القسم الثالث:

رواية استحضار التّاريخ

obeikandl.com

obeikandl.com

رواية استحضار التّاريخ

تؤسّس الرّواية عالمها المتخيَّل على إقامة علاقات مع ألوان إبداعية أخرى، والحقّ أنّ تلك العلاقات كانت ولا تزال محلّ اهتمام دراسات نقديّة كثيرة، ولعلّ ما يُثير الانتباه، أنّ الرّواية بوصفها جنسا أدبيّا، تجاوزت في علاقاتها الأجناس الأدبيّة، ومدّت جسورا بينها وبين شتّى الحقول المعرفية، كالتّاريخ مثلا، هذا الأخير الّذي ينحتُ جلّ كُتّاب الرّواية متنهم الحكائي استنادا إليه، نقدا ومحاورة وانبهارا، وإعادة صياغة... .

إنّ الرّواية الّتي تُحاور التّاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي [1]، وقَدَّمَ المُؤرّخُ صياغة معيّنة له، وعليه يُمكننا القول إنّ الرّواية تهدِف من خلال تعاملها مع التّاريخ أساسا، إمّا إلى إعادة بعث ذلك التّاريخ وتأكيد قداسته، وإمّا إلى نقدِه وتبيان ما أغفله، أو تجاوزه، أو لم يمنحه حقّه، ذلك أنّ التّاريخ يُكتَبُ –غالبا– وفق قناعات نخب سلطوية تروم إحاطة ماضيها بهالة من رِفعة، لن تتأتّى إلاّ بطمس وتغييب تاريخ صُنّاع التّاريخ الحقيقيين، إنّ مُدَوِّنَ التّاريخ الّذي يُعْتَبَرُ صاحب سلطة في كتابة التّاريخ، لا يعدو أن يكون –في أغلب الأحيان– أداة تُحرِّكُها تلك النُّخب وفق ما يخدم مصالح مرحلية ضيّقة.

لن نتكلّم هنا عن الرّواية التّاريخيّة، الّتي يُعتَبَر الحدث التّاريخيّ ركيزة أساسيّة في بنائها الهيكليّ، بكلّ ما لذلك الحدث من انتماءات إلى حقبة زمنية بعينها، صنيع جرجي زيدان مثلا، لأننا سنخصص القسم الثاني من هذا الفصل للاشتغال على الرّواية التّاريخية بالتركيز على نموذج واحد هو رواية (كتاب الأمير) للروائي واسيني الأعرج بل نروم الحديث عن رواية تعودُ إلى التّاريخ، تُحاوره، تُسائله، ترفضه، تُحاول إعادة صياغته ، وتسعى إلى إضاءة الحاضر ، المرتبط وجوبا وبحكم الطبيعة البشرية، بماض يسكننا رغما عنّا – على الأقلّ في اعتقادنا– ويدفعنا إلى محاولة معرفة تفاصيله ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

تُثير العلاقة بين الرّواية والتّاريخ في الثقافة العربيّة أسئلة كثيرة من قبيل "من يكتب التّاريخ في زمن سلطوي راكد غريب عن التّاريخ؟ من يكتب تاريخ سلطات تنهى عن

1 ينظر: جورج لوكاش،الرّواية التّاريخية، ترجمة:صالح جواد كاظم، دار الطليعة–بيروت، دط،1978، ص 89

قول الحقيقة؟ من يكتب تاريخ مجتمعات، تاريخ السلطة فيها ، هو التّاريخ الوحيد؟"[1]، ولعلّ المبرّر لطرح هذه الأسئلة يكمن في طبيعة صياغتها، فالقول إنّ تاريخ السلطة في المجتمعات العربيّة هو التّاريخ الوحيد، قول يؤكّد الواقع العربي المأزوم، ويؤكّد أيضا خصوصية الظروف الّتي نشأت فيها الرّواية العربيّة، الّتي تُعتبرُ بحثا نوعيّا "في تاريخ هويّة مأزومة، فقدت ما كان عندها، ولم تعثر على ما تريد الحصول عليه، هويّة معلّقة في الفراغ، ترى إلى ماض لا تستطيع العودة إليه، وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه..."[2] فتكتفي من ذلك بمحاولة فهم بعض ما يعتمل في راهنها، استنادا إلى ما عاشته في ماضيها، "فالحاضر حلُّه في الماضي، بل إنّ الحاضر هو نتاج ما مضى"[3] مهما حاولنا تبرئة ذلك الماضي.

يجبُ أن نُشير منذ البداية، إلى أنّنا نتحدّث عن أمرين، نتحدّث عن الرّواية العربيّة بوصفها جنسا أدبيّا حقّق لنفسه نصيبا مميّزا من التراكم كمّا وكيفا، وهذا أمر لا خلاف حوله، ونتحدّث كذلك عن التّاريخ، عن علم يتحرّى الدّقة، والصّرامة في تصوير واقعة معيّنة، ونقصد بالدّقة والصّرامة ارتباطه بتواريخ، وأسماء وشخصيات وأماكن معيّنة، لا يحقُّ له اجتراح بعضها من بنات أفكاره، بينما يقوم العمل الرّوائيّ أساسا على الخلق، وعلى دور المبدع وقدرته في نسج عوالم قد تتقاطع مع التّاريخ، ولكنّها لا تُكرّره آليا.

يصحُّ بعد الّذي سبق الاستكانة إلى طرح مؤدّاهُ أنّ الرّواية العربيّة في بعض نماذجها "نهلت من التّاريخ نتائجه، وحقّقت في مسلّماته، وأكملت ما سكت عنه التّاريخ، وصحّحت ما زيّفه"[4] ، والأكيد أنّ تتبُّع الرّواية الجزائريّة مثلا، وهي جزء لا يتجزأ من الرّواية العربيّة وحتى العالميّة يَلحَظ بسهولة أنّها مثّلت رافدا أساسا، أثرى المتن الحكائي وأثّث عوالم المتخيَّل الجزائري ولا يزال.

---

1 فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، المركز الثقافي العربي_بيروت، ط1، 2004، ص369.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 نضال الشمالي، الرّواية والتّاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي- الأردن، ط1، 2006، ص134.

4 نضال الشمالي، الرّواية والتّاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية)، ص134.

تختلف طريقة الرّوائي في التّعامل مع الأحداث التّاريخيّة، عـن طريقـة المـؤرِّخ الّـذي يُهمّش تاريخ المُستضعَفين، ويوغل في التّهميش إلى تُخوم التّزويـر وإعـدام الحقيقـة" [1] ، في حين أنّ الرّوائي يهدف إلى المزاوجة بين ما هو تاريخيّ وما هو متخيَّـل بُغيـة تشـييد معمار روائيّ نسقُه الأساس البُعد الجمالي، والسعي الحثيث لـتلمُّس مـواطن الخلـل في التّاريخ السلطوي، ذلك الخلل الّذي أفرز واقعـا عربيّـا يُحرِّكُـه الشّـك في تفاصـيل مـا مضى ، والشك في ما هو آت.

أ- التاريخ في الرّواية الجزائريّة وفق وجهة نظر بعض كتابها وبعض نقادها:

لا نزعم من خلال العنوان الّذي صدّرنا به هذه المحطّة ، أنّنا سنذكر آراء كـلّ كتـاب الرّواية في الجزائر حول علاقة الرّواية بالتّاريخ، والأمر نفسـه يقـال عـن آراء النقـاد في هذا الموضوع، فقصارى ما سنقدِّمه هنا هو الإشارة الجزئيّـة إلى آراء بعـض الـروائيّين ، وبعض النقاد.

يُعتبر الطاهر وطار من أبرز كتّاب الرّواية في الجزائر، كيف لا وقد شكَّلت إسـهاماته مع إسهامات عبد الحميد بن هدوقة الانطلاقة الأولى للرواية العربية الجزائرية المكتملـة فنيّا، وقد صدر له ما يلي: [2]

اللاز (1972)، والزلزال (1974)، وعرس بغل (1978)، والعشق والمـوت في الـزمن الحراشي (1980)، والحوات والقصر (1980)، وتجربة في العشـق (1989)، والشـمعة والدهاليز (1995)، والولي الطاهر يعود إلى مقامـه الزكـي (1999)، والـولي الطـاهر يرفع يديه بالدعاء (2007).

يعتقد الطـاهر وطـار أنّ الرّوايـة "تـأريخ بشـكل أو بـآخر لأحـداث حصـلت، وتأريخ لأفراد، وتأريخ لشخص الكاتـب مهمـا حـاول أن يُبعِـد ذاتـه" [1] فـذات المبـدِع

---

1 فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، ص6، ويراجع أيضا: نضال الشمالي، الرّواية والتّاريخ، ص137، ونبيل سليمان، الرّواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، دط، ص59.

2 اعتمدنا في ترتيب النصوص الروائية لكل كاتب على:

-بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار-تونس، ط1، 2005، ص ص 291/285.

-المختار بوعناني، بيبليوغرافيا الرّواية في الجزائر، مجلّة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد 02، مارس2005، ص ص 196 /204.

-بالإضافة ما يملكه الباحث من نصوص روائية، خاصة تلك الّتي صدرت مابين 1990 و2010، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى احتمال وجود خلط ما في ترتيب الأعمال أو في تاريخ صدورها، وهو أمر لمسه الباحث في الدراسات البيبليوغرافية الّتي اعتمدها

يستحيل أن تُغيّب خاصة عندما يتعلَّق الأمر بتاريخ تنتمي إليه، وبواقع تتأثر بكلّ ما يطرأ عليه، ويرسم وطار الفرق بين المؤرِّخ والرّوائي بالقول إنّ "الفرق بين المؤرّخ والرّوائي هو أنّ المؤرّخ يعتمد على المادّة الّتي يحصل عليها، قد يُضيف إليها وجهة نظره الخاصة، بينما الروائي يضيف إلى المادّة الروائية خيالات وتصوُّرات حتى وإن كانت واقعية" [2] ، وعليه فإنّ الروائي باستطاعته اختيار إضافات بعينها، يُؤسّس من خلالها دعامة عمله التخييلي، بينما المؤرّخ مقيّد ولا مجال أمامه للإضافة باستثناء التعليق على بعض الأمور من وجهة نظره.

الأمر نفسه يذهب إليه الروائي جيلالي خلاص الّذي صدر له إلى الآن الروايات الآتية:

رائحة الكلب (1985)، وحمائم الشفق (1986)، وعواصف جزيرة الطيور (1998)، وزهور الأزمنة المتوحشة (1998)، والحب في المناطق المحرمة (2000)، وقرّة العين (2007).

ويضيف خلاص قائلا "لم أكتب روايات تاريخية، ولكنني لا أنكر أنني كثيرا ما وظفت التّاريخ كذريعة في رواياتي، فأنا مولع بتاريخ بلادي المليء بالبطولات والخيبات أيضا" [3]، وهو الأمر الّذي نُلفيه لدى جلّ كتّاب الرّواية في الجزائر، مع اختلاف في الدّوافع والأهداف.

وفي نزعة متشائمة، تلُفّها بعض المنطقية يُصرّح مرزاق بقطاش، صاحب رواية (طيور في الظهيرة) 1976 وروايات أخرى هي:

البزاة (1981)، وعزوز الكابران (1989)، ودم الغزال (2002)، ويحدث ما لا يحدث (2004)، وخويا دحمان (2007).

قلت يُصرّح بخشيته أن يكون استحضار التّاريخ في الرّواية العربيّة بصفة عامّة، محض موضة زائلة [4]، ثمّ يُضيف في شيء من المنطقية قائلا:"أنا أومن بأنّ رواية الثورة

---

1 زينب قبي، الرّواية والتّاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلّة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، العدد: 09 يناير2007، ص 148.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 نفسه، ص 152.

4 ينظر: زينب قبي، الرّواية والتّاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، ص 153.

الجزائريّة لم تولد بعد، على الرّغم من أنّها صارت جزءا من التّاريخ، ذلك أنّ الرّواية تنضج على نار هادئة"[1]، ويوافقه في هذا الروائي والناقد محمّد ساري، صاحب الرّوايات الآتية:

على جبال الظهرة (1983)، والسعير (1986)، والبطاقة السحرية (1997)، والورم (2003)، والغيث (2007).

ولكنّ محمّد ساري يُقدّم مبرّرا أكثر منطقية وإقناعا ممّا ذكره بقطاش، حول مسألة أنّ الرّواية الّتي تستحضر التّاريخ الوطني/ الثورة التّحريريّة لمّا تظهر بعدُ لأنّها تحتاج وقتا أطول من الّذي يفصلنا عن تلك الثورة، ولكن السبب الأساس في اعتقاد محمد ساري يكمن في أنّ بعض قادة الثورة، لا يزالون على قيد الحياة، ويُتابعون كلّ ما يُقال عن الثورة وعن قادتها، "فكيف يُمكِن لكاتب أن يتعرّض لتناقضات قادة الثورة والتصفيات الجسديّة والمؤامرات دون أن يُثير سخط وغضب أباطرة هذه الثورة الأحياء، أو حراس إرثهم"[2]، ولعلّ النقاش الّذي تُثيره في الوقت الراهن موضة إصدار مذكّرات الّذين عايشوا الثورة[3] خير دليل على أنّ الحقائق لم ولن تظهر بعد.

وإذا جئنا إلى واسيني الأعرج، صاحب السبق الكمّي على الأقل في الرّواية الجزائرية، لأنّه أصدر إلى الآن حوالي عشرين نصا روائيا من بينها:

جغرافية الأجساد المحروقة (1979)، ووقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر (1981)، ووقع الأحذية الخشنة (1982)، و نوار اللوز (1983)، ومصرع أحلام مريم الوديعة (1984)، وما تبقى من سيرة الاخضر حمروش (1985)، وضمير الغائب (1989)، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف (ج 1.. 1990/ ج2.. 1993)، وسيدة المقام (1991)، وذاكرة الماء (1997)، وحارسة الظلال (1999)،وشرفات بحر الشمال (2001)، والمخطوطة الشرقية (2003)، وطوق الياسمين (2004)، وكتاب الأمير (2006)، وكريماتوريوم.. سوناتا لأشباح القدس (2007)، وأنثى السراب (2009)، والبيت الأندلسي (2010)...

---

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 جريدة الخبر (اليومية)، العدد:6522، السنة 21، عدد يوم 2011/10/31.

3 نذكر هنا مثلا: -مذكرات العقيد الطاهر الزبيري (نصف قرن من الكفاح)، دار الشروق للإعلام والنشر، ط1، 2011. و-الحوار الّذي أجري مع الشريف مهدي (أوّل أمين عام لرئاسة الأركان)، نشر مسلسلا في جريدة الخبر، مابين 17 و 22 جانفي 2012.

فإنّنا نُلفيه في البداية يتقاطع مع ما قاله محمّد ساري، عن استحالة كتابة التّاريخ الـوطني روائيا، كون بعض صُنّاعه لا يزالـون علـى قيـد الحيـاة، ولكـنّ واسـيني يتحـدّث عـن استحالة ذلـك بالنسـبة للمـؤرّخ، فيقـول إنّ هنالـك حقـائق"لا يقولهـا المـؤرّخ، بسـبب حسابات سياسية خارج تاريخية: سياسـية، اجتماعيـة، إيديولوجيـة، حزبيـة ضـيّقة، أو حتّى شخصية مباشرة، تمسّ بشرا ما يزالـون علـى قيـد الحيـاة"[1]، وإذا كـان هـذا حـال المؤرّخ، فكيف تراه يكون حال الروائـي، إن هـو تعامـل مـع المعطيـات التّاريخيـة، دون إضفاء مسحة تخييلية، تنقل عمله مـن التسـجيلية إلى التخييليـة بوصـفها نسـغ الكتابـة الرّوائية.

وفي معرض حديثه عن علاقته بالتّاريخ الوطني في كتاباتـه الروائيـة، يُصـرِّحُ واسـيني الأعرج أنّه عندما فكّر في كتابة روايته (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) كان في رأسـه سؤال يتعلّـق باسـتعادة "التّـاريخ الـوطني الجزائـري، وإعـادة قراءتـه في زوايـاه الأكثـر تخفّيا"[2]، ويُضيف أنّه كان "داخل سؤال مُقلق لا يُعَبِّرُ عنه إلّا قلق الرّواية: لمـاذا لم تُفـض الثورة الوطنيّة على الرّغم مـن ضـخامة التضـحيات، إلى مـا كـان يُفـترضُ أن تُفضـي إليه"[3]، هذه الأسئلة وأخرى يشترك فيها –ربّما- جلّ كُتّاب الرّوايـة في الجزائـر، الّـذي تعاطوا مع التّاريخ الوطني، ممثلا في ثورة التحرير، منقسمين في ذلك إلى اتجاهين، اتجـاه كتب أصحابه عن الثورة، لتمجيدها وتمجيد صُنّاعها، وإعادة بعـث بطـولاتهم، واتجـاه كتب أصحابه عن الثورة بُغيـة إنـارة الجوانـب الّـتي أغفلـها المـؤرّخ، وتناسـاها كُتّـاب الاتجاه الأوّل، فالتّاريخ الوطني "الّذي قال الكثير عـن الغطرسـة الاسـتعمارية...لم يقـل شيئا عمّا كان يحدُث داخل الثورة، وكأنّ ما كان يحدُث داخلـها، لا ينتمـي إلى التّـاريخ ولا إلى الثورة"[4]، وعليه فإنّ واسيني الأعرج يُصرُّ على فكرة أنّ التعاطي مع التّـاريخ لا تعني بالضرورة إحاطته بهالة من قداسة، كما لا تعني معاداته كليّا، لأنّ التأمُّل والبحـث عن التفاصيل وعدم التسرع في الحكم، أُمور في غاية الأهمية، ولها وزنها لحظة الحـديث

1 واسيني الأعرج، الرّواية التّاريخية أوهام الحقيقة، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة-الجزائر، العدد:19، 2009،ص18.

2 المرجع نفسه،ص 19.

3 واسيني الأعرج، الرّواية التّاريخية أوهام الحقيقة ، ص 20.

4 المرجع نفسه، ص 21.

عن علاقة الرّواية بالتّاريخ [1]، وسنعود إلى طريقة تعامل واسني مع التّاريخ روائيا في القسم الثاني من هذا الفصل حيث نروم الاشتغال على روايته (كتاب الأمير).

نأتي الآن إلى رأي الروائي الحبيب السايح صاحب الأعمال الروائية المُبَيّنة في الآتي:

زمن النمرود (1985)، وذاك الحنين (1997)، وتماسخت دم النسيان (2002)، وتلك المحبة (2002)، ومذنبون لون دمهم في كفي (2008).

يعتقد السايح أنّ التّاريخ يمكن أن يُعتبرَ مادة الرّواية ورافدا مهمّا من روافدها، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ الرّواية فعل تخييلي بالأساس، وأنّه من غير الممكن الفصل في التّحليل بين المادة التّاريخية والمادة الروائية، مع التركيز على أنّ الكتابة الروائية هي "فعل التفاصيل وقول اللامَقُول، والدخول في عالم الخفايا" [2] الّتي يتجاوزها المؤرّخ نزولا عند رغبة نُخب سلطوية معيّنة.

يتقاطع الروائي أمين الزاوي الّذي أصدر الروايات الآتية:

صهيل الجسد (1983)، والسماء الثامنة (1994)، ويجيء الموج امتدادا (1998)، ووحشة اليمامة (2002)، ويصحو الحرير (2002)، و الرعشة (2005)، وشارع إبليس (2009).

مع الآراء الّتي ذكرناها إلى الآن، ولكنّه في محاولته تلمُّس الفرق بين نظرة كلّ من المؤرّخ والروائي للتّاريخ، فإذا كان المؤرّخ ينظر إلى التّاريخ على أنّه ماض وفقط –في اعتقاد الزاوي– فإنّ التّاريخ "بالنسبة للروائي ليس الماضي، بل هو المستقبل، الروائي يرى إلى الخلف كي يتقدّم ويتقدّم معه القارئ" [3]، وهو أمر لا يتّفق معه الروائي بشير مفتي ، الّذي يُعتبر من أبرز الروائيين الشباب،وقد صدر له:

المراسيم والجنائز (1998)، وأرخبيل الذباب (2000)، وشاهد العتمة (2002)، وأشجار القيامة (2005)، وبخور السراب (2007)، وخرائط لشهوة الليل (2008)، ودمية النار (2010).

1ينظر: نفسه، ص17 و 21.

2 زينب قبي، الرّواية والتّاريخ، ص 148.

3 زينب قبي، الرّواية والتّاريخ ، ص 152.

حيث يقول إنّ:"الروايات العربية الّتي راهنت على التّاريخ...ظلّت أسيرة لخطاب تاريخي موجّه" [1]، مع احتمال أن يكون مفتي يقصد بكلامه روايات بعينها.

وكيما لا نظلم الصوت النسوي، الّذي فرض وجوده في عالم الرّواية الجزائرية محليا وعربيا، نُشير إلى رأي الروائية زهور ونيسي الّتي صدر لها إلى الآن:

من يوميات مدرسة حرة (1979)، ولونجا والغول (1993)، و جسر للبوح وآخر للحنين (2007).

ترى زهور ونيسي أنّ المبدع "مُحلل من نوع آخر، غير مطلوب منه إبراز الحقائق كما هي دون زيادة أو نقصان" [2]، أي أنّه يمتلك هامش حريّة يُتيح له إعادة تركيب الواقعة التّاريخية وفق ما يساعده في تشييد عمله الأدبي، وتُضيف الروائية فضيلة الفاروق صاحبة الروايات الآتية:

مزاج مراهقة (1999)، وتاء الخجل (2003)، واكتشافات الشهوة (2005) وأقاليم الخوف (2010)..

أنّ تاريخ الثورة التحريرية "ثروة حقيقية لا يُقدّرُ الجزائريون ثمنها" [3]، لأنّها تُعتبر مَعينا ثريّا من شأن الاشتغال عليه روائيا أن يضيف ما لم يذكره المؤرّخ، فالرّواية"تقول التّاريخ بالتفاصيل الصغيرة، تُحلّل وتشرح وتستنتج الأسباب" [4]، وهذا ما يُميّزُها عن فعل التّاريخ المقيّد.

هذا عن آراء كُتّاب الرّواية حول مسألة العلاقة بين الرّواية والتّاريخ وحضور هذا الأخير في المُبْدَع الروائي الجزائري، فكيف نظر الناقد الجزائريّ المشتغل على الرّواية إل هذا؟

سنفتتح حديثنا عن الآراء النقدية بخصوص المسألة الّتي دُكِرت آنفا، بطرح موقف الناقد مخلوف عامر صاحب الباع الطويل في الاشتغال على الإبداع القصصي في الجزائر، حيث صدر له إلى الآن في باب النقد ما يلي:

---

1 المرجع نفسه، ص 150.

2 زينب قبي، الرّواية والتّاريخ ، ص 151.

3 المرجع نفسه ، ص 149.

4 نفسه، الصفحة نفسها.

تطلّعات إلى الغد (1983)، وتجارب قصيرة وقضايا كبيرة (1984)، ومظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (1998)، والرّواية والتحوّلات في الجزائر (2000)، ومتابعات في الثقافة والأدب (2002)، وتوظيف التراث في الرّواية الجزائرية (2005)، ومراجعات في الأدب الجزائري (2009)، والواقع والمشهد الأدبي..نهاية قرن وبداية قرن (2011)، بالإضافة إلى عشرات المقالات في المجلات المحليّة والعربية.

يؤكّد مخلوف عامر أنّه من النادر أن نطالع عملا أدبيا كُتب في الستينات والسبعينات، دون أن تحضر فيه حرب التحرير بصورة أو بأخرى"[1]، والحقّ أنّ هذا يصدُق على جلّ الروايات الجزائرية، حتى تلك الّتي صدرت في السنوات الأخيرة. وبحثا عن مبرر للحضور المكثّف الّذي مارسه التّاريخ/ الذاكرة الوطنيّة في الرّواية يؤكّد الناقد أنّ الروائي الجزائري وجد نفسه "بين فكّي كماشة، صورة الماضي القريب، وصدمات الواقع المتحوّل، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التحرير يُسائلها طورا، ويتلذّذ بذِكرِها أطوارا"[2]، ولعلّ القارئ يلاحظ أنّ الناقد قال عن الروائي إنّه يُسائل الثورة/ التّاريخ/ الذاكرة طورا، ويتلذّذ بذكرها أطوارا عدّة، وفي هذا إشارة إلى أنّ الروايات الّتي تحاور التّاريخ وتسائله بجِدّة قليلة، وهذا يذكّرنا بما قاله الروائي محمّد ساري حول استحالة ظهور روايات تكشف مستورا أباطرتُه أحياء، وحرّاس إرث من رحل منهم يُمارسون الرقابة باستمرار.

يُميّز مخلوف عامر لحظة اشتغاله على المتن الرّوائي الّذي استحضر التّاريخ، بين نوعين من الاستحضار، استحضار لا يتجاوز الوصف والتغني بمجد ما، ويُمثّلُ لهذا بروايات كثيرة نذكر منها (البزاة) لمرزاق بقطاش، و(هموم الزمن الفلاقي) لمحمد مفلاح، وتُقابل هذا اللون من الاستحضار أعمال روائية تجاوزت ذلك التغني ولم تبق "في حدود التعاطف والوصف، بل تجاوزت ذلك إلى النقد"[3] مثل روايات (اللاز) للطاهر وطار، و(التفكك) لرشيد بوجدرة، و(صهيل الجسد)لأمين الزاوي، و(ماتيقى من سيرة لخضر حمروش) لواسيني الأعرج... .

---

1 مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط1، 2005، ص 09.

2 المرجع السابق، ص 26. ويراجع كتابه: الرّواية والتحوّلات في الجزائر، منشورات إتحاد الكتّاب العرب-دمشق، د ط، 2000، ص 12.

3 مخلوف عامر، الرّواية والتحوّلات، ص12.

نُسجّلُ ونحن بصدد عرض آراء نقدية قارب أصحابها مسألة العلاقة بين التّاريخ والرّواية الجزائرية، تقاطع دراسات نقدية عدّة حول فكرة أنّ الرّواية الجزائرية في استحضارها التّاريخ الوطني ربطت بين عملية مساءلة التّاريخ الرسمي، ودور المثقف في ذلك، يقول عبد القادر رابحي مؤكّدا أنّ جلّ "النصوص الروائية الجزائرية تتّخذ من شخصية المثقف محورا تدور حوله مختلف الأحداث، فالمثقف هو المبشّر بالتغيير القادم في رواية السبعينات ، وهو المنتقد لواقعه والناقد للتاريخ والهوية في رواية الثمانينات، وهو المأزوم والمهزوم تحت وطأة الواقع في رواية التسعينات من القرن العشرين"[1]، خاصة في ظلّ ما عرفته كلّ تلك المراحل، من تحوّلات مجتمعية عميقة، أثّرت ولا تزال في مفصليات الكتابة الرّوائية الجزائرية الّتي سعت في نماذج كثيرة منها إلى "تقديم وعي الطبقة المثقفة بمسألة السلطة، وتصوُّرها للعلاقات الاجتماعية والثقافية القائمة في المجتمع، أو تلك الّتي ينبغي أن تقوم مستقبلا"[2]، على حدّ تعبير الناقد علال سنقوقة، صاحب الدّراسة المتميّزة (المتخيّل والسلطة..في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية).

ونختم حديثنا عن آراء النقاد حول العلاقة بين الرّواية لجزائرية وذاكرة الوطن الّتي ترتسم غالبا في الثورة التحريرية، بالإشارة إلى أسئلة جوهرية يطرحها الناقد بشير بويجرة محمد في قوله: "ما هي شرعية المتون الرّوائية في الجزائر؟ هل هي بنت الحادثة التّاريخية كما وقعت فعلا؟ وذلك قول ما زال يُردّده كثير من المتعاملين مع تلك المتون، أم هي بنت المخيال والمخيالية الجزائرية؟ أم هي بنت لكليهما؟"[3]، وهي أسئلة حرّكت النقد الروائي الجزائري، وستُحرّكه مستقبلا، فالعودة إلى الذاكرة الوطنية في الرّواية مَعين غير "مُرشّح للنضوب، لغياب المؤشرات الدّالة على ذلك"[4]، حيث لا يزال الحوار القائم بين كتاباتنا الروائية وتاريخنا الوطني مستمرا إلى الآن.

---

1 عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرّواية والكسر التّاريخي (مقاربة سجالية للروائي متقنّعا ببطله)، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر (الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات)، المركز الجامعي بسعيدة، 16/15 أفريل 2008، منشورات دار الأديب ، 2008، ص 49.

2 علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة (في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 13.

3 بشير بويجرة محمد، المتن الروائي المخيال والمرجعية ،مجلّة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد 02، مارس2005، ص 152.

4 بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار–تونس، ط1، 1999، ص 83.

استحضار التّاريخ في النماذج الروائيّة عيّنة الدّراسة:

ب. العيّنة التطبيقيّة..مبرّرات الاختيار:

نروم في هذا القسم الإشارة إلى الوشائج الموجودة بين التّاريخ ونماذج من الرّواية الجزائرية، وقد اتخذنا المدونات الرّوائية الآتية عيّنة تطبيقية:

1. ذاكرة الجسد (1993) لأحلام مستغانمي.
2. مذنبون..لون دمهم في كفي (2008) للحبيب السايح.
3. شارع إبليس (2009) لأمين الزاوي.

فما تراها الدوافع الّتي أدّت بنا إلى اختيار هذه الروايات دون غيرها؟

أولا لا ينبغي أن يعتقد القارئ أنّ اختيار تلك الأعمال تمّ لأنّها الوحيدة الّتي تتقاطع مع التّاريخ/الذاكرة الوطنية، فذلك يصدُق على جلّ ما صدر من روايات جزائرية إلى يومنا هذا. لقد اخترنا الاشتغال على هذه الروايات المتباعدة زمنيا في تاريخ الصدور، لنؤكّد استمرار حضور التّاريخي في الرّوائي .

لقد استحضرت أحلام مستغانمي التّاريخ في (ذاكرة الجسد) بعد ثلاثة عقود من حصول الجزائر على استقلالها، وبعد (ذاكرة الجسد) بأكثر من عشر سنوات ، استحضر الحبيب السايح التّاريخ في نصه (مذنبون)، وفي الفترة ذاتها تقريبا يفعل أمين الزاوي الأمر ذاته في روايته (شارع إبليس)، وكمثل صنيع هؤلاء، فعل، وسيفعل آخرون ما دام التّاريخ الوطني الصحيح إلى حدّ بعيد، مغيّبا في دهاليز التّاريخ الرسمي، الطافح بالانتصارية والمتّشح بالقداسة.

كما نُشير إلى أننا اخترنا هذه الروايات لأنّها تُصنّف ضمن الاتجاه الّذي يستحضر التّاريخ/الذاكرة لنقده، ومحاولة إعادة صياغة بعض جوانبه، لا تمجيده على شاكلة ما قام به بعض كُتّاب الرّواية العربية في الجزائر خاصة في مرحلة البدايات.

- الحكاية المحورية في العيّنة التطبيقيّة:[1]

1- ذاكرة الجسد..ذاكرة الوطن:

من لحظات الفجيعة تنبثق رواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، الّتي تنطلق من حزن حاضرنا باتجاه حزن ماضينا، حيث تصوّر لنا (خالد بن طوبال) الرجل الّذي يحمل بيد واحدة الوطن المضرّج بدماء ذاكرة موبوءة، رجل يختزل الوطن في مدينة والمدينة في جسر، خالد الّذي يُخبرنا أنّه يعيش في فرنسا الّتي كانت بالأمس القريب مُستعمِرا عاث فسادا في الجزائر.

يحدُث التحوُّل عندما يلتقي (خالد) الشابة (حياة عبد المولى)، هذه الفتاة الّتي أعادته إلى الوراء، أيام كان في تونس يعالج إصابة أفقدته ذراعه، فيتذكّر كيف أوصاه والد حياة بحمل رسالة إلى عائلته في تونس، شريط الذكريات ذاك يُمكّن خالد بن طوبال من عرض تاريخ الجزائر انطلاقا من أيام الثورة التحريرية مرورا بسنوات اقتسام الغنائم وصولا إلى انكسارات عشرية الدم، وتصوّر الرّواية كيف حاد بعض قادتها عن مبادئ نوفمبر فعاثوا في البلاد فسادا ودفعوا بها إلى الهاوية، إنهم "أصحاب البطون المنتفخة..والسجائر الكوبية.. والبدلات الّتي تلبس على أكثر من وجه.

