

المحور الرابع

دراسات أدبية ونقدية



التشكيل اللغوي والصوتي في الرواية الجزائرية

رواية الموت في وهران للحبيب السايح أنموذجاً

Linguistic composition in the algerian novel

Novel "death in oran" of habib sayeh model

¹ عبد المجيد بلخوص

² ليلى قاسحي

تاريخ الاستلام: 14-02-2019 تاريخ القبول: 04-03-2019

الملخص: حملت السنوات الأخيرة في العالم أجمع للكتابة الروائية تغييرات كثيرة، مست ما كان إلى وقت قريب يعتبر موروثاً؛ الأمر الذي دفع بالباحثين إلى ولوج طرق جديدة بغرض الوصول إلى فهم جيد للأوجه المختلفة التي صارت تتوشح بها اللغة الأدبية، وقد وقع اختيارنا في هذا المقال على رواية الموت في وهران للكاتب الجزائري المعرب الحبيب السايح، وقد عمدنا فيه على تتبع لغته الخاصة رغبة منا في الوقوف عند تجربته المتفردة، تلك التي تقوم في مجملها على تجديد أدوات الكتابة الروائية بغرض طرق مسالك جديدة، مسؤولة عن ملامح كتابية حديثة. هذا وفق مقارنة أردناها عميقة تضع في أولوياتها مسألة حقيقة خطاب الحداثة في الرواية الجزائرية

كلمات مفتاحية: كتابة - روائية - لغة - أدبية - حداثة.

¹ جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله الجزائر، البريد الإلكتروني: madjidb6@gmail.com

² جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله، الجزائر، البريد الإلكتروني: Leilakashi2016@gmail.com

Abstract:

During his last years, novel writing in the world, keeps more know of the huge transformations that have affected sometimes what is still considered to be a legacy. What prompted the researchers to take other paths, in order to get to know more about the different aspects of the literary language. In this article, we chose one of the novels of the arabic algerian writer habib sayah, death in Oran, in what we tried to put the light on his own writing language, with the intention to discover its style, which consist one the action to innovate what is relative to the modern novel. This through a deep and analysis responsible, in order to reach the reality of the speech of the modernism in algeria novel written in arabic.

Keywords: writing, romance, language, literature, modernity.

المقدمة: استطاع الفن الروائي أن يفتك لنفسه مكانة متميزة في المشهد الإبداعي، فهذا الفن الحديث لم يكن لينال كل الاهتمام الذي هو عليه اليوم سواء من طرف الكتاب أم النقاد، لولا قيامه بما هو أشبه بالتنازلات الكبيرة لصالح باقي الأجناس والفنون، فكان أن فضل خيار احتواء باقي الأجناس الأخرى، تلك التي كانت إلى وقت قريب غير معترف بها من طرف الحساسيات الشعرية المهيمنة على كل شيء بمجازها وبلاغتها. إن إحباطات اليومى وسقطاته في مجتمع معقد ومتصارع، قد تحولت إلى أترية خصبة لفن الرواية العربية وهي تبحث عن لغة خاصة بها، لغة تنزل من برجها العاجي وهي تصنع مساحة من الحوار بين الأصوات المتعددة والمنتمية إلى أكثر من انتماء لغوي وثقافي واحد.

راحت اللغة الروائية في تجديد أدواتها، فكان أن تراجعت الأحادية في التعامل مع النص، في مقابل إفراح المجال إلى مقارنة بديلة، تضع في أولوياتها مسألة إخضاع اللغات والخطابات والأصوات للدرس والتحليل.

البحث في إشكالية اللغة الروائية، هو مرمى يبحث في اللغة البديلة التي صارت تُسائل الدارسين بدينامية متسارعة تنسحب على كل الجزئيات المكونة للعمل الإبداعي، من عنونة وبنيات لغوية وشخصيات وأمكنة، إننا في هذا البحث نروم تسليط الضوء على تجربة الكاتب الجزائري الحبيب السائح، وهو الكاتب المي تفرد في المشهد الروائي الجزائري بلغة مبتكرة تتجدد باستمرار الموت في وهران الصادرة سنة 2013 بالقاهرة، إضافة إلى كونها رواية، هي سؤال موضوعي يعيد صياغة مفهوم اللغة الروائية.

دلالة العنوان في الرواية: العنوان هو بداية أكيدة للنص، منها ما يحمل اسم علم يشغل فيما بعد حيزا هاما من المتن الروائي، ومنها ما هو جملة تركيبية قائمة على مسند ومسند إليه، تشكل في مجملها نوعا من المجاز المي يأتي على تشويش مقصود للقارئ، يحمله فيما بعد على ولوج النص بغرض إدراك كنهه. الموت في وهران ليس فقط عنوانا، إنه إلى جانب ذلك عنصر أساس من شأنه أن يوجه القارئ إلى نوع من التلقي الموجّه، ليس من العسر أن يشعر القارئ أنه بصدد قراءة تحقيق صحفي أو فلسفي عن موضوع الموت، لا نصا إبداعيا لكاتب يحوز ناصية الكتابة بشكل جيد، لذا فمن المشروع أن نتساءل:

لماذا نعطي للنص عنوانا؟

لماذا العنوان؟

أو بمعنى آخر لم الموت في وهران؟ لم خيار الكتابة؟

"ما المي يُكرهني على نقل وقائع من أيامي أثتها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم؟ لا شيء؛ إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من

كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة، وحدة ضاقت ذرعا بوحدتها"¹.

يشكل العنوان عتبة لا بد منها لولوج النص، طالما أن "قراءة الأدب تستوجب منا أن نعي تداخل الإشارات التي هي من صميمه"² وهو إجراء يرمي إلى تخليص القارئ من ذلك القصور المي يتمكن منه في حضرة نصوص أقوى من وعيه وانتظاره فالعلاقة بين العنوان والنص هي علاقة تلازم؛ لا وجود فعلي لعنوان دون نص مرافق له يؤيد حضوره ويدعمه، "فهو أي العنوان لافتة مفعمة بالطاقات ومدخل أولي لا بد منه لقراءة النص"³ تمر بالقارئ إلى عالمه وقد وفرت له "إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي"⁴.

يعتبر العنوان طرفا أساسا في بنية النص "فهو الشيء المحدد للنص كيفما كان نوعه. ينبني التحديد على إخضاع القارئ ووضعه في صلب الموضوع. إلى جانب ذلك فالعنوان يعرف بالجنس الأدبي، إذ وأمام أكثر من عنوان يمكننا التمييز بين ما هو للرواية، للدراسة ولغيرهما معا"⁵، على هذا لن نحصل الدراسة الجادة دون الوقوف على دلالات العنوان مع ربطها بالنص ككل.

يتكون عنوان الرواية (الموت في وهران) من مبتدأ (مسند إليه) وخبر (مسند) يتوسطهما حرف جر يُحيل على معنى الظرفية، علنا نصل عند تحققنا من هذا التركيب الإسنادي إلى فهم إضافي لعنوان يحتفي بالموت المي هو لا عودة، نهاية واندثار لكل من كان هناك في مدينة وهران سواء أعلق الأمر بالأفراد أم بالأمكنة.

