

رواية " مجازفات البيزنطي " لشعيب حليفي: التجديد الفني وخرق معمار الرواية

The novel "Adventures of a Byzantine" of Chouaib Halifi:

Technical renewal and breaching the architecture of the novel

مويسي بوسماحة

جامعة طاهري محمد بشار

(الجزائر)

moiubous@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2022/05/13

تاريخ الاستلام: 2022/01/20 القبول: 2022/04/19

ملخص: إن الدارس لرواية " مجازفات البيزنطي لشعيب حليفي ، يقف على نص روائي متميز ، يسعى من خلاله صاحبه إلى خلخلة عاداتنا القرائية للرواية و زعزعة معمارها المتعارف عليه ، و بنيتها السردية . فهو يقدم لنا رواية قصيرة تناولت تاريخ و معاناة طبقة مسحوقة من المجتمع ظلت تأمل عبر مراحل تاريخية في أن تجد مكانتها بفضل ما قدمته للوطن . إن الإشكالية المطروحة في هذا النص تتمثل في: إلى أي مدى نجح الروائي في مسعاها الفني؟ و ما هي الجوانب الفنية التي أهلت النص ليرتقي إلى الخلق و الإبداع و التجديد؟ لقد اتخذنا منهج الوصفي التحليلي ابتغاء الوصول إلى نتائج نراها ذات أهمية تتمثل في مدى قدرة الروائي على إبداع نص متميز انطلاقا من تجربته الإبداعية و النقدية و قدرته على إقناع المتلقي .

الكلمات المفتاحية: رواية- خرق - تجديد - معمار - شكل - تاريخ

Abstract The scholar who studies Chouaib Halifi's novel "MOUJAZAFAT ELBIZANTI", The Byzantine Risks confronts a distinct narrative text, by which the author tries to disrupt our reading habits of the novel by destabilizing the structural design of the novel, whether in terms of form, size or narrative structure. He presents to us Short novels that dealt with the history of the lower class of society who were hoping through history and successive generations to find their place thanks to what they gave to their homeland. The problematic which is : to what extent did the novelist succeed in his artistic endeavor? What are the artistic aspects that qualified the text to ascend to the level of creation, creativity and innovation? . This article uses the method of analysis and description in order to reach results that we think are important in the extent to which the novelist is able to create a distinguished text based on his creative

KeyWords: Keyword1 ; Novel, penetration, renewal, structure, shape

مقدمة: يهدف هذا البحث إلى الوقوف على ما أثاره النص الروائي "مجازفات البيزنطي" لشعيب حليفي من تحديد و حرق للمعمار الروائي، و تظهر الأنا (العيساوي الجد) في شخوص الرواية، مؤكدا الامتداد العرقي و الفكري و المقاوماتي لنماذج بشرية قدرها الخيبة و الانكسار، مزعزعا للقوالب الفنية للرواية التي ظلت إلى يومنا هذا صامدة، سائرا على درب الروائيين الغربيين الذين شنوا حملة على الرواية الغربية، طاعنين فيما كان يبدو بديها و قارا، كالشخصية و الزمان والحكاية و من أهمهم كافكا و بروسست إلى جانب جهود الروائيين الجدد في فرنسا فهل نجح المبدع في مسعاه؟ فهو يلجأ الى تضافر حكايات و معاناة متجذرة في تاريخ مجتمع مليء بالانتكاسات و الخيبات و يخترق المعمار الروائي و بخاصة عدد صفحات الرواية، بل الرواية هي عبارة عن امتزاج عدد من الروايات، لتشكل في النهاية نصا روائيا واحدا.

قالب النص: إن قارئ رواية " مجازفات البيزنطي " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010) سيجد نفسه أمام تجريب يخرق القوالب الجاهزة للكتابة الروائية بامتلاك الوعي النظري، يستند إلى معارف، و أدوات إجرائية امتلكها شعيب حليفي من خلال ممارسته و تدريسه للفنون السردية بالجامعة، و إبداعه النقدي للرواية. و هو إذ يدفع هنا بالتجريب إلى حدود الإبداع من خلال إقحام الفنون الأخرى إلى جانب الأجناس الأدبية باعتبار الأدب يقيم علاقات معقدة مع فنون عديدة، فهو يجزئ روايته إلى روايات قصيرة و يختتمها بمشهد أخير..

كما قدم لنا روايته على شكل لوحات تشكيلية قائمة الألوان؛ أعاد من خلالها تاريخ شعب ظل يعانق الإحباطات و الانكسارات من خلال شخصيات و إن تعددت لتواصل عنادها المستمر لتحقيق طموحاتها التي أصبحت مستحيلة، فإنها في الحقيقة تجسد شخصية الجد العيساوي مروض الأفاعي، الحكاء الذي يمثل التاريخ بكل أبعاده و تحليلاته، و حضور يمتد على حقب تاريخية متتالية يلجأ السارد فيها إلى عمليات الاسترجاع و الاستباق، الذهاب و الإياب، ليقدم لنا تاريخا متجددا يزرع الواقع و يعوضه بعالمه الزمكاني المليء بالمعاناة و الخيبات. و ليربك القارئ يمزج بين الواقع و الخيال، بين الحقيقة و اللاحقيقة و الغريب بين التاريخ و هوامشه التي غالبا ما تكون أهم منه. ليست هناك حبكة متطورة، و لا حكاية لها بداية و نهاية بل هناك حكايات متناسلة. و الزمن في الرواية هو زمن القص، فلا خطية و لا تتابع، إذ تتداخل الأزمنة و تتعدد.

و " مجازفات البيزنطي " هي مجازفات الروائي على أصعدة شتى، فنية و فكرية، تركز على الهامش الذي فقد مركزته أعني الشعب و المثقف الذي يجد ملاذا في الكتابة، و تناول الكيف هروبا من واقع لفظه كما لفظ من قبله شعبا بأكمله، ليصل إلى قناعة بأن ما يكتبه و هو يأمل إلى تغيير الواقع بوصفه مثقفا واجبه تنوير المجتمع، لم يجد نفعاً، يتجلى من خلال مواجهة الشخصية الورقية له، في وقت كان قد وصل إلى حالة من اليأس حيث رمى بروايته الأخيرة إلى الشارع، و لكن كأجداده سيجد في الشخصية الورقية من خلال طلبها له بإعادة كتابة الرواية نفسها الاستمرار في المغامرة.

1 العنوان الملتبس

عمد شعيب حليفي في منجزه الروائي " مجازفات البيزنطي " إلى استفزاز القارئ و بعث الحيرة و الفضول فيه لمعرفة ما يشي به هذا العنوان و علاقته بالمتن الروائي، و مدى دوره في مساعدة القارئ على فهم محتوى المتن بتحديد البنية الدلالية للنص بحضوره في بداية النص و في أثناء السرد. " و في الوقت نفسه هو (العنوان) عنصر من عناصر النص الكلي ، و هو يستبق النص و يحفظه في الآن نفسه، حاضر من البداية في مجرى السرد مدشنا له، يعمل كمؤشر للملفوظ و معدل للقراءة" En même temps le titre est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent du début et en cours du récit qu'il inaugure il fonctionne comme embrayeur et modulateur de (lecture" (Duchet.c, 1973)

و يذهب شعيب حليفي إلى اعتباره : " مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي " (حليفي، 2015، صفحة 15)

و لما كانت استراتيجية العنوان و دوره في كونه يعكس نسيج النص و يعمل على مساعدة القارئ على ولوجه ، يحق لنا أن نتساءل فيما إذا كان العنوان " مجازفات البيزنطي " قد أفاد القارئ بما له علاقة بالمتن الروائي ؟ أم أنه زاد في حيرته و ارتباكته ؟ ففي هذا التركيب اللفظي الذي ينسب المجازفات إلى البيزنطي (البيزنطي معرفاً) و بتحديدده بالمكان —بيزنطة و هو ما يجعل المسرود له يتصور بأن الأمر يتعلق بمغامرات رجل من بيزنطة ، الإمبراطورية العظيمة التي عرفها التاريخ، و أشاعت العلم و المعرفة خلال قرون من الزمان.

