

ولا ينبغي أن تنصرف أذهاننا إلى عدّ الرواية الجديدة كتابةً بلاوعي من منطلق تلك الخصوصية، لأنّ "الفن لا يعرف الهذيان" مثلما أوماً إلى ذلك رولان بارت، ولكنها تنحو منحى تجريبياً تهويرياً يستمد نسغه من تعالقه بالمقولات الفلسفية؛ هذه الأخيرة تسترشد رؤية العالم فكرياً لتجسّدّها فنّاً عبر الكتابة الروائية الجديدة. وهذا تحديداً ما تجلّى في أعمال طائفة من كتّاب الرواية الفرنسية الجديدة؛ كلود سيمون، آلان روب غرييه، نتالي ساروت، ميشال بوتور...

حيال هذا الوضع، حرّى بنا أن نتساءل: هل انتحى الروائيون العرب منحى الرواية الجديدة في مظاهرها الغربية؟ ما هي أهم الخصائص البنيوية والمضمونية للرواية الجديدة؟ وهل من اتفاق حول تقنيات محددة لكتابة الرواية الجديدة؟

إننا نفترض مبدئياً وجود صلة بين بعض الروايات العربية والرواية الجديدة الغربية، فقد وجد بعض الروائيين العرب أنفسهم أمام ضرورة كسر رتابة الرواية العربية ونمطيّتها بالانفتاح على مستجدات الكتابة الروائية العالمية/الغربية، فأحدثوا خلخلة كبيرة في بنائها وقدموا رؤى موشحةً بوشاح المقولات الفلسفية، فكان التجريب وكان التجديد.

لقد لمسنا هذا الصنيع التجديدي وهذا الانتحاء الفني في تجربة الروائي الجزائري فيصل الأحمر، وبالخصوص في روايته الموسومة "ساعة حرب، ساعة حب"، حيث قادتنا قراءة الرواية -وقادنا استقراؤها منهجياً- إلى الكشف عن مستويات التجريب والتجديد في بنائها الشكلي والسردى، وفي رؤاها وحمولاتها المعنوية والمضمونية، ما يؤشّر على نزوع نحو الكتابة الروائية الجديدة.

أمّا على مستوى الرؤية فتواشجت مع المقولات الفلسفية للفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه حول الأنطولوجيا والميتافيزيقا والحقيقة... وقد أسقطها الروائي على شخصية الصحفي المحقق الباحث عن "الحقيقة". كما تعالقت الرؤية أيضاً مع مقولات الناقد جاك دريدا حول التفويض والاختلاف واللغو-مركز... وهي سلية المقولات النيتشوية.

وأما على مستوى البناء الفني/السردى فنلاحظ تهويراً نصياً من مستويات بنوية عديدة: السرد، الزمان، المكان، الراوي... وقد تحقق ذلك التهوير بفضل الإفادة من إمكانات السرد والوصف السينمائي، خاصة تقنية "الفلاش باك" و"اقتصاد السرد السينمائي"، وقد انسحب أثر ذينك على الزمن بمخالفة التسلسل الزمني بشكل استرجاعي متكرر، وعلى السرد بخلق توصيف اختزالي يمنح القارئ فسحة للتخيّل، وعلى المكان بالانتقال من مكان إلى آخر بسلسلة شبيهة بانتقال الكاميرا في الفيلم السينمائي عبر المونتاج...

ولعل ما يلفت الانتباه في طبيعة رواية "ساعة حرب، ساعة حب" هو استنادها إلى نمط جديد من أنماط "الراوي" اصطنعنا له مصطلح ((الراوي الأبكم)) وهو قناة إبلاغية ومصدر للمعلومات بديل للراوي المعهود، ويتجلّى في الرواية من خلال: ألبوم الصور، والمقالات الصحفية ووثائق الحالة المدنية... وفي هذا خرق جليّ للنمطية المعهودة في سرد الأحداث على لسان الراوي.

هكذا تسعى هذه الدراسة إلى استقراء رواية "ساعة حرب، ساعة حب" بغية استجلاء خصوصياتها بعديها رواية لا ينبغي لها إلا أن تصنف ضمن دائرة الرواية الجديدة، أو لنقل رواية تنحو منحى الرواية الجديدة على الأقل.

2. مستهل القراءة النقدية:

لا شك أن الرواية الجزائرية مرّت بمراحل وارتحالات وتحولات عديدة، فمن الرواية الإرهابية إلى الرواية الثورية، إلى الرواية بحمولاتها الإيديولوجية، إلى رواية الأزمة، غير أن الوقت الراهن حمل الروائي الجزائري على أن يضع الذات في مرآة -الذات الفردية أو الجمعية- ويجعلها موضوع مسألة ابستمية وأنطولوجية؛ هذا خيار، وخيار آخر مؤداه أن يعيد الروائي من خلاله مطارحة المواضيع المبتدلة وإعادة رسكلتها في قالب تجريبي تجديدي يربّي للرواية ديناميكيّتها واستفزازيّتها للقارئ.

في هذا الإطار تحديداً، يشغل جملة من الروائيين الجزائريين على صياغة نمط جديد للكتابة الروائية، من هؤلاء الروائي موضوع الدراسة (فيصل الأحمر) الذي يطالعنا في كلّ مرّة بعمل روائي متفرد من حيث البناء والطرح، ومن هذه الأعمال الروائية: (أمين العلواني) التي يقفز من خلالها من هذا الزمن إلى المستقبل ممتطيا الخيال في عرض حياة أديب وأدب مستقبليين، كاسرا الزمن بشكل استباقيّ، عارضا لأفكار ورؤى فلسفية تتناسب وروح العصر. ومن رواياته الصادرة مؤخراً رواية (حالة حب) والتي عرّى من خلالها واقع المجتمع الجزائري ونظرتة لثيمة "الحب" وحالة الكبت التي جعلت الموضوع من المحظورات (Taboo) التي يكتّ عنها ويلمّح دون تصريح.

ومن أعماله الروائية الجديدة بالدراسة أيضاً، رواية (ساعة حرب، ساعة حب) التي كان التجريب ميسمها الأول، من حيث الهيكل والبناء، ومن حيث الخطاب والطرح، ومن حيث الشخص، وكذا الرؤية والتبئير، ولذا فهي رواية تجريبية بامتياز، قمينة بأن تكون عيّنة لموضوع هذه الدراسة.

رواية (ساعة حرب، ساعة حب) رواية يعالج الروائي من خلالها تداعيات العشرية السوداء وما تلاها من مصالحة وطنية، وتوبة المتورطين في فتنها، وقد جسّد هذا من خلال شخصية المثقف الموسوعي والأستاذ والأديب "قيس بو عبد الله" الذي قاده فكره المناهض لكلّ شكل من أشكال التسلط والإلزام، وكذا المضايقات والإكراهات التي كانت تلحقه من بعض المسؤولين والمقربين من السلطة، قاده كلّ ذلك إلى الالتحاق بالجهة الإسلامية للإنقاذ، فكان الجبل ملجأه ومستقرّه وكان مفتي الجماعة، غير أنّ الوثام المدني والمصالحة الوطنية كانت سببا في توبته، والعودة إلى الحياة اليومية مع زوجته ليلى بو عبد الله، بيد أنّه كان يعاني من حالة هستيرية حادة، واضطراب نفسيّ جعله منكفئاً على نفسه. ورغبةً في توثيق حياة هذا المثقف وسيرته، لجأ أحد الصحفيين إلى إجراء تحقيق ومحاورات مع معارفه ومقرّبيه ليكون ذلك محتوى فيلم وثائقي.

ولئن كان الموضوع يبدو مبتدلاً لدى المتلقي، مستهلكاً في رواية الأزمة/الرواية الاستعجالية التي كانت عبارة عن سجلّ توثيقي يشغل على الموضوع المطروح أكثر من العناية بفنّيّات السرد والتجريب، فإنّ الناصّ هاهنا يبدو أكثر رغبة في الخروج عن النمطية المعهودة التي وسمت الرواية التسعينيّة وما تلاها؛ وذلك بتقديمه للرواية في شكل محاورات واستجابات من طرف الصحفيّ المحقق مع معارف وأقرباء الشخصية البطلة (قيس

بوعبد الله) وكذا الرسائل والوثائق والملفات المتعلقة به، ومن ثمّ فالمحرّك الرئيس للرواية ليست الأحداث كما هو متعارف عليه، وإنّما هو تلك الوثائق ووجهات النظر المختلفة التي حامت حول البطل الغامض.

وعليه، وقبل أن ندلف إلى أغوار الرواية بحثاً عن خصوصيات هذه الكتابة الروائية ومواطن التجريب والتجديد فيها، حقّ لنا أن نطرح جملة من الأسئلة الحيرى إزاء هذا النصّ المثوّر فنياً: أين يمكن أن نُوقع هذا النوع من الكتابة السردية؟ أفي خانة التجريب النصّي أم التجريب النصي، على اعتبار أنّ الناص قد تمرّد على ثوابت الفن الروائي، بناءً ورؤيةً وصياغةً؟ وإذا كان ذلك كذلك، فهل من المشروع أن يقتحم القارئ أو الناقد النصّ متوسلاً بمقولات وتصورات المنظر الأدبي؟ ثم هل نطالب القارئ لهذه الرواية (ساعة حرب، ساعة حب) أن يُخلّف أفق توقّعه وراءه قبل أن يلجها؟ والأهمّ من هذا كلّ، هل يمكن أن نصنّف هذا النصّ أجناسياً ضمن جنس الرواية مع غياب سردٍ منتظم، سوى ما انتظم في تصريحات المستجوبين، ومع غياب أية فاعلية بين شخوص الرواية، ومع كسر الزمان وهذّ المكان؟ أم نعتبره نصاً سردياً ونستريح، على الرأى الذي يزيل الحدود بين الأجناس الأدبية؟ أم أنّ هذا النصّ الروائي نصّ متمحّض للرواية الجديدة، ومن ثمّ فالمشروعية الكاملة للناص في صياغة نصه وفق الوجهة التي يرتئها ويرتضيها، بحكم وعيه بأساسيات الكتابة الروائية الجديدة؟

سنقرّر بدايةً أنّ الناص على وعي كبير بفنيات الكتابة الروائية، وعلى دراية بمستجدات الفكر النقدي والفلسفي مثلما سنثبت ذلك، بل إنّ التجريب قناعة لدى الروائيّ (فيصل الأحمر) بدليل تواترها في أعماله الأدبية كما تشي بذلك مقالاته والحوارات التي أجريت معه، وقد أوماً في إحدى مقالاته إلى التجديد في الكتابة الروائية، معقّباً على مقولة لـ "كريس بولديك" والتي يرى فيها هذا الأخير أنّ النصّ الروائي في وقتنا هذا قد فقد عذريته بفعل تفاعل الروائيين مع المستجدات المعرفية والجمالية، معقّباً على ذلك بقوله: "لا شك أن ذهاب أية عذرية جالب للحزن دائماً، ومفجّر لشعور دائم بالحسرة على شيء قد مضى، إلّا أن ذلك هو الضريبة الوحيدة من أجل المضيّ قدماً، فالعلم المتغيّر يدرج أنماطاً جديدة من التفكير تؤدّي إلى أنماط جديدة من الكتابة"¹ طبعاً هذا ما نلاحظه في هذا العمل الروائي، الذي ستبيّن الدراسة بعض خصوصياته وخصوصيات الكتابة الروائية عند (فيصل الأحمر)، وجوانب مهمة من التجريب فيه.

3. تعالق الخطاب الأدبي بالخطاب الفلسفي والنقدي:

مما لا شكّ فيه، أنه ما من خطاب أدبي إلّا ويحمل رؤية فلسفية للحياة، غير أنّ الذي نعينه هنا هو أن يكون الخطاب الأدبي مشوباً بخطاب فلسفي، ليس رؤيةً فحسب، بل رؤية وخطاباً، على اعتبار أنّ الاستراتيجية الأدبية المعاصرة أضحت تتشابك بالاستراتيجية الفلسفية، مثلما يؤكد ذلك عبد السلام بن عبد العالي في كتابه "الأدب والميتافيزيقا"، حيث يرى أنّ هاتين الاستراتيجيتين تتشابكان "لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجه"² وهذا ما نتلمّسه في رواية (ساعة حرب، ساعة حب) التي أفادت بشكل كبير من خطاب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه 1844-1900 إلى درجة التماهي، ولننظر إلى تلك الأسئلة والأفكار النيتشوية التي أجراها الروائيّ على لسان الصحفيّ المحقق في بداية الرواية، إذ يقول: "إلى أيّ حدّ يمكننا أن نزعّم أننا نعرف الآخرين؟ إلى أيّ درجة يصدق من يعتقد أنّه يعرف نفسه"³ وهي الأسئلة

نفسها التي ختم بها الناص نصه جاعلا منها بؤرة الطرح المعرفي للرواية، فهي نقطة البداية، وهي نقطة النهاية، وعليه فالنص مغلق، وأكثر النصوص انفتاحا على التأويل النص المغلق.

الشكل 1: البناء المغلق للرواية والقابع حول سؤال المعرفة والحقيقة.



خطاظة توضيحية للبناء المغلق لرواية (ساعة حرب، ساعة حب)

إننا نجد لهذه الأسئلة الأنطولوجية موقعا مكيئا في الفلسفة النيتشوية، من ذلك: التصدير الذي صدر به كتابه (جينالوجيا الأخلاق) بقوله: "نحن مجهولون بالنسبة إلى أنفسنا، نحن العارفين، نحن أنفسنا بالنسبة لأنفسنا.. أتى لنا أن نجد أنفسنا يوما ما (...) ومن نكون على وجه التحديد (...) بل نحن سنظل غريبا عن أنفسنا ضرورة، نحن لا نفهم أنفسنا، نحن ينبغي أن نبذل أنفسنا"⁴.

يستمر الناص في عرض تأملات المحقق للوجود بالاستناد إلى النظرة الجينالوجية النيتشوية القائمة على تقويض الثوابت الثنائية المتمثلة في (الحقيقة/الوهم، الخير/الشر، الذات/الآخر...) وكذا تقويض الحقائق المبنية على أحكام مسبقة، على خطأ نيتشه في كتابه (أفول الأصنام) ويقصد هذا الأخير بهذه العبارة "نهاية كل الحقائق القديمة"⁵ وهذا يتحول المركز إلى هامش والهامش إلى مركز، ويتحول الوضوح إلى غموض تدرس معه كل المسلمات نحو عدمية سرمدية.

ومثال هذا ما نجده في نظرة الراوي، إذ يقول عن فيلسوف اليوم "يشعل أنوار غرف كثيرة تومئ على الحقيقة ولا تلمسها، تخبر عنها ولا توجد لها، تنبئ عن مكان وجودها ولا اختزال للمكان إلا ويكون اختزالا خادعا يستدرجك صوب الخطأ (...) في كل مرة ترتاح إلى وجهه تمدّ يدك لتلامسه فيتضح لك كونه قناعا... تنزع القناع فتجد قناعا آخر... ثم تبتلعك فوضى الأقنعة... تنزع جميع الأقنعة فلا تجد وجهها أصلا، في أحسن الأحوال تجد لافتة تقول لك: ((إن الحقيقة على الجهة الأخرى من الكرة الأرضية))"⁶. ومن ثمّ فما نسماه حقيقة ناتج عن مثل لا بدّ من تحطيمها، لندرك في النهاية أننا أمام أوثان مقدّسة وهي في الحقيقة أوهام، وقريبا من هذا المعنى، نجده في فلسفة الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الذي أسّس بعض مقولاته بالاستناد إلى الفكر النيتشوي، ومن ذلك "اللوغو-مركزية" أو Logocentrisme الذي يتحوّل لطرف من الثنائية على حساب الآخر ولذلك عمل على تقويض هذا المنطق، ونموذج المقولتين النيتشوية والديديّة نعثر عليه في قول الراوي: "نعتقد دائما بأننا

نعرف أولئك الذين نظن أننا نعرفهم جيداً... إنَّها ضرورة ملحة تدفعنا إلى الوهم... وهم المرجعيات... وهم إيجاد الحدود المعروفة، وهم ياء بالنسبة... أبي... أمي... سيارتي... بيتي... مدينتي... أشياء... ويا نسبة هي ياء نسبة بامتياز... يا الفوضى والضباب، ياء الوهم الذي لا بد منه لأجل الاستمرار في الأكذوبة في الحياة".⁷

وهذه الرؤية هي إعداد من الناص للقارئ بأنَّه سيخوض رحلة بحث عن حقيقة المثقف قيس بوعبد الله مع الصحفي المحقق دون الوصول إلى هذه الحقيقة المزعومة، ليقول لنا في النهاية كما قال نيتشه: لا توجد حقائق، بل فقط تأويلات، توجد فقط وجهات نظر، ولذلك ختم نصَّه الروائي بقوله على لسان المحقق مُعِدِّ الفيلم "ربما كان علينا أن ننتظر أكثر... قد تكون الحقيقة الكبيرة في هذا أنَّه علينا أن ننتظر أكثر".⁸

أمّا من حيث البناء العام للرواية فإنَّنا نجد طابع "التعددية" مهيمنا على عالم الرواية، تعددية المعنى **Polysémie** تعددية الأصوات **Polyphonie** ومن ثم تعدد وجهات النظر، والمجسد في المستجوبين والمحقق معهم على اختلاف شرائحهم اجتماعياً ووظيفياً، تعددية في المرجعيات، تعددية في الوظائف والمواهب، وكل ذلك يقف ضدَّ الأحادية التي عدَّها نيتشه وهماً وأكذوبة، ونفاها دريدا من خلال مقولة الانتشار **Dissémination** "الذي يعني تكاثر المعنى وتعدده، أو فيضانه إلى حدِّ عدم السيطرة عليه"⁹ وإلى درجة التشتت والاستقرار، ومن ثم ضياع الحقيقة.

الجدول 1: طابع التعددية في رواية "ساعة حرب، ساعة حب"

نوعية التعددية	من متن الرواية (ساعة حرب، ساعة حب)	الصفحة
تعددية الأصوات	((صوت الراوي/المحقق، أصوات المستجوبين (زملاء في الدراسة، زملاء في التدريس، تلاميذ وطلبة قيس بوعبد الله، المجاهد، الإمام، الصحفي، زوجة قيس، أمّه، الموظفون، مجهولون، أدباء معروفون) بالإضافة إلى أصوات من راسلهم قيس وراسلوه كتابياً)).	صفحات متفرقة
تعددية الآراء (المعنى)	من أمثلة ذلك مثالا لا حصراً، آراء بعض المستجوبين: - ((قيس رجل عاقل، ذكي لبق كيّس ...)) - ((إنَّه إرهابي بلا شكّ ...)) - ((أرفض الاعتقاد الذي يؤدي إلى اختصار شخص واحد إلى كلمات)) - ((إنَّكم تعلمون كلّ شيء، فلماذا هذا التحقيق الغبيّ؟)) - ((قيس بوعبد الله... الأحمق السعيد بنفسه...)).	13 14 17 29 128 153

	- ((قيس بوعبد الله، إنّه شاعر الشعراء، وناثر النثرين، منظر لا يشق له غبار)).	
41	((يقرأ كونفوشيوس والطبري والمسعودي وألكسيس، كاريل ونيتش وأبا حامد الغزالي ... يقرأ هتلر ومذكرات شي غيفار وأرنولد تويني وجيمس هادلي تشيزوميشال فوكو ... ما الذي يستطيع جمع هذه الأشياء في سلسلة واحدة؟ ما الذي يوحد بين هذه المتفرقات المصرة على التفرق.))	تعددية المرجعيات
66	على لسان نفيسة ((إنني أكتشف منذ زمن بعيداً بداخلي (أنا) و(الأدبية) و(البنيّة) و(الإلهة) و(مريم العذراء) و(عائشة أم المؤمنين) و(أرسطو) و(العنكبوت) و(فرعون) و(والدي) و(المومس)).	تعددية الذات
79	((يبقى فقط أنّه من النادر أن يقوم الواحد بالتدريس في الجامعة وبالنشاط السياسي وأن يكون رياضياً جيداً وإرهابياً عالماً بشؤون الدين وأديباً أيضاً)).	تعددية في الوظائف والمواهب

هكذا تتضح لنا العلاقة المتينة بين الأدب والفلسفة، فكلاهما يبحث عن الحقيقة أو يسعى إلى تقديمها وفق تصور خاص، وقد أشار إلى هذه العلاقة الناقد غوستاف لانسون بقوله: "الأدب هو -في أحسن معاني الكلمة- امتداد للفلسفة"¹⁰، فالأدب تصوير للوجود ومحاولة لتفسيره وبحث عن حقيقة الأشياء فيه، وهذا المدار تتقاسمه الفلسفة مع الأدب، مع خصيصة الفن والجمال التي يستأثر بها الأدب.

4. تقنية "الFLASH باك" السينمائية واقتصاد السرد:

قد تؤثر الرواية في السينما بأن تمنحها الموضوع والفكرة والمضمون كمادة أولية للسيناريو، وهذا لا يعني البتة أنّ التأثير أحاديّ الاتجاه، فقد "استفاد الأدب يقينا من بعض تقنيات السينما كالFLASH باك، والحوار المركز المقتضب، والأسلوب التلغرافي في بعض المواقف"¹¹، ومدار التجريب في رواية (ساعة حرب، ساعة حب) يقع على مستوى الفلاش باك Flash Back ونقصه به مخالفة التسلسل الزمني للسرد بشكل استرجاعي، ويتم ذلك بقطع الحدث أو المشهد الحاضر واستعادة حدث أو مشهد سابق من الناحية الزمنية، وهذا يتناسب طبعاً مع طبيعة الموضوع الذي عالجه الناص، والمتمثل في إعداد تحقيق تلفزيوني (وثائقي عن حياة مسلم تائب) من طرف الصحفي، والتحقيق يستلزم بطبيعة الحال أخذ شهادات حية ووجّهات نظر معارف وأقرباء البطل قيس بوعبد الله، وحتى شهود العيان، ومن هؤلاء زملاؤه في الدراسة والتدريس، وكذا تلاميذه وطلبته، وأقاربه، وحتى

بعض الأدباء المعروفين في الساحة الأدبية، وهذا ما يعمل على استرجاعات متكررة تُؤلّد سردا متقطعا زمنيا، ومتراوفا بين الماضي والحاضر.

ومثال ذلك من الرواية ما ورد في كراسة المحقق (اليوم الرابع) حيث ينتقل الناص بشكل مفاجئ من مونولوج داخلي "من أكون؟ من أنا؟ كيف أنظر إلى نفسي؟ ما أنا؟"¹²، إلى كلام جمال بلقاسم (زميل في الجامعة) "تعرفت على قيس بوعبد الله في إطار النشاط النقابي... شكّلنا فرعا خاصا بمعهدنا في الجامعة الإسلامية، محاولين الاستقلال عن النقابة شبه الحكومية..."¹³ وهذا ما أدى إلى هزّ الكيان السردى للرواية على مدار الأربعة عشر يوما المؤثقة في كراسة المحقق.

وقد استثمر الروائي (فيصل الأحمر) تقنية اقتصاد السرد أو القص **Economie de récit** بالموازاة مع تقنية الفلاش باك لخلق توصيف اختزالي يحقق الغاية بأقلّ تعبير ويتجلى ذلك في عرض الشخصيات المستجوبين مكتفيا بذكر اسم المستجوب ووظيفته أو طبيعته علاقتها بالبطل قيس بوعبد الله على الطريقة السينمائية التي تستعين بالعبارة اللسانية في التعليق على المشهد أو الصورة أو في بيان ما لم يُتَح للصورة بيانه، وهي إحدى اللغات الخمس* كما حدّدها (كريستيان ميتز) في تشريحه للخطاب السينمائي.

ويتجلى كذلك اقتصاد السرد في تقديم المعلومات الشخصية لقيس بوعبد الله عن طريق وثائق الحالة المدنية (شهادة ميلاد، بطاقة التعريف الوطنية، رخصة السياقة...) وكلّ هذا نوعٌ من التجريب الذي أكسب الرواية فرادتها وتميّزها.

5. الراوي الأبكم/ التجريب على مستوى الراوي ومصدر الخبر:

ليس في ممكننا أن نتصور سردا/رواية في غياب راوٍ يسرد لنا الأحداث أو الوقائع، ويكون بمثابة راصد للخبر، والرواية موضوع الدراسة لا تخرج عن هذا النسق، غير أنّ الراوي في رواية (ساعة حرب، ساعة حب) متعدد من جهة، ومتنوع من جهة أخرى: أمّا التعدد فمرده كثرة المستجوبين، الذين قاموا بسرد أحداث ووقائع متعلقة بهم وبالبطل قيس بوعبد الله فكانوا بمثابة مصدر للخبر، وأمّا التنوع في الرواية فمرده أنّ الرواية لم تقتصر في مصادر الخبر والمعلومات على الأشخاص بعينهم، بل أتى الناص بأنماط جديدة في الإبلاغ والتبليغ أطلقنا عليها اسم (الراوي الأبكم) بعدّها بيانا بلا لسان. فوثائق الحالة المدنية التي عرضها كانت بمثابة الراوي ومصدر الخبر، والرسائل الصادرة عن البطل والواردة إليه كانت بمثابة راوٍ للأحداث، ومصدرا للمعلومات، والمقالات الصحفية التي جمعها المحقق كانت كذلك، ولا نقول أكثر من هذا عن ألبوم الصور الذي لخص جانبا مهما من حياة هذا البطل، وهذا موطن آخر من مواطن التجريب والتفرد في الكتابة الروائية.

وأيا ما يكن الشأن، فإنّ تنامي الأفكار في الرواية – حتى لا نقول تنامي السرد أو الأحداث، لأنّ الناص قد مرّق جسد النص، ولوى عنق الزمن – كان عن طريق تلك الوثائق والصور والاستجابات، ولم يكن عن طريق أحداث متنامية متواشجة، وهذا من منطلق أنّ لكلّ رواية منطق، وهذا منطق رواية (ساعة حرب، ساعة حب).

أمّا عن التبئير وزاوية النظر في هذه الرواية، فمن البديهي أن يكون تبئيرا خارجيا "بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه"¹⁴، وهذا يتناسب مع طابع الرواية المتمثل في إنجاز تحقيق صحفي، فالمحقق خالي الذهن من المعلومات المتعلقة بالمروي عنه (قيس بوعبد الله)، غير أنه وخلال التحقيق استطاع أن يكوّن تصوّرا عن حياة البطل، وقد ارتبط استخدام هذا النوع من التبئير "برغبة الكاتب في إثارة التشويق أو خلق اللغز، وقامت تقنيته على كتم المعلومات المتعلقة بشخصية البطل أو هويته أو أفعاله لإحاطته بالغموض"¹⁵.

وهذا النوع من التبئير هو الذي قامت عليه الرواية الجديدة في مظانها الغربية، مثلما يتجلى ذلك في أعمال: كافكا، وكلود سيمون، وآلان روب غرييه، ونتالي ساروت، وميشال بوتور... فهذا النوع من التبئير أو زاوية النظر يناسب الرؤية الوجودية التي تأسست عليها الرواية الجديدة، حيث إن فلسفة الروائيين الغربيين فلسفة ذات غموض وقلق واضطراب وضبابية صفيقة، فضلا عن إيمانهم بعبثية الوجود. وبناء على هذه الرؤية الوجودية الفلسفية فإنه من التعارض أن تكون رؤية الراوي لشخصيات الرواية رؤية (من الخلف)؛ أي من التعارض أن يعرف الراوي في الرواية الجديدة كل ما تعلّق بالشخصية، لأن من شأن ذلك أن يحقق الوضوح في الرواية، بينما تسعى الرواية الجديدة إلى الإغراق في الضبابية والغموض الذي يأتلف مع فلسفتها ورؤيتها. وهذا ما يفسّر اعتماد الناص في رواية (ساعة حرب، ساعة حب) على التبئير الخارجي الذي يولّد غموضا يناسب الغموض الذي لفّ الشخصية المتحرى حولها قيس بوعبد الله.

6. خصوصية الرواية من حيث شخوص الحكي:

يصادف قارئ رواية (ساعة حرب، ساعة حب) شخوصا معروفة مألوفة في مجتمعنا الجزائري، خاصة على المستوى الثقافي والأدبي، ولعلّ هذا ما أضفى على الرواية نوعا من الخصوصية الواقعية أو التاريخية التي ذابت في الفّي، فمن بين الذين حقق معهم الصحفي نجد أقطابا أدبية لامعة في مجال الأدب والنقد الجزائري، ومن هؤلاء: ((أمين الزاوي، السعيد بوطاجين، واسيني الأعرج، الطاهروطار، الحبيب السائح، عثمان لوصيف، أحمد منور، جيلالي خلاص، مصطفى دحية)) وكل هؤلاء أبدوا آراءهم وقدموا شهاداتهم عن الشخصية الرئيسة (قيس بوعبد الله) هذه الشخصية التي نجد لها وجودا واقعيّا في المجتمع الجيلي بالجزائر، بعد تصيّد جملة من القرائن، إنّنا نقصد الأستاذ والشاعر (عبد الله عيسى لحيلج) الذي حصل له بعض ما حصل للشخصية الروائية (قيس بوعبد الله)، وعليه، ورغبة من الناص أن يقدم لنا هذه الشخصية، اختار أن يحيطها بالغموض تجنّبا للقراءة الأحادية، وفتحاً لباب التأويل على مصراعيه، ولهذا ابتدئت الرواية بحديث عن وهم الحقيقة، وختمت بعبارة مفادها أنّ الحقيقة الكبرى تتطلب منا انتظارا أكثر.

إنّ البناء العام للرواية يشي بانتحاء الناص منحى الرواية الجديدة التي هارت البناء المعهود للرواية، وشظت المعنى فتشتت وصار كالسرّاب، حيث إنّ الحبكة والتسلسل المنطقي للزمن "لم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص، أشدّ الحرص، على تدمير البنية التقليدية للرواية؛ وذلك بتدمير البنية الزمنية إمّا بالتمطيط والتطويل، وإمّا بالتمزيق والتبديد، وإمّا بالتأخير والتقديم. كما نلفي الرواية الجديدة تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحدّ من غلوائها، والتشكيك في وجودها"¹⁶. وكلّ هذه

الخصائص نتلمسها في الرواية موضوع الدراسة، مثلما أومأنا إلى ذلك قبل، وهو ما يؤشر على وعي الناص بطريقة الكتابة الروائية الجديدة.

7. خاتمة:

إنّ ما رصدناه في هذه الدراسة من خصوصية الكتابة في رواية (ساعة حرب، ساعة حب) ومواطن التجريب فيها، يحملنا على قناعة مؤدّاها أنّ لكل نص روائي بناءه ومنطقه السردى والفنيّ، فالتجريب والتجديد على مستوى الهيكل والبناء في هذه الرواية، وكذا على مستوى التفسير الزماني، والهدّ المكاني، والتبئير السردى، وغيرها، كل ذلك لم يمنع من وجود شيء من الاتساق النصي، والانسجام المعنوي والمضموني، وواضح أنّ هذا التجريب والتجديد منبثق أساسا من روح العصر وفلسفته ومعارفه وتصورات ورؤاه، فلكلّ عصر كتابه، وقراءه، وفنونه، ومنطقه.

إنّ معظم خصائص الرواية الجديدة نتلمسها في رواية (ساعة حرب، ساعة حب)، مثلما أشرنا إلى ذلك في ثنايا الدراسة، وهو ما يؤشر على وعي الناص بطريقة الكتابة الروائية الجديدة، وهذا بخلاف عديد الروايات العربية التي صُنّفت من قبل بعض الدارسين ضمن دائرة الرواية الجديدة اعتسافا، وما هي كذلك، فليس التجريب وحده كافيا لعزو الرواية إلى هذا النوع الجديد من الكتابة الروائية (الرواية الجديدة)، فقد ألفينا عناوين كتب تحمل عنوان (الرواية الجديدة) وليس لتلك الروايات المدروسة من حظ الرواية الجديدة سوى الاسم الذي أطلقه عليها هؤلاء الدارسين اعتسافا واغتفاصا. بيد أن الإشكال الذي يطرح فارقا نفسه هو: إذا كانت الرواية الجديدة منبثقة عن ظروف ووضعيات خاصة عاشها الروائيون الغربيون المؤسسون للرواية الجديدة عقب الحرب العالمية الثانية وما خلفته من خسائر مادية وبشرية، انعكست آثارها على نمط تفكير الإنسان الغربي آنذاك، فانتشرت الفلسفة الوجودية، وانتشرت براديغمات فكرية كالعبيثية، وسادت وضعيات نفسية تشاؤمية أولجت ذلك الإنسان في نوع من التيه الوجودي والفكري، إذا كان الحال كذلك، فما مبرر إقبال الروائيين العرب المعاصرين على هذا الضرب من الكتابة الروائية المظروفة بظروفها؟ والذي يهّمنا، هنا تحديدًا، الرواية التي بين أيدينا، فما مكن هذا الاحتذاء والانتحاء؟

إن مبرر ذلك الاحتذاء والانتحاء هو الوضعية المشابهة (حتى لا نقول المطابقة) التي عاشها المجتمع الجزائري إبّان العشرية السوداء، فالقتل العبيثي أدخل الإنسان/الروائي الجزائري في دائرة من الغموض والضبابية الصفيقة والعممة الرؤيوية، فهي إذن وضعية وجودية وفكرية ونفسية اجتماعية تدنو من الوضعية التي عاشها الإنسان الغربي بعد الحرب العالمية الثانية، وموضوع الرواية خير شاهد على ذلك، وهذا أبين وجوه الاحتذاء.

في الختام نهيب بالدارسين إلى التعمق في دراسة المنجز الروائي لفصيل الأحمر، فهو منجز يحتاج إلى دراسات تُخالل محتواه، وتسبر أغوار مَبناه. كما نؤكد على ضرورة عدم الخلط بين الرواية التقليدية المعتمدة على التجريب فحسب، والرواية الجديدة بما هي نمط من الكتابة السردية مؤسس على رؤى فكرية، وطرائق تقنية، ومستندات فلسفية خاصة.

هوامش البحث:

- ¹ فيصل الأحمر، الكتابات مرايا المكاتب، مقالة ضمن اليومية الإلكترونية: نوافذ ثقافية، <https://www.nawafedh.org/node/3005>, (2016/07/07).
- ² عبد السلام بن عبد العالي، الأدب والميتافيزيقا دراسات في أعمال عبد الفتاح كليطو، ط1، (المغرب، دار توبقال، 2009)، ص 10.
- ³ فيصل الأحمر، ساعة حرب ساعة حب، ط2، (الجزائر، دار الأملية للنشر والتوزيع، 2013)، ص 07.
- ⁴ فريدريتش نيتشه، في جينالوجيا الأخلاق، ترجمة: فتحي المسكيني، ط1، (تونس، دار سيناترا- المركز الوطني للترجمة، 2010)، ص 31.
- ⁵ فريدريتش نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة: علي مصباح، ط2، (لبنان، منشورات الجمل، 2006)، ص 137.
- ⁶ الرواية، ص 8.
- ⁷ الرواية، ص 9.
- ⁸ الرواية، ص 206.
- ⁹ يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، (الجزائر، رابطة إبداع الثقافية، 2002)، ص 157.
- ¹⁰ Gustave Lanson, Histoire de la littérature Française, Ed 14 (France, Librairie Hachette, 1920), p 07.
- ¹¹ خلفه بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية استجاب مع مجموعة من المبدعين، حوار مع عبد الحميد بن هدوقة، (الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988)، ص 13.
- ¹² الرواية، ص 62.
- ¹³ الرواية، ص 63.
- * هذه اللغات هي: الصورة المتحركة، الأثر الخطي للملاحظات المكتوبة، الصوت اللفظي للكلام، الصوت الموسيقي، الضجيج. ينظر: دليلة مرسلّي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا نص/صورة، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ط1، (الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995)، ص 79.
- ¹⁴ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، (لبنان، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، 2002)، ص 41.
- ¹⁵ المرجع نفسه، ص 41.
- ¹⁶ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998)، ص 30.