الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تحولات التعالي الأجناسي في الخطاب الروائي عند "ياسمينة صالح" رواياتها: "بحر الصمت، وطن من زجاج، لخضر" نموذجاً

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر
في اللغة العربية وآدابها ـ أدب حديث ومعاصر ـ

إعداد الطالب:
بن عبد الرحمان بكار.

إشراف الأستاذة:
مصيطفى عقيلة.

لجنة المناقشة:

أ/ رقاب كريمة .....رئيساً.
د/ بوعامر بوعلام.....مناقشاً.
أ/ مصيطفى عقيلة.....مشرفاً.

السنة الجامعية: 1436هـ – 1437هـ / 2015– 2016

المقدمـة :

مع مطلع العصر الحديث حدثت تغيرات كبيرة في الثقافة العربية عامة، حيث اكتسحت الرواية المشهد الثقافي وأغنته، بانفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحداثية، أو من خلال العوالم المتخيلة التي تستدعيها لتقدم إجابات عن العديد من أسئلة الراهن سياسيا واجتماعيا، مشكّلة بذلك حضورا أقوى مما كانت عليه من قبل، وهذا الحضور أدى إلى إقبال الجمهور عليها والاهتمام بها قراءةً ونقداً، لم يقف الأمر عند هذا الحد بل اتجهت الرواية الحديثة نحو تحطيم قيودها الكلاسيكية وبناء نموذج أكثر تحررا على يد ثلة من الشباب، على الصعيد العربي عامة والمغاربي والجزائري خاصة، وبخاصة الجانب النسوي منهن: مسعودة أبو بكر، فضيلة الفاروق، أحلام مستغانمي، وياسمينة صالح، وغيرهن ...

لم تكن إبداعات هؤلاء الشباب من الجنسين بعيدا عن التحولات التي عرفتها الرواية العربية في الآونة الأخيرة على الصعيد العالمي، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكي الحداثي، ومنه موضوع "التعالي الأجناسي"، فجاء بحثنا بعنوان: " **تحولات التّعالي الأجناسي في الخطاب الروائي عند ياسمينة صالح. رواياتها: بحر الصّمت، وطن من زجاج، لخضر. نموذجا**".

أما عن دواعي اختيار الكاتبة "ياسمينة صالح" فراجع إلى تلك القيمة الفنية التي عُرفت بها في كتاباتها الروائية المبكرة، وما نالته من تثمين عن أعمالها، أهمها جائزة "مالك حداد" سنة 2001، ولِما تبديه بناها الروائية من تداخل ظاهر ومعلن بين فنون عدة، ولِما لاقته أعمالها أيضا من اهتمام ودراسات نقدية سابقة منها دراسة للأستاذة "ليندة مسالي" من جامعة "بجاية" سنة 2009 بعنوان "إشكالية المتخيل السردي في الرواية النسوية الجزائرية ياسمينة صالح أنموذجا"، ودراسة بعنوان "النص الروائي في ورشة العمل السردي رواية لخضر أنموذجا" سنة 2015 للكاتب العراقي "خضر عواد الخزعي"، ودراسة بعنوان "سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج للروائية ياسمينة صالح" بقلم الناقدة "هدى عماري" سنة 2012 ....

إن قضية التداخل الأجناسي على صعيد فن الرواية لاقت اهتماما لدى الكثير من الدارسين، ولكن قلّ الاهتمام بها في مسار كاتب واحد بعينه، وهذا ما أراد البحث الوقوف عنده بتتبع مسار التحول فيه في تجربة كاتب واحد، وعليه **فالبحث يهدف إلى تتبع مسار ذلك التحول في البناء الروائي لمّا ينفتح على عدة أجناس أخرى ويتفاعل معها في بنية واحدة**، وذلك من خلال مدونة

المقدمـة :

"ياسمينة صالح" الروائية التي اخترناها حسب تسلسل صدورها الزمني: "بحر الصمت" (2001)، "وطن من زجاج" (2006)، "الخضر" (2010)، محاولين الإجابة عن الإشكالية الرئيسية التي كانت المنطلق الرئيس في تحديد بحثنا: **"ما هي حدود انفتاح الجنس الروائي عند "ياسمينة صالح" على الأجناس والفنون الأدبية وغير الأدبية ؟؟"** والتي تتضمن بعض الإشكالات والأسئلة الفرعية التي نجملها فيما يلي:

أ. ما الجنس الأدبي الأكثر حضورا وتفاعلا في بنياتها الروائية الثلاث؟

ب. إلى أي مدى استثمرت الكاتبة تقنيات المتعاليات النصية لتمرير دلالات نحو المتلقي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، جاءت الخطة مقسمة إلى مبحثين رئيسين:

✓ **المبحث الأول** بعنوان:"التعالي النصي والأجناسي" (مقاربة نظرية): والغرض منه دراسة جذور هذه الظاهرة الأدبية وأهم العناصر المحركة لها، وأشكال تفاعلها، ودورها في زحزحة الجنس الأدبي، مستعرضين التداخل الأجناسي في الأدب المعاصر، وما موقعه من جماليات النص وجماليات التلقي وفاعليته؟

✓ **المبحث الثاني** هو مبحث تطبيقي بعنوان: "التعالي الأجناسي في روايات ياسمينة صالح"، متعرضين من خلاله للمدونة التي اخترناها، متخذين منها متّكأ ندرس من خلاله ظاهرة التّعالي النّصي والأجناسي، لنتتبّع تحولات استخدام هذه التقنية الحداثية في أعمالها، للكشف عن مدى تواجدها وتداخلها ضمن الإطار العام لأعمالها الروائية.

إن المناهج القديمة لا تفي بالغرض في مثل هذه الدراسات الحديثة، ذلك أنها نظرت للنصوص الأدبية نظرة تاريخية أو اجتماعية تارة، ونظرة نفسية سيكولوجية أو انطباعية تأثريه تارة أخرى، بينما ظل النص الأدبي في موضع ما بعيدا عن أنظار نقاد هذه المناهج، لنجد في المناهج الداخلية الجديدة للنقد ضالتنا، إذ تنصبّ على دراسة النص ذاته في نظامه المستقل وأسلوبه الخاص ونسيجه المتميز وقيمه الجمالية، بعيدا عن كل التأثيرات الخارجية، فاخترنا **المنهج السيميائي** نظرا لاشتغاله على مستوى الدلالة، الأمر الذي يساعدنا في الكشف عن مختلف البنى الأجناسية المتداخلة ببنية الرواية الأصلية، مقدما لنا مجموعة من الآليات العملية المفيدة في عملية التحليل والدراسة، إلا أننا لم نعتمد المنهج السيميائي وحده، بل استعنا أيضا **بالمنهج البنيوي** الذي تمكننا آلياته من تفكيك البنية النصية الروائية، لنستطيع تتبع خيوط تلك الأجناس المتمازجة والمتداخلة ببنية الرواية.

المقدمـة :

وبعد ضبط الخطة وتعيين المنهج عمدنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع، تأتي في مقدمتها نصوص روايات المدونة كمصدر أساس ورئيس، أما المراجع فكان أهمها " **تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، لمجموعة من المؤلفين الباحثين، جامعة اليرموك، صدر في مجلدين سنة 2008**"، ومجموعة من الدراسات والتحليلات النقدية أهمها: شعرية التلقي بين سلطة النص وحرية القارئ للأستاذة سميرة قروي (جامعة البويرة)، تداخل الأنواع الأدبية النشأة والتطور للدكتور دخيل الطائي، شعرية الواقع السردي في رواية "لخضر" للدكتور عميش عبد القادر، ومجموعة من المجلاّت والدوريات المختلفة...

ومن الصعوبات التي واجهت مسيرتنا: قلة المصادر والمراجع التي تطرقت لهذا الموضوع بالذات، خاصة الجوانب التطبيقية، فكانت قليلة في حدود ما وصلنا إليه عبر مسيرتنا البحثية على الأقل، وما حصلنا عليه من دراسات فقد مسّ جوانب مختلفة تقترب أو تبتعد عن الموضوع محل الدراسة.

في الحقيقة كنا نعلم صعوبة هذا المسلك منذ البدء، ونعلم قلة المصادر فيه، إلا أننا قررنا خوضه لشغفنا الكبير بالرواية أولا كجنس أدبي أثبت أجوده على الساحة الأدبية الجزائرية على الخصوص، ولما يكتسيه موضوع التعالي الأجناسي من أهمية بالغة ثانيا، مستعينين بالله أولا وأخيرا.

وما عملنا هذا إلا محاولة تحتمل الصواب كما تحتمل الخطأ، آملين في الأخير من المولى عز وجل التوفيق والسداد، وأن يجعل هذا العمل والجهد خالصا لوجهه الكريم، والله الموفق إلى حسن السبيل.

✍ التمهيـد: التجريب الروائي في الأدب الجزائري المعاصر.

تعد الرواية أخصب الفنون السردية تعانقاً وتذاوباً في تناغم وإيقاع مع الأنواع الأدبية الأخرى لما تتوفر عليه من آليات البناء، والتنوع التركيبي إلى جانب تعدد التمظهرات السردية، التي ينهض بها الخطاب الروائي من داخل النص [1]، مما أهلها لتتجاوز مرحلة التأسيس حين ظهرت الرواية العربية كجنس جديد على الساحة الأدبية، ومرحلة التأصيل حين حاول النقاد والروائيون العرب إثبات شرعية هذا الجنس، والبرهنة على قدرته العجيبة على احتواء آلام الإنسان العربي والتعبير عن آماله، واصفين الرواية بأنها "ديوان العرب المحدثين"[2]، لتنتقل إلى مرحلة ثالثة شهدت تحولات كبرى مست شكلها ومضمونها، و تميزت بالإفراط في تجاوز كل ما هو مألوف، وهي المرحلة التي سماها الناقد "سعيد يقطين" بمرحلة التجريب.[3]

وعلى غرار نظيراتها العربية، حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي الذي لم تجد خيرا منه للتجديد من نفسها، "لأن التجريب أوسع طموحا، إذ ينفتح على الأجناس المجاورة نابذاً بذلك وهم "الاستقلال النوعي"، ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس المرجعيات الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، ومن سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة."[4]

وعلى هذا الأساس فإن مرحلة التجريب الروائي لا تتنافى في هدفها العام والمرحلة السابقة لها، فإذا كان التأصيل في جوهره يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية، فإن التجريب يهدف إلى الانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة [5]، فهو تجاوز للمألوف وخرق للسائد، وانزياح عن الشائع، وبحث دائم عن الجديد في الشكل والمضمون معاً، ولعل هذا ما تحتاجه الرواية الجزائرية لتطوير نفسها، حتى تُواكب تطورات الرواية العربية والغربية.

---

1) ينظر نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر بقسم اللغة العربية وآدابها . جامعة اليرموك . ، 23/22 تموز 2008م)، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، مج: 01، ط:01، 2009م، ص: 173.

2) جابر عصفور: مفتتح، مجلة النقد الأدبي فصول، مصر، مج: 16، ع:03، شتاء 1997م، ص: 05.

3) ينظر محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط:01، 2006م، ص: 74.

4) المرجع نفسه، ص:78.

5) ينظر المرجع نفسه، ص ن.

ولما كانت الرواية جنسا مرنا قابلا للتطوير والتجديد فقد نبّه الروائيون الجدد إلى الميزة الأساسية التي يَفُوق بها النّوع الروائي غيره من الأنواع الأدبية، ألا وهي إمكانه توفير أفق اختيار حر، ومرونة فائقة البدائل والتغيرات، وتشكل هذه الميزة عنصر الثبات الوحيد في الرواية الذي أنقذها من غوائل الزوال، وبدل أن يغدو الحديث عن اندثارها بفعل الأزمات التي اصطدمت بها الكتابة الروائية، صار من الممكن الحديث عن ضرورة تجاوز الشكل الروائي الواقعي المنهك عن طريق مساءلته الواعية ، فما يطبع جنس الرواية اليوم هو البحث عن طرائق جديدة متنوعة لمحاولة مسايرة التغيرات التي يتعرض لها الواقع باستمرار. [1]

ولأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع، فقد تفاقم إحساس الكُتّاب الجزائريين من أمثال واسيني الأعرج ، الطاهر وطار، أحلام مستغانمي ، وغيرهم، بضرورة البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، وتتلاءم وتطلعات الآتي ، في إطار التجريب الروائي لأن "الخطاب الروائي أصبح يشكل خصوصيته من خلال قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها، وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الروائي ويحدد خصوصيته."[2]

لدى فقد اعتمدت مختلف"الكتابات السردية الجزائرية عامة، وعند هؤلاء الروائيين خاصة في صياغتها على تداخل الأجناس الأدبية من أجل الوصول إلى حالة جديدة من الكتابة السردية، التي بإمكانها إعطاء أفضية تتعانق مع المخيال العربي، وتتكئ على الشعر والموسيقى والتاريخ والرحلة، لأن هذه الأشكال كفيلة باستمرار الأجناس الأدبية وجمالياتها."[3]

فالقارئ لأعمال واسيني الأعرج الروائية الكثيرة يلمس ذلك الخط التصاعدي في التجريب الروائي عندما يستلهم التراث بكل أنواعه: العربي، الإسلامي، الصوفي، الشّعبي وحتى الإنساني، هو في ذلك يشتغل على اللغة التي لم تعد لديه مجرد وسيلة للتواصل، بل هي أهم ملمح من ملامح الكتابة الحداثية، ليقدم لقرائه نمطا فريدا ونموذجا مخالفا لما عهدوه سلفا في الرواية العربية، وهو إذ يستثمر التراث ويستلهمه، إنما يفعل ذلك من خلال نظرة تجاوزية لتقاليد المحكي وقداسة الموروث، ليعبر عن

---

1) ينظر أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ودار أزمنة، بيروت، عمان، ط:01، 2001م، ص: 65، 66.

2) سعيد يقطين: القراءة والتجربة ـ حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ـ ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط: 01، 1985م، ص:295.

3) نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، م س، ص: 398.

راهن متلاشي القيم، متصنع الأصالة، متزعزع الأسس والمبادئ، وقد بلغ واسيني قمّة التجريب في روايته "الأمير"من خلال اشتغاله على التاريخ ومحاولته مزج المكون الروائي بالمكون التاريخي، مقدماً فيها مقاطع كثيرة باللغة الفرنسية، يستعرض فيها محتوى معاهدة الأمير عبد القادر مع رئيس فرنسا آنذاك، والمراسلات التي كانت تتم بينه وبين مونسينيور ديبوش[1]، مثيرةً بذلك جدلا واسعا لتكسيرها المألوف، وتجاوزها السائد المعروف في الطرح الروائي العربي.

كما عالجت "زهور ونيسي" في روايتها "جسر للبوح وآخر للحنين" الواقع المأزوم بطريقة فانتازية تجعله قريبا من الأسطورة مصورةً تناقضاته بكثير من الرمزية والإيحائية، إضافة إلى ذلك، فإن هذا النص يحفل بالأمثال الشعبية والخاطرة، وأدب الرحلة الذي تجلى في وقوفها عند العديد من الأماكن التي شهدت بعضا من يومياتها أيام الشباب خاصة مدينة قسنطينة حيث تعانق التاريخ الحافل بالأمجاد والانكسارات ممتزجا في إيقاع سردي أنيق مع راهن قاس يحاول التجديد وتجاوز نكساته، فكان الجسر علامة بارزة من علامات الفضاء الروائي، والفضاء المديني الماثل، كما وظفت تقنية "تيار الوعي" بغية التحكم في الدفق السردي المنهال على ذاكرة الراوي السارد، وكذا تكسير صلابة الزمن النفسي الذي يتبع خطا أفقيا في استرجاع الذكريات[2]، الأمر الذي صعّد من درجة الخرق والتجاوز للميثاق الروائي، في تطور لافت للرواية الجزائرية المعاصرة وهي تمارس التجريب من خلال كسر النمط الكلاسيكي والانطلاق بالرواية الجزائرية إلى فضاء أرحب بعيدا عن تلك الضوابط والقيود .

بينما تمثل رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطّار نموذجا سرديا يجسد مسعى كاتبها الهادف إلى استثمار عناصر التراث السردي الشعبي والأدب الديني الشعبي، إضافة إلى توظيفه لشكل الأسطورة، جعلها تتميز عن نصوصه السابقة، لتقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده المختلفة في ضوء التجريب الروائي الذي سعى الكاتب لبلورته، لتمثل رواية "الحوات والقصر" إضافة نوعية في تجربته واسترجاعه للنص التراثي وفق أفق حداثية سالكة بذلك مسار التجريب[3]، وتمثل أيضا إضافة نوعية للرواية الجزائرية المعاصرة، وذلك بنقلها من مرحلة التأصيل وقيودها وضوابطها إلى مرحلة التجريب ومرونتها وتفاعلها مع بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

---

1) ينظر المرجع السابق، ص: 395، 396.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 174، 175.

3) ينظر فهيمة زيادي شيبان: التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) "الحوات والقصر" للطاهر وطار نموذجا، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد: 06، 2010م.

كما شكّلت كتابات "أحلام مستغانمي" "خطوة هامة في مجال الكتابة ضد التجنيس، ذلك أنها حاولت تقديم روايات تنحو منحىً جديدا في الكتابة السردية، تختلف عن الطروحات السابقة التي كانت تعتمد على عدم خرق الحدود الجناسية بين الأنواع انطلاقا من أن المبدع ينبغي أن يظل أسير هذا النوع الأدبي لا يفارقه ولا يخالفه، بل لا يمكنه أن يزاوج في كتاباته بين أكثر من نوع، وربما هذا ما يفسر نجاح الكاتبة حينما قدمت هذا العمل الأدبي "ذاكرة جسد" في ثوب جديد من ناحية اعتمادها على مجموعة من الأنواع الأدبية، وهو ما ترك أثرا في المتلقي، إذ لامست كتاباتها السردية أحاسيسه، وتجاوب مع رؤيته النقدية في تعاطي القضايا ذات الاهتمام المشترك، وهذا ما يعني أن السرد الروائي في "ذاكرة الجسد" قد سلكت فيه الروائية تقنيات سردية جديدة سواء كان الأمر متعلقا بأسلبة الرواية، أو تداخل الأنواع داخل هذا النوع السردي، إذ جاءت لغتها أقرب إلى الشعرية منها إلى السردية."[1]

لتمثل تجربة "أحلام مستغانمي" أهم مظهر من مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، إذ إنّ أهم أعمالها الأدبية التي هدمت الحدود بين الرواية والشعر ثلاثيتها الشهيرة "ذاكرة الجسد" 1993، "فوضى الحواس" 1998، و"عابر سرير" 2003، لتتحول كتاباتها الروائية إلى ما يشبه الشعر لا النثر[2].

إنّ التجريب في الرواية الجزائرية يقوم على أشكال متنوعة تصنع بهجة أصناف سردية متعددة، بعضها واقعي، وبعضها الآخر (فنتازي)، وهناك توجه أثري تاريخي، وآخر ذهني فلسفي، كما نجد توجها شعبيا، ليفتح الباب واسعا أمام التداخل في مستويات اللغة الناتج عن التداخل الأجناسي فيما بينها، خاصة الشعر كما رأينا هذا في تجربة أحلام مستغانمي، حيث يجد القارئ نفسه حائرا أمام مدى مصداقية الميثاق الروائي الذي وضعه الكاتب على غلاف نصه.

ومن أنماط التجريب في الرواية المعاصرة التداخل بين الأجناس، أو ما اصطلحنا عليه في بحثنا التّعالي الأجناسي، الذي هو محور موضوع هذا البحث من خلال عينة من الأدب الجزائري المعاصر.

1) نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، م س، ص: 394.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 904.

المبحث الأول: التّعالي النّصي والأجناسي (مقاربة نظرية)

I. حركة الحداثة ودورها في إضعاف الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية:

لقد وُلدت الحداثة في الغرب كحتمية تاريخية وضرورة حضارية لم تنبثق من عدم، وإنما كانت لها إرهاصات مهّدت لهذا الانبثاق، وتتمثل هذه الإرهاصات أساسا في "الصراع الدائري" الذي ظل محتدما بين القديم والمحدث، بالإضافة إلى أن حركتي الفكر والفن، ظلتا تتحفزان نحو التحرر من القيم العتيقة، والاجتهاد في ابتكار قيم جديدة تنهض على هذه القيم العتيقة، لكن دون أن تكُونها [1]، وفق شروط ارتبطت بمرحلة هامة من تطور أوربا، وكانت مرحلة مليئة بالصراعات والتجاذبات، ليبدأ عصر النهضة والقطيعة مع الماضي، بتصور جديد للحياة ووعي بمتغيراتها ومستجدّاتها، مكّن لها القفز على الثوابت القديمة والأنماط التقليدية، فهي ليست حافظة وثائق تعيد محك التجربة الماضية أو تفسّرها، بقدر ما هي انكفاء على قول الشيء في تماثله باختراق المعهود ، فكأن الحداثة إجراء يجتهد في أن يخترق حدود الأحكام الجاهزة، المصنفة، ويصرف عنايته إلى رؤى المعرفة، وإرادة القوة الفاعلة في خلق المبادرة.[2]

إنّها تيار جارف يطال كل ميادين الحياة في حركة نموها المتواصلة، فهي روح أكثر مما هي شكل، وهي حالة أكثر مما هي صيغة، متّسقة مع العصر والضرورة والحاجة، في حركة تطور وتقدم مستمر بإيقاع سريع جعلها سمة العصر الطاغية، فالمعرفة الإنسانية تتقدم وتتضاعف بسرعة هائلة، وهذا ما سيجعل من هذه المجالات، ومنها الفن والأدب عُرضة لموجة الحداثة، يرى علي أحمد سعيد الملقب "بأدونيس" أن جميع مستويات الحداثة المحسوبة على ميادين الحياة تدخل في شراكة مبدئية بينها "في حقيقة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة، هي جوهر رؤيا تسا ؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البُنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البُنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها."[3]

وهي بهذا المعنى سعيّ دائم لإحداث التغيير النابع والجذري "وفق تصوّر مغاير وأسلوب مختلف يواكب الانبثاق المفاجئ، والتنوع للأشكال، والأفضية والأزمنة، والتعابير، وتساير التحول الذي لا

1) ينظر خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: 01، 1996م، ص: 18.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 17.

3) أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط: 01، 1980م، ص: 321.

يستثني واقعا، أو حساسية، أو نظاما" [1]، متأثرا بذلك ببودلير مؤسس تيار الحداثة من الناحية الفنية الأدبية، والذي نادى بالغموض في الأحاسيس والمشاعر، والفكر والأخلاق، كما قام المذهب الرمزي الذي أراده على تغيير وظيفة اللغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضع لم تعهدها من قبل.[2]

ويؤكد "أدونيس" أيضاً أن الحداثة هي الاختلاف والائتلاف، الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقا للتغيرات الحضارية، ووفقا للتقدم، فهي تغاير على حد تعبيره أي الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير، والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية، في صراع دائم يأخذ في المجتمع طابعا حادا أو هادئا في حركة إلى الأمام لا تنتهي.[3]

وبما أن السلطة التي تحكم تلك المجتمعات تنتهج أساليبا وطرقا ملتوية، تصل حد التعقيد في مقاومتها للنزوع الفردي الفاعل، فالمبدع أيضا يحاربها بنفس سمات مقاومتها، أي عن طريق تعقيد الشكل، وتجدر الإشارة إلى أن حداثة الإبداع العربي عمت أجناسا أدبية كان في صدارتها الشعر، إضافة إلى الرواية التي قامت في طبعتها الحداثية على تحققات وتمثلات متباينة محاولةً القفز على الثوابت والمواثيق الأجناسية فتقترب لغتها السردية من لغة الشعر حيث اكتظت بالإيحاءات[4].

