما أوجع الإنسان حين يحيا بوطنين، وهويتين، وحبين، وقلبين وأُمّيْنِ، وقلمين، وريشتين، وبياضين، وعزفين.."[1]

في هذا المقطع يتم استحضار أسطورة سيزيف للتعبير عن المعاناة المستمرة التي تواجهها معيوفة في حياتها بين الآمال الكبيرة التي تسعى إليها واليأس الذي يطغى عليها، ورمزسزيف هنا يعبر عن شعور معيوفة بالثقل والرتابة في الزمن، حيث يتم تصوير الزمن كصخرة ثقيلة يتوجب عليها دفعها، فالزمن في ظل اليأس لا ينتهي كمعاناة سزيف.

تقول معيوفة الطامحة للحرية:"استيقظت من نومي، وأنا أحلم بطائر الرخ السندبادي يدور بي فوق كل الجزر ليس فيها سوى الصبايا السبايا تنشد لحن الحرية، وتلعن أعداء الإنسانية.. تمددت.. تنفست لأتحول إلى ذرة سابحة في الأنوار.. حرن عقلي نكاية لنغمة ورقصة أهداها لي وجداني"[2].

طائر الرخ هو كائن أسطوري هائل الحجم ورد في قصص ألف ليلة وليلة، كان طائر الرخ رمزًا للقوة العظيمة والتحليق فوق العالم.

في المقطع، يتم استحضار الرخ للتعبير عن الحرية والقدرة على التحليق فوق المصاعب والقيود الدنيوية، فمعيوفة تحلم بالتحليق بعيدا عن محتشد ريفزالت، فالرخ هنا يمثل الحلم بالتحرر من القيود سواء كانت قيودًا اجتماعية أو سياسية أو نفسية.

كما أن الجزر التي يمر بها الطائر تمثل الأماكن التي تتوق للحرية، مما يعكس الحلم بالتحرر والطموح الكبير والبحث عن الحرية الكاملة، رغم الصعوبات التي تعترض الطريق.

---

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون ص16.

[2] االمصدر نفسه، ص27.

يقول الشيخ علاوة لمعيوفة إذا هاجمك اليأس فعليك بأشعار "عفيف الدين التمساني ابن مسقط روحك، وذاق وجعا قاتلا من ابن تيمية حين سلب منه اسمه الروحاني، وأهدى له اسم الفاجر التلمساني، التقطه من تبرم لسانه من مقاس غير مقاس حذاء فكره ليسعد به من يرى ظلال الأرواح في مرآة عقله بمقاس واحد، كقاطع الطريق اليوناني، فيقطع رأس من زاد عن فكره، ويُمدّد أرجل من كان أقصر من ظله.. لا بأس مادام جمال الأشعار يقمع فتوى الفقهاء، ويمتع لسان حال ابن تيمية برعشة البيان ورجّة الأنغام، ويفتي بشرعية الزواج بينهما،"[1].

بروكرست شخصية من المثيلوجيا اليونانية، حيث كان حدادًا وقاطع طريق من أتيكا، كان يهاجم الناس ويقوم بمط أجسداهم أو قطع أرجلهم لتتانسب أطوال أجسامهم مع سريره الحديدي.

في هذا المقطع يتم استحضار بروكرست كرمز للقمع الفكري والتعصب، الفكرة هنا هي أن بعض الأشخاص أو الأنظمة تحاول تطويعالآخرين ليطابقوا فكرهم المحدود، ويعاقِبون من يختلف عنهم أو يتجاوز مقاييسفكرهم،في محاولة منهم للسيطرة على العقول، ورفض آرائهم بالقوة على الآخرين.

وهذا يعدّ نقدًا عميقًا من الشيخ علاوة لمن يفرضون آراءهم بالقوة على الآخرين، حيث يبرز عدم التسامح مع التنوع الفكري والثقافي الذي يجب أن يسود في المجتمعات، إن فرض الفكر الأحادي وعدم قبول الاختلافات يؤديان إلى نشوء بيئة قمعية تقتل الإبداع وتعيق التقدم، وهو ما يعكس الحاجة الملحة إلى تعزيز ثقافة الحوار والاحترام المتبادل بين الأفراد، والاعتراف بأن التنوع الفكري يُعد قوة، لا عائق، في مسيرة المجتمعات نحو التنمية والتطور.

تهدي معيوفة لوالدها دمية، تقول:

" ها هي هدية اليوم من ابنتك معيوفة..

[1] المصدر السابق، ص75.

. يا الله.. !هذه أكبر دمية ما رأيتها في حياتي برجلين لثعلب، وأنف قرد، وفم ذئب.. أنت أعظم مهندسة من عباقرة الفراعنة المهداة لهم من اله المعرفة "تحوت" أكرمهم بقهره للفناء من سطوة الأزمان باحتضانهم في بطون الأهرام وحارسهم أبو الهول الهمام

قلت له:

. يا أبت أحرقها لترتاح، وتحترق معها كل رموز الفناء، وتنام بالهناء..."[1].

تحوت هو إله الحكمة والمعرفة في الأساطير المصرية القديمة، وكان يعتبر رمزًا للكتابة والعلوم. أما أبو الهول فهو رمز الأسطورة المصرية القديمة، وهو مخلوق بجسد أسد ورأس إنسان، ويُعتبر حارسا للأهرام.

في هذا المقطع، يتم استحضار تحوت وأبو الهول كرمزين للمعرفة والخلود. دلالة الأسطورة هي أن المعرفة الحقيقية، مثل التي يمثلها تحوت، تستطيع قهر الزمن والفناء، كما فعل الفراعنة ببناء الأهرام التي احتضنتهم وجعلتهم خالدين عبر التاريخ،وأبو الهول هنا يمثل الحماية والقوة التي تحرس هذه المعرفة من الضياع، فالوالد يرى أن إبداع معيوفة سيظل صامدا كالأهرامات التي يحرسها أبو الهول.

ومع ذلك، تعود الفقرة لتبرز التوتر بين هذه الرموز الكلاسيكية للفخر والخلود، وبين الرغبة في التخلص منها، فطلب معيوفة من والدها إحراق الدمية، يستحضر فكرة التمرد على تلك الرموز الموروثة التي قد تُثقل كاهل الفرد، فالندهان والد معيوفة يحرق الهدية ومعها يحرق كل أحزانه وآلامه التي تبرز في ذاكرته كلما تذكر النعمان الذي قتل ولديه.

3.2 أسطرة الشخصيات الروائية:

يتم أسطرة الشخصيات السردية من خلال مجموعة من التقنيات الأدبية والرمزية التي تجعلها ترتقي من شخصية عادية إلى رمز يحمل معانٍ عميقة ومفاهيم فلسفية وروحانية، "إذ ترسم ملامح الشخصيات الروائية في القص بصورة أسطورية، وتتحول من واقع مادي ملموس إلى عالم من الرموز والإشارات وتصبح – في معظمها – شخصيات ذات دلالات

[1] المصدر السابق، ص139.

كونية عامة"[1]، لتصبح رمزًا أسطوريًا يحمل أبعادًا روحانية، فلسفية، وتاريخية تتفاعل مع السارد ومع الواقع الذي يعيشه، وهو ما نجده في نصوص معمر حجيج الروائية، حيث نجد أن الشخصيات لا تعيش في عالم واحد فقط، بل تتنقل بين الواقع والأسطورة.

1-أسطرة شخصية الضاوية

مع بدء ظهور الضاوية في رواية مهاجر ينتظر الأنصار، يتم تقديمها على أنّها شخصية تتجاوز الواقع، فهي ليست مجرد امرأة عادية، بل لديها نور داخلي يوحي بأنها تحمل حكمة خفية؛ يقول السارد: "ألم تقل لي الضاوية المضيئة في روحي كـ(مصباح علاء الدين)، أو (قنديل أم هاشم)...حين انتصبت أمامي تمثالا لملكة الجمال الميزابية في المنام ليلة الجمعة"[2]

ومن خلال استحضار "مصباح علاء الدين" و"قنديل أم هاشم"، يتم الربط بين الضاوية وبين رموز النور والهداية، فالمصباح والقنديل يرمزان للأمل والخلاص والإشراق في الظلام، فتتجلى الضاوية كشخصية تملك قدرة سحرية تضيء الروح وتفتح أبواب الخيال، هذا يضفي بُعدا أسطوريا عليها، يشير إلى أنها ليست مجرد وجود عادي، بل تمثل شيًا أعمق وأغنى في المتن الروائي.

وكونها تضيء الروح يعني أنها تمنح السارد/مراد شعورا بالراحة والتوجيه، وكأنها تشكل مصدر إلهام وهدى في حياته، مما يبرز أهمية هذه الشخصية في السياق الروحي، هذا يجعلها تنأى عن الشخصية البشرية، وتصبح كيانا نورانيا يضيء طريق مراد.

ليصفها بعد هذا بأنها "ملكة الجمال الميزابية" مما يشير إلى أنها تمثل الجمال المثالي والهوية الثقافية، ما يعزز من أسطرتها، حيث يُعتبر الجمال رمزا للسمو والرقي، وتحمل هذه الملكة صفات الجمال الفائق الذي يشبه الأساطير، فهي ليست فقط جميلة من الناحية الجسدية، بل تجسد قيمًا ثقافية وروحية عميقة مرتبطة بالمجتمع الميزابي.

فالضاوية ليست مجرد شخصية روحية، بل هي أيضًا حاملة لأسرار وألغاز تحتاج إلى فك شفرتها، يقول السارد:"احتار مراد من هذه الألغاز المتهاطلة عليه من الضاوية، ولكنه كان

[1] رجاء بن منصور، الأسطورة في الرواية الجزائرية –دراسة نقدية أسطورية مقارنة–، ص152.

[2] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص24.

يحس فيها عذابا، ومتعة في آن واحد.. كان ينتظرها بشغف شديد"[1]، هنا تتجلى الضاوية ككيان غامض، تمثل اللغز الذي يسعى السارد إلى حله، وهذا الغموض يجعلها شخصية أسطورية، حيث أن الشخصيات الأسطورية غالبًا ما تحمل أسرارًا لا يستطيع فهمها إلا من يصل إلى درجة من الحكمة أو الإدراك الروحي.

وفي موضع آخر من الرواية، تتحدى الضاوية مراد وأستاذه السربوني (نسبة إلى جامعة السوربون، رمز الفكر الأكاديمي الغربي)، وتضع نفسها فوق المعايير العلمية التقليدية:"قل لأستاذك: إن الضاوية الميزابية الحرة الكريمة تراني بسربونيتي نصف رجل لم يشبع من حليب أمه.. هل تريد أن أحولك إلى رجل كامل كهذا التارقي المغني لأثبت لك عبقريتي، وسخافة أستاذك؟"[2]

الضاوية هنا لا تتحدى مراد فقط؛ بل تمثل تحديًا للنظام الأكاديمي والعلمي الغربي، وتضع نفسها كرمز للحقيقة الروحية التي تتجاوز المعرفة الأكاديمية، إنها تحمل في طياتها معرفة عرفانية وروحية لا يمكن الوصول إليها عبر المناهج التقليدية، مما يجعلها شخصية أسطورية تحمل أسرارًا تتجاوز الواقع المادي.

وتستمر الضاوية في تحديها للأكاديمية الغربية المتمثلة في أستاذ السربون؛ يقول مراد:

"ألا تدرون أن الضاوية لا تكف عن التحدي لسربونيتي؟ امتحنتني للمرة العاشرة لتمنح لي شهادتها التي لا تمنحها إلا مرة واحدة في كل مئة سنة ونيف..."[3]

هذه الجملة تعزز فكرة أن الضاوية تمثل المعرفة الروحانية الشرقية التي تتحدى سلطة المعرفة الغربية الأكاديمية، إنها تمنح شهادتها مرة واحدة في كل مئة سنة، مما يجعلها شخصية أسطورية مرتبطة بدورات زمنية نادرة، وهي بذلك تحتفظ بسرها وحكمتها الخاصة التي لا تُمنح إلا لمن يستحقها.

ويتساءل مراد عن قدرة أستاذه السربوني على فهم الفرق بين الرجال والنساء، لكنه في النهاية يعترف بأن الضاوية تقدم له حلاً غير تقليدي:" صدقت الضاوية، وأخفق أستاذي العزيز، فقد أعطت لي الضاوية حلا، ولكنه صعب المنال، قالت لي:

---

[1] المصدر السابق، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص97-98.

[3] المصدر نفسه، ص143.

لكي تقدر على التمييز بين الرجال والنساء لا بد لك من عصا موساوية تنطق، وتقول لك: هذه امرأة، وهذا رجل، وهذا ليس متاح لك حتى ولو رأيت حلمة أذنيك أيها السربوني المغرور بسربونيته تلك العجوز الشمطاء العمياء.."[1]

الضاوية هنا تتحدى العقلانية الصارمة والمنهج العلمي الأكاديمي الذي يمثله الأستاذ السربوني، وتقدم بدلاً من ذلك حلاً عرفانيا، روحانيا، وسحريا، هو العصا الموساوية والتي تعد رمزا أسطوريا للمعجزات والقدرة الخارقة، مما يعزز الصورة الأسطورية للضاوية باعتبارها حاملة للحكمة التي تتجاوز حدود العقل البشري.

وفي الأخير يُقارن مراد بين معرفته المستمدة من أستاذه السربوني وبين المعرفة التي تقدمها الضاوية، ويصل إلى نتيجة مفادها أن الضاوية تحمل حكمة سماوية لا يمكن لأستاذه الوصول إليها؛ يقول:" أخلطت الضاوية كل أوراق بحثي عن زواج الأرواح في مواجهة مشكلة الإنسان المعاصر، وأدخلتني في عالم لا تستقيم معه كل مناهج البحث العلمية التي درستها على يد فطاحل أساتذة السربون.. أضافت عالما جديدا لموضوعي لا أستطيع الوصول إليه وحدي، لا بد من الاستعانة بالضاوية.. يا ويحك يا مراد! ...لا بد من الاستعانة بالضاوية.. يا ويحك يا مراد!"[2]

هنا، تتحول الضاوية إلى شخصية حاملة لمعرفة سرية، والتي لا يمكن الوصول إليها عبر المناهج التقليدية، مما يجعلها شخصية أسطورية ترتبط بالمعرفة الروحية العميقة، هذا النوع من المعرفة هو ما يعجز السارد عن الوصول إليه بمفرده، مما يجعل الضاوية ضرورية لفهم أعمق للواقع والوجود الإنساني.

وتستمر تحديات الضاوية لمراد، وهذه المرة تضعه أمام امتحان روحي، وهو ليس امتحانًا تقليديا بالأقلام والأوراق؛ بل امتحانا يتطلب نوعا من الإدراك الروحي:

"امتحان الضاوية ليس بالأقلام والحبر والأوراق، وإنما هو بتعدادك لشعرات شوافر عيوني وشعرات في داخل أنفك دفعة واحدة لتحسن شم علومي العرفانية.."[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 143.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] المصدر نفسه، ص99.

هذا الامتحان الغريب والرمزي يعزز فكرة أن الضاوية ليست شخصية عادية؛ بل هي كيان أسطوري يختبر السارد بطريقة تتجاوز الواقع المادي إلى مستوى من الرمزية والروحانية.

في موضع آخر من الرواية يتم تصوير الضاوية على أنها رمز للمقاومة والحب الشامل، وهي القادرة على مواجهة سلاح التدمير الشامل:

"غرداية لن تفتح ذراعيها لأي كائن من كان إلا بسلاح الحب الشامل لعمتي حيزية، والضاوية الغرداوية.."

هذا المقطع يظهر أن الضاوية ليست فقط شخصية فردية، بل هي رمز للمجتمع الميزابي بأسره، الذي يقاوم قوى الشر والعنف بسلاح الحب.

ويشير مراد إلى أن الأمل في الخلاص الروحي والعلمي يأتي عبر الضاوية:

" من يضمد جراحك وجراحي يا قرطاجة الشهيدة حين انتحر بطلك العظيم حنبعل، وسينتحر بحثي؟ نحن كلنا في الهم شرق.. لا تحزن، فإن الفرج سيأتي من الضاوية! لقد صدقت توقعاتي، فلم أنتظر كثيرا حتى كتبت إليّ الضاوية الحسناء الميزابية برسالة أخرى."[1]

لا تحزن، فإن الفرج سيأتي من الضاوية هذه العبارة البسيطة ولكن العميقة تعزز فكرة أن الضاوية هي رمز للأمل والخلاص، تماما كما تمثل الشخصيات الأسطورية في العديد من الثقافات التي تحمل الأمل لشعوبها وتقدم لهم طريقًا للخلاص.

ويربط مراد الضاوية بالرمزية الدائرية، وهي رمز للأبدية والكمال، يقول:

"تذكرت الخليل وحكايته مع أوزان الأشعار فكان كأنه ينساب من طرق الحدادين الدائري، ودعاء الحجاج، وهم يطوفون بالبيت العتيق بنظام دائري.."[2]

هنا، يتم تقديم الضاوية كجزء من نظام دائري، وهو رمز للأبدية والكمال في الثقافات المختلفة، فالدائرة تمثل الكمال واللانهاية، مما يجعل الضاوية رمزا لشيء أبدي ومتجدد.

وفي نهاية الرواية، يصرح مراد بأن الضاوية ستبقى بروحها حتى وإن تحول جسدها إلى رمم بالية؛ جاء في الرواية:"والضاوية باقية بروحها التي تحوم بأجنحة ملائكية حتى وإن أصبح جسدها رمما بالية."[3]

---

[1] المصدر السابق، ص176.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] المصدر نفسه، ص185.

هذه العبارة توضح أن الضاوية ليست مجرد شخصية مادية، بل هي روح خالدة، تحوم بأجنحة ملائكية، مما يجعلها رمزا أسطوريا للخلود الأبدي والكمال، هذا النوع من الخلود يرتبط بالأساطير التي تستمر فيها الأرواح بعد الموت وتتحول إلى رموز أبدية.

ويمكننا القول بأنه في رواية "مهاجر ينتظر الأنصار" للروائي معمر حجيج، لا تظهر الضاوية بشكل تقليدي كشخصية رئيسية يتم تناولها بشكل مباشر؛ بل اعتمد الروائي على عدة تقنيات أدبية لتحويل الشخصية إلى رمز أسطوري، من خلال تصويرها كرمز للمعرفة السرية والحكمة الروحية التي تتجاوز حدود العقل العلمي التقليدي، وتحويلها إلى رمز نوراني وروحاني يحمل أسرارا وألغازا، وحاملة للخلود والتجدد، كل هذه الصفات تجعل منها شخصية أسطورية تربط بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والخيال.

2-أسطرة شخصية حورية

في رواية معزوفات العبور تظهر شخصية حورية كرمز متعدد الأبعاد، يتجاوز تجسيدها كشخصية فردية لتصبح أيقونة أسطورية، تتداخل فيها الرمزية التاريخية والدينية والثقافية، ويمكن تقصي مراحل أسطرة شخصية حورية والتي تحولها من شخصية فردية إلى كيان يتداخل مع الأساطير والرموز الكبرى، من خلال مجموعة من الأدوات السردية التي تجعل منها شخصية فوق-واقعية.

نبدأ بالاسم حورية وهو يحمل بحد ذاته يحمل دلالة أسطورية قوية في الموروث الثقافي والديني الإسلامي، فالحوريات هن كائنات نورانية، تُعد رموزا للجمال والنقاء، وغالبا ما يُذكرن بالجنة والمكافأة في الآخرة، هذه الخلفية تضفي على شخصية حورية في الرواية طابعا قدسيا وتبعدها عن كونها مجرد شخصية بشرية عادية.

جاء في الرواية: "كان السجن يذوب، ويسيل ينابيع، فيخضر، ويزهر، وترى ابنتك حورية ترفل في فستان أبيض كالعروس بعثت من الجنان، تسرع الخطو نحوك، فيخفق قلبك، وتطير للقائها بالأحضان.. تختفي، وتنطفئ كشمعة، فتركبك الأحزان.. رجع محياها كالأنوار"[1].

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص189.

يتم تصوير حورية كعروس بعثت من الجنان، مما يرسخها كرمز للطهارة والنقاء، فتُصور حورية بصورة أسطورية تتجاوز الواقعي لتتحول إلى كائن طاهر ونقي يأتي من عالم آخر، مما يضفي عليها طابعًا أسطوريًا وخياليا.

وفي موضع آخر، يقول علي السبتي البوغزالي وهو يصف ابنته حورية:"أنا السندباد، يا بنيتي حورية، يا زهرة الجزائر أبحر في عينك.. أبحث عن جواهر في أعماق البحار والمدن والقفار عن حبك"[1]، فيصور حورية كزهرة الجزائر، ما يعمق من رمزيتها وجمالها، ثم يلحقها بالبحار والمدن والقفار، مما يعزز من ارتباطها بالأساطير والمغامرات العظيمة، ويجعلها شخصية تتجاوز المألوف.

وحورية ليست مجرد رمز للجمال أو النقاء؛ بل هي أيضًا رمز للتحدي والثورة، يتم تصويرها كجزء من صراع عظيم، مرتبط بالأبطال والثوار الذين يسعون لاستعادة الحرية والكرامة، هذا البعد البطولي يضفي على شخصيتها طابعا أسطوريا، حيث تكون حورية بمثابة الحافز أو الهدف الذي يسعى الأبطال لتحقيقه.

جاء في الرواية:"أنا يولسيس الأفريقي أجوب السجون لأقطف قبس من نور وجهك.. انتقم لأمك بنيلوب الشهيدة من كل المرتزقة ببسمة من شفتيك."[2]

يتم في هذا المقطع تصوير الراوي كيولسيس الأفريقي، في إشارة إلى البطل الأسطوري اليوناني أوديسيوس، الذي خاض مغامرات طويلة للعودة إلى وطنه، وحورية هنا تأخذ دور ابنة بنيلوب رمز الوفاء والصبر، واستحضار الأسطورة هنا جعل من حورية رمزا للأمل الذي يسعى البطل لتحقيقه بعد رحلة طويلة مليئة بالمعاناة، ما يعمق من رمزيتها الأسطورية ويجعلها رمزا للخلاص وعودة الوطن المحتل.

وتشير الرواية إلى أن حورية كانت رمزًا للثورة، ليس فقط على المستوى المجازي، بل على المستوى العملي أيضًا، وهو ما يبرزه هذا المقطع الذي يصورها كأيقونة للثورة والتمرد، وهذا يتضح عندما يقول السارد:

---

[1] المصدر السابق، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص15.

"كانت الثائرة الأولى التي تجاوزت الحواجز اللعينة بثقة، وهمة عالية دون بنات القرية كلها وكانت أيقونة في دراستها، وقارعت حتى الذكور لتكون الأولى دائما، فكانت آية في ذكائها، وقوة ذاكرتها"[1].

تصبح حورية رمزا ليس فقط للثورة الوطنية، ولكن أيضا لكسر القيود الاجتماعية التقليدية، ما يعزز من أسطرتها كقائدة روحية وثورية تتجاوز الحدود التقليدية للجنس والمكان.

كما تضفي الرواية أيضا على حورية بعدا مأساويا، ففقدانها واختطافها يمثلان أكبر مأساة في حياة السارد/البطل، وهذا ما يجعل حورية تتجاوز كونها ضحية، لتصبح رمزا للفداء الذي يعيشه السارد. يقول صوت مجهول مخاطبا علي السبتي:

"كانت أعظم نكبة مفجعة عشتها بكل جوارحك، ولم تستطع أن تخرج حكايتها من ذاكرتك، وتدفع بها إلى جب النسيان الشافي من كل المآسي، والأسقام "[2].

لتصبح حورية تجسيدا للمأساة الشخصية والوطنية، مما يعزز من أسطرتها كرمز للفداء والتضحية.

وفي المتن الروائي يتم تشبيه خمار حورية بقميص النبي يوسف عليه السلام الذي أعاد البصر إلى يعقوب عليه السلام، مما يضفي عليها بعدًا دينيًا وروحانيًا:

"فقد بعثت إليك (حورية) برسالة في خمارها يشبه قميص يوسف عليه السلام لعله يرد لك عقلك الذي شد الرحال، وهرب منك في ليلة ليلاء، وشرحت لك فيها بأنها أعدت خطة للهرب، وستكون حرة بعد أيام، وطلبت منك أن تكف عن الحزن عليها، وألا تشك في حكمة ابنتك وصبرها، وصلابتها التي تشربتها من تاريخ الغابرين واللاحقين.."[3].

هذا التشبيه يعزز من أسطرتها، حيث تصبح حورية رمزًا للشفاء الروحي والعقلي، تماما كما فعل قميص يوسف مع والده، هذه الإشارة الدينية تجعل من حورية شخصية تتجاوز الفردية إلى مستوى الأسطورة الدينية.

ونرى أيضا أن حورية تعيش صراعًا داخليا بين النقاء الروحي والقسوة المادية، هذا يظهر في وصفها بأنها تمتلك روح طاهرة ملائكية، ولكنها تعيش في مزابل شيطانية، وهذا الصراع

---

[1] المصدر السابق، ص190.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص194.

بين الطهر والفساد يعزز من مكانتها الأسطورية، حيث تصبح تجسيدًا للصراع الأبدي بين الخير والشر، جاء في الرواية:

"حاولت البنت حورية الهروب مرتين للتخلص من العار الذي لحق بها، فلم يضحك لها القدر، فتعقدت حياتها، وأصبحت ترى نفسها بوجهين، وروحين، وقلبين: وجه الحرة ابنة الأحرار، ووجه الاستسلام لخذلان الخيانة من الأقزام، وروح طاهرة ملائكية، وروح ترتع في مزابل شيطانية، وقلب يعبق بالإيمان، وقلب يتمرغ في أوحال الردة"[1].

وهذا الصراع الداخلي يجعل من حورية رمزا للثنائية الروحية والمادية، الطهارة والفساد، مما يعزز من تعقيد أسطرتها، فهي ترى نفسها بوجهين، مما يجعلها رمزًا للصراع الإنساني بين الخير والشر، هذا الصراع يجعل من شخصيتها أسطورية، حيث تمثل الازدواجية بين الطهر والفساد، وبين النضال والاستسلام.

ومن خلال الحضور المختلف لحورية في الرواية، يمكن رؤيتها كرمز للوطن/الجزائر، فهي زهرة الجزائر التي تجذب الثوار والأبطال، ويقدمها السارد ليس فقط كابنة؛ بل كرمز للوطن نفسه، ويتجلى هذا في الحوار الذي يدور بين الشخصية الساردة علي والآخرين، حيث يقول:"هددوني، وخيروني بين الوطن أو حورية، ولم يدرك هؤلاء الأغبياء الجبناء الأنذال بأن الوطن هو حورية، وحورية هي الوطن."[2]

فتتحول حورية إلى أكثر من مجرد فرد؛ إنها تجسيد للوطن كاملا، ليس الوطن كمكان جغرافي فقط، بل هو حالة عاطفية وروحية تتجسد في حورية، مما يعزز من أسطرتها، وهذا الأسلوب في الأسطرة يربط بين الشخصية الفردية والوطن، مما يجعل حورية تجسد الآمال والأحلام الثورية لشعب بأكمله.

وهذا الترابط والتعالق بين حورية والوطن يستمر خلال أحداث الرواية، حيث تتماهى حورية مع الوطن ويصبح تحررها الشخصي هو انعكاس لتحرر الجزائر نفسها من الاستعمار، يقول السارد:

---

[1] المصدر السابق، ص231.

[2] المصدر نفسه، ص88.

"وافرحتاه. حورية، والجزائر حرتان في آن واحد! يا للصدف السعيدة التي لها طعم خاص لم أتذوقه في حياتي!"[1].

يتم ربط حورية مباشرة بالجزائر، هذا الترابط يرمز إلى الوحدة بين الحرية الفردية والجماعية، حيث تصبح حورية تجسيدا حرا للجزائر نفسها، الحرية الشخصية لحورية تعكس الحرية الوطنية، وتكتسب طابعًا أسطوريًا لأنها تتزامن مع حدث تاريخي عظيم.

وحورية ليست فقط رمزًا للوطن والحرية؛ بل أيضًا للجمال والفن، فالنص يشير إلى أنها كانت محبة للأدب، وأن ذوقها الأدبي كان "يزاحم جمالها الأنثوي". هذا المزج بين الجمال والفن يجعل منها شخصية مثالية تحمل في داخلها معاني الجمال والعمق الثقافي، مما يعزز من أسطرتها. يقول السارد:

"وكان ذوقها الأدبي يزاحم جمالها الأنثوي.."[2]

هنا، نرى كيف أن حورية تجمع بين الجمال الجسدي والفكري، مما يجعل منها شخصية متكاملة تجمع بين مختلف الأبعاد الإنسانية.

وتظهر حورية أيضا كمصدر للإلهام الفني والثقافي، جاء في الرواية: "ابنتي حورية العزيزة الوحيدة التي لم يبقها لي الزمن إلا حلما عشته في فترة حين كنت في صباك، وكنت حقا في حياتي أميرة، قذف بك القدر لاستلهم من روحك الطاهرة، النقية، الخفيفة، العفيفة أجواء الأشعار والمسرحيات الهادفة، المارقة، المتمردة، والقصص العجيبة التي كانت تحكى لا في قصور الأمراء، بل في فضاء حر للشعب المغلوب المقهور"[3].

هنا تصبح حورية مصدر وحي للشعر والمسرحيات، مما يعزز من رمزيتها كقوة محركة للفن والثقافة، ويتم تصويرها كأميرة للشعوب المقهورة الباحثة عن الحرية مما يضفي عليها بعدًا ملكيا وأسطوريا.

الرواية تعزز من أسطرة حورية من خلال الربط بينها وبين الأبعاد الروحانية والصوفية، فالسارد يدخل في "غيبوبة أشبه بخلوة صوفية" كلما ابتعدت عنه حورية، مما يعزز من

---

[1] المصدر السابق، ص194.

[2] المصدر نفسه، ص92.

[3] المصدر نفسه، ص238.

الطابع الروحي للشخصية. هذا الربط بالروحانيات يعزز من مكانة حورية كرمز يتجاوز البعد المادي.

وبعد كل ما ترمز إليه حورية في الرواية كان لابد أن يكون لقاؤها النهائي مع والدها حدثا أسطوريا مليئا بالرمزية والشعور بالخلاص والتحرر، فذا الالتقاء العظيم، وهو ليس مجرد لقاء عادي بين أب وابنته، بل لقاء يرمز إلى الخلاص والنهضة. يقول السارد:

"كان سببا ودليلا وحيدا للقاء التاريخي الحار بينك وبين ابنتك حورية، وخرجتم الخمسة: أنت، يا علي السبتي البوغزالي اليتيم، وبنتك حورية والولدان؛ مصطفى وفاطمة يدا في يد إلى نور الحياة مرة أخرى، يتقدمكم (بوحة النية)، وأنتم تترنحون في مشيتكم، وقلوبكم مليئة بالأمل، ودموعكم تتساقط من الفرح كاللؤلؤ"[1]

يعد لقاء علي بحورية وأولادها تجسيدًا للأسطورة الإنسانية، حيث يجمع بين مشاعر الفرح والحزن، والفقد والرجاء، ويأتي هذا اللقاء كحدث تاريخي حار، محاط بهالة من القداسة، وخاصة عندما تخرج الشخصيات يدا بيد إلى نور الحياة مرة أخرى، ما يوحي بأن اللقاء يمثل بداية جديدة، وكأن الشخصيات كانت في ظلمة أو انقطاع، ومن خلال هذا الحدث عادت للحياة، يعاد إحياء الأمل والطموح، وظهور دموعهم التي تتساقط من الفرح كاللؤلؤ علامة على عظمة هذه اللحظة، مما يرفعها إلى مصاف الأساطير، حيث تلك الدموع ليست عادية، بل هي لآلئ تشهد على تجاربهم ومعاناتهم.

