

مشكلات النص الروائي الجزائري رواية "خطوة في الجسد" لحسين علام أنموذجاً

أ. حسين خالفي

جامعة تيزي وزو

1. الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب:

ظهرت الرواية العربية كنوع سردي نتيجة الاحتكاك بالثقافة الغربية والانفتاح عليها، وما يقال في هذا الصدد عن الرواية العربية، ينطبق على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، خاصة وأن الأدب الجزائري عرف ظهور أول رواية مكتوبة في العالم العربي، فعكس ما هو شائع من أن أول رواية عربية هي رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، فقد كانت أول رواية ظهرت هي رواية: حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمؤلفها الجزائري محمد بن إبراهيم¹.

وتعتبر الرواية نوعاً سردياً دخليلاً على الثقافة العربية، التي عرفت أنواعاً سردية أخرى، تختلف عن الرواية في أشكالها ومضامينها الحالية، والرواية الغربية كانت نتاج مجتمع بورجوازي، كان غير موجود في المجتمعات العربية آنذاك، التي كانت تحت نير الاستعمار، وتعد رواية حكاية العشاق استثناءً سواء من خلال شكلها أو مضمونها المتحرر من قيود المجتمع في تلك الفترة.

لكن رغم هذا فلا جدال أبداً حول مسألة أن الرواية دخيلة على الثقافة العربية، ذلك لأن الدراسات الغربية حول الرواية كانت تصب في منحى واحد، هو أن الرواية هي سليلة أنواع سردية سبقتها في الوجود، مثل اعتبار الرواية كملحمة بورجوازية عند جورج لوكاش، بمعنى أن الرواية تطور طبيعي لهذا النوع الأدبي، ولأنواع أخرى عرفها الأدب الغربي، وهو نفس منحى جوليا كريستيفا التي استقتته

بدورها عن الناقد الروسي **ميخائيل باختين**، الذي حدد نوعين من الرواية، الرواية متعددة الأصوات والرواية أحادية الصوت، الأولى حوارية والثانية مونولوجية، الأولى كرنفالية والثانية تطورت عن الملحمة الصغرى.

وقد سقنا هذه المسألة لإثارة إشكالية المرجعية السردية للرواية الجزائرية، فالأجناس والأنواع الأدبية لن تكون سلبية العدم، ولا بد لنا من تتبع السلسلة الحلقية، التي طورت مفهوم الرواية الحديث، شكلا ومضمونا، بمعنى آخر البحث عن النص أو عن مجموع النصوص المحورية، التي تشكل السرود الروائية الجزائرية، هل هي نفسها النصوص المحورية للثقافة الغربية؟ أم أن للرواية الجزائرية نصوصها المحورية الخاصة بها، ذلك لأننا لو طبقنا فكرة التناص والمرجع بالمفهوم الأبسط على الإطلاق، سوف يبدو لنا أن الكاتب الروائي لن يخرج من إطار السرود التي تلقاها، سواء بالقراءة أو بالملاحظة والتأمل، أو بأي وسيلة تواصلية أو إيمائية أخرى مهما كان شكلها، وهو في هذا خاضع لمجموعة من المعطيات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، التي توجد عملية كتابة النصوص، وخاصة النصوص الروائية.

والرواية العربية مهما تطورت فإنها لا تستغني عن علاقتها الوطيدة شكلا ومضمونا بالأنواع السردية، التي عرفت في التراث العربي الرسمي والشعبي معا: «الروايات العربية الأولى كانت تحمل(..) بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسرد العربي. خاصة من خلال استثمار التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية كالمقامة مثلا وحكايات الليالي والقصص الديني أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية..»² والحقيقة التي لا يمكن تغييبها - على الأقل حاليا- أن الرواية الجزائرية وكذا العربية لم تتحرر بعد -وربما لن تتحرر- من هذه الأشكال الحكائية، التي تمتد بالرواية في أعماق التراث الحكائي العربي، وتمنحها هويتها الطبيعية، لهذا فلا مناص للرواية من استحضار هذه

الأنواع السردية، ولا مناص لهذه الأنواع من الانصهار داخل الرواية حفاظا على كينونتها من الاندثار، خاصة وأنها في الغالب ذات طابع شفوي. ولهذا يمكننا القول بأن هذه الذاكرة من النصوص الشفوية أصبحت تشكل نصوصا محورية في الرواية العربية، التي تكاد تتفوق في إطار تصوير وتشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي، لهذا فقد كانت العودة إلى التراث ضربا من التأسيس والتجريب في الآن نفسه، فالتأسيس كان من حيث الشكل، حيث كانت الرواية استمرارا لبعض الأشكال السردية التراثية، أما استحضار مضامينها فهو يمثل إضفاء لواقع غرائبي تخييلي مواز للواقع، وهروبا ومتفلسا للرواية من الواقعية، التي كبلت الرواية العربية لعقود كثيرة ولازالت، ونقول كبلتها لأنها كانت نتاج صدمات حضارية، خلقتها ظروف سياسية واجتماعية وتاريخية، عاشها المجتمع العربي وصورها الروائيون العرب مشاركة ومغاربة. أي أن نفس الظروف التي خلقت الرواية الواقعية الغربية، أسهمت في خلق الرواية الواقعية العربية³. وبالتالي ونظرا لهذه العوامل كان لزاما على الروائيين المغاربة والعرب التوجه إلى التراث الشعبي بمختلف أشكاله وتوظيفه في الرواية المغربية، من باب التأسيس والتجريب معا، مثلما أسلفنا القول. ولهذا نجد أن مضامين الرواية المغربية -والعربية على حد سواء- لا تخرج عن أطر تشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي وأحيانا التاريخي للمجتمع، لذلك نكاد نعدم وجودا لرواية الخيال العلمي مثلا، أو حتى الرواية البوليسية، نظرا لعدم تهيب الفكر المغربي وكذا المجتمع لمثل هذا النوع من الروايات. ولهذا تكاد تتحصر موضوعاتها في رصد وتحليل الراهن الاجتماعي والسياسي، وبطريقة أكثر ما يقال عنها أنها مناسباتية وخاضعة تماما للراهن الاجتماعي، وعلى سبيل المثال فقد انسافت رواية التسعينيات⁴ في الجزائر وراء ظاهرة الإرهاب فرصدته كواقع في المجتمع الجزائري، وبأقلام صحفيين شباب، ظهر ما يسمى بالرواية الاستعجالية التي حاولت رصد ظاهرة الإرهاب، رصدا

شفافا وبأقصى تسجيلية ممكنة من أجل أكثر واقعية، حتى أن بعض الصحفيين قد استغل مادته الإخبارية لينسج منه رواية استعجاليه، مبررين هذا بان الحدث أشد وقعا من اللغة، وبالتالي من الضروري نقل هذه الحقائق كما هي بعين ولغة الصحفي وموضوعيته، وهذا ما خلق نوعا من التجريب والجدة في الرواية الجزائرية لم تكن من قبل.

لقد سقنا هذا لتبيين ما للواقع من سلطة، خاصة إذا اعتبرناه كمادة سردية تمد الكاتب بإيماءات يمكن صهرها في اللغة، وإذا اعتبرنا الواقع نصا سرديا أو بالأحرى مجموعة علامات نتواصل معها بطريقة غير منتظمة وغير متجانسة، فنتوسل اللغة لنسترجعها ونحاول تنظيمها، أما عن الفراغات التي قد تخلفها اللغة فسوف تكون من نصيب القارئ الذي يفترض فيه أنه يشارك الكاتب نفس الموسوعة.⁵

وبما أننا إزاء البحث عن النصوص المستحضرة في الرواية يمكننا تحديد مجمل هذه السرود التي تعد سرودا محورية في الرواية الجزائرية، وهي كالاتي:

01-الواقع بإيماءاته.

02-النصوص الدينية والصوفية والنصوص التاريخية.

03-السرود الشفوية الرسمية والشعبية.

فالواقع له علاقة بالجانب السوسولوجي لمكونات الخطاب الروائي أي الشخصيات، المكان والزمان فالرواية كما يقول الروائي الجزائري الطاهر وطار هي ملحمة الحياة في عمقها وفي أبعادها، في حزنها وفي بهجتها، في سرها إذا صحت العبارة(...) ويضيف قائلاً بأنه لا يمكن كتابة رواية إذا لم تقرأ الملحمة الإغريقية ولم تحلل أعمال شيكسبير، ولم تفهم تكنيك ألف ليلة وليلة⁶، فها هنا إشارة واضحة من روائي متمرس إلى أهمية قراءة الآخر للتمكن من الكتابة. أما النصوص الدينية والتاريخية فهي متعلقة بالجانب الإيديولوجي، لأنها تتعلق

بالمعتقد وتنتهي إليه. أما السرود الشفوية فهي متعلقة بالجانب النفسي للشخصيات والأماكن والأزمنة المستحضرة داخل المتن الروائي، إن هذه السرود الثلاثة التي ذكرناها سابقا تشكل إيديولوجيم النص الروائي. فحسب صلاح فضل فإن التناص مفهوم يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث، ودور القارئ حاسم في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة أو يكتشفها بوعيه داخل النص.⁷

والرابط بين هذه الأنواع الثلاثة من النصوص هو مايسميه جابر عصفور بالتخييل، حيث يمكن النظر إلى الأعمال الروائية:

- باعتبارها تضم معطيات الواقع كمادة أساسية لبناء الصور الخيالية.
- وباعتبارها تركيبا جديدا لمعطيات العالم الخارجي بواسطة اللغة، وهذا ما يمكن تسميته بالتخييل.
- وباعتبارها عملية ذهنية متعلقة بالكاتب في حد ذاته، وهذا ما يمكن تسميته بخيال الكاتب.⁸

أما التخييل فهو ما يمكن أن يترك أثرا في ذهن القارئ المتلقي، ويدفعه إلى التفاعل مع النص، ويشترط في هذا التفاعل، أن يكون القارئ ملما بتفاصيل المادة الواقعية المستثمرة من طرف الكاتب، ليحدث التآلف بين القارئ والفضاء الروائي، لئلا يحس بغرابة المكان والزمان والشخصيات، فيتعاطف معها ويتفاعل، والمقصود بالتعاطف هنا الجانب الذهني للقارئ الذي يصدق ما يروى له إذا أحس بالتآلف مع عناصر الخطاب.

