تشظّي السرد وتداخل الخطابات في الرواية المغربية

أ. سهام حشايشي

جامعة خميس مليانة - الجزائر

الملخص: تميّزت الرواية العربيّة المغربيّة الحديثة بجملة من الخصائص والصفات التي سمت بها إلى مصاف العالمية، ومن بين تلك الخصائص نذكر تداخلها الأجناسي مع شتى الأنواع الأدبية وغير الأدبية التي تختلف عنها، لاسيما التداخل مع الأدب الشعبي والمقال العلمي وإفادتها من بعض التقنيات السينمائية وغيرها، وهو الأمر الذي حدا بي إلى اختيار ثلاث مدونات روائية من الجزائر وتونس والمغرب، لأشتغل عليها وصفا وتحليلا بُغية الوقوف عند دور التداخل الأجناسي في تحقيق الجماليّة الفنيّة للرواية المغربيّة.

Abstract: in this study I tried to answer some questions about the **arab Maghrebian novel**, this one has been characterized by many special **characteristics** which have gained it to the characters of the global novels. Among these characteristics, its overlaps with many **literary and non-literary types**, Among these are: we find cinematic techniques, popular literature, scientific articles and others, that's why I chose a three novels from Algeria, Tunisia and Morocco, for their study and analysis, all this, in purpose to observed the effective **interaction** of the Maghribian novel and its role in realize its aesthetic and thematic characteristics in the name of **experimentation** of novel's discourse.

أثرت الظروف السياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة على مدونة الرّواية المغربيّة قديما، وتعرّضت لأزمات إجباريّة حادّة تقضي بضرورة كبت الحرية الإبداعية الأدبية، إجمالا والرّوائية على وجه الخصوص، وضعفت وتيرة الكتابة، نظرا لإشكالات متعدّدة تتعلّق بلغة الكتابة وجوّ الإبداع ومواضيع التعبير وغيرها، إلّا أنّ هذا الأمر لم يثن عزيمة الرّوائيين المغاربة الذين وضعوا نصب أعينهم هدفا لا مناص من ضرورة الوصول إليه، ألا وهو الرّغبة في الارتقاء بهذا النّمط الفنّي المتقرّد وإيصال حسّه الفنّي

والموضوعاتي إلى كامل أرجاء العالم، وهذا ما تحقق فعلا في أواخر الألفية الثانية ومطلع الألفية الثالثة، حيث برزت كتابات أحلام مستغانمي وواسيني الأعرج وإبراهيم الكوني وكمال الرياحي وعبد الله العروي وغيرهم ممن نهضوا بالكتابة الروائية وجسدوا حلم وجود رواية مغاربية تعبر عن واقعهم المعيش بكل ما تكتنفه من متغيرات وما يحكمه من مواقف وتجارب متعدّدة.

وإذا سلّمنا بكون الرواية المغربية المعاصرة جنسا أدبيا عابرا لمقولة الأجناس، ونسقا تعبيريا مرنا في تنوع قوالبه وتدرج مستوياته الفنية المتباينة، فلعلنا، ومن هذا المنطلق، نستطيع التّسليم بكون الرواية المغربية قد أضحت تُحاكي في عمقها التخيلي، وراثها الفني والموضوعاتي، أرقى الروايات العالمية الغربية منها والمشرقية، ولعلّ بنيتها النّقاعليّة، ونمطها الحوارية المنفتح على شتى الأنساق الأدبية وغير الأدبية، هو ما جعلها تؤدّي وظيفتها النّفسية والاجتماعية والفنية على أتم ما يمكن تأديته، كما أنّ طابعها المتمرّد على قواعد وقوانين الكتابة السردية، جعلها تتجاوز، وبكلّ انسيابية، سمات الانغلاق والزّتابية والجمود الذي عرفته طوال سنين عديدة من تاريخ نشأتها.

1. الرواية والفنّ السابع (فلمنة الرواية): يُعدّ فنّ السينما من بين الفنون الأكثر

تداخلا مع الرواية المغربية الحديثة، فغالبا ما نلاحظ تجسيدا لبعض الروايات في صورة أفلام سينمائية، كما قد تُفيد الروايات الحديثة من بعض التقنيات السينمائية، وهو الأمر الذي يزيد في جماليّة تشكيلها الفنّي (أي الرواية)، وارتقاء مستواها التصويري، فالتقنيات السينمائية حينما دلّفت "إلى ميدان النصوص الأدبية الحديثة بعامة والنصّ الروائيّ خاصّة، زوّدت عناصره بقيم جماليّة جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا ودينامية واتّساعا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة

النصيّة بينكر صيغا مكانيةً مستحدثةً اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان وبقية عناصر التشكيل الأخرى في النصّ الأدبي¹ من زمان وأحداث وغيرها، ممّا يؤدّي إلى تطوير الخصائص والوظائف الجمالية للرواية من جهة، وإكساب النصّ الأدبي قوّة التصوير وعمق الدلالات من جهة أخرى.

وقد تكون تقنية التركيب السينمائيّ من أهمّ المنجزات التي يقوم عليها فنّ السينما، وهي التقنية الأكثر حضورا في الرواية الحديثة، حيث تتّضح من خلالها، أي تقنية التركيب السينمائيّ، "بعض الخواص الجوهرية لظهور الصورة، وتجسّدها في الحاضر خلافا للأدب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها نسبة للبعض الآخر، ولذا فالتقنية السينمائية المعتمدة على التركيب وعين الكاميرا و العناوين الداخليّة المسموعة أو المرئية جعلت الأفعال تقع في الحاضر غالبا أو في الماضي القريب، وقد استثمرت تقنية التركيب في الرواية بغرض تجزئة العالم الروائيّ عبر تقطيع الحكاية والزمن والمكان، في إشارة دالة على عالم مفتت تحكمه آلية التباعد والتشردم والضياع"²، ويسمى التركيب السينمائيّ كذلك بالمونتاج، الذي هو عملية تصوير اللقطات ثمّ ترتيبها وفق مضمون السيناريو أو القصة السينمائية، "قالية المونتاج هي واحدة من الإنجازات التقنيّة البالغة الأهميّة في فنّ السينما...وهي الجسر لانتقال تقانات السينما إلى الفنون الأخرى ولاسيما الأدب، إذ تأسست علاقة وثيقة بين السينما والأدب عن طريق فعالية المونتاج وتقانات أخرى عديدة"³، وإذا أردنا التمثيل لذلك، يمكننا استحضار بعض المقاطع من رواية (المشروط)⁴ للكاتب التونسي (كمال الرياحي)، حيث عمد في روايته إلى خلق عوالم سردية معيّنة في فضاءاتها الخاصّة، ثمّ اقتطعها ليعيد لصقها ضمن عوالم سردية أخرى من خلال تجسيدها في فضاءات تخييلية جديدة تختلف عنها، ليتشكّل بذلك عالم جديد يجمع بين مقاطع سردية عديدة، منسجمة ومتشابكة تبعا

للأحداث التي تتبني عليها الرواية، تماما كما هو الحال بالنسبة للفيلم السينمائي الذي يقوم فيه المخرج بتصوير مشاهد متنوّعة ومختلفة، وفي مواقع وأزمنة عديدة، ثم بعد ذلك يُعيد ترتيبها عبر آليات اللقطة والتقطيع والترتيب⁵:

أولا. اللقطة: هي نقطة الارتكاز التي يقوم عليها المونتاج السينمائي، وتكون غاية في الدقة خلال تصوير المشهد، لاسيما في مجال السرعة ومسافة التصوير، وهي تخرج إلى أنواع كثيرة منها: اللقطة الشاملة، والقريبة والقريبة جدًا والبعيدة والبعيدة جدًا والمتوسطة، كما تكون بطيئة أو بطيئة جدًا، وسريعة ومتوسطة، وثابتة...مثال:

✓ **اللقطة الشاملة:** وفيها يظهر المنظر أو الشخص كاملا دون التركيز على جانب أو جهة معينة في المنظر، ومثالها، "وتابعتُ سيرتي غير راكض، لم يعد يفصلني عن غاييتي غير فراسخ معدودة، بعد نصف ساعة كنت بين الجبلين، أطلّ على وهاد خضراء وسهول فسيحة" (المشروط ص 42)، حيث تتبدى صورة شاملة لمنظر لامتناهٍ من السهول الفسيحة الواسعة والوهاد الخضراء الجميلة، وتلك النظرة الشمولية للمشهد تُماثل ما ترصده حركة الكاميرا في بعض اللقطات السينمائية التي تصوّر المنظر بكلّ تفاصيله ومن زواياه كلّها، بحيث يتسنى للمتلقّي رؤية كلّ ما يتضمّنه المشهد في صورته الكلية.