أصحاب كل عهد وكلّ زمن.. أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب المهمّات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول...

هاهم هنا أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع"[2]، هؤلاء وحدهم كتّاب تاريخ هذا الوطن في اعتقاد أحلام.

2-مذنبون..لون دمهم في كفي..حَكّمُوا التّاريخ:

لا تنهض رواية (مذنبون) للحبيب السايح على الاستحضار المباشر للتاريخ/ الثورة، بل تُقدّم في متنها الأساس موقف شريحة من الجزائريين اتجاه قضايا الراهن، (مذنبون) رواية تتحدّث عن المحنة الّتي عاشتها الجزائر إبان العشرية الأخيرة من القرن الماضي، أو بالأحرى تُعالج ما أفرزته، حيث يُقدّم لنا السارد حكاية تتضمن

---

1 نشتغل في اتجاه رواية استحضار التاريخ الوطني على الرّوايات الآتية:

-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات anep، ط18، 2004.

-الحبيب السايح، مذنبون..لون دمهم في كفي، دار الحكمة، ط1، 2008.

-أمين الزاوي، شارع إبليس، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 354 و355.

حكاية رشيد الشاب المثقف الّذي أنهى دراسته الجامعية والتحق بصفوف الجيش الوطني الشعبي لأداء الخدمة الوطنية، لكن وفي أثناء ذلك تقوم مجموعة إرهابية باغتيال أفراد عائلته (والده، ووالدته، وأخته مبروكة) والوحيدة الّتي نجت من المجزرة أخته الصغرى نجاة.

تُصوّر لنا الرّواية عزم رشيد الانتقام من الفاعلين، خاصة وأنّه يعرِف أمير الجماعة الإرهابية (لحول ولد فلة)، ولكنّ رشيد فوجئ بإصدار السلطات عفوا عن الإرهابيين الّذين يُسلّمون أسلحتهم، حيث رفض ذلك وقرّر تحقيق العدالة بنفسه، مستغربا نجاة القتلة "...استباح دم عائلتي ثمّ عاد من غير حساب؟" [1] فقتل (لحول) ليلة عودته من الجبل، ونكّل بجثته، وفي أثناء تقديم هذه الحكاية ، تُقيم الرّواية حوارا مع التّاريخ، إلى درجة أنّها تكاد تُطالبُ بتحكيم التّاريخ قبل العفو عن الإرهابيين الّذين أذنبوا والدليل على ذلك دم بريء يخضب كفّ الوطن، فمن خان الوطن بالأمس (جدّ لحول) الحركي، خان الوطن اليوم أيضا (لحول الإرهابي)، ومن دافع عن الأرض والعرض بالأمس (جدّ رشيد) الشهيد، يُدافع اليوم عن كرامة الوطن (رشيد)، تكاد الرّواية تقول –في اعتقادنا- : حكّموا التّاريخ، لأنّه من غير المنطقي أن يُدان شخص لم يقُم سوى بما عجزت عنه أجهزة دولة أصاب دواليبها الفشل" [2]

3-شارع إبليس..خفايا الأمس:

يرسم الزاوي أمين في هذه الرّواية حكاية (عبد الله بن كرامة) أو (إسحاق) أو (جرو الجبل)، الشاهد على الخيانة، والمطلّع على خفايا الأمس وخيبات اليوم، جرو الجبل الّذي رافق والدته الجميلة، عندما قرّرت الالتحاق بزوجها في جبل من جبال الغرب الجزائري، ومساعدته في وقوفه مع الثورة، ودعم وفائه لها.

يُطلعنا إسحاق الّذي اختفى في نهاية الرّواية، على خيباته الّتي لا لون لها، فيحدّثنا عن نظرات ممثّل الجبهة الجائعة إلى والدته، نظرات دفعته إلى تدبير مكيدة لإبعاد والده ثمّ لاغتياله والاستحواذ على زوجته (أم إسحاق)، الّتي شاركت في حبك سيناريو إبعاد زوجها، وبعد سنوات تنجح الثورة، ويتحقّق الاستقلال ، فينتقل إسحاق (جرو

1 حبيب السايح، مذنبون، ص 99.

2 حبيب السايح، مذنبون، ص 105.

الجبل) إلى وهران للعيش مع أمّه وزوجها القائد، وتستمر الحكاية فتبيّن لنا نقمة إسحاق على والدته وسعيه للانتقام منها ومن القائد، وقد تمّ له ذلك عندما تزوّج القائد (زبيدة) الشابة، الّتي اختلى بها إسحاق مرات عدّة بمباركة خفية من والدته، يقول إسحاق عن ذلك: "..وأنا أعتصر جسد زوبيدة كنت أشعر أنني أنتقم لوالدي ضدّ ثورة خانته ونسيته، وضدّ أصدقاء صادروا منه زوجته.." [1]

وبعد فترة يسافر إسحاق إلى دمشق لإتمام دراسته، وليُكمل لنا حلقات خيباته، انطلاقا من لقائه بجزائريات يمارسن تجارة الجسد في دمشق، وهن بنات ثورة المليون ونصف المليون شهيد، ولكنّ خيبته الكبرى هناك كانت لحظة عَلِم أن الجزائري المدعو (المانو) وهو أحد أبطال ثورة التحرير، والّذي أُشيع عنه أنّه انتقل من الجزائر إلى المشرق لنصرة فلسطين، يُتاجر في بيع الأعضاء البشرية، ثمّ تكتمل الخيبة عندما يرسم لنا أنّ القائد (الخائن بالأمس) صار ملتحيا، يدعو إلى الثورة على نظام كان من ركائزه، ولكنه الآن ما عاد "يترك الصلاة بأوقاتها الخمسة، وبمجرد أن يشعر بتحسّن طفيف في صحته حتى ينهض ليمضي يومه كاملا في المسجد" [2]، وزاد على ذلك بعدم تخلُّفه "عن اجتماعات حزب ديني سري يقال إنّه أطلق إذاعة سرية سمّاها إذاعة الدعوة، ويُقال أيضا إنّ بعضهم سمعه يتكلّم على أمواج هذه الإذاعة حيث كان له فيها حديث سياسي أسبوعي في نقد النظام الشيوعي الّذي استبدّ بالسلطة" [3]

ج. دلالة الارتداد وهاجس العودة إلى الماضي:

يستنتج قارئ الروايات الّتي نشتغل عليها، بيُسر دلالة الارتداد وهاجس العودة إلى الماضي، ذلك أنّ تلك الروايات، يربط السارد في كلّ منها بين الرّاهن والماضي، الّذي تحصرُه هذه الروايات في مرحلة الثورة التحريرية.

وعليه باستطاعتنا القول إنّ روايات (ذاكرة الجسد) و(مذنبون) و(شارع إبليس)، لا ينبثق فعل السرد فيها من الماضي في حدّ ذاته، فكلّها تنطلق من لحظة راهنة وتتجه صوب التّاريخ، ففي رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، يُشكّل الارتداد عمودها

1 أمين الزاوي، شارع إبليس، ص 35.

2 أمين الزاوي، شارع إبليس، ص 107.

3 المصدر نفسه، ص 108.

الفقري، إذ تُعدُّ سفرا في الذاكرة، وحَفرا في عمرٍ يتنفس صاحبه مزيجا من التناقضات، الّتي يُغذّيها تاريخ نضالي، وراهن تَلُفه الخيبات والانكسارات [1]، انكسارات صنعها من "تنكّروا للثورة والشهداء وحوّلوا الماء عن مجراه الصحيح" [2]، وهي نفسها الانكسارات الّتي دفعت الحبيب السايح في روايته (مذنبون) إلى استدعاء الذاكرة بُغية تحكيمها في ما آل إليه الحاضر، خاصة غداة إعلان السلطة العفو عن فئة سارت بالجزائر إلى الهاوية.

أمّا رواية (شارع إبليس) لأمين الزاوي، فتتأسس على عمليّة السرد، الّتي أعلنت (زبيدة) أنّها ستقوم بها، ولكنها سرعان ما تتخلى عنها لإسحاق الّذي يفتتحها، بخيبة خيانة الثورة لوالده، ويختمها بخيبة أمل التّاريخ والوطن في (المانو) أحد قادة الثورة، بالإضافة إلى تحوّل القائد الّذي خان بالأمس، ويخون اليوم كيف لا وهو يدعو الشباب إلى ثورة أخرى، وهكذا تُصبح الأذية الّتي لحقت الوطن بسببه مزدوجة، حيث تنكّر للوطن والحقيقة بالأمس، عندما اغتال والد إسحاق غدرا، ويدفع الشباب المتحمّس لاغتيال الوطن اليوم، تُقدّم الرّواية كلّ ذلك عن طريق سلسلة من الارتدادات تمكّن إسحاق من رسم صورة الحاضر استنادا إلى الماضي.

د- المسكوت عنه ودور المثقف في كشف الحقائق:

أشرنا سابقا وفي أكثر من موضع إلى طبيعة الفضاء الّذي تسبح فيه الرّواية، في علاقتها مع التّاريخ، وكيف أنّها تستغلّ كونها جنسا أدبيا يحوز حريته الخاصة في التعبير، فتقتحم عوالم التّاريخ وتفضح ما غيّبه، أو تناساه، أو لم يمنحه حقّه، والحقّ أنّ قراءة المتن الروائي الّذي اتخذناه عيّنة تطبيقية، يكشِف اختلاف المادة التّاريخية المعبّر عنها روائيا عن التّاريخ الرسمي، الّذي لم يُخبرنا إلى الآن -في صياغته الرسمية- بحدوث خيانات ما في مسارات الثورة التحريرية، ولم يُحدّثنا حتى عن الأزمات والصراعات الّتي نشبت بين القادة في مرحلة ما بعد الاستقلال مباشرة، وهي أمور تطالعها الأجيال الجديدة بنوع من الفضول، والاستغراب والذهول.

---

1 ينظر:هند سعدوني،الخطاب الروائي النسوي بين(أنا) الكاتبة و(هو) البطل، ضمن كتاب الكتابة النسوية التلقي والخطاب والتمثّلات، (مجموعة من المؤلّفين)، منشورات المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية-وهران، دط، 2010، ص 187.

2 مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن وبداية قرن، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، 2011، ص 229.

ومن الملاحظات الّتي سجلناها أثناء حوارنا مع المدوّنات الروائية عيّنة الدّراسة، الحضور المميّز لشخصيّة المثقف، ذلك أنّ الروائي يتّخذ "من حالات المثقف البطل، وهو يعبر الأزمنة المعاصرة للدولة الوطنيّة المفجوعة بصدامية الحادثة التّاريخية، وتشنّجاتها، مركبة عبور دائمة يتلبّسُ فيها الأقنعة المناسبة لهذه المراحل"[1]، فشخصية (خالد بن طوبال) تمثّلُ المثقف الّذي فضّل المنفى الاختياري، على خيانة تاريخه النضالي، لأنّ الوطن "أصبح سجنا لا عنوان معروفا لزنزانته، لا اسم رسميا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه"[2]، ربما أصبح الوطن هكذا عندما غُيِّبَ تاريخه الحقيقيّ فالوطن "لا يرسم بالطباشير... أخطأنا .. التّاريخ لا يُكتبُ على سبُّورة، بيد تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة.."[3]، كذلك الأمر بالنسبة (لرشيد) الّذي أخذ حقّه بيده، لأنّ التّاريخ صفح دون وجه حق عن (لحول) الإرهابي حفيد الحركي الّذي خان الوطن بالأمس، أمّا (إسحاق) بطل رواية (شارع إبليس) لأمين الزاوي، فاختار الاختفاء مادام التّاريخ مصرّا على ملاحقته بصور الخيانة، الّتي تتكرر وفق صياغات تبدو مختلفة ولكنّها واحدة.

1 عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرّواية والكسر التّاريخي، ص 49.

2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 243.

3 المصدر نفسه، ص 280.

obeikandl.com

2 . الرّواية التّاريخية : Roman historique :

يغدو الحديث عن نوعين فرعيين من الكتابة في بحث واحد ومحاولة التمييز بينهما مغامرة تتطلب تقديم أدلّة التعالق بينهما من جهة، وأدلّة تمايزهما عن بعضهما من جهة أخرى، ذلك أنّ رواية استحضار التّاريخ الوطني الّتي تكلّمنا عنها في القسم الأوّل من هذا الفصل ترتبط مشيميا بالرّواية التّاريخية، من حيث النية في محاورة تاريخ بعينه هو التّاريخ الجزائري بغضّ النظر عن الفترة المزمَع تسليط الضوء عليها، ولكنّهما تبتعدان عن بعضهما بالنظر إلى الطريقة الّتي تُعتمد في كل منهما لحظة التعامل مع الحادثة التّاريخية.

إنّ القناعة الّتي تَسند مبتغانا المجسّد في هذا البحث، تفترِض وجود فرق واضح "بين الرّواية التّاريخية، وتوظيف التّاريخ (التراث)" [1] ، لأجل ذلك قلنا بوجود رواية تستحضر التّاريخ الوطني، ورواية تاريخية، فاستحضار التّاريخ الوطنيّ بوصفه تراثا يتمظهر في جلّ النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية سواء تلك الّتي صدرت في الفترة الّتي يشتغل هذا البحث على بعض نصوصها أو حتّى تلك الّتي صدرت قبل تسعينيات القرن الماضي، أمّا كتابة الرّواية التّاريخية وفق القواعد المتّفق عليها نسبيا في عالم النقد الروائي فلم تسجِّل حضورها في الكتابة الروائية الجزائرية باستثناء النص الّذي نشتغل عليه في القسم الثّاني من هذا الفصل، وهو نص (كتاب الأمير) للروائي واسيني الأعرج، ولا مندوحة من ذِكر نص آخر يُمَوضِعُ نفسه في باب الرّواية التّاريخية ولكنّنا لن نشتغل عليه في هذا البحث، نقصد نص (الرحيل إلى أروى) الصادر سنة 2005، للكاتب محمد حيدار [2]، أي بعد سنة من صدور (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج.

يُلاحِظ الباحث في الرّواية الجزائرية أنّ "السياق التّاريخي للرواية الجزائرية – السبعينات والثمانينات- [وحتى المراحل اللاحقة] يحيل إلى أنّ الروائيين الجزائريين في هذه المرحلة عمدوا إلى استعادة التّاريخ النضالي للشعب الجزائري ضد الاستعمار" [3]،

---

1 أحمد بقار، الرّواية والتّاريخ عند واسيني الأعرج الإستدعاء والدلالة، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد : 19/جانفي 2014، ص110.

2 محمد حيدار، الرحيل إلى أروى، منشورات وزارة الثقافة –الجزائر، ط1، 2005.

3 عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التّاريخية في رواية (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج، مجلة دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي بالجزائر/جامعة وهران، العدد : 03/مارس 2006، ص129.

وهذا ما قام به واسيني في كتاب الأمير ولكن في سياق مغاير هو الرّواية التّاريخية الّتي تعتمد التّاريخ بما يفوق عملية الاستحضار، الّذي سبق وأشرنا إلى انقسامه إلى نوعين: استحضار تمجيدي واستحضار نقدي، وعليه فإنّ "رواية واسيني الأعرج (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) مرحلة جديدة من العلاقة مع التّاريخ الجزائري موضوعا ومنظوراً "[1] بالنظر إلى اشتراطات الرّواية التّاريخية وضوابط كتابتها.

تُعرَّف الرّواية التّاريخية Roman historique بأنّها "سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية... تنحو الرّواية التّاريخية غالبا إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية"[2]، ولكن ليس دائما بالطرق التبسيطية، خاصة عندما يتعلّق الأمر "باستخلاص فردية الشخصيات من الطابع التّاريخي الخاص لعصرهم"[3]، من خلال التركيز على محطّات مهمّة في تاريخ أُمّة من الأمم، مع ما يصادفه الروائي من صعوبات في اجتراح حلول تخييلية تُمَكِّنُه من تَجنِّب انزلاقات كتابة تتموضع على التخوم بين علم يتوخّى الدقّة وتخييل يصبو إلى التّحرُّر ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

يصنَّف الحديث عن الرّواية التّاريخية ضمن النقاش المستمر حول العلاقة بين الرّواية والأجناس الأدبية والحقول المعرفية المجاورة، خاصّة تلك الّتي ترتبط بها الرّواية بعُرى وثيقة مثل التّاريخ، فالكتابة السردية تنهض "على كثير من مظاهر التلوين الأجناسي وقد ظهرت هذه الأعراض خاصّة على الرّواية الّتي أخذت تُطَعِّم عوالمها بعوالم الأجناس الأدبية الأخرى، وتُتَبِّلُ لغتها وأدواتها بلغات وأدوات تعبيرية جديدة"[4]، فكان أن حاورت روايات كثيرة التّاريخ، ونَذْكر الدراسات الكاتب الانجليزي السير والتر سكوت Sir Walter Scott (1771/ 1832) على أنه رائد الرّواية التّاريخية لدى الغرب، ونَعتبره دراسات كثيرة الأب المؤسّس للرواية التّاريخية،

1 المرجع نفسه، ص131.

2 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص103.

3 إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص178، وينظر : أبيي سي فانسنت، نظرية الأنواع الأدبية ، ص434.

4 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته (في استراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع-عمان، ط1، 2005، ص17.

ومن رواياته رواية (إيفانوي Ivanhoé) وقد تحدّث (سْكُوت) عن خصائص تميِّز الرّواية التّاريخية، من بينها : [1]

- خصوصية الفترة الزمانية المعالجة، الّتي عادة ما تتّسم بالاضطرابات والتغيُّرات الحاسمة.
- الارتباط بذاكرة تاريخية ماضية سبقت زمن كاتبها بجيل واحد على الأقل، بُغية منح الرّواية وكاتبها فرصة لفهم ملابسات ما مضى.
- خصوصية الشخصيات، حيث غالبا ما ترتبط الرّواية التّاريخية بمسعى تَمَثُّلِ سِيَر شخصيات أثّرت في عصرها وتأثّرت به.
- الطول النسبي للرواية التّاريخية.
- حضور الآخر بوصفه معتديا، ما يؤثثها بالصراعات.
- تضمُّنها تيمة الأَسْر والسجن والمطاردة.
- معالجتها لقضايا الإبعاد القسري لشخصيات بعينها عن الأهل والوطن.

ويمكن أن نضيف هنا تركيز الرّواية التّاريخية نظرا لانتمائها إلى الرّواية الجنس الأساس، على التفاصيل الّتي قد يكون المؤرخ أغفلها سهوا أو عمدا، إذ لا تتخلف الدراسات في التأكيد على الاختلافات الجوهرية بين التّاريخ والرّواية شكلا ومضمونا.

فالكاتب الروائي "ليس مؤرِّخا بالمعنى التقاني والفني والإجرائي لمفهوم التأرخة، صحيح أنّه يفيد من مدوّنات التّاريخ وأحداثه وشخصياته وملابساته لكنّه يعمل على تشكيلها وتَمَثُّلِهَا عن طريق ديناميات الخيال وعمليّاته وفعالياته وسياقاته"[2] عن طريق الانتقاء، والاسترسال والقفز على الفترات التّاريخية، وهذا لا يؤدّي إلى فصل كلي بين الرّواية والتّاريخ لأنّ ما بينهما "من ترابط وتواشج هو أكبر من مجرّد تماس وقائعي بل ثمّة ما يشي بأنّ النسغ السردي للكتابتين يطوي هويّة واحدة، قبل أن

1 ينظر : - فاطمة إلياس، من محاكاة التّاريخ إلى محاكمة التّاريخ (الرّواية التّاريخية بين الواقع والتخييل) مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ج68، مج17، فبراير 2009، ص ص 422/420.

- مج من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص210.

ويراجع حول تطوّر الرّواية التّاريخية لدى الغرب : - فاطمة إلياس، المرجع السابق، ص ص 431/419.

2 محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع-سوريا، ط1، 2008، ص28.

obeikandl.com

يمتاز الصنفان عن بعضهما البعض"[1] ، فكُتب الأخبار الّتي يزخر بها تراثنا العربي تتقاطع مع الرّواية ولكنّ كلّا منهما لا يذوب كلية في الآخر.

نستطيع القول بعد الّذي سبق "إنّ الرّواية التّاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التّاريخية الّتي تقضي عليها بأن لا تُجافي ما تواضعت عليه المصادر التّاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مُقتضيات الفن الروائي"[2]، ولأجل ذلك يلاحظ قارئ الروايات التّاريخية تركيزها على التفاصيل في مقابل التزام تختلفُ حدَّتُه من روائي إلى آخر بمحمولات كُتب التّاريخ الصارمة في حدود سلطة صاحبها وظروف كتابتها إذ "يتوزعَّ علم التّاريخ والرّواية على موضوعين مختلفين، يستنطِق الأوّل الماضي، ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية"[3] ، مع اختلاف بيِّن في طبيعة ما ينتهي كلّ منهما إليه، بين رواية تُعلي من شأن التّخييل وتتوغَّل بعيدا في التفاصيل، محاولِة تسليط الضوء على ما همّشَه المؤرِّخ، وتاريخ يُعلي من شأن الحقيقة، الّتي تظلّ نسبية رغم زعم بعض المؤرّخين أنّها مطلقة، فالتّاريخ ملك لمن انتصر، وهذا الأخير مولع بتقديس صنيعه، ماض في تقزيم غريمه.

إنّ التمييز بين الرّواية والتّاريخ ومحاولة إيجاد الفرق بينهما يتجلّى بصورة واضحة في الفرق بين الحدث التّاريخي والحدث الروائي، "فالحدث التّاريخي في تشكيله الواقعي سابق على الحدث الروائي بطبيعة الحال، وكلّ تاريخ سابق بالفعل والإجراء –زمنا ووجودا– على الرّواية"[4] ، وهذه حقيقة لا صعوبة في تأكيدها خاصة وأنّ أبرز اشتراطات الرّواية التّاريخية معالجتها لأحداث سَبقت راهن الروائي بجيل على الأقل كما سبق وذكَرنا لدى (والتر سكوت) وهذا ما يقودنا إلى ضرورة التمييز بين التّاريخ الّذي يُعنى به المؤرّخ، والتّاريخي الّذي يقع في صُلب اهتمام كاتب الرّواية التّاريخية، لأنّ "التّاريخ أحداث تمّت في الماضي وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنوانا عليها، أمّا التّاريخي فهو أحداث اختِيرَت من التّاريخ حسب تبئير

1 عبد السلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2010، ص09.

2 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف : محمد القاضي، ص210.

3 فيصل دراج، الرّواية وتأويل التّاريخ، ص09.

4 محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص21و22.

الروائي ووُظفت في الرّواية تجسيدا لغرض روائي ماض أم راهن أو مستقبلي"[1] ما يؤكّد خصوصية تعامل الروائي مع الحادثة التّاريخية، فبعض نصوص البدايات في الرّواية التّاريخية العربية اختارت الاشتغال على فترات تاريخية بعينها، نذكر مثلا : (زنوبيا) 1871 و(بدور)1972، و(الهيام في فتوح الشام) 1974 لسليم البستاني، وسلسلة روايات تاريخ الإسلام لجرجي زيدان، و(أورشليم الجديدة) 1904 لفرح أنطوان، و(أمير لبنان) 1907 ليعقوب صروف[2]...

يَنتُج عن انتقال الشخصيات من كهوف التّاريخ إلى سهول التخييل تمييز آخر يمكّننا من رصد الفرق بين الرّواية والتّاريخ، لأنّ الشخصيات في التّاريخ تُرسَم استنادا إلى ما كُتب عنها أمّا في الرّواية فإنّ المجال أمامها مفتوح لتُقدِّم نفسها بالتركيز على التأثير المتبادل بينها وبين تغيُّرات الوضع، ولكنّها من خلال كل ذلك تُتَمَوْقَعُ داخل هذا العمل وتخضع لشروطه وإجراءاته وسياقاته ومتطلباته على نحو عميق، وتتفاعل معه بظروفها وأحداثها وسماتها"[3] لا بالصورة الآلية في التّاريخ، ولكن اعتمادا على التخييل الّذي هو عماد الرّواية، لأنّه "وأيّا كان الشأن فإنّ الروائي لا يكتب تاريخا وما ينبغي له"[4]، وإلا فما جدوى الحديث عن كتابتين لكلّ منهما مميّزاته وخصائصه، وفي الآتي سنحاول الاشتغال على رواية (كتاب الأمير .. مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، وهي باكورة الرّواية التّاريخية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية.

أ- رواية الأمير .. كتاب وسيرتان :

رواية (كتاب الأمير .. مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، رواية من الحجم الكبير عدد صفحاتها (514) مقسّمة إلى ثلاثة أبواب هي :

باب المحن الأولى، ويضمّ خمسة أقسام، أطلق عليها الروائي وقفات، هي :

- الوقفة الأولى : مرايا الأوهام الضائعة.
- الوقفة الثّانية : منزلة الابتلاء الكبير.

---

1 سمر روحي الفيصل، الرّواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، دط، 2003، ص65.

2 ينظر : مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص212.

3 محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص25.

4 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص35.

- **الوقفة الثّالثة** : مدارات اليقين.
- **الوقفة الرّابعة** : مسالك الخيبة.
- **الوقفة الخامسة** : منزلة التدوين.

تسبق هذه الوقفات محطّة بعنوان : الأميرالية وهي محطّة تتكرّر في بداية الباب الأوّل والثّاني وفي بداية ونهاية الباب الثّالث.

باب أقواس الحكمة، وتضمّن الوقفات الآتية :

- **الوقفة السادسة** : مواجع الشقيقين.
- **الوقفة السّابعة** : مراتب المهاوي الكبرى.
- **الوقفة الثّامنة** : ضيق المعابر.
- **الوقفة التّاسعة** : انطفاء الرؤيا وضيق السبيل.

الباب الثّالث : باب المسالك والمهالك.

- **الوقفة العاشرة** : سلطان المجاهدة.
- **الوقفة الحادية عشر** : فتنة الأحوال الزائلة.
- **الوقفة الثانية عشر** : قاب قوسين أو أدنى.

تنفتح الرّواية على زورق ضمّ صيادا مالطيا وجون موبي Jean Maubet الّذي يعكف على تنفيذ وصية سيّده وصديقه مونسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch أسقف الجزائر بُعَيْدَ احتلال فرنسا للجزائر، الّذي أوصاه بأن يسعى لإعادة جثمانه من مدينة بوردو إلى الجزائر ليدفن في البلاد الّتي أحبّها، واقتضت وصيّته أن يُلقي جون موبي بعضا من تراب الجزائر قبالة شاطئ العاصمة مع بعض الورود لحظة وصول رفاة مونسينيور ديبوش، فجر "28 جويلية 1864" [1] ، ما يُعبِّر عن وفاء جون موبي للأسقف ديبوش، "مونسينيور أنطوان ديبوش؟ كان أبي وأخي. كان كلّ شيء في حياتي. خدَمتهُ أكثر من عشرين سنة، جئت معه إلى هذه الأرض عندما عُيِّنَ أسقفا على الجزائر وصَاحَبْته في كلّ منافيه إلى أن مات" [2]

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر-الجزائر، دط، ص11.
2 المصدر نفسه، ص12.

obeikandl.com

إنّ انفتاح الرّواية على تاريخ (28 جويلية 1864) يوحي بمسار النص الّذي اعتمد السرد الاستذكاري، حيث تُقدِّم الرّواية مرحلة من مراحل حياة الأمير عبد القادر على لسان مونسينيور ديبوش ومعاونه جون موبي، وقد أُوكلت مَهَمَّة سرد الأحداث في قسمها الأكبر لمونسينيور ديبوش الّذي جمعته علاقة وطيدة بالأمير أيام مقاومته للاحتلال الفرنسي، وطيلة الفترة الّتي قضاها الأمير أسيرا/ سجينا بفرنسا في الفترة ما بين 1847 و1852 ودافع عنه إلى غاية إطلاق سراحه وتوجُّهِه إلى تركيا، حيث ألَّف ديبوش رسالة في شكل كتاب رافع من خلالها في سبيل إطلاق سراح الأمير، والرسالة مهداة إلى لويس نابليون بونابرت وعنوانها "عبد القادر في قصر أمبواز" [1] ، ونُشير هنا إلى أنّ كلّ ما ألّف الأمير قد كُتِب أثناء سجنه بفرنسا (خلال أربع سنوات 1848-1852) ما عدا المواقف وديوان شعره" [2] ما يوحي باستغلال الأمير لفترة الأسر في التأليف.

لا تكاد الرّواية تلتفِت إلى الأمير طيلة الوقفة الأولى (مرايا الأوهام الضائعة) الّتي خُصِّصت للتعريف بالأسقف ديبوش وصديقه جون موبي، مع إبراز الطريقة الّتي تمَّ بها التعارف بين الأسقف والأمير خلال مفاوضات غير مباشرة لتبادل الأسرى، ثمَّ علاقتهما المباشرة أثناء سجن الأمير بقصر أمبواز، ويلتقي القارئ بالأمير مع بداية الوقفة الثّانية (منزلة الابتلاء الكبير)، ولعلّ القارئ يندهش من الجُمَل الأولى الّتي تلفّظ بها الأمير خاصة الجملة الآتية الّتي قالها مخاطبا مونسينيور ديبوش:"

روحك أنت غالية عليّ، ومستعدّ لأمنح دمي لإنقاذها. امنحني من وقتك قليلا لأتعرَّف على دينك وإذا اقتنعتُ به، سرت نحوه" [3] ، إنّها جملة تُظهر الأمير عبد القادر الفقيه المتصوّف، والشاعر القائد، مؤسّس الدولة الجزائرية إنسانا يجهل تفاصيل الديانة المسيحية من جهة،والأدهى والأَمَر أنّها تُظهره مستعدًّا ببساطة للتنازل عن دينه الّذي نافح عنه وعن الوطن سنوات طويلة، ولكنّه في رواية واسيني "طلب من مونسينيور

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص19.

2 أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الجزء الرابع، دار الغرب الإسلامي-بيروت، ط1، 1996، ص180.

3 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص45.

ديبوش أن يساعده للحصول على كُتب متخصّصة في الدين وإلى كاهن معرّب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائها الأوّل..." [1]

ينتقل الروائي بعد ذلك إلى رسم ظروف بَيْعة الأمير على لسان سارد يمارس الاسترجاع، فتظهر في كلّ مَرّة سيرتُه بصفاء حتى تكاد تطغى على سيرة الأمير، ولعلّ ذلك هو سبب قولنا في عنوان هذه المحطة (كتاب وسيرتان)، غير أنّ ظروف بيعة الأمير قُدِّمت في الرّواية في سياق يجعلها شيئا مثيرا للتشاؤم :

- "1832. عام الجراد الأصفر. هكذا يُسمّيه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزُوَّار الزاوية القادرية الآتون من بعيد. منذ الصباح. تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مُشَكِّلَة مظلّة سوداء على الحقول والمزارع. حتى حوافي وادي الحمام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بالأطراف وبشجيرات الديس والمارمان الّتي تكسو أطراف الوادي. حتى الرياح الجنوبية الّتي هبّت ليلة البارحة لم تجلب معها إلّا مزيدا من الرمال والأتربة وأسرابا لا تُحدّ من الجراد" [2]
- "لا شيء في الأفق...سوى عواء الذئاب الّذي لم يعد يتوقف ليلا وجزءا كبيرا من الصباح، والموت جوعا أو بالأمراض الّتي كثيرا ما تُعَجِّل بموت المنهكين،وأزيز الحشرات عندما يشتد صهد النهار، معلنا عن صيف آخر لا خير فيه سوى المزيد من البؤس واليأس" [3]
- "لا حياة في السهل" [4] ، يقصد سهل اغريس بمعسكر.
- "هو عام الجراد الأصفر، عام الموت والخراب..." [5]

ويزيد الروائي على ذلك بأن جعل البيعة تتصادف مع حادثة إعدام قاضي ارزيو أحمد بن الطاهر، وكيف أنّ زوجته خاطبت المكلَّف بتنفيذ حكم الإعدام في زوجها عندما

---

1 المصدر نفسه، ص45.

2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص57.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 نفسه ، ص ن.

5 ن، ص ن.