إن فكرة حوارية النصوص أو التناص تمكنا ليس فقط من فك شبكة النصوص المشكلة للأثر، ولكن أيضا تمكنا من عقد مقارنات أدبية أو على الأقل موازنات بين النصوص المشكلة للأثر والتي تتجاذبه باستمرار.

2 - سرد الذات وذات السرد:

هناك مبدأ فلسفي هندي يقول بأن الأنا لا يمكن أن تقدم نفسها بطريقة موضوعية لهذا فهي تسند السرد إلى ذات أخرى ثانية ثم ثالثة ورابعة، وهكذا دواليك.. هذا ما نجده في رواية **خطوة في الجسد**⁹ حيث أن الذات لم تعبر عن نفسها بنفسها وبطريقة مباشرة، وإنما عبر إسناد السرد إلى ذات أخرى ليست محايدة ولكنها موضوعية إلى حد ما أو ربما يمكن أن تترك أثرا أكثر صدقا وأكثر تقبلا من سرد الذات لنفسها بنفسها، فقد كانت حكاية يوسف بن مهدي الخراز مع باية البجاوية قد أخذت منحى أسطوريا بين عامة الناس وخاصتها... حيث يتداولها الناس في كل الأماكن العامة، يؤلفون خيوطها ويحبكونها كيف ما شاءوا وحيث ما شاءوا، لا شغل لديهم سوى الحديث عن قصة الحب بين يوسف الشاب التلمساني المثقف مع باية البجاوية، فتاة جميلة لكنها غريبة الأطوار، قدمت من بجاية إلى تلمسان بحثا عن شيء غريب يجهلونه ويجهله حتى يوسف نفسه، الذي لا تكشف له عن حقيقة ما تبحث عنه إلا في آخر الرواية: **→ ما الذي تخفين عني؟**

- لا شيء سوى أنني مقتنعة بأن هناك صلة قرابة بيني وبينه.

- من هو؟

- لا تتغابی.. بيني وبين سيدي بومدين.

- كيف؟ لست أفهم.

- قرابة عائلية.. أقول لك.. أريد أن أتأكد أنه لم يترك عائلة في تلمسان

بعد موته¹⁰،

لقد كانت تلك القصة متنفسا للناس، فراحوا يتحدثون عن قصة حب في فترة كان قد كثر فيه الحديث عن القتل، والموت، القادم من كل الاتجاهات، لهذا السبب انتشرت قصة الحب تلك بسرعة، وأصبحت حديث المقاهي وجلسات المنادمة، لأن الناس كانوا في أمس الحاجة إلى ما ينفس عنهم ويبقيهم أحياء،

وكما قد بنفس هذا الحديث عن الذات الجماعية في الرواية، فهو بنفس أيضا عن القارئ الذي مل من قصص الموت.

وقد أوكلت الذات الحديث عن نفسها والدفاع عن قصتها لذات أخرى، هي صديقه المتقف بنعمر، الذي ترك له محفظة معبأة بمذكرات ورسائل يتحدث فيها عن قصته مع باية: «قال بنعمر في نفسه: أهي سكرة ومولاها ربي... ربي يسلك هذه الليلة على خير... إني هنا منذ المساء مع هؤلاء أسمع مرة أخرى تلك الأكاذيب عن يوسف... ولا أدري إن كانوا يعلمون أني أنا وحدي من يعرف الحكاية على حقيقتها وأنى الوحيد الذي يحق له روايتها... لقد كلفني صاحبها بذلك... وأنا أحتفظ بيومياته ورسائله عندي في هذه المحفظة التي أحمل معي أينما ذهبت... أنا وحده من يستطيع فك خط يده...»¹¹

ورغم أن بنعمر يعد ذاتا مسطحة تخفي و/أو تكشف عن الذات الحقيقية التي أسندت السرد لذات أخرى إسنادا مقيدا غير مطلق، باعتبار أن الذات المسطحة لم تكن تسرد سوى ما كان مكتوبا في مذكرات ورسائل الذات الحقيقية، ولم تتدخل هذه الذات كذات حقيقية إلا لماما، حتى في المسائل المتعلقة مباشرة به والتي تتحدث عنه، وهذا بالرغم من أن هذه الذات تحمل هي الأخرى مشروعا سرديا خاصا بها تسعى في تحقيقه، ألا وهو تنفيذ الإشاعات التي كانت تدور حول قصة يوسف وكذا مصيره مع باية البجاوية، فهو الوحيد الذي كان يحمل الحقيقة، والوحيد الذي يحق له أن يرويها، ليوقف سيل الإشاعات التي كانت تلف القصة. وعلى هذا فالذات تغدو ناقلا وروايا لحقيقة الحكاية ليس إلا، وفي هذا إعادة وعودة إلى دور الراوي الذي كان دائم الحضور في الحكايات الشعبية التراثية كحكايات ألف ليلة وليلة وحكايات السير الشعبية، ففعل السرد الذي ارتبط في ألف ليلة وليلة بثنائية الحياة والموت، حيث أن التوقف عن السرد يعني الموت والاستمرار فيه يعني الحياة، نفس هذه العلاقة نصادفها في الرواية، فالإشاعة التي سارت حول

مقتل باية وانتحار يوسف، والأهم من كل هذا هو موت قصة الحب بين الشخصيتين، لكن تدخل الذات المزيفة أعاد الحياة إلى الشخصيتين، وأعادها لقصة حبهما، بتفنيدهما إشاعة موتهما إلى جانب جعل نهاية الرواية مفتوحة لتأويل القارئ، فقد كان آخر ما قرأه بنعمر هو بطاقة بريدية هي آخر ما وصل إليه من يوسف، يقول فيها: «التحية لك أيها الصديق... أرجو أن تكون بخير وأرجو أن يومياتي معك دائما، أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا...»¹².

وبالتالي فقد استطاعت الذات المزيفة بإيعاز من الذات الحقيقية الحفاظ على روح الحكاية.

الملاحظ أن هناك تفاعلا فعليا بين الرواية مع التراث السردى العربى من خلال استثمار آليات هذا التراث، وخير دليل على هذا عودة الروائي إلى الراوي وإن كان هذا الراوي ليس بالمفهوم التقليدي، فالراوي في هذه الرواية يعد راويا وذاتا مشاركة في فعل السرد، ما يجعله راويا حداثيا. ولفهم هذه المسألة بأكثر عمق ووضوح سوف نناقش مسألة ثانية تعد هي الأخرى إحدى تقنيات التراث السردى وبالتحديد إحدى الآليات التي عرفت بها ألف ليلة وليلة، ألا وهي لجوء الكاتب إلى تقنية القصة الإطار والقصة المضمنة، وهي تقنية سردية عرفت بها ألف ليلة وليلة، حيث أن الحكاية الإطار ولدت عدة حكايات مضمنة تتوالد عن بعضها البعض بطريقة تسلسلية. نفس التقنية لاحظناها في الرواية، حيث عمد الكاتب إلى حكاية إطار، تلك المتعلقة بزمرة السكيرين الذين اجتمعوا في ليلة باردة على نار وقنينات خمر، فكان حديثهم عن يوسف وباية كأغلب أهل تلك المدينة في ذلك العهد يتداولون حكاية هاذين العاشقين دون معرفة لحقيقة قصتهما وما حدث لهما، وكان بينهما بنعمر صديق يوسف وحامل يومياته ورسائله، والوحيد الذي يعلم حقيقة القصة، التي سوف يسردها منقطعة عبر قراءة اليوميات والرسائل، وبالتالي نكون

أمام قصة إطار تؤدي بنا إلى قصة مضمنة هي المهمة بالنسبة لنا: قال بنعمر:
لن أحك، أنا لست مداحا في سوق... ولا أعلم كيف يحكي الناس... بل سأقرأ
عليكم ما هو مكتوب بخط يوسف فقط... لا أريد أن أروي ما يتجاوزني... ما
يحيرني... لا أملك الطاقة على التذكر... إني لا أجراً حتى على ذلك... أريدكم
أن تسمعوا بأنفسكم ما كتبه... وسأفتح هذه المحفظة وأقرأ لكم منها أية ورقة
أصادفها هذا شرطي. لن أرتب كلمة واحدة، رتبوا الأحداث بأنفسكم كما
تريدون... هذا هو الشرط وإلا خرجت وتركتكم...¹³

انطلاقاً من هذا يتبدى لنا تسطح الذات الرواية بالمقارنة مع الذات الحقيقية.
ونقول في الأخير أن التحليل في هذا المستوى أتاح لنا النظر إلى الأصوات
الساردة في الرواية وتماهياها في صوت واحد هو صوت الذات الحقيقية، ولعل
السبب الذي أدى بالذات للاختفاء هو من أجل تحقيق أكبر قدر من الموضوعية
بقصد الإقناع والتأثير في المرسل إليهم المباشرين أي الذوات المشاركة والحاضرة
في الرواية وكذا في المرسل إليه خارج الحكائي أي القارئ وتبادل التفاعل بينهم،
وهذا من منطلق أن غرض السرد الأساسي هو التأثير والإقناع بالدرجة الأولى.