✓ **اللقطة البعيدة:** يتمّ فيها التقاط صورة المنظر أو الشخص من زاوية بعيدة ودون تحريكٍ للكاميرا، ومثالها "التفتّ ورائي، فتراعت لي المنافيخ ورافتها بعيدة قصية، فلم أقدر على حبس صرخة فرح كانت ترفس أمعائي، فنظرتُ إلى السماء كالذئب أريد الصّراخ عاليا لتسمعي الملائكة والشياطين..". (المشروط، ص 42)، فلفظة (بعيدة قصية) تُوحى بأنّ الصّورة الماثلة أمام الشخصية الواصفة قصية جدًا، ويستطيع القارئ تمثّل مدى بُعدها، وإذا كانت اللقطات البعيدة يسهل رصدها في التصوير السينمائي

من ناحية التوقع الجيد للكاميرا، فالأمر كذلك بالنسبة للزواي الذي يصف المشهد المائل أمامه من زاوية بعيدة، فتكون لغة الوصف هي التعبير الأدق لنفاصيل اللقطات البعيدة، حيث يُتاح للمتلقي معرفة أنّ الزاوي (السارد) يقف على مسافة قصية من موضوع الوصف.

✓ **اللقطة القريبة:** يُصور فيها الشخص أو المنظر من زاوية قريبة، ويتم فيها التركيز على شيء معين مثل تعابير الوجه الدقيقة وغيرها، ومثالها، "تحسستُ جبهته المتصببة عرقاً فاشتعلت كفي" (المشروط، ص 59)، حيث إنّ فعل تحسستُ الجبهة ورؤية العرق يتقاطر منها، تشي بقرب اللقطة ووضوح معالمها، ولعلّ التماثل بين اللقطتين القريبتين في كلّ من الرواية والسينما، يقوم على مبدأ الوضوح والتجليّ الجيد لصورة المشهد، حيث يتمّ التركيز على موضوع اللقطة وتجنّب وصف كلّ ما يحيط به، واللقطة القريبة تساعد على رصد كلّ الحالات والوضعيّات التي يكون عليها موضوع الوصف.

✓ **اللقطة السريعة:** وهي عبارة عن تصوير لمجموعة من الحركات السريعة التي تحدث في وقت قصير جداً مثل: "واصلتُ سيرتي مصحوباً بسرب من المَخّاح يحرسني من وحشية تلك الأمم، حتّى أدركتُ الطريق المعبّدة، كانت الشاحنات والسيارات تمزّق الطريق في سرعة جنونية، لم أعد أذكر شيئاً غير يدي الممدودة إلى الطريق... كان الضوء المعميّ يتّجه نحويّ مسرعاً، رفعت كفيّ أحتمي منه، لكن فات الأوان، كانت عظامي تتهشم تحت عجلات الشاحنة" (المشروط، ص 49)، لعلّ تسارع الأحداث في هذا المشهد، وتوالي الحركات في وقت قصير مثال: (واصلتُ سيرتي، أدركتُ الطريق، السرعة الجنونية، يتّجه نحويّ مسرعاً، فات الأوان..)، هي خير دليل على أنّ اللقطة الموصوفة في ذلك المشهد تتسم بالسرعة، وهذا ما يدفع بالأحداث إلى التنامي والتطور في زمن قصير.

✓ **اللفظة البطيئة:** وفيها تبدو حركات الأفعال بطيئة، ومثالها: "كانت تحت ضوء الفانوس تُصلح زينتها ماضغة علكتها... توقفت أمام واجهة زجاجية لأحد محلات الكوليزي، اعترضتها صورتها بوجه إجابة شاحبة أسقطتها رياح عاتية..". (المشروط، ص 70)، فإصلاح زينة تلك المرأة أخذ منها وقتا غير قصير، كما أن توقفها أمام واجهة المحلّ وتأملها لوجهها الشاحب، يُوحى ببطء الحركة وتقلص وتيرة سرعتها.

ومن خلال تلك النماذج المختلفة من اللقطات التي وقفنا عندها في رواية (المشروط) لكمال الرياحي، لاحظنا أنها تتقارب مع بعض اللقطات السينمائية من ناحية التوضع والوتيرة، فيمكن إذن للروائي أن يعتمد على تقنية الوصف والتعبير اللغويّ الدقيق والمركّز ليجسد المشاهد الروائية ويجعلها تتقارب مع اللقطات السينمائية التي تعتمد على حركة الكاميرا وزوايا التصوير لترصد المشاهد بوضعياتها المختلفة، وعليه يمكن لقارئ الرواية أن يتمثلها فيلما سينمائيا متسلسل الأحداث ومنتظم اللقطات وجليّ المشاهد.

ثانيا. التقطيع أو التجزئة: إذا كان الفيلم السينمائي يتكوّن من عدّة لقطات تتم تجزئتها لعدّة مشاهد بحسب السيناريو، فإنّ الرواية كذلك تتعرّض لعملية تقطيع المشاهد وفقا لرؤى الأديب وموضوع روايته، وعادة ما تتمّ تجزئة الرواية إلى فصول ذوات عناوين مختلفة وموضوعات متّصلة بالموضوع الرئيس فيها، كما تحدث عملية التقطيع ذاتها على مستوى الزمن، وبالتالي قد نجد في المقطع الواحد من الرواية أزمنة مختلفة ومتشظية قسّمها الدارسون إلى: زمن القصة وزمن السرد وزمن فعل القراءة، وهذا التشظت الزمني يمكن رصده من خلال عمليات الاسترجاع والاستباق والحذف والوقفة والمشهد وغيرها..

✓ **الاسترجاع:** وفيه تتوقّف عجلة الأحداث لتتمّ عملية استرجاع بعضها من الماضي إلى الحاضر في شكل سرد استذكارى، ومثاله، "ذكرتني تلك التجاعيد بوجه

أبي، كان على العكس من ذلك، أسمر أحرقتة شمس - القوايل - وهموم الدنيا ومصائبها، كانت تخيط جبين أبي ثلاثة أودية عميقة، وقفت ليلة احتضاره أفك رموزها، فخمّنت أنّ الوادي الأوسط كان وادي الفقر لذلك كان أكثر عمقا" (المشروط، ص 108)، حيث يستحضر الكاتب في هذا النموذج، صورة أبيه المُسنّ، بوجهه المجعد وسُمرته التي أكسبته إيّاها هموم الزمن ومصائبه، أمّا عبارة (وقفت ليلة احتضاره) فهي استرجاع لموقف مضى، مرّ به السارد، وعلقت بذهنه ذكره، فكانت الصّورة ككلّ، عبارة عن استرجاع للماضي وسردٍ لتفاصيله، ومثل تلك الاسترجاعات نجدها في الأفلام السينمائية التي يتداخل فيها الزمن، فيحضر الماضي في الحاضر ويُستشرف المستقبل، وهو نوع من التشظي الزمني الذي يكسر وتيرة الزمن، ويحافظ في الآن ذاته على دلالات السرد وتفاصيل الحكيم، أمّا في الرواية المغربية الحديثة، فهو ضربٌ من التجريب الذي يصنع من الخطاب الروائي نمطًا فنيًا يتجاوز السائد والمألوف، فيلغي بعضًا من قوانين السرد، ويستعيض عنها بأخرى تحكمها التجربة والإبداع والمغامرة الكتابية.