ذلك "أن هذه التعددية ليست سوى نتيجة لعجز البُنى القديمة وحل مشكلات تفتح الوعي الذي ظهرت مؤشراته جليا مع بداية عصر التنوير، والذي أبدى رغبته في مخالفة العهود السابقة انطلاقا من القطيعة المعرفية التي دعا إليها التفكير الفلسفي، أو الميتافيزيقية الحديثة، والذي أخضع القيم المعرفية لمعطيات العقل، والبرهان، والتجريب."[5]

لقد رام الروائيون العرب في توجههم الحداثي الارتقاء بدرجة الأداء الفني في النص الروائي، فأعطوا الاهتمام لجوانب الخطاب على جوانب المضمون، حيث مالوا إلى تجريب كل الأساليب التي تدفع بهم إلى آفاق رحبة خارجة عن قيود ومواصفات الخطاب الروائي الكلاسيكي، وبذلك اتخذت الكتابة الروائية تحريرا للذات، وتفجيرا للطاقة الشعرية الكامنة في أكثر المشاهد تعاسة وبؤسا، يمكن

1) خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، م س، ص: 74.

2) ينظر عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار مطبع محمدي، د ط، 1979م، ص: 121.

3) ينظر أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، م س، ص: 326، 327.

4) ينظر خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، م س، ص: 20.

5) المرجع نفسه، ص: 25.

عدّها إنجازا على طريق تأسيس النص المفتوح، الذي يفجر طاقة الشعر ويطوعها لخدمة الحدث القصصي، ويستخدم لغة الحلم، ويعتمد الزمن النفسي، ويُعنى بالبحث عن الرموز والدلالات[1].

وكان أيضا من تجليات هذه الموجة الجديدة أن "انفتح الكتّاب العرب على ثراء العوالم الداخلية، فصاروا يستفيدون من إنجازات القصة النفسية، ويستخدمون تيار الوعي، وأسلوب التداعيات، وتداخل الأزمنة، والاستعانة بالرمز والأسطورة والمواريث الثقافية الشعبية، في تعزيز نصوصهم الأدبية، دون أن يتنازلوا وهم يقومون بتطوير أدواتهم، عن رغبتهم في التغيير، أو يعلنون تصالحهم مع الواقع."[2]

I. حركية العناصر النصية:

لم تعد معرفة النص مجرد أداة للمعرفة، بل أصبح النص كما قال علي حرب : "ميداناً معرفياً مستقلاً، أي مجالاً لإنتاج معرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص والمعرفة في آن . من هنا فهو يستأثر الآن باهتمام الباحثين، وينشغل به أهل الفكر على اختلاف ميادين عملهم ومجالات اختصاصهم"[3]، لينتُج عن ذلك الاختلاف تحديد مفهوم النص وعناصره ومكوناته، يذكر إريش هارتمان "Erich Hartmann" في تعريفه للنّص : بأنه قطعة ما ، ذات دلالة وظيفة، كما يعلن فان دايك "Van Dyck" رفضه لفكرة تقييد النص بطول معين، فيمكن أن يتركب من جملة واحدة أو حتى من كلمة واحدة.[4]

ليتبلور مفهوم النص عند "بارت" في بحث كتبه سنة 1971 بعنوان "من العمل إلى النص"، قدّم فيه رؤية مركزة حول طبيعة النص لخّصها صلاح فضل في النقاط التالية:

1. في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد نقترح مقولة النص، التي لا تتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، وتشير إلى نشاط و إلى إنتاج، وهنا لا يصبح النص مجرباً، كشيء يمكن تمييزه خارجياً، وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية.
2. النص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس ..

1) ينظر أحمد إبراهيم الفقيه: الدخول إلى بهو المرايا، مجلة العربي، الكويت، ع: 376، مارس 1990م، ص: 114.

2) المرجع نفسه، ص: 112.

3) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 04، 2005م، ص: 07، 08.

4) ينظر عمر عبد الواحد: التعلق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:01، 2003م، ص: 12/10.

3. يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة.

4. إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها.

5. إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص، ولا إلى نهايته، مما يمسح مفهوم الانتماء.

6. النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف.

7. يتصل النص بنوع من اللذة.[1]

من خلال كل هذه العناصر التي حددها "بار ت" في عرضه لمفهوم النص ندرك أن النص باعتباره حدثا اتصاليا ووحدة لغوية مهيكلة (structurée) تجمع بين عناصرها علاقات وروابط معينة، وهذا ما يجعل من النص كلاً مترابطاً منسجماً يتميز بجملة من القواعد، يطلق عليها مصطلح "النصية" (la textualité)، التي تميّز النص وتحقق وحدته الشاملة [2]، متمثلة في ظاهرتي الاتساق (la cohésion) والانسجام (la cohérence)، وما تحددانه من عناصر تُخرج لغة النص من دائرة الخمود والجمود إلى دائرة الحركة والتفاعل، بحيث لا يتوقف القارئ عن الحركة واستيعاب دلالات ومضامين جديدة وإفراز أشكال من الأبنية غير المحدودة، كل هذا راجع إلى حركية تلك العناصر النصية المتمثلة في: "الإحالة وهي من أهم الوسائل التي تحقق للنص التحامه وتماسكه، وذلك بالوصل بين أواصر مقطع ما، أو الوصل بين مختلف مقاطع النص، والإحالة نوعان، إحالة مقامية باعتبار أن اللغة تحيل دائما على أشياء وموجودات خارج النص، وإحالة نصية وهي التي تحيل فيها بعض الوحدات اللغوية على وحدات أخرى سابقة عنها أو لاحقة لها في النص."[3]

والوصل "وهي أدوات الربط التي تصل وصلا مباشرا بين جملتين أو مقطعين في النص، ويطلق اللغويون على هذه الأدوات "الأدوات المنطقية"، ذلك لدورها في تحديد أنواع التعالق بين الجمل،

1) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس1992م، ص: 213، 214.

2) ينظر محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:01، 2008م، ص: 80.

3) المرجع نفسه، ص: 88، 89.

ولإسهامها كذلك في بناء النص بناء منطقيا. "[1]، والضمائر وهي أفضل الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة، والتكرار وهو تكرار لفظ أو مرادف له في الجملة، والاستبدال وهو استبدال لفظ بلفظ آخر له المدلول نفسه، والحذف وهو علاقة قبلية تترك آثارا يسترشد بها المستمع أو القارئ، هذه عناصر الاتساق.[2]

أما عناصر الانسجام فهي عنصران: التأويل وهو رصد العلاقات الخطية بين أجزاء النص ، والسياق الذي يعني الانزلاق من المستوى التحليلي إلى مستوى آخر يتعلق بظروف إنتاج الخطاب، فالمرسل والمتلقي وزمن الخطاب ومكان إنتاجه، والحالة النفسية للمرسل أو المتلقي، كلها عوامل محددة للسياق.

ولتحقيق "النصية" وضع "درسلر" Dressler و"بوجراند" Beaugrande، معاييراً سبعة للروابط "النصية" بها يتحقق النص وهي:

1. الربط النحوي: يعنى بربط مكونات النص السطحي.
2. التماسك الدلالي: وهي الوظائف التي تتشكل من خلالها وظائف النص.
3. القصدية: هدف النص.
4. المقبولية: وتتعلق بموقف المتلقي وقبوله بترابط النص.
5. الإخبارية: وتتعلق بتحديد جدة النص، أي توقع المعلومات الواردة فيه أو عدم توقعها.
6. الموقفية: وتتعلق بمناسبة النص للموقف.
7. التناص: أي تبعية النص لنصوص أخرى، أو تداخله معها.

إلا أنّ "درسلر" و "بوجراند" لا يعنيان تحقق هذه المعايير السبعة في النص، وإنما يتحقق الاكتمال النصيُّ بوجودها، وأحيانا تتشكل نصوص بأقل قدر منها.[3]

ثمة سبل كثيرة للتعامل مع النص منها "المنطلق البنيوي الذي يعني أن النص يشكل نظاما ونسقا قائما بذاته، وهذا النظام بإمكانه أن يُحدث دينامية خاصة تُمكنه من إقامة علاقات بين الأنساق، تنضوي في سياقها الدلالة ، وفق آلية تجعل من النظام اللغوي وتنويعات الأسلوب المحضن

1) المرجع السابق، ص: 94.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 95/88.

3) ينظر سعيد حسن البحيري: علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات . ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط:01، 1997م، ص: 145، 146.

الأساسي لكل قراءة للنص الأدبي" [1]، كما يتمتع بدينامية تجعل كل عناصره ومكوناته من نظام وعلاقات بين عناصره متسمة بالحركة والتماسك، لأنها تشكل بنية في آخر المطاف.

وعليه وجب أن يُنظر إلى النص على أنه متعدد، فهو متعدد بما يحضر فيه من نصوص أخرى على سبيل التناص، وهو متعدد بتضخم دواله، وهو متعدد بما يبرز فيه من تداخل أجناس مجاورة: مقاطع حوارية مسرحية، وصف، أساطير، لغة شعرية، موروث شعبي، فولكلور، تناص،. .. ، أو فنون أخرى قولية أو بصرية، توجد بينها علاقات دينامية ، "فالنص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأي لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة" [2]، فالنص من منطلق التعدد بمثابة علامة تبحث عن العديد من التأويلات "بحركة متسلسلة للتفكيك والتداخل والتنوع."[3]

وخلاصة ذلك كله أن النص لا يستطيع الاستقرار، وإن حركته التكوينية هي التجاوز، ولا يقف النص كذلك عند الأدب الرفيع، ولا يمكن أن يكون متضمنا في تسلسلية ولا حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إن قوته على العكس من ذلك، تكمن في تهديم التصنيفات القديمة [4]، فالمبدع عندما يُدخل عناصر خارج طبيعة البنية الروائية في بنيتها، تتفاعل تلك العناصر الجديدة وتشكل نصا جديدا يطرح إشكالية تجنيسه من جديد.

II. أشكال التفاعل النصي:

إن علاقة النص بالتراث وبغيره من النصوص لا تكون دائما مسالمة وقائمة على حفظ مقوماته، بل هي علاقة قائمة على التفاعل الذي جاء كنتيجة حتمية لكل النظريات التي تؤمن بانفتاح الدّال على آخره، بدءً ا من نظرية "سوسير" اللغوية وإن حددت الآخر بالمضاد فقط، وانتهاءً بنظرية "كريستفا" و "دريدا" و "بارت" التي فتحت الدال على عدد لا نهائي من التعالقات، الأمر الذي يقودنا إلى استنتاج بأن النص هو التفاعل النصي، حيث يصبح النص الجديد مفتوحا متعدد المعاني لا تحده بداية ولا نهاية، فهو انتقال ومجاز، وهو نسيج من الاقتباسات والإحالات، والأصداء المنحدرة

1) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط:01، 2011م، ص: 44.

2) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط:01، 1998م، ص: 16.

3) المرجع نفسه، ص: 14.

4) ينظر المرجع نفسه، ص: 13.

من مصادر ثقافية متعددة قديمة ومعاصرة تشربّها النص بطريقة ما، فاتحا مجاله لتعالقات مستقبلية تحقق له ارتحاله الدائم الذي يحده من التأويل الواحد، وينطلق به نحو قراءات لا نهائية.[1]

ويؤكد "ميخائيل باختين" على أن الجنس الأدبي (الصنف الأدبي) هو دائما نفس الجنس وآخر، جديد وقديم في الوقت نفسه، فهو يولد مرة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي، وفي كل عمل فردي ، حيث يرى أ ن الجنس الأدبي يحيا في الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وأصله، فهو يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطور الأدبي، ولهذا يبدو مهيئا لضمان وحدة واستمرارية هذا التطور.[2]

لتأتي الباحثة "جوليا كريستيفا " وتقدم مفهوم جديد للتفاعل النصي Intertextuality ، بديلا مقترحا عن مصطلح ميخائيل باختين "الحوارية" Dialogism، فقامت بتبديل الكثير من المفهومات، وعبر نظرتها إلى النص تسعى إلى فكّ قيده من سجن البنيوية، وتنهي بذلك نصف قرن عاشه النقاد داخل النص وفي سجن اللغة، ودمجه في التاريخ وفي المجتمع، فالنص خاضع منذ البداية لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه اللسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب، فهو ليس بنية سطحية فقط (النص الظاهر)، بل هو بنية عميقة أيضا (النص المولد أو التكويني)، هذه البنية متداخلة تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ وهي ناتجة عن تحولات طرأت على مقطوعات أخذت عن نصوص أخرى، وهذا ما تصل إلى استنتاجه "كريستيفا" لوصف التبادل الذي يتم داخل النص، فالتناص هو التفاعل النصي داخل النص الواحد وهو الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه[3].

إلا أن "جيرار جينيت" أوضح أن المتعاليات النصية Transtextualité أعم وأشمل من مصطلح التناص الذي نادت به "كريستيفا"، وأدرج تحت مفهومه العام هذا أشكالا وأنواعا أجناسية مختلفة والتي يمكن أن نجملها في خمسة أنواع:"

1) ينظر نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي . التناصية النظرية والمنهج . ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،ط:01، 2010م، ص: 87.

2) ينظر ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، ط:01، 1986م، ص: 154.

3) ينظر نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، م س، ص: 112، 113.

1. التناص Intertexte: وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جينيت بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.
2. المناص Para texte: ونجده حسب تعريف جينيت في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر ...
3. الميتانص Méta texte: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.
4. النص اللاحق: ويَكمُن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق Hyper texte بالنص (أ) كنص سابق Hypo texte، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.
5. معمارية النص Archi textualité: إنه النمط الأكثر تجريد وتضمنا، إنه علاقة صماء، تأخذ بُعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث... "[1]

بينما يفضل الناقد سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي مبررا ذلك بقوله: "إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص Intertextualité أو المتعاليات النصية Transtextualité، كما استعملها "جينيت" بالأخص. نفضل "التفاعل النصي" بالأخص. لأن "التناص" في تحديدنا ـ الذي ننطلق فيه من جينيت ـ ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي."[2]

ولتحليل التفاعل النصي يقسم "سعيد يقطين" النص إلى بنيات نصية، فيميز بين "بنية النص" التي تتصل "بعالم النص" لغة وشخصيات وأحداثا... ، و "بنية المتفاعل النصي "، وهي البنيات المستوعبة من قبل بنية النص، ولتوضيح أشكال "التفاعل النصي" ينطلق سعيد يقطين من تمييز "ج. جينيت" فيميز بين ثلاث أنواع:

1. المناصة (paratextualité): ويعرفها بأنها البنية النصية، تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه.

---

1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي . النص والسياق . ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:02، 2001م، ص: 97.

2) المرجع نفسه، ص: 92.

2. التناص (intertextualité): ويعرفه في علاقته بالمناصة، فإذا كانت الأولى تعتمد التجاوز ففي التناص يحضر التضمين، حيث تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من تيمات بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

3. الميتانصية (métatextualité): وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بُعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل. لذلك فإنه في مرحلة قد يحدد المتفاعل النصي أولاً على أنه مناص، وبعد تحديد نوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره ميتانص ثانياً.[1]

ويحدد سعيد يقطين ثلاث أشكال للتفاعل النصي وهي:

1. التفاعل النصي الذاتي: تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...

2. التفاعل النصي الداخلي: تفاعل نص كاتب مع نصوص معاصرة، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير ذلك.

3. التفاعل النصي الخارجي: تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص سابقة، ظهرت في عصور بعيدة.[2]

ويميز سعيد يقطين بين الداخلي والخارجي، لأنه يضع النص أوّلا في سياقه النصي الذي ظهر فيه، ثم يضعه بعد ذلك في سياقه التاريخي كنص أدبي متعال عن الزمان، مشيرا في الأخير إلى أن هذين القسمين، وهذه الأنواع والأشكال التي حدّدها سابقا توجد بشكل مترابط وتتداخل مع بعضها البعض على مستويين أفقي وعمودي.[3]

ويضيف قائلاً: " في المستوى الأول الذي نسميه التفاعل النصي العام تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى التاريخي (أي تاريخياً) وعلى مستوى كلي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام أفقي. وفي المستوى الثاني العمودي، أو الذي نسميه التفاعل النصي الخاص يحدث التداخل جزئيا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى."[4]

1) ينظر المرجع السابق، ص: 99.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 100.

3) ينظر المرجع نفسه، ص ن.

4) المرجع نفسه، ص ن.

مستخلصا في الأخير أن التفاعل النصي يُدرس من أربع جوانب مختلفة وهي:

قسميه: النص والمتفاعل النصي.

أنواعه: المناص والتناص والميتانص.

أشكاله: الذاتي والداخلي والخارجي.

مستوييه: العام والخاص.[1]

إن التفاعل النصي وأشكاله ما هو في حقيقة الأمر إلا وليد تلك التراكمات والخلفيات الثقافية والتراثية، المتمثلة في الأسطورة، الفولكلور، الأدب الشعبي، الشعر، المسرح...، التي أسهمت في إرساء قواعده.

III. دور التداخل الأجناسي في زحزحة الجنس الأدبي.

أ. التداخل بين الأجناس الأدبية في الأدب المعاصر:

لا يخفى أن تداخل الأنواع الأدبية ليس جديدا على المستويين الإبداعي والنقدي، فالقصة الشعرية تملك حضورا مائزا في التراث الشعري العربي، والمقامات والسير الشعبية وقصة ألف ليلة وليلة وغيرها تجمع بين تقنية السرد والشعر ، ولا تقتصر إشكالية التداخل على حشد أنواع أدبية في فضاء أدبي مركب، وإنما تمتد الإشكالية إلى تشظي النوع الواحد إلى أنواع متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد، نحو تشظي القصة القصيرة إلى قصة قصيرة وقصة قصيرة جدا وأقصوصة...، وتشظي الشعر إلى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وقصيدة التوقيعة في ديوان واحد، مما يضع إشكالية التداخل في مسارين، مسار خارجي يشمل تداخل أنواع أدبية مختلفة، ومسار داخلي يشمل تداخل أنواع أدبية متجانسة.[2]

إنّ التداخل بحد ذاته لا يشكل تحديا للخطاب الثقافي المعاصر إذا توافرت حزمة من المواصفات في الإبداع والتلقي، وذلك أن المبدع الذي يخترق حدود الأنواع الأدبية في عمله الإبداعي ، مطالب بالحفاظ على هوية العمل الأدبي منعا للتفكك في البناء الفني، إذ ينبغي أن يسخر الأنواع الأدبية الأخرى في نضوج المعمار الفني لعمله الإبداعي. كما ينبغي أن يضمن تداخل الأنواع شفافية

1) ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، م س، ص: 100، 101.

2) ينظر نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، م س، ص: 1034.

في التلقي بهدف تحقيق الأثر الجمالي والثقافي للعمل الإبداعي.[1]

فالمبدع لا يضع نصب عينيه نصا معينا تحدده المسافات والرقع والمعايير المتفق عليها، بل إن خصوصية النص هي التي تفرض عليه استجابة لحالته الإبداعية التكيف مع المتغيرات الجديدة، التي من شأنها منح النص هويته، فالتحديد لا يأتي من الخارج، إنما يحصل من داخل النص نفسه، ولذا نجد الكثير من النصوص الحديثة تكاد تنزلق من دائرة التصنيف، بسبب التفاعل الداخلي للعناصر المشكلة للنص.[2]

إنّ طبيعة اللغة والأسلوب الذي يستخدمه الروائي حين يميل إلى استخدام نمط أسلوبي، يرتفع بلغته إلى مستوى الشعرية "فالكلمة إذا انتَزَعت دور البطولة من بقية العناصر، واستقلت بشعريتها عن شبكة العلاقات السردية، أخذ العمل الروائي يميل تجاه الغنائية ويصبح شعرا بالمعنى المحدود للكلمة، وهذا ما يحدث غالبا في النصوص المختلطة التي لا تقوى على توظيف الخواص النوعية للرواية."[3]

إن محاولة حصر النص الأدبي المعاصر في نوع بعينه، صار يضغط على تلقائية النص وتفاعلاته العميقة على مستوى التركيب الداخلي للنص، ومن هنا عدت الفروق بين الأنواع الأدبية ضربا من المجازفة والتعدي على الطبيعة التشكيلية للنص، إذ هذه الحدود تضبط النصوص وفقا لأنواع لا تخدم النص بقدر ما تقلقه، وتدخله في دائرة التكلف والافتعال، لأن الأنواع الأدبية أضحت تأخذ من بعضها في تناغم كبير، ولا مجال للتنافي والتضاد في تشكل النص الأدبي الحديث، لأن النص صار يُؤثّر ويتأثّر بالمعطيات الجديدة والملابسات المحيطة به فكريا وجماليا، انطلاقا من امتلاك الواقع المعرفي بمستوياته الدقيقة وتمفصلاته العميقة، ورؤاه المتغيرة وفقا للحالة الوجدانية للمبدع من جهة، وطبيعة التكوين الثقافي والجمالي للمتلقي من جهة ثانية.[4]

إن تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية ما يزال مرتبطا بتصنيفات شكلية، أي جدلية البنية والمنظور، وهذا التصنيف أضعف هوية الجنس، وجعل الشكل هو المرجعية للنوع الأدبي مما ولد ثنائية الداخل والخارج، وعليه فإن الطرح المنطقي والسليم هو الإقرار بتداخل الأجناس، وهذا يعني أن محاولة تحديد شكل كل نوع، والفصل بين الأنواع على مستوى البنية الشكلية والخطاب أمر صعب يحتاج

1) ينظر المرجع السابق، ص ن.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 172.

3) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، م س، ص: 169.

4) ينظر نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، م س، ص: 172.

إلى كثير من العمل، وقد يكون خطرا على هذه الأنواع والأجناس الأدبية الجديدة التي تستدعي مهارات وقدرات معرفية من أجل الكشف عن أسرارها وجمالياتها، هذا يعني أن قراءتها وفهمها وتأويلها يستدعي تكاثف عناصر إدراكية وأخرى معرفية جمالية.[1]

ولعل الرواية أكثر الأنواع الأدبية قابلية لامتصاص الأنواع الأدبية الأخرى بسبب مساحة الحرية المتوفرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى. وقد يكون الخطاب النقدي اليوم قادرا على رصد تجليات إشكالية تداخل الأنواع الأدبية في الرواية ما دامت الرواية كتابا مطبوعا مقيدا بمواصفات الطباعة وإمكاناتها وطاقاتها الفنية، ولكن حينما تصبح الرواية التي تتداخل فيها الأنواع الأدبية كتابا إلكترونيا مصحوبا بالوسائط المساندة التي تمنح النص الروائي مؤثرات صوتية أو تسجيلا صوتيا وصورا صامتة وناطقة، فإن الخطاب النقدي سيواجه حينها تحديا حقيقيا لإشكالية تداخل الأنواع الأدبية [2]، مما يطرح بقوة مجددا إشكالية التجنيس في النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر.

ب. التداخل الأجناسي بين جماليات النص وجماليات التلقي وفاعليته:

إن الشكل الكتابي يأتي نتاجا حداثيا، تنطمس فيه الفروق بين الأجناس الأدبية، التي ما هي إلا "علاقة جدلية بين النص والقارئ، وإن النص لا قيمة له ما دام حروفا على ورق، حتى يعطيه القارئ الحياة من خلال تفاعله معه، ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه، أو الانتهاء إليه."[3]

فالفنون وهي تتجاور بعضها إلى بعض فإنها "تتثاقف وتنفتح على بعضها البعض وتتداخل وتستعير تقنيات بعضها البعض، ليصبح أمر الشكل المشحون بالدلالة أمرا خطيرا لا يُستهان بقيمته كآلية من آليات إنتاج المعنى" [4]، الذي يحمله النص الذي تكمن أهميته فيما يؤثره في القارئ وما يخلقه من تفاعل داخلي في نفسه، كذلك ما يحدثه في نفسه من نقلة نوعية في التفكير، ومن السطحية في التعامل مع الأشياء.