همّ بتثبيت الجثة على ظهر الحمار بالحبل نفسه الّذي شنقت به : "خلوا الحبل عندكم، ينفعكم باش تشنقوا به واحد آخر. الله يكثر خيركم" [1]

بعد ذلك يستمرّ السارد في تقديم سيرة الأمير عبد القادر أثناء قتال المحتلّين وإبّان فترة الأَسْر، ولكنّه لا يتجاوز لحظة إخلاء سبيل الأمير والسماح له بالتوجُّه إلى تركيا فدمشق، ثمّ ينمو الحديث عن ذلك إزاء الحديث عن حياة مونسينيور ديبوش وتفانيه في نصرة قضية الأمير، حتى أنّ قارئ النص يشعر بأنّه بصدد الاطلاع على سيرة الأسقف أكثر من سيرة الأمير عبد القادر.

ب- عتبات النص..مسارب نحو الدلالة :

لطالما اعتُبرت عتبات النص روافد تَحْمِل القارئ على مزيد تَعمُّق في الدلالة من خلال ارتسامها أمامه متنا عميق الدلالة، كثّ المعاني، رحب الصور، كيف لا و"عتبات النص بنيات لغوية وأيقونية تتقدّم المتون وتعقبها لتُنتج خطابات واصفة لها، تُعَّرِف بمضامينها وأشكالها وأجناسها" [2] ، وقد حازت اهتماما نقديا مُلفتا، ناهيك عن اهتمام المبدعين أنفسهم بها.

نَعتبر اللون أوّل عتبة نصية يصادفها قارئ (كتاب الأمير) -إن صح ذلك- فغلاف الكتاب/ الرّواية يحمل اللون الأخضر الملكي، وهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالعنوان الأساس للكتاب/ الرّواية (كتاب الأمير)، فالأمير كان مَلِكا في وطنه، ونعتقد أنّ اختياره لقب الأمير بدل الملك ما كان إلاّ درءا لتأويلات جار يخاف على عرشه من كلّ شيء ومن أي شيء.

ويتموضَع العنوان الفرعي (مسالك أبواب) الحديد دالا فهو ينزع "إلى الإيحاء والترميز : فمسالك أبواب الحديد تسمية موحية بما تعرّضت له حياة الشخصية الروائية من تقلُّبات بين النصر والهزيمة، ومن تنازع بين التشبُّث بأرض الجزائر

1 ن، ص60.

2 يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات-المغرب، ط1، 2008، ص15.

واضطرار إلى الابتعاد عنها وقبول حالة المنفى" [1] ، ما يجعل العنوان الفرعي دالا على النص في كلّيته [2] ، ملخصا معانيه.

أمّا المؤشّر الأجناسي الّذي "يأتي ليُخبر عن الجنس الّذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك" [3] ، فقد ورد في كتاب الأمير أسفل الغلاف الرئيس على الجهة اليمنى، محدِّدا للرواية جنسا تأطيريا ينتمي الكتاب إليه، في حين أنّ ترجمة الصورة (اللوحة الزيتية) تُمكّن القارئ من الربط بين العنوان والمحتوى لأنّها تُظهر الأمير على وشك ركوب سفينة، ويستطيع من رأى صورة الأمير من قبل أن يعرفه بيُسر فوجهه هو الأكثر وضوحا بين المجموعة الكبيرة الّتي أحاطته والّتي تتكوَّن من أتباعه ومن بعض الفرنسيين.

لقد صدَّر الروائي نصه بمقولتين الأولى لمونسينيور ديبوش يُعبِّر من خلالها عن عزمه الاستماتة في الدفاع عن الأمير إلى غاية حصوله على حريته، والثانية للأمير يعلن فيها تفضيله للحرية مهما كانت الإغراءات الّتي يُطْلَبُ إليه التخلي عن حريته مقابلها، وهذه العتبة تؤكّد أنّ واسيني "يُركّزُ بالخصوص على مسار شخصية تاريخية هي شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1807/ 1883) في حقبة صراعه مع الفرنسيين الغزاة ما بين 1832 و1847 ثمّ حقبة نفيه (أو أسره أو سجنه) في فرنسا ما بين 1847 و1853 كما يركّز المؤلِّف كذلك على شخصية دينية مسيحية فرنسية هي شخصية الأسقف أنطوان أودولف ديبوش (1800/ 1856) الأسقف الأوّل في الجزائر ما بين 1838 و1846" [4] ، ولكنّنا نعتقد أنّ الروائي بالغ في الاهتمام بشخصية الأسقف الفرنسي كمّا وكيفا وطرحا ورسما، رغم أنّ الرّواية مخصّصة للأمير عبد القادر، والدليل على ما ذهبنا إليه أنّ الروائي عرض على ظهر الغلاف الأخير نصا سرديا مقتطعا من الرّواية، يُظهر طيبة وإنسانية وسماحة أنطوان ديبوش لحظة لجأت

1 أحمد الجوة، تفاعل التّاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، مجلة قراءات، جامعة بسكرة عدد سنة : 2010، ص287.

2 ينظر : Jean Ricardau, Nouveau probleme du roman, ed Seuil, 1975, p145.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون–بيروت، ومنشورات الاختلاف–الجزائر، ط1، 2008، ص89.

4 أحمد بوحسن، الرّواية التّاريخية، مجلة الرقيم (فصلية ثقافية) تصدر عن دار الرقيم في كربلاء–العراق، العدد الأول، أفريل 2013، ص74.

إليه امرأة فرنسية تطلُب نجدة زوجها الأسير لدى أمير يَستَلِذُّ جنوده قطع الرؤوس والآذان، قالت مخاطبة الأسقف "الأخبار يا سيدي تقول إنّ العرب يقتلون سجناءهم ويبعثون آذانهم ورؤوسهم لمسؤوليهم لكي ينالوا حقوقهم بحسب عدد الرؤوس والآذان الّتي يقطعونها" [1].

أمّا عناوين الأبواب الثلاثة فكلُّها على شاكلة العتبات الأخرى تُعتبَر مسارب نحو الدلالة تُمَكِّنُ القارئ من استجلاء دواخل المتن الظاهرة من خلال صياغة عنوان كلّ باب (باب المحن الأولى) و(باب أقواس الحكمة)، و(باب المسالك والمهالك)، في حين يُعَدّ تكرار العتبة الّتي تلت صفحة عنوان الباب الأوّل والثاني وبداية الباب الثالث ونهايته (الأميرالية) بمثابة"دليل على أنّ بناء الرّواية نحا نحوا دائريا تتّصل فيه النهاية بالبداية" [2] حيث يَظهرُ في بداية الرّواية جون موبي على متن قارب رفقة الصياد المالطي أسفل مبنى الأميرالية بساحل الجزائر العاصمة، مُبْحِرا لتنفيذ وصية الأسقف ديبوش، ثمّ يعود، وفي أثناء الإبحار والعودة يسرد سيرة الأسقف أنطوان ديبوش ومن خلالها بعض سيرة الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري.

وبقي أن نشير إلى الأقسام الفرعية الّتي غلب على بعضها الصياغة الصوفية وعلى بعضها الآخر الصياغة الشعرية وكلاهما يتناسب مع شخصية الأمير الفقيه المتصوّف الشاعر، بل وكلاهما معروف عن الكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج.

ج. كلاسيكية المحتوى .. حداثة الشكل :

إنّ نص (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج "رواية بحث واستقصاء، شكل جديد ومعنى معرفي يحفر في التّاريخ" [3] ولكنّه حفر من وجهة نظر الروائي لا اعتمادا على الصورة الجمعية المحتفظ بها عن الأمير عبد القادر، وقد أشرنا إلى مُبرّرات طرحنا في الصفحات السابقة، غير أنّ هذه الفكرة لا تنفي تميُّز عمل الروائي الّذي قدّم أوّل رواية تاريخية تُعنى بسيرة الأمير، رغم أنّ هذا الأخير حاز اهتماما كبيرا في حقل الدراسات التّاريخية "وهي بذلك من الروايات التّاريخية" [4] العربية الّتي اتّخذت السيرة

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير..مسالك أبواب الحديد، ص48.

2 أحمد الجوة، تفاعل التّاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ص289.

3 جمال فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، موفم للنشر–الجزائر، دط، 2007، ص22.

4 أحمد بوحسن، الرّواية والتّاريخ، ص73.

شكلا سرديا. صحيح أنّ الرّواية التّاريخية العربية ارتبطت "بشكل السيرة تحديدا، سواء في نصوصها التأسيسية أو في بعض نصوصها التقليدية والحديثة" [1] ومنها نص (كتاب الأمير) غير أنّ نص واسيني وعلى عكس نصوص الرّواية التّاريخية التقليدية تأسّس على سرد استذكاري يَكسِر نمطية السرد التقليدي، ويمنح السارد حقّ استدعاء الأحداث وفق ما يخدم طريقته في تقديم الحكاية على مستوى الخطاب، مستفيدا من الشكل السيري "على اعتبار أنّ هذا الشكل السردي في الكتابة التّاريخية يقوم على إعادة تَمَثُّل سِير بعض الشخصيات التّاريخية الشهيرة بما يحيط بها من ظروف استثنائية سياسية واجتماعية، ومن أحداث ومواقف تاريخية وسلوكية ونضالية" [2] حيث تحدَّث واسيني عن سيرتين، سيرة الأمير عبد القادر وسيرة الأسقف ديبوش بالتركيز على محطّات بعينها.

لقد سعى واسيني الأعرج من خلال روايته كتاب الأمير إلى تقديم نص محتواه تقليدي من خلال الاعتماد على الحفر والتنقيب في المدوّنات التّاريخية عن كلّ ما له علاقة بحياة الأمير عبد القادر ولكنّه حاول "أن يُقدِّم سردا جديدا، ورواية تاريخية مختلفة عن الرّواية التّاريخية الكلاسيكية" [3] فكان أنْ طَعَّم عمله بشكل حداثي قوامه كَسر نمطية السائد السردي في الكتابة الروائية التّاريخية "لقد هشَّم السارد في هذه الرّواية منطق التسلسل الزمني، فبعثر أطوار التّاريخ، واستبق العديد من الأحداث واسترجع غيرها سدّا لفراغات الحكاية" [4] ، حيث افتُتحت الرّواية بإشارة زمنية تُعتَبر تاريخ بداية السرد (1864)، ثم عاد السارد القهقرى ليخبرنا أنّ الأسقف ديبوش دخل الجزائر سنة 1838، ليستبق الأحداث من خلال رسم صورة ديبوش لحظة تَذَكُّرِه أوّل مفاوضات تبادل للأسرى أجراها بصورة غير مباشرة مع الأمير سنة 1841...

---

1 عبد الرحيم العلام، إعادة تمثل السيرة التّاريخية في روايتين مغاربيتين : (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج، و(الإمام) لكمال الخمليشي، ضمن : مجموعة من الباحثين، الأدب المغاربي اليوم..قراءات مغربية، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 2006، ص107.

2 عبد الرحيم العلام، إعادة تمثل السيرة التّاريخية في روايتين مغاربيتين : (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج، و(الإمام) لكمال الخمليشي، ضمن : مجموعة من الباحثين، الأدب المغاربي اليوم..قراءات مغربية، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص108.

3 أحمد بوحسن، الرّواية والتّاريخ، ص77.

4 أحمد الجوة، تفاعل التّاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ص269.

وإذا كان السرد الروائي التّاريخي الكلاسيكي يعتمد لغة "تتوسّل التقرير سبيلا إلى نقل حقيقة ما جرى إخبارا دقيقا وتعليما مفيدا أو تصحيحا لمواد التّاريخ ... فإنّ كلام الروائي في كتاب الأمير يتشرَّب بلغة المجاز والإيحاء"[1] ويعتمد صياغة شعرية لبعض عتبات النص الداخلية كما سبق وأشرنا.

د- الأنا المستسلم والآخر المتسامح في رواية كتاب الأمير:

يُغطي السرد في رواية (كتاب الأمير) مرحلة ما بين 1832/ 1853، رغم أنّه ينطلق في الاستذكار انطلاقا من سنة 1864 تاريخ عودة رفاة الأسقف أنطوان ديبوش إلى الجزائر، وفي هذا إشارة إلى اهتمام ملفت أوْلاه الروائي لشخصية ديبوش حتى كاد يطغى على اهتمامه بالشخصية الّتي ألّف الرّواية للحديث عن محطّات من حياتها، نقصد شخصية الأمير عبد القادر.

يُبَرِّرُ واسيني الأعرج اهتمامه الكبير بشخصية الأسقف ديبوش بطريقة غير مباشرة، عندما يُشير إلى أنّ عثوره على كتيب أرسله ديبوش إلى نابليون الثالث في شكل مرافعة مطوّلة يطلب من خلالها ضرورة الوفاء بالوعد الّذي قطعته فرنسا على نفسها لحظة توقيع اتفاقية استسلام الأمير سنة 1847، حيث وعدته الحكومة الفرنسية بالسماح له بالذهاب إلى تركيا أو سوريا ولكنّها أخلفت الوعد، فلبث الأمير في سجن أمبواز بضع سنين (1848/ 1853)، وعنوان مرافعة ديبوش –الّذي سبق وأشرنا إليه– : (عبد القادر في قصر أمبواز)

يقول واسيني في معرض حديثه عن روايته (كتاب الأمير) إنّه بعد فترة أمضاها مُنَقِّبًا عن ملامح شخصية الأمير في الدراسات المهتمّة بذلك، توقّف عن الكتابة مدّة سنة كاملة لأنّه عَثر على رسالة زعزعت إيمانه بالأمير، وفحوى الرسالة استنكار الأمير عبد القادر التحاق ولده محيي الدين بثورة المقراني في بلاد القبائل سنة 1871، يقول واسيني عن ذلك : "...لأعثر بعد ذلك على رسالة استوقفتني كثيرا، والّتي يتنكر فيها الأمير لابنه محي الدين لأنّه التحق بثورة المقراني في بلاد القبائل 1871، بينما كان

1 أحمد الجوة، تفاعل التّاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، مجلة قراءات، جامعة بسكرة عدد سنة : 2011، ص271.

الأمير قد عاهد الإمبراطور نابليون الثالث كتابيا بأن لا يحمل السلاح في وجه فرنسا"[1]، ولم يعد واسيني إلى الكتابة إلاّ لحظة استلم من صديق فرنسي الكتاب الّذي ألّفه الأسقف أنطوان ديبوش.

لقد جعلت الرسالة الّتي عثر عليها واسيني والّتي تَنَكَّرَ فيها الأمير لابنه، مسار الرّواية يَتوقف لأنّ واسيني أدرك أنّه أمام شخصية إشكالية، يقول عن ذلك : "توقفت عن الكتابة مدّة سنة، إذ فهمت التناقض العميق المحفوف بالمخاطر عندما نتعامل مع شخصية مثل شخصية الأمير، بموقف مثل هذا، أين نضعه؟ في مصاف الثوار، أم في مصاف المستسلمين؟... عرفتُ لماذا هربت الرّواية من شخصية إشكالية مثل هذه، ضيَّعَت في الظاهر قليلا من تراجيديتها والكثير من ألقها عندما سلّمت نفسها للاستعمار في شتاء 1847"[2] ، لأجل ذلك لم يَعد واسيني إلى الكتابة إلا بعد سنة، أي بعد عُثوره على كتاب ديبوش (عبد القادر في أمبواز)، إذْ بعد عثوره على ذلك الكتاب عثر –على حدّ تعبيره– "من جديد على الأمير الإنسان، ما دام رهان الرّواية الأساسي هو الإنسان"[3] في تفاصيل حياته وتفاعله مع ما يضطرم حوله من أحداث وحوادث.

سعى واسيني بعد ذلك إلى الاهتمام بالتفاصيل فسلّط "ضوءه على مكنونات الشخوص وافترض حديثا لأحاسيسها ودواخلها، واجتهد في فهم الدوافع الحاسمة وراء خياراتها"[4] ، ولكنّه جرّ على نفسه انتقادات كثيرة خاصة فيما تعلّق بتعامله مع صورة الأنا والآخر في روايته (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد)، حيث تبدو صورة الأنا في حالة من الاستسلام الكلي أمام الآخر الّذي رسمه متسامحا، رغم أنه اعتدى على أرض ليست أرضه، واستعبد شعبا بل شعوبا طيلة قرون من الزمان، ولا يزال.

يَعترف واسيني من خلال الرّواية أنّ "التّاريخ يكتبه المنتصرون، مُشْكِلَة التّاريخ هي أنّ وراءه بشر وأهواء"[5] ، هذه الأهواء دفعت واسيني إلى رسم صورة الأمير

1 واسيني الأعرج، الرّواية التّاريخية أوهام الحقيقة، ص26.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 نفسه، ص ن.

4 عبد السلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، ص114.

5 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص166.

مستسلما أمام الفرنسيّ قاسيا مع الجزائري إن خالفه الرأي، فتُظهره ناقما على شيوخ الزوايا حيث حارب الدرقاوي في ضواحي المدية :

- "عندما خف البرد وبدأ النور يخرج من أغماده، خرج الأمير باتجاه المدية في 22 أفريل 1835 كانت القوات في عمق مدينة المدية. الأمير والحاج محي الدين في الواجهة. الرميات المدفعية الأولى أهلكت أكثر من 280 من أتباع الدرقاوي، وعندما انطلقت الخيالة لم يكن لها أن تتوقف إلا عندما تمّ حبس حريم الدرقاوي وولده واعتُبروا من غنائم الحرب، وظلّت الخيالة وراء الدرقاوي حتى البرواقية، وقال عنه مريدوه أنّه انطفأ لهم وسيعود قريبا في هيئة أخرى ويُبيد أعداءه" [1].

وكمثل ذلك فعل الأمير مع شيخ الطريقة التّيجانية بعين ماضي، بالجنوب الجزائري

- "تمتم الأمير أو تحدّث لأحدهم وهو ينظر نحو الفراغ. كان أخوه السي سعيد ومصطفى بن التهامي قد انسحبا نحو الخيام عندما شرع في تدمير عين ماضي:
- هكذا يبدأ الطغيان وهكذا ينتهي في قلب الرماد، ثم رمى نظره بعيدا، من وراء مدينة عين ماضي، فلم ير شيئا سوى نيران أخرى متقدة ورماد وصرخات أطفال، وأنين نساء حوامل في شهورهن الأخيرة..." [2]

تُظهر الرّواية الأمير شخصا يحزن لفقدان سلاحه وحصانه أكثر من حزنه لفقدان جنوده حيث يجعلهم في المرتبة الثالثة، وعندما يستدرك يعود ليؤكّد شديد حسرته لخسارة حصانه "خسرنا الكثير، المدفعية وحصاني المفضل. والآلاف من خيرة رجالي. أنت تعرف ما معنى أن يخسر العربي حصانه" [3] كأن الحصان يستحقّ حزنا يفوق الحزن لفقدان آلاف الرجال...! "فهل يحقُّ للروائي تجاهل كلّ ما يُشَكِّلُ خصوصية الشخصية؟ وهل يحقُّ له انتزاعها من سياقها التّاريخي والثقافي كي يرسمها وفق صورة تسعى إلى

1 المصدر نفسه، ص116.

2 نفسه، ص228.

3 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص168.

إرضاء رغباته فيخضعها لأفكاره وزمنه"[1] ، ثمّ هل يحقّ لنا بعد ذلك القول "إنّ المحتوى الدال في الرّواية التّاريخية هو الطريق الأمثل ليتعرَّف المجتمع العربي على نفسه"[2]، والمجتمع الجزائري على مرحلة من تاريخه.

لقد ظهر الأمير من خلال الرّواية منبهرا بالآخر راغبا حتّى في اتّباع دينه وهو الفقيه المتديِّن الصوفي، "امنحني من وقتك قليلا لأتعرّف على دينك وإذا اقتنعتُ به سرت نحوه"[3] ، والأمير بالإضافة إلى ذلك منبهر بإنسانية مونسينيور ديبوش،ومنزعج من اعتقاد العرب أنّ الانتصارات تتحقّق بقدرة قادر –على حدّ تعبيره- وهو من حمل لواء الجهاد سنوات طويلة، لقد حاول واسيني الأعرج تقديم صورة راقية لحوار الأديان من خلال العلاقة بين الأمير ومونسينيور ديبوش، ولكنّه ظهر مجاملا للآخر الفرنسي فرسمه متسامحا كريما لأنّه كما تقول ماجدة حمود "يملك القوة والهيمنة مثلما يملك الجوائز والمكافآت ووسائل الإعلام وإمكانات الترجمة"[4] وإن كنا نتحفّظ على مثل هذا الطرح احتراما لحرية المبدِع في مقاربة القضايا وفق ممكنات النص لا وفق قناعات القرّاء واشتراطات التّاريخ الرسمي.

1 ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، دط، 2013، ص215.

2 عبد السلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، ص06.

3 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص45.

4 ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص217.

رواية الأنا

- **الرواية السيرذاتية.**
- **رواية التخييل الذاتي.**

تَتَمَظهَرُ الأنا في الفعل الإنساني في كلّ تشكّلاته، وعبر مختلف مراحل تطوّر وعيه، لأنّ الإنسان بطبعه مجبول على حبٍّ إظهار ما يَعْتَمِل في دواخله، وهو إلى ذلك مشدود حتّى في لحظات إعماله الكتمان الّذي يُمكن بسهولة ويُسر قراءته على أنّه نوع من البوح العكسي بما تَروم النّفس إبقاءه طيّ الكِتمان، إلى رغبته في ترجمة أناه.

ثمّ إنّ ظهور الكتابة الّتي هي طريقة من طرائق التعبير الإنساني، أدّى إلى ظهور لون من ألوان الاهتمام بتمظهر الأنا في الفعل الإنساني الّذي يَتَّخِذ الكتابة أسلوب تعبير، فكان أن ظهر اصطلاح (كتابة الأنا Ecriture du moi)، ويُشير هذا المصطلح "إلى جنس جامع لضروب من الكتابة السردية، تتّخذ ذات المؤلِّف مداراً لها" [1] ، وقد نتج عن ربط العلاقة بين كتابة الأنا وذات المؤلِّف، ظهور اشتراطات وتحديدات لهذا اللون من الكتابة أفرزَها تطوّر البحث والسعي إلى تقنين الظاهرة.

يُظِلُّ مصطلح كتابة الأنا كلّ ألوان الكتابة الّتي تتّخذ ذات الإنسان وتاريخه الشخصي مداراً محوريّا لها، لأجل ذلك تفرَّع عن هذا المصطلح مصطلحات أخرى، نستطيع القول إنّها تُعتبر أنواع فرعية لكتابة الأنا (النوع الأساس)، وتلك الأنواع الفرعية هي : السيرة، والسيرة الذاتية، والاعترافات، واليوميات، والمذكرات، وهذه الأنواع الفرعية "وإن اختلفت فيما بينها، وتنوّع توظيفها تقنيات السرد فإنّها تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدرا للكتابة ومادّة لها وموضوعا" [2] ، وهذا ما ذكرناه لحظة أشرنا إلى رغبة الإنسان في البوح وتقديم مضمرات النفس وتاريخها ويومياتها وأحلامها.

ونظرا لكون ما يُصطلح على تسميته كتابة الأنا مجالا واسعا فإنّنا نَقترح ممارسَة تبئير بحثي، حيث نَحصر مجال البحث على ظاهرة لافتة للانتباه هي "إقبال الكُتَّاب المتزايد على الكتابة في نطاق ما يُعرف بالأدب الشخصي، أيّا كان المسمّى النقدي لهذه

1 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص354.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكتابات السردية، مـذكرات، يوميـات، أوراق، حفريـات، روايـة سـيرة ذاتيـة، روايـة تكوين..." [1] ، بالإضافة إلى ألوان أخرى من كتابة الأنا الّتي اتَّخذت الثورة الرقميـة آليـة تعبير (المواقع الالكترونية، المدونات الالكترونية، مواقع التواصل الاجتماعي...)

ولأنّ هذا البحث يَنحت لَبِنَتَهُ الأسـاس مـن اهتمامـه بالرّوايـة، فإنّنـا نسـتعير مـن مصطلح (كتابة الأنا Ecriture du moi) شطره الثاني (الأنا) ونَستبدِل لفظة الكتابـة الّتي تعبِّر عن ألوان تعبيرية كثيرة بلفظـة أو مصـطلح روايـة، لنَحصـل علـى المصـطلح الآتي (Roman du moi) (رواية الأنا)، ونقصد بـه الأنمـاط الكتابيـة السـردية الّـتي تَستعير تقنيات الكتابة الروائية لتصوير معطى سيرذاتي لأسباب مُختلفـة، لعـلّ أبرزهـا محاولة قطع الخيط الرابط بين الكتابة والمرجعي/ الحقيقي، وقد أبحنا لأنفسـنا اسـتنادا إلى ما اعتقدناه دليلا نصيا تقسيم رواية الأنا في الأدب الجزائـري إلى نـوعين همـا : روايـة السـيرة الذاتيـة Roman Auto-biographique والتخيـل الـذاتي Auto-fiction.

1. رواية السيرة الذاتية :

لم تتّخذ الكتابة السيرذاتية شكلا روائيا منذ البداية، فالشـكل البـدائي المتعـارف عليه والمتّفق على أنّه قصة تُقَدِّم "حياة شخص تاريخي كَتبهـا غَـيرُهُ" [2] ، هـو السـيرة Biographie، وهذا الشكل هو ما عُرف لدى أمم كثيرة تحت مسمّيات من قَبيـل (الأخبار، والمناقب، والترجمة الشخصية...)، ولكنّنا لا نروم هنا الحديث عـن هـذا الشكل، إنّ مُبتغانا الأساس هو الإشارة إلى أقرب نمط كتـابي مـن روايـة السـيرة الذاتية، نَقصِد (الكتابة السيرذاتية) الّذي هو "فنّ الذاكرة الأوّل" [3] ، على حـدّ تعـبير جابر عصفور وتُجمِع دراسات نقدية كثيرة أنّ أبرز تعريف لهذا اللون من الكتابـة هـو ذاك الّـذي قَدَّمـه الباحـث المخـتصُّ في أدب السـيرة الذاتيـة فيليـب لوجـون Philippe Leujeune حيث يقول إنّ السيرة الذاتية "حكي استعادي نثـري يقـوم به شخص واقعي عن وجوده الخـاص، وذلـك عنـدما يَرَكِّـزُ علـى حياتـه الفرديـة

---

1 عبد الملك أشهبون، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفوبرانت -فاس- المغرب، دط، 2007، ص09.

2 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص257.

3جابر عصفور، زمن الرّواية، دار المدى للثقافة والنشر-سوريا، ط1، 1999، ص167.

وعلى تاريخه الشخصي بصفة خاصة"[1]، واشترط لوجون وجود محدّدات مُعيّنة في نص ما لتبرير تصنيفه ضمن نصوص السيرة الذاتية ونُلخِّصها في الآتي :[2]

- أن تكون قصة نثرية استعادية.
- أن تُقدّم الحياة الفردية لصاحبها وتاريخه الشخصي.
- أن تتوفّر على تطابق تامّ بين المؤلِّف والرواي.
- أن تتوفّر على تطابق تامّ بين الرواي والشخصية الرئيسة.

ويستخلص لوجون من خلال كلّ ذلك ما أطلق عليه الميثاق السير ذاتي Pacte Autobiographique ، الّذي يقوم أساسا على فكرة التطابق بين المؤلف والرواي والشخصية الرئيسة مع اشتراط أن يُركِّز النص السيرذاتي على التاريخ الشخصي للمُبدِع، إنّ صرامة لوجون في تعريفه السيرة الذاتية واشتراطه تَحَقُّق ميثاق سيرذاتي، فَتَح الباب واسعا أمام انتقادات كثيرة وُجِّهت إلى منهجه، فهذا جورج ماي Georges May مثلا يَنتقِدُ النُزوع الشكلي الصارم الّذي أبداهُ لوجون في تعريف السيرة الذاتية، ويَقترِح جورج البحث في النصوص السيرذاتية واستنتاج جملة ما يُميِّزُها من نَزَعَات كتابية دون التّخلي عن ما أسماه لوجون الميثاق السيرذاتي، وقد استخلص جورج ماي أنّ أبرز النَزَعَات الّتي يتفرّد بها النص السيرذاتي هي :

- نزوع أصحابها إلى كتابتها نثرا (ويتقاطع هنا مع لوجون).
- تقديمهما لفترة واسعة من حياة صاحبها.
- نزوع كُتَّاب السيرة الذاتية إلى كتابة سيرهم بعد بلوغهم سن النضج أو عتبة الشيخوخة.
- إعمال كُتَّابِها الصدق في تقديم سيرهم (التطابق مع المرجعي/ المعيش)[3].

وإذا كان لوجون وماي يقتصران في حديثهما عن النص السيرذاتي على العلاقة بين المُعطَى النصي وصاحبه إلى حدّ ما، فإنّ الباحثة إليزابيث بروس Elisabeth

1 فيليب لوجون، السيرة الذاتية... الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم : عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص22.
2 ينظر نفسه، ص22، 23، ويراجع: مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص260.
3 ينظر : مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص261.

Bruss تُضيف إلى ذلك افتراضا صريحا بوجود علاقة بين المعطَى السير ذاتي وجمهور المتلقِّين، وهي إلى ذلك تقول بوجود قواعد ينبغي أن يَخضع النص السيرذاتي لها :

القاعدة الأولى :

- يَتحمَّل المبدِع مسؤولية المبدَع وتنظيمه.
- افتراض وجود تطابق بين المبدِع والفرد المحال عليه عبر النص، وجليّ هنا تقاطعها مع فيليب لوجون.
- قبول استقلالية معيّنة بين مُنَظِّمِ المبدِع والفرد المحال عليه وهذا ما يرفضه لوجون جملة وتفصيلا.

القاعدة الثانية :

- اعتبار صحة محمولات المبدَع أو افتراض وجود تلك الصحة.
- افتراض منح سلطة ما لجمهور المتلقين لبحث صدقية ما يُقدّمه المبدَع.

القاعدة الثالثة :

- ضرورة أن يكون كاتب السيرة الذاتية مؤمنا بصنيعه [1].

إنّ تلك التحديدات النقدية الصارمة في بعض جوانبها، ستجعل من التّطابق بينها وبين نصوص السيرة الذاتية الصادرة في بعض المجتمعات صعبا، لأنّ أدب السيرة الذاتية "لا يمكن له أن يوجد في ثقافة تَعتمد المخاتلة وتقديم نصف الحقيقة" [2] لأنّ ذلك من شأنه أن يدفع الكاتب إلى عدم التصريح بكامل تفاصيل حياته، حيث يَنتجُ عن ذلك -إن هو فعله- ردود فعل تَعتبر ذلك كشفا لخصوصيات من عايشهم الكاتب باعتباره فردا ينتمي إلى مجتمع يُؤثِّر في ويتأثّر به. ولك أن تَقرأ في تاريخ كتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث قلاقل عدّة صاحبت ظهور بعض النصوص السيرذاتية، مثل حوارات نجيب محفوظ مع رجاء النقاش، ومذكّرات لويس عوض بالإضافة إلى الاحتجاجات الّتي خاضها طلبة بعض الجامعات لوقف تدريس سيرة الكاتب المغربي محمد شكري وعنوانها

1 ينظر : إليزابيث بروس، الذات والدواة... السيرة الذاتية في الأدب والسينما، ترجمة وتقديم : عمر حلي، مطبعة القرويين-الدار البيضاء،ط1، 2003، ص22، 23.

2 عصام العسل، فن كتابة السيرة الذاتية (مقاربات في المنهج)، دار الكتب العلمية -بيروت، ط1، 2010، ص03.

(الخبز الحافي) لأنّها تتضمن ما يخدش الحياء [1]، ولأجل مثل ذلك اتَّجَه كُتَّاب السيرة الذاتية إلى توشيح كتاباتهم بالطابع التخييلي تارة، والتصريح بانعدام العلاقة بين ما كتبوه والمعيش تارة أخرى، ونُشير لحظة الحديث عن النماذج الّتي نعتزم الاشتغال عليها إلى نصوص روائية أخرى صرَّحَ كُتَّابها منذ البداية أنّ ما قد يستنتجه القارئ من علاقة بين نصوصهم والواقع ليس سوى صدفة .

ليس غريبا بعد الّذي ذُكِر أن يُفَرِّقَ لطيف زيتوني بين سيرة ذاتية تقليدية غارقة في التّاريخ (التاريخ الشخصي لكاتبها)، وسيرة ذاتية حديثة غارقة في الأدب حيث "لم تَعد السيرة الذّاتية انسيابا للذكريات، صارت ترتيبها يَأخذ بالمنطق، ويُخضِع النتائج للأسباب...صارت السيرة حكاية مصنوعة" [2] يَستعمِل فيها الكاتب تقنيات الكتابة الروائية، ويحاول التمويه وقطع الخيط الرابط بين النص و المعيش.