"كانت أخبرتني أن حذيفة لن يعود لأنه مات"⁶.

هناك في هذه المدينة التي سبق احتفاؤها بالموت فعل الكتابة نتلمس عبر الرواية فارقا زمنيا يفصل بين الماضي والحاضر، وما تغير أسماء الأماكن إلا قرينة دالة على أن حاضر المدينة ليس بالضرورة هو ماضيها المي نستشعر تبرمها منه وهو التبرم المي يظهر في التغير الجذري المي لحق أسماء الشوارع والمقاهي. حي

اللوذ(ليزامندي سابقا)، المدرسة في (سان بيار سابقا)، مرتادو الميولومان في شارع(ميروشو سابقا)، متوسطة عقبة (البوليتيكنيك سابقا)، حي سان بيار(الأمير حاليا)، شارع بن احمد الهواري (أوزنام سابقا)، رصيف(سوق ميشلي سابقا)، ساحة المغرب العربي(لاباستي سابقا)، حانة النُسير سابقا(المغلقة حاليا). العنوان دون شك يُنبئ بمسار سردي وما على النص إلا أن يكشف عن هذا المسار عبر تعرجاته المتعددة، إذا ما ربطنا بين العنوان ومسار الرواية فسنجد أن هناك حضورا مكتملا لهذا الأخير داخل النص، وهو الحضور الكفيل بتوجيه سلوك الشخصيات نحو ردود، لم يكن لها أن تتحرك بعيدا عن ظروف القاهرة صنعتها تلك الطاقة الكبيرة التي من شأنها تغيير مسارات السرد الكبرى داخل النص، في ذلك اختفاء بعض هذه الشخصيات وهو الفعل المسؤول عن تغيير جذري يلحق فيما بعد شخصيات قريبة منها. إن الحياة ولا شك مستمرة بشكل يُنير درب الحياة في وهران المُحتفية بالموت كما في شخصية هوارى المي هو صورة مصغرة لمدينة وهران، فرد حمل على عاتقه كما يجب راهن المدينة التي رغم جمالها ومناخها الساحلي، ها هي تُورث أبناءها واقعا مزريا، ممارسة عليهم أقصى مراتب الإقصاء ممثلا في سلبهم ما يحبون.

" قالت لي: يجب أن اعترف لك، سالت عنك واحدة لقيتها صدفة في صالون حلاقة كنت رأيته، في الجامعة رفقتك أكثر من مرة. هي التي أخبرني بموت أمك" ⁷.

إن الموت المي لحق وهيبة بوذراع قد اكتسب دلالة ايجابية، قيمة مضافة تبث في الفناء بذور بعث جديد، هناك حياة جديدة قد لاحت في أفق هوارى بعد فقدته لوالدته، ففراغ الأنثى لا تشغله إلا الأنثى، وها هي بخطة الشرقي تعوض بشكل ما غياب الوالدة، فها هو هوارى يستقبلها في بيته ويعرض عليها لباس الوالدة غير المستعمل، والمي صادف أن وافق مقاسها.

" كنت ظننت أنني سأجد في نفسي إرادة لئلا أُعطي الوافدة علي قطعة واحدة من ملابس أمي الحميمة ولا العادية. غير أنني، لندائها الأول من داخل الحمام تسألني إن كان لدي ما تلبسه على الجلد، عرضت عليها سوٲٲان وسليب وقميجة، كلها في علبيها مما لم تكن أمي قد استعملته بعد. فأرسلت إلي، بعد حين، فاتحة باب الحمام: على مقاسي، صحَّيتُ"⁸. ونحن بصدد القراءة يحملنا الحبيب السَّايِح إلى تتبع مصائر شخصيات عديدة، تختفي خلف وجه المدينة الجميل، خلف المنازل والزَّوَايا والفنادق، أين تندفع الشخصيات في الحديث عن عواملها المشرعة على المحن والنكبات، هي شخصيات تحمل أسماء مألوفة ومتداولة، وفق الكاتب إلى حد كبير في تتبع ذواتها وهي تحاول أن تصنع حاضرها بما أُوتيت من قوة، هواري، حسينة حلومة، جمال الدين سعياد، بختة الشرقي، قاديرو، خصرو البومة، كبابة، عيشة ناصر العوني الكلونديستان المعلم الطاهر فراحي، وهيبة بوذراع، حذيفة الشيخ، عبدقا الن قريطو، الروجي العارم، عبد الجبار معموري، نوار مصمودي، الدكتور قدور بن حوار، مريم بوخانة، البشير الخ. يمكن أن نستشف أن ما لحق شخصية هواري ما هو إلا مثال لما تعايشه الشخصيات الأخرى، لما يمثل واقعها ويومياتها التي تتصرف فيها المدينة بشكل كبير، بعد أن تحولت إلى فضاء يشغله الموت من كل جانب، إن شخصية هواري، التي اختارها الكاتب كنموذج مكشوف لما خفي عند باقي الشخصيات، إنما هي مستودع أسقط فيه ملمح المدينة بشكل بدا فيه هواري ناطقا رسميا باسم زواياها، أمكنتها البراقة وفضاءها الموحش القلق، فها هي تورثه اسمها متحدة به (هواري.وهران) راسمة وإياه عنوان الرواية، هنا اتضح العنوان كتكثيف دلالي لبنية النص التي مضى الحبيب السَّايِح في بسطها أمام القراء، وفق نظرة فلسفية تخيلية، تقارب المات الجزائرية وهي تُساق نحو شرفات يشغلها الموت بانزياحاته ودلالاته المتعددة، دليلنا في ذلك هي تلك

العبارة التي وردت خارج المتن: أسماء الشخصيات هنا_ أي داخل الرواية_ من فعل التخيل، أي تطابق لها في الواقع لن يكون سوى محض صدفة.

البنية اللغوية للرواية: إن اللغة داخل تجربة الكاتب الأدبية، تتجاوز بمكان حدودها الأولى، تلك التي تقف عند وظيفة نقل المضامين ليس إلا، إنها حاملة لما هو جمالي استيطقي، متمظها في أكثر من شكل واحد " إن النصوص الروائية تقدم لنا طرائق وجماليات متنوعة في اشتغال اللغة: هناك طرائق تفجر شعرية الكتابة، وتتلغم مسالكها ببياضات وفراغات الرمز والمجاز، وأخرى على نقيضها تميل إلى الاقتصاد اللغوي، وتشكيل كتابة أقرب إلى الخبر الصحفي تُحقق ما سمّاه رولان بارت (الدرجة الصفر للكتابة) وغيرها من الجماليات التي مازالت مجهولة، على النقد أن يخوض مغامرة اكتشافها"⁹.

