

المخيال المغربي في الخطاب الروائي الجزائري

أ/ إدريس سامية

جامعة . بجاية

كشفت التجربة الروائية المغربية عن تنوع كبير في أنماط السرد وتقنيات الكتابة وأشكال التعبير، تنوع يعكس تعدد الأجوبة التي قدمها الخطاب الروائي المغربي في مواجهة وضع ثقافي مزدحم بالخصوصيات وبأقطاب الهيمنة كذلك. لقد طور هذا الخطاب بوصفه وعيا وشكلا من أشكال ممارسة الوجود عدة استراتيجيات لإثبات حضور خاص به.

من هذا المنطلق نصوغ إشكالية المداخلة كما يلي:

هل استوعبت الرواية الجزائرية المخيال المغربي في نسيجها الإبداعي؟ وما

هي مستويات التماهي بين المخيال والخطاب الروائي؟

ثم، إلى أي مدى يمكن اعتبار هذه العلاقة (المخيال المغربي/ الخطاب

الروائي) تعبيرا عن هاجس البحث عن الهوية؟ وهل يتعلق الأمر بالبحث عن هوية للخطاب أم عن خطاب للهوية؟

لا نطمح من خلال هذه المداخلة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة الكبيرة،

ولكننا نسعى . على الأكثر. إلى طرحها بصيغة متماسكة، وذلك بالاعتماد على

مصطلح "المخيال المغربي" بمعانيه الواسعة والضيقة، أي: بوصفه جملة

المعطيات الأنثروبولوجية المترسبة في اللاوعي الجمعي المغربي (البنية العميقة

للشخصية المغربية)، والتجسيدات اللفظية لها في الأدب الشعبي.

ولكي لا يكون طرحنا نظريا، سنشفع مداخلتنا بقسم ثان نعد فيه إلى تحليل

ثلاث روايات هي "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، "الجازية والدرابيش" لعبد الحميد

بن هدوقة و"الحوات والقصر" للطاهر وطار بهدف الكشف عن تجليات المخيال المغاربي في فضائها النصي والدلالي .

I. مدخل نظري لمفاهيم "الثقافة"، "الهوية" و"استراتيجيات الهوية":

يعد كل من مصطلحي "الثقافة" و"الهوية" من أكثر المصطلحات التي يصعب تقديم تعريف جامع مانع لها، ومردّد هذه الصعوبة نابع من الموضوع نفسه ومن تعدد السياقات المعرفية والخطابية التي ترد فيها الكلمتين وكذا تباين المقاربات المنهجية لهما، لكن ما يهمنا في معرض حديثنا عن "الثقافة" و"الهوية" هو تبيان طبيعة العلاقة التي تربطهما، والإضاءة التي يقيها كل مصطلح على الآخر بحسب المنطلق النظري والمنهجي الذي يقاربان من خلاله.

بين الهوية والثقافة علاقة وثيقة، جدلية بطبيعتها وقائمة على التفاعل المستمر، ويمكن أن نصوغ هذه العلاقة كما يلي:

توفر الثقافة عدة مرجعيات لتشكيل الهوية، وتؤثر الهوية على المحاضن الثقافية التي تنشأ منها¹

فمضمون هذه العلاقة هو التشكيل والتشكل، فمن ثقافتنا نشكل هويتنا، لكن الثقافة الواحدة قد تستوعب عدة تشكيلات للهويات، لأنها تضع بين أيدي الفواعل الاجتماعيين عدة مرجعيات للتماهي، وتقوم كل جماعة باختياراتها الخاصة لضمان تفردا وتميزها عن الآخر/ الجماعات الأخرى، كما أن هوية واحدة قد تتشكل بالتماهي مع عناصر من ثقافات مختلفة والتأليف بينها في وحدة متماسكة. المؤكد هو أن الهوية بأوجهها المتعددة و"الهوية الثقافية" بالتحديد ليست معطى جاهزا، ماهية مطلقة إنها عملية تاريخية خاضعة لشروط الزمان والمكان ولمبدأ التغيير المستمر.

تعددت المقاربات المنهجية لمفهوم الهوية وتدرجت من تصورات موضوعية خالصة تجعل منها شيئاً ثابتاً، جوهرياً وطبيعياً إلى تصورات ذاتية خالصة تفسرها في شعور بالانتماء أو نتيجة لخيارات واعية يقوم بها الفرد، وهناك فئة أخرى من التصورات تفسر الهوية وتشكلها في سياق تفاعلي.

تقدم لنا نظرية "كارمل كاميليري" Carmel Camilleri عن الثقافة والهوية واستراتيجيات الهوية سندا قويا لتحليل إشكالية الخطاب الروائي المغربي والبحث عن الهوية، وسنعرض بإيجاز فيما يلي، خلاصة ما ذهب إليه بدءا بتعريفه للثقافة.

1. تعريف الثقافة: انطلاقا من التعارض المبدئي بينها وبين الطبيعة،

يعرف "كاميليري" الثقافة بأنها مجموع متكاثف من الدلالات المكتسبة، الأكثر دواما وتشاركا بين أفراد الجماعة، والتي تدفعهم، بحكم انتسابهم إليها، إلى الاستجابة للمثيرات الصادرة عن المحيط وعن ذواتهم بما يتوافق معها، مبدئين إزاء هذه المثيرات مواقف، تمثيلات وسلوكات مشتركة ومأثورة (مقيّمة) يسعون جاهدين إلى إدامتها وإعادة إنتاجها²، بعبارة أخرى؛ تقدم الثقافة للفرد وللجماعة أنماط للوعي والسلوك، وإجابات نموذجية على الوضعيات التي قد يتعرض لها الإنسان في حياته. فالوظيفة الأساسية للثقافة هي ضمان الانسجام بين الإنسان ومحيطه.

يفرق "كاميليري" بين نوعين من الثقافة:

الثقافة في المجتمعات التقليدية: تتميز المجتمعات التقليدية بتطورها البطيء نتيجة ببطء تغيير المحيط. بما أن الثقافة هي في المحصلة الإجابة التي يقدمها الإنسان على وضعه. مما يجعل تكويناتها الثقافية تميل إلى التكرار، فالقيم التي تركزها تظل فعالة في تحقيق الانسجام بين الجماعة ومحيطها، وتترسخ هذه القيم وأنماط الوعي والسلوك أكثر بفعل الزمن، كما تخضع لقدرة عال من التقنين،

وتستقر في اللاوعي الجماعي، لهذا نجد المجتمعات التقليدية تبجل القديم وتقدر
حكمة المسنين، وتمنحهم سلطة تستمد شرعيتها من الذاكرة³.

في هذا النمط من المجتمعات، تحدد الثقافة الهوية تحديداً كلياً إلى درجة
التطابق حتى أن سؤال الهوية والوعي به لا يطرح أساساً.

الثقافة في المجتمعات المصنعة: تخضع هذه المجتمعات لتغيرات دؤوبة في
المحيط، بحيث لا يجد الفرد في ثقافته إجابات نمطية جاهزة لكل المواقف
والوضعيّات التي يتعرض لها مما يدفعه إلى ابتكار أجوبة جديدة بغية التكيف مع
محيطه، وفيما يخفّ الضبط والتقنين لأنماط الفكر والسلوك بل تنتوع وتتعدد هذه
الأخيرة نتيجة لتقسيم العمل المتزايد، فتظهر عدة ثقافات فرعية قد تنحو نحو
التكامل المنطقي، لكنها قد تتبلور كذلك إلى درجة التعارض أحياناً فيما بينها. بهذا
تكف الثقافة عن كونها نظام اندماج شامل لتصبح مجرد فضاء مشترك يستوعب
ثقافات فرعية كثيرة وتمنحها الإمكانية العضوية (البنوية) لبلورة تكوينات ثقافية
على قدر كبير من المرونة والابتكار⁴.