ومن خلال ماسبق هذه يتضح لنا كيف تحولت حورية من مجرد شخصية روائية إلى رمز أسطوري، يتداخل فيه الجمال النقي مع الثورة والحرية، إنها تجسيد للوطن، والثورة، والجمال، والحرية، وقد نجح الروائي في إضفاء طابع أسطوري عليها من خلال المزج بين الواقع والخيال، المادي والروحاني، الشخصي والوطني، مما يجعلها شخصية متعددة الأبعاد تمثل كل ما هو نقي وبطولي في الرواية.

[1] المصدر السابق، ص320

3-أسطرة شخصية أنا نور

في رواية ذاكرة منفى الجنون تمثّل شخصية آنا نور رمزا سرديا مركبا، تتداخل فيه عناصر الأسطورة، والواقع، والرمزية الدينية، والتاريخية، لتتجاوز حدود الشخصية السردية إلى مستوى الرمز الثقافي والإنساني الذي يعبر عن قيم الحرية، الروحانية، الثورية، والحب الطاهر.

آنا نور ترتبط بشكل وثيق بالقداسة والروحانية، ويظهر هذا في وصفها بأنها قديسة الأبرار وفيلسوفة الحب بروحانية كل الأديان، هذا الوصف يرفع آنا نور من مستوى الشخصية العادية إلى مستوى الأسطورة، فهي ليست مجرد إنسانة، بل رمز للطهارة والحب النقي، تقول معيوفة لشيخها علاوة:

"أظنها حبيبتك في أحلامك، وتكرمها بوسام اسم آنا نور؟ وما أحلى الصورة التي ترسمها لها؛ فهي قديسة الأبرار وفيلسوفة الحب بروحانية كل الأديان والأبرار بنكهة فطرية الأطفال، والتي لم تكمل كتابة روايتها، وتراود قلمك الأخضر والأحمر لاستكمال ما تبقى منها.."[1]

في هذه الفقرة، يتم تقديم آنا نور كرمز للقداسة والحب المثالي، مما يضفي عليها طابعا روحانيا يجعلها شخصية ترتقي فوق العالم المادي، أقرب إلى الأساطير الدينية مما يكرسها كرمز للسمو الروحي والعاطفي.

وتتماهي آنا نور مع شخصيات أسطورية وتاريخية، مثل الإشارة إلى رابعة العدوية، هذا التماهي يجعل من آنا نور شخصية خارجة عن الزمن والمكان، ويعزز البعد الأسطوري لها، تقول معيوفة:" سعادتي ستزرع الدنيا بالورود إذا ثبت بالدليل القاطع أن هذه الحسناء البصرية التي أسميتها أنا نور هي رابعة العدوية نفسها، أو حتى ابنة عمها بعثت في حلم من أحلام في محتشد ريفزالت لتعيد البسمة والأمل لكل السبايا القابعة هنا والمسلوبة قضاء وقدرا من أوطانها.."[2].

هذا الربط بين آنا نور ورابعة العدوية، وهي شخصية صوفية تاريخية معروفة بتجاوزها للماديات، يجعل من آنا نور نموذجا للمرأة التي تجاوزت العالم المادي، مثيلة لشخصيات تاريخية أسطورية، مما يعزز طابعها الروحاني ويؤكد مكانتها كرمز للزهد والحب النقي.

---

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص69.

وفي موضع آخر، يتم تصوير آنا نور على أنها كائن أسطوري يتجاوز الحدود الأرضية، كأنها ملاك أو نور تجسّد على الأرض، مما يعزز الطابع الأسطوري للشخصية:

"ناديت بكامل قواي.. يا أنا نور.. يا أنا نور.. رأيت حمامة، بل قمرا، بل ملاكا، بل نورا ساطعا،أسرعت الخطى كأنها لا تلامس الأرض، بل تحلق في السماء، وجلبابها يسبقها، وذراعاها كأنهما جناحان تنفصلان، وتطيران لتحضنني.. تقابلنا وجها لوجه.. تعانقنا.. شعرت بحنان ممزوج بروحانية ما ذقتها في حياتي.. "[1].

تمثل آنا نور تجسيدًا للجمال غير العادي، إذ تتجلى فيها الحمامة والقمر والملاك، مما يشير إلى رقي روحها ونقاوتها، وهذا التصوير يضفي عليها طابعًا خارقا للطبيعة، مما يجعلها أيقونة أسطورية تتجاوز الحيز البشري.

ويرتبط اسم آنا نور بالنور والأمل والأنوار المتعددة، مما يجعل منها شخصية مضيئة في عالم مليء بالظلام والآلام، حيث تصبح رمزًا للنور في نهاية النفق:

"اختفت أنا نور.. أسميتها نور من تلك اللحظة، وانتظر لقاء آخر لتكرمني بوطن في السماء كله أنوارا ومبتسما بالأنوار، ومنحوتا من أشعار الأنوار في مدينة البصرة تلعن الأشرار، وتدعو بالعفو والعافية للأبرار."[2].

والنور هنا ليس فقط ماديًا، بل أيضًا معنويًا، يمثل المعرفة، الإلهام، والإشاراة إلى الكواكب، النجوم، والأنوار، تجعل من آنا نور شخصية ترتبط بالكون والطبيعة، وتصبح جزءا من حركة كونية أكبر، تعيش في عالم أكبر من الأرض، وهذه الرموز الطبيعية تعزز من بعد آنا نور الأسطوري.

آنا نور ليست فقط شخصية روحانية أو كونية، بل هي أيضا رمز للنضال والثورة، هذه العلاقة بالثورة تجعلها شخصية أسطورية في سياق الكفاح من أجل الحرية، يقول الشيخ علاوة وهو يحاور معيوفة:

"هأنذا أهدي لك قلم آنا نور حبيبتي وحبيبة الثوار في أوراس الأحرار"[3]

---

[1] المصدر السابق، ص230.

[2] المصدر نفسه، ص68.

[3] المصدر نفسه، ص5.

في النص، يتم تقديم آنا نور كحبيبة الثوار في جبال الأوراس، مكان المقاومة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، مما يجعلها رمزًا للنضال والحرية؛ وكمصدر إلهام للنضال ضد الظلم الاستعماري، ما يرفعها إلى مستوى أيقونة ثورية.

وأحد العناصر التي تجعل من آنا نور شخصية أسطورية هو الغموض الذي يحيط بها، الشيخ علاوة يرفض الكشف الكامل عن حقيقتها، ويترك لمعيوفة والقراء فرصة التأمل والبحث عن معناها العميق، يقول:

"يا بنيتي، لا تعكري بقية حب في قلبي ستعرفين ذلك في أوانه، ولكن ماذا حفظت؟"[1]

هنا، يرفض الشيخ علاوة التفسير الكامل لشخصية آنا نور، مما يعزز من غموضها ويجعلها أكثر أسطورية.

وأنا نور شخصية ليست محصورة في زمان أو مكان معين، بل هي قادرة على التواجد في أماكن متعددة وفي أوقات مختلفة، مما يجعلها شخصية خالدة وأسطورية.

"غفوت في المركب، فقادني حلمي إلى مدينة النساك والمتصوفة والشعراء والأدباء والمتصوفة.. وافرحتاه ! أنا في البصرة، أين أجد أنا نور؟"[2]

هنا، نجد أن آنا نور موجودة في البصرة وفي الأوراس، مما يجعلها شخصية عابرة للزمان والمكان.

ويتم الإيحاء بأن روح آنا نور قد تناسخت أو تجسدت في النّواري، مما يعزز من أسطرتها باعتبارها خالدة وغير مرتبطة بزمن أو مكان معين:

"ستكون روايتي كما يشتهيه حلم قلمي عن أنا نور كأن روحها حلت في روح النواري بالتناسخ أو بالولادة كما ولدت أمنا حواء من الضلع الأعوج لأبينا آدم."[3]

التناسخ هنا يعبر عن فكرة الخلود، ويجعل آنا نور رمزًا يتجدد عبر الأجيال، مما يثبتها في مكانة أيقونية.

---

[1] المصدر السابق، ص91.

[2] المصدر نفسه، ص230.

[3] المصدر نفسه، ص64.

كما ساهمت المعاناة الشديدة التي يعيشها الإنسان في المحتشد على شخصية آنا نور طابعًا أسطوريًا، حيث يُفترض أن تكون مصدر إلهام ومخدر ضد الألم. هذا التصوير يتضح عندما تذكر الشخصية الساردة آه لو كانت أنا نور قد تناسخت روحها في روح الفتى الشهم النواري لكنت أسعد إنسانة في محتشد المنفيين.. "[1]

هنا يظهر كيف تربط الشخصية السردية بين آنا نور بالسعادة والأمل، مما يساهم في رسم هالة أسطورية لها

وشخصية آنا نور تمثل الأمل والقدوة، حيث يُطلب من الشخصية البطلة كتابة قصصها والمشاركة في تراثها.،جاء في الرواية: " :أطلقي لسانك، وحركيه... وكتبي، ثم اكتبي عن قصص أنا نور البصرية، وأنا نور المنعاوية الأوراسية"[2] هنا نجد دعوة لتوثيق قصتها، مما يدل على مكانتها العظيمة وتأثيرها في محيطها.

وفي الرواية آنا نور تحمل أيضا رمزيات ثقافية تتعلق بالتناقض بين الشرق والغرب، الشرق يُصور كموطن للروحانية والشعر والأدب، بينما الغرب يُرى كعالم مادي تجاري:

" ما أظن هذه الحسناء تترك الروائح الشرقية المعطرة بروحانيات العابدات الزاهدات وحكايات أميرات ألف ليلة وليلة من الإنس والجن، وتأتي إلى محتشد المنبوذين المشردين.. الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا إلا في شطحات أفكار الأدباء ورقصات خيال وأنغام الشعراء الملاعين.. الشرق موطن الأنبياء.. الشرق ملهم الشعراء والأدباء.. لولا الشرق لما كان عطيل الشكسبيري، ولما كانت الأشعار الشرقية لجوته الألماني، ولما كان صاديق الفولتيري."[3]

المقطع يبرز التباين بين الشرق والغرب من خلال التركيز على الخصائص الثقافية والروحية التي تميز كل منهما، يُصور الشرق كموطن لآنا نور التي تعكس روائح روحانية تمثل تراثا عميقا من العابدات الزاهدات، بينما يشير إلى حكايات أميرات ألف ليلة وليلة، مما يضفي عليه طابعا أسطوريا وغنيا بالرمزيات، يُظهر هذا الجانب الشرقي كعالم مليء بالتاريخ والعواطف، ملهما للشعراء والأدباء، مما يجعله يرتبط بالقيم الروحية والفكرية.

---

[1] المصدر السابق، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص157.

[3] المصدر نفسه، ص68.

في المقابل، يُقدِم الغرب كمكان يتسم بالبرودة والاغتراب، مُذكرا بمحتشدات المنبوذين والمشردين، مما يعكس إحساسا بالانفصال والفقدان.

التعارض بين الأجواء الروحية الشرقية والواقع القاسي للغرب يعزز فكرة عدم التقاء الثقافتين إلا في خيالات الأدباء وتعابير الشعراء، مما يسلط الضوء على الفجوة العميقة بين الروحانية الشرقية والواقع الاجتماعي الغربي، من خلال هذا الازدواج، تصبح آنا نور تجسيدًا للروحانية الشرقية في مواجهة المادية الغربية، مما يعزز من أسطرتها كرمز ثقافي.

تتجلى أسطرة آنا نور في الرواية من خلال تصويرها كرمز للحرية والثورة، حيث تم وتصويرها كرمز للقداسة، والنضال، والروحانية، كما أنها تتماهى مع رموز دينية وصوفية مثل رابعة العدوية، وتصبح نورًا ملهما للحب والتحرر، مما يجعل منها شخصية مركبة، تجمع بين الأسطورة والدين والتاريخ، وتتعالى على الحيز البشري لتصبح رمزًا خالدًا للأمل والنور.

5.2 أسطرة الصحراء

في رواية مهاجر ينتظر الأنصار، يرسم الروائي معالم الصحراء كعالم أسطوري في خيال القارئ، حيث يبدع في توظيف مجموعة من الرموز والصور الاستعارية التي تضفي على طبيعتها وجاذبيتها طابعاً أسطورياً خالداً، فالصحراء ليست مجرد فضاء قاحل، بل هي كيان يتنفس بالحياة المجهولة، وتُجسد لحظات عدة في الرواية هذا المفهوم، حيث تبدو الصحراء كعالمٍ يتجاوز حدود الزمان والمكان، وكأنها تخفي في ثناياها أسراراً غامضة وقصصاً أسطورية تنتظر من يكشف عنها.

تتجلى الصحراء ككائن حي ينبض بالحياة، يتنفس ويتحرك بشكل ديناميكي، كما يقول: "ثم تدب الحياة في كثبان الرمال المنبطحة من جديد، فتتحرك بخيلاء وزهو وكأن عصا سحرية أماطت عنها الوهن، وأزال عنها البلاء...فتستفيق من سباتها، وتنتفض بجناحيها "[1] في هذا الوصف تبدو الصحراء وكأنها كائن أسطوري يستفيق من سباته، وهو ما يجعل الصحراء كأنها جزء من عالم الأساطير، حيث الأشياء الجامدة تتحرك وتنتعش بفعل قوى خارقة.

[1] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص5.

وتتحول الصحراء إلى مرآة تعكس صورًا سحرية: "تبدو كثبان الرمال كأنها سفن شراعية تمخر في عباب زرقة السماء."[1] هنا، تتحول الرمال إلى سفن خيالية، وتتحرك الحياة في الصحراء بشكل سحري يشبه اللوحات الفنية، فالصحراء وفق هذا التصور تصبح مساحة تعيد تشكيل العالم حولك وتجعلك تنظر إلى الحياة بمنظور جديد. الصحراء تُعزز الخيال وتجعلك ترى ما هو غير مرئي.

وتنسلخ الصحراء عن جغرافيتها لتتحول إلى شخصية حية، حيث تبرز ككائن قادر على الحركة والإرادة، "قالت الصحراء: الدول تزول والشعوب في كنفي وحصني باقون."[2]

في هذا المثال، يتم تشخيص الصحراء وكأنها كائن حي يتحدث ويملك القدرة على حفظ الشعوب وحمايتها، فالصحراء هنا هي مصدر الحكمة والبقاء والصمود.

علاوة على ذلك، تأخذ الصحراء دور مصدر الإلهام الفني والفكري، حيث يشعر مراد بسحرها الذي يفتح أمامه آفاقاً جديدة من الأفكار: "تخلب لبه هذه اللوحات الفنية المتلاحقة المرسومة في الفضاء... تمتليء ذاكرته الهائمة بأمل يلحنه الصدى الممتد نحو جزر الأشواق"[3] ومن خلال تصوره للوحة الفنية، يتحول مراد إلى شاعر يعبر عن إحساسه بالجمال الطبيعي الذي يحيط به.

ويبرز الروائي الصحراء كعالم روحي وفلسفي، حيث يتفاعل الإنسان مع الطبيعة ويتعلم منها دروس الحياة. يشير الكاتب إلى هذا البعد الفلسفي في عدة مواضع: "آمن أن تغير المكان والزمان يجعل الإنسان يولد من جديد من رحم الطبيعة، تصقله كما تشاء"[4].

هذا البعد يجعل من الصحراء رمزًا أسطوريًا للتجدد الروحي والفكري، فيصورها كرحم الطبيعة الذي يُعيد تشكيل الإنسان ويمنحه ولادة جديدة، وكأنها مدرسة كونية تعيد تشكيل الإنسان وتصقل روحه.

---

[1] المصدر السابق، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] المصدر نفسه، ص7.

وتُستخدم الصحراء كرمز أسطوري لمكان مقدس أو موطن للأنبياء والشعراء، مما يعزز من طابعها الروحي والأسطوري. يُشار إلى ذلك على لسان الشخصية:

"لماذا إنسان الصحراء شاعر بالفطرة؟ لماذا هو زاهد أو متصوف؟ لماذا أغلب النبوءات خرجت من بطن الصحراء؟

تسيطر عليه فكرة الصحاري، وتشخّص له ملامحها، فيستحضرها بخياله في سلسلة من الخواطر: الصحاري في حقيقتها الكونية ليست سواء؛ هناك صحاري تبرمج لروحك ميعادا للالتقاء بالسماء، وصحاري تبقيك جسما بلا روح.. صحاري ولود، وصحاري عقيمة.. صحاري تطعمك الفطنة، وتتنفس منها العبقرية، وصحاري تسقيك الغباء، وترضعك الحيوانية.. صحاري حصن مانع، وصحاري وحش مفترس.. صحاري تلهمك الحكمة، وصحاري تغتال عقلك.. صحاري تعلمك الصبر، وصحاري تلتهم أعصابك."[1]

تصور الرواية الصحراء ككيان مقدس يتواكب فيه الروحانية مع الفطرة البشرية، إذ تعكس تنوعاتها من خلال تجارب متعددة تؤثر على الإنسان بطرائق مختلفة، فالصحاري إما تمنح الروح مقامات للالتقاء بالسماء، أو تَسلب الإنسان عمقه الروحي، وهو ما يعكس التوتر بين الفهم والجهل، حيث تعطي الصحاري الإلهام والفطنة للأرواح التواقة للمعرفة، بينما تسلب أخرى الحكمة وتُغرق الإنسان في دوامة من الغباء والسطحية، وهذا التنوع يجعل الصحراء مجالاً خصباً للأفكار العميقة والتأملات الروحية.

تأسست الفكرة القائلة بأن إنسان الصحراء شاعر بالفطرة وزاهد أو متصوف بفضل عمق التأمل والبحث عن المعنى في إطار الطبيعة، فالصحراء تُتيح للمرء الفرصة للارتباط مع نفسه ومع العالم من حوله بعيدا عن ضغوط الحياة اليومية، وهذا يدعم فكرة أن النبوءات وأصوات الحكمة غالبا ما تنبع من تلك المساحات الشاسعة التي توفر سكينة الفكر، فتُعلّم الصبر وتمكن الإنسان من مواجهة التحديات المعيشية، مما يجعل الصحراء ليست مجرد مكان جغرافي بل رمزا روحانيا، موطنا للرسالات الإلهية والنبوءات، مما يزيد من أسطرتها كمساحة مقدسة.

[1] المصدر السابق، ص7.

والرواية تومئ إلى أن الصحراء هي مكان للاختبار، حيث يتم من خلاله فرز الرجال الحقيقيين عن الضعفاء: "هل الصحراء أكبر أستاذ يمتحن ابن آدم للفرز بين الرجال"[1]

الصحراء تُصور هنا كأكبر اختبار للإنسانية، حيث يتم اختبار الشجاعة، والصبر، والقدرة على التحمل. والصمود. إنها ليست مجرد مكان، بل مدرسة اختباريه للحياة، فالصحراء تمثل هنا ميدان اختبار أخلاقي وروحي، فهي قادرة على توجيه الإنسان نحو الحقيقة أو إبعاده عنها. إنها تمثل القوة التي تفرز الأقوياء عن الضعفاء.

هذا وتعدُّ الصحراء بمثابة ملاذ لبني ميزاب، الذين وجدوا فيها الحماية من الأخطار الخارجية، يتحدث السارد عن ذلك قائلا: "يكلمنا التاريخ من غيبه المحتوم... بأن بني ميزاب احتضنتهم الصحراء.. ردت عنهم كيد المعتدين.. حافظت على هويتهم.. حمت مذهبهم الديني... كانوا سيستأصلون، بل سيقتلعون كالمسامير من خشبة مغروسة في أرض صخرية.. الصحراء عمقت جذور بقائهم.."[2] إذ توضح هذه العبارة كيف أن الصحراء تحمي الهوية الثقافية والدينية للناس الذين يسكنونها، فالصحراء هنا تمثل الحرية والهروب من الظلم الاجتماعي والسياسي، إنها مكان للنجاة والبحث عن العدالة، كما حدث مع بني ميزاب الذين وجدت فيهم الصحراء ملاذًا وحماية.

ويُصور الروائي الصحراء كقوة تحافظ على هوية الشعوب وتحميهم من التهديدات الخارجية، "هرب بني ميزاب حين نكب بهم تاريخهم نكبته المشؤومة المشهورة المعلومة، فلم يجدوا غير الصحراء حصنا لهم ليبقى لهم وجود ولو كان قطعا مهشمة لكنها تملك حصانة الاستمرار على هامش التاريخ"[3]، هذا التصور يجعل من الصحراء كيانا أسطوريا يحمي ويصون الشعوب، وكأنها حصن يحافظ على من يحتمي به حتى وإن كان حطاما، وهو ما يضفي عليها بعدا أسطوريا آخر كقوة معنوية لا تهزم.

والرواية تشير إلى أن الصحراء التي كان ملاذا لبني مزاب، قد تكون مأوى للمهربين والخارجين عن القانون: "إنهم قطاع الطرق أو الإرهابيون أو المهربون ينتظروننا من بعد

---

[1] المصدر السابق، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، 56.

كيلومترين لخطفنا وطلب الفدية..."[1]، هنا تجسد الصحراء منطقة خطيرة، تتسم بالعزلة والنقائص، مما يجعلها ميداناً للفوضى والخروج عن النظام.

وعلى الرغم من قسوتها، تظل الصحراء مهد الحضارات القديمة، حيث يُشير النص إلى ذلك بقوله: "حضارة من عبقرية رمال الصحراء وصخوره ورياح أدغال إفريقيا التي تستريح في جبال الهقار ليتم التلاقح بين حضارتين: التارقية والزنجية..."[2] وهكذا، تصبح الصحراء مكان تفاعل تاريخي وثقافي.

ويمكن رؤية الصحراء أيضًا كرمز للخلود عبر التاريخ، حيث تعكس ماضيها الغني من خلال وجود أشجارها. يقول النص: "ووقفت أمام أشجار سرو الصحراء أناجيها بحنان، وأعزيها على خوفها من الانقراض، وأدعو الله ألا تنقرض، فتدفن معها أسرارها التاريخية التي عاصرت بها عيسى بن مريم عليه السلام في طفولتها، وعاشت محنة الغزاة حين كانت الصحراء خير ملجأ للإنسان التارقي"[3] فهي تجسد استمرارية الحياة وتاريخاً من الأحداث الكبرى.

في النهاية، تُعتبر الصحراء عالمًا للفناء والهلاك، حيث يُمكن أن يضيع الإنسان فيها كما لو كان ينجرف في بحر عميق، جاء في الرواية: "الرمال تبدو كالبحر لا نهاية لها، ومن دخل فيها بالتأكيد سيغرق..."[4]

هذا النص يوضح كم أن الرمال، وهي تتسع بلا حدود، تشكل تحدياً حقيقياً للإنسان، فتتحول من مجرد عنصر طبيعي إلى تجسيد للغموض والخطر، إذ أن دخولها يمكن أن يقود إلى الغرق كما لو كانت أعمق البحار، مما يزيد من انطباع أن الصحراء ليست مجرد أرض قاحلة، بل هي حية وفاعلة، تحمل في طياتها عناصر الصراع والخوف، وتظل دائماً بمثابة تذكير بقوة الطبيعة التي لا يمكن للإنسان السيطرة عليها، وفيها يتجلى مفهوم الوجود البشري في مواجهة قوى أكبر منه، مما يعزز من صورتها كمكان يحمل في طياته المخاطر والتحديات.

---

[1] المصدر السابق، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص96.

[3] المصدر نفسه، ص90.

[4] المصدر نفسه، ص8.

إن الصحراء تُظهر أيضًا قدرتها على هزيمة الجيوش، بما يُبرز قوتها الطبيعية. كما جاء في العبارة: "فأهرب حيث شئت ستقع في فخ الصحراء، وهي مجاهدة مثلنا وفية لنا تتصدى وحدها لجحافل من الجيش..."[1]، إذ تظهر هنا كيف يمكن لقسوة الطبيعة أن ترهب أقوى الجيوش، فالصحراء قادرة على ابتلاع كل ما يعترض طريقها، فتظهر الجيوش القوية عاجزة أثناء مواجهتها هذا الكيان الباهر والمهيب، مما يبرز الصحراء كقوة أسطورية لا تهزم.

وبناء على ما سبق تقدم الرواية تصويراً أسطورياً للصحراء يجمع بين القوة والجمال، وبين الحياة والهلاك. فهي ليست مجرد مساحة جغرافية، بل كائن حي ينبض بالحياة، مصدر للإلهام، ملاذ للأقليات، وعالم للفناء.

5.3 أسطورة الحيوان السحري (الحصان المجنح)

يظهر الرمز الأسطوري في رواية الليالي حبلى بالأقمار عن طريق الحصان الذي يأخذ مظهرا أسطوريا في شكله ودوره.

وحضور الحصان المجنح في الرواية ليحيلنا إلى أسطورة كيوبيد **Cupid** الطائر ابن الإلهة فينوس، وهو إله الحب عند الرومان؛ جاء في الرواية: "انتظر حصاني المجنح على ربوة في يوم غائم ليطير بك، وترجع بسيف ذي الفقار. يا بني الحسين، يا بني الحسين، أنت رمز للحب والحرية والبراءة مثل عمتك حيزية، قل للقائد ستدحرك، وستدحر كل من على شاكلتك ابتسامة الأطفال الأيتام، وآمال الأرامل الصاعدة إلى النجوم، ودماء كل الشهداء القاتلة لخيانتك ببراءتهم وحبهم لكل الخلق ليعيشوا أحرارا.. يا من يتبختر ببرنوسه الأحمر"[2]، وكذلك:" انتظر حصاني الأبيض المجنح من عودة رحلته الروحانية في يوم غائم فوق ربوة شرقية تطل منها كل صباح شمس الحقيقة والحرية والحب على كل الأوطان، وتضيء القلوب البيضاء بحب نوراني، وتركس المجرمين إلى عالمهم الظلامي بقلوبهم السوداء المليئة بالحقد الدموي.. لا تنتظر اركب عليه فهو يعرف طريقي، وسيوصلك إلى دوحة من الجنان ليس فيها غير أرواح الزهاد والمظلومين والشهداء"[3]، فهذا الحصان الأسطوري جعله الروائي

---

[1] المصدر السابق، ص160.

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص 298.

رمزا للحب والسلام ورمزا للخلاص من ليل الاستعمار والظلم الذي يتعرض له الجزائري تحت هذا الحكم الجائر، فاستحضر الروائي أسطورة كيوبيد الذي يرتبط بقوس العشق الذي يرمز إلى الحب الشهواني، وهو نوع من الحب الضيق الذي يقتصر على الجسد. لكن الكاتب معمر حجيج يتجاوز هذا المعنى الضيق، مقدماً دلالة جديدة تختلف عن المفهوم الميثولوجي الإغريقي التقليدي، في عمله، يتوسع مفهوم الحب ليكون أكثر شمولاً، حيث يفرغ الحب من دلالته الشهوانية ويملؤه بأبعاد إنسانية تتناسب مع الظروف المعاصرة،فالحب الذي تسعى الرواية إلى تجسيده هو حب شامل يعكس السلام الكوني، حب يجمع بين البشر دون شروط، حب نقي يسعى لتحقيق توازن في الحياة البشرية بعيدًا عن ضوضاء الكراهية والشر. هذا الحب يتجلى من خلال الحصان المجنح يحمل رمزية أسطورة الحب الإنساني المتعالي عن الشهوة والمنفتح على رحاب الإنسانية جمعاء.

فالرواية تسعى لجعل الحب وسيلة للتصدي لظلم الاستعمار، هذا الحب المنطلق من نقاء الأطفال وسلامة قلوبهم فحب الأطفال حب نقي صادق ولا يتوقف عند حدود النفس والجسد بل يسرى في الكون فيشيع نوراً عظيماً، وقصة حيزية والشهيد الغريب في الرواية رمز للحب الطاهر البعيد عن المصلحة، وهي علاقة ارتقت عن الحب الأرضي المرتبط بالجسد وبالغريزة، إلى منزلة أسمى وهي الحب الخالد حب الأرواح الذي لا يفنى.

ويحيلنا استحضار الحصان كذلك إلىبيجاسوس الذي كان مطية للشعراء، لأنه ضرب الأرض بحافره فانبثقت" نافورة هيبوكريني" التي أصبحت مصدرا للإيحاء لكل من يشرب من مياهها، جاء في الرواية: "ومن نغم كل الحالمين بالقصيدة الغائبة المطلقة المتحدية في قلاعها لكل الغزاة من الشعراء الممتطين لصهوة جواد الشعر المجنح، لكنهم يكتشفون أنه مزيف، فيلهثون، ويلهثون للعثور على نسخة من القصيدة في جوهرتها الأصلية الفريدة التي يخبئها الزمان في جعبته الهائمة بين السحب والبروق والرعود والنجوم، وفي عوالم ما وراء الأحاسيس المفجرة للدموع والباحثة عن الفرحة الكبرى المسجونة في قفص الأحزان..صفاء ونداوة وفطرة النغم البريء في كلمات الشاعر الأديب الغريب مفجرة لينابيع الفرح المبتسمة للنجوم والأقمار بحروفها المبعثرة في السماء، وتتهكم على القلم الأعمى، واللسان الأحمق، والحنجرة البكماء، والنفس البلهاء، والهوى الأدهى، وتفتخر بالأنف الأقنى، والعيون السوداء،

والأرواح الخضراء"[1]فهذا الجواد الذي يحيلنا إلى الثقافة اليونانية يصفه الروائي بالزيف والخداع، فكل من يتبع ثقافة المستعمر لن ينجح في العثور على جوهر القصيدة والذي يمثل جوهر الإنسان العربي الذي يعد الشعر أسلوب حياة بالنسبة له، فهذه القصيدة هي التي ستحرر الشعب الجزائري من ظلمات الاستعمار وتعمل على تحرير كلماته الأصلية فهي تحتفي بصاحب الأنف الأقنى والعيون السوداء في حين تتهكم بصفات المستعمر وكل من يقتدي به.

والخيل في الثقافة الشعبية والموروث الثقافي اكتسبت هالة من القداسة والتقدير، فقد أقسم الله تعالى بالخيل في قوله:"والعاديات ضبحا"سورة العاديات، الآية1، "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوّكم"سورة الأنفال، الآية 60.