---

1) ينظر المرجع السابق، ص: 391.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 1034، 1035.

3) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:01، 2001م، ص: 43.

4) حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط،2000م، ص: 262.

ولا يتأتى هذا إلا عبر التأويل الذي اعتبرته "سوزان سونتاج" أنه يحفر وراء النص ليصل إلى النص التحتي Subtext الذي هو النص الحقيقي، فللفهم لا بد من إعادة شرح الظاهرة للعثور على مقابل لها، وهكذا فإن التأويل ليس قيمته مطلقة كما يعتقد الكثير من الناس، ولا بادرة ذهنية تنتمي إلى مملكة القدرات الخالدة، بل يجب تقييم التأويل في إطار نظرية تاريخية للوعي البشري.[1]

إن التأويل وهو يقوم بهذا الدور يعتبر"مشاركة بناء، يدفع بالدرس النقدي خطوات نحو جمالية التلقي في تجاوزه النصي الحرفي إلى النص الحقيقي الغائب قبل فعل التأويل، والذي يرشح النص لعطاءات متكررة، مادام التأويل قيمة نسبيه تخضع لعوامل مختلفة من ذات قارئة لأخرى، فالنص كما يفهمه فريكز وكورفيك: يمثل نموذجا أو مؤشرا منسقا يوجه خيال القارئ، مما يجعل المعنى لا يفهم إلا كصورة تعوض عما يبينه نموذج النص ولا يذكره، وهذه العملية من الملء للفراغات شرط أساسي للتواصل"[2] المستمر وضمان فاعليته، هذه الفراغات "تعمل كمحور تدور حوله تفاعلات القارئ والنص، إذ يردمها تخيل القارئ بناء على شروط يضعها النص ذاته."[3]

انطلاقا من ذلك كله استطاع "أيزر" أن يحدد النص في قطبين متلازمين تقوم عليهما حقيقة النص كوجود قطب فني وقطب جمالي: الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ، وعلى ضوء هذه القطبية يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا للنص ولا لتحقيقه، بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما، وفحوى كلام "أيزر" ينم عن ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان العلامة الدالة، ونص القارئ مكان التحقيق الجمالي لها. وأما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما ما دام العمل ذاته هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين أو النصين.[4]

وبهذا يضعنا "أيزر" أمام إشكالية تعدد النص، بفعل تقنية الفراغات التي اعتبرها "مفاصل حقيقية للنص، لأنها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة للنص تختفي تلك الفراغات."[5]

---

1) ينظر المرجع السابق، ص: 260.

2) المرجع نفسه، ص ن.

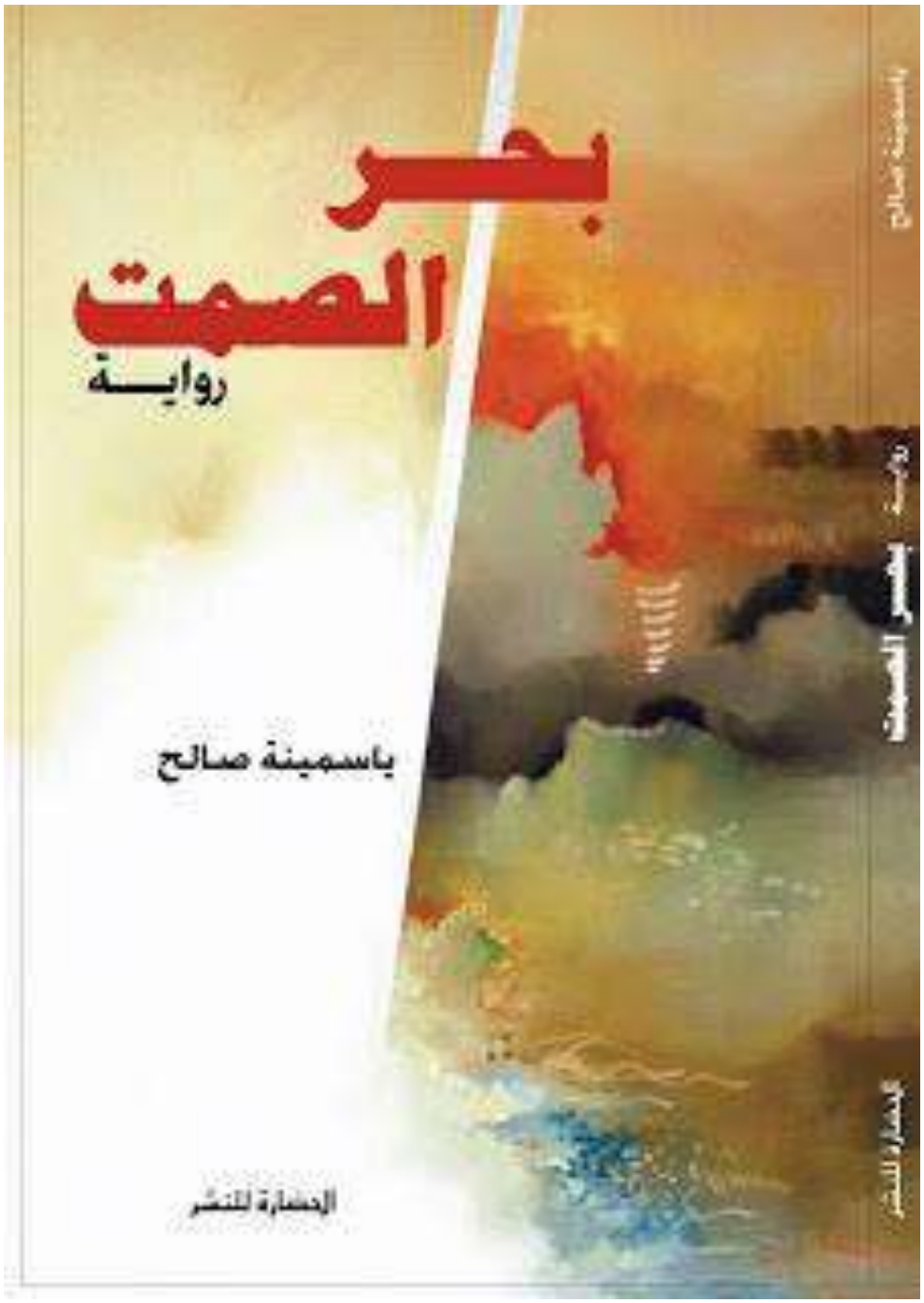
3) المرجع نفسه، ص: 280، 281.

4) ينظر المرجع نفسه، ص: 280.

5) المرجع نفسه، ص: 281.

حيث يسهم المبدع من خلالها في توقيع شعرية النص من جهة، وشعرية التلقي من جهة أخرى، فتتحقق القراءات المتباينة بحسب تباين مؤهلات القراء، فاتحةً النص على التعدد والاختلاف، بفضل التأويل الذي تنتجه الفراغات، هكذا يبدو النص مفتوحا، والدلالة لا نهائية، ليبق الإبداع ناشدا للجديد.

المبحث الثاني: التّعالي الأجناسي في روايات "ياسمينة صالح".


بحر الصمت
رواية
ياسمينة صالح
الحضارة للنشر
ياسمينة صالح
رواية بحر الصمت
الحضارة للنشر

I. رواية "بحر الصمت"

I. أ. التعالي النصي في رواية "بحر الصمت" (العتبات النصية)

لعل أهم فضاء في النص تتجلى فيه استراتيجيات الميثاق هو ما يعرف بالنص الملحق أو المصاحب أو الموازي (para texte)، ويعرف أيضا بالعتبات النصية وهي علامات ذات وظائف عديدة، تتعدد بتعدد هذه العتبات التي تتمايز بمستوياتها وقدراتها الفنية وإمكانياتها الجمالية: كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداء، العناوين المتخللة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها، باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة، فمن خلالها يتعرف المتلقي/القارئ على طبيعة الخطاب الذي يروم التعامل معه، وتقوده في الآن نفسه إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها، امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه[1]، كما تساعده أيضا على تحديد أفق الانتظار، وتمكنه من إخضاعه للتجريب أثناء مرحلة القراءة.

لذلك يمكن اعتبارها مفاتيح إجرائية أساسية وهامة، تمكن المتلقي/القارئ من استكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ولأنها كثيرة ومتنوعة فسنقوم بدراسة كل عتبة على حدة علما أنها متكاملة وتشكل بتكاملها النص الروائي.

أ. سيميائية عتبة الغلاف: هي عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية، وهو أول ما يواجه القارئ في عملية القراءة، إذ تعتبر لوحة الغلاف التشكيلية رسالة بصرية مثل الكلمات، لها مجموعة من المبادئ تميزها بوصفها علامة أيقونية Singe iconique، وبين اللسان La langue، بوصفه نسقا مؤولا لمحمل الفعل الابداعي الانساني[2]، لها "بعدين ملتصقين: تقريري وتضميني، فإذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي، فهنالك أيضا لغة الصورة متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة، فتصبح القراءة انتقالا من مستوى إلى آخر، أي من نسق إلى

1) ينظر باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ج: 16، مج: 16، العدد: 61، جمادى الأولى 1428هـ/ مايو 2007، ص: 40.

2) ينظر د/قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2008م، ص: 25.

آخر، وداخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى المدلول كمفهوم."[1]

وعليه فقد احتوى غلاف رواية "بحر الصمت" الذي قام برسمه الفنان العراقي "إحسان الخطيب" على أربع تمظهرات خارجية، تمثلت في العنوان والمؤشر الأجناسي واسم المؤلف ودار النشر، حيث ورد العنوان بارزا في أعلى صفحة الغلاف إلى اليسار، كعلامة أيقونية بصرية ووحدة كبرى ملونة بالأحمر، دالاً على انكشاف وتجلي الحقائق التاريخية رغم كل ذلك الصمت الذي لفّها زمنا طويلا، يليه المؤشر الأجناسي مباشرة بخط أقل بروزا بلون أسود على اليسار يكاد يكون لسيقا بالعنوان، ولولا سمكه ولونه لظن القارئ أنه جزء من العنوان، ليعلن إصرار الكاتبة على انتماء هذا العمل الأدبي إلى الرواية.

وجاء اسم المؤلفة متوسطا لصفحة العنوان كدلالة على مركزيتها في السرد واحتفائها بمقدرتها الفنية وذلك بلون أسود وخلفية بيضاء في دلالة على التضاد والصراع النفسي الذي ساد الرواية، وفي أسفل الغلاف تماما وباللون الأسود أيضا جاء ذكر دار النشر "الحضارة"، كما ظهر الغلاف مقسوما إلى نصفين بخط مائل للدلالة على أن الرواية فيها كثيرا من التداخلات على مستوى المعنى أو اللغة أو القضايا، بينما شغل الجزء الأيمن من الغلاف كثافة من الألوان القاتمة في إيحاء موضوعي للاضطرابات والغموض والتمويه، في أسفلها زرقة ترمز إلى لون البحر الذي يحمل دلالة المعرفة الموسوعية والحقيقة الممتدة التي يخزّنها "سي سعيد" في أعماقه ولم يستطع البوح بها، بينما جاءت السماء بلون أحمر يوحي بدلالات المغيب وبداية الليل الذي يستر الأشياء ويحجبها، في تماس مع لون العنوان (الذي التزم اليسار) في دلالة على تداخل رمزية اللغة برمزية الصورة التشكيلية.

كما نلمح من خلف تلك السحب الرمادية والسوداء انبثاق خيوط بيضاء من عتمة وسواداً يحمل دلالات الكشف بالبوح، وكأنها بارقة أمل وانفراج شهدتها الرواية في نهايتها، فالصورة لغة ثانية دالة بكثافة، لكنها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسانية تعضد دلالتها وكأنها تختزل النص كدلالة مكثفة.

ب. سيميائية عتبة العنوان: إن الولوج إلى النص يمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التّماهي التّام مع نصه لاختزاله وإبرازه في نقطة مضيئة وهي العنوان. والعنوان من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية،

1) المرجع السابق، ص: 207.

فهو خطاب رمزي يعتمد على ادّخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمًّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجماليته.[1]

وهذا ما يؤكده عنوان الرواية "بحر الصمت" الذي ورد مكتوبا باللون الأحمر بخط سميك وجميل حاملا وظيفة جمالية إغرائية تعطي للقارئ قوة تحفيزية لقراءة ما يكتمن داخل هذا الخط، ولو قمنا بتفكيك العنوان كدال لغوي لوجدناه يتكون من لفظتين مشحونتين (بحر، الصمت) نقوم بدراستهما تركيبياً ودلالياً.

ب. 1. البنية التركيبية: ورد العنوان (جملة اسمية) ومعروف أنها أحد قسمي الجملة العربية الرئيسيين في مقابل الفعلية، وما سواهما يُعد فرعا عنهما، وهي تتكون من المبتدأ والخبر، وقد عرّف النّحاة المبتدأ بأنه كل اسم ابتدأته، وعريته من العوامل اللفظية، وهو يُؤلف مع خبره جملة تحصل الفائدة بها، ويحسن السكوت عليها، ويذكر المبتدأ من أجل أن يسند إليه حكم ما، فهو المسند إليه تقدم أو تأخر، والخبر هو المسند أو المحكوم به على المبتدأ[2]، وهي تدل على الدوام والثبوت والاستمرار[3]، في دلالة على دوام صراع البطل النفسي بين البوح والصمت وثبوت حالة الاضطراب والقلق في نفسه زمنا طويلا، فالبحر مبتدأ نكرة في دلالة على مجهوليته وغموض حدوده وشطآنه، عُرّف بإضافة الصمت له، ليصبح بحرا يستغرقه الصمت استغراقا كاملا باستغراق (الـ) الكامل المبالغ فيه[4]، أما الحكم المسند إليه فهو غامض غموض أعماق نفسه المضطربة بين القرب والبعد من ابنته، بين الحب والكره لزوجته، ذلك أن الخبر محذوف جوازاً، ولنا أن نتصور ما الحكم الذي يمكن أن نسنده إلى المبتدأ؟ كغامض وواسع... ، وحتى على مستوى الحركات الإعرابية فقد حملت بدورها دلالة التضاد بين الرفع والكسر في تلخيص وجيز لعمق صراعه النفسي. نلاحظ أن العنوان على مستواه النحوي التركيبي قد خدم دلالة التضاد في الرواية.

---

1) ينظر باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، م س، ص: 39، 40.

2) ينظر أحمد محمد عبد الراضي: القضايا الصرفية والنحوية في حاشية الباجوري على جوهرة التوحيد (دراسة تحليلية في ضوء دلالة النص)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط:01، 2007م، ص:112.

3) ينظر فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن، ط: 02، 2007م، ص: 161، 162.

4) ينظر أحمد محمد عبد الراضي: القضايا الصرفية والنحوية، م س، ص: 911.

ب. 2. البنية الدلالية: إن عنوان الرواية حمل ثنائية ضدية تلخص الصراع والتضاد الموجود في الرواية وهي (بحر، صمت)، فالبحر رمز العمق والاتساع والاضطراب والتقلب من حال إلى حال، كما يحمل دلالة الخفاء وعدم تجلي الحقائق، وهو يلتقي في هذه الدلالة مع دال الصمت الذي يحمل دلالة الخفاء والستر، كما يحمل أيضا دلالة السكون والتوقف عن الحركة والثبات والاستقرار، وكلها دلالات تعبر عن حالة "سي سعيد" الذي يحمل ذكريات عميقة من ماضيه المتسع وقد كانت مليئةً بالاضطراب والخوف والقلق والتردد، ولكنه ساكن متخف أمام عيني ابنته مكبل بالصمت الذي بلغ مداه في الإيلام والقهر، فكما يستر الصمت أعماق وأغوار البحر، كذلك ذاكرة "سي سعيد" يلفها صمت مطلق يستر ما فيها من ظلم وخيانة، ظلّ يؤلمه زمنا طويلا حتى نادته شيخوخته وأيقظته ليعترف أمام ابنته "تعالي يا عمري الباقي.. وسأحكي لك الحكاية كلها وستعرفين كم كنت حزينا حتى وأنا أتظاهر بالعكس.."[1]، علّه يُشفى من آلام ذلك الصمت. نلاحظ أن العنوان في مستواه الدلالي عكس كل ذلك الاضطراب والألم والتضاد في نفس "سي سعيد"، ليكون هذا العنوان عتبة حقيقية للنص ومرآة مصغرة، عكست كل ذلك النسيج النصي، ولخصته بأكمله بين لفظتين تحملان عمقا دلاليا مميزا... "بحر الصمت".

ج. عتبة المؤشر الأجناسي: هو مُوجهٌ قرائي استراتيجيٌ ومعلمٌ يؤكد المواصفات الخاصة بتداول النصوص وقراءاتها، يلحقه "ج. جينيت" بالعنوان (annexe du titre) لأنه ذو طبيعة خبرية تعليقية، فهو يقوم بتوجيه القارئ ليعرفه على النظام الجنسي للعمل الأدبي، لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص[2]، فنجد أن المؤشر الأجناسي "رواية" ورد في فضاء مباشر تحت العنوان بخط أقل سمكا منه، بلون أسود مماثل للتشكيلة اللونية التي جاء عليها اسم الكاتبة، عاكساً صلته بها وتمرسها به دون غيره، وإصرارها على انتماء كتابتها لجنس الرواية، ليمارس الوظيفة الإخبارية بالدرجة الأولى على حد قول "جينيت" كما رأينا، حيث يتعرف القارئ من خلاله على الجنس الذي يقصده المؤلف، وهذا مهم جدا لاسيما في عصرنا الحاضر، حيث عرفت الكتابة الروائية المعاصرة تطورا ملحوظا وانتشارا باعتمادها تقنية التداخل بين الخطابات

1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الحضارة للنشر، القاهرة، ط:02، 2010م، ص: 126.

2) ينظر عبد الحق بلعيد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 01، 2008م، ص: 89.

والأجناس الأدبية.

د. عتبة اسم المؤلف: "يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله"[1]، وعليه فقد ورد اسم الكاتبة "ياسمينة صالح" في وسط الصفحة بنفس اللون الذي ورد به المؤشر الأجناسي ودار النشر، وهو ما يعكس مركزيتها وهيمنتها على هذا العمل الأدبي، وأيضا رغبتها في انتشار موهبتها الكتابية خاصة في مجال الرواية.

هـ. سيميائية عتبة أيقونة الصفحة الداخلية للعنوان: هي الصفحة الموالية للصفحة الرئيسية يسميها "جيرار جينيت" بصفحة العنوان المزيفة[2]، تحتوي اسم الكاتبة في وسط الجهة العليا يتوسطها العنوان المكتوب بشكل بارز، يتموقع أسفله إلى جهة اليسار المؤشر الأجناسي، وأسفله داخل إطار صغير كتب بأن الرواية حازت على جائزة مالك حداد للرواية، وذكر هذه المعلومة يحتمل دلالة إشهارية إغرائية تدفع القارئ دفعا لقراءة الرواية، وغياب الصورة هنا تجريد للدلالة ونقلها من دائرة الملموس الحسي إلى دائرة المجرد الذهني المتمثل في اللغة، كما نجد إعادة كتابة اسم دار النشر "الحضارة" في وسط أسفل الصفحة، وما يلاحظ على هذه الصفحة إعادة أغلب معلومات الصفحة الرئيسية، تأكيدا لها وتمهيدا لما يُسرد بعدها.

و. سيميائية عتبة العناوين الفرعية: وردت الرواية خالية من العناوين الفرعية، لكون الكاتبة لم تجزئها إلى فصول، مستبدلة ذلك بالأرقام من 1 إلى 19، ووظيفة هذه الأرقام هو الفصل بين الأحداث، ففي الرقم 1، وهو الجزء من الصفحة 5 إلى 9، نجد توطئة للرواية، وهي بمثابة المقدمة، بينما نجد في الرقم 19، وهو الجزء من صفحة 103 إلى 127، بمثابة خاتمة، وما بين الجزئين مجموعة من الأحداث، والكاتبة لم تصرح بهذا التقسيم وإنما يُفهم تلقائياً، وكأنها فضّلت لغة الأرقام لأنها أكثر دقة ووضوح وتحديد، ولتدفع في نفس القارئ شعورا بعدم الاعتباطية، والجدية والصرامة في الطرح.

ز. سيميائية عتبة أيقونة كلمة الغلاف: في الصفحة الأخيرة نجد نفس الألوان الداكنة المعتمدة في لوحة الغلاف وهو دليل يقوي الغموض والحزن والاضطرابات التي ستصادفنا داخل الرواية، كما نجد فقرة مكتوبة باللون الأصفر وهي اعتراف عاشق شبّه حبّه لحبيبته بحبّ قيس بن

1) المرجع السابق، ص: 63.

2) ينظر المرجع نفسه، ص: 70.

الملوح لابنة عمه ليلى، وكتابة هذه الفقرة تحديدا باللون الأصفر أكبر دليل على غيرة هذا المحب.

I. ب. التعالي الأجناسي في رواية "بحر الصمت".

إن المتتبع للخطاب الروائي خاصة في مرحلته الأخيرة يلحظ أنه قد أخذ يتنازل عن بعض خصوصياته الفارقة، وكذا يبتعد عن المفهوم التقليدي المحفوظ الذي أحاطته المذاهب النقدية المختلفة بهالة كبيرة من القداسة، "وقد تجلت بداية التداخل النوعي مع ازدياد انكسار النوعية، ومن هذه التجليات التداخلية، عبور الرواية إلى القصة في بعض النصوص، وعبورها إلى السيرة في بعضها الآخر، وإلى مذكرات يومية، كما قفزت الرواية فوق أسوار المسرحية ثم عبرت إلى الشعرية عبوراً موسعاً"[1]، فهل خضعت رواية "بحر الصمت" لمثل هذا التعالي الأجناسي؟؟

إن البنية الأصلية لهذا العمل الأدبي قد تمّ تحديدها سلفاً بطريقة معلنة وظاهرة في عتبة التجنيس، والسؤال المطروح هل تتعالق بنية النص الظاهرية والمعلنة أجناسيا مع بنى نصية وأجناسية أخرى مختلفة ؟؟ وعليه سنبحث عن مختلف تلك البُنى النصية المتعالقة، ونطرق إليها بشكل منفرد كلٌ على حدة.

أ. السيرة الذاتية: إذا كانت الضمائر تتدخل في تحديد النوع الأدبي أحياناً، فإن سيطرة ضمير المتكلم على نص "بحر الصمت" وهيمنته على منطق السرد حيث يتولى الراوي وهو نفسه الشخصية الرئيسية "سي سعيد" مهمة السرد من أول النص إلى آخره، متكئا على معرفته المطلقة بالأحداث والشخصيات المتفاعلة معها، متكلما في ثقة عن عالمه الداخلي بإسهاب شديد، "أنهض من مكاني أنظر حولي.."[2]، "أتذكر جيدا ذلك الشهر.."[3]، وعن عالمه الخارجي أيضا "رمقت بلقاسم بطرف عيني، كان يقود العربة صامتاً، وكنت أعرف أنه تابع كل ما قاله المعلم.."[4]، متنقلا بين أحداث تاريخية وواقعية، وهذا يشدّ النص إلى منطق السيرة الذاتية، ويؤكد ذلك قول "فيليب لوجون" (Ph.Lejeune): "السيرة الذاتية حكي استيعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة."[5]

---

1) نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، م س، ص: 103.