إنّ الصعوبات الّتي يصادفها كاتب السيرة الذاتية في مُجتمع يصنع المسكوت عنه في كلّ ميادين الحياة أدّى ببعض الباحثين إلى تَصَوُّر" أنّ ارتفاع درجة كتابة رواية السيرة الذاتية كمّا وكيفا بالقياس إلى كتابة السيرة الذاتية... هي مظهر من مظاهر اتساع رقعة المسكوت عنه... وذلك وَضْع يَدْفَع الكاتب إلى استغلال مراوغات القص التخييلية في رواية السيرة الذاتية للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث الرّواية وأحداث حياتهم" [3]، وهذا ما يُعتبَر خرقا واضحا وصريحا للميثاق السيرذاتي الّذي أقرّه لوجون واعتبره فيصلا في الحكم على انتماء أي نص إلى أدب السيرة الذاتية.

إنّنا إذا احتكمنا إلى الرأي القائل إنّ "ما يَجمع بين الرّواية والسيرة الذاتية ككتابتين تُعلِن كلّ واحدة منهما انتماءها لجنس كتابي مختلف عن انتماء الآخر

---

1 ينظر : عصام العسل، فن كتابة السيرة الذاتية (مقاربات في المنهج)، ص07، وينظر حول معوقات كتابة السيرة الذاتية عربيا : جابر عصفور، زمن الرّواية ص ص 180/178.

2 لطيف زيتوني، الرّواية العربية...البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون-بيروت، ط1، 2012، ص78/77. ويراجع : محمد معتصم، خطاب الذات في الأدب العربي، منشورات دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع-الرباط، ط1، 2007،ص17.

3 جابر عصفور، زمن الرّواية، ص178.

إنّما هو أكثر بكثير ممّا يُفَرِّقهما"[1]، فإنّه من الضروري التأكيد على أنّ ما تُقدِّمه السيرة الذاتية ليس حقيقة كاملة فالفاصل بين الحياة ولحظة الكتابة كفيل بتحريف حقائق كثيرة، لأنّنا في السيرة الذاتية "إزاء تحريف مضاعف: الذاكرة تُحَرِّف الماضي، والكتابة تُحَرِّفُ ما حَرَّفَتْهُ الذاكرة ..."[2] ما يجعل الاطمئنان إلى ميثاق لوجون تَعَدِيًا على طبيعة الذات البشرية الّتي تَنسى دونما قصد، وتَتَناسى درءا لردود فعل رافضة لِكَشْفِ عورة معيشها.

لكنّنا لا نَتَّفِق البتّة مع طرح القائلين بضرورة وجود عقد قرائي صريح ومُعلَن من قِبل المؤلِّف قبل تصنيف أيّ عمل أدبي ضمن النّوع المسمّى رواية السيرة الذاتية [3]، لأنّ ذلك من شأنه أنْ يَحُدَّ من حرية القارئ في تَعامُله مع النص.

تَنحو رواية السيرة الذاتية إلى التّحرُّر من المرجعي التاريخي، وهي إذ تفعل ذلك تخرق صراحة الميثاق السيرذاتي الّذي قال به فيليب لوجون، ويَنْتُجُ عن ذلك أنَّ نص الرّواية السيرذاتية يَستثمر "المسافة الفاصلة بين الرّواي والشخصية والمؤلِّف لخلق عالم روائي واسع الآفاق متشابك الأبعاد"[4] هدفه الأساس تحقيق استقلالية عن المعيش.

تُعَرَّفُ رواية السير ذاتية بأنّها "جميع النصوص التخيلية الّتي قد يجد مُتلقيها أسبابا تدفعه انطلاقا من عناصر تشابه يَعتقد اكتشافَها، إلى الارتياب في وجود تطابق بين الشخصية والمؤلِّف، في حين فَضَّل المؤلِّف نفي هذا التطابق، أو امتنع على الأقل عن تأكيده"[5]، وامتناعه هذا أو نفيه ذاك يُربك تلقي القارئ للنص حيث يمنعه انعدام التطابق بين المؤلِّف والراوي والشخصية من القول إنّ العمل سيرة ذاتية، كما يدفعه التداخل بين التخيلي والمرجعي الحياتي إلى اعتبار النص رواية سيرذاتية.

---

1 إلياس فركوح، السيرة الذاتية والرّواية تماثل السرد وتباين القراءة، ضمن ملتقى السرد العربي الثاني-الأردن، 2010، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين-عمان، ط1، 2011، ص238.

2 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص262.

3 من بين القائلين بذلك : صالح معيض في مقال له عنوانه : الرّواية وعقد السيرة الذاتية، ضمن : الرّواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني 2008، منشورات النادي الأدبي بالباحة -السعودية، ط1، 2008، ص226.

4 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص219.

5 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص218.

ولكنّ بعض النصوص الأخرى تقع في منطقة البين بين، تَجعل عملية التصنيف أكثر صعوبة حيث تستأنس بالتخييل الّذي هو عَصَبُ الكتابة الروائية من جهة وتَشِي بوجود بعض التطابق بين المؤلِّف والشخصية الرئيسة من جهة أخرى، هذه النصوص اصطُلِح عليها التخييل الذاتي Auto-Fiction، فما الخصوصية الّتي تُميِّز هذه النصوص؟

2. التخييل الذاتي Auto-fiction:

تَصنع نصوص التخييل الذاتي تَمَيُّزَها من خلال قصدية تَنَصُّلِها من النصوص السير ذاتية عن طريق إعلانها عدم الانتماء إلى هذه الأخيرة رغم وجود تطابق ما بين المؤلف والشخصية الرئيسة، حيث تَتَعَمَّدُ تلك النصوص كسر ذلك الإعلان من خلال هدمها كلّ علاقة مُحْتَمَلَة الوجود بين محمولات نصوص التخييل الذاتي وكلّ ما هو مرجعي سيرذاتي، إنّ التخييل الذاتي "يُنْزَاحُ عن الواقع ويُعيد تشخيصه بطريقة خيالية، ويَتَمَرَّدُ على مواصَفات الميثاق السيرذاتي"[1] عن طريق تزييف المعيش وتوشيح التجارب الذاتية بهالة من تخييل.

إنّ "الانفتاح على التخييل الذاتي يُحَرِّر الكاتب من الالتزام بحقائق حياتية مطابقة لما عاشه"[2]، فالكاتب حتّى وإنْ تَعمَّد إحداث مطابقة صريحة بين اسمه واسم الشخصية الرئيسة يُجَانِبُ الحقيقة ويَرسم الذات كما لم تكن أبدا في المعيش، عكس طريقة رسم الشخصية الرئيسة في رواية السيرة الذاتية الّتي يَتَعَمَّدُ الكاتب فيها مدّ علائق القرابة بين حياته الشخصية الواقعية وما تعيشه الشخصية الروائية رغم خرقه للميثاق السيرذاتي، ولكنّ ذلك لا يَمنع من التصريح بالعلاقة الوطيدة الموجودة بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية والتخييل الذاتي.

يُلاحِظ الباحث في تطوُّر المصطلحات الثلاثة السيرة الذاتية، الرّواية السيرذاتية، التخييل الذاتي، أنّ هذا الأخير أكثرها حداثة ويعود استحداثه إلى سنة 1977 حيث ابتدَعه الروائي والباحث الفرنسي سيرج دوبروفسكي Doubrovsky عندما أَثْبَتَهُ على الصفحة الرابعة من روايته خيوط الصادرة سنة

1 محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق-اتحاد كتاب المغرب، العدد 80/79، 2010، ص48.

2 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع-القاهرة، ط1، 2008، ص23.

1977 تَعْيينا للجنس الفرعي الّذي أدرج فيه روايته تلك"[1] ، وقد ردّ دوبروفسكي من خلال مصطلح التخييل الذاتي Autofiction على فيليب لوجون صاحب كتاب (الميثاق السيرذاتي) الّذي استَبعد أن يكون في تاريخ الرّواية نص روائي قائم على ميثاق تخييلي صريح يحمل فيه البطل اسم المؤلف ولقبه"[2] ، وعليه فإنّ اجتراح دوبروفسكي لهذا المصطلح تأسّس أساسا على قراءته للأعمال النقدية لفيليب لوجون ومعنى ذلك أنّ المصطلح لم يُستخلَص استنادا إلى قراءة نصوص إبداعية، وإنَّما ردّا على آراء نقدية.

لقد بعث سيرج دوبروفسكي رسالة إلى فيليب لوجون صَرَّحَ فيها أنّه إنَّما قال بمصطلح التخييل الذاتي Autofiction رغبة منه في سدّ فراغ لاحظه في أعمال لوجون النقدية المهتمّة أساسا بالسيرة الذاتية، وممّا جاء في تلك الرسالة قوله : "...لست مُتأكّدا من الأساس النظري لنصي Fils، فهذه مَهَمَّة النقاد. لكنّني أحببت بحرارة أن أملأ تلك الخانة الّتي تركها تحليلكم شاغرة"[3]، وهذا ما أدّى بفيليب لوجون إلى الاعتراف بأنّ دوبروفسكي قدّم"ما كان ناقصا في القاموس النقدي"[4] ، وقد ساهمت شهادة فيليب لوجون في ترسيخ المصطلح وانتشار الكتابة في هذا الضرب على نطاق واسع.

يُعَرِّف سيرج دوبروفسكي التخييل الذاتي بقوله: "يَنْفَلِتُ منا معنى الحياة، بشكل من الأشكال، لذا ينبغي إعادة خلقه في الكتابة، هذا ما أُسميه بالتخييل الذاتي"[5]، ورغم كون هذا التعريف مختصرا وغير واضح بصورة تَرفع اللبس عن بعض دلالاته بالإضافة إلى كونه عامّا بعض الشيء إلاّ أنّ التمعن في مقاطعه يُمَكِّنُ من تسليط الضوء على قضايا ذات صلة بالسيرة الذاتية من جهة، والرّواية السيرذاتية من جهة أخرى.

---

1 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص78.

2 المرجع نفسه، ص78، 79.

3 رشيد بنحدو، مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غير أنا؟، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد: 79.80، ص94.

4 أحمد المديني، راهن الرّواية الغربية (دراسات مترجمة)، أزمنة للنشر والتوزيع-عمان، ط1، 2009، ص86.

5 محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق، 80/79، 2010، ص47.

إنّ إشارة دوبرفسكي إلى مسألة انفلات بعض معاني الحياة يُحيل مباشرة على قضية الصدق في السيرة الذاتية حيث المسافة الفاصلة بين لحظة الحياة ولحظة الكتابة شاسعة إلى درجة تَمْنَع الكاتب من تَذَكُّر كلّ تفاصيل المعيش، ثمّ إنّ قوله بإعادة خلق ما انفلت من معاني الحياة في الكتابة يُؤكّد على الطابع التخييلي الّذي يجب أن يكون حاضرا وإلاّ تعذّر إطلاق صفة التخييل الذاتي على كتابة اختارت أن تكون كيانا مستقلاّ لا هو سيرة ذاتية ولا هو رواية سيرذاتية، وإنّما نمط جديد يلتزم بميثاق لوجون في قضية التطابق بين المؤلّف والشخصية الرئيسة ويخرق التلازم الّذي تَدّعي نصوص السيرة الذاتية التزامه بين المرجعي السيرذاتي والتخيلي، يغدو التخييل الذاتي بعد ذلك كتابة وسطيّة لا تنتمي لا إلى السيرة الذاتية ولا إلى الرّواية السيرذاتية ولكنّها تَظلّ تابعة دائما لكتابة الأنا ومن خلال ذلك إلى ما اصطلحنا عليه رواية الأنا Roman du moi .

حاز سيرج دوبروفسكي عصى السبق في اجتراح المصطلح واستعماله، ولكنّ فضل الاهتمام بمصطلح التخييل الذاتي وإرساء دعائمه يُعزى إلى باحث فرنسي آخر هو فانسان كولونا Vincent Colonna الّذي يُرَكِّز في تعريف التخييل الذاتي على الجانب التخييلي في النص الروائي ويُقصي الدلالة السيرذاتية المرجعية، حيث يقول : "التخييل الذاتي عمل أدبي يَختلقُ بواسطته مؤلِّف ما لنفسه شخصية ووجودا ويَظلُّ محافظا في الوقت نفسه على هويته الحقيقية (اسمه الواقعي)" [1] ، ولكن كولونا لا يُخفي صعوبة تعريف التخييل الذاتي إذ يعتبره هلاميا ومن غير الممكن تحديده أو رسم حدوده، إنه في عرفه كما الجسد الّذي لا حدود لتماساته [2]، ولأجل ذلك يصفه بأنه سرد المابين، لأنّ نصوص التخييل الذاتي تَدّعي وتُمارس التطابق مع الميثاق السيرذاتي، ولكنّها تمارس خديعة على مستوى العلاقة بين التخييلي والمرجعي لدرجة أنّ بعض الدراسات وصفت

1 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص79.

2 ينظر: أحمد الديني، راهن الرّواية الغربية (دراسات مترجمة)، ص90.

التخييل الذاتي بأنّه "تحويل خيالي للسيرة الذاتية"[1] حيث يُظهِر النص التزاما بالميثاق السيرذاتي في الظاهر ويُراوغ القارئ فتنتفي أو تكاد علاقته بالمرجعي.

ومن النصوص الغريبة الّتي تُصنَّف ضمن هذا النمط من رواية الأنا الآتي[2]:

- الكوميديا الإلاهية لـ :دانتي Dante.
- المحاكمة لـ :كافكا Kafka.
- نساء، لـ :فيليب سولارز Philippe Sollers.
- الرحلة إلى الشرق لـ : هيسة Hesse.

أمّا عربيا فَيذْكُر الباحث المغربي (محمد الداهي) النصوص الآتية[3] على أنّها نصوص تخييل ذاتي:

- دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي.
- من قال أنا، كذلك للكاتب عبد القادر الشاوي.
- مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة.
- وليمة الكذب لأمين الزاوي (وقد كُتب هذا النص باللغة الفرنسية).
- بخور السراب لبشير مفتي.

3. الرواية السيرذاتية في الأدب الجزائري :

لم نُشر في الصفحات السابقة إلى نصوص الرّواية السيرذاتية ونصوص التخييل الذاتي في الأدب العربي بالكثير من التفصيل رغبة منا في الالتزام بالخطّة الّتي رسمناها لهذا البحث بالإضافة إلى كثرة المراجع المهتمّة بالسيرة الذاتية في الأدب العربي، وقبل الحديث عن حضور السيرذاتي في الخطاب الروائي الجزائري، إبّان الفترة الزمنية الممتدة ما بين (1990-2010) نَذكُر أنّ الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة صاحب كتاب (اتجاهات الرّواية في المغرب العربي) انتهى إلى قناعة عدم وجود نصوص روائية سيرذاتية في الرّواية الجزائرية في المرحلة ما بين (1970 و1990) باستثناء بعض

---

1 لوران جيني، الخيال الذاتي، ترجمة: عدنان محمد، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، العدد: 151/150، 2012، ص76.

2 ينظر: مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص79.

3 محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق، 80/79، 2010، ص55/48.

obeikandl.com

النصوص الّتي "رَكَّز فيها كُتَّابُها على استدعاء بعض المكوّنات السيرذاتية وتضمينها كتاباتهم الروائية" [1] ويُمَثِّلُ لذلك ببعض نصوص الطاهر وطار وواسيني الأعرج.

إنّ النصوص الروائية الصادرة بعد الفترة الّتي اشتغل على نصوصها الناقد التونسي، تُتيح لنا القول بوجود رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري، رغم تَعمُّد بعض الكُتّاب قطع الصلة بين بعض رواياتهم وكلّ ما هو مرجعي، دون تأكيد انتفاء تلك الصلة بصورة قطعية، فهذا الطاهر وطار -على سبيل المثال- يؤكّد ذلك في روايته (الشمعة والدهاليز) 1995 فيقول : "استعنتُ ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرّواية ولكنّ هذا لا يعني أبدا أنني كتبتُ سيرة أحدهم" [2] ، وإلى مثل ذلك تذهب ربيعة جلطي في باكورتها الروائية (الذروة) الصادرة سنة 2010 عندما تقول :"لو أنّ شبها تراءى بين هؤلاء وآخرين، فذلك لأنّه يخلق من الشبه أربعين" [3] ، ويُمكن أن نَرُدَّ محاولة الكاتب الروائي قطع كلّ ما من شأنه رسم علاقة بين الرّواية والمعيش إلى تركيبة المجتمع، ولعلّنا أشرنا إلى بعض ذلك في المحطّات السابقة.

ثمّ إنّ بعض الأعمال الروائية تَجعل كلّ محاولة لتصنيفها غير دقيقة ربّما لأنهّا تقوم أساسا على خلخلة ما قال به لوجون في ضبطه للميثاق السيرذاتي ونتحدّث هنا عن نموذج روائي واحد هو نص (بوح الرجل القادم من الظلام) الصادر سنة (2002) للكاتب إبراهيم سعدي الّذي يُصنِّفه عبد العالي بشير ضِمن رواية السيرة الذاتية لأنّ نص (بوح الرجل القادم من الظلام) يُؤكِّد منذ بدايته هويته الأدبية من خلال تَضمُّن خطابه الاعترافات" [4] ، ولكنّنا وبعد قراءة الرّواية لم نجد ما يُبرِّرُ ما ذهب إليه صاحب هذا التصنيف، إذ لا وجود لأيّ مؤشّر يوحي بوجود علاقة ما بين هذا النص وسيرة صاحبه وعليه فإنّنا واستنادا إلى معطيات نصية أهمُّها غياب الميثاق السيرذاتي تماما عن النص بالإضافة انعدام دلائل حقيقية تُمَكِّنُ من رؤية الخيط الرابط

1 بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص146.

2 الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص07.

3 ربيعة جلطي، الذروة، دار الآداب للنشر والتوزيع-بيروت، ط1، 2010، ص05.

4 عبد العالي بشير، بوح الرجل القادم من الظلام-رواية السيرة الذاتية، ضمن أعمال الملتقى الدولي الثامن الرّواية (عبد الحميد بن هدوقة)، دار الأمل للطباعة والنشر-تيزي وزو، دط، 2004، ص183.

بين أحداث الرّواية ومعيش الروائي، نَطمئنُّ إلى تصنيف هذا النص ضمن الرّواية الشخصية Roman Personnel، وهي الرّواية الّتي مدارها شخصية رئيسية لكنّ هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية المؤلِّف بُعْدًا يَمْنَعُنَا من أن نعتبرها صورة منه"[1] ، وهذا ما يستطيع قارئ نص (بوح الرجل القادم من الظلام) استنتاجه.

ولِتَجنُّب أيّ لبس اخترنا الاشتغال على نموذجين يَسهل على قارئها وضع اليد على جملة التماسات الحاصلة بينهما وبين الرّواية والسيرة الذاتية، نقصد هنا نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) لعبد الملك مرتاض، و(الولادة الثانية) لعمر البرناوي، وبالطبع لا ينبغي أن يُفهم من خلال اقتصار البحث على نصين دون غيرهما أنّه لا وجود لنصوص روائية أخرى يتقاطع من خلالها السيرذاتي مع الروائي في الأدب الجزائري.

أ. الحفر في تجاعيد الذاكرة سيرة الذات في مرآة الرّواية :

يُعتبر نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) (2003) لعبد الملك مرتاض عملا تأسيسيا لجنس رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري رغم أنّ صاحبه قدّمه خلوا من أيّ تأطير أجناسي باستثناء عنوان فرعي دُيِّلَ به العنوان الأساس،حيث كُتب أسفل العنوان الرئيس (الحفر في تجاعيد الذاكرة) ما يلي (لوحات من سيرة الذات زمن الصبا)، وهذه الإشارة الأجناسية تَجعلُ النص - للوهلة الأولى- أقرب إلى جنس السيرة الذاتية، غير أنّ قرائن أخرى سنأتي على ذِكْرِها في الصفحات المقبلة تُبَرِّرُ ما ذهبنا إليه من تصنيف للعمل ضمن رواية السيرة الذاتية.

يقع النص في ما يربو عن 240 صفحة، وقد قَسَّمَه صاحبه إلى ستّة أقسام تَتكَوَّن بدورها من أجزاء، وهي تُشَكِّلُ كلا مُتداخِلَ الأحداث زمنيا، خُصِّص القسم الأوّل لسرد ذكريات الطفولة فوصف الكاتب نفسه وأهله ودَارهم الأولى في ضواحي امسيردة بولاية تلمسان بالغرب الجزائري، وخصَّص القسم الثّاني لأطوار الدراسة انطلاقا من الكُتَّاب، مرورا بمعهد ابن باديس بقسنطينة وجامع القرويين بفاس، وصولا إلى جامعة السوربون بباريس، أمّا القسم الثالث فعُنوانه العمل والكدح وقد فَصَّل القول من خلاله في سعيه للحصول على لقمة العيش الّذي يمتدُّ من التقاط الحلزون

1 مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص221.

والاحتطاب إلى غاية سفره إلى فرنسا والكدح هناك، في حين خُصِّص القسم الرابع للحديث عن الأسواق الأسبوعية الّتي كانت تُقام في مسقط رأسه وفي القرى المغربية المتاخمة للحدود، وقد ختم العمل بقسم خامس تحدَّث فيه عن الولائم وحلقات الذِكر والزوايا.

قدَّم عبد الملك مرتاض نصه بضمير المخاطَب (بفتح الطاء) فكان كأنَّما يُخاطب نفسه، ويرسم تاريخ ذاته ويتساءل إن كان حقّا يخاطِب هذه الذات :

- -"وها أنتَ ... وهل ذا أنت؟" [1] بعد كل تلك السنوات "ها أنت ... ومن أنت؟ وكيف أنت؟ بل ما أنت؟ أم ألست أنت؟ إلا أنت، أم لعلّك لست أنت، أصلا...؟!" [2].

بهذه التساؤلات يَشرع الراوي -وهو هنا راو عليم - في مخاطبة الذات، أو بعبارة أخرى يبني النص بنيانا روائيا فيجعله مرآة تعكس مراحل من حياة الذات، في حدود ما استطاعت هذه الذات تَتَذَكَّره، أو ما أرادت فعلا أن تتذكَّره "ماذا كان يمكن أن تذّكر مما أنت ناس؟ وماذا كان يجب أن تنسى مما أنت مذدكر؟ مذدكر من هذا الزمان، ومن هذا المكان [...] فماذا إذن، كان يمكن أن تذدكر الآن مما كان أصابك من ذلك النسيان؟... بل ماذا أنت ناس ممّا كنتَ لا تزال تذدكر بالأمس، القريب أو البعيد؟" [3]، إنّها الذات تخاطب نفسها ليَمُرَّ ما مضى من عمر أمامها شريطا سينمائيا على مرآة الرّواية الّتي وظَّف صاحب النص الكثير من تقنيات كتابتها، وهو ما سيتّضِح في الآتي من محطّات هذا البحث.

ب. الولادة الثانية .. ذات تحكي سيرة وطن :

يُمَوْقِعُ عمر البرناوي نصه (الولادة الثانية) [4] الصادرة سنة 2007، في منطقة تجعل أيّ محاولة لتحديد إطاره الأجناسي صعبة، وذلك أنّه أثبت على الغلاف الرئيس للنص كلمة رواية ليُقدّم بعدها تحديدا أجناسيا آخر هو السيرة الذاتية، وهذا الأمر من شأنه خلخلة تواصل القارئ مع هذا النص.

---

1 عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذاكرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة-الجزائر، ط1، 2003، ص05.

2 المصدر نفسه، ص08.

3 عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذاكرة، ص07.

4 عمر البرناوي، الولادة الثانية، الطباعة الشعبية للجيش ـــ، الجزائر، دط، 2007.

وقد اتّخذ صاحب النص ضمير الغائب مطيّة يَرسم من خلالها تفاصيل العمل ويُبعد عن نفسه أيّ حرج عن طريق إحالة ما يحدث إلى شخص غائب في تصديرين سبقا المتن وكلاهما بقلم عمر البرناوي، ويمكن أن نُقسِّم ما يُقدِّمه المتن إلى مرحلتين، مرحلة الدراسة وجرت كلّ أحداثها باستثناء فترة قصيرة قبل الاستقلال، أمّا المرحلة الثانية فخاصة بمرحلة ما بعد الاستقلال وهي المرحلة الّتي آثر فيها صاحب النص الصمت والقفز على عقود الزمن، عكس مرحلة الدراسة الّتي غَطَّت جلّ مساحة النص، ونستطيع القول إنّها تَتكوَّن من ثلاث مراحل هي الدراسة داخل القطر الجزائري ثمّ الدراسة في تونس، وبعدها السفر إلى العراق لإتمام التحصيل العلمي بكليّة التربية، وهذه المرحلة الأخيرة استمرت إلى ما بعد الاستقلال بحوالي السنة.

إنّ قارئ نص (الولادة الثانية) يشعر أنّه إزاء ذات تحكي تاريخها الشخصي ولكنّ وضع هذه الذات وأَسيقَة تَطَوّر وعيها عبر مختلف تمظهراته ظلّ مرتبطا بالتجاذبات السياسية والاجتماعية في الوطن الّذي تنتمي إليه، لأجل ذلك يخلص ذاك القارئ إلى ما مَفَادُه أنّ هذه الذات إنّما تحكي سيرة وطن عبر نموذج حكائي يذوب من خلاله نَسْغُ الحكاية في قالب يُمكِّن من تحديد إطار أجناسي مزدوج للنص، فيكون أن نجد أنفسنا أمام نص روائي سيرذاتي يَمْتَحُ من السيرة الذاتية علائق إحالية قويّة تَشدُّ النص إلى المعيش، ويَنْهَلُ من طرائق الكتابة الروائية ما يُبَرِّرُ تصنيف النص ضِمن الرّواية السيرذاتية.

يحكي السارد قصة منسوبة إلى شخصية (سي عميرة) الطفل الّذي زاول دراسته في بسكرة، وتنطلق الأحداث في لحظة تأهُّبه للسفر إلى قسنطينة للالتحاق بمعهد ابن باديس، في ظلّ اهتمام كبير بضرورة اندلاع ثورة تُحرر الوطن والساكنة من ربقة التسلط الاستعماري الفرنسي، هذا الأمر الّذي تمّ فعلا بُعَيْدَ التحاق (سي عمر) الشاب بجامع الزيتونة بتونس، حيث يظل هذا الشاب مشدودا إلى الدراسة من جهة، وإلى أخبار الثورة من جهة أخرى، وقد أخذ يفكر بجدية في الالتحاق بالثوار، ولكنّ حُكم الجبهة كان قد صَدر في هذا الأمر حيث "وجهت تعليمات شفهية لجميع الطلبة بالاهتمام بالدراسة؛ لأنّ الثورة مكتفية بالرجال المجاهدين والنساء المجاهدات..النظام

قال : عليكم بالدراسة لأنّ الجزائر المستقلّة في حاجة إليكم في جميع الميادين"[1] وهذا الارتباط بالثورة جعل (سي اعميرة) الطفل أو (سي عمر) الشاب يتحوّل انطلاقا من الصفحة (74) إلى (عمر البرناوي)، وهذا ما رسّخ التطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسة، في حين ظلّ السارد صوتا آخر يُقدم الأحداث منسوبة إلى غيره.

تنتهي مرحلة تواجد عمر البرناوي في تونس بتخرّجه من جامع الزيتونة ومن معهد التمثيل العربي وقد أصبح في أثناء تلك المرحلة اسما بارزا في الإذاعة التونسية ولكنه تنازل عن الاسم الّذي صنعه ليسافر في بعثة علمية إلى بغداد بتكفل تام من جبهة التحرير الوطني، وقبل سنة من تخرجه هناك يعود إلى الجزائر وقد حققت استقلالها، وفي خضم التحولات الّتي عرفتها حياة عمر البرناوي والوطن تكثر الإحالات المرجعية فيسرد عمر علاقاته مع جملة من الشخصيات الثورية في تونس والجزائر قبل الاستقلال وبعده، ولكنه آثر في مرحلة ما بعد الاستقلال الإشارة بالكثير من الحسرة والتذمُّر إلى ما آلت إليه الأوضاع "إلى غاية كتابة هذه السيرة الذاتية في وسط سنة 2003م"[2] وهذا تحديد أجناسي ثان سنناقشه في المحطة المقبلة من هذا الفصل.

ت. خطاب العتبات.. استراتيجية التمويه :

أدّى اهتمام الدراسات النقدية الحداثية بعناوين النصوص الأدبية إلى اهتمام كبير بطبيعة هذه العناوين بل إلى الاهتمام بكلّ المصاحبات النصية الّتي من شأنها التأثير في عملية تلقي النصوص في إطار ما يسمى بالعتبات النصية، وبعبارة أعم بما أطلق عليه المناص الخارجي الّذي تعود أحقية التصرف فيه للمؤلف والناشر دون إغفال دور القارئ في التعاطي مع صنيع كلّ منهما وفق ما يُحَقِّقُ تفاعله مع النص.

وبصياغة أخرى "يمكن القول أن لا أحد يمكنه أن يُقرر نيابة عن المؤلف أو الناشر ما يجب وضعه بمحاذاة المتن غير أنّ القراءة بدورها تقتضي جملة من الاحتياطات"[3] إذ لا يُعقل الاستكانة إلى ما يَسِمُ به الكاتب كتابه لأنّ في ذلك تعطيل واضح لوظيفة القارئ وعند هذا الحدّ نتساءل عن صاحب حق تجنيس النص هل هو

---

1 عمر البرناوي، الولادة الثانية، ص95.

2 عمر البرناوي، الولادة الثانية، صفحة 238.

3 مخلوف عامر، توظيف التراث في الرّواية الجزائرية، ص62.

"القارئ أم الكاتب أم النص انطلاقا من تكويناته البنيوية الّتي تسمح بإدراجه داخل جنس أدبي معين؟" [1] وهل من دَور للناشر في ذلك من خلال ما قد يضيفه إلى البناء الخارجي للكتاب؟

إنّنا نعتقد بعدم جواز الاكتفاء بما يوضع بمحاذاة النصوص لحظة نِسبتها إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك غير أنّنا لا نرفض أن يُشكِّل ذلك "إضاءات تُعين على استكناه دواخل المكتوب" [2] ، ففي نصي "الحفر في تجاعيد الذاكرة" لعبد الملك مرتاض، و"الولادة الثانية" لعمر البرناوي يجد القارئ نفسه أمام استراتيجية تمويه يمارسها صاحب النص وربما ناشرُه أيضا من خلال خطاب العتبات، الأمر الّذي يُربك ما يطلق عليه ميثاق القراءة، وهو نوع من العقد الضمنيّ يُفترض وجوده بين أي نص أدبي وقارئه الافتراضي والّذي يتواطأ بموجبه القارئ والمؤلف على الضوابط الّتي تَنْظُمُ لا إنتاج هذا النص فحسب بل وأيضا، وخاصة تَلَقيه" [3] خاصة ونحن إزاء مجموعة من العتبات في النصين (الحفر في تجاعيد الذاكرة) و(الولادة الثانية).

ففي نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) يُلفي القارئ نفسه أمام ما لا يقل عن تسع عتبات في الصفحة الرئيسة من الغلاف إذا ألغينا إمكانية أن يكون ترتيبها في حدّ ذاته عتبة، وأوّلها اللون البني المستخدم بمستويات حِدّة مختلفة ولعلّ ما يبرر استخدام اللون البني أنّ العتبة أو الإشارة الثانية هي عبارة عن خلفية تُمَثِّلُ ورقةَ مخطوط قديم مع ما يُعرف عن المخطوطات القديمة من لون أصفر داكن يكاد يكون بنيا، وتحمل هذه الخلفية خلفية أخرى هي عبارة عن ما كُتب على ورقة المخطوط تلك، وهو نص بخط مُقوّس لا يظهر معناه، ونعتقد أنّ واضعه لم يهتم بظهور معناه بالقدر الّذي اهتم فيه بالنتيجة النهائية الّتي ستخلص إليها العين المجردة عندما تُبصر اسم المؤلف (عبد الملك مرتاض) في وسط أعلى صفحة الغلاف، هذا الاسم الّذي يَعلو خلفية رابعة هي صورة عبد الملك مرتاض.

