

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

قسم اللغة والأدب العربي

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

تحولات الخطاب السردي ورهان التجديد

في الرواية الجزائرية المعاصرة 1990 – 2010م

دراسة نقدية في الأشكال والمضامين

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري الحديث

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
جمال مجناح	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

إشراف الأستاذ الدكتور:

أحمد جاب الله

إعداد الطالبة:

غنية بوحرة

السنة الجامعية: 1436-1437هـ - 2015-2016 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

حقـدقة

شهدت الرواية الجزائرية في العقود الأخيرة تجربة روائية جديدة، من خلال تبنيها لأشكال سردية مغايرة، وتقنيات حديثة تعكس مدى الوعي الإبداعي لدى الكتاب الجزائريين، وانفتاح الرواية على التجريب، وطرق موضوعات ولدت من رحم الواقع الجزائري، كما عكست التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية والبنية الفوقية للمجتمع؛ لأن التحولات التي تمس المتن والبنية الروائية إنما تنشأ من تحولات الواقع وتغيّر الأيديولوجيات، حيث إن الرواية تستمد مواضيعها من دينامية المجتمع، وتستمد أحداثها من نزوعها إلى التجريب، لذلك حاول الكتاب خوض غمار التجريب والتجديد على صعيد البنية والدلالة، والإسهام في بلورة التحولات في قالب جديد يختلف من كاتب إلى آخر، حيث يعكس ذلك مدى قدرتهم على استيعاب التقنيات الحديثة وتوظيفها في نصوصهم الإبداعية، رغبة منهم في تحقيق كتابة روائية جديدة برؤى مغايرة، تحمل سمات حديثة مناهضة للنموذج التقليدي السائد، من خلال كسر الأطر والقوالب المحددة مسبقاً للشكل الروائي. لذلك ارتأيت أن يكون موضوع بحثي موسوماً بـ: **تحولات الخطاب السردى ورهان التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة 1990-2010م - دراسة نقدية في الأشكال والمضامين-**

بالنسبة إلى **التحولات** فنعني بها تلك التغيرات التي شهدتها الرواية الجزائرية على مستوى المضمون وانعكاس الواقع المأساوي فترة التسعينيات على الرواية المعاصرة، أما من حيث الشكل فقد تمثلت في محاولة تبني طرائق وتقنيات الكتابة الجديدة التي وسمت الحداثة وما بعد الحداثة. أما **الخطاب** فيقابله الدال أو الملفوظ أو الكلام الذي يفترض وجود متكلم لتبليغ الرسالة إلى المتلقي الذي يعمل على فك رموزه، ونعني به مجموعة دالة من الكلمات والجمل التي يتشكل منها النص باعتباره حاملاً للبنى الفكرية والمواقف الأيديولوجية التي تعكس رؤية الكاتب للعالم، وتجدد الإشارة إلى أن هناك خطابات متعددة سواء كانت أدبية كالخطاب السردى والشعري والمسرحي، أو غير أدبية كالخطاب السياسي والديني والتاريخي

والصحفي... ولكل خصائصه المميزة له، وللتمييز بين هذه الخطابات تم ربط الخطاب بالسرد الروائي لتحديد هوية الجنس الأدبي في هذه الدراسة.

أما رهان التجديد فيحيلنا مباشرة إلى مدى نجاح الكتابة السردية ذات التوجه الجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة.

لاشك في أن التحولات التي مست هذه الرواية قد أدت إلى تشظي النص الروائي والهوية السردية، وتمكنت من مسaire الرواية العربية عامة، حيث سعت إلى الاشتغال على كسب رهان التجديد، لتصبح هذه التحولات التي مست الشكل والمضمون هي السمة البارزة في الرواية، ذلك أن العمل الروائي باعتباره عملاً إبداعياً يطمح إلى التغيير والقفز على الأطر والقوالب التقليدية، والتحرر من بعض القيود؛ لأنها تمنع الكتابة الجديدة من الخوض في أشكال التجريب المختلفة والأساليب الجديدة التي تجسد طبيعة وحقيقة النص السردى الجديد.

فإذا كانت رواية الثمانينيات في الجزائر هي امتداد لرواية السبعينيات التي ظلت غارقة في الرؤية التي أنتجها الأدباء المؤسسون، فإن هذه القطيعة سواء من حيث الرؤى أو التيمات والأشكال، حدثت وبشكل جلي مع رواية التسعينيات وما بعدها في العقود الأخيرة على يد ثلة من المبدعين الكبار والروائيين الشباب من الجيل الجديد، حيث اشتغلوا جميعاً على نسج نصوص من رحم المأساة الوطنية، نصوص ذات حساسية أدبية ومعرفية جديدة، كانت بمثابة ردة فعل لتلك التحولات العميقة التي عرفت الجزائر على جميع الأصعدة، ابتداء من أحداث أكتوبر 1988، والتي دفعت بالرواية الجزائرية إلى التخلص من القالب الثوري الذي حكم ذهن الإبداعي منذ الاستقلال.

إن الرواية الجزائرية خلال الفترة الممتدة بين (1990-2010 م) شهدت موضوعات جديدة وبارزة، غدت تمثل أهم ما يميز الرواية الجديدة، فتشكلت بذلك خصوصيتها، حيث ارتبط معظمها بفترة التسعينيات وما طرأ عليها من تحولات انعكست على المتون الروائية، حيث عمدت إلى نقل الأحداث والصراعات والتظاهرات.. كما شهدها الواقع ونقلتها أقلام الصحفيين، غير أن بعضها الآخر استطاع أن يمزج بين المتخيل الروائي والواقع في شكل متداخل يوهم المتلقي بتخييلية الرواية، والبعض الآخر تجاوز الكتابة عن المأساة إلى موضوعات أخرى، وتحول الموضوع الرئيس إلى موضوع ثانوي لدى بعض الروائيين.

بناء على ما سبق فإنني أطمح في هذا البحث إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

ما هي أهم التقنيات الحديثة وما بعد الحديثة التي عرفتها الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وهل نجح الروائيون في الاشتغال على هذه التقنيات من أجل كتابة رواية فنية ذات خصوصية محلية؟ إلى أي مدى حققت التحولات التي شهدتها الرواية تجديدا على مستوى الأشكال والمضامين؟ هل شكلت فعلا هذه المضامين قطيعة تامة مع الرواية التقليدية؟ هل تمكنت من كسب رهان التجديد؟ هل كل تجريب، وكل طريقة جديدة في الكتابة، وكل تقنية حديثة يوظفها الروائي ساهمت فعلا في تطوير النص الروائي الجزائري وتجدده ودفعته به إلى مصاف الرواية الحديثة؟ أم أن بعضها غدا مجرد حشو أدى إلى تراجع قيمة السرد وتهديمها؟ هل يعني كل ذلك أننا فعلا أمام كتابة جديدة مغايرة قد تجاوزت الكتابات السابقة؟ أم أن ما أنتج خلال هذه الفترة لا يعني بالضرورة كتابة جديدة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات ارتأيت أن أقسم البحث المصدّر بمقدمة إلى مدخل وثلاثة فصول، وخاتمة لأهم النتائج التي توصلت إليها.

خصصت المدخل الذي جاء موسوماً بـ: **الرواية الجديدة وملامح القطيعة** للجانب النظري، وتحدثت فيه عن الرواية الجديدة انطلاقاً من تساؤلات عديدة أردت الوصول من خلالها إلى تأكيد أمر، مفاده أن الرواية الجديدة من حيث مميزات وتقنياتها الجديدة تُطلق ليُعنى بها الرواية الحداثيّة، والرواية التجريبية، والكتابة الجديدة والحساسية الجديدة؛ لأن الخطاب الروائي الجديد يعمل على تجاوز الخطاب التقليدي مقتحماً تجربة جديدة في الكتابة الروائية، لذلك حاولت إبراز أهم نقاط التقاطع بين المفاهيم المتعلقة بمصطلحي الحداثة والتجريب، ثم عرجت بعدها إلى الحديث عن القطيعة مع الرواية التقليدية باعتبارها أحد أهم مميزات الكتابة الجديدة .

أما الفصل الأول الذي جاء بعنوان: التقنيات الجديدة في الخطاب السردى الجزائري المعاصر -تحولات وجماليات- فقد قسمته إلى عدة مباحث تناولت في الأول الحديث عن تداخل الرواية مع الأنواع الأدبية (الشعر بأنواعه، والسيرة ذات التشكيل الذاكراتي، والاعتراضي، والرسائي، وأيضاً التداخل مع المسرحية، و الوصية، والرسائل) وفي المبحث الثاني تحدثت فيه عن تعالق النصوص الروائية مع الفنون الجميلة من رسم وموسيقى ورقص، باعتبار أن الأدب يلتقي مع هذه الفنون من خلال إثارة العواطف. أما المبحث الثالث فخصصته للحديث عن أحد أهم سمات الكتابة الجديدة التي تتمثل في كيفية استفادة الرواية من أشكال الميتاروائي وسيطرة هاجس الكتابة لدى الروائيين؛ لأن موضوع الكتابة الروائية قد تحول إلى موضوع مهم ويشغل مساحة واسعة في السرد الجديد، وتتمثل هذه الأشكال في: الميتاروائي والشكل السير ذاتي، الميتاروائي والكاتب السارد، الميتاروائي والشخصيات الروائية، الميتاروائي وعوالم الكتابة التخيلية، الميتاروائي والنقد ، وفي المبحث الرابع انتقلت للحديث عن تقنية الكولاج وسيطرة الخطاب الإعلامي، باعتبار أن معظم الروائيين الجدد كانوا يمارسون مهنة الصحافة وانتقلوا إلى الكتابة الروائية، فانعكس ذلك سلباً

على الكتابة الإبداعية، من خلال محاولة نقل الواقع بحذافيره وتسجيله تسجيلًا دقيقًا، وفي المبحث الخامس تطرقت إلى الحديث عن كيفية تطوير استخدام بعض الأساليب القديمة كأسلوب السخرية بالاعتماد على آليات جديدة ساهمت في اغتراب الشخصية الروائية والكشف عن فساد المجتمع، ثم عرجت بعدها في المبحث الأخير إلى الحديث عن مستويات التعدد اللغوي المرتبط بالمهن الاجتماعية التي تعكس ثقافة الشخصيات ومرجعيتها الفكرية والمعرفية.

بينما خصصت الفصل الثاني الذي جاء موسوماً بـ: **حادثة التيمات وجَدَّتْها في الخطاب السردي الجزائري المعاصر - تحولات وانكسارات -** للحديث عن المضامين و التيمات الجديدة في المتن الروائي الجديد؛ إذ حاولت تسليط الضوء على التحولات التي شهدتها مضامين الرواية الجديدة انطلاقاً من مأساة الوطن و انكساراته وتمزق هويته من خلال رفضه، ثم تلاه الحديث عن قسوة المشاهد (عنف السلطة والإرهاب السياسيين، وانتشار ظاهري الاختطاف و الاغتصاب، إلى جانب الرغبة الجامحة في الثأر والانتقام) ومن ثم تحول الواقع إلى كابوس مخيف، وانعكاس ذلك سلباً على نفسية الشخصيات من خلال الرؤى والأحلام وهاجس الكوابيس، ثم عرجت بعدها إلى تبيان حقيقة الأصوليين كما صورتهم الروايات، وكيف تمت أدلجة الدين من خلال التندر برداء الدين، والتخفي خلف قناع التدين من أجل خدمة المصالح الخاصة، لتكشف الرواية عن براغماتية هذه الشخصيات، حيث عمدنا إلى إبراز رؤية هؤلاء، وفهمهم الخاطئ للقرآن الكريم وتأويله تأويلاً براغماتياً، وقد تجلّى ذلك من خلال الفتاوى ومجموعة من المفاهيم التي كانوا يؤمنون بها، كنظرهم إلى الجهاد، والزكاة، وسبي النساء والزواج، وتكفير الدولة والأشخاص، وما يتعلق بتطبيق الأحكام الشرعية كالقطع والجلد، وانتقلت بعدها إلى الحديث عن أكثر الفئات الاجتماعية اضطهاداً ومعاناة خلال فترة التسعينيات وهي نخبة المثقفين، الذين تميز معظمهم بالسلبية والإحساس بالاغتراب وعدم الانتماء، ثم تحولهم عن مسارهم الذي يجدر

بالمثقف أن يسلكه و أن يكون مثقفا عضويا؛ بمعنى أن يكون إيجابيا يعيش هموم عصره ويرتبط بقضايا أمته؛ إذ يجدر به أن يهتم بجس نبض مجتمعه، ومحاولة إخراجه من براثن الظلم والفساد بمواقفه الجادة، وقدرته على مواجهة السلطة، لا الاستكانة للخوف والقلق والتخلي عن أهدافه ومبادئه، ثم اللجوء إلى الهجرة والهروب خارج الوطن أو إلى الصحراء، التي تحولت إلى مركز للعذاب من خلال استرجاع الماضي القاسي قساوة الصحراء والحاضر المأساوي، فتحولت الصحراء إلى فضاء واسع يلف الشخصيات ويساعدهم على التخلص من هاجس الخوف الذي يلاحقهم، وهو موضوع المبحث الأخير من هذا الفصل.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ: الهوية السردية ورهان التجديد في الرواية الجزائرية

المعاصرة، فقد حاولت فيه إبراز بعض القضايا التي كان يُنظر إليها على أنها تجديد وكسر للمألوف، لمعرفة مدى مساهمتها في بناء النص الروائي وتطور أحداثه، وفيما إذا كان ما نادى به الكتاب والمبدعون فعلا حداثة تقتضيها الكتابة الجديدة أم هو مجرد تحريب لم يضيف أي جديد للنص الروائي، وذلك من خلال التشكيل البصري بما في ذلك تقنية الهوامش والتكرار الذي وسم الكتابة العمودية، والتناص، والموقف الاستثنائي للكاتب وتغييبه للآخر في العمل الإبداعي والكشف عن أيديولوجيته وتوجهه الذي ما كان ينبغي الإفصاح عنه في العمل الفني، ثم عرض إشكاليتي التجنيس وكسر تابو الجنس باعتبارهما تجاوزا للكتابة التقليدية وكسرا للسائد والمألوف وكتابة جديدة ذات بعد حداثي ثائر. لأخرج في الأخير بجملة من النتائج رأيت أنها خلاصة لما قدمته في هذا البحث. ولتسهيل تلقي المادة المعرفية المقدمة قمت بالاستعانة ببعض الجداول والخططات التوضيحية، حتى يتمكن القارئ من استيعاب وفهم ما تم تقديمه.

أما عن سبب اختياري لهذا الموضوع فلم يكن وليد الصدفة، وإنما جاء بعد اطلاعي على العديد من الأعمال الروائية التي أنتجت خلال السنوات الأخيرة؛ إذ لاحظت تحول

الكتابة الروائية لدى العديد من الكتّاب، واستعمال بعضهم لتقنيات جديدة لم نألفها في الكتابة التقليدية، فألفتها رواية جديدة تستحق الدراسة والتمحيص ما شجعتني على البحث في هذا الموضوع، لكشف اللثام عن الرواية الجديدة وإبراز أهم ما طرأ عليها من تحولات. لذلك عمدت إلى دراسة نقدية تكشف عن حقيقة النص الإبداعي من خلال محاولة ربط هذه التحولات بمدى خدمتها للنص الأدبي، والإسهام في إبراز جمالية النص وفنيته.

وفيما يخص **منهج الدراسة** فقد تمثل في المنهج البنيوي التكويني، الذي يهتم بالبنية الاجتماعية/الأيدولوجية (البنية العميقة) وبنية النص الأدبي (البنية الجمالية والفنية للنص)، أي ربط النص الروائي بالواقع الاجتماعي، والسياسي، والتاريخي، والنفسي، إذ يهدف غولدمان في البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique) إلى رصد رؤية العالم في النص بإلقاء الضوء على الخلفية الاجتماعية والتاريخية للنص بالتحليل الداخلي للخطاب الروائي، لذلك ساعدني استخدام هذا المنهج في تفكيك بنيات النص وشرحها وتفسيرها وعرض النصوص والكشف عن خباياها والوقوف عند بعض الملفوظات الدالة وتأويلها، إلى جانب المنهج الجمالي في دراسة التقنيات الجديدة ذات البعد الفني، كما حاولت تقديم دراسة نقدية أخال أنها تختلف عن الدراسات السابقة التي تهتم بعرض وتحليل النماذج الروائية دون الوقوف عند الجوانب المعيقة لتطور النص الروائي، وذلك من خلال نقد و مناقشة بعض ما أنتج خلال الفترة المحددة للدراسة؛ لمعرفة مدى نجاح الكتّاب في الاشتغال على التجريب الروائي، وبخاصة في الفصل الأخير .

أما **الدراسات السابقة** التي تناولت رواية التسعينيات بصفة عامة فتمثلت في: مؤلف آمنة بلعلی "المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف" حيث اهتمت الكاتبة بإبراز ظرفية الرواية و تسجيليتها لدى بعض الكتاب الشباب، وكيف تجلّى المتخيل في الكتابات الروائية. وأيضاً كتاب الرواية والعنف لـ "الشريف حبيلة" الذي صب جل اهتمامه على قضية

واحدة ألا وهي ظاهرة العنف في الرواية الجزائرية. كما اطلعنا على أطروحة دكتوراه نوقشت حديثا تناولت هي الأخرى إشكالية تحولات الخطاب الروائي بالاعتماد على روايات عبد الملك مرتاض أنموذجا، غير أنها اهتمت بدراسة مكونات الخطاب السردى والتقنيات المعروفة من سرد، وشخصيات، وزمان، ومكان، ورؤية سردية، وتعدد الضمائر... ولم تشر إلى أي تقنية من التقنيات الجديدة التي تم عرضها. أما "فيصل الأحمر" فاهتم بحداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة؛ إذ تناول في الباب الأول: الرواية النسائية، ورواية الذات و تحدث عن رواية الأزمة بصفة عامة و خصص الباب الثاني للحديث عن السرد والحداثة وجغرافية النص، وجمالية اللغة ثم مقارنة الرواية التاريخية. أما هذا البحث فأزعم أنه مغاير؛ إذ حاولت تجنب القضايا التي أثّرت من قبل، أو تناولها من زاوية أخرى.

وعن أهم المراجع التي أفادني في إنجاز هذه الأطروحة فكانت كثيرة ومتعددة واستفدت منها جميعا، لكون ما قدمته لا ينحصر في قضية محددة أو موضوع معين لتوسع الموضوع وتعلق معظمها بالمدخل، ومنها: كتاب الحساسية الجديدة في الرواية العربية لـ: عبد الملك أشبهون"، الرواية العربية الجديدة: لـ "صالح فخري"، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي لـ: "بوشوشة بن جمعة"، الرواية العربية ورهان التجديد لـ: "محمد برادة"، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث لـ: "لطفي فكري محمد الجودي"، زمن الشعر لـ: "أدونيس"، أما الفصول فكانت كلها تطبيقية و اعتمدت فيها أكثر على المدونات -باعتبارها مصادر للبحث- انطلاقا من الفترة المحددة للدراسة، واختيارها لم يكن اعتباطيا وإنما جاء بعد قراءتها ومعرفة مدى توفر ما أبحث عنه من خصائص ومميزات جديدة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لمحاولة الكشف عن التحولات التي شهدتها الرواية الجزائرية المعاصرة، ومدى تمكنها من تجاوز كل ما هو قديم وتقليدي في الكتابة السردية.

ولا يسعني في مقام العلم هذا إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف
الدكتور أحمد جاب الله لرعايته هذا البحث ومتابعته قراءة وتوجيها وتصحيحا، وبما أمدني
به من معرفة ونصيحة وتشجيع، فجزاه الله عني خير جزاء.

كما أتقدم بخالص الشكر إلى لجنة المناقشة الموقرة على اهتمامها وتجشمها عناء
القراءة، من أجل إفادتي وتصويب أخطائي، من خلال تقويمهم العلمي لبحثي. ولا يفوتني
كذلك أن أشكر كل من أعانني على إنجاز هذا البحث الذي أرجو أن أكون قد وفقت في
إنجازه، وأضفت لبنة جديدة في الدراسات النقدية للرواية الجزائرية.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

باتنة 7 / 3 / 2016

غنية بوحررة

مدخل:

الرواية الجديدة وملامح القطيعة

أولاً: الرواية الجديدة

1. الحداثة/ التجريب

2. الحداثة/ الوهم، التجريب/ التخريب

ثانياً: ملامح القطيعة

الحديث عن تجدد الرواية وتميزها يحيلنا مباشرة إلى الرواية الجديدة وحدثاتها، ما يجعلنا نتساءل بداية عن معنى الرواية الجديدة ومدى مطابقة هذا الاصطلاح باصطلاحات أخرى كالحساسية الجديدة، والرواية الحداثية، والرواية التجريبية، والكتابة الجديدة. وهل معنى الجدة والتجريب نطلقه لنعني به الجانب الإيجابي أم قد يشكل عاملا سلبيا على الخطاب السردى؟ ما هي سمات الرواية الجديدة؟ ماذا نعني بالقطيعة؟ وهل هي قطيعة تامة مع الرواية الكلاسيكية و انفصال عن الماضي وكل ما هو تقليدي أم هي استمرار وتغيير؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سوف نتناول الآتي:

أولا: الرواية الجديدة

1. الحداثة/ التجريب

2. الحداثة/ الوهم، التجريب/ التخريب

ثانيا: تجليات القطيعة

أولا: الرواية الجديدة

حينما نتحدث عن الرواية الجديدة "nouveau roman" فلا نعني بذلك الاتجاه الجديد* الذي ظهر في فرنسا في الخمسينيات- في حد ذاته- والذي يقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التي تهتم بالتحليل النفسي لشخصياتها وبالتعليق الفلسفي المطول على مواقفها¹. وإنما نعني بها تلك التحولات التي شهدتها الرواية على مستوى الشكل والمضمون، ما جعل منها رواية حداثية تبحث عن

* يتميز هذه الاتجاه بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية مثل وصف جدار من الطوب مثلا وصفا دقيقا أو رائحة حساء أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة تاركة للقارئ، حرية تكوين انطباعه الشخصي عما يقرأه ومن أشهر روادها: آلان روب غرييه، ميشال فوكو، ناتالي ساروت، ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، ط2، 1984، ص185.

¹ ينظر: المرجع نفسه، ص185.

التجديد وتعبّر عن كل ما هو جديد ومغاير ومخالف لما هو متعارف عليه. لكن على الرغم من ذلك يبقى مفهوم الرواية الجديدة صعب التحديد لدى النقاد، وربما يرجع ذلك لارتباط هذا المصطلح بالحركة الجديدة التي عرفتتها فرنسا، فدوى مالطى دوجلاس لا تزال تصرّ على ضرورة التمييز بين المصطلح في دلالاته على الحركة الروائية التي قامت في فرنسا تحديداً، وبين الرواية الجديدة التي تعبّر عن التجديد، وتوحي إلى حداثة الرواية وتطورها¹.

أما محمد برادة فيشير في مؤلفه "الرواية العربية ورهان التجديد" إلى صعوبة تحديد مصطلح الرواية الجديدة «لأن عناصر التجدد والابتداع لا تخضع لعامل التعاقب الزمني، إذ نجد كُتّاباً من أجيال سابقة يوالون الابتكار والتجريب، كما أنه يصعب تحديد الجدة من حيث التنسيب والإطلاق، من حيث المقاييس "المحلية" والمقاييس "الكونية"²، كما أننا قد نجد رواية لكاتب معاصر يكتب رواية كلاسيكية لا أثر للتجديد فيها، ولا تجاوز في تقنياتها ولا تجريب في أدائها، حينئذ لا يمكن أن نطلق عليها مصطلح الرواية الجديدة أو الكتابة الجديدة، مادامت لا تزال محافظة على عناصر كتابة الرواية الكلاسيكية. إذ أن أي مبدع يُنتظر منه أن يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية³.

لاشك أن الحداثة والجدة إذا تعلقت بالأشياء المادية في زمن مضى قد تصبح قديمة مع مرور الزمن لتأخذ مكانها أشياء أخرى أكثر تطوراً وأكثر جدة وحداثة لاحقاً، وهو ما يطلق عليها بالحداثة المادية، غير أن الأمر يختلف تماماً في مجال الأدب والفن، إذ نجد أنها قد تحافظ على جدتها على الرغم من تعاقب الأزمنة عليها لقيمتها الفنية والإبداعية، «ذلك أن أعمالاً أدبية وفنية لها عمر طويل وتحمل قدامة قرون وعقود، تظل محافظة على جدتها من خلال تحريك مشاعر وأفكار متلقين يعيشون في

¹ ينظر: فدوى مالطى دولاجس: من التقليد إلى ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص331.

² محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011، ص45.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص48.

زمن راهن وجديد»¹، وهذا ما يؤكد حنين المناصرة إلى جانب محمد برادة، إذ يرى صعوبة حصر قضية الجدة في الزمن، لأن مسألة التقليدية والجدة برأيه « ليست محصورة في الزمن بقدر ما هي مسألة موجودة داخل النصوص، إذ كل تقليدي هو جديد في زمنه، ومتجدد في أزمنة لاحقة، وهذه مسألة يدركها الجميع، لكن الرواية الجديدة، في التصور العام، استطاعت أن تكسر رتابة عناصر السرد المختلفة وتسلسلها، وسعت إلى خلط الأوراق الفنية والجمالية المألوفة بطريقة جديدة بعضها مع بعض، لتصبح الكتابة أكثر إشكالية، وأعمق تأثيراً في خلخلة ذهنية المتلقي»² المتفاعل مع النص، الذي يساهم في إعادة بنائه وتفسيره وتأويله لفهمه أكثر وفك شفراته ورموزه. و على الرغم من ذلك فإن الرواية الجديدة «جاءت تلبية لمطالب المرحلة جمالياً وروحياً وفكرياً»³، وشهدت تحولات كثيرة ميزتها عن سابقتها التقليدية سواء في الشكل أو المضمون، وتجاوز كتابها ذلك التنسيق المعهود وتمردوا على شكلها وعناصرها وتقنياتها، ولجأوا إلى اختراع آليات جديدة وأشكال مغايرة تحمل مضامين جديدة، ذلك أن الرواية الأكثر حداثة هي الأكثر أخذاً بأساليب التحديث والتجريب بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المألوف وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة، وتنفلت من المعايير الصارمة والقواعد الجامدة، إذ لم يعد كتابها يلتزمون باختيار السرد المطرد والاختيار الموزون للعقدة التي تنعقد بالتدرج ثم تنحل حسب الأصول، وتوظيف العناصر من محاكاة ووصف، وحوار، و تأمل بحساب واختيار موقع النظرة العارفة والمآكرة معاً⁴، لأن الخطاب الروائي الجديد عمل على «تجاوز الخطاب التقليدي، وتجاوز الذهنية التقليدية، مقتحماً تجربة جديدة في الكتابة الروائية»⁵.

¹ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد: ص46.

² حسين المناصرة: مقارنة الرواية، قراءات في نقد النقد، 2008، ص 153. (Pdf)

³ أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة، قراءات في القصة القصيرة، ط1، 2008، ص18. (Pdf).

⁴ ينظر : إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1993، ص8،9.

⁵ سعيد يقطين، القراءة والتجربة، -حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب- دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص297.

إذن، فالرواية الجديدة تشمل كل محاولة تتبنى طرائق كتابية تتسم بالجدة وتبحث عن أشكال كانت غائبة أو يتم توظيفها بطريقة مغايرة ومتميزة، تميل إلى زعزعة الأصول الكتابية المعتادة، وتضليل المتلقي وتشكيكه وخلخله قناعاته من خلال كسر أفق التوقع لديه، لتصبح « الكتابة الإبداعية... اختراقاً لا تقليداً، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضا عن الذات بالعرفان»¹.

إذا كانت هذه حقيقة الكتابة الإبداعية الجديدة فما هو حال الحساسية الجديدة؟ أو بالأحرى ماذا نعني بالحساسية الجديدة؟ ألا تبحث هي الأخرى عن أشكال سردية و آفاق إبداعية جديدة!

يذهب "إدوار الخراط" في كتابه الموسوم "الحساسية الجديدة" إلى أنه يمكن استبدال هذا الاصطلاح باصطلاحات وتعبيرات أخرى كالبلاغة الجديدة والكتابة الجديدة، ومن ثمَّ فإنَّ الخراط يسبغ على تعبير "الحساسية الجديدة" بعداً متغيراً، فهو اصطلاح وكل اصطلاح قابل للتغيير -على حد تعبير "صلاح فخري"- وبإمكاننا أن نحل محله اصطلاحات أخرى تسد مسدّه أو يسهم في كشف الظاهرة التي يصفها بصورة أفضل².

ومن هذه الاصطلاحات التي تعبر عن الحساسية الجديدة نجد مثلاً : الرواية الجديدة، الرواية الحديثة، الرواية التجريبية إلى جانب ما ذكره الخراط كالكتابة الجديدة والبلاغة الجديدة لأن «تعبير الحساسية الجديدة هو مجرد اصطلاح يراد منه أن يشير لا أن يحصر ويقصر»³؛ إذ بإمكان تلك الاصطلاحات أن تعبر بصورة أدق عن الكتابة الجديدة التي تسعى إلى خلخلة المفاهيم في الحساسية القديمة، ولا يخفى أنها اصطلاحات شائعة في الكتابة النقدية العربية، و يقصد منها وصف الكتابات التي يطلق عليها "الخراط" وصف "الحساسية الجديدة" للتفريق بين كتابة جيل الستينيات والسبعينيات

¹ سعيد يقطين، القراءة والتجربة، -حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، ص11.

² ينظر: فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010، ص236، 237.

³ المرجع نفسه، ص236.

عن الأجيال الأدبية التي سبقت هذين الجيلين في الكتابة القصصية والروائية وكذلك الشعرية¹، حيث انفجر تيار الحداثة والتجريب في الوطن العربي فترة الستينيات أي بعد نكبة 1967 « حيث رأى المثقف العربي أن السائد المؤلف العادي في حياة الأمة هو المسؤول عن حالة التردّي التي وصلت إليها شتى الصعد، وأن تكريسه لها تأكيد لمعاني التخلف والتراجع والهزيمة»².

كما أن "عبد المالك أشبهون" لا يجد حرجاً في استعمال هذه التسميات بل أشار في بداية حديثه إلى أنه سيستعمل أكثر من مصطلح لتوصيف ما سماه "إدوار الخراط" "بالحساسية الجديدة"³ وهذا ما نراه فعلاً نتيجة التداخل الذي لمناه في مفاهيم الرواية الجديدة والحساسية الجديدة والرواية التجريبية والرواية الحداثيّة بغض النظر عن كون الحداثة اتجاهاً فكرياً معرفياً يمس ويستهدف كل المجالات إلى جانب الأدب، كما «لا يخفى أن إدوار الخراط قد صاغ، في خضم تأمله حول التجريب السردي، مفهوم الحساسية الجديدة، في مقابل الحداثة وما بعد الحداثة»⁴.

أما الرواية التجريبية فهي الأخرى قائمة على مبدأ الثورة على الكلاسيكية بحثاً عن الكتابة الروائية الجديدة، ذلك أن مفهوم الكتابة الجديدة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجريب من حيث أنه يترجم بصورة عملية سعي الكاتب للخروج من قيود الأشكال الأدبية السائدة، ويؤكد مفهوم الأدب التجريبي؛ بمعنى أن التجريب حركة ترى في الانقلاب على المفاهيم القديمة منطلقاً للتغيير سواء أكان ذلك في الرواية أم في القصة أم في المسرحية، أضف إلى ذلك ما تمنحه الرواية التجريبية للكاتب من

¹ ينظر: فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، ص 230، 236.

² أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة، قراءات في القصة القصيرة، 11، 12.

³ ينظر عبد المالك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، "روايات إدوار الخراط أمودجاً"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص18.

⁴ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص4.

حرية استخدام ما يشاء من أساليب وتقنيات تتناسب ورؤيته الجديدة للعالم¹ كما هو حال الرواية الحديثة، وهذا ما تؤمن به وتدعو إليه الرواية الجديدة بصفة عامة.

وكما لا يخفى أيضا أن «صفة الحساسية الجديدة هي إشارة ضمنية إلى التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية خلال العقود الثلاثة»²، ما أدى بها إلى انعطاف الكتابة الروائية نحو كتابة روائية مغايرة تسعى إلى استخلاص معايير وسمات الكتابة الجديدة والتي نوردتها في النقاط الآتية:

- الكتابة الجديدة عند "إدوار الخراط" تكمن في «كسر الترتيب السردي الطردي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكم الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتحديد بنية اللغة المكرسة ورميها -نهائيا- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة -إن لم تكن مدهمة- الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة "الأنا" لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة التي يمكن أن أسميها "ما بين الذاتيات" والتي تحل الآن محل موضوعية مفترضة، وغيرها من التقنيات، وليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد "الإحالة على الواقع" بل هي رؤية وموقف»³، هي رؤية للعالم واتخاذ موقف منه وطريقة ينظر بها إلى عناصره ومكوناته؛ أي وجهة النظر والرؤية الخاصة بكل روائي، ذلك أن «ما يجعل نصا روائيا ما قابلا

¹ ينظر ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 ص131، 132، 133.

² عبد الملك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص13.

³ إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص11، 12.

للاندراج في إطار الرواية العربية الجديدة ليس استخدامه تقنيات سردية جديدة فقط بل رؤيته للعالم التي تحدد طريقة استخدام التقنيات السردية وإمكانية الإفادة منها»¹.

- الغموض الدلالي وغياب المعنى الذي يحدث شرخاً تعبيرياً يعمل على إعاقه فهم المتلقي لأن حياة الحادثة في رأي الحداثيين في غموضها وموتها في ظهور حقيقتها².

- رفض القوالب الجاهزة المفروضة قبلاً على الروائيين، و كسر أفق التوقع، وتجاوز نمطية النصوص وجاهزيتها بالنسبة للمتلقي من حيث مطابقة أفق توقع القارئ بما جاء في النص» ولهذا تبدو الأعمال الروائية الجديدة مليئة بأمثلة من عدم التطابق مع أفق انتظار القارئ... فكلما أحدث العمل الأدبي قطيعة مع توجهاتنا المألوفة. باعتبارها نصوصاً جديدة تفتح آفاقاً مغايرة، كلما اعتبرها القارئ/المستهلك غير مقروء وفق المنطق القرائي المألوف. هذه المواصفات المنفردة للنص الروائي الجديد ستؤدي -لا محالة- إلى تخيب أفق انتظار القارئ الذي تعود على نموذج الروايات التقليدية التي يستهلكها استهلاكاً³ بحيث لا يكلف نفسه عناء الفهم أو التفسير و التأويل.

-تمرد الروائيين على المعايير الصارمة والقواعد الجامدة وميلهم «إلى تمزيق الشخصيات واضطهادها وتمزيق الحبكة الروائية، وتدمير التركيبة الزمكانية...»⁴ إلى جانب تحطيم خطية السرد، وتفجير الطاقة الشعرية وتطويقها لخدمة الحدث وتيار الوعي والتداعي.. وبذلك اتخذت الكتابة الروائية «...تحريراً للذات، وتفجيراً للطاقة الشعرية الكامنة في أكثر المشاهد تعاسة وبؤساً... ويمكن عدها إنجازاً عن طريق تأسيس النص المفتوح، الذي يفجر طاقة الشعر ويطوعها لخدمة الحدث

¹ فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، ص22.

² لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحادثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث - قراءة في تجربة د عبد العزيز حمودة "المرايا المقعرة، الخروج من التيه، المرايا المحدبة" أنموذجاً، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص77.

³ عبد المالك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص22.

⁴ حسين المناصرة: مقارنة الرواية، قراءات في نقد النقد، 2008، ص 153.

القصصي ويستخدم لغة الحلم، ويعتمد الزمن النفسي، ويعني بالبحث عن الرموز والدلالات»¹. إنها لغة تحمل بين طياتها أبعادا ودلالات رامزة مشحونة بدلالات عميقة متحررة من مرجعيتها الدينية لأن الحداثيين العرب «يعتبرون تحرير اللغة سبيلا إلى تحرير الفكر، لهذا تعالت عندهم دعوات تنادي بهدم بنية التعبير في اللغة العربية، وإعادة بنائها من جديد. وأن هذا الهدم وإعادة البناء لا يهتم في نظرهم -إلا بتحرير اللغة العربية من إحالاتها الدينية وارتباطها بالدين»²! فمثل هؤلاء يرجعون أسباب التخلف عادة إلى الدين! ما يعني أن مفهوم الحداثة عندهم يعني النسخ على منوال الغرب وتقليدهم، ولا شك أن هذا يعني الانبهار بالمنجز الغربي وغياب الهوية.

- الاعتماد على اللغة الساخرة الفاضحة للعالم المأساوي المليء بالصراعات من أجل قيم مادية والتخبط في الفساد و العبثية.

- كما انفتح الروائيون العرب في ظل هذه الموجة الجديدة على الأنواع الأدبية والفنون الجميلة التي تأثرت بها الرواية أيما تأثر مثل: الموسيقى والرسم والسينما والنحت والرقص... وتداخلها مع خطابات أخرى أدى إلى تداخل متناغم بين أشكال التعبير الفنية وغير الفنية. إلى جانب الأشكال والتقنيات الحداثية الأخرى مثل: البوليفونية، الميتاروائي، التشظي، تداخل الأزمنة، المحكي الشعري، تقنية الهوامش، الكولاج.....

- أما على مستوى التيمات فنجد على سبيل المثال لا الحصر: التذويت، السلطة، القهر، العنف، الإرهاب أزمة المثقف، الجنس، الكوايس..... كل هذه القضايا في الرواية الجديدة سنحاول تسليط الضوء عليها في الرواية الجزائرية ما أمكننا ذلك وما وجدناه بارزا يشكل حساسية جديدة في الرواية المعاصرة. لكن ما سنتناوله من قضايا نراها حداثية لا يعني أبدا أن الرواية الجزائرية قد انفردت

¹ أحمد إبراهيم الفقيه، حول جديد القصة القصيرة في المغرب العربي، الدخول إلى بحو المايا، مجلة العربي، الكويت، ع 376، مارس 1990، ص 113، 114.

² لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص 55.

بها وخاضت مغامرة تجريبية خاصة بها، لأنها في حقيقة الأمر لم تنل حظها من التجريب كسمة مميزة انفردت بها وإنما كانت تسير على خطى الغرب والمشرق تقليداً ومحاكاة لهما، بغض النظر عن بعض المضامين التي تشكل خصوصية الرواية و التي نجدها بارزة في مجتمع معين و لا نجد لها أثراً في المجتمعات الأخرى. لذلك ما سنتناوله على أنه تجريب بدءاً من مطلع التسعينيات -إذ شكلت هذه الفترة الانطلاقة الفعلية للرواية الحداثية أو الرواية الجديدة- لا يعني أن بعض قضايا الرواية الجديدة لم تكن مطروحة في الثمانينيات وإنما وظفت بعض عناصرها بشكل جديد وبارز يعكس واقعاً معيناً و يحمل أبعاداً دلالية مغايرة لصور التحولات العميقة التي خلخلت علاقة الإنسان بالمجتمع، «ذلك أن مثل هذا الوعي هو الذي يتيح توظيف أشكال سابقة، قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة»¹ لأن معظم الروائيين يحاكون نماذج حداثية معروفة دون محاولة منهم في خوض غمار التجريب والكتابة الجديدة وضمها لحسابهم الخاص.

1. الحداثة/التجريب:

ليست الغاية من دراستنا هذه تأصيل مصطلحي الحداثة والتجريب ومقارنتهما نظرياً، لأن الإنجازات الفلسفية والنقدية والدراسات التي تناولتهما كثيرة، بخاصة ما يتعلق بالحداثة مقارنة بالتجريب. ولكن هدفنا الذي ننشده هو السعي خلف محاولة تأكيد نظرتنا التي ترمي إلى إثبات مدى تقارب المفهومين والتقاءهما عند نقطة التجديد ونقاط أخرى -سوف نعرضها بالتفصيل- بل هناك من يعتبر الحداثة هي عينها التجريب وإن كنا نؤمن أنها أوسع وأشمل من التجريب. وسوف نوضح هذه الفكرة لكي نؤكد صحة ما ذهبنا إليه سابقاً في إمكانية إطلاق عدة مصطلحات مساوقة للرواية الجديدة مثل الرواية الحداثية والرواية التجريبية من خلال مايلي:

1.1. رؤية العالم وإثارة التساؤلات:

¹ محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1،

رؤية العالم تعني الرؤية الشاملة للكون والمجتمع والطبيعة والإنسان وعلاقته بمجتمعه؛ والرؤية هنا قد تكون فردية مرتبطة بالإنسان ونظرته إلى العالم، أو جماعية مرتبطة بالمجتمع، أو مجموعة اجتماعية لها ثقافتها وقيمها وعقيدتها التي تحدد رؤيتها إلى العالم والإنسان من وجهة نظر وزاوية معينة. ورؤية العالم عند "الناقد الفرنسي" لوسيان غولدمان* (LUCIEN GOLDMAN - 1913 - 1970) لا تنطلق من معناها التقليدي الذي يشبهها بتصور واعٍ للعالم، والرؤية عنده ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة اجتماعية معينة، «وتشكل جوهر الظاهرة الاجتماعية التي يدعوها علماء الاجتماع الوعي الاجتماعي»¹. ويرى لوكاتش أن رؤية العالم تعني إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة، كما نجد مفكرين وفلاسفة ومبدعين يختلفون في خصائصهم النفسية الذاتية والفردية، لكنهم يشتركون في رؤيتهم للعالم رؤية مأساوية²

والعمل الأدبي أيضا له رؤيته الخاصة حيث إنه «يجسد الرؤية للعالم لهذه الطبقة أو تلك انطلاقا من تضافر بعدين: الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان، والرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة»³ أما الرؤية الفردية في العمل الأدبي فتعكس رؤية المبدع للعالم وموقفه منه؛ لأن العمل الأدبي يختلف من كاتب لآخر بحسب اختلاف الرؤى، والمواقف والأيدولوجيات، والعقائد، والقيم الخاصة بكل كاتب، إلى جانب درجة الوعي والنضج الفني الذي يميز التجربة الفنية لدى كل كاتب، والتي تدفعه إلى بناء نصه على تساؤلات دون أن يقدم لها إجابات واضحة وصریحة، وهذه سمة من سمات الحداثة التي دعا إليها رواد الحداثة ومنظروها وأبرزهم أدونيس الأب الروحي للحداثة، حيث إن الحداثة الفنية عنده تعني «تساؤلا جذريا يستكشف اللغة

* ناقد فرنسي من أهم كتاباته: الجماعة البشرية والكون عند كانط 1945، العلوم الانسانية والفلسفية 1952، الإله الخفي 1959، من أجل سوسيولوجيا الرواية 1964، الماركسية والعلوم النسانية 1970، ينظر عمر عيلان:، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2008، ص 251.

¹ عمر عيلان:، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 257.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 257، 258.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعرية ويستقصيها، وافتتاح أفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن **نظرة** شخصية فريدة للإنسان والكون»¹. فقد ربط أدونيس إثارة التساؤلات بالنظرة الشخصية أو الرؤية الفردية للإنسان والكون وهذا ما أشرنا إليه سابقا للدلالة على الموقف الشخصي للمبدع الذي يعكس مدى وعيه الفني ومدى قدرته على فتح أفاق تجريبية جديدة في كتاباته.

ولا زال أدونيس يؤكد على هذه الفكرة وهذه الرؤية الجديدة في المقال نفسه الذي وسمه بـ"ما حقيقة الحداثة" ليحيينا بنفسه قائلا: هي « **رؤية** جديدة وهي جوهريا **رؤية** تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التنوير، التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تطلبه حركته العميقة التغيرية في البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها »².

ففي هذا النص يوضح أدونيس هذه الرؤية أكثر ليبين أنها في الأساس هي رؤية تساؤل واحتجاج على كل ما هو كائن وسائد في المجتمع رافضا له داعيا إلى التغير والتجديد، إنها تطمح إلى «الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف»³ الدائم والمستمر.

وفي مقابل ذلك نجد أن النقاد والمنظرين للتجريب يؤكدون هذا الطرح؛ ما يعني أن التجريب أيضا يهتم بإثارة التساؤلات داخل النص والكشف عن رؤية العالم، إذ أن التجريب لا يعني فقط « الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية. ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤية

¹ أدونيس: ما حقيقة الحداثة، الحداثة وانتقاداتها نقد الحداثة من منظور عربي - إسلامي، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص86.

² المرجع نفسه، ص86.

³ أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986، ص9.

العالم»¹، أي أن التجريب يقتضي من المبدع أن يكون واعيا بما يقوم به ومدركا له وهو شرط أساسي للتجريب، لكي يتمكن من الكشف عن نظرته الخاصة ورؤيته التي تنطلق دائما من التساؤل وإثارة الشك أو اللا يقين لزعة ثقة المتلقي، لأن « قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، يسعى إلى التجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل»² كما رأينا ذلك في الحادثة. فالتجريب إذن رؤية فكرية وجمالية مفتوحة على جميع الاحتمالات بما فيها احتمال الفشل، واحتمال السيئ في طريق مسدود وارتكاب المخالفات والحوادث، رؤية ناهضة على رؤية فلسفية تقول بالنسبية ولا تسرُّ بالكامل قدر سرورها بالناقص³. فالرؤية الفردية في التجريب لا يمكن الحكم عليها بالنجاح، وإنما تحتل الفشل كما تحتل النجاح حالها حال التجربة العلمية التي قد تكون نتائجها ناجحة وجيدة وقد تكون فاشلة وسيئة وهذه هي العلاقة التي تجمع بين التجربة والتجريب. أما «الأعمال الروائية التي تبنت التجريب كاستراتيجية معرفية، فلا تركز على الإفراط في ممارسة التجاوز فحسب، بل وتشتغل في أفق معرفي يطرح أسئلة جديدة ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات»⁴ وهذا ما يميز الكتابة الإبداعية الجديدة.

2.1. تجاوز القديم:

لا نفتأ نقرأ عن الحادثة والتجريب حتى تصادفنا عبارات مثل الثورة على القديم، تجاوز كل ما هو تقليدي وقديم، رفض الماضي وإعلان القطيعة، التحرر من أثر القيود التقليدية.... وغيرها من الشعارات التي تنادي بها الحادثة قصد البحث عن الجديد ونبد كل ما له صلة بالقديم، إذ « يؤكد الحداثيون الغربيون على أن أخص مفاهيم الحادثة هو الثورة على كل ما هو قديم وثابت، والنفور من

¹ محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص76.

² المرجع نفسه، ص77.

³ ينظر: الطاهر الهمامي: حفيف الكتابة فحيح القراءة، قضايا ونصوص تونسية، مطبعة فن الطباعة، تونس/ 2006، ص33.

⁴ العباس عبدوش، رواية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي "الذاكرة الموشومة" لعبد الكريم الخطيبي و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين، مجلة الخطاب، ع4، 2009، ص217.

كل ما هو سائد من أمور العقيدة والفكر والقيم واللغة والشؤون السياسية والأدبية والفنية»¹ لأن هذه الثوابت برأيهم تعيق حركة التطور والتقدم، لذلك يدعون إلى ضرورة تجاوزها ورفضها كلياً من أجل إحداث القطيعة التامة مع كل ما هو قديم، إذ يرى "أدونيس" ضرورة إدانة التقاليد أو المحاكاة ورفض النسج على منوال الأقدمين، والتوكيد على التفرد والسبق، على الابتكار، لأن هاجس الحداثة صار محكوماً بفكرة التجاوز، وقد ضرب لنا مثالا بالصين التي أسست حداثتها على فكر يناقض تراثها كلياً، وعلى الرغم من ذلك فليس في هذا كله ما يتنافى مع الخصوصية وأصالة الإبداع². أما محمد عابد الجابري فيرفض هذه القطيعة و يدعو إلى ضرورة إعادة صياغة التراث في قالب جديد، ما ينم عن ارتقاء درجة التطلعات والطموح نحو الأفضل، إذ يرى أن « الحداثة في جوهرها ثورة على التراث القديم، تراث الماضي والحاضر من أجل خلق تراث جديد... (ذلك أن) الحداثة تبدأ باحتواء التراث وامتلاكه»³، فالجابري في مفهومه هذا ينفي القطيعة التامة مع التراث بل يجعل منه وسيلة لإعادة خلقه وإلباسه حلة جديدة من خلال احتوائه كلياً دون رفضه أو إقصائه.

لكن تبقى معظم المفاهيم تقوم باختصار على « مفهوم المغايرة، وتعارض الصيغ الحديثة مع كل ما هو تقليدي، ونمطي، وأحادي»⁴. ويؤكد هذا الطرح أيضاً لطفي فكري محمد الجودي الذي يعتبر الحداثة منهجاً تغييرياً لرفضه لكل ثابت مقابل التحول، فهو برأيه مذهب انقلابي يمارس نشاطه على كل ما هو قديم وثابت⁵.

¹ محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي دراسة عقدية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف أ د ناصر بن عبد الكريم العقل، جامعة الإمام محمد بن سعود، الإسلامية، الرياض، كلية أصول الدين، ، مج 1، 1414هـ، ص 126.

² ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع (صدمة الحداثة)، ج 3، دار العودة، بيروت، ط 1، 1987، ص 266.

³ حسن حنفي ومحمد عابد الجابري وآخرون: حوار المشرق والمغرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1990، ص 74.

⁴ خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1996، ص 25.

⁵ لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص 45.

يرى بول شاؤول أن الشيء الذي يسم التجريب هو الآخر إحداث القطيعة مع الماضي واستشراف المستقبل وتأكيد التراث تأكيداً مختلفاً¹. فهو إذاً لا يختلف عن الحادثة في رفضه للماضي وكل ما هو تقليدي وثابت بل إن « العدو الألد للتجريب الفني هو التقليد »² على حد تعبير الطاهر الهمامي، للدلالة على الرفض المطلق لهذا الماضي ولكل ما هو تقليدي شاحب يقف حجر عثرة أمام التجديد والتغيير، لأن التجريب في حقيقته « ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي. فكل ثورة من هذا القبيل تعد تجريباً »³. ما يدفعنا إلى القول أن كلا من الحادثة والتجريب يتنكران للماضي ويقفان موقفاً معادياً ضد التراث ونبذه، ويدعوان إلى البحث عن صيغ جديدة وخلق عالم جديد بعيداً عن الماضي بالانفلات من قيوده الصارمة، أو تناول هذا القديم بطريقة جديدة بالبحث عن قوالب فنية مستحدثة.

3.1. الوعي والإبداع و التجديد:

أشرنا فيما سبق إلى أن الوعي شرط أساسي في التجريب، وهو وعي نابع من عمق التجربة ونضج الأدوات الفنية لدى المبدع والمجرب التي تخرجه إلى ما هو أبعد من هذا الحيز الخاص بمحاولات المبتدئين والهواة، ومن ثمة رغبة المبدع في تجاوز واقعه من أجل تغييره وطرح البديل الفاعل الذي من شأنه ضمان استمرارية تجربته الإبداعية⁴ التي لا بد لها أن تتسم بالابتكار والخلق والإبداع الذي يعني:

¹ بول شاؤول: بين التجريبية والكلاسيكية والحادثة، مجلة المسرح التجريبي، مهرجان القاهرة الدولي، عن ليلي بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في المسرح العربي (مخطوط)، جامعة السانية وهران، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون الدرامية، 2010/2011، ص340.

² الطاهر الهمامي: حفيف الكتابة — فحيح القراءة، ص34.

³ ليلي بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية رؤية للنشر والإعلام، مصر، ط1، 2005، ص42.

⁴ ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، إشراف أ د يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010، 2009، ص25، 46.

الدخول في المجهول لا في المعلوم، و الإتيان بالمعنى المستطرف الذي لم تجر العادة بمثله. أما الابتكار فيعني: طرق موضوعات جديدة، بأسلوب جديد وهو في ذلك لا يختلف عن معنى الإبداع¹.

ولكي يُكتب للتجربة الإبداعية عمرا طويلا في حقل الأدب والفن وتحظى بالاستمرارية، فلا بد لها من أن تتسم بالخلق والإبداع الذي يُنظر إليه على أنه قرين للتجريب، لأنه لا تجريب دون إبداع كما يؤكد ذلك كل من الطاهر الممامي في قوله: «التجريب قرين الإبداع»² وخالد الغريبي الذي يُفصّل القول في ذلك حيث يرى أن «التجريب قرين الإبداع، ومن لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له ومن لا يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب»³. فالتجريب والإبداع مقترنان ببعضهما بعض، بل لا يتحقق أحدهما بغياب الآخر للعلاقة الوثيقة بينهما؛ إذ يعبر "عمر حفيظ" عن ذلك بقوله: «يرتبط الإبداع بالتجريب ارتباطا وثيقا، فصلاات القرين بينهما قديمة تخبر عنه تلازمهما وتقاطعهما»⁴ والتجريب لا يكون تجريبا إلا إذا تم ابتكار وخلق طرائق جديدة في التعبير أو خلق نموذج لم يسبق له مثال، ليصبح التجريب فعالية إبداعية هامة، من خلال ابتكار أساليب جديدة تكون قادرة على تحقيق المتعة الفنية المطلوبة.

إذا انتقلنا إلى معنى الحداثة هي الأخرى فإننا نعني بها أيضا الابتكار والإبداع والجدة في استخدام طرق وأساليب جديدة في الكتابة الإبداعية، ويجعلها جابر عصفور أيضا قرينة الإبداع في تعريفه لها، فيصفها بأنها الإبداع في تحقيقه على المستوى الثقافي العام... ووعي الشاعر المحدث

¹ ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 28. وأيضا الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتيان عند العرب (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، ج4، دار الساقي، تونس، (د ط)، ص 63، 263.

² الطاهر الممامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، ع 164، يوليو، 2005، ص 38.

³ خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار النهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2005، ص 21.

⁴ عمر حفيظ: مظاهر التجريب عند إبراهيم درغوثي "رجل محترم جدا"، مجلة الإتحاف، ع 72، أكتوبر، 1969، ص 52.

لكل التعارضات يعني وعيا بمسؤولية إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي¹، ما يعني أن الإبداع شرط مهم في تحقق الحداثة الفنية، وهذا ما يؤكد أدونيس في المفهوم الذي أوردناه سابقا حينما أشار إلى رؤية العالم، فالحداثة عنده إلى جانب هي رؤية وتساؤل ودعوة إلى فتح أفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية هي ابتكار طرق للتعبير²؛ وهذا الابتكار هو الذي نعني به الإبداع والخلق في مجال الأدب.

يميل المنظرون على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم إلى عد مفهوم الحداثة يقوم على التجديد لأنها تعبر عن سعي دائم إلى التجديد، ورفض قاطع لأي جمود أو تقليد، بل إن «التجديد هو صراط الحداثة الحقة»³ على حد تعبير "علي عقله عرسان"، لذلك فهي فعلا «حركة إبداع تجاوزية تتخطى الحدود وتتجاوز الزمن، فيها جدة في الطرح تخرج عن كل المفاهيم السائدة»⁴. لأنها رؤية تطمح إلى الكشف عن الجديد الذي لا يكون إلا من خلال التجاوز.

مما سبق نخلص إلى أن مفهوم الحداثة اقترن بالإبداع الذي لا يتحقق إلا إذا توفر شرط الوعي العميق للمبدع لتحقيق التجاوز وتحقيق التجريب الذي يكون عن طريق فتح دروب جديدة من التعبير؛ أي تحقق سمة التجديد التي عدها الكثير قرينة التجريب على حد قول محمد برادة، فهو من «المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتجديد»⁵؛ لأن كل محاولة جديدة وكل مغامرة فنية جديدة نصفها بالتجريب.

لا شك أن القارئ يلحظ مدى التماهي بين مفهومي الحداثة والتجريب واقتراحهما بمدى وعي المبدع بضرورة التجاوز، وأنهما أكثر التصاقا بالإبداع والتجديد رغبة من الكاتب في خلق نص مغاير

¹ ينظر: جابر عصفور: تعارضات الحداثة، فصول، مج، ع1، تشرين، 1980، ص75.

² ينظر: أدونيس: ما حقيقة الحداثة، الحداثة وانتقاداتها (دفاتر فلسفية)، ص86.

³ علي عقله عرسان: أسئلة الحداثة والتراث، مجلة التراث العربي، سوريا، ع 58، 1 يناير 1995، ص08.

⁴ زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص54.

⁵ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص48.

وجديد وفق رؤيته الشخصية لعالم مليء بالصراعات والتناقضات، دون الوقوف عند ذلك فقط، وإنما الخروج عن كل ما هو سائد ومألوف، والثورة على الأشكال القديمة والتقليدية والتمرد عليهما وهذا ما سنبينه في الخاصية الموالية.

4.1. الخروج عن السائد والمألوف:

تبنى كل من الحداثة والتجريب مفهومي الثورة والتمرد على الأشكال القديمة، ويرفضان كل ما هو سطحي وبسيط، لذلك كان الغموض والتعقيد ههما؛ لأن الحداثي يتعامل مع قارئ حاذق واع له القدرة على فهم ما يكتبه المبدع وقراءة ما بين السطور وإلا اتهم بالتقصير وقلة الفهم، فالقارئ في عرف الحداثيين إذا فشل في فهم النص فإن القصور من وجهة نظرهم قصوره هو وليس قصورهم هم¹، لذلك نجدهم يحرصون على بث الشك بدل اليقين وطرح تساؤلات بدل الإجابة عنها وتجاوز النمطية... باختصار الحداثي يضحى بالنمطية ويميل إلى الانعطاف نحو كتابة مغايرة يقينا منه بضرورة البحث عن أفاق إبداعية جديدة، فالحدثة منهج «دائم النفور من كل ما هو سائد من أمور الفكر والعقيدة والقيم واللغة والسياسة والأدب والفن.»² متجاوزة تلك الأشكال المطروقة تحت إلحاح النزعة التجريبية.

ومن أهم مرتكزات المفهوم الجمالي للحداثة كما بينها "لطفى فكري محمد الجودي" «تدميرها للأشكال الثابتة، التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات، وبالتالي فالحدثة تسمح بذلك التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود، وما يعتبر نفسه مالكا لشرعية مطلقة، إنها لا تسلم أبداً بقدسية أي شيء»³، وتمثل الحداثة عند "محمد عبد المطلب" «نفيا للماضي وتعلقا بالحاضر

¹ عبد العزيز حمودة: المايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، (د ط)، 2001، ص 107.

² لطفى فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص 45.

³ المرجع نفسه، ص 46.

وخروجاً عن المعتاد¹؛ على الرغم من أن معظم الحداثيين يدعون أيضاً إلى تجاوز الحاضر وإدائته لا التعلق به مع استشراف المستقبل.

الحداثة بهذا المفهوم تغدو حركة عبثية، ديدنها الثورة على كل ما هو متواصل ومألوف وسائد²، تمجد كل أشكال الخرق والتمرد على القيم واللغة وأساليب التعبير المألوفة، بل تهدم البنية الفنية السائدة وخلق بنية جديدة وهذا ما أسماه أدونيس بحرب الفن في قوله: «الفن العربي الحقيقي هو الحرب والفن لا يحارب إلا في مجاله: نظام القيم، نظام اللغة والفكر والتراث، والحرب هنا تتضمن حركتين: البنية الثقافية – الفنية السائدة – وخلق بنية جديدة»³. هذه الثورة وهذا التمرد هو ما أسماه أدونيس بحرب الفن لأنه تمرد على القوانين وطرق التعبير اللغوي والتقاليد الفنية المألوفة باعتبار الفن حركة مستمرة إلى الأمام، والتجاوز المستمر لكل ما يتم إنتاجه وتكريس معنى القطيعة⁴. وهذا التجاوز هو ما يسم التجريب أيضاً، بل «إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـ"التجريب"»⁵ عند سعيد يقطين وهو أيضاً «أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقاً منها... التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقاً من هذه القواعد نفسها... التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ»⁶. ويعرفه "محمد الكغاط" بعد أن يخص المسرح بهذا التجاوز من أجل فتح أفاق جديدة بقوله: «إن التجريب، في الفن بصفة عامة، وفي المسرح، بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو

¹ محمد عبد المطلب: تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج4، ع3، 1984، ص64.

² ينظر: محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي دراسة عقدية، رسالة دكتوراه م(خطوط)، إشراف أ د ناصر بن عبد الكريم العقل، كلية أصول الدين، جامعة الإمام محمد بن سعود، الإسلامية، الرياض، مج1، 1414هـ، ص127.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص75، 76.

⁴ لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص49.

⁵ سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص287.

⁶ حوار مع محمد السريغيني: الشعر المغربي الحديث والمعاصر، تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع4، ديسمبر، 1990، ص17، 18 (حاوهر كل من: حميد لحمداني و محمد العمري).

سائد من أجل فتح آفاق جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل»¹، أما "أدونيس" فلم يهتم فقط بالتعريف بالحادثة وإبراز حقيقتها، بل أظهر اهتمامه بالتجريب أيضا من خلال تعريفه له بقوله: « أعني بالتجريبية: المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا»².

فالتجريب إذن من خلال ما سبق يدعو دائما إلى ضرورة اختراع وابتكار آليات جديدة وأشكال جديدة مغايرة للسائد والمألوف لأن « أهم ما يميز هذا المجرى الجديد يكمن في كونه يرمي إلى التخلص من إसार المسبق والجاهز»³ وهو نفسه ما كانت ترمي إليه الحادثة من خلال البحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة، وطرائق مغايرة تميز التجربة و الكتابة الجديدة⁴. هذا الذي يقصد به التجاوز الذي أكدده كل من سعيد يقطين ومحمد برادة.

5.1. التغيير والتحول:

لاشك أن من خصائص الحادثة والتجريب إلى جانب ما ذكرناه سابقا، التغيير والتحول وعدم الركون إلى الثبات، أي نبذ كل ما هو ثابت لا يتغير، لأن صفة التطور والتقدم لا تحدث دون التغيير الذي يمس البنى الفنية السائدة، فالحادثة « كانت -ولازالت -الكلمة الأداة الأكثر تعبيرا عن رغبة الذات العربية في التغيير والتطور»⁵، ومن أخص مفاهيمها « أنها منهج تغييرى ومذهب انقلابى، يمارس نشاطه على كل ما هو قديم وثابت»⁶، وكأن كل ما هو موروث أو ماض رجس ينبغي أن

¹ محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 76.

² أدونيس: زمن الشعر، ص 287.

³ سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 285.

⁴ ينظر محمد برادة: الرواية العربية، ص 48. وسعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 287.

⁵ لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحادثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث ص 10.

⁶ المرجع نفسه، ص 45.

ينبذ ويتحلل منه»¹ ليحل محله قانون المغايرة والاختلاف والمعاصرة والتجديد . إنها الرغبة الملحة في خلق المغاير من أجل الخروج عن النمطية وتحقيق التجريب الذي غالبا ما يرتبط «بمفهوم التحول، على اعتبار أنه قوة تغييرية نابعة من ذات المبدع الرافضة لقيود السائد والمتطلعة نحو طرح البديل وتحقيق الحضور الذاتي المتفرد الذي يخرجها عن إطار التبعية والتقليد»²، وهذا ما حدا بـ أدونيس إلى اعتبار التجريب عملا يقوم على التجاوز من أجل التغيير في قوله: «التجريبية عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته، أيضا»³ و التي تدفعه إلى التفكير في اختراع آليات جديدة مغايرة لما كان سائدا في القديم، وقد أكد هذا الطرح "عبد الكريم برشيد" في خضم حديثه عن التجريب في المسرح، إذ ذهب إلى اعتبار «التجريب في معناه الحقيقي هو التغيير وهو في الوقت نفسه البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب، وذلك في العناصر والأشياء، وفي المفاهيم والعلاقات والبنى المختلفة»⁴.

إذا كانت الآراء والمواقف التي استندنا إليها تؤكد مدى مطابقة الحداثة للتجريب فإن هناك آراء صريحة جاءت لتثبت أن التجريب هو الوجه الآخر للحداثة دون موارد أو الدوران في حلقة مفرغة. إذ أن مفهوم التجريب ارتبط بالحداثة منذ ظهوره في نهاية القرن التاسع عشر وفي ذلك ما ذكره الناقد "جابر عصفور" من التصاق التجريب و مجموعة من المفاهيم بالحداثة لتقاطعها معها؛ بل هي سمات تختص بها الحداثة في حد ذاتها كـ «التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع

¹ لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص112.

² زهيرة بولفوس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص47.

³ أدونيس: زمن الشعر، 287.

⁴ عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعالم والأيدولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج13، ع4، شتاء 1995، ص20.

كل شيء موضع السؤال الوجه الآخر للحدث¹ وكل هذه السمات سبق و أن ذكرناها وفصلنا القول فيها.

أما "بوشوشة بن جمعة" فلا يختلف عن "جابر عصفور" في طرحه؛ إذ أن الحدث عند هـ أفق كل تجريب يروم اختراق ثوابت النموذج وتحقيق سمات التفرد، من أجل التأسيس لكتابة مغايرة والسعي نحو البحث عن صيغ جديدة. ويرى أن لكل رواية حدثاتها. وهذا ما يقرب الحدث من التجريب أو بالأحرى التجريب من الحدث على صعيد الممارسة الروائية².

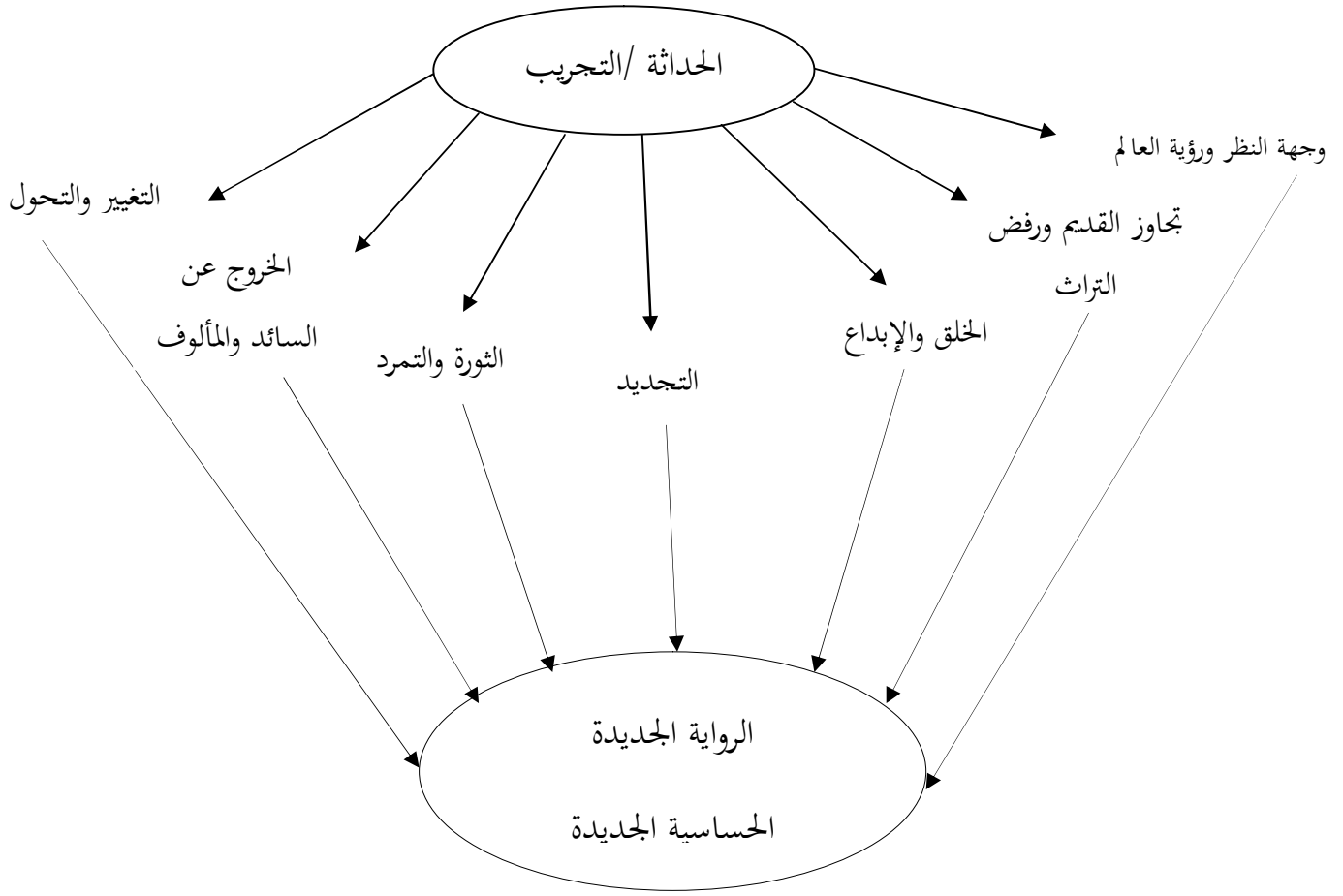
يميل المنظرون على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم إلى عد مفهوم الحدث ينهض على مفهوم المغايرة والتجديد ودلالات أخرى تجعلها قرينة بالتجريب، ما حدا بـ "محمد فكري" هو الآخر إلى اعتبار التجريب الفني حدثاً لا لتصاقه التام بدلالاتها³، أي أن كلا من الحدث والتجريب تتحقق ماهيتهما من خلال اتفاقهما في المعنى والدلالة بغض النظر عن اختلاف المصطلحين لغوياً.

و مما سبق سوف نلخص أهم سمات الحدث الأدبية التي رأيناها تتقاطع مع التجريب للتأكيد على مدى تماهي المصطلحين ومن ثمة اقترانهما بمعنى الرواية الجديدة لاتفاقهما وتقاطعهما مع دلالات ومعاني الرواية الجديدة/ الحساسية الجديدة كما بينا ذلك سابقاً و هو ما سنوضحه في الخطاطة الآتية:

¹ جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج13، ع4، ج1، شتاء 1995، ص05.

² بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغربي، المغاربة للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص14.

³ محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، سور الأزيكية الحياة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، 1995، ص157.



2. الحداثة/الوهم ، التجريب/ التخريب

أصبح الفن المعاصر ينشد الغموض والغرابة إلى حد الإسفاف بالمعنى وفقده لقيمه الفنية والجمالية. غير أن الحداثيين يعتبرونه ضرورة فنية لتحقيق التجريب وتجاوز الطريقة الكلاسيكية في الكتابة الإبداعية، والحداثة الفنية لا تقوم على ذلك فقط وإنما أيضا على الهدم، والثورة ضد كل القيم التي تراها تقليدية، كالثورة على الدين و إلغاء سلطة الأخلاق والقيم والمبادئ السامية من خلال تشويش فكر الإنسان بإيهامه بحرية الفكر واللغة والجسد؛ و على ذلك الحرية المطلقة للإنسان للوصول إلى مصيره وتحقيق ذاته ورفضه للواقع والتمرد عليه، فتحدث بذلك صدمة الحداثة وإحداث خلخلة في البنية الفوقية للمجتمع.

فإذا كانت الحداثة تتأسس على العقل وحرية الفكر من أجل قيادة العالم إلى التطور والتقدم بترك التقاليد الدينية البالية والقديمة، فإن هذا الفن-المعاصر- الذي أسماه "حبيب مونسي" "بالمثير"

لم يتأسس في رأيه « على العقل والنظام، بل جعل الجنون والهدم منطلقا لفكره وتجريبه للوصول إلى مصير الإنسان من خلال الوقوف على الأساسي والجوهري فيه. وانتهت المحاولات إلى احتجاج صارخ ضد القيم والأخلاق من جهة وضد الواقع وعلاقاته من جهة أخرى. وكل قراءة للفن والأدب المعاصر لا تقيم اعتبارا لهذا السياق الحافل بالمتناقضات، والذي فكك الإنسان إلى بنيات مغلقة، وجعل التمرد والهدم منطقا للمعرفة ¹. فهل يعني هذا الاحتجاج وهذا الهدم والتمرد تطورا في كل الحالات؟ وهل التطور والتجريب والتغيير يكون دائما إلى الأحسن أم قد يقود ذلك إلى طريق مسدود وتشويه للنص والذات ما يؤدي إلى السلبية؟

سبق وأن أشرنا إلى أن الرؤية الفردية في التجريب لا يمكن الحكم عليها بالنجاح، وإنما تحمل الفشل كما تحمل النجاح؛ حالها حال التجربة العلمية، التي قد تكون نتائجها ناجحة وجيدة وقد تكون فاشلة وسيئة، وبذلك لا يمكن الحكم على أي تجربة جديدة بالتطور والدفع نحو التقدم. وهذا ما ذهب إليه "حبيب مونسي" حين يجيب عن هذه الإشكالية في مؤلفه "فلسفة القراءة وإشكالية المعنى" بقوله: « التطور لا يعني أبد التقدم نحو الأفضل، وإنما هو حالة من الاستمرار تسكن الظاهرة فتمضي بها إلى نهايتها خيرا أم شرا ² ما يعني أن الإبداع والابتكار والتجديد والإضافات والتغييرات والتحويلات الحاصلة ليست بالضرورة تطورا إلى الأفضل، إذ «لا يعني التطور -أبدا- الانتقال من الحسن إلى الأحسن، ومن الجيد إلى الأجود، ولكن التطور - وإن حمل معنى الإيجاب- يحمل معاني السلب- فيدل التطور على الارتقاء من السيئ إلى الأسوأ، ويكون بذلك دالا على حركة تمضي قدما في الاتجاهين معا ³. »

¹ حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2001، ص 92.

² المرجع نفسه، ص 78.

³ حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص 71.

ويؤكد هذا الطرح أيضا "محمد سبيلا" و"عبد السلام بنعبد العالي" إذ ينفيان شرط التقدم على المغاير دائما، ويذهبان إلى ضرورة تحكيم العقل للتمييز بين ما هو نافع ودافع للتقدم و بين ما هو هادم دافع للتخلف «فمن المتغيرات ما هو جوهرى أصيل ومنها ما هو عرضي ظاهري...ومن المتغيرات ما هو نافع ودافع إلى التقدم، ومنها ما هو معطل للإمكانات ومرسخ في التخلف. فلا بد إذن من كفاءة عقلية للتمييز بين هذه الأنواع والأشكال»¹. فلا شك إذن أن ما يعمل على الهدم والتخريب والتخلف هو ما أسماه أدونيس وهم الحداثة، إنها حادثة مزورة ومزيفة، مع صراع دائم مع الحداثة الأصلية، إذ أن «المعركة الحقيقية هي بين الحداثة الأصلية والحادثة المزورة، بين الحداثة الثورية الواعية المسؤولة، وبين التيارات العدمية والفوضوية الشعورية، بين الحداثة التاريخية وبين الحداثة الهاربة من وجه التاريخ، بين الحداثة المؤسسة على الإيمان بحضارة الأمة وبين الحداثة المؤسسة على أن الأمة تحكمها قيم الخطاطية، بين الحداثة المؤمنة بالانفتاح والتفاعل الحضاري، وبين الحداثة الفوضوية»². وكأننا بالحادثة المزيفة هنا موطنها هو الفضاء العربي! ولعل ذلك راجع إلى أن العربي يلتهم كل ما أنتجه الغرب تحت مسمى الحداثة دون الوعي التام بحقيقتها ومدى قابلية المجتمع العربي لاحتضان مشروع الحداثة، التي فُهمت على أنها النسج على منوال الغرب، لذلك يتعين على الفرد ضرورة الوعي الذاتي، إذ لا سبيل إلى تحررنا من أوهام الإتياع... إلا بدرجات عالية من الوعي الذاتي³ وإلا وقعنا في فخ الاجترار دون التمييز بين ما هو مضر و بين ما هو نافع، ف «لقد كانت النعوت: مستخفة، مخيبة، عدمية سديمية، متقززة، وقتية، مصطنعة، شكلية، كافرة، مبتذلة تشير بصدق إلى الوجه السلبي الذي آلت إليه الحداثة في جريها وراء النسبي والزائف، وانكفائها على الوقي والمتحول، عندها لم يعد المعيار قيمة تشد انتباه الناس بل أضحي المعيار مثلبة يتندر بها العام»⁴.

¹ محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، ص 42.

² سامية أجقو: الحداثة من منظور أدونيس، مجلة المخبر، ع 8، 2012، ص 22.

³ ينظر: لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة، ص 22.

⁴ حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص 72.

إن الجري وراء بريق الحداثة دون وعي عميق يؤدي إلى غياب الهوية وأصالة التراث وجر الأدب إلى الفوضى والعشية والسوداوية المغرقة أو الواقعية المؤذية التي تفسد الفرد والمجتمع الإنساني، حيث يفقد الأدب أبعاده الفنية ورسائله الإنسانية النبيلة، فليس كل ما ينتجه الأديب والمبدع بالضرورة هو تجريب إيجابي و« ليس كل تجريب فعل يتجاوز بالضرورة ، فقد يكون التجريب قفزة في المجهول دون تحقق التجاوز المأمول في حركة الإبداع»¹، و قد يتحول إلى تجريب للبنية الفنية وفقد اللغة لجمالياتها وبريقها من خلال ضعفها وركاكتها، والوقوع في التسجيلية المحضة للأحداث أو غياب المعنى من جراء الجري وراء بريق شعرية اللغة، وخرق المحرم الجنسي المرفوض في أعراف مجتمعاتنا. لذلك لابد من التنبيه إلى أن التجريب لا يعني أبدا العبث وغياب المعنى والإسفاف به، إلى جانب الغرابة والإفراط في الغموض إلى درجة تحوله إلى لغز يصعب فهمه وحله، وغياب الدلالة والمعنى في العمل الفني وبخاصة الشعري منه باعتباره سمة من سمات الطرح الحداثي. لذلك يعتبر الحداثيون «أن حياة الحداثة في غموضها وموتها في ظهور حقيقتها»² وهذا ما يذهب إليه "أدونيس"؛ إذ يرى أن التجديد يكمن في الغموض وغرابة المعنى، وفي مقابل هذا الطرح يرد "مصطفى السعدني" على ذلك داعيا إلى التجاوز والكشف عن الرؤى الجديدة لكن دون تكلف وغموض في المعنى وغرابة في اللفظ تُنفر القارئ قائلا: « على الشاعر المعاصر تقع مسؤولية ما شاع في شعره من غرابة البناء وغموض المضمون... فهو مطالب بتجاوز كل ما ليس شعريا، وهو بصدد الارتياح والكشف عن رؤياه الجديدة ذات المعنى والشعور المصاحبين الجديدين، شريطة أن ينفرد بحيث تصبح لإبداعه الخصوصية في الرؤية والبناء دون أن نلمح إغرابا أو تكلفا واعتسافا»³ ذلك أن الانسياق وراء التجريب والابتكار يخرج المبدع من دائرة المعقول إلى اللامعقول، لكن قد يكون هذا التجاوز مبالغا فيه حد الغرابة وتهجين النص

¹ خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، ص 21.

² لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة، 77.

³ مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة قراءة في النص، منشأة المعارف، مصر، (د ط ت)، ص 11، 12.

وتشويهه مما يؤدي إلى رفض القارئ له فيحول ذلك بين التجريب ونجاحه؛ أي أن التجريب في هذه الحالة سوف يميل إلى السلبية أكثر منه إلى الإيجابية وهذا ما نسميه بوهم التجديد، لأن المبدع يحاول أن يوهم المتلقي بأنه يشتغل على طرائق جديدة ضمن ما يسمى بالكتابة الجديدة والتخفي خلف التجريب والتحكم إلى قصدية إحداث المغايرة والاختلاف وتقليد الآخر، لكن ما يلبث القارئ أن يجد نفسه أمام نص يميل إلى التخريب منه إلى التجريب، خال من أي جمالية فنية، يشوه النص ولا يضيف له جديدا ذا قيمة فنية أو اجتماعية أو إنسانية.

إذا كان مصطلح التجريب يستعمل عادة للدلالة على البراعة في البناء والحرص على الجودة والسعي على مخالفة السائد، فإنه أيضا قد يستعمل للتهجين والهجاء ويصبح التجريب حينئذ رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها "المجرب"؛ فيتحول التجريب إلى سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين¹. فالتخريب في هذه الحالة هو الوجه الآخر أو الوجه السلبي للتجريب؛ ذلك حينما يتحول إلى وهم وزيف من جراء «الانخراط في وهم التجديد الصارخ والابتداع الأجوف الخالي من المعرفة دون وعي بسبل الإضافة والتجاوز ورؤية مؤسسة للعملية الإبداعية في سياقها التاريخي وشروطها الاستيمية بمنظور الذات الخالقة وهاجس الجماعة المتحفزة للتغيير»².

من خلال ما سبق نخلص إلى أن التجريب ضرورة فنية في العمل الأدبي تحتم على الأديب والمبدع أن يخوض تجربة كتابية مغايرة ذات خصوصية فردية تكشف عن مغامرة في الكتابة، وعن الرؤى الجديدة ذات معنى ودون تكلف وغرابة؛ أي الاستفادة من الحداثة الغربية دون الأخذ بقشورها والسقوط في التقليد الأعمى دون وعي، لتجنب الوقوع في الفوضى الفكرية واللغوية والفنية. ما حدا بنا إلى القول: إن «التجريب الروائي في الحقيقة (ما هو) إلا تقليد للرواية الغربية وتطبيق لتوصيات

¹ ينظر: زهيرة بولفوس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 14.

² خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 13.

النقد السردي المعاصر لكسب رهان التجديد على حساب الهوية والأصالة والإبداع والابتكار وإثبات الذات وإقصاء الثقافة والتراث والتخييل السردى القديم¹. هذا ما دفعنا للتساؤل عن حال الرواية الجزائرية المعاصرة ومدى تمكنها من الاستفادة من الحداثة وقضايا التجريب وتقنياته، وهل استطاعت هي الأخرى أن تخوض تجربة الكتابة الجديدة و تخوض غمار تيار الحداثة والتجريب واستعارة خصائصهما ومميزاتها؟ أم أن اتسامها بالتسجيلية فترة التسعينيات أوقعها في شبك وهم التجديد؟ وهذا ما سيسعى البحث إلى الإجابة عنه في الفصول اللاحقة .

¹ جميل حمداوي: الخطاب الروائي المغربي بين التجنيس والتجريب والتأصيل التراثي، تاريخ النشر: 28-08-2006، تاريخ الزيارة: 2015/07/27، <http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=485>

ثانيا: ملامح القطيعة

على الرغم من حداثة الرواية الجزائرية إلا أنها حققت في العقود الأخيرة بدءاً من التسعينيات تراكما كميّا لا يستهان به، وانتشارا واسعا، وتغييرا كفيّا ملحوظا في الشكل والمضمون والأسلوب وال قالب الفني، بل نجد أن بعض الكتاب تحول من كتابة الشعر والقصة إلى كتابة الرواية، وممارسة بعضهم الكتابة الروائية إلى جانب امتهان الصحافة، وكأننا بالرواية أصبحت المتنفس الوحيد للكتاب والملاذ الوحيد لبث شكواهم وهمومهم، حيث استطاعت أن تكسب ود القارئ تدريجيا باعتبارها أكثر أشكال التعبير قدرة على تصوير الواقع بكل تناقضاته ونقل مشاغل ومشاكل الفرد الجزائري، وأكثرها انفتاحا على العالم وعلى الأجناس والفنون الأخرى، إنها ديوان العرب في العصر الحديث؛ لأن الروائي يغوص في أعماق المجتمع ليعكس ثقافته ويكشف عن خباياه وصراعاته التي باتت السمة المميزة للرواية الجزائرية الجديدة في ظل التحولات التي شهدتها الجزائر إثر أحداث أكتوبر 1988 التي قلبت الأمور رأسا على عقب، فجاء هذا التحول في مناخ فكري واجتماعي مثقل بالهزائم والتراجعات والانتكاسات التي أثقلت كاهل الفرد الجزائري، ما حدا بنا إلى التساؤل عن طبيعة الرواية الجزائرية المعاصرة. هل هي حركة ثورية تطورية أم انفصال وقطيعة؟ هل هي انفصال عن الماضي وكل ما هو تقليدي أم هي استمرار وتغيير؟

إذا كانت الحداثة وما بعد الحداثة تركز منطق القطيعة مع كل ما هو تقليدي وترفض كل جمود وتنفي الماضي وتخرج عن المعتاد وتبحث عن البديل، فإن الرواية الجزائرية فترة التسعينيات قفزت قفزة نوعية وانتقلت من مرحلة إلى مرحلة جديدة، باحثة عن كل ما هو جديد متجاوزة بذلك كل ما هو تقليدي، مشكلة بذلك في بعض الأحيان قطيعة مع الرواية التقليدية، و القطيعة هنا لا نعني بها قطيعة تامة لأننا « عندما نتحدث عن التجديد أو التجدد في المجال الأدبي، فإننا لا نفعل ذلك مفترضين حصول قطيعة تامة بين النصوص المكونة للذخيرة المتحققة عبر العصور، وإنما من خلال استحضار تبادل التأثير وردة الفعل، وافترض انتقالات وارتدادات، وتحول القضايا من المركز إلى

الهامش والعكس بالعكس، على ضوء الجدلية العامة المتحركة في سيرورة كل مجتمع، وهي سيرورة تعكس أيضا الصراع الأبدي بين الفرد والمؤسسة بين الموروث والمستجد، بين قيم ماضوية وأخرى تسعى إلى استيعاب المتغيرات»¹.

يؤكد "حبيب مونسي" أيضا أن حدوث القطيعة بين المرحلة الكلاسيكية والحديثة إنما هي قطيعة شبه تامة، إذ يشير إلى أنه لا يقصد بالقطيعة ما يراد منها في حرفيتها، بل يتغى من ورائها تعيين تحول الوعي إلى وجهة أخرى²، كما أن «مفهوم القطيعة الذي يمهّد للتجديد ويكشف أبعاده، يخضع هو الآخر للنسبية، لأن التغيير لا يتم دفعة واحدة بل يعتمد التراكم، ويتطلب التفاعل مع قطائع أخرى تمهد لظهور "نصوص ومنعطفات". لكن الأهم في مسألة القطيعة داخل حقل الرواية. هو أنها تتم بمعزل عن أصداء وتأثيرات القطاعات الاستمولوجية التي تتحقق في مجال العلوم الإنسانية متوخية إنتاج معرفة مغايرة أو متجددة انطلاقا، من صوغ أسئلة "تقطع" مع تلك الموروثة أو السائدة...»³، وتتجلى هذه القطيعة في الرواية أساسا كما حددها محمد برادة في «اللغة والشكل ونوعية التخيل وبقية مكونات النص التي يعتمدها الروائي ليتباعد عن المنوال السائد أو عن الأشكال التي تستوعب التحولات العميقة المتصلة بإدراك العالم من أجل إيجاد عناصر أقدر على تمثيل صيرورة العلائق ومستجدات الحياة»⁴، إلى جانب التيمات والموضوعات المغايرة التي تختلف حسب الفترة الزمنية التي عالجتها وعاشتتها الرواية بمنظار مغاير يعكس وجهات النظر المختلفة حسب كل كاتب، فنجد «أن الأدب الروائي العربي في الجزائر (فترة السبعينيات)... حاول في معظمه، وبمختلف اتجاهاته، أن يكون في مستوى الثورة الوطنية... فقد تناول هذا الأدب بتحيز، قضايا الإنسان البسيط ونضالاته التي يخوضها على كافة الأصعدة من أجل تغيير الأوضاع إلى ما هو أحسن... وقد استطاع

¹ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 77.

² حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص 62.

³ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 78.

⁴ المرجع نفسه، ص 79.

في كثير من نماذجه تغطية منجزات الثورة الوطنية، حتى ولو جاء ذلك متأخرا، وأن الموضوعات المطروحة حول كيفية هذه التغطية ترجع أساسا إلى التوجهات الفكرية والجمالية لدى كل أديب على حدة، بالإضافة إلى التناقضات التي أفرزتها هذه الثورة الوطنية»¹.

وجاءت فترة الثمانينيات امتدادا للفترة السابقة دون أن تحدث قطيعة أو تطورا وتغيرا في الأشكال والمضامين، على الرغم من أن الجزائر خلال هذه الفترة شهدت تغيرات سياسية واقتصادية عميقة قصد إعادة بناء الجزائر، إلا أن كتاباتهم ظلت أسيرة الرؤية التي أنتجها الأدباء المؤسسون وظلوا ينسجون على منوالهم، دون أن يتمكنوا من إنتاج نصوص تميزهم وتشكل قطيعة مع تلك النصوص، ولم يتم ذلك إلا بعد ظهور مجموعة من الروائيين الشباب إلى جانب الكتاب الأوائل بعد التحولات والأزمة التي شهدتها الجزائر إثر إلغاء الانتخابات التشريعية، فكانت هذه الأحداث والصراعات مناخا مناسباً ومادة دسمة للكثير من المبدعين، وكانت هذه المرحلة إيذانا لبدء مرحلة جديدة في الكتابة الروائية باعتبار أن السياق الذي أنتج الرواية الجديدة يختلف عن السياق الذي أنتج رواية الجيل الأول؛ إذ أن الرواية الجديدة أصبحت تهتم بالنص والمضمون والإبداع اللغوي بشكل كبير، كما أنها تتطرق لمواضيع تهدف لطرح تساؤلات أكثر من كونها نصوصا تبحث عن الإجابة؛ بمعنى أنها ليست رواية يقينية لا تملك نظرة وجودية للواقع وللحياة، بل هي تنظر للواقع بنظرة نقدية ذات بعد عميق، هذا مع الاهتمام بتقنيات فنية روائية متميزة من حيث اللغة والبناء والرؤية السردية²، وتشظي المكان والزمن بكسر خطية السرد وتجاوز النمط السردى التقليدي الذي كان قوام الرواية الجزائرية التقليدية، كما أنها عمدت إلى تذويت الكتابة حيث تنمهي فيه حياة الكاتب الروائي مع إحدى شخصياته الروائية، و يذوب مع الشخص، ويغرق الروائي عبر نصوصه الروائية في حميمة " سير ذاتية

¹ واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1986، ص 92، 95.