قد تكون مجازفته تتمثل في جدال لا فائدة منه، كالجدال العقيم الذي كان يدور بين أعضاء مجلس شيوخ بيزنطة* (تاريخ بيزنطة) و جنود محمد الفاتح تحاصر المدينة . أو يكون البيزنطي رائداً من رواد "المقهى البيزنطي" يجازف بأبحر الحكمة بغاية ملتبسة ؟ أم هما معا ؟؟ و يكون بذلك شعيب حليفي قد دفع باللبس و الغموض و الاستغراق إلى حده الأقصى محفزاً ذاكرته لتستعيد كل ما احتزنته من معرفة لإدراك المعنى الذي لن يتأتى له الا من خلال استنطاق المتن الروائي . أم هي غواية أراد بها شعيب أن يجرفنا إلى لذة النص و متعته بطريقة تهدم عادتنا القرائية للنصوص السردية ؟؟

كما سنجد أنفسنا أمام تحديد جنسي لم نألفه " رواية قصيرة " على شاكلة القصة القصيرة و القصة القصيرة جدا في عملية خلخللة واضحة لما تم التعارف عليه في موضوع الأجناس الأدبية . إنها زعزعة لما تم الاطمئنان إليه من

مفاهيم و تحديدات و أدوات إجرائية نقيس بها تلك الفواصل بين هذا الجنس الأدبي أو ذاك. إننا أمام تجربة جديدة للكتابة الروائية، كما جاء على لسان أحد أبطاله: قالت الجرانة: ها ذا ماء آخر" (حليفي، 2010، صفحة 9) انه خرق لطرائق السرد المعتادة، و تمرد صارخ على النمطية و على الأشكال المعمارية لفن الرواية يتطلب منا الكثير من الجهد للكشف عن أسرار هذه التجربة.

ولكي يغرقنا في مزيد من الحيرة و التساؤل يقسم روايته القصيرة هاته إلى خمس روايات، تتناسل بعضها من بعض، طارحا أمامنا شكلا جديدا للمتن الروائي الواحد المتعدد في تجربة جديدة عمدت التشظي السرد من خلال مجموعة من الأبطال و مسرحية الرواية من خلال تقسيمها إلى مشاهد تتضافر لتشكّل حكاية كاملة متكاملة، و في الوقت ذاته تقدم هذه الروايات كلوحات فنية تعتمد على الألوان و الأشكال منجزة رؤية فنية في غاية التعقيد والجمال.

و تأكيداً على هجنة الرواية و اعتبارها نصاً مفتوحاً على المستقبل يوظف شعيب حليقي في متنه "مجازفات البيزنطي" التلميح و التلغيز و التضمين، فضلاً عن أساليب البلاغة من نفي و إثبات و تعجب و استفهام و المرح بين أشكال تعبيرية شتى تراثية و حداثة تمثلت في المذكرات و التقارير و اليوميات و الخبر والسير الذاتية و المحاضر بالإضافة إلى تقنيات المسرح، و فنيات الفانتاستيك، و اعتماد خصائص الفن التشكيلي و الرسم. هذا إلى جانب اللعب باللغة.

إنها تجربة مغايرة عن التجارب التي سبقتها، و التي إما سقطت في العودة إلى التراث و اعتماد لغة لم تعد متداولة بين الناس، و بالتالي حدث لأصحابها ما حدث للحركة الكلاسيكية الجديدة بفرنسا التي شنت هجوماً على أدب الوجودية، أدب اليأس و العبث، في محاولة منها للخروج من تلك الفترة الكئيبة"، داعية إلى العودة إلى منابع الرواية عند ستندال، و إعادة قيم حركية المغامرة، و سحر و نضارة الفن الروائي. و هذه الحركة فشلت بعد مدة لأنها عوض أن تدفع بالفكر إلى الأمام عادت به إلى الوراء. (Beaumarchais.T.P, Le nouveau roman, 1982, p. 1658)

و من التجريب في الرواية العربية ما كان مجرد تمرين على تطبيق النظريات الغربية، دون مراعاة للذوق العربي و أساليب السرد العربية، فكان هذا التجريب قد ولد مشوهاً، و انتهى به الأمر إلى النسيان.

و هناك بطبيعة الحال تجريب ناجح كان وراءه روائيون قدموا تجارب روائية جديدة، نابعة من وعي و هضم لقوانين الرواية و نظريات السرد و استيعاب للفلسفة. و من هذه التجارب "مجازفات البيزنطي" فإلى جانب كتابته للرواية، هو ناقد متميز للنص الروائي، و مختص في السرديات. و إذا كانت المغامرة في ابتداء نص "مجازفات البيزنطي" هي بحث في الطرائق السردية و عن شكل جديد للرواية، فصاحبه قد يجهل حقيقة ما يبحث عنه و لذلك اعتبر ما يقوم به مجازفة. كما ذهب إلى ذلك ميشال ريمون و هو يتحدث عن الروائيين الجدد: "و يرى الروائيون الجدد أن

الأدب كسائر الفنون ينبغي أن يركز على البحث لأن الكاتب لا يملك حلولاً جاهزة ، فهو يبحث ، لكنه يجهل حقيقة ما يبحث عنه . (Raimond.M, 1967, p. 217)

ورواية " مجازفات البيزنطي " تحررت من كل القوالب و لم تلتزم بمعايير الفن الروائي المتعارف عليه ، لا بخوضها ثورة على الشكل فحسب بل امتد إلى طرائق السرد و مزج أنواع كثيرة من التعابير السردية كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، بالإضافة إلى حجمها المتوسط و عدد صفحاتها التي لم تتجاوز 111 صفحة ، بذلك كانت مجازفة بحق في مجال الكتابة الروائية . و لن تكون عتبة عنوان الغلاف هي العتبة الوحيدة التي تواجه المسرود له ، بل هناك عتبات كثيرة لن يتخطى الواحدة منها حتى يجد نفسه أمام عتبات أخرى تزيد من انغلاق النص و تعطل حركته القرائية و المفاهيمية ، و بالتالي يحتاج القارئ إلى مفاتيح تنير طريقه و تسمح له بتخطي تلك العتبات بكل أمان، و تيسر له فك مغاليق المعنى.

1.1 مفاتيح تقنية التشويش

يفتح شعيب حليفي روايته بتصدير تحت عنوان " مفاتيح " هكذا نكرة لإفادة العموم لا التخصيص مدركاً صعوبة القبض على النص في محاولة إيهام القارئ لمساعدته على فك شفراته. و شعيب حليفي يعتبر : أن " البداية " تشغل في الرواية العربية أهمية استراتيجية من أجل فهم النص و انفتاحه. كما تشكل دوراً توجيهياً يقود الدلالة من الكثافة و الغموض إلى حقول توسيع المعنى و نصيته " (حليفي، النص الموازي، 1992، الصفحات 84-85). فماذا قدمت " مفاتيح " شعيب للمسرد له لمساعدته على فك رموز المتن و ولوجه ؟ فكل ما تقدمه "مفاتيح " مجرد معلومات شحيحة عن الشخص و عن المكان ، فجميع الشخص يقضون جل وقتهم في- بيزنطة- المقهى بحثاً عن يقين وجودهم، فضاء المهمشين الذين يتناولون الكيف و الشاي و يمتنون الحكي و الوهم . " فتبخر أحلامهم مع أدخنة الكيف و غاياهم ملتبسة ".