1 زهور كرام، مقدمة الكتاب الجماعي (الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي)، ص08.

2 مخلوف عامر، توظيف التراث في الرّواية الجزائرية ، ص62.

3 رشيد بنحدو، التأطير الأجناسي وميثاق القراءة، ضمن الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي، ص44.

ولا يحتاج الأمر إلى تَحَذْلُق كما لا يحتاج فطنة زائدة، إنّ تركيزا بسيطا سيجعل من الخلفيات مجتمعة تُشكل صورة المؤلف شيخا باهت اللون تَظهر تَقوُّسات الكتابة على وجهه كأنّما هي تجاعيد وها هنا سيكون من الضروري الإشارة إلى العتبة السادسة وهي ما كُتب أسفل صورة المؤلِّف وهي كلمة (الحفر) وقد كُتِبت بالبنط العريض وكُتِب أسفلها (في تجاعيد الذاكرة)، وعليه فإنّ ما ورد ذِكره إلى الآن عن صفحة الغلاف يُبرر الإشارة الأخيرة وهي عبارة عن تأطير أجناسي حدّد المؤلّف من خلاله أو خُيِّل إليه أنه حدّد الجنس الأدبي الّذي يجب وضعُ نصه في إطاره، حيث أثبت وسط أسفل الصفحة عبارة (لوحات من سيرة الذات زمن الصبا) وإن كنا نلاحظ أنّ ما ورد في صفحة الغلاف فقط هو حقا لوحات من سيرة ذات، ولكن أَيَصِحُّ الاستكانة إلى ذلك وحده دون قراءة المتن؟ يبدو ذلك عملا ناقصا، فلابد بعد الّذي سبق القول: إن القراءة رافد لا استغناء عنه في كلّ محاولة تصنيفية تهتمّ لأمر انتساب النصوص لهذا الجنس الأدبي أو ذاك.

صحيح أنّ الصورة الفوتوغرافية "تلعب دور الموجِّه من جهة وتلعب دور التوثيق الّذي يُريده كاتب السيرة الذاتية من جهة ثانية"[1]، وصحيح أيضا أنّ ميثاق القراءة المزعوم -والّذي كما ذكرنا يكون بين القارئ والمؤلِّف- يرتكز أساسا على التحديد الأجناسي الصادر عن المؤلِّف لأنّ هذا التحديد يُعدّ أحد أبرز ضوابط ذلك الميثاق لأنّ "لتعيين نص ما بكونه سيرة ذاتية أثر حاسم في تكييف بروتوكول القراءة على نحو يجعل المتلقي يميل بلا تردّد إلى تصديق ما سيقرأه"[2] ولكنّ ذلك لا يتحقّق مع كل أنواع القرّاء.

لأنّ القارئ الناقد صاحب الوعي اليسير ببعض ضوابط الأجناس الأدبية سيلاحظ مثلا أن عبد الملك مرتاض لا يُقدم فقط لوحات من سيرة ذاته (زمن الصبا) بل يتحدّث عن مراحل مُتقدمة من عمره خاصة لحظة حديثه عن مناقشة رسالة الدكتوراه بجامعة الجزائر ثم رسالة دكتوراه الدولة بجامعة السوربون، حيث وبرغم ما يَشدُّ النص إلى المعيش من إحالات مرجعية كالأسماء والتواريخ إلاّ أنّ نصه السيرذاتي

1 عصام العسل، فن كتابة السيرة الذاتية، ص126.

2 رشيد بن حدو، التأطير الأجناسي وميثاق القراءة ص44.

-على حدّ وصفه- يمارس مُرُوقا واضحا على السيرة الذاتية، فهو أوّلا لا يلتزم بالميثاق السيرذاتي وسنعود إلى هذا في الآتي من الصفحات، ثمّ هو ثانيا عمد إلى التخييل الّذي يُعد ركيزة العمل الروائي، والشواهد على ذلك كثيرة نذكر منها مثلا أنّه يتحدّث عن سِنِيِّ الطفولة الأولى بطلاقة وهو أمر غير متاح لإنسان تَذكُّر تفاصيله بدقّة لأجل ذلك يعمد إلى إذكاء رماد ذكرياته وذاكرته ببعض التخييل..

- "ماذا كان يمكن أن تذكر مما أنت ناس؟..." [1]
- "فما ذا تذدكر على وجه التدقيق، من أيامك الأولى، بل من سني حياتك الأولى؟ وهل من اليسير تمثّل شريط تلك الحياة البعيدة التائهة في غيابات الذاكرة الخرعة دون أن يصيبه التشويش والاضطراب، والبتر والانقطاع؟..." [2].
- "لم تعد تذكر في الحقيقة من لباسك يومئذ شيئا ذا بال وإن هي إلا ذكريات سحيقة في الزمان شاحبة في التمثل، واهية الخيوط، أنشبت أظفارها في تجاعيد الزمن الفان، فلا أنت تذكر من طوائل صباك كلّ شيء فتسرد الأحداث بدقة وتفصيل، ولا أنت نسيتها كلّها فتزهد فيما انتسى وهان..." [3].
- "...ولم تكن بعد إلا يافعا صغيرا، **ربما** كنت في الثالثة أو الرابعة من عمرك على أقصى تقدير" [4].

تُظهر العيّنات الّتي سُقناها ارتباك تَمَثُّل السارد للمراحل الأولى من طفولته وعليه فإنّه كان ملزما بتخيّل ما يمكن أن يكون قد حدث، والظاهر أنّ هذا الأمر إنما يستنتج بعد القراءة لا قبلها وهذا ما يجعل سعي المؤلف إلى تحديد الإطار الأجناسي لنصه مربكا لعملية التلقي بل ومشوشا للجهود التأريخية والبيبلوغرافية الّتي يروم أصحابها "نمذجة النصوص وتصنيفها وفهرستها فهل يكون من الأفضل والأنسب في هذه الحال، أن تصدر الكتب غير مؤطرة بأسماء أجناس الأدب؟" [5]، الحق أننا لا

---

1 عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذاكرة، ص07.

2 المصدر نفسه، ص08.

3 نفسه، ص09.

4 ن، ص20.

5 رشيد بن حدو، التأطير الأجناسي وميثاق القراءة ص53.

نذهب إلى مثل هذا بقدر ما ندعو إلى تحرير القارئ في علاقته بالمتن من كلّ تحديدات خارجية دون إنكار فائدة تلك التحديدات.

لأنّ القول بإلزامية تلك التحديدات يؤدّي إلى تعطيل كلي لوظائف القراءة النقدية الّتي يفترض اتخاذها القراءة المتأنية للمتن وجُملة الجسور المؤدية إليه والمحيلة عليه وعلى ما استند في تَكَوُّنِه عليه أصلا، أساسا لتحديد أجناسية النص، ما يُحَوِّل تلك العملية إلى مجرد عمل هامشي لا طائل من ورائه، ما دام المؤلف قد أصدر حكما نهائيا لا سلطة لأي قارئ تبيح له نقضه بل مجرّد التعليق عليه. والوصول إلى مثل هذه القناعة بخصوص صاحب الأحقية المطلقة في وسم النص بتحديد أجناسي ما، يخلَع حتى عن الناقد تلك الأحقية، لأنّ المتن هو الوحيد الّذي باستطاعته تقديم مبرر لما ذهب إليه المؤلّف أو القارئ كيفما كانت صفة هذا أو ذاك.

ولكن بعض النصوص تقوم على عتبات عدّة، وتُقدم أكثر من تحديد أجناسي للنص الواحد ما يجعل مَهمَّة تصنيفه صعبة كون العتبات وتلك التحديدات تمارس تمويها يُربك التعامل مع النص، وهو ما يلاحظه أي قارئ لنص (الولادة الثانية) الّذي يحمل ثلاثة تحديدات أجناسية (رواية/ سيرة ذاتية/ تصوير روائي واقعي).

تضمّنت صفحة الغلاف اسم المؤلف وعنوان النص ثم صفة (رواية)، في حين أنّ الصفحة الّتي تلتها لم تخرج عن ذلك وهي الصفحة الخاصة بدار النشر، أمّا الصفحة الثالثة فتضمّنت اسم المؤلّف والعنوان بالإضافة إلى تحديدين هما، تحديد النوع الفرعي للرواية في قوله (تصوير روائي واقعي)، وتحديد آخر مختلف تماما عن الأوّل وهو (سيرة ذاتية) الأمر الّذي يجعل القارئ في حيرة من أمر هذا النص، هل هو رواية أم رواية واقعية أم سيرة ذاتية؟!!

ثمّ إن المؤلف قَدّم عتبة نصية أخرى هي خاتمة العمل الّتي صَدَّر بها النص فأصبحت بمثابة مقدّمة واعتبرها "مفاتيح لمعرفة المسار العام لأحداث الولادة الثانية" [1] ، وهو هنا أيضا يَبُثُّ ذبذبة تمويهية أخرى من شأنها إرباك تواصل القارئ مع النص لأنّ البرناوي كأنما يمارس سلطة توجيهية على القارئ.

1 عمر البرناوي، الولادة الثانية، ص05.

وفي العتبة نفسها يعلن الناص صراحة عن خرقه للميثاق السير ذاتي مبررا ذلك بدافع البحث عن جرأة أكثر في سرد الأحداث، يقول : "...تحاشيت السرد بصيغة المتكلم لما فيها من إحراج أكثر من نسبتها إلى الغائب" [1] ، وربما هذا ما أدّى لاحقا إلى تغيير صيغة السرد من صيغة المتكلم إلى المخاطَب إلى الغائب كما في العينتين :

- "...لذلك بادرتُ إلى تسجيل هذه المواقف..." [2].
- "أضف إلى ذلك الأهوال الّتي **عايشتَها** قبل وخلال ثورة التحرير...وقبل كل ذلك الحياة البسيطة والمعقّدة وعندما **كنتَ** يافعا متنقلا بين قسنطينة وبسكرة وبريكة وباتنة ...ألا يستحق منكَ كلّ ذلك أن تبادر إلى تسجيله" [3].
- "الامتحان كان صعبا وموضوعه كان نوعا ما غريبا إذ لم يسبق **لصاحبِنا** أن درس الاقتصاد [...] **سي عميرة كان** على يقين ..." [4].

على أنّ البرناوي يعلن صراحة أنه خرق الميثاق السير ذاتي، كيف لا وهو يقدم أحداث الولادة الثانية منسوبة إلى الغائب، ما يقرب العمل إلى الرّواية، وما يسند هذا الطرح أنّ صاحب النص يعترف أنه جَسَّمَ ما عاشه وما سمعه ممن يثق في صحة رواياتهم "بما يتجاوز عذابات سِيزيف وهو يعيد الصخرة إلى أعلى الجبل كلما سقطت إلى أسفل" [5]، وذلك لا يكون إلاّ بالتخييل الّذي هو عماد العمل الروائي.

ث. نص السيرة وخرق الميثاق السيرذاتي :

ذكرنا سابقا أن التزام السيرة الذاتية بضوابط الميثاق السيرذاتي الّذي حدد لوجون تفاصيله هو الأمر الوحيد الّذي يضمن للمتن السير ذاتي عدم اختراق حدوده الأجناسية، وعليه فإنّه مُعرَّض لِهَتْكِ صفاء أجناسيته ما لم يلتزم بضوابط ذلك الميثاق، والحق –في اعتقادنا– أنّ استمرار سلالة أيِّ جنس أدبي مَدِينة بالأساس إلى تعرّضها لاختراق ما من قِبل أجناس أدبية أخرى أو حتى من قِبل ألوان أخرى من المعرفة الإنسانية، لأنّ الجنس الأدبي حيّ ما لم تَركد قابليته للتجدُّد والتفاعل، وليس فتحا

1 المصدر نفسه، ص05.
2 نفسه، ص09.
3 ن، ص10.
4 ، عمر البرناوي، الولادة الثانية ص11.
5 نفسه، ص06.

علميا القول إن الأجناس الأدبية الّتي ظلت قارة سُرِّحت إلى مكتبة تاريخ الأجناس الأدبية.

ونحن في هذه المحطة من هذا العمل نشتغل على نصين يخرق كل منهما الميثاق السيرذاتي فالسارد في نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) يستخدم ضمير المخاطَب ولا ينسب الأحداث إلى نفسه، أما السارد في نص (الولادة الثانية) فيستخدم ضمير الغائب وإذا كان البرناوي يُصرحٌ بدوافع ذلك، من رغبة في التحرر ورفع الحرج، من أجل ذكر ما لا جرأة له في نسبته إلى نفسه، فإنّ مرتاض لا يفعل ذلك ولا يبرر، بل لا يذكر اسم الشخصية الرئيسة إلا مرة واحدة في نصه وبعد صفحات كثيرة، حيث يعرف القارئ أن هذه الشخصية الرئيسة هي نفسها المؤلف عبد الملك مرتاض "...وجاء يوم إعلان النتائج فتَقَصَّدتَ الدكتور جعفر الكتاني الّذي كان يحمل قائمة الطلاب بين يديه، فسألته عما صنع الله **بعبد الملك مرتاض**، فقال :

- صنع به خيرا كثيرا، هو ناجح بميزة مستحسن، وهو الثالث في الترتيب العام."[1]

في حين يَرِد اسم الشخصية الرئيسة في نص (الولادة الثانية) منذ الصفحة الأولى حيث تنسب الأحداث إلى شخص غائب، هو الطفل (سي عميرة) في البداية، ثم الشاب سي عمر، ثم:

- "الاسم : عمر
- اللقب : برناوي
- تاريخ الازدياد : 18 أفريل 1935
- مكان الازدياد : بسكرة
- الجنسية : مسلم فرنسي"[2].

يذكر ذلك لحظة استخراجه بطاقة تعريفه، ومما يلاحظ على نص (الولادة الثانية) أنه يخرق الميثاق السيرذاتي من وجهتين، الأولى تتجلّى في وسم النص بأنه رواية في

1 عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذاكرة، ص109.

2 عمر البرناوي، الولادة الثانية، ص74.

الغلاف الرئيس والثانية في غياب التطابق الحرفي بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة.

ج. ملامح المعيش في الرواية السيرذاتية :

يحفل نص (الحفر في تجاعيد الذكرة) بالمعيش السير ذاتي، وهو إذ يوزع ذلك المعيش على ركح المتخيل، يميل إلى ضبط تلك الفضاءات كيما لا تبتعد عن ما يخدم سرد تاريخ الذات في علاقاتها الأسرية والمجتمعية، ولكن ما يطغى على هذا النص هو عدم إيلاء كبير اهتمامه للإحالة المرجعية الّتي تخص تاريخ المجتمع الّذي تنتمي إليه الذات الكاتبة إلا بالنزر الّذي يفيد في رسم مراحل حياة هذه الذات.

يتوزع النص على فضاءات كثيرة، أهمها الفضاء الريفي لأن الذات الكاتبة قدمت وصفا مفصلا لكلّ جوانب معيشها بضواحي امسيردة بالغرب الجزائري قبيل وأثناء وبعد الثورة التحريرية، مع تركيز على معاناة الأسر الجزائرية آنذاك من الفقر المدقع وكل مظاهر الحرمان.

- "وتذدكر أنك كنت تمشي حافيا، وتذدكر أنك لم ترتدي إلا ثوبا واحدا باليا"[1].
- "وأما الحمام فلم يكن موجودا في أرجاء امسيردة كلها بأعاليها وأسافلها"[2].

ثم يواصل السارد الحديث عن مظاهر المعاناة في وصفه لجلسات فلي القمل : "...وكانت جهود الوالدة في فلي شعر رأسك حين يتكاثف فيعشش فيه القمل لا تكاد تصنع فيه شيئا ... فكان القمل في الملابس والقمل في الشعور والقمل في الزغب، والقمل في الوسائد، والقمل في الفراش والقمل في كلّ شيء من بيئتكم الحقيرة الّتي كانت بيئة مقملة مبرغثة، وعفنة مغبرة ..."[3].

وهي إلى ذلك بيئة جوع، حيث يؤكّد السارد "ولم تكونوا تعرفون الشبع الحقيقي إلا في موسم واحد من العام هو موسم الّتين..."[4] ، والحق أن النص يصلح كله لأن يكون عينة تؤكد ما كان المجتمع الجزائري في سواده الأعظم يعيشه إبان تلك المرحلة، غير أن صاحب النص قدم بالإضافة إلى الأحداث الّتي احتضنتها فضاءات ريفية، مجموعة

---

1 عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذاكرة، ص09.

2 المصدر نفسه، ص10.

3 نفسه، ص12.

4 ن، ص37.

أخرى من الأحداث كانت المدينة مسرحا لها، فكان أن وصف مدينة وهران عندما كان في طريقه إلى فرنسا للكدح في معاملها، وقد وصف مظاهر التمدن في قسم من نصه عنونه بالصدمة الحضارية وتضمن النص وصفا لفضاءات مدينة أخرى هي قسنطينة الّتي سافر إليها حيث التحق بمعهد ابن باديس الّذي تركه لاحقا ليلتحق بجامع القرويين بفاس، ثم جامعة الرباط فجامعة الجزائر، فجامعة السوربون بباريس.

التفت النص في محطات قليلة إلى الجوانب التاريخية عكس نص الولادة الثانية، ومن بين تلك الإشارات حديثه عن الثورة التحريرية.

- "...وكانت ثورة نوفمبر من عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف قد اندلعت..." [1].

أما الإحالة المرجعية الّتي تخدم تقديم سيرة الذات الكاتبة فكثيرة، نذكر بعضها في العينات الآتية :

- "...ولم تشعر إلا والأديب أحمد رضا حوحو يخاطبك من بين كل المصطفين وهو يقول:
- تعال، أنت ...
- وسجلك أحمد رضا حوحو في المعهد رسميا..." [2].
- "وتسجلت أثناء ذلك بجامعة الجزائر تحت إشراف الدكتور إحسان النص، في دكتوراه الحلقة الثانية، ودافعت عن أطروحتك الّتي كتبتها حول (فن المقامات في الأدب العربي) في سابع مارس من عام سبعين وتسعمائة وألف برئاسة الدكتور شكري فيصل وعضوية الذكتور الطاهر مكي ... وكانت أول دكتوراه تمنحها جامعة الجزائر في عهد الاستقلال" [3].
- "...وقد تم تسجيلك بجامعة الرباط بإشراف الدكتور عباس الجراري حول موضوع فنون النثر الأدبي في الجزائر..." [4].

---

1 عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص96.

2 نفسه، ص90.

3 المصدر نفسه، ص111.

4 نفسه، الصفحة نفسها.

وما قيل عن نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) يقال عن نص (الولادة الثانية) لصاحبه البرناوي، الّذي أبدى اهتماما أكبر بالإحالات المرجعية التاريخية، ربما لأنه كان على علاقة مباشرة مع بعض الفاعلين في جبهة التحرير الوطني، ومع بعض المثقفين والإعلاميين بحكم عمله في الإذاعة التونسية ثم في الإذاعة الوطنية بعد الاستقلال، وكما فعل السارد في نص مرتاض، بين السارد في (الولادة الثانية) أنّ "الفقر كان القاسم المشترك بين غالبية التلاميذ والعائلات البسكرية..كما هو الحال في بقية المدن الجزائرية ولكنه درجات..." [1].

وما أشبه جلسات فلي القمل في (الحفر في تجاعيد الذاكرة) بمثيلتها في (الولادة الثانية) "أما جلسات القيلولة عند سي عميرة فكانت بدون نوم لأنه يطلب من أخته سعيدة أن تساعده في البحث عن القمل في رأسه، تفليلو..." [2].

تتوزع أحداث (الولادة الثانية) على فضاءات كثيرة هي : بسكرة وبريكة وباتنة وقسنطينة والجزائر العاصمة، وتونس، وبغداد، تبعا لمراحل حياة الذات الكاتبة، هذه الحياة الّتي قدمها صاحبها مشفوعة بالكثير من الإحالات المرجعية الّتي نورد بعضها من خلال العينات الآتية :

- "...ورئيسها وقائدها هو الأديب الكبير أحمد رضا حوحو..." [3].
- "محمد شعباني صديق وقور، هكذا كان يصفه دائما ... وسيكون لهذا الشاب في مستقبل الأيام شأن كبير في الثورة وبين صفوف المجاهدين كقائد للولاية السادسة، وأصغر جنرال في الجيش الوطني الشعبي بعد الاستقلال" [4].
- "عبد الله الركيبي، لزهر خليفة، البشير الشابي، هؤلاء فقط من يستطيع أن يتعامل معهم بالسلفة..." [5].
- "...وما جعله يتغلب على هذا القلق الدائم، صورة صديقه الجديد التلي بن الشيخ..." [1].

---

1 عمر البرناوي، الولادة الثانية، ص14.

2 عمر البرناوي، الولادة الثانية، ص24.

3 المصدر نفسه، ص40.

4 نفسه، ص66/65.

5 عمر البرناوي، الولادة الثانية ، ص99.

- "...كما التقى في اليوم الأول بالإذاعي الكبير المدير العام للإذاعة والتلفزيون الصديق عيسى مسعودي..."[2].

كلّ هذه الإشارات المرجعية تشد النص إلى المعيش من جهة وتثريه من جهة أخرى ولأجل ذلك وصفنا النص في مرحلة سابقة بأنه حديث ذات تحكي سيرة وطن.

يلاحظ قارئ نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) و(الولادة الثانية) أنهما يشيران إلى ميزة عرف بها الجزائريون على مر فترات طويلة من تاريخهم وهي السفر لطلب العلم، هذا السفر الّذي يتم أحيانا إلى المشرف العربي على شاكلة ما حدث في نص (الولادة الثانية) لعمر البرناوي، (أحيانا أخرى إلى المغرب الأقصى وهو ما قامت به الشخصية الرئيسة في نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة).

إنّ اشتغالنا على نصين فقط في اتجاه رواية السيرة الذاتية لا يعني البتة عدم وجود نصوص أخرى يمكن أن تصنف ضمنه، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، بعض نصوص واسيني الأعرج، ونص (نخلة الوجع) وهو الباكورة الروائية للكاتب الشاب خيري بلخير، وقد صدر سنة 2009، بالإضافة إلى تجارب أخرى نترك لدراسات مستقبلية مهمة الاشتغال عليها، خاصة في ظل اهتمام الأعمال الإبداعية والدراسات النقدية بلون من الكتابة السيرذاتية، قلنا إنه قد أطلق عليه التخييل الذاتي Auto Fiction.

4. رواية التخييل الذاتي في الأدب الجزائري :

لم يحدث -في حدود علمنا- أن أشارت دراسة نقدية جزائرية مهتمة بالرّواية إلى مصطلح التخييل الذاتي، وإذ يعتبر ذلك مزية تميز هذا البحث لأنه يقدم دراسة جزئية لحضور هذا اللون من الكتابة الروائية في الأدب الجزائري، فإن ذلك من شأنه خلق صعوبات تجعل من كل الملاحظات المسجلة حول نصوص التخييل الذاتي في الأدب الجزائري في هذا البحث غير معتمدة على دراسات سابقة، وعليه كان لزاما على هذه الدراسة الاستعانة بمنجزات نقدية روائية عربية في هذا الباب مع الاستكانة بالدرجة الأولى إلى ما تفصح عنه نصوص التخييل الذاتي.

---

1 ن، ص122.

2 ن، ص255.

لقد آثرنا في هذه المحطة من العمل الاشتغال على ثلاثة نصوص هي : (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، و(هوس) لاحميدة عياشي، و(أنثى السراب) لواسيني لعرج، ويعود التركيز على هذه النماذج دون غيرها لأنها من خلال المعطى النصي تبرر تصنيفها ضمن التخييل الذاتي ذلك أن معمارية كل نص تقوم على تطابق صريح بين المؤلف والشخصية الرئيسة، وترسم من خلال الحكاية معيشا متخيلا في أجزاء منه، بحيث يتعذر تصنيفها ضمن نصوص الرّواية السيرذاتية، ناهيك عن التمويه الممارس في صفحة الغلاف حيث حازت تلك النماذج التأطير الأجناسي الأكثر شيوعا (رواية).

أ. دم الغزال .. هو ليس سوى أنا! :

يتكون النسق الحكائي في نص (دم الغزال) من قصتين، يَنْظُمُهُمَا تأطير أجناسي مخاتل، بحيث يتيه القارئ بعيد الغلاف الرئيس الّذي يقدم النص على أنه رواية، ليجد نفسه أمام ثلاثة فصول هي : (وما قتلوه وما صلبوه)، ثم (منطقة الأنبياء)، ثم الفصل الثالث وعنوانه (مرزاق بقطاش)، بحيث يتكلم (أنا) السارد عن (هو) الشخصية الرئيسة من خلال (أنا) المؤلف (الروائي).

تنبثق القصة الأولى من رحم الدم الّذي أريق خلال العشرية السوداء بالجزائر، ويسعى السارد من خلالها إلى تقديم حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف "الرئيس المغدور المغبون" [1] ، على حد تعبير بقطاش، وتُقَدّم القصة على لسان سارد لا يطول به الأمر ليُعلن عن نفسه قائلا: "أنا من بين المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي، وأكره السياسة والسياسيين..." [2] ، ومن خلال تقديم حادثة الاغتيال يمرر بقطاش شذرات من معيشه بالتركيز على نجاته من محاولة اغتيال بوصفه عضوا بالمجلس الاستشاري الّذي استحدثه الرئيس المغتال.

ولأن التخييل الذاتي يتيح للكاتب "امكانية واسعة للتعبير عن استيهاماته، وإيقاظ مشاعره المخفية من مرقدها، واستحضار أحلامه المحبطة" [3] ، فإن النص يقدم قصة ثانية تخص شخصية مصابة بالسرطان على مستوى الدماغ، تعيش بشقة مُطلة

1 مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار القصبة للنشر-الجزائر، ط؟، 2002، ص14.

2 مرزاق بقطاش، دم الغزال ، ص 14.

3 محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، ص48.

على مقبرة، وتتابع مراسيم الدفن في كل يوم، على اعتبار أن السارد/ المؤلف مهتم بعلم الجنائز حيث "نوه باختصاصه فيه، كناية عن تحول البلاد كلها إلى مسرح للقتل" [1] ، ويحاول السارد/ المؤلف استنادا إلى ذلك تقديم نص يتخذ السرد فيه منحى يُلوّنه الكثير من الارتباك والخلل حيث يبدو للقارئ العادي أن النص يتحول إلى ما يشبه التقرير الصحفي التقريري يصور حالة الجزائر قبل وأثناء وبعد اغتيال الرئيس محمد بوضياف، وتختفي حقيقة التطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسة في الفصل الثاني (منطقة الأنبياء) الّذي يرسم مسارا مخالفا لمعيش الروائي، ليصبح بإمكان مرزاق بقطاش "وهو المؤلف والبطل والسارد وموضوع السرد والقارئ، والناقد لم لا؟! زد المُنَظِّر، أن يمضي على هواه في استحلاب الذات المعذبة" [2] ، وفي أثناء ذلك يناقش بقطاش قضايا الكتابة الروائية ويمنح نفسه حق التحرر من كل اشتراطاتها فالمهم لديه أنه يكتب حسب مزاجه دون إيلاء اهتمام لكل ما "تواضع عليه أهل الرّواية منذ مطالع القرن التاسع عشر" [3] ، ولعل هذا الأمر هو ما يبرر الخلخلة الّتي يلحظها القارئ منذ الوهلة الأولى.

ب. هوس أحميدة عياشي .. أنت أنا الآخر :

يتأسّس نص (هوس) للكاتب احميدة عياشي على حفر مرتبك في تاريخ الذات، ويتوسل هذا الحفر بجنس أدبي آخر هو (الرسائل) ، من أجل تقديم حكاية علاقة غير واضحة بين أحميدة وحبيبته، فينتج عن التداخل الأجناسي بين الرّواية والرسائل معمارية روائية يغذيها المعيش ويصوغها التخييل حيث يغيب التطابق بين الروائي والشخصية الرئيسة -المعلن عنه داخل النص- في ثنايا البوح والانكسار الّذي يعتمده احميدة في تنقيبه عن ترسبات في تاريخه الطفولي، وفي الراهن الدامي للوطن.

تُفتتح الحكاية بالارتباط بالمكان (ماكدرة) "صخب مدنس مرتطم متلاطم، هذا الصخب الرخو في الرأس، في القلب في عيون ساعتي الميتة، المسكون بانتحارات شرخة...استغرق نقشها على لوح شبابيك الزمن الماكدري حيوات تلو

1 أحمد المديني، تحولات النوع في الزاوية العربية بين مغرب ومشرق، منشورات أحمد المديني ودار الأمان-الرباط، ط1، 2012، ص92و93.

2 المرجع نفسه، ص92.

3 مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص112.

حيوات..."[1]، وهو أمر يتكرّر في كتاباته، نذكر هنا مثلا روايته (متاهات ليل الفتنة) الّتي افتتحها بذِكر المكان: "ماكدرة، ديسمبر 1995، الواحدة صباحا نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان..."[2] ، ثم يستمر الدفق الحكائي في (هوس) ولكنه يظل مرتبكا، حيث يشرع السارد في تسليط الضوء على محطات غير واضحة من الطفولة، لينتقل بعدها إلى مرحلة الشباب، ولعل الأبرز في ذلك هو اللغة المعتمدة وهي لغة متصدعة لا تكاد في الكثير من الأحيان ترسم معنى معينا وهو ما يدعو إلى ضرورة الالتفات إلى قضايا اللغة الروائية، ولعل النماذج الآتية تؤكد ما نذهب إليه :

- "لكن قلبي يدق، يصخب وإن كان مرتطما، متلاطما صخبه، ذات الصخب في رأسي، رأسي، في القلب، قلبي، في زمن ساعتي الميتة المسكون بانتحارات كذا وكذا وكذا ... ثم هكذا أم كذا، هكذا وكذا ... ثم هذا الصخب وذاك الصخب لو كانا متقاربين متباعدين متماسكين متصاعدين متنازلين متشابهين متباينين متنافرين متلاحمين لهدر من ذاك وهذا الصخب، الصخب في تلافيف ذاكرة ماكدرة سيل صاخب..."[3].
- "وما العمر إلا عمرك، اللوح الطين والمشحاط والأقلام القصبية والسمق والدواة والحصائر والزرابي وفرحة العواشر وعبس وتولى أن جاءه الأعمى وقل أوحي تأكله قطة حية وجاء ربك والملائكة صفا، صفا والحمد (تردد) الحمد ضرب سيد و(يعاقبكم السيد) والعتمة الغارقة في السمق والصوف المحترق احتراقا وثدي زانه الأيسر واقرأ، إقرأ،إقرأ، إقترب واسجد، لا تطعه، كلا، الزبانية سندع، نادية، فليدع، خاطئة، كاذبة، ناصبة، بالناصية لنسفعن لم ينته، لئن يرى الله يأت يعلم، ألم وتولى إن كذب أرأيت..."[4].
- "يامنة يامنة زوجة عمي في المستشفى، قالت الطلاق وزوجها البشير، لا، لا، لا، في المستشفى ولد أم بنت؟ لا، لا، لا، بكت يامنة وقالت العائلة (ألعني الشيطان يا يامنة. قالت الله يلعنه ويخزيه لكن، لا، لا، لا.. الشيطان ألعنيه يا

1 احميدة عياشي، هوس، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف-الجزائر، ط1، 2008، ص07.

2 احميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ-الجزائر، ط؟، 2000، ص09.

3 احميدة عياشي، هوس، ص15.

4 احميدة عياشي، هوس، ص44.

يامنة الله يلعن الشيطان، ألعنيه يا يامنة ضحك عليه الشيطان، اِلْعَنيه يا يامنة بشير، قال الشيطان ضحك علي، عليه يا يامنة وفي المستشفى مات الوليد..." [1].