² ينظر: بشير مفتي: الرواية الجزائرية الجديدة لم تنضج بعد، جريدة الجزائر نيوز، 29 يناير 2011، تاريخ الزيارة:

2015/08/05

" تعبر عن قلق وجودي ولا استقرار نفسي، فغدت الرواية بذلك سيرة ذاتية أو يمكن تسميتها بالرواية السير ذاتية.

لا شك في أن « تجربة الكتابة الروائية الجديدة (تأتي) لتصب في هذا المجرى المتحول... متسائلة عن واقع يعيش الهزيمة، ومنتقدة هذا الواقع»¹ المير الذي يعيشه الجزائريون، من خلال تصويرها مشاهد العنف والاستبداد الذي تجلّى عبر العناصر الدالة للرواية فغرّت -الرواية- بذلك عن سلبية الأيديولوجيات السائدة، وعبرت عن واقع اجتماعي وسياسي، وكشفت عن المكونات الفكرية والنفسية للشخصيات التي عانت من هذا الواقع المرير، فجاءت الرواية بذلك لتؤرخ لفترة حرجة من تاريخ الجزائر التي اتسمت بالغليان والتوتر وتصاعد العنف، وتحاول البحث عن أسباب الأزمة وكشف اللثام عن المتسببين في ذلك، مما جعلها تؤرخ لسنوات العنف والمأساة الوطنية» التي فرضت تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية»²، فكانت هذه النصوص تحمل في مضمونها أطروحات جديدة، تعيد النظر في العديد من القضايا الفكرية والأيديولوجية التي سادت وتكرست في الساحة الثقافية.

وما يميز هذه الكتابة الجديدة أيضا، اهتمامها بشخصية المثقف الذي يمثل كبش فداء للصراع الدائر بين الدولة والجماعات المسلحة، إذ كشفت عن معاناته خلال هذه الفترة وصراعه الدائم مع السلطة والجماعات الإسلامية ووقوعه بين المطرقة والسندان، بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، «حيث كان من أكثر الرموز استهدافا للتصفية، فراحت الكتابة الروائية تواكب الأزمة، فولّد بذلك نوعا روائيا جديدا تقلّده مجموعة من الكتاب بمجموعة من النصوص الروائية والقصصية باللغتين الفرنسية والعربية والتي تصبّ كلها وتنبع من الأوضاع المفجعة التي عايشتها الجزائر منذ بداية

¹ سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 302.

² عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، ع 3، جويلية، 2010، ص 151.

التسعينيات وانعكاس هذه الأوضاع على مختلف شخوص الوطن في محاولة للبحث عن الحقيقة وعرضها وفق رؤى متعددة، تصل حد التناقض في الغالب»¹، لذلك طغت نزعة التشاؤم ورفض الواقع وضبابية المستقبل لدى الكتاب الجدد، عكس كتابات فترة السبعينيات التي طغت عليها مسحة التفاؤل بمستقبل زاهر والرغبة الملحة في التخلص من قيود الاستعمار من أجل إعادة بناء الوطن من جديد بعد الاستقلال، لذلك نجد أن موضوعات رواية السبعينيات تدور معظمها حول الثورة ومواضيع ما بعد الاستقلال والقومية والاشتراكية. إلى أن جاءت الرواية الجديدة لتشكل قطيعة معها -قطيعة شبه تامة- سواء من حيث الرؤى أو التيمات، حيث نسجت نصوصها من رحم الأزمة الجزائرية، نصوص ذات حساسية أدبية ومعرفية مغايرة، كانت بمثابة ردة فعل لتلك التحولات العميقة التي عرفتتها الجزائر على جميع الأصعدة ابتداء من أحداث أكتوبر 1988، والتي دفعت بالرواية الجزائرية إلى التخلص من القالب الثوري الذي حكم الذهن الإبداعي منذ الاستقلال، ومن الرؤية الأيديولوجية والتوجه الاشتراكي السائد آنذاك، وساهموا في تغيير نمط الكتابة الروائية، فكتسبت التجربة الروائية الجزائرية قيمتها من تعدد الطرح الفكري، والأيديولوجي و طرح التساؤلات ورؤية العالم واهتمامها باللغة الشعرية ما جعلها تخوض غمار التجريب وتتجاوز الكتابة الكلاسيكية إلى كتابة جديدة مغايرة.

¹ عامر رضا، كريبع نسيم: رواية الأزمة المكتوبة بالفرنسية وإشكالية الترجمة، قسم الأدب العرب، جامعة (ميلة - جيجل)، تاريخ النشر: 2010-09-10، تاريخ الزيارة: 2011-07-15. <http://pulbit.alwatnvoice.com>

الفصل الأول:

التقنيات الجديدة في الخطاب السردي الجزائري المعاصر - تحولات وجماليات -

أولاً: تداخل الأنواع الأدبية

ثانياً: التعالق الروائي مع الفنون الجميلة

ثالثاً: الميثاروائي وهاجس الكتابة

رابعاً: الكولاج وسيطرة الخطاب الإعلامي

خامساً: العبثية ومفارقة السخرية

سادساً: مستويات التعدد اللغوي

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولات بارزة، وتقنيات جديدة على مستوى الشكل والبنية السردية، جعلت منها رواية جديدة دفعت بها إلى تجاوز الكتابة التقليدية إلى كتابة مغايرة ذات حساسية جمالية وفنية، أسهمت في نضجها وتطورها، وذلك من خلال ما يلي:

أولاً: تداخل الأنواع الأدبية:

لا يخفى على القارئ أن هناك أنواعاً أدبية كثيرة تنقرض وأخرى تولد وتستجد، ما يجعل الساحة الأدبية زاخرة بمختلف الأنواع الأدبية منذ أرسطو (ARISTOTE)، الذي قسم الشعر إلى ثلاثة أنواع: (غنائي، ملحمي، درامي) -ويطلق عليها اسم الأجناس الثلاثة الكبرى- «الشعر الغنائي هو "شخص الشاعر ذاته"، والشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه، ويجعل شخصياته تتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)، أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية»¹، ويعد هذا التقسيم من أقدم المحاولات في هذا المجال، و تقوم هذه الأنواع أساساً على مبدأ المحاكاة. أما الناقد الإنجليزي إي إس دالاس (DALLAS) فـ «يترجم هذه الأنواع على النحو الآتي: مسرحية- ضمير المخاطب الحاضر- الزمن المضارع. الملحمة -ضمير الغائب- الزمن الماضي. الشعر الغنائي -ضمير المتكلم المفرد، الزمن المستقبل»². غير أن إشكالية التجنيس التي تطرحها نظرية الأدب وبالأخص نظرية الأنواع الأدبية ترى أن هناك اختلافات فيما يتعلق بتصنيف الأدب ونقاء النوع -الذي يدعو أصحابه إلى رفض مزج الأنواع الأدبية- ورفض تقسيم الأدب إلى أنواع من جهة أخرى، كما هو الحال عند "كروتشيه" (CROCE) الذي يرى أن مختلف الأنواع الأدبية تدخل ضمن ما يعرف بالأدب بصفة عامة «وأصر في كتابه (علم الجمال)، مفندا النظرية الكلاسيكية في الأنواع الأدبية، على أن الأدب مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات... تشترك

¹ رينيه ويليك ، أوستن واين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، 1987، ص239.

² المرجع نفسه، ص239.

في اسم واحد هو (الأدب)، وأن مصطلح (النوع) ما هو إلا صفة تميز بها اختلاف الأعمال الأدبية من حيث بنائها أو أشكالها»¹، وهذا الاختلاف في الحقيقة هو الذي تقوم عليه نظرية الأنواع الأدبية في تصنيفها للأدب.

فكروتشييه كما يبدو أنه ضد عملية تقسيم الأدب إلى أنواع، وعملية التصنيف بالنسبة له الهدف منها هو التمييز بين هذه الأنواع لا أكثر، دون اعتبارها أنواعا قائمة بذاتها لها خصائصها ومميزاتها البنائية، وموقفه هذا يعد تمردا لآراء ومفاهيم أرسطو الكلاسيكية.

مما سبق يتضح «أن هناك مسارين الاختلاف الأول يتعلق بحدوى الأنواع (كروتشييه، ورينيه ويليك)، والآخر يتعلق بصرامة حدود النوع. أي أن المسار الأول يُشكك بضرورة وجود النوع من الأساس على حين يتجاوز المسار الآخر هذه المسألة ويتعامل مع الأنواع على أنها أمر واقع، ويسائل فقط عن طبيعة الحدود التي تحكم كل نوع، أهى حدود مرنة أم صلبة؟ قابلة للاختراق أم مستعصية؟»² أي هل يحافظ النوع الأدبي على خصائصه ومميزاته الكاملة دون أن يتم خرقه من طرف أنواع أخرى فيؤكد بذلك مقولة نقاء النوع الأدبي؟ أم أن هناك إمكانية تداخل هذه الأنواع فيما بينها لتشكل نوعا جديدا تمرد على حدود النوع، وفي ذلك تكسير لما هو مألوف وتقليدي، وهذا ما دعا إليه تيار الحداثة في الرواية الحداثية؛ لأنه لا يمكن عزل النص الأدبي عن الخطابات الأخرى سواء كانت أدبية أو غير أدبية. وهذا الاختراق برأي بارت (BARTHES) يجعل الأنواع الأدبية أكثر قدرة على الحياة والانبعاث، لأن ترسيم الحدود بين الأنواع من شأنه تعطيل جمالية النوع الأدبي، وعدم

¹ شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ج1، القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط ت)، ص23.

² لؤي علي خليل: نص السبولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22، 24 تموز، 2008، مج 2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان عمان، (د ط)، 2009، ص757.

فسح المجال له لتقديم رؤية فنية جديدة¹. وفكرة التداخل في الحقيقة أفرزتها الرومانسية بعد أن أنتجت نصوصا تمزج فيها بين المأساة والملهاة؛ وحطمت بذلك المقولة الكلاسيكية القائلة بنقاء النوع والحدود الفاصلة بين هذه الأنواع.

القضية لا تتوقف عند إشكالية التجنيس فقط. بل تتعداها إلى إشكالية المصطلح بين الجنس والنوع، وأيهما الأنسب والأكثر دلالة على التداخل الحاصل داخل النص الأدبي، فهناك من يطلق على هذا التداخل مصطلح تداخل الأجناس الأدبية والبعض الآخر يفضل تداخل الأنواع الأدبية.

قبل أن نبين سبب تفضيلنا لمصطلح الأنواع عوض الأجناس على الرغم من أن الجنس هو أشمل وأوسع من النوع، نورد بعض المفاهيم الاصطلاحية حول المصطلحين دون توسع، ذلك أن الهدف من بحثنا هو إبراز التداخل الحاصل في الرواية الجزائرية، من منطلق أن هذه التقنية الجديدة وسيلة حديثة تجلت مظاهرها بوضوح في الرواية المعاصرة.

"رينيه ويليك" في تعريفه للنوع يعتبر النوع الأدبي مؤسسة كباقي المؤسسات الأخرى، غير أنها تختلف عنها باعتبارها مؤسسة أدبية في قوله «النوع الأدبي "مؤسسة" كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة. وهو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو المكتبة أو دار المجلس النيابي، بل كما توجد المؤسسة. إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة»²، ذلك أن النوع الأدبي داخل مؤسسته الأدبية بإمكانه أن يخلق أنواعا جديدة لكن تبقى دائما تحت مسمى المؤسسة الأدبية، لها قوانينها الصارمة التي لا تحيد عنها ولا تخرج عن نطاقها، بمعنى أن المسرحية والرواية والقصيدة والقصة والملمحة.... كلها أنواع تنتمي إلى مؤسسة الأدب باعتبارها تشترك في الخصائص العامة. غير أن

¹ ينظر: دياب قديد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية الكتابة ضد أجناسية الأدب، نفسه، مج 1، ص 392، 393.

² رينيه ويليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص 237.

مفهوم الأدب يظل مجرد افتراض نظري إن لم يقيض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متميزة الخصائص متلونة السمات كما أن ملامح النوع الأدبي تتكون عبر تراكم طويل من التجارب والخبرات¹.

أما بالنسبة لمصطلح الجنس فقد جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية أن «الجنس الأدبي اصطلاح عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية...» (إذ) يعالج أرسطو الجنس الأدبي كأنه كائن طبيعي: فهو يعتبر الجنس المسرحي جسما ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطورها، فالأثر يخلف الأثر كما يخلف الفرد أباه. ونجد هذه النظرة عند النقاد التابعين للمذهب التطوري كفردينان برونيتير (FERDINAND BRUNETIERE) الذي يرى أن الأجناس الأدبية تولد وتنمو وتنضج وتضعف وتموت، وتفسر المؤلفات، وتسبب وجودها². لأن الأدب في تطور مستمر عبر الأزمان ولا يتوقف عند نوع معين أو عند ظاهرة بعينها. وهذا ما يفسر ظهور المقامة، والمقالة، والرواية، والقصة، وشعر التفعيلة، والنثر الشعري، وأنواع أخرى فرضت وجودها لتتلاشى الأنواع القديمة أو تتداخل مع الأجناس والأنواع الجديدة، لتشكّل نوعا أدبيا جديدا يصعب في أحيان كثيرة تصنيفه وإسناده إلى نوع محدد، كتداخل الرواية مع السيرة الذاتية على سبيل المثال.

ويرجع السبب في ظهور أنواع واختفاء أخرى وإحلال نوع ما وإقصاء آخر إلى التطورات والتحويلات الحاصلة في المجتمع، والتي تؤدي بدورها إلى بروز تحولات في النص الأدبي، فالجنس الأدبي «متطور متحول بما يحصل في أسلوبه من تغير تحت تأثير السياق الخارجي، التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، والأيدولوجي مع الأخذ بعين الاعتبار الاستقلال النسبي للبنية الثقافية، وجدليتها مع الواقع،

¹ ينظر: بتول أحمد جندية: الأنواع الأدبية التراثية. رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مع 1، ص 195.

² لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 67.

وجدليتها الداخلية، فالنوع قد يحتفظ بتراتب بنياته حتى رغم تغير السياق الخارجي»¹ إلا أنه لا يزعم أنه نقي تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، كما لا يستطيع أن يستمر متشرفا على نفسه. فالأنواع الأدبية تتداخل فيما بينها وتمتزج بشكل يوحى بالحدة من خلال الاستعانة بعناصر الأنواع الأخرى، لتلغي بذلك الحدود الفاصلة بينها، إلا أن مسألة الأجناس والأنواع ستظل - كما أكد عز الدين المناصرة - مسألة مفتوحة للنقاش الذي لا ينتهي، مثلما كانت في الماضي، ولن يستطيع أحد أن يحسم نهائيا بشأنها لأن مسألة الأجناس والأنواع هي المجال الأرحب لقضايا الاتفاق والاختلاف².

وتظل العلاقة بين الجنس والنوع متداخلة لكونهما يستعملان في الكشف عن مختلف أنواع الخطابات. لكن على الرغم من ذلك يبقى النوع جزءا من الجنس وعلاقته بالجنس علاقة الجزء بالكل، لأن النوع في الحقيقة هو أخص من الجنس وضرب منه، فالجنس الأدبي في الأصل يتمثل أساسا في جنسين كبيرين هما جنس النثر وجنس الشعر. ومن هذا المنطلق كان اختيارنا لمصطلح النوع بدل الجنس ذلك أن الأدب ينقسم في الأصل إلى قسمين رئيسيين هما جنسا النثر والشعر. أما ما يندرج تحتها فهي عبارة عن أنواع و التداخل الحاصل هو تداخل بين الأنواع أي بين نوع الرواية وبين أنواع أخرى كالقصة، والمسرحية، والملحمة، والمقامة، والمقالة، والرحلة، والخطابة، والرسائل، والوصية وأنواع الشعر المعاصرة كالشعر الحر والقصيدة النثرية، والنثر الشعري، والخاطرة لأن «الجنس دال على أنواع أدبية مختلفة كاختلاف جنس الشعر عن جنس النثر من وجهة نظر كلاسيكية، ويكون النوع دالا على العناصر المكونة للجنس الأدبي، والتي تخالف في الخصائص كاختلاف الرسائل عن الخطب وإن اندرجت ضمن النثر»³. وهذا التقسيم في الحقيقة ليس جديدا. بل قد عرف في النقد

¹ رشيد يحيى: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص100.

² ينظر: عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة) قراءة مونتاجية، دار الراجعية للنشر والتوزيع، (د ط)، 2010، ص33، 41.

³ محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر - جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، إشراف أ. د عبد الرحمن ترماسين، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014، 2015، ص19.

العربي القديم مما يحيل على وجود جذور نظرية الأنواع الأدبية عند العرب « إذ قسم النقاد القدامى الكلام إلى جنسين كبيرين متميزين هما: المنظور والمنثور، أو الشعر والنثر. ينضوي تحت النثر أنواع كثيرة؛ من سجع وخطابة ورسالة وخبر وحديث.. ولا ينضوي تحت الشعر سوى نوع واحد هو الشعر الغنائي؛ تتعدد أغراضه ومذاهبه»¹. لكن مع التطورات والتحولات الحاصلة في الأدب تحت مسمى الحداثة وما بعد الحداثة ظهرت أنواع مختلفة من الشعر ومظاهر وتقنيات شتى وسمت الشعر الحديث والمعاصر.

وللتمييز بين هذه الأنواع يرى "محمد غنيمي هلال" أن لكل نوع خصائص وقف عندها النقاد في تصنيفهم «فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل من إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني، ومن حجم هذا العمل، وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية، ثم القصة مثلاً)، ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني»². لكن حينما يحدث الاختراق لنموذج نوعين أو أكثر في نص أدبي واحد، غير أنه بإمكاننا التمييز بين النوع الأصلي من غيره من خلال هيمنة عناصر وخصائص نوع على آخر وإن كانت هذه الطريقة تسعى إلى تهجين النص والسعي نحو المغايرة، وهما سمتان من سمات الحداثة وما بعد الحداثة. إلا أن التداخل إذا زاد عن حده بطريقة فجأة مبالغ فيها، قد يتحول إلى عنصر سلبى مهدم لبنية النص، لأن التمازج والتداخل حد الإقحام والتكلف غير مرغوب فيه.

ومما تجدر الإشارة إليه أن اهتمام الكتاب بهذه التقنية الجديدة في أعمالهم الأدبية لا تأتي اعتباطاً، وإنما عن وعي و قصدية مسبقة من طرف المؤلف، الذي يسعى دائماً إلى التجريب وتقديم كل ما يعتقد أنه يضيف على النص سمة الجدة من خلال تجاوز القديم وكل ما هو تقليدي.

¹ عبد المالك بومنجل: تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج1، ص893.

² محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص139.

لم تعد هناك حدود فاصلة بين الأنواع الأدبية؛ إذ أصبحت تتعايش مع بعضها في نوع واحد دون أن يقلل ذلك من القيمة الفنية والجمالية للكتابة الأدبية، وهذا ما أقر به "رينيه ويليك" إذ يرى أن نظرية الأنواع الأدبية الحديثة وصفية تؤمن بإمكانية مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد، و لم تعد من الأهمية التمييز بين الأنواع الأدبية بقدر ما تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة¹.

مما لفت انتباهنا أثناء اطلاعنا على ما كتب حول تداخل الأنواع الأدبية، لاحظنا خلط بعض الباحثين و الأكاديميين بين تداخل الأنواع وتداخل النصوص²؛ أي بين تداخل الأنواع الأدبية و التناس. فنجدهم يوردون في دراساتهم تناس النص الأدبي مع القرآن، والشعر العربي، والأغنية الشعبية، والأساطير القديمة.... فإذا كان المقام لا يسمح لنا بالتعمق في هذه المسألة فإنه يجدر بنا التنويه إلى الفرق بين تداخل الأنواع وتداخل النصوص كما وضع ذلك مصطفى الضبع في مداخلته المسومة بـ "تداخل الأنواع في الرواية العربية" في قوله: « يجمع بين التناس والأنواع الأدبية مساحات تبدو غير فاصلة بحسم، يعتمد التناس على تداخل البنية واستمداد تفاصيل النص المنتمي للنوع أو لغيره من الأنواع في مقابل اعتماد التداخل على التقنيات يستمددها لتكون إشارة دالة على النوع وليس على مفردات النوع، النص هنا يشبه المفردة المستمدة من لغة أخرى واللغة الأخرى تكون بمثابة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، التداخل يقع بين الفنون والأنواع، و التناس يقع بين النصوص في تعالقها وتواصلها عبر اللغات والعصور، التناس يكون بمثابة التشبيه في استدعائه للمشبه به إلى سياق النص الجديد، والتداخل يكون بمثابة الاستعارة فنحن نستعير صفة من الصفات المستعار منه، وفي

¹ ينظر: رينيه ويليك، و أوستن وارن: نظرية الأدب، ص 247.

² كما هو الحال عند رشيد قريع في دراسته حول تداخل الأنواع في رواية سراق الحلم والفتية لعز الدين جلاوي حينما يورد تناس الرواية مع القرآن الكريم والنشيد الوطني، ص 8، 11، و دراسة دياب قديد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية الكتابة ضد أجناسية الأدب ضمن مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص 394، 396.

التشبيه نستدعي المشبه به بذاته»¹. فتداخل الأنواع يتم من خلال استعارة النوع الأصلي لخصائص ومميزات وتقنيات الأنواع و الفنون والخطابات الأخرى سواء أكانت أدبية أم غير أدبية؛ أي تجاوز النوع الأدبي لحدوده الإبداعية مع الحفاظ على خصائصه البارزة. لذلك حاولنا في هذا الدراسة أن نبرز تداخل الرواية مع بعض الأنواع الأدبية التي رأيناها بارزة سواء كان هذا التداخل بين الأنواع الجديدة أو الأنواع القديمة، سردية أو غير سردية كتداخل الرواية مع الشعر بأنواعه، وتداخلها مع السيرة الذاتية و المسرحية والرسائل وفن الوصية.

1. تداخل الرواية مع الشعر:

1.1. اللغة الشعرية:

اهتم الشكلاونيوس الروس في دراساتهم الأدبية بالشكل دون المضمون؛ أي دون ربط النص الأدبي بالسياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية... واعتبر "رومان جاكبسون" (ROMAN JAKOBSON) أن موضوع الأدب أو الدراسة في الأدب ليس الأدب في حد ذاته وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً بالاهتمام بدراسة الخصائص العامة التي تجعل من النص الأدبي أدباً يتسم بالجمالية والفنية العالية، وعلى هذا الأساس فإن «البنوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية الأدب literariness، وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص. أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدباً، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصاً أدبياً»². ولاشك أن هذه الأجناس المختلفة لا يمكن أن تتحقق كينونتها من غير اللغة، حتى وإن كانت لغة النشر قائمة على الإخبارية، أما لغة الشعر فتعتمد على التصوير والإيحائية، لكن على الرغم من ذلك فالأجناس الأدبية تتجاوز ويحدث تبادل في المواقع فإذا الشعر نثر إذا كان نظاماً، وإذا النثر

¹ مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج2، ص647.

² عبد العزيز حمودة: المرايا المخبئة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998، ص:159.

شعر إذا كان مشبعاً بالصور، مثقلاً بالرؤى الشفافة، محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصية الشعرية¹، ما يجعل النص السردى يتسم بالجمالية والشعرية التي لا تقتصر على الشعر فقط، ذلك أن كلمة الشعرية تتعلق «بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»² على حد تعبير "تودوروف" (TODOROV). فقد اهتم النقاد بهذه الكلمة و أولوها عناية خاصة، بخاصة حينما يتعلق الأمر بالشعر، «لأن اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي العلامة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر. ولهذا وضع النقاد القدامى شروطاً محددة للكلام الشعري، بحيث ليس الكلام كله يكون صالحاً لينتمي إلى هذا الفن»³ ذلك أن لغة النثر ولغة الشعر في الأصل مختلفتان، لأن النثر كما يقول جون كوهن (JEAN COHEN): «هو بالتحديد اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن أي أنه لغة مصنوعة»⁴.

لكن ما يمكن ملاحظته على الرواية الحديثة أنها أخذت تستعير خصائص ومميزات الكتابة الشعرية، حتى غدت في بعض الأحيان نصاً مزيجاً بين السرد والشعر وتغلب عليه اللغة الشعرية التي تزيد النص جمالاً وإبداعاً من خلال انتقائها للألفاظ الرامزة والموحية التي تقف على نقيض اللغة العادية أو المعمارية، والتي لا تشبع نهم القارئ التواق إلى الإبداع الحقيقي، لأننا حينما «نتحدث عن اللغة في الشعر والأدب عامة نقصد اللغة في خصائصها الفنية التي من شأنها أن تثيرها بتعمق مدلولاتها، وتنظيم سياق ألفاظها وجمالها بما يوسع نطاقاتها الصوتية والإيحائية، ويجدد قرائنها ويغني

¹ زهراء ناظمي: اللغة الشعرية في الرواية، مجلة أصوات الشمال، (د ت) - <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=34084>

² تزيفتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص 24.

³ محمد شداد الحراق: اللغة الشعرية وهوية النص، 30-10، 2011،

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=30369

⁴ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 46.

مجالاتها التعبيرية»¹. وبعبارة أخرى كما يقول تودوروف: «يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»² لأن موضوع الأدب هو الأدبية كما أكد ذلك "جاكبسون" وليس معنى هذا أن لغة الرواية مطابقة للغة الشعر، وإنما هي تجمع بين المستويين المستوى السردى المؤلف الأحادي الدلالة، والمستوى الشعري المتعدد الدلالة والانزياح. وتركيز الكاتب على هذه اللغة بالذات جعل منها معلما بارزا من معالم الحداثة في الرواية الجديدة؛ إذ استخدمت الرواية اللغة الشعرية «بهدف استخدام سحرها وجمالياتها وتوترها للتأثير في المتلقي، من خلال السحر الذي تمارسه هذه اللغة عليه»³.

وقد أكد "جان كوهن" على الوظيفة التوصيلية للخطاب الشعري كما هو الحال في الخطاب الشري وفي هذا يقول: «إن الشعر شأنه شأن النشر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجه إليه. إن الشعرنة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه. وتكسير البنية وإعادة التبنين»⁴.

إن الجمع بين ألفاظ متنوعة الحقول الدلالية، كثيفة المعاني مع إلغاء التجانس بين الدال والمدلول، والاعتماد على عدم الملاءمة في الكلام والتوازي، وغيرها من الخصائص الشعرية هي عملية تتحاشاها اللغة العادية التي وصفها "جون كوهن" بدرجة الصفر في الأسلوب، «فحينما تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معا نثرا، فإن المستوى الشكلي يفقد كل قيمة مميزة فالنثر هو بالتحديد درجة الصفر في

¹ محمد شداد الحراق: اللغة الشعرية وهوية النص، <http://www.diwanalarab.com>.

² تيزفان تودوروف: الشعرية، ص: 23.

³ مفيد نجم: شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية العربية ودور اللغة في تشكيل حداثتها الرواية، مجلة نزوى، ع 51، 2009/07/18،

تاريخ الزيارة: 2015/09/18 <http://www.nizwa.coms>

⁴ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص173.

الأسلوب»¹ ، لأن لغة النثر هي لغة مباشرة لا تحمل التأويل وانزياح المعنى، أما لغة الشعر فتعرف أنها لغة الخروج عن قواعد اللغة وكسر المؤلف، «وهي لا تدل على مجرد لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية بقدر ما تنتج تأثيراً دلالياً يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازيات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكاتها في القول الشعري. إن الاستعمال الشعري للكلمات هو تكثير لمعانيها، وذلك بوضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارات أي أنه تحويل و إغناء لما وضعت له الكلمات في الأصل، وخروج عن الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم»².

إذن فالشعرية بمميزاتها الجمالية لم تقتصر على الشعر فقط، إذ مع ظهور جيل جديد من الكتاب الجزائريين في مجال الرواية، لحننا اهتمام بعضهم وتأثرهم بهذه اللغة والاستعانة بها في كتاباتهم الروائية، و لعل ذلك يرجع إلى أن عددا من الكتاب كانوا يكتبون الشعر ثم انصرفوا إلى الكتابة الروائية، مما أدى إلى بقاء آثار و رواسب الكتابة الشعرية وبروز ملامحها بوضوح في كتاباتهم، ذلك أن الرواية الحديثة تسعى إلى استعارة بعض الخصائص ومميزات الشعر التي تجعل من الرواية تتداخل مع الشعر تداخلا واضحا و لافتا للنظر، بخاصة حينما يوغل الروائي في وصف المشاعر والأحاسيس الفياضة ويستغرق عدة صفحات، مما يجعل ذلك يخدم الشعر على حساب خصائص وتقنيات الفن الروائي.

فالقارئ لمدخل رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي "عز الدين جلاوجي" يخيل إليه أنه يقرأ نصا شعريا غارقا في وصف المشاعر والأحاسيس حتى وإن بدا ظاهره نصا سرديا، لكن لو أننا فككناه وأعدناه إلى أصله لوجدنا أن النص عبارة عن قصيدة نثرية، ومن ذلك قوله:

¹ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص35.

² فريدة مولي: شعرية الخطاب الأدبي، ستار تايمز، الجزائر، تاريخ النشر: 2010/10/19، تاريخ الزيارة: 2015/09/12

<http://www.startimes.com/?t=257861>

«وأنا أتدحرج في مهاوي الأيام .. أنكث ظفائر العمر الحزين .. تتحداني براثن الليالي الكالحات .. لم أعد أشعر بدفء الحب يحضن قلبي الصغير المرتعش .. ما عدت أتنشق شذاه يدغدغ الفرح جوانبي .. بحثت عنك كثيرا .. قلبت حتى ابتسامة الأطفال وتجاويد الكبار .. وحلم الأوبكار ينتظرن عاشقا على شرفات العمر .. طاردتك خلف زقزقات العصافير الرمادية، وبين الصبا يهب حزينا منكسا على مدينتنا البائسة .. ساءلت عنك البراءة في وجوه الصغار .. والدموع المضطربة على شرفات العيون .. والأحلام المقبورة على نفوس المقهورين....»¹. ويمكننا أن نحول هذا النص إلى نص شعري كما أشرنا إلى ذلك سابقا باتباع نظام الأسطر كما يلي:

وأنا أتدحرج في مهاوي الأيام ..

أنكث ظفائر العمر الحزين ..

تتحداني براثن الليالي الكالحات ..

لم أعد أشعر بدفء الحب يحضن قلبي الصغير المرتعش ..

ما عدت أتنشق شذاه يدغدغ الفرح جوانبي ..

بحثت عنك كثيرا ..

قلبتي حتى ابتسامة الأطفال وتجاويد الكبار ..

وحلم الأوبكار ينتظرن عاشقا على شرفات العمر....

إن النص غني بالصورة الشعرية واللغة الفنية التي تتحاشاها عادة اللغة المعيارية في العمل السردى، إذ نجد منه أكثر من الصور البيانية من كنايةات واستعارات تشكل عدم الملاءمة بإسناد صفة المحسوس إلى غير المحسوس كما في قوله مثلا: (أتدحرج في مهاوي الأيام .. أنكث ظفائر العمر الحزين .. ما عدت أتنشق شذاه يدغدغ الفرح جوانبي). فالحب مثلا لا يستنشق و الفرح لا يدغدغ والعمر ليس له ظفائر، وإنما هي ألفاظ استعملت في غير معناها الحقيقي، وهو نوع من الانزياح

¹ عز الدين جلاوي الرماد الذي غسل الماء، دار المتون للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص9.

للتعبير عن حالة شعورية تنتاب الكاتب، فجعل من الصفحات الأولى من الرواية قصيدة شعرية سهلت له الخوض في غمار عالم الرواية بأحداثها المتشابكة بغية الوصول إلى حقيقة الجثة الهاربة. وفي الحقيقة أن هذه الرواية هي نموذج لكسر نمطية اللغة العادية وانزياحها لدى "عز الدين جلاوجي"، فهناك مثلاً رواية "سرادق الحلم والفجعة" وهي أيضاً رواية مكثفة الدلالة سعى فيها الروائي إلى الانزياح عن اللغة المعتادة و «لعل ما يتفق عليه معظم قراء هذه الرواية هو اعتبار الروائي فيها ناحتاً للعبارات والألفاظ متلاعباً باللغة مخرجاً إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلابية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من أكثر من إطار مرجعي محاولة خرق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي، وكأن اللغة في هذه الرواية تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير.. إلى الخلق»¹.

هناك العديد من الكتاب الجزائريين إلى جانب "جلاوجي" الذين عُرفوا باستعمال اللغة الشعرية في رواياتهم أمثال أحلام مستغانمي التي تميزت ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) بهذا الحضور الجمالي واللغة الشعرية البارزة، وأيضاً الحبيب السايح في رواياته مثل (تلك المحبة، تامسخت...) وكمال بركاني في روايته (امرأة بلا ملامح، وصلاة الوداع) إذ غالباً ما نعثر في رواياتهم على مقاطع شعرية تبدو وكأنها شعراً منشوراً، لأن الشعر كما يؤكد "جون كوهن" لا يعمل على تحطيم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى² يرتقي بها إلى الشعرية.

من خلال ما سبق نلاحظ كيف أن اللغة الشعرية تداخلت مع مقومات الجنس الشعري وسلبته أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه

¹ الخامسة علاوي: شعرية الرواية وهاجس التجريب في "سرادق الحلم والفجعة" للروائي "عز الدين جلاوجي"، صحيفة الفكر، ماي، 2008، <http://www.alfikre.com/articles.php?id=184>

² ينظر: جون كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص 49.

ودلالته¹ تحيل على نص مكثف الدلالة والمعاني منحت النص سحرا لغويا. هذا السحر الذي «إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء، غاب الفن وغاب الأدب معاً»² لأنه يخلق ما يسمى بجمالية اللغة التي تختلف عن اللغة العادية أو اللغة المعيارية، من حيث طاقاتها التخيلية وقدرتها الابداعية، من خلال توليد المعاني ومنح النص بعدا جماليا بعيدا عن البعد الأيديولوجي واللغة النموذجية.

2.1 النشر الشعري:

كثيرا ما تصادفنا أنواعا شعرية متقاربة إلى درجة أن بعض الدارسين يخلطون بينها ويطلقون عليها تسمية واحدة كالنثر الشعري والشعر النثري وقصيدة النثر، وإن كنت أرى أيضا أنه ليس هناك فرق بين قصيدة النثر والشعر النثري (قصيدة / شعر، النثر/الثنري) فكلاهما مبني على أساس الشعري الذي امتزج بالنثر، وكلاهما يكسر قاعدة الوزن الشعري ووحدة القافية ولعل الفرق بينهما يكمن في الإيجاز والتكثيف الدلالي الذي تتميز به قصيدة النثر.

أما الفرق بين النثر الشعري وقصيدة النثر فقد فصل بينهما أدونيس وذكر بأنه «ليس للنثر الشعري شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية ومنهج شكلي بنائي، و سير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك هو روائي أو صفي، يتجه غالبا إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي، و لذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل وتنفس فيه وحدة التناغم والانسجام. أما قصيدة النثر فهي ذات شكل قبل أي شيء.. ذات وحدة مغلقة. وهي دائرة أو شبه دائرة. لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم

¹ محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي (دراسة نظرية تطبيقية في سيماطيقا السرد)، الانتشار العربي، ط1، 2008، ص60.

² عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص114.

الأجزاء متوازن... هي إذن نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا. هي شعر خاص يستخدم النثر ذات شكل قبل كل شيء.. ذات وحدة مغلقة.¹

كما أن النثر الشعري مختلف كل الاختلاف عن الشعر المنشور، فهو بعبارة وجيزة أن تجعل النثر يقول ما يقوله الشعر الحقيقي، وهو أن تحرر النثر من نثرته، أو أن تكتب نثراً بلغة وصور وإيقاعات داخلية شعرية، أو أن تزرع في جسد النثر حقولاً وآفاقاً ورؤى الشعرية، وهذا ما فعله جبران خليل جبران في بعض كتاباته العربية، وبخاصة في مجموعته القصصية "العواصف"، إذ كانت لديه القدرة على الرسم بالكلمات.²

فالنثر الشعري إذن يتسم بالإيقاع التركيبي، والمجاز، والخيال، والعاطفة، كما تستخدم الأسلوب الشعري واللغة الشعرية في خط مستمر كما هو الحال في رواية "سرداق الحلم والفجيرة" إذ يقول في سرد يبدو وكأنه شعر: «أيتها المهربة من عيون النخيل... من شرايين العراجين... في حقائب القراصنة اللثام... إلى مدائن الضباب والظلام... ها قد عادت حمحمات الخيول... في أرضنا المكابرة... أرض الرجال السمر... أرض الكرام... فانتظرينا يا شمسنا... نحرك من قيد الأفول... من غرب الزنادقة الطغام... فلا إشراق لك إلا في عيون النخيل.. في شرايين العراجين... في أفقنا الذي لا يضام...»³.

وجدنا هذه الظاهرة في روايتي كمال بركاني "امرأة بلا ملامح وصلاة الوداع"؛ إذ يبدو وكأنه يكتب همسات، بوح، مشاعر، انفعالات، وآهات، فنجدته يتخلى عن عملية السرد ويطلق العنان للمشاعر والأحاسيس دون أن يكسر خطية السرد، وإنما جعلها دافعا وعاملا مساعدا في بناء النص السردى «أنا امرأة من أكاليل المنفى.. جئت بلا أب، وبلا حقيبة سفر....وها أنت تجيء عاصفة،

¹ محمد جمال باروت: الحداثة الأولى مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر" ج1، مجلة المعرفة، سوريا، ع 283، 284، سبتمبر، 1985، ص 159.

² ينظر: الموقع الإلكتروني: <http://vb.arabsgate.com/showthread.php?t=558587> تاريخ الزيارة: 2015/09/05، تاريخ النشر: 2014/03/19.

³ عز الدين جلاوي: الأعمال الكاملة سرداق الحلم والفجيرة، دار الأمير خالد، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 380.

تحت أشجار سكينتي.. أيا رجلا من نسغ زيتونتي، أين الوجه الذي يقاسمني البكاء وحب الوطن»¹
فالمتحذثة هنا هي فتاة فلسطينية غادرت موطنها وتركت خلفها والدها الذي يناضل ويقاوم من أجل
تحرير فلسطين إلى أن بلغها نبأ استشهادها، فتطلب من صديقها الراوي أن يقاسمها أحزانها وآلامها
التي لا تنتهي.

وفي مقطع آخر نجد الروائي يتحدث بضمير الأنا معبرا عن مشاعره وأحاسيسه وحينه
واستعادة الحب القديم «أنا والليل وهذه السنين الفقيرة.. أحاورك في صمت الدجى.. أتلهذ باستعادة
حبك القديم.. وإذا بي أعثر على قلبي من جديد على ضفة دمة.. ومشارف تابوت كنت تنامين
بداخله مفتوحة العينين.. يقتلك عشقك الأخضر.. يا دمها القديم!.. وحبك بلا نهاية.. يجري مجرى
الدم.. الدم في النهر.. والنهر يمتد شرقا ليستريح بين أطراف البحر الميت!

- حين أستيقظ فجرا داميا، أراها بجلاء.. سهام، منى القلب والأشواق الحارة، تعود إلي أحاسيسي
الهشة: قدرتي أنت!«²، فالكلام مسترسل يسير في خط مستقيم ويعبر عن خلجات النفس، بلغة
شعرية جميلة موحية ومعبرة.

3.1. قصيدة النثر:

قصيدة النثر من خلال تسميتها يتبين أن مادتها في الأصل هي النثر المنصهر في الشعر، لأنها
تستغني عن أهم ما يميز الشعر عادة كالحفاظ على الوزن والقافية. والإيقاع الذي يميز قصيدة النثر هو
إيقاع يتولد عن اللغة وقوة إيحائها، وحسن اختيار الجمل والكلمات بعيدا عن الوزن والتفعيلات، إذ
« يرى المنظرون لقصيدة النثر أنها تحتوي إيقاعا داخليا، وهي على العكس من قصيدة الشعر الحر التي
تقوم تشكيل بنيتها الموسيقية أساسا على البحر الشعري، الخليلي، ولكن من دون التزام بنظام البيت

¹ كمال بركاني: صلاة الوداع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 38.

² المصدر نفسه، ص 89، 90.

بل باعتماد التفعيلة معيارا في الإيقاع الشعري»¹. كما أنها تركز على الصورة الشعرية المكثفة، والاشتغال على الانزياح.

إن قصيدة النثر تمثل ثورة على الوزن الشعري وتمردا عليه كونها تدعو إلى التحرر من نظام القافية ونظام الشطرين. وغياب التقطيع أو التشطير في هذا النوع الشعري الجديد يشكل علامته الأساسية.

فقد استبدلت الموسيقى المنبثقة من الأوزان و التفعيلات بالإيقاع أو الموسيقى الشعرية ذات الحركة الداخلية المتناغمة، وتعتمد هيكلا منظما، سواء بالمقاطع المنظمة التي تتشكل من الجمل القصيرة والطويلة أو تكرار الجمل والكلمات والأصوات أو البناء الدائري، ومن أهم مميزاتها التكثيف الدلالي والوحدة العضوية التي تشير إلى حداثتها، لأن قصيدة النثر نتاج حركة الحداثة وثورة ضد القصيدة الموزونة.

أما أدونيس أثناء تمييزه بين قصيدة النثر والنثر الشعري فيرى أنها ذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد منتظم الأجزاء متوازن² ومن خصائصها أيضا: «

1- يجب أن تكون صادرة على إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلا عضويا، مستقلا، تكون ذات إطار معين...

2- هي بناء متميز. ليست رواية ولا قصة ولا بحثا، مهما كانت هذه الأنواع شعرية. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي

¹ فرحان بدري الحربي: سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع 4، 3، مج 7، 2007، ص 48.

² ينظر: محمد جمال باروت: الحداثة الأولى مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر"، ص 159.

استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة.

3- الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى¹.

وإذا كانت قصيدة النثر بتمردها الكامل على الشعر التقليدي تمثل نموذجاً حداثياً بكسر المؤلف الذي اعتادت عليه الذائقة العربية باستحسانها وتذوقها للموسيقى الناتجة عن الوزن والقافية، فإن الرواية باعتبارها النوع الأدبي الذي بإمكانه أن يتعايش مع مختلف الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، لا تكتفي باستعارة اللغة الشعرية من جنس الشعر فقط، وإنما تجاوزت ذلك إلى توظيف الأنواع الجديدة للشعر، كتوظيف قصيدة النثر وأنواع أخرى مختلفة، مما جعل النص الروائي فسيفساء يمزج بين أنواع أدبية مختلفة، تجعل القارئ ينتقل من نص سردي إلى نص شعري إلى قصيدة النثر إلى الشعر الحر، ويعود ذلك إلى كون هؤلاء الكتاب استغلوا موهبتهم وممارستهم للكتابة الشعرية في الكتابة الروائية بطريقة توحى بالتداخل والامتزاج التام بين الشعر والنثر، وفي ذلك يقول كمال بركاني في نص يجمع بين النثرية والشعر:

ما الفرق إذا كانت (فطوم) أسبق من (هيفاء) مادام في الأخير قدر القلب أن يندبح على مرأى
الذاكرة المشدوهة.. أن يعوي كالذئب الجائعة..

وكانت مشدوهة بأقدام اللبن.. لم ترتدع..

وأمنعت في النظر..

وأمنعت في النظر..

ولما تجلت عينها..

قال:

¹ محمد جمال باروت: الحداثة الأولى مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر"، ص 160، 161.

السيل قد انهمر! ¹

فكمال بركاني في روايته "امرأة بلا ملامح" انتقل فجأة من الكتابة النثرية العادية إلى القصيدة النثرية باعتماد نظام الأسطر و تكرار الكلمات والجمل (مشدوهة، أمعنت النظر) باعتماد تقنية التوازي العمودي، إلى جانب توزيع المقطع الشعري بين الجمل القصيرة والطويلة متضمنة عدم الملاءمة الدلالية.

أما الروائي "عز الدين جلاوجي" فقسّم روايته "سرادق الحلم والفجيعة" إلى أقسام مُعنونة جاءت في شكل قصائد نثرية أو نثر شعري مكثف الدلالة، مليء بالرموز والشفرات التي تحتاج إلى فكها وتحليلها وتأويلها، شكلت بذلك نوعاً أدبياً مغايراً تماماً لما ألفناه في الرواية التقليدية، ومن ذلك قوله في مقطع جاء على شكل قصيدة نثرية بعنوان "الصفصافة":

يا حمحة الروح... الزهر...

يا عندلة المطر... المطر...

يا عبق الطفولة... الحلم... الشعر....

يا صفصافة آتية على ضفاف سوايك الفضية الرقاق... أطرب على وقع الخريف... الرقعة...

يا... مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء...

يا... حمامة لا تحسن إلا أن تخلق في الفضاء...

تستحمين بنوره...

تنسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء...

حين التقينا ذات صباح لازردي نخرت كل زهراتي...

كسرت كل ناياتي.... ²

¹ كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص101، 100

² عز الدين جلاوجي: الأعمال الكاملة سرادق الحلم والفجيعة، ص461.

زواج الروائي في هذه القصيدة النثرية بين جمل قصيرة وطويلة، موظفا أسلوب النداء الذي تكرر عدة مرات (يا حممة الروح، يا عندلة المطر، يا عبق الطفولة، يا صفصافة، يا مهرة، يا حمامة) فمن هذه الصفصافة التي تعددت أسماؤها وشغلت بال الروائي/الشاعر؟ لاشك أنها تحمل مدلولات كثيفة في عبارات موجزة، ذات إيقاع موسيقي نتج عن تكرار النداء وتساوي الجمل وانزياح بعض العبارات لتشكيل عدم الملاءمة بإسناد شيء لغير معناه، وأيضا الجمع بين المفارقات اللفظية الظاهرة والخفية كالتمرد والكبرياء، والرقعة والليونة التي نتج عنها نسج الأزهار البيضاء، والشدة والعنف التي كانت سببا في نحر هذه الأزهار وكسر النيات. كل هذه الجمل والعبارات جاءت مشحونة محملة بدلالات خفية تحتاج إلى قراءة مطولة. فالزهرة، والصفصافة، والحمامة، والطفولة، والمطر، والحلم، والمهرة البيضاء... كلها كلمات مفردة ورموز ذات أبعاد دلالية موحية ومعبرة عن واقع معين. ومما تجدر الإشارة إليه أنه على الرغم من غياب الوزن الشعري إلا أنه لم يضر بجمالية القصيدة، بل حاول الروائي أن يخلق إيقاعا داخليا من خلال بناء تركيبى موحد منتظم الأجزاء متوازن. والحق أن القارئ لبعض أجزاء رواية "سرداق الحلم والفتنة" لا يدري أ هو بصدد قراءة رواية يتخللها نثر شعري، أم قصائد نثرية لكثافة اللغة الإيحائية المستعملة، لولا سيطرة عناصر ومكونات الخطاب السردى.

وفي مقابل ما كتبه "جلاوجي" الذي منح نصه الروائي نفسا شعريا عميقا يحاول "احميدة عياشي" استغلال النص الشعري والكتابة على منوال قصيدة النثر رغبة منه في خوض غمار التجريب والمغايرة وكسر المألوف والمزج بين الرواية والشعر، غير أنه كما يظهر من خلال النماذج القليلة التي سنوردها أنه لم يحسن توظيفها، بل قد أساء إلى النص الروائي وعمل على تهديمه بدل بنائه وتطويره.

إذ نجد الروائي يكتب في روايته "متاهات ليل الفتنة" نصا على منوال قصيدة النثر قائلا:

ذلك اليوم لن أنساه.. كان المساء

يدي في يدها

ذهبنا إلى الطحطاحة، شربنا شايا أخضر

بالنعناع، واشترت لها قازوزة..
في الطحطاحة قلت لها سأواصل دراستي في
العاصمة
دمعتان في محاجرهما، سقطت الثالثة
على خديها الموردين..
العيون
الذكورية
تريد أن تنهشنا..¹
وفي موضع آخر يقول:
الماء فوق رأسي صعد، أزرق كأنه السماء
رأس الطين/ أنا .. كلهم أصبحوا الطين
يصعد فوق رأسي يصعد
كأنه السماء
كل شيء مع اللون الأزرق
مع السماء
يصعد الماء
الأزرق ظل يصعد
لا أحد يسمعي
الناس بدون ذاكرة وبدون وقت، الزمن بدون زمن الناس
بدون زمن¹

¹ احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 34.

ما كتبه "احميدة عياشي" كلام ليس بشعر ولا بنثر، لا بقصيدة نثرية، ولا بنثر شعري، ولا بشعر سردي، ولا بنص نثري فني. ففي أي نوع يمكن تصنيفه؟ كان بإمكانه أن يكتب النص بخط مستمر مع الالتزام بعلامات الترقيم، دون اللجوء إلى تقنية الأسطر لإيهام المتلقي بأنه يكتب قصيدة نثرية. وتبقى على الرغم من ذلك لغته تقريرية سطحية، بل ركيكة و ساذجة -إن صح التعبير- لا ترقى إلى مستوى اللغة الإبداعية، تمج الأذن و تسيء إلى الشعر و إلى الرواية على حد السواء، بل إلى الكتابة الإبداعية والفنية التي تتخذ من اللغة وسيلة فنية ذات أبعاد جمالية وشعرية و تزيد النص تألقا وجمالا بعيدا عن التكلف والتصنع.

4.1. الشعر الحر:

الشعر الحر شعر موزون ومقفى إلى حد ما، وهو يعتمد على التوازي والتساوي بين الجمل في إيقاعاتها الداخلية ويعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية، وهو أيضا « الخالي من الوزن والقافية والمحافظ على نسق البيت... يستند إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلا، مكتسبا من النثر العادي عفويته، وبساطته وحرته في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية»²، وهو عند محمد علي السّمّان «شعر سطر، لا كالشعر العمودي، أو هو شعر لا منتظم، يمضي بحرية وعدم الالتزام في عدد تفعيلاته أو أضربه، أو في قوافيه..ولذلك سمي حرا»³ ومن أهم مميزاته مايلي⁴:

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 129.

² محمد جمال باروت: الحداثة الأولى مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر"، ص165، 166.

³ محمود علي السّمّان: العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، (د ط، د ب)، 1983، ص 32.

⁴ موسوعة ويكيبيديا: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

1. يعتمد التفعيلة وحدة للوزن الموسيقي، ولكنه لا يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في أبيات القصيدة.
 2. أنه يقبل التدوير: بمعنى أنه قد يأتي جزء من التفعيلة في آخر البيت، ويأتي جزء منها في بداية البيت التالي.
 3. عدم الالتزام بالقافية: إذ تتعدد فيه حروف الروي مما يفقده الجرس الموسيقي العذب.
 4. استعمال الصور الشعرية: كالتى تعمق التأثير بالفكرة التي يطرحها الشاعر.
 5. اللجوء إلى الرمزية التي يموه بها الشاعر على مشاعره الخاصة أو ميوله السياسية. وقد يصعب على القارئ إدراك المقصود من القصيدة.
- ومن أبرز الروايات التي وظفت هذا النوع من الشعر رواية " كراف الخطايا" في جزئها الثاني، حيث استغل الروائي "حليح" آلية الحلم كما هو الحال عند الوهراني وأدب المعراج والانتقال إلى العالم الآخر، ومشاهدة أصناف البشر يعذبون ويتألمون كما حدث في رسالة الغفران لآبي العلاء المعري، فكتبها في شكل قصيدة شعرية جديدة، ساخطا على مجتمعه كما فعل صاحب الكوميديا الإلهية الإيطالي "دانتي اليجيري". فاستعمل بحرا شعريا واحدا كما هي عادة الشعر العمودي على الرغم من إمكانية استعمال عدة بحور شعرية في قصيدة واحدة في الشعر الحر، إلى جانب حرصه على تعدد القوافي وحرف الروي في كل مرة، (النون، الميم، اللام، الفاء، الراء... وغيرها)، إذ قد استغرق سرد الحلم في شكل شعري حر عدة صفحات على لسان " بطل الرواية "منصور"، وحاولنا اقتطاع هذا الجزء للاستشهاد على تنوع القافية وحرف الروي والتزامه ببحر "الرمل" وهو من البحور الصافية الأكثر استعمالا في الشعر الحر «و وحداتها الموسيقية تتركب من تفعيلة واحدة، وتجيء مفردة أو مكررة بعدد غير محدد في كل سبب»¹. وقد كتب نصه الشعري بلغة تتراوح بين النثرية والشعرية؛ ذلك أنه بصدد نقل وسرد ما شاهده في الحلم كرسالة أراد إيصالها لأهل قريته الذين عاثوا فسادا فيقول:

¹ محمود علي السمان: العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص33.

«ثم طرنا إنما لا في سماء، وسبحنا إنما في غير ماء، وقطعنا كل أهوال القفار، ووصلنا لست أدري أين كنا قد وصلنا، وانتظرنا..

ربما مرّ نهار..ربما مرت شهور، ..لست أدري، ربما مرت قرون ودهور..

المهم طال منا الانتظار..لم أقل جعث، ولا قلت أغيثوني بماء، كانت الأرض فراشي، والأمانني وأمانيتها معاشي.. ولحافي في دجى الليل السماء..

فجأة !! ..إنزاح ليل من أمامي، مثلما ينزاح عن زُكح ستار.

فسمعت الهاتف قال: -هل ترى عيناك ما عيني ترى؟!..يا للعجب!

(إلى أن يقول)

رأيت رجلا يبكي بآلاف العيون..

وهو يبكي منذ آلاف القرون..

وسيبقى هكذا يبكي ويبكي أبدا الدهر مقيما..

يسقط الدمع على خديه جمرا وجحيما..

قلت من هذا؟. فقال: -إنه أشقى البرايا، ذات يوم ضم ابنه إليه بعدما أبكى يتيما.

وترأى لي شخص في هجير الشمس واقف..

بين جفنيه رياح من رمال وعواصف..

سمعه كان رعودا وقواصف..

كلما قال أغيثوني، أُجيب بعد قرن: ليس بعدُ..أنا آسف!

قلت من هذا؟ ! ..فقال:- رجل عرّس يوما بطبول ومعارف

بينما جاره يبكي نازف الجفن وخائف..

وترأى لي شخصٌ كان يسعى في سلاسل!..

ماؤه بول المجاري، قوته دود المزابل..

قلتُ: -من هذا؟!.. فقال كل مَنان بخبز كان أعطاه لسائل..!

أيها الناس أسمعوني ثم عوني، إنها إحدى الكبر..

بعدها شيئاً فشيئاً في السما يخبو القمر..

فيقوم الناس من بين الحفر .

مهطعين نحو أعماهم فُردى وزُمر..

ويصيحون جميعاً بهتاف واحد: يحيا العور..¹

إن «الأساس الذي قام عليه الشعر الحر، هو التخفيف من قيود التفعيلات من حيث عددها

المحدد في الشعر العمودي وتنوعها في بعض بحوره»²، لذلك حرص الروائي/الشاعر على تكرار

التفعيلات أكثر مما هو معروف وملتزم به في الشعر العمودي حسب طول وقصر الجمل، لأن

التفعيلات في الشعر الحر «قد تجيء تفعيلة واحدة فقط في بيت، وقد تصبح اثنتين أو ثلاثاً أو أربعاً

أو أكثر في بيت آخر.. بغير انتظام، وقد تصل تفعيلات البيت إلى عشر تفعيلات أو تزيد»³.

في قصيدة "الحليح" تراوحت التفعيلات بين أربع تفعيلات إلى أربعة عشر تفعيلة كالاتي:

ماؤه بو /ل المجاري/، قوته دو/د المزابل..

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن----- (أبع تفعيلات)

أيها النا /س اسمعوني/ ثم عوني/، إنها إح /دى الكبر..

فاعلاتن/ فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلن----- (خمس تفعيلات)

¹ عبد الله عيسى لحليح: كراف الخطايا ج2، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د ط)، 2010، ص328،

332،330

² محمود علي السمان: العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص36.

³ المرجع نفسه، ص 32.

ربما مرّ /رُحار../ربما مرّ /ارت شهور/ ..لست أدري، ربما مرّ/ارت قرون/ ودهورٌ..
فاعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن... فاعلاتن / فاعلاتن /فاعلاتن /فاعلاتن---(ثمانى تفعيلات)

ثم طرنا /إنما لا /في سماء/، وسبحنا/ إنما في / غير ماء /، وقطعنا / كل أهوا /ل القفار/، ووصلنا /
فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن /

لست أدري / أين كنا / قد وصلنا /، وانتظرنا..

فاعلاتن /فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن..----- (أربعة عشر تفعيلة).

من خلال ما عرضناه يتضح كيف أن الروائي نوع في عدد التفعيلات في كل سطر، كما نوع في حرف الروي كلما انتقل إلى مشهد آخر وكأننا به جعل من حرف الروي الحد الفاصل بين المشاهد المعروضة في العالم الآخر، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على تمرس الكاتب وتمكنه من الكتابة الشعرية؛ لأن الروائي "الحليح" قبل أن يكون روائياً فهو شاعر سبق وأن كتب عدة دواوين شعرية.

وفي الأخير نخلص إلى أن الكتابات الروائية عادة ما تركز في تداخلها مع الشعر على استعارة اللغة الشعرية وبعض خصائص الشعر. أما أن توظف الأنواع الشعرية بذاتها على شكل قصائد شعرية تستغرق عدة صفحات -حتى يخيل للقارئ أنه بصدد قراءة ديوان شعري لا رواية- فهذا نادر جدا، بخاصة حينما يستعين الروائي بشعر يلتزم فيه البحر والوزن الشعري وحرف الروي مما يحد من إمكانية مواصلة سرد الأحداث شعرا، غير أن الروائي/ الشاعر "الحليح" أثبت قدرته على نظم كل ما رآه وشاهده في منامه بلغة بسيطة وموحية، معتمدا في ذلك على الصور الشعرية والموسيقى الناتجة عن تكرار حرف الروي في كل سطرين أو ثلاثة أسطر، و تتابع التفعيلات التي كانت تقبل التدوير، بأن

يأتي جزء من التفعيلة في آخر البيت، ويأتي جزء منها في بداية البيت التالي. فنسج بذلك قصيدة مطولة ورائعة، فيها الكثير من الأحداث والمشاهد المثيرة في صور تخيلية مذهشة ومفزعة أحيانا.

2. تداخل الرواية مع السيرة (ذاتية، غيرية، جمعية) :

يعد جنس السيرة من أحدث الأجناس الأدبية التي شهدتها الساحة الأدبية والذي يتميز بمرونة حدوده الفاصلة بينه وبين الرواية إلى حد بعيد، فكلاهما فن سردي ينطلق من الواقع و يجعل من حياة الكاتب أو حياة الآخرين بما فيهم سيرة شعب، سيرة أمة، سيرة مجتمع من المجتمعات مرجعية أساسية في بناء أحداث كلا الجنسين؛ لأن «بين السيرة الذاتية والرواية مساحة تلاق تتأسس على ما بينهما من طبيعة سردية، وهي مساحة مرجعيتها الواقع أو هي النقطة التي يلتقي عندها النص الروائي والسيرة الذاتية حيث يكون معيارا أو مرجعية حاکمة للحكم على واقعية الرواية و مصداقية السيرة الذاتية»¹، فنجد أن السيرة الذاتية في كثير من الأحيان تتحول إلى رواية السيرة، أو السيرة الروائية حينما يجمع الكاتب بين خصائص الجنسين مما يجعلها ممارسة إبداعية هجينة من فنين سرديين مختلفين ألا وهما: السيرة والرواية يتقابل فيه الراوي والشخصية والروائي، فتستمد "السيرة الروائية" عناصرها إذن من "الرواية" ومن "السيرة الذاتية"، ومن خلال ذلك فإن «السيرة الروائية هي نوع من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يُشرح ويعاد تركيبه، فتشحن التجربة الذاتية بالتخيل، فينزغ عن الهوية السردية شرط المطابقة مع المرجعيات الخارجية، وتوفر هذه الممارسة الكتابية حرية كبيرة في تقليب التجربة الشخصية للروائي، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، دون خوف من الوصف المحايد للتجربة، ولا الانقطاع عنها، وبشكل من الأشكال، فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية»²، غير أنه في تقديرنا يلزم التأكيد على أن الأهمية في موضوع

¹ مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج2، ص656.

² عبد الله إبراهيم: السرد ولاعتراف والهوية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص 173.

السيرة الروائية لا تتجه إلى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها على الرغم من أن العديد من الروائيين يقرون بحقيقة أن بعض أعمالهم الروائية جاءت وثيقة الصلة بحياتهم¹، عكس ما نراه في السيرة الذاتية التي يتحدد فيها «تطابق السارد والشخصية الرئيسة الذي تفرضه السيرة الذاتية من خلال استعمال ضمير المتكلم، وهو ما يطلق عليه جيران جنيت السرد القصصي الذاتي»².

إن «التشكيل السير ذاتي يجمع بين التشكيل الواقعي في مضائه الذاتية الشخصية، والتشكيل التخيلي بمرجعياته الفنية الجمالية، فالتشكيل الواقعي له مواضعه وقوانينه وقواعده الكتابية، مثلما التشكيل التخيلي له مواضعه، وقواعده الكتابية المختلفة، والجمع بينهما في سياق كتابي واحد يقود إلى إنجاز مواصفات وقواعد كتابية جديدة مهجنة من روافد التشكيلين معا، بحيث لا يتفوق تشكيل على آخر داخل التشكيل المشترك، ويحظى كل تشكيل منهما داخل التشكيل المشترك بقوة حضور تعتمد على طبيعة التجربة الكتابية وهويتها ومقصديتها»³.

ويمكن رصد عدة أشكال تندرج ضمن السيرة الذاتية امتصتها رواية السيرة وذابت داخلها مع الحفاظ على معالمها الفنية وحضورها النوعي.

1.2. السيرة الروائية والتشكيل الذاكراتي

هناك العديد من الروايات الجزائرية ذات التشكيل السير ذاتي التي اعتمدت على سيرة كاتبها عن طريق آلية السرد الاسترجاعي، والتي تقوم بتفعيل عمل الذاكرة وشحنها من خلال وقائع وأحداث واقعية تكون معروفة نسبياً لدى المتلقي، كما يستعمل كاتب رواية السيرة ضمير المتكلم كما

¹ ينظر: محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج 2، ص 450.

² فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ والأدب، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 24.

³ محمد صابر عبيد: التشكيل السير ذاتي التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (د ط)، 2012، ص 5، 6.

هو الحال في السيرة الذاتية؛ إذ يعد من أكثر الضمائر استعمالاً فيها، لأنه يحيل إلى الذات ويجعلها تتداعى من خلال المونولوج. وما يميز السيرة الروائية عن السيرة الذاتية أنها تعمل على المزوجة بين الوصف الذاتي والوصف الخارجي؛ بمعنى الاهتمام بإبراز الحياة الشخصية للكاتب وحياة الآخرين. وقد لمنا هذا المزج في رواية "تاء الخجل" لـ "فضيلة الفاروق" إذ وصفت في روايتها إلى جانب حياتها الشخصية حياة النساء اللواتي تم اختطافهن واغتصابهن من طرف الإرهابيين حيث تم رفضهن من طرف أهاليهن بعد عودتهن من الجبل مخافة الفضيحة، وقد عكست بذلك تعصب بعض الأسر "الشاوية" في منطقة "أريس بـ"باتنة" وتسلب الرجل ورفضه خروج المرأة لمواصلة الدراسة كما حدث لها شخصياً، حيث كشفت عن تمردها ورفضها الرضوخ لقرارات أعمامها بكل ما يخص حياتها، وقد ساعدها في ذلك موقف والدها الذي شجعها على مواصلة دراستها بجامعة قسنطينة والعمل في قسم الصحافة، وكشف "فضيلة الفاروق" عن وظيفتها ووظيفة والدها يدل على أنها تكتب سيرتها الذاتية حتى وإن تخفت خلف اسم مستعار في معظم رواياتها؛ لأن الاعتراف بالوظيفة الاجتماعية والتوجه السياسي في الرواية ليس إلا شكلاً من أشكال السيرة الذاتية، وهذا ما وجدناه عند كل من عمارة لخص -الذي كان يعمل مترجماً بعد أن غادر وطنه الجزائر إلى إيطاليا إبان اشتعال نار الفتنة في التسعينيات- و مرزاق بقطاش في روايته "دم الغزال" الذي يروي قصة محاولة اغتياله واغتيال الرئيس محمد بوضياف وتصريحه برفض و بغض السياسة و السياسيين، على الرغم من أنه كان يشغل منصباً سياسياً إلا أنه يصفها باللعنة السياسية، ثم نجده يعود بذاكرته إلى عالم الطفولة ومرضه ودخوله المستشفى لعدة أيام، وما هذه الذاكرة إلا جسر لعبور الكاتب إلى ماضيه بكل ما يحمله من ذكريات جميلة أو مؤلمة، و نوع من الهروب من الواقع، كما يحدث أيضاً مع الروائي "الأزهر عطية" في روايته "اعترافات حامد المنسي" حيث تعود به ذاكرته في كل مرة إلى الماضي أثناء ممارسته لرياضة الجري «و أنا أعدو، بدأت الذاكرة تعمل، وكذلك يحدث لي دائماً، أتحرك ببطء، فتتحرك الذاكرة كذلك.

أهروول، فتنعش. أعدو، فيشتد عملها أكثر، وترحل بي بعيدا، إلى سنوات هي في أغلبها سنوات الطفولة، والتعاسة والشقاء.

ليس معنى هذا أنني الآن خرجت من التعاسة والشقاء، ولكن تعاسة الطفولة وشقاءها شيء جميل، وشيء لذيذ، لا يستطيع الإنسان أن يعيشه مرة واحدة في حياته، ثم يخبئه بعد ذلك في ذاكرته، ليتزود منه وقت الحاجة. وفي ذاكرتنا أشياء عجيبة وغريبة من عالم الطفولة الذي لا يعود أبدا¹.

كما يحاول "احميدة عياشي" في روايته "متهات" في كل مرة أن يخرج القارئ من حالة التعفن التي شهدتها جزائر التسعينيات دون سابق إنذار و يتسلل عبر الذاكرة إلى أيام الطفولة والشباب وأيام الوصال والصفاء، فيروي قصة لقاءه بعائشة -زوجته فيما بعد- وذكريات الدراسة ويوم رسوبه في الامتحان، فيصف حالته النفسية المتأزمة وما يعتريها من مشاعر الإحباط واليأس والاستسلام إلى درجة تفكيره في الانتحار؛ لكونه الراسب الوحيد بين زملائه ليعود بعد ذلك إلى حاضر الألم والضياع والحديث عن أحداث أكتوبر يوما بعد يوم، وما ترتب عنها فيما بعد من انعكاسات خلقت الفوضى والصراع.

إذا كانت "فضيلة الفاروق" و"مرزاق بقطاش" و"عمارة لخص" و"واسيني الأعرج" قد صرحوا بوظائفهم الاجتماعية في أعمالهم فإن "احميدة عياشي" أيضا يصرح بذلك، بل وباعتباره كاتباً صحفياً، فقد كتب عدة مقالات حول ما كان يحدث من اغتياالات وحالات الاختطاف ونشر الذعر وسط المواطنين كما جاء ذلك أيضا في رواية "تاء الخجل" وغيرها؛ إذ يقوم الكاتب من خلال ذلك بتسجيل السيرة الجمعية لهذا الشعب خلال عشرية كاملة؛ إذ أن «رواية السيرة الجمعية تتناول فترة زمنية محدودة أو مرحلة تاريخية لمدينة أو لشعب أو لمجموعة أفراد تربط الكاتب بهم صلات وثيقة وحميمة في إطار تشابكات علاقاتها، وفلسفاتها، ورؤاها، وأنماط حياتها، وتاريخها المشترك، والتي تربط

¹ الأزهر عطية: اعترافات حامد المنسي، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 32.

بالضرورة بذات الكاتب، ودور هذا التاريخ في صنع رؤية واضحة المعالم لهذه المدينة، أو لهذا الشعب، أو في صنع رؤية واضحة المعالم لهذه المدينة، أو لهذا الشعب، أو لهذه الفئة من الناس محدودة في إطار علاقاتها بالراوي»¹.

2.2. السيرة الروائية والتشكيل الاعترافي:

من أشكال السيرة أيضا الاعترافات التي قد يصرح بها الكاتب إما على غلاف الرواية أو داخل المتن الروائي، والاعتراف عادة ما يكون من طرف الكاتب الروائي في حد ذاته كما هو الحال في رواية: "اعترافات حامد المنسي" للأزهر عطية"، حيث تجمع هذه الرواية بين السيرة الذاتية والاعترافات كشكل من أشكالها والرواية باعتبارها الجنس الأدبي الذي يتضمن هذه الاعترافات والذي صرح به الروائي أيضا على غلاف المدونة. وهذا النوع من الاعترافات « عُرف بالاعترافات الخاصة وهي صور جزئية تتعلق بجانب من جوانب الحياة، وتأتي أهمية الاعترافات الخاصة في موضوع السيرة الذاتية أنها تكشف بعض الجوانب الخفية التي قد تهم دارس السيرة الذاتية أكثر من غيره لأن لها أثراً في تحريك الذات وتطور الشخصية وتفيد كاتب الاعترافات نفسه عندما يريد كتابة سيرته الذاتية في المستقبل»². والاعتراف كما جاء في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" ل: "مجدي وهبة" هو نوع من «الترجمة الذاتية التي يروي فيها المؤلف مواقف نفسية أو عاطفية لا يعترف بها واضعوا الترجمة الذاتية عادة»³ وهذا ما نجده عند "الأزهر عطية" كما أشرنا آنفا حيث يصرح باعترافه في مقدمة الرواية وذلك حتى يعري نفسه للقارئ، فيقول مؤكداً ذلك: «لست نبيا، لست وليا صالحا، ولست من الذين يرهبون أو يرغبون، ولا من الذين يسكنون ذاكرتكم حين تنهزمون. ولكنني حامد

¹ حسن عليان: تداخل الأجناس الأدبية الرواية والسيرة سيرة مدينة وشعب، دار مجد لاوي للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص45.

² خليل شكري هياس: السيرة الذاتية المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، ستار تايمز، 2008/05/22، <http://www.startimes.com/f.aspx?t=9841422>

³ مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص49.

المنسي، الذي يعيش ما تعيشون و يعترف، وأنتم لا تعترفون وفي اعترافاتي هذه ستجدون شيئا مني، وشيئا من أنفسكم... لقد اعترفت ، وقلت ما أردت، فقولوا أنتم ما تريدون... وعندما أرحل عنكم ستقولون لقد رحل المنسي ولكنه اعترف»¹ وفي هذا الاعتراف يورد "المنسي" بعض التفاصيل عن حياته الخاصة ونظرة للحياة والمجتمع والنساء فكسر بذلك الحاجز القائم بين الكاتب وقارئه بتصريحاته واعترافاته التي يرى بأنه يمتلك الشجاعة الكافية التي جعلته يقول ما هو مسكوت عنه برأيه، وما كتبه "الأزهر عطية" في الحقيقة ما هو سوى سيرة ذاتية يغلب عليها التشكيل الذاكراتي أكثر منه اعتراف؛ لأنه كان يرحل بذاكرته عبر السرد الاسترجاعي إلى عالم الطفولة والشباب لا أكثر، لولا أنه صرح على واجهة غلاف الرواية بأنه يكتب اعترافات، إذ أن « الذي يميز السيرة الذاتية عن الاعترافات هو الميثاق الذي يعقده المؤلف مع القارئ حسب، فهذا الميثاق هو الذي يحدد نوعية النص الذي نحن بصددده هل هو سيرة ذاتية أم اعترافات؟ . وتعد اعترافات جان جاك روسو والقديس أوغسطين من أبرز أمثلة هذا النوع من الاعترافات»².

"عز الدين ميهوبي" أيضا يصرح أنه كتب اعترافات حيث جاءت رواياته بعنوان "اعترافات تام ستي 2038"، "اعترافات أسكرام"، "اعترافات أسكرام 3 أسوار القيامة"... غير أن ما يميز هذه الاعترافات عن غيرها، هي أن الشخصية التي تقوم بالاعتراف ليست شخصية واحدة وليست شخصية الكاتب في حد ذاته وإنما هي شخصيات كثيرة من بينها شخصية الراوي.

تنطلق فكرة رواية "الاعترافات من "فندق أسكرام بالاس الذي يملكه رجل أعمال ألماني يدعى "هوسمان"، حيث بناه في منطقته الأهقار بتمنرست تخليدا للقديس "شارل دي فوكو" الذي قتله "التوارق"، وفي حفل أقيم لأجل اعتراف رواد الفندق، يقع الاختيار على شاعر كوي لتقديم اعترافه ثم

¹ الأزهر عطية: اعترافات حامد المنسي، ص 8، 7.

² خليل شكري هياس: السيرة الذاتية المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس الأدبية،

<http://www.startimes.com/f>

تلاه رواد آخرون، حيث خُصصت قاعة وكرسي يجلس عليه الأشخاص لإعلان اعترافهم أمام الحاضرين .

"أنطوان مالو" أحد نزلاء الفندق الذي وجد ميتا في قاعة الاعتراف كتب سيرته وسيرة أفراد عائلته في مخطوط عثر عليه السارد في رواية "اعترافات تام سيتي" وهو ابن الشاعر "جان بيار" حيث يقول في اعترافه الذي واجه به والده الميت، الذي دفن في مقبرة بـ"سوق أهراس" إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، وكان أحد أفراد الجيش الفرنسي الذين استباحوا لأنفسهم دم الجزائريين في عقر ديارهم، فيقول ابنه "أنطوان" في اعترافه مخاطبا إياه في لهجة حادة غير راضية عن فعل والده: «سامحي يا أبي إن اعترفت أمامك، أنا الذي أفلتت من البزة العسكرية وسكنت موسيقى فاغرا وتشايكوفسكي وموزار، إنني كرهت البلد الذي جعل جدي خائنا وعمي جوليان معطوب حرب، وأنت دفين المنفى البعيد. أعترف أنكم جميعا خنتم مبادئ الثورة الفرنسية وجعلتم منا نابليونات صغيرة تحفر تاريخها بمخالب الدم. كل الذين قابلتهم وأنا آت إليكم من قسنطينة إلى حيث تنام، لم يجرحوا قلبي أبدا، ولم يسألوني عنك وعن تاريخي، إنهم يستحقون الحياة فلماذا جئتم من بعيد لتنشروا بينهم الفجيعة، إنهم كالملائكة ليست لها مخالب. جئت إليك لأنك أبي الشاعر، أما أبي الذي يحاور الناس بالرصاص فأتركه لغيري ممن يحفلون بالموت»¹.

فالرواية إذن هي سلسلة من الاعترافات لمجموعة من الشخصيات الروائية تكشف عن بعض الخبايا والحقائق المتعلقة بكل شخصية وحياتها وماضيها، في شكل روائي يجمع بين الواقع والمتخيل الروائي، وقد تم سرد هذه الحقائق بضمير المتكلم. ولعل الدافع إلى الاعتراف هو الحاجة إلى معرفة "الشخص" لنفسه ومعرفة الناس له بصورة أفضل، كما هو الحال بالنسبة لشخصية الدكتور "الحاج منصور" في رواية "الرجل القادم من الظلام" حيث تمثل -في اعتقادي- أفضل رواية ذات التشكيل

¹ عز الدين ميهوبي: اعترافات تام سيتي 2039، عين الزانة، منشورات ثالة، الجزائر، (د ط)، 2008، ص 180.

الاعترافاتي، ذلك أن البطل في مقدمة الرواية يكشف أن هذه الأحداث والوقائع هي وقائع حقيقية واعترافات شخص أراد أن يريح نفسه من تأنيب الضمير و يعترف بكل مسكوت عنه وقع فيه منذ صغره، وأن كل ما ذكره صحيح وصادق إلا فيما يتعلق باسمه وأسماء أخرى لم يتجرأ عن كشفها «إن الكثير من الجوانب الخاصة بحياتي لا تزال خافية عن ضاوية (زوجته). فإذا كانت الرغبة في البوح بكل شيء لم يرحني في يوم من الأيام ، فإن الحجل من نفسي ومن حياتي الماضية لم يكفّ من ناحيته عن الوقوف دون مبتغاي. وربما -والله أعلم- كنت خائفا من سري أن يذهب بها الأمر إلى مقتي والتقزز مني... وإنني ألتزم أمام الله سبحانه وتعالى، أي لن أغفل أي شيء ولن أحجب أي أمر، إيمانا مني بأنه لا حياء في الدين وأن سكتّ عن الحقيقة هنا أو هناك فلن يكون إلا بسبب النسيان أو الخطأ أو لسوء التقدير. وعليه فإن ما سأذكره صادق لا غبار عليه، إلا فيما يتعلق باسمي.. واسم زوجتي وبأسماء الأشخاص الذين سيرد ذكرهم وباسم المدينة التي تزوجت وعشت فيها»¹ فبطل الرواية إذن يُقر بأنه سيعترف بكل ما اقترفه في شبابه من آثام ومعاصي حتى يريح ضميره بعد أن أحس أن الحج لم يغسل ذنوبه التي ارتكبها، لذلك جاء عنوان الرواية "بوح الرجل القادم من الظلام" فالبوح يعني الكشف عن الأسرار، وعن كل ما تخفيه النفس مخافة أن يفتضح أمر المرء، وهو بذلك يعترف بحقائق عاشها في زمن مظلم بما ارتكبه في حق نفسه، ليشكل اعترافه شكلا من أشكال السيرة الروائية.

3.2. السيرة الروائية والتشكيل الرسائي:

تعد المراسلات الشخصية لونا من ألوان الصور الذاتية التي يمكن لكاتب السيرة الذاتية الاستفادة منها في كتابة سيرته، فأغلب الرسائل الشخصية التي تتناول جوانب محددة من التجربة

¹ إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، دار الآداب، ط1، 2002، ص9،10.

الشخصية لا تعطي فكرة كاملة عن حياة كاتبها. وتأتي أهمية هذه الرسائل في أنها تحكي كثيراً عن الحياة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهي تكشف عن داخل الشخصية أكثر من أية وثيقة أخرى.

إن مثل هذه المراسلات الشخصية يمكن أن تكون لها صلة بالسيرة الذاتية عندما تكون في صور خطابات متتالية يكتبها شخص ما لصديق له يصف فيها مراحل حياته المختلفة كرسائل روسو الأربع إلى ما ليزرب¹، وكما فعل "حميد سكيف" في الرسائل التي نقلها على لسان شخصيته الرئيسة صاحب الرسائل التي كان يوجهها إلى الرئيس بصفة مستمرة يحكي فيها معاناته و مطالبته بدفع منحه وترقية إختراعه، لذلك جاء عنوان الرواية موسوماً بـ: "سيدي الرئيس" وكتب أسفلها "رواية بالرسائل" لتوضيح نوع الجنس الأدبي للقارئ، فهي رسائل كثيرة كتبها "بومدين بوبرنوس"، جاءت على شكل رواية مقسمة إلى رسائل إذ يحكي لنا "حميد سكيف" عبر هذه الرسائل المشوبة بالروح الهزلية اللاذعة، وقائع أربع عشرات من مغامرات المخترع المعلم الذي عقد العزم على افتكاك إنصافه بيده، حيث نجده يمزج في وصفه البارع لتفاصيل الحياة الصغيرة المأساوي بالهزلي، كل ذلك بأسلوب يوحى بالانسياق في تيار من الهلوسة الواعية²، فهو كثير التدخل في شؤون الدولة وكثير الشكوى، خاصة فيما يتعلق بتأخر دفع راتب المتقاعدين باعتباره واحداً منهم، وفي ذلك نجده يقول في إحدى رسائله: «سيدي الرئيس: في هذه الأيام الأخيرة وبعد إرسال تقريرتي إليك انتظرت إشارة منك بلا جدوى، لا يخامرني أدنى شك بأن أشغالا كثيرة تثقل كاهلك، إن المسائل الدبلوماسية وكذا ملفات شائكة تنتظر الحل السريع، الأزمة الاقتصادية مضافة إليها الانخفاض المخيف لأسعار النفط، كلها انشغالات تستحق اهتمامك... (أصدقائي) لم يتلقوا معاشاتهم من

¹ ينظر: خليل شكري هياس: السيرة الذاتية المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس الأدبية.

<http://www.startimes.com/f>

² حميد سكيف: سيدي الرئيس رواية بالرسائل، تر محمد ساري، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2007، الغلاف الخارجي.

سنة أشهر ويتفاوضون باستمرار مع دائئهم، عمد بعض البقالين إلى توقيف التموين، أما بقالنا فقد كان أكثر تفهما، اشترط تقديم ضمانات إضافية ما لم أتمكن من رفضه....»¹

إننا حينما نتحدث عن الرسائل فهذا لا يعني أنها تدخل كلها ضمن السيرة الذاتية، وإنما نعني بها تلك الرسائل التي تقتصر على إبراز حياة شخص ما، بحيث يهتم بالكشف عن بعض جوانب حياته. وليس شرطاً أن يكون الكاتب هو صاحب الرسائل، وإنما قد يكلف الكاتب شخصية أخرى تكشف عن حالها كما فعل "الطاهر وطار" حينما أورد لنا الرسائل التي أرسلها إليه صديقه "عيسى لحيلح" حينما كان في الجبل، فقد «ترآى للولي الطاهر أنه هو عبد الله عيسى لحيلح، في قمم جبال بني عافر وجبال البابور الوعرة، أجبر على هجر مدرج الدراسة بجامعة قسنطينة، ترك طلبته وطالباته والقلم والقرطاس وجاء يعظ ويرشد ويقتل. يمتلأ شعرا. يمتلأ حبا، يمتلأ كراهية»² وكأننا بالكاتب أراد أن يبرز التناقض الذي تحمله هذه الشخصية المثقفة. فهو شخص يعظ ويرشد ويقتل في الآن نفسه، غير أنه محب للشعر، محب للخير ويكره المنافقين، وهذا ما وضحته رسائله التي سنختار مقطعا من إحداها، و التي يبين فيها حالته النفسية و حياته الأدبية وتعلقه بالكتابة قائلا بعد البسملة والتحية يهنئه بعيد الفطر المبارك:

«بسم الله الرحمن الرحيم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

رغم أنك لم تتوقع أن تصلك رسالة مني في مثل هذه الظروف، فها أنا أستغل فرصة عيد الفطر المبارك، لأكتب إليك هذه السطور راجيا من الله أن يتقبل منا ومنكم، وأن يغفر لنا ولكم، وأن يمن علينا جميعا بالأمن والأمان في هذا الزمان البائس.

¹ حميد سكيف: سيدي الرئيس رواية بالرسائل، ص18.

² الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2013، ص127 (صدرت الطبعة الأولى سنة 1999)

أي نعم سيدي ... من الجبل أكتب إليك، بعدما قرروا قتلي وقررت أن أعيش، وصادق الله على قراري، فنجاني من القوم الظالمين... لو تدري كم تصوير الحياة شهية ومقدسة تحت جحيم القصف وزخات الرصاص؟

سيدي الكريم: لقد حاولوا قتلي عدة مرات، ونجوت أربع مرات من الموت بلطف الله... كان لابد أن أموت ولكن الله سلم، فله الشكر والحمد من قبل ومن بعد... لست أدري لماذا صارت حياتي ثقيلة عليهم، ووجودي محرجا لهم، ولست أدري لماذا صار ظلي يضايقهم.

ربما قد تتساءل عن "حياتي الأدبية". فهي لازالت كما كانت تماما. كتبت كثيرا من الشعر السياسي والغزلي والثوري، وكتبت بعض القصص القصيرة، ووضعت مسودة كتاب أود أن أسميه "كراسة في الثورة"، ومسودة كتاب آخر يتمحور حول نقد ما يسمى بـ "الإسلام السياسي". ولي أمل كبير أن ألتقي بالجميع في أمسية شعرية قريبة.

فقد جنني الشوق إلى منصات الأدب... والشعر... صدقني.

سلامي إلى كل الجديرين بالسلام من عندي واستثنى المنافقين فإني أكرههم.

ودمت في رعاية الله وحفظه.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

جبال بني عافر

2 شوال 1418

1998-1-30

عبد الله عيسى لحيلج.¹

فلاشك أن من يعرف الشاعر والكاتب "عبد الله عيسى لحيلج" يعرف أنه قد التحق بالجماعات المسلحة في التسعينيات بعد أن تعرض للقتل عدة مرات، وهذا ما يكشفه في رسائله.

¹ الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 123، 124، 125.

أضف إلى ذلك تعلقه بالشعر وشوقه إلى منصات الأدب والإبداع وهو في جبال بني عافر سنة 1998.

هناك الكثير من الرسائل التي تعكس حياة بعض الشخصيات الروائية كالرسائل التي كانت ترسلها "إيفا كراوس موهلر" إلى زوجها "حسين" والد بطلة الرواية الفنانة الفلسطينية "مي" في رواية "كروناتريوم" "لواسيني الأعرج"، والتي كانت تعمل في مستشفى ألماني بالقدس، وكانت قد اغتالها السلطات الإسرائيلية، وأيضا رواية "ذاكرة الماء" حيث «يقوم النصّ على "الرسائل"، من بينها تلك التي تبادلها الراوي مع زوجته "مريم" التي تدرّس في جامعة فرنسيّة، بيّن فيها رؤيته لرسالة المثقف، واختلافه مع الذين يديرون ظهورهم للوطن في مأزقه، وأساه على أساتذة الجامعات والمثقفين عامة»¹ باعتباره هو الآخر أستاذا جامعياً .

وأیضا رسائل "جان بيار" إلى أبيه أثناء تواجده في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي في رواية "اعترافات تام سيتي"، و التي بلغ عددها أكثر من ثلاثة عشر رسالة تضمنت حياته و أخباره و قتاله للجزائريين واعتزازه بخدمة بلده فرنسا بالاستيلاء على البترول على الرغم من قساوة الصحراء وحرّها الشديد.

3. تداخل الرواية مع المسرحية:

من بين الأنواع الأدبية التي لمنا امتزاجها مع الفن الروائي في الخطاب السردي الجزائري الجديد "فن المسرحية"، وهو من أقدم الفنون والأنواع الأدبية التي يصطلح بعض الدارسين على تسميتها بالدراما، لذلك حينما تطغى بعض عناصر المسرحية على النص الروائي تتحول إلى جنس هجين، ولا نعني بالتهجين هنا الجانب السلبي، وإنما المزج والتداخل الذي يتم بين الرواية والمسرحية، ما جعل بعض النقاد يطلق عليها مصطلح "الرواية الدرامية"، و«يسمى غير باحث بالمسرواية، وتعرف بأنها

¹ زهير عبيدات: قراءة في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلة المنارة، مج 12، ع 1، 2006، ص 176.

شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز، وأهم ما يميزها الانحسار الواعي في رقعة السرد ذلك لحساب الحوار، واعتماد الشكل المسرحي بشتى تفاصيله وتقنياته الكتابية¹. فقد اختلفت التسميات وتعددت فيما يخص هذا النوع الأدبي «إلا أن جميعها قد أكدت تشكل هذا النوع وقيامه على فنية الرواية، وفنية جنس سردي آخر مجاور لها هو "المسرحية"، واعتماده أهم تقنية في هذا الجنس ألا وهي "الحوار" وملاحظة كثافته، ووضوحه على حساب السرد داخل النص الروائي، ومن هنا جاءت التسمية الأولى والمبكرة لهذا النوع "الرواية الحوارية" أو "الحكاية المسرحية"².

فالحوار إذن باعتباره أهم عناصر مكونات الخطاب المسرحي، حظي بمكانة خاصة في المتن الروائي، إذ كان أكثر تواترا وحضورا في "رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للروائي الطاهر وطار - رحمه الله - حيث استغرق ذلك مشهدا كاملا من عدة صفحات كما هو الحال في مشهد جاء بعنوان "السبهلة"، إذ اعتمد الروائي في هذا المشهد على تقنية الحوار بين الولي الطاهر وبعض الشخصيات الروائية، وكان أهمها شخصية رمزية تخفت خلف اسم "أم مُثَم" وأحيانا "سجاح"؛ التي لم يعرف الولي إن كانت إنسية أم جنية في قوله: «الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا»³، حيث كان صوتها الذي ينبعث من كل قصر «ليس رجاليا وليس أنثويا، بل إنه بكل تأكيد غير إنسي على الإطلاق. ولربما لا ينبعث أصلا من أي مكان، لكن هو موجود في الفضاء، في حجم الفضاء، وكل ما هنالك، أنه أطلق سراح الأرواح فامتلاأت به كما تمتلئ السماء»⁴ وقد كانت هذه المرأة الغريبة

¹ صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 50.

² ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص276.

³ الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص86.

⁴ المصدر نفسه، ص19.

زائدة عن عدد النساء اللواتي كن يقمن في قصر "الولي الطاهر"، لذلك ألح الولي على معرفتها والحوار الآتي يبين ذلك:

- هل تعرفتم على البنت الزائدة كما تقولون؟
- ومن لا يعرفها من المقيمين بالمقام الزكي. لقد زارتنا، كما سبق وأن أطلعنا جناب مقامكم، وطلبت منا أن نطلب يدها منكم. غير أن ما يعقب زيارتها للواحد منا هو شيء كالوباء الذي هربنا منه، لعله السبهلة.
- السبهلة؟!؟
- لم أجد اسما لـ "الحالة" سوى السبهلة.
- وما هي السبهلة هذه؟
- تسمية من عندي لحالة صوفية كاذبة، تجعل الدجال يذهب عن نفسه وعن ربه، فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ.
- حالة أم مُتَمَم، عندما كانت رأس مالك، تلتهب أثفية لقدر وضعته بيدها لتعشي خالدا.
- يعسر على المرء أن يعيش الحالة في الحالة وفي الصحو.
- يا خافي الألفاف نجنا مما نخاف.
- هل لمولانا ما يأمر به؟
- ليدخل علي المقدم.
- أمر سيدي.
- من أنت؟

- كما أرادت إشراقة مولاي. العبد الضعيف خادم القطب الرياني، سيدي الولي الطاهر.
 - أدخل علي سجاحا.
 - نعم مولاي؟!!
 - قف جانبا، واطلب بصوت أمر قاطع. أن تتقدم منك أم مُتَمَم، فمن تتأخر للأمر، إيتني بها.
 - وإن استجب كلهن يا مولاي؟
 - حتى وإن استجابت فستأخر في مشيها. تكون آخر من يستجيب. ستفاجأ...¹.
- استغرق الحوار بين "الولي الطاهر" وخدمه والمريدين وزائرات القصر والمرأة الغربية الأطوار عدة صفحات في مشهد واحد بلغ أربعة وعشرين صفحة، مما يحيل للقارئ أنه بصدد قراءة مسرحية بمشاهدها ولوحاتها و شخصياتها الرئيسة والثانوية، إضافة إلى الحبكة والصراع الدرامي الذي تجلى في بحث الولي عن حقيقة هذه المرأة، ثم انتشار ظاهرة العنف والقتل في الجزائر دون التفريق بين المجرم والبريء، بين الشاب والصبي، بين الرجل والمرأة، بين المسلم والكافر، بين الموالين للحكومة و المعارضين لها، بين عملاء فرنسا وأعدائها. نهايتهم جميعا كانت واحدة «يهوي الساطور. يتدفق. الدم يتطاير الرأس»².
- إذن من خلال الحوار الذي تم عرضه يتبين أنه من أهم مميزات الرواية الدرامية الحوارية « غياب الملامح الخارجية للشخصيات، وغياب التجسيد الفعلي للأزمة والأمكنة، ويأتي هذا نتيجة أن القارئ يسمع أقوال الشخصيات فقط، ويتعرف على الأحداث من خلال تلك الأقوال دون الاهتمام بزمانها ومكانها، مما يقود إلى تراجع عنصري: السرد والوصف»³

¹ الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص78.