ومن منطلق أن السرد اللغوي -والمقصود هنا هو اللغة كاستعمال أي
ككلام- هو تحيين لعوالم الأفكار، أي أنه تحيين للمحتمل وإخراج له لعوالم الوجود
وفق قوانين السرد والخطاب والتخريج لابد له أن يكون مقنعا حتى يوصل الرسالة
المراد تمريرها إلى القارئ، ولكي يكون مقنعا يجب أن يختار الممثلات الملائمة
للمؤولات الملائمة.¹⁴

وبالتالي سنكون إزاء سرد ذو طبيعة تداولية، وهو دوما هكذا مادام يتوسل
اللغة، ذلك الكائن الوحيد القادر على خلق علاقات حوارية بين الأفكار
والموضوعات (الكتابة) فإذا تحقق له هذا فإنه يعيد خلق علاقات حوارية بين

الأفكار والمؤولات(القراءة) فهو يشتغل على مستويين، الأول هو مستوى ذات الكتابة، والثاني هو مستوى ذات القراءة.

ووفق هذا المنطلق النظري المتعلق بتصورنا للطابع التداولي للسرد يحق لنا أن نلغي الأصوات السردية التي تناوبت على سرد أحداث الرواية، لتتصهر في صوت واحد هو صوت ذات / الكاتب، وهذا يضعنا إزاء رواية مونولوجية وحيدة الصوت، وما لجوء ذات / الكتابة إلى ذات أخرى إلا تواريا خلف قناع، لاعتقادنا الراسخ بأن أي رواية فيها حضور دائم وضروري للسيرة الذاتية للكاتب، أو على الأقل هناك ملامح له في شخصية ما أو عدة ملامح له في عدة شخصيات من روايته، أو ملامح أناس عرفهم في الواقع، وما قد يؤكد مزاعمنا هذه أكثر فأكثر هو أن الرواية انبنت على سرد يوميات ورسائل خاصة بالشخصية الرئيسية(أو الذات الفعلية)، وهذا يدخل ضمن إستراتيجية الإقناع التي اختارها الكاتب، فاليوميات والرسائل فيها إفشاء أكثر صدقا ومصداقية، لأنه في الأصل مونولوجي (حوار نفسي داخلي)، والإنسان عادة ما يكون أكثر صدقا مع نفسه. كل هذا يمكن رده إلى أثر الواقع أو بالأحرى أثر الموضوع أو المرجع، الذي يغترف منه الكاتب مادته السردية، وذات السرد تتوجه لآخر بفعل السرد نفسه، فصيغة أنا أتكلم وأنت تستمع (تقرأ) تعني أننا نريد توظيف المسار الموضوعي إلى الازدواجية - على حد تعبير ج. كريستيفا- وبإمكاننا دراسة السرد كحوار بين ذات السرد والمرسل إليه(الآخر)، والمرسل إليه هو ذات القراءة التي تمثل جوهرها وتوجيه مضاعف.

3 - عتبات النص:

يعرف ج. جينات النص الموازي بأنه: «عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطوها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب.»¹⁵ وتكتسي هذه العتبات أهمية بالغة بالنسبة للنص الروائي، لأنها تساعد القارئ على استشراف وقراءة النص كما قد تضلله أو تستثيره وتدفعه لقراءة المتن وفهمه. وتتمثل هذه

العتبات أساسا في: «العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الدبيجات، التذييلات، التنبهات، التصدير، الحواشي الجانبية والسفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة..»¹⁶ وتلعب هذه العتبات دورا في إضاءة النص وتوضيحه. لهذا سناول في ما يأتي التطرق إلى النصوص الموازية داخل الرواية من خلال الاشتغال على العنوان والدبيجة والعناوين الداخلية لفصول الرواية، وعلاقتها بالمتن، والتحليل في هذا المستوى يتيح لنا تقطيع الرواية تقطيعا سرديا، يمكننا من دراسة النظام السردى في الرواية.

1- العتبة الأولى:

- الدبيجة:

ينطلق الكاتب في روايته بدبيجة أسماها (حقيقة)، وهي عبارة عن اقتباس مباشر ودون تصرف من كتاب أيام الشأن لابن عربي، يتحدث فيه صاحبه عن دوران الحياة والأيام، والنص يقع في هامش الرواية، ولا يمت بصلة لأحداث الرواية، وقد تعامل معه الكاتب بحرفيته، ذلك لأن الحوارية بين النصوص تكتسي عدة صيغ، بحسب قوة هذا النص المستحضر وطبيعته، وبحسب درجة استحضار الكاتب لها. وبما أنه نص هامشي فيحق لنا كقراء أن نتساءل عن دوره ووظيفته في هذه الرواية، وهل يمكن أن نعتبره نصا محوريا في الرواية، باعتبار موقعة أولا، وقوته ثانيا. وبمعنى آخر هل يمكننا اعتباره مشكُّلا من مشكِّلات إيديولوجيم النص، بحيث يمكن أن نقرأه ونستعيده ماديا ومعنويا في كل مستويات بنية النص، باعتبار أن الإيديولوجيم يمثل الوظيفة التناصية.¹⁷ وطبعا ليس ضروريا استرجاع هذا النص بعينه بل يمكن استرجاع نصوص أخرى تدور في فلكه، وتنتمي إلى نفس نوعه. والنص كما يبدو ينتمي إلى فلسفة الصوفية ليس لأنه صادر عن أحد أهم أقطاب الصوفية في العصر الأندلسي وما تلاه من عصور، بل لأنه يناقش قضايا فلسفية عقائدية، كحقيقة الزمن الذي ينكر في حركة دورانية، حيث تتكرر

الأيام فتبدو- رغم كثرتها- وكأنه أسبوع نحياء ثم نغيب.. كأنما يريد الكاتب أن يشير إلى ذلك الأسبوع الذي قضته باية عند يوسف، بجانب ضريح سيدي بومدين وبجانبه هو، ثم بعدها غابا وكذلك الفلك يدور، وكلام يدور، وأسماء تدور، ونعيم يدور... وكما بدأكم تعودون (وقد علمتم النشأة الأولى)¹⁸... فما هنا حديث عن دوران الأشياء وتكررها بتدبير العزيز الحكيم، لحكمة هو أدري بها، وحقيقة لنا لا مجال لنا لدحضها. وفي هذه الحقيقة تبرير للكلام الذي كان يدور حول حكاية الشابين، اللذين يسعى كلاهما إلى حقيقة شغفته وشغلت تفكيره. وكلاهما يبحث عن الحب الصوفي كما هو عند الفقيه الصوفي أبو مدين، الذي كان يسمع الطير، وكثيرا ما كان يموت أهل الحب في مجلسه، تأثرا بحديثه: «وفي الحقائق المقرية عن أبي زيد البسطامي أنه قال: يظهر في آخر الزمان رجل يسمى شعيبا، لا تدرك له نهاية، وهو أبو مدين. وكان قد استوطن بجاية، وكان يفضلها على كثير من المدن... وله بها مجلس وعظ يتكلم فيه فتجتمع عليه الناس من كل جهة، وتمر به الطيور وهو يتكلم فتقف لتسمع وربما مات بعضها، وكثيرا ما يموت بمجلسه أهل الحب»¹⁹ وهنا نجد اقتباسا ثانيا من كتاب آخر هو كتاب: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان لابن مريم، كما يشير إلى ذلك الكاتب في الرواية، وفيه حديث عن ولي من أولياء الله الصالحين وعالما من علمائه العارفين، هو شعيب أبو مدين، الذي شغف باية وجعلها تبحث في ضريحه بتلمسان عن علاقة نسب تجمعهما، في حين كان يوسف يستجدي حبها ويبحث عنه، هو الذي حدثها عن سيدي بومدين فأثار فيها هذا الشغف اللامتاهي بهذا الرجل، فيسألها: - ما الذي تخفين عني؟

- لا شيء سوى أنني مقتنعة بأن هناك صلة قرابة بيني وبينه.

- من هو؟

- لا تتغابي... بيني وبين سيدي بومدين.

- كيف؟ لست أفهم.

- قرابة عائلية... أقول لك... أريد أن أتأكد أنه لم يترك عائلة في

تلمسان بعد موته²⁰،

2- العتبة الثانية:

- حكاية من ثلج:

يمثل الفصل الأول من الرواية والمعنون بحكاية من ثلج، الحكاية الإطار التي أطلقت عنان السارد كي يسرد الحكاية المضمنة: «كانت حكاية يوسف وباية البجاوية منتشرة تجري على كل لسان كما تجري النار في التبن أو في كومة من العوسج يتداولها الناس في المقاهي والمحطات والمساجد والساحات... في الدروب والأرصفة، حتى أن السكارى يتداولونها في خلواتهم... وغدت حديثهم الذي يستعينون به في الوصول إلى آخر السكر الذي يطلون منه على سؤر أرواحهم الخائفة من القتل... لقد صارت هذه الحكاية ممنوعة عن الناس لأنها مرتبطة بالدولة، ولكنها كانت على كل لسان لهذا السبب بالضبط.»²¹ لقد كانت هذه الحكاية ككرة الثلج يتقاذفها الناس فيما بينهم ويشكلونها كيفما شاءوا، دون أن تستوقفهم حقيقة الحكاية: «إن الناس يتقاذفون الحكاية مثلما يتقاذفون كرات الثلج لكنهم يضعون فيها الحجارة أو أشياء أخرى حادة...»²²، التي تولى روايتها بنعمر في مجلس سكر، فمن ضمن جميع الذين كانوا يسكرون ويستمعون للحكاية، واحد فقط من استمع إلى نهايتها، أما البقية فقد غلبتهم السكر والنوم وملوا من الاستماع لحكاية باردة كالثلج، هي عبارة عن يوميات باردة لرجل مثقف غريب الأطوار لا يفهمون كلامه. والملاحظ أن الكاتب تعمد وضع هذا العنوان: حكاية من ثلج، بغرض إثارة القارئ، ذلك لأنه عنوان استعاري، يحمل عدة دلالات، ويحتمل عدة قراءات، فقد يكون المقصود منه أن تداول الناس لهذه الحكاية وتقاذفها فيما بينهم يشبه تماما تقاذفهم لكرات الثلج، كل يصنعها كيف ما شاء

وبالحجم الذي يريد.. كما قد يكون وجه الشبه بين الحكاية والتلج هو في برودتهما، فرغم تلهف الناس وشغفهم بتداول القصة إلا أنهم يرفضون سماع حقيقة أحداثها ومصير شخصياتها، فقد أعطوها منحى أسطوريا، لهذا فهم لا يريدون أن يخفت وهجها فيهم إذا هم عرفوا تفاصيل حقيقتها، لهذا رغبوا في الاحتفاظ بالتفاصيل التي نسجوها لأنفسهم، لا يريدون أن تموت هذه الحكاية لأنها نافذتهم الوحيدة للحياة وسط القتل الذي كان منتشرًا آنذاك، ولأنهم إذا عرفوا حقيقتها سوف تموت ويخفت صيتها.. وفي هذه العتبة الثانية نجد استثمارا واضحا للواقع وشخصه، حيث عمد الكاتب إلى تعريفنا بالشخص المشاركة في الحكاية الإطار، وهي عينات تمثيلية من المجتمع الجزائري، فلكل شخصية ملمس ما يمكن إيجاده في الواقع، أو على الأقل يمكن إيجاد بعض من ملامحه في شخصيات الواقع، ولهذا فهي تتألف مع القارئ الذي يجد ملامحها مرتسمة في الواقع، في شخصيات عرفها، والشخصيات التي يمكن أن تحدث استثناء هما الشخصيتين الرئيسيتين يوسف وباية، نظرا لتكثيف السرد والتخييل عليهما، بغرض تمييزهما وجعلهما استثنائيتين، وهذا لا يعني عدم تعاطف القارئ معهما وتصديقهما، ولكنهما قد تبدوان موعظتين في التغرب عن الواقع، وأقرب ما يكونان إلى الشخصيات الأسطورية، وهذا رغم أنهما الأقرب إلى الكاتب، الذي يكثف عليهما التخييل قصد خلق تركيبة جديدة قد تختلف عن مرجعها الأصلي، ليجعل منها استثناء.

وبما أننا نعتقد بأن هذه القراءة غير كافية فإننا سنحاول فيما يأتي تقديم قراءة تكميلية غير لاغية للقراءة الأولى، ذلك لأننا لاحظنا بان الداخل الحكائي مليء بالحديث عن الثلج كديكور ملازم لفضاء الحكائيتين الإطار والمضمنة معا، فهو حاضر في كليهما، ما يجعله يكتسي طابعا أسطوريا، لأنه يحمل شحنة رمزية لارتباطه الوطيد بالماء، ولأنه يخلق فضاء مفتوحا يضيع وسطه الإنسان وينعدم، والملاحظ أيضا أن الشخصية الرئيسية انتقلت بين ثلاثة فضاءات تتسم كلها

بالانفتاح، الأول هو: «لابد أن الثلج في الخارج ينث بلا صوت في الهزيع الأخير من الليل. الثلج يتساقط على ما بقي فينا من الرماد...»²³ فالثلج هنا يرمز إلى الضياع والعدم، لأنه مرتبط بالبرد: «مبرود أنا يا باية... أين أنت يا نار هذا القلب فالمدينة صحراء من الألم وأنا مفازة كونية حالكة»²⁴. أما الفضاء الثاني الذي ينقلنا إليه السارد فهو الصحراء، التي قال عنها: «إنني لازلت أعتقد أن الصحراء أصل لكل هذا الذي تراه. كانت الصحراء في البدء وستكون الصحراء في الأخير. الصحراء باعتبارها امتدادا وباعتبارها رغبة ودهشة.؟ أنا لا أقصد الرمل والخيام والعشائر والقبائل... هذه أشياء الصحراء. بل أقصد شيئا آخر يجب أن نجربه في أجسادنا حتى نعرفه.»²⁵، وفي مكان آخر في الرواية يقول: «أظل هنا وحدي في عزلتي القصية... عاجزا عن تزويج الثلج للرمل...»²⁶. فالسارد يرى أن هناك علاقة ما بين الثلج والرمل وإلا لما سعى إلى تزويجهما، فهناك تشابه بينهما وتنافر في الآن ذاته، فالتشابه هو في أن كليهما يشعر الإنسان بالضياع والعدمية. أما الفضاء الثالث فهو البحر: «...أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذلك هو البحر... وهذا أنا.»²⁷. ترمز الفضاءات الثلاثة إلى الضياع والعدم.

كما أنها تؤول في دلالتها على الماء الذي يرمز إلى الحياة وإلى أصل الأحياء كلها، إلى جانب دلالته على رغبة ملحة في التطهر، فالثلج كفيل بتطهير الجسد والنفس معا، من أدران الواقع والتاريخ الساكن فينا، إنه مرتبط بالرغبة في العودة إلى أصل الإنسان الأول، وحنين إلى العودة إلى رحم الأمن حيث الطهر والحماية، والتخلص من عالم القتلة والمتسلطين.

3- العتبة الثالثة:

- البلاج:

دون الخروج من حضرة النصوص الصوفية نلج مع السارد في العتبة الثالثة التي عنونها بالبلاج، وهو الاسم الدارج لطائر اللقلق، وفي هذه العتبة يستحضر الكاتب نسا صوفيا آخر عن طريق الاقتباس أحيانا والتضمين أحيانا أخرى، فالإقتباس كان في قوله: «إني أفضل أن أكون معك في النار على أن أكون بدونك في الجنة...»²⁸ وهو اقتباس مباشر ومقصود من كتاب: منطق الطير لفريد الدين العطار²⁹، وهو كتاب صوفي يروي فيه صاحبه حكاية اتفاق الطيور على الخروج للبحث عن الطائر الخرافي(العنقاء) فترفض الطيور الخروج، ويعطي كل منها مبررا ما، فيخرج الهدهد لوحده بحثا عن العنقاء، والطيور هنا ترمز إلى المريدين والمتصوفة، أما العنقاء فهو يرمز إلى الله.

فالإقتباس المباشر كشف لنا عن التناس غير المباشر من هذا الكتاب الصوفي، وهذا ما نجده في العتبة الثالثة والرابعة، فالثالثة عنونها بالبلاج، والرابعة عنونها بالبعجة، وهذا ما يجعله يتقاطع مع الكتاب السالف الذكر، خاصة من خلال استغلال نفس الحقل المعجمي، أي حقل الطيور، ولكل منها رمزيته الخاصة، ولكل تأويله الخاص، فالبلاج يرمز في الرواية إلى أب يوسف(المهدي الخراز)، وإن كنا نعترف بصعوبة إيجاد صلة أو وجه شبه قريب بين الأب والبلاج، ولو لم يكشف لنا السارد عن ذلك لما اكتشفنا هذه الصلة بيسر: «أسمع الآن قرقرة القبيبة بين يديه وسمع هممته وأدعيته وصوت طش الماء على الذراعين اللذين ارتخت عضلاتهما. لقد تحول هذا الرجل إلى لقلق.. صار طائرا صموتا وخفض رأسه وازداد بياضا مع العمر هذا البلاج العجوز»³⁰ فلولا هذا المقطع السردي لما عرفنا أبدا عن العلاقة والتشابه بين البلاج ووالد يوسف، فالتشابه يتمثل في الصمت والعزلة والانحناء، وبياض الرأس فهذه العناصر الثلاثة مشتركة بين البلاج والأب.

وفي هذه العتبة استحضار لأسطورة أوديب استحضارا غير واع، وذلك من خلال تجسيد ما يسمى في التحليل النفسي للأدب بعقدة أوديب، التي تتجلى بوضوح في البنية النصية: «حيث ينظر إلى النتاج الروائي لجميع الراشدين باعتباره يستمد أصوله من الرواية العصابية الأصلية (...) والرواية العائلية للعصابيين عند فريد مفادها أن الأطفال الذكور على الأخص يختزنون في اللاشعور قصة قديمة تشير إلى الرغبة في قتل الأب والانفراد بالأم، ما يسبب لديهم آلاما نفسية، لأنه يتعارض مع القيم الاجتماعية والأخلاقية، لذلك يعملون على كبت كل تلك المشاعر إلى أن نراها تعبر عن نفسها فيما بعد...»³¹، ولعل التحليل النفسي يتلاءم مع هذه الرواية التي تعج بالأحلام ونزعة كونية صوفية، وصراع مع الواقع وعودة إلى عوالم الطفولة.. سواء عند الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، ونستشف عقدة أوديب من خلال العلاقة بين الأب وابنيه (يوسف ويحيى)، ولعلها أكثر وضوحا عند يحيى، الذي يعاني صراعا مريرا مع الواقع: «لست أدري ما الذي انكسر بيننا ولن يجبر أبدا. لن يعاد سبكه أبدا... هناك كلام تيبس بيننا في الحلق وعلاه الغبار ثم ها هو يهوي في بئر منسية فينا.. لقد هوى في الداخل وغاب دون رجعة.. غلى الأبد، إن ما انهدم تحتنا كان هاوية لم تردم جيدا يوم ولدت... وزادت اتساعا يوم ماتت أمي فجأة...»³². وتعلق بآية على هذا الوضع قائلة: «أنتما مخبولان، سنوات من السكات... الأب لا يكلم ابنه... والابن راكب رأسه... هذا هو الهبال بعينه...»³³ فالابن وإن كان لم يعلن رغبته في التخلص من الأب، إلا انه يقتله فعلا بعدم التحدث معه، فالصمت اتجاه الآخر يعني قتلا له، بقطع قناة التواصل معه، لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أن إعادة إنتاج أسطورة أوديب لم يكن مأساويا بقدر مأساوية الأسطورة وهذا بعدم الرغبة الفعلية في التخلص من الأب، بل مجافاته، وبتغيب الأم عن طريق الموت. ويرمز الأب في الرواية أيضا للسلطة الاجتماعية والسياسية والتاريخية: «-

حكايته مع أبك سجن... وسينطبق عليك هذا السجن وستتعفن فيه عن لم تتخلص من هذه الأوهام...

- أية أوهام. قلت. هل الدم الذي يزيد في البلاد وهم؟... عن كل ما يجري أمامك اليوم... سببه الأب أنت تعرفين ذلك.»³⁴ وعلى لسان باية يمنحها بعدا تاريخيا، تقول: «هذه الحكاية قديمة... حكاية الأب مع ابنه مكرورة... معروفة وبديهية أحيانا... منذ أمازيغ بني يفرن مرورا بكسيلة إلى أبي حمو موسى الزياني... إلى ثورتنا المباركة... قلت:

- هي إذن في الجينات الوراثية. فمنذ أن خلقت هذه البلاد وكان هؤلاء العباد والأب يلتهم ابنه بكل الأسماء وكل القوانين والشرائع... مرة باسم الدين ومرة باسم التاريخ والشرعية الثورية... وحتى باسم الأسبقية في الوجود»³⁵ يرمز الأب إذن على السلطة التي تفرض وجودها بقوة القوانين والشرائع، وباسم الدين والتاريخ والشرعية الثورية، وبأسبقية الوجود.. لهذا كله فهو المسؤول عن كل هذا الدم الذي يغرق البلاد في فتنة لا نعرف قرارها، ولعل أكبر متضرر من سلطة الأب هذه هو يحي أخ يوسف الذي أصيب بالجنون، فهو ضحية السلطة والقتلة معا: «لكن أخي سرق مني الجنون هذا ما أقوله دوما. فلماذا سرقته مني يا أخي وقد كنت أريده لنفسه وحدي. كان جنوني الذي تواعدت معه منذ سنين حتى أخلص لكل تلك الأفكار التي كانت تسكنني... هل كنت أجراً مني في إعلانه؟ أم أنك تسرعت؟ هل كنت أجراً مني في اتخاذ الخطوة المناسبة التي ترد بها على كل هذه الفضائع التي ترتكب في حق الوطن»³⁶

وخلاصة القول أن الكاتب استطاع من خلال شخصياته التي يقدمها في مسرح الرواية تمرير عدة رسائل مشفرة يمكن قراءتها على عدة مستويات دون أن تلغي إحدى القراءات الأخرى، بل تضيف توليفة القراءات هذه بعدا تكامليا للتحليل، وهي سمة لا نجدها إلا في السيميائيات التحليلية، القدرة على الجمع بين

ما هو واقعي وأسطوري، وبين الاجتماعي والنفسي، بين الحاضر والتاريخ: «أنت مسكون بالتاريخ تتنشق أبخرته وأدخنته وحدك.. وهذه المدينة تلبسك كلغنة.. وما أبوك إلا حجتك الكاذبة، قميصك الملطخ»³⁷، والصياغة بين هذه العناصر صياغة تخيلية تتجاوز الواقع والتاريخ لكنها تعكسهما، تماما كما تعكس المرأة وجه الناظر إليها.

4- العتبة الرابعة:

- البجعة:

يوصل الكاتب في العتبة الرابعة اغترافه من نفس الحقل المعجمي للعتبة الثالثة، أي من حقل الطيور، ما يعزز يقيننا باغتراف الكاتب من كتاب منطق الطير، واغترافه هذا كان بغرض الإحالة على شخصية من شخصيات الرواية، ولعل المقصود هنا هي باية البجاوية، رغم أننا لا نجد دليلا واضحا في النص يدل على أن المقصود هي باية، ما يجعلنا نتساءل عن وجه الشبه والعلاقة بين باية والبجعة، ونتساءل عن مدى استدعاء هذا العنوان لنصوص سابقة عليه. ولعل أول هذه النصوص التي يستدعيها هو نص **منطق الطير** الذي ذكرناه في السابق، حيث أجابت البجعة التي كانت إحدى شخصيات النص الصوفي التي اعتذرت عن الخروج في البحث عن العنقاء لعدم استطاعتها مغادرة البحيرات الصافية، لكن الحكاية التي تهمنا أكثر في منطق الطير هي حكاية الشيخ صنعان، التي حكيت في إطار حكاية الطيور للتدليل على ما للحب من التي حكاها يوسف لباية: «حضرني هذا الكلام فقلته لها وبينت لها مصدره وحكيت لها حكاية الشيخ صنعان..»³⁸

وتتلخص حكاية الشيخ صنعان أنه أغرم بفتاة مسيحية غراما شديدا، وعلمت الفتاة ذلك، فأمنعت في غيها وتمنعها عنه، واضطرت إلى شرب الخمر، وإطعام خنازيرها، مما جعل أصدقاءه وتلاميذه يتكرونها له وينكرونها، وطلبت منه أن يمزق

القرآن فأطاعها حبا لها، فأسلمت الفتاة في نهاية القصة وتزوج الشيخ صنعان منها.³⁹ وقد كان يوسف كالشيخ صنعان متيما بباية وعاشقا لها، ومستعدا لان يفعل أي شيء ليكتسب ودها، لكنها ظلت تصده عنها برفق حيناً، وتجذبه حيناً آخر، فقد كانت منشغلة عن حبه بالبحث عن علاقة تربطها بشيخ المتصوفة سيدي بومدين، فهو وحده الذي جمعهما ووحده الذي فرقهما: «لم أكن أعلم يومها أن هذا الولي الصالح سيورطني أكثر فيها به أو به فيها»⁴⁰، لكن رغم هذا فقد كان مستعدا للقيام بأي شيء من أجلها كي يفوز بحبها، وقد فعل ذلك فقد آواها في بيته لعدة أيام، متحديا بذلك أخاها موسى بن بوسنة محافظ الشرطة، الذي أراد تزويجها من أحد معارفه الأثرياء ولهذا هربت. وكان يوسف مستعدا ليقف في وجه العالم بأسره من أجلها، تماما كما فعل الشيخ صنعان.

يرى المسيحيون في معتقدهم أن هناك علاقة مشابهة بين البجعة والمسيح فمعروف أن البجعة تتغذى بالأفاعي، ما يجعل من دمها ترياقا ضد السم، ولما تلدغ أفعى ما صغارها تهرع على جرح نفسها ليخرج منها الدم إلى أفواه فراخها، الذين يحيون بفضل هذا الدم، وفي الجنة حدث وأن لدغت الأفعى الإنسان، فسمته ماديا ومعنويا بسم الخطيئة، التي أماتت النفوس قبل الجسد، لهذا كان المسيح منقذا ومخلصا للناس من الخطيئة، ولهذا ضحى بنفسه من أجلهم، كما تفعل البجعة من أجل صغارها.

وكذلك أراد يوسف من باية أن تخلصه بمنحه حبها من سموم الواقع وأدران الذاكرة: «ساعديني يا باية، خلصيني من لوثتي ومن لغتي... من كوني هكذا غير قادر على الحياة... وعلى الفرح، كوني لي الطائر الذي حط في يدي ثم نام...» قالت: - ماذا تريد؟

-أريد أن أتعرى من نفسي على يدك،⁴¹ هو شعور بالرغبة في التحرر والتخلص من واقع مرير فرضه الأب (السلطة)، وجسده القتل في أشنع صورته،

لهذا فهو يريد أن يتعزى أو بالأحرى أن يتطهر على يدي هذه البجعة التي كانت هي الأخرى تصدح بآخر تغريداتها، قبل أن ترحل من هذا العالم.

وهنا يحق لنا أن نتساءل هل كانت فعلا هذه البجعة تصدر آخر تغريداتها؟ هل ماتت باية فعلا أم أنها بقيت حية؟.

يقال أن البجعة في أيامها الأخيرة حين تشرف على الموت تتجه إلى الشاطئ وتغرد تغريدتها الوحيدة الشجية ثم تموت، فهل ماتت باية أم أنها استشرفت فقط ذلك في حضرة سيدي الحلوي، عندما رقاها مقدم ذلك الضريح رأت قبرها بين قبور الأميرات: «قلت: - صحيح؟

ضحكت منها ثم قمت إليه أتفقدته فإذا به قبر. صاحت أسماء من بعيد وهي تبتسم.

- ألم تقرني شيئا... أنظري... أنظري. اقرني الشاهدة.

لما نظرت وجدت شاهدة من الرخام مكتوب عليها: يا واقفا على قبرنا ادع لنا بالرحمة فإننا أحباب وبالشوق قتلنا... هذا قبر باية صنهاجي البجاوية...
ازدادت عام...»⁴²

وهذا دليل على حضور قوي للمعتقد الديني التصوفي في هذه الرواية من خلال هذا المشهد الذي تستشرف فيه البطلة على قبرها في ضريح الأميرات، وهي منزلة لا ينالها إلا المقربين إلى الله وعلى أوليائه الصالحين كسيدي بومدين وسيدي الحلوي ولالة ستي... إلى جانب إيجادها جوابا عن السؤال حول هويتها وعلاقتها بسيدي بومدين، فقد وجدت الجواب في شاهد قبرها مكتوب عليه باية صنهاجي البجاوية.

كما أن العنوان يستدعي عدة نصوص أخرى نذكر منها رواية: «تغريدة البجعة» للروائي العربي سعيد مكاوي.

كما يستحضر العنوان عدة نصوص شعرية نذكر منها على سبيل المثال

قصيدة لباشو:

شيئان يسرقهما القمر

الضوء من سيقان الشجر،

ويوم من حياتي

تطفو البجعة بعيدا،

وقد حملت في ريشها

ضوء النهار.

وتستحضر أيضا قصيدة البجعة لملازميه، يقول في مطلعها:

"يا سيّد الجمال العذريّ الخالد

أترّك تحطم بجناحيك الآن؟

البحيرة التي تلفّك حيث ينبسط الجليد

جليد الانطلاقات العالية... التي لم تتحقق

يا طائر البجع أتذكر، أنت هذا حقا؟

يا من تناضل الصحراء بكل كبرياء

شتاء الليالي الكئيبة يزحف

وأحلامك م تصغ بعد صورة البلاد التي كنت لتعيش فيها

عنقك الجميل يقاوم قبضة الموت الباردة.

وأنت ترفض جبروت الآماد القويّة.

لكن جناحك المقيّد بأهوالها

يهون شيئا بعد شيء

أيها الشبح المتألق في الضباب

نظراتك المتكبرة المشبعة بالاحتقار

تطوف في كل ما حولك

في بعدك النائي... العقيم"

تجدر الإشارة هنا على أن استحضار هذه النصوص السالفة الذكر يعد استحضارا لا واعيا من الكاتب لأنه غير مقصود، وهو أكثر تعلقا بمقاصد القارئ وتأويله الخاص في بحثه عن علاقة مشابهة بين البجعة وباية البجاوية بطلّة الرواية، وفي بحثه عن شبكة النصوص المشكلة للرواية، وإن أردنا المقارنة بين هذه النصوص المستحضرة فإننا سنغلب النصوص الصوفية التي أشار إليها الكاتب مباشرة أو اقتبس منها، وبالتالي فقد كان أكثر وعيا في تعامله معها، كما أنها تعد مشتركا أساسيا بينه وبين القارئ، وتدخل ضمن موسوعتهما معا. مقابل النصوص التي يستحضرها من دون وعي أو لا يستحضرها أصلا، فهي من تأويل القارئ وفي ذهنه فقط.

5 - العتبة الخامسة:

- الأحوال مواهب:

لا تفضي كل العتبات في الرواية بالنصوص الموازية لها، كما لا تفضي بدلالاتها ما لم نلج المتن الروائي ونتفحصه، فالوقوف على العتبات بقدر ما قد يكون كاشفا، بقدر ما يخفي ويحجب المتن الروائي. وبالولوج في داخل المتن نجد حديثا متواصلا عن حكاية العاشقين، وحديثا عن شخصيات أخرى ظهورها كان عرضيا في مسرح الرواية، ذكرت لأنها كذلك أحببت باية، بمجرد السماع عنها أو عن حكايتها، وعن جمالها الذي أسر مدينة تلمسان بأسرها: « قال الباعة إن جميع الناس كنوا مبهورين بهذه البنت التي قلبت المدينة بأحيائها ودروها رأسا على عقب...الرجال في تلمسان كانوا يحسدون ذلك المحظوظ الذي يسكن قلب هذه البنت ويقولون:

من لا يعشق هيفاء أمناش ربحو عصف
ومن لا يخطف خطفة ولا روى بكاس الجفا
يعذرني بالشوفا أنصير فاني رهيف..»⁴³

ويحدثنا السارد في هذا السياق عن إحدى الشخصيات التي أغرمت بباية، هو ضمانة بائع الخمر الذي عشقها دون أن يراها يوماً، وكان يكفي أن تذكر أمامه حتى يبتسم ملئ شذقيه هو الذي عرف بالتجهم الدائم: «يسأله أصدقاؤه:

- كيف تعشق امرأة لم ترها... أخرج أسيدي وشوفها ثمة نحسنوا عونك

- لو كان أنشوفها أنتوب... أنا ما باغي نتوب... نعشق من بعيد خير لي.

ثم يضحك ضحكته النادرة ويدها تعملان لفا للقتاني برهافة ودربة وهو يندن

نعشق وعشقي معذب ورايي قليل الدبارة

خايف انموت من الحب ويمشي حانوتي خسارة

وكانوا يضحكون منه ويحسنون عونه. ويقولون: هذا كله من سحر

البجاوية،⁴⁴

الملاحظ أن الحديث عندما أصبح يتعلق بشخصيات شعبية بسيطة، فقد أصبحت اللغة بسيطة، والخطاب بسيط وكذلك النصوص المستحضرة كانت بسيطة وشعبية، استعمل فيها السارد اللغة الدارجة، تعبيراً عن مصادرها الشعبية البسيطة، التي لا تغترف من نصوص المتصوفة كالشخصيات المتقفة، بيد أنها تتقاطع مع نصوص المتصوفة وتصورهم للحب، ضمانة أحب باية وشغف بها دون حتى أن يراها، وهذا يحمل دلالة صوفية لأسمى معاني العشق الإلهي، حيث يعشق المتصوف الله دون أن يراه، وكذلك عشق ضمانة باية... إلى جانب أنه ربط رؤيته لها بالتوبة، وهذا كذلك له بعد تصوفي، فالشيخ صنعان فعل كل ما فعله من أجل الحب، لكنه عاد في الأخير فتاب وتوبها.

ونستخلص من هذا أن اللغة الموازية للغة الشعرية في الرواية لم تنقص من قيمة الرواية فنيا وجماليا، لما فيها من شحنة دلالية لا يقل تأثيرها عن اللغة الشعرية التي يستعملها الكاتب بالموازاة مع اللغة الدارجة، هو استغراق في المحلية، لكنه بأبعاد إنسانية، لا يمكن لمسها إلا بتوسل خطاب اللغة التي يمكن أن تختصر مجتمعا بكامله في رواية.

6- العتبة السادسة والسابعة:

- أزمة الحصار وخطوة في الجسد:

لا نجد في هذه العتبة نصا سرديا مستحضرا، بل نجد واقعا مستحضرا، والواقع كما قلنا في موقع ما من البحث يعد هو الآخر نصا سرديا يفرض نفسه علينا ويجعلنا نتواصل مع إيماءاته لأنه يؤثر فينا ولأننا نعيشه. وفي العتبة إحالة على الظروف التي كان يحياها الوطن عندما التقى يوسف بباية: < في تلك الأيام التي التقيت فيها باية كانت المناشير تعلق على جدران جميع مداخل المدينة المحروسة (...)> في تلك الأيام كنت لا أزال أتساءل عن يعلق مناشير موتنا ومتى؟ قلت، ربما كنا نحن من يعلقها. نحن من يلصقها بيده ولا يشعر. والآن ها نحن نشاهدها عندما نحسو، عندما ينزاح الليل فقط نرى ما اقترفت أيدينا،⁴⁵ إنها إحالة على أزمة الحصار الذي يسبق زمن الموت، لكنه أيضا زمن الحب والحياة، والبحث عن الأنا في الآخر.

والكلام يصدق كذلك على العتبة السابعة التي يطابق عنوانها عنوان الرواية ككل: خطوة في الجسد، وفيه حديث عن حصار من نوع آخر وقتلة من نوع آخر، وبأسماء أخرى، ومبررات أخرى: < أنتم تعلمون أن ذلك الكوميسار حبسه وأراد أن ينتزع منه الاعتراف بمكان تواجدها، لكن الأسباب الحقيقية مختلفة تماما. يا جماعة الخير، لا علاقة ليوسف ولا باية بها فالحقيقة أنهما استعمالا كحجة فقط. القضية كلها كانت مبنية على رأسه. فعمي المهدي كان يملك أرضا في الحرطون

(...) وكان موسى وجماعة من أصحاب المال والجاه يبحث عن الأراضي المنسية التي أهملها أصحابها ليعيدوا بيعها لتتحول إلى فيلات ومصانع، إذ أضحت البلاد بين عشية وضحاها ليبرالية وأموال الدولة توزع بلا رقيب،⁴⁶، فهنا إحالة على واقع سياسي معاش يحاصر الناس من كل النواحي ويهددهم في ممتلكاتهم، ويهدد حياتهم، وهنا يغوص السارد مرة أخرى في التاريخ، ليجد موقفاً مشابهاً لهذا الحصار، ويستعيد التحية التي كان يتوأسى بها أهل تلمسان يوماً كلما التقوا أيام حصار المرينيين لهم مدة ثمان سنوات منذ عام 1297، يقولون فيها: فرج الله قريب يا الأخوان... فرج الله قريب..⁴⁷ وكذلك كانوا يقولون عندما يشتد عليهم الغبن والبرد ويشعرون بسطوة بن بوسنة.

يستحضر الكاتب في متن هذه العتبة نصا تاريخيا، مقتبس من كتاب بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد لصاحبه يحي بن خلدون أخ المؤرخ عبد الرحمان بن خلدون، لكن هذا النص كان ليبدو غير غير منسجم بتاتا لو لم نجد إشارات فيه تجعله متماشيا مع المتن والعتبة: «وأطلت ليلة المولد النبوي على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم، فأقام لها بمشور داره العلية مدعى كريما وعرسا حافلة احتشد لها الأمم وحشر بها الأشراف والسوقة...» وخزانة المنجانة ذات التماثيل اللجين قائمة المصنع تجاهه، بأعلاها أيقة تحمل طائرا فرخاه تحت جناحيه ويختاله فيهما أرقم خارج من كوة بجذر الأيقة صعدا، وبصدرها أبواب مجوفة عدد ساعات الليل الزمانية...»⁴⁸

ففي هذا النص نجد إشارتين إلى متن الرواية، أول هذه الإشارتين هي أن النص فيه حديث مطول عن المنجانة، والمقصود بها ساعة الحائط، وهو عنوان العتبة، كما أنها ذكرت من قبل عند حديث السارد عن المنجانة التي كانت معلقة في جدار بيت يوسف: «...منذ زمن الطفولة ربما ثدي أمه أو حلوى سرقت منه ولم ينل منها سوى مذاقها الذي يبدو أنه لم ينسه قط، لأن شفثيه وهما تنفرجان وتنغلقان، رتيب كصوت المقانة المعلقة على الحائط في صالة البيت...»⁴⁹ وهي الساعة التي كانت تستوقف كل من رآها ليتأمل مليا فيها، فقد حدث هذا ليوسف وأخيه يحي ولوالدهما، فيحي كان يقف قبالتها ساعات طويلة يتأملها، ولكم استوقفت يوسف ليتأملها مليا دون أن يجد تفسيرا لوقوفه أمامها: «أفكر دائما في تلك المقانة عندما أضيع في صحراء الألم... في وحدتي. كانت تظل معلقة في خاطر وفي الصالة...لات نكاد نسمع لها صوتا منذ عهود والعقربان الكبيران ساكنان على الرغم من انتقالهما المفاجئ عندما تمر الساعات وينقضي النهار

كانا يتحركان في غفلة منا..كانت منذ الصغر سرا مستغلقا معلقا على الحائط..يحي أخي يظل طوال النهار واقفا، صامتا أمامها بلا حراك لساعات متوالية، يتابعها وهي ساكنة»، ترمز المجانة هنا إلى سلطة الزمن الذي يمر بنا سريعا دون أن نتمكن من سماع خطواته، ودون أن نتمكن من توقيفه وتوقيف عجلة العمر التي تمضي بنا بعيدا في العمر، تمر بهدوء وسكون حاملة معها ما تبقى من طفولتنا البريئة، لهذا فهي تستوقف الجميع حتى الزوار: «قالت باية عندما حدثتها عنها:

-إن هذه المقانة عندكم عجيبة فأنا أراقبها مطولا وأقف عندها مشدومة. كلما مررت أمامها. إنها تسلبني. أبقى في حضرتها مشلولة لفترة حتى تنمل رجلاي وتثقلان. كنت أقاومها في البداية لكن هذه الأيام استسلم. لا أعرف لماذا»⁵⁰ هي إذن سلطة الزمن وسطوته التي لا تقاوم، ولكم فكر يوسف في تحطيمها، لكنه خاف أن يتحطم أخاه يحي معها، لكنه فعلها في آخر الأمر وحطمها: «دخلت الصالة وتوجهت صوب المقان وأنزلتها من على الحائط ووضعتها في الأرض وتأملتها مليا ثم رفعت رجلي عاليا وحطمتها دفعة واحدة... إذ كانت تكفيني بعض الجسارة حتى تتحطم المقانة الغولة»⁵¹ ولقد كانت بالفعل غولة تخيفنا بالتهامها لساعاتنا وأيامنا الواحد تلو الآخر دون أن نشعر بهذا ودون أن نتمكن من إيقافها.

أما الإشارة الثانية فهي متعلقة بالتفسير الصوفي لهذا الاستحضار، حيث يتحدث ابن خلدون عن ليلة المولد النبوي الشريف، وكيف استقبلها الناس بغبطة وفرح، وقد تزامن هذا الحديث مع قدوم باية لبيت يوسف، هربا من أخيها موسى بن بوسنة، لتختفي عنده، وتكون بجوار يوسف وبومدين معا، وتعبيرا عن هذا العشق الصوفي استحضر السارد نص ابن خلدون، وربط بين الاحتفال بمولد النبي مع

قدوم باية الحبيبة إلى جواره، وكان قدومها احتفالاً وبهجة ومسرة لقلب يوسف الذي كان يشبه بومدين في عشقه، ويشبه الشيخ صنعان.

9- العتبة التاسعة:

- طعام الموتى:

لا توجد في هذه العتبة إحالة إلى نص ما سوى إلى نص الواقع، فهي صوت الواقع يدعو السارد إلى العودة إلى كنفه، فاللحظة كانت قوية إلى درجة لا يمكن تجاهلها أبداً، وتعبّر عن راهن مأساوي ملئ برائحة الموت وأخبار القتل المنتشر في المدينة، إنها إحالة إلى آلام وطن يحتضر، الناس فيه مشاريع شياهم تساق إلى حتفها، أو مشاريع نهب للأرض والعرض، لقد كان الناس موتى وطعامهم طعام موتى.

10- العتبة التاسعة:

- زلقوم:

يحيل العنوان إحالة مباشرة إلى أحد قصص التراث الشعبي الأمازيغي، حيث إنه يستحضر أسطورة تحكي عن فتاة رائعة الجمال، كانت تعيش مع أهلها وأخ لها، في خير وسعادة وهناء، إلى اليوم الذي يقرر فيه أباها الزواج بفتاة وجد شعرة رأسها صدف في نبع ماء، فيكلف أمه بالبحث عن الفتاة صاحبة الشعرة، فتفرح الأم للأمر، وتسعى جاهدة في بحثها عن الفتاة في كل مكان، وتنتبه فجأة إلى شعر ابنتها، وتقارن بينه وبين الشعرة التي لديها، فتجدها مطابقة لها، فأخبرت ابنها أنها شعرة أخته، ولا يمكنه أن يتزوجها، لكنه لا يتراجع عن هذا فقد أقسم أن لا يتزوج إلا بصاحبة الشعرة، حتى ولو كانت أخته، فأذعنت الأم لرغبته، وبدأت بتجهيز ابنتها زلقوم لتزفها لأخيها، دون علمها، وفيما هي كذلك كانت تمر بها الحيوانات فيخبرنها عن اسم زوجة أخيها فلا تأبه لهم، لكنها أذعنت في الأخير، فاخبروها بأنها هي عروس أخيها، فقررت الهرب إلى الغابة والاختفاء في مغارة، لا تخرج

منها أبداً، إلى أن اكتشف أحد الرعاة مكان اختبائها، فأخبر أهلها بذلك، فخرج والديها في طلبها، فتجيبهم بأنها كانت ابنتهم إلى أن قررا تزويجها بأخيها، فهي الآن زوجة ابنهم، وجاء إليها أخوها وحثها على الخروج، فتأبى ذلك وتقول له بأنه كان أباها إلى أن قرر الزواج منها، فطلب منها أن تخرج يدها كي يقبلها، فتخرج يدها له لكنه قطعها بسيفه، وأخذها معه ورمها فوق سطح المنزل، فعادت إلى مخبئها ولم تخرج منه، حتى تحايل عليها أمير أعجب بجمالها، فحملها معه إلى قصره وعقد النية على التزوج منها، ويفضل مساعدة السنوة تستعيد يدها المبتورة وتتداوى، ثم تتزوج أميرها لتعيش في سعادة وهناء...

تجدر الإشارة هنا إلى أن حكاية زلقوم أحيى عليها من خلال العنوان، وروتها باية في متن العتبة الموالية المسماة بالغزو. ولقد كانت باية شهرزاد البربرية كما وصفها يوسف: «قلت في نفسي..شهرزاد البربرية تحكي»⁵² كانت بحاجة لأن تحكي حكايتها هذه حتى تستمر في الحياة، هي ومن معها، وهي إذ تفعل هذا فإنها تروي قصتها مع أخيها، الذي أراد تزويجها عنوة بأحد معارفه الأثرياء، لكنها قررت مثل زلقوم الهرب، وعدم الامتثال لرغبة أخيها، فقررت الهرب إلى قصر أميرها يوسف. فزلقوم إذن ترمز إلى باية التي ترمز بدورها إلى شهرزاد ألف ليلة وليلة، ويرمز يوسف إلى الأمير العاشق، الذي يخلص زلقوم من وحدتها وعزلتها، بعد أن تخلى عنها أهلها وتخلت عنهم، لقد كان كلاهما محتاج إلى الآخر.

والسارد باستحضاره لهذه الحكاية يستحضر معه مشهدا كاملا من مشاهد المجتمع الأمازيغي، عندما تشدد به المحن يلتف أفراد العائلة حول الكانون، ليقوم أحد أفرادها برواية حكاية من حكايات التراث الشعبي، للترويح عن النفس وأخذ العبر. وقد نجح السارد في المزوجة بين هذه الحكاية التي كانت مسيطرة لأحداث الرواية، واستوفت الرمز لشخصياتها واستطاعت أن تنسي شخصياتها والقارئ، ولو إلى حين الراهن الواقعي، لتنتقله إلى راهن تخييلي هو نتاج العبقرية الشعبية التي

تعي جيدا ما للحكاية من دور في التنفيس عن المستمع والقارئ، وبعث الحياة بين الأحياء/الأموات، الأحياء الذين أماتهم الحصار والغزو والخوف والجنون. «كنا ثلاثة. لما كانت باية تروي قصتها. في بيتنا في العباد في زمن آخر لا ندري مدى واقعيته.. كنا خالتي وأنا وباية وكان المطر يهطل بغزارة في الخارج. وكانت نار الكانون.»⁵³

10 - العتبة الأخيرة:

- يسن ربي: علمه الله

يختتم الكاتب روايته بالاغتراف مباشرة من محيطه السوسيوثقافي المتسم بالتنوع، فقد اختار أن يطلق عنوانا باللغة الأمازيغية، وهذا دون التخلي عن طابعه الصوفي، وخير الدليل أننا نصادف في مدخل العتبة نصا فيه حديث عن سيدي بومدين، الذي لا تدرك له نهاية، والذي استوطن بجاية، وكان يفضلها على الكثير من البلدان... والمشارك بين سيدي بومدين ويوسف وباية، هو مدينة بجاية التي استوطنها سيدي بومدين، وفضلها على كثير من المدن، وعادت إليها باية بعد بحث حثيث عن علاقة تربطها بشيخ المتصوفة سيدي بومدين التلمساني، وكانت مرفأ يرسو بها يوسف، بعد رحلة مضية في الصحراء، وفي صحراء القلب: «أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا»⁵⁴

وانطلاقا من هذا نتساءل، أليست حكاية يوسف مع باية، هي نفسها حكاية سيدي بومدين مع العشق؟ لا يمكننا الجزم في هذا المقام بأن حكاية يوسف هي حكاية سيدي بومدين شعيب التلمساني مع العشق، لكن على الأقل يمكن أن تكون مشابهة لها أو مطابقة أو أنها دورة التاريخ، التي أعادت بومدين في شخص يوسف: «لما عرفت أن باية التي كانت الشرطة تبحث عنها في كل مكان مختفية عندك أكبرتك في نفسي لأنك خاطرت بحياتك وحيات عائلتك كلها من أجلها ولما أخبرتني الآن عن تلك الأسرار المتعلقة بها فإني أقول لك يا يوسف ياخويا أن

مصيرك يشبه مصير سيدي بومدين مع العشق»⁵⁵ وهذه الشهادة ليست من شخص بسيط، وإنما جاءت من دارس لشعر بومدين، هي شهادة سعيد قادري، الأستاذ الذي كان يلقي محاضرة حول الحب في شعر بومدين، عندما التقى يوسف بباية أول مرة. ونفس الكلام يقال عن باية، التي لا تختلف عن يوسف وسيدي بومدين، وهذا ما تظن إليه بنعمر، أثناء حديثه مع يوسف:

«- في هذا البحث المضي ... أنتما تتشابهان أنتما من طينة واحدة كما

يقولون

-ماذا تقصد؟ لم أفهم

-قد تكونان من أصول واحدة.

- هل أنت جاد أم تسخر كعادتك.

- صحيح ربما تكونان من أصول واحدة... البجاوية والتلمساني من

أصول واحدة ... شوف... ربما تكون سلالتك هي التي هاجرة إلى بجاية وتركت هناك هذا النموذج الذي يشبهك أو تشبهه ثم هاهو النموذج يعود إلى تلمسان ليبحت عن صورته..إنها مثل سيدي بومدين تريد أن تموت هنا من الحب... وليس من المرض»⁵⁶ لقد كان كلا من يوسف وباية ضائعا، يبحث عن ذاته في الآخر، وما رحلة باية إلى تلمسان سوى عودة إلى الأصل المشتت بين بجاية وتلمسان، واقتفاء لأثر شيخ المتصوفة، وهي وإن عادت إلى بجاية وتبعها يوسف، فإنه لامناص من عودتها إلى تلمسان أين ستدفن في ضريح الأميرات، ويومها ستكون باية صنهاجي و ليس باية بن بوسته، وكل هذا علمه عند الله.

وأخيرا لقد مكننا البحث في التناص من تشكيل صورة للواقع السوسيوثقافي

للرواية، الذي تشكل من فسيفساء متجانسة من النصوص السردية وغير السردية، وهي نصوص أصيلة في أغلبها، ومن واقعنا السوسيو ثقافي الأصيل، خاصة النصوص التي استحضرها الكاتب بوعي، وتتمثل في النصوص الصوفية،

والنصوص التاريخية، ونصوص الثقافة الشعبية بشتى تفرعاتها، وبلغة تراوحت بين الشعرية والشعبية الدارجة إلى جانب الأمازيغية، التي كانت تمثل عودة فعلية إلى الأصل والمنبع، الذي لا مفر من العودة إليه، لأنه يمثل لتراثنا الشفوي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه من أكثر النصوص ارتباطا بالرواية الجزائرية. أما الاستحضارات الدخيلة فهي قليلة جدا في الرواية، ويمكن إدراجها في لا وعي الكاتب، وربما قد تكون محض تجاوزات للقارئ، الذي يحاول بسط وفرض سلطته الهشة على النص.

- 1 - ألفت هذه الرواية سنة 1847 في حين أن رواية زينب قد ظهرت سنة 1913، حُقت وأعيد نشرها سنة 1982 في الجزائر، صدرت الطبعة الثانية من "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" في بيروت مؤخرًا، عن "دار الغرب الإسلامي"، ضمن الأعمال الكاملة للدكتور أبو القاسم سعد الله، ضمن سلسلة "تحقيق التراث" المجلد الرابع عشر. ولمزيد من المعلومات يرجى قراءة مقال الطيب لعروسي، حكاية العشاق" رواية جزائرية سبقت "زينب" هيكل بجيلين، الصادر بتاريخ 2008/11/29، موقع عرب اونلاين، <http://www.alarabonline.org>
 - 2 - سعيد يقطين ، الرواية العربية: من التراث إلى العصر، مجلة علامات ، العدد 20، موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنت www.saidbenkrad.free.fr
 - 3 - يقال أن الواقعية سلبية الإخفاق ظهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر نتيجة إخفاق ثورة 1848، ما أدى إلى تنامي بورجوازية طفيلية ورجعية. وأديبا كانت الرومنسية تحتضر، بعدما تركت الواقع وابتعدت عنه، وقد مهد بروسبير وبلزاك وستاندال الأرضية الأدبية لظهور تيار الواقعية في الأدب، بعد تأثر الروائيون بفكرة نقل صورة الواقع بموضوعية.
 - 4 - وقبل هذا كانت فترة الستينيات والسبعينيات، التي أولت اهتمامها بالإرث الثوري، ثم انتقلت بعد الاستقلال إلى معركة البناء والتشييد، فمجدت الثورة الاشتراكية كسبيل للبناء والتشييد. وفي التسعينيات ظهرت عدة روايات تتناول مسألة العنف في الجزائر، نذكر منها على سبيل المثال رواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي، متهات ليل الفتنة لحميدة عياشي، وغيرهما.
- حول مفهوم الموسوعة ينظر: 5
- Umberto Eco, sémiotique et philosophie du langage, traduit de l'italien par meyriem bouzacher, presses universitaires de frances, (2) édit 1993, p.155.
- 6 - الطاهر وطار، الرواية هي ملحمة الحياة، (حوار صحفي)، الملحق الأدبي لجريدة اليوم الجزائرية، 2004.10.18، حاوره الصحفي الخير شوار.
 - 7 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الأولى 1996 ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ص. 295

-
- 8 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص.14 .
- 9 - حسين علام، خطوة في الجسد (رواية)، نشر الدار العربية للنشر ورابطة كتاب الاختلاف، 2001
- 10 - الرواية، ص. 252
- 11 - الرواية، ص ص. 16-17
- 12 - الرواية، ص. 278
- 13 - الرواية، ص. 30
- 14 - حول العوالم الثلاثة للعلامة يراجع جيرار دولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط 1، 2000، مطبعة النجاح الجديدة..
- 15 - د. حميد لحمداني - "عتبات النص الأدبي (بحث نظري)" - مجلة علامات في النقد - النادي الأدبي بجدة - مج 12 - ع 46 - شوال 1423 هـ، ص8
- 16 - نفس المرجع، ص. 08
- 17 - أنظر جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار تويوقال للنشر، الدار البيضاء، ص. 21
- 18 - الرواية، ص. 07
- 19 - الرواية، ص. 241
- 20 - الرواية، ص. 252
- 21 - الرواية، ص. 11
- 22 - الرواية، ص. 77
- 23 - الرواية، ص. 33
- 24 - الرواية، ص. 32
- 25 - الرواية، ص. 200
- 26 - الرواية، ص. 203
- 27 - الرواية، ص. 278
- 28 - الرواية، ص. 40

-
- 29 - فريد الدين العطار، منطق الطير، من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،
<http://AR.WIKIPEDIA.ORG>
- 30 - الرواية، ص.33
- 31 - حميد الحميداني، الواقع والأسطورة والحلم في رواية العشاء السفلي، مجلة علامات،
العدد: 15، موقع سعيد بنكراد www.saidbenkrad.free.fr
- 32 - الرواية، ص.34
- 33 - الرواية، ص.35
- 34 - الرواية، ص.37
- 35 - الرواية، ص.36
- 36 - الرواية، ص.58
- 37 - الرواية، ص.45
- 38 - الرواية، ص.40
- 39 - من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، <http://AR.WIKIPEDIA.ORG>
- 40 - الرواية، ص.93
- 41 - الرواية، ص.ص. 45،46
- 42 - الرواية، ص.60
- 43 - الرواية، ص.80
- 44 - الرواية، ص.81
- 45 - الرواية، ص.ص. 94.95
- 46 - الرواية، ص.105
- 47 - الرواية، ص.106
- 48 - الرواية، ص.ص. 110.111
- 49 - الرواية، ص.ص. 64
- 50 - الرواية، ص. ص. 248
- 51 - الرواية، ص.268
- 52 - الرواية، ص.223
- 53 - الرواية، ص.226

54 - الرواية، ص 278

55 - الرواية، ص ص. 201

56 - الرواية، ص ص. 100-99