2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 69.

3) المصدر نفسه، ص: 39.

4) المصدر نفسه، ص: 26.

5) محمد الباردي: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (حدود الجنس وإشكالاته)، مجلة فصول، م س، ص: 68.

فكأن "سي سعيد" من خلال النص يكتب سيرته الذاتية بنفسه، متنقلا بين زمنه الراهن وهو في البيت مع ابنته "لم تقل شيئا عندما جاءتني البارحة.. نظرت إليها.. عيناها قالتا لي كثيرا.. عيناها ساحة مفتوحة للمبارزة، للإدانة والقتال"[1]، وزمن الغائب الذي يستذكره بأدق التفاصيل ويرويه في تسلسل زمني يشمل زمن الطفولة "كنت رجلا وأنا بعد لم أتجاوز العاشرة من العمر.."[2]، إلى زمن الشباب "كنت وقتها أدنو من العشرين أجر فشلي الذريع وعودتي إلى القرية فارغ اليدين"[3]، إلى زمن الكهولة "بعد الأربعين جاءني قدور يذكرني بوصية أبي.. الزهرة لك يا سي سعيد"[4]، ثم الشيخوخة "أجر شيخوختي المتعبة إلى الغرفة الثانية وأدفع بابها وأدخل.."[5]، مسجلا تلك السنة المفصلية، التي حملت نكسات حياته بينما حملت الفرح للآخرين "كانت سنة 1960 سنة النكسات في حياتي، بينما كانت سنة الزحف النضالي الكاسح لبلوغ حلم الثوار في الحرية والنصر."[6]

قالت الكاتبة على لسان "سي سعيد" مؤكدة تداخل هذه البنية مع نصها الروائي: "لست أشبه المرضى السياسيين الذين يكتبون سيرتهم الذاتية كي يلبسوا ذاكرة ليست لهم، ويقولوا حقيقة بريئة منهم.. الشيزوفرانيا صارت وجها من حياة الإنسان الخاطئ، وتلك قناعة وقفت عليها، فرمتني هكذا قبالة النسخة الأصلية من حياة السي سعيد."[7]

إن الذكريات التي تهاجمه فجأة فيستغرق في سردها وهو ينظر إلى ابنته التي ترمز إلى ضميره الحي الذي يطالبه بالاعتراف والإقرار بكل شيء، تجعل النص لا يقترب من السيرة الذاتية فحسب بل حولت جزءا كبيرا منه إلى مجموعة هذيانات وتداعيات لشخص في حالة لا وعي، وهنا ظهرت تقنية تيار اللا وعي التي لها القدرة على تقديم الهوية والمحتوى الذهني للشخصية، تماما كما هي حالتها المشتتة من خلال انكسار الزمن والتغير المكاني عبر الأحداث التي تتوالى كتيار مستمر، ساهم في كسر البنية الأصلية وإنتاج نص متعدد البنى.

1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 05.
2) المصدر نفسه، ص: 09.
3) المصدر نفسه، ص: 13.
4) المصدر نفسه، ص: 14.
5) المصدر نفسه، ص: 115.
6) المصدر نفسه، ص: 85.
7) المصدر نفسه، ص: 37.

ب. السرد التاريخي: هي بنية أخرى تمازجت مع البنية الأصلية، إذ نلاحظ أن السرد الروائي سيتحول في أجزاء كثيرة منه إلى سرد تاريخي، يؤرخ لأحداث حقيقية حدثت بالفعل، ويلتزم فيها بالتسجيلية التاريخية، "كانت الحرب وقتها تشتعل في قرى أخرى قريبة من قرية بارناس"[1]، "أفكر في تلك الصائفة الساخنة من شهر أوت سنة 1957"[2]، "أتذكر جيدا ذلك الشهر "ماي"... هو نفسه ماي الذي تحمل ذاكرته على عاتقها أحزان شعب كامل.. ذاكرة وطن تشهد أن قالمة خراطة سطيف ليست مجرد مدن بقدر ما هي عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة"[3]، "أذكر بداية عام 1960.. كان قد مضى عامان على التحاقي بالثورة"[4]، "كانت سنة 1960 سنة النكسات في حياتي، بينما كانت سنة الزحف النضالي الكاسح لبلوغ حلم الثوار في الحرية والنصر"[5]، ويبدو أن هذا الأمر قد نتج عن رغبة الراوي ومن خلفه الروائية في التسجيل الوثائقي لبعض الأحداث ولاسيما الثورية منها، ليعطي للرواية مصداقية تاريخية.

لقد سيطر السرد التاريخي على أغلب المقاطع "وكانت بداية النهاية بالنسبة لي والربيع يدنو من الأبواب في عام 1961 أين يبدو الوطن جاهزا للفرح الجميل..كانت الحرب في هدنة ما، فاسحة المجال لحرب أخرى أشد ضراوة تصنعها السياسة"[6]، وهذا أمر بالغ الدلالة لأن هذه المقاطع ترصد أحداث الثورة والاستقلال وتؤرخ لما بعده، والحقيقة أن تماهي النص التاريخي مع النص الروائي صنعا معا مشهدا تمتزج فيه الحقيقة الغائبة بالمتخيل الإنساني، إذ حاورت الرواية المكان التاريخي وأخرجته من ماديته المعهودة، وأسبغت عليه حميمية لغوية تجعل القارئ يحس بألفة المكان الموحش "قرية براناس على بعد 35كم من مدينة وهران.. كانت الأشياء تبدو جاهزة سلفا، والقدر يسطر الأحداث بإتقان ممل، رغم الفقر والجهل والحرمان، تجد الناس سعداء جدا، فرحين باللاشيء الذي يصنع عالمهم الغريب.."[7]

1) المصدر السابق، ص: 17.
2) المصدر نفسه، ص: 19.
3) المصدر نفسه، ص: 39.
4) المصدر نفسه، ص: 69.
5) المصدر نفسه، ص: 85.
6) المصدر نفسه، ص: 95.
7) المصدر نفسه، ص: 09.

ج. فن القصة القصيرة: إن استدعاء الراوي لمجموعة من الشخوص التي تنتج حدثا محددا ثم تختفي، وهذه الشخوص لا نعرف عنها شيئا قبل حدوث أزمنتها ولا دور لها في الأزمة اللاحقة من النص الروائي، إذ يتم عزل الشخصية في لحظة الأزمة وحدها، يجعل النص يقترب من القصة القصيرة أو الأقصوصة، التي تقتصر على حدث واحد أو شخصية ما في لحظة التأزم، أو أن النص سرد لمجموعة قصص، كانت تُفتتح بعبارة متكررة "تقول الحكاية" كشاهد على هذه البنية وامتزاجها بالنّص الروائي.

نستطيع أن نتابع أكثر من قصة من ذلك في "بحر الصمت"، نجد قصة حمزة "كان حمزة كلبا قذرا في بلاط الكولونيل، ومع ذلك كان يؤمن في قرارة نفسه أنه بإمكانه أن يكون سيدا.."[1]، قصة قدور "قالت الحكاية أن الفتاة التي اغتصبها "حمزة" أنجبت طفلا أشقر ثم انتحرت بعد أن رمت مولودها في أحد الحقول.. قيل أن "إدجار" شخصيا أمر جنوده بإحضار المولود الذي تولى أحد خدامه تربيته وسماه "قدور".. "[2]، قصة سي علي "كان من سعداء العرس رجلا يدعى "السي علي" غليظ الشاربين، قاسي النظرة، بالرغم من ضحكاته المجلجلة التي لا تفارق كلامه.. كان "السي علي" عدوا لدودا لوالدي.. عداؤه بدا على شكل قصة حب، وتحوّل إلى حكاية تاريخية ترويها عجائز القرية"[3]، قصة بلقاسم "الحكاية قالت أن بلقاسم كبر بسرعة، حولته وحشية الحقول إلى وحش ضخم الجسم، حاقد، وشرير.."[4]، قصة الشيخ عباس الرجل الصالح "كان شيخا فاضلا أيضا، لأنهم رأوا فيه جانب التقي الذي حرموا منه، فكان قدّيسا في نظر البعض ومدّعيا في نظر الآخرين"[5] ...

ظاهريا تبدو هذه القصص لا علاقة لها بالأحداث الأساسية أو بنموها وتطورها، ولكن الحقيقة أن هذه القصص ترتبط ارتباطا وثيقا بأحداث الرواية الكبرى، فقصة حمزة أو قدور مثلا تمثلان صورة واضحة لنوعية الأشخاص الذين تورطوا في خدمة الاحتلال الفرنسي، كما أن قصة الشيخ عباس ترمز إلى ذلك الطهر الذي لم تستطع فرنسا تلويثه أو المساس به.

1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 10.

2) المصدر نفسه، ص: 12.

3) المصدر نفسه، ص: 28.

4) المصدر نفسه، ص: 16.

5) المصدر نفسه، ص: 23.

د. فن المسرحية: وبرغم طغيان تقنية السرد على متن الرواية إلا أن السرد قد شهد عدة مقاطع حوارية داخلية نفسية تمثلت في "المونولوج" والذي سيطر على شخصيتين رئيسيتين هما: سي سعيد وابنته، التي مثلت في حقيقة الأمر دور الضمير الذي يؤنبه ويوبخه على ما كان من تاريخ مسكوت عنه، ويدفعه للاعتراف به، الأمر الذي يجعل النص يتجاوز الرواية والسرد إلى فن المسرحية ذات الحوار المتناهي.

وتتجلى هذه الحوارات النفسية الداخلية في 13 جزءا من أجزاء الرواية البالغ عددها 47 جزءا، ويبدو واضحا أن المقاطع تمثل مشهدا مسرحيا متكاملا من حيث جميع العناصر اللازمة لتكوين أي مشهد مسرحي، من حبكة وأحداث تداول عليها الراوي وابنته في إطار زماني ومكاني يلفهما ديكور صامت على خشبة مسرح مثلت ذلك الماضي وما فيه من أسرار يريد البوح بها، "فجأة جاءتني ابنتي، وفجأة فقدت صوتي وذراعي وكانت ترمقني بعينين ينط منهما حزن أدانني من أول وهلة، ورماني في عتبات العمر المكبل بالجنون وبالخطايا.. وكنت جامدا مكاني على بعد لمسة منها.. ما كان علي أن أفعل ساعتها، سوى الإذعان للصمت والتراجع قبالة عينين تدينان أبوتي وكل حقوقي الأخرى بوقاحة لا أحتملها"[1]، "كم أنا متعب أكاد أنادي باسمها.. أكاد أتوسل إليها أن تأتي للجلوس إلى جانبي، فأنا صرت أخاف من الوحدة"[2]، "تبتعد عني فيغلبني الفراغ.. أتبعها.. أتمنى لو كنت قادرا على عتابها وتوبيخها.. ألحق بها فتبدو مستغربة وهي تراني خلفها.. أحسها على وشك أن تقول لي شيئا فأجدني أحلم بذلك.. تلتفت إلي وتقول ببساطة تجرحني: ألم تكن صورة "خالي عمر" معلقة هنا على الجدار ؟ !"[3]

بالرغم أن الرواية يغلب عليها المونولوج كمشهد رئيس في بنية الفن المسرحي المتداخلة ببنية الرواية، فإن الحوار الخارجي لم يكن غائبا أو منعدما ولكنه جاء ممزوجا بالحوار الداخلي في كثير من الأحيان، ومن ذلك المشهد الذي يصوّر لحظة لقائه مع جميلة "مددت يدي وطرقت طرقا خفيفا الباب الحديدي الموصد بحدّة، وانتظرت.. سمعت صوتا يسأل ـ "من هنا؟"، فأجبت مرتبكا: ـ أنا صديق، أحمل معي أمانة. ـ من أنت؟، رأيتك خلف الباب.. يا إلهي، كنت على وشك أن أدفع

1) المصدر السابق، ص: 05.

2) المصدر نفسه، ص: 83.

3) المصدر نفسه، ص: 83، 84.

الباب وأدخل إليك.. قالت بصوت خذلني: ـ من الجنون أن تأتي إلى هنا.. الحرب لم تخلص. جنون؟ هزمتني الكلمة.. جنون؟ ... ـ ما هي الأمانة التي تحملها؟ يا لغرورك وأنت تتظاهرين بالصبر.. كان صوتك يرتعش.. ـ أمانة من الرشيد."[1]

هـ. البنية الشعرية:

هـ. 1. شعرية اللغة السردية: يسجل الدارس لرواية "بحر الصمت" عبورها الموسع إلى الشعرية، وجاء هذا الأمر أو ما يسمى شعرنة الخطاب السردي نتيجة حتمية لعدة عوامل، في مقدمتها لغة السرد وهي في الغالب لغة رمزية قوامها الانزياح عن التركيب المنطقي بإسناد الألفاظ إلى غير ما تُسند إليه عادة، كذلك رصد الحركة الداخلية والغوص في أعماق النفس البشرية التي يمثلها "سي سعيد"، حيث التفكر والتأمل والتذكر وكثرة الأحاديث النفسية والذهنية، ولعل الشعرية والرمزية والطاقة التعبيرية الموحية تبدو واضحة في عنوان النص نفسه وما يولده من رمزية ومفارقة.

ولما كانت معظم الأحاديث النفسية والذهنية واللحظات التأملية قد ارتبطت بسي سعيد فإن الشعرية كانت مرتبطة به وبملفوظه اللغوي الذي يعبر من خلاله عما يجول في أعماقه سواء ارتبط الأمر بالماضي أم بالحاضر الذي يظهر فيه إلى جانبه ابنته، ولأنه ممسك بعالمه الروائي فإنه يتولى مهمة إنتاج الشعرية والكشف عن أدق التفاصيل الوجدانية، وتظهر تجليات هذه الشعرية بشكل واضح لحظة وجوده مع ابنته "هناك في الجهة الأخرى من التأمل، يوجد جسر طويل لا وصول ولا التقاء فيه، جسر معلق بين ذاكرتي وذاكرة الآخرين.. جسر أقطعه زاحفا لاهثا، وأعلم أنني أبدا لن أصل إلى نهاية، فالحلم شجرة من ثلاثين غصنا، شجرة مقدسة لا يلمسها الآثمون مثلي.."[2]، وأيضا لحظة التقائه بجميلة حبه الكبير "ذهبت باتجاه الذكرى، كنت ابتداء الكون في كوكبي المحفل بالتفاهة والظنون.. كنت لغتي الأولى.. خطوتي الأولى في طريق العشق والبراءة والجنون، كنت ساحة للقتال.. للموت.. للشهداء، كنت مدينتي المكتظة بالأحزان والمطالب والمظاهرات.. كنت معبدا للصلاة.. كنت صومعة للكلام، كنت النهار القادم من الأحلام، كنت شظية قنبلة بعد الصمت، وسماء ملبدة بالشوق، ...، لا شمس بعد شمسك ولا ربيع يدنو من الأبواب"[3]، "أنا الرجل الذي انتظرك عمرا،

1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 97، 98.

2) المصدر نفسه، ص: 38.

3) المصدر نفسه، ص: 113.

ولما جئت صار عمري بداية الكلام، أنا الرجل الوهم الذي أرجح حقيقته"[1]، "هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستاني الناعم على كتفيه"[2]، "في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغيور."[3]

إن الأحاسيس الغير متوقعة التي تولدت عند سي سعيد جعلته يعيش حالة شعورية اعتمد في إنتاجها على المعاني العميقة غير المباشرة من جهة، وعلى المفارقة من جهة ثانية، والأساليب الإنشائية من جهة ثالثة، كل هذه جعلت تلك الدفقة الشعورية توصف بالشعرية التي تعتمد الانزياح والكثافة والإيحاء والأساليب البلاغية ولاسيما التشبيه "كنت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد رحل إلى الأبد.."[4]، "الاستقلال الذي أنبت الوطن سنابل جديدة في حقول لا تهاب الموت"[5]، "كنت لا إراديا أخضع لقوانين المدينة التي ألبسها الاستقلال "حائكا" خاصا، حول الحب فيها إلى "طابو" يفصلني عنك كل يوم."[6]

كذلك أسلوب الاستفهام ليتحقق من حقيقة شعوره والحالة التي تهيمن عليه وليستنكر هذه الحالة في النهاية عبر أسلوب الاستفهام الاستنكاري، "الربيع الذي كانت له ابتسامة الفرح ووجه كالورد وعينان كحقل مفتوح للشمس وغناء العصافير حقل شاسع كالحب.. الحب؟.. أليس هذا ما حدث لي؟"[7]

بالإضافة إلى أسلوب النداء "يا امرأة.. يا معركة.. يا ذاكرة.. يا حكاية.."[8]، وأسلوب الاستفهام والتعجب، "كنت جبانا وليكن أنا من قرر وأنا من اختار اخترتك أنت ورفضت الشهادة؟.. وحده العشق قادر على غفر الذنوب كلها !"[9]

---

1) المصدر السابق، ص: 98.

2) المصدر نفسه، ص: 41.

3) المصدر نفسه، ص: 51.

4) المصدر نفسه، ص: 110.

5) المصدر نفسه، ص: 100.

6) المصدر نفسه، ص: 101.

7) المصدر نفسه، ص: 41.

8) المصدر نفسه، ص: 51.

9) المصدر نفسه، ص: 76.

إن كل هذه الأساليب البلاغية قد حولت الكلام عن وظيفته الإخبارية إلى وظيفته الجمالية ليحقق شعرية الملفوظ راصدا حالة من حالات النفس البشرية في لحظة مكاشفة مع الذات، كذلك تتجلى الشعرية في هذا النص من خلال سمات أخرى هي التكثيف على صعيد اللغة، قصر الملفوظات الواصفة وخصوصيتها، وكذا اعتماد التكرار، ونورد هذا المثال عن لفظة "ابنتي" وما حمله تكرارها من تكثيف وقصر مهّد مبكّرا لتفاعل هذا النص الروائي باللغة الشعرية حيث تكررت اللفظة أكثر من ثماني مرات في أول صفحة من هذا النص فقط !، فكيف سيكون تكرارها في النص كله؟ "أفكر فجأة في ابنتي.. ابنتي الوحيدة.. كأي أب يحضن ابنته الوحيدة.. كأي أب يسأل ابنته.. واش راك يا بنتي.. فجأة جاءت ابنتي.. ابنتي هي الحقيقة العارية من الادعاء.. ابنتي هي المواجهة التي طالما خفت منها."[1]

هـ. 2. نصوص شعرية كاملة: ويلاحظ الدارس أيضا لبحر الصمت أن البنية الأصلية لهذا النص قد تفاعلت مع بنى أخرى تمثلت في تلك القصائد النثرية التي وجدها فجأة "سي سعيد" مدونة على كراسة زرقاء مكتوب عليها بخط اليد وهو يتفقد غرفة ابنته، تبدأ بهذا المقطع:

".. تغيب عني
فيغيب الضوء من عيني وأهوي في الشقاء
أناديك بهمس
وأهفو لطيفك أن يجيء
فلم تغب عني، وأنت تعرف أني
أتوه لوحدي.. كطير في السماء..
* * *
... أحبّك
إذ يأتيني صوتك كوشاح من حرير
أحبّك
إذ تزدهر الكلمات بالمعاني،
أصبح الهواء المحيط

1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 05.

وأنت الحقول والأزهار

أحبّك

يا رجلا يسرقني من وحدتي

ويضمني إليه سرا من الأسرار..."[1]

وتنتهي بهذا المقطع:

"... أغار عليك

أغار من النسيم حين يدخل غرفة قلبك

أغار عليك من السوسنة

واخفيك في عيوني كي لا يراك أحد

غير أشواقي المحصنة

أغار عليك، من النساء الأخريات ومن الورد

إذ يلفك الورد بعبير ليس عطري أنا.."

* * *

.. حين نحبّ مرّة

تصير الأشياء شجراً يسند ذكرانا إذ تميل

حين نحبّ مرّة،

تستعيد الزنابق قدسية الأسرار

وفي البحر أقواس النخيل

حين نحبّ مرّة يصير القلب موطنا

موطن يسكنه الحسّ الجميل.."[2]

إن إيراد مقاطع شعرية كاملة وإدراجها في نص الرواية، هو تكثيف آخر للانزياح عن البنية الأصلية الروائية إلى بنى أخرى متفاعلة معها، وهذا ما عرّفه "سعيد يقطين" بالمناصة

1) المصدر السابق، ص: 118، 119.

2) المصدر نفسه، ص: 121، 122.

(paratextualité).[1]

وتجدر الإشارة في الأخير أن أكثر البنى تواجدا وتفاعلا مع البنية الأصلية لهذا العمل الأدبي هي البنية الشعرية، التي كسرت أفق انتظار القارئ الذي رسمته عتبة التجنيس وجعلته أمام نص روائي معلن، ولكن في حقيقة الأمر أمام نص تفاعلت فيه بنى كثيرة طغت عليها اللغة الشعرية إضافة إلى بنية السيرة الذاتية والسرد التاريخي.

1) ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، م س، ص: 99.

ياسمينة صالح
وطن من زجاج
رواية

II. رواية "وطن من زجاج".

II. أ. التعالي النصي في رواية "وطن من زجاج".

نحاول الوقوف من خلال هذا العنصر على دلالات المصاحبات النصية أو العتبات النصية أو المناص للمنجز الروائي "وطن من زجاج" كونه يتميز بقيم مضمونية عميقة الدلالات، صوّرت عبره الروائية "ياسمينة صالح" الأوجاع التي تكبدتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، محاولين الكشف عن تلك العتبات لأنها تعد منطقة تماس أولى ينجم عنها تفاعل المتلقي بالنص، كونها "بنية مستقلة ومتكاملة بذاتها، مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير"[1]، سالكين في ذلك نفس المنهج المتبع في العنصر السابق.

أ. سيميائية عتبة العنوان: ورد عنوان "وطن من زجاج" كأقصى اقتصاد لغوي للنص، "يحيل على مرجعيته، ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته، فهو أول مفتاح إجرائي"[2] يمدنا بدلالات كاشفة لأجواء الأحداث ومراميها البعيدة، ليمكننا من خلالها العبور مباشرة إلى مضمون المتن الروائي، وقد ورد جملة اسمية تحمل دلالة الدوام والثبوت والاستمرارية، في دلالة على دوام الحفاظ على الوطن والخشية عليه كما نخشى على الزجاج من الكسر، نحذر ذلك مهما اعترى الوطن الاضطراب أو الضعف، وتتكون هذه الجملة من "وطن" وهو مبتدأ نكرة موصوف بشبه الجملة "من زجاج" في دلالة على وهن وهشاشة هذا الوطن، والخبر محذوف تقديره جملة فعليه "يجب أن نحميه" أو"تجب حمايته" في محل رفع خبر، في دلالة على رفعة الشعور بحبّ الوطن وحمايته، ولكنه شعور مستتر خفي في نفوس أبنائه لا يُفصحون عنه، وقد قدرنا الخبر بجملة فعلية "يجب أن نحميه" إذ الفعل المضارع يحمل دلالة الاستمرارية في الفعل والتجدد، وهو ما يتلاءم مع حاجة الوطن للحماية والتضحية المستمرة من كل أبنائه.

لهذا العنوان دلالات عديدة تكشف عن أجواء وطنية ذات مرامي تاريخية وأبعاد سياسية، فمفردة "الوطن" تعني المكان الذي يولد فيه الإنسان وينشأ في أحضانه وليست لديه حرية اختياره،

---

1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، م س، ص: 111.

2) عبد الناصر حسن محمد: سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د ط، 2002م، ص: 09.

هو الملجأ والأسرة والكيان[1]، الوطن بيت كبير يُشعرنا بالحماية والانتماء، وبواجب الحبّ والدفاع عنه مهما طال البعد والاغتراب، أمام كل هذه المعاني يأتي حرف الجر "من" معبّرا عن حالة انكسار لكل معاني الوطن في مرحلة من تاريخه، ويقوي هذا المعنى مفردة "زجاج" التي تحمل دلالات كثيرة مكثفة، منها أنه شفاف يكشف عمّا وراءه، يبرز آثاره ويفضح عيوبه، وهو هش أيضا قابل للكسر، لذلك يتوجب هنا أن نحافظ عليه بحرص كما نحافظ على آنية من الزجاج.

بناء على هذا يرى القارئ بأن الوطن يعاني الهشاشة والضعف، وسكّانه يعيشون الهزائم والانكسارات المتتالية، فإن كان الزجاج يسمح أن ينظر من خلاله إلى مجريات الأحداث والوقائع فإنه في الوقت ذاته يجعل الساكن داخله يعيش حالة ترقب للأخطار المحدقة به، وعليه فالعنوان يبدو مركبا من ثنائية ضدية (الوطن، الزجاج) التي تتوافق مع ثنائية أخرى (الأمن، الخوف) مشكلةً النواة الأصلية التي تتفجر منها الدلالات المتوارية، ويلمس القارئ مضامينها عند مباشرته قراءة الرواية.

ب. سيميائية عتبة الغلاف: انطلاقا من أهمية هذه العتبة النصية لأنها الواجهة التي تحتوي الرواية وتعرضها، اعتنت الكاتبة بها لتؤدي دورها في إغراء القارئ حتى تنال إعجابه، ومن ثم يقبل على قراءتها، فإن الناشر أيضا يحرص على تنفيذ شروط تصميم الغلاف الفعّال الذي يكون قادرا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، وعليه فقد امتاز الغلاف بالتناسب في شغل الفضاءات بشكل يوحي بالتوازن والتناسق والمرونة البصرية في جعل عين القارئ تنجذب بشكل تلقائي إلى الأشياء ذات الأبعاد الفنية والصورة المحفزة والألوان المثيرة، فقد كتب في أعلى الصفحة اسم دارَي النشر الأولى على اليمين (الدار العربية للعلوم – ناشرون–) والثانية على اليسار (منشورات الاختلاف) بحجم صغير، ربما كان هذا الإعلاء لداري النشر على غيرهما من تفاصيل الغلاف يتلاءم مع حالة الكشف والتجلي التي آلت إليها الأمور في الوطن، ولعل هذا الإعلاء جاء تلبية لرغبة الكاتبة في انتشار مؤلفها ووصوله إلى أقصى عدد ممكن من القراء.

وأسفل الإعلان عن دارَي النشر بقليل كُتب اسم المؤلفة بحجم أكبر في الوسط للدلالة على جنس الكاتب، ومركزيتها ورغبتها في الشهرة، خاصة أن اسمها ورد مباشرة بعد دارَي النشر وقبل العنوان، وقد ورد اسم الكاتبة ودارَي النشر بنفس اللون الأبيض، هذا التكافؤ اللّوني يعكس دائما

1) ينظر محمد هادي اللّحام، محمد سعيد، زهير علوان: القاموس (عربي عربي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 02، 2007م، ص: 847.

رغبتها في انتشار صيتها الأدبي، بينما حمل اللون الأبيض دلالة الأمل والانفراج.

كتب في وسط الصفحة العنوان بحجم كبير بارز، على شريط أبيض كثّف دلالة الأمل والانفراج، وأسفل منه كتب جنس العمل بأنه رواية، بخط رقيق أسود، حمل دلالة الإبهام والغموض مرة أخرى، أما اللوحة الفنية للغلاف فقد قام برسمها الفنان التشكيلي "بشار العيسي" الذي ركز فيها على مجموعة من الألوان التي تشكل علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف الدلالة، فالأخضر شغل أغلب الفضاءات العلوية للغلاف بدرجات مختلفة في دلالة على ذلك المستقبل المأمول الذي يسوده السلام والاستقرار، بينما الأبيض لوّن مركز الغلاف ووسطه، دالا على مركزيته في الدلالة على الخير والتفاؤل والصفاء فاسحاً مجالاً للأمل من بعد كل ذلك التشاؤم والانكسار الذي رسمه العنوان، ثم الأحمر اللون الذي نجده طاغيا أسفل الغلاف دالا على الدماء التي أريقت في وطن لا زالت جراحه تنزف إلى الآن.

هذه الألوان مجتمعة تحيل القارئ حتما إلى ألوان العلم الجزائري وما يمثله من رمزية، ليأتي لون العنوان باللون البني دالا على لون الأرض أصل الوطن، فالبني لون فرعي ثانوي غير أساسي في دلالة على أن ذلك الانكسار والقتل حدث ثانوي طارئ على الوطن وليس أصلا ثابتا فيه، وإذا علمنا أن البني هو مزيج من الأحمر والأزرق والأصفر هنا يتضح جليا لما اختار الناشرون هذا اللون فهو يجمع بين التضحية والأصل والتمسك به حتى الموت والفناء، وبين طلب الحياة والعشق والغيرة والحب، هذه المدلولات طبعت شخصية الصحفي بطل الرواية، الذي يمثل في حقيقة عمقه الإنسان الجزائري.

ج. سيميائية عتبة أيقونة الصفحة الداخلية للعنوان: في الصفحة الأولى التي تلي مباشرة الغلاف نجدها بيضاء تماما، إلا من إعادة كتابة العنوان وجنس هذا العمل، واختفاء كامل لكل الأيقونات البصرية الأخرى، وكأنه تكثيف تركيز القارئ على العنوان وجنس العمل فقط، وفي الصفحة الداخلية الثانية يعود اسم المؤلف للظهور في أعلى اليمين واضحا معلنا عن وجوده كعتبة أساسية لا يمكن إغفالها، كما عاد اسم دارَي النشر للظهور، ولكن أسفل الصفحة تاركا بذلك المجال واسعا للعتبات الأخرى بالبروز في فضاء هذه الصفحة الداخلية.

د. سيميائية عتبة أيقونة كلمة الغلاف: تعد كلمة الناشر من أهم العناصر المكونة للعتبات النصية، تأتي بمثابة الورقة التعريفية بالكتاب وصاحبه، في رواية "وطن من زجاج" يعيد الناشر كتابة عنوان الرواية في الطرف الأيمن من ظهر الغلاف وبنفس اللون البني، وأسفله أشار إلى جنسية الروائية

"ياسمينة صالح" كاتبة من الجزائر، وقد وقع اختيار الناشر على مقتطف من متن الرواية يجمع بين الراوي الشخصية المحورية في الرواية، و"عمي العربي" في موقف فيه الكثير من الشجن يرصد واقعا مريرا من تاريخ الجزائر، ليتأكد القارئ وهو يطالع هذا المقتطف المختار بعناية فائقة أنه سيقرأ رواية واقعية تعالج قضية سياسية تتلمس حدود الجريمة اليومية في الجزائر فترة التسعينيات، فهو اختيار بقصدية مسبقة للترويج لهذا العمل وإثارة القارئ.

جاءت الفقرات بلون أسود الذي يرمز إلى الظلمة والكآبة والاستياء، وهي معان سيطرت على الرواية من بدايتها إلى نهايتها "كنت أفكر دائما أن الثورات لن تنجح في التغيير، فالثوار نتاج هذا الراهن أيضا، مهما بلغت درجة إخلاصهم للقضية خارج الضوء، سرعان ما يتحولون إلى الحرس الجديد حين يضعون أرجلهم على درجات السلم وحين يصلون إلى الحكم يصيرون جاهزين لإدارة كل الفساد القائم فيتحولون من ثوار قدامى إلى غيلان جدد."[1]

أما الخلفية فكانت زرقاء فاتحةً المجال للأمل أمام كل هذا الانكسار والانهيار، لنجد أسفله أيقونة إشهارية إغرائية أعادت التذكير باسم المؤلفة وذكرت لأول مرة فوزها بجائزة مالك حداد عام 2001 عن روايتها الأولى "بحر الصمت"، كما اشتملت أيضا على اسم الفنان التشكيلي "بشار العيسي" الذي رسم لوحة الغلاف، لنجد في أسفلها تماما إعادة اسمي دارَي النشر مرة أخرى.

هـ. سيميائية عتبة إيقونة الإهداء: الإهداء عتبة نصية تُعد توطئة يعبر من خلالها القارئ إلى نص الرواية، وعبرها ينكشف له جانب من شخصية الكاتب "وهو لا يخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه/ إليهم، أو اختيار عبارات الإهداء."[2]

يكتسي الإهداء أهمية كونه يعطي للعمل الفني صبغته الواقعية وبعده المرجعي، لذا نجد الروائية تخصص له جانبا هاما من روايتها، فبعدما أغوت القارئ ولفتت نظره للرواية من خلال عنوانها المثير، صاغت الإهداء بطريقة فنية غايتها تعظيم الوطن وتجريم الخونة، "حين نستيقظ صباحا.. ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار. واليتم.. واللا أمل.."[3]، هنا تتوالد المعاني وتتكاثر الدلالات في ذهن المتلقي (لا نجد وطنا ؟؟) أيعقل أن

1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م، ص: 81.

2) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1991م، ص: 26.

3) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 05.

يعيش الإنسان بلا وطن ؟، ويتساءل عن مدى (حدة اليتم) الذي يجده متركزا في أعماق ذوات شخوص الرواية.

يبعث هذا الإهداء في نفس قارئه شعورا بالقلق والرهبة والخوف أمام انكسار الوطن، وتواصل الكاتبة إهداء عملها "إلى كل الذين يعتقدون أن حزنهم أرفع من خيباتهم الكثيرة، أرفع من سوء الطالع الذي يتربص بهم في مسيرة البحث عن وطن لا يسكنه القتلة.. ولا الطواغيت !"[1]، إنها الفئة المعنية بهذه المأساة، تحاول الكاتبة أن تبعث فيها بعضا من الأمل لتجبر به كل ذلك الحزن، لتهدي عملها أيضا إلى ضحايا هذه المأساة الوطنية "إلى الذين رحلوا تاركين ذاكرتهم معنا"[2]، مرة أخرى تعود الكاتبة إلى الانكسار بإهدائها هذا العمل إلى الأجيال الحاضرة والقادمة تبشرها باليتم والفجيعة "إلى جيلي، والجيل الذي تلاه، والجيل الذي سيولد عما قليل أكثر يتما وفجيعة !"[3]، ثم لتختم هذه العتبة بإهداء خاص جدا، إلى الوطن لتبعث بالأمل من جديد في نفس المتلقي "إلى الوطن الذي نحبه برغم كل شيء.. ونعيش فيه برغم كل شيء !"[4]، وبهذه العتبة النصية تكون الروائية قد أبعدت القارئ عن عوالم الرومانسية الساحرة، والعواطف الجياشة وراحت تصور له مرارة الواقع وتؤكد حدة المأساة من خلال إهداء يضعه في جو الأزمة التي عاشتها الجزائر، ولتكشف في الأخير حبا خالدا للوطن إذ هو جدير بالعيش فيه على الرغم من كل شيء.

إن كل هذه العناصر المحيطة بالنص شكلت جملة من البنيات الأساسية التي ساهمت في إنتاج النص، متضافرة فيما بينها في نظام وتكامل وانسجام لتمهد السبيل أمام القارئ للولوج إلى النص بيسر وثقة.

II. ب. التعالي الأجناسي في رواية "وطن من زجاج".

إنّ القارئ لرواية "وطن من زجاج" يدرك للوهلة الأولى أنه أمام نص تتمازج فيه مختلف الأجناس الأدبية متداخل بعضها ببعض، مشكلة نسجا أدبيا غلب عليه الطابع الروائي، ومن خلال ما سنقدمه من بحث سنحاول تلمس تلك البنيات المختلفة المتداخلة مع البنية الأصلية لهذا العمل

1) المصدر السابق، ص ن.

2) المصدر نفسه، ص ن.

3) المصدر نفسه، ص ن.

4) المصدر نفسه، ص ن.

الأدبي الذي وصفته عتبة التجنيس بأنه رواية.

أ. **السيرة الذاتية:** يحكي المؤلف على لسان الراوي سيرته الذاتية مركزا على ذاته ومنطلقا منها ليسرد تفاصيل عمره الممتد منذ كان طفلا بالقرية مع جده وذلك بضمير المتكلم "1972.. أجل أتذكر أيامها وأنا بعد في السادسة من العمر حين كان يجرجرني جدي من يدي ويصطحبني معه إلى نزهاته الغامضة في أطراف القرية"[1]، "كنت صغيرا إذاً. يصطحبني جدي معه في نزهاته اليومية متباهيا بالأرض ومنتقدا والدي الذي كان يصفه بالغبي لأنه ظل حزينا ووفيا لامرأة أحبها عن واجب الحب.."[2]، إلى أن أصبح صحفيا "حين خرجت من الجامعة وجدتني أتوظف في جريدة يومية كصحفي بائس"[3]، وصولا إلى أن أصبح مديرا لصحيفة (مدى الجزائر) "وجدتني مسؤولا عن جريدة فقدت الرغبة في الاهتمام بما تنشره.. لم أكن أرغب في تقلد أي منصب إداري، حتى وأنا أجدني أتحول من رئيس تحرير إلى مدير تحرير"[4]، خاتما هذا السرد السيري بانكساره أمام واقع الوطن الغارق في القتل "كنت منهارا طوال أيام ممتالية.. لأسابيع غير منتهية. كنت أجيء إلى مكتبي بلا رغبة في الحضور.. أجلس قبالة قائمة الاغتيالات التي تصل يوميا عبر فاكس الجريدة.. كأن الصحافة ستدخل إلى حالة من الانقراض.. اكتشفت أن الذين أعرفهم قتلوا، والباقي هرب إلى الخارج كي لا يموت بنفس الطريقة الجاهزة. بعضهم استطاع فعلا أن يجد عملا في صحف أجنبية كانت تبيع الأزمة الجزائرية إلى قرائها باليورو !"[5]، وانكسار آخر أمام حبيبته التي لم يستطع البوح لها بحبه "يا امرأة من زجاج. يا وطنا عشته بتفاصيله الخاصة بي. يا دولة لم اعرف الدفاع عن هويتها.. هل يمكن أن أعلن هزيمتي بحضورك؟ كنت أزداد هزيمة بك. فيك. قبالتك.."[6].

لقد تكلمت الروائية بلسان ذلك الصحفي عن أدق تفاصيل حياته الداخلية الوجدانية أو الخارجية المتفاعلة مع الآخرين، كل هذا شدّ النص إلى منطق السيرة الذي سيطر عليه ضمير المتكلم "أنا" ليميل النص عن الروائية ويقترب بالمقابل من السيرة الذاتية لأن الراوي ممسك بعالمه، فهو لم

1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 28.
2) المصدر نفسه، ص: 31.
3) المصدر نفسه، ص: 50.
4) المصدر نفسه، ص: 148.
5) المصدر نفسه، ص: 160.
6) المصدر نفسه، ص: 164.

يسمح لصوت"سي العربي" أن يسيطر على السرد، فيغيبه بحادثة الاختطاف والمصير المجهول، ولا حتى سمح لصديقه "النذير" الذي لازم الراوي أن يستمر ليظل صوت الراوي هو المسيطر على النص منهيا دوره بحادثة الاغتيال.

ب. السرد التاريخي: تعد رواية "وطن من زجاج" من الروايات الواقعية لأنها تعالج أحداث فترة تاريخية معينة من تاريخ الجزائر المعاصر بطريقة مختلفة عن الروايات الكلاسيكية المعروفة إذ وصفت لغة النص الروائي مرحلة التسعينات وما سادها من قتل وقتل مضاد بدقة متناهية مؤرخة لصورة واقعية سادت تلك الحقبة التي عرفت بالحقبة السوداء (ما بين سنة 1992 وسنة 2002)، لتكشف عن ملامح جيل تلك الحقبة "إنه جيل المجزرة، جيل القتل اليومي، وسرقة الأحلام والإهانة الرسمية"[1]، جيل بلا أمل "الجزائري الذي حين يعجز عن الكلام يبدأ بالحلم، يحلم بالهرب وليس التغيير، لأنه يدري أن التغيير كذبة لا تتجزأ عن كذبة الوطن."[2]

إن التصريح بأماكن معينة كدار الصحافة "بعد سنة من الصدور، شعرنا أن أرباح الجريدة أعطت لنا حق الانتقال إلى مقر آخر أكثر "احتراما"، ولعل حصولنا على مقر في مبنى دار الصحافة كان بالنسبة للنذير ضرورة تشبه النصر.."[3]، وكمدينة "لمدية" يحمل ملمحا تاريخيا هاما يعكس حقيقة الواقع الجزائري: "كما أذكرك أيضا يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي مدينة "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها. ذهبت ككل مرة لأغطي واقع الموت. كانت المجزرة أشبه برسم كاريكاتوري يومي.. داخل المجزرة فقط كان الوقت يبدو حقيقيا وملموسا بحيث لا يمكن رؤية حقيقته المجردة إلا في عيون الناس الذين حكوا لنا ما جرى في الليلة السابقة."[4]

وقد سجّل النص زيارة الرئيس الفرنسي "جاك شيراك" للجزائر سنة 2004 كملمح تسجيلي "ولهذا ظل شارل ديقول يناجي الجزائريين بنفس العبارة التاريخية " أيها لشعب الجزائري" إلى أن قال كلمته التاريخية.. لقد فهمتكم! تلك العبارة التي بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال جاء الرئيس الفرنسي جاك شيراك ليقولها للجزائريين ثانية!"[5]، لتحتضن الرواية كل تلك الأحداث المأساوية،

1) المصدر السابق، ص: 05.

2) المصدر نفسه، ص: 85.

3) المصدر نفسه، ص: 100.

4) المصدر نفسه، ص: 72.

5) المصدر نفسه، ص: 82.

وتربطها بالزمان والمكان الذين أرادت الكاتبة أن تحددهما لينسجما مع طبيعة العمل الروائي التاريخي الذي يعبر عن رمزية غامضة حول تلك الحقبة.

يمثل الرمز أهم الصفات الفنية التي تقوم عليها الرواية فرمزت شخصية "سي العربي" إلى زمن الثورة والكفاح "الحكاية التي بدأت معه في الرابع من شهر أكتوبر الجزائري من عام 1944 أيام أشعلت المظاهرات يومها شيئا في قلب والده الذي لم يكن يملك إلا دكانا صغيرا.."[1]، بينما رمز الرشيد إلى شباب الاستقلال "الرشيد ضحية أفكار خاطئة، ضحية واقع خاطئ! مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن واجبه!"[2]

وفي الأخير يمكن اعتبار الرواية دراسة أنتروبولوجية Anthropology[*] معاصرة في تأريخ الإنسان الجزائري.

ج. فن القصة القصيرة: اشتملت البنية الأصلية للرواية على مجموعة من القصص القصيرة بعضها مرتبط بشخصيات رئيسة، وبعضها بشخصيات ثانوية، يوثق المتن الروائي قصتها ثم ينصرف عنها إلى الأحداث الرئيسية للرواية، وأطول هذه القصص هي قصة "سي العربي" التي استغرق قصها 10 صفحات، تتخللها بعض الحوارات النفسية للراوي، تحكي تاريخه النضالي أيام الثورة بدأت بعبارة "عمي العربي يحكي عن نفسه في حكاية يرويها لي كما يرويها لكل الناس كمن يحكي عن قصة حب قديمة وحميمة.. يحكيها بتفاصيلها المدهشة.. فأجدني أقرأ الحكاية في عينيه حتى حين يصمت، وحين يبدأ في نفث دخان سيجارته الحزينة !"[3]، وتنتهي بعبارة "هكذا يحكي عمي العربي عن تاريخيه وعن ذاكرته المعطوبة التي يشبهها بذاكرة الوطن.. يحكي فأجدني غير قادر على إيقافه. أتظاهر بالنظر إلى نقطة بعيدة، لأجدني أركز على ما يقوله. وحين يصمت يسقط برد غريب على المكان."[4]، ظاهريا القصة لا علاقة لها بموضوع الرواية إذ هي حدث تاريخي قديم منذ أيام الثورة، ولكن في حقيقة الأمر لها صلة وثيقة في رمزيتها بتلك الحقبة الزمنية والتضحيات المبذولة فيها، وحقبة التسعينات حيث يتقاتل الأخوة من أجل وطن هو محرر أصلا ولا يحتاج إلى دماء لتحرره من جديد!.

---

1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 13.

2) المصدر نفسه، ص: 23.

*) أنثربولوجيا: علم الأجناس البشرية، علم الإنسان.

3) المصدر نفسه، ص: 13

4) المصدر نفسه، ص: 23.

وأيضا قصة المهدي "المهدي زميلي السابق في الجامعة.. هاهو يجر اليوم عمره الثلاثين لم يتزوج لأنه لم يجد امرأة تناسبه"[1]، "المهدي الذي عاش على حساب غيره، والذي في سن الواحدة والعشرين دهس زميلاً له في الجامعة لأنه اختلف معه في الرأي. المهدي الذي كان يتعامل مع الآخرين بنجوم أبيه وحراسه الشخصيين المستفيدين من الأوضاع أكثر مما كان يستفيد منها الآخرون، المهدي الذي كان قبل سنوات يشرب الخمر كما يشرب الماء، ها يحكي عن "أبناء الكلب" الذين قادوا البلاد إلى التهلكة !"[2]، تتخللها أيضا حوارات داخلية للراوي، وقصة جده "عبد الله" والسي عثمان رئيس القرية وصديقه "كان جدي مدركا أن الاعتناء بالأرض لن يحتاج لأكثر من أولئك الذين يعانون من الجوع، بحيث لا يجب أن تمنح للجائع فرصة للكلام، عليك أن تشغله بالعمل لينسى جوعه وعقله وليظل راضيا عنك.. قالها ذات يوم لصديقه سي عثمان رئيس البلدية الذي كانت تجمعه به صداقة غريبة مبهمة وغير مقنعة.."[3] وقصة المعلم وأسرته ...

د. **فن المسرحية** : إن طغيان السرد على الحوار في هذا النص وسيطرته الشبه تامة عليه يجعله بلا شك نصا سرديا روائيا، إلا أن تلك الحوارات الداخلية (المونولوج) شكلت مشاهد حوارية يتبادل الأدوار فيها ضمير الصحفي البطل وهواجسه التي يرسمها الواقع كبطل ثان ينطقها ويجعلها تحاوره وتصارعه فوق خشبة المسرح الوهمية، ومن خلفهما ديكور من الأزمنة والأمكنة والأشياء تفننت المؤلفة في رسمها وترتيبها وكأنه واقع يراه جمهور المسرح ويتفاعل معه "في العاشرة من العمر، بدأت تتبلور أمامي أبعاد القرية النائية، بتفاصيلها ومدرستها الوحيدة التي كان يرسلني إليها جدي لأتعلم أشياء لم تكن تعنيني في النهاية. ولعل المعلم انتبه إلى عدم اكتراثي بالقدوم إلى المدرسة، كان أحيانا ينظر إلي مليا ويقول فجأة: لا تظن أن أرض جدك ستغنيك عما ستتعلمه هنا. ما ستتلقاه في المدرسة لن يمنحك إياه أحد ولا حتى سلطة جدك! ولم أكن أفهم.كنت أظل أبحلق فيه صامتا، ولعل شكلي كان يثير عطفه ويذكره أنني اليتيم الذي لم يجد يدا تربت على كتفه أو تمسح على رأسه خارج لعبة اللوم والعتاب."[4]

1) المصدر السابق، ص: 52.

2) المصدر نفسه، ص: 55.

3) المصدر نفسه، ص: 30.

4) المصدر نفسه، ص: 32، 33.

كما شهد النص حوارات خارجية جمعت الراوي البطل الرئيسي بمختلف شخصيات الرواية في أحداثها المختلفة، الأمر الذي جعل البنية الأصلية للنص تمتزج في تناسق ببنية المسرحية، "

ـ السلام عليكم.. عاش من شافك. وين اغطست يا صاحبي؟

ـ وأنت واش راك؟ ? comment çava

ـ ما تشكرش، الحالة صارت "ميرد" ! merde ، ربي يستر يا خويا لعزيز!

صمت لحظة ثم عاد يقول كمن يعترف بسر لصديقه:

ـ هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى "la rose" في العاصمة؟

ـ إنها كارثة ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشد وطأة على المرء من خسارة وطن! نشعر أننا يتامى حقيقيين!

ـ .....

ـ إيه يا خويا، الي داروها راهم مخبيين راسهم. أولادهم راهم في فرنسا او لانجليز. احنا الي نخلص او حنا الي نموت في بلاصتهم !!

ـ .....

ـ كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي. اللي باعو الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس.. الذين بقوا من الشعب يموتون كما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت وحين نجد شيئا نقوله نموت. هذا هو الواقع يا خويا."[1]

وكأنه مشهد مسرحي يحاور فيه البطل باشمئزاز صديقه المهدي. لنجد البطل مرة أخرى في حوار مثير مع خطيب تلك الفتاة التي أحبّها، يتخلله الكثير من الحوارات الداخلية: "ماذا يمكن أن تجد إنسانة مثلك في شخص مثله؟ لم يكن يخلو من وسامة، إذ يكف النظر إليه لمعرفة أنه وسيم حد التباهي بالنفس! سألني فجأة: ـ هل تؤمن بحرية الصحافة وسط هذا الخراب؟ وجدتني أبتسم فكرت أن أضحك لأستفزه قليلا.. لعل ابتسامتي استفزته كفاية.. قلت له بصوت أردته طبيعيا: ـ حرية الصحافة ليست إيمانا فقط، بل ضرورة، من الصعب الوقوف في وجهها حين يصبح الكلام مهمة الجميع، وحين تتحول جدران البلاد إلى جرائد يومية ! نظر إلي شعرت انه بدأ يغضب في داخله.. قال من جديد: ـ إهانة الوطن ليست حرية، بل وقاحة. ووجدتني أبتسم من جديد.. قلت له بصوت

1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 51، 52.

طبيعي، كمن يداعب شعر طفل غبي ! ـ الوقاحة أن يهين الوطن شعبا كاملا ! كان غاضبا أشد الغضب وهو يرمقني بعينين لا تخلوان من عصبية. قال كأنه ينهي حوارا شاقا: ـ ربما علينا أن نعترف في قمة هذه الفوضى أن ثمة "ضحايا لا يمكن الحزن عليهم بعد الاغتيال، لأنهم يعطوننا دوما إحساسا أن الموت جزاء عادلا في حقهم."[1]

والحقيقة أن الحوارات الداخلية كانت طاغية على النص بصورة شبه كاملة، لتحول النص برمته إلى مونولوج يتصارع فيه الراوي البطل مع شخصيات الرواية المختلفة حسب تسلسل الأحداث وتواردها في جو ديكوري صاخب أتقن الراوي رسمه وترتيبه. مما قد يجعل هذه الرواية تنتمي إلى جنس الرواية المونولوجية أيضاً.

هـ. بنية الأسطورة: عندما يتحول السرد عن ذكر تلك الحوارات الداخلية ووصف تلك الأحداث المأساوية والانتقال عبر أحداث الرواية وشخوصها وأمكنتها وأزمنتها إلى الحديث عن تلك الجنية الخرافية التي تسكن الوادي تأكل لحم الإنسان ولا تشبع، نكون أمام بنية جديدة كسرت الميثاق الأجناسي، واقتربت بالنص في بعض أجزائه من الملاحم والأساطير "فلا أحد يعود من هناك، من تلك الأمكنة التي تسكنها الجنية الخرافية التي تأكل لحم الكبار والصغار على حد سواء. تلك التي لا تشبع.. تظل تأكل وتأكل"[2]، إنها تسكن الوادي الموجود بالقرية، ذلك الوادي الذي كان يقصده الراوي بصحبة الأطفال فيعود هو حيا بينما تأكل الجنية الآخرين "ذكرتني برفاقي القدامى الذين كنت أنزل معهم الوادي وأعود بدونهم.. لأصغي إلى حكاية الجنية وأنام نوما عميقا"[3]، تلك الجنية التي كان الراوي يتوجس من حضورها الدائم "كنت حاضرا غائبا. أراقب ظهور الجنية من أي مكان، كنت أعرف بحاستي السابعة أنها هنا في مكان ما"[4]، "كنت واحدا منهم أصدق أن للجنية عيون تراقبنا"[5]، هي نفسها تلك الجنية التي كانت عمته تحكي قصصها له قبل أن ينام من كل ليلة "عمتي التي كانت كل مساء تحكي لي عن جنية البحر.. تلك الجنية التي لم يعادلها أحد في الجمال .."[6]

1) المصدر السابق، ص: 155، 156.
2) المصدر نفسه، ص: 14.
3) المصدر نفسه ، ص: 108.
4) المصدر نفسه، ص: 110.
5) المصدر نفسه، ص: 37.
6) المصدر نفسه، ص: 36، 37.

فحكاية الجنية حاضرة باستمرار من بداية الرواية إلى نهايتها لتتحول من كينونتها التخيلية الخرافية، إلى واقعية في شخصه حينما أطلق عليه الناس منذ طفولته لقب "لاكامورا" الذي يرمز إلى مافيا القتل والإجرام التي ظهرت في إيطاليا "مع الوقت صار الناس يطلقون علي لقبا غريبا "لاكامورا"!!"[1]، إنها قمة في الجمال تسكن البحر، وقمة في الشر تأكل لحم البشر، وكأنها ذلك الكائن الخرافي الذي نصفه بشري ونصفه الآخر وحش خرافي، الجنية التي ترمز في حقيقة الأمر إلى الإرهاب الذي يأكل أبناءه ويلتهم لحومهم، ولأنه الراوي لم يمت في ذلك الوادي الذي قالت الأساطير أن تلك الجنية كانت تسكنه، سماه أهل القرية "لاكامورا" مثل تلك العصابات التي تقتل الناس ولا تمت هي "كنت معنيا بالجنية التي لأجلها كنت أستدرج الأطفال للغطس عاريين تماما.. كنت أعي تماما أن الجنية لن تأكلني أنا."[2]

ولأن الراوي لا يريد لشخصية الجنية أن تتحول إلى أسطورة حقيقية بقدر ما يريد أن يستفيد من توظيفها في نصه من خلال إسقاطها على لقب "لاكامورا"، الذي وصف به الراوي شخصيا "أخوك يعرف ذلك جيدا، يعرف أني "لاكامورا" الأحادي الفريد الذي قتل الأطفال في حكاية الوادي القديم، بحثا عن جنية كانت تشبهك لها عيناك.."[3]

لقد استطاع الراوي بما قام به من مزج بين الحقيقي والمتخيل أن يحول نصه إلى مقاطع أسطورية لا تنفصل عن أحداث النص وشخصياته، والمرجعية الواقعية لها.

و. شعرية اللغة السردية: تحاول المؤلفة في نصها السردي أن تتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة والمنطقية في استعمال اللغة، فتبني لغتها على الانزياح اللغوي الذي يخرج النص من مجاله النفعي البحث، إلى مسار جمالي وشعري، فاللغة لدى "ياسمينة صالح" لغة إنزياحية، تضمن لها التفرد وقوة الجذب، إذ تكتسب الألفاظ التي توظفها في متنها الروائي دلالات أخرى تحقق الدهشة للمتلقي وفي الآن ذاته خيبة التوقع التي تحقق جمالية النص وشاعريته، ليصل القارئ مرحلة لا يستطيع أن يضبط إيقاع الكلام لغلبة عنصر المفاجأة عليه.

1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 37.

2) المصدر نفسه، ص: 37.

3) المصدر نفسه، ص: 109.

إضافة إلى توظيفها لعناصر من علم البيان تمكنها من تقديم النص في قالب شعري جمالي من ذلك الاستعارة والتشبيه "كنت أعي أني أقوم بدور الفاصلة بين جملتين، والوصلة بين جسرين منهكين"[1]، "يا امرأة بقلب وطن.. بذاكرة وطن.. بقسوة وطن.. بضمير الوطن.. بحيادية الوطن إزائي"[2]، كما جاء الإيقاع خافتاً هامسا في كثير من الأحيان "أجل.. خدعتني سيدتي.. خدعتني يدك الجميلة حين وضعتها فجأة ودون سابق إنذار على ذراعي، كما ريشة تحط على سور تاريخي هرم.. كان يبدو لي هذا كافيا ليدق قلبي بقوة. لأشعر أني سعيد وممتلئ بك حد الثمالة. لم تكوني أنت امرأة من هذا الوطن الجريح فقط، كنت أنت.. أنت تحديدا. أنت دون كل النساء.."[3]

والشواهد كثيرة جدا حيث شكل الوطن أحد الفضاءات المهمة في شعرية البنية السردية للنص بدءاً بالعنوان "وطن من زجاج" وما حمله من شعرية في انزياحه عن المعنى المألوف إلى المعنى غير المألوف الذي قصدته الروائية، وهو هشاشة الوطن أمام مأساة الإرهاب التي عصفت به، فصوّرته بلغة إيحائية على أنه مقدس، وفي الآن ذاته أنه هش قابل للكسر، وهنا نبع جمال الصورة من هذا التنافر بين الصورتين، إنّ هذا التضاد يحفز المتلقي على التأويل بفضل خروج اللفظ عن دلالته العادية إلى دلالته الشعرية "حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار. واليتم.. واللا أمل.."[4]

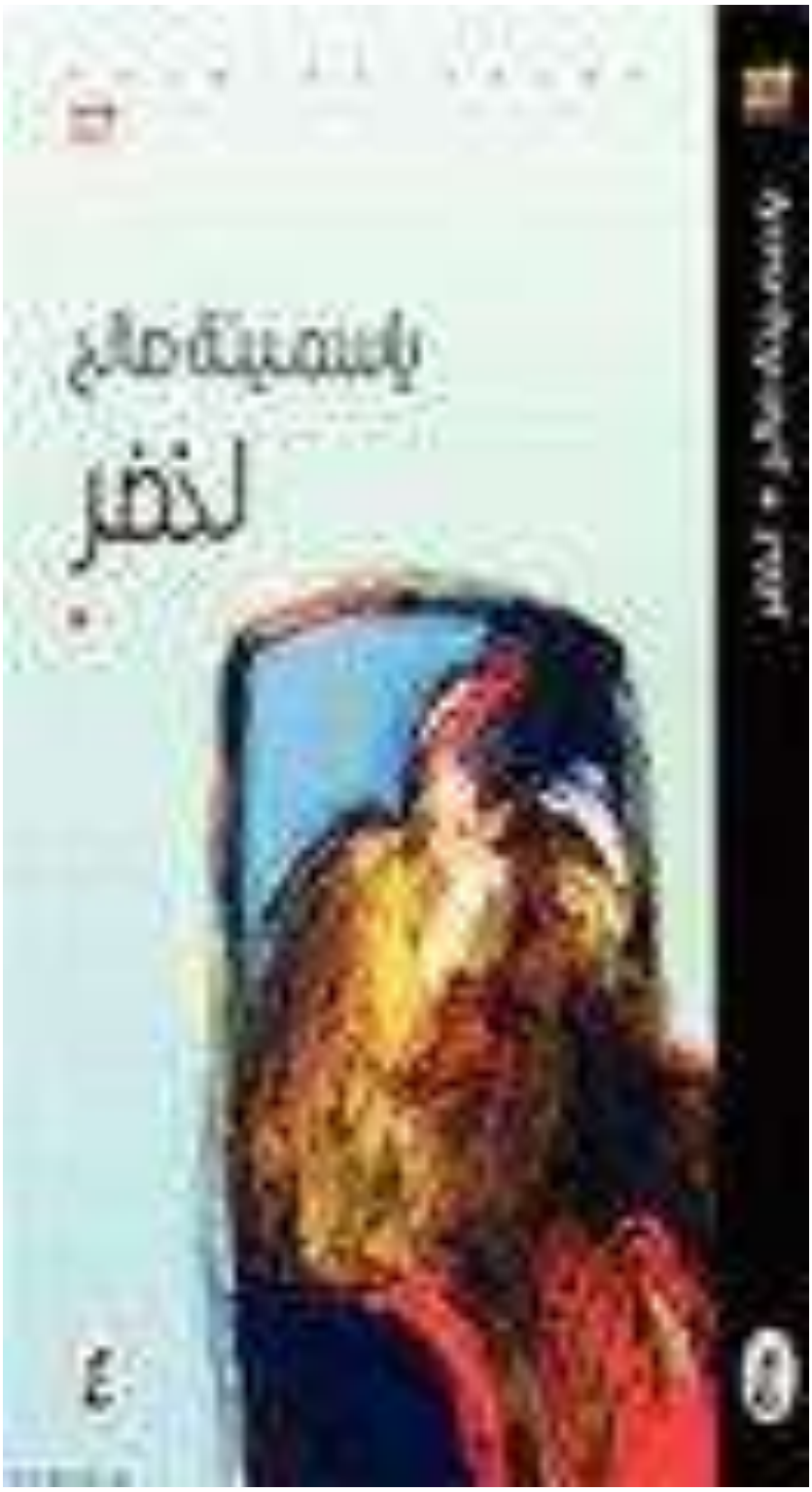
وتجدر الإشارة في الأخير إلى أن فني الأسطورة والمسرح كانا غالبين على هذا النص السردي الروائي، إذ كان ورودهما مناسبا في خدمة البنية الأصلية لهذا النص في تنامي الأحداث وتعقدها من جهة، وفي تقريب أبعاد النص ومراميه من ذهن القارئ من جهة أخرى.

1) المصدر السابق، ص: 42.

2) المصدر نفسه، ص: 109.

3) المصدر نفسه، ص: 139.

4) المصدر نفسه، ص: 05.


ياسمينة صالح
لذضر

III. رواية "لخضر"

III. أ. التعالي النصي في رواية "لخضر"

انطلاقا من أهمية العتبات النصية في الرواية كنص موازي يواجه المتلقي ويرسم انطباعا أوليا عن النص سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة، نحاول تتبعها لاستكشاف أغوار هذا المنجز الروائي الموسوم بـ"لخضر" واستنطاق مدلولاته.

أ. سيميائية عتبة العنوان:

أ. 1. البنية التركيبية: في هذه الرواية يطالعنا العنوان الذي يجسد أعلى اقتصاد لغوي يشد انتباه القارئ ويدخله في حيرة من أمره منذ البداية، محاولا استكشاف دلالاته وفك غموضه، ورد عنوان "لخضر" اسما مفردا علما دائم الحضور كعلامة سيميائية مشعة، مثيرة للتساؤل، وكأنه مبتدأ يبحث عن خبره، أو خبر سبق مبتدأً محذوفاً على القارئ تحديده، هذه التساؤلات تدفع للتّشويق والإغراء في نفس القارئ ليقبل على قراءة هذا المنتج الأدبي، محققا بذلك وظيفته الجمالية الإغرائية الإشهارية.

أيضا يعلن العنوان عن نفسه كملفوظ شعبي، يتخذه العامة اسما لأبنائهم طلبا لمعانيه المعجمية المشبعة بدلالات النماء والعطاء والخيرية والخصب والغيث[1]، في دلالة واضحة أن البطل يحمل شخصية نابعة من أعماق الشعب البسيط.

أ. 2. البنية الدلالية: لخضر بطل الرواية ونواتها المتحركة التي بُني عليها نسيج النص، ينزاح بنا جهة عوالم تعجّ بالتفاؤل والخير والخصب والنماء، ولكنه يصدمنا في المقابل قبح الخفاء وفُجاءة المستور، بأنها صفات منافية لما عليه لخضر بطل الرواية الذي جاء كشخصية بائسة مقهورة ثم شريرة شرسة، في كسر لتوقع الدلالة اللصيقة بالصوت المعجمي المشبع بدلالات النماء والعطاء والخيرية، فالقراءة تكشف دلالات مضادة لمعنى الخضرة متمثلة في الألفاظ المعجمية كـ: التعاسة، البؤس، الفقر، الجوع، الطمع، الكذب، اليأس... ، "كان يرى نفسه فاقدا للطموح، مثلما كان عاجزا عن القول أنه سعيد بحيادية الضاربة بعيدا في الهباء!"[2]، كما يحيلنا اللون الأخضر أيضا إلى القوة والسلطة باعتباره اللون الرسمي للجيش "وهاهي ابنتها تنبهر ببذلة خضراء تراها جميلة ومليئة بالسحر والوقار،

1) ينظر محمد هادي اللّحام، محمد سعيد، زهير علوان: القاموس، م س، ص: 213.

2) ياسمينة صالح: لخضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:01، 2010م، ص: 19.

بذلة ينظر إليها البسطاء باحترام لأنهم يعرفون أنها ستذلهم ذات يوم"[1]، وخدم هذه الدلالة وكثفها اللون الأسود الذي كتب به العنوان دال حياته الصعبة المليئة بالفقر والبؤس والشقاء، كما خدمها أيضا تموقع العنوان يسار الغلاف دالا على الانكسار والقهر والهامشية.

وأمام هذه المفارقة بين دال الملفوظ، وشخصية البطل نكون أمام احتمالين، إما أن تكون الكاتبة أرادت بتلك المفارقة إطلاق اسم ينافي ما عليه الشخصية من صفات، وإما أنها أرادت أن تشير به إلى الأمل في المستقبل. فرغم ما هو عليه من صفات الشر والضغينة، إلا أن الأمل قد خرج من صلبه ممثلا في ابنه "حسين" الضابط الشريف الذي يحبّ وطنه ويخدمه عن طواعية وحب، ويمكن أنها قد أرادت الحالتين معا.

حتى الحروف ورسمها ونطقها خدمت تلك الدلالة وأكدت تلك المفارقة، فحرف اللام الممدود عاليا دلّ على طول المعاناة وصعوبة البوح والاعتراف بذلك الماضي، وقبل ذلك على انحراف سلوكه عن كل ما هو طبيعي، لتقطع تلك المعاناة الطويلة بانتكاسة حرف الراء إلى الأسفل كدال على ذلك التغير الكبير في شخصية البطل وانتقاله من الشر والقتل إلى تأنيب الضمير والانكسار أمام الحقيقة التي يطلبها ابنه، ومعلوم أن الراء صفته الانحراف والتكرار في دلالة على تكرر حالة البؤس والشقاء النفسي في حياته كلها.[2]

ب. سيميائية عتبة الغلاف: إن الخطاب البصري الذي يقدمه غلاف الرواية غزير بالدلالات والإيحاءات في تناغم مع دلالة عتبة العنوان. غلاف الرواية احتوى على أربعة تمظهرات خارجية تمثلت في اسم الكاتبة والمؤشر الأجناسي والعنوان ورمز دار النشر، حيث ورد اسم المؤلفة مكتوبا بالحروف اللاتينية الكبيرة majuscule باللون الأسود متباعدة في أعلى الغلاف، شاغلا كل الفضاء العلوي دالا على هيمنة المؤلفة على السرد، يلي هذا التمظهر الأول مباشرة المؤشر الأجناسي الذي جاء كعلامة بصرية تشد عين القارئ إليها في إطار صغير أحمر إلى جهة اليسار، يعلن أن هذا المنجز الأدبي هو رواية كتب تحته مباشرة بالحروف اللاتينية كلمة NOVEL، وهذا التصغير في كتابة المؤشر الأجناسي يدل على انحسار فن الرواية في كتابات "ياسمينة صالح" تاركة المجال للتفاعل مع أجناس أخرى، ليعاد ذكر اسم المؤلفة بالحروف العربية وبخط غليظ أسود في مكان مركزي من

1) المصدر السابق، ص: 294.

2) ينظر خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000م، ص: 80.

الغلاف منطلقا من اليسار إلى اليمين، في مفارقة تحيل القارئ إلى المفارقات العجيبة الكثيرة التي ستصادفه في المتن الروائي، حاملا دلالة تكثيف سطوة المؤلفة وسيطرتها على كل تفاصيل هذا العمل الأدبي، كما قد يوحي هذا التكرار برغبتها الجامحة في ذيوع شهرتها الأدبية في كل أنحاء العالم.

ليأتي بعد كل هذا العنوان بخط أسود سميك جهة اليسار، في دلالة على مركزيته أيضا، يليه مثلث أحمر صغير يتموقع في نفس الجهة، يوجه عين القارئ جهة اليمين حيث أيقونة الصورة، لعله يجد ما يفك به غموض الغلاف ولغزه، نجد في أسفل الغلاف تماما إلى اليسار رمز دار النشر. لنقف أمام دلالة اليسار إذ جاءت كل هذه التمظهرات الأربعة منطلقة منه في إشارة واضحة إلى الانكسار والهزيمة والمصير المأزوم للبطل، بينما شغل اللون الأسود أغلبها، ليدل على حالة الصمت والخفاء التي لفت ماضي "لخضر"، ويخدم هذه الدلالة ويؤكدها اللوحة التشكيلية الغريبة التي رسمها الفنان القطري "سليمان الملك"، جاءت كخطوط غامضة لفها السواد، ترمز في مجملها إلى ما يشبه شخصا بلا ملامح وبلا هوية، يظهر وكأنه مطأطأ الرأس غارقاً في تفكير عميق، دال على شخصية لخضر المنعدمة التي تسيرها الأقدار والأحداث كيفما شاءت، يجلس على أريكة زرقاء، دلت على نفوذ السلطة وسطوتها، بينما حمل اللون الأزرق بارقة أمل لمعت في آخر مشواره حينما عاد إليه ابنه، وتصالح مع ذاته، جاء كل هذا بخلفية زرقاء انطلقت من الغامق أسفل الغلاف في دلالة على عدم اتضاح الرؤية وبُعد الأمل وغموض المصير، وصولا إلى الأزرق الفاتح في أعلى الغلاف في دلالة على عودة الأمل المفقود الذي ختمت به الرواية ووضوح الرؤية بلقاء ابنه وأمله في شفائه من الطلق الناري، ولقاء نجاة، وانحصار موجة القتل.

وكأن الوطن في كل هذه الروايات الثلاث كان يعيش رفقة أبنائه حالة من الحيرة والضياع والخفاء التي عكسها عنوان "بحر الصمت" إلى "وطن من زجاج" التي تدل على انكشاف تام للحقائق إلى "لخضر" التي تعني الانطلاق من العام الذي يحمله دال "الوطن" نحو الخاص في لفظ "لخضر".

ج. سيميائية عتبة أيقونة الإهداء: الإهداء هو تقليد عريق يسجل حضوره الرسمي والتشكيلي في النص المحيط كملفوظ مستقل، يعطي للعمل الفني صيغته الواقعية وبعده المرجعي، فجاء الإهداء مقتضبا في مبناه، ولكنه واسع في معناه. تهدي روايتها "إلى الأمل نصدق نورك مهما يكن!" الأمل الذي يحمل كثيرا من التفاؤل بمستقبل مشرق يحمل الشباب بشائره، بعد سنوات عجاف من الاقتتال

والفوضى، في تناغم مع كل تلك الدلالات المستنتجة في عتبة العنوان، في محاولة لكسر كل ذلك التشاؤم والإحباط الذي قد يصيب نفس القارئ من خلال لوحة الغلاف وألوانها التي حملت الغموض والتناقض.

د. سيميائية عتبة أيقونة الصفحة الداخلية للعنوان: وهي الصفحة الموالية لصفحة الغلاف مباشرة، جاءت صادمة ومفاجئة لما اعتاد عليه القارئ في مثل هذه العتبة، إذ لم يتكرر فيها شيء مما ورد على الغلاف، بل جاءت صفحة بيضاء توسطتها عبارة "أحداث وأشخاص الرواية من نسج الخيال" موقع عليها بـ(الكاتبة)، مثيرة كثيرا من التساؤل والتخمين، وكأنها تدفع بالقارئ إلى أفق انتظار هي من توجهه وترسمه وتتحكم فيه، تقول من خلاله ما ستجده من أحداث وشخصيات في الرواية، ما هو إلا من نسج الخيال ولا يمت إلى الواقع بصلة.

إنها صفحة مزيفة فعلا على حد قول "جيرار جينيت"، لأن الرواية تحدثنا عن فترة حقيقية من تاريخ الجزائر ووقائع مأساوية حدثت فعلا، بينما تقول الكاتبة أن كل هذا من نسج الخيال؟ وكأنها تعفي نفسها من تحمل أي مسؤولية قد تنجر عن بعض التأويلات لهذا العمل. إن تخلي الكاتبة والناشر على حد السواء على ما اعتاد الناشرون والمؤلفون تكراره في مثل هذه العتبة النصية، يدل أن هذا العمل قد يوقع الكاتبة في فخ التأويل والإسقاط، فقررت التخلي عما هو مألوف مقابل تبرئة نفسها من كل حكم قد يصدر على عملها الأدبي هذا.

هـ. سيميائية عتبة العناوين الفرعية: وردت الرواية خالية من العناوين الفرعية في تكثيف لجو الغموض والإبهام الذي ساد عملها الأدبي هذا، وقد استبدلت العناوين الفرعية بالأرقام من1 إلى 28، كما فعلت في روايتها الأولى "بحر الصمت" مما يعكس البنية الدائرية لمسارها الروائي، حيث قامت هذه الأرقام بالفصل بين الأحداث وترتيبها، فالرقم1 وهو الجزء من صفحة 9 إلى 12 والرقم 2 وهو الجزء من صفحة 13 إلى 17، بمثابة مقدمة، والرقم 28 وهو الجزء من صفحة 329 إلى 332 بمثابة خاتمة، وما بين الجزئين مجموعة من الأحداث، إذ لم تصرح الكاتبة بهذا التقسيم كما رأينا ذلك في رواية "بحر الصمت" وحملت هذه الأرقام نفس الدلالة التي أشرنا إليها سابقاً.

و. سيميائية عتبة أيقونة كلمة الغلاف: في الصفحة الأخيرة نجد استمراراً لنفس لون الخلفية الغامض والغامق في الغلاف، في دلالة على استمرار المعاناة من أولها إلى آخرها، نجد في أعلى صفحة ظهر الغلاف عنوان الرواية مكتوبا بالحروف اللاتينية الكبيرة متباعدة شاغلا في ذلك الفضاء العلوي

تماما كما رأينا ذلك في الغلاف مع اسم المؤلفة، يليه مباشرة إعادة عتبة التجنيس بنفس الشكل ولكن هذه المرة تموضعت إلى اليمين، ثم عنوان الرواية بنفس اللون والشكل وأيضا في جهة اليمين دال الخير والاستقامة والصلاح، في إشارة إلى ذلك الأمل الذي بدأت به الرواية من عتبة الإهداء وانتهت به بأمل شفاء ولده، وتحرره من ماضيه بالبوح، ولعل استبدال اليسار باليمين يحمل دلالة الصفاء والتحول والتخلص من الشوائب وكأن الوطن مرّ بمراحل مربكة غامضة، وهاهو اليوم يعيش خضرة الأمن والأمان والاستقرار.

وقد استعان الناشر بمقتطف من الرواية من الجزء 23 صفحة 278، هذا الجزء الذي شهد عودة السرد إلى النقطة التي انطلقت منها الرواية مقدما لمحة موجزة عن حياته من جهة، ومن جهة أخرى قام هذا المقتطف بمحاولة فك رموز اللوحة التشكيلية على الغلاف، وإعطاء ما يشبه التفسير لدلالاتها الغامضة، لنجد في أسفل ظهر الغلاف إفصاحا عن كل المعلومات المتعلقة بدار النشر والتي أغفلت على وجه الغلاف عندما اكتفت بوضع الرمز فقط، وكأن ظهر الغلاف مارس دور فك شفرة رموز الغلاف الغامضة، وهو نفس الخط الذي بدأته الرواية من الخفاء والألم والشر نحو الكشف والتجلي والأمل.

III. ب. التعالي الأجناسي في رواية "لخضر".

نطرق مرة أخرى إلى عملٍ ثالثٍ من أعمال "ياسمينة صالح" الروائية، محاولين الكشف عن انكسار الفن الروائي أمام الفنون الأخرى، وهو ما اصطلحنا عليه في هذا البحث "بالتعالي الأجناسي" في روايتها الأخيرة الموسومة بـــ"لخضر".

أ. **فن السيرة:** إنّ سيطرة ضمير الغائب على نص "لخضر" يرجح انتماءه إلى السرد الرواية، إذ يتولى مهمة السرد الراوي الخارجي العليم من أول الرواية إلى آخرها تقريبا، متكئا على ضمير الحكاية، ضمير الغائب، ليكشف لنا عن عوالم الشخصيات ومجريات الأحداث، ولكن الحضور المكثف لشخصية لخضر، الشخصية المحورية في النص، والتركيز على أدق تفاصيلها والكشف عن عالمها الخارجي والداخلي، والغوص في أعماقها واللا وعيها، ومتابعة أحلامها وكوابيسها ويومياتها ومذكرتاها، وتتبع مراحل حياتها العمرية: مرحلة الطفولة، المراهقة، الشباب، الرجولة، الكهولة، الشيخوخة، كل هذه الأشياء تشد النص إلى منطق السيرة.

ومعروف أن السيرة يمكن أن يكتبها شخص عن آخر، بعكس السيرة الذاتية التي يكتبها شخص عن نفسه، كما رأينا ذلك في عملها الثاني"وطن من زجاج" الذي سيطر فيه ضمير المتكلم، ففي مرحلة الطفولة يكشف لنا الراوي الخارجي عن طفولة لخضر المعذبة والقاسية "كان في العاشرة من عمره عندما ماتت أمه بعد أسبوع من الولادة العصيبة"[1]، "..يومها طلب من أبيه أن يفعل شيئا، لكنه تفاجأ به ينهال عليه بالضرب صارخا في وجهه: ـ لا ينقصني إلا أن تملي علي واجباتي يا ابن الكلب. أمك تحتاج إلى الدواء والغذاء لتشفى، أين لي بالمال لأشتري لها كل ذلك؟"[2]، وفي مرحلة المراهقة والشباب يسرد الراوي الخارجي تفاصيلها "كان لخضر وقتها في سن يقال أنه عنفوان كل الأعمار التي يمكن لشخص ما أن يعيشها، لم يشعر قط أنه يحمل عمرا يستحق أن يحتفي به داخل ما كان يحيطه من فراغ مهول ولا جدوى ظلت تطارده طويلا"[3]، وخاصة عندما وقع في حب نجاة "في ذلك الوقت شعر لخضر أن لوجوده طعم الفرح، شعر أن الحظ يحالفه لأول مرة في حياته.. لم يكن ليصدق أن فتاة مثلها ستوافق على الخروج مع شاب مثله"[4]، ليستمر السرد في ذكر تفاصيل مرحلة الرجولة والكهولة التي شابها الكثير من الأحداث، كانت مفصلية في سيرة لخضر "هل كان عليه التفكير في كلام الناس وهو يدس راتبه في جيبه، متذكرا أن عليه أن يستأجر بيتا صغيرا ليصبح رجلا يفكر بنفسه لأجل نفسه!"[5]

وانتهاء بمرحلة الشيخوخة التي بدأت بها الرواية "..زجاج عكس له وجها لا يعرفه. مجرد تقاطيع متشابكة وعينين محاطتين بهالة سوداء قاتمة وشعر هزمه البياض من كل جهة"[6]، لا بد من الإشارة إلى أن الكاتبة استخدمت تقنية الاسترجاع (فلاش باك)، لتجعل أحداث الرواية التي تمثل حياة لخضر وسيرته الذاتية مجرد استرجاع لأحداث مضت وانقضت انطلاقا من مكتبه وهو جنرال ثم العودة إلى ذات المكتب في نهاية الحكاية، والاسترجاع ركن أساس من أركان الميثاق السير ذاتي الذي أقر مبادئه "فليب لوجون ph. Lejeune" حيث لاحقت الكاتبة دقائق تأريخ حياة لخضر وتصويرها

1) ياسمينة صالح: لخضر، ص: 19.
2) المصدر نفسه، ص: 20.
3) المصدر نفسه، ص: 18.
4) المصدر نفسه، ص: 57.
5) المصدر نفسه، ص: 99.
6) المصدر نفسه، ص: 09.

بالظلال والألوان، والده حمّال في الميناء وما إن كبر قليلا حتى التحق بمهنة والده ذاتها، تدرج لخضر في الحياة ليجد نفسه واحدا من عصابة من القتلة المحترفين، ثم قائدا لمثل هذه العصابات، في تاريخ إجرامي مخز من سيرته الذاتية، التي يطلبها ابنه "الحقيقة! هل من السهل إخباره بالحقيقة حقا؟ وما الحقيقة أصلا؟ هل يقدر على سرد تفاصيله دون أن يسمح لمخيلته بالتدخل لتلوين الجمل وإعادة صياغة الأحداث ثانية؟"[1]، حتى غدا شخصا مرموقا يحمل رتبة جنرال في الجيش.

الأمر الآخر الذي يجعل نص "لخضر" يقترب من السيرة هو كتابته لتلك الرسالة التي تروي سيرته، ليستلمها ابنه بعد وفاته "سيقول ذلك في رسالة بدأ يكرس لها كل ليلة مساحة من الذاكرة ليكاشفه فيها وجها لوجه، وليقول له: «ابني أحبك»، كما يريد أن يقولها صادقة وبسيطة وحارة. تلك الطريقة الوحيدة التي جعلته لأيام يشعر بالراحة مع نفسه، كأنه وجد الطريق الوحيد الذي يستطيع عبره الوصول إلى قلب ابنه ليصالحه بها كوالده الحقيقي، دون أن يخسر ما تبقى من كبرياء لديه. متيقنا ان حبه الواضح سيشفع له أمام قلبه. «والدك ليس مثاليا، لكنه اكتشف أنه قادر أن يكون إنسانيا يا بني، منذ عثرت عليك أصبحت لي الرغبة على الفرح، وأصبحت لي أحلام بسيطة كأحلام الفقراء». قالها وهو ينظر إلى نقطة بعيدة ثم عاد يكتب في رسالته قبل أن يتغلب عليه التعب وينهض للنوم."[2]، أما أحلام اليقظة والتخيلات التي تهاجم لخضر من حين لآخر، لم تدفع بالنص الروائي إلى السيرة الذاتية فحسب، بل دفعته إلى تيار الوعي الذي له القدرة على تقديم الهوية والمحتوى الذهني لشخصية لخضر كما هي في حالتها المتضاربة والمتناقضة "..مع هذا تخيل نفسه مكان الشاب الأنيق المتغطرس، تخيل نفسه واقفا فارعا طوله، يأمر ويتذمر ويصرخ ليجد من يصغي إليه ويأتمر بأمره قائلا له: صدقت يا سيدي!!"[3]، "فجأة وجد لخضر نفسه يتخيل شكله لابسا تلك البذلة الخضراء والنجوم تلمع فوق كتفيه.."[4]، "ابتسم بينه وبين نفسه وهو يتخيل شكله يصاحب فتاة.. ! فتاة تصغي إليه وتخرج معه في أيام العطل."[5]

1) المصدر السابق، ص: 305.
2) المصدر نفسه، ص: 316.
3) المصدر نفسه، ص: 39.
4) المصدر نفسه، ص: 63.
5) المصدر نفسه، ص: 48.

إن الاستخدام المكثف لهذه التقنية تيار الوعي أو "تيار الذاكرة"[1] كشفت الواقع الداخلي والمحتوى الذي يمثل سيرة لخضر الداخلية، التقنية التي كسرت النوعية وساهمت في إنتاج نص متعدد البنى، فهل كانت بنية السيرة الوحيدة التي تداخلت مع هذا النص؟

ب. السرد التاريخي: لم يكن مهيمنا كما هيمنت السيرة على النص، بل جاءت هذه البنية مؤكدة على حقبة حقيقية عاشتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي وما شابها من تناقضات وصراعات أدت إلى الاقتتال والتناحر من أطراف عديدة ومتنوعة، حيث رسمت سيرة لخضر المبثوثة في النص مرتكزا تاريخيا هاما في تفسير كثير من الحوادث انطلاقا من نظرة المؤلفة وتحليلها وقناعاتها، حيث أشارت الرواية إلى البطالة والتعاسة والإحباط كظواهر اجتماعية ساهمت في تأجيج الصراع والفوضى "كان يرى في بطالة ابنه شيئا مثيرا للتقزز والغثيان، ...، لكن الشغل غير متاح. أنا أعرف ظروف البلاد أكثر منك. الشغل غير متاح، لو شفت عدد الشباب في سنه وهم يتسكعون في الشوارع بلا عمل!"[2]، "فلم يكن ثمة شباب في المدينة وفي مثل سنه يدّعي السعادة، كان الجميع يتفق أن السعادة "كذبة قومية".. منذ تحولت التعاسة إلى "بطاقة وطنية" يحملها الشعب عن فخر قديم كذب عليهم."[3]

كما أشارت الرواية إلى الظلم والتسلط الذي ساد تلك الحقبة من تاريخ الجزائر "ثم أصبح يراهم بلحمهم وشحمهم وغطرستهم كلما جاءوا شخصيا لتسلمها"[4]، "فجأة شعر بشيء عنيف يحط على رأسه، مضت دقيقة قبل أن يفهم ما جرى: كان الشاب الأنيق الغاضب واقفا وواضعا حذاءه على رأسه."[5]

ثمّ أرّخت الرواية لمرحلة الاقتتال بين الجزائريين (العشرية السوداء) "كانت تلك الصائفة ساخنة ومروعة ولخضر يتلقى يوميا تقارير القتل، وصور الضحايا.. بعضهم في ربيع العمر وبعضهم في خريفه"[6]، "يتذكر ما قاله له رئيسه الذي كان يستعد بدوره للخروج على المعاش. قال بصوت لا

1) نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، م س، ص: 108.
2) ياسمينة صالح: لخضر، ص: 24.
3) المصدر نفسه، ص: 19.
4) المصدر نفسه، ص: 36.
5) المصدر نفسه، ص: 39.
6) المصدر نفسه، ص: 266.

يحتاج إلى جدل: ـ هل تتصور عدد المواطنين في البلاد؟ إنهم لا يراعون النمو الديمغرافي، هذا نظام غير سوي في دولة تسعى إلى أن تكون متطورة ومتقدمة، يجب أن يفهم الناس أن عددهم لم يعد مرغوبا فيه!.. كان يشعر بالرعب يومها ومسؤوله يعلن سبباً من الأسباب التي تجعل الإرهاب وسيلة للتطهير البشري"[1].

ثم لتؤرخ في الأخير لمرحلة الانفراج النسبي، والسلم المدني "في ظل سنة تراجع العنف بشكل غريب، صار بإمكان الناس التنقل من منطقة إلى أخرى. فجأة قلت عمليات الاغتيالات التي كانت تطال الجميع، حتى الصحف لم تعد تتكلم كما في السابق عن الجماعات المسلحة، مكتفية ببعض الحوادث التي تقع هنا أو هناك، في ظرف سنة استطاع أن يوهم الجميع أنه انتصر على العنف الذي كاد يودي بالبلاد إلى الهاوية."[2]

بالرغم أن المتن الروائي لم يذكر تواريخ محددة إلا أن الوقائع المذكورة مثلت أحداث تاريخية هامة وقعت بالفعل، قامت بمهمة التأريخ لحقبة مهمة وخطيرة من تاريخ الشعب الجزائري، لقد جاء السرد التاريخي متناغما ومنسجما مع البنية الأصلية لهذا النص.

ج. فن المسرحية: ساد النص كثير من المقاطع الحوارية بنوعيها، الخارجية التي كانت كثيرة مقارنةً بالروايتين السابقتين "بحر الصمت"،"وطن من زجاج"، أمام تراجع هيمنة الحوارات الداخلية (المونولوج)، تلك الحوارات وكأنها مقاطع لمشاهد مسرحية انتقلت بنا من بنية النص الأصلية إلى بنية أخرى تعتمد الحوار أهم وجها من وجوهها بين شخصيات تتبادل الأدوار على خشبة مسرحٍ يقيمها السرد بطريقته الخاصة، وسط ديكور يتنوع بتنوع أزمنتها وأمكنتها وأحداثها.

وأول مشهد صريح يعلن عن هذه البنية ورد في الجزء رقم 3 في حوار بينه وبين جارته، التي أعلمته بوفاة أمه، يتخلله حوار داخلي مليء بكثير من التناقضات "ـ لماذا تتجمع النسوة في بيتنا؟ قالت الجارة بصوت غارق في الهدوء: ـ يا لخضر يا ابني، أمك المريضة، ارتاحت الآن.. ! ـ هل أحضر لها أبي الدواء؟ ـ بل أخذها الله إليه. لأنه يحبها. الله يأخذ من يحبهم يا بني !"[3]، في ديكور بائس وصفته المؤلفة بدقة "يتذكر جيدا ذلك اليوم الذي رجع فيه من المدرسة في مساء ماطر كئيب..

1) المصدر السابق، ص: 267.

2) المصدر نفسه، ص: 276، 277.

3) المصدر نفسه، ص: 21.

عاد كما يعود كل يوم جائعا يرتعش من البرد. تفاجأ بجارتهم تمسكه من ذراعه وتجره إلى بيتها. لاحظ اجتماع النسوة في بيتهم. سأل بصوت مليء بالدهشة"[1]، بالرغم أن المشهد قصير إلا انه صوّر المكان (بيتهم الممتلئ بالنسوة) والزمان (فصل الشتاء وقت العودة من المدرسة) والحدث (وفاة والدته).

يقدم السرد مشهدا آخر في الجزء رقم 6، يجمع بين البطلين لخضر ونجاة قرب أسوار الثانوية عند انتهاء الدراسة في حوار خارجي مباشر تتخلله حوارات داخلية، في أول لقاء تعارف بينهما (الصفحات 53،54،55)، ثم مشهد آخر في الجزء رقم 23، حيث ساد حوار أغلبه داخلي (مونواوج) يصف حالته وهو يحاول التقرب من ابنه: "كان يشعر أنه يريد مخاطبته هو تحديدا قائلاً له: لستم هنا للتسلية، أنتم هنا لأنكم أردتم خدمة بلدكم، ولأنكم تشعرون أنكم تحملون أسباب ذلك بالتضحية. وشعر أن صوته بدأ يخونه وهو يكتشف حدة الرياء في كلماته. هل يمكنه قول هذا الكلام لضباط يعرفون جيدا أنهم قد يموتون في عملية اغتيال مفاجئة؟ صحيح أن العنف تراجع، لكنه لم ينته... أليست الصدفة من جاءت به إلى هنا ليجد نفسه قبالة شخص اعتقد انه تركه خلفه إلى الأبد؟ الصدفة التي جعلت ابنه يختار هذا المكان دون مئات الأماكن التي كان باستطاعته العمل فيها بعد تخرجه. أليست الصدفة من جعلته ينظر إليه ويكتشف فجأة كم كانت مؤلمة لعبة القط والفأر التي عاشها طوال حياته، معتقدا أنه انتصر على سوء طالعه، كان يظن ألا شيء يمكن أن يربكه أو يكسره بعد كل الذي عاشه. نظر من جديد إليه، كان ينظر نحوه نظرة غريبة، أشعرته بالارتباك، شعر أن ارتباكه يبدو واضحا وانه لسبب لا يعرفه لم يعد قادرا على مواصلة الكلام، تنهد عميقا وهو يضيف: ـ عليكم أن تثبتوا لأنفسكم أنكم رجال هذا المكان. لكني متفائل بكم. أنتم مستقبل هذا الوطن. أنتم أمله! الخطاب الجاهز للسخرية. قالها في نفسه وهو ينظر إليه من جديد، وتفاجأ به يبتسم ابتسامة بدت له ساخرة..."[2]

ثم مشهد آخر في الجزء رقم 24، بطلاه لخضر وابنه، المكان المكتبة العسكرية، الزمان فترة الراحة، الحدث محاولة التقرب من ابنه الذي لا يعرفه، في حوار خارجي مطول تخلله أيضا المونولوج (الصفحات 287،288،289،290)، ومشاهد حوارية أخرى كثيرة تضافرت جميعا مع بنية النص

1) ياسمينة صالح: لخضر، ص: 20، 21.

2) المصدر نفسه، ص: 283.

الأصلية معلنة عن انكسار البنية الأصلية لهذا النص أمام بنية المسرحية في تمازج وتداخل أعطى للنص أبعادا فنية وجمالية.

د. فن السينما: ورد في المتن الروائي "كان يشعر أنه يشبه الوحش في حكاية "الجميلة والوحش"، التي شاهدها في السينما أكثر من مرة. ذلك الوحش استطاع أن يتحول إلى عاشق لأن حبيبةً جميلةً اختارت أن تحبه دون أن تحاسبه على شكله أو مظهره. وحدها لم تر فيه وحشا، رأت فيه إنسانا دافئا وصادقا.."[1]، يهدف التعالق النصي بين المنجز السردي "لخضر" وفلم "الجميلة والوحش" إلى إقامة جسر تراسل ما بين الفنين الرواية والسينما، وهو ضرب من التصاعد والالتفاف على الشخصية المحورية "لخضر" قصد تعميق صفات البؤس والشقاء فيها، وذلك باستحضار شخصية "الوحش" المقرونة بشخصية "لخضر"، وشخصية "الجميلة" المقرونة بشخصية "نجاة".

لقد عمدت الروائية إلى تعاضد الصورتين (الجميلة والوحش) وصورة (لخضر ونجاة)في تقاطع جميل بين مجريات الرواية وتفاصيل الفلم السينمائي، في صورة القبح سواء الخلقي (الوحش) أو البؤس الاجتماعي والنفسي (لخضر)، ومن هذا المنظور تكون الروائية قد وضعت النص الروائي إزاء تخوم النص المرئي السينمائي، وعليه فإن اشتغال صورة (الجميلة والوحش) السينمائية ضمن المتن الروائي سوف يدفع صورة "لخصر" إلى آفاق إنزياحية ما كان ليتحقق بهذا الانفتاح لولا فاعلية صورة (الجميلة والوحش)، التي تمثل مخزونا ثقافيا ضمن ذاكرة المتلقي.

كما تشتغل الصورة أيضا على احتواء العلامات الدالة على بؤس شخصية "لخضر" التي تمثل أساس المد الدرامي في رواية "لخضر" المبثوثة بشكل مكثف حتى غدت علامة بارزة جاءت مكررة ومتلاحقة لتعمق صفة البؤس والشقاء "هل يمكن أن يرفع حمّال بائس عينيه في وجه وزير أو ابن وزير بحجة أنه كائن حر؟"[2]، "عليه أن يظل حارسا بائسا.."[3]، من هذا التلاقي والتراسل الحاصل بين فني الرواية والسينما، يمكن للقارئ القبض على أهم علامات النصين، ومن ثمة مباشرة فعل التأويل وإنتاج المعنى الذي لم يصرح به في نص "لخضر"، ففلم "الجميلة والوحش" حمل ثراء دلاليا واسعا يمكّن القارئ من العثور على تلك المعاني الخفية غير المصرح بها بكل سهولة ويسر.

1) المصدر السابق، ص: 79.

2) المصدر نفسه، ص: 93.

3) المصدر نفسه، ص: 132.

هـ. شعرية اللغة السردية: عبرت رواية "لخضر" إلى اللغة الشعرية بفضل اللغة المستخدمة في النص، وهي لغة رمزية في الغالب ظهرت بشكل جلي في العنوان "لخضر"، إذ عمدت الروائية إلى تدبّر أسلوبي وتقني شكّل اللغة وكثفها في بنيات تركيبية أخرجت اللغة من سكونيتها العقلانية وعن خط سيرها النثري السردي المهادن إلى بنية توترية قريبة من لغة الشعر، عبر مقاطع أسلوبية محفزة ومعاضدة للنفس السردي النثري، موقعة أثرا جماليا وفنيا على القارئ، ".. ويتأمل في خجلها حلما يموت بالتدرج كلما مشى خطوة نحو الحقيقة التي تقفز إلى عينيه قائلة له: الحب للأثرياء الذين يستطيعون فتح بيت وتحمل مصاريف زوجة وأطفال يولدون جياعا بالفطرة !"[1]، ومن هنا نرى أن فعل الوقع الشعري في رواية "لخضر" الغاية منه هي إشباع البنية البلاغية السردية وتفعيل الجملة البلاغية الإبلاغية في إطار إرسالية الصورة الفنية التي تمتاز بوقعها الفني الجمالي لتحقق وقع الإدهاش والتمتع بقيمة النص الجمالية والفنية.

ومن تلك المقاطع السردية الشاعرية قول المؤلفة وهي ترسم واصفة شخصية "لخضر" المغلفة بالتعاسة والبؤس "..كان يعشق الأفلام البوليسية... لأنه لا يثير أكثر من الشفقة كمتسول يطلب الحنان بدل الخبز..! هل كان ممنوعا من الحب، كعملة ممنوعة من الصرف؟"[2]، عبارة ترسم خواء شخصية "لخضر" محدثة في الوقت نفسه هزة الاضطراب في نفس المتلقي ببلاغة الصورة الفنية التي ترصد عمق الشقاء الذي يعذبه، ومن ثم يدفعه للمضي قدما باحثا عن دائرة ضوء يتخلص فيها من عتمة وضعه المعيشي.

ذلك الواقع الذي اختزلته المؤلفة بشكل فني فيه الكثير من التدبر والرمزية في ثلاث صور، الأولى صورة الحذاء المملوء بالثقوب "قالها وهو يشير إلى الثقوب الكثيرة في حذائه"[3]، الثانية صورة الحذاء الأسود اللّمّاع "كان حذاؤه جديدا ولامعا"[4]، ثالثا صورة السيد "لكم هزته كلمة "يا سيدي".. !"[5].

1) ياسمينة صالح: لخضر، ص: 18.
2) المصدر نفسه، ص: 46.
3) المصدر نفسه، ص: 69.
4) المصدر نفسه، ص: 308.
5) المصدر نفسه، ص: 99.

هذه التيمات الثلاث مثلت جوهر الصراع كله، فكان لحضور الحذاء المهترئ وقع شعري إبلاغي جعلت منه المؤلفة هوية ناطقة مثقلة بالدلالات التي عجزت اللغة عن الإحاطة بها، جاعلة منه هوية لشخصيته وهذا رمز قوي له وقعه وله سيميائيته، لتقابل هذه التيمة، تيمة الحذاء الأسود اللماع في انزياح واضح عن المعنى العادي لكلمة حذاء إلى رمز يفتح الباب أمام التأويل ليكون الحذاء المهترئ دال هوية لخضر التعيس الأبله، بينما الحذاء الأسود اللّماع دال على هوية الجنرال صاحب السلطة المطلقة، وبين التيمتين (الحذاءين) تتموقع تيمة "السّيّد" التي لا تقل أهمية في رسم صورة لخضر التي ينتهي عندها السرد، إلا أن حال البؤس وصورته تظل تغلف نفسه لينال السيادة التي حلم بها، ونالها أخيرا لما تحول من مجرد حمّال بائس إلى جنرال صاحب سلطة ومهابة "كان يجد في تلك الأماكن شيئا يشعره بقيمته إزاء ذاته.. يدفع النقود لأجل أن يسمع كلمة سيدي.. ! يحس أنه ملك نفسه. غير آبه بشيء أو بأحد.."[1]، رموز ثلاثة نقلت المنجز الروائي من بنية السرد إلى بنية اللغة الشعرية التي فتحت النص على جماليات القراءة والتأويل.

ونشير في الأخير أن البنية الأصلية لهذا العمل قد شهدت تفاعل عدة فنون أدبية وغير أدبية، وأهمها السيرة، التي حولت هذا النص المعلن أنه رواية من خلال عتبة التجنيس إلى ما يشبه نصوص السيرة الغيرية، إلا أن شعرية لغة السرد ظلت حاضرة وقوية كما رأينا هذا بوضوح في أعمالها السابقة، وتجدر الإشارة أن هذا العمل قد تفاعل بفن غير أدبي، توظفه الكاتبة لأول مرة وهو فن السينما، في تطور لافت ومُهم في مسار التأليف الروائي للكاتبة.

IV. الائتلاف والاختلاف الأجناسي في تجربة "ياسمينة صالح" الروائية.

لقد امتازت أعمال "ياسمينة صالح" الروائية بارتكازها على ثلاثية الثورة، الوطن، والحب، حيث جاءت رواياتها بلغة شعرية لافتة، بل تجاوزتها في "بحر الصمت" إلى بنية شعرية صريحة جاءت مجاورة لبنية السرد الروائي، جعلت من السرد في أعمالها الروائية الثلاثة يمتاز بالسلاسة والجمال والإيقاع الهادئ الذي يأسر القارئ ويغريه ويرغمه على مواصلة القراءة إلى نهاية العمل، تلك اللغة التي كانت كثيفة في تجربتها الأولى "بحر الصمت"، حيث كان نسق اللغة الشعرية واضحاً وجلياً من أول العمل إلى آخره، كأنك تقرأ شعرا لا نثرا، ولكنه خفت قليلا في روايتها الثانية "وطن من زجاج"، الذي هيمنت عليه بنية أخرى لفن آخر تخللت السرد الروائي وهي فن الأسطورة التي ظلت ترافق السرد

1) المصدر السابق، ص: 100.

وشخصياته خاصة شخصية الصحفي البطل منذ طفولته إلى كهولته، بينما تنحصر اللغة الشعرية في رواية "لخضر"، وتقل عن الأعمال السابقة نسبيا، إذ هيمن على السرد في هذا العمل بنية السيرة، حيث ركزت الكاتبة على سرد أدق تفاصيل حياة البطل لخضر، مستعينة بتقنية الاسترجاع حيث بدا النص وكأنه سيرة غيرية تقص المؤلفة من خلالها حياة لخضر وكل الشخصيات الأخرى التي رافقت مساره بدءا بأسرته ثم حبيبته نجاة ثم ولده حسين في نهاية المطاف، لتتخلل كل من هذه الأعمال بنى أجناسية مختلفة كسرت نسق السرد النثري الروائي، وتمازجت معها لتنتج نصا متنوع البنى.

لا شك أن مجمل أعمالها قد سادها النسق الروائي كبنية أصلية ثابتة، وهذا مؤكد بكل ما يقتضيه هذا الفن من أركان وصفات مختلفة، إلا أنه اقترن ببنى فنية أخرى ومنها السرد التاريخي، الذي كان حاضرا في كل أعمالها الروائية الثلاث بنسب متفاوتة، تجلى أكثر في عملها الأول "بحر الصمت"، إلا أن فن الأسطورة الذي ظهر بوضوح في عملها الثاني "وطن من زجاج"، حيث وظفته المؤلفة كرمز دال للقتل والإرهاب الذي ساد العشرية السوداء من تاريخ الجزائر، حيث لعبت هذه البنية دورا فعّالا في تنامي الأحداث، وتقريب تلك المأساة الوطنية بشكل واضح من ذهن المتلقي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الجنس لم يكن في حقيقة الأمر منعدما في أعمالها الأخرى، ففي "بحر الصمت" يمكننا أن نعتبر المستعمر الفرنسي وأذنابه بمثابة المخلوقات الشريرة، بينما الشهداء بمثابة الملائكة التي تفعل الخير وتدعوا للفضيلة، وكذلك حملت شخصية لخضر في عملها الأخير بُعدا أسطوريا حمل صفة الكائنات الخرافية المتعطشة للقتل والجريمة، بينما مثّل قوى الخير ابنه من صلبه، ولكننا لم نطرق إليها في عنصر التعالي الأجناسي كبنى متداخلة مع البنية الرئيسية لعملها الأول والأخير، لعدم اكتمال اتضاح معالمها جيدا ضمن النسق الروائي، لتبرز بنية أخرى لم توظف إلا في آخر أعمالها "لخضر" وهي فن السينما، وظفته بمهارة فائقة لتجعل من فلم "الجميلة والوحش" الشهير يلقي بظلال ألوانه وشخوصه وحركيته على الرواية مانحا إياها بعدا حركيا مرئيا نقلها من جمود السرد إلى حركية المشاهد السينمائية وإثارتها، ساهم في إنتاج المعنى وتقريب كل الصور الفنية والجمالية الخاصة بعلاقة البطل مع حبيبته.

كما نشير إلى بنية فن المسرح التي سادت كل أعمالها الثلاث، ولكنها كانت أكثر بروزا في عملها الأخير حيث سيطرت عليه مقاطع حوارية عديدة خارجية وداخلية، وكأنها مشاهد مسرحية بكل عناصرها الفنية، أما الحوار الداخلي(المونولوج) فقد سيطر بشكل كبير على أول أعمالها معبرا

عن ذهن البطل "سي سعيد" وعالمه الداخلي، أما فن القصة فكان حاضرا بفعالية في عملها الأول والثاني، إلا أنه كان قليل الورود ضمن المتن الروائي في علمها الأخير.

نلاحظ أخيرا أن كل أعمالها خضعت لمنطق التعالي الأجناسي بدون استثناء، وقد سار هذا التداخل الأجناسي في أعمالها بوثيرة مطردة في نمو فني لافت، جعل من أعمالها الروائية أعمالا حداثية راقية نتيجة ذلك التناغم والتكامل الكبير بين تلك الأجناس الأدبية والفنية المختلفة، لتصهرها المؤلفة في بوثقة واحدة معتمدة على نضوجها الفكري الذي بدا واضحا في آخر أعمالها الروائية، وبما امتلكته من خبرة متراكمة في تجاربها السابقة، وبما امتلكته من مخزون أدبي ولغوي في مجال الكتابة السردية الروائية، لتنتج أعمالا روائية راقية ومميزة.

بقي الإشارة إلى أن ورود هذه الأجناس الأدبية متداخلة مع البنية الرئيسة الروائية عند "ياسمينة صالح" لم يكن إعتباطاً، بل جاء عن قصدية، خادما للموضوع الذي يرتكز عليه العمل، فتنتخب من الأجناس ما تراه مناسبا لخدمة فكرتها ودافعا لنمو وجهة نظرها التي تريد أن تدفع بها من خلال هذا العمل أو ذاك، وهذا ما يعكسه بجلاء انتخاب جنس اللغة الشعرية ليكون أكثر الأجناس تداخلا في عملها الأول لما يوفره من خدمة لتصوير المحتوى الذهني الداخلي للبطل، ثم لتنتخب لعملها الثاني فن الأسطورة ليكون أكثر الأجناس تلاحما بسردها الروائي خدمة لما تريد إبلاغه للقارئ، ثم تنزع في عملها الأخير إلى اختيار جنسي المسرح والسينما ليكونا على رأس الأجناس الأدبية المتفاعلة ببنية النص الروائي محدثة بذلك نقلة فنية راقية مكنتها من تصوير واقع البطل وما يحيط به من وقائع مأساوية خطيرة.

ومنه نستنتج أن فكرة التعالي الأجناسي والتحول عن فن الرواية في روايتها الأولى كانت بسيطة إذ لم تخرج عن حدود فنون الأدب، حيث وقع التفاعل بين الشعر والسرد، وربما ازداد الأمر تعمقا في روايتها الثانية التي نحت نحو فن الأسطورة الذي ينشأ واقعيا ثم ينتقل إلى الأدب، لتخرج عن حدود التداخل مع فنون الأدب إلى فنون غير أدبية وهي السينما، التي تبنى على التمثيل لا القراءة، وهو تحول خطير في مسار التداخل الأجناسي، يدل على أن الأدب خاصة في فن الرواية بدأ يطمح أن يحتوي في بنيته أجناسا أخرى لا صلة لها بالأدب، وإن كانت السينما في أصلها الأول تنشأ من الأدب كنص مكتوب، لكنها تتفارق عنه في النهاية حينما تُمثل وتعتمد المشاهد المصورة المسموعة أدوات رئيسة لها.

إنه خروج من دائرة الأدب نحو ما يسمى "النقد الثقافي" الذي يشمل فنونا إنسانية كثيرة، وتلك هي قمة التحديث المستمر الذي يطال فنون الأدب خاصة الرواية.

الخاتمة:

يصل البحث – بعد هذه المقاربة النظرية والتطبيقية التي رصدت تحولات التعالي الأجناسي في روايات الكاتبة "ياسمينة صالح" – إلى اختزال أهم نتائجه التي نوجزها في النقاط الآتية متدرجا من العام منها نحو الخاص:

1. إنّ التداخل الأجناسي الذي كسر نظرية النوع الأدبي، وحطّم قيودها، وانطلق ليؤسس أنواعا وفنونا أخرى لا تُعير ضوابط الجنس وقيوده أي اهتمام، يثير الكثير من الجدل والمخاوف من اندثار الأجناس الأدبية وتحولها إلى أعمال مائعة لا يمكن ضبطها أو التحكم في مساراتها الأدبية، مما يطرح من جديد إشكالية التجنيس اللا محدود.

2. إن المتصفح لرواية "بحر الصمت" يشعر أنه أمام نسيج شعري لا سردي نثري، نظرا للنفس الشعري الواضح المتمثل في الانزياح اللغوي، بفعل دقة أسلوب الكاتبة، وما امتازت به من حسن الربط والإتقان، وأيضا حسن توظيفها لظاهرة التعالي الأجناسي في عملها الأول، خاصة ما تعلق باللغة الشعرية، إذ حظي عملها هذا بالريادة، مقارنة ببقية أعمالها في توظيفها لهذا الجنس، ليمكنها في آخر المطاف من الفوز بجائزة مالك حداد التي أسستها الروائية الشهيرة أحلام مستغانمي، وكان من أهم العناصر التي شدت لجنة التحكيم في هذا العمل هو اللغة السحرية الشاعرة التي تميزت بها، إلا أن هذا لم يمنع الكاتبة من توظيف أجناس أخرى وعلى رأسها السيرة الذاتية والسرد التاريخي، كجنسين رئيسين في عملها هذا، بعد شعرية اللغة.

3. استمرت لغتها الشعرية في الحضور والتطور في عملها الروائي الثاني الموسوم بـ "وطن من زجاج"، إلا أنها اعتمدت إلى جانبها بنية الأسطورة كبنية جديدة لازمت البطل الصحفي طوال أحداث الرواية، لتعطي عملها الروائي هذا بُعدا آخر، قربها من عالم الأساطير الذي خدم وبشكل فني لافت الموضوع الرئيس في هذا العمل، ولم يكن اختيار هذا الجنس في تداخله مع الرواية اعتباطا، بل كان قصديا وعن دراية، لأنه يخدم وبقوة أكثر من غيره الرسالة التي أرادت أن تمررها للقراء من وراء هذا التوظيف ومن وراء هذا العمل، كما شملت بنى أجناسية أخرى على رأسها الفن المسرحي في تطور لافت لأعمالها.

4. في عملها الأخير "لخضر" الذي جاء كتتويج لنضوج أدبي لا تخطئه عين القارئ لأعمالها وسيرورة تطورها، إذ كان العمل شاعريا كما اعتدناه في أعمالها السابقة، ولكن الجنس الأكثر تداخلا في عملها هذا هو السيرة، إذ أرادت من خلاله التعبير عن يوميات البطل لتقدم صورة دقيقة عن نظرتها الشخصية للأحداث التي سادت العشرية السوداء، فكان اختيار هذا الجنس المتداخل مع عملها الروائي، معبرا عن نضوج وتطور واضح في كتابتها الروائية، وما يلاحظ على العمل أنه اقترن بجنس جديد لم يكن واردا في أعمالها السابقة، وهو فن السينما، متفاعلا مع الفن المسرحي الذين كانا طاغيين متناغمين مع بنية السيرة في تحويل هذا العمل السردي النثري إلى
ما يشبه الفلم أو المشاهد المسرحية بصخبها وحركيتها وأزيائها وألوانها وديكورها، ليمثل هذا العمل درجة من النضوج الفكري والتطور الفني.

5. كشف مجال البحث في المتعاليات النصية في هذه الرسالة ذلك التحول والتطور في كتاباتها الروائية والذي خدم جمالية أعمالها من الناحية الفنية والأدبية، ولاسيما في جانب عتبات العناوين التي تثير دهشة المتلقي لفنياتها الجمالية، وما يصاحبها من إثارة وتشويق وإلغاز، وغموض لا يفك إلا بقراءة العمل كاملا، إذ استثمرت مجال العتبات بإحكام، لتوصل قصدية ما للمتلقي، وما تلك اللوحات التشكيلية المسندة إلى أعمالها إلا دليل على ذلك.

وهو ما سيثير أسئلة كثيرة لدى الدارس منها: هل سنكون في المستقبل أمام أعمال لا هوية لها، وأجناس هجينة بصفات جديدة متداخلة ؟؟ و كيف يمكن للنقاد التعامل معها حينئذ؟ وهل ستصمد تلك القواعد والقيود الجديدة أمام فعل الزمن؟ أم أنها ستخضع هي الأخرى للتغير والتبدل؟

هذه التساؤلات وغيرها نلفت بها نظر القارئ لتكون منطلق إشكاليات أخرى تفتح أفق البحث من جديد.

الملخص:

يحاول البحث الكشف عن التعالي الأجناسي في أعمال الروائية الجزائرية "ياسمينة صالح"، منطلقا من التساؤل: "ما هي حدود انفتاح الجنس الروائي عند "ياسمينة صالح" على الأجناس والفنون الأدبية وغير الأدبية؟؟"، وبعد الدراسة خلصتُ إلى أن أعمالها قد امتازت بتعاليها الأجناسي والنصي أيضا، إذ تداخلت بنياتها الأصلية ببنى أجناسية أخرى كثيرة خاصة "البنية الشعرية"، فقد وردت تلك البنى متناغمة ومنسجمة مع البنية الروائية الأصلية، حيث خدم هذا التداخل النسيج العام لأعمالها، لنخلص في الأخير إلى أن أعمالها الأدبية شهدت تطوراً وتحولات كبرى من مرحلة إلى أخرى، وتميزت بانفتاحها على الأجناس والفنون الأدبية، وحتى غير الأدبية كالسينما مثلا.

Résumé:

Ce travail essayer de découvrir **l'interférence des types littéraires** dans les travaux de la romaniste algérienne "Yasmina Salah" en posant la question suivante: "quelles sont les limites de l'ouverture de genre romancier chez "Yasmina Salah" sur les genres et les arts littéraires et non- littéraires?".

Je constate que ses travaux sont caractérisé aussi par **l'interférence des types littéraires et textuelles**, elle se confronter ses structures originale par d'autre surtout "**la structure poésie**", on conclure a la fin que ses travaux ont connu une évolution, et une réorientation majeure touché au fond de ses travaux littéraires d'une phase à l'autre, marquée par l'ouverture sur les genres et l'arts littéraires, et non littéraires, par exemple le cinéma.

قائمة المصادر و المراجع

أ)المصادر:

1. ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الحضارة للنشر، القاهرة، ط:02، 2010.
2. ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط: 01، 2006.
3. ياسمينة صالح: لخضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:01، 2010.

ب)المراجع:

1. أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ودار أزمنة، بيروت، عمان، ط:01، 2001.
2. أحمد محمد عبد الراضي: القضايا الصرفية والنحوية في حاشية الباجوري على جوهرة التوحيد (دراسة تحليلية في ضوء دلالة النص)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط:01، 2007.
3. أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط: 01، 1980.
4. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:01، 2001.
5. حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 2000.
6. خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000.
7. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي . دراسة . ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: 01، 1996.
8. سعيد حسن البحيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ، لونجمان، القاهرة، ط:01، 1977.
9. سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1985.

10. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي . النص والسياق . ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:03، 2006.
11. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992.
12. عبد الحق بلعيد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 01، 2008.
13. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار مطبع محمدي، د ط، 1979.
14. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة ، الدار البضاء، المغرب، ط:01، 1991.
15. عبد الناصر حسن محمد: سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د ط، 2002.
16. علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د: 04، 2005.
17. عمر عبد الواحد: التعلق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:01، 2003.
18. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط:01، 2011.
19. فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن، ط: 02، 2007.
20. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2008.
21. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2006.
22. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:01، 2008.
23. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط:01، 1998.

24. محمد هادي اللّحام، محمد سعيد، زهير علوان: القاموس (عربي عربي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 02، 2007.
25. نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر بقسم اللغة العربية وآدابها ـ جامعة اليرموك ـ ، 23/22 تموز 2008م)، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط:01، 2009.
26. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي ـ التناصية النظرية والمنهج ـ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط:01، 2010.

ج) المراجع الأجنبية المترجمة:

1. ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:01، 1986.

د)الدوريات والمجلات:

1. أحمد إبراهيم الفقيه: الدخول إلى بهو المرايا، مجلة العربي، الكويت، ع: 376، مارس 1990.
2. باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ج: 16، مج: 16، ع: 61، جمادى الأولى 1428هـ/ مايو 2007.
3. فهيمة زيادي شيبان: التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) "الحوات والقصر" للطاهر وطار نموذجا ـ ، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.
4. محمد الباردي: السيرة الذاتية، جابر عصفور: مفتتح، مجلة النقد الأدبي فصول، مصر، مج: 16، ع: 03، شتاء 1997.

الفهرس

المقدمـــة .

تمهيد: التجريب الروائي في الأدب الجزائري المعاصر 04

المبحث الأول: التعالي النصي والأجناسي (مقاربة نظرية).

I. حركة الحداثة ودورها في إضعاف الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية 09

II. حركية العناصر النصية 11

III. أشكال التفاعل النصي..... 14

IV. دور التداخل الأجناسي في زحزحة الجنس الأدبي..... 18

IV. أ. التداخل بين الأجناس الأدبية في الأدب المعاصر..... 18

IV. ب. التداخل الأجناسي بين جماليات النص وجماليات التلقي وفاعليته..... 20

المبحث الثاني: التعالي الأجناسي في روايات ياسمينة صالح.

I. أ. التعالي النصي في رواية "بحر الصمت" (العتبات النصية) 25

I. ب. التعالي الأجناسي في رواية "بحر الصمت" 30

II. أ. التعالي النصي في رواية "وطن من زجاج" 41

II. ب. التعالي الأجناسي في رواية "وطن من زجاج" 45

III. أ. التعالي النصي في رواية "لخضر" 55

III. ب. التعالي الأجناسي في رواية "لخضر" 59

IV. الائتلاف والاختلاف الأجناسي في تجربة ياسمينة صالح الروائية 67

الخاتمة..... 71

قائمة المصادر والمراجع..... 73

فهرس الموضوعات..... 76