² المصدر نفسه، ص98، 99.

³ ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، 276.

و من الكتاب الذين لجأوا إلى تكثيف الحوار في رواياتهم. نجد على سبيل المثال لا الحصر: رواية "اعترافات تام سيتي 2039" ج2 "لعز الدين ميهوبي" ورواية صلاة الوداع "لكمال بركاني". وقد حصرنا اهتمامنا على رواية "الولي الطاهر" لتداخلها الكبير مع المسرحية من خلال توظيفها لعناصر وتقنيات هذا الفن، كالاغتماد على تقنية التقطيع؛ بمعنى بناء الرواية على شكل فصول ومشاهد ولوحات، وهي من وحدات تقطيع النص المسرحي، فالمشهد مثلاً يختلف «من منظور إلى آخر. فهو يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغيرة تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يُعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة»¹. والروائيون يستخدمون مصطلح المشهد «لأنهم لاحظوا وجود مقاطع روائية تنزع فيها المسافة بين النص ومتلقيه إلى الإحفاء إلى درجة يتوهم معها أنه حيال مشهد مسرحي، فالملويات تعرض أمام عينيه فيرى الأحداث والشخصيات والأمكنة ويسمع الأقوال كما لو كان شاهد عيان»².

أما مفهوم اللوحة فلا يختلف كثيراً عن المشهد في كيفية عرض مشهد معين غير أنها تعتبر أصغر من المشهد، لذلك يكون ترتيب هذه الوحدات كالتالي: فصل، مشهد، لوحة، وكلها تنتمي إلى وحدة التقطيع. ومفهوم اللوحة «يختلف كوحدة تقطيع ببنوية عن مفهوم الفصل والمشهد، إلا أن الفصل هو وحدة ترتبط ببناء الحدث وبتصاعده، أما اللوحة فهي مقطع له استقلاليته ويشكل قطعاً مع ما يسبقه وما يليه»³. وهذا ما لخصناه في رواية "الولي الطاهر" ففي لوحة من اللوحات نجد الروائي يخصصها "للولي الطاهر" حينما يرفع رأسه ويتأمل السماء فوق التلة الرملية فيقول: «يا إلهي مع أن الكون كونك، فإنني لا أدري أينني منه. أعلى الأرض أم في كوكب غيرها، أم في الحياة الدنيا، أم في الآخرة الباقية...»⁴ وتنتهي اللوحة التي يختتمها

¹ ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص144.

² محمد نجيب العمامي: في علاقة الرواية بالمسرح، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ج2، ص592.

³ ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص144.

⁴ الطاهر وطار: والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص58.

في كل مرة ب ثلاث نجمات وسط الصفحة. وفي لوحة أخرى يصف لنا ما قام به الولي الطاهر والعضباء (الصلاة ثم الدعاء، الاستحمام في البركة، تمرير الماء على جسده المثخن بالجروح، حمد الله وشكره، اقتراب العضباء منه وانحنائها لشرب الماء الزلالا)¹ ثم يختمها كالعادة بثلاث نجمات أيضا وهكذا..

لقد تمكن الروائي الطاهر وطار من استغلال تقنيات الكتابة المسرحية بطريقة ساهمت في بناء أحداث الرواية وبلوغ الصراع الدرامي ذروته. وقد تعود أسباب لجوء الروائي "الطاهر وطار" والروائيين عامة إلى الدراما « قدرة الدراما الهائلة على التشخيص و الدخول في أعماق النفس الإنسانية، وإظهار تمزقها، ورصد خفاياها، ورسم أحلامها وآمالها، والتعبير عن حركة الإنسان الدائبة في مجتمع ينمو وحياة تتبدل»². وهذا ما لمناه في شخصيات الرواية من خلال حوارها المطول وتبادل الحديث مع "الولي الطاهر".

ومما تجدر الإشارة إليه أن رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" حولها الكاتب "محمد بورحلة" إلى مسرحية بعنوان "عودة الولي" وتم عرضها بالمسرح الجهوي لباتنة يوم 15 نوفمبر 2015 من إخراج عمر قطموش.

4. تداخل الرواية مع الوصية:

عرف الأدب العربي عددا كبيرا من الوصايا التي احتفظت بها أممات الكتب سواء كانت شعرا أو نثرا. فيها الكثير من الدروس والعبر التي اكتسبها الأفراد من خلال تجاربهم، فأرادوا أن ينقلوها لأبنائهم وأحفادهم وخلافهم ومعارفهم في قالب فني شيق وممتع حتى تعم الفائدة وتتم الاستفادة من التجارب السابقة، كما أن الوصايا غالبا ما تأتي في شكل نصائح وإرشادات، وحكم وتنبيه ونهي، لذلك نلاحظ أن الوصية تصدر من طرف شخص حكيم، أو شخص علمته الحياة الكثير من

¹ الطاهر وطار: والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 59.

² صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، ص 51.

الدروس التي اكتسبها من خلال تجاربه وعلاقاته الاجتماعية، أو يكون قد سمع عنها فأراد نقلها وإيصالها إلى المتلقي لهدف إنساني.

هناك العديد من الوصايا التي وردت في القرآن الكريم على لسان الرسل والأنبياء والأشخاص الذين أتاهاهم الله الحكمة ومن أشهرها: وصية لقمان لابنه في قوله تعالى: ﴿قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَهُوَ يُعِضُّهُ يَا بُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ﴾ (سورة لقمان الآية 13) و وصية سيدنا إبراهيم لأبيه ﴿يَا أَبَتِ لَا تَعْبُدِ الشَّيْطَانَ إِنَّ الشَّيْطَانَ كَانَ لِلرَّحْمَنِ حَصِيًّا﴾ (سورة مريم الآية 44) ووصية سيدنا يعقوب لأبنائه ﴿وَقَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَدْخُلُوا مِنْ بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُوا مِنْ أَبْوَابٍ مُتَفَرِّقَةٍ وَمَا أُغْنِي عَنْكُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ﴾ (سورة يوسف الآية 67)، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على اهتمام القرآن الكريم بهذا الأدب لما فيه من فوائد وعبر.

وإذا كان النص الأدبي يتعالق مع القرآن الكريم و التراث و الأنواع الأخرى (الأدبية وغير الأدبية) من باب التناسل أو التداخل النصي، فإنه أيضا يتداخل مع هذه الأنواع بطريقة توحى بالتمازج فيما بينها، وإذا كانت الرواية قد عرفت تداخلا كبيرا مع الشعر و السيرة الذاتية والمسرحية فإننا لاحظنا قلة التداخل مع الخطابات غير السردية. ولكن على الرغم من ذلك وجدنا بعض الكتاب الجدد قد استغلوا هذه الخطابات في رواياتهم ما أكسبها ثوبا جديدا مميزا، ومن ذلك أدب الوصايا عند كل من "عبد الله عيسى لحيلح" في روايته "كراف الخطايا ج2"، ورواية "أعوذ بالله" لـ "السعيد بوطاجين".

جاءت الوصية في رواية "كراف الخطايا" على لسان بطل الرواية "منصور" الذي نقلها عن الموصي صديقه "عمي صالح" قبل وفاته، إذ ألقاها عليه مشافهة ثم أعاد "منصور" صياغتها بأسلوبه الخاص -الذي يتسم بالسخرية والتهكم- وكتبها وألقاها على الجمهور كما تكتب وتلقى الخطبة، ما جعل الوصية تتداخل مع الخطابة في النص الروائي -بمعنى امتزاج نوعين وتداخلهما مع الرواية- ذلك

للتشابه القائم بينهما؛ لأن « الخطبة والوصية كلتاها يزداد بهما الترغيب فيما ينفع وعما يضر، إلا أن الأولى تكون على ملء من الناس في الجامع والمواسم. والأخرى تكون لقوم معينين في زمن معين كوصية الرجل لأهله عند النقلة أو الموت»¹ ووصية عمي "صالح ألقاها "منصور" أمام الجمهور ليجعل منها خطبة ووصية في آن واحد، وقد أقر هو بذلك حينما أشار إلى أشهر الخطباء العرب، كالخطيب "قس بن ساعدة الأيادي" و "أبو حمزة الشاري" «سأقرأ الوصية، بل إني سأبدع في قراءتها بطريقة يحسّدي عليها "قس بن ساعدة" ويحسّدي "أبو حمزة الشاري"»² الإباضي الذي ألقى خطبتين مشهورتين في مكة والمدينة.

وهاهو "منصور" يتأهب لقراءة الوصية كما أملاها عليه "عمي صالح" ويتوقع منذ البداية الأذى والمكروه الذي سيلحق به من جراء ما تحويه الوصية وإثارتها للبلبله والفوضى وتحريض الشعب، وفي ذلك يقول: «أعلم أن روحك ترفرف الآن، فهذه وصيتك كما أملتتها وكتبتها، سأقرأها بعد حين على الشعب الجزائري، ولا سامحك الله إن حدث لي مكروه - وإنه لحادث إن شاء الله»³. ثم يبدأ بإلقاء خطبته على الجمهور قبل قراءة الوصية مخاطبا إياهم بالجزائريين والجزائريات «بسم الله الرحمن الرحيم. والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وآله.

-أيها الجزائريون.. أيتها الجزائريات، إخواني، إخوتي: هذه وصية "عمي صالح" أقرأها عليكم، وأقسم لكم بالله، أني لن أنقص فيها، وفيها لن أزيد، منه الفكرة ومنى العبارة، وإليكم الإشارة، فاسمعوها»⁴.

ابتدأ " منصور خطبته" بمقدمة موجزة وضع فيها بعض الأمور وقد استهلها قبل ذلك بالبسملة والصلاة والسلام على الرسول الكريم وآله كما هو معروف في الخطبة، فالمقدمة إذن هي «افتتاحية

¹ أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د ط ت)، ص 19.

² عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج2، ص 386

³ المصدر نفسه، ص 387.

⁴ المصدر نفسه، ص 389.

الخطبة، ومطلعها مثير للأذهان المنبه للعقول، كي ينتبه جمهور السامعين لما سيأتي من أفكار وقضايا في أثناء عرض الموضوع، كما أنها تنبئ عن موضوع الخطبة والقضية المثارة فيها، ويجب أن يكون أسلوبها موجزا يحمل كثافة من عوامل الإثارة والتشويق»¹، وهي عند محمد غنيمي هلال «نظير المدخل في المسرحية و الملحمة، ونظير التمهيد الموسيقي في الموسيقى»². ولا بد أن نشير إلى نهاية هذه المقدمة التي جاء فيها (وإليك الإشارة فاسمعوها) ما يعني أن ما سيقوله يحمل بعض الإشارات والشفرات التي يجب أن ينتبه إليها المتلقي.

بعد هذه المقدمة الموجزة يبدأ بقراءة الوصية المطولة نوعا ما، وقد اقتطعنا منها هذا الجزء مع أهم عناصرها (المقدمة، العرض أما الخاتمة فغير واردة للضرورة السردية).

المقدمة: جاءت افتتاحية الوصية موجزة مختصرة بدءا بالبسملة كما هي عادة الخطابة، شاهدا على نفسه بالتقوى والورع، طالبا من الناس الدعاء له بالخير.

«-بسم الله الرحمن الرحيم..أيها الجزائريون... هذي وصيتي إليكم، كتبتهما آخر عهدي بالحياة و أول عهدي بالآخرة. لقد حاولت أن أعيش على الحلال، و أن أتجنب الظلم و شهادة الزور، و أحسبني قد وفقت إلى مقدار من ذلك يُرضيني، وسأكون سعيدا جدا لو أعنتموني بالدعاء...»³

فقد اعتمد كاتب الوصية على ألفاظ بسيطة ولغة واضحة وجمل قصيرة لإثارة المتلقي وجلب انتباهه، لأنه إذا تمكن من الاستحواذ على قلوب السامعين منذ الوهلة الأولى أمكنه ذلك إلى بلوغ هدفه وإقناع السامعين بما جاء في الوصية.

¹ عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: فن الخطابة في المنظور النقدي، دار المعرفة للطباعة والنشر، المنصورة، ط1، 1996، ص94.

² محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نخبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د ط)، 2001، ص97.

³ عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج2، ص390.

أما العرض فهو المساحة الواسعة المخصصة للوصية والتي بدأها "منصور" بأسلوب النداء، وبعدها استعمل أسلوب السخرية الذي اتسمت به الرواية بكاملها، وسنتناول ذلك بالتفصيل في مبحث آخر فيقول:

«أيها الجزائريون.. أيتها الجزائريات: لستم في حاجة إلى من يذكركم دائما أنكم شعب عظيم ومتميز ومجاهد ودائما هو الأول حتى في التخلف..و..وغيرها من الصفات التي صارت تثير القرف والاشمئزاز!

واعلموا أن السياسيين عندما يصفونكم بـ: الشعب العظيم"، فإنهم يقصدون العظمة في البؤس والانخداع والحمق..إنهم يحبون دائما أن يحشوكم بالقش وينفخوكم بالهواء، لتكونوا كالنواطير في حقول الزراعيين، تفزعون الطيور وهوام الليل ولا تستطيعون أن تأكلوا شيئا من غلالها...

واعلموا أن شوك الحقيقة أنعم في أصابع الرجال من حرير الوهم. واعلموا -أيها الجزائريون أيتها الجزائريات- أن التاريخ قد سطره الشهداء بالدم و الشعب بالمجاهدة، والمجاهدون بالجهاد... فلم جعلتموه معوقا في طريق الانطلاق، ومخدرا تشمونونه كلما حاصركم الحاضر بمرارته والمستقبل بأفائه الغائمة، وعلكا تمضغونه عندما يطحنكم جوع الهزائم

أيها الجزائريون -أيها الجزائريات: واعلموا أن الذي يقول لكم: "أيها الشعب الجزائري المسلم"، هو أول من يطبق عليكم حد الردة إذا تسلط، ويحدد عناوينكم وأرقام صناديق بريدكم في أطباق الجحيم.

أيها الجزائريون أيتها الجزائريات: إني أدعو ضحايا "الإرهابيين" منكم، ولا أقصد بـ "الإرهابيين" سوى أولئك الذين كانوا جناء، فخانوا شرف المعركة، ولا يهمني بعدها في أي طرف كانوا، ولا في أي زمن كانوا يتبخترون.

أدعو ضحايا الإرهاب، أن يلتزموا الحياد، وألا يعبروا عن مواقفهم، وألا يحشوا ذاكرة أبنائهم بذكريات الحقد، لئلا يكونوا خطبا لفتنة قادمة ورمادا....¹»

"عمي صالح" من خلال وصيته التي ألقاها "منصور" يبدوا واضحا وجليا لمن قرأ الرواية بجزيائها أن الأسلوب والأفكار التي تحدث عنها والنصائح التي قدمها للجزائريين إنما تعبر عن شخصية "منصور" المتمرد، الذي لا يخاف في الله لومة لائم من أجل نقد الدولة والإرهابيين. وكأننا بالكاتب جعل من شخصية "عمي صالح" وسيلة لبلوغ "منصور" هدفه الذي يتمثل في تنوير العقول، لتجنب اشتعال الفتن بين أبناء الشعب من ضحايا الإرهاب في قوله (أدعو ضحايا الإرهاب، أن يلتزموا الحياد، وألا يعبروا عن مواقفهم، وألا يحشوا ذاكرة أبنائهم بذكريات الحقد، لئلا يكونوا خطبا لفتنة قادمة ورمادا). كما يرغب في كشف بعض الحقائق وفضح النظام، كما فعل في الجزء الأول من خلال تظاهره بالجنون و ارتقائه إلى مقام الأولياء الصالحين من خلال آلية الحلم، والمعراج.

يلجأ الموصي في وصيته إلى التهكم و يتخذ من السخرية سبيلا للنصيحة، فيعمد إلى محاولة إقناع الشعب بسخرية السياسيين منهم في شكل الذم بما يشبه المدح و «هو أن يقصد المتكلم ذم إنسان فيأتي بالفاظ موجهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجو»² كما جاء في قوله (الشعب العظيم، لستم في حاجة إلى من يذكركم دائما أنكم شعب عظيم ومتميز ومجاهد ودائما هو الأول حتى في التخلف، الشعب الجزائري المسلم) وهي عبارات توحى إلى التهكم مسبقة بأسلوب النداء لغرض تنبيه الشعب من غفلته وإقناعه واستمالة والتأثير فيه.

¹ عبد الله عيسى حليح: كراف الخطايا ج2، ص 390،391.

² أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، (د ط)، 2000، ص 493.

أما الخاتمة فلم يتمكن "منصور" من قراءتها بعد أن تمكن رجال الدرك من الإمساك والزج به في جحيم السجن « يا حضرات ...أنا أقرأ على الناس وصية "عمي صالح"، وهو أحد عناصر الأسرة الثورية الشرفاء. وقد كان حيّاديا في كل ما حدث...يا حضرات لم يبق منها غير خمسة أسطر، فهل تأذن لي في قراءتها وسأذهب معك بعدها إلى أول جحيم عمومي نصادفه!».¹

أما الوصية في "رواية أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين" والتي جاءت على لسان جد الراوي -وهو رجل حكيم أراد إيصال خبرته وتجربته إلى حفيده/ الراوي عن طريق الاستذكار- فقد وردت دون مقدمة ولا حتى خاتمة، وإنما جاءت قصيرة في شكل نصائح وإرشادات وحكم تصدر من رجل حكيم، فيقول الجد ناصحا ومرشدا وواعظا حفيده: «-اسمع. أحب أن أعلمك شيئا.

-شيئا واحدا.

-أشياء تفيدك في حياتك: عين الأخرق لا تستيقظ وعين الحكيم يقظة لا تنام. الحكيم يرى الأصل و الأحمق يكتفي بالفرع، ومن يعلم ما في الأصل لا تغويه الفروع. الفرع الطيب يحن إلى الجوهر وأما العاق فيصعد في الريح، حتى إذا وهن تذكر أنه وهن تذكر أنه نسي موطنه، نسي من أين كان يقاتل سيتذكر حقيقته متأخرا، عندما يغدو حطبا لليالي الشتاء». ² وفي موضع آخر يقول له: «يا ولد تعال: الناس أنواع: هناك من له عيون للزينة، وهناك من له عيون للنظر. وهناك من له عيون للجريمة، وهناك من له عيون للهمز واللمز. وهناك من له عيون يدخل بها إلى الجواهر» ³ وقد كتبت هذه الوصية بخط بارز و واضح، ولعله يريد التركيز على دلالة العيون التي لها عدة وظائف وتستعمل لعدة معاني بحسب أنواع البشر، حتى ينبهه ويحذره من التعامل مع مثل هذه النماذج

¹ عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج2، ص393.

² السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، (د ط)، 2006، ص64.

³ المصدر نفسه، ص67.

البشرية. و كلامه في الوصيتين فيه الكثير من الحكمة التي تنم عن خبرة ذاتية نقلت نقلا أميناً تجاربه السابقة وخبراته المكتسبة.

5. تداخل الرواية مع الرسائل:

تعد الرسائل أيضا من بين أهم الفنون النثرية ذات الأهمية البالغة في حياة الناس والتي كتب لها الازدهار والتطور أواخر العصر الأموي وأواسط العصر العباسي بأنواعها المختلفة (الإخوانية، الديوانية، الأدبية)، لكونها تعطي صورة واضحة عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية...

أما عن تداخل الرواية الجزائرية مع هذا الفن فقد لمحنا حضوره في عدة روايات جاء بعضها كشكل من أشكال السير ذاتي في الرواية؛ إذ تتخذ بعض الشخصيات الروائية كوسيلة لإبراز مرحلة من مراحل حياتها أو معاناتها أو الكشف عن حقيقة معينة على شكل اعتراف كما بينا ذلك آنفا. وسنكتفي بعرض الرسائل الواردة في رواية "أعوذ بالله" "للسعيد بوطاجين" لبعدها عن التشكيل السير ذاتي.

جاءت الرسائل في رواية "أعوذ بالله" متسلسلة دون فاصل سردي في معظم الأحيان امتدت عدة صفحات، وكأننا بالروائي يقوم بعرض رسائل مؤرشفة، يرغب في معرفة محتواها ثم عرضها على القارئ لكشف ألعيب الشخصيات السياسية والأصولية، من خلال التهديدات و الأوامر التي يطلب المسؤولون تطبيقها دون تردد. والقارئ للرواية عامة والرسائل بصفة خاصة يلحظ سمة الغموض و الضبابية التي تلف الرسائل، سواء من حيث اللغة أو أسماء الشخصيات أو الأماكن التي تحمل دلالات ومعاني خفية، تحتاج إلى قارئ حاذق لفك الألغاز والرموز التي ييثرها الروائي في نصوصه، ممزوجة بالسخرية والعبثية التي توحى بمראה الواقع.

ومن بين الرسائل التي انتقيناها قوله على لسان إحدى شخصياته: «اقرأ الرسالة بصوت مرتفع حتى يسمعك المد.

من جان كلود هـ. إلى القلابق والطرطور الصغير و الأغوات والباشاوات و الدايات و آية الله خبز نجاني و الموالين: يقول لكم سيدكم الذي مولكم بالخطط و الأفكار و الكبريت و المستشارين الكبار إنكم تأخرتم. هذا آخر إنذار، ومن أنذر فقد أعذر»¹

«من الباش آغا درهم إلى الآغا الكبير. الفاصلة التي أرسلتها لك يجب أن تصل إلى الجمل في أسرع وقت ممكن. انتهى.

من الباش آغا درهم إلى الطرطور الصغير: هاهو حقك واسكت بإمكانك أن تذر الرماد في العيون حتى لا يكتشف عارك. إذا اشتعلت النار في الجهة التي لا تبحث عن الماء، المهم أن تبعد عن بيتك. أما إذا تكلمت فسأجعلك حطبا مثل الآخرين. ثرثر ولا تدخل ذيلك فيما لا يعينك! إذا كنت بحاجة إلى المال زدناك مالا. انتهى مزق»²

«من الباش آغا صالح إلى ذوي الحلّ والربط: إننا مهددون، الدهماء لن ينسوا ماضيهم وماضيها، هذه فرصتكم للهيمنة على الدعاية، كممو أفواه الذين لهم ألسنة طويلة، أسكتوهم نهائيا. أما إذا خسرت المعركة فجهزوا رقابكم. حرضوا هذا على ذاك لينتشر العداء بينهم، هكذا يطاردون إخوتهم ويتعدون عنا. شجعوهم على اقتناء الحطب والزيت والكبريت وانفخوا جيدا. لن ينتبهوا أبدا، سيطبّقون مبدأ: مرض الحمار فككوا الثور، سأرسل لكم المفرعات في الوقت المناسب. إذا استطعتم أن تقسموها

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 159.

² المصدر نفسه، ص 158، 195.

عليهم بالعدل فافعلوا. ذلك أحسن لكم. لا تهتموا بالمفرقات إلا عند الضرورة، الحذر مطلوب وكل بيت له أعمدته. انتهى»¹

«من أبي صخر الأسدي إلى أبي مصران العبسي: حيّاك الله يا أبا مصران وأعلى من شأنك وأطال في عمرك يا أميرنا الشهم، يا همّتنا وهمّة الممم، وعزنا بين الأعاجم والأمم في الأرض والجو واليم، في الجنة وفي جهنم. وبعد: وصلنا خطابك الذي أبحت فيه هدر دم المصلين ونحن لك من المطيعين، سننفذ ما أمرت به إن شاء الله من جنودك الصابرين. آمين. ولكننا يا أبا مصران لم نفهم كيف يقتل المؤمن المؤمنين وما مصيره يوم الدين. نطلب إجابة كافية شافية ترضي المقاتلين.

من أسعد إلى أبي مصران العبسي: السلام على خاتم النبيين واللعنة عليك. ألم تقرأ قوله تعالى: ﴿وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأحكما بينهما بالعدل﴾². أما أنت فوقفت في صف الطائفة الباغية دون أن تنهي أو تحكم بالعدل معتقدا أن الحرب أهون والفتنة أضمن»³

انطلاقا من الرسائل السابقة فإن الشخصيات الواردة في الرسائل تمثل عنصرين مهمين في عملية التواصل ألا وهما المرسل والمرسل إليه و يمكن تمثيلهما كالآتي:

المرسل : 1 جان كلود/ 2 الباش آغا درهم/ 3 الباش آغا درهم/ 4 الباش آغا صالح/ 5 أبو صخر الأسدي/ 6 أسعد

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 160.

² جاء في سورة الحجرات الآية 9 قوله تعالى: ﴿وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأحكما بينهما بالعدل﴾

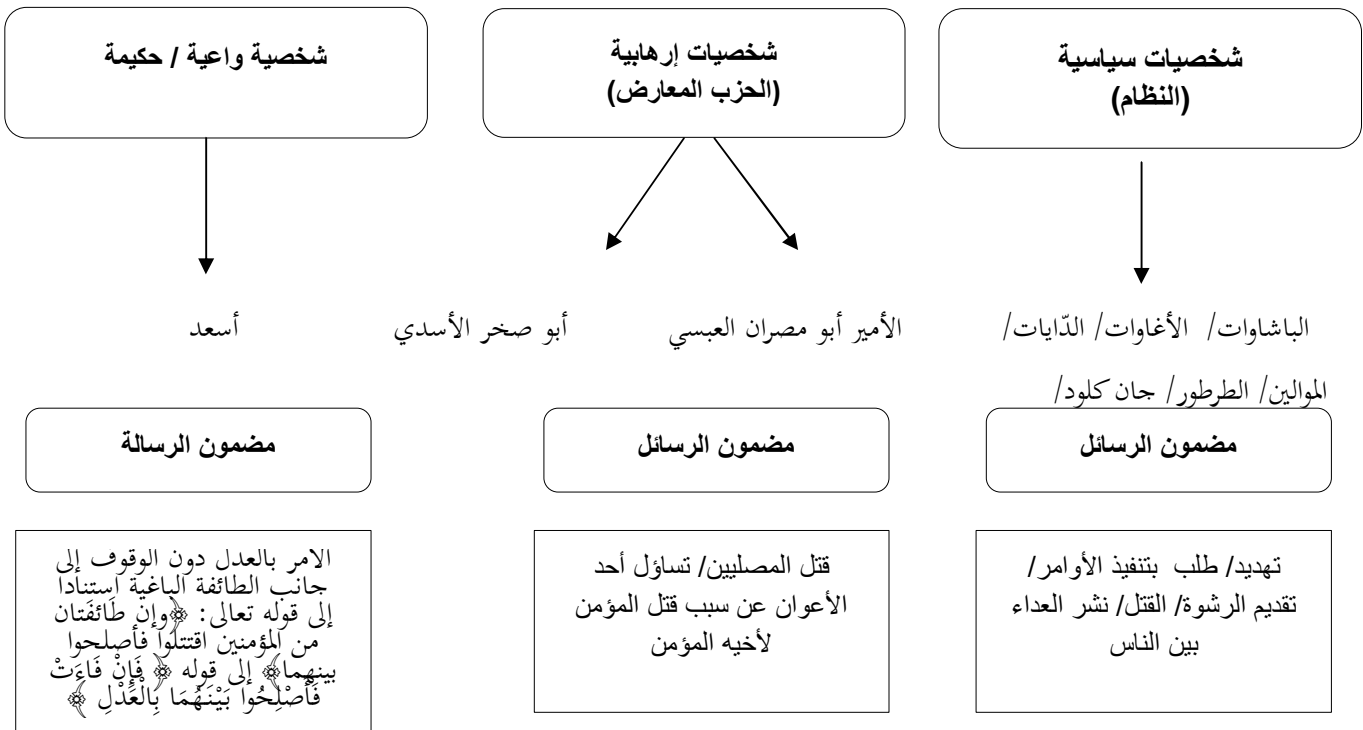
الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء إلى أمر الله فإن فاءت فاحكموا بينهما بالعدل وأقسطوا إن الله يحب المقسطين﴾

³ السعيد بوطاجين، أعوذ بالله ، ص 167.

المرسل إليه: ر 1 القلابق والطرطور الصغير و الأغوات والباشاوات و الدّايات و آية الله خبز نجاني و الموالين/ ر 2 الآغا الكبير/ ر 3 الطرطور الصغير/ ر 4 ذوو الحل والربط/ ر 5 أبو مصران العبسي/ ر 6 أبو مصران العبسي.

وكلها شخصيات تحمل ألقابا ذات دلالات ورموز توحى إلى توجه معين لصاحب الاسم، إذا أن اختيارها من طرف الكاتب لم يكن اعتباطيا، ولكن من عاداته أن يضيفي على الأسماء التي يختارها نوعا من الغرابة في تركيبها، كما يضيفي عليها شخصيته العبتية (كالآغا درهم، والطرطور الصغير وآية الله خبز نجاني...).

أما العنصر الثالث من عناصر الخطاب الذي يتمثل في الرسالة فسوف نصنفها إلى ثلاث مجموعات حسب مضمونها على النحو الآتي:



جاءت الرسائل السابقة بتراء دون بسملة أو حمدلة كما هي عادة الرسائل، إذ جاءت في شكل برقيات أو رسائل مختصرة، تضمنت افتتاحياتها عبارة من فلان إلى فلان (من جان كلود هـ. إلى القلابق والطرطور الصغير، من الباش آغا درهم إلى الآغا الكبير، من أبي صخر الأسدي إلى أبي مصران العبسي، من أسعد إلى مصران العبسي...) واختتمت بعبارة (انتهى، انتهى مزق، ومن أنذر فقد أعذر)، كما جاءت الرسالة الأخيرة متضمنة للنص القرآني للاستشهاد ودعم المرسل لموقفه ورأيه بحجة مقنعة، من أجل الحكم بالعدل بين طائفتين اقتتلتا ولم يتم الحكم بينهما بالعدل كما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَظْلِمُوا بَيْنَهُمَا فَإِنْ بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الْأُخْرَىٰ فَفَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّىٰ تَفِيءَ إِلَىٰ أَمْرِ اللَّهِ فَإِنْ فَاءَتْ فَأَظْلِمُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَأَقْسِطُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ ﴾ (سورة الحجرات الآية 9). وتعد هذه الرسالة الوحيدة التي افتتحت مقدمتها بالسلام على الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم.

ثانيا: التعالق الروائي مع الفنون الجميلة :

لا يختلف اثنان أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية امتصاصا واحتضانا للأجناس الأخرى، سواء كانت أدبية كما رأينا آنفا أم غير أدبية، كالفنون الجميلة التي تتعالق مع نصوصها تعالقا يزيد من جمالية النص وفنيته وتجربيته، هذه التجريبية التي يحرص الروائي "الأعرج" على أن تصبغ رواياته، إذ يعد من أكثر الروائيين الجزائريين توظيفا واستعمالا للفنون الجميلة باختلاف أنواعها، وذلك من خلال محاكاته لها وإبراز أهم معالمها ومبدعيها وفنانيها¹، وكأنه بذلك يقدم هو الآخر لوحة فنية تحمل اسمي معاني الجمال والأحاسيس المرفهة والمشاعر الرقيقة، وجمالا خلابا يأسر قلب المتلقي ويجعله يغوص في عمق هذه الثقافة الفنية التي تنم عن ثقافة الروائي الواسعة لفنون هي بالأحرى تمثل لغة الوجدان. فقد تميزت الرواية الجديدة عند واسيني الأعرج بجمالية توظيف الفنون الجميلة أو كما يحلو "لواسيني" تسميتها "بفنون الإدهاش" لارتباطها بالجمال والحس المرفه اللازم لتذوقها، والتي تُحدث في نفس المتلقي دهشة عميقة وإحساسا جميلا، وقد ظهر هذا المصطلح «عام 1767 وأصله الفرنسي beaux-arts وتمت ترجمته حرفيا للغات العالم، وتتم الإشارة لهذا المصطلح إلى الفنون التي ترتبط بالجمال والحس المرفه اللازم لتذوقها. وعند بداية استخدامه كان يوظف في وصف عدد محدود من الفنون المرئية كالنحت والطباعة وبشكل أساسي الرسم»².

سنحاول في هذه المبحث البحث في تجريبية الفنون وأثرها في النص الروائي من خلال توظيف "واسيني الأعرج" للفن التشكيلي، والفن الصوتي، و الفن الحركي. وقوفا عند روايتين من رواياته: "سوناتا لأشباح القدس" و "سيدة المقام".

¹ رامسكي كورساكوف، ماريا كالاس، غويسبي فيردي، فيوليتا، راقصة الباليه جوليا، بيتهوفن، باخ، موزارت، فيفالدي،

هايدن، فرديي....

² بشير خلف: الفنون لغة الوجدان - دراسة - دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 49

1. الفن التشكيلي (الرسم):

إن الفن بصفة عامة هو في الحقيقة الوجه الآخر للجمال، إذ كثيرا ما يستخدم للتعبير عن الجمال كمعادل موضوعي له، بل هو «أداة للشمو بالمجتمع وإمتاعه وإقناعه، وخدمته»¹ ولغة الوجدان التي ترقى بالإنسان إلى أسمى معاني الحب والخير، أما الفن التشكيلي فهو تجربة فنية «تغدو أداة لتربية أحاسيس البشر، وإراداتهم وتطورات اهتماماتهم وتصوراتهم عن العالم وإحساسهم به ونظرتهم إليه»²، وهو انعكاس غير مباشر للواقع وتبسيط الضوء على زوايا معتمة ومشوهة، أو ذكرى جميلة تشكل بعدا مهما في حياة الفنان.

من هنا نجد أن الروائي "واسني الأعرج" قد أسره هذا الفن كما أسر بطلته "مي" في رواية "سوناتا لأشباح القدس"، وهي فنانة فلسطينية عاشقة لفن الرسم حتى وهي على فراش الموت في مستشفى "نيويورك" الذي بات شبحه يلاحقها دون أن يتمكن منها أو من إرادتها وعزيمتها كلما تذكرت مرض السرطان، الذي بدأ ينهش جسدها وهي تزداد إصرارا ورغبة في إتمام لوحاتها يوما بعد يوم، من أجل المشاركة في معرض "غاليري ويداوت وولز" لعرض لوحاتها الفنية التي أطلقت عليها اسم "لايف باور" (سلطان الحياة)³.

إن هذه اللوحات تمثل الحياة والأمل والنور والبحث عن السعادة، وتسميتها لها "بسلطان الحياة" لم يكن اعتباطيا بل عن قصد ووعي، لما تحمله هذه اللوحات من أسمى معاني الحب/الحياة، السعادة/الحياة، الطفولة/الحياة، القدس/الحياة، الأم/الحياة، التحدي/الحياة... وتمثل هذه الثنائيات

¹ بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص 26.

² أديسا نيكوف وآخرون: أسس علم الجمال الماركسي اللبني، تر، جلال الماشطة، دار التقدم الاتحاد السوفياتي، ط 1، 1981، ص 84.

³ واسني الأعرج: كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، الفضاء الحر، (د ط)، 2009، ص 290.

وهذه المعاني الجانب المعنوي الروحي والدلالي الذي تحمله اللوحات الفنية، والذي يعكس أحلام وآلام "مي" التي كانت تحتفظ بها لنفسها في "كراستها النيلية" وهي عنوان إحدى لوحاتها¹. أما الجانب المادي فيكمن في رغبتها مساعدة مرضى السرطان من خلال الأموال التي تجنيها ببيعها لهذه اللوحات التي رسمت فيها كل مراحل حياتها وهمومها وآلامها وذكراياتها وطفولتها، بريشة فنانة مبدعة تمازجت فيها ألوانها المفضلة التي لا تموت. فقد قالت معبرة عن ذلك «كنت أريد أن أقول "ليوبا" ما كان في قلبي من حزن وانكسار، ولذة غريبة عندما ينتابني شعور ما بأي أعيد بناء كسوراتي كلها بالألوان التي لا تموت أبدا»². كيف لا وهي التي عشقت فن الرسم منذ صغرها، وأصرت على مواصلة درب الرسم والتلوين بالرغم من مرضها ونصح الأطباء لها بعدم إجهاد نفسها وتجنب الضغط على أطرافها، غير أنها لم تعر أهمية لكلامهم بل كانت تجيبهم بقولها: «إذا لم أستعمل يدي ماذا سأستعمل بدلها؟ ثم بصراحة، هل يبقى للحياة معنى بدون يدي وأصابعي؟ ماذا سأفعل بالحياة؟ كيف أهزّب اللون من رأسي ثم إلى الريشة ثم إلى اللوحة»³.

إن فن الرسم الذي عشقته "مي" يسري في عروقها ولا يمكنها التخلي عنه مهما حدث، وربما يثير هذا دهشة القارئ، غير أنها ترى فيه حياة أخرى لها وعالما يخصها وحدها تفرغ فيه كل مكنوناتها وأحاسيسها التي ربما تعجز عن البوح بها، لذلك فالفن بالنسبة لها هو «جرح تخرج منه شلالات النور والآلام اللذيذة ولهذا نذهب نحوه بسعادة غريبة مثل ثور الكوريدا الذي يركض نحو حتفه في الساحة وهو لا يدري ذلك أو يدريه ولا يعيره اهتماما لأنه لا يريد أن يعرف حقيقة النهايات التراجيدية التي تنتظره. ندمه بعنف استثنائي كما نستهلك الأيام بدون دراية منا بأن كل خطوة نخطوها إلى الأمام

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 133.

² المصدر نفسه، ص 201.

³ المصدر نفسه، ص 313.

هي زحف متواتر نحو قبر ينتظرنا في زاوية ما من هذه الأرض الضيقة»¹. هو هكذا الفن عند "مي" مقدس، شريف، ممتع على الرغم من أن مهمته في بعض الأحيان تكمن في نقل وترجمة الانكسارات وخيبات الأمل.

كشف النص الروائي لدى "واسيني" عن استراتيجية فنية شكل بها نصه الإبداعي من خلال توظيفه لفن الرسم وحضور اللوحات الفنية بأسمائها والتي تجاوزت الثلاثين لوحة²، والمعرض الذي عُرضت فيه، و الرقم الذي تحمله كل لوحة، إلى جانب الأشخاص الذين ابتاعوها، والإشارة في بعض الأحيان إلى موضوعاتها والدافع إلى رسمها مما يدفع القارئ إلى التساؤل عن مدى واقعية هذه النصوص غير اللغوية الحاضرة في المدونة، ومدى بعدها عن التوثيقية وقدرة الكاتب على نقلها إلى نصه في قالب فني إبداعي بلغة شعرية تأخذ بلب القارئ وتأسر وجدانه.

ومن أهم اللوحات التي تكرر ذكرها في النص الروائي عدة مرات واهتمت بها الفنانة الفلسطينية "مي": "لوحتي" "سبوعية حداد الذئب" و "نيويورك هسهسة الأوراق الميتة". وسوف نقف عند اللوحة الأولى لبيان دلالاتها الجمالية وأثرها في النص الروائي.

قبل أن نتحدث عن اللوحة الفنية التي أبدع السارد في تصويرها لابد أن نشير بدءا إلى مبدعتها التي تمثل "المرسل"؛ أي صاحبة الرسالة (اللوحة)، وهي كما أشرنا سلفا الفنانة الفلسطينية "مي" التي تنتمي إلى مدرسة بروكلين للفنون الجميلة في نيويورك بعد أن غادرت موطنها الأصلي

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص25.

² أسرار الكراسي النيلية، آلام يوسف الخفية، وجه أمي، طعم الكوليرا الكاذب، معابر إليس آيلندن أميرة في معطف أبي، مأم عائلي، فرشاة القدس، شرفات أورشليم، شموع أمي، سبوعية حداد الذئب، (سرير الموت، العزاء، الأزواج والزوجات، ماجدة وسارة، كم نحبك لو تدرين، مطعم شرقي، ومامي)، الأرض الميتة، عدوى الأرض بأجزائها الثلاثة (أثرية النور، الأرض المغتصبة، الأرض الأخرى)، الأندلس جنتي الملتبسة، نيويورك: هسهسة الأوراق الميتة.... وغيرها، واسيني الأعرج: سوناتا، ص347.

فلسطين وودعت القدس دون علم منها، سافرت دون رجعة، ولم تتمكن من العودة إلى ديارها بسبب رفض السلطات اليهودية ما جعلها تكبر معها كلما كبرت وتُنقش في ذاكرتها مدى الحياة. حظها من الحياة كان بأن تعيش على ذكرها وتخلدها في لوحاتها، هي لن تموت أبدا مادامت تطل كل صباح من لوحاتها بألوانها وألقتها وبهائها. لم تنس وطنها حتى وهي على فراش الموت على الرغم من صغر سنها يوم غادرته.... لازالت تتذكر حارتها، مدرستها، معلمها صديقها يوسف، والأمم من ذلك كله لازالت تتمنى رؤية والدتها "ميرا" وأخوها الذي لم يولد بعد والذي كانت تتوق لرؤيته. كانت تعيش على أمل لقائهما وتسأل خالتها التي تكفلت بتربيتها في كل مرة عن سبب تأخرها في اللحاق بهم إلى نيويورك. والتي كانت في كل مرة تجد لها عذرا إلى أن صارحتها في يوم عيد ميلادها بأنها قتلت من طرف اليهود، فكرهت لحظتها والدها وخالتها وبكت كثيرا كونها كانت تعيش في الوهم والسراب.

"مي" في الحقيقة فقدت أمها مرتين، فقدت "ميرا" الأم وفقدت "القدس" الوطن وفقدت فيهما الإخوة والأهل والأحباب والأصحاب وفراشات القدس.... وكل شيء، لم يتبق لها في الأخير سوى أن توصي "يوباً" ابنها الوحيد بأن يقوم بذر رمادها في كل الأمكنة التي تحبها وتوهاها بعد أن يتم حرقها في فرن كهربائي (الكريمتوريوم) «أفضل المحرقة، وأن يمنح كل رمادي، وبقايا عظامي، لابني وفق وصيتي، هو يعرف جيدا ما عليه أن يفعله.

فالمحرقة والرماد كانا هما خيارَي الأول والنهائي، ولا أدري لماذا هذا الاختيار الذي لم أفكر فيه من قبل مرضي. بحرقتي، كنت ربما أتلّف معي كل الأشباح التي يمكنها أن تنغص على يوباً حياته ووجوده، البعد يعلمنا ليس فقط تحمل حياتنا، ولكن كذلك تعلمنا اختيار موتنا»¹، وبذلك تتمكن "مي" من العودة في النهاية إلى أرضها المسلوبة من خلال شبّحها في شكل رماد يُقبّل القدس.

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 330.

الرسالة: تتمثل في اللوحة الفنية التي رسمتها بطلة الرواية بعنوان "سباعية حداد الذئاب" (Bereavement wolves) والتي تحمل في الأصل رقم -SFMA.BR.WOL/MAYKON/76¹ 45، وهي أول لوحة فكرت في رسمها حينما دخلت مستشفى نيويورك ووضعت لها مخططاً أولياً قبل أن تشرع في إنجازها، وهي كما دل عليه العنوان مكونة من سبعة أجزاء؛ أي من سبعة لوحات مائية صغيرة لكل منها عنوانها (سرير الموت، العزاء، الأزواج والزوجات، ماجدة وسارة، كم نحبك لو تعلمين، مطعم شرقي، بيانو ليتل - مام)، وترغب من خلالها أن تقول آلامها الخفية المدفونة داخل أعماقها وإخراج كل حالات التوتر والقلق والرفض... إلى عالمها الفني حتى تشفي غليلها من بعض ما يكدر صفوها ويعكر مزاجها ثم ترسلها إلى المتلقي الذي يحكم في أمرها؛ لأن الفن إبداع يجد فيه الإنسان ذاته، ويعبر عنها بكل صدق.

المرسل إليه: ويتمثل في المتلقي والجمهور الذي يستقبل الرسالة، وهو في مدونة "سوناتا لأشباح القدس" ابنها "يوباً" وزبائن المعرض، أي الجمهور الذي حضر معرض الرسم "غاليري ويداوت وولز" في نيويورك «في لحظة من اللحظات، خيل إلى يوباً أنه يتجول داخل معرض أمه وهي بجانبه تشرح له تفاصيل كل اللوحات، اكتشف فجأة أن الحياة أخذته ولم يستمتع أبداً بمثل هذه اللحظات الاستثنائية»²، وقد تم بيع الكثير من اللوحات التي أنجزتها "مي" وهي قابعة بين جدران المستشفى أين لم يكن لها أنيس سوى لوحاتها وأقلامها وألوانها.

إن توظيف واسيني لهذا الفن ورسم بطلته للوحة "سباعية حداد الذئاب" -التي تعبر عن حزن كاذب ومزيف يحمل بين طياته المكر والخديعة والخبث والدهاء- ينم عن مرارة الواقع بمرارة السخرية

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 265.

² المصدر نفسه، ص 55.

التي بلغت ذروتها في اللوحة الفرعية المعنونة بـ: "كم نحبك لو تدرين"، حب هو الآخر زائف غير صادق، إذ عبرت عن شيء بضده وفي ذلك تكمن قمة وبلاغة السخرية.

لاشك في أن أي نص في إبداع يخطه الفنان بريشته إلا يكون قد انطلق فيه من خلفية معينة تحمل أبعادا اجتماعية وأيديولوجية ونفسية وقيما تعكس حقيقة صاحبها أو مبدعها، ذلك أن الفنون الجميلة عامة والفن التشكيلي بخاصة يمثل «وثيقة اجتماعية ثقافية تحمل رؤية معينة، أو دعوة خاصة، أو اتجاهها أيديولوجيا معينة، يعرضه المبدع»¹ وقد صب فيها جل اهتماماته وانشغالاته وكل القضايا التي تفرقه. ومن القضايا والأسباب التي أرتقت "مي" ودفعتها إلى الإبداع ورسم هذه السباعية:

إفلاس المطعم الذي كانت تملكه خالتها والذي عبرت عنه في إحدى لوحات السباعية "مطعم شرقي" في قولها: «لم يدم الوضع طويلا، لأن كل ما ربحه المطعم من زبائن عبر السنوات، خسرت الإدارة الجديدة التي لم تعرف كيف تبيع محبي المكان. بعد سنة واحدة أعلن المطعم إفلاسه، ولم يعد الزبائن يغطون المصاريف المتزايدة.»² هذا المطعم الذي حقق أرباحا طائلة وشهرة كبيرة قبل وفاة "دنيا" خالة "مي" تحول إلى خراب وفوضى تعم المكان بعد وفاتها، وغياب الزبائن الذين كانوا يستمتعون بالنعيمات الموسيقية التي تعزفها دنيا على البيانو مما يوحي بغياب الحس الفني والذوق الجمالي، وذلك بغياب الوعي الثقافي.

وما يلاحظ على اسم المطعم أنه سمي نسبة إلى الشرق وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على القيمة الحضارية والاجتماعية والروح العربية التي تحمل معنى التمسك بالأصول الشرقية العربية، والرغبة في العودة إلى أرض الوطن "القدس"، هذه الأرض المسروقة المنتهكة حقوقها والمسلوبة ابتسامة شعبها وأملها في العودة من خلال رفض السلطات اليهودية عودة "مي" إلى أرضها.

¹ مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن وتربية المهوبة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2001، ص61.

² واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص267.

الدلالة الجمالية والفنية للوحة (السباعية):

إن الروائي واسيني الأعرج من خلال توظيفه للفن التشكيلي في روايته منذ بدايتها إلى نهايتها - إذ لا يخلو فصل من فصولها إلا وحدثنا عنه من خلال بطلته - يكشف لنا ارتباطه القوي به ووجه له وتمسك بطلته بهذا الفن إلى آخر لحظة من حياتها، فكلاهما عاشق للفن، "مي" من خلال حديثها الذي لا ينقطع عن رغبتها الملحة في الرسم وتعريضها للوحاتها وألوانها وإحاحها على المشاركة في المعرض الخيري الذي أقيم من أجل مرضى السرطان، و"واسيني" من خلال توليه عملية السرد في بعض الأحيان ليحدثنا عن مشاهير الفن والموسيقى والتعريف باللوحات في كل مرة. لذلك سوف نعتمد إلى قراءة لوحات "السباعية" التي نقلها إلينا رفقة بطلته، ونكشف عن أسرارها ودلالاتها الرمزية والإيحائية في الجدول الآتي:

عناوين لوحات السباعية	الصورة	دلالاتها
سرير الموت	الوجوه النسائية وغمزهن العيون المفتوحة	الشر، الحقد، الغيرة، الكره، رفض الآخر، النفاق، حب التملك، الاستهزاء، الدهشة، المكر والخديعة .
العزاء	تظهر من خلال سرد الأحداث	تكلف الحزن والأسى، وإبراز النفاق الذي يملأ العيون، البكاء فرحا لموت دنيا، الطمع والجشع، الرغبة في التملك.
الأزواج والزوجات	التحالف بينهم	تحالف الشر، النفاق، السيطرة، الكره والحقد، الحسد، الضغينة، المكر والدهاء.
ماجدة وسارة	ماجدة وسارة	حتى تظلا في الذاكرة، حتى لا يُنس غدرهما.

كم نحبك لو تدريين	ماجدة وسارة وزوجيهما الغنيين	الخروج من الجدية إلى السخرية، التهكم والاستهزاء.
مطعم شرقي	المطعم الشرقي	انتقاله من الحضارة والذوق المرفه إلى التخلف والرغبة في الريح السريع، الشرق/ الغرب، التحول، الانتقال من الاهتمام بالجانب الروحي المعنوي إلى الجانب المادي، أي سيطرة النظرة المادية في المجتمع الغربي، الإفلاس.
بيانو ليتل - مام	بيانو دنيا الذي اشترته من سوق العتيق لأعظم عازف بيانو "ريشاردسن"	الحياة، الأمل، السعادة، رقة النفس، الجمال، الفن، التعبير عن المشاعر والأحاسيس، الصدق، نقل وترجمة الآلام الأحزان، الراحة النفسية.

ما يلاحظ على صور هذه اللوحات أنها واقعية ارتبطت أكثر بالأحداث التي عاشتها "مي"، «إذ يبدو أن حضور هذه الرسومات الواقعية تقوم بوظيفة إذكاء القارئ»¹ لكي يتمثل بعض وقائع الصور وكأنها تجري أمامه، مما يعني أن الفنانة قد تكون تنتمي إلى المدرسة الواقعية التي تهتم بمعالجة الموضوعات والقضايا الاجتماعية، أي تركز على تمثيل الأشياء كما هي، مما يعكس غياب التخيل وسيطرة الصورة الواقعية على اللوحات الفنية لتخلد "مي" تاريخها بريشتها وألوانها.

قبل أن نبين دلالة الألوان في اللوحات لابد أن نعلم بأن الألوان هي لغة ثانية قائمة بذاتها ولغة مفضوحة تكشف عن نفسها وعن أغوار النفس البشرية، وتعمل على تبليغ رسالة ما إلى المتلقي بتركيزها على ألوان بعينها، وتؤدي وظائف معينة (تبليغية، تأثيرية، جمالية...)؛ كما هو الحال بالنسبة

¹ جميل حمداوي: دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، 19 تاريخ النشر: 09-2008، تاريخ الزيارة: 2013/5/5

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article15389>

للوحة "سباعية حداد الذئاب"¹ التي ركزت أكثر على اللون الأسود والألوان الثقيلة عامة وسنين دلالتها فيما يلي.

عنوان اللوحة	الألوان	دلالتها
سباعية حداد الذئاب	الأسود	نقيض الأبيض ويرتبط رمزياً بدلالة سلبية، فهو ضد كل الألوان، يدل على الموت والعدم، الحزن والألم، عدم الاستقامة، الكراهية، النظرة التشاؤمية
	الألوان الثقيلة	تميل إلى العتامة أو الدكامة، ارتباطها بالفضاء العاتم، الظلام، عدم وضوح الرؤية.
	الإضاءة	تلعب دوراً مهماً في إبراز حقيقة اللوحة، عملية تأثيرية، إبراز مواطن النور والظلام لعكس فحوى الصورة.

لا شك أن "مي" قد استهوتها في هذه اللوحة ألوانا تدعو إلى القلق والتشاؤم والحزن والأسى، وهي فعلاً كذلك، وهذا ما بيّناه سابقاً في دلالة الصور، لأن الألوان تؤدي دوراً مهماً «في التأثير على نفسية الفرد حيث إن الميل إلى بعض الألوان يرجع إلى ظروف حياتية وثقافية كما يرجع إلى الظروف النفسية التي يمر بها»² وهذا ما حدث فعلاً للفنانة التشكيلية "مي".

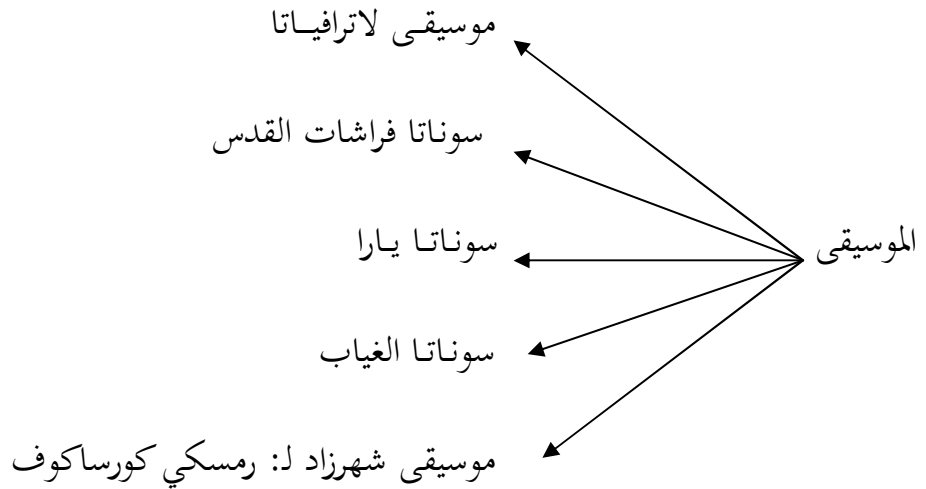
2. الفن الصوتي (الموسيقي والغناء):

1.2. الموسيقى: إن الموسيقى لون من ألوان الثقافة الإنسانية وغذاء الروح ولغة الوجدان التي تعبر عن الحالات الشعورية والوجدانية النابعة من أعماق النفس البشرية، إذ «أجمعت الدراسات النفسية في كل العصور أن الموسيقى تلطف المشاعر وترهف الأحاسيس، وتسمو بالنفوس، وتبعث فيها

¹ جاء تعريف لوحة "سباعية حداد الذئاب" في الصفحة 106.

² أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص228.

النشوة والبسمة»¹، ولعلها تعد « من أشد الفنون رمزا وأقواها اتصالا بالعاطفة الروحية دون عناية بالحاسيات»²، كما أنها إلى جانب ذلك تتقاطع مع الأدب وتلتقي معه، «فالموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية ثم يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيئها»³ ذلك ما جعل الروائي واسيني يهتم بتوظيف هذا الفن إلى جانب الفن التشكيلي، فهو بذلك يسعى في تجربته الروائية إلى جمع الفنون في فن واحد أو توظيف الفن للفن، فالرواية فن أدبي راق يحتضن فنونا جميلة متنوعة من بينها الموسيقى وأيضا الغناء. وسوف نتناول أنواع الموسيقى والغناء التي وظفها الروائي، ودلالتهما وفقا للمخطط الآتي في كل من روايتي " سوناتا لأشباح القدس " و "سيدة المقام":



¹ بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص 63.

² أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994، ص 62

³ المرجع نفسه، ص 69.

موسيقى لاترافياتا: أوبرا من أشهر أعمال الموسيقي الإيطالي "غوسيبي فيردي" الذي أخذ موضوعها من قصة "الكسندر ديماس الصغير" المعروفة باسم "غادة الكاميليا" وقد أدت الدور السيدة "فيوليتا" التي أصيبت بمرض السل... كل أحداث الأوبرا استرجعها "يوبيا" وهو يستمع إلى صوت المغنية الأمريكية "ماريا كالاس" داخل الطائرة يتذكر من خلالها كيف نجا من أحداث 11 سبتمبر 2001 حينما دفعه القدر لزيارة قبر والدته، وكيف أنه عزف "لاسكالا" "لاترافياتا" تخليدا لروح "ماريا كالاس" مع موسيقيين عالميين آخرين، إذ لم يشعر إلا بالسعادة التي تغمره كلما رأى في الصورة "ماريا" وكأنها كانت تتبع إيقاعاته وتمنى لو حضرت أمه، ولكنها انسحبت بعد أن خلّفت بين يديه معزوفته "سوناتا" والتي لم تكتمل وكانت تحمل اسمها والكثير من الوصايا التي أوصته بها قبل وفاتها¹.

سوناتا² لفراشات القدس: وتحمل هذه المقطوعة نفس اسم لوحة والدته "مي" التي أطلقت عليها اسم "فراشات القدس" ما يعني حدوث انجذاب نحو الأصل الشرق ورغبة جامحة إلى العودة إلى القدس، إلى الوطن، إلى الأم، حنين إلى الماضي و الطفولة، حنين إلى أيام الوصال والصفاء، لذلك نجد "يوبيا" هو الآخر يتأثر بأفكار والدته ويحن إلى أصول والدته العربية ويحاكيها، فيؤلف معزوفة سماها " سوناتا لأشباح القدس" فيقول وهو يخاطب والدته: هل تدرين يا يما. هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السونات. ستحمل من روحك الكثير. سأسميها: سوناتا لفراشات القدس . هذه المعزوفة

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 18، 21، 20.

² أول قطعة بعنوان السوناتا كتبت في عام 1561 لآلة اللوت كجزء من مجموعة رقصات وهي قالب موسيقي يحوي ثلاث أقسام رئيسية: العرض، التفاعل، المرجع. ويجب التفريق بين ما يسمى قالب السوناتا، وبين السوناتا نفسها التي تعني قطعة موسيقية مكتوبة لآلة (سوناتا للبيانو المنفرد) أو آلتين (سوناتا للكمان والبيانو، سوناتا للفلوت والبيانو، سوناتا للكمان والجيتار....) تتكون من عدة حركات بالترتيب (سريع، بطيء، متوسط السرعة، سريع). الكلمة مأخوذة من الكلمة الإيطالية sonare والتي تعني إصدار الصوت من آلة موسيقية. كمقابل لكلمة cantata والتي تعني الغناء بالصوت البشري.. ينظر موسوعة

ويكيبيديا الالكترونية: <http://ar.wikipedia.org/wiki>

والمقطوعة الموسيقية التي استعصت عليه نهايتها تمثل ماضي والدته وطفولتها وأحلامها؛ لذلك يرغب في أن يُسمعها شيئا منها، واستمعت إليه "مي" بعد أن كانت ستطلب منه ذلك حتى أنها لا تعرف بالضبط الوقت الذي مر، ولكنه عزف طويلا وكان غارقا في السوناتا حتى أن الدموع بدأت تلمع في عينيه.

هكذا هي الموسيقى تؤثر في النفس البشرية، فتثير العواطف والمشاعر إما حزنا أو سرورا.

سوناتا لأمي: هي معزوفة موسيقية ألفها "يوبا" خصوصا لوالدته فأهداها إياها وهو يقول: «يا أجمل أم وأرف قلب وأحن امرأة ها أنا ذا آتيك زحفا على القلب... لقد ألفت كثيرا، لكن هذه السوناتا التي لم تنته منذ زمن بعيد، عزيزة علي، سميتها: سوناتا لأمي" أعتذر أنها غير منجزة بشكل تام، فهي تستعصي علي كثيرا، ولكنها مقبولة في صورتها العامة. أرجو أن تتحملوا أخطائي، وأن تتقبلوا أنايتي. فهي مهداة لمي، أمي. أجمل أم في الدنيا»¹ فاهتزت القاعة بالتصفيق والصرخ إعجابا بمقطوعته الموسيقية التي عبرت بصدق عن حبه لوالدته وعشقه لها، فكانت أصدق تعبير عن كل ما يجول في خواطره، إنها فعلا لغة الوجدان التي استطاعت أن تنقل أنبل العواطف إلى أقرب الناس.

سوناتا يارا: كان قد ألفها حينما اكتشف حقيقة هذا الاسم وهذه الفتاة الفلسطينية العربية من أم ألمانية، كانت تعمل في مستشفى ألماني بالقدس اسمها "إيفا كراوس موهلر" زالتى اغتالها السلطات الإسرائيلية بالرغم من تخفيها باسم مستعار.

إن سبب اهتمام "يوبا" بهذه المرأة هو أنها كانت عاشقة جده التي حدثته والدته عنها وأن "يارا" الصغيرة هي أخت والدته. بقي حائرا من هذه الحادثة يتخيل موقف والدته كيف سيكون لو عرفت

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 308.

ذلك في حياتها. هذه القصة الغريبة هي التي دفعت به إلى تأليف معزوفته الجديدة فترك أصابعه تنزلق على ملامس البيانو في محاولة يائسة للعثور على اللحظة الغائبة في السوناتا. «فجأة بدأت الإيقاعات تندفع بكثافة لم يكن قادرا على السيطرة عليها. شعر بشيء غريب ينمو بقوة داخله ويدفع به عميقا نحو موسيقاه التي ظل يبحث عنها في أدق تفاصيلها الضائعة... فكر وهو غارق وراء بيانو مامي دنيا أن يطلق على هذه الجزئية اسم: يارا لأنه كان يشعر بأنه كان يعزف لها وأنها كانت تسمعه، وأن شيئا غريبا كان يدفعه نحو المبهمة»¹.

هي هكذا الأحداث الغريبة والمبهمة، و الأحداث الجميلة والسعيدة هي التي تدفع بالفنان والمبدع بأن يسجل أجمل ما لديه لتخليدها في ذاكرته وموسيقاه التي تخلد هي الأخرى مبدعها الذي أخرجها إلى العالم و إلى النور بعدما كانت أسيرة مبدعها قبل الانتهاء منها.

سوناتا الغياب: وهي آخر معزوفة عزفها "يوبو" في الرواية جاءت بعد وفاة والدته وعودته من رحلته بالقدس التي عجزت هي عن السفر إليها، وهي أيضا تحمل عنوان الفصل الأخير من الرواية، مما يعني أن واسيني لم يكتف بتوظيف الفنون الجميلة في المتن الروائي فقط، بل تأثره بها دفعه إلى جعلها عناوين فصول روايته وهي كالآتي: (عطش البحر الميت، مدونة الحداد، بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة وأخيرا سوناتا الغياب) أي أنه جمع في روايته بين توظيف فنيين جميلين: الفن التشكيلي والفن الصوتي ولم يستثن ذلك حتى عنوان الرواية والغلاف الذي يحمل صورة للمسجد الأقصى بالقدس.

"سوناتا الغياب" هي سليل الذاكرة المفجوعة بغياب وفقدان والدته، هي الماضي الحزين بكل ما تحمله من جراح وآلام استعصت على "يوبو"، هي الحياة بكل ما تحمله من تناقضات وفجائع مؤلمة. «كان الصدى قويا عندما حرك يوبو أصابع يده اليمنى على مجموعة متتالية من النوبات وكأنه يختتم

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 382.

فصلا موسيقيا بأكمله، أو كأنه يضع خطأ نهائيا على حياة استمرت طويلا بآلامها وشقائها»¹ ويقول أيضا عن هذه السوناتا التي أثرت فيه: «كانت السوناتا تولد بألم حارق من أعماق الروح الممزقة. لم يكن يوبا يتحمل هذا العناء إلا بصبر لم يعهده في نفسه»²، إذ كلما أغمض عينيه كانت تحضر صورة والدته وشهوتها التي لا تنتهي في الرسم والتلوين، فتعمل ذاكرته بوظيفة التخزين ليسترجعها على شكل نوتات موسيقية معبرة وعاكسة لحالته النفسية.

موسيقى شهرزاد لرمسكي كورساكوف*: وهي الموسيقى التي رافقت "مريم" بطلة رواية "سيدة المقام" في رحلتها مع فن رقص الباليه. موسيقى شهرزاد التي أصرت على تأديتها حتى على حساب صحتها، فهي لا تهوى شيئا آخر سوى الرقص على هذه المعزوفة التي أخذت بعقلها؛ إذ تقول حينما تبدأ موسيقى "شهرزاد": «الموسيقى عبادة ولهذا يجب أن نصمت لسماعها»³، ف"مريم" تقدر الموسيقى إلى درجة العبادة على سبيل المجاز. أليس "رمسكي كورساكوف" هو ملهمها وهي تؤكد ذلك حينما تقول: «إني أحب هذا الرجل "رامسكي كورساكوف" رجل مذهل يكفي أن تعرف قدرته العظيمة لتحبه، يكفي أن يكون هو مؤلف "شهرزاد" لكي يدخل قلبي ويحتجز جزءا مهما من ذاكرتي»⁴. إن موسيقى هذا الموسيقي الروسي الذي اقتبسها من التراث العربي "ألف ليلة وليلة" هي

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 383.

² المصدر نفسه، ص 387.

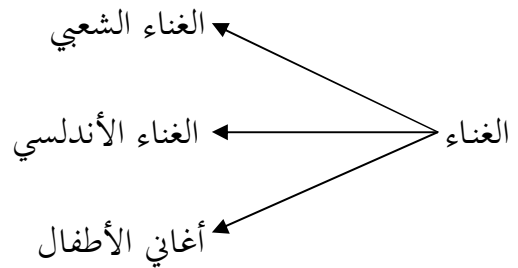
* ولد نيكولاي أندريفتش ريمسكي-كورساكوف في تيفين في منطقة نوفجورود في 18 مارس 1844، مؤلف موسيقي روسي. درس نيكولاي بين عامي 1856 و 1862 في الأكاديمية البحرية في سانت بطرسبرغ. انضم بعدها إلى مجموعة من الموسيقيين الذين عُرفوا فيما بعد باسم الخمسة. كان له الفضل في التعريف بالمدرسة الموسيقية الروسية في المعرض الدولي الذي أقيم في باريس (1889 م). تجلت من خلال أعماله الأوركسترالية موهبته في ضبط الإيقاعات (افتتاحية عيد الفصح الروسي، شهرزاد، كان اهتمامه ونشاطه منصبا على الأعمال الأوبرالية، فأبدع فيها، اقتبس مواضيعه من الميثولوجيا الروسية الصابئة (ما قبل فترة دخول المسيحية)، حاول أن يعود بالموسيقى إلى الأصول الشعبية (الأغاني الفولكلورية والأناشيد الدينية الأرثوذكسية). ينظر: موسوعة ويكيبيديا، <https://ar.wikipedia.org/wiki> تاريخ الزيارة 2016/4/4.

³ واسيني الأعرج: سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، ط 1997، ص 136.

⁴ المصدر نفسه، ص 132.

أهم شيء بالنسبة لبطلة رواية "سيدة المقام" التي تشبه كثيرا في عنادها وإصرارها بطلة الرواية السابقة، فكلتاها تعشقان الفن وتمارسانه بالرغم من مرضهما المميت وتحذير الأطباء لهما، إنهما فعلا تمثلان نموذجا مثاليا للبطل الإيجابي الذي لا يستسلم على الرغم من قهر المجتمع والظروف له.

2.2. الغناء: وهو أقل الفنون توظيفا من طرف واسيني في روايته وأقله حضورا، إذ صب جل اهتمامه على الفن التشكيلي على لسان "مي" ومدى التأثير الذي يحدثه في نفسيته، كما ذكر عددا من الفنانين والمبدعين في المجال نفسه، لينتقل اهتمامه أيضا إلى الموسيقى كما تبين لنا ذلك من خلال ما قدمناه، ومن الغناء الذي وظفه مايلي:



الغناء الشعبي: احتوت رواية "سيدة المقام" على مقطعين من أغنيتين شعبيتين أولاهما للمغني الشعبي الجزائري "عبد المجيد مسكود" التي جاءت لتعبر عن الواقع المتردي الذي تشهده العاصمة لحظة غليانها وتحولها فترة التسعينيات، التي لم يبق فيها شيء وأصبحت ملجأ لكل السكارى والمعتوهين، فضاء وسطها معنى الفن والفنانين:

من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب الغاشي

وين القفاطين والمجدوب

عاد طراز الحرير مفقود

وينهم خرازين أجلود

وينهم النقاشين

وين صانع سراج العود

وينهم الرسامين

قولو لي يا سامعين¹

لم يكن توظيف هذه الأغنية اعتباطيا يعمل على تعطيل عملية السرد وكسر خطيته وإنما وظفت توظيفا فنيا يخدم أحداث الرواية لتمهد لأحداث جزائر التسعينيات، وتعرض الرواية موقف السارد الناقم على من أسماهم بـ "حراس النوايا" - بعد سماعه للأغنية - لأنهم حسب رأيه سبب كل بلوى أصابت البلاد، فهم السبب في غياب كل الفنانين الذين ذكرهم "عبد المجيد مسكود" (الرسامين والنقاشين، صانعي سراج العود، خرازين الجلود، طرازين الحرير)، ولم يكتفوا بذلك فقط بل قاموا بغلق مدرسة الفنون الجميلة وتحويلها إلى مسكن لمنكوبي الزلزال.

يقول السارد أستاذ الفن الكلاسيكي معلقا على هذه الأغنية وعلى مدينته المسروقة: «الجزائر يا العاصمة» يبدو أنها من أجمل ما كتب عن هذه المدينة في لحظة انهيارها وسقوطها... مدينتك سرقت في لحظة غفوة وهي الآن تباد مثل البنايات التي فقدت مبررات وجودها، مدينتك عادت إليها الأمراض والأوبئة².

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 174.

² المصدر نفسه، ص 32.

من الملفوظات التي استعملها واسيني كلمة "السرقه" للدلالة على أن مدينته قد أخذت بالغصب والقوة من طرف أشخاص أطلق عليهم اسم "حراس النوايا"، وأصبح تهديمها وإبادتها أمر سهل، وخير مثال على ذلك مدرسة الفنون الجميلة.

الغناء الأندلسي: في رواية "سوناتا لأشباح القدس" وظف أغنية على لسان "مي" هي كل ما تبقى من رثاء الفردوس المفقود موطن أجدادها، حينما فاجأها "يوبا" «ذات فجر وهي تدندن أغنية أندلسية شجية، قبل أن يذهب إلى عمله في أوبرا نيويورك أغنية أجدادها الذين سرقت أشواقهم ومدنهم الجميلة»¹. فتغني:

آه... يا أسفي على ما مضى

من ذاك الزمان اللي فات وانقضى...

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس

ما هانوا علي... ما هانوا علي²

وكم اشتهدت أن تزور هذه المدينة المسروقة كما اشتهدت دوما أن تعود إلى وطنها. فكلاهما أخذ عنوة دون رغبة شعبهما الذي لا حول ولا قوة له.

أغاني الأطفال: وقد تم استحضارها عندما كانت "مي" تعود بذاكرتها إلى سنوات مضت دون أن تمحيها آثار الزمن البالي، ولا جمال نيويورك الذي قد يُنسى الكثير في موطنهم وأهلهم على خلاف "مي" التي لازالت تحتفظ بها في ذاكرتها البائسة والحزينة، إذ بقيت محفورة في ذاكرتها إلى آخر أيامها.

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص21.

² المصدر نفسه: ص34.

نامي نامي يا مانو...

أسرق لك من الثلج فستانه،

وحياة ربي سبحانو،

لأعطيلك قلبي ووجدانه...

نامي نامي يا مانو...

اللي يحبك ببوسك

واللي بيكرهك، لا تحزني من شانو...¹

كانت هذه "التنويمية القديمة" هي الأغنية التي تسمعها دوما من أمها "ميرا" حينما ترغب في النوم. تذكرتها يوم سافرت وخرجت من القدس دون رجعة لأنها كانت تستغرب سبب عدم لحاقها بهما (هي ووالدها) دون أن تعلم بوفاتها ما جعلها تحن إليها وإلى رعايتها.

3. الفن الحركي (رقص الباليه) *

اهتمت رواية "سيدة المقام" بتوظيف فن الرقص، بل أصبح هو موضوع الرواية الذي ارتبط براقصة الباليه بطلة الرواية "مریم"، العاشقة لفنها بالرغم من صعوبة الظروف المحيطة بها وتدهور الأوضاع الأمنية في الجزائر، والأكثر من ذلك مواجهة رجال الأمن و"حراس النوايا" لها ومنعها من

¹ واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 143.

* هو نوع من الرقص يقوم على تقنيات الرقص التعبيري ترافقه الموسيقى والإيماء والمشاهد المسرحية. ومن أهم خصائص الباليه الحركية، الرقص على رؤوس أصابع القدمين. يعود لفظ الباليه إلى الكلمة الإيطالية *ballare* أي يرقص، إذ كانت بداياته مشاهد تؤدي في البلاط الإيطالي أثناء عصر النهضة لتسلية الضيوف، ثم أطلقه الفرنسيون على حركات الرقص وتقنياته. وقد اكتسب رقص الباليه الكلاسيكي تقنياته من تطبيق نظام صارم في التدريب والتجارب على مدى أكثر من أربعة قرون، واعتمدت تقنياته على جعل الجسم يتحرك بأكبر قدر ممكن من المرونة والسرعة والسيطرة والرشاقة.

الرقص وتمهيدها، ورفض المجتمع الجديد لهذه المظاهر المخلة بالحياء -حسب رأيهم- فوصفوها بأبشع الصفات وأنكروا عليها فعلها، إلى جانب ذلك فقد نصحتها الأطباء بالتخلي عن الباليه حتى لا تتحرك الرصاصة التي سكنت رأسها منذ أحداث أكتوبر، وكأن بكل هذه العوائق تزيدها عزيمة ورغبة أكثر في أداء رقصتها المفضلتين " رقصة البربرية، وشهرزاد. وهذا ما سنتناوله فيما يلي.

1.3 رقصة البربرية: لقد تناصت روايتي "واسيني" مع عدة فنون عملت على إثراء النص الروائي وتنويعه ما جعلها فسيفساء تعمل على إثارة القارئ وتشويقه لمعرفة حقيقة هذه الفنون وجمالياتها ومدى تأثيرها في النص، من خلال استعمال الكاتب للغة الشعرية التي عبرت عنها ونقلت الإشارات غير اللغوية إلى إشارات لغوية حية ومعبرة، والحركات إلى كلمات، والنغمات الموسيقية إلى لغة روحية ثانية هي لغة الوجدان. غير أن الحركات الجسدية التي تؤديها "مريم" في النص الروائي ليست مجرد تحقيق متعة بعينها، وإنما لتعكس كل الهواجس والآلام التي كانت تعانيها وتسكن جوارحها، وتوقظ جراحها العميقة، لذلك فهي لا تتوانى لحظة في أداء رقصة البربرية فهي بالنسبة لها «شيء آخر فيها شيء من الوطن.. من لغته.. من همومه وأشواقه... إن البربرية مسؤولية، شيء آخر فيه مسؤولية الأحرار وذعر العذراء ليلة زفافها، لغة المنسيين، حزن المنفيين آلام الذين تأكدوا أن للجوع رائحة»¹ هي كل شيء تريد أن تعبر عن كل هذه المعاني بحركاتها وسكناتها، بجنونها وروعها منذ أن نبهتها صديقتها "أناطوليا إلى سيرة وقصة فاطمة أيت عمروش، هذه القصة التي استمدت منها رقصة "البربرية" بكل معاناتها. فالرقصة إذن تناصت مع قصة المرأة القبائلية والنص الروائي تداخل مع فن الباليه، مما يعكس تداخل الفنون وتعالقها واستفادتها من بعضها بعض.

¹ واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 54.

2.3. رقصة شهرزاد: إن الرقص بالنسبة لمريم دودة خضراء في رأسها ليس بإمكانها التخلي عنه لأنها أدمنت عليه والمدمن يصعب عليه التخلص عن إدمانه، لذلك رأينا كيف أن "مريم" فضلت رقص "شهرزاد" على حساب صحتها حتى وإن كان آخر ما تقوم به، فهي أولا وصحتها ثانيا بعد أن ملأها "كورساكوف" قوة و سحرها بقطعته الموسيقية التي عزمت على أدائها بعد البربرية مباشرة «سأرقصها هنا في هذه الأرض المحروقة بتصحرها المزمّن.

وصحتك يا مريم؟

شهرزاد أولا وصحتي ثانيا. التحضير لها متقدم، سندخل بها موسم ربيع الجزائر الموسيقي»¹.

حينما يبدأ السارد في وصف الحركات التي تقوم بها وهي تؤدي رقصتها المفضلة يحس القارئ أنه فعلا أمام خشبة المسرح يشاهد ويتابع رقصها حركة فحركة، ما يجعل القارئ وثيق الصلة بالنص الروائي، إذ يسمو به إلى العالم التخيلي بقلم مبدع استطاع أن ينقل إلينا تفاصيل رقصة "شهرزاد" المتخيلة، وقد استغرق وصفه لها عدة صفحات يتخلله السرد في كل مرة يقطع به عملية الوصف، للغوص في أحداث الرواية وإن كان استحضاره لهذا النص الإيحائي غير اللغوي ينم عن حالة ما تعبر عنها "مريم" في كل حركة من حركاتها المغرية «تدور في مكانها، تدور، تدور مرة أخرى بعنف قليلا ثم تنسحب إلى الوراء بذعر كبير، تركض داخل الاتساع ثم تقف مرة أخرى وهي نصف منحنية، يداها ممدودتان إلى الوراء في وضع يوحي بأنها مقدمة على الطيران. تكرر الحركات نفسها التي كانت تزداد سرعتها كلما كانت الموسيقى أكثر حدة»²، وتتبع موسيقاها المفضلة بكل مشاعرها وأحاسيسها وعواطفها، وبكل انفعالاتها، بخاصة حينما تذكرها موسيقى شهرزاد -لرمسكي المقتبسة من كتاب "ألف ليلة وليلة" - بشهرزاد وعلاقتها مع الملك "شهریار"، ثم تستدعي حكايتها المشابهة لهذه القصة

¹ واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص134.

² المصدر نفسه، ص136.

مع زوجها السابق الذي يشبه "شهريار" في عدوانيته، لتكون هي تلك الفتاة الوديدة التي تتحول فجأة إلى وحش ضار حينما يتقدم منها الشخص الذي رفضت أن يكون زوجها لها، بل هو بالنسبة لها نفسه شهريار. فكل حركة من تلك الحركات كانت تُذكّرنا بكل تفاصيل القصتين التراثية والواقعية.

إن "واسيني" استطاع فعلا أن يمزج بين فنون عدة في فن روائي واحد وفي حركات متناغمة متصلة ببعضها، إذ لا يحس القارئ بانفصالها أو تفكك بنية النص أو تقطع عملية السرد، بل عمد إلى توظيفها توظيفا فنيا جماليا وضمينيا لغويا وبطريقة مكملّة لأحداث النص، شارحة له، مليئة بدلالات وشفرات ورموز يعمل القارئ على تفكيكها واستنباط معانيها الظاهرية والباطنية.

إن الكاتب في روايته يشكل لوحة فسيفسائية غنية بموضوعاتها الجديدة التي تحمل هاجس التجريب والإبداع سواء على مستوى الشكل أو المضمون، ليكون بذلك من أكثر الروائيين محاكاة وتوظيفا للفنون الجميلة في أعماله الروائية.

ثالثا: الميتاروائي وهاجس الكتابة:

من أهم سمات الكتابة الجديدة استعمال أسلوب الميتاروائي (mitafiction)، وهو تقنية جديدة في السرد لما بعد حدثي المرتبط بعملية إنتاج الخطاب الروائي؛ بمعنى أن يهتم الروائي بإنتاج نص روائي آخر داخل النص الأصلي إلى حد التماهي بين السارد والروائي أو بين الروائي الضمني والروائي الحقيقي؛ أي أن يكون النص أو موضوع الرواية هو الرواية في حد ذاتها، فالميتاروائي أو الخطاب الواسف عند جيرار جينت «سرد واصف mita ricit أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية»¹. فالنص الروائي بذلك يتحدث عن هاجس الكتابة لدى الروائي وإشكالياتها ونقد العمل الروائي، كما يتضمن الميتاروائي تعليقات حول طريقة السرد وتقنياته الفنية والجمالية ومكوناته، واستحضار الشخصيات الروائية واستنطاقها ومحاورتها والخلاف معها في كثير من الأحيان وتدخلها في اختيار أو تغيير دورها داخل المتخيل الروائي، بل يصل بها الأمر إلى تهديد مؤلفها الضمني بالانسحاب من الرواية ما يؤدي إلى تورط الكاتب معها، كما تهتم الكتابة الميتاروائية أو الميتا سردية بـ «تضمين مواقف الروائي الخاصة من قضايا الكتابة والقراءة، بحثا عن أفق جديدة تستطيع أن تستوعب وبطرائق متقدمة تلك التحولات العميقة التي تعيشها الثقافة العربية عامة والرواية الجديدة على وجه التحديد»². ويذهب "جميل حمداوي" إلى أن الميتاسرد أو الميتا قص (Métarécit) يقصد به «ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يعني هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السرد ، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام. بمعنى أن الخطاب

¹ آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، (د ط)، 2006، ص 157 .

² - عبد الملك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص 195 .

الميتاسردي يحقق وظيفة ميتالغوية أو وظيفة وصفية (Fonction métalangage) تهدف إلى شرح الإبداع تظهرها ونشأة وتكونا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع، وأثنائه، وبعد الانتهاء منه¹. كما أن رواية الميتا روائي تشتغل «بأسئلة الكتابة نفسها فيلتفت النص إلى أدواته وتكويناته ومنجزاته، يسائلها ويناقشها، لتتضح ذائقة الكاتب ووجهة نظره»².

ويرى أحمد خريس في كتابه "العوالم الميتاقصية في الرواية العربية" أن هذا الصنف من الروايات يمثل تيارا رافدا، لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحداثية والجديدة³، غير أن هذه الروايات في الحقيقة تنتمي إلى تيار ما بعد الحداثة كما بين ذلك "فاضل ثامر" في مقاله "الميتا سرد ما بعد الحداثة"، حيث يرى أن ظهور الحساسية الأدبية والفنية الجديدة تقتزن بمرحلة ما بعد الحداثة (post Modernism)⁴، كما أن الميتاروائي أصبح ميزة أساسية تميز الكتابة السردية الجديدة و التجريبية والنصوص ما بعد الحداثية التي تبحث فيها الرواية عن ذاتها (نرجيسيتها) وعن مفهومها لعناصر الكتابة داخل هذا الجنس الأدبي.

إن أشكال البناء الميتاروائي « هي تنويعات وتمثلات لما بعد الحداثة في الثقافة. إن هذا الخرق المقصود ل"عمود" الكتابة الروائية الحديثة الذي أعلنه آباء الرواية الأوربية والغربية في سبعينيات القرن الماضي، والذي وصف حينها بأنه موت للرواية كما ذهب إلى ذلك لسلي فيدلر، إنما هو مظهر لنزعة

¹ جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، تاريخ النشر: 26-4-2012، تاريخ الزيارة: 2015/10/3، شبكة الألوكة، ص404814 http://www.alukah.net/literature_language/0/404814

² هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة- الطرائق السردية- دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص121.

³ ينظر: أحمد خريس: الميتا قص في الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2001، ص44.

⁴ فاضل ثامر: ميتا سرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع 2، شتاء 2013، ص63.

الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات الأصولية والعرفية في الكتابة الحديثة»¹ لأنها ترفض كل ما هو تقليدي وتسعى إلى تجاوز الحداثة في حد ذاتها.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك مصطلحات عدة أطلقت لتعني كلها أن الرواية تحكي ذاتها وتصف نفسها منها: الميتاروائي، الميتا سرد، الميتا قص، الميتا لغة، الميتا أدب، ، ميتا نص، ما وراء الرواية، الخطاب الواصف² وقد ارتأينا اختيار مصطلح "الميتاروائي" باعتباره يدخل ضمن جنس أدبي محدد، و«مصطلح يرتبط بالرواية وبكل حديث يخص آليات انكتابها»³.

إذن فموضوع الكتابة الروائية تحول إلى موضوع مهم ويشغل مساحة واسعة في السرد الجديد لدى الروائيين، وأصبحت الكتابة تشكل هاجسا لديهم، و تعتبر في كثير من الأحيان هروبا من الواقع المأزوم الذي كانت تعيشه الشخصيات المثقفة في الجزائر زمن العشرية السوداء، ف "مرزاق بقطاش" في رواية "دم الغزال" باتت الكتابة تؤرقه، واعتبرها تحديا للواقع بعدما فشل كبطل مثقف في تحقيق الأمن والاستقرار والتأثير على السلطة وتغيير مسار الحياة إلى الأفضل، وبشير مفتي هو الآخر لجأ في رواياته إلى هذه الآلية، بخاصة المراسيم والجنائز باعتباره عاجل موضوع الأزمة ومعاناة المثقف ومن ثمة لجوء هذا المثقف إلى الكتابة الروائية . فباتت الكتابة الهاجس الذي يؤرق شخصياته.

في رواية بخور السراب قرر البطل السارد كتابة رواية للخروج من مأزقه ومن وحدته وعزلته ولتكسير حاجز الصمت والخضوع، على الرغم من أنه يعلم أن الكتابة لم تعد «إلا صياغة لعالم منهار تنهار فيه الذوات تحت وقع المآثم المتكاثرة»⁴ أراد أن يكتب شيئا لكنه يعلم أن الكتابة عاجزة

¹ فاضل ثامر: ميتا سرد ما بعد الحداثة، ص 67.

² ينظر: فضل ثامر: الميتا سرد ما بعد الحداثة، ص 68، و آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 157، و حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، (د ط)، 2012، ص 24.

³ حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 21.

⁴ بشير مفتي: بخور السراب، ص 84 .

عن التغيير ولا يلجأ إليها الكاتب إلا للهروب من واقعه والتخلص من أزمته، بعكس صديقه "حداد" الذي كان مولعا بكتابة الروايات على الرغم من صراعاته الدائمة ومشاكله الاجتماعية المتواصلة، وهو من شجعه على الكتابة، وقد بعث له برسالة قبل اغتياله يحدثه فيها عن روايته الأخيرة بعنوان "بخور السراب" بعدما استأذن منه أن يكون هو بطل روايته. وما يلاحظ على أعمال الروائي "بشير مفتي" أنه غالبا ما يكون العنوان الذي يختاره الروائي الضمني لروايته هو نفسه عنوان الرواية الأصلية، مما يحيل إلى الشكل السير ذاتي للمؤلف في الميثاروائي، فالعنوان الذي اختاره الكاتب في الميثاروائي هو "بخور السراب" وعنوان روايته الحقيقية أيضا "بخور السراب"، الشيء نفسه شاهدناه في روايته "أرخبيل الذباب" فيقول السارد "محمود البراني" عن "س" (الكاتب): -وهو شخصية ساردة ومشاركة في أحداث الرواية- «أما (س) فلا أحد يعلم ما الذي حدث له بعدها... لقد قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية وكل ما علمته أن مخطوط روايته الثانية طبع على نفقة صديقه "محفوظ" وكان عنوان الرواية "أرخبيل الذباب"..¹ ولعل القارئ أيضا انتبه إلى إشكالية هذا المثقف البطل الذي يختار له الكاتب النهاية المأساوية على غرار ما رأيناه عند الروائي "واسيني الأعرج". وهذا الأخير لم تكن الكتابة بالنسبة إليه وسيلة للتخلص من أزمته ومعاناته كما عند مرزاق بقطاش، بل إن هذه الأزمة هي التي دفعته إلى التخلي عن فصول روايته الإحدى عشرة، وباعتباره نموذجا للمثقف الإشكالي لم يستطع الاستمرار والمقاومة وإنما أحس بانغلاق جميع الأبواب في وجهه بخاصة بعد عودته من الخارج وتفاجئه بواقع بلاده ثم وفاة صديقه مريم، كل ذلك وأمام هذه التغيرات وأيضا القهر والتعسف السائد لم يستطع الصمود طويلا بل سقط منهرا متخلصا من هويته وأوراقه، ورمى بمخطوطه والنص الروائي الذي لم تنته فصوله بعد. وقرر الانتحار كآخر حل يلجأ إليه المثقف الإشكالي بعد استسلامه ورفض هويته، و وطنيته، وانتمائه، ومجتمعه، وكل ما كان سببا في وضع حد لحياته، فتنتهي مقابل ذلك حركة السرد باغتيال الشخصيات الروائية المثقفة إما جسديا أو معنويا.

¹ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2010، ص143.

أشكال الميتاروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1. الميتاروائي والشكل السير ذاتي:

ما لمناه في الرواية الجزائرية الجديدة اعتماد الكثير من الروائيين الجزائريين على ضمير المتكلم (الأنا) ما يجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية. ذلك أن الرواية ما بعد الحداثية هي التي تسمح للرواية أن تدور حول ذاتها وتهتم بإبراز مشاكلها وانشغالاتها وكل اهتماماتها وعلاقاتها العاطفية والخارجية، وبما أن معظم الشخصيات الرئيسة فيها هي شخصيات مثقفة؛ فإنه غالبا ما يختار الروائي لشخصية السارد دور الكاتب، لكي يسمح له ذلك خوض عالم الكتابة والتأليف، لذلك «لا يمكن... إنكار النهج السير ذاتي في هذا التوجه نحو مساءلة الكتابة في مرحلة التسعينيات... (و) أهم ما في هذه المسألة من إيجابية أنها ساهمت في تغيير المتخيل وجسدت ظواهر أزاحت التعقيم عن دور المثقف في الروائي ومن ثمة دور الروائي في المشهد الثقافي الجزائري. ولعل من بين أهم هذه الظواهر نجد الخطاب الواصف أو الميتاروائي في الرواية»¹.