في هذا النمط من المجتمعات، يتبع الأفراد والجماعات الفرعية عدة
استراتيجيات لتشكيل هوياتهم عن طريق انتقاء العناصر الثقافية التي يتماهون
معها، بما يتوافق وتحقيق الوحدة بين حاجاتهم الأنطولوجية وحاجاتهم البراغماتية.
يؤكد "كاميلري" على حقيقة هامة مفادها أن النموذج الثقافي التقليدي لم يعد
له حضور تقريباً في عصرنا الحالي، ذلك أن المجتمعات التقليدية قد تعرضت إلى
مناقفة شديدة أفقدتها الانسجام الشامل الذي كانت تضمه لأفرادها بين حاجاتهم
الأنطولوجية ومقتضيات التكيف مع المحيط من جهة، ومن جهة أخرى أكسبتها
خاصية النموذج الثقافي الحديث المتمثلة في الإمكانية العضوية للقيام بعمليات
تماهي.

بعبارة أخرى: لم تعد الثقافة التقليدية تحمل أجوبة لمستجدات العصر لذا على الجماعات وعلى الأفراد كذلك أن يطوروا ثقافتهم وأن يكونوا قادرين على ابتكار أجوبة للوضع الجديد الذي نفس اليقينيّات القديمة.

ففي سياق اللاتجانس الثقافي المتخّم بالقيم والأنماط الثقافية التي قد تأتلف ولكنها في معظم الأحيان تختلف بل تتناقض، يقوم الأفراد والجماعات المنخرطة في أنظمة معقدة للتفاعل الاجتماعي والثقافي بتشكيل هوياتهم عن طريق القيام بخيارات، وتحقيق توافقات تستبعد صراع القيم الثقافية المتنافسة والمتناقضة وتكفل لهم التكيف مع العالم وتقدم معنى لكيوننتهم ولأفعالهم.

2. تعريف الهوية: يعرف "كاميلري" الهوية على أنها تمفصل مكونين هما:

ديمومة الأنا واستيعاب الجديد، وكل مكون يمثل بعداً أو قطباً من أقطاب الهوية تكافئ وظيفة من وظائفها؛

- يتعلق القطب الأول بعملية تأسيس معنى يضمن للذات التعرف على نفسها بوصفها "ذاتاً" ويحافظ على الشعور بوحدتها في خضم التنوع الذي يواجهها في أدوارها المختلفة، ويحقق هذا القطب الوظيفة الأنطولوجية للهوية.

- يتعلق القطب الثاني بمقتضيات المحيط وأخذها بعين الاعتبار، إذ علينا أن نؤسس لهويتنا محاولين قدر الإمكان استيعاب محيطنا والتكيف معه مما يضطرنا إلى الدخول في مفاوضات مستمرة معه، يحقق هذا القطب الوظيفة البراغماتية للهوية.

- يتعلق القطب الثالث بانشغال القيمة أو الأهمية، بحيث يحاول كل فرد وكل جماعة أن تعلن لنفسها عن هوية تفخر بها وتكون محل تقدير الآخرين⁵.

بهذا تكون الهوية تكويناً لبنية معنى تسعى أن توازن بين الحاجة الأنطولوجية للذات للتعرف على ذاتها في وحدتها مع مرور الزمن وما يطرأ عليها

من تغيرات، وبين حاجاتها البراغماتية للتكيف مع متطلبات العالم الخارجي، وبين سعيها المستمر لأن تكون محل اعتراف وتقدير من الآخرين، وبنية المعنى هذه ليست في النهاية سوى قيم ثقافية نؤلف بينها لتشكيل هويتنا.

ونظرا لاختلاف الأساليب التي ننتهجها في تشكيل هوياتنا، بحسب الأولوية التي نوليها لهذا القطب أو ذاك، ولهذه الوظيفة أو تلك من وظائف الهوية، وضع "كاميلري" نمذجة لاستراتيجيات الهوية.

بهذا نكون قد وضحنا الخلفية النظرية التي سنعتمدها لتناول إشكالية الخطاب الروائي المغاربي والهوية حين يعمد إلى تفعيل المخيال المغاربي وكتابته.

II . الهوية الثقافية المغاربية:

نطلق صفة "المغاربية" على مجموع الشعوب التي تسكن شمال إفريقيا، والتي عرفت تاريخا مشتركا توحدت فيه سياسيا وثقافيا عدة مرات في الحضارة النوميديّة، في عهد الفاطميين والموحدين، وتحت نير الاستعمار الأوربي كذلك. والأمازيغ هم أول من سكن منطقة المغرب، وقد ظهرت تسمية "المغرب" لأول مرة في عهد الفتوحات الإسلامية ودخول العرب للمنطقة لتميزها عن المشرق الإسلامي.

تتشكل أبعاد الثقافة المغاربية فيما يلي:

. وحدة جغرافية يمثلها البعد الأفرومتوسطي للهوية المغاربية.

. عرف المغرب وحدة لغوية في عهوده الغابرة متمثلة في الأمازيغية، مازالت

لهجاتها ماثلة وحية على ألسن جماعات لغوية متناثرة على امتداد أقطار المغرب، وهي تمثل البعد الأمازيغي للهوية المغاربية.

. بالرغم من كثرة الغزاة والفاثحين، وتداول الحضارات على منطقة المغرب،

وحدها الفتوحات الإسلامية تمكنت من الرسوخ في المنطقة خاصة مع زحف

القبائل الهلالية وامتزاج العنصر العربي والعنصر الأمازيغي وقيام ممالك إسلامية

عظيمة في بلاد المغرب، وبهذا تشكل البعد العربي والبعد الإسلامي بعدين أساسيين في الهوية المغربية.

. ويشكل دخول الاستعمار الأوربي الحديث عنصرا فاعلا في بلورة وعي خاص بـ "الهوية المغربية" بفعل عنف الثقافة التي مارسها من جهة، والخطاب الذي أنتجه الاستعمار حول بلاد المغرب محاولا تفكيك أبعاد هويتها لتمزيقها من الداخل، لكن الخطاب الاستعماري أفرز نتيجة عكسية فقد ساهم من جهة في الكشف عن الأبعاد المطمورة للثقافة المغربية ومن جهة ثانية وحد المغاربة ضده. وقد بدت معالم هذه الوحدة قبل استقلال هذه الدول (الحركات النقابية، حزب نجم شمال إفريقيا..). وقد زعمت الأطروحة السياسية الإيديولوجية عن اتحاد المغرب العربي تكريسها بعد استقلال الدول المغربية، لكن ما يشوب هذا الطرح من إقصاء لبعض أبعاد الهوية الثقافية المغربية تفاوت بين أقطار المغرب، أفرز استراتيجيات متمركزة على الأبعاد المقصاة (الحركة البربرية، الحركة الإسلامية ..)⁶ وأدخل الدول المغربية في صراعات رمزية وأزمة هوية حادة بسبب تجاهل الخطابات الرسمية للتعدد الثقافي واللغوي الذي تتضح به المنطقة.

لقد نتج عن الخطاب الاستعماري والعنف الرمزي الذي مارسه على المغربية دخول بعد آخر في الهوية الثقافية المغربية هو البعد الحداثي.

إن سؤال الهوية لا يمكن أن يطرح إلا في سياق حداثي يعترف بالتعددية، ون بالتالي فقد أدت الثقافة مع الغرب بقنواتها المختلفة، وأهمها الاستعمار المباشر وما يرتبط به من هجرات وتعليم دينيا كان أم لائكيا، وتشاط سياسي ... الخ، أدت هذه الثقافة إلى إخراج المغرب من النموذج الثقافي التقليدي وإدخاله في سيرورة الحداثة بما ينجر عن ذلك من استراتيجيات للهوية، تحاول أن توفق بين القيم الثقافية التقليدية والقيم الثقافية الحديثة، أو لنقل بين القيم التي أنتجتها تكويناتها الثقافية الخاصة والمتصلة بالوظيفة الأنطولوجية للهوية، وبين القيم الثقافية الغربية، الوافدة

من ثقافات مغايرة. تقدم نفسها باسم العالمية والعولمة، وتفرض على المغاربة أن يأخذوها في الحسبان في استراتيجيات الهوية بما يتناسب مع ضرورة التكيف مع العالم وتحقيق الوظيفة البراغماتية للهوية.