ولكن الروائي يقدم مسوغا لهذا الخلط عندما يلخص السارد دواعي ذلك بقوله "لا أدري .. أنا أتذكر .. أنا أكتب .. بل أنا أهذي ... ما هذا الهوس؟!" [2]، فتكون الكتابة المنطلقة أساسا من التذكر هوسا يقدم السارد من خلاله مقاطع من معيش احميدة عياشي تبرر في حديثه عن علاقته بالكتابة حيث يشير غير ما مرة إلى نصه الأول (ذاكرة الجنون والانتحار) 1986، و يصرح أنه بصدد كتابة نص جديد عنوانه (هوس)، و لكن احميدة الشخصية الرئيسة تنحت للذات معيشا تخييليا تتلاشى فيه العلائق مع المعيش الواقعي، لأن التخييل الذاتي مشروع "يؤلف بين التخيلي والسير الذاتي" [3] وفق نسق يموضع النص في منطقة البين-بين، نسق اجترح من خلاله احميدة عياشي قرينا له على شاكلة ما كان شائعا لدى العرب قديما في كل ما تعلق بالشعر، وراح يخاطبه قائلا : "أنت أنا الآخر" [4]

ت. أنثى السراب..تخييل المعيش :

(أنثى السراب) رواية واسيني الأعرج الصادرة سنة 2009 عن دبي الثقافية، أعيد إصدارها من طرف دار الآداب ببيروت سنة 2010، وهي النسخة المعتمدة في هذا البحث، إنها رواية تأخذك بعيدا في سفر جميل بين إفريقيا وأوربا وآسيا وأمريكا الشمالية والجنوبية بلغة شاعرية ترسم الحب بجوار الألم، و تنحت من فرح مريم الرمز وجع ليلى أو ليلى الّتي تتقاسم السرد مع سينو/ واسيني

ينفتح نص(أنثى السراب) على شخصية (ليلى)، أو (ليلي) كما يحلو لسينو مناداتها، ويصوّر في المشهد الأول جلسة ليلى على كرسي في القبو الّذي تسميه

1 المصدر نفسه، ص11.

2 نفسه، ص13.

3 محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق (مذكور)، ص47.

4 احميدة عياشي، المصدر السابق، ص76.

السكريتوريوم le scriptorium أي "المكان المختار للعزلة من أجل الكتابة" [1] ، ذلك أن ليلى عقدت العزم على كتابة نص يتضمن الرسائل المتبادلة بينها و بين سينو الكاتب الروائي الجزائري الشهير-على حدّ تعبير ليلى- ما يحيل مباشرة على الروائي واسيني الأعرج حيث يقدم واسيني على لسان ليلى وسينو محطات من سيرته الذاتية حتى لكأن سينو يكتب نصا تخييليا بمعية ليلى عن معيش واسيني.

وبالإضافة إلى ذلك يتضح للقارئ أن ليلى الجالسة على كرسي في القبو هي نفسها الشخصية الرمز، مريم في روايات واسيني، وعليه فإن ليلى تنتفض بغية استرجاع هويتها فتقول ليسنو "أريد أن أسترجع هويتي المسروووووووقة هل فهمت يا سينو!؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي، وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها" [2] ، وفي أثناء ذلك تكشف ليلى للقارئ أنها تعاني مرضا خبيثا (سرطان عنق الرحم) وهي إلى ذلك تعاني لأن سينو طريح الفراش في أحد المستشفيات الفرنسية نتيجة أزمة قلبية، وفي ذلك إشارة إلى حدث واقعي عاشه واسيني الأعرج سنة 2008 ـــــ وقد أدى كل ذلك إلى حالة من القهر النفسي دفعت ليلى إلى محاولة اغتيال مريم الشخصية الورقية، حيث وبعد سرد أجزاء من معيش واسيني/ سنو تخلص ليلى إلى ضرورة حشو المسدس والخروج بحثا عن مريم ولكنها إذ تسحب مسدسها في ساحة عامة تعرض نفسها للملاحقة من قبل شرطي يهددها بأن يطلق النار عليها إن هي لم تسلمه المسدس ولكنها تستمر في المشي بسرعة صوب مريم، إلى غاية تعرضها لطلقات نارية ترديها قتيلة.

ث. نصوص التخييل الذاتي .. من يحكي النص؟ :

يجدد قارئ نصوص التخييل الذاتي نفسه إزاء تساؤل محوري فحواه : من يحكي النص؟ ذلك أن تلك النصوص الّتي نُمثِّلُ لها في هذا البحث بالعناوين الآتية : (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، و(هوس) لاحميدة عياشي، و(أنثى السراب) لواسيني

1 واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الأدب للنشر والتوزيع-بيروت، ط1، 2010، ص11 (الهامش).
2 المصدر نفسه، ص15.

الأعرج، تلتزم جزئيا بالميثاق السير ذاتي الّذي تقوم عليه الرّواية السير ذاتية، ثـم تنحـو منحا تخييليا يمكنها من تجاوز اشتراطات المعيش :

ففي رواية (دم الغزال) لمرزاق بقطاش يُفتتح السرد بخطاب تقريري يكيل مـن خلاله السارد بضمير المتكلم (أنا) الشـتائم للسياسـة والسياسـيين، لحظـة وقـوف هـذا السارد في مقبرة وهو ينتظر مع البقية وصول جثمان الرئيس (محمد بوضـياف)، "ثـم مـا يلبث القارئ أن ينتبه إلى أن واصف الجنازة وكائل الشتائم هو الكاتب معلنا عن نفسـه صراحة" [1] ، ولعل هذا الإعـلان هـو مـا يـبرر -بعـد جمعـه إلى دلائـل نصـية أخـرى- تصنيف النص ضمن مغاير التخييل الـذاتي حيـث يقـول السـارد/ المؤلـف "أنـا مـرزاق بقطاش من ضمن المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحـدا مـنهم مـع أنـني لست بالسياسي وأكره السياسـة والسياسـيين" [2]، وعليـه نسـتطيع القـول إن روايـة (دم الغزال) تتميز "باستبدالها البطولة أو الشخصية المركزية الاعتيادية بذات الكاتـب نفسـه، اتخاذ قصته نفسها مضمار سردها" [3] ، رغم أن الأمر لا يستمر وفق النسـق نفسـه علـى مدار صفحات الرّواية.

ولقد عمد صاحب النص إلى تغيير دفقات السرد فَحوَّلها انطلاقا من الصـفحة السادسة والأربعين وهي الصـفحة الثالثـة مـن الفصـل الثـاني، الموسـوم بــ : (منطقـة الأنبياء)، إلى السرد بضمير الغائب (هو) حيث اصطنع السارد الأول قصة جديـدة أراد من خلالها تصوير حياة شخص أصيب بـورم سـرطاني علـى مسـتوى الـدماغ، فـراح يبحث في كتب الطـب عـن معلومـات تخـص هـذا المـرض، ثـم أصـيب بهـوس جمـع معلومات تفيده في كتابة رواية عن الجنائز والموت والمقابر :

- "وما إن عاد إلى شقَّته حتى جعل يبحث وينقب عـن كـل المعلومـات الّـتي لهـا علاقة بالمخ وبعلم الأعصاب والتشريح" [4].
- وجيء إليه بقـواميس الطـب، وبعـدد مـن الكتـب الّـتي تعـالج داء السـرطان وأنواعه وطريقة نشوء الأورام ومسبباتها..." [1].

---

1 أحمد المديني، تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص90.

2 مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص14.

3 أحمد المديني، المرجع السابق، ص89.

4 مرزاق بقطاش : دم الغزال، ص46.

- لم لا يقتصر في ملاحظاته على شرفته هذه بالذات؟ أو ليست توفر له مشاهد رئيسية يستخلص منها ما يشاء؟ المقبرة على بعد مائتين وخمسين مترا تقريبا بكل المشاهد المتجددة المتكررة كل يوم..."[2].

ويعود السارد إلى ضمير المتكلم انطلاقا من الفصل الثالث وعنوانه (مرزاق بقطاش) "أنا إذن، مرزاق بقطاش..."[3]، ويعبر عن الرغبة الّتي دفعته إلى الكتابة لأنه كان بصدد كتابة رواية عن الموت، رواية جعلها في المنتصف بين اغتيال الرئيس (محمد بوضياف) ومحاولة اغتيال بقطاش الفاشلة ولعل هذا ما يفسر العلاقة بين الشخصية المصابة بسرطان الدماغ والرصاصة الّتي أصابت رأس بقطاش كونه من أعضاء المجلس الاستشاري في فترة حكم (محمد بوضياف).

وإذا جئنا إلى نص (هوس) لاحميدة عياشي فإننا نستطيع تكرار ما قلناه عن عملية السرد في رواية (دم الغزال) حيث يتراوح الأمر بين استخدام ضمير المتكلم (أنا) في البداية، "من أين يأتي هذا الصخب الرخو المتدفق في رأسي من أين؟!"[4]، ليتحول السرد بضمير الغائب هو عندما يشرع القرين في الحديث عن السارد المؤلف، أو العكس، "حاولتَ أن تصيحَ، أن تصرخَ، أن تهتف عاليا : (قريني، أنا مسكون، أنت مسكون .. أنا مهووس، أنت مهووس، كلانا مسكون، مهووس بالتفاهة..."[5]، ويحاول احميدة عياشي من خلال كل ذلك إعمال حفرياته في تاريخه الشخصي في معيشه وفي ما كان يمكن أن يعيشه، معتبرا الهوس إكسيرا استمراره في ظل التناقضات والخيبات الّتي تلف راهن الوطن، بل حتى ماضيه ومستقبله.

أما رواية (أنثى السراب) لواسيني الأعرج فإن السرد فيها موزع بين سارد بضمير (أنا) الدال على المؤنث (ليلى)، وسارد بضمير (أنا) المذكر (سينو)، وهذا الأخير الّذي ذكر اسمه أكثر من أربعمائة وخمسين مرة على مدار صفحات الرّواية الّتي تربو عن الخمسمائة صفحة، ما يعطي الانطباع أنّ الرّواية خاصة بتقديم مقاطع من حياة/ سيرة

---

1 المصدر نفسه، ص47.

2 نفسه، ص52.

3 ن، ص101.

4 احميدة عياشي، هوس، ص11.

5 احميدة عياشي، هوس ، ص74.

سينو/ واسيني، ويكمن مبرر التناوب على السرد بين ليلى وسينو/ واسيني، في استخدام تقنية الكتابة التراسلية المستثمرة بجلاء في النص عن طريق "استخدام الذات في الكتابة السردية أداة لنقض واقع مرفوض ومدان"[1] ، خاصة بعد أحداث خريف 1988، الخريف الّذي جعل سينو/ واسيني يخاطب مريم/ ليلى/ ليلى بحرقة وحزن :"عندما خرجت في آخر مرة باتجاه غامض، سحبتِ وراءك كل شيء، حتى احتمالات العودة، لم تلتقي أبدا، فقد كان خريفكِ قاسيا. تركت وراءك شوارع مشتعلة، وحكومة وطنية جدا، لم تخرج أسلحتها بعد الاستقلال إلا لكسر الانقلابات أو لقتل أطفال الأحياء الشعبية. إنه خريف الحزن أيتها الغالية. كل شيء يسقط فيه : الأوراق، الأحلام، العشاق، والهاربون من التاريخ، بدل أن يحررهم، قتلهم في غفلة منهم."[2] ، ودفع بعضهم إلى إعادة كتابته عبر الغوص في تاريخ ذواتهم على شاكلة صنيع واسيني هنا مثلا.

وفي معرض حديث الناقد المغربي أحمد المديني عن نصوص التخييل الذاتي في الأدب الجزائري يلفت النظر إلى ظاهرة جليّة في تلك النصوص عندما يقول :"إنه لمن الطريف حقا أن نجد أبطال جلّ الروايات ذات المنزع التجديدي في الجزائر يعون ليصبحوا كُتّابا، وهم يقدّمون سرودهم بوصفها تعبيرا عن هذا المنزع"[3] ، وهذا ما تؤكّده نصوص كثيرة*، فهذا مرزاق بقطاش المؤلف/ السارد/ البطل يقول من خلال نصه (دم الغزال) :"...مرزاق بقطاش، هذا الواقف الآن مع المشيعين من كبار السياسة في هذا البلد، كان ينوي كتابة

---

1 أحمد المديني : تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص88.

2 واسيني الأعرج : أنثى السراب، ص358.

3 أحمد المديني : تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص88.

* نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

- حميد عبد القادر : مرايا الخوف، منشورات الشهاب-الجزائر، 2006، "...أرغب أن أكون كاتبا..." ص23.

- بشير مفتي : أرخبيل الذباب، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 2010، "نعم بالتأكيد أنا كاتب مأساوي..." ص15.

- بشير مفتي : أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005، "...نعم أنا الكاتب..." ص74.

- بشير مفتي : بخور السراب، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، "...بهرتني الكتب منذ الصغر..." ص22.

رواية يعالج فيها مسألة الموت..."[1] ، ونلحظ الأمر نفسه لدى احميدة عياشي في نصه (هوس)، عندما يجيب البطل/ السارد عن سؤال شخصية أسماها (سين):

- "قالت : لا زلت تكتب؟!

قلت : أشتغل على رواية جديدة..

قالت رواية جديدة؟!

قلت هوس"[2].

وفي نص (أنثى السراب) لواسيني الأعرج تتحدث ليلى/ ليلى/ مريم عن سنو/ واسيني الّذي "يستعد لكتابة سيرته"[3] ، في حين تتعهد هي الأخرى بنشر الرسائل الّتي جمعتهما دهرا من المحبة والعشق "سأنشر رسائلي ورسائله وعليه أن يتحمّل عسر اللعبة لأنه هو مخترعها في الأصل"[4].

ج. التخييل الذاتي .. الهوية الأجناسية والتحول في الكتابة :

إذا كانت نصوص التخييل الذاتي نصوصا "سيرية تلجأ إلى قذف الذات الكاتبة في مواقف احتمالية لتعيش تجارب متخيلة وتبتدع كتابة مجنحة خارج الإطار الواقعي"[5] ، فإن النماذج الّتي اخترنا الاشتغال عليها تظلّ من خلال محاولاتها شديدة الارتباط لا بدواخل الذات الكاتبة فقط بل تستثمر إلى حد بعيد تفاعل هذه الذات مع معيش المجتمع، ولكنها في المقابل لا تعلن هويتها الأجناسية الصريحة، حيث لم يحمل أي منها صفة التخييل الذاتي على غلافه، وإنما صُدِّرت مرتبطة مشيميا بالجنس الرئيس الّذي هو الرّواية.

إننا نجد مُسوِّغا لعدم مجازفة أي كاتب روائي جزائري -إلى غاية اللحظة- على إطلاق صفة التخييل الذاتي على نص من نصوصه، حيث إن الكتابة الإبداعية الروائية والنقد المشتغل عليها في الجزائر لم يتعاملا إلى الآن مع مصطلح التخييل الذاتي رغم قابلية نصوص روائية كثيرة الانتساب إلى هذا النوع الفرعي من الكتابة، بالإضافة

---

1 مرزاق بقطاش : دم الغزال، ص23.

2 احميدة عياشي، هوس، ص27.

3 واسيني الأعرج : أنثى السراب، ص32.

4 واسيني الأعرج : أنثى السراب ، ص53.

5 محمد برادة : الذات في السرد الروائي، أزمنة للنشر والتوزيع-الأردن، ط&، 2010، ص10.

إلى اعتبار آخر وهو أننا إذا كنا بصدد الحديث عن السيرة الذاتية وعن الرّواية فنحن "إذن حيال جنسين كتابيين يلفهما سؤال الهوية، حيال كتابتين تربط بينهما أكثر من آصرة" [1] ، فكيف إذا تجاوزنا ذلك إلى حديث يناقش العلائق بين السيرة والرّواية والتخييل الذاتي، وكلها تمتح من معين واحد هو الذات في تجاذباتها المختلفة مع ما يحيط بها بل حتى مع ما رغبت في أن يحيط بها.

ولا نجد حرجا في التأكيد على أنّ قارئ النصوص الروائية الجزائرية الصادرة في الفترة ما بين 1990 و2010 سيجد أنّ عددا من تلك النصوص يشي بتحوّل في نمط الكتابة ولعل هذا القارئ إن هو ركّز مثلا على النصوص الّتي صنفناها ضمن اتجاه رواية الأنا بصفة عامة ورواية التخييل الذاتي على وجه الخصوص سيلاحظ "اهتزاز مفهوم التخييل السردي الموضوعي بقوة، وتعويضه بنموذج التخييل الذاتي كشكل بديل للرواية بنسقها وقواعدها المتداولة" [2] ، وكيما لا نتهم بإصدار حكم قيمة، لا نجد حرجا في تبني هذا الطرح بوصفه قناعة شخصية ولّدها الحوار المباشر مع ما تيسّر الحصول عليه من نصوص، خاصة وأنّ هذا البحث لم يجد في كُتب النقد الروائي الجزائري ما يُعينه على اشتغال أحسن على النصوص المختارة عيّنة دراسة في اتجاه رواية الأنا.

1 إلياس فركوح : عن رواية السيرة الذاتية ...عن شعرة معاوية، ضمن : أعمال ندوة الرّواية العربية في نهاية القرن رؤى ومسارات منشورات وزارة الثقافة–المغرب، دط، 2006، ص451.

2 أحمد المديني : تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص89.

obeikandl.com

رواية الخيال العلمي

نُخصِّص هذه المحطة من هذا الكتاب لمقاربة اتجاه روائي غاية في الصعوبة، وهي صعوبة لا تنبثق من داخل الأعمال المنتمية إلى هذا الاتجاه، بقدر ما توجد في المحيط النقدي، حيث لا يُلفي الباحث مادة نقدية تُضيء ما يروم الوصول إليه، خاصة إذا تعلّق الأمر باتجاه روائي غير مهتمّ به في الجزائر، نقصد رواية الخيال العلمي، وربّما يُرَدُّ ذلك إلى حداثة هذا اللّون من الكتابة، وسيلاحظ القارئ أنّ المهتمِّين به في الجزائر لا يتجاوز عددُهم أصابع اليد الواحدة.

إنّ الكتابة عن رواية الخيال العلمي تكتسي أهمية خاصة –في اعتقادنا– ومَكْمن تلك الخصوصية هو ضرورة الدفع بها إلى الأمام، في ظلّ وجود رغبة لدى بعض كُتّابنا لارتياد هذا النّمط، بالإضافة إلى أهمية أن يساير الأدب الجزائريّ ونقده الحساسيات الأدبية والنقدية في العالم والوطن العربي على السواء، ثمّ إنّ الالتفات إلى الخيال العلمي بصفة عامة، وأدب الخيال العلمي على وجه الخصوص، ضرورة يُمليها التطوّر التكنولوجي الهائل، الّذي يحيط بنا والّذي لا مناص من التعامل معه، لا استهلاكا فقط، وإنّما فهما وإنتاجا على الأقل في جوانبه النظرية، ومنها زَرْعُ الرّغبة في ارتياد تلك العوالم لدى الناشئة، من خلال التّعريف بنصوص أدب الخيال العلمي عالميا وعربيا ومغاربيا ومحليا.

يتكوّن هذا البحث من قسمين، أُفرِد الأوّل لبسط أهم القضايا الّتي عالجها أدب الخيال العلمي، بعد ذِكر بعض التعريفات ورصد تماسات أدب الخيال العلمي، مع بعض الحقول المجاورة، مع تخصيص محطّتين، نَتَكَلَّمُ في الأولى عن بواكير وأعلام أدب الخيال العلمي لدى الغرب، ونُشير في الثانية إلى حضور الخيال العلمي في الأدب العربي، في حين يُعالج القسم الثّاني الموضوع الرئيس للفصل وهو رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري.

1. أدب الخيال العلمي..المصطلح والقضايا :

الخيال العلمي Science-Fiction "جنس روائي استباقي يَهْتَمُّ بالمستقبل" [1] أي أنّه لون من الكتابة الأدبية يعالج مستقبل الإنسان بالنظر إلى تَطَوُّر العلم، ويبطن نظرة استشرافية يتوقع أن يكون عليها الإنسان في الغد، والحق أنّ أدب الخيال العلمي لا يتعلَّق فقط بالرّواية وإنَّمَا هو نَفَس كِتَابيّ يُسَجِّلُ حضوره في مختلف ألوان الإبداع قصة، ومسرحا، وإذاعة، وتلفزيونا، وسينما.

استنادا إلى ما سبق نَطمئنّ إلى التّعريف الّذي فحواه أنّ أدب الخيال العلمي هو كتابة تُترجم المكتشفَات والمخترعات والتطوّرات التقنية الّتي ظهرت، أو القريبة الظهور، أو المحتمل ظهورها في المستقبل البعيد" [2] ، بغضّ النظر عن الحامل الّذي تَعتمده هذه الكتابة، فالمهم أن تُعبِّر عن علاقة الإنسان بالعلم، وبعبارة أدقّ بالتطوّرات العلمية، حتّى تلك الّتي لم يصلها العلم بعد، وهنا تَكمن خصوصية الخيال العلمي، من حيث هو استباق للأحداث العلمية يتمّ عن طريق التخييل [3].

لقد تعدّدت الاصطلاحات الدّالة على الخيال العلمي من (العجيب العلمي) إلى (الرّواية العلمية)، و(التخييل العلمي)، لتستَقِرَّ عند (الخيال العلمي) Science-Fiction حوالي سنة 1929 [4]، وهو الاصطلاح الّذي عُمّم ليدلّ بصورة واضحة على نمط واحد، هو اتجاه روائي فرعيّ ينتمي إلى الرّواية، الّتي هي جنس رئيس، ويُقدِّم أصحاب معجم السرديات اصطلاحا جديدا يحمل الدلالة نفسها، وهذا الاصطلاح هو (رواية استباق) Roman d'anticipation وهي رواية تُسْتَنِد في بناء عوالمها الحكائية إلى الاكتشافات العلمية، والافتراضات الّتي يضعها العلماء، ويتوقّعون الوصول إلى إثباتها، في زمن بعيد عن زمنهم" [5]، ولكنّنا نعتقد بوجوب أن لا تقتصر

---

1 شعيب حليفي ، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم-بيروت ودار الأمان-الرباط، ومنشورات الاختلاف-الجزائر، ط1، 2009، ص28.

2 نهاد شريف ، الخيال العلمي أكثر ألوان الأدب إثارة، مجلة الخيال العلمي-شهرية علمية ثقافية، وزارة الثقافة-سوريا، العدد : 01، السنة 2008، ص12.

3 ينظر ، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص103.

4 ينظر ، محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص91.

5مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات، إشراف محمّد القاضي، ص207.

رواية الخيال العلمي على توقّعات العلماء، بل يجب عليها أن تَمتح من المخيّلة البشرية ملامح تطوّرات علمية لم يُشِر إليها العلماء بعد.

تأخُذُ رواية الخيال العلمي "مصطلح الرّواية الواسع بشخوصه، وتؤطّرها بإطار العلم في أحداث مستقبلية تحكي عن هواجس عوالم المستقبل" [1]، ولعلّ هذه العلاقة بين رواية الخيال العلمي، والعوالم المستقبلية الغامضة هو ما دفع ببعض الدراسات* إلى القول إنّ رواية الخيال العلمي تتقاطع مع إبداعات أخرى، بعضها ضارب في القِدم مثل : الفانتاستيك والعجائبي والغرائبي والأسطورة واليوتوبيا، ولكن الخيال العلمي يختلف عنها في الآتي [2] :

- يَكمُن الاختلاف بين الخيال العلمي و(العجائبي والغرائبي)، في كون الخيال العلمي مشروعا قابلا للتحقيق إلى حدّ ما، أمّا ما يتضمّنه العجائبي والغرائبي فلا يمكن أن يتحقّق في الواقع.
- يعرّف الفانتاستيك بأنّه "جنس خطابي يتولّد من التردّد الّذي يحصل للقارئ أو الشخصية عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم...فيقف القارئ من الظاهرة أحد موقفين : إمّا أن يَعتبر الخارق وَهْما وخيالا فتظلّ قوانين العالم على ما هي عليه ويكون ما يمرّ به من قبيل الغريب، وإمّا أن يَعتبر أنّ بالإمكان [حدوث ذلك] فيكون للواقع آنذاك قوانين مجهولة تتحكّم فيه، وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب" [3] ، في حين يرتكز الخيال العلمي على مقولات وافتراضات علمية قد تتحقَّق في قادم الأيام.
- يَتّجِه الخيال العلمي – غالبا- صوب المستقبل بينما الأسطورة Mythe تُحيل دائما إلى ماض سحيق.

---

1 طالب عمران ، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، مجلة الخيال العلمي، العدد : 6/5، السنة 2009/2008، ص18.

* يذكر مثلا ، – شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص ص 70/60.

– محمد عبد الله الياسين، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة، رسالة ماجستير، إشراف غسان مرتضى جامعة البعث-سوريا، موسم : 2008، ص ص 24/16 (مخطوط).

2 ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص ص 70/68.

3 مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص305.

- إذا كانت اليوتوبيا Utopie تعني اللامكان أو في لامكان ويُقصَد بها "المدن المثالية الّتي صوّرها بعض الكُتّاب في قصصهم، والّتي تصطبغ بخيال جامح بعيد كلّ البعد عن الواقع، مثل تصوير جمهورية فاضلة، ذات حكومة عادلة وشعب سعيد" [1] على شاكلة جمهورية أفلاطون ، والمدينة الفاضلة للفارابي، فإنّ الخيال العلمي ورغم اندفاع بعض نصوصه إلى تصوير مستقبل مثاليّ للإنسانية، فإنّه في نصوص أخرى يصوّر الدّمار الّذي يمكن أن تُلحقه التقنية بالحياة البشرية إن لم تُستخدم وفق معايير تُبعد الشرور القادمة وتجعل المستقبل أحسن.

يخرج المتتبّع لتطوّر الخيال العلمي بنتيجة مؤدّاها أنّ أدب الخيال العلمي هو "الصيغة الأكثر ارتباطا بالمستقبل، وتمثيلاته الفنية المستمدة عناصرها من العلم وافتراضاته وإمكاناته اللامحدودة" [2] ، غير أنّ المنتظر من أدب الخيال العلمي كان ولا يزال وسيظلّ "عدم الاقتصار على تقديم المستجدات والاكتشافات التقنية والعلمية بشكل صحيح وإنّما انعكاساتها أيضا على البشرية" [3] ، وهذا هو روح أدب الخيال العلمي، وما يميّزه حقّا –أو ما ينبغي أن يميّزه– عن الخطاب العلمي الدّقيق الّذي لا يولي اعتبارا لغير التّقدم.

إنّ التطوّر الّذي حازه أدب الخيال العلمي، خاصّة في حقل السينما والتلفزيون، دفع بعض المهتمّين به إلى القول إنّه قد تعدّى "مرحلة كونه طفرة أو نزعة عابرة كنزعة الروايات التاريخية أو البوليسية، أو قصص الرعب، [حيث] أصبح له جمهوره الخاص وكتّابه الخاصّون ومجلاته وجوائزه العلمية ومؤتمراته" [4] ، حتى أنّ بعضهم يرفض اعتباره نوعا فرعيا يستظلّ بالرّواية، بل يعدّه جنسا أدبيا يحوز الخصوصية والتّميّز [5] .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تطوّر أدب الخيال العلمي ما كان ليتمّ لولا اهتمام القراء به ناهيك عن دور الوسائط الإعلامية في الترويج له، بل لعله في تطوّره ذاك،

---

1 محمد علي الكبسي، اليوتوبيا والتراث، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع–دمشق، ط1، 2008، ص17.

2 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص88.

3 جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ترجمة : ميشيل خوري، دار طلاس–دمشق، ط1، 1990، ص43.

4 جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص12 (مقدمة المترجم).

5 ينظر : عبدو محمد ، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، العدد : 6/5 (مذكور) ص37.

مدين بالأساس إلى تلك الوسائط، وعليه يغدو من الضروريّ الإشادة "بأهمية الدّور الّذي اضطلع به القارئ [والمتلقي بصفة عامة] في بلورة ودعم الخيال العلمي الّذي لم يحظ لأمد طويل بالاعتراف من لَدُن محافل إضفاء المشروعية الثقافية على الأجناس والوسائط التعبيرية"[1]، وذلك بسبب اعتبار الخيال العلمي مجرّد ترفيه لا يرقى لحمل آمال وتطلّعات، وحتى مخاوف الإنسانية من تطوّر العلوم والتقنيات.

إنّ القضايا الّتي عالجها أدب الخيال العلمي، تقترن غالبا بالمستقبل، في علاقته بالتطوّر العلمي، ويُلخِّص طالب عمران –أحد أبرز روّاد أدب الخيال العلمي عربيا– ذلك بقوله : "أدب الخيال العلمي يشمل ...السياسة المستقبلية، البيئة، التطوّر العلمي، كشوفات الفضاء، اللقاءات مع عوالم من كواكب أخرى، السفر إلى المستقبل، حلّ ألغاز الماضي، الصراعات بين العقل والآلة الّتي يمكن أن تصبح آلة ذكية تخطّط لسيادتها على العقل"[2]، ما يدفعنا إلى التّأكيد على أنّ أدب الخيال العلمي، أدب يُزاوج بين الواقع والمأمول العلمي، دون إغفال دوره في التحذير من العواقب الوخيمة، الّتي قد تَنتج عن استعمال غير عقلاني للتقنية الّتي تتطوّر باستمرار، ثمّ إنّ أدب الخيال العلمي ومن خلال استثمّار الفتوحات العلمية كثيرا ما عالج عَدم اقتصار الغيرية على البشر، بأنْ افترض لقاءات مستقبلية مع آخر، يسكن جوف الأرض، أو قارّة مفقودة أو كوكبا في المجرّة أو من خارجها، ويختلف تناول هذه القضايا باختلاف الوعي بأدب الخيال العلمي وأهميته بالإضافة إلى اختلاف مسارات تطوُّره، وفي الآتي سنُشير باختصار إلى بدايات وأعلام الخيال العلمي لدى الغرب، ثمّ إلى حضوره في الأدب العربي.

2. أدب الخيال العلمي لدى الغرب..البدايات والأعلام (إشارات) :

إذا تجاوزنا الآراء الّتي يردُّ أصحابها نشأة أدب الخيال العلمي إلى اليوتوبيات القديمة، نستطيع اعتماد الرأي القائل إن سيرانودي برجوراك Cyrano de Bergerac (17ق) "من بين الرّواد الحقيقيين للخيال العلمي"[3] *، ذلك أنّ اسمه

1 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص97.

2 طالب عمران، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، ص18.

3 جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص22.

* من أعماله في هذا الباب : (التاريخ الهزلي لدول وإمبراطوريات القمر) 1657، و(دول وإمبراطوريات الشمس).

غالبا ما يُذكر إلى جانب اسم الفرنسي جول فيرن J.Verne (1905/1828) والانجليزي جورج هربرت ويلز G.H.Wells (1946/1866).

يُعتبر جول فيرن رائد أدب الخيال العلمي الحديث، في فرنسا خاصة حيث أصدر عام (1863) رواية (خمسة أسابيع في منطاد)، وهي أولى الرحلات العلمية... وفي العام التالي وضع روايته (من الأرض إلى القمر)، ثمّ (عشرون ألف فرسخ تحت الماء)، فـ (الجزيرة العجيبة)، فـ (حول العالم في ثمّانين يوما)، فـ (يوميات صحفي أمريكي في عام 2890)" [1]، وجليّ من خلال عناوين رواياته اهتمامه بموضوع السفر إلى الفضاء (القمر)، واستكناه دواخل البحار والمحيطات، بالإضافة إلى حلم الإنسان بالطيران والتنبؤ بالمستقبل.

أمّا في انجلترا فتُجمِعُ البحوث المهتمّة بأدب الخيال العلمي على ريادة الروائي جورج هربرت ويلز، وتَعتبره مؤسِّسا لهذا النّمط من الكتابة في الأدب الإنجليزي لأنّه "وضع عددا كبيرا من روايات (أدب الخيال العلمي) : آلة الزمن (1895)، وجزيرة الدكتور مورو (1898)، وحرب العوالم (1898)، وأوائل الرجال على سطح القمر (1901)..." [2]

ويجدُر بنا التّنويه هنا إلى كون نصه (آلة الزمن) الصادر سنة 1895 يُعتبر البداية الفعليّة –في عُرف نقاد أدب الخيال العلمي- للخيال العلمي في الآداب الحديثة [3]، خاصة وأنّ هذا النص ومن خلال عنوانه يوحي باختراع جديد هو عبارة عن آلة تمكِّن صاحبها من السفر عبر الزمن.

وإذ انتقلنا من أوروبا إلى أمريكا، نستطيع ذِكر أسماء كثيرة لروّاد أدب الخيال العلمي، لعلّ أبرزهم الكاتب إدغار رايس بوروغس E.R.Burroughs صاحب رواية (تحت القمر) 1912، و(العقل الموجه للمريخ)1928، ومن الرواد أيضا راي براد بوري R.brad Bury صاحب روايات : (رحلة المليون) 1946، و(يوميات من كوكب المريخ)1946، و(فهرنهايت) 1954... [4] *، وقد حقّق الخيال العلمي

1 محمد عزام، خيال بلا حدود (طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي)، دار الفكر-دمشق، ط1، 2000، ص10.