الملاحظة الأولى التي يمكن للقارئ تسجيلها هو اللعب اللغوي فالمقهى البيزنطي أصبح هنا -بيزنطة- مقهى.

الملاحظة الثانية تتعلق بالشخص التي لم تتح لها الفرصة للحكي عما لا تعرفه أبداً ؟ !

و كأنه يوحي لنا بأن ما تحكيه الشخص التي منحها البطولة أو تلك التي وصفها بالضرورة و لم تتح لها فرصة الحكي لا علاقة لها بما تحكيه. بل من أين يُعرف ما تحكيه ؟ و لما كانت شخص الروائية من ورق و من إبداع خيال الروائي، فإن ما يرد على لسانها هي منه براء. و من ثم فهو يحذرنا من الانزلاق وراء ما تحكيه الشخص

و من الاعتقاد بأن ذلك يعكس مواقفها و آرائها فنحملها مسؤولية ما هي غير مسؤولة عنه .

و لم يعد ما أسماه " مفاتيح " سوى سراب يحجب الرؤية و يثير القلق و لا يفتح شيئا. و بذكره ل -بيزنطة - مقهى، يفسح المجال أمامنا بأن علاقة المقهى ببيزنطة، علاقة ثرثرة و حكي و غايات ملتبسة. و أن الشخصوص رواد لمقهى الذين يشتركون جميعا في الحكي يعيشون المتاهة في البحث عن يقين فالت من بين أيديهم .

1.2 الرواية الأولى و التصدير الأول

تصدر الرواية الأولى مقولة للعيساوي : " أنا، مجرد ظل مسائي للحيرة التي لا أجد سبيلا واضحا لترويضها...حتى أستريح " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 7) لعيساوي الذي يحتمل الاسم و الصفة ، يحيلنا على المرجعية الاجتماعية المغربية ، التي تطلق هذا الاسم / الصفة على من عُرفوا بترويض الأفاعي و القروود ، و الذين يقومون بأفعال خارقة أثناء نوباتهم الصوفية تتمثل في ترويض الجسد على الطعن بالسكاكين في مختلف مناطقه، فضلا عن حركات التهام النار. إنه قاهر ما يمكن اعتباره مستحيلا و مروض له. و يعترف هنا بعجزه لترويض الحيرة التي تسكنه. و هو ما يجعل هذا التصدير صورة مثيرة عن أوجاع العيساوي و خيالاته و انكساره و حيرته التي تعني فيما تعني التفكير و الوعي. وفي محاولة لإيهام المسرود له بحقيقة العيساوي كونه شخصا طبيعيا يعيش بيننا، له تاريخ ميلاد و أسرة و وظيفة ، و له أحلام و طموحات كما هو شأن أي واحد منا في هذه الحياة، يزودنا في البداية بسيرة تمهيدية عنه . و الرواية هي التي تنبش في المهمش و تحفر الذاكرة و في تجلياتها و خصوصيتها تحاور الزما

و تكشف عن العواطف العميقة و التجارب الإنسانية. فإن الأدب ، مثل بقية الأشكال التعبيرية ، يحاور الزمان، و يحمل بصماته ، و يرصد حركاته " (برادة، 2003، صفحة 93).

فالحكاية نفسها تعاد و لكنها تتناقض مع ورد في سابقتها (الحكاية الأولى) من خلال شهادات متناقضة تجعل الأحداث مشكوك فيها ، متنازعة . إلى ذلك يذهب روب غرية و هو يتحدث عن الأحداث في روايات بيكت: " روايات بيكت BECKETT لا تنقصها الأحداث و لكن ليس الحادثة هي المعنية هنا، بل خاصية يقينيتها و سكوتها و براءتها فهي باستمرار متنازعة ، مشكك فيها ، منهرة إلى درجة أن جملة تحتوي إثباتا و نفيها لها مباشرة. " (Robbe-Grillet.A, Pour un nouveau roman, 1963, p. 38)

و في النص التالي لرواية "مجازفات البيزنطي" ما يؤكد ذلك:

"إن كل ما قيل عن ترويض العيساوي الأب لنفسه حتى تمتص الغضب و السموم ، هو شيء من وضع الرواة، و الدليل على ذلك أن والده العيساوي الكبير ، لم يمتسخ إلى أفعى ، إنما سافر إلى الحج ، و أثناء رجوعه استهوته تلك الرمال بالجزيرة العربية ، الملائى بالأفاعي فتاه و مازال مسكونا بالشعر و الصيد . " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 16)

و الأمر نفسه يحدث و هو يتحدث عن قتل العيساوي الأب:

"في فجر متدثر بالضباب و الرعب، رصاصات ظالمة بدون عدد محدد توجهت إلى جسد العيساوي الذي لم يترك له خيار، فقد برقت من عينيه شعاعات غريبة و تمدد جسده مثل أفعى متربصة" "فرغوا متأخرين من مهمتهم القاتلة ، و قد خيل إليهم أنه قد مات . ما أسفه القتلة" (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 16). إن هذه الأحداث تخضع في تفاعلها و سيرورتها للشك و المراجعة، فإذا بما يقدم على أنه حقيقة مطلقة يعثرها الشك الأكيد. و إذا كان السرد يرتبط بالكتابة، فهو يرتبط أيضا بصاحب الكتابة الذي يتمثل في السارد الذي لا يقدم لنا حكاية بريئة ، بعيدة عن رؤاه و أحلامه و موقفه من الحياة ، و هو لا يتجلى في شعار مفضوح بيّن للعيان، و لا يتضح إلى من خلال الخطاب السردى يتوصل إليه عن طريق المعنى.

كما هي الحال في ما يقدمه من خلال العنوان الفرعي: "سيرة ذاتية" فهو يوكل البطولة للحش ذكي على طريقة ابن المقفع، فيترك المجال للروح ومكاشفة الذات و التعبير عن مرارة الحياة التي قضاها. يقوم بأدوار بهلوانية ضمن من خلالها القوت و السلام أو هكذا خيل إليه. ليمرر من خلالها خطابا مليئا بالألغاز و المعاني و يشبه حالة شعب ظل يرقص كما يبطل له ((على دين ملوكه)) . و مع ذلك يمرر خطاب توعوي و هو يمثل دور الوزير لا يعبره الجمهور أي اهتمام . "وقفت و جلست بالنظارات و الطربوش لأمثل دور الخطيب... لكن الحماس جرفني فقرأت خطبتي: السماء أيها الآدميون، لفظتنا، لا. لفظتني أنا و أمي صاحبنا الأول -و هو آدمي مثلكم (بصوت جهوري)، أيها الطيبون (بصوت خفيض فيه رائحة ساخرة) باعنا للتيه و الموت و القهر ، والآدميون مثلكم في المدينة من فرقوا بين الأم و ابنها..". (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 43)

و ليس عسيرا على القارئ أن يفهم بأن هذا الخطاب خطاب آدمي يدرك أبعاد ما ورد على لسانه بل يحسن حتى فن الخطابة من خلال تغيير نبرات الصوت ،و الاعتماد على الألفاظ الموحية التي تستميل السامع و تثير فيه الفضول لمعرفة أبعادها و كنهها و لعل ما تضمنه النص يسهم في تأويلنا هذا. و هذه التساؤلات الفلسفية لا يمكن لها أن تصدر إلا من عقل منير: "الجوع و حزن أمي المحتبئ خلف أذنيها الرحيتين، و تيهان الصهد و جفاف حلوقنا و عقولنا، جعلني أفكر في ستة أسئلة:

-لماذا لا نأكل التراب و النار و الهواء؟

-كيف نولد و لا نجد ما يضمن لنا حق العيش؟

-أين الحقيقة من كل ما أراه... وجودنا أم لا وجودنا؟

-متى أشعر بأنني لا أفكر في غير بطني؟

-هل يمكن أن توجد حياة أخرى غير هذه؟

-أيحق لي أن أحلم بحياة أخرى أكثر هناء وطمأنينة؟ (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 35)

و لمزيد من زرع الشك و الارتباك و القلق عند القارئ (Beaumarchais.T.P, Le nouveau roman, 1982, p. 1658) بعد أن قدم له كل المواصفات التي تطمئنه على أن الأمر يتعلق بمعاناة جحش و عذابات، فان المسرود له مطالب بإعادة مراجعة ما استشفه و ما استنتجه من متابعة الأحداث من خلال إيراد مثل هذه الأسئلة التي لا يمكن أبدا أن تصدر عن جحش. و ليزيد من التشويش على القارئ و تبديد خيوط إمساكه بما اطمأن إليه يضيف على لسان الجحش، و يهمنا سبب قد يكمل ما تضمنته أسئلته الفلسفية و يتعلق الأمر بما أطلق عليه الجحش بالشيء الثاني إذ يقول : "الشيء الثاني حينما أحتلي بنفسي تشعب ذاكري في أشياء آدمية دقيقة كأني كنت في يوم ما إنسانا، و لكني لم أستطع، بعد، التحقق من هذا. هل كنا نحن الحمير أناسا في عهود سابقة و تحولنا إلى حمير، و الآدميون كانوا حميرا، كيف و لماذا استبدلنا المواقع؟ (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 44). انه المسخ الذي يؤول إليه الإنسان حين يفقد أبرز مميزاته التي تتمثل في العقل الفكر المدبر، أو حين يفقد إلى اتخاذ المواقف و يتخاذل و يأبى أن يقدم التضحيات و حين يفقد القدرة على تحديد مصيره بيده، أو حين يسكنه اليأس و الخوف و الجبن، فيستسلم أمام جلاديه، بل يقدم لهم نفسه قربانا، راضيا بالمهانة و الذل و العار، و المعيشة الضنكة حينها لن يرقى إلى مستوى إنسانيته بل يشبه أغبي الحيوان (الجحش)

يلجأ الروائي إلى التهكم و المحاكاة الساخرة، التي تدل على اعتبارية الأحداث التي جمعها من أجزاء متفرقة لإيهامنا بصدقيتها. "المفارقة و المحاكاة الساخرة و التهكم، و غيرها من الطرائق المستعملة كلها تذكر القارئ بالاعتباطية في اختيار الأحداث التي جمعها من أجزاء متفرقة صنعها لإيهامنا بصدقيتها ما يكتب. (Genette.G) و الأم هاهنا هي الأرض المغتصبة و التي عبر عنها من قبل بمناة التي اغتصبها الجنرال الفرنسي بحجة أنها لها مواصفات المرأة التي كان يبحث عنها و التي خصصها الفنان دولاكروا بلوحة فنية و التي أسماها "الحرية توجه الشعب".* فباغتصاب منانة اغتُصبت الحرية. و هي أيضا المرأة المثلثة التي استلت من صلب عمر العيار حكاية اسمها سيف بن عمر العيار. "و منذ ذلك اليوم لم يعد أبدا و كان ذلك في صيف هزيمة العرب أمام إسرائيل .

و هكذا يقدم لنا الروائي معلومات عن الأحداث التي تتكرر على لسان أبطاله، لكنها معلومات متوازنة تسرد الحكاية الواحدة بطرائق متباينة و حقائق مختلفة، فلا حقيقة يقدمها السرد و لا اكتمال للأحداث المثبوتة فيه، إنما الحقيقة كل الحقيقة هي الحقيقة السردية. و من هنا كانت العملية السردية إنتاجية، غير استهلاكية تنشئ علاقات جديدة بين الأحداث في ترابطها و تشابكها. فالـ "سيرة تمهيدية للعيساوي" تستكمل و تتوازي بـ "سيرة ذاتية" فلم تكن الأولى إلا تمهيدا للثانية. و لم يكن الجحش و عمر العيار إلا صورة أخرى للعيساوي بل هما العيساوي

نفسه كما أشار إليه المتن الروائي من خلال ما ورد في العنوان الفرعي "إشاعات" و هكذا يجد المسرود له نفسه أمام احتمالات عديدة لحكاية واحدة، فقد تطفو حادثة على السطح تتشابه بحكايات أخرى فتسهم في استمرار السرد و تواصل الوقائع و الأحداث، أو تتميز الحكاية تارة باستقلالية عن الحكاية الأم و هو ما يطلق عليه بالمتتاليات السردية.

1.3 رسائل الحجر المنسي (المشهد الأخير)

بلغة شاعرية عذبة و برمزية عالية، و بشكل من أشكال التعبير السردية (الرسالة)، و بعد سنين من اليأس و الفجائع و المصائب و الخيبات. يلجأ إلى ذاكرته ليكتب رسائله إلى صديقه الخطاب: "لم تعد له غير ذاكرته، وحدها تمنحه فرصة استعادة حياته قبل أن يتعب من زمنه المكور، فينزع الكلمات من أوكارها القديمة و يبحث عن تدوين رسائله التي لا تنتهي إلى صديقه الخطاب." (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 9) إنه ينزع الكلمات من أعشاشها أين تولد و تفرخ، إنها ليس كأية كلمات، إنها الكلمات الموجهة، الحادشة، القابعة هناك في الذاكرة و هي توجه إلى من المفروض أن يكون قد مات. فبتذكر صديقه، يتذكر أباه الذي شارك في الحرب العالمية الأولى، ليجد نفسه أنه قد كرر الخطأ نفسه في المشاركة في حرب لا علاقة له بها، كما يستعيد شريط ذهابه إلى فرنسا و منها إلى ألمانيا، محاربا في صفوف الجيش الفرنسي، ليقف هو والخطاب على حقيقة مرة إذ يأكل الجنود الفرنسيين ما طاب و لذ في حين يقتل على الجنود المغاربة و الأجانب*. حينها يدور هذا حوار:

- إننا هنا للموت فقط (قال الخطاب للمحاربين)

- إننا جزء من مستعمراتهم، يفعلون بنا ما أرادوا. (رد العيساوي) (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 19)

الأمر الذي شغل تفكير الخطاب، ليكون قراره قتل أولئك الجنرالات الذين يهينون حتى من يقاتل إلى جنبهم و يعرض نفسه للموت قبلهم، و كان ذلك ليلة الإعلان عن انتهاء الحرب و يموت أو كما عبر المتن "يتفرج على موته إن هذا العنوان الرمزي يحيل على العالم الذي نعيش فيه، حيث ساحة المعارك لا تهدأ، و في خندقها المظلم تعيش الشعوب المقهورة. و من ثم علينا أن نحلل شفرات هذه الرسائل و إلى من توجه." (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 19) إن الخاطر الذي خطر ببال العيساوي بأنه أبوه، هو أبوه الحقيقي بشكل من الأشكال لأن الأبوة هنا لا تعني رابطة الدم بقدر ما تعني تطابق الأفكار، و لذا يعتبره العيساوي من شجرة أنسابه: "قلت لهم - كما أقول لك دائما - أنتم شجرة أنسابي... تاريخ من الحروب التي ورثتها عنكم، فصار كل شيء عابر إلا الحرب و يضيف: "... الحب مرض و اللحظة الوحيدة التي لا يكون فيها غير ذلك هو أن نحب الشيء الذي لا يموت (مثلك أنت) و الأفكار. لا الأفكار تتبدل و تفتن. الوهم ربما." (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة

و إن كانا قد ابتدعا هو و الخطاب طريقهما للحياة ، فإن هذا الطريق لم يستكمل بسبب وفاة الخطاب ، و في غيابة يعيش الوحدة و الفراغ، بل يشعر بالهبوط الذي لا يمكن له أن يدري عمقه و نهايته. "الآن لم أعد أحيأ إلا بصدى تلك الأشواق، برنين تلك الحصائر، بالدفائن الشهوية الأصيلة. أشعر بشيء ما ، هبوط إلى أين؟ " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 22)

فان هذه الوضعية المهنية للمحارب ، و المتمثلة في الاستراحة و القبول بالأمر الواقع و الرضا بالذل و الهوان و العيش على الماضي و ذكرياته دون محاولة لتغيير واقع مر، مقرفة ومهينة، بل الموت أهون منها :

"حينما أستريح ، أشعر أنني لا أصلح أبدا لوضعية المستريح ... أبدا. أبدا. أنفاس محارب قديم لا تستريح، إما أن أبقى واقفا ،حيا أو ميتا، أو أنام تحت التراب..." بل لا يصبح الخيار بين الموت و الحياة في وضعية كهذه، بل يصبح الموت هو الخيار الوحيد:

"الحياة أو الموت معادلة متطرفة نتحايل عليها لحذف تلك أل " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 22)أو" ثم نوسع الفارق و نسجل ما نريد من مفردات نسميها بما نشاء." و لا خلاص من وضعية —لا حياة و لا موت — التي يعيشها البطل إلا الحفر فيما جبل عليه الإنسان في عمقه النقي غير المدجن بأفكار تحول دون إقدامه على الخطوة الصحيحة ، و لعل في الطفولة و حماقاتها الصغيرة و الكبيرة و التي لا تعرف التردد و لا التفكير في العواقب ما يفي بذلك.

"من قبل، في أجوائنا المشبعة بنداوة البداوة رأيت الطفل يقول لي إن ما يرسم مستقبلا و يجعلنا في مأمن من التيه و الجنون و الانهيار هو تلك الحماقات الصغيرة و الكبيرة التي نفعلها دون تردد و أنت لم تتردد حينما فكرت في إنهاء حرب كونية بداخلك و بقيت — أنا —أحارب بدون هدف." (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 23)

1.4 الرواية الثانية أحمد العباوي المُخبر الروائي

تتصدر رواية لأحمد العباوي مقولة : " هناك طريقة وحيدة كي لا تتحول إلى مُخبر...أن تولد روائيا " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 47)

أول ملاحظة يمكن تسجيلها تكمن في ما معني هذا الخطاب ؟

ثاني ملاحظة هل يمكن أن يولد الإنسان روائيا؟

هل اختيار الإنسان مقصور على هاتين المهنتين ؟

لا شك أن الإجابة على السؤال الأول لا تحتاج إلى تفكير عميق مادام القارئ شريك الروائي و إليه يوجه الخطاب. أما الإجابة على السؤال الثاني فإن الإنسان لا يولد روائيا بل يصير كذلك إذا امتلك المهوبة و صقلها على مر الأيام. أما الإجابة الثالثة فإن المهن متعددة و متباينة و من بينها العمل المخبراتي. فهل يفيدنا هذا التصدير في فك ألغاز المتن الروائي ؟ و اللعبة اللغوية جلية هنا باختيار لفظة "مُخْبِر" بظلالها و أبعادها و بما تحوي من معاني قريبة و بعيدة. فالمخبر اسم فاعل من أخبر و خبر يُخبر ، إخبارًا ، فهو مُخْبِر ، والمفعول مُخْبَر و معناه العام أنبأ ، و الفرصة التي أتاحت له ليشاهد بالصدفة أناس يخبئون أسلحة بالقرب منه في إحدى ليلاليه الخمرية . حققت حلمه الدفين، و هو ما دفعه للسفر إلى الرباط لمقابلة مدير الأمن و إبلاغه بما رأى ، وبعد انتقال مدير الأمن إلى المكان و تحققه من أقوال أحمد، ينال بعد ذلك شرف أن يكون مخبرا رسميا. "عاد الجنرال برصيد في حسابه إلى الرباط ليسأل أحمد العباوي عن كل التفاصيل ، مرة أخرى ، ثم يمدده بمبلغ مالي و كلمات في الوطنية و الشهامة ، لكن العباوي في غمرة حماس الجنرال بانتصاره الذي رواده مثل حلم في منتصف الليل و سيؤوله قبل الفجر ، التمس منه أن يظل في خدمة الوطن و يشتغل مخبرا رسميا ، فكان له ذلك . "(حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 55)

فهل عمل أحمد العباوي حقيقة مخبرا ؟ إن كثيرا مما ورد على لسانه يؤكد بأنه لم يمتحن يوما العمل المخبراتي ، وحتى و هو يقابل الجنرال الأمني كان يخلق أحداثا و لعل ما ورد في العنوان الفرعي " ملفات أحمد العباوي " " حيرة المساء ": "الصدفة وحدها، خارج التعريفات الدينية و الفلسفية ، كانت سبيل أحمد العباوي " النشبة " إلى حياة أخرى موعودة بعنف الخيال و تبدده وسط الأدخنة و التفكير العبثي. "(حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 49) فلم يكن إلا صاحب خيال أغرقنا في وهمه و هو المهووس بابتداع الحكايات حتى لحظة الجد و هو يقابل الجنرال : " روى له أحمد العيساوي الحكاية كاملة مع بعض الزيادات التي أعطت الفرصة للجنرال كي يستكمل لباسه الرسمي . و تستعد طائرة الهليكوبتر للإقلاع. "(حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 52)

و هو ما يتأكد من خلال : " رغبة ظلت راقدة في قعر أحلامه المتبيسة لأزيد من نصف قرن ، قبل أن تأتي محمولة بين المساء المخمور و الفجر الهارب " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 55) و يغير له لسارد لقبه فيصبح أحمد العيساوي، و بذلك هو امتداد للعيساوي، بل هو من حوّل الحكايات إلى رواية و هنا يتقاطع مع السارد/ الكاتب . " ...أوصاف لو أحداث أقلام الرسام الأمني لشكلت ثلاث صور دقيقة للنشبة و العيساوي و العساس " و هكذا تتعرض الحكايات إلى معالجة مضاعفة:

- ما الاختفاء نهائيا أو الذوبان في مد مستمر من الأفعال

- و إما التكاثر و الدلف في اتجاهات لا تحصى تضلل القارئ " (Goldstein.J.P, Pour lire le roman, 1983)

فالروائي يقدم لنا متغيرات لمشهد العيساوي و بعض أبطاله إذ المشاهد تعاد إلى الظهور خفية منزاحة. كما يقدم لنا متتاليات متناقضة للأحداث . و هو ما يتضح جليا في الرواية الثالثة.

1.5 الرواية الثالثة: حكاية عمر العيار الملتبسة أم عود على بدء

بإعادة حكاية عمر العيار وفق منظورين مختلفين و لكن متكاملين لأن الأب و الابن يشتركان في اللقب و الاسم نفسه، و لا غرابة في ذلك ما دام الابن امتدادا لأبيه ، فهو بعد أن يقدم لنا معلومات عن عمر العيار الابن (سيف) الذي هو الابن الملتبس لعمر العيار و المولود سنة 1968 بعد الهزيمة المدوية للعرب في حربهم ضد إسرائيل ، مولود كان من المنتظر منه أن يمحو آثار النكسات التي عرفها العرب جميعا من قبل ، بعد استقلالات مشروطة لم تجلب لأبناء الوطن غير التهميش و المعاناة . مرة أخرى يزرع الشك و الارتباك في القارئ من خلال العنوان الفرعي " حكاية بالأبيض و الأسود " ليوهمنا بأنه لم يغير من الحكاية أي شيء ، عدا بعض المفردات الخادشة للشعور

و بعض التعديلات الطفيفة. ترى ما مدى صحة ما يدعيه الكاتب؟ أم أنه يكفي الارتكاز على حضور المرجعي داخل النصي ليكون (أي المرجعي) بمثابة دليل أو شاهد على حقيقة المعرفة التي تقدمها عوالم التخيل و ما تنسجه من علاقات.

