الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة

أ.د الطاهر روابنية

جامعة عنابة

1- **الفضاء السيري** : كان أغلب قراء الرواية يعتقدون أن كل محكي روائي لا بد أن يتوفر على لغز أو سر ما، فجاء هنري جيمس[1] ليشكك في هذا الاعتقاد المتوارث عن أزمنة السرد القديمة، وليحول عملية التلقي نحو وجهة جمالية، لا تعتد إلا بالوقع أو الأثر الجمالي، الذي يتوج عملية القراءة والتلقي والتفاعل بين النص والقارئ أثناء مسلسل بناء المعنى والتحقيق الجمالي للعمل الروائي، وهو ما جعل الرواية تتزع أكثر للعناية بطرائق الحكي والسرد والعمل على تقديم إدراك محدث للإنسان والعالم، يبدو من خلاله الإنسان كما يرى ج. جينيت G.Genette "يعاني ديمومته ككآبة، وداخله كوسواس أو غثيان، مستسلم للعبث والتمزق؛ يهدئ روعه بإسقاط فكره على الأشياء، مشكلا منها مخططات وصور مستعيرة من فضاء المهندسين شيئا من ثباته واستقراره"[2]؛ وقد عملت الرواية الحديثة على ترجمة وتأويل هذه الإشكالية من خلال جعل أي مشروع واقعي يتحول إلى نوع من الممارسة الجمالية للتناقض واللغو والعنف والمماحكات الكلامية، وكأن ما يقع ليس أكثر من كلام أو مغامرة للكلام ؛ أو هو نزوع للأسطرة والمبالغة، التي لا تخرج عن حدود محاولة بناء متخيل سردي إشكالي، أو اختراع عالم هو أقرب إلى "الاستعارة القاسية عن محنة المبدع الذي لا يبخل بأكثر الأشياء قداسة في سبيل أن يحقق حلمه في تجديد الكون، وإعادة بناء العالم، واختلاق تلك القيم التي يعتقد أنها تستطيع أن تهب وجودنا المعنى الحقيقي"[3].

هذا التوجه بقدر ما أولى للبناء الروائي أهمية خاصة باعتباره عملا واعيا وديناميكيا ومتعدد الأبعاد، يستند إلى مهارة وخبرة في الرؤية والنظر والتخطيط، فإنه أولى أيضا – وبطريقة مجازية – أهمية كبرى للمؤلف لا من خلال إسناد وظيفة السرد إلى ضمير

المتكلم؛ فالضمائر النحوية والصرفية قد تنوب عن بعضها بعض، كون الرواية ليست سوى كلام تتسرب من خلاله أصوات مختلفة، وإنما من خلال خصوصية التجربة الفنية "إذ تصير في الأدب كما تقول جوليا كريستيفا : فضاء أهوائي الذي أرى فيه الوجود بصورة زمن محسوس" [4]، وعبر خصوصية هذه التجربة يمكن للكاتب الروائي أن يلتقي الآخرين وأن يتواصل معهم، فالرواية سجل أكثر منها مرآة، وعلى القارئ أن يحسن القراءة وأن يحسن الإنصات، و"أن من يحسن الإنصات /(من يحسن القراءة) لا بد أن يدرك صوت الكاتب، صوت الراوي، وصوت الشخصيات وصوت المتلقي، وفي بعض الحالات حتى صوت المقدم وصوت المصدر"[5] أيضا.

ضمن هذا التوجه يتزايد الاهتمام بمن يكتب سواء أكان مجسدا أو مجردا أو ضمنيا، فهو دائما ذو كينونة سيميائية، كونه المنتج لعلامات النص والمشيد لعالمه المتخيل والمنظم لأصواته، ولشبكة العلاقات الحوارية على مستوى النص، وفي علاقاته بالنصوص الأخرى السابقة أو المتزامنة معه، ولذلك فإن الرواية بقدر ما هي عالم أو أكثر هي مركب ولعبة دقيقة للأصوات، و"المؤلف العظيم لا يوجد حصرا في المكونات التقنية ولكنه لا يوجد كذلك خارجها" [6]، حيث يتعاظم الحضور كلما نزعت الكتابة الروائية لتبني فضاء سيريا، وقد وصف ف. لوجون PH . Lejeune موقف أنديه جيد من محكي السيرة الذاتية بأنه يبدو متناقضا، فهو إلى جانب استثمار حياته وعمله الروائي لبناء وإنتاج صورة له، فإن ذلك ليس ما ندعوه بابتذال استلهاما سيرذاتيا، وذلك أن الكاتب يستعمل كل المواد المستعارة من حياته الشخصية ولكن وفق إستراتيجية تهدف إلى التأسيس لهوية شخصية من خلال ألعاب كتابية متنوعة جدا[7]؛ لا تكف عن خداع القراء وإثارة فضولهم، وفي هذا المستوى يمكن أن نشير أيضا إلى رواية "تيميمون"[8] لرشيد بوجدرة، والتي نشرت مع بداية حقبة العنف والإرهاب في الجزائر، والتي لم تكف أيضا عن ممارسة نوع من الكتابة تزاوج بين الحكي والسرد والإبصار، وتجمع وتؤلف بين المرجعي والمتخيل من أجل إنجاز " بنية متخيلة للأنا"[9] في علاقته بتداعيات الصوت الراوي، الذي يجمع بين وعي الراوي العين السينماتوغرافية، أي انه على الرغم من الخاصية الذاتية للسرد فإن الراوي يعلم أشياء كثيرة جدا، لا يفترضها أو يستدعيها فقط،

وإنما يراها أيضا، حيث "يتقلص الوعي في نظرة، وتصبح الأشياء جوهرا وشكلا ولونا بدل أن تكون معنى"[10]، مستعملا في ذلك لغة تزاوج بين الكلمات والأشياء، وأسلوبا مهما بلغ من دقة التعبير والوصف فيه – دائما – شيء من الخشونة والبذاءة والسوقية.