قال رسول الله عليه الصلاة والسلام:" الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة"[2]

وهو يستلهم من الثقافة الشعبية التي تحيل إلى ليلة الإسراء والمعراج وحصان البراق الذي نقل الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى القدس الشريف، وهو كذلك في هذا الحضور يحمل خاصية مقدسة، فهو يسعى لتحرير جده من قبضة الاستعمار، وكذلك تحرير والده من الفكر الإلحادي الذي غزا روحه وعقله،"كانت روحي تشتاق للحصان المجنح للشاعر الأديب الغريب الشهيد ليخطفني، ويحطني قبالة أبي لأخلصه من شيوعيته، ويرتاح جدي "[3].

"كنت لا أمل في الأيام الغائمة من الانتظار فوق ربوة لعل الحصان الأبيض المجنح للغريب الشهيد سيأتي، ويطير بي نحو أبي لأملأ قلبه بالاخضرار، وأفرغه من الاحمرار، أو يحط أمام جدي في السجن، ولكنه لم يأت "[4].

ويبرز الحصان العربي الأصيل في الرواية كرمز عميق للهوية الجزائرية الأصيلة التي تصدّرت مقاومتها لمحاولات التماهي والذوبان. فكونه "من أعرق سلالات الخيول في العالم

[1] المصدر السابق، ص58.

[2] رواه البخاري (2371).

[3] المصدر نفسه، ص84.

[4] المصدر نفسه، ص174.

وأغلاها ثمناً"[1]، يعكس ذلك القيمة التاريخية والحضارية التي يحملها هذا الكائن النبيل، تماماً كما تحمل الهوية الجزائرية جذوراً ضاربة في عمق التاريخ.

وتأكيد النص على أن هذه المكانة جاءت نتيجة "عناية العرب بسلالات خيولهم الممتازة والمحافظة على أنسابها"[2]، يقدم لنا إسقاطاً واضحاً على حرص الجزائريين على صون هويتهم العربية الإسلامية من محاولات التشويه والمسخ التي مارسها المستعمر الفرنسي. فكما حافظ العرب على نقاء سلالة خيولهم عبر العصور، حافظ الجزائريون على نقاء هويتهم رغم كل محاولات التغريب.

لذلك لم يكن اختيار الروائي للحصان العربي كرمز اعتباطياً، بل جاء ليعكس ذلك التلاحم بين الأصالة والمقاومة. فالحصان في الرواية يصبح تجسيداً حياً لروح الأمة التي تقف "كشجرة الأرز" في وجه عواصف التهجين، تماماً كما وقف السبتي البوغزالي صامداً في "المطمور رقم سبعة". إنه رمز للكرامة التي ترفض الانصهار في بوتقة المستعمر، وللإرادة التي تنتصر على كل محاولات كسر الشوكة.

[1] كفاح طافش، رمز الحصان في رواية "زمن الخيول البيضاء" لإبراهيم نصر الله، الحوار المتمدن، 2016/02/08 https://www.ahewar.org

[2] المرجع نفسه.

الفصل الرابع:
حواريـة الشعبـي والسردي

1. **مفهوم الأدب الشعبي**
2. **تجليات حواريـة السردي والشعبي في روايات معمر حجيج**

تعدّ الرواية الجزائرية المعاصرة ميدانًا خصبًا لحوارية السردي والشعبي، حيث يلتقي التراث الأدبي التقليدي مع تقنيات السرد الحديث، هذا التداخل يعكس التعقيدات الثقافية والاجتماعية، ويعزز من قدرة النص الأدبي على إيصال تجارب ومعاني متعددة.

ورغم أن الأدب الشعبي والرواية يمكن اعتبارهما مختلفين تمامًا في الأصل والشكل، إلا أنه يمكن مشاهدة العديد من النقاط التي تشير إلى تفاعل وتأثير متبادل بينهم، ولذلك أصبح هذا الأدب الشعبيالذي تتجلى فيه الحكمة والتقاليد والقيم الثقافية المتأصلة في المجتمع، مصدرا مهما للروائيين، حيث يساهم في إثراء أعمالهم الأدبية.

في هذا التداخل، لا يعود القارئ يميز بين ما هو شعبي وما هو أدبي، بل يصبح كل شيء ممكناً. الروائي، وهو يروي الحكايات الشعبية، لا يكتفي بنقل الأحداث كما وردت في التراث، بل يضيف إليها من خياله ما يجعلها أكثر إثارة وتشويقاً، هو لا يروي قصة شعبية فحسب، بل يخلق عالماً جديداً، حيث الشخصيات والأحداث تتفاعل بطريقة تجعل القارئ يعيش التجربة بكل تفاصيلها.

1.مفهوم الأدب الشعبي

يعد الأدب الشعبي أحد أهم العوامل الرئيسية في الحفاظ على التراث الثقافي والتاريخي لشعوب، "إن الأدب الشعبي ليس مجرد تعبير يحتفظ به الشعب لنفسه، بل هو صرخة عالية تدعونا إلى أن نستمع إليها وأن تتفهمها وأن نتعاطف معها. فإذا فعلنا ذلك، أمكننا أن ندعي أننا نصنع بقدراتنا العلمية شيئا إيجابيا يسهم في الكشف عن نفسية الشعب وعاداته وتقاليده"[1]

فالأدب الشعبي بهذا التعريف يمثل صوت الأمة وصدى مشاعرها وتجاربها القديمة والحديثة. إنه ليس مجرد نصوص تُكتب أو تُروى، بل هو مستودع للذكريات والآلام والأفراح التي تعيشها المجتمعات على مر العصور. هو كمرآة تعكس عواطف الشعب وتثري فهمنا لثقافاته المتنوعة، فهو رواية حية تروي حكايات الأجداد، وتجسّد مواقفهم وأحلامهم وآمالهم.

[1] محمد العربي حرز الله، قراءة في ديوان فارس القوافي من شعر علي عبد الواحد حرز الله، دار سيدي الخير للكتاب، 2013، ص14.

ويعدالأدب الشعبي جسر يربط بين الماضي والحاضر، بين الأجيال السابقة واللاحقة، وبدونه تصبح المحاولات لفهم المجتمعات ناقصة، فكل جملة وكل جملة، وكل أغنية أو مثل، هي نبض من نبضات حياة الشعب.

أما بخصوص الأدب الشعبي الجزائري فقد عرف ازدهارا كبيرا" ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر لأسباب موضوعية وتاريخية معروفة، لعل من أهمها زحف جيش الاحتلال الفرنسي نحو المناطق الداخلية ليمد سرطانه في أعماق الجماهير الواسعة، بعد أن تسنّى له احتلال مدن ساحلية ولاسيما الجزائر العاصمة"[1].

ويعكس هذا الانتعاش تأثير الأحداث التاريخية مثل الاحتلال الفرنسي، فالاحتلال لم يكن فقط غزوًا عسكريًا بل أثر أيضًا على هويات وثقافات المجتمعات المحلية، مما خلق بيئة جديدة أدت إلى انتشار الأدب الشعبي كأداة للتعبير عن معاناة الناس وآمالهم، كما يمكن اعتبار الأدب الشعبي رد فعل على هذا الاحتلال، إذ ساهم في توثيق التجارب الجماعية للجماهير الواسعة، مما يمنح الأدب الشعبي بعدًا تاريخيًا وثقافيًا عميقًا ويرسخ دوره كمرآة تعكس القضايا الاجتماعية والسياسية التي عايشتها الجزائر.

ففي كل حكاية من حكايات الأدب الشعبي، يمكننا أن نستقي دروسًا عن الصمود والتحدي، نجد نفسنا نعيش تجارب ورموزًا تمتد جذورها عميقًا في الذاكرة الجماعية، إن الاستماع إلى الأدب الشعبي يعني أن نفتح آذاننا وقلوبنا لنفهم سياق هذه الأعمال المتعددة، ونتعاطف مع معاناة شعوب انكسرت قلوبهم على وقع الأحداث، أو ازدهرت عبر الفرحة المشتركة، فالأدب الشعبي بلغته" العامية كونها لغة الفطرة أو السليقة الممثلة للهوية الجزائرية بعيدا عن لغة المؤسسة وكانت الفرنسية في عهد الاحتلال الفرنسي أو لغة القرآن الكريم والكتاتيب وهي العربية التي لم يكن يتقنها إلا الطبقة المتعلمة والمثقفة، فلغة القصائد الشعبية هي لغة الحديث اليومي البسيط"[2].

---

[1] المرجع السابق، ص11.

[2] نجوى منصوري، المضمر السوسيوثقافي وقضايا الهوية في الموروث الأدبي الشعبي الجزائري، مجلة الحقيقة، الجزائر، مج19، ع2، جوان 20020، ص174.

واللغة العامية هي الأساس الذي ينبع منه هذا الأدب،الممثل للهوية الجزائرية، وهو يعبر عن تجربة الحياة اليومية للناس البسطاء ، فالأدب الشعبي يمثل تحديًا للغة المؤسسة وللاحتكار الثقافي، إذ يستعيد صوت الشعب ويكرس معانيه، بالإضافة إلى أن لغة القرآن الكريم والكتاتيب وهي العربية التي لم يكن يتقنها إلا الطبقة المتعلمة والمثقفة، مما يبرز القيمة التي يحملها هذا النوع من الأدب في نقل التراث وتوثيق التجارب الإنسانية البسيطة.

إن قوة هذا الأدب تكمن في صدقه وبساطته، حيث يعكس عواطف الإنسان بأقل قدر من التحسينات الصناعية، مما يجعله يحقق توازنا بين الفخامة والتواضع، ويساهم أيضا في تشكيل الهويات الثقافية،ويعزز الانتماء والروح الجماعية.

وبالتالي، عندما نمتلك القدرة على تحليل وفهم هذا الأدب، فإننا نُضفي على قوى الفنون والعلم قيمة إضافية، ونفهم أعمق كيفية تفاعل المكونات الاجتماعية، الاقتصادية، والسياسية في تشكيل الحياة اليومية للمجتمعات.

ولعل الأشكال التراثية الشعبية من أبرز التعبيرات الثقافية التي تعكس الذاكرة الجماعية للمجتمعات، فهي تُمثل تجارب الأجيال المتعاقبة مما يسهم في تعزيز الهوية الثقافية وتضامن الجماعة، و"اكتسبت الأشكال التراثية الشعبية خصوصيتها الأبدية باعتبارها خلاصة التجارب الجماعية مما أنتجته ذاكرة ووجدان الطبقات الشعبية وتداولنه شفاهيا، فالخصوصية القولية للنتاجات الشعبية هو ما يجعلها محافظة على روح الجماعة المبدعة. أما ما تداولته الأيادي مدونا فقد تم تسجيله وتدوينه لاحقا بعد زمن من إبداعه"[1].

فالأشكال التراثية الشعبية تتمتع بخصوصية تجعلها عنوانا للأصالة، حيث أنها ليست مجرد نتاجات فكرية بل تجارب حياتية مُعاشة تعتبر خلاصة لذاكرة الطبقات الشعبية كما إن الأسلوب الشفاهي لنقل هذه الأعمال يوفر لها صفة المرونة والتكيف مع التغيرات الاجتماعية، وهو ما يسهم في استمرارها وحيويتها، أما ما تم تدوينه لاحقًا فيشير إلى أهمية الحفاظ على هذه التراث، لكن يُعتبر التسجيل المكتوب أحيانًا انتقائيًا وقد لا يستطيع توثيق جميع الجوانب الحية والمعبرة عن التجربة الأصلية، هذا التركيب يسلط الضوء على أهمية

[1] نجوى منصوري، الموروث السردي، ص45.

الأشكال الشعبية كوسيلة لنقل القيم والمعاني عبر الأجيال ويعزز مكانتها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع.

وهو ما جعل استحضار الأدب الشعبي في الرواية وسيلة فعالة لتجسيد الثقافات والتقاليد والتراث الجماعي لأي مجتمع، حيث تميز هذه الفنون الشعبية بخصوصيتها الفريدة التي تجسد الهوية الثقافية بشكل صادق وملموس، لذلك كان "توظيف السرد الشعبي في النص الروائي تجربة جديدة خاضها الروائي الجزائري، بحيث استطاع أن يتوسع في استخدام عناصر التراث الشعبي بنماذجه السردية التقليدية، فما يعتبر موروثا سرديا شعبيا هو ما مثل ضروبا مختلفة من التعابير والإيماءات المرتبطة بمراحل زمنية متتالية ومتباينة من التاريخ البشري.

إنه إبداع ممثل في أشكال تعبيرية تتسم في عمومها بسذاجة التركيب وبساطة اللغة وتركيز في المحتوى وعمق في المعنى، نشأت ضمن دائرة محيطة بالعادات والتقاليد والطقوس الجماعية، هذه الخصوصية التي ميزت المأثور الشعبي دون غيره من أصناف التعبير هو ما جعل المؤلف الفردي يغيب ويستبدل بالمؤلف الجماعي حتى وإن كان مصدره الأول فرد واحد"[1].

فأصبح توظيف السرد الشعبي في الرواية هو تجربة مبتكرة قام بها الروائي الجزائري الذي أدرك قيمة التراث الشعبي كجزء لا يتجزأ من الذاكرة الثقافية للمجتمع، إذ استطاع أن يستغل العناصر الشعبية ويعكس من خلالها تجارب إنسانية متنوعة عبر الزمن، يعبر هذا التقليد السردي عن أشكال متعددة تحمل رموزًا ومعاني تتفاعل مع مختلف مراحل التاريخ البشري.

لعل تجاوز الرواية الحديثة لحدودها الأجناسية، ومن ثمة انفتاحها على عوالم الحكي الشعبي يعود إلى الرغبة في خلق صيغ جديدة لخطابها السردي، ترتبط بالماضي من جهة، وتتعايش مع الراهن من جهة أخرى، وهو الأمر الذي نجده في كثير من الروايات العربية الحديثة، والسرد الشعبي المتسم بسذاجة التركيب وبساطة اللغة، يجعله في متناول الجميع

[1] المرجع السابق، ص47.

ويعكس عمق المعاني المتعلقة بالعادات والتقاليد والأعراف الجماعية، كما أن هذا التحول من المؤلف الفردي إلى المؤلف الجماعي،يعكس التأثير الجماعي للثقافة الشعبية على إنتاج النصوص الروائية، وبالتالي تتحقق لذلك رسالة أدبية تتجاوز الفرد إلى الجماعة وتعبر عن روح المجتمع بكامله.

2.تجليات حوارية السردي والشعبي في روايات معمر حجيج

تعد حوارية السردي والشعبي في روايات معمر حجيج عنصرا حيويا يزيد من حيوية النص ويمنحه أبعادا متعددة، ويسعى الروائي معمر حجيج، من خلال استحضاره للأدب الشعبي، إلى تجسيد تطلعاته الفنية والفكرية بمهارة وعمق، وهو ما جعل رواياته غنية بمضامين تتجلى في صور الحياة ووقائعها اليومية، مما يجعل كل رواية تحمل في طياتها عوالم متعددة، ويمكن اعتبار هذا الاستدعاء توظيفا شكليا مقصودا يهدف إلى جذب القارئ العادي، حيث يستند إلى ثقافته ويخاطب وجدانه. من جهة، ويعتمد في الوقت نفسه على موضوعات مؤثرة تُحدث صدى عميقا، رغم السياقات الجديدة التي تحيط بها.

هذا التفاعل بين الشعبي والسردي لا يقتصر على البناء الحكائي فحسب، بل يعكس عمق التجربة الإنسانية والبحث عن معنى في تعقيدات الحياة اليومية، يُستخدم الشعبي كوسيلة لتأصيل النص في الواقع المعاش، بينما يُضفي السردي طابعًا ديناميكيًا يعزز من تطور الحبكة والشخصيات ويفتح فضاءات للتأمل والتخيل. بذلك، تتحول الروايات إلى مساحات حوارية تطرح قضايا الإنسان المعاصر عبر أدوات تعبيرية مختلفة.

سنستكشف كيف تجسدت حوارية السردي والشعبي في الروايات من خلالاستعراض مجموعة من العناصر الدالة، مثل الأمثال والحكم والأغاني الشعبية، إضافةً إلى اللغة العامية وصولا إلى تجسيد الشخصية الشعبية، ومن خلال هذه العناصر، سنكشف كيف يثري حجيج نصوصه بإبداعات ترسم صورة حقيقية لروح المجتمع وثقافته.

1.2 التمثل الشعبي في السردي

1.1.2 المثل:

تتجلى في الأمثال الشعبية فنون التعبير العميقة التي تختزل تجارب الشعوب وحكمتها في عبارات قصيرة تحمل في طياتها معاني ودلالات غنية، إن هذه الأمثال ليست مجرد أقوال عابرة أو عبارات متداولة، بل هي مظاهر حية تتفاعل مع السياقات المختلفة، لتصبح مرآة تعكس مواقف ومشاعر الأفراد في مجتمعاتهم، مستمدة من جذور تاريخية تمتد عبر الزمن. وعندما نتأمل في مفهوم "المورد والمضرب" للأمثال، نصطدم بفكرة أن لكل مثل سيرة حياتية خاصة، فلكل مثل" مورد ومضرب يقصد بالأول الموقف الذي صدر عنه أول مرة قيل فيها، وبالثاني السياق الذي أعيد إنتاجه من خلاله. لهذا وجدنا لعدد من الأمثال قصصا تفسر أصل الوضع، غير أن أغلب الأمثال فقدت مثل هذا الأصل بسبب طبيعة التداول الشفوي غير أنها ظلت حية ومتداولة، بينما هناك تعبيرات أخرى تحقق فيها الشرط الجمالي ولم تتجاوز الموقف الذي قيلت فيه أول مرة"[1].

فالمورد هو اللحظة الفريدة التي انبثقت منها الحكمة، بينما المضرب يمثل السياقات التي تنقل فيها المثل عبر الأجيال،ومن الواضح أن التداول الشفوي قد أثر كثيرًا على الأصل التاريخي لبعض الأمثال، حيث نرى كيف يمكن لتلك الكلمات أن تفقد دلالتها الأصلية، لكنها تظل تُنقل بصدق من جيل إلى جيل، مما يعكس قدرة النصوص الشعبية على البقاء والتكيف مع المتغيرات.

وعلى الرغم من فقدان العديد من الأمثال لأصولها، إلا أن ذلك لا يقلل من جدواه؛ بلتمثل هذه الأمثال إرثا ثقافيًا يتحدث بصوت حاضر، بينما يمكن أن تشهد أيضًا على المحن والانتكاسات التي عاصرها الشعب.

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2011، ص59.

وهنالك تعبيرات أخرى قد تحقق شرط الجمالية، ولكنها تبقى أحيانًا محصورة في سياقاتها الأولية، دون أن تصبح جزءًا من الوعي الجماعي.

يؤكد ذلك أن الأدب الشعبي، من خلال الأمثال، يحتاج إلى استمرارية وتفاعل مع الحياة اليومية، ليظل حيًا وذو تأثير في الوجدان الجمعي. إنه في النهاية يُشبه نغمة موسيقية تبقى تحتفظ بإيقاعها، لكن تتغير كلماتها، فيحثنا على ضرورة التفاعل مع ما ينقله لنا التراث الشعبي بحذر وعناية، مقدّرين القيمة الجمالية والمعنى العميق الذي يخفيه كل مثل.

والمثل لا يكون غرضه إسداء النصح والإرشاد، وتشير نبيلة إبراهيم إلى أن المثل الشعبي يحمل طابعا غير تعليمي، مما يجعله قريبا من الأشكال الفنية، فتقول : "ولعل الطابع غير التعليمي في المثل يرتفع به إلى مستوى أدبي فني لم يكن ليصل إليه لو أنه كان يهدف إلى غرض تعليمي صريح. فالتعبير في خاتمة التجربة معناه رجوع بها إلى الوراء حتى بدايتها، أي أننا نعيشها مرة أخرى. ولا تختلف التجربة في جوهرها إذا عبر عنها في شكل قصة أو قصيدة أو إذا عبر عنها بمثل"[1].

فالطابع غير التعليمي للمثل الشعبي يمنحه عمقًا أدبيا وفنيا، ويعزز من قدرته على التعبير عن الخبرات الإنسانية بعمق وجمال، مما يُضفي على تلك التجارب بعدا جديدا، يجعلها تعيش في الذاكرة الثقافية بوسائل تعبيريّة متنوعة، لأن جوهر هذه الأعمال لا يتغير سواء كان التعبير عنها في شكل قصة، أو قصيدة، أو مثل.

وتتمتع الأمثال بخصائص لغوية وفنية تميزها عن التعبيرات الشفوية العادية،وتتميز بقدرتها على إيصال معان عميقة بشكل مبسط، مما يجعل الروائي يلجأ إليها يخلق شعورا لدي القارئ " بأن المتحدث [السارد] يتخلى طوعا عن صوته متخذا صوتا آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له"[2].

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 166، نقلا عن عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، ص65.

[2] عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، ص60.

فالمتحدث/السارد يتبنى صوتا آخر، مما يُعطي انطباعا بأن هناك شخصية أو تجربة أخرى تتحدث من خلال تلك الأقوال، هذه الظاهرة تعكس قدرة الأمثال على تجسيد الحكمة وتجارب الحياة المتنوعة، مما يجعلها تتجاوز حدود الفرد وتصبح تعبيرا جماعيا.

وقد تناثرت الأمثال الشعبية في روايات معمر حجيج، ومن جملة استعمالاتها ما يلي:

في رواية الليالي حبلى بالأقمار يتكرر المثل القائل: "**العرق دساس**" وهو مثل يعبر عن عن فكرة أن أصول الأشخاص وتأثيرها قد تظهر في تصرفاتهم وسلوكياتهم، فالفرد سيتأثر بعرقه ويعود دائما لأصله، واستدعاه الروائي في أربعة مواضع:

1- عندما كان الحسين يغرق في دموعه وهو يتعرض للإهانة من قبل الأطفال الذين كانوا يعيرونه بأنه ابن الشيوعي لأن والده هاجر إلى فرنسا وتزوج هنالك بامرأة فرنسية شيوعية، ليرد عليه شيخ القرآن بقوله:" يا بني لا تحمل هموما.. العرق دساس.. العرق دساس.. لا مهرب لأبيك سيعود إلى أصله، والمسألة مسألة وقت فقط، وسيخرس كل الناعقين كالغربان لتسويد عرض أبيك وعرض كل العائلة"[1].

فالمثل في هذا السياق يعكس فكرة عميقة عن الهوية والانتماء، حيث يتكرر كتذكير بأن أصول الإنسان وتأثيراتها لن تُمحى بسهولة،وفي العبارة "يا بني لا تحمل هموما.. العرق دساس"، يُظهر المتحدث للابن أن القلق بشأن المواقف الحالية أو الانتقادات التي يواجهها العائلة ليس لهما فائدة، لأن طبيعة الأفراد وأصالتهم ستظهر في النهاية، والإنسان لن يستطيع الهروب من هويته وجذوره، مهما كانت الظروف، سيبقى تراث العائلة وقيمها دائمًا حاضرة في تصرفات الفرد.

2- يتذكر الحسين خيانة حبيبته المصرية نسرين، ويتألم لهذه الخيانة التي تعرض لها فلا يجد مبررا إلا من خلال استحضار المثل الشعبي، يقول: "آه من العرق الدساس.. آه من العرق الدساس، يفتح قلب الخونة كزهرة شيطانية، فتشم رائحتها الكريهة العقول

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص190.

المنومة .. لماذا لم تفتخري بالسيدة زينب؟ لماذا لم تتمثلي بالسيدة نفيسة؟!...لماذا لم تفتخري برابعة العدوية؟ لماذا تفتخري بهاجر؟ لماذا؟ لماذا؟ لأن العرق دساس يتمرد في لحظة غضب، ويكشف عن نفسه، ويعري حقيقة صاحبه.. يا فنانة في الخداع.. أنت صورة من جدتك كليوباترا ملكة الخيانة"[1].

يُستخدم المثل هنا لتعبير عن انكشاف الأحقاد والخيانة المنبثقة من الجذور غير النقية، ويوضح السارد كيف أن الخيانة، مثل الزهرة الشيطانية، تنمو وتكشف عن نفسها حينما تتاح لها الفرصة، أما طرح التساؤلات عن عدم الفخر بالشخصيات النسائية التاريخية مثل السيدة زينب ورابعة العدوية، يعكس خيبة الحسين في ترك كل هذه النماذج التي تمثل أفضل النساء في الثقافة الإسلامية، ليكشف أن الخيانة كانت من التوارث الثقافي الفرعوني، فنسرين تبعت نهج كليوباترا ملكة الخداع حسب رأيه.

3- ويستمر الحسين في دوامة عدم التصديق بأن حبيبة المسلمة خانته، فيريد أن يبد هذه الخيانة عن العرب والمسلين، جاء في الرواية: "صفع الحسين جبهته، وقلبه يهمس إليه.. العرق دساس.. العرق دساس.. وقال له: يا شيخ السيد، كنت دائما أحس أن قلبي يعاكس عقلي عن وضع صورة أستاذي بجانب صورتها. خدعته، وخدعتني. قد تكون من بقايا العروق المسربة، والمندسة منذ حملة نابليون على مصر، أو ربما تكون لقيطة من سائحة غريبة، وليست مسلمة.. قد تكون.. قد تكون.."[2]

يعبر الحسين عن صراع وتوتر ين القلب والعقل. فيظهر المثل العرق دساس كمصدر للشعور بالخداع والازدواجية، حيث يُشير إلى التواريخ الملتبسة أو الأصول المشكوك فيها التي قد تؤثر على الروابط والعلاقات الشخصية، يشعر الحسين بقلق من أن جذر الخيانة أو الازدواجية قد يكون راسخًا في ماضي نسرين، موحيًا بأن السمات السلبية يمكن أن تبرز لا يمكن إلا أن تكون من الغرب، لأن المسلم من صفاته الوفاء.

[1] المصدر السابق، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص280.

4- يقول الحسين بعد أن تمكنت منه الحيرة في اختيار طريقه أيعود زعيما للجماعة الإخوانية ويخلع رداء الطرقية، أم يستمر فيما فيه، يقو: "العرق دساس.. العرق دساس.. أبي تاه في عالم العصاة بعقل أبيض، فتلقفه عالم مزدحم بالألوان، وتنافست عليه.. احتواه اللون الأحمر في حانة المتفلسفين العاشقين لروحانيات ماركس، ويصطادون القمل من لحيته الكثة المغبرة يسدون بها رمقهم،ويحبون، ويغنون، ويرقصون رقصات جنونية، ويدحرون الأمبريالية بدخان سيجار لينين وفدال كاسترو"[1].

يشير المثل العرق دساس هنا إلى تأثير الأصول والمعاني المرتبطة بها، حيث يؤدي الانجذاب إلى عالم مختلف عن جذوره إلى تشتت الهوية، ويظهر الصراع الداخلي للأب بين الفخر بالنسب والتراث وبين الانغماس في عالم مفعم بالألوان والتجارب المغايرة ويبرز المثل كيف أن العرق، أو الهوية الثقافية، تلعب دورًا رئيسيًا في تشكيل القيم والخيارات، حتى بعد دخول الآخر في عوالم جديدة، وهو ما يؤكد للحسين أنه سيعود للزعامة كما عاد والده بعد الاستقلال للشيوعية.

- **النار تولد الرماد:**

وهو مثل يطلق عادة على الرجل الذكي والقائد ويكون أبناؤه عديمي الإرادة أو الأخلاق والطموح، فيضيعون إرث والدهم، سواء كان ماديا كالأموال أو معنويا كالسمعة الطيبة والأخلاق الحسنة، وجاء على لسان عبد الواحد جد الحسين وهو يحدثه بفخر عن إنجازاته وتاريخه الثوري، بينما ابنه تدثر برداء الشيوعية؛ يقول:"أبوك غير معقول أن يكون ابنعبد الواحد الذي يعتز بتاريخه كل وطني حر، ولا تستغرب يا بني، فقد قال الأولون الذين سبقونا بالحكمة والنظرة الثاقبة: النار تولد الرماد"[2].

يعبر المثل عن حسرة الجد عبد الواحد وسخطه في الوقت نفسه على ابنه، هذا الابن الذي فقط البوصلة، وظل الطريق الذي رسمه الجد وكان يتمنى أن يكون ابنه على نفس النهج،

[1] المصدر السابق، ص345.

[2] المصدر نفسه، ص61.

ويأتي المثل ليقطع حيرة الحسين كيف يكون هذا التباين بين والده وجده، وكأن المثل جاء ليضع جد الحسين مع الحكماء الذين خبروا الحياة، فيكون كلامه لا مجال للشك فيه.

- **حبة فول قسمت على اثنين:**

وهو مثل يقال لوصف شدّة التشابه بين شخصين، وذكرت في الرواية على لسان جد صديق الحسين: "يا بني، أنت فيك شبه بأبي كأنكما حبة فول قسمت على اثنين، فقد كان وتدا في قبيلته، ومن كبراء قومه، وفرض سلطته الروحية وهيبته على باي قسنطينة، وشارك في ثورة أحمد باي على الفرنسيين، وكانت القبائل الأوراسية من حماته"[1].

فالمثل جاء هنا لتسليط الضوء على الشبه القوي بين الابن وأبيه، هذا التشبيه يعكس الفخر بالهوية والتراث، حيث يتم التعرف على الأب كرمز القوة والقيادة في قبيلته، الأمثال والتشبيهات هنا تعزز قيمة الانتماء العائلي والتاريخ المشترك، مما يشجع الابن على أن يكون فخورًا بجذوره،ويُظهر التأكيد على دور الأب في الثورة ضد الاستعمار الفرنسي قيما ثقافية وسياسية، مما يعطي للابن نموذجا يحتذى به ويدفعه بفخر نحو اتخاذ مواقف مشابهة.

- **الروس يحشر عشرة في الكبوس/ يتخلط الخلق معزة وعتروس**

تعني الكبوس: الطربوش، والعتروس هو: التيس، فالمثل الأول يشير إلى تجمع عشرة أشخاص في طربوش واحد، وهو يشير إلى التكدس والفوضى، وهو مثل يطلق على عدم النظام والحد من الحرية، بينما المثل الثاني فيدل على الاختلاط العشوائي دون المراعاة للاختلافات بين الجنسين.

جاء في الرواية: " ولكن العرق جذبك إلى أبيك الشيوعي. رددت عليه بغضب: . حتى أنت تحرق أعصابي بهذه السيمفونية السمجة.

[1] المصدر السابق، ص95.

رد علي: يا من يتغابى مثل أبيه، الأحمر يعني: " الروس يحشر عشرة في الكبوس، ويتخلط الخلق معزة وعتروس.." "[1]

فجاء المثل ليؤكد على الفوضى التي ستخلقها الشيوعية (اللون الأحمر)، والرفض المجتمعي لها، فالجزائر الدولة الإسلامية لن تسمح بالاختلاط الذي تنادي به الشيوعية المتمثلة في روسيا، ومن هذا المنطلق كان الكره لواد الحسين المكنى بالشيوعي.