و هو و إن قدم نفسه شاهدا على حقيقة ما يرويها فانه سرعان ما يتناقض و ينفي كل ما قاله بمهدف التشويش على لمسرود له :

- "الحلم الوارد في النص ، المؤلف يتحمل مسؤوليته بالإضافة إلى بعض التعليقات السردية و الأوصاف.
- في العمق توجد حكايتان تبدوان متوازيتين ، الأولى بالأبيض طالعة من الخيال ، و الثانية بالأسود طالعة من القهر." (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 62)

ماذا تبقى من الحكاية الأصلية التي ادعى أنها حقيقية؟ و هل للحقيقة مطلقة؟ أم هي أبدا نسبية في هذا الشأن تورد معنى العيد ما قاله عبد الرحمن منيف : " من أصعب المواقف " . لأن الحقيقة تستدعي أكثر من شاهد عليها ، و هي أبدا نسبية ، مرهونة بالمنظور ، بالرؤية المعيارية . و بالتالي لا يمكن أن يكون المؤلف شاهدا مطمئنا. " فشعيب حليفي يطرح سؤالا عن روائية الرواية ، عن تجربة روائية تتجاوز النمطي ، و تعمل على تقديم معرفة للوعي الجمعي ، و ليصبغ على المعرفة طابع الحقيقة توسل الاتكاء على ما توفره شهادات العيساوي و العساس و الرسالة . و امتطى دهايز اللغة و أشكال تعبيرية عديدة ، لاعتقاده بأن " اللغة و حدها التي تؤسس للفعل و تقيم علاقاتها المتحررة مع الموت و المنفى و الخيمة المعزولة (البحري، 2009) "

كما لم تعد الحكاية مسبوكة المبنى لجعل القارئ يصدقها، و لم يعد يحترم فيها سير الأحداث كرونولوجيا و التدرج في تطور الحكبة، و إن كان هذا لا يعني قد تم التخلي عنها إلى الأبد، بل على العكس فتواجدها مؤكد. " و لأن الكتابة غير مرئية ، فالحكاية لا يمكن أن تكون طبيعية و من ثم لم تعد الكتابة مجرد سرد حكاية، بل أصبحت مادة إبداع روائي " و هكذا يتبين لنا بأن الرواية لا تعكس الواقع ، و إن أخذته نموذجاً مادياً ، أو حللته ، أو بنت عليه لينشئ الروائي عالماً روائياً يشبه الواقع و ليس هو الواقع إذ لا يمكن القبض عليه بحيث أن هذا الواقع الروائي لا أثر له في الواقع الحقيقي يتماهى ، يذوب ، يصبح خرافياً أو عجائبياً، أو وليد تركيبات لغوية ليس إلا.

فوالد سيف يصبح والدا مفترضا له، و حياة سيف لعبة تتناوب بين الاختفاء و الظهور، و حتى الحكايات التي قرأها و التي اختلطت بحياته لم تعد تسمح له بفرز و تمييز الواقعي من الخيالي منها. و هكذا تتداخل الحكايات

و تذوب، فحب عمر وأبيه يلتبسان على القارئ و إن كانا جادين فيه ،مخلصين له ، و إذا بهما امتداد حب العيساوي(التاريخ) لمنانة (الأرض) و لكن مع استمرار الخيبات و الفجائع يصبح الوطن سحنا. و كل ما بان خيط من فجر الأمل إلا و ارتطم بضباب يحجب الرؤية ،و إذا بحرب أكتوبر 1973 المشار إليها ضمنيا أمطار تبكي من أجله من أجلهم جميعا ، فأنما (الحرب) و إن أزاحت قليلا من الغبن و استرجعت الأمل، فأنما لم تحقق الغاية و تمحو آثار الخيبات المسجلة عبر التاريخ . "فضيت المدة كلها و خرجت في الخامس من أكتوبر ليلا. لم أر ضبابا، لم أر فلما أبدا في حياتي...تكفيني تلك الأمطار التي استقبلتني و كانت تبكي من أجلي. (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 70)

و إذا بالهداوي و العيساوي يتمظهران في شخص سيف وريث الحروب و المعارك بل هو جاء إلى هنا على نفس السفينة التي ركبها قبله الهداوي و العيساوي.و إذا كان سيف ابن عمر العيار يعبر عن مرحلة تاريخية محددة ، اتسمت بمرحلة ما بعد هزيمة 67 و انتصار 73 الذي لم يكتمل .فان المؤلف ركز في هذه الرواية أيضا على زيف الشعارات، العدل و الإنصاف و الحرية، بل تواصل الحكم الديكتاتوري و هو ما عرقل مسيرة قطار الحياة ، بل عوض أن يسير توقف : " كل واحد منا يفكر في القطار الذي ركبناه ، و لم ينطلق " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 75)

و شعيب حليفي يعالج الظروف التاريخية بذكاء خارق و باقتصاد هائل ، فهو يكتب تاريخ الإنسان لا علم تاريخ المجتمعات كما هو شأن التاريخ: " يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان لذلك فعابا ما ينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية التي تتحدث عنها رواياتي . " فهو يمسك بتلك الأحداث المنسية التي لا أهمية لها في نظر المؤرخ أو عالم السياسة . " (كونديرا، 2001، صفحة 40) تفاصيل فجعية تنخر عقول الشعب خلال حقبة تاريخية تمتد إلى أربعة قرون، آمال معلقة ، و نفق مظلم تتوارثه أجيال و تزرع فيه الخيبة و الانكسار و حتى نبذ الذات، لكنه مع ذلك يظل يحلم بفجر موعود ، انه المحارب الذي لا يعرف الاستراحة.

1.6 الرواية الرابعة: مصطفى الخمري/شعيب حليفي

يتصدرها بيت من الشعر لأبي حجاج النصفني أحد الزهاد إذ يقول:

قالت لي النفس : أتاك الردى و أنت في بحر الخطايا مقيم

فأي موت يقصده هنا ؟ و أية خطايا هو مقيم فيها؟ هل يعني ذلك نهاية قدرته على الكتابة أو الحكي؟ أم هي نهاية الحجاج التي تستر بها عن خيالاته و عدها تراكماً للتجارب حتى يتمكن من الإصلاح و التقويم. " لقد ضجرت يا صديقي. من كل العبث و الخلط الذي لا يقود إلا لليأس و الإحباط و في كل مرحلة تقول: إنها تجربة و نحن في حاجة إلى تراكمات حتى نضبط التقويم" (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 82). أم هو العمر الذي تقدم به فضيق عليه أفق الانتظار والأمل فيما ظل يتربص أن يتحقق يوما؟ أم هي كلها مجتمعة تضافت ؟

يبدو أنه تصدير يمهد لنهاية الرواية ، رواية نبشت في عمق المأساة و عبر مراحل مختلفة من الزمن الرديء المثلث بالخيالات و الهزائم ، و الذي يمتد إلى أربعة قرون خلت ، و إن ظلت الأحلام تعانق الشعب بأن يأتي الفجر المنير، و مع ذلك لم يفقد الأمل أبداً ، و لأنه مجل على الحروب و المعارك فما توقف يوماً. كما يبدو أن خطاياها تكمن في التشبث بحلمه أو وهمه في أن الانتصار آت لا محالة.