2 المرجع السابق، ص14،13.

3 ينظر ، محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص90.

4 ينظر : محمد عزام، خيال بلا حدود، ص16.

الأمريكي "طفرة أثارت الكتّاب في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية وذلك من خلال الأفكار الأساس الموجهة للخيال العلمي بأمريكا" [1] ،ونلخص تلك الأفكار في الآتي :

- عدم حصر الغيرية في البشر، بمعنى توقّع وجود مخلوقات عاقلة أخرى قد تكون فضائية.
- كون التكنولوجيا مفتاح المستقبل والمتحكّم فيه.
- القول بلا نهائية الفضاء. [2]

وهي نفسها الدعامة الّتي يقوم عليها الخيال العلمي بصفة عامة وفي مختلف الآداب العالمية.

3. حضور الخيال العلمي في الأدب العربي (نماذج وأعلام) :

يَرُدُّ المهتمُّون بالخيال العلمي وحضوره في الأدب العربي الحديث إلى جذور تراثية، فهذا نهاد شريف رائد أدب الخيال العلمي بمصر يتحدّث عن علائق بين الخيال العلمي والأساطير القديمة، ويمثّل للأساطير والسير القديمة الّتي يعتبرها منبت أدب الخيال العلمي بـ : (رسالة الغفران) للمعري، و(حي بن يقظان) لابن طفيل و(المدينة الفاضلة) للفارابي، والسيرة الهلالية، وسيرة عنترة وسيرة (سيف بن ذي يزن)، ونص ألف ليلة وليلة... [3] ، والرأي نفسه نُلفيه لدى طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي بسوريا الّذي يذيل رأيه بملاحظة مهمة، حيث يقر بعدم "التجانس بين المصطلح [الخيال العلمي] وبين تفاصيل أحداث بعض هذه القصص" [4] يقصد القصص التراثية.

إنّ سياحة عامة في المراجع المتوفّرة والّتي تعالج تعامل الكُتَّاب العرب مع أدب الخيال العلمي تجعلنا نعلن ندرة الأعمال الإبداعية الّتي تحوز قابلية التصنيف ضمن هذا النمط الكتابي المرتبط في جوهره بالعلم والتقنية وتَطوّرهما، واستنادا

---

* نشير هنا إلى أن الناقد محمد عزام نقل (ضمن كتابه : خيال بلا حدود-سالف الذكر) عدة فقرات من كتاب (جان غاتينيو : أدب الخيال العلمي) دون أدنى إشارة حتى أنه لم يشر الكتاب لا في المتن ولا في الهامش ولا في قائمة المصادر والمراجع...

1 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص90.

2 ينظر المرجع السابق، ص91.

3 ينظر : نهاد شريف، الخيال العلمي أكثر ألوان الأدب إثارة، ص07،08،09. ويراجع أيضا : - محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس-دمشق، ط1، 1994، ص ص 25/13.

4 طالب عمران، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، ص14.

إلى ذلك يجوز تأكيد وجود "أدباء خيال علمي، لكن لا نقول لدينا أدب خيال علمي بسبب حداثته وطفولته وبداياته المتعثرة" [1] ويُؤشِّر ذلك على قلّة نصوص أدب الخيال العلمي، مقارنة بالكتابة الأدبية في الأنواع الأخرى.

إنّ تطوُّر أدب الخيال العلمي وبعبارة أدق رواية الخيال العلمي –بحكم اشتغالنا على الرّواية– "يُظلُّ مرتبطا بقدرة الثقافة العربية على استبطان قيمة العلم والإسهام في إنتاجه، وجعله عنصرا أساسا في منطق التحليل والمقارنة والاستقراء" [2] ، وستظلّ رواية الخيال العلمي أقلّ الأنواع الروائية تراكما، ما دامت أسباب نُدرتها قائمة، ويمكن إجمال تلك الأسباب في الآتي : [3]

- علاقة الثقافة العربية بالعلم وهي علاقة استهلاكية غير منتجة.
- شيوع عقلية سلفية ماضوية إنْ هي قَبِلت الاستفادة من منجزات العلم، حرصت في المقابل على ضرورة أخذ الحيطة وانتقاء ما يَخدم العقيدة الماضوية.
- محتوى التعليم ومشكلة المصطلحات وتطويع اللغة، والمقصود هنا هو غياب السرعة اللازمة عن جهود تطويع اللغة العربية لاستعمالها في مجالات العلوم بالإضافة إلى قلّة استثمّار منجزات التقنية لتطوير التعليم، ما يُنقص من قدرة المقرَّرات على تحفيز الناشئة للخوض في هذا الجانب من الإبداع قراءة وكتابة.
- السؤال المهيمن في النصوص الروائية العربية، أي ارتباط الرّواية العربية طيلة مسارات تطوّرها بالواقع من خلال الرغبة في "إضاءة التاريخ واستبطان الذات ومقاومة القمع وانتقاد المحرّمات (الجنس، الدين، السياسة)" [4] ، وهذا في جلّ نصوصها.

لقد كانت بدايات أدب الخيال العلمي العربي "مسرحية قبل أن تُصبح قصصية وروائية، وهي تتجلّى في مسرحيات إذاعية قصيرة أن يكتبها يوسف عز الدين

1 زهير غانم، خيال أدب الخيال العلمي العربي، مجلة الخيال العلمي، العدد : 01، 2008، ص42.

2 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص109.

3 ينظر : المرجع السابق، ص101 و102.

4 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص102.

عيسى نمثّل لها بـ (عجلة الأيام) 1942، و(فراشة الحلم) 1943"[1]، وتلتها جهود الكاتب العربي الكبير توفيق الحكيم الّذي اهتمّ بالخيال العلمي "فنَشر في الخمسينات قصة بعنوان (في سنة مليون) 1953، ثمّ أعقبها بمسرحية (رحلة إلى الغد) 1958"[2] ولكنّ رواية الخيال العلمي عرفت لاحقا تطوّرا ملحوظا يؤكّد تخصُّص بعض الكُتَّاب في الخيال العلمي وصدور الروايات تِباعا.

تُعدّ مصر رائدة في مجال الكتابة ضمن ما يسمّى أدب الخيال العلمي وسَنُرَكِّزُ في الآتي على رواية الخيال العلمي، من خلال إيراد أهمّ النصوص [3]، في ما يُشبه البيبليوغرافيا التقريبية لروايات الخيال العلميّ في الأدب العربي:

- مصطفى محمود (العنكبوت) 1964.
- يوسف السباعي (لست وحدك) 1970.
- نهاد شريف (قاهر الزمن) 1972.
- نهاد شريف (سكان العالم الثاني) 1977.
- نهاد شريف (الّذي تحدّى الإعصار) 1981.
- حسن قدري (الهروب إلى الفضاء) 1981.
- صبري موسى (السيد من حقل السبانخ) 1986.
- علي حسين (السرطان وابتسامة سليمان) 1987.
- إيهاب الأزهري (الكوكب الملعون) 1987.
- نهاد شريف (الشيء) 1988.
- عادل غنيم (نادي من عظام فتاة) 1989.
- صلاح عبد الغني (شجرة العائلة الأفقية) 1990.
- أميمة خفاجي (جريمة عالم) 1992.
- نهاد شريف (ابن النجوم) 1997.
- نهاد شريف (تحت المجهر) 2006.

1 بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية بالمغرب العربي، ص514.

2 محمد برادة، الرجع السابق، ص98.

3 ينظر : نهاد شريف، العطاء العربي لأدب الخيال العلمي مجلة الخيال العلمي، العدد : 12، 2009، ص ص 11/09.

obeikandl.com

- صلاح معاطي (الكوكب الجنة) 2008.
- عمر كامل (ثقب في قاع النهر) (لم نتمكّن من معرفة تاريخ صدورها).

تليها سوريا حيث صدر بها النصوص الآتية : [1]

- طالب عمران (العابرون خلف الشمس) 1979.
- طالب عمران (خلف حاجز الزمن) 1985.
- دياب عيد (نداء الكوكب الأخضر) 1986.
- طالب عمران (فضاء واسع كالحلم) 1997.
- طالب عمران (عوالم من الأمساخ) 1997.
- طالب عمران (رجل من القارة المفقودة) 1997.
- طالب عمران (الأزمان المظلمة) 2003.

وقد صدر نص بالعراق سنة 1984 للكاتب قاسم الخطاط وعنوانه (البقعة الخضراء)، ونص بالكويت سنة 1992 للكاتبة طيبة أحمد الابراهيم ولها نص آخر عنوانه (الرجل المتعدد) [2]

وإذا جئنا إلى بلدان المغرب العربي سنلاحظ أنّ عدد روايات الخيال العلمي أقلّ ذلك "أنّ الرّواية المغاربية لم تشذ عن نظيرتها المشرقية في علاقتها الهزيلة بأدب الخيال العلمي" [3]، وإذا أردنا تأكيد ذلك فإنّ إطلالة سريعة على البيبلوغرافيا الّتي أعدّها الناقد التونسي (بوشوشة بن جمعة) كفيلة بترسيخ هذا الطرح ومنحه مسوغات الوجود، حيث ومن بين ما يربو عن الثلاثمّائة (300) نص روائي مغاربي مكتوب باللغة العربية إلى غاية سنة 1990، لم يَذكُر أكثر من روايتين في الخيال العلمي [4]، فكيف تُراه يكون الأمر لو أضفنا إلى تلك البيبليوغرافيا ما صدر من روايات في أقطار المغرب العربي في الفترة ما بين 1990 و 2010؟.

---

1 ينظر : محمد عزام، خيال بلا حدود، ص 27، ص203.

2 ينظر : نهاد شريف، العطاء العربي الأدب الخيال العلمي، ص11.

3 بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية بالمغرب العربي، ص518.

4 ينظر المرجع السابق، ص ص 687/676.

obeikandl.com

ورغم أنّ الخيال العلمي لم يُشَكِّل "هاجسا فعليا للكتابة لدى الروائيين [في المغرب العربي]، إذ كانت المحاولات متفرّقة"[1] ، فإنّنا نستطيع جرد بعض ما صدر ضمن أدب الخيال العلمي من روايات، ونرتبها في الآتي [2]:

روايات الخيال العلمي في المغرب الأقصى:

- محمد عزيز الحبابي (إكسير الحياة) 1974.
- أحمد عبد السلام البقالي (الطوفان الأزرق) 1976.

أمّا في تونس فقد صدرت النصوص الآتية :

- الصادق الرزقي (1874/ 1939) كتب رواية (القارة المفقودة أو فتاة البحر) سنة 1929 ونُشرت بعد وفاته.
- الهادي ثابت (غار الجن) الجزء الأوّل 1999.
- الهادي ثابت (جبل عليين) الجزء الثاني 2001.
- الهادي ثابت (لو عاد حنبعل) 2005.
- مصطفى كيلاني (مرايا الساعات الميتة) 2003.

وفي موريتانيا لم يصدر أكثر من نصين للكاتب موسى ولد ابنو، وهما :

- (مدينة الرياح) 1996.
- (الحب المستحيل) 1999.

وعنهما يقول الكاتب : "إنّ روايتي (الحب المستحيل) و(مدينة الرياح) روايتان من الخيال العلمي فكلتاهما تبدأ أحداثها في مستقبل بعيد، بعد نهاية القرن الحادي والعشرين" [3].

وقد خرجنا ببعض الملاحظات بعد إثبات هذه البيبليوغرافيا التقريبية لجملة ما كُتب من روايات الخيال العلمي عربيا :

- تجاوزت روايات الخيال العلمي في الوطن العربي عتبة الثلاثين نصا، ما يدعو إلى اهتمام نقدي أكبر مما حازته إلى الآن.

---

1 كوثر عياد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، مجلة الخيال العلمي، العدد : 12، السنة 2009، ص17.

2 ينظر : المرجع السابق، ص ص 21/17.

3 موسى ولد ابنو، التراث والخيال العلمي قراءة للمؤلف في نصي (مدينة الرياح) و(الحب المستحيل) ضمن : الرّواية العربية في نهاية القرن (رؤى ومسارات)، ص463.

obeikandl.com

- يحتلّ المشرق العربي الريادة من الناحية الكمية بأكثر من عشرين نصا، بينما لم يتجاوز عدد روايات الخيال العلمي مغاربيا العشرة نصوص.
- يُعتبر المصري (نهاد شريف) رائدا لرواية الخيال العلمي في الوطن العربي حيث صدر له حوالي ستة نصوص، ويليه السوري (طاب عمران) الّذي صدر له إلى غاية 2003 ستّة نصوص.
- لم يَتجاوز بعض كُتّاب رواية الخيال العلمي عتبة النص الواحد مثل : (يوسف السباعي) و(حسن قدري) من مصر، و(دياب عيد) من سوريا، و(محمد عزيز الحبابي) و(أحمد عبد السلام البقالي) من المغرب، و(الصادق الرزقي) من تونس.
- قلّة كُتّاب هذا اللّون حيث أنّ عددهم في البيبليوغرافيا الّتي قدّمناها لا يربو عن العشرين كاتبا، وهو عدد ضئيل مقارنة بالعدد الإجمالي لكُتّاب الرّواية في الوطن العربي.

ثمّ إنّ صدور تلك النصوص وربما أخرى لم نستطع الحصول على عناوينها، دفع بعض الهيئات إلى مزيد اهتمام بأدب الخيال العلمي، فكان أنْ نَظَّم مختبر السرديات التابع لكلية الآداب بجامعة الدار البيضاء-المغرب ندوة حول هذا اللون من الكتابة الإبداعية شهر أفريل من سنة 2006، وقد قُدّمت خلالها مداخلات نورد عناوينها وأسماء أصحابها في الآتي :[1]

- محمد أحمد مصطفى/ المغرب : (الخيال العلمي..الواقع والمستقبل).
- بوشعيب الساوري/ المغرب : (الخيال العلمي ومحاولة قراءة الراهن في رواية (مجرّد حلم) لعبد الرحيم بهير).
- مصطفى خفيفي/ المغرب : (بنية التنبؤ في رواية "هالة النور" لمحمد العشري).
- عبد اللطيف محفوظ/ المغرب : (الزمن والدلالة في رواية دائرة الزمن).
- شعيب حليفي/ المغرب : (متخيّل الرؤية والزمان في روايات الخيال العلمي).

1 ينظر : كوثر، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، ص ص 25/22.

وفي السنة الّتي تلت ندوة الدار البيضاء، أشرفت وزارة الثقافة السورية على ندوة دولية شارك في أشغالها كُتّاب ونقاد من مختلف الأقطار العربية وذلك بتاريخ : (03/ 04)(06)2007، ووُزعت المداخلات ضمن ثلاثة محاور نوردها هنا للتعريف ببعض جهود المهتمّين بأدب الخيال العلمي : [1]

المحور الأول : تاريخ الخيال العلمي، عرض من خلاله ست مداخلات هي :

- نهاد شريف/ مصر : أدب الخيال العلمي في التاريخ.
- زهير غانم/ لبنان : أدب الخيال السوري.
- كوثر عياد/ تونس : أدب الخيال العلمي العربي تحت المجهر.
- صلاح معاطي/ مصر : تجربتي مع أدب الخيال العلمي.
- عبد الله أبو هيف/ سورية : أدب الخيال العلمي في المؤلَّفات العربية.
- عادل فريجات/ سورية : الخيال العلمي في التراث-تأثير ونقد.

المحور الثاني : فلسفة الخيال العلمي، وتضمّن المداخلات الآتية :

- عبد النبي اصطيف/ سورية : الخيال العلمي في الأدب الأمريكي.
- عماد فوزي الشعيبي/ سورية : اكتساب كُتّاب الخيال العلمي الخبرات الاستراتيجية.
- حسام الخطيب/ فلسطين : قفزات مذهلة في القصص العلمي والتفاعل مع الفانتازيا الأدبية.
- عبد الهادي عياد/ تونس : الاستشراف في روايات الخيال العلمي.
- رائد حامد/ سورية : إشكالية العلاقة بين الأدب والعلم.
- قاسم قاسم/ لبنان : جدلية الخيال العلمي.
- عزيزة السبيني/ سورية : الخيال العلمي-واقع وآفاق مستقبلية.

المحور الثالث : أهمية الخيال العلمي، وتضمّن خمسة بحوث هي :

- طيبة الابراهيم/ الكويت : تأثير الخيال العلمي في حياة البشر.
- عبدو محمد/ سورية : الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا.

---

1 ينظر : عيسى الشماس، الندوة الأولى لكتاب الخيال العلمي في الوطن العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلة 24، العدد : 01، 2008، ص ص 437/423.

- لينا كيلاني/ سورية : الخيال العلمي للأطفال.
- طالب عمران/ سورية: تجربتي في كتابة رواية المستقبل وأدب الخيال العلمي.
- عيسى الشماس/ سورية : الأبعاد التربوية للخيال العلمي في أدب الأطفال.

سنُخصّص ما تبقى من الفصل للحديث عن رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري وقد عزمنا الاشتغال على نموذجين هما : رواية (جلالته الأب الأعظم) للروائي حبيب مونسي، ورواية (أمين العلواني) للروائي فيصل الأحمر أحد مؤسسي نادي الخيال العلمي بالجزائر، ولا يعني اشتغالنا على نصين، عدم وجود نصوص أخرى، نذكر هنا مثلا رواية (تام ستي) للروائي عز الدين ميهوبي الصادرة سنة 2008، عن دار ثالة للنشر والتوزيع.

4. رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري :

إذا كان الحديث عن ندرة رواية الخيال العلمي عربيا مشروعا، فإنّ الحديث عن ندرة تلك الروايات في الأدب الجزائري يكاد يتحوّل إلى حديث عن انعدامها، فنصوص الخيال العلمي في الجزائر لا يكاد عددها يتجاوز أصابع اليد الواحدة، والأمر نفسه يقال عن كُتّاب هذا اللون من الرّواية.

انطلاقا من ذلك يغدو تخصيص فصل لرواية الخيال العلمي ضمن بحث يُعنى باتجاهات الرّواية المكتوبة بالعربية في الجزائر ضربا من المبالغة، ولكنّها –في اعتقادنا– مبالغة مشروعة، ولعلّها تحوز مشروعيتها من ضرورة أن تلعب الدراسات الأكاديمية دورها في التعريف بالأدب الجزائري وخاصة عندما يتعلّق الأمر بلون روائي جديد يَكْسِرُ رتابة اجترار نصوص روائية جزائرية لموضوعة حرب التّحرير، وانعكاساتها على المجتمع باستثناء النصوص الّتي تناولت ذلك الموضوع برؤية فيها الكثير من الجدّة المستمدّة أصلا من ضرورة استقراء التاريخ بُغية تفسير مخاضات عسيرة عرفتها الجزائر بُعَيْدَ استقلالها وطيلة خمسين سنة تلت ذلك الاستقلال.

يصطدم الباحث لحظة رغبته الحديث عن رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري بِشُحٍّ المعلومات المتوفّرة، ولعلّ تلك المعلومات تؤكّد ارتباط الخيال العلمي

في الجزائر "بتأسيس نادي الخيال العلمي بالجزائر سنة 1994" [1] ، وقد تمّ ذلك بمدينة قسنطينة، ويُعدُّ نادي الخيال العلمي أوّل نواة تجمع الكُتَّاب المهتمين بهذا النمط من الإبداع في الجزائر.

لقد أُسِّس نادي الخيال العلمي من طرف كُتَّاب جمع بينهم رغبتهم في اجتراح لون أدبي جديد، وهؤلاء الكتاب هم [2]:

- فيصل الأحمر (رئيس النادي).
- نبيل دادوة.
- عراس العوادي.
- زرياب بوكفة.
- أحمد قرطوم.
- محمد الصالح درويش.
- مسعودي لمنور.

لقد عرف الخيال العلمي في الأدب الجزائري أوجّ انتشاره سنة 1996، سنتين بعد التأسيس الفعلي للنادي في مدينة قسنطينة عام 1994، وقد شهدت سنة 1996 تأسيس أسبوعية (العالم الثقافي) الّتي كان يملكها ويديرها بعض أعضاء النادي" [3] برئاسة فيصل الأحمر، وقد خَصَّصت تلك الأسبوعية بعض صفحاتها لأدب الخيال العلمي، من خلال التعريف ببعض أعلامه في الأدبين الغربي والعربي، بالإضافة إلى نشرها بعض محاولات أعضاء النادي في الكتابة ضمن أدب الخيال العلمي.

يقول نبيل دادوة عن التجربة الّتي خاضها رفقة فيصل الأحمر وبقية أعضاء نادي الخيال العلمي إنّها جاءت أساسا لتكسير الجمود في الأدب الجزائري الّذي كان في مرحلة تحوّل خطيرة صاحبت المجريات السياسية الّتي كانت تمرّ بها البلاد" [4] ولكن المطَّلِع على واقع ما صَدر من نصوص الخيال العلمي سيضطرّ إلى وصف طموح نبيل دادوة بالحلم الّذي لم يجد بَعْدُ طريقه إلى التجسيد، خاصة بعد توقُّف صحيفة

1 كوثر عياد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، ص20.

2 ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 كوثر عياد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، ص20.

4 كوثر عياد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، ، ص20 و21.

obeikandl.com

(العالم الثقافي) عن الصدور وعدم بروز أعضاء النادي، باستثناء نبيل دادوة، وزرياب بوكفة، وفيصل الأحمر الّذي نشتغل على روايته (أمين العلواني) الصادرة سنة 2008، بالإضافة إلى رواية (جلالته الأب الأعظم) للروائي حبيب مونسي الّذي لم يكن من أعضاء نادي الخيال العلمي.

أ. رواية (أمين العلواني) سيرة أديب مستقبلي :

يتكوّن نص (أمين العلواني) الصادر سنة 2008 عن دار المعرفة، من تصديرين يليهما متن الرّواية، التصدير الأوّل كتبه فيصل الأحمر، والثاني كتبه مالك الأديب وهو كاتب افتراضي قدّم نفسه على أنّه بصدد كتابة سيرة أديب يدعى أمين العلواني، وبعد التصدير الأوّل يجد القارئ نفسه أمام صفحة واجهة جديدة تضمَّنت اسم الكاتب (مالك الأديب) وعنوان النص (أمين العلواني) وتأطيره الأجناسي (سيرة).

ثمّ يَشرع مالك الأديب في سرد محطّات من حياة أمين العلواني الّذي وُلد "في شتاء عام 2017" [1] ، والّذي عانى في طفولته من سخرية الأصدقاء بسبب بدانته، ما دفعه إلى الانطواء والبقاء في البيت لفترات طويلة، وهو الأمر نفسه الّذي كان سببا في حصوله على معلومات كثيرة من خلال الحاسوب ما ساعده لاحقا في تحقيق حلمه بأن يصبح أديبا.

بعد سنوات من الدراسة أصبح "أمين يضيق ذرعا بالمدرسة والعلوم وكلّ ما هو علمي، وعرف فيما بعد أنّ الناس دارجون على تقسيم توجّههم الدراسي أو الفكري قسمين : علمي وأدبي، وقرّر أن يكون أديبا" [2]، ولأجل ذلك شرع في البحث عن كلّ ما من شأنه الوصول به إلى تلك الرغبة وكانت البداية بكتابة اليوميات في شكل مختصر، بحيث يلّخص أحداث اليوم في جملة أو كلمة أو أي إشارة، بسبب تشابه الأيام وغياب الجديد عن حياته فكان "أوّل شيء بدأ به حياته الأدبية هو تحرير يوميات مفصّلة ... ثمّ اهتدى إلى تقنية بسيطة هي استعمال كلمة أو تعبير بسيط فقط يلخِّص

1 فيصل الأحمر، أمين العلواني، دار المعرفة –الجزائر، ط1، 2008، ص11.

2 فيصل الأحمر، أمين العلواني ، ص13.

اليوم كلّه"[1]، ليعلن فيما بعد أنّ الفترة ما بين 2013-2037 تُعْتَبَرُ أهمّ مراحل الحياة الأدبية لأمين العلواني لأنّ طموحه تحوّل إلى هاجس مرضي جعله يُمضي الساعات الطوال في البحث والحفظ والتقليد إلى درجة أنّه حوّل دراسته من المدرسة إلى تلقي دروس عن طريقة شبكة الانترنت ليوفّر وقتا يطوِّر فيه الموهبة.

لقد كانت كلّ النصوص الأدبية الّتي نشرها أمين العلواني لاحقا متوفّرة على الشبكة حيث لا وجود للنشر الورقي آنذاك، وتَكْمُنُ أهمية التطوّر العلمي في تمكين الكاتب من ممارسة الكتابة مباشرة عن طريق محاورة الجهاز دون استعمال اليد حتّى أنّه باستطاعتك تغيير الخط بمجرّد تلفظك بذلك، ويلعب التفاعل بين الكاتب والقرّاء على الشبكة الدور الأساس في تحقيق وجود النصوص الأدبية.

وبعد سنوات من الشهرة "بدأ اهتمام العلواني بشخصية فيصل الأحمر حينما جاءه إرسال من أحد القراء مُخْبرا إياه بوجود كاتب عاش في الجزائر، ومنذ نصف قرن لم يُعْلَم عنه شيء بعدما كان قد توقَّف عن الكتابة في عشرينيات هذا القرن"[2]، ولكنّ أهمية هذا الإرسال تكمُن فيما قاله المرسِل، "قرأت حياتك كلّها في كتاب قديم عنوانه بكلّ بساطة أمين العلواني...نعم يا أستاذ ...عنوانه أمين العلواني...صاحبه اسمه فيصل الأحمر من الجزائر، شمال القارة الأخيرة...عاش وكَتَب في بداية القرن...ستجد أشياء عجيبة في كتابه"[3]، ومن هذه النقطة تبدأ رحلة أمين العلواني في البحث عن كتاب فيصل الأحمر الّذي عنوانه (أمين العلواني)، وهو كتاب جعل العلواني يَسْبَح في الدهشة وهو يقرأ حياته في كِتاب صدر قبل مولده بأكثر من عشر سنوات ما دفعه لاحقا إلى كتابة مُؤلَّف عن فيصل الأحمر.

ب. جلالته الأب الأعظم..الخطر القادم من تل أبيب :

رواية (جلالته الأب الأعظم) الصادرة عن دار الغرب، للروائي والناقد حبيب مونسي، الّذي نشر بالإضافة إلى هذه الرّواية ثلاث روايات أخرى هي (على الضفة الأخرى من الوهم)، و(مقامات الذاكرة المنسية) ، و(العين الثالثة) ،بالإضافة

1 نفسه، ص14.

2 ن، ص62.

3 فيصل الأحمر، أمين العلواني ، ص63.

إلى روايته الأولى (متاهات الدوائر المغلقة)، وقد صدر نص (جلالته الأب الأعظم) بمقدِّمة مطولة كتبها عبد الكاظم العبودي أستاذ الفيزياء الحيوية بجامعة وهران.

تنبني الرّواية في بدايتها على خمس رسائل كتبها أصحابها قُبيل لحظات من الانتحار، مع اختلاف في التّاريخ، وقد رتبت تلك الرسائل كالآتي :

- الرسالة الأولى، كتبها الدكتور : باركلي.ج/ بوسطن، بتاريخ : .....الجمعة جوان 2018، يقول صاحب الرسالة في بدايتها "أنا الدكتور باركلي. مدير المخبر السري للأسلحة الاستراتيجية، أكتب هذه السطور قبل أن أُنهي علاقتي مع الحياة، مستعملا الأقراص الموضوعة على مكتبي...وأمانة مني أُحاول أن أُبيِّن أسباب إقبالي على الانتحار لئلاّ تقع التّهمة على زوجتي، أو عشيقها الّذي يقاسمني البيت والأولاد..."[1]، ثمّ يستمر في سرد أسباب انتحاره، ويَذْكُر كيف أنّ التّقدُّم العلمي لم يستطع إخفاء الضياع الّذي تعيشه الإنسانية الغارقة في الخلاعة والمخدرات، وعندما يلتفت إلى طبيعة عمله يجد أنَّه صانع دمار "أنا لا أصنع شيئا للإنسانية..أنا أصنع مادة هلاكها، وعذابها وخوفها..أضعها في يد الدّول القوية لتُعذب بها الأقلّ قوة، وتستعبدها، بل وتستأصلها عن بكرة أبيها إذا ما تعارضت الأهداف ووقف المحروم في وجه الظالم يطالبه بِحقّه في الحياة"[2]، ويصل الأمر بالدكتور باركلي إلى اليأس وإلى الدعوة إلى انتحار جماعي يُنجي الجميع من خيبات التطوّر المزيّف.
- الرسالة الثانية كتبها الديبلوماسي فلاديمير.ش/ كياف، بتاريخ .....الأحد ديسمبر 2025 يقول هذا الديبلوماسي عن عمله : "لقد عملت في الحقل الديبلوماسي مدّة تزيد عن العشرين سنة، كنت خلالها دائم التّنقل، أجوب عواصم الدول لألعب لعبة واحدة، يُسَمُّونها السياسة وأُسمّيها ...لعبة الخداع أو المخادعة، تنتهي دائما بدمار

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، دار الغرب االنشر والتوزيع –وهران، دط، دت، ص16.

2 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم ، ص18.

الضعيف، وخراب مُلكه واغتناء القوي واتساع سلطته"[1]، وهي إلى ذلك لعبة نتيجتها الحتمية هلاك الإنسانية، الأمر الّذي دفع بصاحب الرسالة إلى اختيار الانتحار حلا يُنجيه من عذاب الضمير.

- الرسالة الثالثة كتبتها البروفيسورة هيلين.د/ أسلو، بتاريخ الخميس مارس 2030. وقد وجدت هيلين نفسها في مواجهة حقيقية مُرّة تكمن في اضمحلال إنسانيتها وتَحَوُّلها إلى آلة، هذا ما واجهتها به خادمتها الآلية (أولقا) وهي "مجموعة من الأسلاك والألياف البلاستيكية جُمِعت في شكل آدمي ذات جمجمة عريضة تحتوي على عقل في مستطاعه ابتلاع الملايير من المعلومات في ثوان معدودات..."[2]، هذه الآلة الّتي كثيرا ما تحدّت صاحبتها إن كانت تستطيع العيش بدونها، ما أدّى بهيلين إلى اختيار الانتحار باعتباره الوسيلة الوحيدة الّتي تُثبت من خلالها لخادمتها الآلية اختلافها عنها كونها تمتلك القدرة على تحديد مصيرها في ظلّ تلاشي المشاعر الإنسانية والاعتماد الكليّ على الآلة.
- الرسالة الرابعة كتبها الطالب، يونغ.س/ طوكيو، بتاريخ الأربعاء فبراير 2080. كَتب يونغ رسالته بعد استماعه لمحاضرة الفيلسوف العجوز (شوان) الّذي دعى الطلبة في جامعة طوكيو للبحث عن "الدفء الإنساني الضائع في حركة الآلات"[3]، ولكن هيهات أن يَتِمّ العثور على ذلك الدفء إلاّ إذا اختار الباحث عنه الرحيل عن عالم البشر المنخور قهرا وضِعة من ناحية المشاعر في ظلّ تَطَوُّر زائف، ربما لأجل ذلك اختار يونغ الانتحار بمعيّة صديقته في غرفة بالحي الجامعي.
- أمّا الرسالة الخامسة والأخيرة فكتبها الطيار : ميزرا.أ/ طهران، بتاريخ : الثلاثاء جويلية 2086 يتحدّث ميزرا في رسالته عن حلم رَاوده منذ الصغر في أن يكون طيّارا يجوب الأجواء ويتمتَّع بالحرية والطلاقة،

1 نفسه، ص20.

2 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص28.

3 المصدر نفسه، ص37.

ولكنّ الخيبة سَكنت روحه، يقول "وجدت نفسي في مركبة أجلس على أنواع مختلفة من القذائف والأشعة القاتلة، أجوب بها سماء الدول لأفرغها على الأرض ساعة ما يأتيني هاجس الحرب، فيوشوش في أذني أمر الخراب، دون أن أستطيع استيعاب الأسباب الّتي أوقدت هذه الحرب أو تلك.." [1] ، ما دفع ميزرا لاحقا إلى الانتماء إلى قراصنة الجو، يدفعه إلى ذلك هدف غريب وغير مُقْنِع، فحواه تأديب الإنسانية بمزيد من القتل.