وفي سياق آخر من الرواية يذكر الجد حفيده الحسين بأنه لا يجب أن يلتفت لكلام جدته عن ابنها؛ يقول: "يا بني، لا تأخذ بأقوال جدتك، فقد فشلت في تربية ابنها السكير الذي باع دينه، وأصله بفتات من بهرجة تمدن الخفافيش الظلامية التائهة. يا بني، أهل الحكمة قالوا:

من خالط الاجواد جاد بجـودهم
ومن ناسب الارذال خاب ضـناه"[2]

في المقطع، يتم استخدام الحكمة الشعبية من خالط الأجواد جاد بجودهملتسليط الضوء على التأثيرات الاجتماعية للصحبة والبيئة المحيط،فالجد من خلال الحكمة الشعبية يحفز الحسين على اتخاذ قرارات حكيمة بشأن من يرتبط بهم، مشددًا على أهمية اختيار الأصدقاء والأشخاص المحيطين، حيث يشير الجد إلى فشل الجدة في التربية كأسلوب للتحذير من تأثيرات البيئة السلبية، التي يمكن أن تغير مسار حياة الشخص.

أما في سكرات التيجان فنجد حضورا لهذه الأمثال:

- **تصنع من الحبة قبة**

يستخدم للإشارة إلى كل من يضخم الأمور التي لا تستحق التضخيم، حسب المتحدث

[1] المصدر السابق، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص65.

وجاء في الرواية على لسان الحسين في نقاشه مع ابن خالته الشاعر حول الفرق في رؤية الأحداث بين الشيوخ والشعراء؛ يقول: "أنتم الشعراء تصنعون من الحبة قبة! أسأل الله العفو والعافية من سرطان الأبدان."[1]

هذا المثل يعكس انزعاج الحسين من مبالغة الشعراء في الوصف أو في النظر إلى الأحداث، مما يشعره بعدم القدرة على التعامل مع الواقع، ثم الإشارة إلىسرطان الأبدانتعكس ربطه بين المبالغة الصحية والنفسية، وهو تعبير عنالشعور بالقلق والتعب النفسي جراء مبالغة الشعراء.

- **ما يبقى في الواد غير حجارو/ خذ الطريق المعلومة ولو دايره، وتزوج بنت العم ولو بايره**

ما يبقى في الواد غير حجاروا، أي لا يظل شيء في الوادي بعد أن يجف إلا الأحجار التي كانت فيه، وهو مثل يدل على أن الزيف لا يدوم وأن الأصل فقط من يبقى.

خذ الطريق المعلومة ولو دايره، وتزوج بنت العم ولو بايره، ويعني أسلك الطريق المعلومة حتى وإن كان مسارها دائريا، وتزوج ابنة العم ولو كانت عانسا، فالمثل يكرس فكرة السلامة أولا: فالطريق المعلوم وإن كان ملتفا فلا خطر منه، وبنت العم وإن كانت عانسا فأنت تعرفها جيدا فتزوجها في كل أحولها.

وجاء توظيفهم في الرواية على لسان عبد الحميد الذي يئس من وصوله لقصر المرادية فنصب نفسه إمبراطورا في قريته؛ يقول:"الضرغام لا يقترب أحد من عرينه، والبركان لا يرحم أحد يقف في طريقه، والصخرة لا تجرفها السيول التي تلعب لعبة القطط، أو حتى لعبة الفيلة، والناس الأولون تركوا لنا حكما، وعبرا أراها تناسبني كأن خياطا ماهرا أخاطها على مقاسي، قالوا: "ما يبقى في الواد غير حجارو"، وأنا الصخرة، وقالوا: " خذ الطريق المعلومة

[1] المصدر السابق، ص16.

ولو دايره، وتزوج بنت العم ولو بايره"، وأنا تزوجت ببلدية قبيلتي، فهي في حكم بنت العم.."[1].

والمثلين يثبتان قوة عبد الحميد أمام التحديات،فيظهر قوة إرادته وثقته بنفسه على الرغم من المصاعب التي يواجهها، فهو بقي صامدا في قريته كالصخرة التي لا تتأثر، وهذا يعكس روح التحدي والثبات التي يعبر عنها، وتزوجه ببلديته يعني أنه اختار الأصل الذي نشأ منه.

- **الدابة جيفة وَمْصارَنْها حلال**

أي الحيوان مات دون ذبح فهو محرم أكله، ولكن أمعاؤه حلال، وهذا المثل يطلق للسخرية على الذين لا يلتزمون بمبادئهم كاملة، فيقولون شيئا ويطبقون شيئا آخر.

وقد جاء توظيف هذا المثل في سياق سخرية الحسين من فتاوى الطرقية التي تدعوا إلى ترك الجهاد لأنه قضاء وقدر وغيرها من الفتاوى التي ما أنزل الله بها من سلطامن؛ جاء في الرواية:"قالوا: لا يجوز الجهاد إلا بالسيوف والرماح والنبال!

. شبح آخر يظهر، ويقول: "الدابة جيفة وَمْصارَنْها حلال". ختم كلامه المبعثر في الهواء بقهقهة.. انقطع الحوار بين شبحين"[2]

فالمثل هنا جاء ردا ساخرا على فتاوى مشايخ الطرقية ومن على شاكلتهم، فحرموا الجهاد بالبنادق، فهم يحرمون ما هو كل ما هو من الثقافة الغربية، ولكنهم في نفس الوقت يحرمون الجهاد ضذ المحتل الذي يمثل هذه الثقافة.

- **علة الفولة من جنبها**

وهو مثل يعني أن الضرر يأتيك من أقرب المقربين إليك.

---

[1] المصدر السابق، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص49.

وجاء في حديث عبد الحميد عن أولاده الذين رفضوا نهجه السياسي واتجهوا نحو الديمقراطية الجديدة، يقول:" كل واحد منا يعيش الجحيم في داره. جهادنا معاناتنا مع فرنسا أهون مما نعانيه الآن من أولادنا (علة الفولة من جنبها)..لو كانت عندي سلطة لأغلقت كل المدارس، والجامعات، وآنذاك سيعود الإنسان الجزائري إلى أصله.."[1]

فالمثل يتحدث عن خيبة الأمل التي يعيشها عبد الحميد من الأجيال الجديدة، وخاصة أولاده، حيث يأتي الضرر منهم، فعبد الحميد يعبر عن تجربته في مواجهة أبنائه، وكيف أن الجهاد في الماضي ضد فرنسا يبدو أكثر سهولة مقارنة بالتحديات التي يواجهونها الآن.

أما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار فظهرت الأمثال في فقرة واحدة، وذلك حين رد عبد الحميد على سؤال ابنه مراد عن أهم مبدأ يعتز به الحزب العتيد، جاء في الرواية "كان جوابه: أنهم يطبقون الحكم الشعبية: **إذا أكلت، فخلي غيرك يلحس أصابعه** ليبقى جائعا، ويصافحك بحرارة لتكرم أصابعه باللحس أكثر، **وجوع كلبك يتبعك، وعامل الناس بحسب معادنهم ومنازلهم، وشاورهم مراوغة لا حقيقة**، وقل لهم أشياء، وافعل عكسها؛ ومن ثم تتمكن بهذه التركيبة العجيبة تنويم عقولهم، فلا يكتشفون أسرارك حين تتلاعب، وتقفز برجل على حبال العلمانية لترضية أسيادك من وراء البحار، والرجل الأخرى على حبال السلف الصالح لتسويق البضاعة المحلية، والغاية من هذه الوصفة السحرية ضمان استمرار نهجك، واستعلاء حزبك، وبقائك في الحكم بقبضة من حديد، ودغدغة رقاب الشعب بمراوح حريرية تنسيهم الوجوه البشعة التي يتطاير منها شرر كل أنواع الدجل."[2].

- **إذا أكلت، فخلي غيرك يلحس أصابعه ليبقى جائعا**هذا المثل يعكس الأنانية وعدم الاكتراث بمصالح الآخرين، ويشير إلى أن الأشخاص الذين يحوزون السلطة لا يهتمون بمعاناة الآخرين، بل يسعون فقط لتحقيق مكاسبهم الخاصة على حساب الآخرين، فأصحاب السلطة يتلاعبون بمشاعر الناس وأحوالهم. من خلال جعل الآخرين يتوقون إلى ما يبقى لهم، لتستمر السيطرة على العقول.

[1] المصدر السابق، ص213.

[2] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص152.

• **وجوع كلبك يتبعك** يُشير إلى قاعدة مفادها أن إظهار الحاجة/جوع كلبك يجعل الشخص يعتمد عليك بمجرد توفير شيء له والمفروض أنه من حقوقه، لتدل هذه العبارة على كيفية استخدام السلطة لخلق حالة من التبعية للشعب، بحيث يكونون في حاجة إلى زعامتهم.

• و**عامل الناس بحسب معادنهم ومنازلهم تدل** على ضرورة التعامل مع الأشخاص وفقًا لقيمهم ومكانتهم. هنا، يُظهر كيف يتم استغلال الناس بناءً على موقعهم الاجتماعي أو الاقتصادي، مما يساهم في تعزيز الأنظمة الطبقية ويدعو إلى التمييز

• و**شاورهم مراوغة لا حقيقة** يشير إلى عدم وجود نية حقيقية في التفاعل، حيث يتم استخدام المشاورات كوسيلة لتخدير الأفراد وليس كأداة لتمكينه، وهو إشارة إلى طبيعة النظام السياسي الذي يعتمد على الوعود غير المستقرة والمراوغة، مما يؤكد نقص الشفافية والمصداقية.

وكل هذا يعكس الازدواجية والنفاق في الحياة السياسية والاجتماعية. كما تساهم في خلق صورة شاملة عن كيفية استغلال القوة والسلطة للتلاعب بالعقول وتوجيه المصالح على حساب الشعب والمجتمع.

2.1.2الحكم

تعرّف الحكمة بأنّها:" قول رائع موافق للحق سالم من الحشو، وهي ثمرة الحنكة ونتيجة الخبرة، وخلاصة التجربة"[1].

ويكون هدفها عادة الموعظة والنصيحة وهي بهذا المعنى لا تصدر إلا عن فئات خاصة من الناس الذين أوتوا قسطا موفورا من الذكاء ونفاذ البصيرة، وفصاحة العبارة وبلاغتها، كالأنبياء والحكماء والفلاسفة والشعراء...إلخ.[2]

ومن أمثلة الحكم التي وردت في الروايات نذكر الآتي:

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية العليا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 18.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص18.

ونبدأ برواية الليالي حبلى بالأقمار حيث تظهر الحكمة جاءت الحكمة التالية على لسان الحسين في حواره مع جدته حول حصان جده الذي كان رفيقا له، جاء في الرواية:" ا، أرى أن حبك لحصان جدك أكسبك شيئا من خصاله تريد أن تكون الرابح دائما في أي سباق، الإنسان قد يتربى على يد الحيوانات التي يراها بقصر نظره وأنانيته غير عاقلة، أكثر مما يتربى على يد زمرته الآدمية،

صدقت، يا جدتي، لقد قال من كان من أصحاب الحكمة في القديم: عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه"[1].

أثر الحكمة هنا يتجلى في التأكيد على تأثير البيئة المحيطة والأصدقاء أو الرفقاء على شخصية الإنسان وسلوكياته، الحكمة تبرز أن الشخص يُعرَف غالبا من خلال رفاقه وعلاقاتهم، حيث إن تأثير المحيط والعلاقات يكون أقوى وأعمق من مجرد الصفات الفردية.

فالحسين هنا يدعو إلى الاعتراف بأن جودة الصداقات والعلاقات يمكن أن تعكس بشكل كبير طبيعة الشخص الذي نسأل عنه. لذا، فإن الحكمة عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه يعزز الفهم بأن من الملائم أن نعتبر الأساسيات التي يقوم عليها المرء، وكيف تُشكّلها العلاقات المحيطة به.

جاءت الحكمة التالية على لسان الجماعة عند رؤيتهم لنسرين والحسين معا، جاء في الرواية:" إذا تكلمت نسرين تجد الجماعة يصرمون أفواههم كأن السماء قد صعقتهم، فلا تسمع غير جلجلة ناعمة، وتزويقا حريريا لخطابها تصرفه في إرساله وترجيعه كصريف الباب، أو كصريف البكرة عند الاستسقاء من معينها البلاغي الذي لا ينضب، فتجد كل الأعناق مشرئبة نحوها في صمت مطبق كأن الطيور وقعت على رؤوسهم. إنها فاتنة جمالا وكلاما وبيانا ومنطقا، وإذا توقفت يرفع الحسين صوته؛ فتغلي النفوس حماسا في لحظات، وهم يتهامسون: "لقد وافق شن طبقه". ينظرون إليهما كأنهما هدية من السماء للجماعة"[2].

تظهر الحكمة في قول الجماعة وتشير إلى توافق في الأفكار أو الأفعال بين شخصين، حيث يكون كل منهما مكملًا للآخر، وهذا ما يتم تجسيده من خلال شخصية نسرين

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص233.

[2] المصدر نفسه، ص259.

والحسين، أثر الحكمة يكمن في الشراكة الفعالة بين نسرين والحسين. إذ إنّ نسرين تجذب الانتباه بفصاحتها وجمال حديثها، مما يجعل الجميع مشدودين إليها وكأنهم يعيشون تجربة مميزة. وعندما يتحدث الحسين بعد ذلك، يصب زخم حديثه في تحفيز الحماس، مما ينشئ تفاعلًا ديناميكيًا بينهما.

هذا التوافق بين الاثنين يعكس قدرة كل منهما على التأثير في الآخر، حيث تُعتبر نسرين مصدر إلهام ومنارة للبلاغة، بينما يمثل الحسين العنصر المحفز الذي يجعل الجمهور يشعر بالهيجان والحماس. تساهم تأثيراتهما المشتركة في شفاء النفوس وتجديد الطاقات، مما يدلل على أن كلاً منهما يلعب دورا حيويا في تعزيز المعاني الإيجابية ويجسد التعاون المثمر، وبالتالي فإن الحكمة وافق شن طبقة يعكس مشاعر الإعجاب والتوافق بين الشخصيتين.

وتعضد الحكمة التالية سابقتها في تأكيد نسرين حبها للحسين؛ تقول:" يا حبيبي لا تخاف على حبنا مهما طال أمده، فهو ليس كالدواء يفقد صلاحيته بعد مدة معينة، لكن حبنا تزداد صلاحيته كلما امتد به الزمن. أليس ما قلته لك يقنعك مائة بالمائة، يا حبيبي الذي جاد به الزمن عليَّ، ولن يجود بمثله لغيري؟

بلى. بلى. الآن اطمئن قلبي على حبنا. "قطعت جهيزة قول كل خطيب""[1].

في هذا المقطع، نجد أن نسرين تنادي الحسين بـ يا حبيبي، فهي تستخدم كلماتها لتأكيد عمق حبها وثباته على مر الزمن، مستندة إلى الصورة القوية لحب لا يتقيد بصلاحية معينة، بل يتطور ويكتسب قيمة مع مرور الوقت، عندما تقول أليس ما قلته لك يقنعك مائة بالمائة، تجعل من الواضح أن لديها إيماناً قويا بما تعبر عنه، وكأنها تعلن عن الحقيقة النهائية التي لا تقبل الجدال.

ورد الحسين بالحكمة هنا يعزز من موقفها، ويقطع الشكوك في العلاقة وينقل رسالة قوية عن الأمان والرغبة في الاستمرار سوياً، فقطعت جهيزة قول كل خطيب تأتي لتظهر أن ما تحمله من مشاعر هو أكثر من مجرد كلام، بل هو قرار نهائي مُتخذ يضع حدا لأي تردد أو خيبة يمكن أن تطرأ في المستقبل، فالحكمة تُضفي عمقا على المقطع وتساعد على التعبير عن

[1] المصدر السابق، ص262.

الفكرة الأساسية: أن العلاقة قائمة على الثقة والوضوح، وأن الحب الذي يجمعهما هو حب دائم ومستمر لا ينضب.

وفي نموذج آخر تظهر الحكمة لتعبر عن حسرة الحسين بعد أن تعرض للخيانة من طرف حبيبته نسرين؛ يقول:"آه من غبائي، خدعت وأنا أبو هريرة هذا الزمان، ومفسر القرآن، وأمير الحديث تنسيني شهوة الجمال الفتان الشيطاني الحديث النبوي الشريف: المؤمن كيس فطن لكنني بسذاجتي جعلته بخارا من كلمات تتطاير في السماء، ولم أنزلهاإلى الواقع. عزائي أن لكل جواد كبوة، والحمد لله على كل حال، والمهم السلامة، وكل شيء يمكن إصلاحه"[1].

في هذا النموذج يظهر الندم على فقدان البصيرة بسبب افتتانه بمظهر نسرين الخادع، ويستحضر حديث النبي عن فطنة المؤمن، ولكن حبه لنسرين جعل منه شابا أرعنا ومغفلا بانسياقه وراء الشهوات والمظاهر والابتعاد عن الجوهر، لتأتي الحكمة لكل جواد كبوة لتخفف عنه آلامه وتكون عزاءه الوحيد في صدمته النفسية.

وتستمر مأساة الحسين في اختياره الخاطئ بعد وقوعه في حب امرأة خائنة، فيستذكر الحكمة ليجعل منها النهج السديد للاختيار، يقول: "ما أصدق الحكمة التي تقول: "إذا أردت أن تفهم حقيقة المرأة فانظرإليها وأنت مغمض العينين"، بل يجب عليك أن تحشر حبك في حجرة مظلمة، وقلبك في قفص ثلجي، وعقلك على ظهر حصان حرون شرود."[2]

الحكمة هنا تظهر أهمية الاختيار بالعقل والتركيز في الاختيار دون التأثر بالشكل الخارجي، وبالأخص العلاقات بين الرجال والنساء، في هذا السياق، تعكس الحكمة فلسفة تعتمد على فصل المشاعر عن التفكير العقلي، عندما يطلب النظر إلى المرأة وأنت مغمض العينين، ما يشير إلى ضرورة تجاوز الانطباعات السطحية أو العواطف المهيمنة التي قد تعيق فهمه الحقيقي لشخصية المرأة.

[1] المصدر السابق، ص272.

[2] المصدر نفسه، ص280.

يتذكر الحسين حكمة الإمام البصري ليخفف وطأت النكبات التي توالت عليه في مصر، يقول:"آنذاك تذكرت حكمة الحسن البصري: "الدنيا أحلام نوم، أو كظل شجرة زائل، وإن اللبيب بمثلها لا يخدع"، وودعت كل أصدقائي من الإخوان وعملت بنصيحة سابق البربري المغاربي المعاصر، وطلبت المدد من إحدى الطرق الصوفية، واخترت طريقة البدوي التي شممت فيها رياح الغرب الإسلامي "[1]

تشير الحكمة إلى أن الحياة الدنيا ليست سوى مشاعر وأحاسيس عابرة، تذكرنا بأن كل ملذاتنا وتجاربنا فيها زائلة ولا تدوم، مما يعكس شعورًا بالزهد في الدنيا ويحفزنا على التفكير في الأمور الروحية والمعنوية، ويدعو إلى عدم الانخداع بالمظاهر الزائلة، حيث يظهر الشخص الحكيم قدرة على اتخاذ قرارات عميقة والسعي نحو قيم وأهداف دائمة، ويظهر تأثير هذه الحكمة في وداع المتحدث لأصدقائه، والذي يمثل قناعة داخلية بأن الروابط الدنيوية قد تكون غير مستقرة، فهو يبحث عن اتصال أعمق مع ما هو دائم عبر المدد من طرق صوفية، مما يشير إلى انتقاله من العلاقات الدنيوية إلى الروابط الروحية، وتعكس اختياراته رغبته في استكشاف هدى أعمق في الحياة، مما يعزز أهمية القيم الروحية وفهم الذات كمسار نحو الحقيقة.

يعود الحسين إلى الجزائر محملا بخيباته، بعد فشل حبه وفشل حلمه بأن يصبح أحد مشايخ الأزهر الشريف، عاد إلى نهجه الإخواني، "وصاح بملء فيه: العود أحمد.. العود أحمد.. العود أحمد،ونام نوما عميقا ليستفيق، ويجد نفسه إخوانيا من جديد بكل مقاسات بذلات العرسان من خياط عليم بأعراس الإخوان"[2]

فالحكمة هنا تعبر عن الرجوع إلى الجذور واحتضان التقاليد والسمات الأصيلة بعد تجربة قاسية في مصر، الحكمة هنا تعبر عن القيمة في العودة إلى الأصل وعيش الهوية بكل تفاصيلها، وما يشكله من سعادة وسلام يجعل الشخص يحس بأنه ولد من جديد.

[1] المصدر السابق، ص293.

[2] المصدر نفسه، ص316.

يحاول الحسين التأقلم مع مرض والدته الذي يضغط عليه نفسيا بالتأسي بأقوال الحكماء، يقول: " إنني حاولت التأسي بمحنة النبي أيوب عليه السلام، وبكلام بعض الحكماء مثل جالينوس الذي قال : " من أخفى داءه صعب شفاؤه"، وأمي لم تخف مرضها، بل مرضها يكشف عن نفسه دون لسان، ومثل حكمة ابن سينا : " الوهم نصف الداء، والاطمئنان نصف الدواء، والصبر أول خطوات الشفاء. "[1].

الاقتباس من النبي أيوب يؤكد على دور الصبر كخطوة ضرورية للشفاء، وحكمة جالينوس التي تشيرإلى أهمية التعبير عن المشاعر والأحزان وعدم إخفاء المعاناة، لأن إخفاء المرض النفسي أو الجسدي يُعقّد عملية الشفاء، عندما لا تخفي الأم مرضها، فإن ذلك يعني أنها تعترف بواقعها، وهذا يسهل علاجها، مما يؤكد على أهمية الوضوح في التعامل مع الألم.

أما حكمة ابن سينا تبرز فكرة أن الكثير من المعاناة تنبع من الأوهام التي تسيطر على عقول الناس وتزيد من معاناتهم، بينما الاطمئنان والإيمان يمكن أن يمثلا نصف العلاج. النص يشير إلى أن الصبر هو المفتاح الأول نحو الشفاء، موضحًا أن التغلب على الأوهام والقلق يتطلب جهدا وصبرا.

وفي المقطع التالي يتذكر حلمه بالخلافة ومرض والدته وكل من لحقتهم مأساة المتنبي، يقول:" أليس المتنبي هو المايسترو في تلحين نشيد أناشيد لعنة النكبات التي ظلت لصيقة به كظله، وأخشى أن أكون نسخة مزيفة منه؟! أليس هو القائل بعد تطاحن الأزمان، وفوات الأوان، وهرم الأبدان: "وطعم الموت في أمر حقير كطعم الموت في أمر عظيم""[2].

فالحسين يرى أن المتنبي يعكس بعباراته القوية تجارب العذاب والمعاناة، فهو يخاف أن يكون نسخة من المتنبي ولا ينتبه لحقيقة الحياة إلا بعد فوات الأوان، فتعكس حكمة المتنبي أن الموت، رغم اختلاف أسبابه، يحمل نفس الأثر الموجع على الإنسان، سواء كان الأمر بسيطا أو عظيما، فالحكمة هنا تدعو إلى الوعي بمكانتنا في هذا العالم والاعتراف بأن النكبات جزء

[1] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص55.

طبيعي من الحياة، فالحسين يعبر عن خشيته من أن يصبح سلسلة من الأزمات والهزائم، مشبهًا تجاربه بمعانات المتنبي.

وفي موضع آخر تظهر الحكمة على لسان زوجة عبد الحميد وهي ترى أن الحسين هو السبب في خراب بيتها وضياع أولادها، تقول مخاطبة عبد الحميد: "من أين تشرّبت هذه الحكم يا من له عقل لا يفهم، وقلب لا يرحم؟ يا غبي، ألا تفهم أن ما يسمى الشيخ الحسين، وحي بوعقال ليسا إلا حبة فول منقسمة إلى فصين، أو هما وجهان لعملة واحدة؟!يا سبحان الله كما يقولون: " وافق شن طبقه"، هما تحالفا بليل، فكانا القشة التي قسمت ظهر البعير.. هما السبب في خراب بيتي، وضياع أبنائي."[1]

في هذا المقطع، تتجلى العلاقة بين الحسين وبوعقال من خلال استخدام مجموعة من الحكَم والكنايات، حيث توحي "حبة فول منقسمة إلى فصين" و"وجهان لعملة واحدة" فحي بوعقال والحسين تمازجا في الأهداف والأساليب رغم اختلافهما الظاهر، كما تعكس عبارة "وافق شن طبقه" كيف أن التحالف بينهما يؤدي إلى نتائج مؤلمة في حياة زوجة عبد الحميد،، لتأتي الحكمة الأخيرة "القشة التي قسمت ظهر البعير" تعبر عن كيفية تأثير الأحداث الصغيرة في خلق أزمات أكبر.

أما في رواية مهاجر ينتظر الأنصار تحضر الحكم في فقرة يستحضرها مراد وهو يتذكر وصايا استاذه وهو في السجن:"حكمة توماس أديسون الذي يقول: "ضعفنا الأكبر يكمن في الاستسلام، وأكثر الطرق المؤكدةللنجاح هي أن تحاول مرة أخرى، ولا تنس حكمة أنطوان تشيكوف الذي يقول: كم من الفرص تعرض نفسها علينا، ولكننا لانلحظها، وحكمة جوسيفز دانليز الذي يقول: "الهزيمة لا تقع لإنسان إلا إذا سمح هو لها"[2].

الحكم في هذا المقطع تسهم في تعميق المعنى من خلال إضفاء الطابع الحكيم والملهم على الفقرة، فهي تعزز فكرة التفاؤل والصبر والمثابرة في مواجهة الصعوبات، الحكم المستمدة من شخصيات تاريخية وفكرية مثل توماس أديسون وأنطوان تشيكوف وجوسيفز دانليز تضيف

[1] المصدر السابق، ص202.

[2] معمر حجيج، مهاجر ينتظر الأنصار، ص117.

شرعية وقوة للرسالة التي يحاول مراد إيصالها لنفسه ليستطيع محاربة اليأس و التماسك وهو في معتقل رقان، ووجد ملاذا في الحكم التي كانت وصية أستاذه قبل رحلته إلى غرداية.

أما في معزوفات العبور فيستحضر الروائي مجموعة من الحكم على لسان الشخصيات، نذكر منها:

جاء في الرواية على لسان مسيو جوزيف في محاولته لقتل زوجته وإلصاق التهمة بسبع الدوار؛ جاء في الرواية :"تحرك مرات يمنة، ويسرة، ثم انتفض، وصاح: لقد جاءتني فكرة شيطانية في الحين لأحقق بها أملي إذا نجحت فيها سأكون إمبراطور هذه المنطقة كلها لا ينافسني فيها أحد.. هذه فرصتي لأضرب عصفورين بحجر واحد.. سأستدعي الفتى الذئب كما يلقبونه، وهو مجرم معروف من قطاع الطرق، وسأعقد معه صفقة بقتل الحرباء زوجتي التي ستعود غدا، وآنذاك سأتهم بها (سبع الدوار)، وأتخلص من الاثنين دفعة واحدة.."[1]

حكمة "ضرب عصفورين بحجر واحد" تسلط الضوء على استراتيجية مسيو جوزيف وما يميز شخصيته من خبث ومكر، حيث تتعلق بتحقيق هدفين مختلفين من خلال خطوة واحدة، مما يكشف عن براعة جوزيف في استغلال الظروف لتحقيق مصالحه الشخصية. تبرز هذه الحكمة نية جوزيف في التخلص من زوجته وتلفيق التهمة لشخص آخر في آن واحد، مما يعكس رغبته في التخلص من مصدر إزعاجه، وكذلك من منافس محتمل، مما يعزز من طابع شخصيته الماكرة التي تستخدم الوسائل الملتوية. كما تشير إلى أن جوزيف يسعى لتحقيق فائدة مزدوجة من خطته، حيث إذا نجح، فإنه لن يتخلص فقط من شخصين بل سيعزز سلطته في المنطقة، مما يجعل منه إمبراطورها

بالتالي، تضفي هذه الحكمة طابعًا استراتيجيًا على الفقرة وتعمق من فهمنا لأبعاد شخصية جوزيف وعمق خطته الشريرة.

وفي موضع آخر يستحضر علي السبتي الحكمة وهو في السجن؛ جاء في الرواية: "واستعذت من شياطين الإنس، والجن، ولم تعرف وجهة الشمس إن كانت في الصباح أم في

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص130.

المساء، وتمنيت من شغاف قلبك لو استمررت في النوم، والأحلام، و أدركت حينها صدق الحكمة القائلة: إذا رأيت مسجونا نائما، فلا توقظه لعله كان يحلم بالحرية."[1]

تعكس الحكمة "إذا رأيت مسجونا نائما، فلا توقظه لعله كان يحلم بالحرية" الوضع النفسي لعلي السبتي في السجن، حيث تعبر عن معاناته ورغبته العميقة في التحرر. هذه العبارة تحمل دلالات قوية تتجاوز مجرد النص، إذ تعكس حالة اليأس والحرمان التي يعيشها السجناء، الذين قد يجدون في الأحلام ملاذًا للهروب من الواقع المؤلم..

فالسجن يجعل النوم هروبا من واقع مرير، فعلي يتمنى أن تستمر أحلامه، ليظهر أن نومه يمثل أفضل لحظاته في ظل ظروفه القاسية، وإيقاظ السجين كمن نومه يفسد عليه تلك اللحظات التي يمكن أن يجد فيها راحة نفسية ولو لفترة قصيرة.

وتظهر الحكمة على لسان علي السبتي البوغزالي بعد أن حاول فض الشباك الذي وقع بين جماعتين في السجن نال نصيبه من الضرب والرفس يقول:"أقعدتني هذه الحادثة أسبوعا كاملا، وجروحي لم تندمل، وما زالت تنزف، ولكنني من الناحية النفسية كنت في غاية القوة والصلابة، وتذكرت صبر الرسول صلى الله عليه وسلم وحلمه إزاء من أذوه في الطائف، ولم يدع بهد الجبال فوق رؤوسهم، بل دعا بالهداية لهم ولذريتهم، كما تذكرت الحكمة التي تقول: من يخش البلل لا يصطاد السمك"[2]

في الفقرة الحكمة تسلط الضوء على المعنى المتعلق بالشجاعة والمخاطرة. من يخشى مواجهة الصعوبات والتحديات لن يتمكن من تحقيق أهدافه، واستخدام هذه الحكمة في هذا السياق يعزز مفهوم ضرورة التحلي بالشجاعة والقوة النفسية لمواجهة الصعاب، تمامًا كما فعل الرسول صلى الله عليه وسلم في الطائف، إذ لم يستسلم للأذى بل دعا بالهداية لأعدائه.

والحكمة تشير إلى أن من يريد تحقيق شيء عظيم (كالصيد) يجب أن يكون مستعدًا لمواجهة المصاعب والضغوط النفسية والجسدية، مما يعزز من فكرة التحمل والصبر كما في

[1] المصدر السابق، ص143.

[2] المصدر نفسه، ص191.

موقف الشخصية، كما أن الحكمة هنا تشجع وتدفع علي السبتي إلى فهم أن النجاح يتطلب المخاطرة والتضحية، وأن من يخشى "البلل" (أي الصعوبات) لن يصل إلى مراده.