1 . الهوية الأدبية المغربية: سبق وأن أشرنا إلى أن الهوية لا تتحدد إلا

في سياق تفاعلي بين الأنا والآخر، وقد ذكرنا أن "المغرب" تأخذ معناها في نسبتها لـ"المشرق"، وقد عرف الأدب المغربي القديم في الحضارة العربية الإسلامية بأنه أدب الهامش والأدب المشرقي هو أدب المركز، وقد استمرت "عقدة المشاركة المغربية" بل وازدادت حدة في العصر الحديث، يقول طه حسين في كتابه "في حديث الشعر والنثر": "إن الأدب العربي، خارج منبته الأصلي في شبه الجزيرة العربية حين امتد امتداده وطالت رجلاه مع الفتوح الإسلامية في بلاد المغرب، لم يكن ينبغي له أن يشذ عن صنوه أصلا، ولما كان الأصل قائما على جنس الشعر أساسا، فقد قام ما امتد منه في كل الاتجاهات والأبعاد والآفاق على هذا الشعر نفسه أيضا أساسا"⁷ حيث يقيم طه حسين مقارنة بين الأدب المشرقي بوصفه أصلا والأدب المغربي بوصفه فرعا، وقد ضاق الأدباء والدارسون المغربية درعا بهذا الاستعلاء الذي استمر على الرغم مما حققه المغربية من نتاج أدبي متميز بقي المشاركة يغفلونه ويجهلون عنه الشيء الكثير إلى وقت متأخر، وفي هذا السياق يقول الروائي الجزائري رشيد بوجدر: "إن الذي زاد من نظرة الاستعلاء لدى المشاركة هي غياب الدراسات التاريخية الحضارية والأدبية عن المغرب العربي وما قبل العربي"⁸. بالإضافة إلى "عقدة المشاركة المغربية"، والآخر "المشرقي" هناك الآخر "الغربي"، لقد خاض الأدب المغربي ذو التعبير الفرنسي، والرواية على وجه التحديد صراعا مريرا ليثبت انتسابه إلى الشعوب المغربية لا إلى الأدب الفرنسي.

وفي أفق هذه العلاقة المزدوجة بين الأدب المشرقي من جهة والأدب الغربي من جهة أخرى يقف الأدب المغربي معبرا عن فرادته وتميزه وعن هويته الخاصة. يقول الروائي الجزائري أمين الزاوي: "فلتحديد مفهوم المغاربية علينا دراسة أهم التراثات الداخلة في تشكيل المعرفة المغاربية: التراث الأمازيغي، التراث الإفريقي، التراث المتوسطي، التراث الزنوجي، التراث العربي، التراث الإسلامي... الخ ... كل هذه التراثات تؤسس جزءا من الجواب عن المغاربية الثقافية والأدبية"⁹.

2. المخيال والهوية الثقافية والأدبية المغاربية:

استنادا إلى المفهوم الذي يطرحه الزاوي وتعميقا له نضع تعريفا للمخيال المغربي بوصفه فضاء رمزيا تجتمع فيه ترسبات من كل هذه التراثات وتتنظم مع عناصر أخرى في بنية المعنى التي تشكل الهوية المغاربية، وإذا أخذنا عامل المتأقفة بعين الاعتبار فسوف نصنف المخيال المغربي بوصفه عنصرا ثقافيا للتماهي يؤدي الوظيفة الأنطولوجية ويحقق للذات المغاربية إحساسها بوحدتها وأصالتها، في حين تجنح الرواية بوصفها شكلا من أشكال الكتابة الحدائثة (الغربية) إلى تحقيق الوظيفة البراغماتية للهوية الثقافية والأدبية، وبما أن الرواية أو الأدب شكل راق من أشكال التعبير الثقافي الذي تتعكس من خلاله رؤى للعالم والتشكيلات هوياتية، أو بعبارة أخرى؛ خطاب عن الهوية. ومن جهة أخرى فإن أية هوية تحتاج إلى خطاب يعلن عنها. من هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل عن العلاقة بين الخطاب الروائي والهوية المغاربية على ضوء المخيال المغربي.

3. الخطاب الروائي والمخيال المغربي:

في كتابه الرائع "السردية العربية الحديثة" يقدم لنا عبد الله إبراهيم تحليلا عميقا يعيد فيه تفسير نشأة الرواية العربية عن طريق إعادة رسم العلاقة بين نشأة الرواية العربية الحديثة، وبين تفكك المرويات السردية الشعبية والتي تركت فراغا وحاجات

تعبيرية عجزت الثقافة المتعالمة المتصلبة عن إدراكها، وهنا ظهرت الرواية بتأثير من الغرب واستمدت شرعيتها من تلبيتها لهذه الحاجات مستغلة مرونتها كجنس أدبي من جهة، واستعداد الذائفة الشعبية لتقبلها نظرا لقرب عهدا بالمرويات الشفوية، وكان مصير الأشكال الأدبية التقليدية الفصيحة هو الاندثار. إن ما يجمع بين الرواية وبين المرويات الشفوية هو انتماؤهما المشترك إلى ما اصطلح عليه عبد الله إبراهيم بـ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح"¹⁰ وقد عانت الرواية العربية في بداياتها من نظرة الازدراء نفسها التي كانت توجهها الثقافة المتعالمة للأدب الشعبي قبل أن تقرض نفسها أدبا غير هامشي.

يقول عبد الله إبراهيم: "كانت الرواية العربية في القرن التاسع عشر ظاهرة أدبية خلافية، ف فيما قبلها الرأي العام الذي يمثله عامة القراء لأنها حلت محل المرويات السردية أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقي، وفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيلية"¹¹.

تستوقفنا في هذا التحليل فكرتان مهمتان:

1. اعتبار الرواية ظاهرة ثقافية أدبية "متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدتها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جماليتها السردية"¹² وفي موضع آخر يؤكد "يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحويلات الثقافية للمجتمعات"¹³.
2. الربط بين الرواية والأدب الشعبي في مسألتين؛ الانفتاح والطبيعة التخيلية لكل منهما.

على هذا الأساس نتوصل إلى تحديد العلاقة بين الخطاب الروائي والمخيال المغربي كما يلي:

إن لجوء الخطاب الروائي لتوظيف المخيال المغاربي هي إحدى الاستراتيجيات التي ينتهجها هذا الخطاب لإثبات هويته المتفردة والتي يتميز بها الخطاب الروائي المغاربي عن الخطابات الروائية غير المغاربية، ويميز بها في مسار تفاعلي جدلي الهوية المغاربية بأن يثبت لها خطاباً روائياً يعبر عنها ويمثلها.

وقد وجد فيه الروائيون المغاربة ضالتهم لأنه يقدم إجابة شافية لانشغالهم المزدوج؛ أن يكونوا روائيين، وأن يكونوا مغاربة. أن توظيف رموز المخيال يضفي على النصوص الروائية قيمة جمالية رفيعة وبهذا تتحقق هويتها الأدبية، وبتحقيقها يدشن الروائي نجاحه والنجاح بحد ذاته يحقق بعداً براغماتياً وهوية اجتماعية مرموقة. من جانب آخر، ينبع توظيف رموز المخيال عن رغبة وجودية ملحة في إعلان الانتماء إلى الحيز المغاربي والحاجة إلى قول أشياء حميمة متصلة بثقافته المعاشة لا ثقافته العالمية إذا استعرنا مصطلحات مولود معمري¹⁴.

يلعب الخيال دوراً حاسماً في عملية المعرفة، إذ يتجلى في أبسط مستوياته التصور الذي يمكن الإنسان من تكوين أفكار عن العالم المادي، فما الأفكار إلا نسخ أو خيالات عن الأشياء، كما يظهر الخيال في عملية التذكر التي تسمح لنا باستحضار الخبرات السابقة وربطها بزمانها ومكانها، وبتراكم هذه الخبرات يجد الخيال مادة خصبة ينفلت فيها من قيود الزمان والمكان ويلج إلى آفاق أرحب. يحدد الخيال إذن بوصفه ملكة من ملكات العقل البشري وإحدى العمليات الذهنية التي تتولد عنها الصور باختلاف أنواعها وعلاقتها بالواقع.