وفي أثناء ذلك – وهنا تكمن أهمية الرسالة الخامسة- تَشِيع الأخبار بظهور الرجل المعجزة الّذي يهدِف إلى مساعدة الإنسان وتطويع الآلة، فيتراجع الطيَّار عن فكرة الانتحار ويتَّجه صوب هذا الرجل الّذي أطلق على نفسه لقب (الأب الأعظم).

جلالته الأب الأعظم، هو الرجل اليهودي الّذي اختارته الحكومة العالمية السرية لتسيير أمور البشرية، بعد أنْ خطّطت طيلة عقود من الزمن لذلك، فَمَيَّعت القيم وقتلت المشاعر، وأشاعت التطوّر التكنولوجي وأشاعت بالمقابل أيضا الخلاعة والمخدرات، حتّى تحوَّل الإنسان إلى شيء أدنى من الآلة، يعيش في عالم تنخره الحروب والدسائس، وتُخبِرنا الرّواية أنّ مقرّ الرجل المعجزة أُقيم على ربوة من ربى القدس.

اعتمدت الدولة العالمية من أجل الوصول إلى هدفها في السيطرة الشاملة على سياسة التطهير، يقول الأب الأعظم عن ذلك "لقد عوَّلنا على التطهير : تطهير الدنيا من ماضيها الأسود، وغيّرنا أنظمتها تغييرا جذريا...وكمَا لا يخفى عنكم فقد ساهمنا عن قُرب وبُعد في خلق الظروف الّتي خدمتنا ومَكَّنَتْنَا من الوصول إلى ما نحن فيه الآن. نَشَرْنَا أعواننا قبل التطهير في كلّ قطر وزوَّدناهم بما يحتاجون إليه من سُلطة وجاه ومال، ولم نتورَّع من إشعال الفتن والحروب في كلّ مكان.." [2] ، وهي نَفْسُها السياسة المعروفة عن اليهود منذ فجر التاريخ، فَهُم كما يزعمون شعب الله المختار، وما تبقّى من بشر حَطَبٌ يُذكُون به جذوة عنصريتهم.

---

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص43.

2 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص 63و64.

لقد اعتمدت دولة جلالته الأب الأعظم على الآلة فقسّمت البشرية إلى ثلاثة وثلاثين طبقة، آخرها العرب الّذين حُكِم عليهم بالشتات وأنْ يتمَّ تسخيرهم في الأعمال الشاقّة حتى تَتَذَوَّقَ كلّ أجيالهم ما عاناه اليهود من ذِلّة ومسكنة، وعمدت الدولة العالمية إلى برمجة كلّ العقول بما يُتيح التّحكُّم فيها عن بُعد، فكان جلالته الأب الأعظم قادرا على مخاطبة الجميع في لحظة واحدة، وهو إلى ذلك موجود في كلّ مكان، يُقيم جسر التَّخاطُر بينه وبين أيّ كان فيعلم ما تُخفيه الأنفس، لإصلاح الخلل، قطعا للطريق عن كلّ تَمرُّد قد يحدث.

ثمّ إنّ رواية (جلالته الأب الأعظم) تتناص مع القرآن الكريم بصورة عكسية، فيحدث أن يُحضر الأب الأعظم إلى قصره فتى عربيا يُدعى موسى، هذا الأخير الّذي ستكون نهاية الدولة العالمية على يده، لأنّه وبعد أن تلقّى المعارف والعلوم داخل قصر الأب الأعظم، سافر حول العالم، ولاحظ أنّ الآلة اللعينة تحذِف من ذاكرتها العمّال الّذين فقدوا شبابهم وطاقتهم، وحَذْفُ المعلومات الخاصة بهؤلاء من ذاكرة العقل الجبار الّذي هو حاسوب عملاق يُتيح للأب الأعظم التحكّم في الإنسانية، مَكَّن موسى من كسر جسر التخاطر بين العمال المنبوذين والعقل الجبار فنَظَّمَهُم واستفاد من خبرتهم، بغية بناء إنسانية جديدة، ولكنّه لاحظ بمعيتهم حاجة هذه الإنسانية إلى دين يكفَل عدم تَقَهقُرِها إلى بدائية أخرى، فكان لا بدّ من "العثور على الكِتاب المقدس..القرآن..وتعاليم النبي محمّد"[1] عليه الصلاة والسلام، وهو ما مَكَّن موسى ومن معه من إعادة بعث البشرية والقضاء على حكم صهيوني مَقيت.

ت. رواية الخيال العلمي..مبررات التصنيف :

لا يحمل الغلاف الرئيس لنص (جلالته الأب الأعظم) للروائي الحبيب مونسي إشارة تُحدِّدُ جنس النص باستثناء العنوان، ولسنا ندري ما إذا كان الأمر مقصودا من قِبل المؤلِّف، أم أنّه مجرّد هفوة من الناشر جعلته ينسى إضافة لفظة (رواية) أعلى وأسفل العنوان، أمّا نص (أمين العلواني) للروائي فيصل الأحمر، فتضمّن غلافه الرئيس لفظة رواية.

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص279.

لكنّ كلا منهما لم يحمِل تحديدا أجناسيا يُبَيِّنُ النوع الروائي الفرعي الّذي تنتمي إليه الرّواية، ولا ضير من الإشارة هنا إلى أنّ ظاهرة غياب تحديد النوع الروائي الفرعي ظاهرة تشترك فيها جلّ نصوص الرّواية الجزائرية الصادرة في الفترة ما بين 1990 و2010، وحتّى تلك الصادرة قبل سنة 1990، والأمر في ظاهره يَحتاج دراسة مستقلّة تبين الأسباب استنادا إلى معطيات نصية وشخصية وتجارية.

صُدّرت رواية (جلالته الأب الأعظم) -كما سبق وأشرنا- بمقدّمة مُطوَّلة كَتبها عبد الكاظم العبودي أستاذ الفيزياء الحيوية بجامعة وهران، وهذه المقدّمة بالإضافة إلى مضمون الرّواية ساهما في تصنيف العمل ضِمن رواية الخيال العلمي، يقول مُقدِّم الرّواية إنّها كفيلة بالإجابة عن تساؤلاتنا حيال ما "ستؤول إليه مسيرة التطوّر العلمي" [1] ، وعليه فإنّ "حبيب مونسي يستفيد من الفيزياء والفلك والمعلوماتية، ليُعيد ترتيب أحداث روايته في مناخات عصرنا، عصر ما بعد الصناعي، عصر المعلوماتية والفضاء، وعصر الإنسان الآلي والمستنسخ أيضا" [2] ، ويُوظّف الروائي كلّ ذلك بطريقة جعلته "لا يسلك طريقا قد سبق حرثه عربيا" [3] ، خاصة من خلال ربطه بين الخيال العلمي والواقع مع معالجته لقضية الصراع العربي الصهيوني وفق نسق يضمن للإنسانية الاستمرار إن هي أحسنت توظيف التطوّر العلمي.

تتحدَّث رواية (جلالته الأب الأعظم) عن "تحويل الإنسان إلى إنسان آلي مبرمج، روبوت، أو فأر تجارب، دمية ناطقة بما نسخ من مُخّها بالغسل الإعلامي، كلّ شيء يمكن أن يكون هذا الكائن الممسوخ في مملكة الأب الأعظم إلاّ إنسانا، مُفكّرا، مستقلّ التفكير، حرّ الإرادة" [4] وكلها أمور نَعرِف بعضها في معيشنا.

أمّا نص (أمين العلواني) لفيصل الأحمر فتضمّن غلافه الرئيس لفظة رواية، مع خلفية باللون الأزرق السماوي، فُتحت في الجانب العلوي الأيسر منه دائرة، تظهر من خلالها نافذة مفتوحة تطل على سواد حالك مرصّع بالنجوم، ما يوحي بأنّ الرّواية تعالج قضايا الإنسان في علاقته بالفضاء والكائنات غير البشرية، وهو أمر لا وجود له

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص1. (المقدمة).

2 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم ، ص2 (المقدمة).

3 نفسه، ص02 (المقدمة).

4 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص 06 (المقدمة).

في متن الرّواية، وقد صُدِّر النص بمقدّمة كتبها صاحبه فيصل الأحمر، يقول في فقرتها الأولى "أنْ تَكتب رواية خيالية علمية، معناه أنْ تُواجه الواقع وأن لا تهرب منه أبدا..معناه أن تكون حَذِرا لأنّ الواقع في خ.ع [كذا] متحرّك دائما، حقيقي ينبض حياة" [1] ، وهذا ما نلمسه في المتن إذْ لا يختلف عن الواقع الّذي يضطرم به معيشا باستثناء وقوعه في زمن مستقبلي يُميّزه تطوّر جزئي للشبكة العنكبوتية والأجهزة المستعملة للإبحار في عوالمها.

يدعو فيصل الأحمر كاتب الخيال العلمي إلى الاحتراز من أمرين، ورد الأوّل في قوله : "أنْ تَكتب رواية خيالية علمية معناه أنْ تتحلّى بشجاعة وجرأة معيّنة، لأنّ ما يتخيّله الواحد منا حول شكل المستقبل، غالبا ما يأتي المستقبل ليُظهِر سخافته وضعف مخيّلة صاحبه..والعزاء الوحيد للكاتب الّذي يُصبح مضحكه هو أنّه غالبا ما يكون ميتا غارقا في واقع البرزخ وما بعد القبر من واقع.." [2] وإن كنا لا نتّفق مع طرحه لأنّ الكاتب لا يتحمّل مسؤولية عدم تحقّق بعض توقعاته لأنّه أصلا لم يكتبها لتحُوز نسبة تَحَقُّق عالية.

وورد الثّاني في قوله :"أنْ تكتب رواية خيالية علمية معناه أنْ لا تنتظر اعتراف المحيط، لأنّ هضم القرّاء والنقاد لرواية الخيال العلمي منذ قرابة القرنين هضم عسير في أغلب الأحيان، إذ أنّه قلَّما نالت رواية خ.ع اعتراف القرّاء والنقاد مباشرة" [3]، وهو طرح مقبول ومتعارف عليه لدى المهتمّين بتاريخ أدب الخيال العلمي الّذي اقترن ظهوره "بنظرة تحقير تُجرّدُه من كلّ قيمة وتَعتبرُه أدبا هامشيا" [4] ، ولكنّها فكرة لم تستمر خاصة في ظلّ تطور الكتابة ضمن هذا النمط وإقامتها علاقات كثيرة مع السينما والتلفزيون.

لم نعتمد لحظة تصنيف (جلالته الأب الأعظم)، و(أمين العلواني) ضِمن رواية الخيال العلمي على نص المقدّمة الّتي سبقت متن كلّ رواية منهما فقط وإنّما ركّزنا بالأساس على المضمون ومن خلاله على مدى تَمثُّل كلّ نص لاشتراطات

---

1 فيصل الأحمر، أمين العلواني، ص3 (المقدمة).

2فيصل الأحمر، أمين العلواني ، ص4 (المقدمة).

3 المصدر نفسه، ص نفسها.

4 بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص508.

الكتابة ضمن هذا النوع الفرعي خاصة ما تعلّق بالالتزام بموضوع من المواضيع الشـائع تناوُلها في أدب الخيال العلمي.

obeikandl.com

ث. صورة إنسان المستقبل في روايتي (أمين العلواني) و(جلالته الأب الأعظم) :

يهتم الخيال العلمي "بإنسان الغد، إنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أنّ التوقُّع والاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي، إذ أنّ التنبؤ في رواية الخيال العلمي هو هدف أسمى" [1]، ولكنّ هذا الهدف يرتبط في جلّ روايات الخيال العلمي بالواقع، أي الموجود الّذي يُعتمد بوصفه ركيزة ينبني عليها المأمول والمحتمل.

تَرتسم صورة إنسان المستقبل في نص (أمين العلواني) من خلال إنسان مستقبلي يرغب في تحقيق حلمه في أن يكون أديبا، ويرتبط هذا الإنسان بالتقنية مُمثّلة في الشبكة، ومن هنا يَتَّضِح اتّكاء النص على الواقع في سفره صوب المستقبل، خاصة مع ما نعرفه في أيامنا هذه من ارتباط وثيق العرى بين البشر ومواقع التواصل الاجتماعي.

تُصوّر رواية (أمين العلواني) أديب المستقبل شخصا بدينا منذ طفولته، وقد ساعدته هذه البدانة في "الهروب من الحياة إلى الكتب" [2]، ولكنّه ليس في زمان يشبه زماننا لأجل ذلك كانت كلّ الكتب الّتي تعامل معها متوفّرة على الحاسوب، ويستنتج القارئ ذلك عندما يؤكّد (أمين) في القادم من الرّواية عدم اطّلاعه أبدا على الكتب الورقية بل إنّه يؤكّد انعدام النشر الورقي خلال تلك الأيام، والنماذج الآتية تُؤكّد ارتباطه الكلي بجهاز الكمبيوتر:

- "دار ابن العاشرة أمام الحاسوب حول العالم..." [3].
- "كان يطّلع على الحِصص القديمة على جهازه" [4].
- "لم يكن ممكنا لكسول مثله أن يتحمّل المرور البطيء للزمن وهو يقرأ ويسمع على الحاسوب فصولا وفصولا من الأدب" [5].

---

1 شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص69.

2 فيصل الأحمر، أمين العلواني، ص12.

3 المصدر نفسه، ص12.

4 نفسه، ص16.

5 ن، ص17.

- "أرسل العلواني الكثير من هذه الملاحظات لبعض المتفاعلين الباحثين عن مواضيع للتأليف في إطار الورشات الافتراضية الّتي كثر عددُها في النصف الثاني من القرن الحادي والعشرين"[1].

تُبَيِّن النماذج سالفة الذِكر بعض ملامح أديب/ إنسان المستقبل، فهو مرتبط منذ صغره بالحاسوب، مستعملا إيّاه وسيلة للتعلّم، وأداة لصقل الموهبة، ولكنّه يرسم كذلك حدّة ضجره من المرور البطيء للزمن أمام الحاسوب، والحق أنّ هذه الملامح موجودة في زماننا هذا مع اختلاف في الحدة من مجتمع إلى آخر، ومن شخص إلى آخر، ثمّ إنّ الملاحظة الّتي يجدر تِبيانها والتّأكيد عليها هي انعدام الحديث عن التواصل العائلي لدى أديب المستقبل في رواية فيصل الأحمر، ونعتقد أنّه تعمّد ذلك خاصة وأنّنا نلحظ ذلك في معيشنا، حيث تحوّلت بعض المنازل إلى ما يشبه مقاهي الانترنت ذات الغرف المستقلّة، كلّ أمام حاسوبه الشخصي وفي عالمه.

إذا كان "مصطلح الخيال العلمي يَبْتَعِثُ في الذهن سمات وملامح متصلة بالعلم والتخييل واستكشاف مناطق مجهولة ينطوي عليها المستقبل"[2]، فإنّ نصيب نص (أمين العلواني) لفيصل الأحمر، من ذلك قليل، حيث إنّنا ولولا بعض المعطيات النصية بالإضافة إلى تجنيس النص من قِبل صاحبه ضمن رواية الخيال العلمي، لاقتراحنا تصنيفه ضمن نوع روائي فرعي نقترح تسميتَه بالتخييل الذاتي العلمي Auto Fiction Scientifique، ذلك أنّ تقاطعا كبيرا يلاحظه القارئ بين الكاتب فيصل الأحمر وبطل روايته أمين العلواني، خاصة في المرحلة الّتي يكتشف فيها العلواني وجود كاتب جزائري قديم –على حدّ تعبيره- كَتَبَ سيرة العلواني قبل مولد هذا الأخير.

غير أنّ نص (أمين العلواني) في بعض محطّاته يتضمّن بعض التَوَقُّعات المرتبطة بالعلم والتطوّر، وللقارئ ملاحظة ذلك من خلال النماذج الّتي نسوقها في الآتي :

---

1 ن، ص56.

2 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص89.

- "التكوين الأدبي التلقائي : وهو وضع برامج تقنية مبسطة على أوعية مسموعة وتزويد أذن الطفل أو الشاب دون العشرين بها أثناء النوم كي تُردِّد عليه المعلومات الأدبية قبل النوم وأثناءه..." [1].
- "ونذكر فقط للمتعة بأنّ المصحّة الأدبية رقم 2000 قد تم فتحها منذ أيام (2097-أوّل الصيف)" [2].
- وتغيّرت طرق القراءة على زمان العلواني فكان مرتاحا جدّا لذلك الميكروفون العاقل الّذي يملي عليه نصوصه فيكتبها ثمّ يأمره بمحو الكلمة فَيَفهمه الميكروفون ويمحوها، ويستبدل الجملة بالجملة، وهو مستلق على ظهره في قاعة المكتب وظهره إلى سريره المائي، وعيناه تقرآن ما يمليه لسانه على ميكروفون مرتبط بعقل آلي ينقل الكلام الملقى مباشرة إلى الجدار أمامه..." [3].

والملاحظة العامّة الّتي سجّلناها أثناء الاشتغال على رواية (أمين العلواني) لفيصل الأحمر هي تركيز صاحبها على تطوّر محتمل لشبكة الانترنت وللأجهزة المستعملة في التواصل والكتابة والنشر مع غياب كلي لأثر كلّ ذلك على البشر، وهو أمر يُفترض بنصوص الخيال العلمي الخوض فيه.

تتعامل روايات الخيال العلمي مع العلم "بوصفه عنصرا يتيح للروائي التغلغل في ثنايا المجهول واستحضار عوالم ممكنة تسعف على صوغ أسئلة مستقبلية" [4] ، وهذا صنيع حبيب مونسي في نصه (جلالته الأب الأعظم) حيث اتّخذ الروائي التطوّر العلمي المطَّرد وسيلة يفضح من خلالها التأثير السلبي للاستعمال غير العقلاني لذلك التطوّر خاصة في ظلّ سيطرة نزعة صهيونية استهدفت البشرية راغبة في استعبادها بالعقل المبطن بالعقيدة والانتماء.

يجمع نص حبيب مونسي بين الكائن والممكن ويَرْسُم حدوده استنادا إلى تلك الإحداثيات، فهو من جهة يَتوقَّع الوصول إلى تطوّر تقني لافت، غير أنّه من جهة

1 فيصل الأحمر، أمين العلواني، ص109.

2 فيصل الأحمر، أمين العلواني ، ص80.

3 المصدر نفسه ، ص68.

4 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص93و94.

أخرى يجعل ذلك التطوّر –إن هو استُعمل لخدمة عقيدة بعينها- وسيلة لإذلال البشرية واستغلالها، لقد أراد حبيب مونسي من خلال هذا النص معالجة قضيّة المدّ الصهيوني وتبيان سيطرته الممنهجَة على العالم اعتمادا على السلطة والمال والسيطرة الإعلامية، مع تغلغل شبه كلي في دوائر السلطة في كلّ قطر وتحت أي مسمّى.

إنّ أهمية الخيال العلمي تتجلّى "في أنّه متخيل يجمع بين الإمكان والاستحالة في إطار علمي مُفَسَّر، يتقدَّم حاضره برؤية واضحة تُحفز العلمي وتعطيه مجالات جديدة يرتادها في سبيل الإنجاز العلمي أو يحذر –في تخمين افتراضي- مما هو آت"[1]، وهذا ما يلمسه قارئ (جلالته الأب الأعظم) حيث اتكأ الروائي على بعض الممكنات مَمَثَّلة في التطوّر العلمي وطَعَّم ذلك بأشياء تُغلّفها الاستحالة، مُتّخذا الصراع العقائدي مطيّة رسم من خلالها يوتوبيا مستقبلية، ولكنّها يوتوبيا لا تشبه اليوتوبيا القديمة الحالمة لقد قدَّم الروائي من خلال نصه يوتوبيا خراب.

شكَّل ظهور الرجل المعجزة (جلالته الأب الأعظم) إيذانا ببداية عهد جديد، يوتوبيا جديدة أعلن عنها الرجل المعجزة في رسالته الأولى إلى البشرية.

- تعالوا إلى مدينة جديدة، لا سيّد فيها ولا مَسود. إلى دولة لا تحمل من معاني الدولة ما أَلِفْتُمُوه أنتم وآباؤكم، ومواليكم، وحُكَّامكم من قبل.. تعالوا نُحَطِّم القيود المفروضة علينا باسم الايديولوجيات، باسم الديانات والجنسيات..."[2].

إنّها دعوة إلى مدينة جديدة، تبدو فاضلة لأنّ الحدود تنتفي داخلها بين الحاكم والمحكوم ثمّ إنّها مدينة بدون ديانات ولا جنسيات، إنّها مدينة شعارها تحطيم القيود، مهما كانت طبيعة هذه القيود.

لقد جاءت دعوة الأب الأعظم إعلانا عن ميلاد جديد.

- "تعالوا..

---

1 شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص72.

2 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص51و52.

نَقلب كراسي الحكم في كلّ مكان، ونكسر أعوادها حُكَّاما ومحكومين، ثمّ نحرقها في النار المقدَّسة الّتي ستظهر في كلّ مكان، لتَلتهم ركام الحضارات والثقافات والافتراءات..

نحرق كُتبنا كلّها..

نحرق عاداتنا كلّها.." [1]

إنّها كما سبق وأشرنا دعوة لإلغاء الخصوصية، دعوة للعولمة والانصهار، دون إيلاء أيّ اعتبار لطبيعة كلّ شعب ولكلّ حضارة ولكلّ دين، إنّها بعد كلّ ذلك دعوة للعودة إلى صفاء الإنسانية في عهدها الأوّل، في طفولتها الأولى.

وعليه يواصل الأب الأعظم دعوتنا لُنولَد من جديد كما وُلد آدم طيّب العنصر صافي العجينة..حينئذ نكون قد انطلقنا من وِرد الصفاء لنبنيّ حضارة الصفاء، وقد نزعنا عن أكتافنا الأغلال، وسلخنا عنّا جلدة الهوان، وخرجنا من ضيق العبودية إلى سَعة الحياة الكريمة.." [2] ، هذه دعوة الأب الأعظم في ظاهرها تَنْضَح إنسانية وترسم القادم من الأيام ربيعا للبشرية لا حقد يعتريه.

إنّ رواية (جلالته الأب الأعظم) رواية لا تعتمد التنبؤ دعامة وحيدة في بناء مَحْكِيِّها وإنّما تتأسّس بوصفها استشرافا سياسيا مستقبليا وهذا موضوع أثير لدى كُتَاب الخيال العلمي عالميا، بعبارة أخرى تَعتمد هذه الرّواية الاستشراف السياسي وسيلة لتقديم صورة عن دولة المستقبل، تأسيسا على ما سبق ذِكره "ستكون رواية الخيال العلمي إحدى الوسائل الناجعة لمساءلة المستقبل واستحضار منجزات العلم وإمكاناته المحتملة لتشخيص المشكلات المهدِّدة للوجود البشري" [3] ، ومن بين تلك المشكِلات – في اعتقاد حبيب مونسي- عدَمُ التفطُّن للسيطرة الصهيونية على مقاليد الحكم عالميا من خلال المال والسلطة الإعلامية بُغية زرع القلاقل والفتن، على شاكلة ما تَعرِفُه دول كثيرة في زماننا هذا.

---

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص52.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص108.

يُعتَبَرُ حبيب مونسي من خلال روايته (جلالتـه الأب الأعظـم) مستشـرفا قـرأ مستقبل أُمّته من خلال إعمال النظـر في الـراهن، لقـد قـدَّم في روايتـه صـورة الدولـة العالمية المستقبلية، دولة اتّخذت الإعلام وسيلة لتفكيـك الـدُّول، يقـول الأب الأعظـم مخاطبـا المجلـس السـري للحكومـة في الدولـة العالميـة "...أرسـلنا الصـحافة والأقـلام، والإذاعات في حركة متناقضة لا تزيـد مـن يقـين الشـعوب، بـل تـدخل بهـا في دوامـة الشك والتكذيب، حتى غدا قارئ الجرائد، وسامع النشرات لا يُصدّق كلمة واحدة ممّـا يسمع أو يقرأ..ومنه كانت نتيجة تكذيب خطابات السلطات الحاكمة وبِدَا قطعنـا الثّقـة وقتلناها في ظلام المخاوف والتردُّد..

كانت النتيجة الحتمية لذلك ثورات وثورات .. حكومـات ترقـى دفّـة الحكـم صـباحا وتزول مساءا..فلا يُفكِّر أصحابها حين يجلسون على سدة الحكـم إلاّ في مـلْء الجيـوب ونهب الخيرات وتكوين الأرصدة هنا وهناك..كلّ ذلك خطّطنا له قبل أن نَخْـرُج علـى الناس" [1] ، وهي الخطة نفسها الّـتي نَعْتقِـد أنّهـا تصـنع المعـيش العربـي الـراهن في كـلّ تمظهراته.

لقد خطّطت الدولة العالمية لكلّ شيء قبل خروج الأب الأعظم على النـاس، معنى ذلك أنّ الرسالة/ الخطاب الّتي وجّهها الأب الأعظم للبشرية ليست سوى كـذِبا، وعليه فإنّ اليوتوبيا الموعودة يوتوبيا خراب تَهْدِفُ إلى استعباد الإنسان، لا إلى الرقي بـه لأنّ "الدّولة في هذه الرّوايـة، تَبْسُـط سـلطانها علـى العقـل أيضـا، وتجعـل [أيّ رافـض لذلك] يتحوَّل من حالة التمرّد والعصيان ضدّ التحكُّم الآلي إلى حالة من الرضـا التـام عن واقعـه ومجتمعـه، والحـبّ كـل الحـب [لجلالتـه الأب الأعظـم] الحـاكم الغـامض المطلق" [2] ، الّذي يَتحكّم عن بُعد في كلّ المنتمين إلى هـذه الدولـة في سِـرِّهم وعلانيـتهم لأنّ أصحاب الحلّ والعقد في الدولة العالمية "قادرون علـى مخاطبـة كـلّ فـرد مـن أفـراد الشعب وطبقاته الثلاثة والثلاثين في أيّ مكان وفي أي وقـت سـواء أكـان وحـده أو في

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص 64و65.

2 محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس –دمشق، ط1، 1994، ص105.

جماعة. يَصِلُه النداء الداخلي واضحا يحمِله على الطاعة والخضوع"[1] في مراحل عمره الّذي يُمضيه شقيّا في دولة حالها لا تَختلف عن المألوف.

عمدت دولة جلالته الأب الأعظم إلى برمجة العقول وفق ما يتناسب وعقول كلّ طبقة، فاعتمدت على حاسوب عملاق اسمه العقل الجبَّار، المكلَّف بتسيير وضمان الولاء التام للدولة، إنّ هذا الجهاز "يرى ما بداخل كلّ منزل، بحيث لا ينفرد الإنسان بنفسه، حتى في دورة المياه، فكلّ غرفة خاضعة خضوعا تاما لهذه الآلة الجهنمية"[2]، المُسَيِّرَة للدولة تحت إشراف الأب الأعظم.

يقول الأب الأعظم عن العقل الجبار "هذا العقل أعجوبة من أعاجيب التقدُّم التكنولوجي، الّذي قدَّمَته البشرية لنا وهي تلهث وراء كلّ جديد في سبيل اكتساب السيطرة الّتي تُمَكِّننا من إذلال الرقاب، هذا العقل...هو الّذي سَيُفَكِّر بدلنا تفكيرا رياضيا منطقيا دون تَعَثُّر .. فإنْ وصل العقل الجبّار إلى نتيجة، استحال أنْ يصل إليها عقل أي إنسان في أطراف الأرض"[3]، هذا العقل هو الّذي مكَّن الأب الأعظم والدولة العالمية الصهيونية من السيطرة.

ويُعيد التاريخ نفسه من خلال الرّواية عندما يُحضر الأب الأعظم إلى قصره فتى عربيا يُدعى موسى، وهو الّذي سَيَستغلُّ أخطاء الآلة (العقل الجبّار) بُغية إعادة بعث الإنسانية الّتي كان تعليمها أثناء حكم الأب الأعظم يُتِمُّ عن طريق شحن الذاكرة بما تحتاج إليه من معارف لتسيير شُؤونها خدمة لجلالته"[4]، لا لشيء آخر مطلقا، لأجل ذلك كان ظهور موسى العربي مُهمّا "لأنّ البشرية في حاجة ماسة إلى عُنصر طيّب يُعيد إليها توازنها"[5] ويَخْلَعُ عن العقول نير الخضوع الّذي خَلَعَه عليها العقل الجبّار والآلات المُبَرْمِجَة، فكان أن أيقن الفتى أنّ البحث عن إنسانية الإنسان لا بد وأنْ تنطلق من الاقتناع بوجود الخالق، والأخذ عنه حتى لا تكون القوانين مستمدّة من

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص67.

2 محمد عزام، المصدر السابق، ص104.

3 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص90.

4 المصدر نفسه، ص115.

5 نفسه، ص135.

جديد، من تَهوّر رجل مغرور يدّعي العلم والمعرفة"[1] ، دون ردّ تلك المعرفة إلى مانح وهبه القدرة على الاكتشاف وجعل العقل فيصلا بينه وبين سائر المخلوقات.

تُصوّر الرّواية الأرض وقد تحوّلت إلى مناطق مختلفة عن بعضها البعض، بعضها مُتطوّر وبعضها مخصَّص للطبقات الكادحة، وتَتمُّ السيطرة على ذلك "من طرف آلة ضخمة على بعد آلاف الكيلومترات، هناك فوق ربوة من ربا القدس"[2] وهذه الآلة هي العقل الجبار الّذي يَأْتَمِر بأمر جلالة الأب الأعظم، وتُظهر الرّواية عجز هذه الآلة عن معرفة مصدر الهجومات الّتي تتعرّض لها بعض المنشآت هنا وهناك، ذلك أنّ موسى اعتمد في ذلك على العمال الّذين نَبَذتهم الآلة بعد أن حَذَفت رسومات أدمغتهم من ذاكرتها ما جعل سيطرة الأب الأعظم على هؤلاء مستحيلة، رغم وجود "تلك الشبكة الّتي استطاعت العقول الإلكترونية نَسجها بدقة حول الأرض لتحفظها من الأخطار الكونية الغامضة ومن الغزو الخارجي الممكن نظرا لكثرة الفرضيات .. ولكنّ الثورة المعلنة جهارا، البيّنة آثارها دون ظهور مُسبّبيها"[3] جعل الأب الأعظم يَشعر بالخطر وهو يُبصر يوتوبيا الخراب الّتي صوّرها جنّة على وشك الاندثار خاصة عندما "انطلقت عملية البعث الكبرى"[4] الّتي قامت أساسا على رفض سيطرة الآلة، والسعي إلى كسر جسر التخاطر بين الأب الأعظم والبشر، فكان أنّ حقّق موسى ومن معه تَحَرُّرَ الإنسان من الآلة واستطاع الخروج من يوتوبيا الخراب إلى واقع إنساني يمتزج فيه التفاؤل مع الخوف، وهذه هي رؤية الخيال العلمي الّتي تُزاوج بين نظرة تفاؤلية ترى في تَطوّر الإنسان والتحوّلات ما يعود على البشرية بالأمل ونظرة تشاؤمية ترى في التطوّر والتحوّلات كارثة سَتُخَلِّفُ من الآثام ما سوف يتسبَّب في عاهات"[5] نفسية وأخلاقية وسياسية...

---

1 حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص162.

2 المصدر نفسه، ص174.

3 نفسه، ص231.

4 ن، ص 270.

5 شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص72.

إنّ اشتغالنا على روايتي (أمين العلواني) لفيصل الأحمر، و(جلالته الأب الأعظم) لحبيب مونسي، مَكّننا من تسجيل جملة من الملاحظات تَخُصُّ الشكل الروائي نُوجزها في الآتي :

- تُقدَّم الحكاية في الروايتين من طرف راو عليم بكلّ تفاصيل حياة الشخصيات الروائية ومُجريات الأحداث.
- الزمن في الروايتين زمن مستقبلي مُعلَن، فكلاهما تَتَّخذ من هذا القرن مسرحا للأحداث خاصة منذ منتصف العقد الثاني.
- يتوسَّل السارد بالاستذكار في بعض محطّات نص (أمين العلواني) لأنّ النص يُقَدَّم على أنّه سيرة أديب مستقبلي، أمّا في نص (جلالته الأب الأعظم) فينمو السرد باتجاه المستقبل مرحلة بعد أخرى.

obeikandl.com