أما نوح المربوح يروي حال المجاهدين بعد أن تم كشف خيانة الشريف سعيدي، جاء في الرواية:"انقشعت الغيوم السوداء عن عيوننا، وعرفنا الحقيقة، ولكن ليس في أوانها، وهذه من أقدار كل الثورات، ولا ثورات، ولا تاريخ دون سحب دكناء تحجب بعض الحقيقة، وتخفي بعضا من أسرار الغيب.. كنت أجلد ذاتي، وأبكي نحسي، فهدأ من روعي أخي في الجهاد بآية 188من سورة الأعراف كانت شفاء لنفيستي المعذبة المنهوكة: (قُلْ لَا أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعًا وَلَا ضَرًّا إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ وَلَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ الْغَيْبَ لَاسْتَكْثَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ وَمَا مَسَّنِيَ السُّوءُ)، وبحكمة ابن مسعود رضي الله عنه: (لاتتأسوا بالأحياء، فأنهم لا يأمنوا الفتنة، وتأسوا بالأموات فقد أمنوا الفتنة.)"[1].

هذه الحكمة تلعب دورا مهما في تهدئة النفس والتخفيف من مشاعر الحزن واللوم الذاتي، فالحكمة تأتي في سياق حديث عن الثورات والأقدار التي لا يمكن التحكم فيها، وتوضح أن الأحياء معرضون دائمًا للفتن والتقلبات، في حين أن الأموات قد خرجوا منها.

والآية الكريمة تعزز فكرة الرضا بقضاء الله، وتجنب التأسف على ما فعله أو يفعله، والحكمة تسهم في تهدئة الراوي الذي كان يجلد ذاته بسبب عدم إدراكه للحقيقة في الوقت المناسب، وتدفعه لتذكر أن الأحياء لا يزالون يواجهون الفتن، بينما الأموات قد تجاوزوها، مما يعطيه نوعًا من السكينة والراحة النفسية.

3.1.2الأغاني

تعد الأغنية الشعبية مختلفة عن مختلف أشكال الأدب الشعبي لارتباطها بالإنشاد، ويمكن تعريفها بالقول: "الأغنية الشعبية هي التي تتواتر شفاها بين أفراد الجماعة مكتسبة صفة الاستمرار لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة مجهولة المؤلف، كما أنها في رحلتها الطويلة

[1]المصدر السابق، ص204.

عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة والنقصان، أي أنها إبداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع"[1].

وتعتبر الأغنية الشعبية واحدة من أهم الفنون الشعبية التي تعكس نبض الحياة الثقافية والاجتماعية للشعوب، فهي ليست مجرد لحن أو كلمات تُغنى، بل هي مرآة تعكس عادات وتقاليد الناس، لذلك تعد الأغنية الشعبية "أصدق من الشعر الفصيح في التعبير عن عادات الشعب، وتقاليده، وطقوسه في المناسبات المختلفة؛لقربها منالمجتمع من ناحية، ولارتباطها بالعرف الاجتماعي والتقاليد الأصيلة من ناحية أخرى"[2]، وهو ما يؤكد أهميتها كوسيلة لنقل الفهم والتواصل بين الأفراد.

إن حضور الأغنية في روايات معمر حجيج يتجلى بشكل ملحوظ وفعلي، حيث يظهر في المزدوجات أو أقواس، بالإضافة إلى تدخل السارد في تحديد نوعية المقطع السردي. وغالبًا ما يستخدم مصطلحات مثل: أغنية، لحن غنائي. ونجد من أمثلة ذلك

تقول الجدة وهي تتذكر ابنها عبد الحميد:

حالي مضـــرور والدنيـــا ما أدوم

وقلبي مهموم على ابني المظلوم[3]

تتسم الأغنية بجمالية نابعة من بساطتها وعمقها العاطفي، حيث تعبر عن مشاعر الحزن والمعاناة من خلال كلمات مألوفة وعفوية تجعلها قريبة من القلب، وتكرار العبارات مثل "حالي مضرور" و"قلبي مهموم" يخلق إيقاعًا موسيقيًا حزينًا يعزز من تأثيرها، بينما تضفي عبارة "الدنيا ما أدوم" بُعدًا تأمليًا حول تقلبات الحياة.

---

[1] عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر منطقة الشرق الجزائري نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008، ص20.

[2] ديانا ماجد حسين ندى: الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2013، ص24.

[3] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص63-64.

الأغنية تجسد الألم الأمومي تجاه ابن مظلوم، مما يجعلها مؤثرة عاطفيًا، ورغم الشكوى، فإنها تحمل في طياتها صبرًا وتسليمًا بقدر الحياة، مما يضفي عليها عمقًا فلسفيًا هادئًا.

بعد رواج أخبار المعركة التي حقق فيها المجاهدون نصرا ساحقا بقيادة سي عبد الحميد، " ظهرت مجموعة من الأغاني الشعبية تعتز ببطولات وأبطال هذه المعركة التي لم تعرفها المنطقة بهذا القوة والحجم والحسم:

يا عبد الحميد، ويا بطل صنديد يسقط ديغول، ويحيا بن بلعيد

نجمة وهلال يلمع من بعيد أعْلام الجزائر يُحـيّي الشــهيد[1]

تحتفي الأغنية بالأبطال الوطنيين، مثل "عبد الحميد" و"بن بلعيد"، اللذين يمثلان رموزًا للبطولة والجهاد ضد الاستعمار الفرنسي، واستخدام لفظ "بطل صنديد" يعكس الشجاعة والمقاومة، ثم عبارة "نجمة وهلال يلمع من بعيد" هو تصوير رمزي للعلم الجزائري، الذي يجسد الهوية والانتماء الوطني، فالعلم هنا ليس مجرد قطعة قماش، بل رمز للاستقلال والحرية، اللمعان الذي يأتي من بعيد يوحي بالأمل الذي ينتظره الشعب.

الأغنية تعبر عن وحدة الشعب الجزائري في مقاومته للاستعمار، والكلمات مثل "يسقط ديغول" و"يحيا بن بلعيد" تعبر عن روح التحدي والأمل في النصر، التي يتحلى بها الشعب الجزائري أثناء فترة الاحتلال.

وفي تساؤلات الحسين عن التفرقة التي يعيشهما أبناء القرية مقابل القياد يلجأ الحسين إلى جدته التي يكون: "جوابها دائما أغنية تستل بها أوجاعها وأجاعي:

حالي ماضرور من العديان يا ربي ربـي واغفــر لي ذنـــبي

ياه ياه يا سيدنا محمــد والصلاة عليك وبجاهك نرتــاح

ياه ياه ياه يا ربــي لحنــين والداولي ولدي وشقو به لبحور

[1] المصدر السابق، ص229.

يا ويلي ويلي من خاين الدار والعديان تحرق لعباد والأوطان

والرجال لحرار في الجبـال ما حد قدامهم من العديان"[1]

الأغنية تحمل طابعا روحانيا، حيث تبدأ الجدة بالتضرع إلى الله وطلب الغفران. "يا ربي ربي واغفر لي ذنبي" يعبر عن الاستسلام لله في لحظات الألم، والصلاة على النبي (صلى الله عليه وسلم) تشير إلى طلب الراحة والطمأنينة من خلال الدين، ثم تعبر عن ألم الخيانة والخذلان الذي يكون من الأهل/الدار "ويلي ويلي من خاين الدار"، مما يعمق الشعور بالغربة حتى داخل الوطن، لأن العدو هنا ليس فقط الاستعمار، بل أيضًا الخونة الذين يسهمون في تدمير المجتمع.

وتربط الأغنية بين الألم الشخصي والنضال الجماعي، حيث تشير إلى أن "الرجال لحرار في الجبال" هم أمل المقاومة، لا يستطيع أحد من الأعداء الوقوف أمام عزيمتهم ومقاومتهم.

وتظهر الأغاني لتعبر عن الحالة النفسية لعبد الحميد فكل أغنية تعبر عن حالة من حالاته؛ جاء في الرواية: "سماعه لأغنية دحمان الحراشي التي تغرسه في ماضيه حين كان طائرا بلا جناحين، وجسدا بلا عقل، وقلبا بلا حنان:يا رايح واين مسافر. تعيا تروح وتولي. أشحال ندموا لعباد الغافلين قبلك وقبلي"، أو أغنية بوجمعة العنقيس التي تخفف عنه محنته مع أبنائه وزوجاته: "الحمام اللي ربتو ومشى علي"، وأغنية الهاشمي قروابي التي تدغدغ شطحات فتوته حين كانت عضلاته من فولاذ وصرخته من رعود: "البارح البارح كان في عمري عشرين.." [2]

الأغاني التي وردت في النص تتناول موضوعات تتعلق بالمعاناة الفردية والجماعية، على سبيل المثال، أغنية "يا رايح واين مسافر" تعكس الندم والحسرة على المرور السريع للحياة، وتشير إلى الشوق والحنين للوطن أو الماضي الضائع، هذه الأغنية تعتبر تمثيلاً لحكاية عبد الحميد عندما كان مغتربا عن الوطن.

---

[1] المصدر السابق، ص105-106

[2] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص44.

كذلك تُستخدم الأغاني للتعبير عن معاناة الشخصيات مع الظروف القاسية، مثل أغنية "الحمام اللي ربتو ومشى علي"، التي تعبر عن محنة الأب مع أولاده وزوجاته، فأبناؤه انفضوا عنه واختاروا طريقا بعيدا عن الحزب العتيد، بينما زوجته الأولى تعاني من مرض السرطان، والثانية منتفخة بانتمائها للمدينة، والثالثة بقيت في فرنسا، فهذا الصراع والألم الذي يعيشه عبد الحميد تواسيه هذه الأغنية.

أما أغنية "البارح البارح كان في عمري عشرين.." تذكره بشبابه والزمن الذي كانت كلمته مسموعة في جبال الأوراس وهو يقاتل في سبيل الحرية.

ويتحول الناي إلى سلاح للمقاومة الثقافية، حيث نجد أن شخص في محتشد ريفزالت "أخرج نايه، وعزف عليه ألحان البلاد، فهاج الجمع وماج، وسالت الدموع، وتصايحت الحناجر، وداروا حول صاحب الظلال الطويلة، وأشبعوه تقبيلا، وهم يرددون.. زد حَوَّسْ بنا يا حَوَّاسْ، وارجع لِينا بريحة لبلاد.. لَمِّيمَا تَسْتَنىَّ فينا والدموع تحرق أَكبادنا.. "[1] .

تُظهر الأغاني الشعبية في المقطع تأثيرًا عميقًا على المشاعر الجماعية والشعور الوطني، حيث تُحفز العواطف بين العازف والجمع من خلال عزف "ألحان البلاد"، مما يؤدي إلى إثارة الحماس والتعبير عن الحنين والشوق للوطن بالدموع وترتيل الحناجر. تعكس الأغاني مثل "زد حَوَّسْ بنا يا حَوَّاسْ" الثقافة والتاريخ الوطني، وتعزز الإحساس بالانتماء، مما يُدعّم الروابط الاجتماعية ويعزز العلاقات بين الأفراد. بشكل عام، تسهم هذه الأغاني في خلق جو من الفرح والانتماء، مما يقوي الروابط الثقافية ويعزز التجربة الجمعية.

والشيخ حمدان يروي لصديقه الشيخ علاوة الاحتفالات التي عمت الجزائر بعد الاستقلال، والأغاني التي رافقت هذه الاحتفالات "يا حبيبي علاوة، تمنيت لو كنت معي لعشت لحظة التاريخ التي لا تتكرر أبدا.. لحظة إشراق يوم المنى في سماء الجزائر حين ملأت الحمائم الأجواء، وكان حبيبك حمدان لا يمل من ترديد أغنية: (يا محمد مبروك عليك الجزائر رجعت ليك)، وأغنية بوجمعة العنقيس: (الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا..)"[2]

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص171.

[2] المصدر نفسه، ص188.

تبرز أهمية الأغنيتين في الفقرة من خلال عكسهما للمشاعر الوطنية والفرحة التي رافقت لحظة تاريخية مفصلية في تاريخ الجزائر، إذ تجسد أغنية "يا محمد مبروك عليك الجزائر رجعت ليك" روح الانتصار والفخر بعودة النصر واستعادة البلاد، بينما تعزز أغنية بوجمعة العنقيس "الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا" الشعور بالهوية والانتماء وتعكس تحرر الشعب من الاستعمار، ومعًا، تضفي الأغنيتان بعدا عاطفيا وسياسيا، مما يساعد القارئ على الارتباط بتجربة الشعب الجزائري ونضاله من أجل الحرية.

4.1.2الشعر

يعد الشعر الشعبي أحد أبرز معالم الثقافة الشعبية، إذ يلعب دورًا حيويًا كوسيلة لغوية عميقة التأثير، ويعد "الشعر الشعبي معلم من معالم الثقافة الشعبية، ووسيلة لغوية عميقة التأثير يصور جميع نواحي الحياة الصغيرة منها والكبيرة، وهو بشكل عام يغطي مختلف تفاصيل الحياة اليومية للفرد والجماعة"[1]، وهذه الأبعاد المتعددة للشعر الشعبي تعكس واقع الحياة اليومية، وتعبر عن مشاعر الناس وتجاربهم بشكل مباشر وصادق.

كما أن الشعر الشعبي يتميز بخصوصيته اللغوية، إذ " يستمد كلماته، وألفاظه، وطريقة أدائه، ومعانيه، وأسلوبه، من الحياة العامة أو الشعبية، حيث يكتب بكلمات من اللهجة المحكية بين الناس، ولا يستخدم الفصحى، لكنه يختار أجمل التوصيفات التي يقولها الناس في كلامهم ولهجتهم المحكية"[2]، و هذه الخصوصية في المفردات والأسلوب تجعل من الشعر الشعبي صوتا معبرا عن واقع الناس وتطلعاتهم، مما يجعله فنا نابضا بالحياة.

ومن هنا، نشأت مصطلحات تحمل دلالات خاصة على الشعر الشعبي، مثل "الشعر الملحون، الذي أسسه عبد الله الركيبي تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية :" لما كان الشعر الملحون في معظمه تقليدا للقصيدة المعربة ، فإن الفرق بينه وبينها هو الإعراب ، فهو إذن من لحن يلحن في الكلام إذ لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة"[3].

---

[1] عبود زهير كاظم، قراءة في كتاب، مدخل إلى النثر الشعبي العراقي، ط1، السويد، 2003، ص10.

[2] مرسي الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2001، الاسكندرية، مصر، ص19-20.

[3] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ط1، الجزائر، 1981، ص363

لذلك، يكون الشعر الشعبي/ الشعر الملحون تعبيرا حصريا ومؤثرا عن الثقافة والهوية الوطنية، وهو ما يعزز موقعه كتراث أدبي وثقافي يستحق التقدير والاهتمام.

يمثل شعر الشيخ المجذوب أحد العناصر الفنية في رواية "الليالي حبلى بالأقمار"، حيث يضفي بعدًا روحانيًا وثقافيًا على الأحداث والشخصيات، يعكس شعره حكمة وتجارب الحياة، مما يساهم في تقديم عمق إنساني وفني للرواية، وتمنح القارئ إحساسًا عميقًا بالتواصل مع التراث من خلال هذه القصائد التي وردت في الرواية.

يستحضر الجد أشعار المجذوب لنقد الواقع الذي جعل القياد/الخونة هم من يتحكمون في مصير أهل القرية، جاء في الرواية: "من عادة جدي الرزانة والهدوء،ولكن بلغ السيل الزبى، ثم ردد قول الشيخ المجذوب:

يا ذا الزمان الغدار يا لي كسرتني من ذراعي

نزلت من كان سلطان وركبت من كان راعي"[1]

هنا نجد شكوى واضحة من تقلبات الزمن، حيث يعكس هذا البيت تصويرًا بليغًا للزمن الذي يكسر الناس ويغير أقدارهم، ويعبر عن تلك اللحظات التي نشعر فيها بفقدان السيطرة على مسارات حياتنا، فالجد، من خلال استحضار شعر المجذوب، يعبر عن إحساس عميق بالمرارة تجاه ما يحدث في الحياة من تحولات غير متوقعة، تكون في الكثير من الأحيان ظالمة، ويسلط الضوء على الفوارق التي تنشأ بين الناس، والتي تؤدي إلى سقوط الأشراف وارتفاع الخسيس، مما يعكس تشوهات المجتمع وقسوة القدر.

يقول الحسين بعد أن عرض عليه الإخوة أن يتزوج عائشة؛ يقول:" بماذا أطفئ نار هذه الوساوس القاتلة؟ ربما بحكمة الشيخ المجذوب:

كيد النساء كيديـن ومن كيدهم يا حـــزوني

راكبة على ظهر السبع وتقول الحداء ياكلوني

ألا تكون هذه الأخت هي أيضا كنسرين المصرية مسخرة من أصحاب الظلال الثقيلة لتصطاد الأسماك التي تشتهيها أطباق أسيادها ؟!"[2]

---

[1] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار ، ص136.

[2] المصدر نفسه، ص308.

حيث تعكس الأبيات التي يستحضرها الحسين حالته الداخلية ومشاعره المتناقضة. هنا نرى الشيخ المجذوب يستخدم أسلوبًا ساخرًا ليتحدث عن دهاء النساء، بأسلوب شعري يجمع بين الفكاهة والمبالغة، تصوير المرأة بأنها "راكبة على ظهر السبع" وتقول "ياكلوني" يعكس تناقضًا بين القوة التي تمتلكها "راكبة على السبع" وبين ادعاء الضعف "ياكلوني"، هذا التناقض يستخدمه المجذوب لانتقاد الحيل التي تلجأ إليه بعض النساء.

يستخدم الحسين هذه الأبيات كوسيلة للتعبير عن عدم الثقة والمخاوف من الانخراط في علاقات جديدة قد تؤدي إلى الألم، مما يعكس شعوره بالضياع والتشتت، وخاصة عند مقارنتها مع نسرين التي خانته وخدعته.

عبد الحميد بعد أن طلق الحزب العتيد يرى الحال الذي أصبح عليه أصحاب السلطة، يقول: "زعماء بارك الله في أعمارهم، وسوّد قلوبهم من كثرة ذنوبهم، وتسيع أفواههم من شدة نهمهم، وفتح جيوبهم أكثر من حجمهم، وهي تتألم، ولا تتوقف المسكينة عن النواح، ولسانها يولول: هل من مزيد ليسعد بي سيدي حين أؤدي له رقصة المسك والمنع ..

ومن رباعيات الشيخ المجذوب:

تخلطت ولا بغات تصفى ولعب خزها فوق ماها

رياس بغـير مـرتبـــة هما أسبـاب خـــلاها

يتنهد عبد الحميد بحسرة تعضه عضا جارحا مسموما، ووعيه يسترجع له نكبته السياسة التي ذبحت آماله بسكين أعمى"[1]

تضفي الأبيات الشعرية للشيخ المجدوب عمقًا إضافيًا على النص، حيث تعكس مشاعر الحيرة والتشتت التي يشعر بها عبد الحميد. تتناول هذه الأبيات حالة الاضطراب والفوضى التي تعيشها الشخصيات، متوازية مع وصف الزعماء الذين يفتقرون إلى القيم السليمة رغم تظاهرهم بالقوة والمكانة.

[1] المصدر السابق، ص325.

الصور الشعرية "تخلطت ولا بغات تصفى"، تعبر عن حالة من الفوضى والافتقار إلى الأصالة، مما يعزز إحساس عبد الحميد بالحسرة والاستسلام، هذا النص يحمل نقدًا لاذعًا لأصحاب السلطة، حيث يصورهم على أنهم لا يشبعون من السلطة والمال، وفي نفس الوقت يزدادون فسادًا، ويستنتج أن الرياس (الزعماء أو القادة) هم سبب هذه الفوضى، حيث لا يحتلون مراتبهم بجدارة أو كفاءة، مما أدى إلى اضطراب الأمور وانهيار النظام.

واندماج مشاعر الفرد بالمجتمع المشوه الذي يعيشه، يجعل التناقض بين الآمال والواقع أكثر وضوحًا، وتجعل القارئ يشعر بثقل التوتر النفسي الذي يعاني منه عبد الحميد وعجزه عن التغيير، وتعكس بعمق الكارثة السياسية التي تتجاوز حدوده الشخصية لتشمل كامل الوطن.

يمتزج السرد الحكائي والغناء الشعبي كي يخلق تناغمًا فنيًا، يمنح النص بُعدًا جماليًا مميزًا، حيث ينسجم الحكي مع الغناء ليصوّر تجربة إنسانية مليئة بالعواطف الحزينة والآمال المعلقة.

تقول معيوفة: " يحكي أبي، ويحكي، وحين يتعب لسانه من الحكي، يسلم أمره لحنجرته لتعوي بمواويل، وأنا أرقص رقصة لعلاوي لأولاد نهار، وأمي تصفق وتزغرد لملحمة الثعالب..

ياو داني داني، والملازم في القبو العـالي
ياو داني داني، وأنا في المحتشد الغـالي
ياو داني داني، والغمة أَتْسَوَّد أحـوالي
ياو داني داني، والغربة تذبح أقـــوالي
ياو داني داني، وأدمعي عناقيد الدوالي
ياو داني داني، وقريتي حلمي في الليـالي
ياو داني داني، وقلبي المنفي مَا هُو هاني
ياو داني داني، و كل شيء ما أَهْـواني
ياو داني داني، وآمالي مسودَّة كالليالي
ياو داني داني، والحرب مازالت قُدّامي

ياو داني داني، ووحش الإجرام فــاني"[1].

تتجلى جمالية القصيدة الشعبية في هذا النص من خلال التكرار الغنائي للعبارة "ياو داني داني"، الذي يضفي إيقاعًا موسيقيًا يميز الشعر الشعبي، هذا التكرار ليس مجرد عنصر جمالي، بل هو أداة تعبيرية تعكس ثبات المشاعر واستمرارية المعاناة، مما يجعل النص أشبه بأغنية شعبية تُردد في الوجدان. كما أن استخدام اللهجة المحلية واللغة البسيطة يجعل النص قريبًا من الناس، ويجسّد معاناة الإنسان البسيط في مواجهة الظلم والغربة، مما يتيح للقارئ التواصل العاطفي مع النص بسهولة.

إلى جانب الإيقاع ، تزخر القصيدة بصور شعرية قوية مثل "دموعي عناقيد الدوالي"، التي تبرز قدرة الشاعر على تصوير الحزن بطريقة مؤثرة وجميلة، حيث تتحول الدموع إلى رمز للخصوبة والانكسار في آن واحد، و"آمالي مسودَّة كالليالي" و"قلبي المنفي مَا هُو هاني" لتُقدم صورًا شعرية عميقة تجمع بين الرقة والوجع، هذا الوجع الذي يمزق الذات في المنفى، و"قريتي حلمي في الليــالي" فحلمه بالرجوع إلى القرية يؤرق لياليه

كما أن التصوير البلاغي في "الحقرة فاكهة الزوالي" يعكس ببلاغة الظلم الاجتماعي والتهميش، وهذه الصور تعمق من مضمون النص وتعطيه بعدًا إنسانيًا وأخلاقيًا.

أما في رواية معزوفات العبور تظهر قصائد من الشعر الملحون للروائي على لسان شخصياته.

1-قصيدة على لسان بطل الرواية علي السبتي البوغزالي بعنوان مهاجر تحية للشهيد سبع الدوار، الذي أرّق الاستعمار، "في تلك اللحظة كانت الأمطار تهطل بغزارة، وكأنها حزينة، وتنوح على سبع الدوار المصلوب، والرياح تعزف نشيد الخلود لكل الشهداء:

جهادي بلا أثْمانْ موتي على الأوطانْ
شَرْعِي في هَدْمانْ سَجْني في كَيانْ

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص127-141.

تَلّيسِيمَلْيانْ أَهْلي في لَمانْ
وَصَبِّي ها آنَّوْ إذا كانْ تَصَبِّي
قومي في الكيفان سلاحهم إبان
مصوب للعديان الدم كالوديان
وَصَبِّي ها آنَّوْ إذا كانْ تَصَبِّي
الموت لفرنسا بالمليان جيشها كالخرفان
الماكلا والديفان الشطيح كالجيجان
وَصَبِّي ها آنَّوْ إذا كانْ تَصَبِّي
قايدهم جبان أبطالهم كالفيران
يأكلوهم الشجعان الله أكبر في كل أمكان
وَصَبِّي ها آنَّوْ إذا كانْ تَصَبِّي
الحملة تكر العديان ما تخلي منهم حد إبان
وما يبقى في الوديان غيرأحجارو والشجعان
وَصَبِّي ها آنَّوْ إذا كانْ تَصَبِّي
الشعب دائم للأمام التاريخ إسجل في الزمام
والثورة طول العام وكل إمام شهيد يخلفه إمام
زَفِّي يا ريحْ إذا كانْ تَزَفِّي
الهزيمة لفرنسا في كل أمكان والجزائر نصرها كالهلال إبان
زَفِّي يا ريحْ إذا كانْ تَزَفِّي
الراية الخضراء والنجمة والهلال فوق الجبال والكيفان
والبارود اصرخ في الوديان
وموتي يافرنسا قدام الفرسان ماهم ألمان ولا طليان
زَفِّي يا ريحْ إذا كانْ تَزَفِّي
ومكرى فيمن باع وطنو للعديان
وخان المجاهدين يوم الزحف، والطعان
والسلام على عمر بن موسى، والشجعان

وسي إبراهيم البراني، وكل الإخوان
وجميع من كان معهم منعما في الجنـان

تفاعل المعتقلون مع ألحان هذا الشعر الملحون، وأعادوا إنشاده مثنى، مثنى"[1]

القصيدة تستخدم لغة ملحونة، وهي لغة شعبية جزائرية قريبة من القلب، تدمج بين العامية والفصحى، ما يجعلها معبرة بصدق عن مشاعر الشعب وطموحاته. الكلمات المستخدمة تعكس الأصالة والارتباط بالموروث الثقافي والبيئة المحلية، مما يقرب النص من الجمهور ويجعل رسالته أكثر تأثيرًا. كما أن التكرار تكرار العبارة "وَصَبِّي ها آنَّوْ إذا كانْ تَصَبِّي" و"زَفِّي يا ريحْ إذا كانْ تَزَفِّي" يمنح النص إيقاعًا موسيقيًا قويًا، يوحي بالاستمرارية والثبات ويخلق شعورًا بالثبات والإصرار على المقاومة، ويزيد من التأثير العاطفي على المتلقي.

القصيدة غنية بالصور الشعرية القوية التي تعبر عن التضحية والصمود، مثل "الدم كالوديان" تصور التضحية والفداء، و"الهزيمة لفرنسا في كل أمكان" تعكس الأمل والطموح بالنصر، بنما عبارة" الراية الخضراء والنجمة والهلال فوق الجبال والكيفان" ترمز إلى الثوار الذين يحملوا راية الجزائر في الجبال، هذه الصور تثير المخيلة وتبني مشهدًا يعبر عن طموح الشعب في الانتصار على الاستعمار، كما أن القصيدة تعبر عن قيم وطنية ودينية عميقة، حيث يُستدعى الإيمان بالله والشجاعة كدوافع أساسية في معركة التحرير.

القصيدة تعبر عن قيم التضحية والفداء من أجل الوطن، كما أن الشجاعة والإيمان بالله حاضران بقوة، فعبارات مثل "الله أكبر في كل أمكان" تشير إلى الارتباط العميق بالدين كدافع أساسي في المقاومة، في حين الإشارات إلى "فرنسا" و"العديان" توضح العدو، بينما توضح الإشارة إلى "الجزائر" و"النصر" الهدف النبيل والغاية.

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص104-105-106.

القصيدة تقدم تكريما وخلودا لتاريخ المجاهدين مثل: عمر بن موسى وسي إبراهيم البراني، من خلال تناول أفعالهم وشجاعتهم في مواجهة الاحتلال والاستعمار، يتم إدراج أسماء هؤلاء المجاهدين في سياق احتفائي، مما يعكس اعترافًا بتضحياتهم ونضالهم.

وتمدح القصيدة المقاومة الشعبية الجماعية، حيث نجد إشارات إلى "الشجعان"، و"المجاهدين"، و"الإخوان"، مما يعزز من الشعور بأن المقاومة لم تكن فردية بل كانت جماعية، وتعكس عبارة "الشعب دائم للأمام دور الجماهير في الثورة، واستدعاء عناصر الطبيعة مثل "الريح"، "الوديان"، و"الجبال" و"الوديان" كجزء من مشهد المقاومة، يعطي انطباعًا بأن الطبيعة نفسها تشارك في معركة التحرير.

2-"لحن في أذني خماسية مغمومة، ملمومة، مجروحة، محرومة:

يا ويلي ويلي، والبرق من بعيد لا يبالي

يا ويلي ويلي، والزعيم في القصر العالي

يا ويلي ويلي، والحقرة تزيد من أهوالي

يا ويلي ويلي، والخبزة نحلم بها في الليالي

يا ويلي ويلي، والحرية نشريها بالدم الغالي"[1]

تتسم القصيدة بتأثيرها العاطفي القوي من خلال استخدام التكرار، خاصة عبارة "يا ويلي ويلي"، التي تضفي لحنًا حزينًا يعكس مأساة الشعب ومعاناته. هذه التقنية تجعل المتلقي يواجه ثقل الألم والفقد، مستشعرًا الفجوة بين واقعهم المرير وأمل التغيير.

كما يُبرز تصور البرق البعيد الذي لا يبالي بمعاناة الناس القريبة شعور العزلة وعدم التقدير، في صورة تضفي المزيد من الحزن على المشهد العام.

[1] المصدر السابق، ص199.

علاوة على ذلك، يتم تناول النقد الاجتماعي والسياسي بشكل صارخ، حيث تظهر القيادات "في القصر العالي" منفصلة تمامًا عن هموم الشعب، ما يعكس عدم المبالاة المأساوي تجاه معاناتهم، وتجسد العبارات التي تتناول "الخبزة نحلم بها في الليالي" واقع الفقر والجوع، ما يجعل المتلقي يتعاطف مع الألم.

في النهاية، تقدم القصيدة رسالة ملحمية عن التضحية من أجل الحرية، مُؤكدةً على الإيمان بأنه لا رخصة للحرية إلا عبر تقديم الأرواح، مما يُعزز القدرة على الصمود ويُشعل فتيل الأمل في قلوب المستمعين

3-"كان البراح يكرر هذا الخبر، ودرويش القرى السبع يتبعه، وينادي بأعلى صوته:

أحكي مع الغافلين يا (سي البراح)، ويا (ميسيو جزيف)

الناس اليوم فايقين يا حصراه الغفلة ساقتها رياح لخريف

ناس الدوار تكواو مره، ومرتين، وما يقبلو هذا التخريف

والحساب- يا ميسيو الرومي- عند راس الميت نظيف

ولّى أكْلا كباش الناس إيهيي أكباشو اليوم، يا سخيف

لا مهرب لك من صاحب القشابية السوداء، يا (ميسيو جزيف)

البراح لم ينهه عن كلامه بل استحسنه، وكأنه ينطق بما يجول في لا شعوره"[1]

تأخذ القصيدة شكل حوار مباشر يتسم بالتفاعل الحي بين الشاعر والمستعمر، حيث يوجه رسالة قوية إلى الشعب الجزائري ويصلحهم كجزء من عملية المحادثة، من خلال عبارات مثل "أحكي مع الغافلين يا سي البراح"، يتجلى الإحساس بالانتماء والمشاركة في مصير مشترك، هذه الأجواء التصويرية تجعل المستمع يشعر بعمق المعاناة والوعي بالواقع المرير، مما يعزز من التفاعل الفكري والعاطفي مع أحداث القصيدة.