لقد أثبتت الرواية على مر الزمن، تقبلها لمختلف الأبنية وشتى الأنساق الجمالية وهو الأمر الذي نجد تفسيره في مواظبة الروائيين على تطوير لغاتهم بغرض الاقتراب من النموذج الأرقى للكتابة السردية، وهو النموذج الذي مافتئ يفرض حضوره باستمرار في مشهد روائي جديد ببنية راقية جديدة كل الجدة " يعرفها بعض النقاد بالكتابة عبر النوعية، أو سرد القصيدة النثرية كما هي عند البعض من كتابنا، وهو أسلوب مستحدث يقوم على لغة الشعر والتّصوف والسريالية، وذلك لاستجلاء الباطن الفردي، ومساءلة الدواخل الموعلة في التّبطنين، مُعتمدين اللغة الصّوفية الراقية الحبك، للوصول إلى تلك الأدغال المنتهية إلى كوامن الروح الإنسانية في خلجاتها المختلفة"¹⁰ على هذا فقد استوفت هذه الفنية الجديدة جمالية الأشكال (لغات التّصوف والميثولوجيا) إلى جانب استيفاء جمالية المضامين، في اتصالها بضرورة المجتمع وحركيته المتغيرة. ليس غريبا أن يمزج الحبيب السّايح بين الفصيح والعامي، في جو من الانسجام والتّناسق، وهو الجو الذي من شأنه أن يهيئ القارئ لنوع مُحدد من التّلقي، إنه تلقي النصّ الذي أمضى ما هو أشبه بعقد بينه وبين اللغة، فكان أن

انسابت الأخيرة له طواعيَّة، بالشكل الميّ يضمن للكاتب أن يُمارس غوايته التي يريدّها على قارئه، بعد أن اجتهد في كتابة نصّه زمنًا معتبرًا.

"فاليوم يوم يأخذ فيه الزّمن من عمري عامي الرَّابِع والعشرين، من غير أن أدري إن كان سيمهلني قليلا، كما أنا من الرّزمة أمامي أخذت هذه الورقة الأخيرة، مثل الأولى منذ عام بالضبط، لأضيفها بعد حين إلى المسودة وأضع القلم"¹¹.

عمد الكاتب إلى توظيف لغة ثالثة هي أقرب إلى القول الشفهي، وهي خاصيَّة ألفيَّناها تنسحب على مجمل الحوارات الواردة في الرّواية، إن لغة الكاتب في روايته تلك (الموت في وهران)، نجدها قد تمظهرت في النصّ بالشكل الميّ يجعلنا نجزم بأنها أرادت الإنوجاد ليس لغرض أرضي محض، إنما لغرض أسمى من ذلك، وهو غرض يعكس مستوى لغوي مقصود يمزج بين العامي والخاص ومن ذلك الحوار التّالي، الميّ يجعلنا نتهيا لتلقي نص يقتحمنا بإلحاح، كما هو إلحاح الطرق على الباب.

نقرأ ما يلي مستهل الفصل الأول من الرّواية: "كنت قمت، إثر معاودة الطرق على بابي أشد إلحاحا: نعم لحظة. سمعت صوتها افتح. مثل طيف مسحور ملأت العتبة. يا إلهي أنت فعلا! ردت الباب خلفها: وهل كنت تنتظر غيري؟ راميّة حقيبتى يدها وسفرها: شحال توحشتك! ضمّني بقوة.

ناديتها من خلف دمعى: بختة صديقتى!

أجهشت: هواري ماتبكيش!

ضغطت خدها إلى صدري: أنت أميمتي"¹²

هكذا هو مستهل الرّواية، بلغة سهلة تحمل من الإمتاع والدّهشة الشيء الكثير هي لغة دون شك تحمل كثيرا من المعاناة، فكان أن امتثل الوافد على منزل هواري بملامح طيف مسحور، ليس غير السّحر تفسيرًا لمثل هذا التّركيب الميّ ارتضى لنفسه لغة جديدة لا تحتفيّ لا بالعامي ولا بالفصيح، لغة جديدة ارتوت

من نبعين اثنين فكان أن لبست حلّة جديدة أبدعها الكاتب لشأن يخص مفهومه الشخصي لفعل الكتابة الأدبية، الكاتب وهو يحوم حول نصه نجده قد أقحم نفسه في صراع قائم على تفسير اللغة المعيارية وبث لغة بديلة محل الأولى دونما مساس بذائقة القارئ التي تبحث عن غير المطروق وغير المستكشف، وكأننا به يخاطب قارئاً بديلاً بلغة بديلة أم أنه يا ترى ينتقل بمحب اللغة الكلاسيكية إلى أراضٍ أخرى غير مكتشفة تحتفي بالانزياح عن الأصل دون أن تنفلت هذه اللغة من بين يديه وتتحول إلى ابتذال لا يحمل في ثناياه قيمة جمالية.

للعبارات العامية بعدها الإيحائي، المي استطاعت به أن تُعبّر عن مكنون شخصيتين اثنتين جمعهما حب منذ أيام الدراسة الأولى، ففي مثل هذا المشهد السردى المفعم بالوجع وبالحرقة أين تنوب الأحضان عن كل إلقاء وتصريح نقف على نهاية قصة حب نمت على مقاعد الدراسة بين فتاة حسنة ومثقفة (بختة الشرقي) وشاب (هوارى) طالما كان عرضة لأشكال الاغتراب والسقوط فهو لم يكتشف ماضيه كما يجب إلا بعد أن وقع بين يديه صندوق والدته الراحلة، أما الوالد فقد دفع حياته ثمناً للعشرية الدائمة وهي التي عبر عنها الحبيب السائح في إحدى حواراته الصحفية بمايلي: هي حماقة تاريخية استباحتمنا البريء. إن شاباً مثل هوارى، لم يكن له أن يقبل عن الحياة بعيداً عن بختة الشرقي، وهي التي انتشلت من ماضيه الموحش المي أوقد في قلبه لهباً، وجد في صدر تلك المرأة آخر منفذ إلى حياة جديدة، قد تكفل له عزاء في مصابه فراح يخاطبها مجهشاً: أنت أميمتي.

اختار الحبيب السائح لروايته مجموعة من الفصول، التي بدورها جاءت مقسمة إلى أجزاء فصل بينها بأرقام، أما الفصول التي لم يتعد عددها السبعة فلم يضع لها عناوين علّها تُضيء بعضاً مما بثّه الكاتب فيها، اختار الكاتب البياض بدل الكلمة الفراغ بدل الإلقاء، أثر الخواء واللاشيء بدل العبارة الموحية أو الجملة المسجوعة كان بمقدور الكاتب أن يستعين بأبيات من الشعر أو أقوالاً