✓ **الاستباق:** هو توقع أحداث لم تُنجز بعد، وذلك من خلال بعض التلميحات والإيحاءات التي تستشرف أحداثًا مستقبلية لم يجر وقوعها بعد، ومثاله، "أمازلت تتكرين، انظري الدليل، بالزيت على اللوح، لن تمحوه السنون.." (المشروط، ص 67)، وكذلك: "أشرت له: الصورة بقيت على الحائط... سأقصّ عليك قصّتها عندما نستقرّ في بيتنا الجديد" (المشروط، ص 81)، ففعل القصّ هنا لم يجر وقوعه بعد، وإنّما سيحدث بعد الاستقرار في البيت الجديد، وبالتالي فإنّ أحداث هذا المشهد جرى استباق موعد وقوعها.

✓ **التلخيص:** وهو سرد بعض الأحداث التي يُفترض وقوعها في ساعات أو أشهر أو سنوات عديدة من خلال اختزالها وتلخيصها في بضع كلمات أو أسطر، وهو ما يساعد على تسريع وتيرة السرد، ومثاله "تعلن وزارة الثقافة والمحافظة على التراث أنّه

وقع التحوير في هيئة تمثال ابن خلدون المنتصب في قلب العاصمة التونسية بعدما نظرتُ في تقرير لجنة علماء الآثار والتاريخ" (المشروط ص 111)، حيث إنَّ الإعلان عن هكذا قرار يتطلَّب بحثًا وتقصيًّا وبعض الإجراءات التي قد تأخذ وقتًا طويلًا ربّما يستغرق شهرًا من الزمن، فتلخيص كلِّ تلك المدَّة الزمنية، على مستوى السرد، جرى من خلال وضع عبارة: (بعدها نظرتُ في..)، ممّا يشي بأنَّ الأمر استغرق وقتًا معيّنًا تصعب الإفاضة في تفاصيله.

✓ **الحذف:** هو عمليّة التخلي عن السرد المسهب للأحداث التي وقعت في فترات زمنيّة سابقة، والاكتماء بالإشارة إليها تصريحًا أو تلميحًا، ومثاله، "بعد نصف ساعة كنتُ بين الجبلين، أطلّ على وهاد خضراء وسهول فسيحة" (المشروط، ص 42)، فعبارة (بعد نصف ساعة) حذفت مدّة زمنيّة يصعب سرد كلِّ تفاصيلها داخل النصّ، وتقنيّة الحذف في الرّواية تقابلها بعض الإشارات السينمائيّة التي تُعطي دلالات مرور الزمن، في ساعاته وأيامه وشهوره وسنواته، ففي بعض الأفلام السينمائيّة، نجد أنّ الأحداث التي تأخذ حيّزًا كبيرًا من الزمن، يُشار إليها بعبارات: (بعد سنة..) مثلًا أو: (بعد 03 أشهر..)، أو: (بعد 10 سنوات..) وغيرها، كما قد تحضر فيها بعض اللّقطات أو المشاهد التي تُشير ضمنيًا إلى وجود أحداث سابقة، لم يجر وقوعها في الفيلم، كأن نشاهد امرأة ابيضّ شعر رأسها، أو مولودًا شبّ وصار فتى، أو شخصيّة كانت تحرك الأحداث دون اسمها على إحدى شواهد القبور، وغيرها من الأمور التي تشي بحذف الحدث والاكتماء بالإشارة إليه.

✓ **الوقفة:** يتعلّق فيها السرد، ويكون في الدّرجة الصّفر من خلال وقوف السارد على وصف تفاصيل الأحداث أو الشخصيات أو المشاهد، وقد يستغرق ذلك عدّة صفحات من الرواية، ومثاله، "دخلتُ مقهى الروتند، كان خاويًا خاليًا إلّا من سيّدته

الشهيرة، كان الرجل صاحب الوجه المورّد والشعر الأبيض يجلس إلى طاولة، كانت تبدو عليه شيخوخة واضحة، تهدّلت وجنتاه وخاطت وجهه عشرات التجاعيد الدقيقة، خطوط مثل الشعيرات، وارتسمت عليه نقاط صفراء وبنية كأنّها الحشرات قد تكاثرت وتجمّعت" (المشرط، ص 107)، حيث إنّ المشهد الموصوف عطّل، قليلا، ونيرة السرد، وخلق مساحة وصفية واسعة تبعث على التأمل والتدقيق في تفاصيل المشهد.

ومثله أيضا: "وأشار إلى موقع قريب فيه أشجار عملاقة لمساء الجذوع، قليلة الأوراق تبدو كالأشباح في ذلك المساء، أخذني الفضول إلى ذلك المكان، وعندما أشرفتُ عليه خنفتني رائحة كريهة كرائحة الجيفة، احتميتُ منها بطرف برنسي وتقدّمتُ كانت بقية جنة آدميّ مشدودة في السماء من أطرافها الأربع بحبال إلى شجرتين، أحشاؤها تتدلّى إلى الأرض تنقرها طيور غريبة لم أتعرف منها إلّا على الغربان... وفي تلك الأثناء حطّ طير ضخم كالنسر وليس بالنسر، رأسه طويل مثل رأس البغل أو الحمار، له فم بشفاه غليظة، فتعجّبتُ من ذلك الطير الذي لا يشبه الطيور... ففررتُ هاربا" (المشرط، ص 28)، حيث استرسل الكاتب في وصف تفاصيل المنظر الذي تحفه الأشجار العملاقة ذات الجذوع الملساء، والرائحة الكريهة المنبعثة من المكان، وبقايا الجنة البشرية التي تحيط بها أصناف الطيور.. فيلاحظ أنّ عامل الوصف- ضمن هذا السياق- أدى وظيفة تعطيل السيرورة الحكائيّة، وفرملة زمن السرد، ليضع المتلقي في جوّ الحدث، ومن ثمة العمل على إشباع فضوله حول تفاصيل ذلك الحدث.

✓ **المشهد:** يتعطلّ فيه السرد، من خلال التركيز على أدقّ تفاصيل الأحداث

وعادة ما يتجسّد المشهد في صورة حوار الشخصيات، ليتّيم من خلاله الوقوف على السمات الاجتماعية والنفسية للشخصيات المتحاورة، ومثاله الجدل الذي يدور على لسان آدم وحواء حول سبب خروجهما من الجنة: "آدم: أقسم بهذه الجبال وهذه السماء

وهذا القدر الأحمر الذي أمشيهِ حافيا أنّي بريء وأنّ يدي ما لمست ثمرة الحرام... لماذا لا تعترفين يا حواء، لماذا لا تقولين الحقيقة؟..

ثمّ تردّ عليه حواء:

من قال إنّني أنا التي أكلت، لماذا لا تكون أنت؟

ثمّ يُحدّث نفسه قائلاً:

خطيئتنا هي سؤاُتنا لو كنتِ تعلمين، ستصاحبنا اللعنة إلى يوم الدين، سيلعننا نسلنا وسيلتفّ حولنا أحفادنا ويسألوننا عن فعلتنا، لماذا يا حواء، لماذا خالفت أوامر الربّ؟؟.