[1] المصدر السابق، ص125.

إضافة إلى ذلك، تعتمد القصيدة على التصوير الشعبي والسخرية، حيث تُستخدم مفردات من الحياة اليومية الجزائرية مثل "ناس الدوار" و"القشابية السوداء"، مما يمنحها طابعًا أصيلاً وقريبًا من واقع الناس،ويمثل استخدام السخرية هنا وسيلة للتعبير عن الرفض والاحتقار للمستعمر الذي يُصور كشخص غافل أو مخدوع ("الغفلة ساقتها رياح لخريف")، كما أن استخدام تعابير مثل "اليوم فايقين" و"أكباشو اليوم" و"يا سخيف" يعكس الاستهزاء بالمستعمر..

والإشارة إلى العدالة الإلهية، إلى العدالة الإلهية والقصاص من المستعمر، كما في العبارة "الحساب يا ميسيو الرومي عند راس الميت نظيف"، مما يعكس الإيمان بأن النصر والعدالة قادمان لا محالة، وستكون نهاية ميسيو جوزيف على يد المجاهد سبع الدوار صاحب القشابية، مما يعزز روح المقاومة في الوجدان الشعبي.

4-"دق الملحن ثلاث دقات، وصاحبه المداح بنغمة حزينة، ورافقتهما حنجرة (بوحة النية) بإنشاد رباعية بلحن حلزوني الإحساس:

يا ديوان الصالحين على رب متعملين

يا ديوان الماكرين على رب متاكلين

يا ديوان الغشاشين برحمة ربي عايشين

يا ديوان الفراعين بقدرة ربي غارقين"[1]

تستند القصيدة إلى إيقاع متوازن ومتكرر، يتمثل في بداية كل شطر بعبارة "يا ديوان"، مما يمنح النص نغمة موسيقية تيسر ترديده وحفظه، كما يُعزز هذا التكرار الإيقاعي من قوة الرسالة، ويُعطيها تأثيرا عميقا في نفوس المتلقين، مما يجعلهم يعيشون التجربة الشعرية بشكل أكثر تفاعلًا وانفعالًا.

[1] المصدر السابق، ص264-267.

كما أن استخدام الرمزية يعمق من دلالة النص، حيث يتناول كل بيت مجموعة متنوعة من الناس، مثل "الصالحين" و"الماكرين" و"الغشاشين" و"الفراعين"، مما يوسّع الفكرة لتشمل فئات اجتماعية متعددة.

تتجلى فكرة التضاد بين العدالة الإلهية وظلم البشر، إذ يُظهر الصالحون ارتباطهم بالله، في حين يُظهر الماكرون والغشاشون اعتمادهم على رحمة الله رغم أعمالهم، وهذا التناقض يثري المعنى الفلسفي والوجداني للقصيدة، في حين أن "اللحن الحلزوني" يعكس الحالة الانفعالية المتدرجة، مُعبرًا عن التداخل بين الحزن والأمل في سياق البحث عن العدالة والرحمة الإلهية.

وبرزت في موضع آخر من الرواية تساؤلات علي السبتي البوغزلي باستحضاره لقصيدة رأس المحنة للخضر بن خلوف عندما تم قطع رأس أحد القادة الفرنسيين ونقله إلى مقر القيادة الرابعة، يقول:

"حر أنت واللا مملوك حرطالي يا راس المحنة لله كلمني

واللا أنت منسوب لبيت أهل السنة قلبك طامع بالتحرير متهني

واللا أنت خاين قبضوا عليك خيانة باعوك بقيمة وربعين سلطاني

واللا أنت مسلم من أصحاب الجنة واللا ظالم من الظلام نصراني"[1]

تلعب اللغة الشعبية دورا حيويا في تعزيز جمالية القصيدة "حر أنت واللا"، حيث تبرز تعبيرات متداولة وعبارات مألوفة تمس تجربة الناس اليومية. تبدأ الأبيات بتساؤل مباشر وبسيط، مثل "حر أنت واللا مملوك"، مما يخلق تواصلا فوريا مع المتلقي ويعكس صراعا وجوديا حقيقيا يمكن أن يشعر به الجميع، واستخدام اللغة اليومية يبعث على الألفة ويُظهر معاناة الشخصيات بطريقة أقرب إلى الواقع.

[1] المصدر السابق، ص204-205.

كما تؤثر اللغة الشعبية في إضفاء طابع درامي وحماسي على القصيدة، ما يساعد في تقديم المكونات المختلفة للصراع، سواء كانت مرتبطة بالحرية والعبودية، أو بالانتماء الديني أو الخيانة، فعبارات مثل "قلبك طامع بالتحرير" و"باعوك بقيمة وربعين سلطاني" تحمل في طياتها تناقضات قوية تعزز فكرة الانتماء والهوية، واستخدام لغة سهلة وبسيطة يجعل الرسالة الفلسفية والوجدانية للقصيدة أكثر قربا من القلوب، ويشجع الجمهور على التأمل في مضامينها.

وتتسم القصيدة بأسلوب التساؤل الفلسفي المميز، حيث تُفتتح العديد من الأبيات بعبارة " واللا أنت"، هذه التساؤلات ليست عابرة، بل تنبض بالحيرة وتعكس صراعا داخليا عميقا حول مفاهيم مثل الحرية والعبودية، وتحملهذه التساؤلات طابع القلق والتردد، فهي تتسم بتنوع الإجابات الممكنة، مما يمنح المتلقي فرصة لمناوشة الحقائق الوجودية ولتحليل النزعات البشرية المتعددة. هذا التعدد في الإجابات يكشف عن تعقيدات الوجود الإنساني وغموضه، بينما تُضفي الشواغل الدينية عمقًا إضافيًا، حيث تتناول الانتماءات والفوارق الأخلاقية بين الخير والشر.

5.1.2 اللغة العامية

في النص الروائي، تتميز اللغة الفصحى بوصفها اللغة الشرعية التي تتحرك بحرية داخل بنية السرد، مما يعزز من حضورها كوسيط رسمي في الخطاب الأدبي. في المقابل، تُعامل اللغة العامية واللغات الأجنبية على أنهت بنية دخيلة، وهو ما يعكس أهمية الحفاظ على تميزها وعدم تداخلها مع الفصحى.

هذا التمايز بين الفصحى والعامية يشير إلى حوارية ضمنية بينهما، حيث تتشاركان في النص الروائي ولكن في مستويات مختلفة، مما يمنح الشخصيات طابعًا شعبيًا ويضفي على النص تنوعًا لغويًا يعزز من واقعيته.

تتجلى اللغة العامية في الرواية كوسيلة تعبير عن البيئة الاجتماعية والثقافية التي تنتمي إليها الشخصيات، لأنها تمثل "مجموعة من الخصائص اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة، ويشترك فيها جميع أفراد هذه البيئة التي تعد جزءًا من بيئة أكبر تضم لهجات عدة

وتتميز عن بعضها بظواهرها اللغوية، غير أنها تتفق فيما بينها بظواهر أخرى تسهل اتصال أفراد تلك البيئات بعضهم ببعض وفهم ما يدور بينهم من حديث"[1].

هذا يعني أن اللغة العامية تمثل وسيلة لربط الشخصيات ببيئاتها المختلفة، مع الحفاظ على إمكانية التواصل بين الأفراد من بيئات لغوية متنوعة في إطار الحوارية، فإن هذه الخصائص اللغوية تسهم في إثراء النصوص الروائية من خلال إدخال مستويات لغوية متعددة، مما يعزز من التفاعل بين الشخصيات ويضفي على الحوار الروائي بعدًا اجتماعيًا وثقافيًا أعمق.

وتتجلى الفكرة المركزية للحوارية عند ميخائيل باختين في قدرة الخطاب على التفاعل مع خطابات أخرى، سواء كانت موجودة سابقًا أو متوقعة في المستقبل، "ولا تقتصر الحوارية، لدى باختين، على الكلام أو الخطاب الموجود سابقا، بل تشمل، كذلك، كل خطاب متوقع وآت. فهو يشير إلى أن كل تغير نحوي أو دلالي فيما يعبر عنه، سواء في الحياة اليومية أو في الأدب، يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه من ردود فعل، وما تأثر به من مقولات سابقة"[2]

فيمكن اعتبار توظيف اللغة العامية في الخطاب الروائي جزءًا من هذه الحوارية المستمرة. فالعامية، على الرغم من كونها بنية لغوية غير رسمية، تدخل في حوار مع الفصحى المستخدمة في النص، مما يؤدي إلى تغييرات نحوية ودلالية تعكس التفاعل الاجتماعي والثقافي بين الشخصيات، وهذا التميز بين اللغة الفصحى والعامية يعكس الحوارية بين الفصحى والعامية، حيث تساهم العامية في تعزيز الطابع الشعبي للشخصيات، بينما تظل الفصحى وسيلة السرد الرسمية، وهو ما جعل معمر حجيج يلجأ لاستحضار العامية في نصوصه الروائية.

تعكس رواية سكرات التيجان ببراعة سمات اللغة العامية المستخدمة في بيئتها الاجتماعية والثقافية، حيث تمثل تلك اللغة وسيلة للتعبير عن الهوية والانتماء. تقدم الرواية صورة حية للواقع اليومي للأفراد، مختزلة في تعابير ومفردات تعكس تحدياتهم وآمالهم في سياق معيشهم، ومن أمثلة ذلك:

---

[1] علي ناصر غالب، اللهجات العربية، لهجة قبيلة أسد، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ص33

[2] ينظر: تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص121-124.

﴿"أوه غريب هذا الأمر! أنا أيضا أصطدمت به مساء البارحة، وقال لي هذا الكلام نفسه، وكلام آخر لم أعرف باطنه من ظاهره، ورأسه من رجليه، ومنذ تلك الحادثة والأشباح لم تبرح خيالي.."[1]

في هذه الفقرة، استخدام العبارات العامية مثل "لم أعرف باطنه من ظاهره" و"رأسه من رجليه" يضفي على النص نبرة خفيفة وبسيطة، مما يعكس حالة الحيرة والارتباك التي يشعر بها المتحدث، العامية هنا تجعل الفقرة أكثر قربًا من المحادثات اليومية، مما يساعد القارئ على التفاعل مع التجربة العاطفية والشخصية للشخصية.

﴿" تراءت لي جنية بقرون.. شمّرت على ركبتي، وأطلقت رجلي للريح.. لحقت بي، ونثرت طريقي بالجوهر المكنون المدفون منذ قرون.. استلت مني الخوف.. تشجعت اقتربت منها.. حضنتها.. كانت المسكينة تصيح.. قطعت قلبي.. همست في أذني: تعالى أملأ دولتك بالأحلام.. يا هذا الخائف من قدر ينتظرك من قلم سيدك"[2]

هنا تأخذ العامية النص إلى مستوى آخر من السرد الشعبي، باستخدام تعابير مثل "شمّرت على ركبتي" و"أطلقت رجلي للريح" أي أسرعت في المشي، هذه العبارات تضفي طابعًا من الحيوية والدرامية على المشهد، مما يجعل الحكاية أكثر تشويقًا وطرافة. العامية هنا تعزز من الطابع الأسطوري أو الخيالي الذي يرويه المتحدث، وتخلق نوعًا من التناقض بين الخوف والسخرية.

﴿"وفجأة رن الهاتف، فأسرعت إلى عبد الحميد، ودفعت بجثته ككيس مليء بالنخالة نحو الهاتف، ولم يستطع أن يقول شيئا غير الحوقلة. رفع الهاتف، وكان يردد. ألو نعم أسمعك. ألو نعم أسمعك. ألو نعم أسمك. وأم الحسين لا تتوقف عن ترديد. ماذا تسمع يا أطرش؟ ماذا تسمع يا أبله؟ ماذا تسمع يا مغفل؟ ماذا تسمع يا مهبول؟"[3] .

[1] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] المصدر نفسه، ص77.

في هذه الفقرة، استخدام العامية يضفي على المشهد طابعًا فكاهيًا وساخرًا، تعبير "دفعت بجثته ككيس مليء بالنخالة" يصور عبد الحميد بطريقة غير مألوفة، ويبرز عجزه وسلبيته، وكذلك، العبارات المتكررة "ماذا تسمع يا أطرش؟ ماذا تسمع يا أبله؟" تضيف عنصرًا من السخرية وتخلق مشهدًا كوميديًا، لينهيها بقوله "يا مهبول"، أي أيها المجنون، ليؤكد على عدم أهليته لترجمة ما يسمع.

﴿"أنا مقتنع بأن الزواج بكراسي الفخامة قضاء وقدر ومكتوب لا غير.. كل مرة أحس بها أنها أقرب إليّ من حبل الوريد،ألم يكن المكتوب قد زوجها لبن بلة؟ ثم طلقت منه،فتزوجها (الموستاش)"[1].

استخدام تعبير مثل "الموستاش" (الشوارب) يشير إلى شخصية الرئيس هواري بومدين، وهو استخدام دارج منتشر في الجزائر، هذه العبارات العامة تضفي على النص طابعًا محليًا، مما يجعله أكثر ارتباطًا بالثقافة الجزائرية. كما أن المزج بين العامية والسياسة يعكس روحًا ساخرة وتعليقًا اجتماعيًا على الأحداث التاريخية.

﴿"كانت الحسينيات تغزوها ابتسامات المجنانين حين تسترجع ذاكرتها لحنا معشوقا من ألحان القذافي بتغريده المعهود " طز في أمريكا"، وهتاف الشعب وهو نائم" زد اتحدي يا قايدنا"، وبدل أن تنعش روح الحسين جعلته يمتلئي غيضا ويأسا حتى ضاقت به نفسه، وهو يردد كأنه في غيبوبة سلطوية صوفية: وداعا يا أيها السلاح الجديد بقوتك التدميرية الشاملة.. وداعا يا أيتها الخلافة الإخوانية لا لقاء بيننا في المدى المنظور المنكوب.." [2] .

في هذه الفقرة، استخدام العامية مثل "طز في أمريكا" و"زد اتحدي يا قايدنا" يضفي طابعًا شعبيًا وساخرًا على النص، ويعبر عن التفاعل العاطفي للجماهير مع الخطاب السياسي. هذه العبارات العامية تمثل روح التمرد والاستهزاء تجاه القوى الخارجية، لكنها في الوقت نفسه تعكس يأس المتحدث وهو يرى الشعارات الجوفاء تخدّر الشعب، تأثير العامية هنا واضح في تعزيز التناقض بين التفاؤل الظاهري والسخرية المريرة.

---

[1] المصدر السابق، ص77.

[2] المصدر نفسه، ص185.

﴿"رحمك الله يا أبي، لقد كنت تسميني ذيل حمار، وكنت أتضايق من هذا اللقب، وكنت أتمنى لو لقبتني بذيل السبع، ولكن الآن أدركت أن الذيول من جنس منحط واحد سواء كانت لبغل أم لحصان أم لحمار، فهي لن تكون إلا للمسخوطين من أمثالي!"[1].

تعبير "ذيل حمار" في العامية الجزائرية يعبر عن الإهانة والاحتقار للفرد الذي لا قيمة له، واستخدام هذه العبارة الشعبية يعكس استياء المتحدث من لقبه، ولكنه لاحقًا يصل إلى قناعة بأن جميع "الذيول" سواء، والملفوظ الشعبي هنا يعزز من الشعور بالمرارة والاحتقار الذاتي، وتضيف طابعًا فلسفيًا حول فكرة الانحطاط الاجتماعي.

﴿"دمعت عينا الحسين من الفواجع.. مسحها بمنديله.. تنفس تنفسا عميقا لتطرح عنه توجعه.. داهمه نحيط..أح..أح.. أح آه كدت اختنق .. الهموم تقطع الأنفاس..

يا حبيبي الحسين، ما يبكيك؟! أرى همومك صارت حبالا تخنق أنفاسك؟!"[2] .

حضور تعبيرات مثل "أح.. أح.. أح" يعكس الألم والتوجع بطريقة شعبية وعفوية، هذا الأسلوب العامي يجعل المشاعر أكثر واقعية وقريبة من القارئ، حيث تنقل العامية حالة الضعف البشري والانهيار النفسي بشكل ملموس. تأثير العامية هنا هو تعميق الشعور بالمعاناة والضيق النفسي، وهو ما يجعل المشهد أكثر تأثيرًا وقربا للواقع.

﴿"أنا الشيخ العفريت، وأنت شيخ التبلعيط أهدي لك زجاجة عطر عفوا زجاجة ويسكي تنزع منك الأحلام، وتعلمك الإقدام لترفع عقيرتك، وتغني أغنية الشيخ العفريت:" الأيام كيف الريح في البريمة. شرقي وغربي ما إِيدُومْشي ديما""[3]

استخدام كلمة "التبلعيط" (إخفاء الحقائق) يعكس نوعًا من السخرية والانتقاد اللاذع للمتحدث الآخر. هذه الكلمة العامية تعكس حالة من التضليل والخداع، هو ما خلق جو من التهكم والسخرية تجاه الشخصيات التي تتلاعب بالحقائق، ثم يضيف الأغنية الشعبية "الأيام كيف الريح في البريمة ما إِيدُومْشي ديما " (أي لا يستمر دائما)، يزيد من شعبية المقطع ويؤكد على أن التغيير المستمر هو قانون الحياة.

---

[1] المصدر السابق، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص170.

﴿"قل لي بربك. ناشدتك بالله أن تطلعني على هذا السر العجيب الذي أعطي لك وحدك، فأني قد استشرت كل العرافين، والمنجمين، وضاربي خط الرمل وقارئي الفنجان من النساء والرجال"[1].

استخدام عبارات مثل "استشرت كل العرافين، والمنجمين، وضاربي خط الرمل" يعكس التعلق بالموروث الشعبي والمعتقدات التقليدية، وهو ما يدل على حالة اليأس والبحث عن حلول غير عقلانية، مما يضيف طابعًا من السخرية تجاه هذه الممارسات. استخدام العامية يجعل النص أكثر تقاربًا مع واقع شعبي مليء بالخرافات والبحث عن الأمل في المجهول.

﴿"ألحقني سيدي الرئيس فإن داري تحترق، وكل أبنائي وأزواجي عصوني، وخرجوا على طاعتي في زمن نقيق الضفادع الذي قال فيهم مسيلمة الكذاب آياته الشيطانية: "ضفدعة بنت ضفدعة نقي ما تنقين سيبقى أعلاك في الماء، وأسفلك في الطين"، فإن لم تلحقني بسرعة، فسيمتد الحريق إلى حينا، وإلى القرى السبع التي كانت كالخاتم في يدي، ثم إلى كل الوطن.. سيدي الرئيس لم استطع أن أكون كغيري، فأدس رأسي في الرمال كالنعامة، وأقول مثل ما قال جحا: "هات تخطي راسي.""[2]

تعبيرات مثل "نقيق الضفادع" و"هات تخطي راسي" يعكس الطابع الشعبي والعفوي في الخطاب. هذه العبارات العامية تضفي على النص نبرة ساخرة، حيث يقارن المتحدث حالته الشخصية بحالة الشعب الذي يختبئ كالنعامة. العامية هنا تعزز من الشعور بالانسحاب والاستسلام، وتحوّل المشهد إلى تعليق اجتماعي ساخر على المواقف السياسية والشخصية.

﴿"اضطربت روحه من الطلب المتكرر من أخيه الذي يعزه أكثر من كل إخوته لكنه يقلقه، ويذكره بأنغام، وأوجاع سوداوية من شطحاته الدون كوشيطية مع زوجاته وأبنائه، وهو مسمار معوج من مسامير النظام كما يتصوره"[3]

---

[1] المصدر السابق، ص200.

[2] المصدر نفسه، ص193.

[3] المصدر نفسه، ص241.

تعبير "شطحاته الدون كوشيطية" هو تعبير ساخر يشير إلى تصرفات غير واقعية أو خيالية، نسبة إلى شخصية "دون كيشوت". هذه العبارة تعكس نظرة المتحدث إلى أخيه كفرد مهووس بأفكار غير منطقية. هذه العامية تعطي النص طابعًا ساخرًا، وتبرز التناقض بين المثالية الحالمة والواقع المرير. ومسمار معوج يعني أنه أصبح بلا قيمة في الواقع السياسي الجزائري الحديث.

أما رواية "ذاكرة منفى الجنون" تبرز جوانب متعددة من اللغة العامية تعكس ثقافة وتاريخ الشخصيات، نذكر منها:

- " نطق صوت غاية في الحسن والحلاوة:

– شبيك ولبيك أنا بين يديك. اطلبي ما يسعدك في يومك يطير بكِ إلى جزيرة الأحباب والأزهار والأحرار والأنوار يستقبلك حي بن يقظان بالأحضان."[1].

استخدام عبارة "شبيك ولبيك أنا بين يديك" يعكس تأثير الحكايات الشعبية في الرواية، فهذه الجملة مستخدمة في القصص الخيالية العربية مثل "ألف ليلة وليلة"، وهي تعبير عامي مرتبط بالجن الذي يحقق الأمنيات، وتوظيف التراث الشعبي العامي ليعطي النص طابعًا سحريًا وخياليًا، مما يدمج بين الخيال الشعبي والعامية في السرد.

- "والأطفال في محتشد المنبوذين حيث الجهل يتكاثر، وينتفخ، ويمرح حين يلمحون خيالي ينسون الأديبة والرسامة والفنانة، ويرددون: (معيوفة مهبولة.. معيوفة مشرورة.. معيوفة مغرورة.. معيوفة منبوذة.. معيوفة منحوسة)، ثم يقهقهون قهقهة تذبحني بسكين صدئة"[2].

استخدام الألفاظ العامية مثل "مهبولة (مجنونة)"، "مشرورة (شريرة)"، "مغرورة"، و"منحوسة (قليلة الحظ)" يضفي واقعية اجتماعية على المشهد، ويعكس لغة الشارع والتعامل القاسي مع معيوفة التي تعاني من التنمر من قبل أطفال الحكى في المحتشد، والكلمات العامية المستخدمة هنا تعزز الشعور بالرفض والعزل الاجتماعي للشخصية، وتُظهر بوضوح الفجوة

[1] معمر حجيج، ذاكرة منفى الجنون، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص100.

بين الشخصية المثقفة "الأديبة،الرسامة، الفنانة" والمجتمع المحيط بها الذي يستخدم هذه العبارات الجارحة.

ﮦ"إيه يا أبت من كلامك المعطر بمفاخر الأجداد.

يا الله.. ! لا أصدق خروج هذه الدرر من فمك الملائكي؟ ! يا بنيتي، لقد سمعت أخيرا أن كل شيء يخصنا، ويخص الكولوني بوزو قد أعطي للمقملين والموسخين، ويسمونه مزارع التسيير الذاتي.."[1]

توظيف كلمات عامية مثل "المقملين" و"الموسخين" يعبر عن الاحتقار تجاه الشخصيات التي تُذكر في الحوار، وهم الجزائريين الذين استرجعوا هذه الأراضي بعد الاستقلال، هذه الألفاظ تعكس لغة محتقرة تجاه الشعب الجزائري، وتسلط الضوء على النظرة الطبقية والتمييز الاجتماعي بين الفرنسيين والحركي في مقابل الجزائريين، واستخدام العامية هنا يضيف نبرة ساخرة وانتقادية إلى الفقرة، ويعبر عن ازدراء المتكلم للفئات التي يصفها.

ﮦ"آه من محنة التغريب عن أوطان الأجداد، ومعاناتي من أخذ الكلام وترديده، وتدوير الهواجس يمينا وشمالا، وأسلمت قدري للراوي البادي متعاطفا مع حالي ليشرع في السرد عليّ كأنه بلع كاسيته"[2].

يُبرز تعبير" **بلع كاسيته** "في رواية معمر حجيج براعة الكاتب في توظيف اللهجة العامية كأداة سردية ذات أبعاد متعددة. فهذا المصطلح الشعبي الذي يصف الشخص الثرثار الذي "يبتلع شريط كاسيته" أثناء الحديث، ليس مجرد زخرفة لغوية، بل يحمل دلالات عميقة تجسد التفاعل بين التقنية والمجتمع. يتحول التعبير في النص الروائي إلى جسر بين عالمين: عالم التقنية ممثلاً في أشرطة الكاسيت التي كانت وسيلة التسجيل السائدة، وعالم السلوكيات الإنسانية ممثلاً في ظاهرة الثرثرة الاجتماعية.

يُظهر حجيج من خلال هذا التعبير كيف تتبنى اللغة الشعبية المفاهيم التقنية وتُحوّلها إلى استعارات حياتية. فتحويل شريط الكاسيت من أداة تسجيل إلى فعل بشري ("بلع الكاسيت")

[1] المصدر السابق، ص119.

[2] المصدر نفسه، ص136.

يكشف عن قدرة المخيال الجمعي على تمثيل الواقع عبر الصور المادية. هذا التحويل المجازي لا يقتصر على الوصف السطحي، بل ينقلنا إلى عمق الرؤية النقدية التي يقدمها الكاتب للظواهر الاجتماعية، حيث تصبح التقنية مرآة تعكس السلوكيات البشرية.

﴿"سأنتقم من الجروة ابنة الكلبة، وسأزوجها بأي عريس يتقدم إلى طلب يدها حتى نتخلص منها، ومن تصرفاتها الوقحة، ومن تمردها على وصايانا وأوامرنا، ومن ثقل ميزانية العائلة."[1]

عباراة "الجروة ابنة الكلبة" يعبر عن الغضب والقسوة في التعامل مع المعيوفة من قبل والدتها المزيفة، هذه العبارات العامية تعكس التحقير والازدراء، وتُظهر نظرة استبدادية، كما أن استخدام العامية هنا يبرز المشاعر السلبية ويعزز الطابع العنيف للأم المزيفة، ويضفي واقعية على الحوار.

﴿"سأرجع إلى قرية بني بهدل معززا مكرما من فرنسا، وسأنتقم من كل المجرمين الدمويين، ومن كل من ينتسب لزمرة من يسمون أنفسهم بالمجاهدين، ولا يبرد قلبي حتى أبحث عن علي البرقي الروجي ابن نعمان البرقي الروجي، وانتقم منه"[2].

استخدام عبارة "يبرد قلبي" والتي تعني أطفئ لهيب حقدي بعد أخذ الانتقام، وهذه العبارة تعزز ارتباط النص بالبيئة المحلية ، واسم "البرقي الروجي" يُظهر تأثير العامية في تسمية الشخصيات،"روجي" مشتقة من الكلمة الفرنسية "Rouge" وتعني الأحمر، مما يشير إلى تأثير الاستعمار الفرنسي على اللغة المحلية. استخدام هذه العبارة بالعامية يعكس التداخل اللغوي بين العربية والفرنسية، ويضيف بعدًا تاريخيًا وسياسيًا للنص يرتبط بفترة الاستعمار.

يتميز توظيف حجيج للعامية بالعمق الفني الذي يتجاوز الوظيفة التوثيقية. فالعبارة لا تظهر في النص كمجرد لفظة شعبية، بل تتحول إلى وحدة دلالية متكاملة، تحمل في طياتها نقداً لاذعاً للخطاب الاجتماعي السائد. كما تكشف عن براعة الكاتب في توظيف التراث

[1] المصدر السابق، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص195.

اللغوي الشعبي لخدمة الرؤية الفنية، حيث تصبح اللهجة المحلية لغة روائية قادرة على التعبير عن تعقيدات الواقع وتناقضاته.

2.2 الشخصيات الشعبية

إن الحكايات الشعبية ليست مجرد سرد لأساطير أو أحداث، بل هي تجسيد للمشاعر الإنسانية والتجارب الحياتية التي تروي لنا قصة الهوية. لذا، فإن استكشاف هذا الكنز الثقافي يفتح أمام الكتاب أبواباً نحو إبداع نثر فني يمكنه أن يلامس الأرواح ويؤثر في الجماهير.

ولا يخفى على أحد أن عالم التراث الشعبي هو عالم لا ينضب، "إذ يحمل في طياته كنوزاً من العطاء يمكن لأي كاتب مبدع أن يستفيد منها في صياغة عمل روائي يستلهم من رموزه الغنية والمعبرة. فالتراث، بتجلياته المتنوعة، يمد الروائي بأدوات تخول له تجاوز حدود الزمن، معززاً قدرته على خلق عوالم جديدة تعكس الذاكرة الجماعية. ولعلّ من أبرز ما يتعين على الروائي القيام به هو انتقاء بمهارة بعض عناصر هذا التراث الشعبي التي تعكس الهوية الجزائرية، بحيث تُدمج في نسيج النص الروائي، لتصبح جزءًا لا يتجزأ منها. إذ على هذه العناصر أن تُزرع في أرض الرواية بعمق، حتي تنمو وتزدهر، فلا تبدو غريبة أو طارئة، بل تنبض بروح المكان وتاريخه"[1].

وقد وظف معمر حجيج العديد من الشخصيات الشعبية التي منحت المتن الروائيسمة غنية وواقعية، حيث تداخلت تجاربها وحكاياتها لتشكل نسيجاً يعكس عمق التراث الثقافي الجزائري.

[1] ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص325.

1-شخصية الولي:

كرامات الأولياء الصالحين تمثل جزءًا أساسيًا من المعتقدات وتبرز بشكل خاص في الطبقات الشعبية التي تجد فيها مخرجا للأزمات الروحية والمادية، وتعد كرامات هؤلاء الأولياء تجسيدا للإيمان العميق بقدرتهم على التوسط بين الفرد والمقدس،"من هنا تعلقت قلوب الكثير من الناس بالصالحين وهتفت بهم ألألسنة والاستغاثة بهم عند الشدائد للخالص من المحن والنكبات، كما اعتقدوا بأن للأولياء أرواحا تبقى بعد موتهم، فشاع هذا الاعتقاد ورسخ في نفوس العامة من الناس حيث أصبحت ألأضرحة والقبور ملاذا لكل خائف ومستشفى لكل مريض أصابه كرب أونزل به سقم أوحلت به نكبة راجيا تفريج الكرب وقضاء حاجاته"[1].

إن هذه الرابطة الروحية تجعل من الولي رمزا للرحمة والعطاء، حيث تتجلى كراماته في قدرته على شفاء المرضى، وتفريج الكرب، وتيسير الأمور الصعبة، وهو ما كانت تؤمن به جدة الحسين في زيارتها للولي الصالح بوالقرون أملا في عودة ابنها عبد الحميد، تقول:"يا بني أحب أن أشم فيك رائحة ابني الفارس عبد الحميد لأفرغ همومي، وآخذ آمالا وقوة من جدودي بني حفيان يخلطونالرماد، فيتحول إلى طمينة من الروينة ببركة، وبرهان ولينا الصالح بولقرون"[2].

تتضح العلاقة العميقة بين قوة الولي الصالح وذاكرة الأجداد في الطبقة الشعبية،واستحضار اسم عبد الحميد يُظهر عمق الارتباط الروحي بين الأجيال، فالجدة تجد في الحفيد استمرارا لوالده، وحين تتحدث الجدة عن "خلط الرماد" وتحوله إلى "طمينة من الروينة"، تسلط الضوء على عملية التحول الروحي الذي ينجم عن الإيمان بالأولياء. إنها تشير إلى كيف أن الرماد، الذي يُعتبر عادة حطامًا، يمكن أن يتحول ببركة الولي الصالح بولقرون إلى شيء ذا قيمة وقابل للاستعمال.

---

[1] عبد المالك مرتاض،عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان املطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص22. https://books.google.dz/

[2] معمر حجيج، الليالي حبلى بالأقمار، ص64.

تتلاحق الأحداث لتُظهر الخوف من نتائج نكران الأولياء، حيث تُقال: "جدك وعمك عمر متمردان على أولياء الله الصالحين،فأخشى عليهما أن تصيبهما لعنة السماء من نكرانهما، وعقوقهما لصلاح قريتنا! سأدعو الله، وأنا متضرعة وباكية، وأتوسل أمام ضريح الولي الصالح بولقرون لتنزاح عنا هذه الكرب. سأنذر لله الواحد الأحد بذبح كبش بقرنين، وأقدم لحمه مع الثريد والكسكسي لزوار الولي الصالح،وسأجعله عيدا من أعياد السعد لمدة سبعة أيام كاملة إذا عاد أبوك سالما غانما، وآنذاك ستنزاح عنا هموم تقتات من قلوبنا، وتقطع أعصابنا بكرامات صاحب هذا الضريح"[1].

هنا نجد الصراع بين التقاليد الدينية والشعبية. بينما يعتبر الجد والعم زيارة الأضرحة والتوسل إلى الأولياء شركًا بالله، تظل الجدة متمسكة بقوة الولي الصالح كعنصر من عناصر التراث الشعبي، وظهر خوف الجدة من الإلهية في حال تمرد الأفراد على القيم الروحية، المتمثلة في قوة الولي، هذا الخوف يحفزهالاتخاذ خطوات للتضحية والدعاء: "سأدعو الله، وأنا متضرعة وباكية، وأتوسل أمام ضريح الولي الصالح بولقرون لتنزاح عنا هذه الكرب"، فالتضرع للولي سيكون السبيل لخماية العائلة من نكران الجدة لهذه القوة الغيبية.

والممارسات الرمزية مثل "سأنذر لله الواحد الأحد بذبح كبش بقرنين، وأقدم لحمه مع الثريد والكسكسي" تعكس كيف تسعى النجدة إلى تكريس الطقوس لاسترضاء الأولياء والحصول على البركات، من خلال تقديم مختلف القرابين والمأكولات، ذلك يُبرز الإيمان بأن مثل هذه الممارسات يمكن أن تُحدث تغييرات إيجابية في الحياة اليومية.

كما تُعبر الرواية عن كيفية تحول هذا الإيمان إلى عملية إنقاذ حياتية، حيث يُقال: "وحينئذ ستشرق أنوار السعادة في قلوبنا، وسيعود أبوك سالما غانما." هذا التصور عن كيفية تأثير بركات الولي الصالح على الحياة الشخصية يعكس مدى الأهمية التي تُعطى لكرامة الولي التي ستحقق السعادة المرجوة للعائلة..

وتشير الجدة إلى التاريخ الشخصي للعائلة مع الولي لطلب المدد: "المدد المدد يا سيدي بولقرون، واحضر لي ببركاتك وكرماتك، لا تنسى يا سيدي الولي الصالح أنكم أخوال أمي رحمها الله. كانت كل سنة تزوركم، وأنا معها صغيرة، وتبيت أمام قبرك تتوسل إليك،

[1] المصدر السابق، ص87.

وتستجدي عطفك لتصون عائلتنا ببرهانك وكرماتك المبشرة بالسعادة واليمن في قلوب كل المهمومين."[1]

فالجدة تستعين بالولي الصالح بولقرون من خلال استعراض كيف أن والدتها كانت تأتي سنويًا لزيارة القبر والتوسل إلى الولي من أجل صون العائلة. هذه الصورة تعكس الإيمان الراسخ بأن بركات الولي ورحمته يمكن أن تُحدث فرقًا حقيقيًا في حياة الناس، حيث يُعتبر الولي الصالح حاميا ومصدرا للرعاية الروحية، الممارسة التقليدية للتوسل أمام القبر تعكس الحاجة الإنسانية للطمأنينة والأمل، مما يشير إلى دور الولي كحلقة وصل بين الأقدار واستجابة الدعاء.

وعند الوصول للضريح تبدأ الجدة بإصدار أمر مباشر للولد بتقبيل الولي بسرعة، "يا أيها الولد الشقي، قبله بسرعة، لتنال بركته. لقد أفسد عقلك جدك وعمك عمر.. قبلته ببرودة ترضية لجدتي. فرضت علي أن أكرر تقبيله سبع مرات.كنت كلما قبلته أشعر بدوار يلف رأسي، وبمرارة في فمي أتجرعها كالعلقم. انفرجت أسارير الغضب على جبهة جدتي. قبلتني. قالت لي، وهي فرحة مستبشرة خيرا:

الآن اطمأن قلبي برضا الولي الصالح عنك، وستنال من بركاته ما يحميك من كل مكروه،ويوفقك في كل ما تتمناه، وتسعى إليه"[2]

مما يعبر عن أهمية البركة التي تُعتقد أنها تأتي من هذا الفعل. فتقبيل فبر الولي وسيلة للحصول على العناية الإلهية والحماية، وهذا يشير إلى الاعتقاد العميق في قوته. كما أن النص يشير إلى أن الجدة تعتبر بعض الأشخاص مصدر للانحراف عن التقليد حينما تشير إلى "أفسد عقلك جدك وعمك عمر"، وهذا يبرز كيف يلعب الفهم الأخلاقي دورا في تشكيل الهوية، ففي نظر الجدة الولي مرشد روحي، وتكرار تقبيل الولي سبع مرات، وهو عدد يحمل دلالات روحية ودينية، يُظهر الحرص على تحقق البركة وزيادة الروحانية في العمل.

في الوقت نفسه، يعبّر الحسين عن شعوره بالدوار والمرارة عند تقبيله، يرمز إلى الانقسام الداخلي بين الجيل الجديد الذي قد يتشكك في هذه الممارسات، والجيل القديم الذي يؤمن بها بشدة.، وينتهي النص بطمأنة الجدة بأنها اطمأنت برضا الولي الصالح، مما يظهر دور

[1] المصدر السابق، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص94-95.

الأولياء في توفير الشعور بالأمان الروحي. إن رغبة الفرد في الحصول على بركاتهم تعكس أملًا في الحماية من الأذى والتوفيق في المساعي.

في نهاية الرواية، تأتي هذه الفقرة لتجسد الانتصار على الصعوبات من خلال بركة الولي: "سمعت أخيرا أن أباك حي، وأنه قد التحق بالثورة، وهو الآن في معسكرات التدريب في تونس، وأصبح من مجاهدي الثورة ببركة الولي الصالح بولقرون."[1]هنا، تُبَرز العلاقة بين الأحداث التاريخية والاعتقادات الروحية، إن التحاق الأب بالثورة يُعتبر علامة على الأمل والتحرير، ويُعزى إلى بركة الولي الصالح،وانتصار اعتقادات الجدة عن قوة الولي بولقرون.

ويستمر الإيمان بقدرة الولي الصالح في رواية سكرات التيجان فعبد الحميد يرى الحل لحماية الحزب العتيد في التقرب من الولي الصالح؛ جاء في الرواية: "قل لي يا رجل: إنك ستذهب إلى قبة الولي الصالح بولقرون، وستقدم نذرا لله بعدة كباش في (زردته) السنوية لحماية حزب الوطنيين."[2]

فيتم تقديم النذور للولي الصالح بولقرون، باعتبارها وسيلة لتحصيل الحماية والبركة لحزب الوطنيين، وتشير فكرة تقديم النذور تُظهر أهمية الالتزام الشخصي والجمعي؛ فكل كبش يُقدم ليس مجرد طقس ديني بل هو تعبير عن التضحية والتفاني من أجل قضية أكبر تتعلق بمستقبل الوطن. هنا، يُستدعي الولي بولقرون، براءاته وقدراته الخارقة، لتكون رمزًا للأمل والقوة التي يمكن أن تحمي المجتمع من المخاطر المحدقة به. بهذا الشكل، يرتبط الولي ليس فقط بالروحانية الفردية، بل أيضًا بالقضايا الجماعية التي تمس الهوية الوطنية.

وتحت وطأة الهموم المتزايدة التي تثقل كاهله، أصبح عبد الحميد يشعر بأن الحياة تنزلق من بين يديه، وأن كل جهد يبذله لتربية أولاده لا يجدي نفعًا أمام الصعوبات التي يواجهها، فكان الحل في زيارة ضريح الولي الصالح بولقرون؛ يقول: "فقد أصبحت كل يوم لا أرى فيه غير مزيد من القلق، واليأس من أولادي الذين تمردوا عليّ واحدا بعد الآخر.. لو كان جدهم حيا لأغناني على تربيتهم.. بالتأكيد إن عين الحساد لم يرحموني لا بد لي من رقية لداري،

[1] المصدر السابق، ص204.

[2] معمر حجيج، سكرات التيجان، ص133.

ولكل أولادي كما أشار إليّ شيخ الكُتّاب في قريتنا، ولا بد لي من زيارة ضريح الولي الصالح بولقرون."[1].

عبد الحميد يحمل إيمانًا عميقًا بوجود قوى خفية تؤثر على حياته وحياة أولاده. في نظره، هذه القوى لا تقتصر على الظروف العادية، بل تشمل قوى غير مرئية مثل "عين الحسَد" ويعتبر عبد الحميد أن هذه العين تسبب له ولأولاده مشكلات متعددة، سواء كانت في الصحة أو في العلاقات الاجتماعية، ومع ذلك، يرى عبد الحميد أن هناك أملًا في تخفيف هذه التحديات من خلال اللجوء إلى مجالات الروحانية، ويعتقد أن الحل يكمن في زيارة ضريح الولي الصالح.

زيارة ضريح الولي بالنسبة لعبد الحميد ليست مجرد تقليد شعبي، بل هي خطوة روحانية تحمل في طياتها الأمل والدعم النفسي. يُعتبر هذا الولي، الذي يُنسب له كرامات عظيمة وقوى خارقة للطبيعة، بمثابة وسيط بينه وبين القوى العليا. يُؤمن عبد الحميد أن بركة الولي الصالح ستمنحه الحماية وتدفع عنه الأذى الناتج عن الحسد،.

يطلب المساجين من علي السبتي البوغزالي سرد حكاية الولي الصالح "بوالرؤوس"، جاء في الرواية:"نريد حكاية الولي الصالح (بوالرؤوس) لعل الله ينفعنا بكراماته، فنرى نور الشمس مرة أخرى توزع قبسا من الحرية بالتساوي بيننا، والأجمل من هذا أن توزع كراسي السلطة بالقسطاس.."[2]

طلب حكاية الولي الصالح بوالرؤوس يدل على الرغبة في استلهام قوة معنوية من قصص الأولياء السابقة، حيث يعبر هؤلاء عن رغبتهم الملحة في الاستماع إلى حكاية الولي، ويعكس ذلك إيمانهم بأثر تلك الكرامات في تغيير ظروفهم. يتوق المساجين إلى رؤية "نور الشمس" الذي يرمز إلى الحرية والأمل، ويعكس شغفهم لكسر قيود السجن واستعادة حرياتهم.

والإشارة "قبس من الحرية" تشير إلى أن المساجين يتطلعون إلى إنارة دروبهم في ظلمات السجن، حيث يرون في كرامة الولي الصالح وسيلة لاستمداد العون الإلهي في تجاوز محنتهم. هذا الإيمان يمكن أن يُعتبر شكلا من أشكال المقاومة النفسية ضد الظلم والظروف القاسية، أما عبارة "توزع كراسي السلطة بالقسطاس"، يعكس إدراكهم العميق أن العدالة

[1] المصدر السابق، ص217.

[2] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص63.

والحرية ليستا مرتبطتين فقط بالتحرر من السجن، بل أيضًا بتحقيق توزيع عادل للسلطة في المجتمع. هنا، يُنظر إلى كرامة الولي كوسيلة ليست فقط للشفاء والتخفيف من المعاناة الفردية، بل كقوة يمكن أن تدعمهم في تغيير واقعهم الاجتماعي والسياسي.

و تتجلى الزردة كوسيلة لتقديس الولي "بوالرؤوس"من خلال تنظيم احتفالية سنوية تتميز بالطابع الروحي والاجتماعي، جاء في الرواية: "يا أيها الجمع الكريم، تقام (زردة) الولي الصالح (بوالرؤوس) مرة كل سنة في فصل الربيع، ويحضر لها بكل حزم، وجد مدة ستة أشهر كاملة تستغرق الفصلين: الربيع والصيف، وفي هذه المدة كلها يجوب إخوان الولي الصالح الزكي كل القرى، والمدن المجاورة في تنظيم محكم، وتشكيل خاص يتقدمهم مقدم الولي الصالح، وهو يجر عجلا سمينا بجلباب أخضر، ووراءه حماران يحملان العطايا، وجمع من المطبلين، والمزمرين، والمنشدين بتسابيح بعضها مفهوم، وبعضها غير مفهوم، ومواويل تذكر بمناقب الولي الصالح، وبركاته، وكراماته.."[1]

تُعد الزردة للاحتفال بالولي الصالح "بوالرؤوس" حدثًا جماعيًا هامًا وفاعلًا، يتم تنظيمه سنويًا في فصل الربيع، ويعكس تقدير المجتمع لهذا الولي وقدره الروحي. تظهر الفقرة أن الزردة ليست مجرد احتفال تقليدي، بل تجسد وحدة المجتمع وتضامنه، حيث يشارك "إخوان الولي الصالح الزكي" من مختلف القرى والمدن في تنظيم محكم يتضمن تحضيرًا دقيقًا وجديًا على مدار ستة أشهر. هذه الفعالية تعكس الاحترامالذي يكنّه الأفراد للولي، ويوضح مكانته في نفوسهم.

تُبرز الزردة أيضًا الرمزية القوية للأغراض المقدمة، مثل العجل السمين والعطايا، التي تعكس قيم الفداء والعطاء. بالإضافة إلى ذلك، تُستخدم الموسيقى (التطبيل والتزمير) وكلمات الأغاني لتسليط الضوء على مناقب الولي وكراماته، مما يعزز الروابط الثقافية والدينية بين أفراد المجتمع. لذا، فإن الزردة تلعب دورًا محوريًا في تعزيز الهوية الجماعية، وتعتبر وسيلة فعالة لتقديس الولي "بوالرؤوس"، مما يُعزز الروح المجتمعية ويضمن استمرارية هذه الطقوس المتوارثة عبر الأجيال

[1] المصدر السابق، ص63-64.

2-شخصية أبو رغال:

تظهر شخصية أبو رغال في الرواية في المقطع التالي:"حينذاك كانت تغزو أنوار الفرح فؤادك، يا علي البوغزالي اليتيم المسكين، ويصافحك نجاح مشروعك بحرارة، ويبشرك باليمن، وبانكسار مخطط زبانية القهر والمكر والخزي والعار، وأعوانهم إلى الأبد، وأزداد غيض الخائنين (أبو رغال الخفاش)، و(أبو رغال الغراب)، فانسلوا من مجموع المعتقلين، والخيبة تعتصرهم"[1]

في النص، يتم استحضار أبو رغال* كرمز للخيانة، حيث يوصف الخائنون بأنهم "أبو رغال الخفاش" و"أبو رغال الغراب"، هذه الإشارة تشدد على أن الخائنين في القصة ليسوا فقط أعداء للحق بل أيضًا جبناء ينسحبون من المواجهة. استدعاء أبو رغال يُعزز من تصوير هؤلاء الخونة على أنهم مذمومون ومحتقرون، ويضفي على النص معنى عميقًا بالرفض المطلق للخيانة والعمالة، والجملة "فانسلوا من مجموع المعتقلين، والخيبة تعتصرهم" تعزز هذا المعنى، حيث يتم تصوير الخونة وهم يهربون بذلّ بعد فشلهم، تمامًا كما ارتبط اسم أبو رغال بالخزي والعار في التراث.

النص يشير إلى أن "أنوار الفرح" تغزو فؤاد البطل، وأن "نجاح مشروعه" يبشره باليمن والخير، مما يقابل بفشل الخونة ومخططاتهم. استحضار أبو رغال هنا يعزز فكرة انتصار الحق على الباطل، حيث أن الخونة (مثل أبو رغال) محكوم عليهم دائمًا بالفشل والخيبة. هذا الاستدعاء يساهم في تعزيز رسالة النص حول انتصار القيم النبيلة والمبادئ الصحيحة على الخيانة والغدر، واستدعاء أبو رغال يجعل الخونة في النص يتعدون مجرد كونهم شخصيات فردية، بل يصبحون رموزًا للخيانة والعار التي تستمر عبر الأزمان. وهو ما يضفي على النص بعدًا رمزيًا، حيث تصبح الشخصيات الخائنة ليست مجرد أفراد، بل تمثل كل من يخون قضيته وشعبه.

---

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص106.

*أبو رغال: شخصية عربية توصف بأنها رمز الخيانة، حتى كان ينعت كل خائن عربي بأبي رغال. ، يُعتبر أبو رغال خائنًا لأنه دلّ أبرهة الحبشي على الطريق إلى مكة لهدم الكعبة. ومنذ ذلك الحين، ارتبط اسمه بالخيانة والعار، وكان للعرب قبل الإسلام شعيرة تتمثل في رجم قبر أبورغال بعد الحج.

وشخصية أبو رغال تربط النص بالتراث الشعبي العربي، حيث أن اسم أبو رغال معروف لدى الجميع كرمز للخيانة،هذا الربط بين النص والأدب الشعبي يعزز من فهم القارئ للنص من خلال استدعاء رموز مشتركة من الذاكرة الجمعية،القارئ الذي يعرف قصة أبو رغال سيتفاعل مع النص بشكل أعمق، حيث أن استدعاء هذا الرمز الشعبي يضفي على النص طابعًا ثقافيا جماعيا.

3-الجازية:

يستدعي الروائي شخصية الجازية ليربط النص بالتراث الشعبي، ويعزز من التواصل بين القارئ والنص عبر الذاكرة الجماعية للتراث الشعبي الجزائري، جاء في الرواية:" قال أحد المشاهدين للحلقة: حين أخذ جوزيف، وكبير حراسه هذا الفرس من أبي بكى، وقال لهم: كيف تأخذون مني فرسي، وأنا اشتريتها بمئة مثقال ذهبي، ولم أجر عليها مضمارا كاملا مع الفرسان، فرد عليه كما ردت الجازية على الشريف بن هاشم: أنت يبدو عليك أنك مجنون، وعيون المجانين كبيرة هم رحلوا بك، وبقومك تسعا وتسعين مرحلة، وأنت تحسبها دارا واحدة."[1]

في النص، عندما يرد كبير الحراس على صاحب الفرس بنفس الطريقة التي ردت بها الجازية على الشريف بن هاشم، يشير إلى أن الشخص الذي يتحدث هنا يعتمد على حكمة شعبية قديمة، فالجازية في التراث الشعبي هي شخصية معروفة بحكمتها وذكائها، وبالتالي استحضارها هنا يعزز من موقف جوزيف ويضفي عليه شرعية مستمدة من الثقافة الشعبية من خلال هذا الاستحضار.

الجازية، في ردها على الشريف بن هاشم في القصة الشعبية، تشير إلى أن هناك فارقًا كبيرًا بين ما يراه الشخص وما هو الواقع فعليا، في هذا النص الرد الذي استخدمه كبير الحراس يؤكد أن صاحب الفرس لا يفهم حجم الفارق بين ما يراه (المسافة القصيرة) وما هو الواقع (المسافة الطويلة التي قطعها)، هذا يعكس دلالة مهمة بأن الشخص الذي يتحدث لا يدرك عمق الموضوع أو تعقيداته، وهو شبيه بالشريف بن هاشم الذي لم يكن مدركًا لحقيقة الموقف في الحكاية الشعبي، فميسيو جوزيف هو زوج الفرنسية ماري ويأخذ قوته من الاستعمار.

[1] معمر حجيج، معزوفات العبور، ص128.

توظيف الجازية في هذا السياق يعزز من البنية السردية للنص من خلال توظيف حكايات معروفة لها تأثير على القارئ، ويجعل القرارات التي تتخذها الشخصيات تبدو وكأنها مستندة إلى معرفة وخبرة عميقة تمتد عبر الأجيال.

خاتمة

في روايات معمر حجيج، لا يقتصر السرد على سرد الأحداث أو بناء الشخصيات، بل يتحول إلى فضاء متعدد الأبعاد، حيث تتداخل الأصوات، وتتشابك الطبقات اللغوية، وتتناثر الرموز في كل اتجاه. فالنص الروائي عنده ليس مجرد حكاية تُروى، بل هو نسيج معقد من الإيحاءات الشعرية، الذكريات السيرية، الأساطير الموغلة في القدم، والتراث الشعبي الحي. هذا التداخل لا يخلق فوضى، بل ينظم عالمًا روائيًا فريدًا، يعكس رؤية الكاتب للوجود والهوية، ويجعل من كل رواية لوحة تعجّ بالحياة والدلالة

وبعد التوغّل في عمق حوارية الأجناس الأدبية في روايات معمر حجيج، أمكن استخلاص حصيلة من النتائج المتنوعة، تشكّل بمجموعها سلة معرفية غنية، نورد أبرز معالمها على النحو الآتي:

1- تكشف روايات معمر حجيج عن تمثل عميق لحوارية باختين، لا بوصفها تراكبًا أجناسيًا سطحيًا، بل بوصفها فعلًا ديناميكيًا يُحدث تفاعلًا حيًّا بين أنظمة تعبيرية متعددة، يتجاوز فيها النص السردي حدوده ليُصغي إلى نبرات الشعر والأسطورة والسيرة، مما يمنح النص تعددية صوتية تُحاكي تشظي الذات والواقع في السياق ما بعد الكولونيالي.

2- لا تقف الحوارية في روايات حجيج عند أفق باختيني تقليدي، بل تنفتح على أفق تداولي وسيميائي، خاصة من خلال توظيف تقنيات السخرية التناصية عند أمبرتو إيكو، حيث لا يُستدعى النص الغائب بوصفه مرجعية جامدة، بل بوصفه بنية حوارية تقوّض السلطة وتعيد تركيب المعنى في ضوء السياق المحلي والذاتي.

3- لم يعد تداخل الأجناس عند حجيج شكلًا من أشكال التلوين الأسلوبي، بل تحول إلى استراتيجية بلاغية وتعبيرية، تمنح الرواية طاقتها التأويلية وتُعيد مساءلة الحدود الفاصلة بين الأجناس، بما يسمح بتأسيس "هوية سردية هجينة" تُقاوم النمذجة وتحاكي تعقيدات الواقع والهوية.

4- يرتكز السرد الروائي عند حجيج على منطق التجريب والانزياح، إذ يُخضِع البنية السردية التقليدية إلى هزّات متواصلة من خلال إدخال تقنيات شعرية كالإيقاع، واللازمة، والتكرار، ما ينتج عنه نسيج لغوي ينبض بالتوترات الداخلية ويمكّن الرواية من ملامسة حدود الشعر دون الانفصال عن تخييلها الحكائي.

5- تنبع جمالية التكرار في نصوص حجيج من طاقته الإيقاعية والدلالية، إذ يتجاوز التكرار وظيفته النحوية أو الجمالية إلى أفق تعبيري، يكرّس المعنى من خلال الترديد، ويعيد إنتاجه من خلال الانزياح، مما يُحدث تضاعفًا في التأويل، ويمنح النص كثافة صوتية تُشبه طقوس الإنشاد الشعبي أو التصوف الرمزي.

6- تظهر اللغة الشعرية لا كزخرفة بل كمحور يعيد تشكيل النظام السردي، إذ تتحول المفردة من دالٍّ سطحي إلى بنية توليدية، عبر المجاز والاستعارة والانزياح، بما يجعل من اللغة نفسها مجالًا دراميًا ينبض بالحياة، ويؤسس لمسافة شعرية بين الذات والعالم.

7- تُظهر التصديرات في روايات حجيج وعيًا بما قبل النص وما بعده، حيث تُستخدم لا فقط للإحالة أو الزينة، بل بوصفها لحظة انتقالية تؤسس أفق التلقي، وتكشف عن البنية التأويلية للنص، كما تسهم في خلق تواطؤ بين الكاتب والقارئ، حول الأنساق المرجعية التي تتحكم في المعنى.

8- تنفتح روايات معمر حجيج على خطاب ذاتي لا ينغلق داخل حدود الاعتراف، بل يعيد إنتاج تجربة الذات عبر قنوات التخييل، وهو ما يجعل من السيرة الذاتية أفقًا سرديًا يسمح بإعادة تركيب الهوية في ضوء التحولات السياسية والاجتماعية، كما تتبدى الذات الساردة بوصفها نقطة التقاء بين الخاص والعام، بين الشخصي والجمعي.

9- يُجسّد الحلم في نصوص حجيج مجالًا تعبيريا يتجاوز البُعد النفسي إلى البُعد الفلسفي، حيث تنكشف من خلاله المتخيلات الكبرى المرتبطة بالهوية والوجود

والموت، وتتحول الأحلام إلى مناخات سردية يُعاد فيها تشكيل الواقع وفق منطق اللاوعي الجمعي.

10- تتخذ العناوين في المتن الروائي عند حجيج وظيفة مزدوجة: إحالية وتأويلية، إذ لا تكتفي بفتح أفق القراءة بل تسهم في بناء خطاب ذاتي يضمر تمثيلًا للقلق الوجودي، والانشطار الهوياتي، وهو ما يعكس اتجاها نحو "عتبة الحكي" بوصفها مدخلًا بنيويًا لفهم البنية السردية.

11- توظيف ضمير المتكلم في الرواية لا يقتصر على الوظيفة السردية، بل يتخذ بُعدًا وجوديًا، تُبنى من خلاله علاقة تفاعلية بين الذات والعالم، فيكون السرد شكلًا من أشكال المقاومة والتشظي، حيث يتموضع الراوي بين دور الشاهد والمُشارك، ويُحوّل الحكي إلى فعل تأملي

12- ينهض الغلاف الروائي بدور سردي بصري، يهيّئ القارئ لرحلة رمزية داخل النص، ويُجسّد منذ الوهلة الأولى البُعد الرمزي للنصوص، مما يبرهن على شمولية المشروع الجمالي للروائي، ووعيه بأهمية التلقي البصري في تشكيل القراءة الأولى للنص.

13- تُقدّم روايات حجيج تمثيلًا سرديًا للصدمة الاستعمارية، حيث تُروى تفاصيل العنف والتعذيب بوصفها لحظات تأسيس لهوية مكلومة، مما يجعل الرواية شهادة جمالية على مرحلة تاريخية دامية تُشكّل في عمقها ذاكرة جماعية تبحث عن ترميم.

14- لا تكتفي الرواية باستعادة زمن الاستعمار، بل تنخرط في تفكيك "زمن ما بعد الاستقلال"، حيث تكشف التوتر بين خطاب التحرر وواقع الانكسار، وتُظهر كيف أن الخلاص السياسي لم يترافق مع خلاص ثقافي، مما عمّق من قلق الهوية وازدواجية الانتماء.

15- تنعكس هذه الازدواجية في فضاءات الرواية، حيث لا يُستدعى الآخر الفرنسي فقط بوصفه محتلًا، بل بوصفه مرآة لهوية مأزومة تبحث عن ذاتها في ظل سرديات متصارعة، بين التراث والحداثة، وبين الداخل والخارج.

16- يستثمر حجيج الميثولوجيا بوصفها حاضنة رمزية لتوترات العصر، حيث تُستدعى الأسطورة لا لإحياء الماضي، بل لتمثيل الحاضر، فيتحول الرمز الأسطوري إلى وسيلة لتفكيك قلق الإنسان المعاصر وهويته القلقة، ويُعاد إنتاجه داخل فضاء روائي يؤمن بالدينامية الرمزية لا بالجمود التراثي.

17- تتحول الصحراء من معطى مكاني إلى فضاء أنطولوجي، حيث تمثل ساحة للصراع بين الحياة والموت، وبين الكشف والحجب، وهي بهذا المعنى تؤدي وظيفة رمزية توازي الجبال في الملحمة أو الغابة في الرواية الغربية، بوصفها تمثيلًا للمجهول والاختبار الوجودي.

18- يُكسب الرمز الأسطوري مثل الحصان المجنّح النصوص بعدًا ملحميًا، إذ يتجسد كمعادل سردي للتمرد والتحرر والانفلات من المحدود، مما يمنح الرواية قوة رمزية تجعلها قادرة على قول ما لا يُقال، وتمثيل المكبوت الثقافي والوجودي.

19- تتخذ الشخصيات الأسطورية حضورًا رمزيًا وظيفيًا، حيث تتحول إلى مرايا لعُقد الإنسان ومصائره، وتُدمج في المتن الروائي بطريقة تُعيد مساءلة الواقع من خلال الحكاية، مما يجعل من النص فضاءً للتأويل المفتوح.

20- يُعيد النص الروائي توظيف الموروث الشعبي – من حكم وأمثال وأغانٍ – بوصفه آلية لاستعادة الذاكرة الجمعية وتفعيلها داخل الحاضر، إذ لا يُقدَّم هذا الموروث كعنصر فولكلوري، بل كجهاز تعبيري يعبّر عن رؤية العالم كما تتجلى في وعي الجماعة.

21- تمثل اللغة العامية، بتعدد مستوياتها، نقطة تماس بين الفصيح واليومي، بين المتخيَّل والواقعي، ويُعاد توظيفها في الرواية لتفجير طاقات السرد وتوسيع دوائره التأويلية، حيث يُنتج هذا التداخل "لغة ثالثة" تعبر عن انكسار الهوية وتعددها.

22- يُستثمر حضور رموز كـ"الولي الصالح" و"الجازية الهلالية" داخل المتن بوصفه استعادة رمزية للذاكرة الجمعية، ويُعيد بناء الرابط بين الفرد والتاريخ، بين الشخصي والملحمي، في مشهد سردي يتقاطع فيه المتخيل مع الذاكرة الشعبية.

قائمة المصادروالمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1- معمر حجيج:

- ذاكرة منفى الجنون، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2019.
- سكرات التيجان، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2017.
- الليالي حبلي بالأقمار، المثقف للنشر والتوزيع،ط1، باتنة، الجزائر، 2018.
- معزوفات العبور، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2016.
- مهاجر ينتظر الأنصار، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، باتنة، الجزائر، 2016.

المراجع:

- **المراجع باللغة العربية:**

1-إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، ط1، بيروت، 1996.
2-أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن،2000.
3-أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية العليا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
4-أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، دار النفائس للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004.
5-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2004.
6-اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة فسي سيرة الهلالية ومراعي القتل)، الأمل للطباعة والنشر، ط1، مصر، 2008.
7-الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورا الاختلاف، ط1، الجزائر، 2018.

8-أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2021.
9-أنور المرتجي، سيمياء النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
10- بسام موسى قطوس، سيمياءالعنوان، دائرة المكتبة الوطنية، ط1، عمان، الأردن، 2001.
11- بشير تاوريريت: التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر، ط1، 2006.
12- بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد والمحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، بسكرة.
13- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، 2006.
14- جميل حمداوي:
- نظرية الأجناس الأدبية نحو تصور جديد للتجنيس، ط1، 2011.
- أنواع الحوارية في الفكر، واللغة، والأدب، ط1، 2019.
- شعرية النص الموازي عتبات النصالأدبي، ط2، شبكة ألوكة، 2016.
15- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
16- جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984.
17- حسن المودن، الكتابة والتحول: تحولات الدال والمدلول في السرد العربيالحديث، وكالة الصحافة العربية(ناشرو)، مصر، 2015.
18- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامل للكتاب، مصر، 1998.
19- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.

20- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، دار مؤسسة رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

21- حميد لحمداني:

- أسلوبية الرواية، منشورات دراسات: سال، ط1، المغرب، 1989.
- في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، المركز الثقافي العربي، ط1 ،2006.

22- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013.

23- زليخا أمين حسين، موسوعة ينابيع المعرفة حضارات وأعلام، دار دجلة،عمان، 2008.

24- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

25- سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

26- سعيد يقطين:

- الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط1، 1992.
- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء،المغرب، 2001.
- قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010.

27- صالح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.

28- ضحى المصعبي، الكتابة والتناص، في" كتاب الحبّ " لمحمد بنيس، الدار التونسية للكتاب، ط 1 ، تونس، 2014.

29- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008.

30- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2011.

31- عبد الرحمان الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006.

32- عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998.

33- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998

34- عبد العزيز شبيل، الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد على الحاكي، ط1، تونس، 2001.

35- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992.

36- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1981.

37- عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

38- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993

39- عبد المالك مرتاض:

- تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2010.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

40- عبود زهير كاظم، قراءة في كتاب، مدخل إلى النثر الشعبي العراقي، ط1، السويد، 2003.

41- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء(الشعريّات المقارنة)، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010.

42- عزت محمد جاد، الإيقاعية نظرية نقدية عربية (مقاربة إجرائية على قصيدة النثر)، دار الفكر العربي، بيروت، 2002.

43- عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر – أحمد العوضي أنموذجا، ط1، دار غيداء، عمان، 2011.

44- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، الأردن، 1997.

45- علي ناصر غالب، اللهجات العربية، لهجة قبيلة أسد، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان.

46- عمار عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية و المكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)، دار الهومه، الجزائر، 2010.

47- عواد علي وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1996.

48- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دارسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن.

49- فراس السواح، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، دار علاء الدين، ط8، سوريا، 2002.

50- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2017

51- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2002.

52- لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ج2001،39.

53- ليلى رحامنية، السيرة الذاتية والرواية، الميثاق والحدود، مجلة المدونة، ع5، جانفي2016.

54- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

55- محمد العابد الجابري، الإسلام والغرب الأنا والآخر، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الكتاب الأول، 2009.

56- محمد العربي حرز الله، قراءة في ديوان فارس القوافي من شعر علي عبد الواحد حرز الله، دار سيدي الخير للكتاب، 2013.

57- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010.

58- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، منشورات مجلة دبي الثقافية، ط1، دبي، 2011.

59- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان.

60- محمد بنيس:

- الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط3،الدار البيضاء، المغرب، 2001.
- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية- ، دار العودة ، ط1، بيروت.

61- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016.

62- محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن،2012.

63- محمد عزام:
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- شعرية الخطاب السردي – دراسة–، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

64- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

65- محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

66- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002.

67- مرسي الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2001، الاسكندرية، مصر.

68- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

69- نادر كاظم، تمثيلات الآخر(صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

- **المراجع المترجمة:**

1-أرسطو، فن الشعر، تر:إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.

2-أمبرتو إيكو:
- القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996.

- آليات الكتابة السردية، تر: السعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2009.

3-بنديتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: محمد سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت.

4-بوريس اوسبنسكى، شعرية التأليف بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

5-بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء-المغرب، 2006.

6-تزفيطان تودوروف:

- الرمزيّة والتّأويل، تر:إسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2017.
- مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن، 1996.
- الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

7-جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، إتحاد الكتاب العرب، جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1997.

8-جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر:الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط ، 1988.

9-جويل جارد طامين و ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، تر: محمد بكاي، الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2021.

10- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد.

11- دومينيك مانغاني، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

12- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

13- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء- المغرب، 1993.

14- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1981.

15- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

16- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984

17- فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1994.

18- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء-المغرب،2004.

19- ميخائيل باختين:

- الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

- الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988.
- الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ارتوبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

20- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982.

21- يوري لوتمان، تحليل الخطاب الشعري –بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة،

- **المراجع الأجنبية:**

1- Anne Tomiche,Histoire de répétition,Presses universitaires de Rennes, Rennes,2008 Publication sur Open Edition Books.
2- Bakhtine Mikhaïl:
   - esthétique et théorie d u roman , tr: Darida Olivier, Edition Gallimard, Paris, 1978.
   - esthétique et théorie d u roman , tr: Darida Olivier, Edition Gallimard, Paris, 1978
3- Barbara Johnston Koch , présentation as proof, the langage of arabic rhetoric anthropogical linguistic ,vol 25, N01, 1983.
4- Dominique Combe, Poésie et récit, librairie Josée Corti, édition 10.04.1989.
5- Gerard Genette,Palimpsestes la littérature, Editions du suil, 1970.
6- Nathalie Limat-Letellier, Historique du concept d'intertextualité, Presses universitaires de Franche-Comté, Annales littéraires 637, Besançon, 1998.
7- Roland barthes : the rustle of language ,translated by Richard howard, newyork:hill and wanck,1986

- **المجلات:**

1-أحمد منور، رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر ابن الفقير أنموذجا، مجلة المساءلة، ع 1 ، 1991.

2-باية غيوب، الرواية والمتعالي الأسطوري، مجلة فصل الخطاب، مج:3، ع12، ديسمبر، 2015.

3-بكري أحمد شكيب، سيمياء اللون الأزرق في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي أنموذجا، الإشعاع، ع1، جوان2014

4-حياة أم السعد، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات، ع2، جامعة المدية، نوفمبر 2011.

5-رشيد بنحدو، بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة الجابرية، ع11، سبتمبر 1998.

6-سامية داودي، ميخائيل باختين الرواية مشروع غير منجز،مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع13.

7-عبد القادر دامخي، دلالة الميزان في سورة الرحمن: دراسة تحليلية فنية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مج19،ع76، 2001.

8-عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج1، مج1، ماي 1991.

9-فيصل دراج، إدوارد الخراط المتناهي واللامتناهي في رواية المطلق، مجلة الكرمل،ع 60، 1 يوليو 1999، الكويت.

10-مراد عبد الرحمان مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة، مجلة علامات في النقد، مج:15، السعودية، 2006.

11-محمد عزّام، النقد الحر عند بارت، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 350، يونيو 2000.

12- مصطفى دروايش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مجلة الخطاب، مجلة محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر،ع 2، ماي 2007.
13- منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع3، سبتمبر 201.
14- نجوى منصوري، المضمر السوسيوثقافي وقضايا الهوية في الموروث الأدبي الشعبي الجزائري، مجلة الحقيقة، الجزائر، مج19، ع2، جوان 2020.
15- بوسقطة السعيد، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقى، التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، الجزائر ، ع:8، جوان2001.

- **الرسائل الجامعية:**

1- ديانا ماجد حسين ندى: الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2013.
2- رجاء بن منصور، الأسطورة في الرواية الجزائرية –دراسة نقدية أسطورية مقارنة–، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر–باتنة، الجزائر، 2014–2015.
3- سامية بوعلاق، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر، 2018/2017.
4- عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر منطقة الشرق الجزائري نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008.
5- فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مارس 2005.
6- نجوى منصوري، الموروث السردي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، 2012.

- **المواقع الالكترونية:**

1-جميل حمداوي:

- أنواع المقاربات البوليفونية، (2015/10/15) شبكة الألوكة، (2020/01/07) https://www.alukah.net/literature_language
- التهجين الروائي،(2019/12/04)، الجديد نيوز، (2020/01/12) https://eljadidanews.com
- أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، https://www.alukah.net/literature_language/0/93239/#ixzz6Zigak7T1

2-رضا عامر، (2010/11/25)، دلالة العنوان في المجموعة القصصية على الشاطىء الآخر لزهور ونيسي، جريدة دنيا الوطن https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/11/25/214937.html.

3- عبد المالك مرتاض،عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان املطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، https://books.google.dz/

4-عمار الجنابي، نظرية الأجناس الأدبية (theory of literary genres)، الحوار المتمدن، ع3430، https://www.ahewar.org

5-فرج الله صالح ديب، لغز عشتار، http://www.abualsoof.com/INP/Upload/Books/Puzzle_Ishtar.pdf

6-فرست مرعي إسماعيل، قصة النبي نوح في القرآن الكريم والكتاب المقدس دراسة تحليلية مقارنة في المصادر الإسلامية واليهودية والمسيحية، https://zahawi.org/?p=5661&lang=ar.

7-كفاح طافش، رمز الحصان في رواية "زمن الخيول البيضاء" لإبراهيم نصر الله، الحوار المتمدن، 2016/02/08 https://www.ahewar.org

8-محمد آيت أحمد، اللغة وأساليب التعبير في الكتابة السردية عبر النوعية، رواية عندما يبكي الرجال لوفاء مليح أنموذجا، صحيفة المثقف، https://www.almothaqaf.com/readings/899825.html

9-مصطفى عطية جمعة، آفاق الكتابة عبر النوعية، مجلة الكلمة، ع165، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/21619#_ednref5

10- معجم الرائد https://www.arabdict.com/ar/

11- معجم المعاني https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

12- نعيمة فرطاس، مفهوم الكتابة عند السيميائيين الفرنسيين https://modernitysite.wordpress.com

13- Laura Calabrese-Steimberg:Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste,Linguistique russe https://doi.org/10.4000/slavica.348.

14- Le Grenier de Clio : Mythologie grecquehttps://mythologica.fr/grec/gorgone.htm

15- Mike Peake La vérité sur l'autofiction – et pourquoi il pourrait bien s'agir de votre prochain genre littéraire préféré ; https://www.storaenso.com/fr-fr/newsroom/news/2022/4/the-truth-about-autofiction

الملحق

أولا: سيرة معمر حجيج:

- ولد في 12 سبتمبر 1947 في عين جاسر، التي كانت تعرف آنذاك بـ "السبت بوغزال"، وهي منطقة مشهورة بسوقها الأسبوعي الذي يجمع بين ولايات باتنة، سطيف، وقسنطينة.

عايش فيطفولته أحداث الثورة التحريرية في المنطقة، حفظ القرآن الكريم في سن 12 على يد شيوخ استُشهدوا جميعًا بسبب ملاحقة الاستعمار لكتاتيب القرآن، والتحقت بالمدرسة الفرنسية في عام 1953، لكنها تحولت إلى ثكنة عسكرية مع اندلاع الثورة التحريرية.

تابع دراسته بعد الاستقلال حتى حصل على شهادة البكالوريا، والتحق بجامعة وهران عام 1970، وتخصص في الأدب العربي ودرس على يد أساتذة مشهورين من الجزائر وسوريا ومصر، مثل عبد المالك مرتاض وعبد الكريم الأشتر.

تحصل على شهادة الليسانس في الأدب والثقافة العربية، ثم نال منحة للدراسات العليا في مصر، حيث التحقت بجامعة عين شمس، وتحصل على شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة الجزائر

عمل أستاذا في معهد خديجة لتكوين أساتذة التعليم المتوسط حتى عام 1982، ثم التحقت بالتدريس في جامعة باتنة، وواصل التدريس في جامعة باتنة حتى تقاعد في نوفمبر 2022، بعد مسيرة طويلة حافلة بالإنجازات الأكاديمية.

أعماله الإبداعية:

- رواية معزوفات العبور دار قانة باتنة 2016 .
- ورواية مهاجر ينتظر الأنصار دار قانة باتنة 2016.
- ورواية سكرات التيجان دار قانة باتنة 2017.

- ورواية الليالي حبلى بالأقمار دار المثقف باتنة 2018.
- ورواية ذاكرة منفى الجنون دار قانة باتنة 2019.
- ورواية العودة من الفتوحات المكية والبرزخية، دار نقطة 2021.
- ورواية جذوري نخلة دار نقطة 2023.
- وأما روايات مقبرة الأحلام، وغرينيكا تكمل روايتها في عالم آخر، والليل يهبك قمرا. وملح الأحزان، والعودة من الفتوحات البحرية؛ فهي ما زالت تنتظر الطبع،

أعماله النقدية:

- إستراتيجية الدرس الأسلوبي والهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش.
- الأنساق الإيقاعية في شعر الغرب الإسلامي القديم.
- أعماق الخطاب وجمالياته.
- ودارسات جزائرية.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب.
- سلطة البلاغة العربية.
- دراسات في الأدب الجزائري الحديث.
- أبحاث في الأسلوب والأسلوبية.
- كتاب جماعي عن الشعر الغربي القديم.
- ومن الكتب التي مازالت تنتظر الطبع: فنون النثر المغربي القديم، وتحليل الخطاب من فنية الكتابة إلى معرفية القراءة، ومناهج النقد الأدبي بين سلطة الكتابة وسلطة القراءة، والبلاغة الجديدة، وعلم الدلالة من منظور بلاغي، وموسيقى الشعر العربي، والبلاغة العربيةالمتجددة.

كما نشرت أكثر من ثلاثين مقالا في المجلات الجامعية المحكمة، ومثلها من المداخلات في ملتقيات وطنية ودولية داخل الوطن وخارجه.

ثانيا: نبذة عن الروايات

- **الليالي حبلى بالأقمار:**
- **الصفحات: 354.**

- تصور الرواية حياة قرية جزائرية تحت الحكم الاستعماري الفرنسي، حيث يواجه سكانها ظلم القايد وأعوانه الذين يتعاونون مع المستعمر، ويتركز السرد حول شخصية طفل يسمى الحسين، الذي يتأثر بمعارضة جده وأعمامه للظلم، ويرى كيف يثقل القايد كاهل أهل القرية بالضرائب والابتزاز، وعندما يخطط أهل القرية لحفل ختم القرآن، لكن دعوة القايد وأعوانه تثير الجدل بسبب مواقفهم المؤيدة للمستعمر.

- يجسّد الطفل الحسين روح التمرد والمقاومة ضد المستعمر والقايد، متأثرا بشخصية عمته حيزية، التي تبث فيه روح الثورة، ويتلقى الحسين رسائل من الشاعر الأديب الغريب الشهيد، الذي يبارك روح الثورة في نفوس الناس ويدعوهم إلى الاعتصام بالجبال.

- تتصاعد الأحداث مع رفض القرية الخضوع للقايد، مما يؤدي إلى اتخاذ مواقف حاسمة من قبل الأهالي، ترفض القرية السماح للحاكم الفرنسي بحضور الحفل القرآني، وتزداد حدة المقاومة مع انضمام المزيد من الناس إلى الحركة الثورية. يواجه الحسين مواقف صعبة، من بينها مواجهته لابني القايد والكولوني، وبعدها يلتحق الحسين بالمدرسة الفرنسية للتعلم، ولكن سرعان ما تغلق المدرسة مع اندلاع الثورة.

- بعد الاستقلال يعود الحسين لإتمام دراسته، ويحصل على منحة للدراسة في مصر، ويتأثر بالفكر الإسلامي خاصة فكر سيد قطب، ما يجعله يرسم آمالا في زعامة الخلافة الإخوانية الرشيدة لكن آماله تحطمت بعد خيانة حبيبته المصرية نسرين، ليعود إلى الجزائر محملا بالخيبات.
- بعد عودته للجزائر بقي يتخبط بين اعتزاله للناس او عودته لزعامة الجماعة الإخوانية، وهل يتزوج من عائشة الداعية الممثلة للجماعة أم أن كل النساء خائنات

- **سكرات التيجان:**
- **الصفحات: 387.**
- تبدأ الرواية بحوارات فلسفية وشعرية بين شخصيات متعددة، أبرزها "متفلسف حار" و"المكفوف"، تبدأ الأحداث عندما يصطدم "متفلسف الحارة" بمكفوف في طريقه إلى المسجد، مما يؤدي إلى نقاش عميق حول الحياة، الموت، الفلسفة، والشعر. يتطرق الحوار إلى مواضيع مثل العمى الروحي، والحكمة، والشعر الكوني. كما يتطرق إلى مواضيع دينية وفلسفية، مثل تأثير المرض على الإنسان، والمقارنة بين عالم الملك وعالم الملكوت.
- ثم ننتقل الرواية إلى الشيخ الحسين وروحه المعذبة أثناء الليل، المبتلى بالذنب والندم وثقل مسؤولياته، وهو يتأمل مرض والدته، وفشله في حماية خطيبته العلوية المقدسة، والصراع بين واجبه تجاه والدته والتزامه تجاه المجاهدين الأفغان، إن عقل حسين عبارة عن ساحة معركة بين المشاعر والذكريات والمخاوف، بما في ذلك خوفه من الأرق، الذي يجسده كسجان لا يرحم.
- تتجول أفكار حسين في ماضيه، فيتذكر وقت دراسته في جامعة الأزهر، وارتباطه بنسرين الخائنة، كما يتأمل المستقبل، ويتخيل عالماً يكون فيه بطلاً في تحرير القدس، ولكنه مسكون بشبح أفعاله الماضية وعواقبها، وبعد ذلك يسافر الحسين إلى أخيه مراد في فرنسا، ليحاول إعادة تأسيس دولته الإخوانية التي فشل في تحقيقها في الجزائر، ولكنه يعود بخيبته إلى الجزائر بعد فشل مشروعه أولا وفشله في إقناع مراد بالعودة إلى الجزائر ثانيا.
- بعد عودته إلى الجزائر تظهر اشتباكاته مع قوات الأمن بعد سلسلة من الهجمات على مؤسسات، وتشتبه السلطات في مجموعة يقودها الشيخ الحسين وتحاول اعتقاله هو ورفاقه، بما في ذلك شخصية شبح محبوبة تدعى قدور، وهو شاعر وفيلسوف. ومع ذلك، فإنها غير قادرة على تحديد مكان أي منهم، مما أدى إلى الإحباط والاعتقالات العشوائية.

- وتنتقل القصة إلى زيارة مسؤول أمني رفيع المستوى لصديقه عبد الحميد لحثه على مساعدته في القبض على الجناة، الذين قد يكونون أبنائه. ويدافع عبد الحميد عن أبنائه، مدعياً أنهم كانوا في القرية أثناء الهجمات. ثم تركز القصة على الشيخ الحسين لتنتهي الرواية بشفاء الحسين من جرثومة التيجان.

- **مهاجر ينتظر الأنصار:**
- **الصفحات: 186.**
- تبدأ الرواية بعودة مراد إلى الجزائر بطلب من أستاذه السوربوني الذي حثه على الذهاب إلى غرداية لينجز رسالته في الدكتوراه تحت عنوان علم اجتماع الطوائف الدينية، ويحاول فك لغز المرأة الميزابية، لأنه كان من الطلبة المتميزين في علم الاجتماع بالجامعة الفرنسية، ويتمنى منه أستاذه أن يكون كولومبوس الجزائر في اكتشافه للغز المرأة الميزابية.
- يلتحق مراد بإحدى ثانويات غرداية كمدرس للغة الفرنسية، وتبدأ أولى تحديات مراد بتعلمه للغة العربية، ليكتشف بعدها بأن المرأة الميزابية لا تتحدث إلا اللغة الميزابية، ما يخلق له عقبة أمام مواصلة بحثه، وبعد تعلمه اللهجة الميزابية صدم بالمجتمع الميزابي المحافظ، ولم يستطع التواصل مع أي امرأة ميزابية لتجيب على استبيان بحثه.
- لذلك فكر في أل الحمام الزاجل سيكون الحل في التواصل مع المرأة الميزابية لكن فكرته قابلتها سخرية من أستاذه الذي نصحه باستعمال الهواتف النقالة، فكان مراد يعاني من جهل أستاذه بالمجتمع الميزابي،بعدها قرر مراد مغادرة غرداية فالتقى بشيخ يبحث عن أصوله ورافقه في رحلته إلى الهقار والطاسيلي، وبعد عودته طرد من غرداية ليجد نفسه في الجزائر ويعيش أحداث 8 اكتوبر 1988، ويُلقى عليه القبض في احدى المظاهرات، ليرسل بعدها إلى معتقل رقانكونه ابن فرنسية.
- تأتي والدته من فرنسا مع خطيبته لتخرجه من السجن بعد فشل والده المجاهد عبد الحميد الضابط السابق في جيش التحرير، ولا يكاد مراد ينتهي من محنة السجن حتى

يفجع باغتيال خطيبته صافية، بعدها حاول الرجوع لغرداية، ليكتشف أخيرا أن السر ليس في المرأة الميزابية بل في الإنسان.

- **معزوفات العبور:**
- **الصفحات: 325.**
- تبدأ أحداث الرواية باستقبال علي السبتي البوغزالي ورفقاءه (بوحة النية، الفتى المغوار، سي الطاهر، عليلو المداح) في سجن فاج، وعرض عليهم الانضمام لمشروع سلم الشجعان، وبعد رفضهم يتعرضون للتعذيب في السجن، ولكن علي لم يستسلم واستمر في سرد الحكايات في السجن لشحذ الهمم، ليكتشف بعدها بأن أحد عناصر مجموعته هو الخائن الذي تسبب في سجنهم.
- لقب علي بجدتي علية من قبل المساجين بسبب براعته في سرد القصص، فهو يخفف عنهم وطأة السجن من خلال قصصه، ولكن خبر خطف ابنته حورية جعله يعيش حالات من الضياع والتيه وتوقف عن سرد القصص، وبعد تحرير ابنته من خاطفيها عاد ليروي حكاياته ويحول السجن لحلقة أدبية تشبه حلقته التي سجن بسببها.

- وبعد الاستقلال يخطف القرد الخائن حورية مرة أخرى من والدها ويسافربها إلى فرنسا فيرسل علي رسالة إلى ابنته، حورية، يعبر بها عن مشاعر الغربة في "العهد الجديد"، على الرغم من الاحتفالات والاستقلال، ويعبر عن قلقه من أن الثورة قد تم اختراقها من قبل أولئك الذين تعاونوا مع المستعمر الفرنسي، ويشعر بالقلق من أن التاريخ قد لا يكون كريما مع الأجيال القادمة.

- لترد عليه برسالة تصف معاناة الحركى_الجزائريون الذين تعاونوا مع الفرنسيين_ بعد استقلال الجزائر، حيث عاشوا في منفى داخل فرنسا، محرومين من الهوية والانتماء، يتعرضون للسخرية والازدراء من قبل الفرنسيين أنفسهم. يحاول الحركيون الاندماج في المجتمع الفرنسي، لكن جذور الخيانة تلاحقهم، وتتحول محاولاتهم إلى عبث، وفي النهاية تستطيع حورية العودة للجزائر مع ولديها لتلتقي بوالدها، ويحاولان معا المضي نحو المستقبل.

- **ذاكرة منفى الجنون:**
- **الصفحات: 258.**
- تبدأ الرواية في محتشد المنفيين ريفزالت، مع بطلة الرواية معيوفة التي تدرس في الثانوية، وتتعرض للتنمر بسبب اسمها، بالرغم من أن زملاءها من الفرنسيين لا يفهمون العربية، وهو ما يجعلها في تساؤل دائم عن هويتها.
- تفوز معيوفة بالجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة، وفي حفل تكريمها يفاجأ والدها باللوحة التي رسمتها والتي تظهر ضابطا يطلق الرصاص على امرأة في العقد الخامس، ليتبن لا حقا بأن بطلة هذه الرسمة ما هي إلا والدة معيوفة الحقيقية، وأن معيوفة خطفت من صغرها لتنسب لعائلة الحركى بعد أن كانت ابنة مجاهد وتدعى عفاف.
- يستطيع رشيد ثابتي (الجاسوس الجزائري في فرنسا) الهرب بمعيوفة من المحتشد عبر رحلة تدوم لسبع أيام، مرورا بالأندلس لتتذكر تاريخ المسلمين وأمجادهم، بعدها تصل إلى قرية بني بهدل وتزور قبر والدتها وتلقبها خالتهابحرية العفاف.

الفهرس

مقدمة.....أ
فصل نظري: مصطلحات ومفاهيم 1
1. الحوارية (المصطلح- المفهوم)..... 9
1.1 المصطلح: 10
1. 2 المفهوم 11
1.2.1 مفهوم الحوارية عند باختين:.....11
2.2.1من حوارية باختين إلى تناص كريستيفا 31
3.2.1من المفهوم البنيوي للحوارية إلى نظرية القراءة والتلقي عند إيكو 46
2.الأجناس الأدبية (المصطلح- المفهوم) 51
1- المصطلح: 52
2- المفهوم: 52
1.2 المنطق الكلاسيكي ومبدأ نقاءالنوع 53
2.2الطفرة الرومانسية ورفض فكرة الأجناسية.....57
3.2الحوراية والأجناس المتخللة 62
الفصل الأول : حوارية السرد ي والشعري.....69
.1شعرية الإيقاع: 70
1.1إيقاع التكرار: 72
2.1إيقاع العناوين:.....86
3.1إيقاع التصدير: 88
4.1إيقاع الاستهلال:.....93
.2اللغة الشعرية والانزياح عن المعنى: 98
.3حضور النص الشعري:..... 105
1.3 حضور نصوص شعرية:.....106
3.2 حضور شعر الروائي: 114
.4الرؤيا بين السردي والشعري: 121
الفصل الثاني: حوارية السردي والسيري 135

1. مفهوم السيرة الذاتية 133
2. من السيرة الذاتية إلى السرد التخييلي..... 136
3. حوارية السردي والسيري في الروايات 140
1.3العنوان: 140
2.3الإهداء 146
3.3ضميرالمتكلم/السارد: 148
4.3الحلم..... 159
5.3صراع(الأنا/الآخر)..... 162
6.3الفضاء الزمكاني 169
1.6.3الزمن..... 169
2.6.3 المكان 175
الفصل الثالث : حوارية السردي والأسطوري 187
1.مفهوم الأسطورة 186
2.تجليات حوارية السردي والأسطوري في روايات معمر حجيج 190
1.2الغلاف: 190
2.2الشخصيات الأسطورية: 203
3.2أسطرة الشخصيات الروائية: 219
4.3أسطرة الصحراء 234
5.3أسطورة الحيوان السحري (الحصان المجنح)..... 239
الفصل الرابع حوارية السردي والشعبي 236
1.مفهوم الأدب الشعبي..... 244
2.تجليات حوارية السردي والأسطوري في روايات معمر حجيج 248
1.2 التمثل الشعبي في السردي 249
1.1.2 المثل:..... 249
2.1.2 الحكم 259
3.1.2 الأغاني..... 268
4.1.2 الشعر 273

5.1.2 اللغة العامية 284

2.2 الشخصيات الشعبية 293

الخاتمة 295
قائمة المصادر والمراجع 301
الملحق 316

الملخص:

جاءت نظرية الحوارية رافضةً للشكل المعياري السائد الذي ضيّق الخناق على النصوص الإبداعية، حيث نشأ مصطلح الحوارية ملازماً للنص الروائي الجديد الذي تجاوز الرؤية المركزية للذات ورفض القوالب الجامدة، وأسقط الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية. وتعدّ تجربة معمر حجيج الروائية نموذجاً متميزاً لهذه الحوارية، حيث نجح في دمج عناصر الشعر والسيرة الذاتية والأسطورة والأدب الشعبي في نصوصه، مستخدماً تقنيات جديدة وأسلوباً تجريبياً أتاح له خلق بنية إبداعية ذات طابع جمالي فريد.

أسس حجيج في أعماله خطاباً روائياً واعياً بذاته، يعكس خصوصية التجربة الجزائرية وتنوعها الثقافي، حيث تجسّد الحوارية بين الأجناس الأدبية في نصوصه روح العصر ومرونة الأدب في مواجهة التحديات، مما يجعلها نموذجاً حياً لتجاوز الممارسات التقليدية. وقد تحوّلت هذه الحوارية في أعماله إلى أداة فاعلة لإنتاج خطاب روائي متميز، قادر على التفاعل مع مختلف الأشكال الأدبية دون فقدان الهوية أو الخصوصية.

الكلمات المفتاحية: الحوارية، الأجناس الأدبية، الرواية، معمر حجيج.

Abstract:

The dialogism theory came to reject the prevailing standad form that restricted creative texts and to revolt against the rule s dominance over creativity . The term Dialogic has become associated with the new novel that transcends the central vision of the self and rejects rigid templates, blurring the strict boundaries between literary genres.

The experience of Maamar Hadjidj in his novels embodies the dialogic of literary genres, as he managed to surpass conventional boundaries by integrating elements from poetry, autobiography, myth, and popular literature into his narrative texts. His novels adopted new techniques and an experimental style that allowed them to interact with various literary forms, contributing to the creation of a new creative structure with distinctive aesthetic qualities.

In his narrative texts, Maamar Hadjidj established self-aware writing and produced a narrative discourse that reflects the uniqueness of the Algerian experience and its cultural diversity. This Dialogic between literary genres in the works of Maamar Hadjidj reflects the spirit of the times and the flexibility of literature in facing challenges and traditional practices, making his texts a distinguished model for the dialogic of literary genres**.**

Keywords: dialogism, literary genres, novel, Maamar Hadjidj

Résumé:

La théorie du dialogic est apparue comme un rejet de la forme normative dominante qui a étouffé les textes créatifs, et comme une révolution contre la domination des normes sur la créativité. Le terme dialogic est devenu associé au nouveau roman qui transcende la vision centrale du soi et rejette les modèles rigides, brouillant les frontières strictes entre les genres littéraires.

L'expérience de Maamar Hadjidj dans ses romans incarne le dialogic des genres littéraires, car il a réussi à dépasser les frontières conventionnelles des genres littéraires en intégrant des éléments de poésie, d'autobiographie, de mythe et de littérature populaire dans ses textes narratifs. Ses romans ont adopté de nouvelles techniques et un style expérimental qui leur ont permis d'interagir avec diverses formes littéraires, contribuant ainsi à la création d'une nouvelle structure créative dotée de caractéristiques esthétiques distinctives.

Dans ses textes narratifs, Maamar Hadjidj a établi une écriture consciente d'elle-même, produisant un discours narratif qui reflète l'unicité de l'expérience algérienne et sa diversité culturelle. Ce dialogic entre les genres littéraires dans les œuvres de Maamar Hadjidj reflète l'esprit de l'époque et la flexibilité de la littérature face aux défis et pratiques traditionnelles, faisant de ses textes un modèle distingué pour le dialogic des genres littéraires**.**

Mots-clés: dialogic, genres littéraires, roman, Maamar Hadjidj