تتجلى هذه البنية المتخيلة للأنا من خلال محكي سيرذاتي مخاتل ومحير يهيمن فيه الميثاق السردي على الميثاق السيرذاتي، أي يهيمن فيه التخييل على أية حقيقة يمكن أن تنسب مباشرة إلى حياة الكاتب الشخصية، وإن كانت هذه الرواية ذات صلة ما بتجربة ذاتية عاشها بوجدرة في تيميمون هربا من المجازر التي كان ضحيتها المثقفون في العشرية السوداء، وإن كان بوجدرة قد تلافى الإشارة إلى ذلك، واكتفى فقط على مدى المسار السردي للنص بالإشارة إلى الخوف الأبدي والدائم الذي يحاصر الراوي المتماثل حكائيا مع ما يرويه، أو الراوي البطل، يقول: "أقود الحافلة من خلال الليل العاتم فأسترجع ذهني، لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي دائما ودوما، مازال يقلقني وينغص علي أيامي"[11]؛ يضاف إلى ذلك الرغبة في الهروب من شيء ما يؤرقه، يقول : "من حين إلى آخر تأخذني نشوة وجذبة وذهولية، كالغبطة اللامحدودة، كالجذبة الصوفية، لكنني منذ الطفولة أهرب دائما من شيء ما، أو بالأحرى أحاول ذلك"[12]؛ كما يأتي الإلحاح والتنبيه إلى أخبار الاغتيالات المتكررة للمثقفين، التي تنشرها الجرائد المختلفة مؤكدا حس الخوف والهروب في نفسه، يقول: "الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة"[13]، حيث يعيد نشر هذه الأخبار بخط بارز وغامق تعبيرا عن الخوف الممزوج بالغضب والرفض، وهو نوع من الرد بواسطة الكتابة الغاضبة التي "يستمد متخيلها من مشاعر مرضية استعارات العنف، ويصبح الغضب ذلك الكزاز الفكي أو ذاك الهيجان المبحوح مثل الجلطة في الحلق"[14]، حيث يمكن أن يفسر هذا الهروب وما يصاحبه من خوف وإدانة مبحوحة بأن بوجدرة يتميز بنوع من الاحترافية والإدراك الجمالي لتداخل الأجناس الأدبية وتقاطعها، وبأن الرواية أكثر قدرة على قول الحقيقة وأكثر صدقا فنيا من السيرة الذاتية، أي "إن تعبير الكاتب عن شخصيته وعن حقائقه الباطنية ليس مقصورا على الحالات التي يعتمد فيها على تدوين قصة حياته الحقيقية. فقد يكشف الكاتب عن حقيقة نفسه بدون عمد منه أكثر مما يكشف عنها متعمدا مصرحا بعزمه على ذلك"[15] وهو ما يبدو أن بوجدرة

يتبناه في أغلب أعماله الروائية التي تتناص داخليا وتلتقي وتتقاطع في قصدياتها العامة والإيديولوجية. وسوف أذهب بعيدا لأقول إن الفضاء السيرذاتي في رواية تيميمون ينفتح على نوع من الحميمية والذاتية المغلفتين للصوت الراوي الذي جعل من فضاء الليل وفضاء الحافلة "الشطط" فضاء حميميا لا سلطة فيه تعلو على سلطة الراوي، ولا خطاب يناقض خطابه أو يتعارض معه ؛ فنحن لا نتلقى إلا ما يقوله ولا نرى العالم إلا من خلال عينيه، وهو ما يجعل هذه الرواية أقرب إلى اليوميات أو المذكرات الشخصية المليئة بالاستيهامات والمثقلة بالذكريات، بخاصة ذكريات الطفولة والشباب التي لا يخلو منها عمل من أعماله الروائية، وقد جاءت فصول الرواية مؤكدة على هذا التأويل بإغفال التسمية وإسقاط العنونة الداخلية وتعويضها بترقيم متدرج من واحد إلى سبعة، بحسب أيام الأسبوع التي يمكن للرحلة أن تكون قد استغرقتها حيث تم الإعلان في الفصل الأول عن بداية الرحلة الروائية المتخيلة نحو تيميمون "لقد غادرت الجزائر العاصمة منذ أيام قليلة فقط"[16]، وكان الفصل السابع بمثابة الإعلان عن اكتمال الرحلة السياحية المتخيلة وتحقيق مقاصدها السردية والدلالية، ثم العودة نحو العاصمة.

يضاف إلى ذلك أنه على الرغم من أن الراوي يفتقد إلى هوية كونه غير مسمى، لكن هذا الإغفال لا يجعلنا نسقط في متاهات التعقيد والغموض لأن النص الروائي بقدر ما هو مفعم بالتخييل فهو أيضا مثقل بالسرد الإحالي، وبالتالي فـ"إن تأويل الذات يجد في السرد من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية"[17]، وقد عمل رشيد بوجدرة في رواية تيميمون على جعل الراوي المتكلم وسيطا سرديا بيننا وبينه، ولكنه كان يسعى لإسقاط هذه الوساطة المجازية وحلوله في نصه عبر أنا غازية ومهيمنة على وظيفتي السرد والتمثيل إلى درجة تحولت فيها الأنا إلى راو وموضوع للسرد في الوقت نفسه، أو بتعبير آخر "فإن فرادة الراوي تشكل بديلا للمؤلف، أو ممرا مرجعيا ممكنا بواسطته نستطيع الوصول إلى المؤلف كذات متورطة في ممارسة رمزية"[18]. وبالتالي فإن "الحديث عن الراوي هو اختراق لمناطق التوسط أين يمكن ملاحقة مضاعف الراوي ومضاعف السرد، وهنا يأتي دور المؤلف"[19]، وقد لعبه بوجدرة بحرفة وإتقان في رواية تيميمون إلى حد يجعل

منها جنسا أدبيا معلقا بين الرواية والسيرة الذاتية الروائية، وهو ما يفسح المجال لتداعيات الصوت الراوي ولاشتغال الإيهام المرجعي، الذي يعمل على تكريس الفضاء السير ذاتي وهيمنته المطلقة على مستوى المسار السردي، على أساس أن رواية تيميمون ليست أكثر من رحلة روائية متخيلة داخل فضاء صحراوي متخيل هو فضاء تيميمون الرواية.

2- الفضاء المتخيل: يصرح رشيد بوجدرة أن "كل مدن العالم، وكل مدن الجزائر حاضرة بكثافة (في أعماله الروائية) كونه كاتبا مدينيا"[20]، ويأتي عنوان الرواية "تيميمون" ليؤكد هذه الصفة، ولكننا لا نجد حضورا لهذه المدينة في المتخيل السردي للرواية ما عدا بعض اللقطات أو الومضات الفضائية المشخصة والمعلق عليها، تأتي مصاحبة لبعض الاسترجاعات المتنوعة والمتعلقة بتذكر بعض المواقف أو الشخصيات، وتعد هذه الفضاءات أماكن اتصال وعبور، وتتمركز هذه الفضاءات في مدينة قسنطينة بخاصة، ثم الجزائر العاصمة، ثم جينيف، وهي – في الغالب – أماكن منزوية وحانات ومواخير، وأماكن عبور مؤقت قصد التسلية والترفيه وقضاء الحاجات أو التعرف على فضاءات يحوطها غموض كبير، فبقدر ما هي محظورة هي مرغوبة أيضا، ولم تأت هذه الفضاءات إلا عبر حركة التداعي، حيث كان الراوي منشغلا أكثر بفضاء الرحلة الصحراوية المتخيلة التي يشكل فيها فضاء الحافلة "شطط" مركز الفضاء المتخيل وبؤرته، ومن خلاله يبني النص الروائي فضاءات متعددة الإشارات والمسافات، وفق خطة ومنظور يتلاءم مع نظامي الخطية والتشعب في الخطاب السردي، يمكن حصرها في ثلاثة فضاءات تتجلى من خلال تمفصلات النص التصويرية والمكانية، وعبر حركة الوعي الراوي ؛ ترد في النص متدرجة ومساوقة للتحولات السردية، ومنسجمة مع تقدم النص الروائي وتطوره كمحكي وكخطاب موجه.

2-1- فضاء الحافلة: يشكل فضاء الحافلة "شطط" فضاء ممهدا ومؤطرا للمحكي الروائي، حيث تتماهى حركة السرد مع حركة الحافلة وتصبح خطية السرد وتشعبه مرتبطة بخط سير الحافلة ومتقاطعة معه على أكثر من صعيد،بل موازية له ومتزامنة معه، وأعني بذلك طريقة إدراك الفضاء والنظر إليه ثم روايته، أو بحسب هنري ميتيران H. Mitterand "الفضاء المتخيل، أو الفضاء المضمون، أو الترابط الطوبوغرافي للحدث المتخيل

والمروي"[21]؛ حيث يتجلى هذا الفضاء تدريجيا كلما تقدم السرد يضيء طريق هذه الرحلة السياحية الليلية نحو مدينة تيميمون، ومن خلاله ينظر الراوي إلى جهتين متعارضتين : ما سيكون وما يمكن أن تنفتح عليه هذه الرحلة التي يتعانق فيها السرد والليل من آفاق ومفاجآت متوقعة أو غير متوقعة، و"الحافلة تشق طريقها الصحراوي"[22]، و"هي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة"[23] ؛ وما كان، أي ما فات، وهنا يلعب ومض الأعماق وتنتقل حركة الوعي الراوي من الحاضر "الليل الصحراوي" بكل ما يخبئه من مفاجآت، إلى الماضي القريب أو البعيد من أجل إعادة بعثه وترهينه بوصفه حدثا أكثر منه حقيقة سابقة الوجود ؛ ويتعلق الأمر هنا بصفقة شراء الحافلة "شطط" من سويسرا في جلسة خمر، وما صاحب عملية الشراء من أخذ ورد على أساس أن الحافلة قديمة ولا تساوي الثمن الزهيد الذي دفع فيها، حيث يعتقد الراوي أن صاحبها السويسري أحس أنه استغل الشاري ببيعه هذه العربة القديمة، يقول الراوي : "وسادني آنذاك انطباع جعلني أفكر أن البائع أخذته الشفقة علي إلى حد أنه أراد إعادة المبلغ المالي المزري إلي بعد أن دفعته له. وكأن ضميره وبخه نظرا لقدم العربة كذلك، فحاولت طمأنته وصرحت له عن قدرتي الهائلة في ميدان الميكانيك ووعدته بتصليح المحرك والإطار ذي الشكل المربع والمكور في آن واحد من طراز الأربعينات"[24]؛ وبعد شراء الحافلة وتصليح محركها وتهيئتها لتكون حافلة سياحية تربط بين الجزائر العاصمة وعالم الصحراء، تأتي قصة تسميتها "شطط" أو "الشطط"، يقول الراوي "لقد لقبت حافلتي هذه بلقب "الشطط" وكان ذلك أثناء سكرة أخرى في إحدى حانات العاصمة"[25] .

يبدو أن هذه العناية الخاصة التي يوليها الراوي للحافلة شطط تخفي وراءها إستراتيجية خاصة أراد من خلالها المؤلف أن يجعل من فضاء الحافلة "شطط" نصا موازيا لكلية النص الروائي "تيميمون"، وأن يلجه ليسكنه ويحتمي داخله من الخوف الأبدي الذي يتهدده في العالم الخارجي ؛ ولذلك اختار الليل زمنا للسرد، أي ل"اختلاق أقوال وإسنادها إلى من لم يتلفظ قط بها"[26]؛ وزمنا للارتحال والتسلل والسري ليلا هربا من أعين الرقباء المتلصصين ومن أذى القوى الشريرة المتربصة بأمثاله من المثقفين وأصحاب الآراء الحرة ؛ يقول الراوي : "لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي، دائما ودوما، مازال يقلقني وينغص علي أيامي. أسلك مسلكي في الظلام الحالك ويدايا تنضان

عرقا دبقا كما هي العادة وذلك رغم الصقيع الصحراوي الذي يسود داخل الحافلة"[27] ؛ حيث يصبح فضاء الحافلة ملجأ، ومكانا لتوجيه مزدوج وديناميكي نحو النظام الدال الذي أنتجه، وكذلك نحو مجموع السياقات الاجتماعية والإيديولوجية التي يشارك فيها كخطاب.

وفي هذا المستوى يصبح فضاء الحافلة معادلا لفضاء النص انطلاقا من تماهي حركة السرد مع حركة الحافلة، وتماثل عالم الحافلة مع العالم الذي يشيده النص من خلال القراءة والتلقي والتأويل؛ وهو عالم يحاول أن يصطبغ بالصبغة الواقعية وأن يتكامل في زيها المحلي خارج النص، مع العلم "أنه – وبعيدا عن أي شك – حين يوجد فضاء فني لا يمكن مطلقا اختصاره في إعادة إنتاج بسيط لأي من الملامح المحلية لمشهد واقعي"[28]، وأن هذا الفضاء لا يوجد خارج النص ولا قبله؛ وإنما النص هو الذي "يعينه ويشكله ويمنحه معنى بطرائق متعددة وعلى أكثر من مستوى"[29]. وقد سعت رواية تيميمون لكي تمنح هذا الفضاء أبعادا متعددة، وأن تجعل منه فضاء إطارا لكل الفضاءات الأخرى: كالذكريات، والحالات النفسية والعقد والأشياء، وعالم الصحراء، وكل مظاهر التفاعل النصي، وكل ما يمكن سرده أو استدعاؤه من الأحداث ومن الروابط الطوبوغرافية التي تفسح المجال لهيمنة الفضاء المتخيل عبر جغرافية الأماكن الصحراوية، أو الأماكن والفضاءات المدينية المرتبطة بالتداعيات الشعورية لحركة الوعي الراوي، ومن مجموع هذه الفضاءات والأماكن يتأسس المحكي الروائي، ويتأسس معه الإيهام الواقعي، فالمكان يضفي على المتخيل مظهر الحقيقة، وتسميته تعد إعلانا عن أصالة المغامرة [30]، ولذلك يمكن عد فضاء الحافلة "شطط "، رحلة في المكان والزمان، حيث لم تكن الرحلة عبر مجاهل الصحراء وغابة الذاكرة غاية في حد ذاتها، وإنما كانت وسيلة للمعرفة والاستكشاف؛ استكشاف حدود الذات الضائعة وتجاوز عقدة الخصاء ولو من خلال حالة حب مستحيلة أشبه بالجذبة الصوفية.

وقد كشف وصف فضاء الحافلة عن نوع من علاقات التناغم بين الراوي وبين الحافلة من ناحية، وبينه وبين السواح الذين يقودهم كسائق ودليل سياحي داخل عالم الصحراء، أين تتكرس جغرافية العراء والتيه ولا يجد الإنسان من بد سوى أن يتوحد مع الأشياء ومع الآخرين من ناحية ثانية، ولذلك اتسع مجال الوصف وجاء مزاحما للسرد

داخل النظام السيميائي للنص الروائي، ويتعلق الأمر بالوقفات الوصفية والتأملية وبتحليل المشاعر، ووصف الأشياء التي يضج بها عالم الصحراء. وفي هذا المقام يهمنا ما يراه الراوي وكيف يتعاطف مع الأشياء التي يراها، حيث تحتل الحافلة شطط والسائحة الجميلة "صراء" مركز الرؤية وبؤرتها، وقد نالتا حظهما من الوصف إلى حد يجعلهما أثيرتين لدى الراوي، ومحط اهتمامه والمحرك القادح لأحاسيسه ومشاعره.

يأتي الإطناب في وصف الحافلة شطط وتوزيع هذا الوصف على مدى مسار النص الروائي كمعادل لما يقوم بين الراوي وشطط من اتصال لا يعقبه انفصال ما، منذ أن اشتراها وجعل منها وسيلة لنقل السواح إلى الصحراء، فكل تنقل للراوي في الزمان والمكان يكون بمصاحبة شطط أو من خلال فضائها، وهذا في حد ذاته يبرر التشاكل الدلالي والسيميائي بينهما، فبقدر ما يحيل عليه المظهر الخارجي من رثاثة وقدم وشيخوخة، وكل المناويل اللفظية الملحقة بهذا المعنى، فإن الجوهر أو المحرك الداخلي يتميز بقوة دفع وتحد وعزيمة صلبة على الرغم من كل الأخطار والمفاجآت غير المتوقعة والمحدقة بكل مغامرة في دروب الصحراء، إذ في الصحراء يصير المكان مكانين والزمان زمانين؛ أحدهما للموت والآخر للحياة، وصراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء [31]، وهو ما توحي به أيضا تسمية الحافلة "الشطط" أو "شطط"، أي مجاوزة الحد في المغالبة والتحدي "ورغم إطارها البالي، فإن الحافلة توخي لي بأنها تدفع نفسها دفعا من خلال هذه المادة العمياء والصلبة التي يتكون منها الليل. ذلك لأن المحرك عكس الإطار قد أعيد تصليحه وغيرت كل قطع الغيار الأساسية فيه، فأصبح نموذجا رائعا للدقة والسرعة"[32].

أما العناية بوصف "صراء" فتتم من خلال التواطؤ والتنازع بين السرد والوصف، حيث ينتمي هذا الموضوع إلى فضاء الرغبات والمحظورات، وتكشف مشاهد الوصف التي تحتل فيها "صراء" مركز الرؤية والإبصار عن رغبة الراوي (سائق الحافلة والدليل السياحي) في إقامة علاقة تواصل وحب مع صراء وتجاوز حالة الانفصال والانقطاع عن النساء بسبب خوفه منهن، حيث تشكل "صراء" موضوعا لتحقيق الذات / (الراوي) هذه الرغبة، إذ تؤدي علاقة التواصل بينهما إلى تجاوز حالة المواجهة بينه وبين المرأة،

وتحقيق المصالحة، وبالتالي تجاوز حالة الخصاء واستعادة الإحساس بالذكورة المقموعة بسبب ما يرقد في لا وعيه من عقد، يقول الراوي: "أبهرني فيها ذلك الجسم المرن والهندام المهفهف والبشرة المصقولة والصدر المسطح والأعين البنفسجية، وقد تحول لونها إلى الأزرق الفاتر بعد أن شربت رفقتي كأس فودك فريد. انبهرت إذن بكل هذا الجمال وعلى الخصوص بمظهرها الرجولي.."[33]، ويصف شفاءه من عقدة المرأة قائلا: "منذ أن رأيت صراء لأول وهلة فهمت أنها هي المرأة الأولى التي روعتني إلى هذا الحد. لم أهتم قبلها بالنساء أبدا وعمري الآن يناهز الأربعين، كنت أتهرب منهن وأتفادى أية خلوة معهن"[34].

وهكذا يعمل تواطؤ الوصف والسرد على فتح أفق انتظار يسهم في التحفيز على استمرار القراءة مع استمرار التطور والتوتر السردي الذي يتلاءم مع نظام الخطية والتشعب الذي يتكئ عليه المنطق السردي في الرواية.

2-2- فضاء العتمة: يبدو أن اختيار الليل ميقاتا للسفر والارتحال داخل عالم الصحراء، يستند إلى إستراتيجية مبرمجة من قبل المؤلف، لما يمثله الليل من حضور مجازي في السرد العربي، ولما يرتبط بهذا الحضور من إغواء وخداع وريبة، قد تجر على صاحبها الويلات ،إذ أن أغلب الأسفار والارتحالات المتخيلة في السرد العربي تتم في الليل، فالليل حجاب وستر يعلو فيه الإيهام ويتكرس مبدأ سرديا، يقول الراوي : "الصحراء – ليل – عبارة عن تضليل رهيب، نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء يفقد الإنسان إحساسه بالواقع"[35]، كما يفضل السفر عبر الصحراء ليلا لطبيعة المناخ الصحراوي القاسية ؛ حرارة بالنهار وبرودة بالليل، وقد عمل المؤلف حسابا لبرودة الليل الصحراوي، يقول الراوي : "أسلك مسلكي في الظلام الحالك ويدايا تنضان عرقا دبقا كما هي العادة، وذلك رغم الصقيع الصحراوي الذي يسود داخل الحافلة. رفضت من البداية وضع المكيف الهوائي ظنا مني أنه غير لائق واصطناعي. لذا أحمل داخل الصندوق الخلفي كمية هائلة من البرانيس الوبرية والأكملة الصوفية "[36]، ثم إن السفر بالليل بالنسبة للسواح يتيح لهم برمجة زيارات المواقع الأثرية نهارا والاستمتاع بجمال الصحراء ونظام الحياة والعمران فيها، يقول الراوي : "تعودت الوصول إلى تيميمون مع طلوع

الشمس حتى يتمكن السواح من اكتشاف هذا القصر البربري العتيق بواحته الخصبة / حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى آلاف السنين، فكان يبهرني بتشعباته وتشابكاته. لذا كنت أقطع المسافة بين المنيعة وتيميمون ليلا " [37] .

والملاحظ أيضا أن السفر بالليل يشبه السفر عبر أحلام اليقظة يتوحد فيه الإنسان مع ذاته في رغبة ورهبة، ويبدو أن له إيقاعا خاصا "في حياة رشيد بو جدرة وفي أعماله التخييلية، حيث يرتبط في المتخيل السردي عنده بعالم الذاكرة وبالطقوس السردية، من بينها "طقوس الحكي والسرد، وهي في حد ذاتها طقوس مستعارة أو مستوردة أو مسروقة من فضاءات أساطيرية [أو سيكولوجية] أو ملتبسة بها" [38]. وقد أتاح هذه السفر الليلي لبديل المؤلف / الراوي، أن يعيش تجربة عشقية خارقة تخرجه من تبكيت وقمع السلطة النهارية التي ورثها عن زمن الطفولة والشباب وحالت بينه وبين المرأة زمنا طويلا، يقول الراوي : "أنا الذي كنت أخاف النساء، ولكن ها قد حان دوري فأصبحت معلقا بهذه الفتاة الرائعة (...) استرق النظرة في اتجاهها من خلال المرآة الارتدادية الداخلية فأجدها متقوقعة الجسم داخل مقعد الحافلة في الصف الأول(...) كانت الفتاة تثير في البلبلة وتعكر صفوي"[39] وهكذا كان لسلطة الليل العشيقة سحرها وفتنتها التي أخرجت الراوي من غفلته وجعلت منه صريع الحب والغرام، و"العاشق يرى محبوبته في جنح الليل وفي جنة ستره"[40] حتى ولو كان هذا الحب من جانب واحد أو كانت الحبيبة غير مبالية وخائنة، يقول الراوي : "ورغم كل هذه المحاولات يتراءى لي عري صراء فأكاد أموت شبقا وخجلا، فأستغرب وجود هذه الشهوة وكأنها نابعة من أزمنة ما قبل التاريخ، بعد أن ماتت في منذ الطفولة، فتبرز هكذا من جديد بعد سنوات من الشذوذ والحرمان والعزلة والكبت"[41] . ويبدو أن بو جدرة يستند في تصوره للعشق إلى مخيال الحب عند العرب، حيث يرمز الليل للهوى، والهوى ضرب من الوهم ومخالفة للعقل، وبالتالي فإن " العشق الحق لا يحقق وصلا، وإنه لا يعدو أن يكون معنى يحارب المعنى المناقض. إنه صورة مجازية فقط، إنه معنى عار يشطح أمام أعين السلط المكسورة"[42]، وكانت صراء مجسدة لهذا المعنى في نظر الراوي العاشق، وكانت تعرف كيف تمارس الإغواء كسلطة عشقية وكعامل قوة، يقول الراوي: "كانت صاحبة أطوارو أدوار فتبالغ في تلاعبها. ففهمت أنها لا تحمل أي شعور إزاء عشيقها

الزنجي، لكنها تتفانى في متاهات الإغواء والإغراء والإضلال فيمتعها هذا النوع من اللعب ويملأها زهواونشوة"[43]، وبالنسبة للعبة العشق والهوى التي تنسب إلى سلطة الليل فإن من يصل فيها إلى حدود الفهم يدركه نور النهار فيجد نفسه خارج اللعبة.

وإذا ما حاولنا استقراء دلالات فضاء القيمة في رواية تيميمون فإننا نجد أن العالم الروائي في رواية تيميمون عالم ليلي وأن أغلب المسارات السردية للرحلة الصحراوية ترتبط بأماكن وفضاءات يلفها الظلام أو موصولة بالليل بسبب من الأسباب بدءا بالعتبة النصية أو المقطع الاستهلالي: "يتساقط الليل مهيارا. فجأة يتسرب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويدا رويدا، هكذا كاللص يتلصص. الساعة تشير إلى السادسة مساء. أصبح كل شيء أسود الآن (...) أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة وهي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة (...) لم يعد ممكنا رؤية أي شيء نظرا لزخامة الليل الذي انقض على الصحراء كلها"[44]، وهكذا فكأن الكاتب اختار أن يتقدم في السرد داخل فضاء الليل، وهو مدرك أنه يقتحم هذا الفضاء الذي صار بهيما حالك السواد لا ليمارس طقوسا سرية، وليس هربا من ليل السلطة، ولا يريد أن يستعيد صوت شهرزاد، ولكنه ببساطة يريد أن يقوم بسفر ليلي في الصحراء، بحثا عن الخفاء وحنينا إلى المجهول، أو هربا من سر يؤرقه وكأنه يهرب من الموت في الموت أو بالرغبة في الانتحار، يقول الراوي : "قررت آنذاك أن أدفن نفسي في الصحراء وأترقب فيها منيتي لأنها كانت تبهرني وترعبني في آن، اخترت الصحراء لأنها صعبة المنال، أفضل من المدن المتضخمة، المزدحمة والمتورمة، قررت أن تكون الصحراء طريقة الموت والانتحار" [45]، ولكن الليل الصحراوي أوقعه في تجربة عشقية عوض أن تميته أحيته وعرفته بأبعاد هذه التجربة الذاتية السرية، وجعلته يكتشف أبعاد ذاته وحدود مرضه، يقول الراوي : "وأجبرني هذا الجو الثقيل والمثقل بالخلفيات والنفاق والتلاعب بمشاعر الناس وألبابهم، على أن أغوص في عالم مرضي الذي لم أكن أعرفه من قبل، وقد اكتشفته أثناء هذه الرحلة عبر الصحراء وأنا عاشق، فيحولني حبي هذا المسكين واليائس إلى إنسان مشاكس" [46].

ويبدو أن المؤلف قد برمج الوصول إلى هذه المعرفة بعد المرور عبر فضاء التيه والضلال حين ربط وألف بين فضاء الرحلة وفضاء الليل وفضاء الصحراء في فضاء واحد هو فضاء التجربة العشقية التي جعلته يغفل ويعطل نظام التسمية والتعيين والتشخيص ويكتفي بتسميه "صراء" موضوع القيمة والرغبة، وكان حين يتحدث عن بقية الشخصيات ينزع إلى التعميم "أحد الركاب، بعض المسافرين، البائع، السواح ... الخ" وحتى عندما كان يشير إلى غريمه في حب صراء كان يسميه "العازف الزنجي، أو الشباب الزنجي"، حيث يمكن أن يشير هذا النزوع إلى التعميم والتعتيم في التسمية والتشخيص إلى تقليد جار في كتابة الرواية الجديدة بدءا بـ "انفعالات tropisme لنتالي ساروت سنة 1952، أو إلى رغبة العاشق وسلطة المعشوق ؛ والعشاق كائنات ليلية لا ترى ولا تعرف إلا المحبوب، وحين تخرج من ظلام العشق، وتدرك نور العقل ينكشف المستور، وينجلي الوهم، يقول الراوي : "وبانت لي صراء وكأنها مصقعة. تلون وجهها بلون كاب، وفجأة ظهرت وكأنها قبيحة الوجه، كالميتة بالنسبة إلى الآن"[47]؛ وقد جعل الكاتب هذا التحليل الشعوري نهاية يقف عندها السرد معلنا عن توقف التخييل وبداية التأويل، والتأويل معرفة واستكشاف للحقيقة وتخليص لها من ظلام الوهم.

2-3- فضاء الصحراء: يتميز فضاء الصحراء كما شخصه وعرضه رشيد بوجدرة في رواية تيميمون بافتقاده إلى مخيال يعضد سرديته كما هي الحال عند إبراهيم الكوني، ولذلك فإن سجلات هذا الفضاء اعتنت أكثر بتدوين الفضاء الصحراوي من خلال عيني سائح متجول، وليست من خلال عيني دليل سياحي، فالدليل لا بد أن يتوفر على معرفة بهذا العالم يعضدها مخيال صحراوي ذو حمولة أنثروبولوجية وسوسيو ثقافية، ورؤية أنطولوجية للكون والحياة في هذا الفضاء الذي "انكسرت فيه نواميس المكان ونواميس الزمان"[48]، والذي تحول فيه الموت إلى قدر حيث يصبح "الموت هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الموت واستمرار الحياة"[49]؛ وعلى الرغم من أن بو جدرة يعبر عن رغبته في الموت في الصحراء، يقول الراوي: "قررت آنذاك أن أدفن نفسي في الصحراء، وأترقب فيها منيتي، لأنها كانت تبهرني وترعبني في آن" [50]، وعلى الرغم من أنه كان يحمل معه حبات السينور السامة لتحقيق هذه الرغبة، كونه يشعر أن الموت يطارده على أيدي الإرهابيين، يقول الراوي: "كانت قيلولاتي

دبقة وقذرة ومزعجة، فيتكرر نفس الكابوس أثناء نعاسي، فأتخيل أن مجموعات من الإرهابيين المتعصبين تلاحقني وتطاردني"[51]، إلا أننا لا نجد هاجس نزوع يشد الراوي نحو عالم الصحراء، ويجعله منشغلا ببناء رؤية فضائية "مشغولة بمقاومة الموت" [52]، كما يفعل إبراهيم الكوني في جل أعماله الروائية التي اختارت أن تهاجر إلى عالم الصحراء لتعيد خلقه متخيلا سرديا يعاند أي واقع صحراوي ليحل فيه.

في رواية تيميمون نجد فضاء صحراويا، يحاول بوجدرة أن يؤثثه بمقاطع وصفية ولكنها لا تعدو أن تكون ملتقطة من عدسة كاميرا سائح يكتشف هذا العالم لأول مرة، ويريد أن يعيش داخله تجربة خارقة شبيهة بالتجارب الباطنية لبعض المتصوفة التي تغلب فيها المعرفة على الشطح، والمشاهدة على الذهول، ولذلك كان الراوي / البطل بقدر ما هو متورط في تجربة عشقية أشبه بالتجربة الصوفية كان صاحيا ومدركا لحدود العالم الذي يلجه رفقة معشوقته ويعود بدونها؛ ولذلك كانت عنايته بما هو مرئي ومتجلي في عالم الصحراء تشده إلى لعب دور الدليل السياحي الذي يكتفي بقيادة فريق السواح من موقع أثري إلى مشهد طبيعي، طلبا للفرجة والمتعة والمعرفة، وقد احتلت تيميمون بقصرها البربري ونظام السقي يالفوقارات وبمشاهدها الطبيعية ونظامها المعماري مركز الرؤية، ولم تكد عين الراوي أن تتجاوزها لغيرها من عالم الصحراء وما يمكن أن يبوح به من أسرار تتجاوز حدود المحشاشة التي أخذ إليها صراء طلبا للنشوة والشطح الذي يقترب من الطقوس الصوفية، يقول الراوي: "لما وصلنا إلى عين المكان كان الجو متهيجا. شاهدت أحد الشيوخ وهو يقود المجموعة الغنائية. امرأة عجوز تكيل كميات الحشيش لكل زبون حسب إمكانياته وطاقته على التدخين. كان الإيقاع الموسيقي يتماشى وحركات الراقصين وهم يدورون حول أنفسهم كالدراويش فكانت الترنيمة تتكرر على نفس الوزن الموسيقي فتحز الرؤوس وتبعث في الأرواح نوعا من النشوة الجارفة، والابتهال الرهيب والتصوف المعدي .." [53]، كما تتجاوز حدود المشهد الأثري أو الطبيعي، يقول الراوي واصفا تيميمون: "تيميمون عبارة عن قصر بربري عتيق مبنية أسواره بالصلصال الأحمر والمحبحب، فسميت بالواحة الحمراء، ويتربع هذا القصر على صخرة تشرف من أعلى أمتارها العشرين على الواحة .. "[54].

تتكرر مثل هذه المشاهد الوصفية الأقرب على اللقطات السينماتوغرافية التي تمزج بين الوصف الانعكاسي والتعليق التقييمي، حيث تصبح هذه المشاهد مجالا للتبئير من

أجل التأثير فيمن يشاركنا الرؤية والمشاهدة، وتوزيع هذه المشاهد في مناطق حساسة ومبرمجة داخل النص من أجل الإسهام في جعل معمارية فضاء ما كالفضاء الصحراوي، تتكامل لتشيد عالما يسعى النص عبر تنقلات البصر أو عين الكاميرا إلى استكشافه وعرضه بطريقة بانورامية في محاولة لتقييد شساعته وتنوعه، أو على الأقل تقديم لقطات معبرة عن اختلافه وتميزه.

إن ما يعوزنا في صحراء بوجدة هو المخيال الصحراوي الذي يشكل روح هذا الفضاء العاري والمنبسط إلى حد الاختفاء والضياع والتيه، هذا الفضاء الشبيه بالأبدية التي يضيع فيها ويتلاشى الإحساس بالزمان والمكان، والتي لا يجد فيها الإنسان من بد سوى أن يتوحد معها ويقاومها.

2-4- فضاء التداعيات والمستنسخات: يعد فضاء التداعيات والمستنسخات في رواية تيميمون فضاء سيكولوجيا متخيلا، يتشكل من محكي الراوي / البطل حول ذاته وحول وقع العالم الخارجي عليه؛ يقع فيما بين حدود العالم الخارجي والداخلي، ويتجلى من خلال نسق من الظواهر المرضية والعادية أيضا، ويتضمن بنية خاصة يطبعها غموض أساسي. عمل التحليل النفسي منذ المقولات الأولى حول الهيستيريا والحلم على اكتشاف ومعرفة هذه المنطقة المتاخمة التي تخترقها الظلال والحقائق الشفافة، حيث يتم التبادل بين الإنسان والعالم عبر توسط الجسد؛ ومن خلال سحر تحولات الفضاء الواقعي إلى فضاء متخيل [55]، وقد استثمرت الكتابة الروائية المعرفة التي راكمها التحليل النفسي، والمتعلقة بهذا الفضاء المتخيل الذي يشكل حضورا متميزا في الأعمال الروائية لرشيد بوجدرة، حيث تلعب التحريفات الزمنية دورا أساسيا في التنقل بين الحاضر والماضي، وبين الخارج والداخل، إذ يتم استدعاء الذكريات والمواقف والتجارب الحميمة عبر شاشة الوعي الراوي، انطلاقا من مواقف وتجارب راهنة، وهو ما يسمح لهذه الاستدعاءات المرتبطة بحركة الوعي الاسترجاعي أن تشكل خلفية مفسرة أو داعمة لبعض المواقف والتصرفات والاختيارات الراهنة ذات الخلفيات المرضية، والتي تبدو في شكل عقد نفسية أو رعب phobie من شيء ما، نتيجة وقع أحداث العالم الخارجي، التي تشكل أزمة بالنسبة للذات، كوقع الإرهاب في أزمنة العنف ؛ يمكن أن نقسم هذا الفضاء إلى فضاء

التداعيات الشعورية، وفضاء المستنسخات الإخبارية، والملاحظ أن هذا المستوى من الدراسة يندرج في إطار ما أصبح يعرف بسيميائيات الأهواء، كون الأحاسيس والمشاعر ممارسات تلفظية تندرج ضمن الإستراتيجية النصية وتتكامل معها، وتتلون بصبغة محلية وخصوصيات ثقافية.

2-4-1- **فضاء التداعيات:** ينفتح محكي الراوي – وانطلاقا من تجارب ومواقف راهنة – على فضاءات متخيلة ومستدعاة من الماضي، يشكل فيها الفضاء النفسي والجسد والغريزة حضورا متميزا، وتلعب فيها الأهواء؛ كالرغبة والنفور، والغبطة والحزن والأمل والخوف والخيبة، والطمأنينة والحب والكراهية، دورا مؤسسا للتشاكل العاطفي على مستوى النص الروائي، حيث تشكل الرحلة السردية المتخيلة نحو الصحراء فضاء لتجربة عشقية عاشها الراوي، حيث تشكل هذه التجربة منطلقا لتسلسل دلالي متوتر ومزدوج الاتجاه، تلعب فيه إخفاقات الحاضر في الحياة والحب هاجس نزوع مركزي يسهم في تغذية الارتجاعات الماضية وبعثها في شكل صور وفضاءات متخيلة، ومفعمة بمشاعر الخيبة، تتقلص عبرها المسافة بين الأنا وتلك العوالم المستدعاة، بحيث يكون بإمكانها أن تلجها لتعيش فيها من جديد ولو للحظة من الزمن ؛ يشكل فيها فضاء المرأة فضاء جاذبا وطاردا في الوقت نفسه، وذلك أنه بقدر ما الأنا الراوية منجذبة نحو الأم باعتبار أن "الأم هي القطب الأول للحاجة والرغبة والحب، والدافع[55]. ولذلك فإن حديث الراوي عن الأم يتعلق دائما بخيبتها الزوجية وهجر أبيه لها متعللا بتجارته وبأسفاره الكثيرة، يقول الراوي : "وكأن أبي يريد هكذا تقييدها بهذه الطريقة الماكرة حتى تبقى زوجته منهمكة في أشغال الخياطة، منكبة على آلاتها التي كان يأتي بها من كل أنحاء العالم. فيشتري أحدث الأشكال، فيشدها هكذا ويراقبها من بعيد فلا تعلم شيئا عن شطحاته وشذوذه وعشيقاته"[56] .

إن دلالات الحبس والتقييد في المكان والزمان "وتبقى أمي إذن في غرفتها مسمرة منهمكة على آلات الخياطة الجهنمية هذه حسب إرادة أبي" [57]، قد تجلت من خلال أوقاع المعنى المسجلة والمسننة داخل اللغة الروائية، والتي تكشف عن تجربة حياتية في ظل سلطة أبيسية متعسفة كان لها الأثر السيكولوجي المرضي على الراوي / البطل، تجلى من ناحية في العلاقة الأوديبية بينه وبين أبيه، ومن ناحية ثانية في حالة الخصاء

والبرود الجنسي نتيجة خوفه من المرأة وجهله بمعاشرتها، وهكذا "يكشف عن عدم اكتمال حب الذات عند المتكلم، وعن فواجعه الجنسية في درجاتها الأخيرة، وفيما وراءها عن الفواجع البيولوجية "[58]، وهي سبب شذوذه وإحساسه بالخنوثة، ورغبته في قص قضيبه، هي "طريقة أخرى في ممارسة الانتحار ..." [59]، وفي تعميق الحس المأساوي الذي يشكل رد فعل سلبي لفواجع الذات البيولوجية والسيكولوجية .

ولذلك فإن فضاءات التداعيات في رواية تيميمون يضج بالفضاءات الخاصة كالغرف المنزلية الشخصية والمواخير والحانات أو المحشاشات، حيث تطلب المتعة في جو من الحيطة والحذر، لأن ذلك يدخل ضمن المحظور الاجتماعي الذي ينزع إلى تغليف مثل هذه الفضاءات بنوع من السرية والتكتم، وبالتالي فإن النص يكاد أن يمحو مثل هذه الأماكن ويكتفي بالإشارة الآنية العابرة إليها، والمصاحبة لطلب اللذة والمتعة؛ وإذا كان الراوي يرتاد هذه الفضاءات رفقة صاحبيه كمال رايس وهنري كوهين، فإن ذلك يعمق فواجعه الذاتية التي حينما تصل إلى درجاتها الأخيرة تتحول إلى نوع من أنواع الهروب السيكولوجي، وقد استمر هذا النوع من الهروب مسيطرا في الماضي والحاضر الراهن، ويعد سببا من أسباب تمزق الذات وضلالها.

ولما كانت هذه الفضاءات والأماكن ذات صبغة تخييلية، ولذلك فإن المؤلف لم يتبن فيها موضعة جغرافية ولا طوبوغرافيا ولا أسماء الأعلام الواقعية، إلا بالقدر الذي تغترف فيه من الحوض السيمي sémique[60]، وبالتالي فإن الإشارة إلى الفضاء المديني القسنطيني لم تتجاوز حدود الإيهام والتخييل، الذي يمكن النص من بناء عالمه الواقعي الخاص.

2-4-2- فضاء المستنسخات: تحتل المستنسخات الخطابية مساحات متعددة ومنتشرة على مستوى الفضاء النصي، أو الفضاء الكالغرافي؛ وهو تنظيم دال وفضاء له خصائص نصية وصورية، أي خصائص بنوية وشكلية، حيث تبرز البنية في الفضاء النصي كمجموعة من العلاقات المرجعية؛ أما الشكل فيبرز في الفضاء الصوري أو الخطي من خلال خصائصه التشكيلية والتوزيعية، حيث يمكن رصد المستنسخات البنوية من خلال بلاغة التكرار وعلاقات التناص الداخلي؛ أما المستنسخات الشكلانية فيمكن

حصرها على مستوى الفضاء النصي لرواية تيميمون في اشتغال الإعلانات الإخبارية التي تبدو متميزة ومسجلة بخط بارز وغامق داخل العالم التيبوغرافي للرواية.

ا – **المستنسخات البنوية:** يمكن حصر هذا النوع من المستنسخات في بلاغة التكرار والتناصات الداخلية التي يحاول من خلالها رشيد بوجدرة أن يعيد توظيف وتشغيل بعض التيمات والشخصيات والأشياء، التي تتكرر في أعماله الروائية، فتشكل ذاكرة نصية تجعل أعماله الروائية ذات علاقات تناصية تربط بين الأعمال السابقة والأعمال اللاحقة، وكأن الكاتب يلح على هذا النوع من التواصل ليحقق عبر هجرة ورحيل العلامات والتيمات بين أعماله الروائية صدى ورجعا لما هو حميمي وثابت ومتعالق مع ذاته من خلال ما هو دينامي ومتحول ومتجدد من أعماله الروائية، ويمكن حصر التيمات المتكررة في تيمة موت الأخ وعقدة الخنوثة وهجر الأب للأم في روايتي التفكك وتيميمون، أما الشخصيات فيمكن الإشارة إلى شخصية الأب والأم والعمة فاطمة الخدامة والإخوة والأخوات ...الخ، في روايتي التفكك ونيميمون، وكذلك الأمر بالنسبة للأشياء فالحديقة والتوتة والسلحفاة ... الخ، حيث تكرس العلاقات التناصية بين أعماله الروائية حضور شخصية المؤلف في مسوييها التجريدي والواقعي، وهو ما يجعل هذه الأعمال الروائية توسم بالتخييل الذاتي، وتندرج ضمن الفضاء السير ذاتي.

ب – المستنسخات الكاليغرافية الإخبارية : تشمل مجموع الخطابات ذات الطابع الإعلامي الإخباري المستنسخة بخط بارز وغامق، والمستلة من الجرائد اليومية أو من وسائل الإعلام الأخرى، وتتناول حوادث الاغتيالات التي نفذها الإرهابيون ضد المجتمع بعامة وبمختلف فئاته وطبقاته وبخاصة ضد المثقفين، نذكر منهم اغتيال الأستاذ بن سعيد[61]، مقتل صحفي[62]، ومقتل الكاتب الكبير الطاهر جعوط وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة[63]...الخ، وفي هذا المستوى تلعب تقنية الكولاج دور الوثيقة التي توهم بالواقعية وتعلي من حضورها نصيا، وفي الوقت نفسه فإنها على المستوى الجمالي تشكل المتنكر المضاعف لمضمون يوجد دائما في مكان آخر، أي خارج النص، والمتعلق بطريقة أو بأخرى بتجربة الكاتب مع محيطه الخارجي ومع أحداث عصره.

الهوامش

1- Wolfgang Iser, l'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles ,1985.

2- Gerard Genette, Figues 1, Points , Seuil ,1966 , p101 .

3- إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، نصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 31.

4-جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، عن الأدب بوصفه تجربة، ضمن (ك) ومض الأعماق، مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000، ص 106.

5- أوسكار طاكا، أصوات الرواية، ترجمة حسمي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، عدد 4، الدار البيضاء، 1988، ص10 .

6- المرجع نفسه، ص 10.

7- PH . Lejeune , Le pacte autobiographique ,col Poétique , Seuil , 1975 , p165 .

8- رشيد بوجدرة، تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994 .

9- Dalila Arazki, Entre imaginaire et imagination ; la réalité, approche psychologique du roman «la répudiation «de Rachid Boudjédra, in Rachid Boudjédra, et la productivité du texte , Crasc , oran ,2006 ,P121 .

10- أوسكار طاكا ،أصوات الرواية، ص.12

11 الرواية، ص 12 .

12- م ن ، ص 13 .

13- م ن ، ص111 .

14- Marc Gontard , Violence du texte ,L'Harmattan / Smer , Rabat /Paris, 1981, p30 .

15- جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1992، ص195.

16- الرواية، ص 14.

17- بول ريكور، الهوية السردية، ضمن (ك) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1999، ص252.

18- W. Krysinski , Carrefours des signes, Mouton éditeur , Lahaye ,Paris , New- york , 1981 ,p104 .

19- Ibid , p105 .

20- Nédjma Benachour , Mémoire et écriture ; absence / présence de Constantine dans l'œuvre de R. boudjédra , in Rachid Boudjédra et la productivité du texte , p129 .

21- Hénri Mittérand , Le discours du roman , P.u. f ,Paris ,1980 ,p192 .

22- الرواية، ص .7

23- م ن ، ص.5

24- م ن ، ص8.

25- م ن ، ص 12.

26- عبد الفتاح كليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري ل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 31.

27- الرواية، ص 12.

28- Alexandre Ablamowicz, L'espace de l'homme égaré dans le labyrinthe d'Alain Robbe grillet , in éspaces romanesques ,Université Picardie, p.u.f , Paris ,1982 ,p47 .

29- H. Mittérand , Le discours du roman , p189 .

30- Ibid , p 194 .

31- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 15 .

32- الرواية، ص16 .

33- م ن ، ص19، 20 .

34- م ن ، ص32 .

35- م ن ، ص46.

36- م ن ، ص 12 .

37- م ن، ص 41 .

38- الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية – نظرية تطبيقية – في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 201/2000، ص338.

39 - الرواية، ص 41 .

40- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 85 .

41- الرواية، ص 143 .

42- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، ص 91.

43- الرواية، ص 146.

44- م ن، ص 5.

45- م ن، ص 60.

46- م ن، ص 147.

47- م ن، ص 158.

48- إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، ص 44.

49- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص 15.

50- الرواية، ص60 .

51- م ن، ص 148 .

52- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص 14 .

53- الرواية، ص 88 .

54- م ن، ص 94 .

55- Sami Ali , L' espace imaginaire, Tel Gallimard, 1974, p16.

56- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، م.س، ص 106 .

75- الرواية، ص 121 .

58- م ن، ص121 .

59- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، ص106 .

60- الرواية، ص 114 .

61-شارل كريفال، المكان في النص، ضمن (ك) الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 78 .

62-الرواية، ص 27، 35 .

63- م ن، ص 77 .