وتحدّث هي نفسها أيضاً:

ماذا أقول له هذا الرجل الغيبي، ألا يعلم أنّ الأمر أكبر من قطف تفّاحة، ألا يذكر ما اقترفناه ليلة البارحة؟" (المشروط، ص 59)، فالمشهد، ضمن هذا النموذج من الرواية، كان قد ورد في شكل حوار جدليّ بين شخصيّتي آدم وحواء، حول مسألة الخطيئة والوقوع في المحذور، وكلّ منهما يحاول تبرئة ذمّته من العصيان، وتحميل الآخر مسؤوليّة الجرم، أمّا إذا عدنا إلى دلالات المشهد الروائي، فلعلّه يرمي إلى تصوير الصراع والجدال الدائمين حول مسألة الخطيئة الأولى التي تضمّنت الجريمة والعقاب معاً: أيهما كان جنسه مسؤولاً عن الهبوط من الجنّة إلى الأرض: آدم أم حواء؟، وهي رؤية فكرية فلسفية تتعلّق بالجانب الديني والإنساني ما، ربّما أراد كاتب الرواية طرحها وفق قالب فنّي يفتح المجال واسعاً أمام المتلقّي المتقف، ليؤوّل ويُجادل في تلك المسألة.

ثالثاً. الترتيب: وهي أحرّ مرحلة من مراحل التركيب السينمائيّ أو المونتاج بعد

اللقطات وتقطيعاتها المختلفة، ففي الفيلم السينمائي، وبعد تصوير اللقطات والمشاهد المتعدّدة، تتمّ عمليّة ترتيبها بحسب دلالات النصّ السينمائي، والأمر نفسه بالنسبة للقطات الرواية، إذ يقوم السارد بعمليات الجمع والحذف والنقد والتأخير لبعض المشاهد

السردية، وضمها لبعضها البعض بطرائق فنية معينة تمنح النصّ الروائيّ نسقا واحدا منسجما ليحقق الأثر الجماليّ المطلوب، وفي رواية (المشروط لكمال الرياحي) كان توزيع المشاهد وتجزئة اللقطات عبر فصول الرواية بما ينسجم ودلالاتها الفنية، على قدر كبير من الدقة والوعي، ويستطيع قارئ الرواية أن يدرك ذلك من خلال توليفة المشاهد المرتبة بحسب حركات أحداثها.

كما أنّ هناك تقنية أخرى لا نقلّ أهميّة عن تقنية المونتاج السينمائي، وهي عين الكاميرا أو حركة الكاميرا وزوايا التصوير: ومن خلال هذه التقنية، يعمد السارد إلى تقمص دور عدسة الكاميرا من خلال رصده للأحداث بطريقة حيادية، وتصويرها من جميع جوانبها دون تدخّل منه للتعليق عليها، مثال: "هاهو ذلك المثقّف الذي كان يرفع قرنيّ شاربيه تفاحلا، هاهو يدخل المقهى.. هاهو يجلس إلى جماعته، رشقوا أعينهم في شاشة الحزن اليوميّ، ليستمعوا إلى آخر تصريحات النسناس، كان النادل مازال مبتسما منذ الهزيمة الأولى" (المشروط، ص 73)، وهي جملة من اللقطات البانورامية التي تنتبّع دخول المثقّف إلى المقهى ووصف مظهره وهيئة أصحابه الجالسين في المقهى ويتابعون الأخبار على شاشة التلفاز، ووصف النادل المبتسم دون تعليق من قبل السارد، ليقوم القارئ بعد ذلك بتأويل زوايا التصوير وفك رموزها المتباينة.

يبدو من خلال ما سبق قوله أنّ الروائيّ استثمر اللغة السينمائية لما تحويه من خصائص جمالية وتقنيّة متفردة، فأفاد الروائيّ من حيويّتها لخلق بناء روائيّ يوازي الأفلام السينمائية، بغية كسر استرسال الحكّي المتنامي والمتواصل، وخلق عالم سرديّ جديد تحيطه الحركة الرشيقّة المتمثّلة في الانتقال السريع بين المشاهد، ويسوده التشويق والإمتاع من خلال تشكيل تقاطعات وتداخلات في الأحداث عبر أزمنة وأماكن مختلفة ممّا يضع القارئ موضع شكّ وتشوّق لما هو آتٍ، كما أنّ الرواية تحمل خاصيّة التحويل

والتحوير، حيث يستطيع الروائي "تحويل القصة المتخيلة إلى ملفوظ سردي نستطيع قراءته في وقت قصير، ولهذا نجده يعتمد على حذف تارة، وعلى إضمار تارة، وعلى تلخيص تارة أخرى، دون أن تبدو الحوادث المحكيّة منفردة العقد، مشنّنة لا ينتظمها خيط من فنّ⁶ وهو الأمر الذي وقفنا عنده من خلال رواية (المشروط) التي وجدناها تتراسل مع فنّ السينما من خلال جملة من التقنيات والآليات والإجراءات التصويريّة دونما إخلال بالمسار السردي للرواية.

2. **الرواية والأدب الشعبي:** تعدّ مسألة التداخل الأجناسي بين الرواية والأدب الشعبي من أكثر المسائل النقديّة التي أفاض في الحديث عنها جمعٌ من الباحثين والدارسين، ذلك أنّ الموروث الشعبي جزء لا يتجزأ من الهوية الإنسانيّة وهو لسان حال الأمم التي عبّرت عن مواقفها وتجاربها الفرديّة والجماعيّة عبر توالي الأزمنة والعصور من خلال إبداعات شعبيّة مفعمة بالدلالات العميقة وزاخرة بالمعاني ذات الأبعاد الوجدانية والثقافيّة والنفسيّة والاجتماعيّة، وعليه ارتأى أديب العصر أن يستند إلى تلك المرجعيّات الفكرية السّابقة ليبنى عليها منجزه الروائي المعاصر، محاولاً تقديم مقاربات للواقع الرّاهن من خلال ربطه بالماضي، وبالتالي فإنّ استحضار الموروث الشعبي "يعدّ بمثابة ربط للصلة بين الماضي والحاضر على أن لا تكون الغاية من إحيائه على أساس أنّه تراث جامد وميتّ، بل على أن تكون الغاية منه النظر فيه على أنّه وسيلة تُعيننا في التعبير عن هموم الحاضر"⁷، يُضاف إلى هذا الأمر، أنّ كثيراً من النقاد والأدباء ارتأوا قطع الصّلة بالرواية الغربيّة التي لازمت الرواية العربيّة ردحا من الزّمن، وراحوا يبذلون جهوداً بارزة في سبيل التمهيد لظاهرة توظيف التراث في الرواية المعاصرة، "وقد وجد هؤلاء الباحثون أنّ كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الدّيني والقصص البطولي وقصص الفرسان والقصص الإخباري والمقامات،

والقصص الفلسفي، فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوا إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث⁸، ومن هذا المنطلق، صارت الرواية العربية عامّة، والمغربية خاصّة، عملاً إبداعياً متفرداً، يحمل في ذاته بذور الأصالة والمعاصرة، وينبثق عن رؤية واعية للفن والإبداع، فلم تعد الرواية الغربية هي المرجع الأساس للتشكيل الفني الروائي، وإنما صار التراث أو الموروث الشعبي بأبعاده الفنية كلّها، هو المنبع الرئيس الذي تستقي منه الرواية العربية والمغربية أسسها الجمالية، ومضامينها الفكرية والدلالية.

وعليه كان اختياري لإحدى المدونات التراثية المغربية، التي تحمل عنوان: نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري⁹ - للأديب الجزائري (واسيني الأعرج)، غير أنّ الاشتغال على هذه الرواية لم يكن بدافع اختيار جزافي، وإنما هي تمثيلٌ جليّ لثيمة الأدب الشعبي، كما أنّها بُنيت، فنياً، على شاکلة السيرة الشعبية التي هي نواة التراث الشعبي ومحوره الذي تدور حوله باقي العناصر التراثية المعروفة، فالسيرة الشعبية نموذج لتداخل الأجناس وتفاعلها، فهي تحمل بين طياتها شتى الأنساق التعبيرية ذات الامتداد الثقافي والفكري العريق، من مثل الأغنية الشعبية والحكاية الخرافية والحكم والأمثال والأساطير وغيرها ممّا يشكّل بنية الموروث الشعبي بمعانيه كلّها، أمّا (نوار اللوز)، فهي كذلك حظيت بقسط لا بأس به من آليات اشتغال التراث الشعبي داخل نسجها، ولعلّ مردّ ذلك، رغبة الأديب في رسم ملامح واقعية للمجتمع من خلال تتبّعه لمسار البطل (صالح بن عامر الزوفري) ورصد تحركاته ومواقفه وتجاربه اليومية، مع استنطاقٍ فنيّ (على السنة شخصيات الرواية) للسيرة الهلالية من خلال استحضار بعض أقوال أبطالها ومُجريات رحلتهم الطويلة مع ما صحبها من مواقف ساخرة أحياناً ومتأزّمة أحياناً أخرى، وهي سمة فنية من سمات الرواية الحديثة، كونّ "المتحدّث يتخلّى

طوعا عن صوته متّخذا صوتا آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له، وإنما يستشهد به فقط¹⁰، وهو الأمر الذي وقفنا عنده في هذه الرواية.

أما قبائل بني هلال فقد خلّدت مواقفهم الحياتية المتعدّدة "بفضل السيرة الشعبية التي رافقت رحلاتهم وأعراسهم ومآتمهم، وقد أصبحت سيرتهم محلّ بحث ودراسة، فهناك من اعتبرها أسطورة عجائبية واهتمّ بها جماليًا وفنيًا على هذا الأساس، وهناك من توغّل في أعماقها ورصد حياة أبطالها وحلّل مواقفهم وأوّل سلوكاتهم كلّ حسب ذوقه واتّجاهه وعصره، وأصبحوا بذلك عبرة ودرسا لمن جاء بعدهم"¹¹، أمّا الروائيّ (واسيني الأعرج) فقد اتّخذها نموذجا فنيًا بنى على أسسه أحداث الرواية، والتي أخذت بذلك طابع الواقعية كونها رسمت التاريخ في قالب سردي تخيلي ممتع، كما استلهم منها بعض "الخصائص الفنية كالخيال الخصب واللغة الرائقة وسرد الأحداث واستثمار الأجناس المتخلّلة"¹²، ومن تلك الأجناس نجد (المثل الشعبي) الذي ورد بشكل لافت، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى سهولة تداوله وثقل حمولته الدلالية التي تختزل كثيرا ممّا يودّ الكاتب البوح به، لكنّه ولتميّزه بسعة انتشاره بين شرائح واسعة من المجتمع على اختلاف ثقافاتهما، فهو يعبر عن الضمير الجمعي للكاتب ولمجتمعه، ويمثّل صلة الوصل التي تجمع الماضي بالحاضر، يُضاف إلى هذا الأمر، أنّه "ومع مرور الزمن وتعاقب الأجيال تكتسب الأمثال شرعية وسلطة إقناعية ضمن الجماعة، ولما أدرك الروائيّ ذلك، وظّف هذا النمط من الأشكال الشعبية لما لها من سلطة إقناعية في الثقافة الشعبية الجزائرية"¹³، ومن تلك الأمثال التي وجدناها تحضر في نصّ (نوار اللوز لواسيني الأعرج) نجد:

✓ "أنتِ مثلي يا بنتي، مقطوعة من شجرة" (نوار اللوز ص23)، وهو مثل يُضرب للشخص الذي لا تُحيط به عائلة أو أصدقاء أو أحباب، فيكون وحيدا كالغصن المقطوع من الشجرة، لا أنيس له ولا مُعين، ولعلّ السياق الذي ورد فيه المثل ضمن

هذا الخطاب الروائي، يوحي بأنَّ قائل المثل (صالح الزوفري) يعاني وحدة صعبة جزاءً ففده لزوجته التي تُوفيت لحظة المخاض، وتوفّي معها المولود الذي طالما حلم به، فكان يعيش أحياناً لحظات انفصام عن الواقع، فيتخيّل زوجته ماثلة أمامه، يحدثها فنسمعه، ويلعب ابنه الصغير، فيقول: "أنتِ التي انتهيتِ وانتهى معك الطّفْل، الذي اشتهيته وحلمت برؤية عينيه الطيبتين... أتذكركِ الآن يا ابنة سيّد الرّجال" (نوار اللّوز ص16)، لكن سرعان ما يعود بذاكرته المجروحة إلى الواقع، ويجد نفسه إنساناً مهمّشاً، بأئساً، يعيش فقيراً في إحدى الأحياء الشعبيّة القصديرية، ممّا دفعه في إحدى المرّات إلى التمرد على الدّين والأعراف، فانتهك حرمة إمام القرية، من خلال ممارسة المحظور مع زوجته (لونجة)، فتعلّق قلبه بها، وأطلّعه على كلّ ما يتعلّق بحياتها الخاصّة، فأدرك أنّها تعاني وحدةً وفراغاً عاطفياً مع زوجها، وأنّها تماثلته في تجربة الوحدة والصراع النفسي والمعاناة في صمت، فكان ذلك المثل الشعبي، وسيلة لتجسيد الموقف والتجربة بكلّ تفاصيلها السّلبية.

✓ "سَلّ المجرّب ولا تسَلّ الطّبيب" (نوار اللّوز ص25)، وهو مثل يُضرب للشخص الذي مرّ بتجارب حياتية كثيرة جعلته خبيراً بمواقف البشر وسلوكاتهم، وبأحوال الدّنيا وتقلّبات الدّهر، حتّى فاقت خبرته في الحياة خبرة الطّبيب الذي يعلم سبب الدّاء والابتلاء غير أنّه قد لا يحسّ بالشخص المُبتلى كونه (أي الطّبيب) لم يمرّ بتلك التجربة ولم يحسّ بالألم صاحبها، وهو مثل يشمل كلّ مناحي الحياة الإنسانيّة، ويضرب في عدّة مواقف، ولعلّ حضوره في تلك الرواية جاء مرتبطاً بدلالات النصّ، التي تُشير إلى إعجاب (صالح الزوفري) بفطنة السيّدة (حنّا عيشة)، وذكائها في التعامل مع قسوة الحياة، وقد ورد هذا المثل على لسانه، ردّاً على قولها: "في الشّتاء، الوقيد باطلّ، والجمر بالدّراهم، يشتعل بسرعة ويسخّن جيّداً" (نوار اللّوز ص25)، فأدرك أنّها امرأة مجرّبة،

و ذات خبرة طويلة في الحياة، وهي تدرك جيّدا أنّ الوقيد (روث البقر) حين يشتعل، يؤدّي وظيفة الجمر، في تدفئة الأجساد الباردة، فيرى (صالح الزوفري) أنّها "محقّة، الدّنيا قاسية، والجسد حين يجمّده البرد، لا يفرّق بين نار الوقيد ونار الفحم" (نوار اللّوز ص25)، ممّا جعله يستحضر ذلك المثل الشعبي، ليؤكّد خبرتها وفطنتها في التّأقلم مع المواقف الرّاهنة.

✓ "عاش اللّي شافك" (نوار اللّوز ص68)، يُقال هذا المثل للشخص الذي طالت غيبته، حتّى يئسّ الناس من لقيّاه، وفي الرّواية، ورد المثل على لسان شخصيّة (طيّمة) صاحبة المصنع وصديقة صالح الزوفري في مدينة بلعبّاس، بعد أن غاب عن أنظارها مدّة زمنيّة طويلة، ثمّ التقت به، لتسأله عن أحواله وأحوال مدينته مسيرة، معبّرة عن فرحتها برؤيته سالما أمامها، ومخاطبة إيّاه باسم (صويلح) دلالة على الصّلة الوطيّة التي تجمعهما.

✓ "أخدم يا التّاعس للتّاعس" (نوار اللّوز ص102)، يُضرب هذا المثل للشخص الذي يعمل جاهدا ليستفيد غيره من ذلك الجهد، وقد ورد هذا المثل على لسان شخصيّة (السّبايبي) عندما كان يحدث (صالح الزوفري) عن الجهود الكبيرة التي يبذلها أمثاله من الفقراء المهمّشين في سبيل خدمة الحكومة، مقابل وعودها لهم بتشغيلهم في الأرض أو في أعمال السّد، لكنّها تخلف وعودها لهم في كلّ مرّة، فتخيب آمالهم وتتحطّم أحلامهم البسيطة، فكانت جهودهم تذهب أدراج الرياح، وبالتالي فإنّ سياق النصّ جاء ملائما لحضور ذلك المثل الشعبي المأثور.

✓ "أذكر اللّبيّة تهدف" (نوار اللّوز ص104)، اللّبيّة هنا هي أنثى الأسد، ويضرب هذا المثل للشخص الذي يظهر فجأة أثناء الحديث عنه بين الجماعة، وقد جاء هذا المثل، في الرواية، على لسان (صالح الزوفري) فور رؤيته للجميلة (لونجة)، التي مرّت

على المجلس الذي كان يقعد فيه مع (عمي رومل)، وكان (رومل) يُحدّث (صالح الزوفري) عن جمال لونجة وعزّة مقامها عنده، فكانت حينما تقصده لطلب السكر أو القهوة أو الشاي، لا يستطيع مقاومة سحر عينيها الواسعتين، فيقدّم لها كلّ ما تطلبه، وفي خضمّ هذا الحديث، تحضّر (لونجة)، ليحضر معها هذا المثل الشعبي القديم ليدعم دلالة الموقف.

✓ "قد ما عندك، قد ما تسوي" (نوار اللوز ص108)، وهو مثل يُضرب للأشخاص الذين يحكمون على الناس من خلال ما يكسبونه من مال وجاه، فإذا كان غنياً فهو الكبير ورفيع الشان والعزيز بينهم، حتّى وإن كان جاهلاً، وإن كان فقيراً فهو الحقير والدليل والمنبوذ بينهم، حتّى وإن كان عالماً، وفي سياق الرواية، ورد هذا المثل على لسان شخصيّة (احميدة القهواجي)، حينما كان يخاطب صديقه (صالح الزوفري) عن ضيم الحياة وجورها على أمثاله، فيخبره أنّ هذه الدنيا بكلّ قساوتها آيلة إلى الزوال، فلا يبقى فيها حزن ولا فرح، ويكفي أن يدرك الإنسان ضالة حجمها، حتّى يستطيع مواجهتها، ثمّ يحدّثه عن لحظات الضعف التي تمرّ بالإنسان فتجعله يعتقد بأنّ العالم تحت سيطرته، لكن سرعان ما يتقطن إلى حقيقته، وهي كونه شخصاً فقيراً لا يملك من الدنيا غير قناعته بها، فيدرك أنّه (قد ما عندك، قد ما تسوي)، وأنّ الناس يحكمون على المظاهر ولا ينظرون إلى عمق الأشياء.

ومن جهة أخرى، يعدّ الاستنجااد بالأولياء والصالحين من المظاهر الشعبيّة الرّائعة في الثقافة الشعبيّة الجزائريّة، منذ زمن بعيد، كما أنّ زيارتهم والتبرّك بهم والاعتقاد بكراماتهم وثيق الصّلة بالمجتمع المغربي عامّة والجزائريّ على وجه الخصوص، وعليه وقفنا عند بعض التّماذج الواردة في الرواية والتي تعكس هذا التوجّه الفكري التقليديّ، من مثل:

يقول البطل (صالح بن عامر الزّورفي) محدثًا خيال زوجته، الذي يتمثله أمامه أحيانًا: "يبدو أنني فعلا سليل العائلة المخصيّة التي دعا عليها سيدي عبد القادر الجيلاني أبشع دعواته، سيدي عبد القادر الجيلاني والعياذ بالله، لحقتنا دعاوي الأولياء، والأنبياء والصّحابة يا بنت النّاس" (نوار اللّوز ص16)، وسياق القول يتضمّن فكرة يأس (صالح الزّورفي) من مسألة الإنجاب، مُرجعا الأمر إلى غضب الأولياء الصّالحين عليه، ودعوتهم عليه بالعقم والحرمان من نعمة الأبناء، فالإيمان الرّاسخ هنا بقدره الأولياء الصّالحين على تغيير حياة النّاس بدعواتهم السيئة أو الحسنه، يجسده هذا القول الذي يلخص بدوره فكرا شعبيا ساذجا، تأصل في المجتمع الجزائري، فحاولت الرواية من خلاله، ملامسة المعتقد الشعبي المتوارث والذي يحكم حياة بعض المجتمعات، لاسيما المتخلفة منها، ويفرض سيطرته عليها.

ومثله كذلك نجد: "يقول الأولون الذين حنّكتهم التّجارب، أنّ البلدة تُحفظ بحفظ مقامات الأولياء الصّالحين" (نوار اللّوز ص27)، وهو أيضا اعتقاد جمعيّ يرجح فكرة حفظ الأولياء الصّالحين للبقاع التي يهتم أهلها بهم، ويذكرهم وبزيارة مقاماتهم، فمثل تلك المعتقدات وغيرها ترسّخت في المجتمع المغربي عامّة والجزائريّ خاصّة حتّى أضحت جزء لا يكاد ينفصل عن منظومتها الفكرية الأصيلة، وقد عمدت الرواية إلى استحضار مثل تلك الأفكار للتأكيد على خصوصية المعتقد الشعبي عند أهل المنطقة، ومثله أيضا: "رفع رأسه إلى السماء المثقلة بالغيوم، رأى نجمة هاربة، هي النجمة التي تصحبه كلّ فجر إلى الحدود، يقول القدامى والمحنّكون بتجارب الغيب والأجرام، أنّ النّجمة الصّبحيّة حين تُطلّ فجرا في غير أوانها، يكون الصّباح رائقا والخير مبسوطا والتّجارة مريحة" (نوار اللّوز ص20)، فلأولياء الصّالحين وقصصهم المتداولة نصيب

من المنظومة الثقافية الشعبية لدى بعض المجتمعات، ولكلّ منطقة معتقدها الذي تؤمن به، والرواية قدّمت لنا صورة عن التبرّك بهؤلاء الأولياء الصّالحين في المجتمع الجزائري. لكن لا ينبغي الاعتقاد بأنّ ظاهرة الاستجداء بالأولياء الصّالحين هي في حدّ ذاتها نوعاً أدبيّاً، وإنّما هي جزء لا يتجزأ من منظومة التفكير الشعبي السائد في بعض المجتمعات، وبالتالي لا يمكن فصلها عن الموروث الشعبي الذي يتأسّس عليه الأدب الشعبي ككلّ، بالإضافة إلى أنماط تراثية أخرى.

يُضاف إلى ذلك، أنّ الرواية الماثلة بين أيدينا لا تتداخل مع الموروث الشعبي من جهة المعتقدات الجمعيّة والأمثال الشعبيّة فحسب، بل هناك عنصر خاصّ تشترك فيه مع التغريبة، ألا وهو الأغنية الشعبيّة، فالمعروف أنّ "التغريبة تتكوّن من الشعر والنثر معا، يرتبطان ويعتمدان على بعضهما البعض بشكل تبادلي"¹⁴، وهو ما نجده في النماذج التالية:

"آه يا ناري، يا ناري

إذا طلبتِ التّبّن عيني نعطيك..

وإذا طلبتِ الفراش بقلبي نغطّيك..

يا ناري يا ناري.. " (نوار اللّوز ص 21/22).

وردت هذه الأغنية الشعبيّة على لسان شخصيّة (صالح الزّوفري)، عندما قدّمت إليه (لونجة) لطلب بعض التّبّن لبقرتها، شاكية له شحّ النّاس في هذه الأيّام، والبرد الشديد الذي تحسّ به، وكان مذهولاً بجمالها، ومأخوذاً برقّة كلامها، فمنحها ما أرادت، ثمّ راح يدندن بتلك الأغنية الشعبيّة القديمة، المشحونة بدلالات العاطفة والحبّ والشجون.

وإذا كانت الأغنية الشعبية في التغريبة "تستوعب جميع أحداثها مما يدلّ على أنّها الأصل الذي تقوم عليه، ويؤيد ذلك تصدير كلّ قطعة شعريّة باسم بطل الحادثة وكأنّما هو قائلها"¹⁵، كذلك الأمر، تقريبا، نجده حاضرا في رواية (نوار اللوز)، حيث وردت فيها بعض الأغاني الشعبية التي تجسّد بعض المواقف الإنسانيّة، أو تروي إحدى التّجارب الحياتيّة، كما قد تعبّر عن انفعالات النّفس واضطراب مشاعرها، فتتحقّق بذلك وظيفتها الفنيّة، المتمثّلة في استيعاب بعض أحداث الرّواية، وتلخيصها في كلمات ملحونة على لسان إحدى شخصياتها.

أمّا في النّمودج الآتي من الرّواية نفسها، والذي صدر عن شخصيّة (صالح الرّوفري):

"العربي يا العربي خويا
وشحال من عربي قتله الضيم
إلّا نبكي ما نردك آ خويا
إلّا نسكت ما راح يذوب الغيم
..آه يا العربي، يا العربي
خاطر والوادي أداني
ونعيط وبين الرّجال

والموجات اللاّ يزيدو.. " (نوار اللوز ص 99/97).

فإنّه، ولاشكّ، يعبّر عن حُرقة نفسيّة جرّاء فقد (العربي) الابن الوحيد لصديقه (احميذة القهواجي)، والذي توفيّ برصاص الجمارك أثناء عمليّة اقتحام للحدود في إحدى ليالي التهريب، فتأثّر (صالح الرّوفري) كثيرا بهذا الخبر، وراح يرّد كلمات تلك الأغنية الشعبيّة المفعمّة بمعاني الحزن والانكسار من جهة، وبمعاني الرّضى والخضوع

للقدر المحتم من جهة أخرى، فكانت دلالاتها متلائمة مع موضوع المشهد، ومتطابقة مع الموقف الدرامي للشخصية.

ونجد في موضع آخر من الرواية، مقطعا غنائيا مستوحى من الذاكرة الجمعية القديمة وهو كالآتي:

"آه يا صالح، يا صالح..
يا صالح، يا الصّالِح..
يانا.. يا القمح البليوني..
وعيونك آ صالح..
كحل وعجبوني...
يا صالح آزين...يا عينين الطير... " (نوار اللوز ص 09).

لعلّ حضور هذا القصيد الشعبي ضمن إحدى صفحات الرواية، جاء "لييسط أبعاد شخصية صالح.. فالأهزوجة هنا يدخل فيها تشكيل الشخصية بمعناها وشكلها"¹⁶، بمعنى أنّ كلمات تلك الأغنية الشعبية وردت لترسم ملامح شخصية (صالح الزّوفري) الذي يتشابه مع شخصية (صالح) موضوع الأغنية الأصلية، في وسامة الوجه والعينين، فكان التداخل بين جنسَي الرواية والأغنية الشعبيّة واضحا على المستوى الدلالي، حيث إنّ استحضار هذا المقطع الغنائي دون سواه، يدعم معنى السياق، ويتلاءم مع أبعاد الشخصية.

ومن نافلة القول، أنّ الحضور الكثيف لتلك الأغنيات الشعبيّة في الرواية (وأكثرها لم يُذكر في هذا المقال)، غالبا ما كان على لسان شخصية البطل (صالح الزّوفري) في حلّه وترحاله، فوردت كمعادلٍ لموقف ما أو تعبيراً عن تجربة معينة، والمميّز في تلك الأغاني أنّها تجمع بين اللهجة العامية والفصحى (بمعنى أنّه توجد فيها بعض

الكلمات ذات الجذر اللغوي الفصيح)، وهو الأمر الذي تشترك فيه الأغنيات الشعبية الواردة في الرواية مع تلك التي حضرت في التجريب الهلاليّة، من حيث المزج بين العامي والفصيح، ومن جهة توافق الدلالات وسياقات التعبير. وعموماً، يُلاحظ أنّ تلك الأنماط التعبيرية الشعبية الأكثر تداولاً، مع تنوّع أشكالها، وارتباطها بمناسبات معيّنة، بالإضافة إلى غناها الجمالي والدلالي قد حقّق، نسبياً، سمة التداخل الفنّي بين الرواية المغربية والموروث الشعبي، مازجا بين الواقعي والتخييلي، مانحاً للرواية المغربية (عامّة) والجزائريّة (خاصّة) سمة التجريب الفنّي الذي يقضي بضرورة الانفتاح على الأجناس التعبيرية الأخرى والخروج من دائرة الجمود إلى عالم المغامرة والتمرد على المألوف.

3. **الرواية والمقال العلمي:** غلب طابع الحداثة على الرواية المغربية، لاسيما فيما يخصّ اللّغة، وذلك من خلال السعي الحثيث للروائيّ في أن يؤسّس نموذجاً روائياً جديداً ومستحدثاً يخالف ما سبقه، فكانت اللّغة هي الأساس الذي ينبغي تحديثه من خلال تغيير مسار دلالاتها من السطحيّة إلى العمق، فصارت بذلك لغة الكتابة الروائيّة أكثر شعريّة وأدبيّة، حيث استطاع الروائيّ تطويع مفرداتها والتحكّم في جماليّاتها لتعكس بذلك سمة المغامرة الإبداعية والتجريب الخلاق، وفي رواية (اليتيم)¹⁷ للكاتب المغربي عبد الله العروي لاحظتُ كيف استثمر تقنية تعدّد الأصوات داخل النصّ الواحد، وكيف مزج بين لغة الخطاب الروائيّ والخطاب العلمي، الذي ينفرد بخصائص ومميّزات لغويّة تجعله ينادى عن سمات الكتابة الروائيّة الفنيّة، ومن تلك السمات أنّه يُكتب نثراً خالياً من التصوير البياني وذلك أنّ "النثر أميل إلى الإيضاح"¹⁸ وكذا المباشرة في التعبير، غير أنّ الروائيّ جعل الالتقاء بين الجنسين ضرباً من التجريب اللّغوي المتناسق في كليّته والمنسجم في دلالاته، ودون إدخال بخصوصية الخطاب الروائيّ، هذا الخطاب

الذي عهدنا وجوده قائما على ثنائية الحقيقي (الواقعي) والتخييلي على اعتبار أنّ "الكتابة، كلّ كتابة، تنهض على مستوى المتخيل، بمعنى أنّ الكاتب حين يكتب، لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخصّ هذا الواقع أو تمثله وتعنيه"¹⁹ ، فالروائيّ، ومن خلال استثماره لجملة من المقولات العلمية ذات الأصول الحقيقية، استطاع مزوجة الخطاب ما بين الحقيقي (المعرفي أو العلمي) والتخييلي الذي تجسده سمة التعبير اللغوي عن تلك الحقائق العلمية، لأنّ لغة الرواية لا بدّ لها من ترسل بياني بين شتى الصّور والأخيلة، وإن كانت تقدّم فعلا أو واقعا حقيقيا لا بدّ لها من الخضوع لخصوصيّة لغة الكتابة الروائيّة، ومن تلك التقابلات النوعيّة نجد قوله في بداية الرواية على لسان المخترع: "فتلكم الشكّ لأنكم تعلّمتم شذرات من الفيزياء والكيمياء وقانون كارنو، لكن أسألوا أساتذة الفلسفة عن منبع القوانين الطبيعيّة، الحواس أم العقل، الطبيعة أم الإنسان، أسألوهم عن نظريّة كانط ونظريّة الرّازي، أنا أنطلق من العقل غير العقل الحاليّ، عقل السماء السابعة، بل من عقل السماء الأولى، القريبة من الباري، من عقل فعّال متعال، صقيل واع بذاته، فينقلب كلّ شيء: الماضي إلى مستقبل، الحديد إلى ذهب، الأسفل إلى فوق، النقل إلى خفة" (اليتيم ص11)، في هذا المقال العلمي حشد لزمرة من العلماء الفلاسفة الذين كانت لهم نظريات حول بعض العلوم كما أنّهم وضعوا تحليلات علميّة دقيقة لبعض الظواهر الكونيّة والطبيعيّة، ولهم إسهامات في المجال الطيّب وعلوم المادّة.

وفي موضع آخر نجده يقول: "ماذا يقول علماء اليوم؟ إنّ الكون بدأ كانفجار نووي، وإنّ أصداء ذلك الانفجار الأوّل مازالت تُسمع إلى الآن بعد ملايين السنين، وإنّ المادّة مازالت تنتشر في الفضاء بسرعة متزايدة، هل تتصوّرون هذا الانفجار اللامتناهي؟ هل تعقلونه؟ العلماء أنفسهم لا يدّعون أنّ هذا الاستنتاج معقول، أنا أقول

إنّه لا يتعلّق بواقع الطبيعة، ولكنّه ناجم عن مستوى عقولنا الآن وما ندركه من الفضاء ومن الزمن" (البيّتم ص12)، ولعلّ الحقيقة العلميّة الوحيدة التي اتّفق عليها علماء الفلك حول نشأة الكون، هي أنّه تولّد عن انفجار هائل حدث في السّماء وتكوّنت منه شتّى الأجرام السّمائيّة من كواكب ومجرات وغيرها.

ثمّ يقول على لسان أحد العلماء الواعظين وهو البريهاري: " إنّ العلم حقيقة الخلق ينكشف عن وحي وما سواه صناعات نافعة فنُقْبَل أو ضارّة فنُفْرَض، ويقول التوحيديّ: إنّ العلوم نواميس الدّنيا تُدرك بالفحص العقليّ وتتولّد عنها صناعات كلّها نافعة" (البيّتم ص13)، وقد ورد في هامش الرّواية أنّ الحسن بن محمّد البريهاري هو واعظ حنبليّ توفّي سنة (329هـ)، أمّا أبو حيّان التوحيديّ (ت414هـ/1023م) هو أحد ممثليّ الفكر المنتور، ثمّ إنّ حديثهما هذا كان على شكل مقال علمي يجمع بين النظرة الفلسفيّة والدينيّة للعلم وقيّمته، ولعلّ هذا المقال المختصر قد حقّق فائدة من النّاحية المعرفيّة.

وفي موضع آخر يقول: "وأعدّ آلاف النجوم التي قطع نورها ملايين الأميال، والتي اختفى بعضها من الوجود قبل مئات السنين" (البيّتم ص77) فالعلم الحديث يؤكّد أنّ أعلى سرعة تُحتسب للمادّة في الطبيعة هي سرعة الضّوء، والمسافة بين الكواكب والأرض أو النجوم والأرض تُحسب بالسّنة الضوئيّة يضاف إلى ذلك، أنّ علماء اليوم يسلمون بحقيقة كون حياة النجوم كما هي حياة الإنسان، تمرّ بفترة الولادة ثمّ الطفولة ثمّ الشّباب فالكهولة ثمّ الشيخوخة ثمّ الموت والاختفاء عن الوجود.

ثمّ يواصل الرّوائيّ محاورة الخطابات العلميّة داخل الرّواية فيقول على لسان إحدى الشخصيات: "ذُكر زلزال 1906 وقال إنّه لم يحدث بسبب موقع المدينة على حافة أكبر فجوة أرضيّة" (البيّتم ص146)، فتتحقّق الإفادة العلميّة هنا من خلال هذا القول

المختصر حول فكرة الزلازل التي تضرب مدنا بأكملها فتهدمها في حين تبقى بعض المناطق في تلك المدن سالمة ولا يطالها الدمار لأنّ موقعها الجغرافي والطبيعة الجيولوجية لطبقات أرضها تحميها من بعض الكوارث الطبيعية كالزلازل مثلا.

وفي الأخير يمكن لنا أن نستشف حقيقة لا مناص من التسليم بها، وهي كون الرواية شكلا إبداعيا يتعلق مع شتى الخطابات الأدبية والعلمية وحتى الفنية كالرسم والموسيقى والتصوير وغيرها، ولعلّ الرواية المغربية اختارت هي الأخرى وجهة التجريب المتمرد على كلّ ما هو قديم وعتيق، كما خاضت المغامرة الإبداعية دون إخلال بتوازن الكتابة الروائية، وذلك من خلال استثمار منجزات الفنون بأنواعها والإفادة من الأساليب التعبيرية على اختلاف أنماطها، ممّا حقّق اشتغالا أدبيا خلّاقا منح للرواية المغربية خصوصيتها، والنماذج التي جرى الاشتغال عليها ضمن هذا المقال المتواضع، لهي خير دليل على ما سبق الإقرار به من حيث تجلّي سمة التداخل الأجناسي في الرواية المغربية، فغذت جنسا عابرا للأجناس ومعرفة مركّبة مختلفة في جهات الرؤية للكون والأشياء.

الإحالات:

1. محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي، الجمالي والثقافي في نُظم الصّوغ السردية، ط1، دار فضاءات، عمان، 2016، ص 2017.
2. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، (دط)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ص 174.
3. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيّل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ط1، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015، ص 238.
4. كمال الرياحي، المشروط (من سيرة خديجة وأحزانها)، تقديم: صلاح الدين بوجاه، ط1، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب، تونس، 2006.

- ⁵. يُنظر، مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012، ص 208...216.
- ⁶. إبراهيم خليل، أساسيات الرواية، ط1، دار فضاءات، عمان، 2014، ص 229.
- ⁷. سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجاً، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 25.
- ⁸. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص11.
- ⁹. واسيني الأعرج، نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الرّوفري)، دار الحداثة، لبنان، 1983.
- ¹⁰. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص 60.
- ¹¹. سعيد سلام، التناص التراثي، ص 406.
- ¹². محمد الذاهي، شعرية السيرة الذهنية، محاولة تأصيل، ط1، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2008، ص 34.
- ¹³. مراد ليتيمي، توظيف الموروث الشعبي في الرواية التاريخية، على جبال الظهرة لمحمد ساري أنموذجاً، مجلة الآداب واللغات، جامعة البليدة، العدد 07، 2014، ص 95.
- ¹⁴. عبد الحميد بوسماحة، المسير في تغريبة بني هلال بين الواقع والخيال، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2005، ص 160.
- ¹⁵. المرجع نفسه، ص 161.
- ¹⁶. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 173.
- ¹⁷. عبد الله العروي، اليتيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
- ¹⁸. صالح بلعيد، أساليب التعبير، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دط، ص 66.
- ¹⁹. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البيئوي، ط3، دار الفارابي، لبنان، 2010، ص 27.