مصطفى الخمري الذي تتطابق أوصافه مع العيساوي وفق ما أورده السارد من أخبار عنه، هو امتداد له عبر الزمن، هو كاتب بالنسبة لأصدقائه و مجنون و متمرد و لكنه مسالم بالنسبة للآخرين. يستمد كتاباته من التفاصيل الصغيرة التي يلتقطها من شكاوى الناس عند صديقه داود بشران الكاتب العمومي و مما يدور في مقهى بيزنطة الذي لا يفارقه . له عين مبصرة ترى و لا تقرأ و تلتقط الزمن العابر و المختل ليفهم ما يدور حوله . " أنا التقط بعيني الزمن العابر و المختل ، أدونه و أعيد رسمه حتى أفهم ما يدور حولي." (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 82) إنه عمل الكاتب النبیه الذي يلاحظ و يحاول أن يفهم و لا يحكم على الناس من خلال تصرفاتهم. يحفر في العمق و لا يهتم بالسطحي .

و لما اجتمعت المعطيات كلها القديمة و الجديدة و المحلية و الدولية لمواجهة ذات ما تزال لم تتحرر بعد من عبوديتها و من الوهم و الكبت ، أحلام تبددت و لم يصح أصحابها من غيبوتهم، فهل يمكن مواجهة الذات ؟ لا يمكن لأنها لم تتخلص بعد من قيودها و ما تزال تحلم.

إن مصطفى الخمري يتأمل و يطرح أسئلة وجودية صعبة : "هل يقوم ثم يفكر أم لا بد من التفكير قبل أية قومة ؟" (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 90) أو كما قال في (ملاحظاته نهائية): " هل يمكن للتفكير أن يسبق الضحيج أم المسألة تبدو عبثاً في هذه المزاجية الطارئة " (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 86) و من ثم هل يمكن

لنا أن نستخلص من عنوان غلاف الرواية " مجازفات البيزنطي " يعود إلى ما انتهى إلينا أن التأمل لا جدوى منه و أنه مضیعة للوقت و الجهد ، و يطلق العنان لسارده ينتقل بين الأزمة ، بل هي تتداخل إلى درجة يصعب الفصل بينها، لكن الغوص في الماضي أجمل فبالعودة إلى العيساوي و الشيخ العساس و منانة و بوبا الأول هي نوافذ للعيش و لو للحظات في كنف الزمن الجميل إذ يختلط الوهم بالحقيقة و تحضر الخوارق لحل ما عجز عنه البشر، فإذا بجلد تتحول إلى بندير يحكي حكاية غريبة و أمام الملاء ، حكاية طفلة مغدورة ، رمت بها زوجة أبيها في أعماق بئر غيرة و حقدا في غياب والدها المشغول بتجارته . و حتى العيساوي الذي وجد هذا الجلد تحول إلى فرس روحاني .

إنها المخيلة حين تهرب من واقعها و تبحث في الخارق و الغريب لتخرج من مأزقها. "... فإن الرواية الفانتاستيكية/ العجائبية roman fantastique/fantastic novel تتجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع و اللاعقل عبر خاصيتي التعجب والتغريب. وصارت هاتان الخاصيتان من تجليات التحديث في الرواية الغربية والعربية و من مظاهر الإبداع الفني الروائي والقصصي، بعد أن انتقل العالم من العقل إلى اللاعقل مع مجموعة من الفلسفات التي بدأت تشكك في اللوغوس اليوناني والمنطق الغربي، وتعوضهما بمنازع الذات والروح والتصوف والإشراق الديني والتحرر من الاستلاب الرقمي والتقني الرأسمالي والاشتراكي على حد سواء. (حمداوي، 2006)"

إن إدراج الروائي لخطابات الشخص و أجناس أدبية " المرددات الشعبية و الرسالة ". هي كلها من أجل تحاشي الخطاب المباشر و إخفاء نواياه. كما يذهب إلى ذلك محمد برادة في مقدمته لترجمة للخطاب الروائي لباختين: "... أقوال الشخصيات و ما تخلقه من " مناطق"، المحكي المباشر و الأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر، أمثال، رسائل، حكم...)، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي و تنوع الملفوظات إلى الرواية، كما تجعل خطاب الآخر حاضرا بكمية وافرة. و هذا التعدد اللغوي المشخص لتنوع الملفوظات و المستحضر لخطاب الآخر، يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه و جعله تعبيرا غير مباشر... " (م.باختين، 1987)

1.7 الرواية الأخيرة : الذات في مواجهة نفسها

كم هو صعب أن تواجه الذات نفسها ، و كم هو مربك و مقلق أن تتعري أمام نفسها ، فتتكشف عيوبها ، وضعفها و قلة حيلتها، ليتأكد لها أنه حين تتفنن في رسم عذابات الآخرين فأنها تجسد فيهم عذاباتها و سوء طالعها و نحسها ، و هي إنما تفعل ذلك في محاولة تخفيف معاناتها. هذا ما يحدث بالضبط في الرواية الأخيرة ، فالسارد يواجه صنيعة سعيد الطالبي الذي كان قد خلقه، ومأله نحسا خلال تسعمائة ورقة، بعد أن رمى به

و بالرواية ليتخلص مما أقلقه خلال سنوات أخذت منه الجهد و الوقت. فإذا به سعيد الطالبي يعود إلى الأماكن التي خلق و كتب فيها ، و يواجه حقيقة ما كان ليدركها لو بقي شخصية ورقية. إن من يكتب لهم مصطفى الخمري

يعيشون عذابات و نحسا أكثر منه بكثير و ربما الفرق بينهما هو أن سعيد الطالبي يدرك نحسه أما الآخرين فلا يدركونه .

"إن بني البشر-و على الأقل الذين رأيتهم في هذه المدينة -هم الأكثر نحسا دون أن يدروا ذلك أو يدركونه. و قد هانت بليتي و عرفت أن من كتبت لأجلهم يحملون ما يهز الجبال و يفرغ البحار ".(حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 107)

يستعمل المؤلف في بداية هذه الرواية جملا فعلية قصيرة ، و ثلاثة أفعال يكررها كالتلازمة (فتح، رمى، أغلق) تنبئ بقلق الكاتب و اضطرابه و كأنه يستعجل أمر التخلص من عبء ثقيل لم يعد قادرا على تحمله.

"كان عصيبا و هو يحمل ملف روايته الأخيرة، تقدم بخطى سريعة كمن يريد التخلص من تهمة قديمة اكتملت عناصرها. (شعي101 صفحة 103) "و سعيد الطالبي يكرر فعلين منها (فتح، رمى أو ارتقى) و هو يعود إلى تلك الأماكن التي كتب فيها و هو لا يستعمل فعل (أغلق) لأنه سيفتح الباب مشرعا لخالفه بأن يستمر في الكتابة من خلال عرضه عليه مغريات لإعادة كتابة الرواية نفسها على أن يكون المؤلف هو البطل لمواجهة الحقيقة المدفونة بين طيات رواياته.

و تبقى كثير من الأسئلة معلقة. أي باب فتح؟ و أية رواية رمى بها؟ وأي باب أغلق ؟ و حتى و إن حاول إيهامنا بتفاصيل عن الرواية التي أتعبه و عن أن ما يسرده هي الحقيقة ، و أن الأسباب الموضوعية هي التي عجلت بقراره ، فان ما يشوب هذه الحقيقة حقائق أشار إليها:

أولاهما جاء على شكل تساءل :هل خذلته قدرته الروائية ؟

و ثانيهما ذلك الحلم المفزع الذي رأى فيه مصيره حين صدور هذه الرواية

"يتذكر الحلم الذي رآه البارحة... حيث صدرت روايته و هو ميت فصنعوا له صندوقا من نسخها و دفنوه ."