مأثورة أو شيئاً من التُّرَاثِ سِوَاءِ أَكَانَ شَفْوِيَا أَوْ مَكْتُوبَا، بِغَرَضِ إِحْلَالِ شَكْلِ مَنْ أَشْكَالِ الدَّلَالَةِ الْمُسَاعِدَةِ عَلَى تَلْقِي النَّصِّ بِالصُّورَةِ الَّتِي يَرِيدُهَا الْكَاتِبُ، إِلَّا أَنَّهُ أَرَادَ لِنَفْسِهِ أَنْ يَسْتَهْلَ كُلَ فَصْلٍ بِالْبَيَاضِ، وَهُوَ الْأَمْرُ الَّذِي قَلَّلَ مِنْ حِدَّةِ انْكَسَارِ السَّرْدِ بَيْنَ فَصْلٍ وَآخَرٍ، إِنَّ الْمَاتَ الْمُبْدَعَةَ فِي النَّصِّ، وَالَّتِي هِيَ نَهَبٌ لِلتَّصَدُّعِ وَلِلانْكَسَارِ أَبَتَ إِلَّا أَنْ يَأْتِيَ نَصْهَا فِي صُورَةِ جَسَدٍ أَوْحَدٍ مُسْتَوْفٍ لِتِيْمَةِ الْمَوْتِ، دُونَ أَنْ تُشْوَشَ عَلَيْهِ أَوْ تُعْكَرَ مَزَاجُهُ الْعَنَائِيْنَ الْفُرْعِيَّةَ، إِنَّهُ دُونَ شَكِّ الْوُلُوجِ فِي النَّصِّ دُونَمَا دَلِيلٌ يُضِيءُ دَرَبَ الْقِرَاءَةِ، إِنَّهُ التَّيَّةُ الَّتِي يَرِيدُهَا الْمُبْدِعُ لِقَارِئِهِ فَلَا يَفِيقُ مِنْهُ إِلَّا عِنْدَ آخِرِ جُمْلَةٍ مِنَ الرِّوَايَةِ.

إِنَّ جَمَالِيَّةَ الرِّوَايَةِ عَكْسُ جَمَالِيَّةِ الْقَصِيدَةِ لَا تَقْفُ عِنْدَ الْمُفْرَدَاتِ الَّتِي تَوْظَفُهَا فِي النَّصِّ فَقَطْ دُونَ التَّنْكَرِ لِأَهْمِيَّتِهَا، فَقَدْ أَثْبَتَتِ النَّصُوصُ الْمَكْتُوبَةُ أَنَّ بِنَاءَ الرِّوَايَةِ يَخْضَعُ لِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْعِلَاقَاتِ، الَّتِي يُؤْطَرُّهَا الْكَاتِبُ مِنْ بَدَايَةِ النَّصِّ إِلَى نَهَايَتِهِ، إِنَّ اللَّغَةَ دَاخِلَ الرِّوَايَةِ "لَيْسَتْ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْأَلْفَاظِ فَحَسْبُ، بَلْ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْعِلَاقَاتِ الْمُصَاغَةِ بِالْأَلْفَاظِ، إِذَنْ فَالْمَهْمُ فِي الْعَمَلِ الْأَدْبِيِّ لَيْسَ الْأَلْفَاظُ بِذَاتِهَا بَلِ الرِّوَابِطُ الَّتِي تُقَامُ بَيْنَهَا"^{1 3}، بِذَلِكَ فَإِنَّ الرِّوَايَةَ كُلَّ مُكْتَمَلٍ مِنْ مَوْضُوعٍ شَخْصِيَّاتٍ، زَمَانٍ، مَكَانٍ أَسْلُوبٍ تَعْبِيرٍ وَوَحْدَاتٍ لَفْظِيَّةٍ، كُلُّ ذَلِكَ فِي جَوْ مِنْ التَّفَاعُلِ وَالنَّمُوِّ مِنْ بَدَايَةِ النَّصِّ الرَّوَائِيِّ إِلَى نَهَايَتِهِ.

تَقُومُ لُغَةُ الرِّوَايَةِ عَلَى نَوْعٍ مُحَدَّدٍ مِنَ الْجُمْلِ ارْتِضَاهُ الْكَاتِبُ كَاسْتِهْلَالٍ يُبَاشِرُ بِهِ فُصُولَهُ، بِحَيْثُ جَاءَ اسْتِهْلَالُ كُلِّ فَصْلٍ مِنْ فُصُولِ الرِّوَايَةِ عَلَى الشَّكْلِ التَّالِي:

فصل 1: كُنْتُ قَدْ قَمْتُ إِثْرَ مَعَاوِدَةِ الدَّقِّ عَلَى بَابِي ...

فصل 2: غَدَاةٌ طَرَدِي مِنَ الْجَامِعَةِ، أَسْتَعِيدُ ذَلِكَ مَغْصُوصَا، لَمْ تَكُنْ أُمِّي أَبَدَتْ

لي...

فصل 3: لَمْ يَكُنْ أَنْسَانِي لِبَعْضِ الْوَقْتِ، فِي مُحَنَةِ دِرَاسَتِي الْجَامِعِيَّةِ..

فصل4:اليوم يروق لي الاعتراف لنفسي بأن بختة الشركي سبقتني دائما
بمسافة ليلة من النباهة ومن اللطف. كانت بعد أيام من خروجي من
السجن....

فصل5:كنت وقفت على قبر جدي جنبا بجنب...

فصل6:كان كفاني بعد نزولي في محطة القطار...

فصل7: قبل سفري إلى الجزائر العاصمة بيوم، كنت دخلت على عاشور
بونعائم...

من المعلوم أن الجمل الفعلية على عكس الاسمية تفيد الحركة والتنقل من
حال إلى حال، وما خاصية الحركة إلا قرينة على توفر عنصر الحياة، في
الحركة حياة كما في الركود والثبات موت مُعلن، فهل أراد الكاتب أن يُبدع
نصا يتوشح بالموت مُتغنيا في الحين ذاته بكل ما يُحيل إلى الحياة، طالما أن
الحركية التي غرست في مستهل كل فصل أُريد بها أن تؤدي ما هو أشبه
برقصة الموت الأخيرة؟

تأتي الرواية على شكل ماضي يعيد هوارى بسطه لقارئه بأمانة شديدة، فهو
يستعين في كل فصل بأسماء الشخصيات وبالتواريخ وبالأمكنة، وذلك بعد أن
أنشأ عالما مؤثثا بعناصر الحياة من شوارع وفنادق وزوايا وشخوص، رسم ملامحها
بالشكل المي جعلنا نستسلم لهواجسها المشروعة التي تكابدها في جو منفتح على
الحركة والتبدل، يُسهّم عنصر الانفتاح في إبعاد شرط الاكتمال، فلا حدث
مُكتمل، الكل مُجرّء ومنقوص، فكل شخصية تبحث عن نصفها الآخر علّها تُرمّم
بعضا من كيائها المي سلبته العشرية السوداء قريبا أو عزيزا، كيف لا وقد قدّم
هذا الشعب قرايين لا تُحصى إلى أولئك المين أبوا إلا أن يضعوا أنفسهم حراسا
على نواياه، لم يكن لهواري وهو ابن قتيل إلا أن يكتب بغرض ملئ الفراغ، إنه
الفراغ المي يستبد بالماضي طالما أن تلك الفترة الدموية لا تزال تُسائلنا بجرأة

كبيرة، وهي جرأة نعجز في عديد من المرات في تقديم إجابات كافية لها، إن خيار الكتابة الإبداعية نجده قد تحول إلى خلاص للإنسان الجزائري وهو يلتفت إلى ماضيه القريب بنوع من الارتياح، فهو بشكل من الأشكال لا يريد أن يلتصق هذا الماضي بلاوعيه، هو يريد ماضيا ممزوجا بالحلم وبالتطلع، في ذلك أكثر الكاتب من توظيف الفعل الناقص (كان) المي لا يكتمل إلا بما يأتي بعده، إن الكاتب يريد من هذا الماضي المشوه أن يكتمل بصورة تُشرك في الإرادة الخيرة التي هي التَّغْيِي بالحياة، إن الحبيب السَّايح دون شك قد حاول في روايته الموت في وهران أن يرمم بعضا من ماضي هذه المدينة التي أرادها لنفسه في كليتها في ذلك سعيه إلى أن يمتزج بمناخها السَّاحلي كما بشمسها المتوسطية.

" ألبس للفصول الأربعة ما يناسب جو وهران السَّاحلي " ¹⁴.

يأتي الكاتب على ذكر الحانات والكؤوس بطريقة تكشف عن ضياع كبير تتكبده الشخصيات التي لم يتبق لها غير سبيل وحيد لنسيان همومها، يأتي التوظيف المستمر للفظ (الكأس) في الرواية لكي يُحيل إلى فضاء معروف في المجتمع الجزائري المحافظ في مجمله، وهو الفضاء المي يُشكل بداية للضياع وللإستسلام، فالسَّكر في المجتمع الجزائري المحافظ هو إستسلام وفقدان للإرادة هو غياب للرغبة في التَّغْيِي، إذعان غير مشروط لصُروف الدَّهر ونوائبه، وما الكأس إلا بوابة، بها تهرب الشخصيات من واقعها غير المحتمل إلى فضاء آخر لا مكان فيه للإرادة الفردية، للمنطق، لتحمل المزيد، للحكمة وللتساؤل، هناك فقط حُطام النفوس وهي تغادر صُحُوها صوب كل ما تشتهيه وتلذذ به، إن ذوات الرواية وهي تطلب كأسا في إثر كأس، هي بين هذا وذاك تتشارك في مأساة صنَّعها من هُم هناك خارجا، حيث التَّزْيِيف والخداع يستبدان بمدينة وهران، وما فضاء الملاهي إلا حقيقة أبقى الكاتب إلا أن يعرضها كما هي.

- " رفعت لها كأسا أحس قلبها يتحطم " ¹⁵

- " ورفعت كأسها من أعلى الطاولة قرب زجاجة الويسكي " ¹⁶.

بنية الشخصيات: ارتقى شأن الشخصية الروائية رُقياً كبيراً، فقد ارتبط عند بعض النقاد بعلو منزلة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة، وذلك بعد أن كانت ترتبط بمجموعة من الأسماء أُسندت إليها الأحداث فحسب، وهو الأمر الذي يُفسر خروجها عن القالب القديم والمُعد سلفاً إلى آخر تُقحم فيه عن قصد في أتون السرد لجعله أشدّ تلاحماً" لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره الدياكروني" ¹⁷.

تشارك شخصيات الرواية في أن كلّاً منها أنزل من طرف الكاتب منزلة تخدم خط الرواية العام، والمي هو إرادة الإبلاغ بكل ما يسلّب هذه الشخصيات أضواءها وطموحاتها، فشخصيات الرواية تسير بتؤدة نحو السقوط مع علمها بذلك، في ذلك حديث البطل (هوارى) عن علاقته بمعلمه المي أحب فيه إتقانه للخط وإجادته في رسم الكلمات فشجّع وأزره "وكان ذلك منه ما أشعرنى بسعادة مفقودة، بأن كلّفني، غير ما مرة، القيام إلى السبورة. كانت كتابتي تعجبه. قال لي ذلك إذ سلمني ورقة آخر اختبار لنا معه: في أصابعك صنعة الخطاطين!

لو لقيته اليوم كنت أجبته أني صرت علامة للفشل" ¹⁸.

في هذا المقطع تمنحنا هذه الشخصية شكلاً من أشكال السقوط، إنه ضياع الحلم الذي تتساقط معه دوافع البقاء، إنه العجز على الاحتفاظ بما وهبته إيانا الطبيعة، إن هذا المسار السردى الذي يخدم خط الحكى، قد استثمر في وقوف الشخصيات على حقيقتها، وهي في مجملها شخصيات تعاني الفقد والحرمان، فهي لا تسترجع ماضيها إلا بغرض التباكي والحسرة، فبعد أن يُذكر البطل صديقه عبدقا النكريطو بمقطع من مسرحية الخبزة لعلولة يصدر الأخير زفيراً مردداً: "آه وقت جميل ذلك! علولة، رجل عظيم! غدروه في شهر رمضان... آه لو

كان سي عبد القادر مازال في هذه الدُّنْيَا؛ ربما كنت الآن تقنيا في الإنارة المسرحيّة على الأقل¹⁹. في موضع آخر تتحدث شخصيّة البطل عن عبدقا النكريطو المي لعب دور ولي أمر هوارى أمام ناظر المدرسة، وهو المي كان عاملاً تقنيا في مسرح وهران يتقاضى راتباً زهيدا غير منتظم، لم يكن يكفيه لإعالة أسرته. "فتمثيله ذلك الدَّور تجاهي إنّما كان بالتَّقدير تعويضا عن تبخر حُلْمِه في أن يصبح فنانا ضمن فرقة علولة المسرحيّة"²⁰.

كل شيء تغير في مدينة وهران، لا وجود للصفقات المربحة، ولا مكان للمشاريع المُحقَّقة، هناك فقط بدايات واعدة لم تجد أترية تحتويها ولا أيدي ترعاها بشكل صحيح، فكل مجريات الأحداث تُنبئُ بالأسوأ، فالفتي هوارى سيطرد من الجامعة ثم يفقد والدته ويدخل السَّجن منتهيا به المطاف في الحانات والملاهي.

تُسهب الشخصية الرئيسيّة في الحديث عن تمزقها فيجرفها الماضي فيمَا هو أشبه بالبوح، المي يُرتجى به الخلاص النهائي، يستغرق هوارى في استرجاع الأمكنة والأحداث كاشفا عن خبايا كانت بالأمس القريب أسراراً تُخصّ المقربين منه، تستغرق هكذا المكاشفة المُعلنة صفحات بأكملها (من صفحة 35 إلى الصّفحة 39) ذلك دون أن يقع الكاتب في شرك الابتذال، نقف في إثر ذلك على شرائح مختلفة من البشرضاعت وسط ضوضاء المدينة وصخبها بما في ذلك المطاعم والسّاحات، فمنها ما تغيرت أسماؤها (حانة فلوريس سابقا) كما منها ما تعرضت للغلق بشكل نهائي (حانة السَّنيّر سابقا).

شخصيات الحبيب السَّايِح في جوهرها شخصيات مسلوّبة، تبحث عن شيء مفقود، فهي فاقدة للتوازن ولما هو جوهر، فاقدة للسكينة المرجوة. "ظلت حسنيّة حريصة على أن لا يكتشف غيري أنها نسيمّة الوزاني، اسمها الحقيقي، منذ أن وجدتني في صبيحة يومها الثاني عندي، أراقب بطاقة هويتها، التي كنت

أخرجتها من محفظتها اليدوية لأؤكد. فترجّثني أن أناديها بكنيتها التي كما اعترفت لي، اتخذتها نسبة إلى سيدي الحسني، لتنسى حي سيدي الجيلالي في مدينة سيدي بلعباس، حيث ولدت وحيث ذقت ألم أنياب الاغتصاب، قبل انتقالها إلى وهران طالبة جامعية، هرباً من ملاحقة عارها"²¹.

يتحول هذا الفقد إلى الفاعل الايجابي المي يحرك في شخوص الرواية الرغبة في البحث عن خلاص نهائي، خلاص نفسي ما فتئ يشدّها إلى ماضي مكرّس لإحساس الفقد ومعمق له، إن حاضر الشخصيات هو أشبه بعزلة حقيقية. "أمام بابي، في خمارها الأسود، تأسّت لي بخته الشرقي: تبيّمت. طردت من الجامعة. وها أنت تفقد أمك. يا لظلم الدنيا!"²²

يرسم الحبيب السايح حضور المرأة في صورة أشد ما تكون عليه من السوداوية في عالم بلا سمع ولا بصر، فهي مجرد لذّة ومتعة سرعان ما يُستغنى عنها بعد أن تنتهي صلاحيتها، ليست إنساناً بالمعنى الصحيح، ليست فرداً من المجتمع يحقّ له أن يسافر وأن يصنع مستقبله بثقة، عليها فقط أن تُرضي المكر وأن تُنجب له، أما إن هي أرادت أن تسلك سبيلها كما الرجل فستُبعد لا محالة إلى زاوية القهر والمذلة أرادها الرجل كأثاث البيت المي يُغيّر مكانه باستمرار لإرضاء ذوقه أما إن أراد استبداله فلن يكلفه ذلك إلا جهداً يسيراً، أرادها الرجل أن تكون سافلة، ساقطة، مجرد طرف سلبي في واقع يغيب فيه العدل والإنصاف بين أفرادها تنطق الأنثى في الرواية بما يُعذبها فتتحول شهادتها إلى دليل لا يترك مجالاً للشك في الأزمة الحقيقية التي صنعها لها الرجل بيديه.

"لو أنت ولدت أنثى كنت ذقت ألم التمييز كما بمديّة تخترق كليتك. وسمعت قضيب جسدك مثل شجرة تنكسر"²³ هذا ما تقوله حسنية للبطل بعد أن سردت له معاناتها مع أكثر من رجل واحد.

يخلق الكاتب فضاءً وظيفياً تتحرك فيه الأنثى داخل النص وهو فضاء أثّره بكل ما يمت إلى السقوط بصلّة، إنه عالم الممنوع والمحرم، الهامش المظلم المي

يسير بالأنثى صوب النهاية المؤلمة، يُسافر بنا الكاتب في عالمه الهامشي المُتَخِيل فنصطدم أكثر من مرة بحقائق تجعلنا نُعيد هندسة الأشياء والمفاهيم التي كنا نحملها عن مدينة وهران قبل ذلك، أينما كانت الأنثى حلّ العار والخزي والمتسبب في ذلك هو دون الشك الرجل بسلطته المطلقة عليها.

- " ... كيف أن أمي، المرأة الجميلة الطيبة الوفيّة، صبرت على خيانة والدّي إياها إلى أن توفيت فتفرسها أنياب الإهانة" ²⁴

- " ذهبت أمي. ما المي يفيد أن أهوّن على نفسي بأنها لم تكن تعلم فعلا. عاندت أن لا تحمل معها إلى قبرها أني اكتشفت عنها جرح العار" ²⁵.

ليس لهذا الكائن المستضعف من ملاذ، فهي تحت سلطة الرجل أينما حلت لا شيء غير العبوديّة الجسديّة وإرادة التّغيب، تغيب كل شيء يشد الأنثى إلى الحياة، يأتي صوت الأنثى في الرواية معبرا عن أبعد مرمى للاذعان إلى الأمر الواقع وللاستسلام على لسان حسنيّة في هذا المقطع:

- "تمنيت لو أني كنت لا أحيض، بلا قدرة على الإنجاب، بلا ساعة بيولوجيّة تذكرني بأنوثتي ... لو أني وجدت كيف أدمّر منبع بويضاتي ! لو أني اعتكفت في كهف حتى لا أرى رجلا" ²⁶.

الحبيب السّايح ورهان اللّغة المبتكرة: أثار بعض الدّارسين مسألة إخضاع اللّغة إلى الدّرس اللّساني الصّارم، وذلك بغية ملاحقة دلالاتها التي تنفلت باستمرار عن الإحاطة، التي تعكف على التّقاط التّفاصيل، إنها تقوم على إرسال دوالها دون قيد وبلا حد للتعبير عن المات المتلفّظة ومن خلالها وبالرغم منها،

يمكن أن تُدارس اللّغة على أكثر من وجه واحد، وذلك تبعا لنمط الدّراسة وأهدافها المرجوة، فهي في يد اللّساني نسق من الرّموز خارج السّياق المي قيلت فيه أي في حالة الاستعمال المنفرد المي " يُمثّل الوضعية الأكثر طبيعيّة بحكم أنها تستجيب لفطرة الإنسان، وميله نحو سهولة التّواصل بلغة واحدة، ذلك أن

في اكتساب لغتين تستعملان في الوظيفة نفسها، بدلا لجهد إضافي مخالف للفترة" ²⁷.

تري الشعرية الكلاسيكية في اللغة مجرد نسق مغلق system close يتأسس بعيدا عن ماضي اللغة وحاضرها المتغيرين متخذة من المعنى الحرفي للكلمة سندا لها، في مقابل ذلك نجد التعدد اللغوي المي يبيح الانتهاك ويوصل له عبر التباين والاختلاف اللذان يضمنان حيوية الأدب وانفتاحه، في ذلك يرى باحثين أن لا فصل بين اللغة والمجتمع باعتبارها الوسيلة الوحيدة، والأكثر فعالية في تواصل أفرادهم وتقاربهم، وهو الأمر المي يتجاوز الجانب اللساني للغة إلى جانب آخر وهو الحوار.

في وقت سابق كان التقسيم المعهود للرواية هو ذلك المي يعتمد في إجراء التصنيف على التيمات، فكان منه الرواية التاريخية، البوليسية، العاطفية، رواية الخيال العلمي.. الخ. لكن بما أن الروائيين أنفسهم هم من يقف وراء التغييرات الكبرى التي من شأنها أن تحدد الملامح المبتكرة للإبداع الروائي، فإن زاوية النظر قد تجاوزت هذا التقسيم إلى آخر ينطلق من " التمييز بين رواية تصدر عن استراتيجية المحاكاة المستهدفة والقبض على الواقع بغرض تحقيق تخيل يبعث على التماهي، وبين رواية تُعطي الأسبقية للكتابة، بوصفها عنصرا أساسا يوظف فيه الروائي عناصر السرد والتخييل، ضمن تدويع للكتابة ينطوي على تخصيص اللغة والشكل والرؤية إلى العالم" ²⁸.

يذكر الباحث المغربي محمد بريدة أن المشهد الروائي العربي قد عرف ما بين (1960.1970) ما هو أشبه بالانفجار، ذلك أنه قد ظهرت حينئذ نماذج روائية لكتاب عرب راحت تطرق طرائق سردية جديدة مع التباين الواضح في درجة استيعاب منحى التجريب في الكتابة عند كل كاتب على حدة، فكان أن تجلي ذلك في (التعدد الصوتي، تقنية المونتاج، توظيف الوثائق والشهادات اصطناع

لغات المؤرخين ولغات المتصوفة، المزج بين الأجناس الأدبية... الخ) وقد أرجع ذلك للأسباب التالية²⁹:

- مرور الثقافة العربية من لحظة مثاقفة مختلفة عن سابقتها، تتميز باتساع التعليم الجامعي والبعثات الطلابية إلى أوروبا، مع اتساع الترجمة وبروز وعي نقدي في التعامل مع ثقافة الآخر.

- هزيمة 1967 التي آذنت بنهاية مرحلة الوطنية بقيمها الاجتماعية، وهو الأمر الذي أفقد الإيديولوجيات بريقها وأحل محلها إحساس الشلل والشعور بالمهانة وبالعجز.

راح الكتاب العرب إثر ذلك في خلق هامش من الحرية على أنقاض النكبة الكبرى التي أصابت الوجدان العربي، وعرفت السّرود وقتذاك تبنيًا لخطاب لا يُهادن ولا يعترف بالمسكوت عنه، فكل شيء قابل للمساءلة في جو من القلق الوجودي، بعيدا عن التلقي السلبي للخطاب الرسمي والمستهلك، إن التساؤل الذي عبر به الفرد عن هواجسه من محيطه ومن الآخر المختلف عنه ثقافة قد وجد في الشكل الروائي مطية له يوصل بها صوته إلى دوائر أعلى بلغة تقوم ليس على الكلمة القاموسية التي لا تعرف إلا "ذاتها و موضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة"³⁰، إنما على الكلمة الحية والمشخصة، تلك التي تتقاطع مع كلمات الآخرين قبولاً أو رفضاً أو تقابلاً.

عرفت ممارسة الكتابة الأدبية سنوات الثمانينات في الجزائر أزمة عميقة، ظهرت سلبياتها فيما بعد على مستوى الإنتاج الروائي خاصة، فكان أن وجدت نصوص في الساحة الأدبية راحت تنقل وحشية ما سُمي بالعشرية السوداء وهي تلبس أردية الصحيفة اليومية، في وقت أن عدداً غير قليل من الكتاب مضوا في ملاحقة الحدث الدامي الذي أقحمهم في البكائيات وفي التهويل، حدث كل هذا في وقت تساوت فيه الكتابة مع الموت، فالقمع الإرهابي آنذاك لم يكن له أن يرضى

للأقلام الحرة أن تكتب عن راهنها كما تشاء، وهو الأمر المي وضع المبدعين الجزائريين بين نارين فإما الإذعان وإما التّصفية، ولنا في العبارة الشهيرة التي أطلقها الطاهر جاووت خير مثال عن عمق الأزمة التي رافقت الكتابة الحرة حينئذٍ.

أنتجت هذه التجربة الفارقة لدى الكتاب الجزائريين حالة من فقدان التوازن والقلق والقهَر، كل هذا في جو مشحون من الصراع الفكري المحتدم المي ما فتئ يُقوّض مخيال الكتاب، مُجبرا إياهم على الأخذ بخيار الصمت طالما أن الإدلاء يساوي التّصفية والإبعاد، تتحدث الباحثة آمنة بلعلى عن تلك التجربة المريعة فتقول: "عرف الواقع الجزائري منذ الثمانينات تحولات خطيرة، تقوض بفضلها كل شيء، وجعل الإنسان يفقد إيمانه بكل شيء، وبدا المتخيل الاجتماعي المي راح الروائي الجزائري يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره، وذلك من خلال اشتغال خاص على اللغة"³¹.

ونحن بصدد قراءة نص الحبيب السّايح الصّادر سنة 2013 الموت في وهران نجد أنفسنا في حضرة نص متجدد في شكله وفي مادته، نص يتجاوز الجماليّة السّبعينيّة ذات التّوجه الإيديولوجي، ذلك لعهدنا بالكاتب وهو المي كتب جملة من النصوص المهمة (زهوة، تماسخت، ذلك الحنين، تلك المحبة... الخ) أين اكتملت تجربة الكاتب الإبداعية بالدرجة التي تجعلنا نقف عند المرجعيات المعرفية المؤسسة للنص السّائحي، المي ما فتئ يجدد استعارات قائمة على تحريك اللغة داخل نصوصه، وهو التّحريك القائم على التّقديم والتأخير مع استيفاء تعلق البعض بالبعض الآخر .

ليس من السّهل أن تستسلم رواية الموت في وهران إلى التّأويل السّاذج، ذلك المي يرمي إلى إسقاطات لا تأخذ بعين الاعتبار تجربة الكاتب الخاصة، فنحن نجد تمثّل ارتداد صدمة زمن النمرود قد تجلّت في نصوصه فيما هو أشبه بثورة

داخل النَّصِّ إنَّ فعل الكتابة عند الحبيب السَّايِح بالعودة إلى كل نصوصه السَّرْدِيَّة المنشورة داخل الوطن وخارجه نجده قد تحول إلى جهد جبار وكأننا به قد تفرغ لشأن خاص به في الكتابة، وهو شأن نجده قد أولاه أهميَّة قصوى سارت به بتؤدة نحو إنتاج مجموعة من النصوص المتميزة، أين أُلِّفنا كل نص يحاول أن يتجاوز النَّص السَّابِق له، وكأننا بالحبيب السَّايِح قد عكف على فعل الكتابة بطريقة تتأسَّس على تجاوز الشكل الجاهز دون التَّنْكر له. يرى أحد الباحثين أن الكاتب يحبُّ نصوصا تحتفي باللغة مُستوفيَّة مساءلة الواقع باللغة و من أجل اللغة. وكأننا بالحبيب السَّايِح قد وعى كما يجب أن أداته في مقارنة الخطابات الاجتماعية إنما هو رهان تقني، يسير به إلى إنتاج خطاب إضافي يتجاوز الوظيفة الأولى للغة التي هي مجرد نقل كلام الآخرين لا أكثر، وهو الأمر الذي لم يقف باللغة التي انتقاها لنصه عند تلبية المعاني فحسب، إنما تجاوزت ذلك إلى اعتبارها غاية تأتي على جهد الكاتب بما لا يدع مجالاً للشك في أن الحبيب السَّايِح يكتب بحرص شديد، جعل منه عاشقا للغة حد الافتتان بأساليبها وأشكالها غير المطروقة، وهو عاشق كلما تحدّث عن معشوقته بما يجيش في خواطره نحوها؛ زاد هياما بها وتعلقا بملامحها وبضوئها، وكأنه يبحث عن قول شيء مفقود لم يسبق إليه من قبل، ليس هذا الشيء في نهاية الأمر سوى لغة مبتكرة، طالما أن النموذج المُبتَغى يكمن في نرجسيَّة القول، في ذلك نورد بعضا من الشواهد الكثيرة في الرواية وهي كالآتي:

"يوم قاطعتهما في شارع خميستي، ماشياً في اتجاه البحر... أحسستُ جسدي من غبطني إيَّاهما، مُسِخ فراشة رقّصتها أنوار تلك العشيَّة المزدحمة... كانا يسيران زندا لزندا وهي كنجمة سينمائيَّة معشوقة لي في طايور بنفسجي على مقاس خالب، استعرض لجسدها كل ثنيات أنوثتها. كانت بجذاء أسود من نوع البوت أعطى كعبه غير العالي ردفها إيقاعاً راقصاً بين طرفه المحكم على بطة ساقها العامرة وبين نهاية الجيبة فوق مفصل ركبتها

جوربان عسليا اللون. مثل هدهدة عزف أرجحت قلبي، كان تناغم حركة
محفظتها اليدوية في شمالها مع كتفيها المبتهجتين بشعرها الأسود المسدل
عليها في تسريحة معقوفة الحواف إلى الداخل، من فرط غبطتي، رأيتني صرت
رُوحا سكن وهران قبل أن أولد" 3 2

" وهي تنحني ناشرة ذراعيها، خلثها تؤدي انكسارها الأخير، كموجة من
أمواج المتوسط تابعتها تتحطم تباعا، كأنما ندباً على حالي..." 3 3

تتكرر مثل هذه المقاطع طوال كل مسار الرواية، وهو المسار المي أثته الكاتب
بلغة مستعصية تصنع لنفسها مضمارا في الكتابة لا يشاركه فيه إلا من تشرب
اللغة وتشربته، إن الحبيب السايح هاهنا يريد دون شك قارئاً يقبل على الشكل
اللغوي الجديد، بغرض إقامة رباط من المعانة بينهما، وهو الرباط المي يبحث في
زوايا اللغة غير المطروقة عما يسهم إسهاما فعّالا في تحقيق مفاهيم جديدة للغة
الروائية.



الشكل 1:

الخاتمة: ونحن نتتبع عدول اللغة عن مضمارها المألوف في الرواية، كان قد شد انتباهنا كونها قد تحولت إلى منطلق وغاية في نفس الوقت، فهي في المستوى الأول الأداة الرئيسية في مقارنة الخطابات الاجتماعية بالشكل المي يسمح بخلق مساحة من الحوار المتبادل على أكثر من صعيد واحد بين المتكلمين، وهي في مستوى ثاني رهان متجدد يطرق أبواب التجريب المختلفة بحثاً عن تمظهر جديد في حلة بديلة.

الموت في وهران هي رواية اللغة المبتكرة، التي استثمرت في اللغة في مستوياتها المختلفة، فكان أن أوجدت لنفسها التعدد وعنصري الكثافة والتنوع ان الحبيب السايح قد وصل من خلال روايته هذه الى طرح السؤال الجوهرى المي يبحث في اللغة الفريدة التي تحمل في ثناياها بلاغة جديدة، وهي بلاغة تقوم على لغة نوعية تقارب إشكالية اللغة الموضوع.

قائمة المراجع:

1. (علي جعفر العلاق) الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط1، (1997).
2. (حمد فكري الجزار) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1998)
3. (صدوق نور الدين). البداية في النص الروائي. دار الحوار للنشر والتوزيع سورية. ط1. (1994)
4. (محمد بوعزة). حوارية الخطاب الروائي. التعدد اللغوي والبوليفونية. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة ط1 (2016)
5. (بليحيا طاهر). الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي. دار ابن النديم . الجزائر. ط 1 (2017).
6. (أحمد إبراهيم الهواري) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف القاهرة، ط1، (1983).
7. (حسن بحرواي) بنية الشكل الروائي. الفضاء الزمن الشخصية. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. (1990).
9. (نعمة دهش فرحان الطائي). مقاربات سوسيولسانية. الدار المنهجية للنشر والتوزيع. ط1. (2016).
10. (محمد برادة) أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط: 1 (1996).
11. (ميخائيل باختين) الكلمة في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ط1. (1988)
12. (آمنة بلعلی)، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل الى المختلف، دار الامل الطبعة الثانية، (2011).

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Jean Ricardou, *problèmes du nouveau roman*, paris, seuil, coll. Tel quel. 1967, p:20.

الهوامش

¹ الحبيب السَّايِح. الموت في وهران، فضاءات للنشر والتوزيع و دار ميم للنشر، الجزائر، ط1. 2016. ص

11

² Jean Ricardou, *problèmes du nouveau roman*, paris, seuil, coll. Tel quel. 1967, p:20.

³ علي جعفر العلق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 1997، ص 173.

⁴ محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998، ص 10.

⁵ صدوق نور الدين. البداية في النص الروائي. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. ط1. 1994. ص 59.

⁶ الرواية ص 28

⁷ الرواية ص 21

⁸ الرواية ص 20

⁹ محمد بوعزة. حوارية الخطاب الروائي. التعدد اللغوي والبوليفونية. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة ط1 2016. ص: 115

¹⁰ بليحيا طاهر. الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي. دار ابن النديم . الجزائر. ط1 2017 ص: 20

¹¹ الرواية ص 10

¹² الرواية ص 9

¹³ أحمد إبراهيم الهواري. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة ط1983، ص: 222.

¹⁴ الرواية ص 12

¹⁵ الرواية ص 86

¹⁶ الرواية ص 81

- ¹⁷ حسن بحرواي. بنية الشكل الروائي. الفضاء الزمن الشخصية. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. 1990. ص 207
- ¹⁸ الرواية ص 24
- ¹⁹ الرواية ص 30
- ²⁰ الرواية ص 31
- ²¹ الرواية ص 69
- ²² الرواية ص 49
- ²³ الرواية ص 76
- ²⁴ الرواية ص 76
- ²⁵ الرواية ص 46
- ²⁶ الرواية ص 82
- ²⁷ نعمة دهش فرحان الطائي. مقاربات سوسيولسانية. الدار المنهجية للنشر والتوزيع. ط1. 2016. ص 183
- ²⁸ محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط: 1 1996 ص: 31
- ²⁹ ينظر: محمد برادة، مصدر سابق، ص: 37
- ³⁰ ميخائيل باختين الكلمة في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ط1. 1988. ص 28
- ³¹ أمينة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل الى المختلف، دار الامل للطباعة الثانية، 2011. ص: 126
- ³² الرواية ص 37
- ³³ الرواية ص 88