تباينت المقاربات المعرفية للخيال ولفعل التخيل والتخييل في الثقافتين العربية والغربية، وقد اتفقت النظرة التقليدية له على اعتباره منافياً للعقل وعلى منحه مرتبة كونية مقارنة به. فقد عدّه ديكرت مضللاً لأنه ناشئ عن الجسد، حيث يرى "أن الصورة انفعال جسدي، بحيث إن تصور الأشياء المادية التي تعرض للعقل، غير أنها تنشأ بفعل الإرادة ويتخذ التخيل المتمثل في الصورة المجردة مظهر السند

للإدراك العقلي، فيما يتشكل التخيل بوصفه انفعالا للجسد مصدرا للضلال¹⁵، وهي نفس الفكرة التي يطرحها سبينوزا حين يجعل من التخيل "قوة لا أخلاقية فهو في نظره قائم على أساس الأفكار غير المطابقة للواقع بحيث يرى أن للهوى علة خيالية، فنحن نحس الفرح أو الحزن لأننا نتخيل أن وجودنا قد تزايد أو تناقص لا لأننا نستطيع أن نميز طبيعة الشيء الذي يسبب الفرح والحزن عن طريق معرفتنا له بواسطة العقل معرفة مطابقة"¹⁶.

أما الفلاسفة المسلمون فقد استبعدوا لفظة الخيال على أساس أن الخيال مناف للحقيقة، إذ ورد في لسان العرب في تعريف معنى الخيال الظن والاشتباه والوهم، وآثروا مصطلح التخيل، وذلك لتأثرهم بأرسطو الذي كان حرصا على جعل الخيال تحت وصاية العقل، والتخيل عنهم مرادف للمحاكاة في معناها الواسع كما نجده عند عبد القاهر الجرجاني وعند حازم القرطاجني الذي يجعل من التخيل عنصرا تأسيسيا لبناء الشعر من حيث وظيفته في التأثير على المتلقي عن طريق التمثيل الحسي، "ومن هنا جاء تحديده للشعر باعتباره" كلام موزون مقفى من شأنه أن يوجب إلى نفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهوته، أو بجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"¹⁷.

وقد استقر الفكر البلاغي والنقدي العربي القديم على هذه النظرة الاختزالية للخيال، إلا أننا نجد في الثقافة الإسلامية نظرة فريدة للخيال عند العرفانيين وفي مقدمتهم ابن عربي، فإذا كان الفلاسفة قد أخضعوا الخيال لعقل ونظروا إلى "الخيال الإنساني نظرة متشككة حذرة، تتراوح بين الريبة والهجوم الحاد"¹⁸ فإن الخطاب الصوفي قد فكك التعارض القائم بين الخيال والعقل، وأسند له وظيفة

كشفية. يقول ابن عربي: "وكل مدرك بقوة من القوى الظاهرة والباطنة التي في الإنسان، فإنه يتخيل، وإذا تخيله الإنسان سكن إليه، فلا يقع السكون إلا لمتخيل من متخيل"¹⁹. وبهذا تحول مسار المعرفة من العقل إلى القلب، ونجد ما يماثل هذه النظرة للخيال في النظرية الرومانسية خاصة عند كولردج. إن الخيال قوة خلاقة مبتكرة، "إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"²⁰ وهو عند شيلنغ "يستطيع أن يجمع صورته من الطبيعة على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات، ومن ثم، لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلق على كل ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملًا وموحداً"²¹. وتحت تأثير الرومانسية الغربية تحرر النقاد العرب المحدثون من معطيات التخيل، وحاولوا توسيع مفهوم الخيال كما هو الشأن عند الشابيبي في كتابه "الخيال الشعري عند العرب".

وقد جاء الإسهام الحاسم في تطوير التناول النظري لمفهوم الخيال والمفاهيم المرتبطة به على يد الفلسفة الظاهراتية الحديثة (باشلار) وعلم النفس (فرويد، يونغ ...). وعلم النفس التحليلي (لاكان) والشعريات والأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية عامة.

ونظرا لتعدد المداخل التي تحدد "المخيال" والالتباسات التي يوقعنا فيها تعدد الاشتقاقات اللغوية من الجذر خ.ي.ل ارتأينا أن نبرر أولا اختيارنا لهذه الصيغة "مخيال" والفروق بينها وبين "المتخيل" و"التخيل" و"المخيلة" قبل أن نشرح في تعريف المصطلح وفقا للمدخل النظري الذي يتناسب مع طرحنا في هذه المداخلة. يلتبس مصطلح "المخيال" بعدة مصطلحات تتقاطع معه اشتقاقيا ودلاليا، وقد سبق أن بينا أن الخيال هو الملكة العامة التي ترتبط بإحدى فعاليات العقل البشري، ألا وهي التخيل. والتخيل هو "جملة تصورات مرتبطة بعضها ببعض على

نحو خاص²² يتخذ مادته من خبراتنا الحياتية "إذ أن هذه المادة موجودة فعلا ولكنها تظل تتركب وتتعد حتى تأخذ شكلا جديدا يختلف عن الأجزاء القديمة التي تكون منها"²³ والتخيل إما أن يكون استرجاعيا أو ابتكاريا يربط بين الأفكار والصور بطريقة جديدة غير معهودة ز و"المخيلة" هي الفضاء العام للتخيل، حيث نستطيع أن نمثلها بالذاكرة، وهي فضاء افتراضي أكثر منه واقعي تتأطر فيه عملية التخيل بكل مستلزماتها "فالمخيلة (بكسر الراء) تحيل على الاستمرارية وعدم الثبات والتجدد الدائم والدينامية، لأي مادة عامة خاضعة للتغيرات"²⁴ يعد كل من المخيال والمتخيل نتاجا للمخيلة ولفعل التخيل.

نورد مصطلح المخيال هنا مرادفا للاستعمال العام لكلمة "متخيل" ومقابلا للمصطلح الفرنسي Imaginaire إلا أننا آثرنا إثبات "مخيال" على وزن مفعال بدلا من متخيل على وزن متفعل، لأن الصيغة الأولى تتسجم أكثر مع المفهوم الذي نخصه لها من حيث كون المخيال معطى أنثروبولوجي من خواصه طغيان اللاوعي وصفة الجماعية، ونحن لا نعتبره متخيلا إلا عندما يدخل في عملية الإبداع مادة للتشكيل الأدبي تتدخل فيها قصدية المبدع وتستوعب فيها ذاتيته ما فيسه من مواصفات تحيل على الجماعة. بعبارة أخرى يصبح المخيال متخيلا عندما يقع تحت طائلة الجهد الإبداعي المنتقي، ويتسرب إلى النصوص ضمن منظور أدبي مخصوص.

ومن المعلوم أن المتخيل الأدبي أشمل من المخيال، لأن هذا الأخير لا يتدخل فيه إلا بوصفه مادة من مواد ومستوى من مستوياته الكثيرة والمتشابكة، ون نحن إذ نسند المخيال إلى جماعة هم "المغاربة" إنما نحيل إلى فعالية تاريخية وثقافية عامة مرتبطة باللاوعي المشترك لأهل المغرب.

I. تعريف المخيال:

بيني جلبرت دوراند Gilbert DURAND مفهومه للمخيال على ركيّتين أساسيتين هما أعمال غاستون باشلار والظاهرانية المادية وأعمال كارل يونغ صاحب نظرية اللاوعي الجمعي.

بعد أن ينتقد النظريات الكلاسيكية للخيال، كونها توجه له نظرة سلبية تجرّده من حركيته وتخضعه لرؤية مفهوماتية موروثّة عن الفلسفة العقلانية، يعيد الاعتبار للصورة التي ينتجها الخيال، ويؤكد على غناها وامتلائها الذاتي واستقلاليتها كذلك، مؤكداً ما ذهب إليه باشلار من أن "انتماءنا إلى عالم الصور، أكثر قوة، وأكثر تأثيراً في تشكيل وجودنا من انتمائنا لعالم الأفكار".

يفسر دوراند نشأة المخيال، حسب المقاربة الأنثروبولوجية، بتبادل حثيث ومستمر بين الدوافع الذاتية والتمثليّة وبين الاقتضاعات الموضوعية الصادرة عن الوسط الطبيعي والاجتماعي²⁵، فالمخيال ينشأ من هذا الأخذ والرد الذي تخضع فيه تمثيلات الموضوع وتتحول طبقاً لتحديدات الدوافع الغريزية للذات، والذي تفسر فيه، بالتزامن مع ذلك، التمثيلات الذاتية بالتكيفات القبلية للذات في الوسط الموضوعي²⁶.

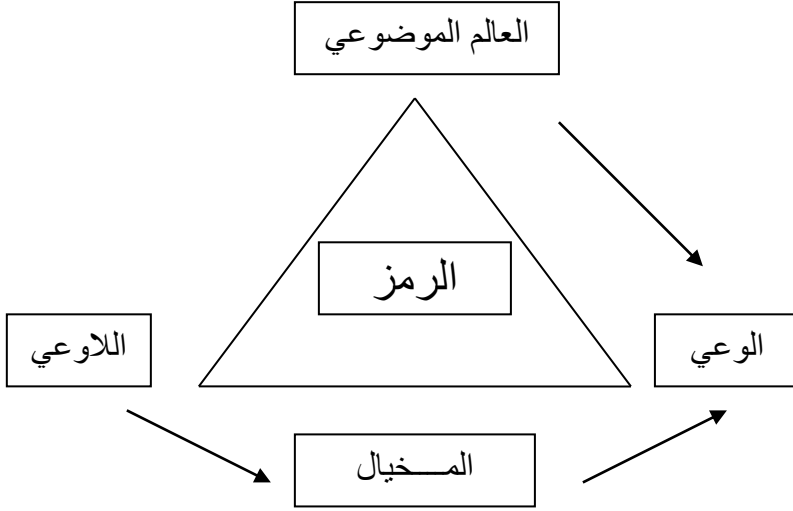
من هذا المنطلق، فإن المخيال ليس ذاتياً محضاً لأنه يستجيب لتحديدات الوسط الموضوعي، ولكنه ليس موضوعياً بحتاً لأن إدراكه يخضع لخبرات ذاتية ولموجهات غريزية للصور أو الرموز التي ينتجها. بعبارة أخرى: لا يرتبط المخيال بالواقع إلا بقدر ما ينفصل عنه، وبهذا تسجل رموز المخيال انتماءها المفارق إلى الذاتي (الطبيعة البيونفسية والثقافية) والموضوعي (الوسط الطبيعي والاجتماعي)، وإلى عالم الداخل والخارج في آن واحد، انتماء مزدوج لا يمكن تفكيكه أو تجاهله. يحتوي المخيال إذن على مجموعة من الرموز، تشكل هذه الرموز محاور كبرى تتكاثف وتتجمع فيها كتل من الصور، وتتنظم هذه الرموز بدورها في أنماط عليا، تمثل هي الأخرى نقطة الوصل بين المخيال والعمليات العقلية.

والفرق بين الأنماط العليا والرموز يتمثل عادة في انحسار التعدد الدلالي الذي تثيره بسبب عالميتها وثباتها على الرغم من ارتباطها بصور متنوعة ومختلفة باختلاف الثقافات التي تنتجها في حين يكتسي الرمز أهمية أكبر لأنه أكثر غنى بالمعاني المختلفة فالرمز أكثر تفردا وهو لذلك أقل تجريدا من الأنماط العليا التي قد ينظوي تحتها وأكثر منها مرونة. حيث يتجسد كل نمط من الأنماط العليا في مجموعة متنوعة من الرموز والصور، على أنه لا يوجد فرق في طبيعة كل من الرموز والأنماط العليا.

يستعيد بورغوس Jean BURGOS تعريف المخيال الذي وضعه دورند ويربط بينه وبين الكتابة في مقارنته الشعرية للمخيال، حيث يوضع الكتابة في قلب المخيال مركزا بذلك على طابعها الإبداعي. في هذا المنظور يكف النص عن كونه عالما مغلقا ومرهونا بالبنى اللغوية، لأنه لا يأخذ معناه إلا في ارتباطه بالعالمين اللذين يتبادلان التفاعل فيه ويتخذ منهما مادة له، فالكتابة تنبثق من المخيال قبل أن تشق طريقها إلى البنى اللغوية.

على غرار ما فعله دورند، ينطلق بورغوس من نقد التصورات الاختزالية للصورة، وهي عنده من نفس طبيعة الرمز، إن لم تكن مرادفة له، إذ لا يمكن فهم الصور الشعرية إذا ارتكنا إلى هذه التصورات التي تجعل منها مجرد نسخ نفسية عن موضوعات خارجية، أو كلمات معزولة أو صورا بلاغية أو حتى تمثيلات مفهومية. فالصورة ظاهرة تخيلية ليس لها مع إدراك الموضوعات سوى علاقات غير مباشرة، فهي نتيجة النشاط التخيلي اللاوعي، وهي تتلى للوعي بطريقة مفاجأة وفورية على شكل رؤيا أو هلوسة، دون أن يكون لها الطابع المرضي للهلوسة، ففي الهلوسة يستبدل الواقع بالخيال، لكن في الصورة يبقى الإدراك قائما بأن الأمر يتعلق بالخيال، حيث تدركها الذات على أنها "صورة داخلية"²⁷. بعبارة أخرى: تنتج

الصورة عن النشاط التخيلي للاوعي لكن علاقاتها مع عالم الإدراك تظل موجودة دون أن تفقد استقلاليتها عن الواقع الحسي، وهذا ما يوضحه الشكل التالي؛



II. خصائص رموز المخيال:

يتميز الرمز بمجموعة من الخصائص التي يختلف فيها عن العلامة (الدليل)، ولتوضيح هذه الخصائص أكثر نستعين بأراء امبرتو ايكو Umberto Eco، لأنه يطرح مفهوما للرمز يعزز الآراء التي أوردناها فيما سبق ويضيف إليها، بأن يربطها بالمؤول (القارئ).

يوضح ايكو أن معظم استعمالات الرمز قد فشلت في تعريفه، وأنه قد ورد في سياقات نظرية كثيرة مرادفا للعلامة، ولتوضيح الفرق بين العلامة والرمز يحيل إلى مصطلح "النمط الرمزي" الذي يربطه بمؤول النص. إن للرمز . حسب ايكو . قابلية أن يقرأ كعلامة مجردة خارج النمط الرمزي دون أن يختل معنى النص، لكنه إذا قرأ وفق النمط الرمزي فإنه يطلق العنان لدلالات لا متناهية وغير قابلة للتحديد، إن الرمز لمجرد حضوره، يفترض أن هناك ما يمكن أن يقال لكن هذا الشيء لا يمكن أن يقال دفعة واحدة وإلا كف الرمز عن قوله²⁸.

بهذا نتوصل إلى تحديد خصائص رموز المخيال في النقاط التالية:

• يشتغل "الرمز" وفق مبدأ الهوية، عكس العلامة التي تعمل وفق مبدأ التماثل، حيث يؤكد بوغوس أن اعتماد مبدأ التماثل في تفسير الصورة يقتلها بالمعنى الذي يجردها فيه من متلائها واستقلاليتها كذلك، حينما يهمل وظيفتها الرمزية "لأنه ومن حيث طبيعته نفسها، لا يصدر الرمز عن مبدأ التماثل الذي نختص به العلامة (...). ولكن من مبدأ الهوية، لأن الصورة كما ذكرنا، أحسن صياغة ممكنة لحقيقة غائبة لا تتفصل عنها، ولا تأخذ معناها إلا في الارتباط بها"²⁹.

• يمكن للرمز أن يفهم في حرفيته، وأن يشتغل كعلامة إذا لم يقرأ وفق "النمط الرمزي" عكس الاستعارة التي تعتمد على خلخلة المنطق الدلالي مما يدفع القارئ إلى البحث عن تأويل لها³⁰، مع ذلك فإن الرمز يبدو للقارئ الذي لا يرضخ للمنطق الرمزي، يبدو في السياق الذي يظهر فيه في غير محله، كأن يخلّ مثلا بقواعد الاقتصاد التعبيري.

• * إن رموز المخيال شعرية بالماهية، تستعصي على الزمنية، وعلى خطية الخطاب، لأنها تنتظم في فضاء المخيال، "إن المخيال ينظم فضاء، لكنه فضاء من نوع خاص، تتسجل فيه الرموز بوصفها عالما لا يخضع للمعايير المنطقية والمعنى الأحادي الذي يفرضه الخطاب عموما والخطاب السردي (الروائي).

• إن رموز المخيال حين تغزو السرد تنحو به نحو آفاق غير زمنية، تتحدى طبيعته، وتنحرف به نحو جمالية أكثر إشعاعا.

بعبارة أوجز: إذا كان المخيال يتخلى عن المبدأ السوسيري الأول المتعلق باعتبارية الدليل، فإن هذا يؤدي إلى تخليه كذلك عن المبدأ الثاني المتمثل في "خطية الدوال". بما أن الرمز ليس ذا طبيعة لسانية فهو لا يتأتى من بعد واحد

فقط³¹ وهو بالإضافة إلى ذلك، سيعصي على مبدأ المحايثة، لأن اعتماد المحايثة يفقد اللغة قيمتها الرمزية .

III. المخيال المغربي وتجلياته في الخطاب الروائي الجزائري :

استنادا إلى تعريفنا للمخيال المغربي على أنه جملة من الرموز والأنماط العليا التي أنتجها المغاربة في تمثيلاتهم الثقافية ذات المرجعيات المتنوعة نتساءل: هل استوعب الخطاب الروائي الجزائري هذا المخيال؟

إن المخيال فضاء رمزي تتفاعل فيه الصور والرموز والأساطير والأنماط العليا التي تتجسد في أشكال التعبير التراثية عموما، وفي الثقافة الشعبية على وجه التحديد، بوصفها أقدر على بلورة وإنتاج وتفعيل ثمرات الخيال الشعبي بفطرته وبجذوره الضاربة في اللاوعي الجمعي للمغاربة عموما وللجزائريين، كونهم جزءا لا ينفصل عن الهوية الثقافية المغربية. فالى أي مدى ارتبطت الرواية الجزائرية بالثقافة الشعبية لكتابها؟

نشأت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في ظروف استثنائية جعلتها أكثر استعدادا للانخراط في استراتيجيات هوياتية تولى الأولوية للانفعال الأنطولوجي، إذ طالما وضعت هويته موضع تساؤل وتشكيك قبل استقلال الجزائر وبعده. يقول الدكتور أحمد منور: "لقد جاء ميلاد هذا الأدب بعد تسعين عاما من حرب شاملة شنها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري أرضا ووجودا ومقومات روحية ومادية، وانطلاقا من هذه الحقيقة التاريخية فإن هذا الأدب قد حملته أمه كرها ووضعته كرها (...). ومن هنا فقد جاء منذ اللحظة التي ولد فيها يخل سؤال وجوده، وي طرح إشكالية هويته (...). وكما كان حمله كرها وولادته عسيرة، فقد كانت حياته في مختلف مراحلها صعبة تعكس أزمة هوية حادة"³². وقد ناضلت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي كثيرا لإثبات انتمائها الحضاري،

وانعكست أزمة الهوية التي عانت منها في بنيتها الخاصة، فالرواية كما ذكرنا تمثّل ثقافي كلك، ينتقل إلى منته كل ما يتعلق بالمحيط الذي انبثق منه والإشكاليات التي ترافق ظهوره. من هنا، فقد راهنت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي على تراثها الثقافي بأبعاده المتعددة، واستعادت في بناها ودلالاتها، مثلها مثل الرواية الفرنكفونية المغاربية بعامة. يقول الأستاذ إسماعيل حاجم في كتابه "الصراع الحضاري في الرواية الفرنكفونية المغاربية" في سياق حديثه عن مراحل الصراع التي خاضها المثقف المغاربي في بحثه الدؤوب عن هويته: "منذ أن قطع المثقف المغاربي الطفل الصلة بذويه، قام برحلة دائرية مغلقة، لأنه رجع إلى نقطة البداية، بعد أن توغل في الحضارة الغربية، واضطر أن يعيد حساباته بعد فشله وضياعه، فيتساءل عن من يكون في نهاية المطاف؟ ولماذا أراد الدفاع عن مقومات الحضارة الغربية ودفع الثمن من أجلها دون مقابل؟ من هنا، يظهر زمن الوعي الذي يؤدي حتما إلى مرحلة البحث عن الذات المغاربية التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالعودة إلى الأصل والالتحاق بالوطن الأم"³³ ومسار المثقف المغاربي هنا يشخص تجربة الروائيين المغاربة أنفسهم.

أما الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، فقد نشأت في ظروف أقل توترا ولكنها هجست بالتميز منذ أعمالها الأولى. يقول الروائي والأكاديمي واسيني الأعرج: "في زمن وجيز، إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها إلى الفتك والتدمير والتشويه، استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميًا وقيميًا ولغويًا مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها وهزت كيانها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها. هل مرد ذلك فقط المواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أن هناك إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تتسج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا؟"³⁴.

لا شك أننا نوافق واسيني الأعرج عندما يقر بأن الإجابة على السؤال المركب الذي طرحه تحتاج إلى جهد كبير، لكن بإمكاننا منذ الوهلة الأولى أن نقصي الاحتمال الأول المتعلق بموهبة الروائيين الفردية، لأن هذا التفسير لا يصلح ولا يكفي عند مقارنة ظاهرة سردية ثقافية شاملة مثل الرواية، في نجد في الاحتمال الثاني طريقا للإجابة تؤكد جهود كبيرة بذلت في سياقات أوسع، وقد سبق لنا أن تحدثنا عن نظرية عبد الله إبراهيم عن تفكك المرويات السردية العربية التي تنتمي إلى الثقافة الشعبية، واشتغالها كأرضية ومادة للنوع الروائي، فلا مانع من إسقاط هذه القراءة على الرواية المغاربية مع مراعاة روح البحث العلمي المتأني والفاحص والجهد التحليلي الذي يأخذ في الاعتبار كل حيثيات السياق الثقافي المغاربي، ولا شك في أن بحثا كهذا سيؤدي إلى تعزيز نظرية عبد الله إبراهيم وتأكيدا وذلك بالنظر إلى انحسار الثقافة العربية الرسمية (في الجزائر خصوصا) لعقود طويلة، واستبدالها بثقافة أجنبية ليس في وسعها أن تمارس أي نوع من الوصاية المباشرة على الثقافة الشعبية المغاربية، حيث انفردت هذه الثقافة الشعبية بتلبية الحاجات التعبيرية للمغاربة حتى وقت قريب، يمكن أن يؤرخ له باستقلال دول المغرب، وبهذا فإن المخيال المغاربي المتجسد في أشكال التعبير في الثقافة الشعبية المغاربية هو هذا الإرث الخفي الآت من بعيد والذي بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة خيالية تنتج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا خاصا.

وليس من قبيل المصادفة أن تحقق الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي نقلة نوعية في متخيلها السردية عندما انكبت على هذا المخيال بالتحديد. تقول الدكتورة الباحثة آمنة بلعلي في كتابها "المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف: لقد كانت أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية، التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في

"الحوات والقصر" عند وطار و"الجازية وال دراويش" لابن هذوقة، وبعد ذلك عند واسيني العرج في "توار اللوز"³⁵.

من هذا المنطلق، فإننا ستبحث عن تجليات المخيال في الخطاب الروائي الجزائري من خلال هذه النصوص الثلاثة.

إن المخيال كما شرحنا آنفا يعبر عن فعاليته من خلال إنتاج الصور والرموز، وبالتالي فإن انتقال المخيال إلى المتخيل لا يتم . في نظرنا . إلا عبر صور ورموز حددنا خصائصها في اشتغالها وفق مبدأ الهوية، الذي يستلزم استقلاليته وامتلائها بالمعنى، وطابعها الشعري الذي ينحو بها نحو فضاء رمزي ذو خواص مكانية . إن صح التعبير . تتأبى على الزمانية والخطية، وبهذا نكون قد استبعدنا من تحليلنا المدخل السيميائي التناسي لنقصر اهتمامنا على تجليات المخيال المغاربي في صور شعرية بتفعيل "النمط الرمزي" للمؤول.

وقد توصلنا من خلال استقراد المدونة إلى تحديد ثلاثة طرق يتجلى وفقها المخيال المغاربي في المتخيل الروائي للنصوص المذكورة وهي الأسطورة، الأنماط العليا والرموز .

1 _ الأسطورة في رواية "الحوات والقصر": تعتمد رواية "الحوات والقصر"

على بنية أسطورية بالمعنى الذي وضعه دورند لهذه الكلمة: "تقصد بالأسطورة نظاما ديناميا من الرموز والأنماط العليا والخطوط الهيكلية"³⁶ وما يختص به هذا النظام هو نزوعه نحو التشكل في خطاب "إن الأسطورة هي بحث عن العقلية لأنها تستعمل خيط الخطاب الذي تحلّ فيه الرموز في كلمات والأنماط العليا في أفكار"³⁷. وقد اعتمد الطاهر وطار في تأليف روايته على البنية الأسطورية أو أسطرة البنية التي تظهر في اعتماد التناقض الجوهرى بين الخير والشر حيث يمثل "علي الحوات" الخير المطلق و"القصر" الشر المطلق، لكن الحوات لا يدرك ما

يضمه القصر من شر إلا بعد أن يخوض رحلته عبر القرى السبع ليعود من رحلته تلك بمعرفة ووعي جديد يؤكد الثنائية الضدية الخير / الشر التي قامت عليها الرواية³⁸.

لقد وظف وطار بنية مخيالية بطولية تتميز فيها الصور بمانوية حادة³⁹ والتي توافق كتابة الثورة في اصطلاح بوغوس⁴⁰ إن الهاجس الأساسي الذي يحرك "علي الحوات" هو الرغبة في مقاومة التاريخ والزمن، الرغبة في امتلاك المكان بأبعاده المختلفة والرسوخ فيه لمقاومة آثار الزمن، والغاية التي تحقق له ذلك هو إثبات وجوده من خلال التوازن الذي يستمد من أصداده. إن الرحلة التي يقوم بها الحوات تنتهي إلى استكشاف القصر قوة مناقضة له، وبالتالي يستكشف ذاته ويمارس وجوده في اختلافه عنه. يقول برغوس ما معناه أن التناقض غير القابل للحل الذي يستخلصه عالم الأساطير يتكشف لعالم الشعريات مصدرا للتوافق، فإذا كانت الأساطير تقترح عدة أنماط لاحتلال وامتلاك الفضاء، فإنها تعرف عن نفسها عن طريق التعارض بقوى مصارعة لها، حيث تستمد قوتها وتوازنها من أصدادها⁴¹.

2 . الرقم 7 كمنظ من الأنماط العليا: تشكل الأنماط العليا رموزا على قدر

من الثبات في اللاوعي الجماعي، ومن أمثلتها الرقم سبعة ومشتقاته، إذ يتجلى هذا الرقم في سمكة الحوات التي تزن سبعين رطلا، وفي القرى السبع التي يجتازها في رحلته، كما نعثر عليه في رواية "الجازية والدرابيش" لعبد الحميد بن هدوقة، "حيث انطلق الحدث من السجن الذي دخله (الطيب) بن الأخضر الجبابلي، ون كان رقمه سبعة، تماما كرقم حجرة إقامته سبعة، وجامع قرينته جامع السبعة، وبعده دراويش دشرته، والرقم ذاته حمله الطلبة المتطوعون لبناء القرية الجديدة"⁴². يرتبط الرقم سبعة في المخيال المغاربي بالمعتقدات الدينية الإسلامية، ويجد أصلا له في القرآن الكريم، فالله قد خلق الأرض وسبع سماوات. نسجت المخيلة الشعبية حول الرقم سبعة رموزا كثيرة استعادتها الكتابة الروائية، كما هو الشأن في رواية الجازية

والدراويش، حيث لا يؤدي الرقم سبعة أي وظيفة سردية فلا نعثر مثلا على ضرورة فنية ليكون عدد المتطوعين سبعة، خصوصا أن الرواية لم تفعل منها سوى شخصيتين أو ثلاث، يقول مخلوف عامر في معرض تعداد النقائص الفنية لرواية "الجازية والدراويش": "عدد المتطوعين سبعة، ولكن الحديث يركز على اسمين، وصافية نفسها تكاد أن تنسى"⁴³ حيث يؤاخذ بن هدوقة على استدعاء شخصيات دون متابعتها، ودون أن تكون لها وظيفة سردية واضحة. لا شك أن ملاحظة كهذه ستدفعنا إلى التساؤل عن المغزى من توظيف هذا الرقم، ولن نعثر على إجابة لهذا السؤال إلا إذا انخرطنا في النمد الرمزي الذي تحدث عنه ايكو، فينكشف لنا رمزا شعريا تسلل من اللاوعي الجمعي للكاتب ليستقر في النص ويمارس حضورا كامل الحقوق.

3 . رمز "الجازية" بين بن هدوقة وواسيني الأعرج: الجازية هي إحدى

الشخصيات النسائية وأحدى بطلات "سيرة بني هلال"، و"سيرة بني هلال" من المرويات السردية الشعبية التي عرفت انتشارا كبيرا في منطقة المغرب، ثم تفككت بفعل الظروف التاريخية واستمر تداولها في شكل قصص خرافية باللهاجات العربية والأمازيغية.

"تعتبر قصة تغريبة بني هلال واحدة من القصص التي تنتظم في سلك الأدب الشعبي، ولعلها من أشهرها لما كانت تلاقية من رواج في أوساط عامة الشعب، حيث كانت تستحوذ على نفوسهم وعقولهم، وقد تعلقوا بها بما جاء فيها من قصص البطولة والشجاعة والفروسية (...). هي عبارة عن مجموع قصص قصيرة كل منها تشكل وحدة متماسكة"⁴⁴، وهي تسرد رحلة القبائل الهلالية من موطنهم الأصلي في نجد بسبب القحط إلى بلاد العجم والترك ثم بلاد الشام فمصر فالصعيد، ثم اتجهوا غربا نحو بلاد تونس وما جاورها حيث استقر بهم المقام.

تحولت الجازية في المخيال الشعبي إلى رمز للجمال والفتنة والذكاء والشجاعة، وقد وظفها بن هدوقة في روايته "الجازية والدراويش" في القسم الأول من الرواية بوصفها

حلما لكل شباب القرية لكنه في نهاية الرواية يزيل عنها هذه الهالة الرمزية لتتحول إلى فتاة عادية، وذلك عندما يتزوج "عايد" بـ "حجيلة" بدلا منها.

إن توظيف بن هدوقة لرمز الجازية كان أقرب إلى الصور البلاغية منه إلى الرموز المخيالية، وفق الخصائص التي حددناها سلفا، على خلاف ما نجده عند واسيني العرج في روايته "توار اللوز" حيث يشكل رمز الجازية عالما من الامتلاء الدلالي، مستقلا عن خطية السرد بقدر ما هو متصل بها، رمزا أضيف على نص واسيني الأعرج قدرا عاليا من الخواص الشعرية. ومما ساعد الروائي على تفعيل الطاقات الشعرية لرمز الجازية اعتماده تقنية الاسترجاع التي مكنته من اختلاق فضاء تخيلي وتخليقه بالصور، حيث "يشكل الارتداد (الاسترجاع) مرتكزا أساسيا في البناء الروائي عند واسيني الأعرج (...). من وظائفه أن يخلق زمنا ثانيا غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية، فإذا كان النص الأدبي بطبيعته ينتمي إلى المتخيل فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلا داخل المتخيل أو هي درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي"⁴⁵ بالإضافة إلى تقنية الاسترجاع يوظف الروائي بذكاء شديد مستويات ضعف الوعي وتلاشيه عند الشخصية، يقول مطلع الرواية: "مسكونا بالدهشة، وبرائحة الحناء البدوية والاحتراق.

حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل. برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر ويقوي شهوة النوم. بدا له رأسه ثقيلًا وأعضاؤه مرهقة. تسرب في دمه مذاق (المسواك) الهندي والعمور الصحراوي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق حائط بيته الهرم، قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد، في كفها لجام عودها الذي لا يتعب.

تمنيت بيأس العشاق لو بقيت، لكنها يا الله، كالنور تشق الحيطان، وكالومض تروح وكأنها لم تكن، إنها لحظة التعبد للأشياء الجميلة التي لا تعرفها يا صالح، فما زلت بدويا حتى العظم، لا يعرف فلسفة التفاصيل الصغيرة التي يعيشها.

"رأسك خشن يا صالح الزوفري، يا وليد البراريك، مثل أحجار الوديان"
هه يا الجازية، يا أخت الحسن بن سرحان، ليلة البارح أنتظرتك بحب
العاشق المحترق، وحين جئتي في ساعة متأخرة من الليل، وكنت متعبا من
السكر، حاولت لمسك، فاحترقت بين أصابعي...⁴⁶ يتذكر صالح الزوفري الجازية
صورة تخترق الجدران، لا يراها إلا في حالات الوحدة والسكر والانغماس في
التذكر والتداعي، وفي منقطع آخر، تنساب الصور في رأس صالح وهو وحيد في
بيته في حالة سكر: "بدأ يتعرق على غير العادة.

خيل له أنها مدت يدها المرتجفة نحوه. مدّ يديه لها يديه ببطء وبحركة جد
ثقيلة. لم يكن وجهها واضحا، ولكنه شعر بألفة غريبة، تتصاعد سحب الدخان
متعرجة. تتلوى كراقصة آمتها لحظة الإشراق التي شعرت بها في خرؤ الرقصة.
تمتلئ الحجرة بالروائح المختلفة، المختلطة. يغيب وجه صالح وتذوب عيناه في
أفق بعيد، وغير محدود. تتكاثر سحب الدخان المتعرجة. ينشق الحائط العتيق.
تتآكل على أطرافه ديدان قزحية الألوان. تحاول عبثا أن تكتم فرحها التي تشعر
بها في مثل هذه اللحظات التي تغيب وعي الإنسان..⁴⁷.

يتحاور صالح الزوفري مع الجازية ويعيد في لاوعيه تغريبة الهالبيين مسقطا
عليها خيالاته، إن التغريبة التي تطل من هذه الخيالات تنزاح أشواطا عن السيرة
الشعبية وتحورها على امتداد الصفحات من 120 إلى 126. إن جازية الزوفري هي
أم اليتامى والفقراء، هي البطولة والحلم الأثوي المستحيل، لكنها لا تلبث أن تترك
مكانها لـ"لونجا". ولونجا بدورها إحدى الرموز المخيالية في الحكايات الخرافية (اللونجا
بنت الغولا) حيث يستحضر الروائي هذا الرمز من المخيال الشعبي ويقدم حوارا بينه
وبين رمز الجازية. لكن اللونجا هنا تظهر في فترات الوعي المنتشي، إنها شخصية
روائية، لا تخترق الجدران ولا تطل من الخيالات. إنها ابنة جرجرة التي تمتص كل
الحمولات العاطفية التي كانت للجازية، وتتطابق معها حتى تتوارى الجازية فيها في
عملية الحلول التي يعبر عنها حمل اللونجا بطفل صالح بن عامر الزوفري. "سيعود

حتما، طفله بدأ يكبر ويتكور سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبذة فقراء بني هلال إلى الحياة"⁴⁸.

تمثل الجازية رمزا مخياليا بامتياز، وظفه بن هدوقة في صورة أقرب إلى الأنماط العليا، لكن واسيني الأعرج حافظ على امتلاء الرمز وديناميته وعلى قدرته على القول أكثر مما يحيل وذلك بفضل حالات السكر والإغفاء وضعف الوعي التي أدت وظيفة جوهرية في تحرير فعاليات الرمز في هذه المساحات التي تقاوم الزمن وتضفي مسحة من الغموض والضبابية. كما أن رمز الجازية لا يؤدي وظيفة سردية ولا يؤثر على مسار الأحداث في المستوى الواقعي المعاش للشخصية، لأنها لا تطل إلا من خيالاتها.

الهوامش

1 - Geneviève Vinsonneau: l'identité culturelle, Armand Collin, col 4, Paris, 2003, p.10.

2- Carmel Camilleri: « la culture et l'identité culturelle ; champ notionnel et devenir » in : ouvrage collectif sous la direction de C. Camilleri et M Cohen Emrique, chocs des cultures ; concepts et enjeux pratiques de l'interculturel, édition l'Harmattan, Paris, 1998, p.27.

3 - Ibid, p.49/50.

4 - Ibid, p.52/53.

5 - Ibid, p.44/45.

6- Noureddine Toualbi: l'identité au Maghreb ; l'errance, Casbah éditions, 2000, p.12.

7 - طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، 1965، ص 53 .

8 - أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث (أدب المغرب العربي وعقدة المغاربة المشاركة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . سوريا، 1996، ص 23.

9 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

- 10- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 96.
- 11- المرجع نفسه، ص 309.
- 12- المرجع نفسه، ص 75.
- 13- المرجع نفسه، ص 297.
- 14 - Culture Vécu / Culture Savante.
- 15- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005، ص 78.
- 16- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن:
- Bertrand , M : Spinoza et l'imaginaire , P. U. F. 1970? P.56.
- 17 - المرجع نفسه، ص 96، نقلا عن:
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص 71.
- 18- جابر عصفور: الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط3، 1993، ص 49.
- 19- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص134، نقلا عن:
- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ص 42.
- 20- زكي العشماوي: قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، مصر، ط1، 1979، ص 62.
- 21 - المرجع نفسه، ص 54.
- 22 - كامل محمد محمد عويضة: سلسلة علم النفس 14، علم نفس الشخصية، ص 152.
- 23 - المرجع نفسه، ص 153.
- 24 - واسيني الأعرج: مدارات الشرق، بنايات التفكك والاحتراق،
[http:// www.nizwa.com/volume 9/ p43_53html](http://www.nizwa.com/volume 9/ p43_53html)
- 25 - Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, DUNOD, Paris, onzième édition, 1992. p.38.
- 26 - Ibid, p.38.

- 27-Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, aux éditions du seuil, 1982, p.74.
- 28 -Umberto ECO: sémiotique et philosophie du langage, traduit de l'Italien par Myriem BOUZAHER , Quadrige, août 2001, p.332.
- 29 - Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, p83.
- 30 -Umberto ECO: sémiotique et philosophie du langage, p228.
- 31 -Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p28.
- 32 - أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 429.
- 33 - إسماعيل حاجم: الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، دار الأمل، تيزي وزو، 2007، ص 8.
- 34 - واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة؛ أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية؛ 2- التأسيس الروائي، الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر 2007، ص 6.
- 35 - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية؛ من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، ص 77.
- 36 - Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p.64/65
- 37 - Ibid.
- 38 - مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص 68. على الموقع الإلكتروني: www.awu-dam.org.
- 39 -Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, annexe 1.
- 40 - Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, p156.
- 41-Ibid, p.158.
- 42 - أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص 159.
- 43 - مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، ص 66.
- 44 - تغريبة بني هلال، تقديم: جمانة كعكي، دار الفكر العربي، بيروت . لبنان، ط1، 2003، ص 5.

45- مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، 58.

46 - واسيني الأعرج: "نوار اللوز؛ تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، دار الحدائثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان . بيروت، ص 8.

47 - نوار اللوز، ص120.

48 - نوار اللوز، ص 222.