و ثالثهما هذا القتل النهائي للرواية " ...تعض على أول صدور مهزوم جاء في صيغة قتل نهائي." "إن هذه المؤشرات توحى بخطورة موضوع الرواية و طرحها الجريء و كشفها لكل تلك التلاعبات، و حفرها في عمق المأساة و تبيان الخلل الذي حال و يحول دون تحقيق الطموحات التي ظلت معلقة .إنها تكشف الكذب الذي ظل يسيطر على وعي الجماهير، و يكبل قدراتها، و طموحاتها و يزرع اليأس و القنوط ، بل لا يرسم إلا أوهاما لمستقبل لم يأت و ربما لن يأتي.

كما أن الحلم/الوهم هنا لم يعد مجرد حلم بل هو حقيقة و مآل السارد / الكاتب في حالة نشر هذه الرواية، فأما نهايتها تغيب بعدم نشرها أو ملاحقة صاحبها و سجنه و هذا ليس غريبا في نظام شمولي متعجرف يكبل الحريات و يكتم الأفواه.

و يبقى العجيب و الفانتاستيكي المخرج من الكابوس والمحقق لما لم يحققه الواقع المر. و وسيلة لتجاوز الانحزام و الانكسار و كشف خبايا مأساة الذات الفردية و الجماعية.

فسعيد الطالبي الشخصية الورقية التي خلقها السارد/ الكاتب تتحول إلى شخصية واقعية بلحمها و دمه، لتنسج علاقة جديدة مع خالقها و إن تأكدت و هي تحيا بين أولئك الذين رأهم بالمدينة بأنهم أكثر نحسا منها ، و أن خالقها قد رحمها و لم يحملها ما يعيشه أهل المدينة. بل أكثر من ذلك ترى أن الحياة في الخيال أفضل لمرارة الواقع و عنفه: إن الأسلم في هذه الحياة أن يحيا الإنسان جزءا كبيرا من حياته في الخيال" (حليفي، مجازفات البيزنطي، 2010، صفحة 107)"

إن سعيد الطالبي قد وصل إلى إدراك مفهوم الحياة فإما التكيف مع هذا الواقع أو العودة إلى الرواية. رسالة مشفرة من السارد/الكاتب تظهر صعوبة مقاومة الواقع و التغلب عليه في ظل معوقات تقيد حريته وتكبح جماح طموحاته وآماله و آمال أجيال عبر أزمان و لكنه مع كل ذلك لن يستسلم و هو المحارب الذي لا يهدأ و لا يطمئن إلى الركون و الاستراحة. و لأنه وريث العيساوي مروض الأفاعي و القروذ وصاحب نوبات صوفية ، فإن الصعوبات التي يواجهها و الانكسارات التي يعيشها لا تستطيع أن تثبط عزيمته و لن تكون إلا حافزا لمواصلة ما بدأه أجداده العيساوي.

و لن تكون لحظة القلق هذه التي انتابته و التي على إثرها رمى بالرواية إلى الشارع إلا طريقة أخرى من المقاومة، إلا لحظة وعي و جلاء بأن لا تبقى الأفكار حبيسة الكتب، بل لا بد لها أن تخرج إلى النور ، لا بد أن يتلقفها الشارع و يتفاعل معها كالثورة تماما كما قال الشهيد العربي بن مهيدي عن الثورة التحريرية : " ألقوا بها إلى الشارع فسيثقلها الشعب"

و لأن السارد/ الكاتب قد جبل على العذاب و النحس فان الفرصة تأتيه هذه المرة من جلده و مخلوقه لمواصلة مسيرته الكتابية بالرغم من كل شيء ، انه بطل الرواية سعيد بما لهذا الاسم من معنى و أبعاد يغريه لإعادة كتابة ما مزق على أن يكون هو بطل الرواية. بطل ظل يختفي وراء شخصيات ورقية و آن له أن يظهر للماثل.

خاتمة: يبدو جليا و من خلال هذه الدراسة بأن فن الرواية في البلاد العربية و ربما عالميا سيعرف الكثير من التحولات على ضوء الواقع المعيش، و متطلبات العصر، و قدرة الاستيعاب الفن الروائي لدى نخبة من المبدعين استطاعوا تجاوز التجارب الفاشلة التي مر بها هذا الفن خلال فترة خلت ، كانت فيها المحاولات إما العودة إلى

التراث القديم و استعمال لغة مهجورة ، أو الغوص في التجارب الغربية الغربية عن المجتمع العربي و ذوقه . و شعيب حليفي بتجربته هذه يفتح المجال أمام المبدعين العرب. للخروج من التقليد و البحث عن أفق كتابة تتماشى و ذوق العصر.

الخص نتائج البحث فيما يلي:

- إن استعاب النظريات الروائية المعاصرة مع الاستفادة من التراث و تراكم التجارب ستفتح آفاقا فنية يمكن التعويل عليها.
- إن قدرة الخرق لبنية الرواية أو معمارها لا تتأني الا من خلال تراكم معرفي و فني يؤهل صاحبه على خوض تجارب عميقة و واعية .
- تظهر الأنا (العيساوي الجد) في شخوص الرواية دليل على الامتداد العرقي و الفكري و حتى المقاوماتي. و يؤكد الوعي التاريخي و الاجتماعي .
- الاستفادة من التجارب العالمية و محاولة اقتراح نموذج روائي جديد يعتمد على قوة الطرح و التكتيف في نص فصير يفني بالغرض.
- المعالجة المزدوجة للتاريخ و للفن الروائي.

الهوامش

جميل حمداوي. (02 نوفمبر، 2006). تم الاسترداد من الحوار المتممن: <https://m.ahewar.org>

شعيب حليفي. (2015). هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل. القاهرة: رؤية للنشر و التوزيع.

شعيب حليفي. (1992). النص الموازي. الكرمل (46)، الصفحات 84-85.

شعيب حليفي. (2010). مجازفات البيزنطي (الإصدار 2). الرباط: التتوخي للطباعة و النشر و التوزيع.

شعيب حليفي. (2010). مجازفات البيزنطي (الإصدار 2). الرباط: التتوخي للطباعة و النشر و التوزيع.

عبد المجيد بن البحري. (1 أكتوبر، 2009). *Alfajar-nevvs.net*. تم الاسترداد من <https://alfajr-news.net/news.net>

م.باختين. (1987). الخطاب الروائي. (محمد برادة، المترجمون) الرباط: دار الأمان.

محمد برادة. (2003). فضاءات روائية. وزارة الثقافة - المغرب: رؤية.

ميلان كونديرا. (2001). فن الرواية. بيروت: دار افريقيا الشرق.

Beaumarchais.T.P, R. (1982). *dictionnaire de la langue français*

Beaumarchais.T.P, R. (1982). *Dictonnaire de la langue française*. Paris : Brdas.

Bourneuf, Q. (1972). *L'univers du roman moderne*. paris: PUF.

e. Paris.

Duchet.c. (1973, Decembre). La fille abandonnée ,et la bête humaine. *Littérature*(12), p. 52.

Genette.G. (s.d.). *palimpseste(Parodis)*.

Goldstein.J.P. (1983). *Pour lire le roman*. Paris: Ducolot.

Goldstein.J.P. (1983). *Pour lire le roman*. Paris: Ducolot.

Raimond.M. (1967). *LEroman depuis la révolution*. Paris: Collection U.

Robbe-Grillet.A. (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: minuit.

Robbe-Grillet.A. (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris