مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 04 السنة: 2019
ص: 287 - 301 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الرواية الجزائرية والشعر، تداخل الأجناس وحدود التناص
The Algerian Novel and Poetry Intertextuality and the Interference of Literary Genres

د. عمر عاشور *
Omar Achour
المدرسة العليا للأساتذة/بوزريعة الجزائر
Ens. Bouzaréah/ Algeria

تاريخ الإرسال: 2019/01/30	تاريخ القبول: 2019/05/29	تاريخ النشر: 2019/09/25

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى توضيح الحدود بين التناص وتداخل الأنواع الأدبية، فالرواية حين تنفتح على أجناس أدبية أخرى كالشعر مثلا، يكون حضور الشعر فيها عبارة عن أبيات من نص سابق للرواية سواء كتبه الروائي أو شاعر آخر، فالعملية هنا عبارة عن تناص يتم وفق معادلة حضور نص سابق في نص لاحق، أما حين تكون الأبيات من صلب العملية السردية أي أن الروائي هو الذي كتب هذه الأبيات وفق مقتضيات الموقف الروائي أو أنه استعار بعض سمات الشعر، فهذا الحضور الشعري ليس مرتبطا بنص سابق بل هو عبارة عن تداخل الأجناس الأدبية، ففي الحالة الأولى يستعير نص نصا، وفي الحالة الثانية يستعير جنسٌ أدبي بعضَ العناصر الفنية من جنس أدبي آخر.

الكلمات المفتاحية : الرواية ؛ التناص؛ تداخل الأجناس الأدبية.

.

Abstract:

This study aims at pointing to the boundaries separating between intertextuality and the Interference of literary genres. Its is only a matter of intertextuality when a novelist, opening up to other genres such as poetry, includes his text some stanzas taken from past texts, whether written by another or by the novelist. Whereas intertextuality uses a previous text in the current one, the transference of literary genres is the procedure of recurring to other genres from the core of narration. That's to say, using the example of poetry, the novelist writes his own stanzas or imitates the qualities of the poetic form. Here, in transference, the presence of poetry is not linked to previous texts. It's intrinsic.

Keywords: Novel. Intertextuality. Transference of literary genres.

* عمر عاشور ibnziban@hotmail.com

تمهيد:

يكون التفاعل بين النصوص بين نصوص مختلفة التجنيس أو من جنس واحد، حيث يتم في الحالة الأولى اختراق حدود النوع الأدبي، فالشعر العربي منذ القديم لم يخل من بنى سردية (سير، مغاز، أساطير)، كما أن الملاحم والمآسي عند اليونان- والتي انحدر منهما المسرح والرواية- كانت تكتب شعرا، مما يدفع إلى القول أنه لا يوجد جنس أدبي يتسم بالنقاء.

فالروائي يمكنه أن يضمّن روايته أبياتا من شعره –كثيرون هم الروائيون الشعراء- فإن كانت هذه الأبيات كتبها وهو يكتب الرواية حسب متطلبات السرد، فهي هنا تدرس ضمن تداخل الأجناس الأدبية(L'interférence des genres littéraires)، لأنها من صلب العملية السردية، أما إن كانت هذه الأبيات من نص سابق للرواية سواء كتبه الروائي أو شاعر آخر، فهي تناص (Intertextualité)، لأن التناص يتم وفق معادلة حضور نص سابق في نص لاحق، أما حين تكون الأبيات من صلب العملية السردية، فهذا الحضور الشعري ليس مرتبطا بنص سابق، وهذا يعد تمييزا بين التناص وتداخل الأنواع الأدبية.

وفي الأدب الجزائري المعاصر الذي صارت فيه الرواية ديوان المجتمع بامتياز، يلحظ بوضوح أن الروائيين أوجدوا تعالقات بينها وبين الشعر من جهة ومع الأمثال الشعبية من جهة أخرى بطريقة لافتة، وهو ما يطرح التساؤل التالي: لماذا يشكل التداخل بين الرواية الجزائرية وكل من الشعر والأمثال الشعبية ظاهرة مميزة؟ هل أن الأمر تفرضه طبيعة هذين الجنسين؟ أم يتعلق بطبيعة ثقافة الروائي الجزائري الذي تعد هذه الأجناس التقليدية أهم مصادره الثقافية، فراح يطعّم بها الرواية باعتبارها جنسا حديثا؟.

هذا التعالق بين الرواية والشعر هو ما سأحاول رصده عبر ثلاث ثلاثيات لثلاثة روائيين جزائريين بارزين هم محمد ديب * وأحلام مستغانمي ** وياسمينة خضرا ***، محاولا توضيح أين ينتهي التناص وأين يبدأ التداخل، فهناك فرق بين رواية تضم أبياتا شعرية من تأليف مؤلفها فهذا ليس تناصا، ورواية تضم أبياتا لأحد الشعراء، وهذا تناص وإن كان كلاهما يساهم في شعرية الرواية.

ويتم التداخل بين الرواية والشعر وفق طريقتين:

الأولى: تطعيم الرواية بالشعر

مثلما فعل كل من محمد ديب وأحلام مستغانمي اللذين ضمّن الواحد منهما رواياته قصائد فصيحة من تأليفه، علما أن أحلام مستغانمي بدأت مسارها الكتابي شاعرة بديوان له صيت، أما ديب فراوح بين كتابة السرد وكتابة الشعر، ضف إلى ذلك أن روايات ديب ومستغانمي روايات ملحمية تستدعي أسلوبا شعريا لكسر تلك الروتينية التي تولدها هذه الروايات الطويلة، لأنها عادة ما تتعرض لحقبة كاملة تشمل قطاعا واسعا من الناس عبر عدة أجيال.

الثانية: شعرية اللغة

حين يلعب الروائي على البلاغة ليضفي على نصه مسحة بيانية، تجعل لغته تتسم بطابع شعري تنزاح فيه الدوال عن مدلولاتها المعجمية، وهي الخاصية التي نلحظها لدى ياسمنية خضرا في ثلاثيته.

أولا : محمد ديب: لوحات شعرية

يذهب الناقد السوري سامي الدروبي مترجم ثلاثية محمد ديب **** إلى العربية أنه "إذا كان محمد ديب رساما بارعا فهو أيضا شاعر فذ. وفي رواياته تتعانق ألوان المصور وأنغام الشاعر. هو رسام في شعره وشاعر في لوحته".[1] وتتجسد شعرية اللغة عند محمد ديب إما بتوظيف الشعر والأهازيج على لسان الشخصيات أو من خلال الانزياح الدلالي لبعض العبارات والجمل التي تبدو في الظاهر كلاما عاديا، لكن مع تقدّم القراءة نلاحظ أن الدال لم يعد مطابقا للمدلول الظاهر، حيث ما تلبث الدوال التي تشكل جمله أن تنزاح عن دلالتها المعجمية إلى دلالات مجازية تشع بالإيحاء، فعنوان «الدار الكبيرة» يبدو اسما لمنزل في تلمسان، لكن مع تقدّم القراءة يصبح يشع بدلالات تعبّر عن الجزائر، كما أن «الحريق» ليس هو ذلك الحريق الذي أتى على أكواخ الفلاحين في ريف بني بوبلان وفقط، بل هي رياح الحرب التي بدأت تهب على الجزائر، سواء الحرب العالمية أو الثورة التحريرية، وهو ما ذهبت إليه الناقدة نجاة خدة التي ترى أن النار المنبعثة من ذلك الحريق ترمز للتحرر والحصان الذي يحكي عنه كومندار هو رمز الوطن الحر. [2] وتضيف أن خرافة الحصان في ذلك السياق إنما تحيي في الأذهان صورة الأمير عبد القادر.[3]

كما يبدو ديب في «النول» أنه يصف يوميات عمال مصنع النسيج وهم يشتغلون، لكن بالموازاة كان هؤلاء الشباب (عمر، باعدوش، زبيش، حمدوش....) من خلال نقاشاتهم وتعبيراتهم عن التذمر من الواقع، إنما كانوا ينسجون خيوط ثورة توشك أن تنفجر.

وفي الحالة التي تقوم فيها شعرية اللغة على إيراد أبيات شعرية، أو عبر خلق تناصات مع أهازيج من التراث الشعبي، نجد عديد المقاطع الشعرية التي لا نعرف مصدرها، مما يؤكد أنها من تأليف المؤلف مادامت لا تورد منصوصا عليها، وذلك على لسان المرأة منون، حين راحت تهذي بصوت خافت، وكأنها تقرأ شعرا، شعر فيه الكثير من الإيحاءات إلى الثورة :

"إذا تحطم الليل
حملت دفئي إلى الجبال الوعرة
فنضوت ثيابي على مرأى من الصباح
كتلك التي نهضت
تمجد أولى قطرات المياه
غريبة بلادي
التي تنطلق فيها رياح كثيرة
أشجار الزيتون تصطخب حولي
وأنا أغني: أيتها الأرض المحروقة السوداء
أيتها الأم الأخوية
لن يبقى ابنك وحيدا مع الزمان
الذي ينشب في القلب أظفاره
اسمعي صوتي
يتسلل بين الأشجار
ويحمِل على الغثاء الأبقار".[4]

كما يلعب التناص دورا في خلق تداخل بين الرواية والشعر، عن طريق توظيف التراث الثقافي والديني، كالألغاز مثلا، فيتم انطلاقا من أن اللغز هو «بذرة بلا معنى» حيث "نكاد لا نشعر بها ولا ندرك قيمتها كبذرة سوى لاحقا"[5]، أي حين نفكه ونتخطى المعنى السطحي/الظاهر

إلى المعنى العميق/الخفي، فالألغاز والأحاجي مبنية على لغة منزاحة، كما في هذه الحالة، حين كانت ماما تشوي الذرى وتمرح مع عمر بطرح الألغاز عليه:

"صفراء ذابلة تلفها غلف، ماهي؟ إن حزرت حزرت وإن لم تحرز وقعت.. فصاح الفتى يقول قبل أن تكمل ماما كلامها:

-الذرة، الذرة

تلك أحجية معروفة

وهتف الصبي مطالبا

-واحدة أخرى.

-عندي بيت من حديد، في داخله عبيد، إن حرزت أعطيتك، وإن لم تحرز بالسوط ضربتك. ماهو؟

طفق الصبي يفكر، والأختان ترقبانه. وعجز في آخر الأمر عن الإجابة، فقالت ماما تكشف عن الجواب:

-هو البطيخة يا مغفل.

وانفجرت ضاحكة".[6]

إن اللغز هنا يحمل معنى أوليا ظاهرا وهو الذرة ومعنى ثانيا- مبنيا على لغة منزاحة تستثمر المجاز البلاغي- مرتبطا بسياق الرواية، وهو أن «الصفراء الذابلة» هي الجزائر أما «العبيد داخل بيت الحديد»، فهم الشعب الجزائري. وحين يصف عمر سفح بني بوبلان "صدق حميد. إن الناس هنا يعيشون في ثقوب بالجبل، رجالا ونساء وأطفالا وبهائم. وفوق رؤوسهم كانت هناك مقبرة فالأحياء يعيشون تحت الأموات"[7] فلا شك أن عبارة «الأحياء يعيشون تحت الأموات» لتشع بدلالة أعمق من الوصف الظاهر، إنها تشبه قوله مرة أخرى في"النول" حين نظر إلى الحالة المزرية لعمال المصنع".. نحن هنا والناس فوق رؤوسنا تدور".[8]

أما تشبيه كل من الراوي وعمر لمصنع النسيج -الذي يقع تحت الأرض-بالكهف، كذا من مرة، فإن في ذلك تناصا مع قصة أهل الكهف التي أوردها القرآن الكريم، ومن خلال الإيحاء الذي يتولد عن هذا التناص يأخذ عمال المصنع من أصدقاء عمر، ممن كانوا يفكرون في التغيير صورة أولئك الشبان الذين هربوا من الظلم، كما جاء في النص القرآني. وهو ما يلحظ في هذا

التعبير" هل يتهيأ سكان دار سبيطار، وأهل تلمسان أنفسهم لخوض معركتهم الأخيرة، هل يخرجون بعد قليل إلى الفجر الذي يتجهون إليه مفتونين به منجذبين إليه فيما يشبه الهذيان؟ أم أنهم سيظلون آخر الأمر على ماهم عليه، سكانا من سكان هذا العالم الذي فرض عليه الصمت، ومات في الهواء الطلق، وأخذت الشمس والريح تفرغه شيئا بعد شيء؟".[9]

وفي مقدمة "الحريق" يبدو ديب أنه يصف الريف الذي ستجري فيه أحداث هذا الجزء من الثلاثية" الظلام يطفح من الفجاج ساكنا. وهذه بضعة أصوات تشق طريقها في الهواء الرقيق ثم تضيع مع الصمت. إن رجالا يضطربون هناك تحت، وثم حيوانات يختلط صراخها في الأعماق، وما تنفك تتحرك وتغيب في ظل أزغب يتموج بين الأشجار. لقد أحس عمر بطراوة نافذة تهب على وجهه وعلى ذراعيه العاريتين".[10] هكذا تبدو هذه الفقرة وصفا للمكان، لكن يمكن أن نُحْمل على أن الظلام هو الأهوال التي سيعرفها الريف مع تطور الأحداث، أما الأصوات القليلة(بضعة) التي تشق طريقها ثم تضيع في الصمت فهي أصوات الذين باتوا يتحركون ضد العدو لكنهم قلة، أما ما أحس به عمر فهو ذلك الوعي الذي سيحصل له حين يتسلل إلى أحد اجتماعات الفلاحين ليرى حميد سراج يهيكلهم للنضال فيعجب به، وهو الوعي الذي نصادفه عليه، في نهاية الثلاثية، سائرا في طريق الثورة، بعد اعتقال حميد سراج .

كما في هذه الجملة حين يكون حميد سراج تحت التعذيب" ثم طفت في خياله ذكرى مدينة الجزائر، أيام كان يقطن فيها، كان سائرا في شارع الحرية، بعد أن حضر اجتماعا من الاجتماعات"[11] فالكلام يبدو عاديا بما في ذلك "شارع الحرية" الموجود إلى اليوم بين شارعي زيغود يوسف وعبان رمضان بالعاصمة، لكن هناك رمزية لا يخطئها القارئ.

وفي هذه الفقرة أيضا – للوهلة الأولى– أنه يصف الحريق الذي أضرمه قره علي في أكواخ الفلاحين "أمام صف من الأكواخ التي كان يخرج منها لهب كبير، كان عدد من المستوطنين الفرنسيين يقفون صامتين: كانت وجوههم تصطبغ بالحمرة أمام التماع النار المهتز. إن أذرعهم ملتوية. وفي أيديهم بنادق كبيرة يقبضون عليها. إنهم واقفون في ترقب وانتظار".[12] لكن هو في الحقيقة يصف الثورة التي بدأت شرارتها تلتمع كالجمر تحت الرماد، وهو مابدأ بعض المعمرين يتحسسونه، حيث وقفوا مذهولين وبين أيديهم بنادق كبيرة، خلافا للعملاء الذين مازالوا لم يستوعبوا الدرس"لقد شب حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام. سيظل هذا الحريق

يزحف في عناية، خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي. إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلآلئه".[13] والرمزية هنا هي أن هذا الحريق يضيئ بدلا من أن يُحرِق.

أما في هذا التأمل "وكانت حدود الغرفة تتراجع أمام عينه، بينما أشتات أفكار أخرى تطير من رأسه.. عصافير مبعثرة تهوم إلى غير نهاية، خفيفة خفيفة، ليس لريشها وزن.. وكانت العصافير تمحى بدورها، وتجري على جسمه ظلالا متهرية".[14] فإن لغة الكاتب هنا، موغلة في سريالية تقبل ألف معنى ومعنى.

وفي الجزء الثالث «النول»، وبعد الشتاء الثالث من الحرب، بدأت لغة الرواية تنحو منحى واضحا نحو الرمزية، حيث صارت الكلمات والجمل تلفها غلالة من الإيحاء الشفاف، فبعد الظلام (القهر) الذي رأيناه في بداية الجزء الثاني «الحريق»، هاهو الضياء(الثورة) يولد مع بداية الجزء الثالث «النول»"ولد الربيع في ليلة.انبثق انبثاقا مفاجئا: سيول من الضياء تتدفق بعد ذلك الظلام الطويل. المدينة تفتح رئتيها وقد تخلصت من الثقل الذي كان جاثما على صدرها. أوراق الأشجار عادت تنبت على الأغصان السود التي غشيتها رغوة خضراء. والنهار استرد دفئه الجميل. الناس يرفعون أنوفهم في الهواء متطلعين إلى بشائر الخير في إشراقة الشمس وأولى زقزقات العصافير".[15]

ختاما يمكن القول أن بعض جمل ديب تصلح أن تكون أبياتا شعريةً، كقوله على سبيل المثال: "وعسْكرت الكلمة في الهواء تهتز"[16]، أو قوله: "وتكدس في الغرفة صمت لا تصدع فيه".[17]

ثانيا : أحلام مستغانمي: تجاور الشعر والنثر دون حدود

تعد ثلاثية أحلام مستغانمي حسب أحد النقاد العرب "قصيدة طويلة تراجعت معها الحدود بين الشعر والنثر"[18]، والمقصود بالشعري في الرواية هو تطعيم لغة الرواية بالشعر من باب الاستشهاد والتدليل أو الاستعمال المخصوص للغة.

وتتجسد الحالة الأولى عند أحلام مستغانمي في إدراج أبيات أو مقاطع شعرية، سواء من تأليفها هي، بعضها موزون وبعضها غير موزون[19] ، أو لشعراء عرب قدامي مثل عمر بن أبي ربيعة[20] وأبي فراس الحمداني[21] أما بالنسبة للشعرا الجزائري فقد أوردت الثلاثية أبياتا من قصيدة ابن باديس"شعب الجزائر مسلم"[22] وأبياتا من النشيد الوطني لمفدي زكريا[23] ، ومن الشعر العربي

الحديث كان هناك حضور لكل من أحمد شوقي [24] ومحمود درويش [25] وأمل دنقل [26]، إضافة إلى بيت للشاعر الغربي وولت ويتمان [27] كما حضرَ الراويَ بيتان من الشعر العربي القديم لم يذكر صاحبهما. [28]

هذا عن الشعر الفصيح الذي طبع لغة الرواية بإيقاع شعري معين، أما عن الشعر الشعبي والأغاني المستمدين من التراث، فكثيرة هي المقاطع التي تلجأ إليها الشخصيات، كنوع من التأسي أو التفريغ حين تكون في حالة حزن، من مثل:

"-يا التفاحة.. يا التفاحة.. خبريني وعلاش الناس والعة بيك". [29]

أو هذه الأغنية على لسان المطرب الحاج الطاهر فرقاني التي تصل الراوي من حفلة عرس زواج البطلة:

"-إذا طاح الليلْ ويْن نْباتو فوق فراشْ حْرير ومْخدّاتو
أمان.. أمان..
ع اللّي ماتوا.. ياعين ماتبكيش ع اللي ماتوا
أمان... أمان..
خارجة من الحمّامْ بالريحيّةْ يالِندراشْ للغير وإلاّ ليّ..
أمان.. أمان". [30]

وعلى المنوال نفسه توسلت «عابر سرير» [31] الشعر بأشكال مختلفة، خلافا لـ«ذاكرة الجسد» التي خلت من توظيف الشعر غير الفصيح، وهكذا فإن "مجرد تضمّن النص الروائي نصا شعريا- حتى لو كان بيتا واحدا- يعني إسهاما في إشاعة المناخ الشعري". [32]

وإن كانت هذه الأشعار تلعب دورا في تعميق الدلالة داخل الرواية، إلا أنها من حيث الوظيفة البنائية لا يمكن أن يؤثر حذفها في بناء الحدث، فهي مثل اللوحات التشكيلية التي يمكن إدراجها في كتاب قصصي أو ديوان شعري، في حين هناك شعرية أخرى تأتي مدمجة-إن صحت التسمية- في النص الروائي، أي أن الحدث مبن بلغة شعرية، وفي هذا الإطار تعدّ مستغانمي رائدة اللغة الشعرية في الرواية الحديثة، إلا أن النقد لم يلتفت إلى ذلك، لأن الدراسات النقدية اعتنت بأشكال حضور السرد في الشعر" في مقابل ندرة الدراسات التي عنيت بالبحث في مظاهر حضور الشعري في جسد المحكي الروائي". [33]

ويقوم الشعري في الثلاثية على الرمز والإيحاء كصناعة بلاغية، ويتولد الرمز والإيحاء عبر عدة تقنيات منها:

أ- التكرار: حيث أن بعض الألفاظ حين تتكرر في جسد النص تسحب عليه إيقاعا صوتيا(المبنى) وإيقاعا شعوريا(المعنى)، وفي هذا المجال أحصت إحدى الباحثات 383 كلمة حب تتواتر أحيانا ست مرات في الصفحة الواحدة، والكلمة نفسها تكررت 395 في «فوضى الحواس» إضافة إلى كلمات أخرى قريبة الدلالة مثل "عشق" و"شوق".[34]

ب-التقديم والتأخير: حيث أن بنية الجملة في الثلاثية كثيرا ما تخرج عن بينة الجملة كما هي معروفة في النحو العربي، فالتقديم يحمل وضيفة دلالية تأخذ قيمتها من تقديم الحال على الفعل كضرب من التأكيد، كما يحمل قيمة فنية، إذ أن تسبيق النعت على المنعوت يضفي إيقاعا على الكلام، وهي تعد ظاهرة في ثلاثية أحلام مستغانمي، كما في هذه الأمثلة التي اخترتها من صفحة واحدة من كل جزء من الثلاثية: على سبيل المثال فقط:

-موجعة تلك الغربة/ موجعة هذه العودة/ بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني. [35]

-كعادته بمحاذاة الحب يمر/ مازالت في كل ساعة متأخرة من الليل تسأل. [36]

-سالكا جسرا للوصول/ في كل مطار ينتصر الفراق/ وخالد ظل يكفنه البرد بيننا. [37]

وقد أحصت الباحثة السابقة 23 تقديما وتأخيرا على مستوى فصل واحد من الجزء الأول من الثلاثية".[38]

ج-الصور البلاغية: إذا كان جان كوهن احتار في تصنيف أعمال مارسيل بروست إن كانت قصيدة أو رواية، بسبب وجود صورتين بلاغيتين، في كل ثلاث صفحات، من روايته «البحث عن الزمن الضائع» [39] فلدى مستغانمي توجد أحيانا 8 صور في صفحة واحدة، كما في هذا المثال:"نقف على بركان الوطن/ نتوحد مع الجمر المتطاير من فوهته/ وننسى نارنا الصغيرة/الوطن نفسه أصبح لا يخجل/ الكتابة شيء شهواني/ جنوني شبيه بعودة المراهقة/والثانية(الراوية) عذراء لا يرويها حبر العالم/ ما كتبته حتى الآن... فائض شهوة". [40]

بل أن حضور المرأة في الثلاثية يرمز أحينا إلى المحبوبة وأحيانا إلى الأم وأحيانا أخرى إلى الوطن، وهذه الرمزية تضفي عليها مسحة شعرية تتجلى عبر لغتها، التي تفارق مفرداتُها مدلولاتها المعجميةَ، كما في المثال السابق أعلاه، وهذا جدول بدلالات المرأة في هذه الثلاثية:

الرواية / الصورة	ذاكرة الجسد	فوضى الحواس	عابر سرير
المحبوبة= الوطن	_ يا امرأة كساها حنيني جنونا.. إذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن. ص13 –مرتبكا جلس الوطن، قال: عندك كأس ماء يعيشك. ص85 –وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت. –يا امرأة على شاكلة الوطن. ص184	.كنت أرى في قامته الوطن.ص39 –كنت أجد في تصرفه شيئا من الأبوة.ص38	لا يوجد
الأم= الوطن	–أخذ الوطن ملامح الأمومة. ص27 –أم تراها قسنطينة تلك الأم المتطرفة. ص287 –هاهو الوطن الذي استبدلته بأمي يوما. ص289		لا يوجد
المحبوبة= الأم	–أن وجدت فيك شبها بأمي. ص17 –أم لحظة توهمت أنك أمي. ص140		لا يوجد

ختاما، لقد جاءت هذه الثلاثية " مشبعة حتى التخمة بالمفردات النزارية" [41]، مما أضفى عليها مسحة شعرية، قد لا نجدها حتى في بعض الدواوين. فمستغانمي تعتني بلغتها أيما اعتناء، حيث هناك عناية خاصة بالكيفية التي يصاغ بها الحدث أكثر من الحدث في حد ذاته، مما يجعل من اللغة بمثابة البطل في روايات مستغانمي.[42]

ثالثا :ياسمينة خضرا: شعرية المفارقة

أما ياسمينة خضرا– الذي يكتب بالفرنسية مثل محمد ديب_ فإن اللغة الشعرية التي تشيع في رواياته بشكل لافت تتولد عبر تقنيتين:

أ– تشبيه المادي بالمعنوي:

يلحظ على لغة ياسمينة خضرة أنه كثيرا ما يشبّه المادي بالمعنوي، مما يضفي على الموصوف ظلالا من المجاز وهو ما يؤدي إلى خلق مفارقة، في حين أن المعهود في لغة الرواية الواقعية هو تشبيهها للمعنوي بالمادي قصد تقريبه للتصور للإيهام بواقعيته، وهذه بعض الشواهد:

- "تبسط زوبعة فستانها بأذياله المزركشة".[43]
- "يَشق بأصبعه الشبيه بأصبع الغول الهواءَ كما السيف".[44]
- "الاحتماء نهائيا تحت أجنحة المولى".[45]
- "مرت عشرة أيام يزحف فيها سوء التفاهم لتمتين أسوار عزلته".[46]
- "يتهيأ الليل ليطوي خيامه فيما يتململ الفجر عند أبواب المدينة. من خلال شق الأبنية، تتسنى رؤية الخدش المتقيح الذي يُصدِّع بانتظام ذيول الأفق. أنه ليل مهزوم ينسحب، مخدوعا ومذهولا، مثقلا بالأحلام الميتة والشكوك. في السماء التي غاب فيها أي أثر لأغنية عاطفية، ما من سحابة تقترح تلطيف الحماس الساطع للنهار الذي يزغ ولكنه لن يشيع الدفء في روحي ولو كان نوره وحيا إلهيا". [47]
- "دكاكينها الشبيهات بمغارات علي بابا".[48]
- "حيث تفوح من البخور روائح نتنة مثل الوعود التي لا تحترم".[49]
- "حلّق السؤال فوق رؤوس الحاضرين دون أن يجد عشا".[50]
- "أشبه بصلاة محترقة".[51]

ب– ضمير المتكلم:

تذهب الدراسات النقدية المهتمة بالراوي في الرواية، أن الراوي غير المشارك في الحكي كشخصية روائية (خارج حكائيا=narrateur hetrodiegetique)، يوجد في موقع بعيد عن موقع الشخصيات" ينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتتبع لأخبارها فقط".[52] وبالتالي فإن السرد في الغالب يأتي بضمير الغائب، مما يفصل بين الذات والعرض، فيطغى على النص استخدام اللغة التقريرية باستثناء ما تعبر عنه الشخصيات في المشاهد الحوارية، كما الشأن في رواية «سنونوات كابول» التي يروي فيها هذا النوع من الرواة قصتي كل من عتيق ومحسن رمات، لذلك خلت لغتهما من الألفاظ العائدة على الذات، بما تحمله الذات من شحنة عاطفية تنسحب على الأحداث، حيث أن"لغة الشعر هي لغة الذات ولغة الرواية هي لغة

الموضوع". [53] كما في هذا المثال الذي يتخذ فيه الراوي وضعية الراصد: "عندما ذهب نازيح، تمدد عتيق من جديد فوق السرير الميداني وضم أصابعه تحت رقبته. لم يوحِ له السقف أي إمكانية للهروب الذهني، فعاد للجلوس وشدّ خديه بكلتا يديه. ورويدا رويدا، تصاعد لجّ من العضب إلى رأسه فأحسّ بتشنج في قبضتي يديه وفكيه، فانتصب واقفا ليعود إلى بيته، مقسما أنه سوف لن يلاطف زوجته، إن هي تمادت في موقف الضحية المكفّرة لذنوبها".) [54]

أما حين يكون الراوي مشاركا في الأحداث (داخل حكائي) فإن حديثه يصبح دالا على الذات" يحتل هذا الضمير الصدارة باعتباره دالا على الذات المروية". [55] وهو ما يتجسد عند ياسمينة خضرا في روايتي «الصدمة» و«أشباح الجحيم»، كما في هذين المثالين، على سبيل الذكر:

▪المثال الأول: "**قبّلت** إصبعي، **وضعته** على ثغر سهام، ثم **هرولت** إلى الحمام، **بقيت** عشرين دقيقة تحت دش ساخن، ثم **انتقلت** إلى المطبخ، **مرتديا** برنس الحمام، **لأتناول** شطيرة. بعد أن **نظفت** أسناني، **دخلت** إلى غرفتي، **انزلقت** في الفراش، و**تناولت** قرصا **لأنْعم** بنوم عميق.."[56]

▪ المثال الثاني: "**نمت** نوما مضطربا. **أظن** أنني **حلمت** بكفر كرم، ولكنني **لست متأكدا**، تبخرت الصور بمجرد أن **فتحت** عيني، كان رأسي **يغلي** بصور ضبابية، ثابتة على شاشة تعبق برائحة الحريق، **فنهضت** مع عطر قريتي **يزكم** أنفي". [57]

حيث في المثال الأول المتكون من 40 لفظة نجد 12 منها تعد تعبيرا عن الذات وفي المثال الثاني نجد 8 ألفاظ تعود على الذات من بين 32 لفظة.

نتيجة:

نكتشف مما سبق أن حضور الشعر في الرواية تكون له – في الغالب– وظيفة بنائية حين يتم توظيفه بواسطة تقنية تداخل الأنواع الأدبية، أما حين يتم توظيفه بواسطة تقنية التناص فتكون له وظيفة تزيينية، وفي الحالتين يلجا الروائي إلى توظيف الشعر أو توظيف خصائصه من أجل كسر رتابة السرد حين تطول عملية الحكي، وهي خاصية ملحمية في الرواية، إذ أن الرواية تنحدر من الملحمة وهذه الأخيرة قصة طويلة تكتب شعرا تسهيلا للقراءة وللحفظ أيضا، وفي المدونة المختارة يُلحظ أن شعرية السرد عند محمد ديب وأحلام مستغانمي ا–للذين كانا شاعرين أيضا –تقوم على التناص وتداخل الأجناس الأدبية، أما لدى ياسمينة خضرا الذي لايكتب الشعر فتقوم فقط على تداخل الأجناس الأدبية دون التناص، عبر استعارة بعض سمات الشعر.

ضف إلى ذلك أن استضافة السرد للشعر في المتن الروائي، سواء كان تناصا أو تداخلا أجناسيا يسهم في تعميق الدلالة وفي الكشف عن البنية الفكرية للروائي بالكشف عن المدارس الفكرية والفنية التي ينتمي إليها، انطلاقا من أن طبيعة الأشعار التي يوظفها إن كانت كلاسيكية أو حداثية من حيث الشكل (عمودية أو حرة) والمضمون(الأغراض) تُسهّل على النقد الولوج إلى أبنيته السردية، إذ لكل مدرسة فنية تقنيات تفرضها على كتابها.

هوامش

*- محمد ديب كتب أول رواية"الدار الكبيرة" عام 1952 ثم أصدر لاحقا عدة دواوين أولها عام 1961 بعنوان" Ombre gardienne ".

**- أحلام مستغانمي بدأت شاعرة حيث أصدرت أول ديوان "على مرفإ الأيام" عام 1972، ثم تحوّلت إلى كتابة الرواية وبعد أربع روايات عادت للشعر عام 2014 بديوان"عليك اللهفة".

***- ياسمينة خضرا لم يثب أنه كتب الشعر.

****- ملاحظة: سيتم الإحالة على روايات محمد ديب حسب تواجدها في:

- ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، الحريق، النول). ترجمة: سامي الدروبي. دار الوحدة للطباعة والنشر. بيروت. 1985

1 - ثلاثية محمد ديب، ترجمة سامي الدروبي،ص8

Mohamed Dib/cette intempestive voix recluse.Ed :2 - Naget Khadda sud.france.2003.p35

3 - Ibid .p32/33

4- محمد ديب، الدار الكبيرة،ص 32-36 ، والحريق، ص:234،129،128، 235.

5- Gerard Genette . Figures III. Collection poétique .Ed- Seui..Paris.1972 .P113

6- محمد ديب، الحريق، ص130

7- محمد ديب، الدار الكبيرة،ص 76

8- محمد ديب، النول، ص300

9- محمد ديب، الحريق، ص 247

10- نفسه، ص121

11- نفسه، ص 210
12- نفسه، ص 227
13- نفسه، ص228، 229
14- نفسه، ص 279
15- نفسه، ص319
16- محمد ديب، الدار الكبيرة، ص19
17- نفسه، ص50
18- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، 2008. ص83
19- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشوراتANEP، الجزائر،2004، ص 202، 259، 261 - وفوضى الحواس، منشوراتANEP، الجزائر،2004، ص290، 362، 363
20- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشوراتANEP، الجزائر،2004، ص 70
21- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 253
22- أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص 318
23- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 366
24- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 199
25- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 35
26- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 105
27- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 107
28- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 70
29- نفسه، ص 11
30- نفسه، ص 359
31- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 211،130
32- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 .ص221
33- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، تونس، 2007، ص 33
34- نفسه، ص48 إلى ص60
35- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 284
36- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 11
37- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 298
38- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 282 - 316

39- جون كوهن، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص12

40- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23

41- فريدة النقاش، ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة الرواية قضايا وآفاق، كتاب دوري يعنى بالفن الروائي المحلي والعالمي، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، مصر، ص 199

42- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص103

43- ياسمينة خضرا، سنونوات كابول،تر:محمد ساري، دار الفارابي، بيروت/ سيديا.الجزائر،2007. ص7

44- نفسه، ص98

45- نفسه، ص99

46- نفسه، ص 130

47- ياسمينة خضرا، الصدمة، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت/ سيديا، الجزائر،2007،ص45

48- نفسه، ص240

49- نفسه، ص231

50- ياسمينة خضرا،أشباح الجحيم، تر:محمد ساري، دار الفارابي. بيروت/سيديا ،الجزائر،2007، ص49

51 - نفسه، ص123

52- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص120

53- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص46

54- ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص 75

55- منال بنت عبد العزيز العيسى، تمثيلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، 2013 ،ص101

56- ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 32

57- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، ص 258