فرواية متاهات لـ"احميدة عياشي" من خلال حديثه عن روايته السابقة "ذاكرة الانتحار والجنون" يحيل إلى نفسه باعتباره كاتباً روائياً، فهو باعتباره سارداً لم يتوان لحظة في نقل مقطع سردي من هذه الرواية لإثبات ذلك واستحضار بعض شخصياته ومحاورتها، ويدل هذا على تناسل الكاتب مع أعماله الإبداعية تناسلاً ذاتياً كشكل من أشكال التفاعل النصي في المتن الروائي، كما أنها جاءت لتعبر عن مرجعية الكاتب/الراوي، أكثر منه لعكس مرجعيات شخصياته الروائية، وإن كان الأمر يمثل شيئاً واحداً، لأن الشخصيات الموظفة في الرواية هي شخصيات صحفية، تمثل المحورية منها (احميدة، وحميدو) شخصية الكاتب في حد ذاته الذي كان يشتغل بالصحافة هو الآخر، الشيء نفسه بالنسبة لكل من رواية "سيدة المقام" لـ"واسيني الأعرج" حيث كان أستاذ الفن الكلاسيكي يهتم بكتابة الرواية

¹ أمينة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 161.

وعمقت بشدة من أسماهم ب"بني كلبون" وحراس النوايا"، حيث يحيل كلامه وتعليقاته إلى إيديولوجية رافضة من طرف الكاتب لهذه الفئات في المجتمع الجزائري، بخاصة "حراس النوايا"؛ لأنهم سبب انتحار الكاتب ورمي فصول روايته في النهاية، وأيضا رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي" التي تتخذ من شكل السيرة الذاتية أساسا لبناء الرواية والميتاروائي، دون أن ننسى مرزاق بقطاش في روايته "دم الغزال" من خلال شخصية "مرزاق بقطاش" نفسه الذي تعرض لمحاولة القتل كما حدث له فعلا على أرض الواقع زمن الرئيس "بوضياف" الذي تم اغتياله، فيتحدث الكاتب عن رغبته في الكتابة ويتساءل فيما إذا كان هناك من يزعم أنه لا يكتب رواية¹؛ لأنه يقف ضد التقاليد الكتابية التقليدية التي تحده من التعبير بحرية عن أفكاره ومواقفه، وعن آلام الوطن بأكمله.

لقد أفاد الكتاب الجزائريون من استخدام الشكل السيري في الرواية، مما جعل النص يطرح إشكالية التجنيس وتداخل الأنواع إلى حد يصعب الفصل بينها أو تصنيفها إلى نوع دون غيره، وتبقى بذلك «السيرة من أكثر الأنواع الأدبية إثارة للنقاشات، لأنها لا تريد أن تستقر، فهي جنس أدبي مراوغ وغير محدد الملامح، وذلك لأنها تشترك مع أجناس أدبية أخرى كاليوميات والمذكرات والرسائل وقصائد السيرة والشهادات والحوارات الشخصية، كما أنها تشترك مع هذه الأنواع حين تستعير منها آليات عملها ومنطقها الفني»².

2. الميتاروائي والكاتب السارد:

غالبا ما يتخذ السارد في الكتابة الميتاروائية دور الكاتب الذي ينوي أو يرغب في كتابة رواية، فيبدأ بتسجيل الملاحظات واختيار الشخصيات المناسبة وتقسيم الأدوار على شخصياته، فـ«الراوي يصبح هو الشخصية الرئيسة التي تدير الأحداث، فهو الكاتب الذي ينوي كتابة نص روائي، وهو

¹ ينظر مرزاق بقطاش: براري الموت - دم الغزال، الفضاء الحر، الجزائر، (د ط)، 2007، ص302.

² هويدا صالح: المثقف في الرواية العربية الجديدة، ص126.

الذي سيكون متن العمل وموضوعه، وستدور حول إنجازه كل أحداث الرواية، لتكون أمام خطاب ميتا سردي»¹، إذ تتقاطع صورة الكاتب في الرواية مع السارد بطريقة تجعل القارئ يحس بتشظي الذات الكاتبة إلى المؤلف الحقيقي (الكاتب) والمؤلف الضمني (السارد). فالسارد في رواية "أعوذ بالله" "للسعيد بوطاجين" هو الشخصية الكاتبة الذي يدون ملاحظاته في دفتره الخاص من أجل رواية يرغب في كتابتها بعد جمع ما يلزمه من معلومات مهمة فيقول: «أخرجت دفثري من الجراب المثني على الظهر ودونت بالأحمر في ذيل الصفحة الأولى: شخص مهم وجب البحث عنه، إحضاره حيا أو ميتا. تعديلات بسيطة كافية لإقحامه في الرواية ولم لا أمنحه دورا مصيريا»²، أما "إبراهيم" فيقول للأستاذ عبود -شخصيتان ميتا روائية أقحمها الكاتب في روايته- يحدثه عن الكاتب وجديته في جمع المعلومات اللازمة لروايته: «أما الكاتب فجاء ليؤلف كتابا. هو بحاجة إلى معلومات، إلى معطيات جديدة، بحاجة إلى مخطوط سمع عنه ولم يعثر له على أثر. مخطوطات وليس مخطوطا واحدا. قال لي إنها هُزّبت، الكاتب يعرف تفاصيل بعض الأمور، خلفياتها، يعرف أهداف القلابق والطرطور الأصغر، له معلومات عن أسعدكم الذي أراد قطع دابر داي الشر...أنت الآن أمام كاتب مريض يلزمه رعاية خاصة، كاتب متعب جدا، لا يدري إن كان بمقدوره إفراغ رأسه من عبّاط الشمال، من أعراس الدّم، من البصل...»³، فالكاتب يرغب في الكشف عن حقيقة أهل الشمال أصحاب البطون الكبيرة؛ الانتهازيين والأصوليين؛ و قد أطلق عليهم ألقابا ذات رموز ودلالات تعكس حقيقة هؤلاء؛ ليكشف من خلال بحثه عن أسعد الرجل الحكيم وتساؤلاته عن نظرتة و موقفه من العالم الذي يتمرغ في مستنقعات الفساد.

¹ هويدا صالح: المثقف في الرواية العربية الجديدة ، ص119.

² السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص10.

³ المصدر نفسه، ص 26.

إن الكتابة بالنسبة للكاتب في الميثاروائي هي المتنفس الوحيد الذي يصب فيه جم همومه ورغباته، ويعكس فيها المأساة التي يعيشها، وفي ذلك يقول السارد / الكاتب في رواية "أرخبيل الذباب" "لبشير مفتي" في حوار مع إحدى الشخصيات الروائية: «بداخلي جوع شرس للكتابة... إذ تصنع لي الكتابة فرحها، تملأني بالتناقض وتحررني من الهزات العنيفة، تضعني في قلب المغامرة الشاقة وتحررني من الهزات العنيفة. تضعني في قلب المغامرة الشاقة، حيث فقدان...»

- هذه الرواية جزء من التاريخ الكلي للمأساة
- بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية
- أقصد أنك تكتب عن المأساة دائما
- أكيد أنا كاتب مأساوي... سأكتب إذن... ما ظننت أنها العودة الأثيمة وأن ثمة ما يمكن كتابته بعد ضياع الأشياء، العلامات الحقائق والأفراح¹. ولاشك أن هذه المأساة قد تولدت من جراء التحولات السياسية التي شهدتها الجزائر، إذ أصبح الموت يترصد الشخصيات المثقفة بما فيهم الكتاب ما يجعل منه كاتباً مأسوياً.

يخاطب السارد في رواية "أعوذ بالله" "للسعيد بوطاجين" إحدى شخصياته الميثاروائية ويطلب منها ألا تتدخل في عمله باعتباره السارد المسؤول عن كتابة الرواية « عليك أن تهتم بالوصف وجمع الأحداث، اجمعها في كراس أو في قفة أو في كيس أو في سلة مهملات. أما أنا فسأهتم بالسرد، لا داعي، لأن تبحث عن الجمل وحروف الربط. هذا الأمر يدخل في مهامي في صلاحياتي المباشرة. قد نتعاون عند الحاجة². فالسارد إذن يرفض أن تتدخل شخصياته الروائية في مهامه باعتباره الكاتب المسؤول عن عملية السرد، وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو لغة الكاتب الضمني وكيف أنها

¹ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 12، 15.

² السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 51.

تتماهى مع لغة الكاتب الحقيقي، إذ تتميز كتاباته بالعبثية والمفارقة اللغوية كما رأينا في قول السارد: (اجمعها في كراس أو في قفة أو في كيس أو في سلة مهملات).

3. الميتاروائي والشخصيات الروائية:

إن السارد في رواية "أعوذ بالله" يرفض أن تتدخل شخصياته الروائية في عمله لأنها في صراع دائم معه؛ إذ تحاول أن تفرض رأيها عليه وتختار الدور المناسب لها والعمل الذي تقوم به بنفسها، أو تهدده بالانسحاب من الرواية، لذلك يصفها بالشخصيات العاقة في حوار بينه وبينها، وذلك حينما طلبت منه أن يستمع إلى ما كتبه وقد تحررت من سلطة الكاتب وسيطرته «ما رأيك لو قرأنا عليك ما كتبناه أنا وهدي والكاهنة.

- فاجأني الأستاذ عبدو.

ما كتبه أنت؟ رأيك. لاحظت أنك تهتم بالكتابة لعلك أحسن مني، تبدو لي غامضا أحيانا، هدي أيضا قليلة الكلام... أكاد لا أعرفكم الشخصيات العاقة تريد أن تكتب بطريقتها، دون أن تستأذني»¹ بعد ذلك تتدخل إحدى الشخصيات المشاركة معلقة على غرور الكاتب وتسخر منه حينما تقترح عليه أن يأخذ ما يشاء مما كتبت شريطة أن يحيل إلى صاحبه، وكأننا به يلمح إلى السرقة الأدبية «بسملة الأستاذ عبدو بعدما أخرج أوراقا مثنية وراح يقرأ علينا بهدوء، دون استشارة الكاتب الذي زعم أنه الوحيد الذي يملك أسلوبا معقولا يؤهله لتأليف كتاب لا يقرأه أحد...

- إذا أردت أن تستغل هذا الكلام في روايتك فافعل. خذ ما يليق بك واذكر المرجع»²، فالشخصية الروائية تمردت على كاتبها وأصبحت تتهمه بالغرور و الغموض والتعقيد في كتاباته، ويصل بها الأمر إلى فرض وجودها الميتاروائي وفرض رأيها على الكاتب الضمني الميتاروائي، ومطالبتها بإشراكها في

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 45.

² المصدر نفسه، ص 45، 46.

روايته «نحن شخصياتك. ماذا نفعل هنا؟ سألت الكاهنة... أي دور ألعبه؟ منذ مجئنا إلى هنا وأنا أتفرج على الأحداث، أنتظر وظيفة تليق بمقامي. أرفض البقاء بطالة. لست مريضة ولست عمياء. لم نتحدثوا عني ولم تصفوا هدوئي. وهل أنا حجر؟ رافقتكم في الرحلة إلى الصحراء وفي نيتي أن أسد فراغا، ثم اتضح لي بأني بئرية»¹.

أما "إبراهيم" فكان يلح كثيرا على الكاتب أن يترك اسمه كما هو في الرواية ويضيف له صفة اليتيم « رجاء اتركه كما هو -إبراهيم اليتيم- ألا ترى أن ذلك أجمل وأدل؟

-ممكن أجبتة ولكنني لم اهتم بهذه الصفة الجديدة في الصفحات الماضية سينتبه النقاد ويعتبرونه فجوة وسيقول القلابق هذا تحامل علينا... أكد إبراهيم اليتيم. ثبت هذا جيدا. اجعله بارزا اكتبه بخط واضح، وبحروف أنيقة إن أمكن، حتى يراه الأصدقاء والأعداء»². لكن السارد الضمني حينما تبالغ الشخصيات في تدخلها في أمور تخص الكاتب يصرخ في وجوها رافضا تصرفاتها ما يوحي إلى صراعه وخلافه معها فيقول: « سأصارحكم، علفت. أنا لم أر في حياتي شخصيات من هذا النوع الفاسد. تطالبون بكل شيء ولا تفعلون شيئا مضبوطا يصلح وثيقة لإدانة القلابق والطرابير والشمال وماسيحي الأحذية وغيرهم. في لحظات الضيق تهاجرون. تنخرطون في صف الأعداء وتتركوني وحدي قعيدا.»³ لكن شخصياته المتمردة التي خرجت عن سيطرته لازالت تهدده بالانسحاب من الرواية إن لم يرضخ لأوامرها «نريد أن نتقاسم معك كرسيك..... نريد مكانا في الرواية أو نقدم استقالتنا ونخرج من كل الصفحات»⁴.

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص77.

² المصدر نفسه، ص، 37، 30..

³ المصدر نفسه، ص77.

⁴ المصدر نفسه، ص78.

لقد باتت الشخصيات في الميثاروائي هي التي تتحكم في طريقة سير أحداث الرواية واختيار الدور الذي يلائمها والاسم الذي يناسبها، ولم تترك للروائي إلا عملية السرد والربط بين الأحداث والحفاظ على تقنيات ومكونات الخطاب السردى وهذا ما سنراه فيما يلي:

4. الميثاروائي وعوالم الكتابة التخيلية:

أهم ما يميز الميثاروائي هو اهتمام الكاتب بالكتابة الروائية كموضوع جديد لافلت للنظر؛ إذ يعمل على تحويل عالم الكتابة والقص والسرد إلى موضوع للكتابة السردية والتخييل الإبداعي وتصوير الكتابة الإبداعية وتقنياتها، وكذا أهم عناصرها التي لا يمكن الاستغناء عنها في كتابة نص روائي ناجح، معتمدا في ذلك على اللغة التي تعبر عن كل ذلك في قالب في يعكس مدى تمكن السارد الميثاروائي من استخدامها، وعلى مدى اطلاعه على تقنيات الكتابة الروائية فـ «هذا اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشكل أساسي على انشغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة السردية، إذ نجد الروائي أو القاص منهما بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي أو القصصي. وبذا يتصدر الهم السردى الواجهة الأمامية للنص الروائي مثلما تحتل اللغة الواجهة الأمامية في النص الشعري»¹. ومن هذه الآليات السردية التي اهتم الكاتب بها في روايته مشيرا إلى أهميتها دون ذكر ذلك صراحة نجد ما يلي:

الحبكة: يقوم الكاتب عادة برسم مخطط عام لروايته وتسجيل الفكرة المبدئية حتى يتمكن من ربط الأحداث إلى أن يصل إلى نهايتها، وفي ذلك يقول السارد في الميثاروائي: «يجب التأكد من الفكرة، سأسجلها في ورقة مستقلة عليها تصلح لتأثير الحبكة»² وذلك من أجل إنتاج نص في متكامل.

¹ فاضل ثامر: ميتا سرد ما بعد الحداثة، ص 66.

² السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 75.

السرد: وهو الطريقة التي يحكي بها الكاتب قصته باستعمال وسائل تعبيرية مناسبة، إذ يعتبر عنصرا ضروريا لإنشاء الرواية، و السارد في الميثاروائي يهتم بهذه التقنية في رواية "أعوذ بالله" ويتكفل بعملية السرد لبناء نص روائي متماسك بعد الانتهاء من جمع المعلومات، إذ يقول: « عندما أجمع المعلومات تبقى مسائل الشكل، الطريقة التي تقدم بها الوقائع، رؤية الناس وجهة نظر الشخصيات. لا يوجد واقع واحد متفق عليه العيون هي التي تحدد القيم والمعاني»¹. كما أن السارد مستعد بأن تساعد شخصياته الميثاروائية في تصوير و وصف الأماكن والأشخاص، غير أن السرد وترتيب المعلومات وضبطها بالطريقة التي تناسب عمله فلا يتنازل عنها لغيره باعتبار ذلك من مهام الكاتب ومن أهم عناصر القصة، وفي ذلك يقول السارد « طلبت منها مساعدتي (هدى) في رسم الأماكن والوجوه ما تراه مهما للرواية إن كتبت، على أن أكتفي بالسرد و ببعض التعديلات الأسلوبية إن كانت بحاجة إلى تعديل. كما اتفقت معها على عدم المبالغة في الوصف إن كان لا يخدم الموضوع أو الأحداث»² وهذا ما لاحظناه عند وصفه لـ "إبراهيم" بمساعدة شخصياته الأخرى.

الوصف: اهتم السارد بوصف بعض شخصياته وصفا جميلا يوحي بمدى تمكن السارد وتماهيه مع الكاتب في تلاعبه بالألفاظ والكلمات والاستعانة باللغة الاستعارية « لقد حان وقت وصفك (إبراهيم) هزيل متوسط القامة، أنف لم يكتمل بعد، جبهة جالسة في مكانها، وهاتان العينان الغائرتان لماذا؟ مسحة كآبة في الوجه المستدير. تدخن كثيرا.

يسرد جيدا. أضافت الكاهنة.

وخجول. أردفت هدى.

ويبتسم كثيرا عندما يصبح شخصية في رواية قد لا تكتب أصلا.

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 132.

² المصدر نفسه، ص 175.

علق عبدو: ولهذا يتأخر عن الموعد. انتهى. ختمت. وهل تريد أن أضيف شيئا آخر»¹. فالسارد إذن في تواصل مستمر مع شخصياته التخيلية التي ساعدته في الوصف وتقديم المعلومات، بل يستشيرهم في كثير من الأحيان من أجل إضافة ما يجب إضافته، فيما يتكفل هو بإضفاء الخيال لإخراجها من واقعيتها وربطها بالمتخيل الروائي أكثر، فهو بصدد كتابة نص إبداعي لا نص واقعي بكل تفاصيله وهذا ما سنبينه في عنصر الخيال أو المتخيل.

الخيال: إن الروائي عادة حينما يرغب في كتابة نص إبداعي يعتمد على خياله في التصوير ولا يكتفي بنقل الواقع كما هو، بل يغير في كثير من الأمور منها الأدوار بما يناسب شخصياته ويلائم طبيعتها بما يقتضيه الحال، لأنه يملك الحرية المطلقة في القص و السرد والوصف والتحكم في آليات الكتابة، وهذا ما يؤكد السارد الميثاروائي حينما كان بصدد تأليف الرواية: «سأزين الحكاية بالخيال والوهم. أصف الأماكن عند الضرورة، أجودها. أعيد تشكيل الشخصيات، أتصرف في مسائل تبدو لي زائدة. سأعطيك مثالا: لون قميصك الأحمر متناقض مع المكان، غير متناغم مع الخطاب لهذا سأبدله. أجعله بنيا أو سنجابيا حتى يكون منسجما، ما ذكرته مؤلما وهذا اللون الزاهي يبدو لي مستبدا، طاغية، نشازا، في غير مقامه، كأنه مجنون، لا داعي لتعطيل شعرك الأشعث، سنك تهمني: أربعون سنة أو خمسون، مناسبة تماما»² ويقول أيضا في موضع آخر «القميص الأحمر الذي ترتديه الآن لقد صبغته في القيلولة وتركته يجف في مستنقع الخيال. إنه رمادي حاليا. حذفت منه زرا، الزر الثالث من الأعلى، مسائل تقنية تتعلق بالبطاقات، بالدلالة، كما يقول النقاد. شيء آخر أرى من الناحية الجمالية أن أحدث جبينك قليلا. أجرحك. هل يوجد يتيم لم يخدم؟ لم يفس، لم يضرب؟ محال»³. فالروائي إذن هو المسؤول عن تشكيل عالمه الروائي بما يناسب القضية أو الموضوع الذي

¹ السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، ص 37.

² المصدر نفسه، ص 37.

³ المصدر نفسه ، ص 38.

يتناوله ويهتم بنقله إلى المتلقي، الذي يتكفل بدوره بعملية القراءة والتأويل. فالتخييل إذن «ليس معطى في وجود ملموس على شكل قصة أو قصيدة، أو رواية، وإنما هو وسيط لفعل القراءة و التأويل الذي يقوم به القارئ للعمل الأدبي، الذي لا نقع على تخيلته إلا بإدراك طريقة تشكيلية وقصده باعتباره موضوعا جماليا. وفهمنا له باعتباره متخيلا هو شكل من أشكال وجودنا»¹.

لقد ارتبط مفهوم الصدق والكذب في التخييل بقدرة الكاتب على إبداع صورة بواسطة التحايل والمخادعة، التي تسد قدرة الكاتب والمتلقي على رؤية ما ليس حقيقيا أو واقعا ، إذ يتخيّل الشيء على غير ما هو موجود عليه في الواقع بإضافة ما يراه مناسبا؛ من خلال اختياره المعاني والألفاظ وما يناسب المعاني من سياق وصياغة شكلية، بحيث تجعل النفس تتأثر² من خلال اختيار اللغة الإيحائية المناسبة. وقد أشارت إحدى الشخصيات الروائية في "رواية أرخبيل" الذباب إلى قضية الصدق والكذب في الرواية بقولها: «عيب الكتاب الكبار أنهم مخادعون، إذ يعطون كل التبريرات الكافية لكذبهم»³. فالشخصية الروائية ترى أن هذه الميزة هي سمة سلبية في الكاتب والروائي، غير أن الرواية الفنية في الحقيقة لا تقوم على مبدأ التوثيق المطلقة ولو كان الأمر كذلك لما كان هناك فرق بين النص السردي الإبداعي وأي نص آخر (تاريخي، سياسي، إعلامي..)، لذلك يلجأ الروائي إلى التخييل لتحقيق كل الأحلام والرغبات التي قد لا يمكن إدراكها في الواقع، زيادة على ذلك يكتسي النص حلة جمالية من خلال التصوير والوصف واللغة الشعرية والتهكمية، والمفارقات، والاستعارات والكنيات، والرموز، والإشارات، والتعريضات...

التشكيل التيبوغرافي: إن هذه التقنية الجديدة في الكتابة الروائية أصبحت من الضرورات الفنية التي يلجأ إليها بعض الكتاب الذين تنبهوا إلى أهميتها في العمل الإبداعي، لما تحمله من دلالات موحية

¹ آمنة بلعل: التخييل في الرواية الجزائرية، ص31.

² ينظر: المرجع نفسه، ص25، 24.

³ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص131.

وإشارات دالة. فقد «أتاح تصور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل وأهمها الكتابة المائلة والممططة، ويُستعمل هذان الشكلان عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد. ولا ينحصر تشكيل الكتابة في هذين الشكلين، فاستخدام الكتابة البارزة وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق»¹، وهذا ما وجدناه حاضرا في الميثاروائي من خلال حديث "إبراهيم" مع الكاتب و التأكيد عليه بضرورة إبراز اسمه بخط بارز و واضح، ويحيل ذلك إلى مدى وعي الشخصية الميثاروائية بأهمية هذه التقنية الجديدة في السرد الروائي، و ذلك بلفت انتباه القارئ إلى شخص معين أو أمر هام، وفي ذلك يقول إبراهيم مخاطبا الكاتب: «اسمي. نسيت اسمي - ذكرته مرّات.

- أعدّه أكدّ إبراهيم اليتيم، ثبت هذا جيدا. اجعله بارزا، اكتبه بخط واضح، بحروف أنيقة إن أمكن، حتى يراه الأصدقاء والأعداء.

- سأقول للناشر، أحاول إقناعه بكتابته ولو لمرة واحدة بخط مختلف، كوفي أو مغربي لا أدري يا إبراهيم»².

إبراهيم حينما يشدد على الكاتب على ضرورة إبراز اسمه حتى يتسنى للقراء رأيته جيدا من أجل غاية في نفسه -بخاصة حينما يركز على صفة اليتيم- يأتي الكاتب في محاولة إقناع الناشر بهذه الفكرة، ذلك أن الكتابة بخط بارز و«بالخط الأسود على العموم وظيفة مهمة لأنه يثير انتباه القارئ إلى نقط

¹ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص59.

² السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص37..

محددة في الصفحة لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة. كما قد تكتب أسماء الأبطال أو الأماكن بخط أسود لتركيز حضورها في ذهن البطل»¹ وفي ذهن المتلقي أيضا.

5. الميثاروائي والنقد:

في الميثاروائي تتم أحيانا ممارسة النقد داخل النص السردي تنظيرا ونقدا، وتقديم تفسير للنص والتعليق عليه، إذ أن الغاية من توظيف هذه التقنية الجديدة هو البحث عن أسلوب كتابي جديد لخلق أدب مختلف يعمل على مساءلة ذاته والبحث عن أدواته وتقنياته، كما تفرض على الكاتب أن يكون فنانا مبدعا، وكاتبنا ناقدا يعي جيدا حقيقة الكتابة الروائية وهدفها، وآليات توظيف عناصرها ومكوناتها بطريقة تكسر المألوف والمتداول وخلق الجديد والمتميز، الذي يضفي على العمل الأدبي نوعا من التجريب والتجديد لتهديم وتفكيك الخطاب القبلي (الرواية الحداثية)، إذ «تمتاز الميثارواية بكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي، وعبر هذا الوعي يُمارس الحكيم كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكيم نفسه؛ أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضا، من خلال إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكيم بصفة عامة»² كما هو الحال عند الروائي "بقطاش" في روايته "دم الغزال" حينما تحدث عن تجربته الروائية وانتقد الطريقة التقليدية في الكتابة وتجاوز الشكل القديم والقواعد التي تُفرض على الكاتب، لذلك فهو يكتب رواية يعترف أنه أول مرة يكتبها دون أن يحول الخوف والموت بينه وبين قلمه، وبمجرد أن يكتب « كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا قائما بذاته »³، ذلك ما جعله يرفض اللجوء إلى وضع تصميم لما يريد كتابته فيقول: « البعض يقول إن الرواية بداية وعقدة ونهاية والبعض الآخر يزعم أنه من الواجب أن تكتب الرواية بهذه الطريقة أو تلك وأن

¹ حميد لحداني، بنية النص السردي، ص 59.

² سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2012، ص 125.

³ - مزاق بقطاش: دم الغزال، ص 84 .

تتترم هذه المعايير أو تلك...ها أنذا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط...أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي حسب تجربتي...المهم في نظري هو السرد، هو أن يقول الكاتب الروائي، شيئا، حكاية، أما التلاعب بالشكل وبغير الشكل فلا يكاد يقدم رواية حقيقية. الرواية تجربة حياتية عميقة وليست تنظيرا يضعه هذا أو ذاك»¹. فيأتي الميثاروائي بذلك كبنية نصية موجهة إلى القارئ لذلك تتخذ بعدا نقديا من السرد التقليدي².

يعد "مرزاق بقطاش" من الروائيين المتحررين من قيود الوسائل الفنية، ولعل الذي دفعه للكتابة بهذه الطريقة راجع إلى الواقع المرير الذي عايشه، بخاصة بعد حوادث أكتوبر 1988 ومحاولة اغتياله، لذلك قرر أن يكتب رواية جديدة دون التقيد بمعايير وتقنيات الكتابة الروائية وموقفه هذا إنما «يمثل أحد أشكال المعاناة التي تنتاب الكاتب الحدائي لحظة الإبداع، فعليه أن يكتب نصا مقنعا ومختلفا ومتحررا من ضوابط النص السردى التقليدي الذي حددت ملامحه الشخصية الروائية»³.

وفي رواية "أرخييل الذباب" لبشير مفتي" تنتقد إحدى الشخصيات الروائية طريقة الكاتب (س) في الكتابة الروائية بكسر خطية السرد وتشظيه، وعلى الرغم من ذلك فتبقى مثيرة بالنسبة له «قدرت على قراءتها في ليلة واحدة ورغم أنها لا تقوم على زمن خطي يبدأ وينتهي في فترة محددة إلا أنها كانت مثيرة ومن عدة جوانب وهذا ما قلته له بعد مقابلته مباشرة»⁴.

أما "السعيد بوطاجين" فيشير صراحة على لسان السارد/الكاتب الميثاروائي إلى دور النقاد وملاحظاتهم الدقيقة في الكشف عن أي خلل تقني داخل النص السردى، وذلك حينما طلب منه

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 302.

² ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص132.

³ كمال الرياحي: الميثا سرد في رواية خشخاش لسميحة خريس. تاريخ النشر: 08-03-2007، تاريخ الزيارة، 30-05-

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article1163>, 2011

⁴ بشير مفتي: أرخييل الذباب، ص131.

"إبراهيم" إضافة صفة اليتيم إلى اسمه في الرواية فأجابه: «ممكن، ولكنني لم أهتم بهذه الصفة الجديدة في الصفحات الماضية سينتبه النقاد ويعتبرونها فجوة، وسيقول القلابق هذا تحامل علينا.

من فضلك. علق برجاء، من أجلي أنا، وإذا عاتبك النقاد قل لهم إن إبراهيم اليتيم هو السبب، احك لهم، قل لهم ما حدث ما رأيت... - طيب سأفعل ذلك. سأفكر في حيلة لإقناعهم بأن ذلك كذلك ويجب أن يكون كذلك لأسباب فنية وإنسانية وعاطفية إلى آخره. سأتحايل على السياق»¹. ومن خلال هذا المقطع نستشف أن الروائي يكتب عن وعي و دراية كاملة بمجهودات النقاد ودقة ملاحظاتهم، وانتقاداتهم لكل إضافة قد تتسبب في خلخلة النص وتعمل على تشويهه، لذلك فالميتاروائي يتخذ دوره كبنية نصية « يأتي لـ "نقض" أو نقد البنية النصية الأصلية أو المتصلة بعالم القصة المحكية»². ويظهر النقد أيضا في المقطع الآتي بعد أن يقرأ الروائي ما كتبه على الأستاذ "عبدو" وينبئه إلى نوع الخلل الموجود في المقطع، ما يعني ذلك تحول الكاتب إلى ناقد لعمله ومحاولة تبرير لما يكتبه « كان ينصت جيدا عندما قلت له: ألا ترى خللا في المقطع.

- في الأسلوب أم في اللغة.

- لا في الأسلوب ولا في اللغة ولا في البناء ولا في الإسمت والأعمدة، في الفكرة يا أستاذ عبدو.

- في قولك وحدهم لا شريك لهم.

- بالضبط.

- احذفها اسلم تسلم.

- ولكنني لا أقصد شيئا، أردت القول إن البدو منسيون فلم أجد العبارة

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص30.

² سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 127.

وهل ماتت البلاغة وسرت في جنازتها»¹. وكأننا بالكاتب يريد أن يلفت انتباه القارئ إلى دور النقاد وانتقاداتهم حتى للطريقة التي يعبر بها عن أفكاره، ليكشف الستار عن أيديولوجية هذا الناقد وتوجهاته بحسب رؤيته النقدية التي قد لا تقوم على أسس نقدية معروفة.

والنقد في بعض الأحيان قد يتجاوز النص الروائي إلى كاتبه من طرف المتلقي، سواء كان هذا المتلقي قارئاً مهتماً بالأدب، أو سياسياً أو رجل دين أو أصولياً... وكلّ يحكم عليه انطلاقاً من خلفيته الفكرية والأيديولوجية التي تتحكم في توجهاته وذائقتها الفنية، «أنا كتبت رواية بعد التخلص من الهرج والمرج وسعال الشمال.

سيقول القارئ: كاتب مفصوم الشخصية، لا مستقبل له وتقول الحكومات وبراميل النفط، منحرف مناوئ لنا، خطر علينا، سأتهم بالإرهاب، وسيقول هؤلاء: منافق زنديق، خبيث، مشكلة»²، وربما قد تحد مثل هذه المواقف المتسلطة من حرية الكاتب في مساهمته في الكشف وإزاحة الستار عن الواقع وبعض التجاوزات التي ساهمت في بلورة الفكرة التي دفعته إلى كتابة الرواية.

وفي الأخير نشير إلى أن الميثاروائي قد يأتي في بعض الأحيان ليشوش على الحكيم وبالتالي على متلقيه ويكسر خطية السرد ويمنع تسلسل أحداث الرواية في النص السردي وهذه الطريقة في الكتابة هي من أبرز أساليب السرد الجديدة في الخطاب الروائي التي تجعل المتلقي أكثر تركيزاً أثناء قراءته، بخاصة حينما يلمح ذلك التماهي بين الكاتب الحقيقي (الروائي) والكاتب الضمني (مؤلف الرواية داخل النص الروائي) ما يجعل من الصعوبة بمكان التمييز بينهما.

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، ص 34، 35.

² المصدر نفسه ص 28.

رابعاً: الكولاج وسيطرة الخطاب الإعلامى:

من أبرز التقنيات الحديثة التي ميزت رواية التسعينيات أو ما يعرف برواية جيل الشباب تقنية "الكولاج" أو ما يسمى بتقنية القص واللصق، باعتبار أن معظم الشباب الذين مارسوا الكتابة الروائية في بداية عهدهم صحفيين في الأصل، إذ ظهر ذلك جلياً في رواياتهم من أمثال "أحمد عياشي" في "رواية متاهات"، كما وظف هذه التقنية أيضاً أبرز الروائيين الجزائريين أمثال "واسيني الأعرج" في روايته "حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر" و"رشيد بوجدر" في رواية "تيميمون" و"فضيلة الفاروق" في "تاء الخجل"، وغدت النصوص الإعلامية في المتن الروائي تشكل ملمحاً جديداً وظاهرة بارزة لا يمكن إغفالها أو غض الطرف عنها، والكولاج هي تقنية «تقوم على لصق عناوين وصفحات جرائد ومجلات بالنص الروائي، لنقل الوقائع والحقائق إلى عالم التجربة الإبداعية، لغاية فنية في التعبير عن الواقع المتردي»¹ الذي يتجلى في المدونة من خلال أخبار القتل والاعتقالات المستمرة التي تكشف عنها عناوين الصحف والجرائد اليومية، لتقترب الرواية أكثر من الواقعية وتكشف عن تناقضات المجتمع والصراع الدائم بين فئات مختلفة، غير أن جماليات هذه التقنية لا تتحقق إلا إذا «ارتبطت بلحمة البناء السردى وجاءت متسقة مع وقائع الأحداث في الرواية لتضفي على العمل الأدبي المصدقية (الفنية) فيما يريد أن يبثه الكاتب من أفكار»²، وهذا ما لم نلاحظه في مدونة الروائي "أحمد عياشي" "متاهات ليل الفتنة" على الرغم من اعتماده على هذه القصصات في نقل الكثير من أخبار الاعتقالات والجرائم وبث الرعب والهلع في أوساط الشعب من طرف الإرهابيين، فكان حضور هذه النصوص قاطعاً لخطية السرد بعيداً عن وقائع الأحداث وكأنه يتخبط بين الواقع الذي يعيشه وممارسته لمهنة الصحافة، وبين ما يكتبه باعتباره كاتباً صحفياً.

¹ عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006، ص 231.

² المرجع نفسه، ص 232.

يفضل السارد في الغالب إدراج القصصات الصحفية ضمن النص الروائي أثناء عملية السرد دون الاستعانة بشخصياته، لكن ما يعاب عليه أنه يوردها في كثير من الأحيان دون ربطها بسياق النص، فالفينها مبتورة لا علاقة لها بالنص المسرود، وكأننا به يكتب بطريقة فوضوية، كلما خطر في ذهنه خبر قام بإصاقه ثم يواصل عملية السرد -الذي ساهمت القصصات في تعطيله- والرباط الوحيد الذي وجدناه يجمع بين هذه النصوص الإعلامية والنص الروائي هو تيمة العنف، هذه التيمة التي جعلته يستحضر جل النصوص الصحفية.

إن التفاعل الإعلامي يحضر بقوة في نص متاهات، إذ بلغ عدد القصصات الصحفية المقتبسة من الجرائد اليومية الوطنية (جريدة الخبر، الوكالات، La Liberté وجرائد أخرى لم يذكر أسماءها) اثنين وعشرين نصا إعلاميا مقروءا يتراوح بين الطول والقصر حسب أهمية الموضوع، وإن كانت جل الموضوعات التي تناولتها الجرائد تعرض أهم التغيرات السياسية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر ابتداء من الخامس أكتوبر 1988، ومن ثم التركيز على أخبار القتل، والانفجارات، والاشتباكات، والتعطيم، والهدم، والحرق، والإشارة إلى الخلافات التي كانت بين الإسلاميين وزعمائهم، واشتباكات مصالح الأمن مع مناضلي الحزب الإسلامي واعتقال أفراد، وهذه الأخبار لا تخرج عن إطار العنف الذي رسمه الكاتب منذ البداية. فموضوع العنف إذن قبل أن يكون حدثا أساسيا في روايته كان أهم حدث ركزت عليه الجرائد الوطنية عن طريق أقلام الصحفيين، من بينهم "احميدة" وزملائه - الشخصيات الروائية- فالعنف الذي جاء عبر الصحف اليومية هو عنف إعلامي يركز على أحداث العنف بأنواعه، يستخدمه الصحفي بغية التأثير في القارئ وتبصيره بما يحدث، بإسقاط الأفتعة وفضح المستور و الكشف عن الأيديولوجيات وكيفية تفكير أصحابها، لا عنف مسلط على أفراد المجتمع أو على المتلقي.

إن تعدد القصصات الصحفية بهذا الشكل الالف في نص روائي واحد - بعضها كتب بخط بارز وواضح- إنما جاء للتأكيد على قتامة الأوضاع التي مرت بها الجزائر وعلى مأساوية الأحداث

ودمويتها، ولم تكن هذه التقنية الجديدة التي اتبعها كُتّاب هذه الفترة إلاّ عنفا آخر يمارسه الكاتب على القارئ تجعله يستقل مواصلة القراءة، بخاصة إذا كان حضورها مكثفا ومبالغا فيه ومن دون داع إلى ذلك، أو فوضويا يفصل بين الأحداث دون أن تساعد على استمراريتها، فمثلا "الرواي" "احميدة عياشي" حينما أورد خبرا عن وكالة الأنباء الجزائرية عن حدوث انفجارات واغتيال الصحفيين أمثال "عبدوش بوسعد"، كان قبل ذلك يروي بضمير الأنا عن طريق الاسترجاع حالة مرضه ودخوله المستشفى، فيقفز بذلك عن طريق قصاصات الجرائد إلى أخبار لا علاقة لها بمرضه. وفي موضع آخر يفصل بين الحوار الذي دار بين "احميدة" والسائق ونقطة وصوله إلى قصر الحكومة لحضور مؤتمر صحفي، يسرد خبرا آخر في نصف صفحة حول قرارات الإعدام التي أصدرتها المحكمة الخاصة بقسنطينة بحق أشخاص متهمين ببث الرعب وإنشاء جمعيات إرهابية، واعتداءات واستهداف رجال الأمن، ومحاولة القتل.

إذا كان ما قدمناه يمثل الثقافة الإعلامية لشخصية السارد/ الكاتب باعتبارها مرجعية ثقافية اعتمدها الروائي لعرض حالة الصدمات السياسية التي نتج عنها تزايد العمليات الإرهابية، باعتباره صحفيا يمارس مهنة الصحافة في الواقع. - ما أثر ذلك سلبا على الكتابة الروائية - فإن هناك شخصيات صحفية أخرى تمثل الوجه الآخر للكاتب تتحدث بلسانه وتعبر عن شعوره ومواقفه، بخاصة إذا علمنا بتطابق شخصية "احميدة" التخيلية و "احميدة" الواقعية حينما يصرح باسمه في إحدى المواقف التي عكست سيرته الذاتية وذكريات طفولته، "فاحميدة" مثلا يتحدث عن عناوين مقالات قاسية ومؤثرة جعلت رئيس التحرير يختار إحداها في الصفحة الرئيسية: "قدر امرأة كانت ذابحة"، "وادي الآخرة أو العيش في ظل الأمراء" (تابع)، وتحت أسفل العنوان الأول يكتب "كتب احميدة ع" ليكشف نفسه للقارئ مرة أخرى¹

¹ احميدة عياشي: متاهات، منشورات البرزخ، الجزائر، (د، ط)، 2003 ص196.

تحدثت الرواية أيضا عن حوار صحفي أجراه كل من "احميدة" و"عمر" و"علي خوجة" مع الجنرال المتقاعد الذي أعجب بمقال سياسي كتبه "احميدة" على الرغم من قساوته، كما كتب أيضا عن مأزق عائلة الجنرال السياسية وعن "عمر" الذي قُدّر له أن يكتب آخر عمود بعنوان "أيها السلم تجلى"¹. أما "علي خوجة" فكانت رغبته حينما كان في القاهرة أن يكتب مقالا عن جماعة الإخوان بمصر، وعندما فشل في ذلك بعد طرده من مصر وعودته إلى الجزائر، قرر أن يعيد الكرة لإنجاز العمل الذي حرم منه هناك، فكتب مقالا عن الجماعة المسلحة في الجزائر الأكثر صخبا وإثارة بعنوان "انشقاق كبير في "الجماعة" الجزائرية"². ومن خلال ما سبق سنحاول في هذا الجدول تسجيل مضمون القصص التي اعتمدها الكاتب ومصدرها وصفحاتها كما جاءت في المدونة.

مصدر الخبر	مضمون القصص الصحفية المقتبسة	الصفحة
الوكالات	أ أخبار عن انفجارات واغتيال الصحفي بوسعد عبيدش.	ص17
الوكالات	عمليات تفجير السيارات المفخخة.	ص18
الوكالات	وقوع اشتباكات بين مصالح الأمن ومجموعة من مناضلي حزب جبهة الإنقاذ واعتقال أفراد منها بعد محاولتهم نزع شعار "من الشعب إلى الشعب" واستبداله "بالبلدية الإسلامية".	ص41
الوكالات	وفاة طفل عمره 15 سنة.	ص41

¹ احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة: ص157.

² المصدر نفسه: ص157.

الوكالات	إدلاء وزير الداخلية بحديث مع الأسبوعية المصرية "روز اليوسف" حول الاعتداءات واغتيال رجال الأمن الجزائري.	ص41،42
/	الحكم بالإعدام والمؤبد في حق مجموعة من الأشخاص بتهمة بث الرعب وخلق جو من انعدام الأمن، وإنشاء جمعيات إرهابية.	ص56
/	الحديث عن إحدى الكتائب التي تنشط بجبال اسطنبول وأمرائهم، واعتراف أحدهم على عملية ذبح المعلمات.	ص97
	19 سبتمبر 1988: إلقاء الرئيس الشاذلي بن جديد خطابا حادا ينتقد فيه قيادات حزب جبهة التحرير وبعض إطارات الدولة.	ص105
/	الثلاثاء 04 أكتوبر 1988: اشتعال المظاهرات والمسيرات واستعمال العنف وحدوث مشادات بين قوات الأمن والشعب	ص105
/	الأربعاء 05 أكتوبر 1988: اتساع رقعة الغضب	ص105
/	الخميس 06 أكتوبر 1988: سقوط جرحى وقتلى في صفوف المتظاهرين وإعلان حالة الحصار لمدينة الجزائر وضواحيها.	ص105
/	الجمعة 07 أكتوبر 1988: انتشار العسكر في كل مناطق المدينة، وتنظيم أول مسيرة ضخمة للإسلاميين.	ص106
/	السبت 08 أكتوبر 1988: ارتفاع حدة العنف في عدة أحياء.	ص106
/	الأحد 09 أكتوبر 1988: اتساع حملة الاعتقالات.	ص106

ص106	الاثنين 10 أكتوبر 1988: خروج آلاف من الشباب بالحي الجامعي بلكور في مسيرة سلمية وصامتة.	
ص132	مجزرة جديدة ببوفاريك (قتل، ذبح، اختطاف، سلب ونهب)	الخبر La Liberté
ص149	خبر موجز عن حياة الرئيس الشاذلي بن جديد ومغادرته الحكم	/
ص169	خبر حول انشقاق كبير في الجماعة الإسلامية المسلحة	/
ص195	توقيف 16 مهرب أسلحة نحو الجزائر.	/
ص196	حكاية لالا فتيحة ومأساتها	/
ص275	اغتيالات قامت بها الجماعات الإرهابية واختطاف واغتصاب الفتيات.	/
ص284	اغتيال 20 مواطنا منهم امرأة حامل.	/

لقد لجأ الكاتب إلى الاستعانة بالقصاصات الصحفية وإعادة تدوينها حرفيا على صفحات الرواية دون ربطها بسياق النص، مما أثر ذلك سلبا على الشكل الروائي، حتى يخيل للقارئ أنه يتصفح صحيفة أو مجلة تحكي وقائع وأحداث المأساة - وإن اعتبر ذلك شكلا روائيا جديدا ميز الرواية التسعينية الجديدة - ولعل الهدف من ذلك هو رغبة الرواية في الكشف عن ظاهرة العنف للقارئ حتى يتعرف على الخلفية الفكرية والمرجعية الدينية المتطرفة التي تبنتها شخصيات الرواية.

ونخلص إلى أن الروائي "احميدة عياشي" كغيره من الروائيين الشباب اهتم أكثر بالمضمون وعكس الواقع والأزمة السياسية ونقل الخطاب الأيديولوجي والصراع بين اتجاهين متناقضين أكثر من

اهتمامه بالبنية الفنية والجمالية للخطاب الروائي، مما أثر ذلك سلبا على الرواية، و لعل ذلك يرجع إلى غياب الوعي الفني لدى الكاتب واستعجاله في الكتابة، عكس ما لمناه في رواية "تاء الخجل" "لفضيلة الفاروق" و "حارسة الظلال" "لواسيني الأعرج" و تيميمون "لرشيد بوجدره"، الذي أورد هذه القصصات بشكل يخدم النص السردي وربطها ربطا وثيقا في حلقة متناغمة، إذ يستعين بها من حين لآخر ويعيد تدوينها بخط بارز، هذه القصصات التي كانت تحمل في طياتها أخبار الاغتيالات المتواصلة التي كان يقرأها في الصحف اليومية أو يستمع إليها عبر أمواج الإذاعة وهو على متن حافلته "شطط" يجوب الصحاري هاربا من التهديدات و الموت المحتم، ولكن على الرغم من ذلك فإن أخبار القتل والاغتيالات كانت تلاحقه أينما حل ويعبر عن ذلك قائلا: « أصبحت حياتي المتعثرة لا تطاق، فأرفض كل هذا العنف المخيف وهذا الإرهاب المتوحش، كما تضيق نفسي بكل هذه المناورات السياسية والسرقات المالية والمعاملات المافيزية...وما إن أعود إلى الجزائر حتى أتية وأفقد توازني وحس الواقع. كنت أغير مسكني مرتين في الأسبوع وأعيش في حالة حذر وخوف»¹ فينقل لنا ما كان يستمع إليه من أخبار إذاعية، أو ما كان يقرأه على صفحات الجرائد في شكل قصصات «جاءني صاحب الفندق بالجرائد اليومية التي وصلت بالطائرة من العاصمة منذ ساعة:

- تسبب انفجار قبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلفت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح جلهم في حالة خطيرة.

- صعدت إلى غرفتي بسرعة. تقيأت كل الفودكا التي شربتها البارحة أخذني الغثيان أمام هذه المجزرة الشنيعة. استلقيت على فراشي ونمت نوما عميقا خاليا من الكوابيس. دام النهار كله»². فالكاتب قام بنقل خبر الانفجار كما جاء في إحدى الصحف اليومية دون ذكر اسمها بخط بارز وواضح للفرقة بين النص السردي والنص الإعلامي. وما يلاحظ على

¹ رشيد بوجدره: تيميمون، منشورات ANEP، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 70.

² المصدر نفسه، ص 64، 63.

توظيف هذه التقنية أنها جاءت متناغمة متصلة بالأحداث قبل نقل الخبر و بعده؛ إذ جاء الشعور بالغثيان لدى السارد كنتيجة حتمية أفرزتها أخبار القتل وهذا ما لم نلمسه عند "العياشي".

لاشك أن هذه التقنية وهذا «التكنيك» له قيمته الجمالية بإعطاء الرواية نسغا جديدا في تكوين بنيتها السردية، وإعطاء النص نكهة جمالية¹ عندما تساعد في بناء النص الروائي وتماسك بنياته، ومن ثم إثارة المتلقي وإيهامه بواقعية الأحداث من خلال ما تعرضه الرواية من واقع متردّد، لذلك لازال السارد ينقل للقارئ ما قرأه وما سمعه من أخبار عبر أمواج الإذاعة وهو على متن حافلته القديمة رفقة السواح «أعود إلى الحافلة وإلى السياقة وإلى الصحراء. كل هذه الذكريات أردتني كئيبا فشعرت بحاجة ملحة إلى شرب كأس فودكا مصقعة. أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار:

اغتيال الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وقد حدث ذلك بمرآى من ابنته البالغة من العمر عشرين عاما.

أغلقت المذياع بسرعة. اشتقت إلى كأس الفودكا مصقعة². فالأخبار التي سمعها جاءت مترابطة مع السياق دون أن تقطع خطية السرد أو أن تعمل على خلخلته؛ لأنها جاءت متناسقة مع وقائع الأحداث والاضطرابات التي تعيشها الجزائر والتي كانت سببا في هروب السارد إلى الصحراء، كما أنها جاءت مرتبطة بلحمة البناء السردية، ما جعل لحضورها مبررا فنيا مقنعا ساهم في إضفاء سمة حداثيّة مميزة كما هو الشأن بالنسبة لرواية "حارسه الظلال" لواسيني، إذ ركز أكثر على نقل ما كان مكتوبا على اللوحات التذكارية - حينما كان "حسيسن و" "دون كيشوت" بصدد زيارة مغارة سارفنتيس - بحثا

¹ عدالة محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 232، 233.

² رشيد بوجدر: تميمون، ص 20.

عن الجديد الذي يمس «كل عناصر المعمار الروائي، وسجلات الكلام، وطبيعة، ووظيفة الكتابة، فقد أصبح النص الروائي خبرة جمالية، ونسقا فنيا، وإبداعيا، ذا نكهة خاصة، ولكنه - مع ذلك - لم يضع قطيعة مع مرجعياته الواقعية، وأبعاده التاريخية، فهو يعمل على إعادة إنتاج التاريخ، والواقع، وينميها في قالب روائي متفرد، عبر شبكة من العلاقات الدلالية، والبنائية؛ بحيث نجد أنفسنا - في الغالب - أمام نسيج روائي، لصيق بالواقع، يعيد صياغته في بناء تخيلي خاص»¹.

ومن هذه المعالم الأثرية التي خلدها النص الروائي: اللوح الرخامي الذي وُجد في زاوية مظلمة في نهاية بهو قليل النور الذي رفع تكريما لذكرى الشاعر رينيار مجنون إلفير الذي كان أسيرا لدى القراصنة. وقد كتب على اللوح:

COMITE DU VIEIL ALGER

A La mémoire du poète

REGNARD

Qui fut esclave à Alger

De 1678 – à 1681.

لجنة الجزائر القديمة

ذكرى الشاعر

رينيار

الذي كان أسيرا بالجزائر

من 1678 إلى 1681².

¹ حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، المطبعة السريعة، القنيطرة، ط2010، ص 14.

² واسيني الأعرج: حارسه الظلال، دون كيشوت في الجزائر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2006، ص 68.

يستثمر السارد تقنية الكولاج، أو التلصيق في استدعاء اللوح التذكاري، مستقطبا، ومحفزا ملكة الرؤية من جراء «استغلال الصفحة بطريقة جزئية، فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على اليمين، أو في الوسط، أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة، لا تشغل الصفحة كلها، وستفاوت في الطول بين بعضها البعض»¹. وهي طريقة جديدة في الكتابة تشغل مساحة جزئية من الصفحة، وإن كان الروائي قام بنقل الكتابة كما وجدها على اللوح التذكاري.

وهناك العديد من المعالم التاريخية كالتماثيل، والمنحوتات، واللوحات التذكارية التي وجدها السارد "حسيسن" و "دون كيشوت" مرمية في مزبلة "وادي السمار في حين كان يجب أن يحتفظ بها داخل متحف وطني، بل وجدوا بعضها محطما من طرف الإسلاميين كما حدث لتمثال سرفانتيس.

إلى جانب هذه المعالم والآثار نقل إلينا الروائي عن طريق الكولاج ما كان مكتوبا على اللوح التذكاري -الخاص بعين قديمة تعود إلى الموريسكيين، ومقهى البلاطان- الذي لم يبق فيه غير هذه الكلمات التي بدأت تزول وتمحي بفعل الزمن، ما يشير إلى الإهمال وعدم الاهتمام بهذه الكنوز والمعالم التاريخية القديمة:

عين يعود تاريخها إلى العهد العثماني

ربطت بطريق الحامة في المكان المسمى: البلاطان

هذا المكان صُنف كمعلم تاريخي:

يوم 20 فبراير 1911

تم ترميمه من طرف المندوبية التنفيذية لبلدية بلوزداد

¹ حميد الحمداوي، بنية النص السردية، ص 56 ، 57.

(بلكور سابقا) يوم: أول نوفمبر 1994 تحت رعاية الوكالة

الوطنية للآثار وحماية المعالم التاريخية¹

كل هذه المعالم الأساسية التي ذكرها الروائي قد اندثرت؛ لأن الإهمال دمر كل شيء، إذ أن بعض هذه اللوحات الرخامية خُربت بقصد النهب، و جزء منها موجود في مكان مخصص لرمي النفايات التي راكمها السكاري الذين يقضون لياليهم في ذلك المكان الذي جمعت فيه كل تلك التحف الأثرية بعيدة عن المتحف الوطني.²

لقد عمد الروائي إلى استدعاء هذه القطع واللوحات الأثرية حيث ساهمت في دفع حركة السرد إلى الأمام، كما كان لحضورها تعليلا فنيا ساهم في تماسك جسد العمل الروائي، حيث يربط بينها وبين النص صلة وثيقة في حلقة متناغمة.

¹ واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص84.

² ينظر المصدر نفسه: ص89.

خامسا: العبثية ومفارقة السخرية:

تقوم المفارقة على التناقض والتضاد بين شيئين، أو بين المعنى المعجمي الظاهر والمعنى الدلالي أو المعنى الآخر الخفي للملفوظ الذي يظهره السياق ما يشير لدى المتلقي رغبة ملحّة في معرفة المعنى المراد وتأويله؛ لأنه يدرك أن المنطوق لا يتوافق مع السياق الذي جاء فيه، وأن صانع المفارقة اعتمد على هذا الأسلوب البلاغي من أجل المراوغة والنقد والتهكم والسخرية من وضع معين، فجعل من اللغة الإيحائية وسيلة تعبيرية مناسبة لإيصال رسالته إلى المتلقي الذي يعمل هو الآخر على فك الشفرات والرموز وتأويلها ومنحها بعدا دلاليا.

وكلمة مفارقة في اللغة الإنجليزية تعني "Ironi" وقد ورد هذا المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط وهي طريقة معينة في المحاورّة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله، وعند "أرسطو" تعني الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح¹. كما لها مرادفات كثيرة في التراث العربي تتقاطع معها في المعنى، إلى جانب المدح بما يشبه الذم والذم بما يشبه المدح؛ ذلك أنها تحمل معنيين: المعنى السطحي والمعنى العميق ومنها: المجاز المرسل، الاستعارة، التمثيل، الكناية، التعريض، التلميح، اللمز، الغمز، الإلماع، التضاد، الطباق، المقابلة، التهكم، الإشارة، السخرية، الاستهزاء، الازدراء، الهجاء، النكتة، الفكاهة، المزاح، المبالغة، والعبث، الجد في موقف الهزل والهزل في موقف الجد... وغيرها من الألفاظ² وأشكال التعبير الفني التي لها استقلاليتها وخصائصها

¹ ينظر: نبيلة إبراهيم: المفارقة مجلة فصول النقدية، مج 7، ع 4، 3، إبريل، سبتمبر، 1987، ص 132.

² ينظر: عاصم شمادة علي، المفارقة اللغوية في معهود الخطاب العربي، دراسة في بنية الدلالة، مجلة الأثر، ع 10، (د ت)، (pdf) ص 3.

التي تحددها، وتربطها بالمفارقة من خلال أسلوب المراوغة والحيل اللغوية التي يلجأ إليها صانع المفارقة، حينما يقتضي الأمر ذلك.

كثيرا ما تثير المفارقة الضحك لعدم توافق الكلام الظاهر مع المعنى الخفي بأسلوب تهكمي، كما أنها قد تثير إحساسا بالقلق و التوتر وإثارة مشاعر التحسر والتألم نتيجة موقف يستدعي ذلك، إذ يمكن أن يتوافق المفهوم (التهكم والمفارقة) في الدراسات البلاغية، غير أن التهكم لا يشترط التضاد ما يزيد الأمر تعقيدا في مفهوم المفارقة، لذلك يرى بعض الدارسين صعوبة تقديم تعريف محدد لها يحدد معاملها بدقة لتداخلها مع الفنون البلاغية الأخرى.

فتعرفها "نبيلة إبراهيم" بأنها تعبير لغوي بلاغي، يركز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية... وتصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها.... وربما كان من التبسيط المخل أن تعرف المفارقة بأنها كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، أو أنها كلام يستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي. وإنما المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها¹، إذ يسعى الكاتب المبدع إلى إنتاج نص يحمل ما يحمل من الصور البلاغية التي تثير المتلقي وتدفعه للبحث عن المعنى الحقيقي العميق والدلالي الخفي خلف الملفوظات التي خطها، هذا يعني أن صانع المفارقة لابد أن يتصف بالذكاء والفتنة و اتساع الخيال والجرأة والقدرة على اختزال الفكرة، ما يستدعي ذلك قارئاً واعياً ذو خبرة وثقافة ومرجعية معرفية وفكرية، قادر على فك الشفرات والرموز.

إن المفارقة الساخرة بذلك صورة يراد من خلالها الإقناع بضد ما يقال باستعمال كلمات في غير معناها الحقيقي؛ إذ توحى إلى معنى خفي مضمّر يرد في بعض الأحيان في صيغة الاستفهام والتعجب، توحى من خلال سياق الكلام إلى السخرية اللاذعة المضمرة.

¹ نبيلة إبراهيم: المفارقة، ص 132.

ونخلص إلى أن المفارقة لعبة عقلية وعملية ذهنية تستثير العقل و تتحقق من خلال لغة إيحائية تقوم على النقد و مبدأ التضاد والتناقض ومبدأ الاقتصاد واختزال المعنى، هدفها إثارة المتلقي وتخفيفه على التأويل والتحليل لتعبر عن شيء بضده وبأسلوب غير مباشر، رافضة المعنى السطحي لإثارة الضحك أو التهكم والسخرية التي تعد «هجومًا متعمداً على شخص بهدف سلبه كل أسلحته وتعريضه من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه»¹ بعكس المفارقة التي لا يكمن هدفها في الهجوم على الضحية بقدر ما تهتم بإبراز الحقائق بأسلوب مشوق مبني على التضاد وقلب المعنى وتغيير الدلالة حالها حال السخرية.

إن السخرية مصطلح يتقاطع في مفهومه مع العديد من المصطلحات والأساليب البلاغية التي بينها أنفاً، لذلك يصعب الفصل بينها، وقد جاءت في لسان العرب على النحو الآتي:

سَخِرَ منه وبه سَخَرًا وسَخَرًا وسُخِرًا، بالضم، وسُخِرَ وسُخِرًا وسُخِرًا وسُخِرًا: بمعنى هزئ به، وقال الأخفش: سَخِرْتُ منه و سَخِرْتُ به، وضحكت منه وضحكت به، وهَزِئْتُ منه وهَزِئْتُ به؛ كلُّ يُقال، وسخرت من فلان هي اللغة الفصيحة... ويقال سخرت منه، ولا يقال سخرت به، .

وفي الحديث: أَسَخَرُ مني وأنا المَلِكُ أي أَسْتَهْزِئُ بي. والسُّخْرَةُ الضُّحْكَةُ. وقيل السُّخْرِيُّ، بالضم، من التسخير والسُّخْرِيُّ، بالكسر، من الهُزء. سَخِرًا من سَخِرَ إذا استهزأ، وقد يقال في الهُزء: سَخِرِي وسُخِرِي².

من خلال ما سبق نستخلص أن كلمة سخرية وردت في لسان العرب بمعنى الاستهزاء والضحك. وقد وردت كلمة سخر في القرآن الكريم عدة مرات بمعنى الاستهزاء كقوله تعالى في سورة

¹ ينظر: نبيلة إبراهيم: المفارقة، ص 136.

² ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 4، (د ط) 1992، مادة سخر، ص 352، 153.

الحجرات ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّنْ قَوْمٍ﴾ (الحجرات الآية 11) وقوله تعالى في سورة الصافات ﴿وَإِذَا رَأَوْا آيَةً يَسْتَسْخِرُونَ﴾ (الصافات الآية 14) وأيضا ﴿وَلَقَدْ اسْتَهْزِئَ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَخَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ﴾ (الأنعام الآية 10).

ولقد وردت معظمها بصيغة المضارع، «وكأنها تشير إلى الأثر المستمر للسخرية مستقبلا في تأثيرها النفسي، والاجتماعي، وقد أسندها الله سبحانه وتعالى إلى نفسه في عدة آيات»¹.

فالسخرية إذن فن بلاغي وطريقة من طرق التعبير الفنية التي تطلق جملة أو تحكي حكاية وتعني عكس ما يظهره المنطوق اللفظي في صورة التهكم المرير والهجاء اللاذع، أو صورة كاريكاتورية تدعو إلى الفكاهة والضحك والتندر من أجل التسلية والترفيه عن النفس وإسعاد وإضحاك الآخرين، وهذا ما يبدو في ظاهره. غير أن الساحر في حقيقة الأمر هدفه قد يكون أسمى من مجرد الإضحاك؛ لأنه يريد أن يبلغ رسالته بطريقته الخاصة، مما يوحي بذكائه وسعة خياله و قدرته على التحكم بزمam اللغة وبلورتها بما يخدم أفكاره التي يسلطها كالسيف الحاد على رقاب من يسخر منهم.

إن السخرية سلوك غير صريح يتصف بالالتواء والمواربة والتظاهر باستعمال ألفاظ لها معنى ظاهر بينما المقصود هو المعنى الباطن المسيء عادة²، وظاهرة أدبية فنية يستخدمها الكاتب الساحر باستعمال أساليب بلاغية تساعد على تعميق دلالة السخرية وإثراء المعنى ومنحه أبعادا شتى، بهدف إثارة انتباه السامع أو المتلقي بأسلوب نقدي تهكمي هادف، يكشف عن الحسرة الكامنة داخل النفس نتيجة لانتشار بعض الخصال والتصرفات المتناقضة التي تمجها وتأبأها النفس البشرية. لذلك تلجأ السخرية إلى النقد بغرض الإصلاح والتنبيه والتقويم والتغيير، أو الهجاء المقذع والشماتة في العدو معتمدة في ذلك على «قلب المعنى وعلى تخييب ظن المستمع فيما ينتظره من الكلام الموجه

¹ نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص15.

² ينظر: غنية النحلاوي: السخرية والاستهزاء بين حرية الرأي واحتقار الآخر، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008، ص43، 42.

إليه، وحجب المعنى الحقيقي أو معارضته باستعمال كلمات أخرى، وهو ما يعطي للسخرية معنى التلميح والتعريض والنيل من الخصم بطريقة ذكية وغير مباشرة، بما يتيح لها فرصة التأثير والتبكيث. وهذه إحدى مكامن فنية السخرية¹ إلى جانب التنكيت والإضحاك أو فن الفكاهة الذي يتقاطع مع السخرية؛ ذلك أن كليهما يدعوان إلى التنكيت و الضحك. غير أن الهدف يختلف؛ لأن الفكاهة تهدف إلى الإضحاك والتنكيت والتسلية والترفيه عن النفس فحسب، بعكس السخرية التي تكون هادفة ومعبرة. وتتفقان في استعمال الكلمة و الحركة والإشارة، لذلك فعلاقتها متينة بالسخرية من حيث « تأدية معناها -أحيانا- وفي مؤازرتها في أداء وظيفتها أحيانا أخرى، فتعبر عنها تعبيرا صادقا، وبذلك تكون مرادفة للسخرية²، بخاصة حينما تكون الضحكة ساخرة تصدر من نفس حانقة رافضة لظاهرة ما، لأن الفكاهة يراد بها كل ما يثير الضحك سواء كان ذلك دعاية، أو مزاحا، أو هزلا، أو تهكما، أو سخرية، ما دامت كلها باعثة على الضحك وان اختلف الاسم³.

أما **التهكم** فيرتبط ارتباطا شديدا بالسخرية من حيث هو أداة نقد واحتجاج ورفض، حيث يلجأ الساخر إلى الهجوم على ضحيته بدمه وتحقيره والتقليل من قدره وقيمه والاستهزاء به وهجائه هجاء مقذعاً، ما يدخل السخرية أيضا في باب الهجاء و «مهما يكن اختلاف الرأي في تحديد مفهوم التهكم فإنه يتضمن معاني الاستهزاء والاستخفاف والعبث والتعدي والاقتحام على الغير، والإغاضة والهجوم و الانتقاد....سواء تم ذلك في قوة وعنف دون موارد وخفاء أم في رقة ولين وبطريقة خفية، ويرجع إلى الأديب اختيار الأسلوب الذي ينسجم مع حالته النفسية ويستجيب

¹ محمد ناصر بوحمام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، جمعية التراث-القراءة- غرداية الجزائر، ط1، 2004، ص29،30.

² المرجع نفسه، ص25.

³ ينظر: أحمد محمد الحوفي: الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها، نضمة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، (د ط)، 2001، ص7.

لدواعي التهكم عنده. بهذا المفهوم يكون التهكم لونا من ألوان السخرية وأحد صورها¹ لتقارب وظيفتهما وتشابه دلالاتهما في طريقة الهجوم على الضحية، بالانتقاص والاستهزاء منه والازدراء به والتعرض له بعبثية توحى إلى لا مبالاة الساهر المتهكم، غير أن المتهكم يكون أكثر جدية دون إثارة الضحك.

إن السخرية أسلوب بلاغي عرفه الأدب العربي منذ العصر الجاهلي من خلال أشعارهم، غير أنه كان ساذجا بسيطا وباهتا، إذ ظهر في صورة الهجاء المقذع للانتقام من خصومهم وإحقاق الأذى القولي بهم، وقد عرف تطورا ملحوظا وازدهر أكثر في العصر العباسي الذي شهد تطورا في شتى المجالات والميادين، وكانت من أبرز السمات التي ميزت الأدب العباسي واشتهر بها عدد من الشعراء والأدباء أمثال: الأصفهاني، دعلج الخزاعي، أبو العلاء المعري، الجاحظ، أبو العيناء، بديع الزمان الهمذاني، والبغدادى....

أما في العصر الحديث فقد انتشر انتشارا لافتا للنظر في مختلف الأجناس الأدبية، غير أنه كان محتشما في الأدب الجزائري وظهرت أكثر في المقالات التي كانت تنشر في الصحف والمجلات، وقد تناول "محمد ناصر بوحجام" ذلك في كتاب جاء بعنوان "السخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925-1962" ما أغنانا عن الحديث عن هذه الفترة، ويكفي أن نشير إلى بعض الكتاب الذين اشتهروا بهذا الأسلوب في كتاباتهم أمثال "محمد سعيد الزاهري، الأمين العمودي، محمد البشير الإبراهيمي"، إلى جانب ما جاء في بعض القصص التي نشرها "أحمد رضا حوحو" في مجموعته القصصية "عادة أم القرى".

أما مطلع السبعينيات بعد ظهور الرواية والفترة التي تلتها تميزت الرواية بالمباشرة وسيطرة الخطاب الأيديولوجي واهتمت أكثر بالبناء والتشييد بعد الاستقلال، فكانت السخرية نادرة وباهتة

¹ محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص25.

جاءت بأسلوب بسيط وساذج، يفتقر إلى الشروط التي ترقى بالسخرية إلى المستوى المطلوب فنيا، نظرا لكونها حديثة النشأة وطغى عليها الأسلوب المباشر واللغة التقريرية المباشرة، واهتمت أكثر بالتحولات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، و مع دخول الكتابة مرحلة جديدة فترة التسعينيات لمحا تحولا واضحا في طريقة الكتابة لدى بعض الكتاب الجدد، ولمسنا تطورا ملحوظا لهذا الفن الذي عاد إلى الظهور بعد غياب دام طويلا. فالتجديد إذن لا يعني القطيعة التامة مع ما هو تقليدي، وإنما هو تطور واستمرارية وتشكل في ثوب جديد، يمنح النص الأدبي روحا جديدة، موظفا لمختلف الأساليب البلاغية واللغة الإيحائية، واللغة الذهنية بطريقة مكثفة الرموز والدلالات، سواء في القصة أو الرواية، وهذا ما لمسناه عند بعض الكتاب الجدد أمثال: "عبد الله عيسى لحيلح" "عز الدين جلاوحي" و"السعيد بوطاجين" الذي تتسم كتاباته بالغموض وهي من أبرز سمات الحداثة التي نادى بها الحداثيون في الشعر. وقد وقع اختيارنا على رواية "كراف الخطايا" بجزأياها "للحيلح" لكونها تتضمن الكثير من القضايا والقيمات الجديدة التي شهدتها الرواية الجزائرية الجديدة، غير أنه تناولها بطريقة مغايرة وبأسلوب شيق، ولغة ساخرة بعيدة عن التقريرية، بتوظيف آليات قديمة أعاد إحياءها و توظيفها بصيغة جديدة.

الشخصية الساخرة وآليات السخرية :

لاشك أن الشخص الذي يتمكن من صياغة السخرية واللعب باللغة شخص مبدع وله قدرة فائقة على توليد الألفاظ وإنتاج نص خال من السطحية والتقريرية، و يميل إلى استعمال اللغة الإيحائية والإشارية؛ إذ يعتمد الساخر على الألفاظ الموحية بدهاء وحنكة كبيرين تعكس مدى قدرته على التلاعب بالألفاظ والمعاني من خلال الصور البلاغية المختلفة، «لأنها تخرج من أصحاب العقول الذكية، وتخطب أصحاب العقول اللماحة، فيكون القاسم المشترك بينهما جميعا هو التلميح في حقة

وظرف وفكاهة»¹، لذلك يجب أن يكون القارئ حذقا فطنا ذكيا حتى يتمكن من كشف مواطن السخرية والمعنى المراد منها، ومحاولة فهم وإدراك ما يريد تقديمه الأديب الساخر.

كما تتمتع الشخصية الساخرة بالجرأة والذكاء، وقوة الخيال، والمنطق، إلى جانب الهدوء التام وخفة الروح، ويمتلك أيضا شعورا مسيطرا واضحا بالتفوق والانتصار، والشعور بالعزة والاستعلاء، وأن له القدرة على النقد والتعريض بأخطاء الآخرين² وتتبع هفواتهم والسخرية من تصرفاتهم، إذ قد يكون الساخر ناقدا حقيقيا دون أن يجعل من السخرية لغاية التسلية فقط، وإنما لأداء وظيفة اجتماعية وأخلاقية، بخاصة وأن الساخر «لديه حساسية لنقائص المجتمع فيسخر بهدف الإصلاح، لتكون العملية هنا في قمة العمل الإيجابي البناء، ومحاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير المجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب التطور، وتناهض الحركة نحو المستقبل والتخلص من العوامل التي تهدد الحياة بالتوقف أو البطء كالجهل، والبخل، والدعاوى الكاذبة، وتهاجم ما يحتوي منها إغراضا عن الحياة، أو العجز عن التعامل معها، كالغفلة، والبلادة، والخمول، ذلك أن حرص المجتمع على كيانه يثير فيه روح المقاومة والدفاع عن النفس، ليرد على المهاجمين المنتقصين للأمة كلها من أعدائها، أو الخارجين على قواعدها ونظامها من أبنائها لإعادتهم إلى الطريق الصحيح، والتخلي عن عاداتهم المرفوضة في مجتمعهم»³، وأيضا من أجل التخلي عن بعض القيم الخاطئة التي تؤمن بها بعض النفوس الضعيفة، وتنبههم لما يقومون به من تعمية العقل وإيهام الآخرين على صدق اعتقاداتهم الخاطئة وفضح بعض الألاعيب السياسية. لذلك يجب أن يتصف الساخر بالهدوء والرصانة والتحكم في انفعالاته، فتحدث السخرية بذلك أثرا بالغا في المسخور منه «كالشماتة والتشفي منه وقهر كبريائه،

¹ نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، ص 27.

² المرجع نفسه: ص 22.

³ المرجع نفسه، ص 24.

وإخضاعه لإرادة الساخر، كما أن أثرها يكون بارزا في نفس الساخر، من حيث مساعدته على التنفيس عن نفسه وإزالة ما بها من برحاء وآلام¹.

ونخلص إلى أن الساخر شخصية أدبية مبدعة، يهدف من وراء سخريته إلى الترويح عن النفس ودفع الملل ونسيان هموم الحياة وتعزيز الثقة بالنفس و إيقاظ النفس من غفلتها وتقديم دروس وعبر بطريقة غير مباشرة، لذلك نجده يبحث عن طرق مختلفة ووسائل متنوعة، لممارسة تهكمه وتنبيه الغافلين إلى أفعالهم والضحك منهم تارة والتحسر على ما آل إليه الواقع المرير تارة أخرى، كما هو الحال عند الروائي "عبد الله عيسى لحيلح" في روايته "كراف الخطايا بجزأياها(1،2)، إذ اختار آليتين مناسبتين لتنفيذ خطته التي تتمثل في نقل أخبار القرية، وكرف وتتبع أخطاء سكانها والتعريض بهم، ومن ثم الضحك عليهم وانتقادهم والكشف عن ضحالة فكرهم وخواء روحهم، فكانت ظاهرتا الأحلام والجنون الفكرة التي راودت الكاتب وبطل روايته "منصور"، تكشف عن دهاء الشخصية الروائية بطل رواية "كراف الخطايا" وذكائه وشقاوته وخفة دمه وعبثيته التي لا تنتهي، إذ قال فيه أحد الزبائن مصرحا بذكائه «أنا لم اعتبره ذكيا في يوم ما، رغم أنه ذكي جدا»²، إلى جانب حسن اختياره للوسيلة المناسبة لنقل انشغالاته في فترة حرجة من تاريخ الجزائر التي يصعب فيها الإفصاح عن مواقفه وآرائه التي تضع الجميع موضع الشك، إذ ينتقدهم نقدا لاذعا يرمي إلى فضح المستور وكشف لعبة النفاق وعن الوجه الحقيقي للبشر، و هي أيضا وسيلة لفضح زيف المجتمع الجزائري بداية التسعينيات وحتى بعد عودته بعد غياب دام عشر سنوات.

1. الجنون:

¹ محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص22.

² عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ج1، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر، ط1، 2002، ص9.

لم يكتف بطل رواية "كراف الخطايا" بالتعريض والتلميح واستعمال الإشارات والرموز للنبيل من الأشخاص والمجتمع برمته، وإنما اهتدى إلى طريقة أخرى -التظاهر بالجنون- تجعله يتنصل من مسؤولية ما يصدر منه وإعفاء نفسه من الرقابة ومن اللوم والعتاب، فظاهرة الجنون إلى «جانب كونها وسيلة للتنصل من مسؤولية ما يقال فهي أسلوب من أساليب السخرية لطرافة ما تُنَوَّل فيها»¹. ولأن المجنون قد رفع عنه القلم ولا يُلام على تصرفاته، قرر "منصور" التظاهر بالجنون حتى يتسنى له مراقبة سكان القرية لتمزيق الأقنعة وفضح نفاقهم وألاعيبهم، والتعريض بأخطائهم بأسلوب يثير الضحك، وهذا ما أقر به في النص الروائي قائلا: «سأمزق عنهم كل الأقنعة ليعرفوا أنهم ليسوا جديرين بالحياة، وأنهم لا يساوون قلامة ظفر لو لم تخرب المعايير»².

فلم يشك أهل القرية في جنونه أبداً، وإنما كانوا يعتقدون أنه مجنون ذكي جدا و من طراز خاص³، في حين يقسم لأمه أنه ليس كما يعتقد الناس وإنما تظاهر بالجنون ليحقق مراده ويسخر من الناس «أنا لست مجنونا يا أمي.. والله لست مجنونا.. إنما يقولون عني ذلك، لكي يفقد قولي فيهم وحكمي عليهم مصداقيته.. أنا أريد أن أضحك على الناس، واكشف لهم ضحالة فكرهم وخواء روحهم.. لكنني لا أنكر يا أمي أنني شقي من الطراز الأول وقلق بامتياز»⁴.

"منصور" إذن هذه الشخصية الساخرة لا يهدف من وراء سخريته الترويح عن النفس ودفع الملل فحسب، وإنما لغاية قد حدد معالمها مسبقا مما يوحي بذكائه وجرأته وقوة خياله، إلى جانب خفة روحه وإحساسه بالتفوق والانتصار لقدرته على نقد المجتمع وإظهار عيوبه، من أجل إيقاظ النفوس من غفلتها وإصلاح المجتمع الواقع في براثن الظلم والفساد.

¹ محمد ناصر بوجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، 77.

² عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج1، ص66.

³ المصدر نفسه، ص9.

⁴ المصدر نفسه، ص47.

إن يقظة "منصور" التي تعكس في الحقيقة شخصية الكاتب تشير إلى رفضه لواقع مليء بالمتناقضات والمفارقات، وابتذال العالم و الناس وتظاهرهم بالعلم على الرغم من جهلهم كما هو حال "عمي سعيد الزبال"، حينما تظاهر بفهم كلمة "زنديق" التي وصف بها "منصور" الشيخ إمام القرية، و على الرغم من أنه لم يفهم الكلمة كما يفهمها غيره، لكنه رد عليه كالعارف الفاهم، بعدما ظن أن الكلمة مدح وثناء لأنها من متعلقات الشيخ.

« أي نعم يا مجنون. -وشيخنا كذلك زنديق كبير، أنت لا تعرفه جيدا أيها الغبي .. ثم أخذ مختتما كلامه بشيء من الفخر و الزهو كالْعُجْب- إنني من أتباعه وأغرق منصور في ضحك حاد جعله يتمرغ ويفحص الأرض بقدميه، عندما عرف "عمي سعيد الزبال" أنه وقع في مطب من مطبات "منصور" فقال كلاما فاحشا، وارتمى عليه وأمسك عليه بقبضته الخشتين، وهو يقول ضاغطا على أسنانه، وعلى رقبة منصور: سأخنك بقبضتي ولن أدعك تفلت مني حتى تفسر لي معنى زنديق»¹. فمنصور إذن ترك الرجل يستعرض مهاراته المعرفية ويمدح الشيخ الذي هجاه منصور، مما أثار ذلك ضحك "منصور" والمتلقي على حد سواء لجهل الرجل وتظاهره بالمعرفة وإحساسه بالسعادة والفخر، لكونه من أتباع شيخ "زنديق"، ليعلم في الأخير أنه قد وقع في مطب من مطبات منصور الساخرة التهكمية التي ترمي إلى الاستهزاء والاستخفاف بالشخص وتحطيم معنوياته، حتى يتجنب هذا السلوك. فالضحك الساخر من خلال ذلك يتبين أنه أسلوب تهكمي وسلاح عدائي مهما كانت دوافعه، إلا أنه يتميز عن غيره من الأساليب العدائية بأنه مصبوغ بروح الفكاهة.

اعتمد الروائي إلى جانب أسلوب التهكم والضحك الساخر على التعريض الذي يراد به معنى آخر غير المعنى السطحي المصريح به في النص، وهو « أسلوب يعتمد على التعبير غير المباشر، واللعب

¹ عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ج1، ص108.

بالمعاني، من غير أن يكون بين المعاني تلاؤم مشروط»¹؛ إذ يفهم من سياق الكلام الذي ورد فيه هذا الأسلوب، كما جاء على لسان السارد حينما أخبرنا بما حدث لإحدى شخصياته الروائية "بائع الشيفون" الذي ساقه رجال الدرك إلى قسم التحقيق قائلا: « أشاع الناس في الناس أن رجال الدرك قد أطلقوا سراح ابن الشهيد "بائع الشيفون" بعدما أكرموا إكراما جميلا، وأهدوه باقة ورد حمراء، ولقد أحس هو مع ذلك كله أنه قد ارتكب ما استوجب كل تلك الحفاوة، وكل ذلك الإكرام، وإنما قد نسي فقط ما كان منه!»². فالحفاوة والإكرام وباقة الورد الحمراء التي أهداها رجال الدرك لابن الشهيد ما هي إلا بعض الضربات الموجعة التي أكرموا بها ضيفهم واستقبلوه بذلك أسوء استقبال والذي عرّض به وأشار إليه بالحفاوة والإكرام.

من الألاعيب التي قام بها منصور مستغلا جنونه للتسلية والسخرية من الآخرين تسجيله لأصوات الحيوانات ونشر الشريط على نطاق واسع، وقد صُغت سخريته تلك بالعبثية التي يراد بها «الموقف أو الأمر الذي يتنافى مع المعقول، وإداركه قد يثير الضحك»³.

فكرة منصور أثارت فضول الكثيرين وجعلت كل من يسمع تلك الأصوات يتمرغ أرضا من الضحك والتسلية والمتعة التي لم يروا مثيلها، إذ كلما طغى صوت على آخر من أصوات الحيوانات المسجلة « يرسلون أصواتا على أن أحشاءهم تكاد تتمزق من شدة الضحك .. أية مصيبة رائعة هذه!!»⁴ فقد كانت لعبة مسلية بالنسبة لأهل القرية، وهذا ما يبدو من ظاهر اللعبة، لكن منصور أراد لها غير ذلك، إذ بعد انتشار الشريط الصوتي الذي تم فيه تسجيل أصوات الحيوانات (الحمار، الكلب، الضفادع، الغراب، الدجاجة، الديك) تفتن إلى دلالاته بعض رواد المقهى مما أثار فضول

¹ محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص 279.

² عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج 2، ص 396.

³ مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 340.

⁴ عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج 1، ص 99.

الناس وتخوفهم وتساؤلاتهم الكثيرة عن المغزى من هذا الشريط وأيهم المقصود بالتسجيل، وأي حيوان يمثل كل واحد منهم من بين تلك الحيوانات التي اختارها منصور، إذ إن اختياره لم يكن عفويا ولا اعتباطيا، وإنما عن وعي عميق يكشف عن ذكائه ورجاحة عقله، و تفتنه إلى طريقة جديدة وممتعة للسخرية من الآخرين، تنم عن عبثيته وشقاوته وحرصه الشديد على اختيار رموز معبرة عن واقع مرير وعن حقائق سياسية ودينية واجتماعية يصعب عليه التصريح بها علانية أمام الناس، وذلك لصعوبة الأوضاع الأمنية التي تعيشها القرية زمن الأزمة، لذلك اختار "منصور" لعبة مسلية ساخرة وتهكمية أحيانا ومضحكة تارة أخرى، لكنها هادفة وناقدة تكشف عن المستور وفضح ما يصعب الكشف عنه علانية، لذلك أصبحت الأصوات مدعاة « للتفكه لمن أراد التفكه والسخرية لمن أراد أن يسخر، وللدرس والمقارنة لمن كان جادا فائرا للدرس والمقارنة»¹.

انّصاف "منصور" بخفة الدم والشقاوة وحب الضحك على الغير والاستهزاء بهم جعله يفكر في طريقة أخرى لفضح وجهاء القرية وكشف حقيقتهم من خلال مراقبتهم؛ لأن الساخر عادة يفضل رصد ومراقبة ما يجري من أخطاء، واستخدام وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب² التي تستخدم لأجل التنبيه لبعض التصرفات السيئة والسلوكات السلبية، و نقد بعض العادات الاجتماعية والقيم الأخلاقية التي توحى برفض الكاتب/الساخر لها والإحساس بالمرارة التي « عادة ما تطبع السخرية، التي تأتي لتتقد أوضاعا لا تتماشى مع نفسية الفنان، ومع نظرتة إلى الحياة، فباعتباره إنسانا مرهف الحس دقيق الملاحظة، فإنه يتأثر كثيرا بما يدور حوله ويشعر بالانقباض، حيث يحس بفقد الانسجام بين مواقف الناس وما تتطلبه الحياة، حسب رؤيته، كل ذلك يسبب له مرارة وحسرة، يعبر عنها بأسلوب السخرية أحيانا

¹ عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ج1، 191.

² ينظر: نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، ص 16.

«¹ ، هذا ما جعل "منصور" يستدرج مجموعة من الأشخاص إلى بيته منتصف الليل بعد إيهامهم بوجود امرأة في منزله و زينها لهم كما يزين الشيطان المعاصي للإنسان، ليفضحهم و يزيح عنهم رداء التدين الذي يخدعون به الناس، ويغرق هو في ضحك ساخر احتقارا لهم.

أما المرأة المومس التي شاع خبر وجودها عند "منصور المجنون" وطمع فيها الجميع لم تكن سوى أخته التي جاءت لزيارته والاطمئنان عليه، وكانت قد سمعت أصواتا غريبة وضوضاء خارج المنزل فرد منصور عليها متهمكا وقد وصف ضحاياه بالكلاب تعريضا: « لا شيء ..إنها الكلاب الضالة شمت رائحة اللحم هذه الليلة »² و لما صار وحده في الغرفة أغرق في ضحك مكتوم، لأنه يعلم أنهم يتحاشون أن يروا بعضهم بعضا، وهم يأخذون مواقع استعدادا للانقضاض على فريستهم.

بعد اكتشاف أمر هؤلاء الأشخاص وتخرجهم الشديد، فكر كل منهم في فكرة تخرجه من المأزق والفضيحة التي أوقعهم فيها المجنون العاقل، فحدث الشيخ نفسه في حل يخرجه من هذه الورطة قائلا: « ما أسهل الترقيع سأقول لهم لقد جئت للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وأقول لهم: والله ما استطعت النوم ولا لِد لي هجوع وامرأة فاجرة في قريتنا.. قد خفت أن تعم الفاحشة فيغمنا الله بعذاب بئس.. وأقول لهم كلاما آخر غير هذا، كله براق.. كله خادع ومقنع »³.

حينما التقى هؤلاء الأشخاص أصيبوا بالدهشة والفرع وبخاصة والشيخ بينهم، وتساءل الجميع فيما إذا كان اللقاء الذي جمعهم لهدف واحد وهو لقاء الفريسة السمينة، أم أن الأمر محض صدفة. غير أنهم متأكدون أن هذا الفخ لعبة من الأعياب "منصور" المجنون الذي جعل « وجوههم تبدوا صفراء شاحبة تحت الضوء، وكانوا صامتين لم يجرأ أحد منهم أن يفتح فمه بأي كلمة »⁴، ولإنقاذ

¹ محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص30.

² عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج1، ص67.

³ المصدر نفسه، ص69.

⁴ المصدر نفسه، ص69.

الموقف استجمع الشيخ شجاعته الأدبية وقام يخطب فيهم و- كأنه فوق منبر الجمعة- بعد السلام والتحية وتلاها بالبسملة والحمدلة والاستغفار وطلب الهداية والاستشهاد بالآيات والأحاديث النبوية التي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، ثم ختم خطبته بدعوتهم للعودة إلى منازلهم ويبقى هو في انتظار منصور الذي اتهمه بالفسق والفجور بتطبيق الحد (شرع الله) عليه وعلى المرأة الفاجرة التي معه.

لقد أفلح "منصور" في كشف حقيقة هذه الشخصيات التي جاءت بحثا عن المعصية وطلبا للشهوة، بعد أن أوهموا أنفسهم أنهم جاءوا للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ليتحول ذلك الموقف إلى بطولة وفضيلة ونبل بعد أن كان موقف ندالة وخزي وقلة مروءة¹.

غير أنهم لم يستسلموا بل رجعوا مرة أخرى إلى بيت منصور لعلهم يحظون بالفريسة المحرمة، فعاد الشيخ وفي « صدره رغبة جامحة أن يأخذ نصيبه من الدنيا هذه المرة... فالمرأة ساقطة غريبة، والشاهد الوحيد مجنون لا يصدق أحد من الناس.. والمرأة حسبما وصف منصور جديرة بسهرة كاملة في صقيع ليلة من ليالي رأس السنة!»².

لقد انشغل "منصور" هذه المرة بنقد شخصية الشيخ أكثر من غيره من الشخصيات الأخرى على الرغم من أنها جاءت لهدف واحد، رغبة منه في كشف الحقيقة المزيفة للشيخ المزعوم والسخرية من إمام مسجد القرية الذي تخلى عن رسالته النبيلة، وقد كان يتظاهر بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ونسي نفسه، ويدعو أتباعه إلى اتباع كتاب الله وسنة رسوله الكريم من لبس العباءة والعمامة وتقصير السراويل وإطلاق اللحية، وكأن الدين يتجلى وينحصر في الزي الإسلامي والمظهر الخارجي؟ ولم تكن هذه إلا خدعة لتزييف العقل وتشويه الدين، ما يعكس انتهازية هذه الشخصيات وبراغماتيتها وجعل الدين سلاحا ووسيلة من أجل تحقيق غايات دنيئة ومصالح خاصة، مما جعل

¹ ينظر عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج1: ، ص70.

² المصدر نفسه، ص70.

"منصور" يواصل سخريته اللاذعة وهجومه على الشيخ الذي عاد مسرعا خجلا منتصف الليل، حتى إذا ما استيقظت زوجته ولم تجده أحسنت به الظن لكونه يسهر الليل في إعداد خطب الجمعة ودروس الوعظ التي شغلته عن حقه في أهله.

إنها سخرية ممزوجة بالحسرة ومرارة الواقع، واستهزاء ملفوف بالاحتقار، ومفارقة تجمع بين فعلين متناقضين متنافرين (وعظ الناس ونصحهم وإرشادهم/ وارتكاب الفواحش والمنكرات)، لا شك أنها مفارقة تنم عن صراع المجتمع وعن عالم ممسوخ صورته الكاتب في شكل قرية صغيرة، هي صورة للفضاء الواسع الذي يشمل كل هذه العناصر وكل هذه المفارقات.

2. الرؤى والأحلام:

أهم ملمح لفت انتباهنا عند قراءة رواية "الحليح" ج2 طغيان ظاهرة الرؤى والأحلام التي جعل منها وعاء لتفريغ مكبوتاته وكسر حاجز الواقع، لنقل ما يريده في صورة رؤية رجل صالح يرجى صدقها، إذ أن "منصور" في الجزء الثاني من الرواية لم يعد ذلك المجنون الذي فضح أهل القرية و الطبقة السياسية، وإنما ارتقى بنفسه إلى ولي صالح، رؤيته صادقة ودعوته مستجابة، وما يؤكد ذلك غضبه من "عمي صالح حينما قاطعه وقال أنها من الشيطان وبمجرد أوهام وأحلام بعدما بالغ في سرد الرؤية فأجابه قائلا: «دعني أكمل-رد عليه بصوت حاد- فهي مازالت طويلة، وفيها الكثير من الغرائب والعجائب، وأنا مأمور أن أقصصها على الناس وعندما تنتهي مهمتي، فإما أن تسمعي وتبلغ عني، وإما تجمع لي الناس ليسمعوني وليشهدوا أنني قد بلغت، إن علي إلا البلاغ!»¹، فهو يرى بصدق رؤياه وضرورة تبليغها للناس، لجزهم وتخويفهم وتنبيههم إلى غفلتهم، وغايته من ذلك الكشف عن مقتته الشديد للظواهر السلبية السائدة في مجتمعه، في صورة تهكمية تعريضية بازدراء الأشخاص وتصرفاتهم وتصويرهم في صورة كاريكاتورية مضحكة وهادفة. وقد ذكرنا أحلام منصور

¹ عبد الله عيسى لحليح: كراف الخطايا ج2، ص337.

وسفره إلى العالم الآخر وعروجه إلى السموات وانتقاله ما بين الجنة والنار بمنامات الوهراني وكذا رسالة الغفران لأبي العلاء المعري وهو تناص أدبي يبين تأثر الروائي بهما في طريقة توظيفهما في روايته، مما يعكس مرجعيته الأدبية وثقافته الواسعة.

لقد تشكلت السخرية إلى جانب ظاهرة الجنون بشكل الرؤى والأحلام، وهي ظاهرة قديمة في الأدب العربي ووسيلة نقدية ساخرة، وسلاح فتاك للهجوم على الضحية لتخويفها وزجرها وفضح ما كان مستورا وما كانت تقوم به الشخصيات المسخور منها من انتهاكات وتجاوزات، لذلك اهتدى "منصور" بفطنته وحنكته إلى هذه الطريقة ملفوفة برداء التصوف لكشف ألاعيب سكان القرية، انطلاقا من إمام المسجد إلى "عمي سعيد الزبال"، فكلهم متورطون في مستنقع القذارة والفساد ومنغمسون في الرذيلة والنفاق.

لذلك تفتن إلى أن يوهمهم بأنه قد رآهم في منامه باعتباره - كما يعتقد في نفسه - الولي الصالح، فهو يرى ما لا يرى غيره ورؤيته لا محالة صالحة وصادقة لأنها من الله، فقد أخذ يروي تفاصيل الحلم المفزع على "عمي صالح" صاحب المقهى وهو من المقربين جدا إليه، فيقول: «رأيتُ رؤيا أفزعني، وجعلتني أقضي الثلث الأخير من الليل في الصلاة والتسبيح وقراءة القرآن. إنها رؤيا خطيرة يا "عمي صالح"، وهي تم الجميع... نظرت!..و نظرت!..ليتني ما كنت يا عمي نظرت!.. كنتم مسخا كمسخ، ومسوخا كمسوخ..قلت في نفسي:-لعلي قد نظرت وما أبصرت، فأعدت النظر..فصار التشوه فيكم أجلى، والمسخ أوضح، ولو كان له لسان ناطق لكان أفصح....رأيتكم بجباه متجعدة شعراء كجباه القروود التي أضر بها الجفاف، وعيون جاحظة مخضرة كعيون الضفادع، التي بدأت شطوط المستنقع تضيق عليها، وكانت عيونكم **حولاء**، بحيث تبدو لمن ينظر إليكم أنكم تنظرون في اتجاهات مختلفة شتى إلا إليه، فمن يدري من يخاطب، أو لمن يقول: - يا أنت انتبه!..

أما أنوفكم فكانت كفنطيسة الخنازير، مناخيرها وردية اللون فاتحة، يخرج منها مخاط لزج، ما يكاد يتجاوز شفاهكم من تدليه حتى تسحبوه إلى داخلكم مستمتعين أو غير متبهين، وأحيانا يبقى عالقا بشواربكم التي كانت تشبه أشواك القنفذ. أما شفاهكم فكانت تماما كمشفر البعير الهزيل، وهو يحاول أن يقضم نباتا شوكيا، أما آذانكم فقد كانت لولا حجمها تشبه آذان الفيلة، عالق بها قراد غير قليل، كان في لون الرماد... حتى إذا أردتم أن تسدوا فرجة في الصف الذي أمامكم تقدمتم إليها زحفا على بطونكم، كفيلة البحر تماما!.... لقد كنتم يا عمي مرعبين، وكنت الوحيد الذي يدرك مقدار ذلك الرعب ولهذا كنت أرتعش وأنا في الدرجة السابعة....»¹ الحلم كان طويلا جدا تجاوز عشر صفحات، واقتطعنا منه هذا المقطع الذي يبدو طويلا نوعا ما حتى نتمكن من رصد نظرة منصور لأهل القرية جميعا باستثناء صاحب الرؤية، فهو حسبه بريء مما رأى، لأنه جعل من شخصه الولي الصالح الذي لم تغره شهوات الدنيا وملذاتها، واكتفى بالعيش وحيدا في بيته في صراع دائم مع إبليس، وقد شدت رؤيته انتباه "عمي صالح" الذي كان يستمع إليه بتلهف وخوف شديدين.

إذا أمعنا النظر في الكلمات التي أبرزناها بلون داكن في المقطع السابق نلاحظ أنه اختار أبشع ما في الحيوانات ليشبه الناس بها، وكيف أنهم مُسخوا إلى حيوانات وتحولت خلقتهم في العالم الآخر، وصورهم تصويرا تهكميا مضحكا محملا بدلالات رامزة ليست بريئة، وهذا ما يعرف بالتصوير الهزلي الكاريكاتوري الذي يعتمد إلى « المبالغة في عرض أشكال المسخور منه وإشاراته وحركاته الظاهرة، وتصرفاته اللافتة للنظر، وفي تشخيص ملامحه الخلقية والخلقية فيقف عند جوانب الضعف في جسد شخص أو في وجهه، ويكبرها، كأنما يريد أن ينمي الضعف أو العيب الذي يكمن فيه إلى أقصاه»² وما هذه الصور الهزلية الكاريكاتورية التي حرص منصور على تصويرها وتجسيدها إلا تعبير عن سوء

¹ عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ج2، ص313، 317.

² أحمد الحوي: الفكاهة في الأدب العربي، ص36.

أعمالهم في الدنيا والخوض في أعراض الناس بالسوء، وتتبع عورتهم، وأكل أموال الناس بالباطل والنفاق والقذف والسكر و.... فقد ركز على أعضاء معينة من جسم الإنسان لعلها أكثر ارتكابا للأخطاء والمعاصي من طرف سكان قريته (الجبهة، العين، الأنف، الشفاه، الأذن، والبطن) وربطها بالحيوانات التالية: (القردة، الضفادع، الخنازير، البعير، القنفذ، الفيلة)

في القديم مسح الله اليهود قردة لعصيانهم، لذلك لازالت هذه الصورة عالقة في ذهن "منصور" جعلته يرى في منامه أن سكان القرية ممسوخى الجباه، لكونهم يتظاهرون بالحفاظ على أداء الصلاة في المسجد مرتدين العباءة الإسلامية، والعمامة الحجازية، والسراويل القصيرة، وإطلاق اللحية، غير أنهم كانوا يأتون إليها بثقل شديد وينقبونها نقبا لا تكاد جباههم تلامس الأرض، وهذا ما رآه في منامه إذ يقول: «...نحن دائما نستثقل وقت انتظار الصلاة، حتى ولو كان دقيقتين!، فبدا علينا تملل وحالة أخرى من الضجر»¹ أما بطونهم فقد انتفخت من كثرة أكلهم أموال الناس بالباطل فصاروا يزحفون مثل فيلة البحر، وأما ألسنتهم فلا تتوقف عن هتك أعراض الناس وقذفهم ونشر الإشاعات؛ و: «كل الأراجيف تشاع عقب التفرق من الصلاة!»² أو وهم مجتمعون في المقهى، إذ يصور "منصور" ذلك في صورة بلاغية رائعة: «...مررت بطاولاتكم، وأنتم تلغظون كالذباب، فوجدت أعراضكم قد تعفن لحمها بين الأسنان الصدئة الصفراء»³، وشفاههم تتدلى كأنها شفاه البعير حينما يراقبون الفتيات بأعين كأعين الضفادع وهن خارجات من الثانوية، وحين يلحون على رؤية الأنسة الليلية كما ألح "عمي صالح" على "منصور" بأن يصفها له متذرعا بالدين حتى وإن كان فهمه خاطئا «صفها لي لا تستحي، فالشيخ قال: لا حياء في الدين صفها لي سأعطيك قازوزة»⁴. فأى سخرية

¹ عبد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ج2، 314.

² المصدر نفسه ج1، ص58.

³ المصدر نفسه، 78.

⁴ المصدر نفسه، ج2، ص57.

أبلغ من هذه "حاج" قد زار بيت الله يطلب من منصور أن يصف له المرأة السمينة، وأن يحدد له موعدا معها في بيته؟ والأمر من ذلك أن يطلب ذلك إمام المسجد ! فقد « كان يزهد أصحابه في المتع الحلال فيما ينهش هو من متع الحرام مع قوم كان يسميهم قديما أبناء الحرام! »¹، لذلك يرفع منصور عينيه إلى السماء في نبرة الضارع المتبتل ويدعو ربه: «اللهم تقبل نُسك الثعالب وزُهد الذئاب!»²، وهو دعاء يجمع بين المتناقضات والمفارقة اللفظية التي تكسوها مسحة من التهكم مصحوبة بالتعجب، فما الثعالب والذئاب إلا كل منافق مخادع مكر ظالم.... فكيف لهذه الصفات أن تجتمع في زاهد ناسك متعبد لولا التعريض والاستخفاف بهم، حيث قام بقلب المعنى وحجبه بمعارضته واستبدال كلمات بأخرى وهو ما يعطي للسخرية معنى التلميح والتعريض .

إن رواية "كراف الخطايا" مليئة بالسخرية ولا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من التهكم والسخرية اللاذعة انتقاصا ورفضاً لأخلاق قومه وانتقادا لتصرفاتهم طمعا في تغييرها، جسد بعضها في شكل حلم في الجزء الثاني من الرواية، وتأويله كان قد بينه منصور في الجزء الأول حينما كان منشغلا بكرف خطايا أهل القرية، كما اختار الحيوانات كوسيلة للسخرية والازدراء بوصف يثير الضحك لوجه الشبه بينهما في الحلقة.

يواصل "منصور" سرد ما رآه في حلمه بنبرة ساخرة دائما، يريد من خلالها تنبيه "عمي صالح" ونصحه وإرشاده، إذ خصه بدعوة خاصة في منامه وكم كان سعيدا بهذه الدعوة وكأنه تنفس الصعداء بعد أن حكى له منصور عن الصوت المجهول الذي ناداه وطلب منه أن يدعو بما شاء، فخص "عمي منصور" بدعوة خاصة سعد بها أيما سعادة كالطفل الصغير الذي يفرح بهديته يوم العيد قائلا: «يا إلهي.. ارزق "عمي صالح" قوة الأبدان ليزيدها لما عنده من قوة الإيمان.... واحش قلبه بالرغبات

¹ عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ج2، ص94.

² المصدر نفسه، ص67.

العدراء.... يا غفور يا شكور، يا رحمن، سقه إلى بيتك المحرم ليظهر عظامه من الأوساخ والأدران
..»¹.

فدعاء "منصور" في الحقيقة لم يكن بريئا بل دعاء فيه من الخبث والتعريض والتلميح ما لا يمكن لقارئ بسيط أن ينتبه له، إذ لا بد من ربط الدعاء بالأحداث التي عاشها عمي منصور في الجزء الأول و هي إشارة لما كان يقوم به سابقا، من إتباعه للشهوات والنزوات، على الرغم من كونه قد حج بيت الله، إلا أن سلوكاته لا تنم عن ذلك، لذلك دعا له بزيارة البيت الحرام مرة أخرى وفيه نوع من التهكم المضمّر، فهل من يشرب الخمر حتى تنتفخ بطنه ويبيعه للناس ويجري خلف شهواته ويراقب الناس يتصف بقوة الإيمان!

إن هذه العبارة التي وظفها "الروائي على لسان "منصور" ما هي إلا مفارقة لغوية تحمل معنى السخرية والتهكم من صاحب المقهى، إذ أطلق كلمة يعني بها ضد ما هو ظاهر في الأصل، فالمعنى الحقيقي خفي وذو دلالة عميقة غير واضحة و قد اعتمد على أسلوب غير مباشر ألا وهو التعريض وقلب المعنى، لينبه "عمي صالح" إلى ما كان عليه وماذا ينتظره يوم الحساب، ففي «التعريض ينال الأديب الساخر من المسخور منه، ويعبث بخصمه بطريقة خفية ذكية ومؤلمة في الوقت نفسه، وبذلك يوفر التعريض الجمالية في التعبير والطرافة في القول. ومن ثم يبعث المتعة في نفس القائل، ونفس المستمع والمطلع على القول المعروض»².

رواية كراف الخطايا رواية ممتعة ومكثفة الدلالة والإشارات، مغرية للقراءة والدراسة، إذ جعل من السخرية وأساليبها المتنوعة وآلياتها هدفا ورسالة يريد إيصالها إلى المتلقي؛ لأنها تعكس رؤيته للعالم

¹ عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج2، ص323..

² محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص 279،280.

بطريقة تهكمية، ذلك أنه من سمات الرواية الجديدة المحاكاة الساخرة والرؤية التهكمية للعالم¹ من خلال تصويره كيف تم تزييف الوعي بعد أن انساق الجميع خلف الحزب الإسلامي وكيف أنهم أخذوا بالقشور وتركوا اللب، وجعلوا من الدين وسيلة لتحقيق غاياتهم وأهدافهم الخاصة، فقد تناول كل ذلك بطريقة غير مباشرة اعتمد فيها على التعريض والتلميح والمفارقة اللغوية والدلالية عكس ما لمناه عند الروائيين الشباب، الذين راحوا ينقلون الواقع بحذافيره مما أدى إلى غياب التخيل، ما جعل الرواية التسعينية تتسم بالتسجيلية والظرفية والتصاقها بالواقع إلى حد التطابق، عكس ما رأيناه في رواية "كراف الخطايا" التي سعى فيها الكاتب إلى السخرية من مختلف الطبقات الاجتماعية والسلطة السياسية، بأسلوب مغاير يكشف عن طريقة ذكية في الطرح واختيار آليات قديمة في حلة جديدة، مقرونة بالارتقاء الصوفي بإحلال المنامات مقام الحقائق، مع تكثيف العلامات الإشارية والدلالات المتعددة، فألفيناه أسلوبا مغايرا ممزوجا بعبثية لا مثيل لها، وهذا ما لم نعهده في الرواية الكلاسيكية التي تعتمد على المباشرة والخطابية، فغدت بذلك سمة مميزة في الخطاب السردى الجديد.

¹ ينظر: هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص74.

سادسا: مستويات التعدد اللغوي:

إن النص الأدبي لا يتحقق إلا من خلال اللغة، التي تعد كيانا اجتماعيا وأداة للتواصل بين الأفراد، ذات أبعاد أيديولوجية غنية بالدلالات والتراكيب التي تحمل شفرة توحد بين المستوى الوظيفي والجمالي في العمل الأدبي، كما تمثل رداء للأفكار، وتكشف عن رصيد لغوي ومجموعة من المعارف التي تحيل إلى مرجعيات ثقافية. لذلك فالخطاب اللغوي هو سياق فكري متجانس مع طبيعة الأيديولوجيا والعمل على بثها، فتشكل الأعمال الأدبية محالا فسيحا تتجلى فيه عملية التواصل بين اللغة والأيديولوجيا¹. ولاشك في أن ما يضيفي على النص الأدبي أدبيته أو فنيته ويجعل نصا ما نصا أدبيا هو موضوع اللغة، سواء أكانت اللغة معيارية أم شعرية، إذ يرى "موكاروفسكي" أن هناك لغة معيارية معتادة تتبوأ الوظيفة التواصلية فيها مكان الصدارة، ويطلق على هذه اللغة " اللغة المعيارية" (language standard) وهي لغة الأحداث اليومية، ولغة التجارب، والعمل والصحافة. وهناك لغة أخرى تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة، بل على تكسيورها والتمرد عليها، ويطلق على هذه اللغة الثانية "اللغة الشعرية" (poetic language). اللغة الأولى نفعية مباشرة والثانية فنية ملتوية. الأولى تواصلية، والثانية إنشائية. تختلف الأولى عن الثانية من حيث الوظيفة والشكل، الأولى تسعى إلى التوصيل والثانية غايتها فنية جمالية ويتقهر هذا التوصيل².

وعلى هذا الأساس سوف نقوم بدراسة اللغة المعيارية بمستوياتها المختلفة -أما اللغة الشعرية فقد سبق وان أشرنا إليها في عنصر تداخل الرواية مع الشعر- بعيدا عن المستويات التي تعود الباحثون على تناولها في دراساتهم، كاللغة العامية والأجنبية وحتى التهجين اللغوي، وإنما سنكتفي بعرض أشكال التعدد اللغوي الذي له علاقة بالأجناس التعبيرية والمهن الاجتماعية كما حددها باختين،

¹ ينظر: عمرو عيلان : الأيديولوجيا و بنية الخطاب للروائي ، دراسة سيكيوبنائية في روايات بن هدوقة، منشورات جامعة منشوري، قسنطينة، 2011، ص41، 31.

² ينظر: يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترألت كمال الروبي، فصول، ع 1، ج 5، 1984. ص41،

والتي لاحظنا بروزها وسيطرتها على الخطاب السردى الجزائري المعاصر، أو شكل بعضها ظاهرة جديدة لم تكن واضحة المعالم من قبل. فالرواية غالبا ما تكتسي لغة الأجناس التعبيرية المختلفة التي تحتضنها، إذ أن « كل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع... وجميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة، منصّدة، إذن وحدتها اللسانية تنضيدا تراثيا، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها. وكثيرا ما تأخذ لغات الأجناس خارج الأدبية الملحق بالرواية أهمية بالغة»¹.

إن اللغة تتعدد بحسب ميادين استخدامها وتباين حسب الوظيفة الاجتماعية والأيدولوجية لكل شخص، ف لغة الطبيب مثلا تختلف عن لغة الفلاح ولغة السياسي تختلف عن لغة التاجر... وهكذا، ولكل حقله الدلالي الخاص به، وهذه اللغات وإن كانت كلها متباينة إلا أنها جميعا نموذجية اجتماعيا مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية. ما يجعلها متنوعة متعايشة تجسد للتناقضات الاجتماعية والأيدولوجية متوزعة بين الماضي والحاضر، ومختلف الفئات الاجتماعية والأيدولوجية و بين تيارات ومدارس وحلقات...²، فهي تمثل لغات متعددة داخل اللسان الواحد. وهذا ما يؤكد أيضا عبد الملك مرتاض في قوله: « ومن أجل ذلك نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد: فهناك اللغة الشعرية أو لغة الكتابة الإبداعية بعامة، وهناك لغة القانون ولغة الفلاسفة، ولغة رجال الإعلام (أو اللغة الإعلامية)، ولغة رجال السياسة أو اللغة الدبلوماسية، وهلم جرا »³

تكشف العديد من الروايات محل الدراسة عن مستويات لغوية مرتبطة بالأجناس التعبيرية و بالمهن التي تشغلها الشخصيات الروائية (متهات لاهميدة عياشي، سادة المصير لسفيان زدادقة، أرخبيل الذباب لبشير مفتي، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، لعمارة لخص، الرماد الذي

¹ ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987، ص78، 79.

² ينظر المرجع نفسه: ص53، 54.

³ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (د ط)، 1998، ص95.

غسل الماء لعز الدين جلاوجي وغيرها) إذ « يمكن أن ندخل في الرواية "اللغات" والمنظورات الأدبية والأيدولوجية المتعددة الأشكال، لغات الأجناس التعبيرية، والمهن، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل، والمزارع، والبائع، والفلاح)...»¹ ، فبعض اللغات ترتبط بالوظيفة كلغة أهل القانون التي لا تتطور إلا ببطء شديد؛ فلا تستطيع أن تخرج من جلدها، إذا كانت غايتها تلقين المتلقي مجموعة من المعارف والمواد القانونية ليفيد منها بعض حياته اليومية أو المهنية ولا تكاد تخرج عن النظام المؤلف لدلالة ألفاظ المتعاملين بها في حقل القانون مثلاً².

الذي تجدر الإشارة إليه أن اللغة المستعملة في معظم هذه الروايات هي لغة ذات مستوى واحد من حيث الفصاحة؛ أي التركيز على اللغة الفصحى البسيطة حتى في الحوار مع تهجين بعض المفردات، لكن تختلف من حيث حقلها الدلالي بحسب وظيفة الشخصيات التي أثرت على طبيعة حديثها، فنجد مثلاً لغة الصحفي، ولغة الأستاذ، ولغة السياسي، ولغة المتطرف، لكل حقله الدلالي الخاص به، جاء بعضها في شكل حوار وبعضها الآخر على لسان السارد. وعن هذه المستويات اللغوية في العمل السردى يقول عبد الملك مرتاض: إن على الكاتب أن «يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات»³، فليس من المعقول على سبيل المثال لا الحصر أن يتحدث الملحد بلغة المتصوف الزاهد العابد وهو لا يؤمن بما يعتقد، كما ظهر ذلك جلياً في روايات " رشيد بوجدره" ورواية فتاوى زمن الموت " لإبراهيم سعدي على لسان إحدى الشخصيات الروائية التي أخفت إحادها.

¹ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 71

² ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 95..

³ المرجع نفسه: ص 104.

معظم الروائيين الجزائريين اهتموا بلغة الشخصيات المثقفة فقط وأهملوا لغة الشخصيات العادية الأخرى؛ إلا فيما ندر وجعلها توظف لغة سردية حكاية صافية هي بالأحرى لغة السارد وخلفه المؤلف المحكم للعبة التأليف¹، وهي اللغة الغالبة على الروايات. أما عن المستويات اللغوية التي سوف نشير إليها فإنها تكاد تنحو منحى العلمية الجافة، لارتباطها بمهنة الشخصيات الروائية.

1. **لغة الصحفي:** وهي من أكثر اللغات بروزا في بعض روايات التسعينيات، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار المقالات التي كانت تنشر الأخبار الوطنية، منها السياسية وأخبار القتل والاعتقالات المستمرة، والخطاب الإعلامي الصحفي عامة له علاقة «بالكلام و بالإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام: إنه ينتقد ملفوظا، وجهة نظر، يجادل، يسخر... وإذا حلل عملا يكشف وجهات النظر التي تحفزها، ويصوغها لفظيا مبرزاً إيها بما يلائم: بالسخرية، بالغضب،... إلخ»² ويختار الصحفي إبراز العناوين المثيرة لمقالاته حتى يتمكن من جذب القارئ إليه وإغرائه. ومن بين هذه العناوين المغرية ذات اللغة الإعلامية التي اختارها الصحفي "أحميدة" في رواية "متهات" «لالة فتيحة تعترف، قدر امرأة كانت ذابحة»³، فالعنوان كما أشار بعض الصحفيين مثير وقاس في الوقت نفسه كما هو الحال أيضا بالنسبة لعنوان آخر قال عنه الجنرال أنه على الرغم من قساوته فهو يعبر عن الواقع بوضوح «حكم في أزمة سياسيون مفلسون»⁴، ومن خلال حديث بعض الشخصيات يستطيع القارئ أن يتعرف على لغة الصحفيين، من خلال فحوى ومضمون حديثهم الذي يدور حله حول أهم الأخبار الإعلامية التي سيتم نشرها، فمثلا نجد "علي خوجة" يسأل حميدو عن مقاله الأخير ومدى نجاحه: «المراسلة الأخيرة أعجبتك أم لم تعجبك يا أحميدة، قل الحقيقة .

¹ ينظر: صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية قراءة في نصوص العروي الروائية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص72.

² ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 104.

³ أحميدة عياشي، متهات، ص 197.

⁴ المصدر نفسه، ص 177.

عمر، هل وجدت المراسلة خبطة إعلامية حقيقية أم أنها مجرد قعقة؟

قل رأيك بصراحة "لا تحجل"

-انشقاق كبير في الجماعة الجزائرية

-خروج "الإنقاذ" وقيادي من "الجزارة" ¹

إذن من خلال الملفوظات التي تضمنها هذا الحوار ومن خلال مقال آخر كتبه "علي خوجة" حول هذه الأحزاب وانتقاداتها، ندرك غاية هذه الأيديولوجية الإعلامية الراغبة في كشف الصراع الأيديولوجي بين هذه الأحزاب وتعريتها للمجتمع الجزائري، وإزاحة الستار عن هذا التيار وما حدث فيه من انشقاقات.

كما أنها تشير إلى المهنة التي تشغلها تلك الشخصيات الروائية - كما بين ذلك باختين - والتي تبين طبيعة الاهتمامات والمشاكل التي تثيرهم وتستفزهم للكتابة ولإبداء موقفهم وآرائهم التي قد تكون معارضة لبعض الجهات، وغالبا ما تحاول هذه الشخصيات أن تكون لغتها محايدة تتحرى البحث عن الحقيقة التي تجعلهم في كثير من الأحيان ضحايا لما يكتبونه، كما هو الحال أيضا لشخصية "مصطفى" في رواية "أرخييل الذباب" لبشير مفتي "حينما يؤكد ذلك في قوله: «في البداية كانوا يقولون "مقالاتك جريئة" والآن أدفع الثمن لوحدتي ..

-كنت تعرف يا مصطفى ..لقد كتبت بدون خوف ..والآن عليك أن تصمد...

-أعرف ..قلت كل هذا في مقالتي وحملت المسؤولية للذين تركوا البلد يسير بغير معالم ..قلت ذلك أنا متأكد» ².

من خلال حوار الشخصيات كما هو واضح يستطيع القارئ أن يتبين البنية الفكرية و الثقافية للمتكلم، إذ غالبا ما « يتم إدخال تنوع لغات مجتمع ما، أساسا، عن طريق خطابات الشخص

¹ احيدة عياشي: متاهات ، ص 169

² بشير مفتي: أرخييل الذباب، 37،38.

المباشرة من خلال حواراتها لكن... هذا التعدد الاجتماعى يكون أيضا متناثرا داخل خطابات الكاتب، وحول الشخص، خالقا بذلك مناطقهم الخاصة»¹.

إذن فلغة الصحفي هي لغة صريحة حادة حدة السيف على رقاب متلقيها، إذ كانت تشكل خطرا على المرسل والمرسل إليه على حد سواء، لكون الرسالة التي يقدمها على شكل مقالات صحفية تثير الكثير من الصراعات، وإظهار لبعض الحقائق غالبا ما كانت تؤدي بصاحبها إلى القتل والموت المحتم.

2. اللغة التاريخية: أصبح التاريخ مادة مهمة لدى الكتاب الجزائريين، إذ يستقون منه معلوماتهم أو يتكثرون عليه في بناء أحداث الرواية، إما لمقارنة الأحداث والوقائع بالماضي وتمجيده، وإما لإثبات التشابه بين بعض الأحداث الماضية والحاضرة، فيستعمل بذلك المفردات والكلمات التي تحيل إلى تاريخ معين، أو موقف أو حدث ما.

اعتمد "أحمد عياشي" في روايته على لغة تاريخية في الماضي القريب ولغة تاريخية في الماضي البعيد، ليبين مدى تشابه الأحداث على الرغم من مرور عدة قرون، تأكيداً على مقولة التاريخ يعيد نفسه، فأحدث تطابقاً حتى في أسماء شخصياته (علي، عائشة، عمر، عبد الرحمن) وأشار إلى الخلافات والنزعات التي شهدتها العالم الإسلامي في عهد الصحابة والتابعين، ففي حديثه عن بيعة الصحابي عثمان رضي الله عنه يقول: «واتفقوا على بيعة عثمان وانتظم الأمر واستمرت الدعوة في زمانه وكثرت الفتوح وامتألت بيت المال غير أن أقاربه من بني أمية قد ركبوا مهالك فركبته ووقعت في زمانه اختلافات كثيرة وأخذوا عليه كلها منسوبة إلى بني أمية»²، فالكلمات التي وظفها من قبيل (بيعة عثمان، الدعوة، الفتوحات، بني أمية) تشير إلى تاريخ معين من التاريخ الإسلامي، وهي لغة لا

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 74.

² أحمد عياشي، متاهات 161.

نجدها عند العامة أو التاجر أو الفلاح أو...، وإنما هي لغة تعكس البنية الفكرية والثقافية لشخص معين له علاقة بالتاريخ الإسلامي.

و في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أيضا يحدثنا عمي العربي -الذي ذاق الأمرين إبان تواجد الاحتلال الفرنسي في الجزائر، وتكرر معه المأساة فترة التسعينيات- على لسان السارد عن معاناته ومعاناة عائلته وما كانوا يتلقونه من إهانات من طرف الجنود الفرنسيين «أكتوبر 1944. التاريخ الذي اقتحم فيه الجنود الفرنسيون منزلهم... فجأة علقت في مخيلته الصغيرة صورة الجندي وهو يصرخ بهيستيريا وبلغة لم يكن يفهمها.. كان الجنود يبحثون عن شيء لا يعرفه، يوجهون الأسئلة لوالده بنفس العصبية والصراخ ثم ينهالون عليه ضربا»¹، فمأساة شهر أكتوبر وبعد مرور قرون من الزمن هاهو التاريخ يعيد نفسه وتكرر أحداث أكتوبر 1988 بنفس الأوجاع والمآسي، ليعيش عمي العربي وغيره من الجزائريين المناضلين تاريخين مأسويين من تاريخ الجزائر. والروايات التي تحيل إلى اللغة التاريخية كثيرة منها رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" "للطاهر وطار"، "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" لعز الدين جلاوجي"، "البطاقة السحرية" لمحمد ساري" كتاب الأمير" لواسيني الأعرج... إلخ.

3. لغة السياسي: وهي اللغة الصادرة عن السياسي أو من يهتم بالشؤون السياسية، وقد كان حضورها بارزا في روايتين أكثر من غيرهما من روايات الأزمة لدرجة التماهي الكبير مع الشخصيات السياسية والواقع السياسي الجزائري، وهما روايتا "متاهات" "لاحميدة عياشي" و "سادة المصير" "لسفيان زدادقة"، إذ اعتمدا على لغة السياسي المحنك الذي له علاقة وطيدة بالرئاسة وصراعاتها على لسان الجنرالات أو الرئيس المقال في الجزائر، ومن ذلك قول الجنرال في رواية "متاهات" معلقا على حال الجزائر «فإننا نقول أن ما عرفته الجزائر من أحداث كبيرة عميقة منذ أكتوبر 1988 لم تعرفه خلال ثلاثة عقود من الاستقلال [...] (و) منطق أننا دولة حديثة الاستقلال قد لا يكون مبررا

¹ ياسمينه صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 14.

للتخلف والانحطاط السياسي، إن عمر كندا المستقلة هو نفسه عمر الجزائر، بل ما كانت تتوفر عليه الجزائر من أسباب النجاح في بداياتها كان يتجاوز بكثير حظوظ كندا، لكن بعد مرور نفس الفترة على البلدين، أصبحت المقاربة اليوم تبدو غريبة، لما وصلت إليه كندا، وما نعيشه اليوم من تخلف وانحطاط سببها الأساسي ضعف النخبة الحاكمة وسوء تسييرها وضحالة مخيالها¹. وفي مواضع كثيرة نجد الراوي يتحدث هو الآخر بلغة السياسي، ينتقد الأوضاع ويتساءل عن عجز الجزائر عن تحقيق أي تقدم يذكر على الرغم من انتقالها من نظام الحزب الواحد إلى نظام التعددية الحزبية « لماذا بعد عشر سنوات تقريبا من الموت الرسمي لنظام الحزب الواحد ودخول الجزائر بعد دستور 1989 عهد التعددية الحزبية لم تتمكن من العملية الديمقراطية، من تحقيق تقدم نوعي، ولحظات فاصلة من حيث الانتقال إلى نظام جديد، مختلف جذريا عن النظام السابق؟ هل الداء كامن في حدود الجيل الجديد من السياسيين، أم في سلطة القوة العاطلة المتجذرة في سرايب النظام القديم، وفي سطوة القوى المحافظة داخل دواليب الدولة أو في البنى التقليدية للمجتمع...»². فالرواية إذن تكشف عن لغة شخصياتها السياسية ولغة الكاتب الذي تخفى خلف شخصية الراوي لتقديم وجهة نظره من القضية السياسية في الجزائر، وهي بذلك لغة تقريرية جافة ليس فيها أي فنية أو جمالية تجعلها ترقى إلى مستوى اللغة الإبداعية المجازية. و في رواية " سادة المصير" يقول "جمال المبروك": «ولكن هل تعتقدون أننا نملك الوسائل اللازمة لخوض الانتخابات، خصوصا وأن صناديقنا فارغة، لا شك أننا نحتاج إلى طبع آلاف المناشير والملصقات وعقد تجمعات كثيرة، وتوزيع أشرطة إذا لزم الأمر، وقد نحتاج أيضا إلى تنظيم عمليات خيرية وتوزيع أطعمة وألبسة وأموال وغيرها»³، فنلاحظ أن المتحدث دائما يكون إما الجنرال، أو الرئيس، أو عضو من أعضاء

¹ أمينة عياشي: متاهات، ص 183

² المصدر نفسه، ص 177.

³ سفيان زداقة : سادة المصير، منشورات الاختلاف، ط2، 2006، ص 41.

الحزب، أو مثقف مهتم بالقضايا السياسية الراهنة التي تعكس مواقفه، ونظرتة لطبيعة الانتخابات والصراعات السياسية، والانقلابات الواقعة... كما هو مبين في الحوار الآتي بين بعض الجنرالات ورئيس الدولة الجزائرية:

«حمم الجنرالات وبصق بعضهم على الأرض فزاد شحوب الرئيس وارتبأكه... يجب أن تقدم استقالتك لقد ارتكبت حماقة كبرى حين وعدت اللحي الطويلة بإعادة النظر في القرار، فرد الرئيس بصعوبة: ولكني فعلت ذلك لأكسب الوقت، مناضلون يحتلون الساحات، والعاصمة تغرق في مسيراتهم، وكل شيء قد توقف، ولا أحد يدري كيف ستؤول الأوضاع، ربما يلجؤون إلى العنف... قال آخر نحن من وضع القرار ونحن من يراجعه إذا اقتضى الأمر»¹.

4. لغة المتطرف الديني: وجاء معظمها على لسان بعض الشخصيات الإرهابية التي تدعي الإيمان وإقامة الشريعة الإسلامية وحدود الله، ومن ذلك قول "جمال فوزي" لـ "كمال منصور" في رواية "متاهات" في محاولة إقناعه بالمفاهيم الدينية الجديدة: «إننا نعيش في جاهلية، إنها جاهلية القرن العشرين [...] الجماعة عازمة إنشاء الله أن تخرج إلى النور .. أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف، من السر إلى العلن»² والكلام في ظاهره يبدو ذي نزعة دينية يرغب في تحقيق هدف ديني، غير أنه يظهر عكس ذلك عندما يلجؤون إلى استعمال العنف بعد إحساسهم بالعجز عن تحقيق مطالبهم وأهدافهم، ومنه أيضا قول أبو يزيد «قتلنا في الجنة قتلاكم في النار»³، فهو يعتقد أن قتال إخوته في الدين جهاد في سبيل الله سوف يُثاب عليه، لأنه ومن معه المؤمنون، ومن يقتالونهم هم الكفار وجب قتالهم والتخلص منهم، مما يعني أنهم يأخذون بظواهر النصوص دون معرفة مقاصدها الحقيقية، وبذلك فهمها فهما سطحيا بحسب ما يخدم مصالحهم ويُحل تصرفاتهم

¹ سفيان زدادقة : سادة المصير، ص 79.

² احميدة عياشي: متاهات، ص 18.

³ المصدر نفسه، ص 251.

وأفعالهم، ما يعكس تطرفهم وانحرافهم الذي يحيل إلى أيديولوجية معينة لأن «المتكلم في الرواية دائما، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية (Idéologème) ، واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. تدقيقا، باعتبار الخطاب نصا أيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية»¹.

وفي موضع آخر يكشف "سفيان زدادقة في رواية " سادة المصير " عن الرؤية الأيديولوجية لأحد زعماء حزب أصحاب اللحي كما أسماهم في خطبة ألقاها على أتباعه، إذ يقول: « النظام الحاكم فاشل أيها الإخوة، فاشل لأنه لا يعتمد على الكتاب والسنة، الدولة كافرة والديمقراطية لعبة شياطين ..نحن معنا الحل، الحل أنزله الله إلينا فلماذا نمر على تجارب الآخرين، الشعب يرفض التغريب و الكفر واللعب بالمقدسات العظيمة، حزبا هو الذي سينتصر بفضل الله وبفضل القلوب المؤمنة، يجب ألا تناموا إلا قليلا وأن تسهروا على تخطيط كل المؤامرات التي يحكيها أعداء الله ضد إقامة دولة اللحي الطويلة...»² ويقول أيضا في موضع آخر على لسان "سمير الطائش" أحد أعضاء حزب اللحي « لا داعي للقلق أيها الإخوة، الناس سيتبرعون وسيدفعون، كل ما علينا فعله هو إلقاء خطب مؤثرة، وتحريك المشاعر الدفينة واستثمار الحقد في النفوس على الحكومة»³ و يشير هذا الخطاب إلى كيفية استغلال الأصوليين لأموال الشعب لخدمة مصالحهم دون مراعاة حالة الفقر والبطالة التي كان يعاني منها الكثيرون، ويدفعون ما يطلب منهم تحت سيف القوة إلى جانب تحريضهم ضد الدولة.

لا شك أن القارئ قد لاحظ أن الملفوظات التي توظفها الشخصيات المتطرفة في معظم روايات الأزمة تصب في قالب معرفي محدود، بلغة حادة تكشف تطرفهم وتعصبهم ورفضهم للآخر ، وذلك

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص90.

² سفيان زدادقة: سادة المصير، ص26، 25.

³ المصدر نفسه، ص42.

بإطلاق الأحكام والفتاوى المتطرفة التي تشير إلى البنية اللغوية والأيدولوجية لهذه الفئة، إذ سيطرت النظرة السلبية والرؤية الإيديولوجية على عقولهم وصبغت سلوكياتهم، وميزت مواقفهم السيئة التي أبرزتها الشخصيات بلغتها المتطرفة الحادة.

إن اللغة التي اعتمدها الكاتبان هي اللغة الفصيحة أو اللغة المعيارية، سواء في سرد الأحداث أو في حوار الشخصيات، وفي المقابل لا نكاد نعثر على العامية البحتة أو التهجين في حوار الشخصيات البسيطة والتي كان حضورها ثانويا وسطحيا، إذ وجدنا الكاتبان -ومعظم كتاب هذه الفترة- يفرضان عليها لغتهما المعيارية ذات المستوى اللغوي الواحد وهي اللغة الفصيحة التي لا تتناسب مع منطوق ومستوى الشخصيات المتحدثة، في حين كان يُفترض أن يترك الشخصيات تتحدث بلغتها ولهجتها الخاصة، وحتى يتمكن القارئ من التمييز بين لغة الراوي ولغة باقي شخصيات الرواية التي ساوى الراوي بينها، فظل الروائي مخلصا للفصحى التي طغت على المشاهد الوصفية والحوارية على حساب منطوق الشخصيات، بل نجد سفيان زدادقة يحرم شخصياته من الحوار الذي يقوم هو بنقله بلسانه وبلغته، ولكن على الرغم من ذلك فقد تمكنت اللغة المستعملة أن تستدعي في الأصل خطابا متنوعا فكريا ورؤية وثقافة، وكشفت عن تنوع الخطاب اللغوي والثقافي والفكري.

3. لغة المحقق البوليسي:

إن شخصية المحقق لا نجدها إلا في الرواية البوليسية، لذلك فهو يوظف لغة ذات مدلولات خاصة تشف عن الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها هذه الشخصية في طريقة البحث والتقصي عن المجرم، فتستخدم بذلك مجموعة من الملفوظات والكلمات الموحية المعبرة عن هذا الطابع وعن طبيعة المجرم، «لأن الغاية من الرواية البوليسية هي تتبع الأحداث المتعلقة بسير التحقيق لإدانة المجرم،

ومطاردته وتوجيه القارئ إلى غاية أخرى، هي طرح لإشكالية جديدة يصعب تفكيكها»¹. ولكن قبل البدء في الكشف عن هذه اللغة وإظهارها سيتساءل البعض إن كان الأدب الجزائري قد عرف الرواية البوليسية أم لا؟

نحن لن نؤصل لظهور الرواية البوليسية ولن نُفصّل الحديث عنها؛ لأن هذا ليس غاية البحث، ولكن تجدر بنا الإشارة إلى ظهور ملامح الرواية البوليسية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية عند كل من «محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، مالك حداد، أسيا جبار، وقد تأثر أغلب هؤلاء الكتاب بأحداث الاستعمار»² وفي الرواية المعاصرة نجد رواية "بوعلام صلصال" "قسم البرابرة"، وروايات "ياسمينه خضرا"، أما الرواية المكتوبة بالعربية فظهرت ملامحها بصورة واضحة في رواية "الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي"، و ما جسده رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" "عمارة لخصوص" في الفصل الأخير حيث تظهر شخصية المحقق ودورها في الكشف عن القاتل، ولعل السبب في غياب هذا الجنس الروائي يعود إلى أن «ارتباط الأدب الجزائري بالواقع الراهن لأمته، وتعلقه بالتراث العربي في محاولة لإعادة بعثه والعمل على تجديده وتطويره، حال دون التفكير في جنس الرواية البوليسية، والذي بقي خارج الهموم الأدبية العربية لاعتقاد بعض النقاد والباحثين -ولمدة طويلة- أنه أدب شعبي، لا يرقى إلى مصاف الآداب الجادة»³.

ولا شك في أن اللغة البوليسية تصدر من طرف المحقق البوليسي الذي يعمل على كشف الجرم طيلة الرواية، فمن خلال هذا المقطع الذي سنعرضه سيتمكن القارئ من معرفة الشخصية الروائية وطبيعة عملها، وذلك من خلال الملفوظات التي يستعملها «ليست هناك صدفة بين الجريمة

¹ عبد القادر شرشال: الرواية البوليسية، منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015، ص8.

² المرجع نفسه، ص158..

³ المرجع نفسه، ص 159.

والاختفاء المفاجئ، عقب العثور على جثة الشاب لورانزو مانفريدي في المصعد، بدأنا التحريات الأولية فاكتشفنا اختفاء أو بالأحرى هروب المتهم أمديو. السؤال الذي طرحناه على أنفسنا: إن كان أمديو بريئا كما يقول جيرانه في العمارة، فلماذا لم يظهر ليبري نفسه؟ المعلومات التي استقينها من مختلف المصادر والشهود زادت من شكوكنا وجعلتنا ندقق في هوية المتهم. لم يمض وقت طويل حتى اكتشفنا أنه مهاجر واسمه الحقيقي أحمد سلمي. قلت لكم من قبل إن من عادة المجرمين والمنحرفين تزوير المعلومات الشخصية. على ذلك وجدنا أنفسنا كمحققين أمام تحد مزدوج: جمع الأدلة التي تثبت أنه مهاجر وتأكيد تورطه في جريمة القتل»¹، وفي رواية "الرماد الذي غسل الماء" يتساءل المحقق عن الجثة الهاربة وحقيقتها: «من أين جاء القتل؟ وإلى أين يود الذهاب؟ ولماذا اختار هذا الطريق دون غيره؟ وما المهمة التي كان بصدددها؟ ومن هو بالضبط؟ وأين ذهب جثته؟... لغز محير.. ما سمعت عن جثة هاربة

وعلق الشرطي الثاني بشيء من الثقة

-السر في أمرين لا ثالث لهما، إما أن كريم هو القاتل، ثم أخفى الجثة في مكان ما، وجاء ليموه علينا، وإما القتل إرهابي حمله رفاقه إلى حيث لا ندري»². فالكلمات الموظفة -التي أثبتناها بخط بارز- تحيل إلى طبيعة العمل التي تقوم بها الشخصية المتكلمة التي لا تكاد ألفاظها تخرج عن قاموسها المهني الذي تستعمله عادة في أداء وظيفتها كمحقق بوليسي.

إن القارئ لهذه الروايات التي أوردناها يلحظ كيف أن الروائيين اهتموا باللغة المعيارية التي تستعملها مختلف الشخصيات، ما جعل لغة الكاتب تسيطر على النص الروائي، إذ يستخدمها الراوي ويتكلمها المحقق، و المثقف، والمتطرف، والسياسي، والسائق والبطال وربة البيت ... فتقلصت المسافة بذلك بين الراوي (بضمير الأنأ) والروائي، وبينه وبين شخصياته المثقفة بحكم انتماء هذه

¹ عمارة لخص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006، ص145.

² عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، دار المتون للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2005، 1، 43.

الشخصيات إلى جيل واحد وتقارب مشاربها الثقافية، لكنها في الحقيقة تعكس الخلفية المعرفية والثقافية والأيدولوجية، وحتى طبيعة المهن التي تشغلها كل شخصية، إلى جانب عكس اللغة الخاصة ببعض الأجناس التعبيرية كالمقال الصحفي، والرواية البوليسية، ما أدى ذلك إلى إلغاء سمة التمايز الفردي بين الشخصيات الروائية، وأيضا استعانة بعض الكتاب باللغة الشعرية في الخطاب السردى .

ولاشك أن التعدد اللغوي يحيل على البوليفونية التي نادى بها "ميخائيل باختين" حينما يلجأ الروائي إلى تعدد الأصوات التي تحيل بدورها إلى التعدد اللغوي. غير أنه في الحقيقة قد نجد روايات تتعد فيها المستويات اللغوية إلا أنها لا تمثل الرواية البوليفونية؛ نظرا لسيطرة صوت الراوي الذي يتكفل بنقل كلام الشخصيات الروائية، أو أنه يعبر عن تفكيرها وآرائها بصوته هو لا بصوت هذه الشخصيات بالرغم من تعددها؛ لأن الراوي العليم هو الذي يتكفل بسرد الأحداث والتعليق عليها، لذلك لا حظنا غياب هذا النوع من الروايات بالمعنى الحقيقي للرواية البوليفونية- التي تعتمد على التعدد اللغوي والرواية والشخصيات والرؤى الفكرية والمواقف المتباينة- إلا فيما ندر كرواية " حارسة الظلال" لواسيني الأعرج حيث اعتمد على صوتين روائيين وهو صوت الراوي "حسيسن" ودون كيشوت في الفصل الأخير من الرواية، والشيء نفسه بالنسبة لرواية " أرخبيل الذباب" لبشير مفتي الذي منح فرصة لشخصية "محمود" أن يكمل سرد الأحداث من وجهة نظره ثم ترك النهاية مفتوحة ليأتي دور القارئ في تحيل النهاية المناسبة لهذه الرواية، أما رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" فقد عبرت عن الرواية المتعددة الأصوات بتعدد روايتها الإحدى عشرة شخصية، وكل صوت فيها يعبر عن موقفه اتجاه بعض القضايا والشخصيات ونظرتة للآخر، إذ تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، من خلال نظرتها الخاصة ومن وجهة نظرها الفردية، وهي شخصيات معظمها مهاجرة من دول مختلفة، قادها القدر إلى ألمانيا، غير أنه اعتمد على اللغة المعيارية وهي لغة الروائي؛ لأن الشخصيات الروائية هي شخصيات أجنبية ومن دول مختلفة اختار لها الروائي لغة موحدة هي اللغة العربية الفصحى.

الفصل الثاني:

حادثة التيهات وجدتها في الخطاب

السردي الجزائري المعاصر

تحولات وانكسارات

أولاً: مأساة الوطن وتمزق الهوية

ثانياً: العنف وقسوة المشاهد

ثالثاً: الفجائية وهاجس الكوابيس

رابعاً: الأصولية وأدلة الدين

خامساً: انهزامية المثقف وتراجع مساره

سادساً: ملامح الصحراء وتحول دلالاتها

لاشك أن فترة التسعينيات بما شهدته من تحولات، قد أسهمت في صدور عدد كبير من الأعمال الروائية من طرف الكتاب الشباب الذين وجدوا فيها مناخا مناسباً ومادة دسمة لأعمالهم الروائية، التي ارتبطت بشكل واضح بهذه الفترة وما طرأ عليها من تحولات انعكست على المتون الروائية، إذ أن بعضها اتسم بالتسجيلية الفجة في نقل الأحداث والاشتباكات وبعض أسماء الشخصيات الواقعية. غير أننا نجد في بعضها إشارة من طرف الكتاب في مقدمة العمل الروائي إلى أن أي تشابه بين شخصيات وأحداث الرواية هو من قبيل الصدفة فحسب، إلا أن الأحداث تحكي عكس ذلك من خلال ما سنورده، لأن بعض الروائيين تداخلت أعمالهم بشكل كبير مع التشكيل السير ذاتي والاعترافي - كما بينا ذلك في الفصل السابق - مما يوحي بواقعية الأحداث، كما لا ننفي أن بعضهم الآخر استطاع أن يمزج بين المتخيل الروائي والواقع في شكل متداخل يوهم المتلقي بتخييلية الرواية؛ وذلك بربطها بالعنصر الحكائي وبعدها عن التشكيل الواقعي في تسمية فضاءات الرواية والبعد الزمني.

أما عن هذه التيمات الجديدة التي رأينا أنها تشكل قطيعة مع الرواية التقليدية فتمثلت في:

مأساة الوطن وتمزق الهوية، العنف وقسوة المشاهد، الفجائية وهاجس الكوابيس، الأصولية وأدلجة الدين، انهزامية المثقف وتراجع مساره، ملامح الصحراء وتحول دلالاتها.

أولاً: مأساة الوطن وتمزق الهوية:

لقد اتسمت فترة التسعينيات بمأساويتها المترتبة عن مأساة وطن جريح وقع بين مخالب أبنائه العاقين، الذي رفضه بعضهم وحنّ عليه بعضهم الآخر، لأنه عانى الكثير إبان الثورة التحريرية حتى وإن كان سبباً في إعاقة الكثيرين، منهم "عمي العربي" الذي فقد رجله أثناء الثورة في رواية "وطن

من زجاج" لـ "ياسمينه صالح"، وبعد الاستقلال وجد نفسه على الهامش كغيره من المجاهدين، إذ حرمه وطنه رجله وحلمه، وعلى الرغم من ذلك فهو ينصح الراوي بأن يحافظ عليه ولا يتخلى عنه، وينصحه ألا يكون مثل أولئك الكافرين بالوطن؛ لأن الوطن في رأيه كما يؤكد للراوي «حقيقة يجب الإيمان بها يا بني. الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين، ولا الخونة ولا الإرهابيين.. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره.. هو الأعشاب التي نمشي عليها والعصافير التي توقظنا في الصباح، والمطر الذي يياغتنا من غير موعد، و التحايا البسيطة التي لا تستوعب قيمتها إلا متأخرين!»¹. "عمي العربي" يعي جيدا قيمة هذا الوطن الذي دفع هو وغيره الثمن غاليا من أجل استرجاعه واسترجاع هويته، ليحني ثماره بعد ذلك المتأخرين عن الدفاع عنه والخونة.

إن "عمي العربي" الذي يعلم جيدا أن هذا الوطن لم يقدم له شيئا على الرغم من أنه ضحى بنفسه من أجل تحريره من محالب المستعمر، إلا أنه يحاول إقناع الراوي بالحفاظ عليه والصبر على مآسيه التي تسبب فيها بنو البشر، فهو نموذج للرجل الوفي و المخلص الذي يفتخر بهويته وانتمائه ويعتز بهما والابن البار بأمه على الرغم من قساوتها أحيانا على أبنائها، على عكس الراوي من جيل الشباب الذي يرى أن وطنه سبب المأساة التي يعيشها وسبب تعاسة الكثيرين وبكائهم وخوفهم؛ لأنه لم يوفر لهم الأمان؛ إذ كان الخوف كما يقول: «هو الشيء الوحيد الذي يلاحقني في كل حياتي

^{*} ياسمينه صالح من كتاب الرواية الجدد من جيل الاستقلال الثاني الذين تزخر بهم الجزائر. من مواليد الجزائر العاصمة عام 1969. بدأت مسيرتها الأدبية بالقصة القصيرة، حيث أصدرت مجموعتين قصيرتين "حين نلتقي غرباء" وقليل من الشمس تكفي، بعدها اتجهت كلية للكتابة الروائية، حيث صدرت روايتها الأولى (بحر الصمت) عام 2001، وهي الرواية الفائزة بجائزة مالك حداد الروائية، صدرت روايتها الثانية (أحزان امرأة) عام 2002، وصدرت روايتها الثالثة (وطن من زجاج) عام 2006، وروايتها الرابعة (لخضر) عام 2010. اشتغلت بالصحافة الثقافية في نهاية الثمانينيات، ثم في الصحافة السياسية. للمزيد ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D9%85%D9%8A%D9%86%D8%A9_%D8

¹ ياسمينه صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص11.

..الخوف من الخوف نفسه. الخوف من اللا خوف أيضا. أن لا أخاف حين يجب أن أخاف..أليس هذا ما لقنه لي الوطن؟ الخوف والخوف والكثير من الخوف؟ من ذا الذي يجرؤ على القول إنه تعلم من الوطن شيئا آخر غير الخوف؟ حتى حين نشعر برغبة في الحلم نخاف»¹، لذلك نجده يتساءل: «كيف يمكن حب وطن يتربع على عرش الجريمة اليومية»² ليحييه "عمي العربي" في الصفحات الموالية وكأنه علم بما يدور في ذهنه: «لا تسمح لنفسك بأن تكره وطنك الذي تعيش وتحيا فيه أنت جزء من هذه الأرض يا بني»³ لكن السارد يصر في قرارة نفسه على رأيه و يرفض ذلك، يرفض أن يكون له وطن يستحق الحب والوفاء لأنه سبب المآسي المتكررة فيقول: «ما الوطن سوى المآسي التي توحدنا. فلم يكن ثمة وطن خارج المأساة استطاع أن يجمع بين الناس»⁴، بل يصرح الراوي بذلك بكل ثقة وبرودة أعصاب لرجل الأمن الذي يمثل حامي الوطن ويرفض إهانته لهذا الوطن فيقول في حوار بينهما: «إهانة الوطن ليست حرية بل إهانة!

وجدتني أبتسم من جديد.. قلت له بصوت، يداعب شعر طفل غبي!

- الوقاحة أن يهين الوطن شعبا كاملا!...قبالة الجريمة لا يمكننا الوقوف بحيادية. لا فرق بين اغتيال شخص واغتيال وطن»⁵، فعلى الرغم من أن الأفراد هم المتسببون في الاغتيالات المستمرة، إلا أن بطل الرواية يقر بأن الوطن هو الذي يهين شعبه، فحينما يموت الشعب يموت الوطن.

لقد أضحي الوطن فضاء مضطربا وبؤرة للتوتر يجمع بين المتناقضات ويعكس مأساة ومعاناة الشخصيات الروائية التي عانت هذا التصدع والشرخ الذي أصاب الوطن، «وهذا ما يبرر ذلك الكم

¹ ياسمينه صالح: وطن من زجاج ، ص152.

² المصدر نفسه ، ص 160.

³ المصدر نفسه، ص 167.

⁴ المصدر نفسه، ص 165.

⁵ المصدر نفسه، ص156.

من الخطابات النابية والعدوانية التي يطلقها أبطال روايات التسعينيات تجاه وطنهم الأصل، وأرضهم التي ترعرعوا فيها، أو بالأحرى تلك الأم الرؤوم التي أنجبته يومًا وتنكرت لهم في هذه المرحلة وأسفرت لهم عن وجه متحهم لم يعرفوه يومًا فنفروا منها زمرا وفرداى واصفين إياها بأبشع الصفات وأسوأ النعوت¹، لذلك كان "الطاهر وطار" في رواية "الشمعة والدهاليز" يرفض هو الآخر أن يكون له وطن يعيش من أجله ويضحى من أجله، فهو لا يعترف به أصلا لأنه غير موجود برأيه « لن أموت من أجل هذا الوطن، لأن هذا الوطن لا وجود له، فإني لم أعثر عليه، وسألت التاريخ وسألت الأحياء والأموات وزرت المقابر فلم يحدثني عنه أحد² ». وكأننا به تنكّر للأمومة وعدم الاعتراف بها من طرف أبنائها ما يعكس رأي وإحساس الشخصيات الروائية في روايات التسعينيات التي لا تكاد تختلف عن بعضها، عكس النظرة الروائية للوطن التي سادت روايات السبعينيات والتي تدافع عنه وترفع من قدره، إنه التحول الذي شهدته الرواية والتصدع الذي أصاب فضائها لتتسم بالمأساوية و الفجائية.

هذه المأساوية هي التي دفعت العديد من الشخصيات إلى الفرار خارج الوطن لاحتقارهم له ورفضه؛ لعدم قدرته على توفير الأمان لساكنيه، ومن بينهم شخصية البطل في رواية "كيف ترضع من الذئبة" لـ "عمارة لخصوس*" الذي هاجر إلى إيطاليا بعد اغتيال خطيبته، وسافر الرسام "الهاشمي

¹ محمد الأمين بحري: الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغاني، إشراف الدكتور السعيد جاب الله، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، (مخطوط) جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2008-2009. ص 134.

² الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 184.

* عمارة لخصوس من مواليد الجزائر العاصمة عام 1970، تخرج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر عام 1994، حصل على الماجستير في الأنثرو بولوجيا الثقافية من جامعة روما عام 2002، يحضر أطروحة الدكتوراه حول المهاجرين العرب المقيمين في إيطاليا. نشرت روايته الأولى "البق والقرصان" باللغتين العربية والإيطالية في روما عام 1999، يقيم في العاصمة الإيطالية منذ 1995 حيث ينشط في مجالات مختلفة كالترجمة والصحافة، ويشغل حاليا في وكالة (أكلي) الإيطالية للأخبار. أعاد كتابة روايته

سليماني" في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لـ "إبراهيم سعدي" إلى "بلجيكا" خوفا من الموت لأنه مهدد بالموت من طرف خاله الإرهابي "عبد اللطيف" (أبو أسامة) لكونه يعشق الفن التشكيلي، وقام برسم العديد من اللوحات الفنية التي نقلها إلى بيت خالته "ضاوية" خوفا عليها من إتلافها وحرقتها من طرف جماعة خاله الإرهابية، فإذا بالشرطة هم الذين يطلقون عليها وابلا من الرصاص حينما هجموا على بيت خالته بحثا عن "أبي أسامة"، فكيف له أن يعيش في هذا الوطن الذي لا يقدر قيمة الفن والفنانين؟

"زينو" بطل رواية "مرايا الخوف" لـ "حميد عبد القادر"^{*} هو الآخر كان يرغب في الهروب من هذا الوطن لكن لم يفعل وأحس بالندم الشديد على عدم قيامه بذلك «أحسست بالندم لأنني لم أغادر البلاد إلى أوروبا منذ سنوات وأنا أحلم بالهجرة، لكن الحظ خانني، فبقيت هنا، أتجرع طعم المأساة. قلت أجرب الحب ربما سيخرجني من مأساتي»¹ ويصر على موقفه ورفضه لهذا الوطن البائس كغيره من الشخصيات الروائية قائلا: « الأمر الوحيد الذي فكرت فيه هو الرحيل عن هذه البلاد الجاحدة البائسة، وأردت تلك الجملة التي ردها دون خوليان في رواية خوان غويتيسولو "أيتها البلاد البائسة الجاحدة لن أعود إليك أبدا»².

ترضع من الذئبة دون أن تعضك باللغة الإيطالية. ينظر: عمارة لخص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006. الغلاف الخارجي للرواية.

* حميد عبد القادر صحفي ورئيس القسم الثقافى لجريدة الخبر التي التحق بها منذ تأسيسها. متحصل على شهادة الليسانس في العلوم السياسية والعلاقات الدولية من جامعة الجزائر. له عدة مؤلفات في مجال التاريخ و الأدب و "مرايا الخوف" هي أول رواية له، كما صدر للكاتب الأعمال التالية: الانزلاق، 1998، فرحات عباس رجل الجمهورية، 2000، عبان رمضان مرافعة من أجل الحقيقة، 2003، حكايات مقهى ملاكوف الحزينة، 2006، ينظر: حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب، الجزائر، (د ط)، 2007، الصفحة الأولى والغلاف الخارجي للرواية.

¹ المصدر نفسه، ص15.

² المصدر نفسه، ص45.

رواية "مذنبون" لـ "الحبيب السايح" تجسد مأساة الوطن هي الأخرى من خلال ما تتلفظ به شخصياتها التي تعيش الاضطراب داخل هذا الوطن التعيس، والرغبة في الثأر والانتقام من الإرهابي "لحول" الذي تسبب في ذبح وقتل الكثيرين، ليستفيد في الأخير من المصالحة الوطنية وقانون الوئام المدني جزاء بما كسب! لذلك عبرت إحدى الشخصيات الروائية عن هذا الوضع بقولها: «لم يعد في هذا البلد شيء مباح غير القتل»¹ لأنه على حد تعبير الراوي بلد تلاحقه اللعنة، ما جعل الأفراد يحسون دائما أنهم يعيشون في وطن لم يعد وطنهم؛ بمعنى أنهم يعيشون الاغتراب بأتم معانيه، والنفي النفسي داخل الذات المقهورة.

ولعل المأساة الحقيقية في أي بلد تكمن في جور الحكام والصراع من أجل بريق السلطة، ذلك الحلم الذي سعى العسكر في الحفاظ عليه والجماعات الإسلامية في تحقيقه، واستعانت كلتا الجهتين بكل ما أتيح لهما من وسائل القمع، حتى غدا الوطن مجرد كرسي تتصارع من أجله الذئاب، ليبدأ هذا الوطن في فقدان هويته وإحساس الشخصيات بضائع الهوية بعد أن رمى أستاذ الفن الكلاسيكي في رواية "سيدة المقام" كل ما يثبت هويته، بل هناك من أمسى يتساءل عن نفسه من يكون بطرح سؤال الهوية من أنا؟ وسط وطن بدأت ملامحه تتلاشى بفعل التدمير كما هو الحال في رواية "وطن من زجاج"، حيث طرح هذا السؤال مرات عديدة وتكرر بلفظه في مواضع شتى طيلة صفحات الرواية، معبرا عن أزمة الذات والوطن واهتزازهما وسط فوضى سياسية وأمنية وثقافية. فقد جاءت قضيتا الهوية والاستقرار محورين مركزيين في هذه الرواية وغيرها، وهما يشكلان وجهين لأزمة الوطن كما طرحها النص الروائي².

¹ الحبيب السايح: مذنبون، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2008، ص136.

² ينظر: مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الذات - الوطن - الهوية، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2010، ص 98، 99.

صورت رواية التسعينيات السلطة على أنها حلم يرجى تحقيقه، ومن جهة أخرى صورت موقف الشخصيات الروائية من هذه السلطة واصفة إياها باللعنة السياسية — في كل من رواية "دم الغزال" و "مرايا الخوف" — ومن ثمة الرفض المطلق لها و لسياستها حتى بعد الإعلان عن قانون الوئام المدني « ما هو القانون الذي يرفع القتلة إلى مواطن بدرجة امتياز وينشف أيديهم المملوطة بدماء ضحاياهم... وسيعطون لأنفسهم حق الأفضلية لأن يبيضوا في التجارة والخدمات ما استولوا عليه بالابتزاز والسلب... من ذا الذي يعطي نفسه حق مساومة الجناة على مسطرة القانون مقابل توبتهم أو يعفو عنهم بلا محاكمة! الدولة ملزمة بأن تقول لهم أنتم مجرمون، لأن الذنب يبقى ذنبا! ولتصفح عنهم بعد ذلك!... محكوم علينا بأن نتعايش بصفتنا جزائريين. ذلك قدرنا ! ولكن يجب منع الساسة المنحورين بالطمع وبهوس المجد الخاوي والمتسببين في الدمار من الغرغرة مرة أخرى في جرحنا»¹. فهم يرون أن الدولة هي رأس الفتنة وهي سبب ضياع هذا الوطن؛ إذ أنه على حد تعبير إحدى الشخصيات الروائية « لم يدمر هذا البلد غير دسائس ساسته وحماقات قاداته»² لأنه كما يعتقدون « ليس في الدنيا شيطان أكبر من رجل السياسة»³ والسياسيين عامة؛ لكونهم سبب البلوى والفوضى التي وقع فيها الوطن من أجل الاستيلاء على السلطة « من يقف وراء هذه البشاعة غير ساسة ظامئين إلى الاستيلاء على السلطة للسيطرة على الريع؟ وأما العدالة لأنها مكبلة بحساباتهم، أما الدولة لأنهم حرفوا مهمتها، فإنهما لم تحميا يوما ضعيفا. وتلك حقيقة فهمها من يتقنون فن القتل ليثبتوا أنهم أقوياء»⁴ فالعدالة والدولة تحت سيف السياسيين، أو بتعبير أدق تحت رحمة العسكر والجنرالات الذين فرضوا سيطرتهم وقوتهم على الجميع حتى على الرئيس في حد ذاته، إذ أرغموه على تقديم استقالته رغما عنه كما جاء في روايتي "سادة المصير" "لسفيان زدادقة" و "متاهات" لـ "حميدة عياشي"

¹ الحبيب السايح: مذنبون، 54، 55.

² المصدر نفسه، ص 20.

³ المصدر نفسه، ص 38.

⁴ المصدر نفسه، ص 58.

حتى يتم تعيين رئيس آخر من أجل فرض سيطرتهم وإخضاعه لإرادتهم ولتبقى السلطة والدولة تحت تصرفهم الكامل، لذلك عمدوا إلى إلغاء مسار الانتخابات مما أدى إلى اشتعال نار الفتنة والصراع وسفك الدماء من أجل السلطة، ف "خالد" في رواية "مذنبون" يرى ما يراه غيره من الجزائريين بأن: «كل راية ترفع إنما لبسط السيطرة وإخضاع الجماعة... (و أن) سبب محنة البلد وموت الإنسان فيه رخصا هو التناحر الخفي والمعلن للاستيلاء على كرسي السلطة وبسط سيطرة الزعامة»¹، لأنه بالنسبة لهم هو الهدف الرئيس الذي يسعون إلى تحقيقه، فقد «قضت قوات الكولونيل سنوات الحرب الطويلة في تعليم تقنيات الحرب الانقلاية للاستيلاء على السلطة. كانت تكن حقدا واضحا للمحاربين. وجاء في ذات التقارير الصحفية أن شيئا غير مفهوم يجري في هذه البلاد. السلطة تبدو هي الهدف الأسمى....»².

إذا كان العسكر والجنرالات يعملون ما بوسعهم من أجل الحفاظ على كرسي السلطة، فإن هناك من يرى أنهم الأحق بهذا المنصب، لذلك فهم يركزون على الخطب في المساجد من أجل شحن أتباعهم وإقناعهم بضرورة اعتلاء السلطة من أجل إعلاء كلمة الله وقيام الدولة الإسلامية «كان الأئمة الجدد يرددون خطبا راحت تلهب حماس أتباعهم، وقد علا الغضب وجوههم الصارمة مما يوحي بأنهم مستعدون لخوض غمار حرب ضد السيد الرئيس ومن يدور حوله، لوضع السلطة بين يدي أئمة متعطشين للحكم»³، لقد كان هذا الهم الأكبر الذي شغلهم هو السبب في ضياع الوطن ومأساته، وسببا في تفكك الذات واندثار الهوية واغتراب الشخصيات بإعلانها الرفض المطلق لهذا العالم المشوه، الذي لم يعد لوجوده أي معنى نتيجة الفوضى التي شهدتها البلاد.

¹ الحبيب السايح: مذنبون، ص38.

² حميد عبد القادر: مرايا الخوف، 82.

³ المصدر نفسه، ص 45.

إن مأساة الوطن في الحقيقة لا تكمن في غياب الأمن والاستقرار، وانتشار ظاهرة العنف، واستشراء القتل، وسيطرة هاجس الخوف والقلق والاضطراب، وغير ذلك من معاني الهلاك كما قد يتبادر في الذهن، وإنما تكمن أيضا في:

- إحساس الشخصيات الروائية بعدم الانتماء وغياب الهوية وتفكك الذات بغياب الوطن وانكساره.

- النظرة السلبية للوطن المتهاوي في غياهب الفساد والتعفن، والساقط في متاهة الظلام والضلال.

- الرفض المطلق له لعدم قدرته على احتضان أبنائه و حمايته لهم، مما دفع بهم إلى الهجرة والفرار خارج الوطن كآخر حل يلجؤون إليه؛ لأن الوطن بالنسبة لهم أصبح مجردة مقبرة لكل شيء، وحصتهم منه لا تتعدى حقيقة سفر كما عبرت عن ذلك فضيلة الفاروق بلغة شعرية تقطر ألما وحزنا عن هذا الوطن الذي غدا مجهولا لا مكانة له في قلوب أبنائه «ها هي حقيتي في انتظاري،

ها هي حصتي في الوطن...

لست أكثر من حقيقة...

ها هي حقيتي في انتظاري، حصتي في الوطن. ها هي أقلامي في انتظاري، ها هو المجهول يصبح بديلا عن الوطن»¹، وحين يصبح الوطن مجهولا فإن هذا يعني أن الوطن لا وجود له، أي لا هوية له في نظر أبنائه الذين ملأت قلوبهم حقدا وضغينة.

¹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، منشورات الاختلاف، ط3، 2015، ص98. (صدرت الطبعة الأولى سنة 2003 والطبعة الثانية 2006).

- تسلط أصحاب النفوذ وحب السيطرة والصراع من أجل السلطة والجري خلف بريق وسراب كرسي السلطة من أجل التحكم في رقاب الناس، وخدمة المصالح الخاصة لا حبا في الوطن و رغبة في التغيير .
- تغير البنية الفكرية ومحاولة فرض الذهنية التقليدية التي تحتكم إلى التقاليد البالية.
- هيمنة المفاهيم الخاطئة للثورة، والتغيير، والإسلام، والدين وتغييب القيم الحقيقية له واعتناقها؛ بمعنى اهتمامهم بزيف القشور وإهمال الجوهر الذي يكمن في رؤية الله في كل شيء.
- غياب الوعي وعدم الاحتكام إلى العقل الذي أنعم به الله على بني البشر دون الغلو والتطرف، فلا القرآن ولا السنة ولا القانون ولا الدستور دعوا يوما إلى العنف الذي مارسه الجهات المتصارعة (السلطة السياسية والجماعات الإسلامية) التي ساهمت في سفك دماء الجزائريين كما صورت ذلك رواية الأزمة.
- نخلص في الأخير إلى أن مأساة الوطن الفعلية تكمن في تلك المظاهر الجديدة التي ميزت الرواية التسعينية، بغض النظر عما عاشه هذا الوطن من آلام ومعاناة من جراء الهدم، والتدمير، و التفجير، والتخريب، والقتل، والاعتداء، والاختطاف، والاعتصاب ... وغيرها من أشكال العنف التي سنفرد لها مبحثا خاصا بها.

ثانيا: ظاهرة العنف وقسوة المشاهد :

لقد عُرف العنف منذ الأزل منذ أن استقر آدم على وجه الأرض وقتل قابيل هابيل. كانت هذه أول جريمة تقع على وجه هذه البسيطة، ومن ثمة توالى الأحداث والصراعات التي نشأ عنها العنف بأشكاله المتعددة التي أفرزها التاريخ البشري عبر مراحل مختلفة، في ظل ذلك حظي موضوع العنف باهتمام الكثير من الباحثين والمفكرين في حقل علم الاجتماع؛ ذلك أن ظاهرة العنف لم تكن وليدة الساعة ولا حديثة النشأة، وإنما من أقدم الظواهر التي عرفها الإنسان في تاريخه، إلا أن هذه الظاهرة في عصرنا هذا شهدت تصاعدا رهيبا في أنحاء المعمورة، فكان ذلك باعثا على القلق والتأمل، والبحث عن مفهومه وأسبابه ونتائجه من طرف الباحثين.

يعرف "بيير فيو" العنف بأنه «ضغط جسدي أو معنوي ذو طابع فردي أو جماعي، ينزله الإنسان بالإنسان»¹، فهو بذلك سلوك إيذائي سواء كان ذلك « باليد أو باللسان، بالفعل أو بالكلمة في الحقل التصادمي مع الآخر، قوامه إنكار الآخر... إما بإخراجه خارج الحقل الاجتماعي، وإما بتصفيته جسديا أو معنويا. وبالتالي فالعنف هو عدم الاعتراف بالآخر»² وإلحاق الأذى والضرر بالأشخاص وتخريب الممتلكات للتأثير في المستهدفين وإرغامهم، باعتمادهم السلوك العنيف الذي ينتج عنه ردة فعل بالخضوع أو المقاومة من الجانب المعتدى عليه، ومن ثمة فالعنف يرمي إلى تحقيق أهداف معينة تخدم مصالح خاصة سواء كانت فردية أو جماعية، أي تخص فئة أو جماعة أو دولة معينة.

¹ بيير فيو: العنف والوضع الإنساني، ترجمة، إلياس زحلاوي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، (د ط ت)، ص 138.

² سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري من أجل مقاربة سوسيولوجية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية بـ قسنطينة، ط1، 2006، ص 44 .

ويعرفه بكر القباني بأنه «نقيض الهدوء وهو كافة الأعمال التي تتمثل في استعمال القوة أو القهر أو القسر أو الإكراه بوجه عام، ومثلها أعمال الهدم والإتلاف والتدمير والتخريب، وكذلك أعمال الفتك والتقتيل والتعذيب وما أشبه»¹.

من خلال ما سبق يتضح أن مفهوم العنف وإن اختلفت التعريفات والمفاهيم، فإنها تكاد تصب في قالب واحد، فقد عرّفه أيضا كل من "تشارلز ريفيرا"، و"كينيث سويتز"، و"أرنست"، إلا أنها تكاد تكون متشابهة، لذلك اكتفينا بما ذكرناه، لأننا رأيناها أشمل وأوضح. فالعنف إذن يعني ظاهرة عامة تشهدها جميع المجتمعات الغربية والعربية على حد السواء، وسلوك شديد وعنيف يمارس على شخص أو مجموعة أشخاص داخل الدولة أو خارجها، ويجمع هذا العنف بين المادي من قتل وتعذيب وتخريب وتدمير وإخلال بالنظام العام، وبين المعنوي كالسب والتهويل والترويع والتهديد بممارسة العنف وإلحاق الأذى بالأشخاص والممتلكات.

إلا أن العنف عند البعض يعد عملا مشروعاً لا يعاقب عليه القانون باعتباره «فعلا نضاليا نبيلاً، ومن الجهة الأخرى فعلا إجرامياً سلبياً»²، ويرجع ذلك إلى مرجعيات كل شخص وكل فئة وإلى القيمة الثقافية، واختلاف الدوافع والأهداف التي أدت إلى ممارسة هذا الفعل، وبذلك يتقاطع العنف والأيدولوجيا ويتداخلان فيما بينهما. ذلك أن الأيدولوجيا غالباً ما ترتبط بالقوة من أجل تحقيق مصالحها على حساب الآخر، ولأن العنف فكرة في الأساس قبل أن تكون ممارسة، دفعت صاحبها -الحامل لأيدولوجيا العنف- الاعتقاد بأنه عن طريق الهيمنة واستخدام القوة والعنف يحافظ على استمراره، بوصفه عنفاً باسم أيدولوجيات معينة، وفي الحقيقة أن ما تطرحه من أفكار إنما هي عملية تبريرية لممارسة العنف (لأن العنف غالباً ما يرتبط بالتبرير والتوظيف الأيدولوجي) أي العنف يظهر

¹ - بكر القباني: ثورة 23 يوليو وأصول العمل الثوري المصري، دار النهضة العربية، القاهرة، (د ط)، 1970، ص 109.

² - سهيل لعروسي: العنف مقدمات ونتائج، مجلة الفكر السياسي، ع 14، 13، (د ت)، ص 126.

كأداة تستخدمها الحركات الاجتماعية والسياسية لتحطيم أشكال سياسية تراها قديمة وبالية، للقضاء على التخلف الاجتماعي والسياسي حسب رأي بعض الأيديولوجيات كما هو الحال عند الأيديولوجية الأصولية اليوم التي تعتقد أنها تسعى إلى تحقيق العدل والمساواة وتطبيق الشريعة الإسلامية. وهذا هو لب حديثنا. إذ سنتناول ذلك بالتفصيل في الجزء التطبيقي لهذا العنصر.

إن الشكل الأكثر تجسيدا للعنف بخاصة في العصر الحالي هو الإرهاب، هذه الظاهرة التي نشأت نتيجة الاضطراب السياسي في معظم البلدان، وعرفت أكبر أشكاله قديما، وكانت أوروبا هي الموطن الأصلي لظهور هذا المصطلح.

أما في الجزائر فقد انتشر على نطاق واسع خلال العشرية السوداء كشكل من أشكال العنف السياسي، بعد فشل الانتخابات التي تولد عنها بداية تشكل العنف الداخلي في المجتمع الجزائري خلال أحداث أكتوبر 1988، وهذه الأعمال العنيفة الممارسة في المجتمع الجزائري، إنما تعبر عن الاحتجاج وعن عدم قدرة النظام على تحقيق متطلبات الأفراد وتلبية احتياجاتهم، وأيضا اعتراضهم على نظام السلطة واستبدادها لرفضها التسليم بنتائج الانتخابات، وعدم الاعتراف بأحقية الشعب وحرية في اختياره، مما أدى إلى تصاعد التوتر والاضطراب وتزايد حالات العنف -الذي أسهمت السلطة في تغذيته بشكل أو بآخر-، وهيجان الشعب ليدخل الجميع في دوامة من الصراع وسير الأمور نحو التأزم أكثر.

لقد اهتمت كتابات التراث العربي* بإبراز أشكال العنف والإرهاب، مما يعني أن هذه الظاهرة كان لها امتداد عبر التاريخ العربي الإسلامي، وما يحدث الآن في عالمنا المعاصر ما هو إلا تكملة لمسرحية لم تكتمل فصولها بعد، لذلك أبقى الكتاب إلا أن يسجلوا وقائع القمع والعنف وتفشي الظلم والفتن، فجاءت كتاباتهم كرد فعل على موجة الإرهاب، «وشهادة على نظام الحكم الذي نكل بالكتاب والمعارضين والمختلفين»¹.

كذلك الأدب الجزائري شأنه في ذلك شأن الآداب الأخرى، ما هو إلا انعكاس للراهن والحيني والظرفي، مما حدث من تغيرات وتحولات على مستوى المجتمع الجزائري، إذ أسهم في ظهور رواية جديدة عكست تلك التحولات التي عاشتها الجزائر.

والواقع أن فترة التسعينيات تجلت فيها المحنة وفرضت حضورها في الكتابة الروائية بقوة وبشكل لافت للنظر، والأكثر من ذلك تصويرها للمشاهد الإرهابية التي بدت أكثر هيمنة في النص الروائي وقمع السلطة التي نالت حظا وافرا في رواية الأزمة، وهذا ما سنتناوله .

1. عنف السلطة السياسية :

عنف السلطة هو عنف سياسي و رسمي يوجهه النظام الحاكم في دولة ما ضد المواطنين والجماعات أو القوى المعارضة لها «باستخدام القوة المادية أو التهديد باستخدامها لتحقيق أهداف

* أمثال أبو عبد الله نعيم بن حماد المزروعي في مؤلفه "كتاب الفتن" ومحمد ابن أحمد التميمي صاحب كتاب "المحن"، وابن كثير في كتاب له بعنوان "النهاية في الفتن والملاحم ينظر: شارف مزاری: أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الأدبي والأيدولوجي في رواية التسعينيات، الأدبي والأيدولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا. أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة، 15/16/أفريل 2008. ص 83 .

¹ - المرجع نفسه، ص 83 .

سياسية...تختلف طبقا لتلك القوى وحدود قوتها، وموقعها من السلطة السياسية، وطبيعة أيديولوجيتها»¹.

كما أن النظام يمارس العنف من خلال وسائله الأيديولوجية المتمثلة في الجيش والأمن والسجون والمخابرات...، وقد يكون موجها إلى جماعات وعناصر معينة أو إلى أحزاب وتنظيمات سياسية لأسباب سياسية والتعارض في الرؤى ووجهات النظر، ويتخذ شكل الاعتقالات العسكرية أو التصفية الجسدية كما جسدت ذلك الرواية الجزائرية الجديدة في فترة حرجة من تاريخ الجزائر المعاصر.

تطرح الرواية الجزائرية مسألة العنف وتشير إشارة واضحة وصريحة إلى تسلط السلطة وممارستها القهرية، وظلمها وتعسفها باستخدامها شتى الوسائل التي تمتلكها، وجاء الحديث عنها متفاوتا من نص إلى آخر. بعضها صريح يدين أفعالها كما هو الحال في رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش* الذي أعلن صراحة عن بغضه للسلطة والسياسة، على الرغم من أنه كان يشغل منصبا سياسيا، ويصفها باللجنة السياسية فهي تمثل « فن القتل على الرغم من أنها، في جوهرها فن البناء، (فما) الفرق بين الرئيس الذي يذبح شعبا في ظرف ثوان معدودات، ورجل المافيا»² فالرئيس ورجل المافيا كلاهما قاتل ولا فرق بينهما، فهو لا يرى فيهم الخير أبدا حتى وإن كانت نيات بعضهم حسنة. حسب رأيه.

¹ - حسنين توفيق إبراهيم: ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط2، 1999، ص 83، 93.

* مرزاق بقطاش من مواليد 13 جوان 1945 بالجزائر العاصمة، تحصل على شهادة الليسانس في الترجمة سنة 1969، مارس الصحافة منذ 1962، حتى تقاعد. يتعاون مع الكثير من الصحف الجزائرية والعربية، يكتب باللغتين العربية والفرنسية، وترجم العديد من الأعمال الأدبية والنقدية من الفرنسية إلى العربية، تحصل على جائزة الفنك الذهبي لأحسن سيناريو تليفزيوني (العودة) سنة 2007، عضو سابق في المجلس الاستشاري الذي أسسه الشهيد محمد بوضياف سنة 1992، تعرض لمحاولة اغتيال سنة 1993، من أعماله: طيور في الظهيرة، البزاة، خويا دحمان، ينظر: مرزاق بقطاش: براري الموت دم الغزال، الفضاء الحر، الجزائر، 2007، الصفحة الأولى من رواية.

² - المصدر نفسه، ص 194.

الحبيب السايح أيضا في روايته "مذنبون" يعرض مواقف شخصياته الروائية المعارضة للسلطة ونظامها ويصفون السياسيين بأسوأ الصفات، لا شيء إلا لأنهم يعتقدون أن السياسيين هم سبب الفوضى والتخبط الذي يعيشه الجزائريون « أتباع الساسة جميعا ليسوا سوى قطع...الساسة، هم الذين حولوا حلم الجزائريين إلى خيبة مزمنة وغيروا طبيعتهم إلى حقد ساحق وأنزلوا مشاعرهم إلى درجة الحيوانية! »¹، ذلك أن الدولة بعد إعلانها عن قانون المصالحة الوطنية دعت إلى تسليم المجرمين أنفسهم دون عقابهم، مما أثار الغضب و الحقد في نفوس ضحايا الإرهاب، الذين رفضوا هذا القانون واتهموا السلطة والسياسيين بالخيانة ومساندتهم للمجرمين بعفوهم عن المجرم والظالم الذي يتحول فجأة إلى ضحية « طبيعي أن يحول ساسة هذا البلد الظالم إلى ضحية... كيف يصير اليوم من كانوا أمس حماة للشرف أنصارا لمنتهمكي حرمة الشرف من الساسة الفاسقين الذين نكلوا ابن صديقي مرتين »²، وفي موضع آخر تقول إحدى الشخصيات ساخطة على السلطة متهمة إياها بقتل أبنائها « و كأن أيدي الحكومة نظيفة من دماء أبنائنا المقتولين وأهلينا المختطفين والمعدمين في حفر جماعية »³ فالشخصيات من خلال مواقفها الراضية لنظام السلطة تبدوا حاقدة عليها، وساخطة ورافضة للخطوة التي اتخذتها الدولة من أجل إعادة حالة الأمن، لأنها كانت تطالب بالقصاص ممن ألحقوا الأذى والقتل بعائلاتهم.

إذا كانت كل من رواية "دم الغزال" و "مذنبون" قد صورتنا واقع السلطة وحقيقتها ورفض بعض الأفراد لها، فإن رواية "الورم" لـ "محمد ساري"، و "مناهات" لـ "احميدو عياشي"، وأيضاً "مذنبون" لـ

¹ الحبيب السايح، مذنبون، ص21.

² المصدر نفسه، ص196.

³ المصدر نفسه، ص 126، 127.

* محمد ساري روائي وأستاذ جامعي، صدر له: على جبال الظهرة (1983)، السعير (1986)، البطاقة السحرية (1997)، وله أيضا رواية الغيث، والقلاع المتأكلة، كم ترجم العديد من الروايات منها سيدي الرئيس لـ عبد الحميد سكيب. ينظر: محمد ساري: الورم، منشورا الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، الغلاف الخارجي للرواية.

"الحبيب السايح"، و"بوح الرجل القادم من الظلام" لـ"إبراهيم سعدي"، و"مرايا الخوف" لـ"الحמיד عبد القادر"، و"عابرو الليل" لـ"عمر مناصرية" قد سجلت لنا أحداث الموت الذي حصد أرواح الكثيرين دون تمييز بين المذنب والبريء، بخاصة المثقف الذي وقع ضحية إيديولوجيتين، ووجد نفسه أسيرا بين نارين. نار السلطة وجحيم الإرهاب. إن رواية الأزمة بذلك تجسد فعلا ظاهرة العنف الأيديولوجي، حيث قدمت تلك المشاهد التي تكشف عن سلبية الأيديولوجيات المختلفة المبثوثة في المتن الروائي.

وأول شكل من أشكال العنف الذي جسده مدونة "بوح الرجل القادم من الظلام" هو عنف ضد الفن وإتلاف اللوحات الفنية التي رسمها "الهاشمي سليمان"، إذ قام ملثمون باقتحام منزل "الدكتور منصور" بحثا عن صهره الإرهابي "عبد اللطيف" (أبو أسامة)، وحينما وقعت أعينهم على إحدى اللوحات الفنية التي تظهر وجه عبد اللطيف قاموا بإتلافها بإفراغ رصاص رشاشاتهم فيها « إنه مستعد بدوره لإطلاق النار، لكنه لا يلبث أن يجعل سلاحه موجها نحو السقف. يرى زملاءه يدوسون لوحات الفنان الأصم والأبكم ويقذفونها بأقدامهم. لا شيء تقريبا بقي من وجه عبد اللطيف، أو أبو أسامة كما أشار إليه الرجل الذي أفرغ سلاحه فيه. اللوحة مثقوبة الآن من جميع الجهات بحيث أنه يصعب حتى أن نعرف بأن الأمر يتعلق بوجهه»¹. فالملثمون حينما لم يجدوا الشخص الذي يبحثون عنه صبوا جل غضبهم على اللوحات وأتلفوها جميعها.

ومن بين أبرز أشكال العنف الذي مارسته السلطة على الشعب، منع التجمعات والمظاهرات بالقوة، والتي تمثل في حد ذاتها أولى مظاهر تشكل العنف من طرف الشعب في حالة عدم استجابة السلطات المعنية لمطالبها، لذلك كانت تتولى السلطة بأجهزتها المتعددة منع المظاهرات بمختلف أنواع الأسلحة التي يستعان بها عادة في الحرب، لتخرجها السلطة في وجه شعبها الأعزل، وهذا ما كشفه لنا

¹ إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، دار الآداب، لبنان، ط1، 2002، ص 137.

"كمال منصور" في رواية "متهات" الذي كان أحد ضحايا هذه المظاهرات، ليتم اعتقاله وينتقل بذلك إلى حياة جديدة لم يسبق وأن تخيلها من قبل «في الخارج، خارج أسوار الجامعة حيث الصدى والهدير كانت حشود من الرجال الزرق يضعون قبعات على رؤوسهم ويحملون الرشاشات والقنابل المسيلة للدموع. يقفون على الجمر متأهبين للهجوم في كل لحظة وبين داخل الأسوار وخارجها كانت الحيرة والانتظار والصدى المهول»¹.

أسند "كمال منصور" اللون الأزرق إلى رجال دون ذكر أسمائهم، هم بالأحرى رجال الشرطة أصحاب اللباس الأزرق والقبعات التي يضعونها على رؤوسهم، وربما ينم عدم رغبته في ذكر أسمائهم والاكتفاء بالإشارة إليهم بلون لباسهم عن حقه على هذا النوع من الجهاز السلطوي، الذي استعملته السلطة خصوصا لردع الشعب وقمعه بحملهم الرشاشات والقنابل، في حين كانت وظيفتهم الأساسية حماية الشعب والوقوف إلى جانبه، بخاصة حينما يتعلق الأمر بالمصلحة العامة. إنهم على أتم استعداد للهجوم في أية لحظة، وكأنهم يتوقعون هجوم عدو لهم، فوقفوا مستعدين كل هذا الاستعداد ليسهل عليهم اصطياذ ضحاياهم بإطلاق الرصاص عليهم.

أما السجن كوسيلة من وسائل السلطة فيعتبر هو الآخر مكانا لممارسة العنف، إذ كثيرا ما يربط الكتاب القمع بالسجن كأعلى درجات القمع والإذلال والاحتقار والخط من قيمة الشخص، فيفقد الإنسان كبرياءه وإنسانيته وشخصيته وكرامته وهيبته....

يوصل "كمال منصور" سرد أحداث اعتقاله بعد استنطاق مُرّ دام طويلا حينما حاصرت قوات الأمن الحي الجامعي الذي كان يسكن فيه فيقول: «أخرجوني كالطير المهيبض واقتادوني مع

¹ أحميدة عياشي: متهات، ص 25.

آخرين على جنح الظلام الشتوي إلى مكان بارد ودامس... وبعد أيام من الاستنطاق القاسي و الثقل والمديد أودعوني في زنزانة.. ثم حكموا علي..»¹.

تم الأفعال (أخرجوني، اقتادوني، أودعوني، وحكموا) على استعمال الشرطة القوة داخل الحي الجامعي. وكما هو معروف أن أغلب من أخرجوا من ديارهم في جنح الظلام كُتب عليهم النفي إلى أقاصي الصحراء، وحينما يُحكم عليهم ظلما بالسجن لسنوات طويلة ينقلونهم إلى سجن "لامبيز" (تازولت) كما هو حال "كمال" و "رضوان" و "الشيخ" وآخرين.

ويفترض الفراغ الممثل في النقطتين بعد عبارات (إلى مكان بارد ودامس..، أودعوني في زنزانة..، ثم حكموا علي..) لدى القارئ انتهاكات أخرى وكل ما يمكن تصوره. إنها فضاء نصي يحتمل التأويل². فالمكان البارد الشديد الظلام هو السجن، والنقاط التي أضافها هي إيجاءات ورموز عن كلام كثير سكت عنه الراوي ليفسح المجال أمام القارئ، يفتح بابا من التأويلات وكل ما يوحى إليه السجن من قهر وعذاب ومعاناة، واتخاذة لدى البعض حقل تجارب لتجريب أبشع أنواع التعذيب، بخاصة حينما يتعلق الأمر بالسجناء السياسيين. وقبل كل ذلك قد مر بمرحلة الاستنطاق الذي وصفه بالقاسي والثقيل والمديد. فالقمع الذي يتلقاه السجين من جراء الاستنطاق لا يقل قساوة عن التعذيب، لما يستعملونه من قهر جسدي ونفسي لتصوير مدى بشاعة آلة العنف.

"فكمال" في نظر رجال الأمن خارج عن القانون معاد للسلطة ولدولة الحق وخارج عن طاعتها وولائها، لذلك تمت محاكمته بعشر سنوات سجن³، لتنتصر السلطة وتقهر المثقف لمجرد أنه رفض

¹ حميدة عياشي: متاهات، ص 252.

² الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص188.

³ المرجع نفسه، ص 256.

طريق التبعية، فاعتبرته بذلك منافسا لها، فسعت إلى محاربته بشتى الوسائل¹.
أما عن "الشيخ السلفي" الذي التقى به "كمال" في السجن، فكان كمن خرج من جحيم التعذيب، فهو «لا يريد أن يتذكر التعذيب.. لا يريد أن يتذكر كيف توقفت العربات المجنونة مساء ذلك اليوم الملعون أمام البيت ونزل منها رجال ملثمون ومسلحون.
كان وحيدا في البيت صوبوا تجاهه بنادق رشاشاتهم النارية وأغمضوا عينيه واقتادوه إلى قبو شديد الاختناق ومغمور بالرطوبة..

منذ عشر سنوات اقتادوه إلى مكان أفضل من هذا القبو الدامس الكريه الرائحة.. منذ عشر سنوات بصقوا على وجهه وكالوا له اللكمات لكنهم لم يتركوه مثل هذه المرة دون أكل وشرب لأيام ولم يولوا عليه ولم يشربوه سائل الجافيل ولم يتفننوا في وضع الكهرباء في لحمه والزجاج في مؤخرته كما هذه المرة»².

"الشيخ" على الرغم من أنه لا يريد أن يتذكر ما حدث له في السجن، إلا أن السارد "كمال" -الذي تولى عنه الحكى وأخذ مكان السارد الأصلي- لم يشأ إلا أن ينقل للقارئ بعض ما لقيه الشيخ من تعذيب، فهو وإن لم يكن السجن غريبا عنه من قبل إلا أنه لأول مرة تمارس ضده هذه الانتهاكات، حتى يخيل للقارئ أن ما يقرؤه عن التعذيب في رواية التسعينيات إنما هو تعذيب ورثته السلطات الجزائرية عن قدوتها في ذلك "فرنسا"، ويجب أن تحافظ عليه وأن تُعرف أبنائها على هذا الموروث الجديد !

لقد كانت السلطة تمارس قهرها وظلمها وتعسفها من خلال وسائلها الأيديولوجية المختلفة، منها رجال الأمن الذين يدهمون المنازل ليلا وينفون الناس إلى أقاصي الصحراء وإلى أماكن أخرى

¹ ينظر سهيل لعروسي: إشكالية الثنائية في الثقافة العربية، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع9، 10، أكتوبر 2007، ص 93.

² أمينة عياشي: متاهات، ص 253، 254.

مجهولة قد لا يعودون منها ولا يعرف لهم أثر، فالكثير من هؤلاء أخذ دون رجعة، وهذا ما كان يصرح به كريم "المعلم" في رواية "الورم" حينما أخذ من بيته ليلا وزج به في معتقل بأقاصي الصحراء « أنا بريء ولكنني قضيت قرابة السنة في السجن. وأي سجن؟ جحيم لا تتمناه لألد أعدائك، وماذا فعلت حتى أعاقب بهذه الطريقة اللا إنسانية؟ لو أحكي لك كيف دخل العسكر بيتنا ليلا، وكيف قادوني بعنف همجي بمنامتي فقط... لو أحكي لك تفاصيل الأيام والليالي التي قضيتها تحت خيم تنتقل فيها الحرارة من الصفر إلى الأربعين في ساعات قليلة، لو أحكي لك...¹ ». يبدو أن "كريم" قد عانى الكثير من ويلات السلطة، حتى وإن تجنب ذكر تفاصيل تعذيبه، ولكن القارئ لا يحتاج إلى إمعان كبير فيما ذكره حتى يعرف ما قاساه في سجنه من خلال تكراره لجملة " لو أحكي لك ".

إن شدة معاناته وتكرار تعذيبه بشتى الوسائل والأنواع جعلته لا يرغب في تذكرها وحكيها، واكتفى بالإشارة والإيماء إلى ذلك.

لم تكن جريمة "كريم" وغيره « سوى التعبير عن رأي مخالف، والمشاركة في انتخابات تعددية²، وليس هذا إلا دليلا على قمع حرية الرأي في دولة تدعي الحرية والديمقراطية، والكشف عن الأسباب التي أدت بالحكومة إلى إسكات المنتمين إلى الحزب الإسلامى باعتقالهم، بخاصة بعد فشل مشروع الانتخابات وأحداث أكتوبر، « تماما كما فعل النظام الستاليني حينما أبعد المنشقين إلى سبيريا باسم الدفاع عن الاشتراكية والحرية³ ».

أما عن فنيات التعذيب التي كانت تمارس في السجون ضد الموقوفين والمعتقلين، والتي إن سكت عنها كريم فإن السارد أبى إلا أن يطلعنا عليها، حتى يكشف لنا عن مدى الشبه الكبير بين قمع

¹ محمد ساري: الورم، ص 54 .

² المصدر نفسه، ص 152 .

³ المصدر نفسه، ص 152 .

السلطة وبطش السلطات الفرنسية إبان الثورة التحريرية، فالدركي موح لكحل وزملاؤه في تعذيبهم للموقوفين كغيرهم من المستعمرين «ابتداء من الشتائم المزبلية المهينة، والدبذبات والركلات مرورا باستخدام العصي والأنايب المطاطية المبللة وصولا إلى طرق جهنمية مثل ضغط منشفة مبللة بالجافيل والكوزيل على الفم و... وأخيرا وضع ملاقط حديدية مكهربة على شحمة الأذنين وحلمتي الصدور...»¹. فلم تكتف السلطة المتمثلة في أجهزتها الأمنية بممارستها العنف ضد معتقليها السياسيين فقط بل تجاوزته إلى **العنف المعنوي** من سب وشتم وتهديد، والذي يعد أشد وقعا وتأثيرا في الذات الإنسانية لكونه يبدو خفيا يصيب الإنسان « بالإرهاق الشديد والألم الذي يعاني منه بصمت (فيقوده) إلى الانكماش والانكفاء نحو الذات قاتلا فيه ومقصيا أفضل طاقاته وإبداعاته »² مما ينعكس ذلك سلبا على تعامله مع محيطه وميله إلى العنف والتطرف، وهذا ما دفع فعلا "كريم" وغيره إلى ممارسة العنف والتطرف بعد خروجهم من السجن والتحاقهم بالجماعات المسلحة في الجبل.

"ابراهيم سعدي" في روايته بوح الرجل القادم من الظلام" ينقل لنا هو الآخر هذا النوع من العنف على لسان الدكتور "منصور" حين كان يبحث عن ابنه من بين المتظاهرين قائلا: «أبصرت رجال الأمن بخوذاتهم ودروعهم وواقيات وجوههم وهراواتهم يركضون وهم يلقون قنابلهم. يا أبناء العاهرات! يا مخصيون! هراواتكم سنضعها في... »³، وكأننا برجال الأمن لم يكفيهم ما قاموا به من ضرب وركل وسجن لينتقلوا إلى العنف الرمزي للتعبير عن عجزهم في السيطرة على الأوضاع، إذ أن أجهزة السلطة الأيديولوجية غالبا ما تخرجها الدولة حينما تستشعر الخطر فتبشها في كل الأنحاء، وتقف وسط الطرقات لتمارس نوعا آخر من أشكال العنف بالسب وإطلاق اتهامات باطلة من طرف العسكر. فالصحفيون مثلا بالنسبة لهم (أعداء البلاد، مرتزقة، تجار دم، أسباب البلوى ولا

¹ محمد ساري: الورم، ص 132 .

² شبكة النبأ المعلوماتية: مصطلحات سياسية. نظرية العنف الرمزي عند بيير بورديو، (د ت ن)، تاريخ الزيارة: 01-04-

<http://www.annabaa.org/nbanews/62/422.htm>, 2011

³ إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 353.

وطنية لهم)¹ كل ذلك لأنهم استطاعوا كشف بعض ممارساتهم القمعية التي كان يجهلها الكثير، لأن كل التهم كانت تلصق بالجماعات الإسلامية دون استثناء.

إن العنف الرمزي يدل على « قمع العقول والنفوس لا على قمع الأجساد، إنه عنف أيديولوجي يقوم مثلا على قمع فئة لأفكار فئة أخرى»² و هو عنف أيديولوجي مخفي ومقنّع يلحق الأذى بالغير بالتهديد باستخدام القوة، واستخدام التعنيف اللغوي من أجل إرهاب وتخويف النفوس.

إذا كانت رواية "الورم"، و"متاهات"، و "مذنبون"، و"بوح الرجل القادم من الظلام"، و"مرايا الخوف"، و"عابرو الليل" روايات مليئة بأحداث العنف والقمع والسجن والتعذيب، فإن كل من "واسيني الأعرج" في "سيدة المقام" و "الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" عملا على التخفيف من حدة العنف الأيديولوجي، وأشارا إلى ذلك دون التفصيل في وصف أحداث العنف، على الرغم من أنهما وجها أصابع الاتهام إلى كل من السلطة والجماعات الإسلامية، أو كما وصفهما الأعرج "بني كلبون" و"حراس النوايا"، ف "الطاهر وطار" عمل على إيهام المتلقي بالتقارب وتلاقي الأيديولوجيتين المتمثلتين في شخصية الشاعر ذو التوجه الماركسي و"عمار بن ياسر" السلفي، إذ يتهم الكاتب في نهاية الرواية كلا الطرفين، وأطراف أخرى باغتيال "الشاعر" على الرغم من اختلاف المبررات إلا أن هدفهم كان واحدا -وهو تصفية المثقف- وعلى الرغم من أن القتلة كانوا ملثمين إلا أن مواقفهم وادعاءاتهم وتصريحاتهم فضحت انتماءهم وأيديولوجياتهم.

2. عنف الإرهاب السياسي:

الإرهاب السياسي الذي تنسب إليه معظم أعمال العنف هو « أحد أشكال العنف الموجه أيديولوجيا والذي ترتكبه تنظيمات غير رسمية عن طريق أفراد أو جماعات من المنتمين إليها بهدف

¹ أمينة عياشي: متاهات، 52.

² سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري، ص 45 .

تحقيق أهداف سياسية»¹ و إحداث أثر نفسي « يتمثل في حالة من الخوف والقلق والرعب والتوتر لدى المستهدفين»²، غير أن هذه الأعمال الإجرامية بالنسبة للجماعات الممارسة لها تعد في نظرها نضالا وطنيا وجهادا دينيا. وإطلاق صفة الإرهاب من طرف الاتجاه المضاد ليس إلا تشويها لصورتهم وتبريرا لأعمالهم الانتقامية.

لقد سعت الرواية التسعينية إلى تعرية الواقع وكشف ممارسات القمع والعنف بأشكاله، وكشف المؤامرة التي تحاك ضد الوطن، إذ أن حضور العنف فيها كان حضورا طاغيا، يحمل آثار الاستبداد والظلم والتعصب والإرهاب، هذا الأخير الذي كان وقعه «في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقه... إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب من التنصل منها»³.

جاءت الإشارة إلى عنف الإرهاب بشكل صريح في معظم الروايات وإن أطلق البعض عليهم تسميات أخرى يستطيع القارئ الكشف عن دلالتها، كما هو الحال عند "حميد عبد القادر" الذي يسميهم "بجماعة الغربان" واسيني الأعرج" الذي أطلق عليهم تسمية "حراس النوايا"، هؤلاء الذين يسلطون عقابهم على أصحاب النيات الذين ينوون بأنك نويت فيحكمون على الإنسان حسب ما يعتقدون هم لا ما هو كائن وواقع، فمهمتهم المتابعة والمراقبة وقراءة أفكار الغير ومحاسبتهم عليها. فهم عادة «لا يتدخلون بعنف إلا إذا كان الرجل مصحوبا بامرأة، أو يشمون رائحة الأجساد التي تعيش لحظة عنفوان شائقة. من صفاتهم أنهم يقرؤون في عينيك ما تفكر، ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح، المهم أنهم فكروا أنك على خطأ فيجب أن تكون على خطأ من دون ثرثرة، عندما

¹ سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري، ص 48.

² حسنين توفيق إبراهيم: ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، ص 53.

³ مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 28، ع 1، الكويت، سبتمبر 1999، ص 304.

يكفرونك وعادة ما يفعلون ذلك عندما يختلفون معك، عليك أن تقبل لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة»¹، وهكذا كان مصير أستاذ الفن الكلاسيكي حينما وجدوه يسير وحده ليلاً، فأخذوه بقوة وعنف حتى مزقت ثيابه وأدخلوه شاحنة خاصة بنقل النفايات ورموه بعيداً مع الفضلات «... وجدت نفسي فجأة في شاحنة كبيرة مخصصة لنقل الزباله بين أكياس الفضلات والروائح الكريهة كنت غارقاً في القمامة و العفونة»². هكذا كانت حال المثقف في رواية الأزمة، لا فرق بينه وبين أكياس القمامة وليس له الحق أن يسأل أو يتساءل، لكن عليه أن يكون عبداً مطيعاً حتى لا يقطع رأسه.

على الرغم من أن الكاتب لم يعتمد إلى تصوير الأعمال الفظيعة والشنيعية التي كان يقتربها الإرهاب، وما أكثرها، إلا أنه يقف عند أهم المحطات ويترك فرصة الاستشراق للقارئ ليتنبأ الأحداث، فوقف ملياً عند حادثة غلق صالة الباليه ومدرسة الفنون الجميلة، لما تمثله هذه المدرسة بالنسبة للكاتب ومريم من أمل وحياء، وتحقيق للذات وراحة البال وطمأنينة النفس. هي المتنفس الوحيد لمثل هؤلاء الذين يبحثون عن الحياة وسط مدينة الموت والخراب، مدينة مليئة بالدم و الصراخ والأنين والعذاب. وما استهداف مدرسة الفنون من طرف "حراس النوايا" بمساعدة "بني كلبون" - على حد تعبير الأعرج- إلا رغبة في قمع الحرية وقتل الحياة.

لم يقف هؤلاء عند حد غلق صالة الباليه وتحويلها إلى ملجأ لسكان القصبة، بل قاموا بحرق دار البلدية وما تحويه من أثاث وعتاد في رواية "الورم" بعد الصراع الأيديولوجي العنيف الذي دار بين الإسلامويين ورجال الدرك كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، والذي كانت نهايته سقوط قتلى وجرحى من كلا الطرفين، وبعدها قتل رئيس البلدية من طرف ابن عمه "يزيد" الإرهابي أمام الملاء بعد تهديده

¹ واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 220 .

² المصدر نفسه، ص 266.

بضرورة التخلي عن المنصب الذي وكل إليه، فهو برأيه يساعد السلطة ويقف إلى جانبها مادام يعمل تحت إمرته » ببرودة أعصاب عجيبة أخرج يزيد لحرش محشوشه من تحت جاكيتته، وأطلق رصاصتين على مستوى الصدر، صاح المير صيحة مخنوقة، وسقط أرضا. اقترب يزيد من الجسم الممدد فوق الرصيف، انتظر قليلا ولما لم يتوقف عن الارتعاش والحركة أخرج مسدسا من حزامه، وأطلق رصاصتين أخريين على الرأس...»¹.

إن مثل هذه المشاهد كثيرة في الرواية الجزائرية فترة التسعينيات، وبخاصة رواية "الورم" "لمحمد ساري" التي جسدت المشاهد الإرهابية، إذ لم يخل فصل من فصولها من الحديث عن تيمة العنف وعن الإرهاب وقسوتهم، حتى غدت الرواية خطابا سياسيا، اهتمت بالأحداث وأهملت الجوانب الفنية والجمالية فيها.

ومن بين هذه المشاهد الإرهابية الأشد قسوة في هذه الرواية تصوير لمشهد ذبح الصحفي "محمد يوسف" والمذيع التلفزيوني بعد أن كفروه وحكموا عليه بالموت، لمجرد أنه يعمل في إحدى مؤسسات الدولة» أمسك الرأس جيدا حتى أتمكن من الذبح. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا ذبحتم فأحسنوا الذبح. ودون أن ترتعش يده مرر السكين على الرقبة، انفجر الدم بقوة، ارتعش الجسم في حركات حادة متتالية، ارتفع شخير مخنوق، ثم توقف الجسم المذبوح عن الحركة»².

"أحميدة عياشي" أيضا يحاول أن يرصد مراحل صدام الأفراد مع السلطة والجماعات الإسلامية، وفي هذا السياق يسرد أحداث هجوم الجماعة الإرهابية على مدينة "ماكدرة" مسقط رأس الروائي، حيث يعكس ذلك الخطر الأصولي الذي شغل بال الكاتب حتى غدا التيمة المسيطرة على النص الروائي.

¹ محمد ساري: الورم، ص 42 .

² المصدر نفسه، ص 181 .

«الواحدة صباحا نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان [...] احتلوا مسقط رأس حميدو وأخذوه على غرة. ضربوا الأبواب بقوة. دارت العيون في محاجرها وخفقت القلوب واحترقت الأعصاب. أخرجوا السكان من جحورهم وأفرغوا البنزين وراحت ألسنة اللهب المستعرة تلتهم الأبواب والأسيرة والفرش والقصدير»¹.

هكذا كانت بداية الرواية مع هذه الجماعة حينما هجمت على مأكدة مسقط رأس حميدو الصحفي. هدفها كان محمدا منذ البداية، فقد جاءت لتصفية حسابات مع أشخاص معينين، يجب إزاحتهم عن طريقها، هؤلاء الذين يعملون في مؤسسات وأجهزة السلطة. عدوها الأول الذي أجهض أحلامها ومنعها حريتها، لذلك فأمرهم يخاطبهم بقوله: «نقتلكم كلكم، نذبكم كلكم، لو تتعاملون مع الطاغوت»² إذ هم يرفضون كل من يتعامل مع السلطة التي حكموا عليها بـ"الطاغوت" لأنها برأيهم دولة مستبدة. لكن هم لم يكتفوا بقتل هؤلاء، بل حتى أبناءهم ونساءهم إن لم يجدوا من يبحثون عنهم. «ذبخوا وبجروا أربعين من نساء، وأبناء الذين جاءوا يبحثون عنهم ولم يجدوا بعضهم»³.

تعرض الرواية جماعة تحت إمرة أميرها أبي يزيد «أعرج ضخم الجثة، غليظ الصوت يمتطي حصانا أشهب مكشوف الوجه يتطاير الشرر من عينيه [...] قصير القامة، جاحظ العينين، ناتئ الأنف، طويل الشعر، كلهم عرفوه، ابن البلدة، دلهوم المدعو أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب؟ الأمير أبو يزيد كلهم عرفوه [...] كان يلبس زيا أفغانيا، مدججا بالسلاح يشد على رأسه بحاشية سوداء يشير بيده ويعطي الأوامر»⁴.

¹ احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، ص 09.

² المصدر نفسه، ص 09

³ المصدر نفسه، ص 09..

⁴ المصدر نفسه، ص 09، 10.

إذا أمعنا النظر في العبارات التي أبرزناها بخط بارز نلاحظ أن الكاتب ركز على أمور معينة في وصفه لقائد الجماعة، فهو أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب. ويحيلنا هذا الاسم على المرجعية التاريخية لشخصية تاريخية عاشت في القرن التاسع-أبو يزيد النكاري صاحب الحمار الأشهب- «ينبعث أبو يزيد من القرن التاسع، ينفض الغبار، يخترق الزمن المغلق بالنسيان وينقض على مأكدة...»¹.

حينما اختار الكاتب هذا الاسم لم يكن اعتباطيا، ولكن ليبين مدى الشبه الكبير بين الشخصيتين، وكيف أن هذه الشخصية الفنية التخيلية استمدت صفاتها وعدوانيتها من الشخصية التاريخية عن طريق انتحال شخصيتها، بدءاً بالاسم والهيئة واتخاذ الحصان بدل الحمار، انتهاءً عند التطرف والعنف وارتكاب المجازر، والحرق والتدمير إلى الصراع الدائم والمستمر مع السلطة، وبث الرعب والهلوع بين الناس.

ثم يضيف (كان يلبس زيا أفغانيا) و تحيلنا هذه الجملة على مرجعية أخرى، وهي تأثر "دهوم" الإرهابي بالأفغان ولباسهم وحماسهم وقتلهم وشدتهم أثناء الغزو الروسي الشيوعي لأفغانستان.

رواية "مذنبون" هي الأخرى لم تخل من هذه المشاهد القاسية، حيث تصور تخطيط الضحية وتوسله للإرهابي "الحول" أن يقتله رميا بالرصاص أو الذبح على أن يعيش لحظات موته حرقاً، «مثلما وقع لرجل أمن الضبط في إحدى الحواجز، إذ قيده حول من يديه ورجليه بسلك ورش بالبنزين كامل جسمه في صمت. فصرخ: اقتلوني بالرصاص! اذبحوني! ثم أشعل فيه النار وأجبرنا على متابعة الاحتراق الذي التهم قبل كل شيء أثر صياح رجل الأمن لتفوح بعد ذلك رائحة اللحم البشري المحرق»². إنه فعلا مشهد مؤلم يحيل إلى قساوة قلوب هؤلاء البشر، ف "الحول" لم يكتف بتعذيب

¹ احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، ص 58.

² الحبيب السايح: مذنبون، ص 236.

ضحيته قبل موتها بل أرغم الأفراد الجدد في مشاهدة الجريمة و ممارسة الذبح والاختطاف حتى يتم قبولهم في جماعتهم.

أما رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" فقد لخصت لنا كل الأعمال التي قام بها الإرهابيون، ممثلة هذه المرة في الجماعة التي يقودها الأمير "أبو أسامة" التي أبادت عائلة بأكملها تماما كما فعلت جماعة "الحول" في رواية "مذنبون" التي ذبحت عائلة رجل الأمن "رشيد" الذي قرر الانتقام والثار منه فيما بعد «أبو أسامة هو الذي قاد المجموعة المنتمية إلى "جماعة الهدى والسيف" التي قامت، قبل ثلاثة أيام خلت، بذبح أربعة أفراد واختطاف مراهقتين ينتمون كلهم إلى عائلة واحدة تقيم في مكان معزول بأحد أطراف المدينة. أول جثة عثر عليها هي جثة حسين، طفل لا يتجاوز الثالثة عشر، وُجد في المرآب، مقطوع الرقبة، غارقا في بركة من الدم. أخوه، بحري، البالغ من العمر سبع سنوات، تعرّض لتنكيل بشع قبل أن يتم تقطيعه إلى عدة قطع. وقع عليه في إحدى غرف الطابق الأرضي حيث وضع رأسه داخل كيس من البلاستيك وفمه سد بغرار سبرادران. سعدية الأم، امرأة في الأربعين من العمر، تعرضت في غرفتها لعدة طعنات فقدت على إثرها كل دمها فماتت، جثة زوجها، قويدر الذي يفوقها سنا بعامين، عثر على جثته عند مدخل تلك المقصورة، مطعونا بدوره عدة طعنات، كما ذكرت الصحف»¹.

ولا يفوتنا أن نشير إلى تسمية الجماعة التي تقوم بالقتل ونشر الخوف والرعب، "جماعة الهدى والسيف"، حيث جمعت هذه التسمية بين متناقضين (الهدى/ السيف)، فهل تكون الهداية بالسيف؟ أم هل يقاتلون الكفر في ديار الإسلام حتى تستخدم السيوف والرشاشات والبنادق؟ أم هل يتم فرض عقيدة معينة بالقوة و ممارسة العنف؟ هذا ما تنم عنه هذه التسمية وهي تعكس توجههم وطريقة

¹ إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 323

تفكيرهم في فرض رأيهم بالقوة وضرورة اعتناق ما يرونه بأنه حق وغيرهم على باطل، لأن اختيار المرء جزء منه. وممارسة العنف هي أهم جزء في عقيدتهم.

لم تكتف الروايات ببث العنف المادي فقط، بل كثيرا ما كانت تشير إلى العنف الرمزي من سب وشتم وبذاءة اللسان - كما حدث لأستاذ الفن الكلاسيكي في "سيدة المقام" - وتهديدات متواصلة بالقتل الذي ينتج عنه الخوف والهلع، إضافة إلى تدهور الحالة النفسية للشخصيات الروائية المثقفة مما أدى بها إلى «الانغلاق على النفس والتواطؤ مع الصمت والخضوع للخوف... الخوف من الاغتيالات المبرمجة والعشوائية، الخوف من الاعتقالات، الخوف من المداهمات المستمرة على البيوت بحق وبغير حق، الخوف من الخوف نفسه».¹

أما "الضابط "زينو" في رواية "مرايا الخوف" فقد بدأت تصله رسائل التهديد بالموت من طرف أتباع جماعة "سليمان" عديم القلب كما يسميه، ثم الحكم عليه بالإعدام كغيره من رجال الأمن والمثقفين.

إلى جانب تهديد الضابط بالموت فإن، هذا الأخير ينقل إلينا تشدد إمام أحد المساجد - التي لم يصل فيه غير مرة واحدة - وتعصبه وتهديده للمصلين والدعاء عليهم بدل الدعاء لهم، إذ ضرب بعصاه على المنبر الخشبي، فأطلق العنان لصوته الغليظ. كان يخطب بعنف، يصرخ ويلوح بيده اليسرى، ويتوعد الذين يرفضون السير وراء الأئمة الجدد، قال إن مصيرهم جهنم دعا عليهم بمزيد من العنف والوحشية وقد تجهم وجهه.²

إن الحديث عن العنف في رواية الأزمة الجزائرية - سواء كان عنفا ماديا أو رمزيا - لا ينتهي،

¹ بشير مفتي: بحور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004، ص 81.

² ينظر: حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص17.

لأنه من أبرز المظاهر التي ميزتها من حيث إنها استطاعت أن تقدم تلك المشاهد التي تكشف عن سلبية الإيديولوجيتين، وتعكس من خلال شخصياتها المشهد السياسي الجسد في الخطاب الروائي، فانتشار العنف في المجتمع الجزائري من الأسباب التي جعلت الأدب الجزائري وبخاصة الرواية تتجه هذا الاتجاه وتعكس الأحداث المأساوية التي سجلت حضورها بكل قوة وصدق في المتن الروائي.

3. الاختطاف والاعتصاب:

إن ظاهري الاختطاف والاعتصاب اللتين شاعتا وانتشرتا في الجزائر خلال العشرية السوداء من طرف الجماعات الإسلامية، باتت كابوسا يؤرق أفراد المجتمع ويهدد أمنهم وراحتهم، فهما لا يختلفان عن القتل والتعذيب من حيث هما عنف مادي يمارس على الجسد، ولعل أثرهما أشد وأبقى في نفس المرأة المعتصبة وأهلها باعتباره عارا يلحق العائلة، بخاصة عند العائلات المحافظة التي لازالت تعيش في القرى والأرياف والتي تسيطر عليها الذهنية التقليدية البالية، إذ يتبرؤون من بناتهم اللواتي تعرضن للاعتصاب على الرغم من أنهن خطفن أمام أعينهم ولم يتمكنوا من إقناع الجماعات المسلحة من تركهن « ليلة جاء الإرهابيون عندنا، توسلّتهم (الأم)، قبّلت أرجلهم، ترجتهم أن يتركوني، ولكن أحدهم ضربها بكعب بندقيته على رأسها فسقطت مغميا عليها، وحين تدخل والدي قال له أحدهم:

-ابنك التحق بالطاغوت وهذا جزاؤكم لأنك تركته»¹.

فعلى الرغم من أن "يمينة" في رواية "تاء الخجل" لـ "فضيلة الفاروق" خطفت من بيتها وأمام أعين أفراد عائلتها، بعد أن عجز والدها عن حمايتها، إلا أنه بعد عودتها وعلمه بمعاناتها في المستشفى رفض استقبالها وتنكر لها.

¹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص78

ردة فعل الآباء بعد عودة بناتهن خلقت نوعا من التوتر و الاضطراب النفسي لدى المختطفات؛ إذ لازمت العقدة النفسية أولئك النساء، لذلك كانت نهايتهن إما الانتحار لتخلص المرأة نفسها وعائلتها من العار الذي لحقهم كما هو حال "رزيقة"، أو الجنون من شدة وقسوة مشهد الاغتصاب أو القتل كما حدث لـ "راوية" بعد مشاهدتها لمجزرة قتل إحدى قريباتها التي رفضت الانصياع لأوامر الأمير، أو الموت من جراء فعل العنف الممارس ضدها كما حدث لـ "يمينة" «لقد مزقوا أحشاءها تمزيقا، وأتعجب كيف عاشت كل هذه الأيام...أزحت الغطاء عنها، وشلحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه: آثار تعذيب، خدوش، وبقايا جروح...»¹. وكل هذه الأخبار التي تنقل معاناة النساء وتعذيبهن من طرف الجماعات الإرهابية حرصت الساردة "خالدة" على نشرها في الصحيفة، باعتبارها تهتم بجمع كل الإحصائيات التي تم تسجيلها حول ظاهرة الاختطاف في الجزائر «لقد كتبت في الموضوع سابقا...

- كتبت...قدمت إحصائيات.

-نعم..قلت إن خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ 1994، وقلت إن ألف وسبعمائة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب. قلت إن الوزارة لا تهتم، قلت إن القانون لا يبالي، قلت إن الأهل لا يباليون، طردوا بناتهن بعد عودتهن، قلتُ إنهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن... هل تحرك أحد غير خالدة مسعودي ومثيلاتها»².

لقد عبرت الكاتبة عن هذه المأساة بلغة صارمة صارخة رافضة لظلم واضطهاد هذه الفئة، متألمة لصرخة الأنثى التي لم تكثر لها لا الوزارة، ولا القانون، ولا الأهل على الرغم من ارتفاع نسبة الاختطاف والاغتصاب بين سنتي 1994، 1997 وهي كما سميتها «سنة العار...سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم.

¹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص70.

² المصدر نفسه، ص62.

... 550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة سجلت تلك السنة. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997. والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة. و لا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه»¹.

لقد حرصت "الصحفية خالدة" على نقل الإحصائيات الخاصة بالاختطافات و الاغتصابات وكل الأخبار المتعلقة بذلك، لكنها عجزت أن تنقل خبر "يمينة على صفحات الصحف"، بل رفضت ذلك وبشدة بعد أن أمرها رئيس التحرير بذلك، وقد كان السبب في ذلك هو عدم رغبتها في فضح "يمينة" لأنهما من أصل واحد ودم الشاوية يجري في عروقهما واللسان الأمازيغي يجمع بينهما، إذ تنحدر من منطقة "أريس" وهي المنطقة نفسها التي تربت وترعرعت فيها "خالدة"، فرأت فيها نفسها وأهلها فكيف لها أن تخونها «ها هي المفاجأة التي لم أكن أنتظرها، أن أدخل عالم المعتصبات لا كصحفية، ولكن كفرد من الأهل، أي شيء سأكتبه عن يمينة؟ هي الممددة على فرح اسمه "أنا"، لأنني أنا الأهل، وأنا الأقارب، وأنا ابنة اللسان الذي وقдна في يوم غير متوقعة... كيف سأكتب الموضوع بأي لغة، بأي قلم؟ أقلام القرابة لا تحب التعدي.

أقلام القرابة...!

أقلام الدم الواحد لا تعرف أن تخون»².

إذا كان موضوع الاغتصاب قد أزهق كاهل الصحفية "خالدة" وأثار غضبها، فإن موضوع الكتابة عن "يمينة" بالذات باعتبار رابطة الدم (الشاوي) يمنعها من ذلك وبات يؤرقها بخاصة بعد إنكار أهلها لها ورفضهم استقبالها وزيارتها، وهي العارفة بتسلط العائلات في "أريس" وقسوتهم. لكن

¹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، ص38.

² المصدر نفسه، ص56.

على الرغم من ذلك فرييس التحرير يضغط عليها ويرغمها على الكتابة عن "يمينة" و بقية النساء؛ لأن ظاهرة «خطف النساء والاعتصاب أصبحت استراتيجية حربية منذ 1995 وأداة للصراع المسلح بين الجماعات الإسلامية والمجتمع الأعزل، كيف سيفهم العالم ما يحدث عندنا إذا لم نكتب نحن عنه»¹.

إذا كانت رواية "تاء الخجل" للروائية "فضيلة الفاروق" من أكثر الروايات التي تناولت ظاهرتي الاختطاف والاعتصاب في الجزائر فترة التسعينيات معتمدة في ذلك على تقنية الكولاج ونقل الأخبار كما وردت في الواقع ما جعلها تنجح نحو التسجيلية و الوثائقية، فإن هناك روايات أخرى عاجلت هذه الظاهرة من زاوية المتخيل الروائي أكثر منه نقلا للواقع بحذافيره، كما هو الحال في روايتي "وادي الظلام" لـ "عبد الملك مرتاض"، و رواية "عابرو الليل" لـ "عمر منصورية"، إذ تناولت كل منهما قصة فتاة أو امرأة اختطفت من بيتها وسيقت ذليلة إلى الجبل.

لقد عرضت هاتان الروايتان إلى جانب "تاء الخجل" نماذج مختلفة من النساء المختطفات تعكس تعدد الشخصيات النسوية في النص روائي، فمنهن من استسلمت لحالها بعد صراخ وبكاء لم يُجد نفعا كشخصية "يمينة" في رواية "تاء الخجل"، ومنهن من رفضت المقاومة لاقتناعها بعجزها وصعوبة الفرار كشخصية "رحمة" في رواية "وادي الظلام" التي تعد نموذجا للشخصية اليائسة، المستسلمة، السلبية، غير القادرة على المقاومة من أجل تحرير نفسها، ومنهن من أبت الخنوع والخضوع لأمراء الجماعات فقررن الدفاع عن أنفسهن أو الهروب من الجبل بأي طريقة كما هي حال "عائشة" في رواية "وادي الظلام"، و تعد نموذجا للشخصية الفاعلة الإيجابية، التي لا ترضى بالذل والمهانة، و"وسيلة" التي لم تستسلم على الرغم مما لاقته من تعذيب في رواية "عابرو الليل".

لم تكن "يمينة" وحدها الخائفة من إنكار عائلتها لها، بل "رحمة" أيضا في رواية "وادي الظلام" كانت خائفة من رفض أهلها وقبيلتها لها بعد اغتصابها ومكوئها في الجبل عدة شهور، لكن "عائشة"

¹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، 64.

المثقفة ابنة "المعلم الفيلسوف" التي تم اختطافها أيضا تطمئننها وتؤكد لها تفهم القبيلة لها، كما تجربها بأن والدها أنشأ جمعية للدفاع عن حقوق المرأة في القرية وستقوم بحمايتها واحتضانها «المفروض أن القبيلة تتفهم محتك... أنت لست زانية! أنت مغتصبة! وفرق بين الأمرين... أنا أنصح لك بأن تحاولي إذا أمكنتك الفرصة... فهناك جمعية لرعاية حقوق المرأة ترأسها فاطمة الهمام في المحروسة، وستساعدك يقينا»¹.

خوف "رحمة" وعدم تجربتها على محاولة الهروب جعلها تحس بأنها جبانة ودائمة الخوف مما جعلها تستسلم لقدرها وتسلم أمرها للجماعة دون أدنى مقاومة «إني جبانة جدا، أخاف من أي شيء! من أشباح الليل! ولا أعرف طريقي إلى قبيلتي...! فهروي من هنا لا يعني إلا هلاكي! وأنا أهاب الموت، حتى أكون صادقة معك. لا أقدر على المغامرة! .. ولذلك بقيت مع هؤلاء كالدابة، يفعلون بي الأفاعيل!...»². فرحمة هي نموذج للشخصية السلبية التي ترفض المقاومة وتستسلم للخوف، إذ فضلت انتهاك شرفها على الموت، ولم تحاول الفرار ولا فكرت فيه منذ اختطافها، لذلك وصفت نفسها بالجن. وجبنها هو الذي دفع بجماعة "أبي هيثم" بالاعتداء عليها باسم الزواج، إذ كانت تغتصب يوميا أثناء تواجدها في الجبل معهم، وكانت هذه عقيدتهم التي سنوها لأنفسهم وأحلوا لأنفسهم ما حرمه الله وكفروا غيرهم، فكان أحدهم يتزوجها في الليل ويطلقها في الصباح ليتزوج منها آخر وهذا ما يصرح به أميرهم «ومن أجل جمالها، وعقلها، وبراعتها في تحضير الطعام، أردنا أن تكون سبيتنا... بعد أن خلصناها من زوجها الكافر!... فهي طباحتنا الماهرة أثناء النهار، وهي متاع لرجالنا في غياب النساء، أثناء الليل!... على جمالها وكمالها، آثرت بها رجالي وحدهم! يتداولون عليها بالطلاق والزواج، كما جرت عادتنا في هذه القاعدة»³.

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2005، ص224.

² المصدر نفسه، ص224.

³ المصدر نفسه ، ص 230.

حكاية "رحمة" تختلف عن حكاية "عائشة" كما روتها لنا الجدة من منطلق المبدأ الذي تؤمن به كل منهما، فكلتاهما اختطفتا من طرف جماعة "أبي هيثم" لكن ردة الفعل تختلف، ذلك أن "عائشة" ابنة المعلم "أحمد" والفتاة المثقفة المتعلمة كما تروي الجدة (أمّا زينب) نشأت وسط قرية أمية تنبذ العلم والمتعلمين خوفا منه، لأن شيوخ القبيلة كلهم أميون ويعتزون بذلك، إلى أن جاء المعلم "أحمد" وأقنعهم بضرورة تعليم أبنائهم فكانت ابنته "عائشة" البنت الوحيدة وسط الذكور، وعُرفت بجمالها وثقافتها وذكائها، مما أغرى الأمير "أبا هيثم" ورغب في الحصول عليها، فأمر أفراد جماعته باختطافها، حيث تم اختطافها فعلا أثناء عودتها من بيت عمها مساء «هناك فتاة جميلة جدا دأبت على أن تأتي وتعود كل يوم عطلة أسبوعية فلا يفوتنكم اقتناصها من أمام جسر الضباع حين تكون عائدة من مزرعة عمها السلطان! ... فهي سبيتنا هذه المرة، إن شاء الله!»¹.

فاختطاف النساء في عرف الإرهابيين سبايا أحلت لهم، وكأنهم في حرب مع الأعداء، و يحل لهم كل ما تشتهيهم أنفسهم، لذلك فأمر الجماعة يوهم نفسه بحقه في كل فتاة تنال إعجابه، فيأمر باختطافها ويتوعد بقتل كل من يفشل في هذه العملية «أنتم تعرفون سطوته إذا غضب، وخصوصا الفشل في اختطاف العذارى!»²، لكن على الرغم من حرصهم الشديد على نجاح عملية الاختطاف والحفاظ على سبيتهم -كما يزعمون- فإن "عائشة" استغلت تعبهم وإصابة أحدهم وحاولت الفرار، إذ انطلقت عادية كالغزالة وأخذت تختبئ وراء شجيرة وتكتم أنفاسها، وحين اعتقدت أنهم ابتعدوا

أعادت الكرة في عدوها، و كانت قد استرجعت قواها، فأحس بها الرجال فانطلقا ركضا خلفها إلى أن أمسكا بها «كان يفترض أننا نقيد رجلك ويديك ونحرك على حر الأرض! والله لو كان لنا دابة تحرك لكنا جئنا ذلك وما نحن بمذنبين... لكن انعدام الدابة معنا، والخوف من أبي هيثم الذي أوصى

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 230، ص 190.

² المصدر نفسه، 194.

بك خيرا جعلنا نرفق بك فلا تكوني من الغادرين! ولو جررناك لكان ذلك أفضى إلى هلاكك حتما، لأن المسافة بيننا وبين القاعدة لا تزال بعيدة... وعقابك هو المشي معنا على رجليك! طول هذه المسافة في طريق وعرا! سترمي، إنشاء الله، قدماك! وهناك لن تستطيعي الهرب منّا... تعقلي ولا تكوني غبية! لأننا لولا الخوف من أن يفتضح أمرنا فيدركننا أحراس الطاغوت، لكننا أطلقنا عليك النار، ولكنك الآن تتعذبين في نار الجحيم!...»¹ غير أنها لم تسكت بعد الإمساك بها وأخذت تشتمهم وتكفرهم، وتتساءل عن سبب اختطافها، وبعد وصولها إلى مقر القاعدة التقت بأمرهم وأخذت تفكر في الهروب بمساعدة "رحمة"، وبدائها استطاعت أن تكسب ودّه وأن تؤخر موعد الزفاف كما تقرر ذلك، وأن تقنع "أبا هيثم" بأنها معجبة بشجاعته وراضية بقدرها وموافقة على الزواج منه، وأنها تهوى عيش البراري، وأنها مفتونة بجمال الدهاليز العجيبة التي يأوون إليها، فهي تذكرها بمشاهد ألف ليلة وليلة التي قرأتها، وأوهمته بأنها تحب الخشونة والبساطة والشظف في الحياة والعيش في الطبيعة كما خلقها الله، لذلك استأنمها وتركها تهذب لحيته وحاجبيه الكثيفين بالمقص ليلة العرس بعد أن أقنعتة بذلك، وفي غفلة منه وبسرعة فائقة فقأت عينه اليمنى بالمقص و انطلقت كالسهم الخاطف نحو خارج موقع القاعدة، تاركة العريس يزأر كالأسد مناديا أصحابه النائمين في مخابئهم المتباعدة، وظلت تركض وتركض، وكانت قد رسمت في ذهنها طريق الهروب بعد أن أرشدتها "رحمة" إلى الطريق الشائك الخالي من القنابل المزروعة، وظل الرجال يلاحقونها طيلة الليل إلى أن اختفت عن الأنظار حتى اهتدت إلى كوخ قديم بعد أن أنهكت قواها وتمكن منها التعب والإعياء الشديد وفقدت وعيها من شدة الحمى التي انتابتها، وظلت كذلك حتى عثر عليها أفراد قبيلتها مع والدها بعد أن قرروا البحث عنها و الانتقام من جماعة "أبي هيثم".

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص196.

استطاع الكاتب في هذه الرواية أن يكشف عن الوجه آخر للفتاة المتعلمة التي لا تستسلم بسهولة ولا ترضخ للذل، فحافظت على نفسها وشرف عائلتها؛ واستطاعت أن تنجو بنفسها من مصيدة الإرهابيين بفضل دهائها و تعقلها. فهي صورة للمرأة المقاومة والإيجابية التي يقل مثلها زمن الأزمة، وهو زمن تحولت فيه كل الشخصيات عن مبادئها واستسلمت للواقع البائس خوفا من الموت.

"وسيلة" في رواية "عابرو الليل" هي الأخرى اختطفها جماعة الأمير "حسن" ابن "حمو" الذي رباها في منزله بعد أن هجموا على بيت زوجها ليلا بحثا عن أخيها "خالد" كما كان يعتقد الجميع وهو أيضا أخو الإرهابي حسن من أبيه، حيث قام بذبح زوجها و"خالد" وأحرق المنزل الذي كان في إحدى غرفه والده "حمو" الذي لو علم بوجوده لعذبه قبل حرقه، لأن "حمو" تحلى عنه وعنه والدته منذ كان صغيرا ولم يسأل عن حالهما على الرغم من ثرائه الفاحش، أما "وسيلة" فقد اقتادها "حسن" معه إلى الجبل ورغب في اغتصابها، غير أنها قاومت بشدة إلى أن أغمي عليها، وبعد مرور عدة شهور وجدها العسكر في الغابة مع العجوز التي أنقذتها بعد أن فرت من الجبل والمغارة التي تم احتجازها فيها، وذلك بعد تفجير العسكر لهذه المنطقة، إذ لاقى الجميع حتفهم ولم ينج منها أحد سواها، ففرت وسط أشلاء متناثرة هنا وهناك و جثث ورؤوس وأعضاء اختلطت ببعضها بعض.

أثناء تحقيق الضابط معها رفضت أن تكشف عن نفسها فخاطبها بلغة عنيفة معتقدا في البداية أنها التحقت بإرادتها بالجماعات المسلحة « أجبي.. لماذا لا تتكلمين .. هل أنت بكماء أيضا؟... ألا تقولين شيئا .. هل نحن بشعون إلى هذا الحد. هل نحن كفار؟... وفجأة أخرج الضابط سجلا من درجه وراح يقلب صفحاته. ثم راح يسرد عليها أسماء حتى انتهى إلى اسمها هي:

- وسيلة بن .. هذا ما قلته لنا؟ أليس كذلك..

فلما واصلت صمتها، قال

حصلت على هذه الأسماء في هذا الصباح، وأريد أن أقول بأنك اختطفت في ليلة السابع عشر من نوفمبر قبل حوالي ستة أشهر.. أليس كذلك؟! تفاجأت وأحست أنها افتضحت، فزمت شفيتها، وقال: لا بأس.. نحن نعتبرك أنك مختطفة.. كم عددهم.. ماذا فعلوا بك؟ كل هذه الأمور يجب أن نعرفها.. وواصل: هناك العديد من فتيات كثيرات اختطفن وهربن وآويناهن هنا مدة طويلة، ثم حملناهن إلى المدينة، وهن الآن يعشن حياة سعيدة!«¹.

إن صمت "وسيلة" وغيرها من النساء المختطفات جاء للتعبير عن حالة نفسية مضطربة رافضة لهذا الواقع المرير، حاملات في نفوسهن عقدا نفسية مدى الحياة، وذاتا متأزمة، على الرغم من أن الضابط أكد لها أن الكثيرات يعشن في المدينة حياة سعيدة، لكن يبقى أثر الاختطاف والاغتصاب بالغا لا تمحه السنون، لأنه من أخطر أشكال العنف المادي الموجه ضد المرأة.

4. الثأر والانتقام:

الاختطاف الذي يكون من طرف السلطة التي تختطف المشتبه فيه بانضمامه أو تعامله مع الجماعات الإسلامية لا يختلف عن الاختطاف السابق من حيث الأسباب التي ترجع إلى تصفية الحسابات بين الأطراف المختلفة «قبل ثلاثة أيام تعرض أحد جيراننا للاختطاف من طرف البوليس. اقتحموا بيته ملثمين. إلى حد الآن لا خبر عنه. الناس يقولون بأن المسألة تتعلق بتصفية حسابات»². وهذا النوع من الاختطاف هو الذي أدى في كثير من الأحيان إلى الثأر والانتقام من السلطة من جراء التعذيب الذي كانت تمارسه على معتقليها، لذلك كانوا يقررون الانتقام من رجال السلطة بالصعود إلى الجبل والانضمام إلى الجماعات الإسلامية التي فتحت لهم ذراعيها واستقبلتهم وشجعته، فكانوا جميعا يدا واحدة بسبب تعنت رجال الأمن، وخير مثال على ذلك ما صورته كل

¹ عمر منصورية: عابرو الليل، مركز البشير للدراسات، قسنطينة، (د ط)، 2001، ص 164، 165.

² إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 150.

من رواية " الورم لمحمد ساري" في شخصية "كريم" الذي أخذوه عنوة من بيته منتصف الليل دون أن يعلم سبب الاختطاف، ثم المعاناة التي لاقاها في السجن، و أيضا الإحساس بالذل و الإهانة بتوجهه كل صباح إلى مقر الشرطة لتسجيل حضوره بعد خروجه من السجن، وأيضا رواية "متهات" لـ "احميدة عياشي" في شخصيتي "منصور" والدكتور "أبو إبراهيم" الذي لاذ بالفرار بعد أن علم أن الشرطة تبحث عنه لاعتقاله لمجرد أنه من بين أحد أعضاء حركة "الجهة الإسلامية للإنقاذ" المنحلة، وأيضا الرسالة التي أرسلها "عيسى خليلح" إلى الطاهر وطار" في رواية " الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" حيث أوضح له فيها محاولة اغتياله المتكررة من طرف السلطة، ما جعله يهرب ويفر إلى الجبل.

ومن جهة أخرى صورت رواية "مذنبون" لـ الحبيب السايح" انتقام "رشيد" من الإرهابي "الحول" الذي ذبح أفراد عائلته، وعاد إلى بيته يجول ويصول في المدينة بعد قرار المصالحة الوطنية، الذي أثار في نفسه الضغينة والحقد على الدولة على الرغم من أنه يعمل في إحدى أجهزتها الأمنية، لكن ذلك القرار الجائر في نظره لم يمنعه من تنفيذ رغبته وقراره في الثأر والانتقام لعائلته «لم يكف ساعة، طيلة ثلاثة أعوام، عن امتضاع ألمه إلى أن رعى في أعماقه صراخ الثأر. فخرج ليلا ، قبل ثلاثة أيام، وشمع بالدم على باب قتيله. وردد إلهي، أنت من لا يظلم خلقه»¹، فهو وغيره ممن ذبحت عائلاتهم يرون أن الدولة خذلتهم وتسامحت مع المجرمين؛ لذلك تمردوا عليها وأعلنوا عصيانهم وقرروا أخذ الثأر بأنفسهم، «فماذا يكون رد فعل العسكري أو رجل الأمن أمام مشهد أشلاء أطفال مزقتهم قبلة موقوتة بتدبير وتنفيذ من أشخاص يعرفهم؟ وفيما يفكر حين يجد نفسه أمام أفراد وقعوا في الأسر ثبت تورطهم في المذابح؟ لن يفكر قطعا في شيء اسمه قانون أو عدالة»². وقد ظل رشيد وفيما لفكرة الانتقام حتى تمكن من قتل الإرهابي "الحول" وأشفى غليله وأطفأ نار الحقد التي اشتعلت بداخله بعد

¹ الحبيب السايح: مذنبون، ص242.

² المصدر نفسه، ص 53،54.

الجزرة التي ارتكبت في حق عائلته، ورفض الدولة معاقبة المجرمين بعد إعلانها قانون المصالحة الوطنية حفاظا على الأمن ونشر السلام.

ثالثا: الفجائية وهاجس الكوابيس:

إن الفجائية سمة حداثية تجلت أكثر في الرواية الجديدة بدءا من التسعينيات كنقطة تحول مهمة في المتن الروائي، ولعل القارئ لمعظم روايات هذه الفترة سوف يشد انتباهه هذه الخاصية البارزة، حتى وإن لم يتناولها الكتاب كتيمة رئيسة في أعمالهم الروائية. ولعل ما يعكس هذه الفجائية وتأثيرها في النفس البشرية تحولها إلى كابوس دائم يلاحق الشخصيات الروائية، بل أصبح الواقع المرير هو الكابوس في حد ذاته، ما حدا بالذات الكاتبة تعمد « إلى ملامسة الجوانب القابعة في لاشعور الكائن من أجل تجسيد أزماته وحقيقته الكابوسية التي باتت تقض مضجعه»¹. كما أن الرواية أصبحت تهتم بـ « سبر أغوار النفس الداخلية، بحيث أصبح الحلم والكابوس والهذيان تيمات في كتابة الحساسية الجديدة، (فاندجت بذلك) هموم المجتمع في تسييج العمل الروائي»².

عادة حينما تقسو الحياة على الأشخاص فإن ذلك ينعكس سلبا على حالتهم النفسية؛ إذ تسيطر عليهم الكوابيس ويهرب الإنسان إلى الحلم، لأنه يكشف عن العوالم الجوانية للشخصية، وهذا الكشف لا يطل فقط البنية النفسية للشخصية الروائية، بل تطال كذلك البنية الفنية ذاتها³، حيث غدت تقنية الحلم وهاجس الكوابيس من بين أبرز الموضوعات التي تكاد تهيمن على المتن الروائي الجديد عند بعض الروائيين، ما جعلها في بعض الأحيان تختلط مع أحداث الواقع بشكل يصعب

¹ الخامسة علاوي: العجائية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (د ط)، 2013، ص 315.

² صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية-الرواية الدرامية أنموذجا-، ص 94.

³ ينظر: نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 276، 277.

الفصل بينهما، إذ خصص لها بعض الروائيين فصولا كاملة تحمل عنوان، الرؤيا، أو الكوايس. فالفصل الأخير من رواية "متهات" جاء موسوما بـ: "متهاة الكوايس" وفي رواية "أرخيل الذباب" اختار "بشير مفتي" عنوان "الكوايس"، أما "الحبيب السايح" فقد استهل روايته بمدخل جاء تحت عنوان "الرؤيا"... كل ذلك دفع بكتّاب و «أنصار الحساسية الجديدة يهدفون إلى إبداع نص مفتوح، يستثير المتلقي من خلال تضليله وتشكيكه، بما يحدث. ولعل هذا وراء ما شاع في تجاربهم من أحلام كابوسية، وهواجس داخلية أسهمت في تداعي الحبكة، وأسهمت في اختفاء الحدث بالمفهوم التقليدي، فهذا ضرب من الفانتازيا التي تسعى إلى استبطان الواقع وكسر أفق توقع القارئ، وخلخلة قناعاته إزاء ما هو واقعي و حقيقي، وملمس، لتخلق جدلا إشكاليا بين القارئ والنص، أو البعد الفانتازي أو الاستهامي»¹؛ إذ أن الأحداث الشائكة والواقع المأزوم الذي يعيشه الإنسان يجعله في صراع دائم مع نفسه وخوفه الدائم من هذا العالم الذي حوّلته إلى شخصية متوترة قلقة على الدوام، انعكست حالته سلبا على أحلامه وتحولت إلى كوايس تمثلها شخصيات وهمية، حتى وإن كان لها وجود على أرض الواقع، لأنها قد انتقلت إلى عالم ذهني متخيل في حالة اللاوعي، لذلك تغدو الشخصيات التي يستعين بها الروائي في الحلم «لا تعدوا أن تكون ناقلة للرمز وكاشفة عنه في الآن نفسه؛ أي أنها لا تلعب دورا في تطور الأحداث، ولا يقيم لها الروائي وزنا نفسيا أو تطورا عبر الحدث، فهي مجهولة الملامح، غامضة البنية، تؤدي دورها المنوط بها من حيث هي رمز فحسب، وليس كشخصية فاعلة ومتفاعلة مع تصاعد الحس الدرامي، داخل الرواية التي تعمل على إحالة الأشخاص إلى مجرد أشباح لا تاريخ لهم ولا ملامح و لا سمات سيكولوجية فردية مميزة»² وهذا ما سنحاول الكشف عنه في هذا المبحث.

¹ أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة قراءة في القصة القصيرة، ص 23.

² ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، 194.

فرواية الكوابيس تعتمد على الواقع كأرضية أساسية يقف عليها الكاتب لنسج أحداث الحلم والتي تكون في حالة استمرارية لما هو حقيقي؛ بمعنى انعكاس الواقع في شكل كوابيس مخيفة هي في الأصل رموز تحتاج إلى تأويل وقراءة أخرى، لذلك فالرواية من هذا النوع الجديد «تقوم ببناء عناصرها من نسيج المادة الواقعية بينما تحاول نقل هذه المادة إلى أرضية رمزية. تتشكل من خلال الشخصيات الغامضة الملامح، والأحداث التي لا نراها، والشخصيات المجردة التي تتقابل كل منها فكرة أو معنى رمزيا من معاني الفكر»¹، تظهر في مدة زمنية وجيزة مكثفة الدلالة من خلال حركاتها، و سلوكياتها، وحديثها مع الشخصية الروائية التي تمثل عادة الشخصية المحورية في الحلم.

1. الواقع الكابوسي:

ليس الكابوس هو كل رؤية مروعة يراها النائم في منامه فقط، بل أحيانا يتحول الواقع المأساوي إلى كابوس يعيشه الفرد، فيخلق حالة من الرعب، والخوف، والقلق، والتوتر، والاضطراب ورفض الواقع الذي قد يدفع بالإنسان إلى الانتحار للتخلص منه ومن الاضطراب النفسي الذي يلحق الشخصية الروائية، كما أن شخصية البطل في الرواية حينما يحاول «الهرب من رعب العالم الخارجي نراه ينتقل إلى الكوابيس المرعبة للعالم الداخلي، ثم إنه حين يصحو فإن الكابوس يلاحقه.. فتختلط الوقائع بالكوابيس»² فتعبر حينها عن كابوس واحد ألا وهو كابوس الواقع -الواقع الفوضوي على المستويين، مستوى البنية التحتية والفوقية للمجتمع الجزائري خلال فترة التسعينيات-، حيث يصبح الفرد يحس باللا أمن و اللا استقرار، إذ أنه كلما حاول الخروج من متاهة إلا وجد نفسه في متاهة أخرى تُفقدته متعة الحياة، و حرية ممارسة الحياة الطبيعية، وتحقيق الطموحات كما هو حال "زينو"/ الراوي في رواية "مرايا الخوف" لـ "حميد عبد القادر"، الذي يرى أن ذلك الزمن لم يكن زمن إبداع

¹ ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص194.

² نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص282.

وكتابة كما كان يتمنى « لم أصبح كاتباً كما كنت أحلم الزمن لم يكن زمن كتابة. ولم يكن حتى زمناً واقعياً. كان كابوساً مخيفاً، مؤرقاً.. متوحشاً... متاهة كنت فيها ضائعاً، وقد حوم الغربان على المدينة، ينهشون لحم أهلها، وكان الموتى يسقطون كل يوم، بعضهم يموت في الصباح، وآخرون ليلاً فامتألت المقابر، وظهر الدفن الجماعي. ومن كثرة ما انتشر الموت، قررت السلطات العليا في البلاد رمي الموتى في البحر، لتأكلها الحيتان، وكانت طريقة سريعة، لا تتطلب تنقل الناس للمقابر، حتى لا يعرضون أنفسهم لهجمات الغربان المباشرة»¹. فالواقع بالنسبة لـ "زينو" الشخصية الروائية كابوس مخيف، مؤرق، متوحش، ومتاهة كان ضائعاً فيها لانتشار رائحة الغدر والموت في كل مكان، وانتشار جثث القتلى التي أصبحت تكرم بالرمي في قاع البحر، ما جعل "زينو" يرغب في التنصل من هذا الواقع المشوه والتخلص منه نهائياً، بخاصة عندما التقى "بنازلي" المرأة التي أحبها منذ عشر سنوات وكانت قد اقترنت خلال هذه الفترة بإرهابي فار من الدولة، ومما زاد ثقل حمل الكابوس على صدره حكاية "نازلي" عن حياة المغارة والجبل وما عاشته من مأساة ومحاولاتها للهروب دون جدوى، فيقول بعد إصغائه لها: « حين انتهت المرأة الماثلة أمامي من سرد تفاصيل مأساتها، شعرت أنني عشت كابوساً حقيقياً، لم أتنصل منه إلا بشق الأنفس»².

لقد كان كابوس الواقع يلاحق معظم الشخصيات الروائية في كل مرة مما جعلهم يعبرون عن رفضهم التام لهذا العالم وكرههم له، وفي ذلك يقول "احميدة" أيضاً في رواية "متاهات" «كرهت من هذا العالم المحنون المليء بالكوابيس»³ التي لا تكاد تفارقه أبداً، حتى أنه يتخيل نفسه كالجرد يتربص

¹ حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص 139.

² المصدر نفسه، ص 177.

³ احميدة عياشي: متاهات، ص 290.

الموت في كل مرة، «أراني كالجرذ، أترقب زارعي، أترقب الموت المتوحش، أترقب الرصاص، أرى السيف، أتحسس الخنجر وأشم خطوات الأشباح المتسرلة بجنح الظلام»¹.

لقد باتت الأشباح والكوابيس تلاحق الشخصيات الروائية -بخاصة المثقفة منها- أينما ذهبوا وأينما ولوا وجوههم، وأصبحوا يترقبون الموت في أي لحظة نتيجة رفض الآخر لاعتقادهم وسلوكهم وانتمائهم، مما أوقعهم ذلك في متاهة الموت. لذلك غالبا ما كانت نهايتهم إما الموت أو الانتحار أو الجنون أو الهروب، وإما الانضمام إلى الجماعات الإسلامية تحت قهر الظروف وظلم المجتمع وقمع السلطة وخيبتهم السياسية.

أما الروائي "بشير مفتي" في رواية "أرخييل الذباب" فيرى أن الغموض الذي يلف الكوابيس بالنسبة له يساعده على وضوح الرؤية؛ لأنها تُنبئ بما سيقع، لذلك فهو الآخر يعاني من ثقل هذه الكوابيس من جراء ما تحمله من معاني الخوف و القتل والجريمة والجنون. «جاء الغموض في الكابوس ليوحدني بالوضوح، أتراني مثلهم ساج في ظلمة العزلة وحدة الخوف لا أفقه معنى القتل و جنون الجريمة، أم هي حركة الكون التي تسير إلى هذا التدمير الكلي لكي تونو البياض وشفافية الشمس. أحس بالثقل في خطواتي، الكابوس طويل، طريقي لا ينتهي وعلى قدمي أقطع هذه الحفر والانكسارات علني أصل إلى نقطة جديدة أثبت فوقها رأسي»². فالكاتب في هذا المقطع يصف مدة الكابوس بالطويلة، ولا شك أنها تحيل إلى طول مدة الأزمة التي مرت بها البلاد.

2. الأحلام والكوابيس:

إذا كان الواقع بما يحمله من مآسي تحوّل إلى كابوس يؤرق الشخصيات الروائية، فإن الكابوس ذاته تحول إلى هاجس وحمل ثقيل قابع على صدر هذه الشخصيات، فلاشك إذن أن عالم الكوابيس

¹ حميدة عياشي: متاهات، ص 127.

² بشير مفتي: أرخييل الذباب، ص 89.

غدا عالما سوداويا يعكس عالما مأساويا، إذ «لا يخفى أن تجاور الحلمى بالواقعي، أو تداخل الحدث الواقعي بالحلمى الكابوسى، يعكس واقعا مأزوما، ونفوسا محاصرة بالخوف، ومسكونة بالقلق، ومستهدفة بالشر والقمع»¹ من جراء التهديدات التي تتلقاها الشخصيات المثقفة خصوصا، والتي أصبحت تلازمها دوما، وهذا ما تؤكدته إحدى شخصيات رواية "فتاوى زمن الموت" لـ "إبراهيم سعدي" قائلة: «وقد أصبحت أرى منامات أصبح فيها دائما، بحيث أنه لو وجدت ذلك في الواقع لكانت رقبتى قد قطعت عدة مرات. و آخر حلم رأيته ظهر فيه "عنتر" بلحية طويلة رغم أنه أمرد في الحقيقة وقد كان معه أشخاص مجهولون تسللوا إلى البيت عبر الباب والنوافذ والشرقة بدون إحداث أدنى جلبة كالشياطين، وبينما المجهولون يمسكون بي في فراشي مسك الكباش لحظة الذبح، جعل "عنتر" بعدما قرأ علي الفاتحة، يجر عنقي بسكين طويل وعريض من النوع الذي يستعمله الجزار في عمله»² فشخصية "عنتر" على الرغم من أنها شخصية فاعلة في النص الروائي إلا أنها تحولت إلى شخصية رمزية في الحلم تلاحق "مسعود" بعد أن أعلن إلحاده وعدم إيمانه بوجود الله، لذلك كان كابوس ذبحه على يد صديقه يلاحقه دوما، وهو الرجل الأمر الذي تحول في المنام إلى ملتح. واللحية الطويلة التي وصف بها "مسعود" صديقه هي في الحقيقة رمز لكل شخص يمارس القتل والذبح زمن الأزمة كما صورته الرواية، إلى جانب بعض المظاهر التي كانوا يهتمون بها كالكحل واللباس الأفغاني.

صورة الذبح وقطع الرأس هي الصورة الملازمة للشخصيات المثقفة في معظم الروايات التي صورت الكوايس، إذ يروي "زينو" في رواية "مرايا الخوف" ما كان يراه من كوايس مفزعة تجعله يستيقظ في خوف ورعب «الكوايس مفزعة تعني أستيقظ خائفا مرتاعا، وقد رأيت رأسي تقطع

¹ أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة قراءة في القصة القصيرة، ص 25.

² إبراهيم سعدي : فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الفني، الجزائر، 1999، ص 124.

وتفصل عن جسدي، وتلقى في المياه القدرة»¹ وفي موضع آخر ينقل إلينا أيضا ما كان يراه قائلاً: « أحسست فجأة برغبة في النوم، وضعت رأسي على الوسادة، ونمت إلى الصباح. نمت دون أن يعاودني ذلك الكابوس المخيف الذي كان يجعل الحضور الكلي للموت يفجعني، ويرميني بين مخالب الهلاك، فأستيقظ مفزوعاً، مذعوراً وقد رأيت أن رأسي قد انتزع من جسدي بضربة خنجر صدى... »². فلا شك أن هذه الأحلام المؤلمة ليست إلا انعكاساً لما يعيشه الفرد في الواقع، فيتحول بذلك الواقع والحلم إلى كابوس مفزع كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

الراوي في "رواية أرخبيل الذباب" يعاني هو الآخر قسوة الكوابيس التي يعيشها في منامه و تتراءى له نهايته وموته على يد الإرهابيين في مشهد لا يخلو هو الآخر من الفظاعة فيقول: « داخل الغرفة المغلقة عليّ. أشاهد جثتي تسبح فوق دماء تجرفها إلى أرض أخرى. أتأمل موتي الذي يستفتر الروح ملأ العين. أبصر مخاوفي كلها وقت الوداع الأخير. أحاول التملص من المشهد. أستيقظ وإذا الكابوس هو نفسه»³. وفي موضع آخر من الرواية نفسها يسرد ما رآه مرة أخرى « رصاصتان أو رصاصة واحدة من مسدس الكابوس. الدم انفجر من شريان القلب. تدفق على الأرض. خلق بحيرة ماء. رأيت جثتي تطفو على السطح وتنجرف إلى مكان آخر»⁴.

كل هذه المشاهد المتكررة جعلته يفضل الموت مرة واحدة على أن يحيا الكابوس في كل مرة، فأن يتذوق مرارة الموت مرة واحدة خير له من أن يتذوقها ألف مرة، حتى أن المثقف خلال هذه الفترة أصبح يقاوم الكوابيس أكثر من مقاومته للواقع، وهذا ما يؤكد "أحميدة" في رواية "متاهات" في

¹ حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص 143.

² المصدر نفسه، ص 187.

³ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 85.

⁴ المصدر نفسه، ص 88.

قوله: « ليس لي سوى الكوايس أقاتلها.. لابد من مقاتلة الكوايس »¹، فبدل أن يصارع ويقاوم الواقع الذي خلق منه شخصية سلبية تعيش التوتر والقلق والاغتراب الدائم، فإذا به يعيش صراعا من نوع آخر، هو صراع مع الخوف الذي لا يكاد يفارقه حتى في أحلامه.

الحبيب السايح في روايته "تامسخت دم النسيان" قبل أن يبدأ في سرد أحداث الرواية خصص لها مدخلا بعنوان: "رؤية"، في بضعة أسطر جاء فيه « وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه، فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه، وإذا بالبلغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: أنت كريم بن محمد ابن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحملك أنا سأبيدكما يا طواغيت. وأخرج مدفعا، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا...»² فكلمة طواغيت التي تطلق على السلطة والموالين لها، حالها حال اللحية، كلاهما رمز وكلمة مفتاحية تحيل إلى حقيقة الشخصيات الناطقة بها المؤمنة بفحواها وبضرورة قتل كل من يعتبرونه كذلك من رجال الأمن والمثقفين وعائلاتهم.

الإرهابيون هم أيضا كانوا شديدي الخوف من رجالات السلطة بعد عمليات القمع والتعذيب التي شنوها على المتظاهرين شهر أكتوبر 1988 أو كل من يشككون بانتمائه إلى الحزب الإسلامي آنذاك، ولعل ذلك هو السبب الرئيس في تحول الصراع الفكري إلى صراع دموي وصعود الشباب إلى الجبل، ومن بينهم زوج "نازي" الذي فر إلى الجبل خوفا من انتقام السلطة، لذلك كان كما تروي زوجته « يتوجع ليلا، أحيانا ينهض على وقع كوايس مفزعة تجعله يصيح بأعلى صوته، كان رجلا جريحا، ضرب في صميم كرامته، فقد عذبه في السجن لما أمسكوا به وهو يذرع شارع الثورة لما انتفض الشبان في خريف الغضب واعتدوا عليه... لم يكتفوا بتعذيبه بتلك الطريقة الفظيعة، بل مارسوا

¹ أميدة عياشي: متاهات، ص 294.

² الحبيب السايح: تامسخت دم النسيان، دار القصة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2002، 6.

عليه أفعالا مشينة»¹. من خلال هذا المقطع السردى يتبين أن الكوايس لم تكن تلاحق أبناء السهل فقط بل حتى أبناء الجبل الذين أهينت كراماتهم و الأشخاص الذين وقعوا ضحية الصراع من أجل السلطة. لكن بمجرد أن بدأ الهدوء يعود وبدأ الأمن والسلام يعمان البلاد بعد أكثر من عشر سنوات بدأت غيمة الكوايس تتراجع، وهذا ما أكدده لنا "رجل الأمن المثقف" زينو" في رواية "مرايا الخوف"، حيث قرر العودة إلى منزله في القرية التي ترعرع فيها دون أخذ المسدس معه ونام أول ليلة خالية من الكوايس « أحسست فجأة برغبة في النوم، وضعت رأسي على الوسادة، ونمت إلى الصباح. نمت دون أن يعاودني ذلك الكابوس المخيف الذي كان يجعل الحضور الكلي للموت يفجعني... نمت نوما خاليا من الكوايس»².

فجائية الأحلام وهاجس الكوايس تظهت في عدة روايات أخرى غير التي ذكرناها مثل: "مذنبون لون دمهم في يدي" لـ "الحبيب السايح"، ورواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لـ "ابراهيم سعدي"، ووادي الظلام لـ "عبد الملك مرتاض" و "كراف الخطايا" لـ "عبد الله عيسى لحيلح" وغيرها من الروايات. لكن سنكتفي بما عرضناه، لتشابه صور الكوايس والتي نختزلها في الخطاطة الآتية:

¹ حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص158.

² المصدر نفسه، ص187.

صور الكوايس

الاضطراب

الخوف

رأيت رأسي تقطع وتفصل عن جسدي / رأيت أن رأسي قد انتزع من جسدي
بضربة خنجر صدئ / رقبتني قد قطعت عدة مرات / يمسون بي في فراشي مسك
الكباش لحظة الذبح / يجز عنقي بسكين طويل وعريض / أشاهد جثتي تسبح فوق
دماء / رأيت جثتي تطفو على السطح وتنحرف إلى مكان آخر / أتأمل موتي الذي
أبصر مخاوفي / الموت يفجني ويرميني بين مخالب الهلاك / رصاصتان أو رصاصة واحدة
من مسدس الكابوس / الدم انفجر من شريان القلب / أخرج مسدسه، سأبيدكما يا
طواغيت / أخرج مدفعا، فهرينا فرمانا بقذيفة / ينهض على وقع كوايس مفزعة /
يصيح بأعلى صوته، / أستيقظ خائفا مذعورا / كان كابوسا مخيفا، مؤرقا.. متوحشا

الموت

رابعاً: الأصولية وأدلجة الدين :

انتقل مصطلح الأصولية من دلالاته الإيجابية إلى الدلالة السلبية، بسبب أدلجة الدين وتسييسه وجعله وسيلة لتحقيق الغايات والأهداف السياسية، والأصولية كما يرى "بوي سي سيد" مشروع سياسي وحركة سياسية تدمج الدين بالسياسة وخطاب سياسي... يشبه سائر الخطابات السياسية، كالأشتركية أو الليبرالية... يحاول مركزة الإسلام داخل النظام السياسي¹، والأصوليون ينتمون إلى «النزعة التقليدية المقاومة، التي تعكس ردود الأفعال الرفضية للنظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي القائم. وبطبيعة الحال، فإن أبرز تجلياتها يتم على المستوى الديني، حيث يتم التعامل مع التراث الديني، بمصادره ومرجعياته، بشكل انتقائي، لخدمة أهداف سياسية وثقافية. وفي هذه الحالة، تستغل القيم التقليدية من أجل التعبير عن مطالب اجتماعية وسياسية، من أجل رفض ممارسات المسؤولين الذين يتم نعتهم بالحدائيين»². فالأصوليون إذن يستعملون الدين طعماً لتحقيق أهدافهم وغاياتهم السياسية من أجل اعتلاء السلطة وحتى لتبرير انتقامهم، كما هو حال الحركة الإسلامية في الجزائر التي تحولت إلى حركة إسلاموية وبدأت تنسى شيئاً فشيئاً هدفها الرئيس الذي كانت تسعى إليه، بلجوها إلى العنف الأعمى مما أدى إلى التشابك وتعدد الصراع. كما أن الأصوليين يعتقدون أن «النضال ضد النظام العسكري والمادي المتعاون مع الاستعمار هو فريضة مقدسة. على جميع المؤمنين الالتزام بها من أجل الدفاع عن حرية الجزائريين»³ فكان أعضاء الحزب يدعون إلى الجهاد المقدس متأثرين بتجربة الإخوان المسلمين وبآراء سيد قطب في كتابه المشهور "معالم في الطريق"

¹ بوي سي سيد: الخوف الأصولي المركزية الأوروبية و بروز الإسلام، ترجمة: عبد الرحمن أياس، الفرائي ANEP، ط1، 2007، الجزائر، ص 60-61.

² عز الدين الخطابي: أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص56.

³ حكيم أومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، (د، ط)، 2005، ص 110.

والأذربيجاني، والمودودي. وبأن كل ما يتعرض له الحزب إنما هو من قبيل الابتلاءات، ويرجع ذلك لفهمهم الخاطئ للقرآن الكريم وأخذهم بظواهر النصوص وتطبيقها إيماناً منهم أنهم يطبقون شرع الله. وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال مجموعة من الروايات التي عكست هذا الاتجاه وتأثر الشخصيات الروائية بهذا التيار، أو بالأحرى وقوعها في شرك هذه الأيديولوجيا.

تحمل كلمة أصولية* دلالات فكرية وسياسية متعصبة على الرغم من أن الكلمة في أصلها تعني التمسك بأصول الدين بالعودة إلى الكتاب والسنة، ولا يمكن لهذا المصطلح أن يستعمل رديفاً للتطرف والتعصب والإيذاء المتعمد، غير أنها في الرواية أُطلقت لتعني الإرهاب والرجعية والظلامية المعادية لكل تقدم، والإسلام لم يكن يوماً ضد التقدم والتطور و«لم يكن الفكر الديني عبر التاريخ الإسلامي معيقاً لتقدم العلم والمعرفة، بل إن حركة التقدم ومسيرته عموماً تعتمد في نجاحها على انسجام عناصر القوة الروحية والمادية (الدينية والدينيوية)»¹.

من المؤكد أن التطرف لم ينشأ اعتباطاً في أي مجتمع، وإنما ساعدت عدة ظروف وعدة عوامل في نشوئه، فقد تكون عوامل نفسية خالصة ناتجة عن ظروف غير طبيعية، أو راجعة إلى ظروف اجتماعية أو اقتصادية قاهرة، ويربطه البعض بالنظام السياسي. ونستطيع أن نتعرف على الشخصية المتطرفة من خلال ثلاث مستويات:

* الأصوليون: هم أهل أصول الدين يرجعون في الأحكام الشرعية والمسائل الاجتماعية إلى الأصول وهي كتاب الله وسنة نبيه، فإن لم يجدوا فزعوا إلى الاجتهاد والإجماع عندهم حجة شرعية. ينظر أشرف طه أبو الذهب: المعجم الإسلامي الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، دار الشروق، ط1، 2002، ص70.

-ومن المعلوم أن الدين إذا كان منقسماً إلى معرفة وطاعة. فالمعرفة أصل والطاعة فرع، فمن تكلم في المعرفة والتوحيد فهو أصولي، ومن تكلم في الطاعة والشرعية كان فروعياً. ينظر "سميح دُعيم: موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي ج1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998، ص138.

¹ رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص221.

تتسم الشخصية المتطرفة على المستوى العقلي بأسلوب مغلق، جامد التفكير أو بعدم القدرة على تقبل أية معتقدات تختلف عن معتقداتها أو أفكارها، ويميل هذا الشخص دائما إلى النظر إلى معتقده على أنه صادق صدقا مطلقا ويميل إلى إدانة كل مختلف معه في الرأي.

وعلى المستوى الانفعالي يتسم بشدة الانفعال والغضب والتطرف والكراهية. أما على المستوى السلوكي فيتسم بالاندفاعية والعنصرية والميل إلى العنف¹، بمعنى أن المتطرف باختصار شخص منفعل، عدواني، متعصب لرأيه وموقفه، ويرفض ما يعتقده الآخر رفضا مطلقا بناء على ما يؤمن به هو فقط.

ونحن حينما نتحدث عن التطرف إنما نعني به التطرف الديني الذي يتخذ صفة التيار الواحد، يتدفق من بداية الرواية إلى نهايتها مشكلا تيمة أساسية ميزت معظم روايات التسعينيات، من خلال ما تتلفظ به الشخصيات المتطرفة وما تقوم به من سلوكات وأفعال عنيفة كأعلى درجات التطرف، وكيف أنها تعتمد في كلامها وأحكامها وفتاويها على كتاب الله وتفسيره وتأويله بما يخدم مصالحها الشخصية. وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال جملة من العناوين التي تظهر عقيدتهم وأيديولوجيتهم والتزامهم بلباس معين، ثم الفتاوى التي يطلقونها في بعض القضايا التي تخدم أغراضهم الشخصية بعيدا كل البعد عن الدين الإسلامى كما سنرى ذلك .

الأيديولوجيا الأصولية في الرواية الجزائرية المعاصرة:

طرحت الرواية التسعينية القضية الأساسية أو المشروع الرئيس الذي تهدف إلى تحقيقه الجماعات الإسلامية، وهو قيام الدولة الإسلامية، سواء قبل إلغاء مسار الانتخابات وحل "حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ" أو بعدها أين بدأت أهداف الحركة الإسلامية تحيد عن طريقها، ولجأت إلى ممارسة العنف كرد فعل و نتيجة حتمية فرضها تسلط الدولة وعدم احترام حرية التعبير، فاحتللت

¹ ينظر حسين عبد الرحمن، أحمد رشوان: الإرهاب والتطرف من منظور علم الاجتماع، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، (د، ط)، 2002، ص 29.

أهدافهم بدواعي الثأر والانتقام من السلطة و كل من يستظل بظلها، فتحوّلت القضية من صراع الأيديولوجيات إلى صراع دموي، واختلط الحابل بالنابل، وأخذ الأصوليون يصرون بعدها على ضرورة تحقيق أهدافهم التي تلوثت بأفكارهم السلبية ودماء الأبرياء، من خلال التخفي خلف قناع الدين بحمل شعارات موحدة لمسنا حضورها في العديد من الروايات (ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، متاهات، بوح الرجل القادم من الظلام، مذبون، الشمعة والدهاليز....) حيث وجدها بطل رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" مدونة على أحد الجدران « ابتعد قليلا عن هواجسي حين يقع بصري على شعارات قديمة بعض الشيء مدهونة على جدار كتب عليها "عليها نموت وعليها نحيا، لا شرقية ولا غربية، بل دولة إسلامية»¹، وفي كثير من الأحيان تردّدُها الشخصيات علنا مطالبين بقيام الدولة الإسلامية والسعي وراء ذلك «الله ! الله ! نريد دولة كما أرادها الله! سنقيم دولة الله! سنحكم بما أنزل الله . فلم يبق قلب لم يفزع لندائه في حرم المسجد وصحنه ومدخله القبلي ولا على رصيفه أو بعيدا تلاشى في الفراغات... سنهدم أصنام الدولة الطاغية على رؤوس من يرضون بحكمها ويستظلون تحت رايتها! فمن المال نجتمع ومن الرجال نحشد ما نمكن به دولة العدل من القيام»².

(في سبيل قيام الدولة الإسلامية، أو إقامة الخلافة الإسلامية، أو دولة الله ودولة العدل) العبارات التي تكررت عدة مرات في النصوص الروائية أيضا على لسان أفراد "الجماعات الإرهابية، و استخدموها طعما ووسيلة في سبيل تحقيق غاياتهم وأهدافهم السياسية، بل اتخذوا من الدين الإسلامي وسيلة لذلك بالفهم السطحي للآيات القرآنية والتأويل الخاطئ لها والأخذ بظواهر

¹ إبراهيم سعيدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 93.

² الحبيب السايح: مذبون، ص 192.

النصوص دون التعمق في معناها، إذ «يقفون عند ظاهر الأشياء(و) لا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن حقيقة الأشياء»¹.

حينما اطلعنا على العديد من المدونات محل الدراسة لفت انتباهنا أن معظم الشخصيات التي لعبت دور أمراء الجماعات والإرهابيين هم من فئة الشباب العاطلين عن العمل، الفقراء والمقهورين المضطهدين في الأرض، مما يحيل إلى أن الظروف الاجتماعية والسياسية هي التي دفعت هؤلاء إلى التطرف من أجل الانتقام لأنفسهم من قهر الظروف وتحقيق العدالة الاجتماعية والسياسية بأي طريقة، حتى وإن لم تكن مشروعة، فشخصية "حمو" الابن أحد أبناء حمو في رواية "عابرو الليل" تخلص عن الزي واللباس الإسلامي بعد أن علم أن لا جدوى من الحصول على ما أراده، فانسحب من الحزب الذي كان ينتمي إليه، وكأن شرط قيام الدولة الإسلامية يكمن في الزي الإسلامي والتأسي بالرسول صلى الله عليه وسلم في لباسه، والتخلي عن هذه السنة حينما لا تخدم مصالحهم «راح يتنصل من الحزب شيئاً فشيئاً، ولا يغادر كوخه... كان بحاجة إلى سكن وإلى عمل ولكنه لم يحصل إلا على الريح. فقد ثقته في الحزب وأحس بالخيبة، ولم يعد كما كان... خلق لحيته ورمى قميصه ونكص على عقبيه...»².

وما يؤكد ضرورة الالتزام بهذا الزي والمحافظة على اللباس التقليدي باتباع أسلوب التهديد والوعيد -وهو كما رأينا شكل من أشكال العنف والتطرف- الدرس الذي ألقاه أحد الأئمة الشباب في مسجد الجامع « بلباسك تتميز ولباسك تشهر لدينك راية! فليلبس كل منكم أهله ما يرضي ربه! ألا فاحرقوا عنكم لباس الجاهلية. فوقع الآباء والإخوان في حرج ضاغط تجاه بناتهم وأخواتهم؛ فانقطعت الفتيات جميعاً عن ممارسة الرياضة في المدارس وأبطلت حصص الموسيقى والرسم»³.

¹ الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 240.

² عمر مناصرة: عابرو الليل، ص 91.

³ الحبيب السايح، مذبذبون، ص 191، 192.

فالدعوة إلى الحفاظ على اللباس الذي يميزهم عن غيرهم، لم يكن مقتصرًا على الرجال فقط بل أيضا تم فرضه على النساء ومنعهن من الخروج من المنزل لمزاولة الدراسة أو ممارسة العمل، كما جاء في كل من رواية "سيدة المقام"، "متاهات" و "وادي الظلام".

أما صفة اللباس والملاح التي يتسم بها هؤلاء الشباب كما بينتهم الروايات محل الدراسة فتكمن في: اللباس الأفغاني، سروال نصف الساق، لحية طويلة، الكحل، السواك، مصحف جيب،

حدة النظرات «كان سعيد الزاهي يرتدي لباسا أفغانيا، لحيته طويلة تصل إلى غاية بطنه، وكان يضع في جيب سترته عود سواك وقرآنا من الحجم الصغير»¹ وفي موضع آخر يصف لنا الروائي "حميد عبد القادر" شخصا آخر «وقف شاب ملتح، وجهه دائري، تشع من عينيه الصغيرتين نظرات حاقدة، يرتدي لباسا أفغانيا أسودا، سروال نصف ساق، حذاء جلديا، وسترة سوداء كثيرة الجيوب وضع في أحدهما مصحفا صغيرا وسواكا»².

هكذا كان لباس كل شخصية تنتمي إلى الجماعات المسلحة، والتي قلنا أنها من فئة الشباب، حيث إن الكثير من الشباب حسب رواية "متاهات" إنساق خلف الأوهام وانضم إلى هذه الجماعات بدعوى إقامة دولة إسلامية واسترجاع لماضي السلف، بخاصة حينما يستمعون إلى الخطب التي كانت تُلقى في المساجد كما أشرنا آنفا، فيتأثرون بما يقوله الشيخ ويسيرون خلفه مغمضين الأعين، غائب عنهم الإحساس والشعور بحاضرهم.

بهذا الفكر الجديد المسيطر استطاعت جماعة الأصوليين أن تسيطر على عقول العامة والخاصة، فانساق وراءهم الشباب الذين انبهروا بهذه الأيديولوجيا والفكر الديني، فتقبلوها واعتنقوها اعتقاداً منهم أنها الحل الأمثل والسحري لمشاكلهم، فد«صفة الشباب دالة على الحركة والنشاط

¹ حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص 62.

² المصدر نفسه، ص 10.

والتهور والسذاجة، زيادة على اعتمادهم النقل دون العقل، الأمر الذي يجعل منهم خطرا كبيرا»¹، إذ وجدوا هذه الجماعات قد فتحت لهم أحضانها والتفتتهم من مجتمع غارق في الفساد، لذلك كانت هذه الشريحة وغيرها من المهمشين والبطالين والكادحين والمضطهدين الذين عانوا قساوة الظروف الاجتماعية من أكثر الفئات انتماء لمثل هذه الحركات، التي وجدوا فيها متنفسا لهم، لكونها تتماشى مع تفكيرهم، وتلي حاجاتهم.

ويعكس هذا التحول الذي شهده المجتمع ما ذكره الروائي "احميدة عياشي" «وجاء الشيخ إلى مأكدة، ألقى خطبة نارية في مسجدها العتيق، بكى الناس وانتحبوا، طلبوا التوبة، وراحت كلمات وشعارات جديدة تخلق القلوب وتسحر العقول، توارى وجه الكولونيل، وبزغ وجه الشيخ بلحيته الكثة، وعينيه الغارقتين في الكحل، وقميصه الأبيض وصوته الجمهوري الداعي للعودة إلى الإسلام والخروج من عهد ظلمات جاهليه القرن العشرين.. سارت خلفه مأكدة وكأنها في حلم غارق في سعادة ربانية. أصوات كالرعود بدأت تخرج من الدهاليز والأدغال تزجر في وجه الطاغوت وأتباع الطاغوت ووعدهم أن لا ضرائب في دولة الإسلام القادمة»².

السارد في هذا المقطع هو الكاتب /الراوي الذي تولى تقديم شخصية الشيخ وسرد الأحداث، لينقل إلينا ما كان شاهدا عليه من تحولات مفاجئة في البنية الفوقية لمجتمعه، فهو حينما وصف الشيخ (من لحية، وعين غارقة في الكحل، وقميص أبيض، وصوت جمهوري) إنما يريد أن يكشف عن الدلالات الأيديولوجية التي تحملها هذه الصفات، وتتعرى هذه الأيديولوجيا أكثر حينما يرسل كلماته وشعاراته الجديدة من عودة الإسلام، والخروج من عهد الظلمات التي عانى منها الشعب في نهاية الثمانينات، ثم إلغاء الضرائب المفروضة فأغرقوهم بذلك في أمنيات و أحلام وسعادة لا مثيل لها.

¹ الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 233.

² احميدة عياشي: متاهات، ص 90، 91.

من خلال ما سبق يتضح أن روايات هذه الفترة تكشف للقارئ «حقيقة الجماعات الدينية (التي) تقوم على تدين ناتج عن ظروف اجتماعية قاهرة ثم تتحول إلى عقد تظهر في شكل ملتج، قد يتغير بتغير الظروف التي أوجدته. وهنا نتحدث عن غياب الوعي والاعتقاد الصحيح المبني على قناعة راسخة وتفكير متأني يعي ما يعتقد به»¹.

كما لا يفوتنا أيضا أن نشير إلى مظهر آخر من المظاهر التي انشغل بها الأصوليون - في الروايات محل الدراسة - إلى جانب صفاتهم وملابسهم، حيث أنهم يهتمون باختيار أسماء تحمل دلالات تاريخية وإسلامية تيمنا بالشخصيات الإسلامية في التسمية لا في السلوك والأخلاق، إذ عملت كل شخصية على تغيير اسمها و استبداله بأسماء معروفة في التاريخ الإسلامي. فمن شخصية "أبي يزيد النكاري" صاحب الحمار الأشهب الذي عاش في القرن التاسع وعرف بالقتل والعنف، إلى شخصية أبي عبيدة بن الجراح، وعمار بن ياسر ومصعب بن عمير، وفارس رسول الله الحارث بن ربيعي الملقب بأبي قتادة وغيرهم من الشخصيات التاريخية المعروفة والصحابة الذين تسموا بأسمائهم كما سنبين في الجدول الآتي:

الرواية	الاسم الحقيقي للشخصية	الكنية
مرايا الخوف	سعيد	أبو عبيدة
ل عبد الحميد عبد القادر	نازلي	أم مصعب
	زكريا	أبو قتادة
بوح الرجل القادم من الظلام ل ابراهيم سعدي	عبد اللطيف	أبو أسامة

¹ الشريف حبيبة: الرواية والعنف، ص 241.

أبو هيثم	/	وادي الظلام ل عبد الملك مرتاض
أبو يزيد	دهوم	متاهات
أبو راتب	رشيد	ل حميدة عياشي
أبو مصعب	/	
عمار بن ياسر	/	الشمعة والدهاليز ل الطاهر وطار

نتقل من الحديث عن شعارات قيام الدولة الإسلامية و الحفاظ على الزي التقليدي الإسلامي والتسمي بأسماء الصحابة رضوان الله عليهم، إلى الفتاوى التي يطلقها شيوخهم أو أمراؤهم، استنادا إلى القرآن والسنة من أجل إقناع من ينتمي إلى جماعاتهم بصدق اعتقادهم وتحقيق أهدافهم السياسية على حساب الدين.

1. **التكفير:** كثيرا ما كنا نسمع ونقرأ عن تكفير السلطة من طرف الأصوليين ونعتها بالطاغوت والشياطين « أتذكر أنني قلت لزوجي متى نعود إلى بيتنا؟ فأجابني حين ننشر الحق، ولا يبقى مكانا للطاغوت»¹، فهم ينوون القضاء على السلطة والنظام لفساده ومن أجل قيام دولتهم، فيصرح "عبد اللطيف" لزوج أخته الدكتور "منصور" في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" «هذا النظام فاسد لا يطبق شرع الله»²، كما اتهم أستاذ الفلسفة بالزندقة ولم يعد يحضر حصصه، لذلك فهم لم يكتفوا بتكفير السلطة فقط والتوعد بالقضاء عليها، بل التخلص من كل أتباعها والمؤيدين لها حتى وإن كانوا من عائلة واحدة، فحينما سأل الدكتور الحاج "منصور" صهره الإرهابي "عبد اللطيف" (أبو أسامة) عن سبب مجيئه أجابه: « جئت أنفذ فيكم أمر الله.... - ألا يكفيك عبد الواحد ابن أختك؟ كنت تحبه. ألا تتذكر؟...-إخواني هم اللذين يقاتلون الطاغوت، أما القاعدون فإننا نكون

¹ حميد عبد القادر: ص172.

² ابراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص327.

من أعداء الله إن لم نقتلهم»¹، فالدكتور "منصور" في نظرهم عدو الله على الرغم من أنه لا علاقة له بالسلطة ولا بالنظام، و لكن اتهمه بالانضمام إلى حركة الإخوان المسلمين فأمر بذبحه في منزله أمام مرأى أخته دون أن يأبه لهما؛ بمعنى أن القضية ليست لها علاقة بالنظام فقط، وإنما هي تصفية حسابات بين الحركات والأحزاب والأشخاص.

أما رواية "متهات" فقد كشفت عن العنف الموجه ضد المثقف وإقصائه جسدياً واتهامه وتكفيره، لذلك فهم يطبقون شرع الله عليه بالحكم عليه بالإعدام، لأنه في نظرهم إنسان كافر، طاغ، عات، يساعد ويقف إلى جانب أعدائهم وأعداء الله، لذلك وجب التخلص منه.

في رواية "وادي الظلام" كفرت جماعة "أبو هيثم" المعلم أحمد" لأنه كان ينادي بضرورة نشر العلم وتعليم الفتيات في قبيلة المحروسة، التي اشتهرت بشيوع وانتشار الجهل فيها، وافتخار شيوخها بذلك، بل إن قانون المشيخة ينص على أن يكون شيخ القبيلة جاهلاً أمياً، وحينما بدأت أفكار المعلم تأخذ صداها واستطاع إقناع أعضاء المشيخة بضرورة تعليم المرأة ثم إنشاء جمعية تدافع عن حقوق المرأة ورعاية الطفولة، فحكم عليه بالإعدام بعد تكفيره باعتباره يهتم أيضاً بالفلسفة التي اعتبرها علم الكفار «لا نرى إلا ما ترى أيها الأمير! كان يجب على صاحب المهمة أن ينفذها بنجاح بعد أن كنّا حكمنا على أحمد المعلم بالإعدام، بعد الفتنة التي أحدثها في المحروسة، وخصوصاً حين ابتدع إنشاء جمعية تدافع عن حقوق النساء فيما كان يزعم للناس... نحن نريد أن نرجع بالمرأة إلى العهود الذهبية الأولى، وهو يعاندنا بابتكار الأفكار الشريرة التي تجعل المرأة شريكاً حقيقياً للرجل في الحياة... والأكثر من ذلك روج عدم جواز الزواج بثانية فعاند حكم الله... كما بدأ ينشر أفكار هدامة في ساحة التقدم بين الشباب فأوشك أن يفسد علينا المحروسة كلها... بل اشتكى منه أخيار المحروسة فجاءت إلينا رغبات من بعض شيوخهم الكبار في ضرورة تنفيذ حكم الله في هذا الفاسق

¹ إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 398.

الكافر... فقد نكد عليهم حياتهم، وأفسد عليهم نساءهم بتلك الجمعية التي لا نزال نراها من أعمال الشياطين! ...¹ والأدهى و الأمر من ذلك هو تكفير إمام مسجد الإمام مالك الذي رفض أن يرضخ لأوامرهم ثم تكفير الإمام مالك الذي سمي باسمه المسجد «يا أمير! ألم أنفذ بهذا السلاح نفسه حكم الله في الإمام الكافر؟ إمام مسجد الإمام الكافر!!»² إذ قد ذكر في موضع آخر اسم المسجد "الإمام مالك".

فتوى التكفير عند الجماعات الإرهابية لم تقتصر على الحركات والأحزاب الأخرى، و السلطة ورجال الأمن ونخبة المثقفين الفئة الأكثر استهدافا إلى جانب العسكر، وإنما حتى أفراد الجماعات في الجبل، مما يعكس الصراع الأيديولوجي بينهم والاختلاف في الآراء، إذ عادة ما يحكم على صاحب الرأي المعارض أو الشخص الذي فشل في تنفيذ مهمة ما بالإعدام بعد تكفيره ثم دفنه دون الصلاة عليه، «خذوه فواروه في التراب دون أن تغسلوه أو تصلوا عليه، فقد مات كافرا!!»³ هكذا حكم على أحد أفراد جماعة "أبي هيثم" الذي فشل في مهمة قتل "المعلم أحمد، وهكذا كان يفتي أيضا "أبو يزيد" صاحب الشخصية المهيبة التي لا يتجرأ أحد على مخالفتها أو معارضتها، ومن تجرأ على ذلك كان مصيره قطع الرأس بعد أن يحكم عليه بالكفر والخروج عن أمر الجماعة كما هو حال "رضوان" في رواية "مناهاات" حينما خالفهم الرأي.

2. **الجهاد:** قضية الجهاد من أهم القضايا التي تطرقت إليها الرواية الجزائرية التسعينية من خلال مواقف وآراء الشخصيات المتطرفة دينيا، و التي برزت في النص الروائي على شكل فتاوى أفتى بها أمراء الجماعات حسب ما يخدم أهدافهم ومصالحهم الخاصة للقضاء على السلطة، وذلك

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص188.

² المصدر نفسه ، 186.

³ المصدر نفسه، 189.

بالاستشهاد من القرآن الكريم وتأويله تأويلا براغماتيا من أجل تبرير أفعالهم، ليتم بذلك أدلة الدين وتسييسه .

كل أعمال العنف والاعتقالات التي أشرنا إليها في المبحث السابق من طرف هذه الجماعات ليست إلا جهادا ضد من تسميه "الطاغوت" حسب اعتقادها وفهمها لمعنى الجهاد على أنه «سنام الدين ورهبانية الإسلام»¹ وبأنه «جهاد ماض إلى يوم القيامة، ولا يمكن أن يتوقف إلا إذا تم القضاء على آخر كافر في الدنيا»²، وبما أنها حكمت على السلطة ومن يتعامل معها بالكفر فإن جهادها مستمر حتى يأتوا على آخرهم ويخلوا لأفرادها كرسي الحكم الذي قاتلوا من أجله وفي سبيل الحصول عليه.

يسرد "الروائي" احميدة عياشي " صراع المثقف مع الخطر الأصولي الذي شغل باله، حتى غدا التيمة المسيطرة في النص الروائي، فيذكر لنا فتاوى أمير الجماعات المسلحة "أبي يزيد النكاري" في عدة قضايا، كقضية الجهاد ضد السلطة ومن يستظل بظلها، فيحكم عليها بالكفر والطغيان ويحاول إقناع أفراد جماعته أن ما يقومون به هو من أجل إعلاء كلمة الله، وأن قتالهم في الجنة وقتلى السلطة في النار «اجتمع بنا الأمير، ظل يخطب فينا ساعة [...] إلى جانبه وقف حصانه الأشهب، تلى الفتوى على مسامعنا [...] وراح يتفرس فينا. لم أكن أقوى على النظر إليه عيناه ما أصعبهما قال لنا قتلانا في الجنة قتلاهم في النار»³. فالأمير صاحب الشخصية المهيبة والنظرات الثاقبة أفهمهم أن الجهاد عقيدة مقدسة لا بد منها ضد طواغيت السلطة -على حد تعبيرهم- فهو الأمر الناهي المحلل

¹ محمد الرحموني، الدين والأيدولوجيا جدلية الدين والسياسي في الإسلام والماركسية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 25.

² المرجع نفسه، ص 27.

³ احميدة عياشي: مناهات ليل الفتنة، ص 242.

المحرم، المفتي في جميع الأمور والقضايا، لنجد أن الراوي يتساءل فيما بعد ضد من يكون هذا الجهاد؟ ليكشف هو الآخر عن أيديولوجيته ورفضه لهذا التيار.

أما الإرهابي "لحول" في رواية "مذنبون" فلا يختلف عن "أبي يزيد" في تأكيده على ضرورة الجهاد، حيث صرخ قائلاً: «الجهاد، الجهاد! السلاح، السلاح. فصعدتها الحناجر كما النار في القلوب والحديد المصهور في اليد»¹. فتكرار كلمتي الجهاد والسلاح جاءت لتأكيد القتال والاعتداء على الآخر باسم الجهاد، مما يزيدهم حماساً وتفاءلاً بالاستشهاد ودخول الجنة.

3. الزكاة: إضافة إلى فتوى القتل ومفهوم الجهاد لدى الجماعات الإسلامية هناك مفهوم آخر سنّوه لأنفسهم وأقنعوا به غيرهم، فهم يعتبرون الأموال التي تؤخذ من الأغنياء حق من حقوق الله وزكاة لا بد من دفعها، لذلك فـ«لم ييخل أثرياء المدينة المنورة* من التجار والمقاولين وكبار المسؤولين السابقين بأموالهم وخدماتهم في سبيل قيام الدولة الإسلامية»²، ومن بين الذين أسهموا بأموالهم - سواء عن قناعة منهم أو دون قناعة، شخصية "محمد هارون" في رواية "متهاتات" «سندهم القوي ورجلهم الذي يجب أن لا يمس بسوء وكانوا يسمون الأموال التي تقتطع منه بالزكاة والجهاد بالمال في سبيل إقامة الخلافة الإسلامية والإطاحة بالطواغيت، تحولت مزارعه الواقعة في مرتفعات "تاسفور" أحد معاقل كتائب الأمير أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب»³.

أما الأمير "أبو هيثم" فيعتبر سرقة مواشي شيخ إحدى القبائل غنيمة أحلها الله لهم، لذلك فهو يشجعهم على سرقة المزيد باعتبار أن الله لم يخلقهم عبثاً «أراكم قد كسلتم في الأسابيع الأخيرة يا رجال فلم تكادوا تفعلون شيئاً ذا بال، يا رجال... فمنذ أن سقتم فرقا من مواشي الشيخ رغبان

¹ الحبيب السايح: مذنبون، 193.

* مدينة في ولاية سيدي بلعباس، أطلق عليها هذا الاسم تيمناً بالمدينة التي بناها الرسول صلى الله عليه وسلم، متهاتات. ص 89.

² أمحمد عياشي: متهاتات، ص 91.

³ المصدر نفسه، ص 93.

لأكل منها حالاً... لم تكادوا تفعلون شيئاً كثيراً! ﴿وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ﴾¹»² وحتى يقنعهم بجواز ما يفعلونه استشهد بآية من القرآن لا علاقة لها بما يقدمون عليه لتشجيعهم، وما كانوا ليفهموا المعنى الحقيقي للآية لقصر فهمهم وتدني المستوى المعرفي و الدراسي لمعظم الشخصيات الإرهابية التي عرضتها الروايات.

4. سبي النساء: شهدت الجزائر خلال التسعينيات حالات كثيرة من الاختطاف والاعتصاب تحت مسمى السبي من طرف الجماعات الإرهابية، لأنهم يشتهون العودة إلى الماضي السحيق بدل بناء مستقبل وتطوير الفكر والاهتمام بما ينفع الإنسان، بل قام زعماء هذه الحركات بوضع قرارات وقوانين خاصة بهم فيما يخص السبي والزواج، وهذا ما لم تغفل عنه الرواية الجديدة، بل سعت إلى تسجيل كل المعلومات والأخبار التي كانت تنشر على صفحات الجرائد أو تنقل بين الناس، فالكاتبة "فضيلة الفاروق" نقلت لنا نصا حررته الجماعات، على شكل «وثيقة عثر عليها بعد مجزرة بن طلحة واجتياح الجيش الوطني الشعبي لمنطقة أولاد علال، وثيقة توضح أدبيات "الوطء" حررت يوم 5 جمادي الأولى 1418هـ... ومصدر الفتوى مجهول تماماً»³، كل ذلك من أجل استباحة وتحليل أفعالهم ونزواتهم، وخير نموذج روائي نقل لنا هذه الظاهرة والفتاوى المتعلقة بها رواية "وادي الظلام" لـ "عبد الملك مرتاض"، حيث عرض لنا الروائي عملية اختطاف "عائشة" كما رأينا سابقاً. والجميل في هذه الرواية

¹ سورة الصافات الآية 96.

² عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 189.

³ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، (الهامش)، ص 59، وقد جاء في الوثيقة كما ورد في المدونة اعتماداً على تقنية الكولاج: «الأمير هو الذي يهدبها.

لا يقبلها إلا من أهديت له، وبإذن الأمير.

.... إذا وطأها الأول فلا يجوز وطؤها إلا بعد أن تستبرئ بحبضة، وتجوز المداعبة مع الغزل.

إذا كان الأب وابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية.

إذا كانت سبية وأختها، لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد»

أن الكاتب حاول أن ينقل لنا ما وقع فعلا أو ما تخيل وقوعه في تلك الفترة، باستعمال أسلوب حكايتي على لسان الجدة التي تحكي قصة وقعت منذ زمن بعيد لقبيلة "المخروسة"، وهو تداخل واضح بين الرواية والحكاية التي تتسم أحداثها بالتشويق، وتدفع المتلقي إلى مواصلة القراءة إلى نهايتها.

وفي ذلك يشرح "الأمير أبو هيثم" هذا القانون الصادر عن مفتي مجهول الهوية في النص الروائي للمختطفة "عائشة" ابنة المعلم "أحمد" «كل نساء المخروسة هن لنا سبايا، ألا تعرفين ذلك؟ نأخذ منهن كل حين واحدة أو اثنتين أو أكثر، بحسب الظروف والأحوال... هكذا أفتي شيوخنا وجرى الحكم بما قضى الله... فنحن لا نرتكب منكرا، ولا نفعل فعل الزنا فيهن»¹ وكل ما يفعلونه في رأي شيوخهم مشروع ولا يعد من الكبائر، فهم يعتقدون أن عدم تمكنهم من قتل والد "عائشة" بعد تكفيره إنما كان لخير أرادته الله لهم، حيث تمكنوا من اختطافها «ونحن إن كنا فشلنا من قبل في قتل أبيها، أحمد المعلم الكافر، الذي كان يشتغل بالفلسفة، علم الكفار، فلا أقلّ من أن نسيّ ابنته الحسناء اليوم... ﴿وَمَحَسَى أَنْ تُكَلِّهَوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ﴾² لقد عوضنا الله بخير من قتله!»³.

فاختطاف البنات والنساء في عرف الإرهابيين وشيوخهم هو سيي، و الشرع يبيح لهم ذلك وكأنهم يعيشون في زمن غير زمنهم، وفي فتوى أخرى يقول: «فكما أنه لا يجوز أن يظل الإمام في الإسلام عزباً، فكذلك لا يجوز للأمير، الذي هو الأصل خليفة الإمام، عزباً أيضاً... فأنا أمير، ولا تصحّ إمارتي إلا بالزواج! ونحن ننكح عائشة لجمالها، وعلمها، لإنشاء الله!»⁴، فلفظة "ننكحها" جاءت جمعا ليس من باب تعظيم الأمير لنفسه وإنما لكون السبية تصبح ملكا للجميع. يتزوجها الأمير ثم يطلقها ليتزوج بها أصحابه عملا بفتاوى شيوخهم «هكذا أعرفكم يا رجال! ستكون مكافآتكم

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 209.

² سورة البقرة الآية 216.

³ عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، 192.

⁴ المصدر نفسه، ص 193.

كبيرةً هذه المرة... سيكون لكم نصيب من الغنيمة... عائشة! إن شئتم تزوجتها أنا ليلة، ثم طلقته
لكم في الصباح، ليتزوجها أحدكم ليعقد عليها في المساء الموالي، هكذا حتى تضاجعوا جميعاً بالحلال،
إن شاء الله!... ﴿وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ﴾¹ «². فهم حسب ما تتلفظ به
الشخصيات الروائية يلجأون إلى القرآن الكريم ويستشهدون به في موضوعات عديدة حسب فهمهم
القاصر، لإجازة ما حرم الله. غير أننا لاحظنا وقوع تناقض في بعض المعلومات المذكورة، إما أن
الكاتب لم ينتبه إلى ذلك، أو أنه أراد إبراز تناقض شخصية الإرهابي الذي يحرس على أن لا يناقض
نفسه حتى يخلق نوعاً من الهيبة بين جماعته، حيث إنه في السابق كفر "المعلم أحمد" والد "عائشة"
وأمر بقتله لأنه يدعو إلى تعليم البنات في المحروسة، فإذا به يقر أن من أسباب رغبته في "عائشة" هو
علمها وجمالها. فكيف يكفر شخصاً يدعو إلى تعليم المرأة ثم ينكح امرأة متعلمة؟

5. الدعاء: نقلت روايتنا "تاء الخجل" و"مرايا الخوف" دعاء تقشعر له الأبدان كان يدعو به أحد
أئمة المساجد المنتمين إلى "جبهة الإنقاذ"، وأطلقت عليه "فضيلة الفاروق" دعاء الكارثة" بل عنونت
فصلاً بكامله بهذه العبارة في تساؤل كبير عن سبب ذلك «سأسأل الناس الذين ردده، سأسأل
ضمايرهم، أريد أن أعرف مستواهم، هل كانوا يعرفون ماذا يقولون؟ لماذا انقادوا وراء أئمة "الفيس"
وطلبوا بالإجمال طلباً كهذا من الله»³، حيث أنها رفضت أن تكتب عن النساء المختطفات وفضلت
الكتابة عن دعاء "جبهة الإنقاذ" والذين أصيبوا بحمى هذه الجبهة «كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة
الإنقاذ، فغنوا جميعاً بعيون مغمضة دعاء الكارثة...»⁴، وقد جاء هذا الدعاء على لسان أحد الأئمة
الشباب بعد تهديده للمصلين بضرورة اللحاق بالجماعات «اللهم رمل نساءهم، ويتم أولاً دهم،

¹ سورة الحج الآية 78.

² عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 192.

³ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 62.

⁴ المصدر نفسه، ص 54.

اللهم جمد البراز في أحشائهم، وجفف الدماء في عروقهم، اللهم أنزل عليهم الزلزال والصواعق والبراكين، اللهم سلط عليهم الأمراض، ما بدا منها وما بطن، اللهم أنشر الفاحشة فيما بينهم ¹، كل هذا بهدف الانتقام والحصول على ما يخططون له، ليتحول الدين مجرد قناع يتخفى خلفه كل من يحسن التلفظ ببعض الكلمات المنمقة التي تحمل الزيف الديني، ويحفظ بعض الآيات، ويظهر بمظهر المتدين حتى يسهل خداع ذوي النفوس الضعيفة التي اقتنعت بعودة الدولة الإسلامية وخليفة المسلمين.

6. الجلد والقطع: ومن بين الفتاوى الصادرة عن شيوخ الجماعات الإرهابية فتوى الجلد والقطع التي مصدرها أساسا القرآن الكريم في حق الزانية والزاني، وأيضا القطع في حق السارق، ولكن الأمر الذي تطرحه الرواية هو: من هم هؤلاء الذين يطبقون شرع الله؟ وأي سلطة أو قانون يمنحهم ذلك؟ هل هم العلماء ورجال الدين؟ أم أي شاب فشل في حياته العلمية والاجتماعية هو من له الحق في تطبيق أحكام الزنا والسرقة أمام الناس؟ «وفي المدينة فإن ما كان جلب انتباه الناس على قلقهم أولئك الفتيان من العاطلين ومن الطلبة ومن تجار الرصيف والعربات ومن الحرفيين الصغار ومن ذوي السوابق العدلية أنفسهم ومن كانوا منحرفين، الذين يلبسون قمصانا وأحذية رياضية غالية، كان بعضهم يحيط بـ لحول أو عليان، مشكلين ما يشبه سرايا شرطة أخلاق متحرشين بالنساء والفتيات السافرات، فقد جلدوا عاهرة وحرّقوا يدي ساحرة برصاصة المذوب و طاردوا مدمني الكحول واقتحموا حانة ومطعما وكسروا ما فيها»². فالمقطع المأخوذ من رواية "مذنبون" يبين الفئة التي اهتمت بتطبيق الشريعة الإسلامية، والتي تمثل المنحرفين و ذوي السوابق العدلية و البطالين وغيرهم ممن يشكلون الفئة السلبية في المجتمع، فالكاتب بذلك يُحمّل نصه نوعا من التهكم والسخرية اللاذعة ممن فشلوا في حياتهم الاجتماعية فتدثروا بقيم دينية تغطي فشلهم وسلبيتهم في الحياة.

¹ حميد عبد القادر: مرايا الخوف، 17.

² الحبيب السايح: مذنبون، ص191.

رابعاً: انهزامية المثقف وتراجع مساره:

يعد مصطلح المثقف **intellectuel** " من بين المفاهيم التي كثرت حولها النقاشات، وتعددت وجهات النظر حول تحديد معناه، ووضع تعريف شامل له، ولعل ذلك راجع إلى اختلاف وتنوع التعريفات من لغة إلى أخرى، وتداخل هذا المفهوم مع مفاهيم أخرى في اللغات الأوروبية.

ارتبط ظهور مصطلح المثقف باسم ضابط فرنسي من أصل يهودي "ألفريد دريفوس" Alfred Dreyfus، الذي حكم عليه سنة 1894 بالنفي إلى "غوايانا" بتهمة التجسس لصالح ألمانيا نتيجة الحقد والكره الذي يكنه الفرنسيون لليهود وحنقهم على سيطرة اليهود على الحياة المالية والشؤون السياسية الفرنسية، فانقسم بذلك المجتمع الفرنسي ونخبته المثقفة إلى مناصر لـ "دريفوس" ومعاد له، وعرفت الحياة الثقافية الفرنسية ظاهرة جديدة بنزول عدد من علماء الفكر والأدب في فرنسا أمثال "إميل زولا" "أناتول فرانس" "ومارسيل بروست" "وليون بلوم" إلى حلبة الصراع والساحة العمومية، محتجين على قرار المحكمة والمطالبة بإعادة النظر في قضية "دريفوس" بإصدار بيان حمل توقيعهم، ونشرته صحيفة الفجر الفرنسية سنة 1898 بعنوان "بيان المثقفين" "le manifeste des intellectuels من أجل رفع التهمة عنه وإطلاق سراحه ورد اعتباره¹.

لقد كانت هذه الحادثة في فرنسا السبب الأول لإطلاق كلمة المثقفين "les intellectuels" وشهادة ميلاد للمثقف التي أصبحت تحمل معنىً تهماً لدى المعارضين الذين أرادوا محاكمة "دريفوس" كما هو الحال عند "نابليون" والأيديولوجيين.

ارتبط مفهوم مصطلح المثقف بمنظره الأول الفيلسوف والمفكر الإيطالي الماركسي "أنطونيو غرامشي" ANTONIO GRACCI حيث يربط دوره بالنشاط الفكري الذي يقوم به الإنسان، شرط أن

¹ - ينظر محمد الشيخ: المثقف والسلطة دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص65.

يسهم في بناء المجتمع وتغييره وترقيته، « فكل من يعمل اليوم في حقل مرتبط بإنتاج المعرفة أو بنشرها هو مثقف حسب مفهوم غرامشي»¹ والناس بالنسبة إليه كلهم مثقفون لكن ليس بمقدورهم أن يؤديوا الدور نفسه الذي يؤديه المثقف الحقيقي في المجتمع. فالمسألة ليست مرتبطة بالكم المعرفي والإنتاج الفكري والأدبي الذي يقدمه المثقف، وإنما بما يقوم به من دور فعال وقيادي يسهم في تغيير المجتمع وتقدمه وإصلاحه والوقوف ضد هيمنة السلطة وتعسفها (سواء كانت سياسية أو دينية أو أي سلطة أخرى)، و«يساهم في تعبئة المجموعات الاجتماعية الصاعدة وبلورة مطامحها وأهدافها»² بتمثيله لتلك الفئات الاجتماعية والدفاع عنها، وهذا ما يصر "إدوارد سعيد" على تأكيده في قوله: «إن المثقف هو فرد له في المجتمع دور علني محدد لا يمكن تصغيره إلى مجرد مهني لا وجه له، أو عضو كقوة في طبقة ما لا يهتم إلا بأداء عمله، فالحقيقة المركزية بالنسبة إلي كما أعتقد هي أن المثقف وهب ملكة عقلية لتوضيح رسالة، أو وجهة نظر، أو موقف أو فلسفة، أو رأي، أو تجسيد أي من هذه أو تباينها بألفاظ واضحة لجمهور ما، وأيضا نيابة عنه، ولهذا الدور محاذيره، ولا يمكن القيام به من دون شعور المرء بأنه إنسان مهمته أن يطرح علنا للمناقشة أسئلة محرجة، ويجابه المعتقد التقليدي والتصلب العقائدي (بدل أن ينتجهما)، ويكون شخصا ليس من السهل على الحكومات أو الشركات استيعابه، وأن يكون مبرر وجوده تمثيل كل تلك الفئات من الناس والقضايا التي تُنسى ويُغفل أمرها على نحو روتيني، ويقوم المثقف بهذه المهمة على أساس المبادئ»³. وليس شرطا عند غرامشي أن يرتبط هؤلاء المثقفون بطبقة اجتماعية معينة، ولا يشكلون «طبقة مستقلة، بل إن كل مجموعة اجتماعية لها جماعة من المثقفين

¹ إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، 1996، ص 26 .

² محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2000. ص20

³ إدوارد سعيد: صور المثقف، ص28.

خاصة بها، أو هي تعمل على خلقها. وظيفتهم القيام بدور أداة الهيمنة ووسيلة السيطرة وتحقيق الانسجام داخل المجموعة»¹.

إذا كان غرامشي لم يحدد جماعة معينة، ويطلق عليها صفة المثقفين، لأن المثقف برأيه كما أشرنا لا يهتم بإنتاج المعرفة فقط، وإنما يعمل على نشرها وتوضيحها للمتلقي والدفاع عن مجتمعه والاهتمام بقضاياها، فإن "جوليان بندا" يرى أن المثقفين جماعة قليلة ومحدودة من أهل العلم والمعرفة، «وعصبة صغيرة من الملوك والفلاسفة الذين يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ (أمثال) "سقراط"، "وسينوزا"، "وفولتير" ويرى أن هؤلاء يشكلون طبقة مثقفة، ممن هم حقا مخلوقات نادرة [...] ويذهب إلى أن المثقفين الحقيقيين الذين لا يهدف نشاطهم أساسا إلى تحقيق أغراض عملية، وكل الذين ينشدون السعادة في ممارسة فن ما أو علم ما، أو في تأملات ميتافيزيقية، أي باختصار في التحلي بمزايا غير مادية»²؛ معنى هذا أن هؤلاء المثقفين ليسوا كبقية الناس، ولا يهتمون بالماديات، بل يهتمون بكل ما هو ميتافيزيقي، والبحث عن السعادة في الفن والأدب، وهو بذلك يلغي صفة المثقف عن باقي أفراد المجتمع.

من المؤكد أن مفهوم المثقف قد تغير واختلف باختلاف الفلاسفة والمفكرين واختلاف الزمان من عصر إلى عصر وبتعدد وجهات النظر وتنوع الرؤى بشأن المثقف، إذ يرى "ماركس فيبر" أن المثقف «يحمل صفات ثقافية وعقلانية مميزة، تأهله للنفاذ إلى المجتمع والتأثير فيه بفضل المنجزات القيمة الكبرى»³، ويعتقد "بارسونز" «أن المثقف هو الشخص المتخصص في أمور الثقافة ويضع اعتباراتها فوق الاعتبارات اليومية المعتادة، بينما يرى "لويس فوير" أن المثقف هو المتعلم والمهني من الطبقة

¹ محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، ص 20.

² المرجع نفسه، ص 22 .

³ أيمن طلال يوسف : التفاعل الإيجابي بين المثقف العربي وقضايا الأمة إدوارد سعيد أنموذجا، مجلة الفكر السياسي، ع 26، السنة الثامنة، 2006، ص 3 .

الوسطى الذي يختلف عمن يعمل بالصناعة والتجارة من الطبقة العليا والطبقة الدنيا»¹ على عكس "كارل ماركس" الذي يرى أن المثقفين الذين يقومون بالدور الإيجابي والفعال في المجتمع إنما يرتبطون بالطبقة العُمالية (البروليتاريا) التي تتصف بالوعى الناضج، الأكثر التصاقا بالمجتمع وارتباطا بمشاكل أفرادها.

هناك من يعتقد أن المثقفين خريجو الجامعات والتعليم العالي، أو الذين حصلوا على قسط كاف من التعليم في إحدى المجالات العلمية والمعرفية... وفي هذا الشأن يقول صاحب المعجم النقدي لعلم الاجتماع: «نحن مدعوون إذن إلى الافتراض بأن المثقفين موجودون عند المهنيين والمدرسين ومسؤولي المنظمات العامة والخاصة. وفي هذه الحالة نستطيع الحديث عن المثقفين بواسطة التأهيل .

ولكن المثقفين منظور إليهم بهذا الشكل يبقون مجموعة كامنة، فثمة الكثير من حاملي الشهادات الذين يتمتعون بعد قضاء وقت طويل في الجامعات بأهلية أكيدة أو أنهم يمارسون مسؤوليات تقنية أو إدارية عالية جدا، لا يدعون صفة المثقفين، ويفاجئون أو أنهم يصدمون فيما لو نسب إليهم ذلك»².

فالمثقف ليس ذلك الشخص الحامل للشهادة فقط، أو المهني الذي لا يهتم إلا بأداء عمله بل هو صاحب النظرة الثاقبة والناقد الموجه، الذي يحمل رسالة ويتبنى رأيا وموقفا نبيلًا يسعى من خلاله إلى تحقيق أهداف وغايات نبيلة لصالح الفرد والمجتمع.

نخلص أخيرا إلى أن المثقف المبدع هو الذي يحمل آراء خاصة ومواقف محددة واضحة وصريحة تجاه مجتمعه وأفراده، أو تجاه قضية معينة (سياسية، اقتصادية، أخلاقية، دينية...) أو ظاهرة سادت وانتشرت في مجتمع ما محاولا إبداء رأيه وإقناع الآخرين، وحل المشكلات، ونقد المجتمع، والوقوف ضد

¹ مصطفى مرتضى علي محمود: المثقف والسلطة دراسة تحليلية لوضع المثقف المصري في الفترة 1970-1995، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص25.

² ر. بودون و، ف. بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع. ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بيروت، ط2، 2007، ص 487.

السلطة التعسفية والبرامغمية سواء أكانت سلطة سياسية أم غير سياسية، فهو بذلك يحمل أيديولوجيا خاصة به تميزه عن غيره وتجعله في صراع دائم مع قوى مختلفة. وهذا ما سنحاول توضيحه وإبرازه لاحقا.

1. انهزامية المثقف في الرواية الجزائرية المعاصرة:

لم تعد الرواية التسعينية تهتم بموضوع الثورة التحريرية والمشاكل الاجتماعية التي ميزت أعمال كتاب السبعينيات، بقدر ما اهتمت بوصف الصراع الأيديولوجي القائم بين الشخصيات المثقفة والاتجاهات المختلفة، فحملت في طياتها آثار القلق والخوف والتوتر والرغبة في الانتقام، والصراع من أجل تحقيق غايات وأهداف تصبو إليها شخصيات وأبطال هذه الروايات؛ إذ عملت الرواية على تجسيد أحداث المأساة الوطنية، ومحنة المثقف الجزائري ومعاناته في ظل تلك الأحداث الشائكة التي نتج عنها صراع بين أطراف مختلفة، ضاع المثقف وسطها، وفقد دوره الحقيقي في النهوض والإسهام الفاعل في التغيير وبناء مجتمع راق؛ إذ أن الدور الحقيقي الذي يقوم به المثقف «لا يظهر في الأوضاع الهادئة أو العادية. بل يتجلى في خضم تمزق المجتمعات، والمثقف هو الشاهد على تمزق المجتمعات وبالتالي هو الذي يعيش ويستوعب في داخله تمزق مجتمعه»¹، وعليه أن يؤكد هويته ويثبت وظيفته الاجتماعية، وأن يعمل على تغيير نظام مجتمعه إلى الأحسن والتأثير على السلطة بقراراته وأفكاره.

إن معظم الروايات في هذه الفترة تتعرض لوضعية المثقف ومعاناته واضطهاده، فلا يكاد يخلو نص من حضور صورة المثقف التي تتقمص في كثير من الأحيان دور البطل، حيث كشف لنا الروائيون عن الشخصيات المثقفة من خلال انطباعاتهم عن أحداث أكتوبر وتقييمهم لأبعادها من الناحية السياسية والاجتماعية، ليصلوا إلى أن المشاكل التي تعاني منها هذه الشخصيات متشابكة

¹ - فلاديمير ماكسيمنكو: الأنتلجانشيا المغاربية *المثقفون أفكار ونزاعات*، ترجمة، عبد العزيز بوباكير، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1984، ص 8.

متشابهة، يجمعهم هم أكبر يكمن في تمزق وطنهم، لذلك فلقد كانت أزمة المثقف الحقيقية هي صدامه الدائم مع السلطة والإرهاب السياسيين.

إن الشخصيات المثقفة التي تجلت في الروايات هي شخصيات تراوحت بين السلبية والثورية والإشكالية، إذ بدا بعضها في البداية شخصيات ثورية ثائرة مناهضة ومعارضة، إلا أنها تعجز في نهاية المطاف عن تخطي الصعاب التي تعيق تقدمها وتعيق في الوقت ذاته سير أحداث الرواية نحو محور البناء، بل ساعدت هذه الشخصيات على الهدم أكثر منها البناء، والتراجع والاستسلام بدل الإصرار والتضحية في كثير من المشاهد الروائية. وبدل أن يعمل المثقف على تنمية إرادته وعزمته وتعزيز ثقته بنفسه للوقوف ضد عوامل القهر والظلم والاستبداد، نجده يتقوقع على نفسه ويختبئ في منزله أو يفر إلى الجبل لأنه يرى فيه المكان المناسب لتحقيق ذاته وإثبات كيانه.

فبعض المثقفين كشخصية المعلم "كريم" والطالب الجامعي في رواية "الورم" "محمد ساري"، والصحفي "الطاهر سمين" في رواية "بخور السراب" "لبشير مفتي" تعاطفوا مع عناصر الحركة الإسلامية ورأوا فيهم «مناصرين للحرية حاملين مشعل الإنقاذ»¹، غير أنهم كانوا يحملون أوهاما وسرابا تلاشت بمجرد اتضاح رؤاهم وانضمامهم إليهم من أجل البحث عن الحرية المنشودة والعدالة المفقودة في مجتمع اختلط فيه الحابل بالنابل والحق بالباطل، فإذا بهذه الشخصيات المثقفة تصعق بواقع هذه الجبهة، ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن تلطخت أيديهم بدماء الأبرياء. ليجد القارئ نفسه هو الآخر يتساءل عن حقيقة المثقف الذي كان كل همه حمل هموم الناس ونشر الحق والعدالة والوقوف إلى جانب المحرومين والانتصار لهم .

¹ - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000، ص 87 .

المعلم "كريم" الذي أخذ عنوة من بيته ليلا وسجن بأقاصي الصحراء، التقى بجماعة من السلفيين في السجن واستمع إلى نقاشاتهم الحادة ولاحظ تعصبهم لآرائهم الفقهية التي لم يقتنع بها. ولكن على الرغم من ذلك لم يستطع أن يبدي معارضته أو عدم اقتناعه بالأفكار التي سادت الحلقات، فهو يعلم أن المثقفين الذين اعتقلوا وهُجِّروا إلى أقاصي الدنيا تحت الشمس اللاهبة سجنوا ظلما لذلك أعطى الحق للإسلاميين الذين يحقدون على الحكام .

إن "كريم" هو الآخر يحقد على الحكام والسلطة، ولكن بدل أن يدفعه ذلك إلى الصمود والوقوف ضد السلطة كما هي عادة المثقف الحقيقي، نجده يتخاذل ويقف إلى جانب الجبهة المعارضة والانضمام إلى الجماعات الإسلامية بعد خروجه من السجن واللجوء إلى الجبل من أجل الفرار من ضغوطات السلطة، وإجباره كل يوم للحضور إلى قسم الشرطة لتسجيل حضوره تحت صراخ رجال الأمن وسبه وشتمه والخط من قدره ورجولته .

ف "كريم" لم يعد يحتمل ذلك كل صباح وتحت أشعة الشمس التي يحملها على رأسه من أجل سماع كلام يزيد الجسم إرهاقا والعقل جنونا، بخاصة بعد اتهامه بالمشاركة في حرق دار البلدية والهجوم على مقر الدرك، والأكثر من ذلك فقد فقدته لوظيفته وانسداد أفق الحياة لديه .

لكن ما أقدم عليه "كريم" من تخليه عن قيمه ومبادئه إنما يدل على ضعف شخصيته وسلبيته، فشخصية المعلم "كريم" هي نموذج للمثقف السلبي العاجز الخائن القاتل الذي لم يستطع أن يحافظ على مبادئه وأخلاقه وأيديولوجيته، على الرغم من وعيه بما يدور حوله وعلى الرغم من موقفه الجاد من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية المطروحة، إلا أنه في لحظة ضعف وقله تفكير وتدبير وجد نفسه مقحما في مسار غير مساره، ليتحول إلى مجرم حقير بعدما كان ذلك «المعلم المبجل الذي

يلجأ إليه أولياء التلاميذ للمشورة والمساعدة»¹. وهكذا كان المعلم "كريم" واحدا من «الكثيرين الذين حولتهم السلطة إلى سلبين خائنين وهارين»².

كذلك الأمر بالنسبة لشخصية المعلم "أحمد" في رواية وادي الظلام التي انتهت إلى الاستسلام والرضوخ للواقع، وكأننا بالكاتبين يتفقان على أن شخصية المعلم دائما شخصية ضعيفة ليست لها القدرة على المواجهة والمقاومة والصراع من أجل البقاء، والمحافظة على كل قيمة تعلمها.

المعلم "أحمد" من أكثر الناس دفاعا عن العلم وعن المرأة والطفل وقضايا القبيلة، لم ييأس في البداية من نشر القيم والمبادئ التي يؤمن بها وسط أفراد قبيلة المحروسة التي ينتمي إليها، حتى حظي بمكانة مرموقة في مجتمعه، وأصبح له أعداء يرفضون منطقته ويكونون له الحقد والكراهية، حيث تلقى التهديد ومحاولة القتل من طرف جماعة "أبي هيثم"، ولكن على الرغم من ذلك ظل وفيها لمبادئه وقناعاته التي كان يدافع عنها فترة من الزمن، لكن مع تطور أحداث الرواية و تغير أحوال الناس، ومن بينهم أخوه "سلطان" الذي يعيش حياة العز والرفاهية بممارسته للتجارة، وحصوله على الأموال بطرق غير مشروعة، حتى كثر ماله وقويت شوكته وأصبح من أهم تجار المحروسة، مما دفع المعلم "أحمد" إلى إعادة التفكير في كل ما كان يؤمن به، وطلّق كل المبادئ والأخلاقيات التي كان يؤمن بها ويدافع عنها، والرسالة النبيلة التي كان يؤديها للنهوض بمجتمعه كما دعا إلى ذلك "غرامشي" باعتباره مثقفا عضويا، لكن باستسلامه وتغير رؤيته للعالم أصبح « دوره سلبيا إزاء المجتمع لأنه يتنازل عن دوره الإيجابي في التعامل مع الحدث»¹، إذ لم يعد يرغب في مواصلة مسيرته العلمية الهادفة على الرغم من محاولة "أخيه" إقناعه، لكن أبي إلا أن يصبح تاجرا مثله، ويعيد الزواج بفتاة أخرى في سن ابنته

¹ محمد ساري: الورم، ص 35.

² صالح ولعة: صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 386، حزيران، 2003. ص 05.

¹ هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، 61.

"عائشة"، وشراء مسكن جديد لعائلته الجديدة، وتخلي عن الجمعية التي أنشأها ودافع عنها، وأصبح حرا من كل التزام «أصبح المعلم أحمد تاجرا يجمع مقدارا صالحا من المال كل يوم، فبدأ يُعجّب من نفسه كيف فاتته أن يفعل ذلك منذ أول عهده بالحياة المسؤولة؟... وكيف قاده قدره المشؤوم إلى أن يحترف مهنة الفقر والحرمان؟ وكيف كان لا يحسب ذلك المقدار القليل من النقود إلا مرة واحدة في الشهر... فكان حينما يعود بها إلى البيت يوزعها بحسبان على الدائنين الشهرين، فكان بعد ساعة يصبح جيبه خاويا يعيش فيه القمل والقراد»¹، لكن المعلم "أحمد" لم يصل إلى ما أراده إلا بعد أن وافق على شروط أخيه "سلطان"، وتخلي عن كل مبادئه وقيمه وتجرد نهائيا منها إلا من قيم التجارة الجديدة « النصيحة الأولى هي أنك تنبذ كل ما تعلمته من قيم الكتب نبذ النواة، وأن تقول على الفلسفة نهائيا، وأن تسلّح على كل القيم التي كنت تعيش لها طول عشرين عاما! أنت تعرف أن القيم لا تبني قصورا، ولا تطيل أعمارا! وكنت أريد أن أقول لك، أنصح لك على الأصح، بأن تُعدّ كل الناس لصوفاً وقطاع طرق... وكنت أريد أن أنصح لك بأن تباع كل بضاعة تدخل دكانك حتى لو ظلّت على رفوفه معروضة عرض البوار دهورا طويلا... هذا ما تعلمناه من الحكمة في مزاوله التجارة الراجحة الصالحة، النافقة لا الكاسدة.

... وإنما أعلمك الحكمة الحياتية بعد أن ظلّت أنت تزعجني بأفكارك الفلسفية، المجردة المضببة، على مدى الدهر الطويل؟ فهذه بتلك! الفلسفة لا تفضي إلا إلى الفقر والشقاء... ولو أفلح أحد في الحياة بالعلم والفلسفة لما كان إلا أنت! خذ مني الفلسفة الحقيقية إن أردت أن تعيش عيشة كريمة، وتجمع المال حتى لا تقدر على ضبطه وحسابه، إنشاء الله...»². النص طويل والنصائح التي تفضي إلى عالم جديد كثيرة، لأنها مأخوذة من قيم حياتية مغايرة للقيم الحقيقية المأخوذة من بطون الكتب. فالعلم لم يعد يقيهم حر الشمس وبرودة الشتاء، ولم يعد يغنيهم من الجوع والعطش، لذلك تخلى عنه

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 139، 138.

² المصدر نفسه، ص 133، 134، 137.

هذا المثقف البائس الذي يمثل نموذجًا للمثقف السلبى، لأن الأصل في المثقف « أن يمثل العقل الواعى، والضمير المتميز بهاجس الاستقرار والاستنباط، لأنه يمتلك إمكانية كبيرة وديناميكية مؤثرة تتيح له إيجابية التعامل مع المجتمع وهو الكينونة المتحركة كذات واعية تتأثر وتتفاعل وتؤثر في نهاية المطاف»¹، لا تستسلم بسهولة، ولا تلهث خلف المظاهر التي تعكس مادية المجتمع كما أنها لا ترتقي في حضن القيم الحياتية الفاسدة.

سلبية المثقف لا تكمن فقط في تنكره لمبادئه، وإنما أيضا في خوفه وهروبه من الواقع، ومن صور الدمار والموت الذي يلاحق فئة المثقفين بعد التهديدات المتكررة التي تلاحقهم، كما بينت ذلك العديد من المدونات («كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك» لـ "عمارة لخص" وهجرة بطل الرواية "أمديو" إلى إيطاليا، "بوح الرجل القادم من الظلام" لـ "ابراهيم سعدي" وهجرة "الهاشمي سليمان" إلى بلجيكا، "أرخبيل الذباب" لـ "بشير مفتي"، و هجرة "مصطفى" إلى الخارج). وسنقف عند هذه الأخيرة، حيث فر "مصطفى" إلى خارج الوطن خوفا من الموت نتيجة كتاباته الصحفية الجريئة «مصطفى هاجر إلى بلد آخر... كان لابد أن يفعل ذلك من أجل أن يجد راحة القلب وسعادة الكتابة بكل حرية وتوقد»²، حيث يستطيع أن يكتب بحرية هناك، لأنه كان يعيش في وطن مقموع الحرية إذ «تعرض لحادث غريب، حيث اختطف وهدد ثم أطلق سراحه من طرف منظمة مجهولة، هددته بالقتل إن أكمل كتابة مقالاته السياسية تلك. فاضطر إلى السفر هاربا بجلده إلى الخارج.. أما الهادي فلقد عصفت به أحوال كثيرة من الانهيارات العصبية»³. فالمثقف أصيب بانتكاسات كثيرة جعلته يتسم بالانهزامية والهروب إلى حيث لا رجعة، و حيث الملاذ الآمن.

¹ هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص 61.

² بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 112.

³ المصدر نفسه، ص 137.

أما الراوي فقد قرر الانتحار كآخر حل يصل إليه المثقف بعد أن سدت في وجهه كل الأبواب، حاله في ذلك حال بطل رواية "سيدة المقام" «بعثت برسالة انتحاري إلى الجميع.. ثم هكذا قررت أن أنهي حياتي بالفعل.. أعرف بأنني جبان.. لكن كان القرار حاسما هذه المرة»¹. و المثقف باختياريه لهذا القرار يدرك تماما أنه جبان وخائف وغير قادر على المواصلة ولا حتى الصمود في وجه هذه التحولات، فهو مثقف منهزم ذاتيا وروحيا ولم يعد يرى جدوى من الحياة.

أما النموذج الآخر الذي سنتناوله هو ذلك المثقف السلبي أيضا الذي سقط في مستنقع الأيديولوجية الأصولية، وتحول إلى مثقف قاتل وليس فاشلا فقط، بل تجاوز ذلك إلى انعدام الإحساس وغياب الشخصية وذوبانها في الاتجاه الجديد الذي انضم إليه، وخير مثال على ذلك ما تناولته كل من روايتي "الورم" وتحول المعلم "كريم" إلى قاتل"، و رواية "متهات" وتحول "كمال منصور" معيد في الجامعة وطالب يحضر رسالة الماجستير. في البداية يبدو أن غير مقتنعين بأفكار ومبادئ وقيم الجماعات الإسلامية- بعد مرور فترة من انضمامهم إلى الجماعة- لكن بخضوعهما لأوامر الجماعة والقبول بالقيام بأعمال لا إنسانية بعين الرضا -لاحقا- فهذا يؤكد انتماءهما إلى هذه الحركة.

تبدأ قصة "كمال" مع القتل بعد فراره من سجن "لامبيز" (تازولت) هو وعدد كبير من السجناء، وعلى الرغم من خوفه وتردده إلا أنه قرر في الأخير أن يهرب مع رفقاء السجن «كنت خائفا أن أذبح لو رفضت الهروب.. وكنت خائفا أن أسقط تحت رصاص حراس السجن»². نهاية المثقف في كلتا الحالتين واحدة فهو بين نارين وعليه أن يختار إحداها. لم يكن اختياريه عن قناعة وإنما كان يتبع أمر الجماعة، ومن هنا يبدأ إحساس "كمال" بتشظي شخصيته وانشطارها، وعدم

¹ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 115.

² أحمد عياشي: متهات، ص 260.

قدرته على اتخاذ القرار المناسب، ومن هنا أيضا تبدأ مسيرة شخصية فاشلة وسلبية، لها مبادؤها وقيمها، إلا أنها لا تستطيع أن تعلن عنها. يعلم أنه دائما على خطأ ويلوم نفسه ويعاتبها ويرفض ضعفها .. كل ذلك في خياله ولا يستطيع أن يقرر أو حتى أن يقدم وجهة نظره، فكل ما عليه هو التنفيذ لا غير، لذلك تعود على ذلك ورمى بكل ما يؤمن به خلفه وسار نحو طريق مجهول.

بداية "كمال" مع عالم الأدغال والقتل كانت حينما وافق التدريب على السلاح بعد أن سألته «هل تدرت على السلاح من قبل؟

تدرت على ذلك عندما كنت في الخدمة العسكرية، كان هذا منذ زمن طويل .

ابتداء من الغد إن شاء الله ستكون في سرية الفتح وتدريب مع إخوانك على السلاح من جديد.

أنا رهن إشارة أميرنا حفظه الله.

غداً ستتوجه وإخوان لك إن شاء الله إلى جبال اسطنبول وستجدون جماعة أبي مصعب في انتظاركم¹ وقد نظرت إليه الجماعة بعين الرضا والقبول ورأت فيه الطاعة والولاء، لذلك يبدو أن كمال راض بما يقوم به، وبدأ يحضر نفسه لما سيأتي من ترقيات، فبعد أن كان يقوم بأعمال الغسل والطهي، وجلب الماء، وجمع الحطب أصبح أحد أهم العناصر الفاعلة في المجموعة، بل أصبح يطمح أن يصبح أميراً فيما بعد.

ينتقل بنا الراوي "كمال" ليحكي لنا قصته مع أول عملية يقوم بها، وقد تخلص من الخوف الذي كان يسيطر عليه سابقا فيقول: «كانت أول عملية لي هجوم على قطار المسافرين .. أتلفنا السكة الحديدية وصعدنا القطار .. كان الوقت ليلاً .. أخرجنا المسافرين المرعوبين، أمرني أبو مصعب بذبح خمسة مسافرين، ترددت في البداية، لكنني انقضضت عليهم كالوحش الضاري الذي كان تائها

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 259.

في داخلي، ظلوا يصرخون ويشخرون، وضعت السكين على رقابهم، نطت أصواتهم العاوية إلى قلبي، وانغرزت كالمسامير، لكنني وضعت السكين على رقابهم وكان الوقت ظلاما، أفرغنا البنزين في القطار واشتعلت النيران، هرب آخرون وسط الدجى، وأطلقنا عليهم الرصاص سقط منهم الكثير، ورحنا ننقض عليهم بالخناجر والسواطير، الأطفال والنساء سيكون .. تركناهم في دمائهم يتمرغون، ولم يعد قلبي يخفق، توقف عن الخفقان، أخذنا طريق النهر ثم ضعنا في قلب الظلام وفي أدغال الغابة، ثم صعدنا إلى الجبل..»¹.

سمح الراوي هذه المرة لشخصيته الروائية أن تتحدث عن نفسها وتخبنا بقصتها أثناء تواجدها بالجبل وتفصح عن مشاعرها ومكنوناتها والتعبير عن كل ما يجول بخاطرها، مما سمح للقارئ التعرف على هذه الشخصية عن قرب، والكشف عن ذلك الصراع النفسى الذي ينم عن انشطار الشخصية، والذي أفصح عنه منذ بداية الأحداث، بخاصة حينما رأى صديقه رضوان يُذبح أمام عينيه لانتقاداته الصارخة في وجه الحزب الذي أخذ عليهم آيتهم وحرفيتهم في تأويل القرآن والسنة.

"كمال" كانت تتقاسمه أيديولوجيتان، أيديولوجيا تدعوه إلى التمسك بقيمه وأخلاقه ومن ثم التسامح والتراجع عن قرار القتل، وأيديولوجيا تجذبه نحو العنف والقتل وعدم الاستسلام لعواطفه، وقد انتصرت هذه الأخيرة بعد قرار لا يحتاج إلى تفكير معمق، وإن كان في حديثه يفصل بين رغبتين بكلمة "لكنني"، مما يعني أنه استطاع التغلب على تلك المشاعر والأحاسيس التي كانت تقلقه وتمنع عنه النوم، إذ لم يسمح لتلك الأصوات التي كانت تنط إلى قلبه وتنغرز كالمسامير أن تؤثر عليه، وكأننا به يريد أن يقول أن هذه الأصوات على الرغم من أنها بقيت عالقة في ذهنه متشبثة بقلبه، إلا أنه يقطع أملها في الحياة بكلمة " لكنني" فيقول: (ترددت في البداية لكنني [...])، نطت أصواتهم العاوية إلى قلبي، لكنني [...]).

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 261.

والنتيجة كانت كالآتي:

(أطلقنا عليهم الرصاص، رحنا ننقض عليهم بالخناجر والسواطير).

والأهم من ذلك نجده يعلن انتصاره وتغلبه في الأخير على أفكاره والسيطرة على مشاعره ليؤكد غلبة قانون الغاب والبقاء للأقوى في قوله:

لم يعد قلبي يخفق

توقف عن الخفقان

ضعنا في قلب الظلام

ثم صعدنا الجبل.

توحي كلمات هذه العبارة المجزأة إلى استسلام "كمال" لأيديولوجية العنف وانتصارها، ليدخل في متاهة الظلم والانحراف بقلب راض ونفس مطمئنة لتكشف الرواية عن نوع آخر من شخصية المثقف الإسلاموي القاتل العنيف الذي لا يهتم إلا بنفسه، ولا يرغب إلا في تحقيق مصالحه واعتلاء سدة الحكم والسلطة بأي طريقة وبأي ثمن. هو مثقف أكثر من أن نقول عنه أنه سلمي أو انتهازي أو أناني أو خائن. هو كل هذه الصفات، فبعدما اشتغلت الرواية الجزائرية على الكشف عن المثقف الثوري الرافض المناضل، فإذا بالقارئ يصطدم بهذا النموذج الجديد الذي كشفت عنه رواية الأزمة، وإن كانت هذه الأخيرة (الأزمة) هي التي خلقت هذا النموذج وساعدت على ولادته وظهوره.

إذا تأملنا الملفوظات التالية: (لم يعد، توقف، ضعنا، صعدنا) ألفيناها تحمل دلالات ومعان تعكس دينامية الشخصية، (فلم يعد) تشير إلى أنه في السابق كان يحس بالخوف والتوتر حينما يفكر في اللحاق بالجماعة المسلحة، أما الآن وبعد اقتناعه بأفكار الجماعة وأيديولوجيتهم فلم يعد

هناك ما يخيفه، وما يؤكد ذلك الفعل (توقف) الذي يضع حدا للقلق والخوف، ليصبح أكثر صلابة وذلك بقطع صلته نهائيا بشخصية كمال المسالمة وبكل العلاقات التي تربطه بمجتمعه، لكن هذا الانتقال المفاجئ في حياته يرمي به في متاهة الظلام والضياء كما يشير إلى ذلك عنوان المدونة، فحينما يقول: (ضعنا في قلب الظلام) فإن الضياء هنا يعني التيهان في عالم مجهول المصير يغشاه السواد وضبابية الرؤية، ثم يختم كلامه باختياره الصعود إلى الجبل، وهو صعود يتخيله نحو الأعلى، في حين يمثل صعودا إلى الهاوية، إذ إن الصعود إلى الجبل لا يعني الصعود إلى القمة بقدر ما يعني هبوطا إلى الحضيض لأن كلمة "الصعود" هنا تحمل دلالة سلبية عكس ظاهرها ومعناها اللغوي الذي يشير إلى العلو والارتفاع، لذلك لمسنا في الشخصية نوعا من التردد والقلق الوجودي قبل الصعود، ربما يرجع ذلك لكونه يدرك أنه بقدر علوه يكون هبوطه.

من خلال ما سبق يتضح أن الكاتب وضع أمام القارئ صورة جديدة هي صورة مثقف آخر يحتاج إلى من يأخذ بيده ويوقظه من غفلته. يذكّر بدينه وقيمه وعاداته وأفكاره التي كان يسعى إلى نشرها في يوم من الأيام.

إلى جانب هذه الشخصيات التي تعكس شخصية المثقف السليبي، هناك نموذج آخر يمثل المثقف اللامنتمي*¹ الذي يعيش اغترابا نفسيا بعيدا عن الناس منكفئا على ذاته، ومتقوقعا على نفسه، والذي جاء ممثلا في السارد في كل من رواية "بخور السراب" و "أرخييل الذباب" لبشير مفتي، و "مسعود" الأستاذ الجامعي في رواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي، و "زينو" في "مرايا الخوف".

* السليبي و اللامنتمي يتشابهان في كونهما بلا قيم، وقد يكتفي اللامنتمي بالوقوف على الحياد، بينما يقع السليبي في مستنقع القذارة، وينغمس في حياة الغاب تقوده أنانيته إلى الفتك بالآخرين والصعود على جثث الأبرياء، وهو بطل العصر الصاعد من رحم الطبقات الفقيرة التي لا تملك غير يؤسها، والذي يرغب في الوصول السريع، ينظر محمد عزام: البطل الإشكالي، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، ص 12.

أما عن شخصية المثقف البطل في رواية "بخور السراب" فقد كان يعيش اغترابا داخل وطنه وبين أهله، ينبذ الكل حتى والده، وعلاقته مع الغير سطحية لا تربطه في البداية معهم إلا علاقة زمالة لا غير. يرفض الخوض في المسائل السياسية أو المشاركة في أي حزب، ولا يرغب حتى في إبداء رأيه فيما يحدث حوله، وقد أعلن حياده ولا انتماءه، لذلك كان السجن النفسي الذي يعيشه أبلغ من السجن المادي، فقد عمد الكاتب إلى كشف اغترابه وإحساسه بهشاشة الوجود باللجوء إلى الحوار مع أحد أصدقائه "صالح كبير" الذي حاول إخراجه مما هو فيه «فاجأني مرة صالح كبير وهو يلومني على هذه العزلة التي أفرضها على نفسي أقول له بصوت باح.

لست مؤهلا لهذا التغيير .

فيسألني من جديد.

هل تخيفك السياسة إلى هذا الحد ؟

فأرد عليه دون تفكير

هل تسميها سياسة؟¹ »

إن الراوي لا يرغب في مسايرة الأحداث ولا الاقتناع بما يدور حوله من صراعات وتناقضات، ولا النضال من أجل تغيير مجتمعه الغارق في كومة من الفساد، أو المطالبة بحريته وحقوقه. فهو لم يعد يثق في أحد ولا يؤمن بهذه التوجهات، ولم يستطع أن «يجسد مثله الأعلى في الإصلاح ويحقق غايته المنشودة بسبب انعدام التفاعل بينه وبين مجتمعه الذي ينتمي إليه»².

¹ بشير مفتي : بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ط1، ص70.

² صالح ولعة : صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف، ص 07.

أما عن سبب هذه العزلة والاغتراب والانكفاء على الذات، فيعود إلى عجز المثقف عن القيام بالدور المنوط والمهمة الملقاة على عاتقه، وعدم القدرة على المواجهة والسيطرة على الأوضاع، وإخراج مجتمعه من برائن الظلم والفساد والاستبداد، كل ذلك جعله يحس بالعجز وعدم القدرة على المواصلة، فأعلن عن عجزه ويأسه بالتزام سجنه والانكفاء على نفسه واجترار همومه، وحينما قرر الخروج من عزلته ولا انتمائه دخل في لا انتماء آخر أفضع مما كان عليه واللجوء إلى الرذيلة والجنس والشرب واللهو، كل ذلك من أجل الهروب من الواقع وعدم التفكير فيه، فكانت هذه الشخصية التي عاجلها الكاتب ضعيفة سلبية رفضت تحمل أعباء الحياة وأبت رفع شعار النضال والتغيير، والبحث عن الحرية والديمقراطية.

"مسعود" في "فتاوى زمن الموت" هو الآخر كان يرفض الاندماج في المجتمع أو التعامل مع الآخرين، كان لا يفضي أسرارهم إلا "الموح" / السارد و "عنتر" صديقه وقد خاب ظنه في أقربهما إليه - عنتر - الذي قتله نتيجة لأفكاره التي جنت عليه وأيديولوجيته التي يؤمن بها في حرية اعتناقه للديانة التي تناسب تفكيره وإلحاده وعدم إيمانه بوجود الله.

قضية الإيمان والإلحاد التي كانت تدور في خلد الأستاذ الجامعي "مسعود" هي في الحقيقة سبب عزلته وانطوائه، والسبب أيضا في خوفه وقلقه وإحساسه بالعزلة والوحدة والتوتر الدائم، لضعف اعتقاده على الرغم من تمسكه بأيديولوجيته التي توحى بإلحاده وعدم إيمانه «لقد أحسست بنفسي وحيدا وغريبا، لم أعد أعلم من أنا، من أين جئت ولم العيش كنت أعيش بينكم كالغريب، وكنت أحس بنفسي أخدعكم وأخونكم، لقد كنت تائها ضائعا، لم يعد لي دار ولا أهل ولا صديق...»¹

"مسعود" صاحب العلم والمعرفة الفكرية والميتافيزيقية، في الحقيقة يعيش مأساة فكرية وفلسفية، لضيق أفقه وحصر تفكيره في مجال محدود لم يزد إلا وبالا، فبمجرد أن صرح بإلحاده حتى حكم عليه

¹ إبراهيم سعدي : فتاوى زمن الموت، ص 70 .

بالكفر ووجوب قتله بعدما « انتهى ذلك النقاش الذي دام أزيد من عام نهاية سيئة، ليس لأن موسى فقد إيمانه بل لأنه أفضى إلى تكفير مسعود وإشاعة أمره بين الملتحين »¹.

شخصية المثقف التي صورها "إبراهيم سعدي" في روايته على الرغم من شهادته العليا التي يحملها والمنصب العلمي الذي يشغله، إلا أنه لم يتمكن من أن يكون مثقفا حقيقيا يحمل همومه وهموم غيره، ويحاول أن يخرج بلاده من المأزق الذي تعيشه وشغل نفسه بأمور ميتافيزيقية لا أساس لها، جعلته يرفض قيمه ودينه وأخلاقه، لذلك فـ « اغتراب هذه الشخصيات هو نوع من الاحتجاج على سيادة الظلم في المجتمع، فهذه الشخصيات المثقفة غير راضية عن مجتمعها وواقعها ورافضة لثقافة المجتمع وأخلاقه وقيمه ومؤسساته، إنها شخصيات أعلنت قطيعتها مع المجتمع واختارت العزلة أو العيش في القبو بعيدا عن الناس »² والعالم الذي يثير في نفسياتها القلق الدائم والرفض المطلق له، في حين كان يجب عليها أن تتمتع بقوة الشخصية دون اللجوء إلى الهروب والانكفاء على الذات.

وعن المثقف الإشكالي فقد مثله الكاتب/السارد أستاذ الفن الكلاسيكي في الرواية "سيدة المقام" و"مرزاق بقطاش" في "دم الغزال"، إذ تمرد كل منهما على الواقع ورفضه وأعلنا بغضهما للسلطة وللجماعات الإسلامية التي اتخذت الدين قناعا لتحقيق غاياتها السياسية، لكن رفضهما وعدم قناعتهم بما يجري في الواقع وفي الوطن من قمع لحرية الرأي والفكر والقتل والتخريب، لم يكن كافيا لتغيير الأوضاع إلى الأفضل، بل عاش كل منهما اضطرابا مأساويا وفشلا في تحقيق ما يصبوان إليه، وعجز الراوي "مرزاق بقطاش" في نشر قيمه الأصيلة ومبادئه السامية في مجتمع يقوم على الزيف لا تهمه هذه القيم، فقد تعرض لمحاولة اغتيال لأنه فكر يوما في الإسهام بإخراج بلاده من الفساد والاستبداد الذي تعيشه، إذ يتساءل عن سبب محاولة إسكاته في حين « يظل للصوص

¹ إبراهيم سعدي : فناوى زمن الموت، ص 76 .

² - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000، ص123.

والنسل والقتلة وكل الذين نهبوا البلاد واستباحوا الأعراض وأهلكوا الحرث والنسل متنعمين آمنين، مستلذين بما طاب من المحرمات وما كدسوه من أموال منتهبة بينما نموت نحن الذين نريد أن نبني الوطن، أن نظيف شيئا إلى الإنسان في هذه الحياة؟»¹

"مرزاق بقطاش" الكاتب /السارد والشخصية الروائية المثقفة على الرغم مما حدث له فقد تميزت شخصيته بإرادة قوية ساعدته على التماثل للشفاء، ومن ثمة واصل استمرار كفاحه ونضاله وثورته، باللجوء إلى الكتابة الروائية وإعلان تحديه، فهو وإن فشل في التصدي لهذه الأزمة وهذه المشاكل بمشاركته الفعلية، لم يتوان لحظة في أن يكتب رواية يفرغ فيها جميع مكبوتاته، وذلك بتناول تيمة الموت موضوعا لروايته، باعتبارها التيمة التي شاعت وانتشرت وكادت أن تخطفه وتنال منه بعدما تمكنت من الرئيس الراحل "محمد بوضياف"، لذلك قرر أن «يعلن عن اختياره للكتابة ملجأ وسلاحا لمقاومة العنف وأشكاله»².

إن رواية التسعينيات لم تخل واحدة منها من عرض حال المثقف ومأساته وتعرضه لشتى أنواع العنف والقهر من شتى الاتجاهات والإيديولوجيات، مما جعلها أكثر واقعية وأكثر التصاقا بالواقع، والذي يعاب على بعض هذه النصوص اتسامها بالتسجيلية والتقريبية الفجة، ولكن ما عسى الكاتب أن يفعل أمام أحداث مهولة ووقائع مروعة، أمام بطون تبقر ورؤوس تقطع، وأمهات ثكلى وأطفال يتامى ومثقف ضاعت حقوقه واغتيلت أفكاره وكبلت حريته! هل كان عليه أن يجري وراء الأخيلة والصور الشعرية ليجعل من نصه فسيفساء من عوالم التخيل؟ أو يكتفي بكتابة الدماء والدموع، وطرح الأسئلة المحيرة والمقلقة؟ وهل سيكون النص أشد وقعا على نفس القارئ، وأكثر عجائية وغرابة

¹ مرزاق بقطاش: براري الموت دم الغزال، ص 194 .

² مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص 89 .

من المشاهد المؤلمة التي عانى الكاتب الكثير من أجل تسجيلها وتشكيلها وتوزيع أحداثها على صفحات روايته؟

إن الرواية الجزائرية الجديدة حاولت أن تعرض نموذجاً مغايراً ومخالفاً للشخصيات السلبية، وهي شخصيات ثورية في مقابل الشخصيات السلبية التي طغت على الرواية من أجل إثبات تعدد الشخصيات، وإن كانت النماذج قليلة، غير أنها في الحقيقة تتميز بالصمود والتحدي والمواجهة، وتتمثل في الشخصيات المثقفة الإيجابية.

من الروايات التي عاجلت المثقف الثوري الإيجابي رواية "بخور السراب" في شخصية الصحفي "خالد رضوان"، و"مريم" خريجة معهد الفنون في سيدة المقام .

إن شخصية "خالد رضوان" هي نموذج للمثقف الثوري الحق الذي لم يستسلم ولم يتراجع ولم يفشل ولم يلجأ إلى الفرار والهروب، على الرغم من معاناة الصحفي الدائمة من اضطهاد السلطة وقمعها أو التهديد بالقتل من طرف الجماعات المسلحة، ولكن، على الرغم من ذلك فإن "خالد" لم يستكن للهزيمة والاستسلام على الرغم من سجنه المتكرر، بل أبى إلا أن يتجرع من الكأس التي شرب منها شعبه والتصدي للسلطة والجماعات الإسلامية، وذلك بمواصلة نضاله وإظهار الحقائق وكشف المستور ونشر الوعي والثقافة، إذ «لا تزال صورته في تلك الفترات مرتبطة بحبه للثقافة ومساعدة المثقفين في خلق مشهد ثقافي يسمح للمواهب الإبداعية كي تبلور وتنفجر قرائحها»¹.

لقد عملت الرواية على كشف وعي الشخصيات الروائية والمثقفة بضرورة التغيير والدعوة إلى حرية الرأي والفكر، فقد عمد "خالد رضوان" إلى نشر أفكاره الأيديولوجية من خلال محاضراته وخطبه التي كان يلقيها وسط الطلبة والتي كانت سبباً في سجنه واضطهاده، فلم يزد ذلك إلا إصراراً

¹ بشير مفتي: بخور السراب، ص 71.

وعزيمة، بل كان يعود كل مرة بروح عالية وهمة لا مثيل لها. فبعد أن اختفى لمدة شهر « عاد للظهور من جديد، ولم يكن التعب أو الهزيمة ظاهرة عليه، بل كان كمن يستعيد بعد حادثة الاعتقال كل قواه الروحية وخطب من جديد ¹ « وواصل نضاله وإلقاء محاضراته لكشف التلاعبات التي كانت تحاك ضد البلد والشعب، فهو مثقف حاضر في مجتمعه ومتفاعل مع قضاياها، محافظ على قيمه ومبادئه وأفكاره التي تحظى باحترام العامة .

أما "مریم" في رواية "سيدة المقام" فقد ماتت بعد أن حققت جزءاً من أمنياتها وأحلامها في القيام ببلي البربرية وشهرزاد على موسيقى "رمسكي كورساكوف"، وبالنسبة لمعهد الفنون فلم تفلح في إقناع رئيس البلدية ورجال الشرطة بتركه كما هو، بل أغلقوه ثم حولوه إلى ملجأ لسكان القصبة باعتباره مكاناً لا ينتج إلا الفسق والتغريب حسب رأي حراس النوايا، ولكن على الرغم من ذلك ظلت متمسكة بموقفها إلى أن ماتت.

2. علاقة المثقف بالسلطة:

كثيرة هي الدراسات والندوات والملتقيات التي نُظمت من أجل الحديث عن علاقة المثقف بالسلطة، وإن اتفقت معظمها على علاقة التنافر والصراع والصدام؛ إذ « ارتبط منذ القديم وضع المثقف وموقعه بوضع السلطة وموقعها، وإن العلاقة بين هذين القطبين تحكمهما إما حالة صراع أو حالة هدنة وذلك حسب الهوية الطبقية بين كل من المثقف والسلطة ²»، إلا أن هناك من دعا إلى ضرورة تحسين العلاقة بينهما بشروع الكثيرين بقضية «التجسير حلاً لمأزق وعلاقة المثقف العربي بسلطته التي مارست بحقه أصنافاً من الموت أو العقاب أو المنكرات أو الإهمال أو التجاهل» ³، إلا أن

¹ بشير مفتي: بخور السراب، ص 34 .

² سهيل لعوسي: إشكالية الثنائية في الثقافة العربية، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع10، 9، أكتوبر 2007، ص248.

³ عبد الله أبو هيف: المثقف والسلطة، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع25، 2006، ص2.

السلطة لا تهتم بهذا الربط التجسيري بينها وبين المثقف إلا حينما يتعلق الأمر بمصالحها، أما عدا ذلك فهي لا تعترف به، وعلى الرغم من هذه النظرة النفعية من طرف السلطة فإن هناك من يرى أن المثقفين العرب اليوم أصبحوا «شعراء بلاط ووعاظ سلاطين وأدوات تبرير وتمرير لسياسة وأوضاع الأنظمة العربية القائمة، وإضفاء مشروعية زائفة عليها سواء كانوا داخل البنية السلطوية أو خارجها»¹ كما يعتبرونهم «جنود السلطة المركزية ومؤدجوها وأن هذا الفكر التعميمي ذو النزعة العدائية ضد المثقفين على اختلاف مواقفهم يعكس صورة "الفراغ السياسي" الذي يعيشه الفرد الجزائري و(العربي) ويعكس مستوى معين من الوعي»².

إن المثقف الجزائري خلال فترة السبعينيات استعملته السلطة كوسيلة لتمرير أيديولوجيتها ولإنجاح المشروع الاشتراكي الذي تبنته، فعوض أن يكون المثقف «صوتا يعبر عن الجماهير ويعبر عن همومها، أضحي صوتا يعبر عن أيديولوجية السلطة دون وعي حقيقي منه لأنه مرتبط بالخطاب الأيديولوجي أكثر مما هو مرتبط بالواقع. فلقد سيطرت الأيديولوجية الاشتراكية على فئة عريضة من المثقفين من مختلف التخصصات سواء منهم الأدباء أو الذين اشتغلوا في ميدان المعرفة من علم الاجتماع وفلسفة وتاريخ، فعكف الكل على إظهار القيم الاشتراكية في المجتمع الجزائري والعربي، مما يعني أن المثقف تحول إلى مثقف تقني استعملته السلطة مقابل امتيازات مادية، بخاصة حينما فرض عليهم بمقتضى قانون 120 الانضمام إلى الحزب الواحد واكتساب بطاقة النضال، من أجل الحصول على منصب عمل في إحدى مؤسسات الدولة»³.

أما مع بداية الثمانينات حينما أعلنت الجزائر رغبتها في التخلص من المرحلة الاشتراكية وقفت إلى جانب الإسلاميين الذين كانوا يسعون جاهدين إلى ذلك، فسمحت بنشر كتبهم الدينية ونشر

¹ بوجردة: حلزونيّات، دار الحكمة، (د، م، ط، ت)، ص184.

² أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية المفهوم الممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، (د، ط)، 2007، ص 248.

³ ينظر: محمد ساري: محنة الكتابة، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2007، ص56.

مقالاتهم وآرائهم. لكن بعدما استتب لها الأمر وقضت على الاشتراكية، وقفت في وجه الحركة الإسلامية لتمنع استمرارها، وهي التي ركزت في نضالها وصراعها الأيديولوجي «على الإيمان مقابل الإلحاد، والتمسك بالأخلاق الفاضلة مقابل التفسخ الأخلاقي»¹.

كل هذه القضايا وهذه الصراعات التي تسببت فيها السلطة لم تغفل عنها رواية الأزمة، بل جسدتها بكل واقعية حتى غدت في بعضها خطابا سياسيا ذا أبعاد أيديولوجية، وغدا المثقف حائرا إلى من ينسب تهمه الاضطراب السياسي، في حين بقي بعض المثقفين يلتزمون الحياد ويرفضون الكشف عن أيديولوجيتهم وموقفهم.

أما عن "احميدة عياشي" كمثقف وكاتب وشخصية روائية، ومن خلال تركيزه على إبراز وكشف سلبيات جهة دون أخرى، نحس بنوع من التعاطف مع السلطة، وإن كان ذلك لا ينفي كشف "احميدة" عن توتر العلاقة بين السلطة والمثقف، إضافة إلى محاولتنا الكشف عن نظرة "احميدة" الصحفي كشخصية روائية وساردة إلى السلطة ومؤسساتها، وإن كان يعمل في إحدى هذه المؤسسات، مما يجعل حريته في تناول الموضوع مقيدة إلى حد ما.

إذا كان الأصل في المتخيل الروائي أن «يمزج الروائي مادته الروائية بمتخيل يحجبها أو يسعى إلى حجبها مستبدلا زمنا بآخر ومُرحَّلا قضايا الحاضر إلى الماضي، أو إلى زمن غائم يصعب تحديده، بقدر ما يستبدل بالمكان الذي يسائل قضاياها ما شاء من الأمكنة وُجدت أم لم توجد على الإطلاق»²، فإن "احميدة" عمد في معالجة موضوعه إلى ذكر الأماكن بمسمياتها (العاصمة، سيدي بلعباس، عين تيموشنت، ماكدر، تادموت بوفاريك...)، كما ذكر زمن الأحداث (الخامس من أكتوبر 1988)، أما الحدث فهو إلغاء الانتخابات التشريعية في دورها الثاني وما ترتب عنها، وكل

¹ محمد ساري: مخنة الكتابة، ص 59.

² فيصل دراج: الرواية العربية نقد السلطة واستعادة الماضي، مجلة المستقبل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 378، اب أغسطس، 2010، ص 61.

هذه الأمور ليست غائبة عن ذهن القارئ. أما اللافت هو أن «السرد لا يحفل بالشخصيات السياسية في السلطة، لا يتتبع حركتها من البداية إلى النهاية راصدا أفعالها وسلوكها، التي تشخص فسادها، بل تحضر السلطة بصفاتها جهازا فاسدا، يمثل ظاهرة في النص، يذكرها الراوي والشخصيات المحورية، مسندا إليها صفات تكشف عنها»¹، وقد يرجع ذلك إلى خوف الراوي وتفادي الرقابة السلطوية، أو للضرورة الفنية حتى لا يفقد النص بريقه الإبداعي وجماليته الفنية.

يُرجع أحميدة سبب الاضطرابات السياسية والمطالبة بالتعددية الحزبية إلى مرض النظام وفساد السلطة، وكأنه بذلك لا يضيف جديدا، ولا يقدم للقارئ إلا ما كان معروفا في الأوساط السياسية والاجتماعية آنذ فيقول: «إن ميلاد التعددية الحزبية منذ لحظة الميلاد، حدث منذ البداية ضمن القصر والخديعة والمخادعة هذه السمات الثلاث تعكس هدير التاريخ من جهة، ومرض النظام من جهة ثانية [...] لقد وُلدت الحزبية على أساس نفى الآخرين ونفى روح التعددية، فالعلماني جاء كنفي للإسلامي، والوطني المحافظ والإسلامي عملا على تثبيت نفسيهما على أساس الرفض الشامل للعلماني»²، إذ جاءت المطالبة بالتعددية كوجه من وجوه الديمقراطية شعار الدولة، وإن كانت هذه الديمقراطية كما وصفها الراوي ديمقراطية اصطناعية وهمية تقوم على القصر والخديعة - كما أشار إلى ذلك سابقا - لا تخرج بين «قبضة الأيدي الفولاذية الصانعة في ذات الوقت السلطة والوجوه الساحقة لم يسمى بالمعارضة. إننا أمام ديمقراطية بدون ديمقراطيين حقيقيين، لأنهم في الميدان غير موجودين كأصحاب أفكار وكقوى فاعلة داخل المجتمع، إن وجودهم لم يتعد مستوى الشعار والخطاب الصوري على صعيد الصالونات السياسية والتواجد الشكلي»³.

¹ الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 172.

² أحميدة عياشي: متاهات، ص 178.

³ المصدر نفسه، ص 179.

من خلال هذا النص نستطيع أن نتعرف على موقف الراوي من السلطة ومن المعارضة، فكلاهما عنده لا يحسن سوى رفع الشعارات، أحدهما ينادي بالديمقراطية والآخر بعودة الإسلام، فوجودهم لا يعني شيئا في ظل غيابهم كأصحاب قرار وأفكار وكقوى فاعلة داخل المجتمع، ثم يعود إلى الوراء إلى فترة ما بعد الاستقلال وفرض النظام الاشتراكية حينما أرادت ذلك وطلاقها حينما يئست منها، ليدلل على سيطرة الدولة على إرادة الشعب وجعله بوقا لا يردد إلا ما ترغب فيه السلطة «فأضحى الشعب مجرد مجموعة ذات أصوات مدوية ورهبة يستمد منها الحاكم سؤدده وبطشه ويجعل من شرعيتها غطاء جميلا لفساد حاشيته. لقد هلت هذه الجموع للاشتراكية والثورة الزراعية في عهد هواري بومدين، لكن سرعان ما تحولت إلى مجرد أشباح يوم حدث التخلي عن الاشتراكية والثورة الزراعية، وراحت هذه الجموع رافعة شعار " الإسلام هو الحل" ¹. لتقلب الأوضاع رأسا على عقب رافضة نظام الحزب الواحد.

ما يلاحظ على المدونة أنها تتجنب التفصيل في الحديث حينما يتعلق الأمر بالسلطة، إذ تكتفي بالإشارة إلى أفراد السلطة بضمير الغائب (هم)، وإن كانت قد تحدثت بصراحة عن فساد السلطة وأنظمتها. لكن الذي يؤخذ على الراوي، توليه عملية السرد في مواضع كان يجب عليه أن يترك فرصة للشخصيات الروائية تفعل ذلك، حتى تتمكن من تقديم نظرتها وموقفها من القضايا المطروحة دون تأثير من الكاتب الذي يبدو أن موقفه قد توزع على شخصياته المثقفة، من حيث لا يدري، فأثر فيها وعبرت هي عن موقفه، وتعدت بذلك أيديولوجيته.

"مرزاق بقطاش" باعتباره شخصية روائية مشاركة في روايته "دم الغزال" نجد أنه يصرح بموقفه اتجاه السلطة والسياسيين دون مواربة وبغضه لهذه الفئة وحقده عليها، لذلك فهو يصفها كما أشرنا سابقا باللعنة السياسية، حتى وإن كان يشغل منصبا سياسيا؛ لأن ذلك لم يمنعه من الحديث

¹ أحمدية عياشي: متاهات، ص 179 .

بصراحة عن إحساسه بتجاههم، بل لم يعد يثق في أي منهم «فالسياسيون يُكرهوننا على إتيان المنكرات من حيث لا ندري يأتون بشيخ* طاعن في السن يزعمون أنه سينقذ البلد من الجهل والجاهلية، ثم يقتلونه في يوم من الأيام لأنه لم يرض أذواقهم وأطماعهم»¹. إن "مرزاق بقطاش" لم يعرّ السلطة و يكشف حقيقتها فقط، وإنما استطاع أن يبين الخرق الذي أصابها ويكشف عن التناقضات والصراعات الداخلية التي مست السلطة وعرقلت سيرها، وما اغتيال الرئيس الراحل "محمد بوضياف" - كما جاء في الرواية- إلا دليل واضح على انشقاقهم واختلافهم، وعلى أن هناك سلطة أقوى استطاعت أن تتخلص من الذين يعيقون طريقها. ولم يعد الكاتب السارد يأمن على نفسه منهم ولا يثق فيهم، لذلك رفض أن يوصف بالسياسي، فهو ليس مثلهم على الرغم من أنه منهم.

أما عن ظلم السلطة وتعسفها وقهرها للمثقف فقد سبق وان ذكرنا ذلك ضمن عنصر عنف السلطة الذي لم يقتصر على طبقة الشعب فقط بل طالت أياديهم النخبة المثقفة، إذ أن «البطش والنفي والمضايقة (التي تتبعها السلطة) داخليا وخارجيا ليس إلا من علامات دور هذا المثقف في حياة الناس وفعاليته في تكوين وعيهم»²، لذلك فالسلطة لم تكن غايتها مكافحة الإرهاب فقط، لكن من خلال سجنها للشخصيات المثقفة ("كمال" و"أبو إبراهيم" والمعلم "كريم" في رواية الورم وآخرين) يبين أن الأمر على العكس تماما، إذ كان هدفها الأول هو استئصال المعارضة الإسلامية التي لم تقبل التحالف معها والتي تهدد مصالحها³ إلى جانب المثقف العدو الأول للسلطة.

* يعني بالشيخ الرئيس الراحل محمد بوضياف .

¹ مرزاق بقطاش: دم الغزال، ص 186 .

² محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبنائها الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 96.

³ ينظر حبيب سوايدية: الحرب القدرة في الجزائر، ترجمة روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2003، ص 52.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن رواية التسعينيات تجسد الصور التي أنتجها الواقع وعكستها المدونة، من خلال عنف السلطة وقمعها لحرية الرأي وحرية الاختيار، وهنا يكمن صراعها الدائم مع المثقف، وإقصائه وقمعه، ولعل ذلك يرجع بالدرجة الأولى خوفها من سلطته المعنوية وقوة إرادته وفكره وعلمه وإبداعاته، التي قد تهدد استقرار الحكم والمجتمع¹.

لابد من التأكيد أن محنة المثقف جاءت «نتيجة لفوضى العصر وتخبط السياسة وتصدع السد الثقافى، ولكن الضرورى الواجب على المثقف التسلح بالإرادة والتزود بالغاية النبيلة، وامتلاك وضوح الرؤية لتجاوز هذه المحنة ومعالجة الفوضى وصياغة المستلزم الشعبى، مع الإصرار على تصحيح المسار السياسى»² وعدم الاستسلام لآلة القمع وأساليب القهر التي تتبعها السلطة كشرعية تقوم عليها باعتبارها الوسيلة الأساسية لتحقيق مطالبها الأساسية.

¹ ينظر جورج قزم: المثقف والسلطة بين المفارقة والمعانقة، مجلة المستقبل العربى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع، 364، يونيو، 1990، ص 78.

² - وليد مشوح: محنة المثقف محنة الواقع، مجلة الموقف الأدبى، الاتحاد الكتاب العربى، دمشق، ع 399، تموز، 2004، ص 02.

سادسا: ملامح الصحراء وتحول دلالاتها:

إذا كانت الصحراء في القدم ظلت حبيسة القصيدة العربية، فإنها في العصر الحديث قد باتت أحد أهم التيمات في الإبداع الأدبي وتحولت إلى عنصر ثري بمكوناته ومقوماته وقيمه المميزة التي تكشف عن جمالية الصحراء وشعرية التخيل فيها، على الرغم مما تتصف به من شظف العيش وقساوة الطبيعة، بل لقد تحولت إلى جسر لعبور الذاكرة في التخيل الروائي، ومكان مركزي للعذاب والألم، وهذا ما عبر عنه السارد في رواية "تيميمون" "لرشيد بوجدره"، حيث سنعمد إلى الكشف عن تحول نظرة الكتاب إلى صورة الصحراء، من اهتمامهم بإبراز مكونات البيئة الصحراوية وجماليتها في التخيل الروائي كما عرفناها عند "إبراهيم الكوني"، إلى اتخاذ الكاتب من الصحراء فضاء واسعاً مخصصاً لمقاومة هاجس الخوف و رحلة للذاكرة هروبا من الواقع المرير الذي عاشه الروائي خوفاً من القتل بعد أن طالت أيادي الإرهابيين عنق كل مثقف.

"تيميمون" مدينة في الجنوب الجزائري تتميز بقصورها الجميلة ورمالها الذهبية، اختارها الروائي "رشيد بوجدره" لتكون عنواناً لروايته، حيث اهتم هو الآخر بإبراز التحولات التي شهدتها الجزائر من غليان وتوتر وتصاعد العنف ما جعلها مادة دسمة لأعمال الكثير من الروائيين الجزائريين، وقد ظهر ذلك جلياً في هذه الرواية من خلال تقنية الكولاج - كما وضعنا ذلك في الفصل الأول - بالاستعانة ببعض القصصات الصحفية وإعادة تدوينها حرفياً على صفحات الرواية أو استيقاء الأخبار من اغتيالات وتفجيرات من الإذاعة والتلفزيون، ولعل الهدف من ذلك هو رغبة الرواية في الكشف عن ظاهرة العنف للقارئ حتى «يتعرف على العقل الذي مثل خلفيتها الفكرية والعقدية وحوّلها إلى ممارسة فعلية، فيقرأ عن شخصيات متعصبة تعاني الجمود الفكري وتمارس الاستبداد السياسي»¹، لذلك

¹ الشريف حبيلة: الرواية، ص 17 .

جعل بوجدره من الصحراء في هذه الرواية مركزا للعذاب والألم بعدما كانت تمثل مقراً للأمن والاستقرار وهذا ما سنتناوله فيما يلي:

1. الصحراء مركز العذاب:

كان بإمكان الروائي أن يختار مكانا آخر للألم والوجع باعتباره قد جال العالم كله مستعملا كل وسائل النقل، غير أنه فضل الصحراء دون سواها، ذلك لأنها تمثل بالنسبة له « المكان المثالي للتلوع والشعور بالعذاب والمقت والتعاسة. وفي الصحراء تعلمت اللوعة والوجع وفيها كدت أن أموت بردا وقساوة. لذا اخترت أن آتي إليها. أن أسوح الناس فيها وأن أتعلم معنى الألم والوجع. اخترت الصحراء فقط لأن أتألم فيها. لم أجد مكانا أفضل في العالم كله لمثل هذه الأحاسيس السلبية»¹. فاختيار الكاتب لهذا الفضاء الجغرافي الواسع لم يكن اعتباطيا وإنما عن وعي وقصد مسبق أراد من خلاله أن يفرغ فيه كل هواجسه وآلامه وماضيه بكل ما يحمله من مرارة علقت بذهن الراوي منذ كان صغيرا، وأيضا حاضره الذي لم يعد يعني له شيئا سوى الموت.

إن قساوة طبيعة الصحراء وصعوبة العيش فيها زادت رغبة في التألم أكثر فأكثر وكأن غايته من رحلته السياحية في الصحراء هي من أجل إيقاظ كل مشاعر الألم لا من أجل الاستمتاع بمعالمها وآثارها رفقة الشّياح، بل اختارها لأن تكون طريقة للموت والانتحار فيقول السارد معبرا عن ذلك: «قررت أن أدفن نفسي في الصحراء اخترت الصحراء لأنها صعبة المنال، أفضل من المدن المتضخمة، المزدحمة والمتورمة.

قررت أن تكون الصحراء طريقة للموت والانتحار... الصحراء التي تنخر جسمي وتجرح بشرتي وتحرق جفوني وتلهب صدري من فرط جفاف الجو»²، فليس هناك مكان أشد قسوة من الصحراء يزيد

¹ رشيد بوجدره: تيميمون، ص33.

² المصدر نفسه: ص42.

صاحبه عذابا و ألما بخاصة إذا لم يكن من أهلها الذين تعودوا على العيش فيها وتأقلموا مع بيئتها، كما هو الحال بالنسبة إلى السارد الذي قدم من العاصمة، ما زاده تمسكا بها، متخذاً منها في المتخيل الروائي مكوناً فنيا لإبراز شعرية متخيل الصحراء الذي يختلف عن غيره في العالم الروائي، من خلال توظيف عوالم صحراوية مميزة لها من أجل لفت النظر «إلى خصوصية المكون السردى لرواية الصحراء وطرائق اشتغال مكوناتها في علاقتها مع النصوص الخلفية المشكلة لها المرتبطة بثقافة سكان الصحراء وتكويناتهم الاجتماعية»¹.

إذا كان السيّاح يأتون إلى الصحراء بحثا عن السعادة فإن السارد في رواية "تيميمون" يرفض ذلك ويظن عكس ذلك لأنه صاحب نظرة تشاؤمية، ينظر إلى الأشياء من منظور سلبي، ولا يرغب في أي شيء إلا في الموت والانتحار في عمق هذه الصحراء، غير أنه لم يكن يصرح بذلك لأحد، لذلك فهو يعلم يقينا أن هؤلاء السيّاح يأتون إلى الصحراء بحثا عن السعادة وهو يظن عكس ذلك فيقول: «أعلم علم اليقين أنهم يأتون إلى هنا بحثا عن السعادة وأنا أظن العكس، أظن أن الصحراء هي المكان المركزي للعذاب والألم واللوعة...»

لا يعرف الناس معنى اللوعة إذا لم يشاهدوا من أعلى جبال الآسكريم هذا الاضطراب الكوني وهذه الفوضى المنجمية اللذين يكونان منطقة الهقار حيث تتراكم الرمال والكثبان والجبال بطريقة مخيفة ومربكة. فيفكر الإنسان حتما في الانتحار من فرط الروعة والابتهاال. الصحراء عبارة عن انقلاب جغرافى وجيولوجى في نفس الوقت»².

¹ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: مدينة الرياح وشعرية متخيل الصحراء، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة نواكشوط، تاريخ النشر: 11 يناير 2010، تاريخ الزيارة: 28-03-2013، شبكة الأدب واللغة http://www.aleflam.net/index.php?option=com_content&view=article&id=60:2010-01-11-14-29-39&catid=46:2010-01-06-18-12-45&Itemid=101

² رشيد بوجدر: تيميمون: ص 47.

لاشك في أن البيئة الصحراوية وقساوة طبيعتها كما أشار السارد قد ساهمت في تعقد الأمور وتعميق البعد المأساوي والإحساس أكثر فأكثر بالموت في عمق هذه البيئة والفضاء الجغرافي، الذي كلما زادت شجاعته زاد خوفه وقلقه وزادت رغبته في الموت والتخلص من حياته نهائيا.

ولعل الذي يزيد من التوتر والقلق والعذاب الذي يعاني منه السارد تجلّي في البعد المأساوي في الرواية من خلال انتشار ظاهرة العنف في جزائر التسعينيات التي باتت تفرق السارد؛ إذ كانت تقطع حبل أفكاره وسفره إلى ماضيه المرّ مرارة حاضره، أخبار القتل والاعتقالات التي كانت تنشرها الصحف والمجلات، أو تبثها الإذاعة الوطنية وهو على متن حافلة "شطط" «مركز الفضاء المتخيل وبؤرته، (الذي) من خلاله يبني النص الروائي فضاءات متعددة الإشارات والمسافات، وفق خطة ومنظور يتلاءم مع نظامي الخطية والتشعب في الخطاب السردى»¹.

إن حضور العنف في الرواية كان حضورا بارزا يحمل في ثناياه آثار الاستبداد والظلم والتعصب والإرهاب، هذا الأخير الذي كان وقعه «في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقه... إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب من التنصل منها»² بخاصة حينما يكون هذا العنف موجها ضد المثقف الذي عانى الأمرين وعاش مهددا بين المطرقة والسندان، فكان أول خبر تلقاه السارد وهو على متن حافلة يجوب الصحراء ليعمق الجرح والألم أكثر، مقتل الطبيب «ابن سعيد» وهو من أكبر اختصاصي أمراض الأطفال، اشتهر بتفانيه ونزاهته واستقامته. ولقد قتل الرجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية»³، ولعل هذا هو السبب الذي دفع هذه الشخصية الروائية من الحرب من المدينة وامتهان العمل كدليل سياحي في الصحراء، غير أن شبهم لازال يلاحقه مهما حاول الاستنجاد بالماضي من خلال التداعيات والاسترجاعات التي شكلت الفضاء المتخيل للرواية.

¹ الطاهر رواينية: الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي في رواية تميمون، الأدبي والأيدولوجي في رواية التسعينيات أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، ص 180.

² مخلوف عامر: الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 304.

³ رشيد بوجدر: تميمون، ص 30.

لم يكتف الروائي بخبر واحد بل تكررت أخبار القتل في صفحات عدة (74، 70، 46، 32، 30، 88) عكست الحس المأساوي للرواية ورفض شخصية البطل لهذا الواقع ويؤكد ذلك بقوله: « أصبحت حياتي المتعثرة لا تطاق، فأرفض كل هذا العنف المخيف وهذا الإرهاب المتوحش، كما تضيق نفسي بكل هذه المناورات السياسية والسرقات المالية والمعاملات "المافيوزية". فيما كانت عصابات الحشاشين تفرض وجودها من خلال العنف فلا تقتل إلا المثقفين الأبرياء والمواطنين البسطاء، بطريقة عشوائية وعمياء»¹

كل هذه الأخبار كانت تنغص عليه حياته وتقطع عليه التفكير في فتاة أحلامه "صراء" بالرغم من وجوده بعيدا عن هذه الأحداث ما جعل الصحراء إلى جانب قساوة طبيعتها تمثل مركزا للألم والعذاب الدائم.

2. الصحراء رحلة الذاكرة:

إن رواية "تيميمون" هي رواية سير ذاتية تداخل فيها صوت الراوي بصوت الأنا المحكي، بل أصبح الراوي في حد ذاته موضوعا للسرد من خلال التدايعات على مدى المسار السردى، أو من خلال انتقاله إلى الحديث عن حاضره ومعاناته و تعلقه "بصراء" أثناء الرحلة الصحراوية. هذه الرحلة التي تحمل معنيين في المتخيل الروائي، رحلة حقيقية انطلقت من "العاصمة" متجهة إلى "تيميمون"، ورحلة ذهنية عبر الذاكرة، حيث كانت الصحراء هي جسر العبور إلى ذلك، فطوال مدة السفر في طرقات تيميمون المليئة بالكثبان الرملية و البطل السارد ينتقل بذاكرته إلى عوالم مختلفة وفضاءات متعددة وشخصيات متنوعة؛ إذ «لم تأت هذه الفضاءات إلا عبر حركة التداعي، حيث كان الراوي منشغلا أكثر بفضاء الرحلة الصحراوية المتخيلة التي يشكل فيها فضاء الحافلة "شطط" مركز الفضاء وبؤرته»² والتي شهدت كل الأحداث والاستذكار رفقة الفضاء الصحراوي. وأول ما استدعته ذاكرة

¹ الطاهر رواينية: الفضاء السيري وتدايعات الصوت الراوي في رواية تيميمون، ص 180.

² المصدر نفسه، ص 180.

شخصية السارد شراؤه للحافلة التي أطلق عليها اسم "شطط" بمبلغ زهيد لقدمها، غير أن صاحبها أراد استعادتها وفسخ العقد بعد أن أكد له المشتري (السارد) بأنه سوف يصلحها ويهتم بها، ولم يتراجع البائع عن طلبه إلا بعد أن أذهبت الفودكا بعقله في إحدى الحانات « زعم الرجل مكررا نفسه، إن السيارة الخربة لا تساوي خردلة وأنه من العار عليه بيعها لشخص مثلي، طيب المزاج وساذج العقل. رفضت كلامه هذا وقدمت له كأسا من الفودكا... سقيته كأس فودكا أخرى ثم ثانية ثم ثالثة. بعدما شرب كأسه السادسة، صافحني بطريقة رسمية واحتفالية في آن قائلا: مبروك. القضية منتهية والصفقة نهائية»¹.

هكذا كانت بداية رحلة الذاكرة عبر الصحراء اللامتناهية في رواية "تيميمون"، لينتقل بعدها إلى أخبار أخرى شغلت باله وأسكنته في جحيم الماضي المؤلم القاسي قساوة والده وصمت والدته، ومرارة مراهقته، فيقول معبرا عن ذلك: « وتتشعب الأمور من أول وهلة بالنسبة لي وتعمدت إلى حد أنني شعرت، منذ المراهقة الأولى، بالضيق والهلاك من خلال هذه العائلة وهذه المدينة بمتهااتها ومنعرجاتها وأزقتها التي تتجلى لي من خلال نافذة غرفتي.... أعود إلى الحافلة وإلى السياقة وإلى الصحراء. كل هذه الذكريات أردتني كئيبا فشعرت بحاجة ملحة إلى شرب كأس فودكا مصقعة»² يحاول أن ينسى هذا الماضي الكئيب ويعود إلى حاضره فيفتح المذيع فإذا به يسمع أخبارا أخرى تصم الآذان عن القتل والذبح، فتزيده ألما وحزنا وكآبة بعدما رغب في التخلص من رائحة الماضي فإذا به يقع في مستنقع الحاضر.

إن رحلته الصحراوية فعلا هي رحلة مؤلمة تفقده الإحساس بالحاضر والماضي معا، وتدفعه إلى التفكير في الموت والانتحار للتخلص من ذكريات الماضي (قسوة والده ووفاة أخيه وعدم مبالاة والده -وكانت تلك الواقعة الأليمة هي بداية شربه للفودكا- طرده من عمله بعدما كان قائدا في الطيران

¹ رشيد بوجدر: تيميمون، ص 08.

² المصدر نفسه: ص 20.

العسكري..) وأحداث الحاضر من خلال مشاهد العنف والخراب. وحتى يتخلص من كل ذلك كان يلجأ إلى السكر بعد أن جرب عدة محاولات باءت بالفشل «فhekذا كنت أبحث عن كل الفرص حتى أهلك وأفنى فاستعملت الطائرات المطاردة بقفزات بهلوانية على متنها لعلي أسقط على الأرض وأتشم إربا إربا لكن دون جدوى! كما اخترت وجربت كل المغامرات وأنا أشتغل كدليل في الصحراء فسلكت الدروب الوعرة أملا في التيه والضياع في قعر الصحراء. ولم يسعفني الحظ في محاولاتي هذه، كذلك! لكنها تساعدني على التنفيس وتفرغ نفسي من كل عقدها وشحناتها السلبية»¹ فالصحراء بالنسبة إلى السارد ليست فقط جسر عبور إلى الماضي ولا مركز عذاب، وإنما أيضا متنفس وملجأ لتفريغ كل الهواجس والعقد والشحن السلبية، فهي بذلك واحدة متعددة تجمع بين وظائف عدة في عمل روائي واحد.

3. الصحراء ومقاومة هاجس الخوف:

إن العنف الذي أفرزه الواقع وصورته الرواية تجسد كظاهرة إنسانية فطرية ناتجة عن الملاحقات والتهديدات و الاغتيالات والموت، لذلك يحس القارئ أن الخوف حالة طاغية في العمل الروائي، وهاجس بات يؤرق الشخصية الروائية، ما جعلها تميل إلى العزلة والهروب إلى الصحراء وامتهان وظيفة أخرى بعيدا عن المدينة التي أصبحت تحمل صورا مأساوية انقلبت جحيما وألما، وتحولت إلى بؤرة للتوتر وفضاء «يفوح برائحة الأزمة المتشربة، ومثارا للإحساس المأساوي الذي يعايشه المكان كبؤرة للتأزم وفقدان الأمن في تلك المرحلة التاريخية المضطربة»²، التي شوهدت المكان وحولته إلى كتلة من رماد و جعلت سكانه دائمي الخوف والاضطراب، مفجوعين وناقمين عليه. إنه إحساس نشأ عنه رفض للواقع ونشاز بين الإنسان والفضاء المكاني، على الرغم من علاقة الألفة التي تربط بين

¹ رشيد بوجدر: تميمون، ص95،94.

² محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، ص 127.

المكان والشخصيات، باعتبار المكان الحيز الذي تنتقل فيه الشخصيات الروائية وتتأثر به ويؤثر فيها. ما جعله يحس بالعجز وعدم القدرة على المواجهة، فأعلن عن عجزه ويأسه بالتزام حافله والانكفاء على نفسه واجترار همومه، واللجوء إلى الشرب واللهو. كل ذلك من أجل الهروب من الواقع وعدم التفكير فيه منذ طفولته «من حين إلى آخر تأخذني نشوة وجذبة وذهولية، كالغبطة اللا محدودة، كالجذبة الصوفية، لكنني منذ الطفولة أهرب دائما من شيء ما، أو بالأحرى أحاول ذلك»¹؛ لأن الخوف كان يلاحق شخصية السارد منذ كان صغيرا وتضخمت أكثر زمن الأزمة وما وقع فيها، وإن كان الكاتب قد «تلافى الإشارة إلى ذلك واكتفى فقط على مدار المسار السردى للنص بالإشارة إلى الخوف الأبدي والدائم الذي يحاصره الراوي المتماثل حكائيا مع ما يرويه»²، فيقول وهو يمتطي صهوة الصحراء «أقود الحافلة من خلال الليل العاتم فأسترجع ذهني، لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي، دائما ودوما، ما زال يقلقني وينغص علي أيامي»³ لذلك يحاول أن يتخلص من هذا الخوف العالق بذهنه من جراء أخبار الاغتيالات التي تسبب فيها الإرهابيون وهو يتلهف للحديث إلى "صراء" فتاة أحلامه الصغيرة «أحاول إغراء صراء وأخذها معي إلى محششة سرية في تميمون وذلك حتى أقص عليها روائع تلك الفترة التي رافقت سن المراهقة وسن الشباب»⁴ غير أن أخبار القتل التي قرأها في إحدى الصحف اليومية أنسته "صراء" للحظة وجعلته يشعر بالغثيان والتقيؤ «صعدت إلى غرفتي بسرعة، تقيأت كل الفودكا التي شربتها البارحة. أخذني الغثيان أمام هذه المجزرة الشنيعة. استلقيت على فراشي ونمت نوما عميقا خاليا من الكوايبس. دام النهار كله.

قررت أن أترقب عودة "صراء" في واحة: تميمون" الجميلة والخلابة... لكن صراء تركتني لحالي وهربت علي. فأترقبها والغيرة تنخر أحشائي...أترقبها إذن وعند رجوعها سوف أستأنف الرحلة

¹ رشيد بوجدر: تميمون، ص 15

² الطاهر روائية: الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي في رواية تميمون، ص 178.

³ المرجع نفسه، ص 178.

⁴ رشيد بوجدر: تميمون، ص 59.

حاملًا زبائني على متن حافلي التي أقودها عبر الصحراء بجذق ومهارة»¹، من خلال ما ذكره السارد يتبين أن "صراء" هي التي كانت تنسي السارد خوفه وألمه وتحسره على ماضيه وحاضره المشؤوم في الرحلة الصحراوية التي سنحت له بقاء "صراء".

فالصحراء على الرغم من أنها تخيفه وتخيف السيّاح من الموت وسطها جوعا وعطشا وأيضا حرا وبردا في الليل والنهار، إلا أنها كانت تبهره بمناظرها الخلابة وتمنحه القوة لمقاومة هاجس الخوف الذي يلاحقه في رحلته عبر الفيافي والكثبان الرملية في صحراء "تيميمون"، دون أن ينسى شرب الفودكا التي كان لها أثرها في النسيان ومقاومة هاجس القلق والخوف «لا زال الخوف يدهمني، ينغض علي ويمزق أحشائي، ينخرها. لأنه رهيب. لا يتركني أبدا. أحاول مقاومته بكؤوس الفودكا وبجولاتي عبر أكبر وأنأى صحراء في العالم. أشعر وكأن نبضات قلبي تنبض على وتيرة غير عادية»². فالصحراء على الرغم من قساوة طبيعتها وصعوبة العيش فيها، إلا أنها تمثل مكانا آمنا مريحا يساعد على الراحة والهدوء و الطمأنينة التي تفتقد إليها المدينة بضوضائها وكثرة مشاكلها وهمومها، وأخبارها المزعجة التي تدفع إلى التشاؤم الدائم ورفض الواقع المرير.

يتضح مما سبق أن الروائي اهتم بإبراز دلالة الصحراء وانعكاسها على نفسية السارد، ولم يولي اهتمامه بإبراز القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية للمجتمع الصحراوي، أو يكشف للمتلقي الأبعاد الأسطورية والنفسية والمعتقدات الدينية والعادات والتقاليد التي يتميز بها المجتمع الصحراوي، وهو من أكثر المجتمعات حفاظا على تراثه ومورثته الثقافي. واكتفى فقط بوصف عناصر الطبيعة بعين زائر لا يعرف الكثير عن المنطقة، أو سائح يكتشف المكان لأول مرة، ليس له هم سوى مراقبة "صراء" والافتخار بحافلته القديمة التي تجوب الصحراء وتقاوم شراسة كثبانها الرملية، و التنقل بالسيّاح بين المواقع الأثرية والمشاهد الطبيعية ثم العودة ليلا إلى الفندق.

¹ رشيد بوجدر: تيميمون، ص 64.

² المصدر نفسه، ص 10.

يبدو أن الكاتب لم ينجح في اختيار الدور المناسب لشخصية أدت دور الدليل السياحي للتعريف بمدينة تيميمون سواء جغرافيا أو ثقافيا واجتماعيا. عكس الروائي "ابراهيم الكوني" الذي أبدع في تعرية العالم الصحراوي والطارقي بمستويات لغوية متعددة تعكس لهجة الطوارق وشرحها أو ترجمتها في الهامش حينما يقتضي الأمر ذلك « فتنهض كل هذه المظاهر التي تميز عالم إبراهيم الكوني الروائي علامات دالة على عمق انتمائه لمجتمع الطوارق الذي يستمد منه الهوية التي أضفت مياسم التفرد والخصوصية على المحلية التي وسمت تجربته الروائية، بنكهة خاصة تنبعث في البدء على الاندهاش قبل أن تتحول إلى مصدر متعة تقوم على لذة الاكتشاف لهذا المجتمع الطارقي المجهول وفضاء الصحراء الممتد والمغز الذي يمارس فيه تجربة الوجود»¹ وهذا ما كان غائبا في رواية "بوجدر". فهو وإن كان لم ينجح في رسم خصائص المجتمع الصحراوي الذي يتميز بغنى طابعه المحلي وتنوع عناصره -وربما يرجع ذلك لكون الروائي لا ينتمي إلى هذا المجتمع ولا يحمل هويته- إلا أنه تمكن من منح الصحراء بعدا آخر بعيدا عن جماليات مكونات بيئتها، إذ جعل منها مركزا لعذاب الذات وهروبها من عالم مليء برائحة الموت إلى عالم مليء بالسكينة والهدوء من أجل مقاومة هاجس الخوف، الذي يلاحق السارد على الرغم من أن فضاء الصحراء علامة دالة على الخوف عند السيّاح وغيرهم.

من خلال ما قدمناه في هذا الفصل، فإن أهم ما توصلنا إليه مايلي:

-موضوع مأساة الوطن وتمزق الهوية لا نعني به انتهاك حرمة الوطن من مشاهد القتل والاعتقالات والانفجارات وأخبار الموت التي تنقلها وسائل الإعلام... وغيرها من الصور المأساوية التي خلقت عالما مأساويا محطما وعلقت في ذهن الشخصيات الروائية فقط. وإنما تجلت المأساة في شكل آخر تمثل في موقف الشخصيات الراض لهذا الوطن وإنكار أبوته، واحتقاره والحقده عليه، لعدم قدرته على توفير

¹ بوشوشة بن جمعة: المحلية والعالمية في الرواية المغاربية المعاصرة، مجلة السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، ع ، جانفي 1، 2004، ص142.

الأمان، مما دفع بها إلى الهروب والهجرة إلى خارج الوطن، أو اللجوء إلى الانتحار كآخر حل يخلصها من متاهة الكوابيس، وأن المأساة الحقيقة تكمن في غياب الوطن وفقدان الهوية بضياغ الشعب والإحساس باللاكيان واللا انتماء.

- أصبح الحلم والكابوس من أهم تيمات الكتابة الروائية الجديدة، حيث غدت هذه التقنية من بين أبرز الموضوعات التي أصبحت تشكل ظاهرة بارزة عند بعض الروائيين، ما جعلها في بعض الأحيان تختلط مع أحداث الواقع بشكل يصعب الفصل بينهما وتحول الواقع إلى كابوس والكابوس إلى هاجس.

- الاهتمام بظاهري الاختطاف والاغتصاب عند كل من "عبد الملك مرتاض"، و"عمر منصورية"، و"الحبيب السايح"، و"فضيلة الفاروق باعتبارها تهتم بالأنثى ومعاناتها. إلى جانب محاولة إبراز ظاهرة الثأر والانتقام في المجتمع الجزائري المعاصر والتي تعد غريبة عن مجتمعنا.

- تحول دلالة الصحراء وعدم اهتمام الكاتب بإبراز معالمها الفنية والجمالية، وقيم وعادات المجتمع الصحراوي، كما عهدنا ذلك في الرواية الصحراوية، بل تحولت إلى مركز للعذاب و جسر لعبور الذاكرة، ثم ملجأ لمقاومة هاجس الخوف من خلال الواقع المأساوي.

أما ما قمنا بعرضه من نماذج لشخصيات أصولية و مواقفها المتطرفة، فلم يكن من أجل إدانة أعمالها أو اتهامها بالأصولية، أو لتبرير مواقفها وأفعالها، وإنما قمنا بعرض النماذج بالاعتماد على الوصف والتحليل، انطلاقاً مما تعرضه الروايات التي عاجلت هذا الموضوع، ما دفعنا إلى تخصيص مبحث مستقل عن الموقف الاستقبالي والمتطرف للكاتب، ورفضه لمثل هذه النماذج، ليعكس بذلك أيديولوجيته الراضية من خلال بعض المواقف وتدخله في إبداء رأيه أثناء سرد الأحداث، وكل ذلك يعبر عن وجهة نظر الكاتب، من خلال البنية السردية للرواية والتي تتمثل في مجموع المواقف والأفكار،

سواء أكانت سياسية أم قناعات دينية تُوجه القارئ نحو زوايا فكرية خاصة¹، وهذا ما سنتناوله في
الفصل الموالي.

¹ ينظر: محمد بنسعيد، قاموس السرديات العربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، (pdf)، ص 67.

الفصل الثالث:

المروية السردية ورهان التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولاً: التشكيل البصري

ثانياً: الموقف الاستثنائي وتغييب الآخر

ثالثاً: التسجيلية والتماهي مع الواقع

رابعاً: تناس أم حشو للتناس؟

خامساً: تشظي الفضاء الروائي واختراجه

سادساً: تهجين السرد وإشكالية التجنيس

سابعاً: إشكالية التابو ونقد الأيديوتيك

لاشك أن الرواية الجزائرية الجديدة قد شهدت تحولات بارزة منذ فترة التسعينيات وما بعدها على مستوى الأشكال والمضامين كما رأينا في الفصلين السابقين، لكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: هل كل رواية جديدة ظهرت في مرحلة متأخرة من تاريخ الرواية الجزائرية هي بالضرورة رواية حديثة نبحث في الاشتغال على التقنيات الجديدة، و هل يعد بالضرورة كل تجريب إيجابيا خادما للنص الروائي، أم قد يتحول التجريب إلى تخريب إذا لم يساهم في بناء النص الروائي وتطوره ؟

أولا: التشكيل البصري:

1. تقنية الهوامش:

تعد تقنية الهوامش مظهرا جديدا من مظاهر التجريب والحداثة في الكتابة الروائية، إذ أن الأصل في كتابة الحواشي والهوامش يكون متعلقا بالكتب العلمية، وتحقيق المخطوطات، والدراسات الأكاديمية، أما استعمالها في الخطاب الروائي فقد كان نادرا وقليلًا جدا مقارنة بالكتب العلمية، ولكن بالرغم من ذلك فقد شكلت هذه التقنية ظاهرة جديدة كسرت القاعدة المألوفة والتقليدية في الكتابة، واتسمت بالمغايرة والتجديد، واستعملت لعدة أغراض منها: التوضيح أو الإخبار (عن شخصية أو زمان أو مكان ذكر في الرواية يراد تحقيقه أو التحقق منه)، وهذا عكس ما هي عليه النصوص العلمية والدراسات الأكاديمية، وبخاصة في الترجمات التي تحتفي كثيرا بهذه الحواشي والهوامش، كونها تستضيف لغات أخرى، لهذا فهي مطالبة بأن تضع الحواشي والهوامش قصد الشرح والتوضيح¹. فالخطاب الروائي أصبح يوظف لغات أو لهجات مختلفة تحتاج بدورها إلى الشرح والتوضيح، لذلك فهذا الخطاب « بدأ يستفيد بدوره من تقنية الهوامش لاسيما مع النصوص الروائية الجديدة والحداثيّة التي انزاحت عن كتابة سردية كلاسيكية خالية من المعطى الذهني الثقافي واستبدالها بكتابة موثقة

¹ ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص128.

موضوعية وتخييلية مليئة بالإحالات المرجعية والمصطلحات التقنية، والحبلى بالمعرفة الخلفية والخطاطات التناسية و المستنسخات النصية والمقتبسات المسيجة بالمراجع المولدة للنص الإبداعي، حتى أصبحت الرواية الجديدة تجمع بين بعدين متقاطعين: جمالي وثقافي¹.

فالهوماش إذاً؛ هي كل كتابة تأتي غالباً أسفل الصفحة، وتعد بمثابة قراءة ثانية مكملية لبعض ما جاء في المتن، وكثيراً ما تجذب انتباه القارئ الذي لم يتعود على الهوماش في العمل الإبداعي، باعتبارها تقنية «من تقنيات الشكل الطباعي، (إذ) تقدم معادلات بصرية مؤشرة على أبعاد علامية تؤثر في دلالة النص ومغزاه»²، وتمنح بذلك النص الأدبي شكلاً مغايراً، وتعين القارئ على فهم النص. كما يراد بها أيضاً إنتاج النص الثقافي، ومحاورة النص الأصلي، أي أن الهوماش في تنوعاتها ترسم صورة عن طبيعة النص، وتجسد النص الثقافي الذي يقدم معرفة متكاملة متضامنة، وتشكل نوعاً من الحوار الذي تؤسسه مع نصوص أخرى في شكل أجناس وخطابات تتفاعل فيما بينها تعالفاً وتناصاً. وعليه فالخطاب الذي يقوم على توظيف الهوماش إنما يراد به تقوية المكتوب وتعزيده، وذلك بتوسيع الإشارة وتركيز دقتها، من حيث إيراد التواريخ في نوع من الدقة أو استحضار الشاهد عميق الدلالة علاوة على إضفاء البعد الواقعي؛ لأن بتقوية المكتوب وتعزيده، تسير بالنص من صفته الخيالية نحو الواقعية الموضوعية.³

¹ ينظر: جميل حمداوي: الهوماش في الخطاب الروائي العربي،

تاريخ النشر: 2010/02/29، تاريخ الزيارة: 2016/01/13، <http://www.startimes.com/?t=2210656>

² علاء جبر محمد: طوبولوجيا العمل السردى مقارنة نقدية لهندسة المعادل البصري اللغوية في رواية "مجانين"، دائرة الثقافة والإعلام، دولة الإمارات العربية، ط1، 2007، ص110.

³ ينظر: جميل حمداوي: الهوماش في الخطاب الروائي العربي، <http://www.startimes.com/?t=2210656>.

وظيفة الحواشي والهوامش:

عادة ما يلجأ الكاتب المعاصر إلى هذه التقنية التي تهتم بالتعليقات التي ترد أسفل الصفحة، لتؤدي وظيفة مقصودة تخدم النص، وعلى ذلك فإن «وظيفتها الرئيسة التعليق على المتن من حيث الاعتراض أو التأييد أو رفع الاستفهام عن مبهم في نص المتن أو تعضيد رأي في المتن بالأدلة والشواهد»¹. كما أن للحواشي وظائف أخرى تتمثل في:

- الشرح و التفسير والتعليق و ترجمة علم من الأعلام، أو ترجمة لغة أجنبية غير معروفة في حالة تم توظيفها في النص الأدبي.
- توثيق المعلومات المنقولة في المتن، وتوضيح ما يستغلّق منها
- الإضافة ومخالفة المذكور ضمناً.
- تقدم معدلات بصرية مؤشرة على أبعاد علامية تؤثر في دلالة النص ومغزاه²

والوظيفة الأساس للحواشي والهوامش الأصلية* عند "جيرار جينت" (GERARD GENETTE) هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الحواشي والهوامش اللاحقة، فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلاً لها لفهم النص، أما الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات ببيوغرافية و تجنيسية للنص. فكل هذه الحواشي والهوامش

¹ علاء جبر محمد: طوبولوجيا العمل السردى مقارنة نقدية لهندسة المعادل البصري اللغوية في رواية "بجانين"، ص 97.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 102، 109، 110.

* الحواشي والهوامش الأصلية (notes originales) نجدها في الطبعة الأولى للعمل/الكتاب، والحواشي والهوامش اللاحقة (notes ultérieures) تكون في الطبعات اللاحقة، والحواشي والهوامش المتأخرة (notes tardives) تأتي في الطبعات المتأخرة عن الطبعة الأصلية. ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 129.

هي خارج النص (الأصلي)، ولكن تعمل على تعزيده بالتعليق عليه شرحا وتفسيرا (أي في داخل النص)¹.

وقد وجدنا معظم هذه الوظائف متوفرة في النص الروائي الجزائري المعاصر، تعبيرا عن مواكبة أدبائنا لكل ما هو جديد وحداثي، غير أننا نتساءل فيم إذا كانت هذه الهوامش والحواشي ذات أهمية بالغة، بحيث تجعل الكاتب يلجأ إليها في كثير من الحالات، إذ رأينا في بعض الأحيان أن لا جدوى من استعمال هذا الهامش في شرح كلمات لا تستحق الشرح أو الإضافة والتعليق؛ لأن النص الأدبي يختلف تماما عن النص العلمي أو الدراسات الأكاديمية التي تتطلب ذلك لتسهيل تلقي المعلومات والمعارف. أما بالنسبة للمبدع الذي هو بصدد كتابة نص إبداعي فأعتقد أن ذلك ليس من وظائفه إلا فيما ندر، لأن الكاتب في هذه الحالة لا يتواصل مع قارئ مدلل، وإنما يتعامل مع قارئ واع عليه أن يستشعر لذة القراءة في البحث عن كل ما يوظفه الكاتب من تناصات ومعلومات. وسنبين ذلك من خلال بعض المدونات التي ألفيناها وظفت هذه التقنية خلال الفترة المحددة للدراسة.

أنواع الهوامش:

أ. هوامش الشرح:

أولى بعض الكتاب اهتماما واضحا بالهوامش شرحا، وتفسيرا، وتعريفا ببعض الأسماء والأماكن لتقريبها إلى ذهن المتلقي، ومن بينهم نذكر "حسين علام" في رواية "خطوة في الجسد"، "كمال بركاني" في "صلاة الوداع"، "فضيلة الفاروق" في رواية "تاء الخجل"... وغيرهم. وسنبين ذلك في الجدول الآتي:

¹ ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 131.

الرواية		الهوامش	الصفحة
تاء الخجل	فضيلة الفاروق	المالوف	11
		حاسي مسعود	12
		الأنف	20
		مشونش	21
		الشاوية	50
		خالدة مسعودي	63
تاء الخجل	فضيلة الفاروق	المعذر	67
		سيرتا	83
		القالا	92
		قدماء مرسيليا	98
صلاة	كمال	شلية	05

¹ الأصل في مدينة المعذر التابعة لولاية باتنة أنها بعيدة عن أريس.

19	ملكة بربرية	الكاھنة	بركاني	الوداع
20	مقاوم جزائري أعدمته فرنسا	المسعود بن زلماط		
20	مثقّف جزائري اغتاله إرهابيون	جيلالي اليابس	حسين علام	خطوة في الجسد
20	مطرب أمازيغي مشهور	عيسى الجرموني		
20	مدينة جزائرية، في عمق الأوراس	آريس		
35	مدينة في صحراء الجزائر	عين صالح		
41	قائد عسكري أمازيغي	كسيلة		
45	مفكر جزائري مغمور، أستاذ ورفيق مالك بن نبي، مات بسكتة الوحدة والتهميش قبل سنوات بباتنة	حمودة بن ساعي		
10	وادي به شلال عظيم	الوريط	حسين علام	خطوة في الجسد
16	ج. جلابة: جبة من الصوف	جلاباتهم		
42	سوق الذهب والكسوة النسائية في تلمسان	القيسارية		
51	ضريح امرأة صالحة يقال إنها ابنة سيدي عبد القادر الجيلاني	لللاستي		
119	إرهابي رهيب أعلن نفسه زمنا أميرا على منطقة الغرب الجزائري وبلغ به العنف أن	قادة بن شيحة		

	قتل أهله			
--	----------	--	--	--

يتضح من خلال هذا الجدول أن الروائيين اهتموا أكثر بالتعريف بالشخصيات وأسماء الأماكن المختلفة، ثم شرح بعض الكلمات والرموز التي قد تغيب عن ذهن القارئ. غير أنني أرى أن هناك بعض الكلمات التي لا تحتاج إلى شرح وتعريف. فحينما تشرح الكاتبة "الفاروق" دلالة "الأنف" بأنه رمز للكرامة في المجتمع الجزائري، فإنها بذلك لا تضيف شيئاً جديداً؛ لأن استعماله أصبح مألوفاً لدى العامة والخاصة، وإذا كانت تعني بذلك تقريب المعنى إلى القارئ العربي بصفة عامة فإن سياق الكلام سيبين المعنى الخفي دون شرح وتأويل في الهامش.

كذلك الأمر بالنسبة للفظ "الشاوية"، فحينما تضيف كلمة "الشاوية" للفعل "تحدثت" فإن القارئ سيفهم أنها تحدثت بلهجة معينة من اللهجات الجزائرية، غير أنه كان بإمكانها أن تستعين بهذه اللهجة لتدعم نصها بالتعدد اللساني - كما جاء ذلك في روايتها مزاج مراهقة - وتعتمد بعدها إلى شرحها في الهامش كما فعل "حسين علام" حينما شرح عبارة "يسن ربي"¹، وغيرها من الكلمات التي رأينا أنها لا تحتاج إلى إشارة لها في الهامش، كما أن استعمال أسماء الشخصيات والأماكن المعروفة أو الواقعية بكثرة في النص الروائي يبعده عن الجانب التخيلي ويقربه بصورة الواقع أكثر، مما يدفع إلى الإحساس بالملل أثناء القراءة؛ لكون الروائي لم يضيف شيئاً جديداً إلى عالم المتخيل الروائي الذي يشد القارئ، لأن الكاتب بإمكانه أن يوهم المتلقي بالواقعية من خلال الأحداث والقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تطرحها الرواية دون الكشف عن حقيقة هذه الأعلام كما فعل "عبد الملك مرتاض" في رواية "وادي الظلام"؛ حيث يخيل للقارئ أنه يقرأ حكاية عن أحداث متخيلة على الرغم من أن "الجددة" تصرح بأنها تروي حكاية قبيلتها في زمن مضى، دون أن تكشف

¹ حسين علام: خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص241.

عن أسماء معروفة أو أماكن معلومة، لكن من خلال الوقائع والأحداث يكتشف القارئ أن الكثير من جوانب هذه القصة تبدو واقعية إلى حد بعيد.

ب. هوامش التوثيق:

توثيق المعلومات سمة تميزت بها الدراسات الأكاديمية والكتابات النقدية والعلمية، للتأكيد على صحة المعلومات الواردة في المتن، وأيضا للأمانة العلمية، حتى لا يتهم المقتبس بالسرقة العلمية. لكن الأمر لا نخاله كذلك في النص الأدبي؛ لأن هناك تعالقا بين النصوص بطريقة مباشرة تجعل القارئ يبحث عن صاحب النص المتناص معه، كحضور النص القرآني والحديث النبوي الشريف، والأبيات الشعرية، أو بعض الأقوال المعروفة والأمثال العربية أو الشعبية. فكل هذا لا يحتاج إلى توثيق ما دام أنه يكتب نصا إبداعيا يتناص مع مختلف الآداب والفنون، ليشكل نصا جديدا من نصوص سابقة اختمرت في ذهن المبدع، وتماهت مع النص الحاضر، والقارئ الحاذق هو من يتكفل بإعادة قراءة النص واستخراج هذه النصوص والتعليق عليها وليس الكاتب هو من يتكفل بهذه المهمة، وإلا ماذا ترك للقارئ؟ وهو بالأحرى القارئ النموذجي الذي يختلف عن القارئ البسيط أو العادي في عملية القراءة وفك شفرات النص، حيث يتميز بالقدرة على قراءة ما بين السطور انطلاقا من مرجعياته المعرفية والثقافية.

"فالكاتبة فضيلة الفاروق" ضمنت نصها أبياتا شعرية وبعض الأقوال لكتّاب معروفين، وكان بإمكانها أن تترك فرصة البحث لقارئها عن هذا التناسص الحاصل، و أن تضع النص الغائب إذا كان مباشرا عن طريق الاقتباس والتضمين بين قوسين بدل أن تحيل إلى صاحبه أسفل الصفحة. فمما جاء في الهامش مثلا: شرحها لعبارة وردت في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم "رفقا بالقوارير" وهو حديث مشهور لا يحتاج إلى الشرح والتهميش، ما دام الأمر لا يتعلق ببحث أكاديمي، وكذلك الأمر للأبيات الشعرية لكل من "عز الدين ميهوبي" و "محمد الماغوط"، وأيضا اقتباس "حسين علام"

آيتين من القرآن الكريم وأشار إلى اسم السورة ورقم الآية في الهامش، وغيرها من الأمثلة، وسنورد جدولاً للنصوص الموثقة في الروايات محل الدراسة والتي شكلت فسيفساء من شتى المعارف والمجالات (إعلام، قانون، أقوال، شعر) إلى جانب القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

الرواية	الهوامش	الصفحة
تاء الخجل	إحصائيات عن حالات الاختطاف والاعتصاب في الجزائر	38
	قانون العقوبات الخاص بالاعتصاب	43
	«الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي»	53
	وثيقة	59
فضيلة الفاروق	المادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بتهتك العرض.	
	فاطمة المرينسي (كاتبة مغربية تقيم بقضايا المرأة)	
	وثيقة عثر عليها بعد مجزرة بن طلحة واجتياح الجيش الوطني الشعبي لمنطقة أولاد علال، وثيقة توضح أديبات "الوطء" حررت يوم 5 جمادي الأولى	

	1418هـ... ومصدر الفتوى مجهول تماما»		
71	"وحده الصمت الموهبة" عبارة للكاتب الجزائري مالك حداد	Seul le Silence à du Talent	
72	"الروائي لا يروي سوى حياته" الكاتب نفسه (مالك حداد)	Le romancier ne romance que sa vie	
82	عنوان لمسلسل تلفزيوني فرنسي قديم	الطيور تختبئ لتموت	
98	عبارة وردت في خطبة الوداع للنبي محمد عليه الصلاة والسلام والمقصود منها رفقا بالنساء ¹	رفقا بالقوارير	
99	الشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي في قصيدته "جريدة"	أجريدة هذه أم مقبرة	

¹ الأصل في هذا الحديث أنه ورد حينما كان الرسول محمد صلى الله عليه وسلم متجها إلى حجة الوداع لا في خطبة حجة الوداع، حيث كان مع الرسول عبدا أسودا حسن الصوت و كانت تطرب الإبل لسماع صوته فتهتز، فخاف النبي على زوجاته فقال له " يا أنجشة، رويدك، رفقا بالقوارير"، ينظر: عز الدين ابن الأثير الجزري: أسد الغابة في معرفة الصحابة، مج 1، ص 144. (PDF). أما في حجة الوداع فقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم " ألا واستوصوا بالنساء خيرا".

91	محمد الماغوط	كل ما تراه وتسمعه، وتلمسه وتتنشقه... يدعوك للرحيل والفرار...		
7	سورة يس، الآية 39 سورة الواقعة الآية 62	آيات من القرآن الكريم	حسين علام	خطوة في الجسد
40	منطق الطير لفريد الدين العطار	"إني أفضل أن أكون معك في النار على أن أكون بدونك في الجنة		

كما هو مبين من خلال الجدول اختلاف وتعدد النصوص وتداخلها مع النص الروائي في شكل يسمح للنص أن يكون متعدد الثقافات، ولاشك أن توثيق بعض الأخبار كعملية إحصاء المختطفات ونقل ما ينص عليه قانون العقوبات بذكر المادة جاء مبرراً؛ لتوثيق بعض الأمور التي تستدعي ذلك، والتي تعمل كما أكد "جميل حمداوي" على إضفاء البعد الواقعي؛ بتقوية المكتوب وتعظيمه.

ج. هوامش الترجمة:

يلجأ بعض الكتاب إلى توظيف لغات ولهجات متعددة تعكس تنوع مستويات اللغة في الخطاب الروائي، وتحيل إلى تنوع النص، وتعكس ثقافة الكاتب ومعرفته بلغات ولهجات متعددة، كتوظيف

اللغة الأمازيغية (القبائلية كما هو الحال عند حميد عبد القادر، والشاوية التي وظفتها فضيلة الفاروق)، أو اللهجة العامية في شكل حوار، أو تهجين اللغة بمزج لغتين اجتماعيتين مختلفتين - وكثيرا ما يحدث هذا في النماذج المختارة - أو توظيف اللغات الأجنبية؛ إذ أننا عندما «نقدم استشهادات من لغة أجنبية، ثم نترجمها، فذلك لأننا نعتبر أن بعض القراء قد فهموا من أنفسهم، وأن الباقين يجهلون اللغة الإسبانية أو الفنلندية وهم بحاجة إلى هذا الدوران. وكذلك عندما يريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع، وأن يحمي نفسه في الوقت ذاته من انتقاء الأخصائيين، فإنه يعمد إلى معالجة التقاط الحساسية في مجال صغير مخصص لذلك»¹. غير أن هذا لا ينطبق على كل الكتاب الذين يوظفون اللغات الأجنبية، كما هو الحال عند "واسيني الأعرج" و"احميدة عياشي" وغيرهما، إذ لم يهتموا بترجمة العبارات الواردة في النص، عكس ما لاحظناه عند "فضيلة الفاروق" التي عمدت إلى ترجمة العبارات من اللغة الفرنسية إلى العربية بالرغم من بساطتها، كذلك الأمر بالنسبة للهجة الأمازيغية كما سبق وأن أشرنا إلى العبارة التي عنون بها "حسين علام" إحدى فصول روايته: "يسن ربي" غير أننا نلاحظ أن ترجمته ليست مترجمة ترجمة واضحة وصحيحة - كما هو مبين في الجدول - فلعله يقصد "علمه عند الله" أو بمعنى "الله هو العالم"، أو "يعرف ربي".

أما "حميد عبد القادر" فيترجم العبارات الواردة باللهجة الأمازيغية في المتن دون العودة إلى الهامش بوضعها بين قوسين. إلى جانب ذلك فقد عمد الروائي أيضا إلى ترجمة اللهجة العامية إلى اللغة العربية باعتبار أن المتلقي قد لا يفهم اللهجة الجزائرية، مما يدفعه ذلك إلى عدم فهم النص و الإحساس بالملل، ومن ثمة عدم الرغبة في مواصلة القراءة، لذلك يحرص الكاتب على ترجمتها في الهامش كما سنوضح ذلك في الجدول الآتي:

¹ جميل حمداوي: الهوامش في الخطاب الروائي العربي، <http://www.startimes.com/?t=2210656>.

الرواية		الهوامش	الصفحة
تاء الخجل	فضيلة الفاروق	دزّ معاهم	28
		صحّ لعزیز آمن عاش	57
		Sois bref	63
		Dans la morgue	94
		البابور اللي يكثر رُبّانو يغرق	86
خطوة في الجسد	حسين علام	الهدرة	10
		الكيف	11
		المقانة	54
		تغنانت	66
		المحالة	78
		السّكارجية والزطايلية	108
		يسن ربي	241
		الهدرة	10
		المحدرات	11
		الساعة الحائطية بالدارجة	54
		التعصب للرأي	66
		الأرملة	78
		الخمارين والحشاشين	108
		بمعنى علمه الله بالأمازيغية	241

أما تقنية الحواشي داخل المتن الروائي، فقد وظفها الروائي "عز الدين جلاوجي" في رواية "الرماد الذي غسل الماء"، حيث كان يرغب في خوض غمار التجريب باستخدامه هذه التقنية الجديدة، إذ

كان يسعى دائما إلى الخلق والإبداع، والمغايرة في كل نص جديد دون الوقوف عند سمات ومظاهر قد اشتغل عليها سابقا، حتى لا يكرر نفسه في كل عمل روائي كما صرح بذلك في حوار له حول التجريب الروائي فيقول: «التجريب قرين الإبداع، فلا إبداع دون تجريب، وإلا صار تكرارا مملا مقرفا، الإبداع هو أن تأتي بشيء على غير نمط سابق، وإذا كان على المبدع أن يتجاوز غيره من المبدعين أو على الأقل يختلف عن تجارب سابقة عليه، فالأولى أيضا أن لا يكرر نفسه، وألا تكون كتاباته التالية ظلا للسابقة، وهو ما سعت إليه، ليكون لكل نص طعمه، ولونه، وشكله»¹. فهو يقر بأن كل ظاهرة استحدثتها في نصه لا يجب أن يكررها أو يعيدها في النص اللاحق، لكن بالرغم من ذلك فإنه لا بد من الالتحاذ من مظاهر التجريب ظاهرة عامة ومتميزة، حتى لا يكون التجريب عابرا كفقاعات الصابون التي ما نفتأ تحتفي وتندثر بسرعة، إذ يفترض في التجريب أن يؤدي إلى نتيجة متميزة، وتصبح ظاهرة عامة²، لذلك فإننا نلاحظ أن تقنية الحاشية لم تشكل ظاهرة بارزة في الكتابة الروائية الجزائرية، ولم يهتم الكتاب بتوظيفها. أما جلاوجي فقد استعان بها في رواية واحدة فقط، على الرغم من أن حضور الحاشية في المتن لم يضيف أي جديد، حيث أن المعلومات التي قدمها في الحواشي كان بإمكان الكاتب أن يوردها في المتن ضمن أحداث الرواية؛ لأن ما ورد في هذه الحواشي التي بلغ عددها تسعين حاشية، جاءت في الغالب مخصصة لتقديم الشخصيات الروائية، والتعريف بها و ببعض الفضاءات الروائية، والإخبار عن بعض الأمور التي لم يحدثنا عنها في المتن. ولكن على الرغم من ذلك تبقى هذه السمة تميز عمله الروائي -باعتبارها إضافة جديدة- عن باقي الأعمال الروائية الأخرى، من حيث التشكيل البصري المتعلق بالفضاء النصي.

¹ حوار أجرته عالية بوخاري مع الروائي عز الدين جلاوجي، جريدة الجمهورية، تاريخ النشر 2013/03/03. تاريخ الزيارة 2014/05/15.

http://www.vitamedz.org/Article/Articles_18300_1052743_0_1.html

² عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 41.

2. التشكيل التيوغرافي:

التشكيل التيوغرافي من أهم مظاهر تشكل فضاء النص الروائي، وهو تشكيل بصري، و تقنية جديدة تعمل على لفت انتباه القارئ لقضية معينة، أو أمر مهم، ليتساءل القارئ عن سبب توظيف الروائي لهذه التقنية وما الغاية من ذلك؟ فقد «أتاح تصور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل وأهمها الكتابة المائلة والممططة، ويستعمل هذان الشكلان عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة، أو عند الاستشهاد ولا ينحصر تشكيل الكتابة في هذين الشكلين، فاستخدام الكتابة البارزة، و تشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق، وبإمكان استغلال هذه الإمكانيات في النص الروائي للتمييز بين الحوار والسرد و الاسترجاعات.... وهو عمل يسهل على القارئ مهمة تتبع الوقائع والتمييز فيها بين ما هو خارج زمن النص وما هو داخل زمن النص. ويبرز الكتابة بالخط الأسود له على العموم وظيفة مهمة؛ لأنه يثير انتباه القارئ إلى نقط محددة في الصفحة؛ لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة كما قد تكتب أسماء الأبطال أو الأماكن بخط أسود لتركيز حضورها في ذهن البطل»¹. لكن ما يجب توضيحه هو أن هذه التقنية الجديدة لم يتم توظيفها عبثاً، إذ ليس الغاية من الشكل الطباعي «عملية التزييق وإظهار شكل مختلف وحسب، فالشكل الطباعي مرتبط بالمضمون، فيوضح صورة ما ويشي بمعنى لا يمكن الوصول إليه من خلال الطباعة»²، لأن ذلك ينم عن وعي الكاتب وقدرته على استخدام طرق وأساليب شتى يخوض بها غمار التجريب، ليغير في طرق الكتابة التقليدية، التي لم تعد تعبر عن كل ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقي، لذلك حرص الروائيون على استخدام صور عديدة للأشكال الطباعية المختلفة، ككتابة العناوين بخط بارز وبشكل مائل، والفقرات بخط أسود وبارز، بحيث يميزه عن باقي فقرات النص.

¹ حميد لحداني: بنية النص السردية، ص 59.

² علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية، الأردن، (دط)، 2009 ص 314.

ومن الروائيين الذين وظفوا هذه التقنية البصرية الحداثية في كتاباتهم نجد: الروائي "بشير مفتي" في العديد من رواياته منها: "أرخبيل الذباب" "خراطط لشهوة الليل"، "دمية النار"، و"عز الدين جلاوجي" في "الرماد الذي غسل الماء" من خلال استعماله لتقنية الحواشي كما سبق وأن أشرنا، وأيضا "الحبيب السايح" في "تامسخت"، و"حسين علام" في "خطوة في الجسد"، و"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخص.

1.2. الخط المائل (*Italique*):

يمثل الخط المائل تقنية بصرية، يميز المتلقي عن طريقها بين النص العادي والنص المكتوب بخط مائل، وربما هو تعبير عن إحساس غامض لا يدرك المبدع كنهه، وإن مستوى تأثير المتلقي في النص الإبداعي يكون أكبر إذا ما قرأه بخط مائل، يسهم في استمالة القارئ من الناحية البصرية عوضا عما يشحذ في فكره وثقافته¹، والكثير من الروائيين يستعملون الخط البارز في كتابة عناوين الفصول وبخط أكبر من الخط الذي يكتب به باقي النص السردية، و لكن، ليست كل الروايات تهتم بكتابتها بخط مائل ومغاير للخط العادي، حيث إن هذا الخط يشد انتباه القارئ أكثر من غيره للتأكيد على قضية أو فكرة ما.

ومن الروائيين الذين استعملوا تقنية الخط المائل والبارز في كتابة العناوين: "عمارة لخص" في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"حسين علام" في: "خطوة في الجسد".

ومن العناوين التي اختارها "عمارة لخص" مثلا: "حقيقة منصور صمدي"، "حقيقة إلزابتا فابيان"، "حقيقة أنطونيو ما ريني"...و كل عنوان من هذه العناوين يحوي على العواء (الأول ، الثاني...إلى العواء الحادي عشر الذي سماه بالعواء الأخير، وكل عواء يحتوي على عدة أيام كتبت

¹ ينظر: علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص 318، 319..

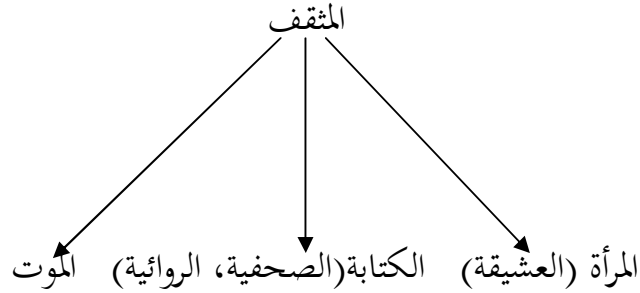
بخط بارز، لكن ليس مائلا هذه المرة، وقد جاء كل عواء بصوت السارد الشاهد على الأحداث، أما الفصول فكانت بصوت الشخصيات الروائية التي تعكس تعدد الأصوات والأفكار والمواقف بتعدد الشخصيات، حيث إن كل شخصية تحمل في جعبتها حقيقة وجودها في إيطاليا وموقفها من بطل الرواية "أمديو" الذي يتفوقون جميعا على احترامه وحبه واعتقاد الجميع بأنه إيطالي الأصل، إذ لم يشك أحد في أنه مهاجر جزائري. وكل تلك الحقائق لم تكن واضحة في البداية، وكأننا بالكاتب أراد أن يعبر عن حياة هؤلاء وعشيتهم، وعدم حفاظهم على قيمهم، وكل ما يعكس أصالتهم بالخط المائل وعواء الذئب كرمز للصراخ وإظهار كل ما تخفيه النفس من مكنونات ومكبوتات، فقد مالت بهم الحياة، ودفعتهم إلى الهجرة، وغيروا بذلك مسار حياتهم بانتقالهم إلى إيطاليا.

2.2. الخط الداكن البارز (Gras):

عمد بعض الكتاب إلى الاعتماد على الكتابة بخط داكن وواضح، لإبراز بعض الفقرات والجمل، من أجل دفع المتلقي إلى تركيز القراءة والبحث عن سبب اهتمام الكاتب بهذه الجمل والفقرات دون غيرها من النص السردية، فوجدنا أن الاستعانة بالخط الداكن في الكتابة لم يكن «إلا بدافع شد انتباه القارئ وتبصيره إلى مواقف الشخص في القصة، وهو تقنية بصرية وفكرية ترتبط بقدرة المبدع على التأثير في المتلقي، بحيث تشد القارئ إلى القراءة والتبصير، لمعرفة ما تحتويه العبارات من أفكار»¹، لذلك كانت هذه التقنية تميز "بشير مفتي" في معظم رواياته وأصبحت ظاهرة بارزة في كتاباته حديثا، ولعل القارئ سوف ينتبه إلى أن الروائي اهتم بإبراز النصوص التي شغلت باله في الكتابة الروائية؛ بمعنى محاولة إبراز أهم التيمات التي كتب عنها، بل لقد غدت هذه التيمات حاضرة في معظم رواياته، وكأننا بالروائي يكرر نفسه في كل مرة ولا يحاول الخروج من دائرة عالمه الروائي الخاص، حيث إنه كثيرا ما يهتم بقضايا نفسها، ألا وهي: معاناة المثقف وعلاقته المستمرة بالمرأة، الاهتمام بالكتابة وتحولها إلى هاجس يلاحق الكاتب، الخوف من الموت، والعامل المشترك بين هذه

¹ علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، 327.

القضايا هو شخص المثقف الذي يعكس موقف "بشير المفتي" في حد ذاته واهتماماته في معظم أعماله الروائية، إن لم نقل كلها، كما هو مبين في الخطاطة الآتية



أما عن اهتمامه بالمرأة التي شغلت باله في كل رواياته فيقول: «..رآها في البار، كانت لام جالسة مع ذلك العسكري الذي يرتعد لذكر اسمه أي شخص، ولكن كانت تبدو كحمامة سلام وديعة، صورتها أمامه، كأنها الوحيدة التي لا يشير فيها اسمه أي هلع. لقد ركلتهم جميعا بنظرتها الواثقة من نفسها. "لام" كانت تعرف أنها قد فعلت أقصى شيء. وارتكبته، وقامت به. وأن أي شخص، حتى هذا العسكري الكبير، لن يقدر على أن يهز شعرة من رأسها. كنت أبصرها من زاوية مظلمة في البار. لم تكن تعرف أنني أراها، ولكن ليتها تعلم أن قلبي معها. قلبي يحبها ويدعو لها ويخشع لمجرد ذكر اسمها»¹، وقد عمد إلى إبراز الخط - كما هو ظاهر - كلما تعلق الأمر بوصف "لام" وعلاقتها بالآخرين، إذ تكرر ذلك خمس مرات في رواية "خرائط لشهوة الليل" ليعكس إثارتهما وتمردهما، وشدة تعلقه بها.

أما في رواية "أرخبيل الذباب" فقد استعان بهذه الطريقة أربع مرات، لكن هذه المرة وزعها على ثلاث موضوعات وهي: الموت مرة واحدة، والمرأة مرة واحدة أيضا، و الكتابة مرتين؛ إذ كانت تشكل هاجسا يؤرقه في رواياته «في هذه الساعة المنعزلة عن الوقت كان بجانبني دفتر صغير كنت أنظر

¹ بشير مفتي: خرائط لشهوة الليل، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص61، 62.

إليه باستمرار محدقا في أوراقه التي لم يلوثها سواد الحبر بعد وأتساءل إن كان بإمكانني أن أكتب شيئا ما عليه، وهل ما أزال طامعا في ذلك الإلهام السماوي حينما يتفجر رأسي بالصداع وقلبي بالحب فيهني كل ذلك لحظة متدفقة أسرد فيها ما أحس به من تلاطمات وعنف وأهتف من أعماق وجعي بالوجع ذاته...¹ ويقول: «ها..شاب في مقتل العمر يحرك في لذة الكتابة. كما لو أنني بحاجة إلى كل طاقة خارجية لممارسة هذا الطقس. لقد أعارني مخطوط روايته الأولى وقال لي أنها سيئة. في الحقيقة لم تكن كذلك وكل ما ينقصها كان معروفا لديه تنظيم الفوضى على الأوراق..فوضى الذاكرة والحياة والحب»².

أما الموت الذي كان كثيرا ما يلاحق الفئة المثقفة في رواياته، فقد جعل منها شخصيات سلبية لم تتمكن من مقاومة الخوف، والإحساس الدائم باللا أمان. أما في هذا المقطع فإنه يتساءل عن حقيقة هذا الموت الذي يعتبره عدوا للإنسان؛ لأنه يأتي بغتة دون استئذان، ويؤكد أن الناس لم تعد تهتم به، بعدما كان هاجسا يمنع عنهم النوم سابقا «إن الناس لا تفكر بالموت، إنها تترك ذلك في المؤخرة من الوعي. تتركه يتخمر ويضغط. كل الحركة متوجهة إلى الحياة فقط ولكنها تنطلق أصلا من منبع الموت نفسه فهو الذي يدهشنا هنا. لماذا نموت أصلا؟ ما هذا الموت الذي يأتي دائما سواء أرضينا أم كرهنا. عدونا الأبدي ومخلصنا النهائي. جحيمننا التعيس وقائدنا الفد»³.

لقد كانت هذه الموضوعات التي عرضناها أهم ما شغل بال الكاتب في معظم رواياته، لذلك عمد إلى إبرازها وإظهارها بخط بارز وواضح يلفت نظر المتلقي، ويدعوه إلى إعادة قراءتها لفهم

¹ بشير مفتي: خرائط لشهوة الليل، ص 127.

² بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 131.

³ المصدر نفسه، ص 129.

الطروحات التي يهتم بها، ولا يتأتى له ذلك إلا بعد قراءة عدد من أعماله الروائية التي لم يهتم فيها بالتغيير؛ لأنها كانت تسير على وتيرة واحدة.

3.2. الكتابة العمودية:

عادة ما تكون الكتابة في النص السردى أفقية تشغل أكبر مساحة ممكنة على طول الصفحة، لكن حينما يضطر الروائي إلى تضمين الشعر (العمودي أو الحر)، أو استعارة خصائص الكتابة الشعرية العمودية، أو توظيف الحوار، يجعل الكتابة تظهر بشكل عمودي على يمين الصفحة، وخير من عرف هذا النوع "حميد حميداني" بقوله: «هي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على اليمين، أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها. وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض، وعادة ما تستغل لتضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث، وقد يقدم الحوار السريع في جمل قصيرة، فنحصل على كتابة عمودية، وعند تضمين النص الروائي أشعارا عمودية نحصل على كتابة عمودية»¹. وهذه الطريقة ألفتها في الرواية الجديدة، لكونها تتداخل مع النص الشعري كما سبق وأن أشرنا في الفصل الأول، إلى جانب الحوار الذي لا يكاد يخلو منه أي عمل روائي، بل غدت بعضها تتداخل أيضا مع النص المسرحي من خلال عنصر الحوار الذي يشكل طريقة خاصة في الكتابة، بالاعتماد على الجمل القصيرة.

ومن الروائيين الذين اهتموا بهذه الطريقة من خلال الاستعانة بالكتابة الشعرية الحديثة، أو بعض الملصقات نجد: "أحلام مستغانمي"، "واسيني الأعرج"، "فضيلة الفاروق"، "عز الدين جلاوي"، "كمال بركاني"، و"احميدة عياشي" الذي نخله أساء استخدام هذه التقنية من خلال سوء توظيف تكرار بعض الكلمات والجمل، باعتباره ظاهرة أسلوبية في الشعر، و يعد «خصيصة في الشعر سواء أكان تكرارا حرا أم نسقيا، على مستوى كل من "الفونيم" و "المقطع" و "التركيب"...

¹ حميد الحميداني: بنية النص السردى، ص 56، 57.

غير أن هذه الظاهرة قد لاكتها السن الشعراء، ومجها المتلقي، لما أصابها من جمود في الدلالة وابتدال في الرمز»¹ وهذا ما لمناه في رواية "مناها" التي اعتمد فيها صاحبها على الكتابة العمودية باستغلال الجزء الأيمن من الورقة على النحو الآتي:

«لم يخرج إليهم أحد.

أحد

أحد

أحد

... زحفت إليه وخرج أبو يزيد من خندقه. من خندقه

اقتلوا

اقتلوا

اشتد بينهم القتال.

وقتل من أصحاب أبي يزيد جماعة، منهم رجل من وجوه أصحابه فعظم قتله عليه، ودخل خندقه ثم

عاود القتال

القتال

القتال

القتال

وهبت ريح شديدة، مظلمة، فكان الرجل لا يبصر صاحبه

الرجل لا يبصر صاحبه

صاحبه

¹ مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة قراءة في النص، ص 89.

لا يبصر صاحبه

لا يبصر صاحبه

يبصر، لا يبصر

لا

يبصر صاحبه

أما الريح فهبت

يا ويلي هبت

شديدة ومظلمة، هبت الريح...

رأهم ينقضون كالكواسر

رأهم ينقضون، اختفى وراء السياج

ماكدره، تادموت

تادموت

تادموت

تادموت»¹.

فلو تأملنا الكلمات المسطر تحتها لوجدنا أنها أكثر تواترا من الكلمات والجمل الأخرى، ولعل الكاتب كان يرغب في التأكيد على صورة العنف التي تسببت فيها الجماعة الإرهابية في مدينة "ماكدره" بـ "سيدي بلعباس"، ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا النوع من التشكيل العمودي والتكرار لا يضيف أي سمة جمالية ولا دلالية، بل هو تكرار يمج أذن السامع، ولا تستسيغه، ولا أعتقد أن القارئ سيتذوقه؛ لأنه لا يضيف أي دلالة إيحائية، ولا يشير إلى أي رمز من الرموز. لذلك فالعبارة

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 18، 19.

دائما ليست في استخدام التقنية، وإنما العبرة بالطريقة التي يستخدم بها هذه التقنية¹، لمعرفة مدى إسهامها في تعميق معنى النص وإثرائه دلاليا.

ثانيا: الموقف الاستثنائي وتغيب الآخر:

تحدثنا سابقا عن صفة المتطرف فكريا، حيث تتسم الشخصية المتطرفة على المستوى العقلي بأسلوب مغلق جامد التفكير، أو بعدم القدرة على تقبل أية معتقدات تختلف عن معتقداتها أو أفكارها، ويميل هذا الشخص دائما إلى النظر إلى معتقده على أنه صادق صدقا مطلقا ويميل إلى إدانة كل مختلف معه في الرأي²، وأنه متعصب لرأيه وموقفه، ويرفض ما يعتقده الآخر رفضا مطلقا بناء على ما يؤمن به هو فقط.

والحقيقة أن هذا النوع من التطرف لا يخص فئة دون أخرى. بل تعدى ذلك إلى تطرف الكاتب الروائي ضد شخصياته الروائية ورفضها كليا، وعدم تقبل معتقدها لكونها تختلف عما يؤمن به هو، مما ساعد ذلك على كشف أيديولوجيته وتعريتها أمام القارئ، وربما التأثير في قناعاته وتوجيه مساره، والتأثير بجمالية النص الأدبي إذا لم يكن واعيا بآليات البناء الفني للعمل الروائي، ولم يحسن توظيف الأيديولوجيا التي تعد في الأصل أحد المكونات الجمالية للنص الروائي؛ لأن الأصل في الأيديولوجيا أن تكون متخفية في أثواب مختلفة من خلال عناصر الرواية. فكلما كانت الأيديولوجيا خفية باطنية كلما كان النص أنجح³.

فالعديد من الروايات التي تعرضت لفترة التسعينيات تقدم نوعين من التطرف. النوع الأول وهو المعروف بالتطرف الديني، ونوع آخر كشفت عنه الرواية من خلال صوت الراوي العليم وأصوات

¹ مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة قراءة في النص، ص 11.

² ينظر: حسين عبد الرحمن، أحمد رشوان: الإرهاب والتطرف من منظور علم الاجتماع، ص 29.

³ ينظر: وذنان بوداود: الثابت الأيديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار، الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا. أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة، 16/15/أفريل ص 164، 165، 2008.

أخرى وهو المتطرف الاستصالي في المستوى الفكري¹. وهذا ما لمناه في مجموعة من النماذج الروائية مثل: "متاهات" لـ "احميدة عياشي"، وسيدة المقام" لـ "واسيني الأعرج"، تاء الخجل" لـ فضيلة الفاروق"، مرايا الخوف" لـ "حميد عبد القادر".

يصف "احميدة عياشي" الحزب الإسلامي "جبهة الإنقاذ" في بداية تشكله بالأصولي -بمعناه السلي- والراديكالي، بلغة تنم عن احتقاره ورفضه والسخرية منه، وكيف أنه لاقى قبولا واستحسانا من طرف الشعب واندماجه في السياسة في فترة وجيزة فيقول: «شكل حي كابل منذ الانفتاح السياسي للجزائر أهم قواعد السلفية الراديكالية للحزب الإسلامي الراديكالي الذي اكتسح كالبركان الهائج الساحة السياسية منذ سقوط الحزب الواحد»²، فالكاتب حينما يطلق أحكاما متطرفة في عمله الروائي حتى وإن كان صادقا ورأيه صائبا، وحتى وإن بدا أن رأيه منبعث من نفس متأذية حانقة تعلن رفضها لمثل هذه الحركات، عن طريق تصريحاته التي قلما يكشف عنها العمل الإبداعي، فإن الرواية باعتبارها عملا أدبيا فنيا لا تسمح بذلك، بخاصة حينما يتدخل الروائي -كما هو واضح - ليتحدث بدل شخصياته، فيمنع بذلك شخصياته الروائية من حرية التعبير عن مواقفها وآرائها، لذلك فالكاتب يعري نفسه بنفسه لتحضر أيديولوجيته التي حاول أن يخفيها خلف شخصياته، لكنه أخفق في ذلك لينسى أنه يكتب رواية، ويتجه إلى السرد المباشر والخطاب السياسي.

إذا افترضنا أن الروائي يعي جيدا مضمون عمله الإبداعي، واستطاع أن يتحكم في سير الأحداث وحركة شخصياته دون أن تتمرد عليه؛ لأنه كما يبدو اعتمد الواقع أكثر من التخيل، فإنه أحيانا يقع في تطرف يمارسه في حق شخصياته المتطرفة دينيا، أو ضد الأحزاب التي ينتمون إليها؛ يعني أنه يمارس تطرفا ضد تطرف ليكشف للقارئ عن رؤيته «المحكومة بأيديولوجيته» (التي) تظهر في المستوى اللساني، المتباين في لغة واصفة ولغة شكلت ألفاظها أحكاما خلال وصفها المتطرف، يطل

¹ الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 251.

² احميدة عياشي: متاهات، ص 159.

منها الكاتب مفصحا عن نفسه، وعن كرهه لهذا النموذج من الشخصيات»¹ والتيار الذي تنتمي إليه؛ لأن الكاتب في الأصل بصدد كتابة عمل أدبي فني بعيدا عن إطلاق الأحكام والمواقف الأيديولوجية. فحينما يصف الراوي الجماعات الإسلامية بالأصولية والراديكالية في قوله: «كان انتصار الأصوليين الإسلاميين كاسحا في أول انتخابات محلية حرة في هذا البلد»² فهذا يعني أنه يطلق حكما متطرفا متعصبا ضد الجماعات الإسلامية، بخاصة وأن هذه الحركة في بداية ظهورها وتشكلها بعد أن غابت عن الساحة السياسية فترة من الزمن، أي أنها في بداية دعوتها لم تكن تميل إلى ممارسة العنف والتطرف إلا بعد فشل مشروع الانتخابات، ولم يكن هناك أي عمل إرهابي بعد، ولا أحد يتحدث عن جماعات إسلامية مسلحة.

الشيء نفسه حدث مع الروائي "واسيني الأعرج" في روايته "سيدة المقام"، إذ بدت رؤيته محكومة بأيديولوجية الرفض المطلق للآخر من خلال ملفوظاته التي شكلت أحكاما مسبقة ضد شخصياته الروائية، دون أن يترك لهذا الآخر أن يبرر موقفه في كثير من المواقف كما كان يفعل بعض الروائيين، أمثال "الحبيب السايح" في "مذنبون"، "محمد ساري" في "الورم"، "عبد الملك مرتاض" في "وادي الظلام"، وأيضا "سادة المصير" لسفيان زدادقة"، على الرغم من تسجيلية الرواية و الاكتفاء بنقل الواقع، و السرد بضمير الغائب، لكن حينما يتعلق الأمر بإبداء الرأي، أو عرض موقف معين فإنه ينسحب ليفسح المجال لشخصياته الروائية تعرض مواقفها الأيديولوجية المتضاربة كقول شخصية "عمار" وهو يتحدث عن موقفه من السياسة والحكام «لقد مللت من السياسة.. مع هؤلاء الغجر الذين يحكموننا لا ينفع غير السلاح.. معنا الرجال والأسلحة والعزيمة الصادقة، ومعهم الخمر والصفقات والألاعيب، إنهم طواغيت ومحتالون ورفاق لهُو ومجون، وأنا لن أتحمّل بعد اليوم أن أجالس أحدهم وأدخل معه في لعبة السياسة الحقيرة، من اليوم لعبتي هي الكر والفر إلى أن أنتصر أو أموت

¹ الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص243.

² احميدة عياشي: متاهات ص159.

بحقدي ودمي يغلي»¹ فهذا المقطع على سبيل المثال يكشف عن أيديولوجية الرفض المطلق للسلطة والحقدها عليها من خلال إطلاق الشخصية لأحكام تكفّرها وتدعو إلى قتلها، فالنص الروائي إذن يعمل على الكشف عن الأيديولوجيا المتخفية خلف الشخصيات الحاملة لهذه الأيديولوجيا.

أما "واسيني الأعرج" فقد غلبت على نصه أيديولوجيا واحدة هي بالأحرى أيديولوجية الكاتب، التي تجلت عبر الملفوظات الدالة، المشحونة بموقف الرفض المناهض والحاقد على فئة معينة من المجتمع، كما لحنا ذلك أيضا في روايتي تاء الخجل"، و"مرايا الخوف".

من بين المواقف الاستثنائية التي تبين تطرف الكاتب الفكري وتعصبه وعدم قبوله للآخر بتغييبه، وتحكمه وسخريته من المصلين؛ إذ كان ينظر إليهم نظرة احتقار وازدراء، بسبب التزامهم ومحافظتهم على أداء صلاة الفجر في وقتها يوميا « كان الفجر رائعا رغم الصداق و الدنيا خالية إلا من المصلين الذين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يوميا»²، فكلمتي "حرثوا، و"فعلهم" تنم عن قمة السخرية من المصلين الذين يحافظون على أداء فريضتهم؛ لأن استعماله لكلمة "فعلهم" فيها نوع من العنف اللغوي والتشدد ورفض ممارسة هذه الشعيرة الدينية.

ولا يكتفي بذلك، بل يواصل اتهامه لهذه الفئة ذات التوجه الديني بصفة عامة دون تخصيص، ليعلن شدة حنقه عليهم وبغضه الشديد لهم بوصف الفقهاء بـ "فقهاء الظلام" فيقول: «في المرة الماضية رأيت في التلفزيون فقهاء الظلام، القادمين من القاهرة و اليمن السعيد و بلاد السودان يتحدثون عن تحریم مختلف أشكال تحديد النسل»³، فالكاتب حتى وإن كان يرى في عدم جواز هذه الفتوى من طرف كل هؤلاء الأئمة الذين تعددت مذاهبهم، وباعتباره كاتباً روائياً يحرص على عرض مختلف النماذج البشرية. كان عليه أن يكتفي بعرض الرؤى والمواقف ويترك للقارئ فرصة الحكم عليها

¹ سفيان زدادقة: سادة المصير، ص 120.

² واسيني الأعرج: سيدة المقام.

³ المصدر نفسه، ص 38.

بالظلامية أو الاعتدال، أو كان بإمكانه عرض هذه الفتاوى ثم في مقابل ذلك عرض شخصيات روائية أخرى معارضة لها، حتى تصبح مثل هذه الآراء المتعصبة مبررة فنيا كما رأينا ذلك في الفصل السابق المتعلق بالتطرف الديني.

إن الكاتب باتخاذ هذا الأسلوب في عملية السرد، ينتهج شمولية في الحكم السلبي على كل من ينتمي إلى هذه العقيدة، و بذلك يؤسس عنفا آخر، وتطرفا مقابل التطرف الديني، و يستنكر تطرفا بتطرف مضاد، يلغي الآخر جملة وتفصيلا. ويكشف عن تطرف استثنائي¹.

وقع الكاتب والروائي "واسيني الأعرج" في المباشرة من خلال الكثير من الأحكام، التي عرته في النص، و لم يستطع راويه من إخفائه، لتحضر أيديولوجيته بقوة، تضغط على الكاتب، فينسى أنه يكتب رواية، و يتجه مباشرة لسرد رأيه عن المتطرف، الذي يظهر في المستوى اللساني مجموعة من الأحكام ضد الكل الديني، ويبدو أن المتطرف في رواية "سيدة المقام" محكوم برؤية صارمة، كانت في مستوى تطرفه، أنتجت ثنائية يتحرك طرفاها في خطين متوازيين هي (المتطرف الديني/ المتطرف الاستثنائي)، يعمل كل منهما على إلغاء الآخر، المتطرف الديني في المستوى الفعلي الواقعي، و المتطرف الاستثنائي في المستوى الفكري ثانيا².

لا يختلف موقف كل من "فضيلة الفاروق"، و "حميد عبد القادر" عن "واسيني الأعرج"، و "احميدة عياشي" في إطلاقهما أحكاما مطلقة، تعبيرا عن رفضهما للآخر، إذ يتهمان حزب "جبهة الإنقاذ" المنحل، و أصحاب اللحى "بالموضة"، وبأنهما سبب كل التجاوزات التي حدثت في الجزائر «كانت موضة، جبهة الإنقاذ!

¹ ينظر: الشريف حبيلة: صورة التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة، ثقافة الحب و الكراهية، مؤتمر فيلادلفيا الثالث عشر، (DOG)، ص 15.

² ينظر: الشريف حبيلة: صورة التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 9، 10.

صرعة.

تغيير

...ولهذا تنام يمينه نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير!

ولهذا مئات الزهرات يُغتصب¹. تعكس الملفوظات الدالة (صرعة، تغيير، آثار التغيير، الزهرات يغتصب، إلى جانب علامة التعجب) تحايل وحقد الروائية على حاملي أفكار التغيير -على حد تعبيرها- الذين ينتمون إلى "جبهة الإنقاذ" وتنسب إليهم وقوع حالات الاختطاف والاعتصاب التي تم تسجيلها في التسعينيات، على الرغم من أن هذه الجبهة قد تم حلها بعد إلغاء الانتخابات التشريعية، مما يعني أنه لا ينبغي لكاتبة مثقفة أن تطلق أحكاما قاسية وتنسب كل أعمال العنف إلى حزب قد تم حله قبل سنوات من وقوع حالات الاختطاف والاعتصاب (من 1994 إلى 1997). باعتبارها تكتب عملا روائيا لا مقالا صحفيا يعمل على إدانة الآخر؛ لأن الرواية عمل فني يرفض أن يخصص لإصدار الأحكام المطلقة و إلغاء الآخر، ومحاولة إقناع المتلقي بسلبيته، وإنما يفترض أن يقدم الكاتب كل المعطيات والمواقف والرؤى الأيديولوجية المعارضة من خلال حديث وحوار الشخصيات المتصارعة، أو من خلال عرض السلوكيات والممارسات التي تجسد تطرف هذه الجماعات، فيكون الكاتب بذلك قد اشتغل على الجانب الفني، و ركز اهتمامه على مكونات الخطاب السردى التي تعمل بدورها على نقل هذه الصراعات التي يرغب الكاتب في نقلها؛ لأن «الزمان، والمكان، و الحبكة و الشخصيات و الحوار و السرد و الاستبطان والإسقاط و الرمز، كلها حوامل للأيديولوجيا

¹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 54، 55.

و مظهر لها، ويمكن من خلالها أن يبدي الروائي ما يسرد و أن يخفي ما يريد»¹ دون أن يكشف مواقفه الأيديولوجية بشكل مباشر وفاضح.

أما موقف "حميد عبد القادر" ورفضه أيضا للمتدينين فيظهر من خلال وصفه لهم بلغة ساخرة تظهر احتقاره لهم، والتقليل من رجولتهم، وقيمتهم إذ يقول: «الجميع ترك لحيته تنمو، لكنهم حلقوا الشارب. كأنهم فقدوا رجولتهم. وأصبح التردد على المسجد موضة للتباهي. انتشرت لغة جديدة في حي سان كلو، وظهر سلم قيم جديد. كان يكفي أن يترك الرعاع لحيته تنمو، ويضعوا الكحل على رموش أعينهم، ليصبحوا أسياد الحي الجدد. يقودون الناس إلى التجمعات السياسية التي أصبحت متاحة. يصلي بهم أئمة عادوا حديثا من حرب أفغانستان. يخطبون فيهم رغم جهلهم ورعونتهم»²، كما يمكن للقارئ أن يميز الخطاب المتطرف و الاستقصالي للكاتب من خلال الملفوظات والعبارات المتطرفة التي تقصي الآخر وتحتقره وترى فيه النقص، والعجز، والجهل، (فقدوا رجولتهم، وأصبح التردد على المسجد موضة للتباهي، الرعاع، جهلهم ورعونتهم)، وهذه العبارات وإن جاءت على لسان السارد المشارك إلا أنها في الحقيقة تعكس موقف الكاتب الذي تخفى خلف هذه الشخصية الروائية، ليبرر موقفه وكرهه الشديد لأصحاب اللحي كما يصفهم الروائي، ولكن يبقى موقفه غير مبرر، لأن حكمه جاء عاما دون أن يخص شخصيات بعينها قامت بأفعال متطرفة، أو عنيفة تجعله يرفضها ويطلق عليها صفات جارحة، ومؤذية كالرعاع، والجهل والرعوننة، وغياب الرجولة، والتباهي بالصلاة في المساجد، واعتبارها موضة ذلك الزمن. حيث فضحت هذه اللغة العنيفة أيديولوجية الكاتب الممثلة في شخصية البطل الذي حملته هذه الأفكار؛ لأنه في مقابل ذلك لم يخص شخصيات مناهضة لها تدافع عن مواقفها وترد الاتهامات الموجهة إليها. لذلك كان على

¹ إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السرد في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 57.

² حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص54، 55.

الكاتب أن يكون حياديا في عرض المواقف ولا يميل إلى أي أيديولوجيا من الأيديولوجيات التي يعرضها، وإنما يفترض أن نجد صوته وأيديولوجيته ضمن كل تلك الأصوات المتعددة والمتعارضة التي تبدو «متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب مادام يدير الصراع الأيديولوجي في شبه حياد تام. إن آراء الكاتب لا تشكل في البداية إلا طرفا واحدا من حدود الصراع الأيديولوجي، ولا ينتبه القارئ إلى مشروع الكاتب الأيديولوجي إلا بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل»¹.

من خلال ما سبق يتضح أن النص الروائي يعمل على كشف البنية الفكرية لكاتبه، ويجعل ما يخفيه واضحا على الرغم من أن وجود الأيديولوجيا في النص في بعض الأحيان يكون مضمرا، و مخفيا في ألبسة و أثواب و أشكال وصور و ملامح مختلفة² بحيث يتمكن السارد من نقل أيديولوجيته بطريقة غير مباشرة؛ لأن «الكاتب بتصوره الأيديولوجي الخاص يسعى لنقل مظاهر و مواقف دون أخرى و يتعرض لقيم وسلوكات وأخلاقيات دون غيرها»³، لذلك فهو لا يمكنه أن يخفي أيديولوجيته و مواقفه حتى و إن أنكر ذلك، و لا يمكن كشفها إلا من طرف القارئ الحاذق و الجاد. ومن خلال ذلك تتشكل علاقة الرواية بالأيديولوجيا، ولا يمكن الفصل بينهما؛ بمعنى أنها علاقة تربط أيديولوجية الكاتب بالنص الروائي الحامل لآراء و مواقف معينة، تشكل توجهه الأيديولوجي والثقافي والاجتماعي التي تتمظهر داخل لغة أدبية موحية و دالة .

ثالثا: التسجيلية والتماهي مع الواقع:

¹ - حميد حمداني: النقد الروائي و الأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1990 ص 36 .

² ينظر عمار بلحسن: في الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د ط)، 1984، ص 47.

³ عمرو عيلان: الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية في روايات بن هدوقة، منشورات جامعة قسنطينة، 2011، ص 52 .

لقد ظهرت رواية جيل الشباب في فترة حرجة من تاريخ الجزائر زمن التسعينيات، وهي فترة اتسمت بالغليان والتوتر نتيجة التحولات التي شهدتها البلاد آنذاك، ما جعل الأزمة في الجزائر كما يقول صالح فيلاي: ليست «مجرد أزمة تحول عابرة حتمها تبدل المزاج الجماهيري بل كانت في الأساس أزمة تحول شاملة لفت جميع الصعد السياسية والاقتصادية والاجتماعية تجاه حال جديد (غاب فيه نظام شمولي بديل) فتح معه الباب واسعا أمام تداعيات خطيرة نالت من كنه المسار الخاص الذي اتبعته الجزائر منذ الاستقلال، الأمر الذي كون منذ بداية الأزمة رأيا مفاده أنها ستطول وتفرز معها تداعيات ومضاعفات خطيرة تغذيها المطالب الشعبية الراغبة في التحول»¹ نتج عن ذلك إلغاء مسار الانتخابات وفشل المشروع السياسي الذي أدى إلى نتيجة عكسية ظهر أثره واضحا في المتن الروائي، بل انعكس ذلك سلبا على الكتابة الروائية التي حاولت البحث عن أطراف الصراع وعن أسبابه ونتائجه مما أوقعها في فخ التسجيلية، معتمدة على سرد الراوي أو الشخصيات الروائية، وأحيانا يكون السارد العليم هو الذي يتكفل بمهمة السرد، حتى يجول في أعماق الشخصيات ويعبر عن مكبوتاتها ومشاعرها وأحزانها. كما لا يخفى أن بعضها اعتمد على الشكل السير ذاتي باستعمال ضمير المتكلم من خلال الشخصية الساردة والمشاركة في أحداث النص الروائي .

إضافة إلى ذلك فقد بحثت الرواية عن جذور العنف والأزمة وفضحت السلطة والمعارضة والأيديولوجيات المتضاربة، التي تخفت وراء قناع خدمة المصالح العامة من أجل تحقيق أهداف سياسية خاصة، كما حاولت الكشف عن حقائق مؤلمة والتعرف على «حيثيات هذه الأزمة والغوص في تفاصيل الواقع المأساوي في محاولة محاورته والوقوف على أسبابه بصورة تحليلية نقدية،

¹ صالح فيلاي: أيديولوجيات الحركة الوطنية الجزائرية، الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1999، ص 79.

مُناشدة الأعمال الإجرامية التي تقودها الجماعات المسلحة، فكان الواقع ومجرياتة هو الملهم الأساس للكتابة الروائية»¹، وهو الدافع الأول لممارسة لعبة الكتابة لدى الكتاب الشباب الذين لم يتمكن بعضهم جيداً من تقنيات الكتابة الروائية، مما أوقعهم في فخ التسجيلية والخطابية الفجة والتقريبية السطحية التي تنقل الأحداث والوقائع بصورتها الواقعية، وغياب التخيل واللغة الشعرية التي تغري القارئ وتجعله يتلذذ النص ويتذوقه. ولاشك أن الواقع المتعفن هو الذي دفعهم إلى ذلك؛ إذ لم يمنحوا أنفسهم فرصة التريث، أو قل إن مشاهد العنف والاعتقالات لم تكن لتغري الكتاب على الإبداع والتفكير في كيفية الكتابة، بل وجدوا أنفسهم مرغمين على ذلك - إن صح التعبير - فقد فرضت هذه المأساة والحنة نفسها على الكتاب، بخاصة أن بعضهم لم يسبق لهم وأن خاضوا تجربة الكتابة الروائية، بل الواقع المرير هو الذي دفعهم إلى ذلك لبث أحزانهم وآلامهم وجروحهم وهمومهم ليعكسوا في الآن نفسه أحزان وآلام وجروح وهموم شعبهم، ويجسدوا «المأساة الوطنية بكل تناقضاتها ومفارقاتها في قالب روائي وفق آليات فنية»² تختلف من كاتب إلى آخر، مواكبة الأزمة وأهم أحداثها وتطوراتها بشكل تسجيلي يغني القارئ عن تتبع الأخبار التي تنشرها الصحافة المكتوبة والمسموعة. وسأكتفي بالإشارة إلى رواية "سادة المصير" لسفيان زدادقة، التي تحكي قصة الفتى "عمار بن مسعود" منذ كان تلميذاً في المدرسة الابتدائية، حيث كثرت مشاكله مع معلميه وزملائه إلى أن تم طرده نهائياً منها بعد أن كان يقضي ساعات الدراسة في تدبير المؤامرات ضد زملائه، مما اضطر أخوه "عيسى" للبحث عن عمل له قبل بلوغه سن الخامسة عشر، غير أنه كان يتسبب في خلق مشاكل كثيرة لأرباب العمل وهروب الزبائن، مما يضطرهم إلى غلق محلاتهم.

¹ سعاد طویل : تجليات المأساة الوطنية في رواية الورم لمحمد ساري، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، ملتقى الرواية الرابع، رابطة أهل القلم، سطيف، 2008، ص 176.

² سعاد طویل : تجليات المأساة الوطنية في رواية الورم لمحمد ساري، ص 177.

كان عمار منذ صغره يحب السيطرة وفرض رأيه و يحلم بأن يصبح رئيسا إلى أن بلغ سن الرشد وأحس أنه أصبح متحررا وبإمكانه أن يحقق أمنيته، فانخرط في الحزب المحافظ، وعندما بدأت موجة التدين تنتشر انساق خلفها وأصبح من أصحاب اللحي، يصلي في المسجد ويستمع إلى الدروس والخطب، وبدأ يوهم الناس بضرورة التغيير والوقوف في وجه النظام الذي يقف خلف الفساد والرذيلة والانحلال الخلقي، و سيطرة الثقافة الغربية، إلى جانب الفقر والحرمان وانتشار البطالة، وأصبح يعد الناس وعودا لا تنتهي، جعلت معجبيه ومشجعيه في تزايد مستمر، وألهمت كلماته مشاعر الشباب، و أصبحت الجرائد والمجلات تتحدث عن الفتى الواعد والشاب الطموح، ممثل طبقة الشباب الجدد وقائد الطليعة المتحررة إلى أن حل خريف أكتوبر وحدث ما حدث وبدأت السلطة في ممارسة القمع والاعتقالات، ثم تلاها بعد ذلك إلغاء مسار الانتخابات وما نجم عنها من تدهور الأوضاع الأمنية وصعود الكثير من الأفراد إلى الجبل للانتقام من السلطة التي مارست عليهم كل أنواع التعذيب، ومن بينهم "عمار" الذي اختير لأن يكون أميرا عليهم بعد أن كان رئيس حزب أصحاب اللحي، ليواصل الكاتب سرد الصراع بين السلطة والجماعات الإرهابية والانقسام الذي أصاب الجماعات في الجبل وانشقاقهم ونقل مشاهد العنف والقتل والخوف والهلع الذي أصاب المواطنين.

كل هذه الأحداث المتسلسلة والمتناغمة وغيرها نقلها الروائي "سفيان زدادقة" بحذافيرها كما حدثت في الواقع مرحلة بمرحلة، بلغة بسيطة لا غرابة فيها وخطابية تقريرية بعيدة عن الكتابة الإبداعية التي تستهوي القارئ وتجعله يغوص في معانيها ودلالاتها، ويعمل على فك شفراتها وتحليل أبعادها. ولعل الواقع هو الذي فرض عليه هذا النوع من الكتابة الاستعجالية، دون الاهتمام بالمتخيل الروائي والجانب الفني والجمالي، وكسر خطية السرد واعتماد المفارقات السردية أو توظيف اللغة الشعرية وتعدد الأصوات، إذا يجدر معالجة هذا الواقع المأساوي «بمشرط الخيال،

فالواقع مرتبط بالضجر والسامة والنمطية والمنتظر المعاد المكرور، وذلك عند أشد ممثليه تمثيلا، ولذلك ينتظر دائما دفقة المعالجة الأدبية (الخيال وما يجلبه من الرؤى المقعرة والمحدبة واللولبية والانعكاسية التي تغير سطح الواقع وخطيته) كي يكتسب قيمة تدخله دائرة الفن»¹ وهذا الذي كان غائبا في الرواية؛ لأن صاحبها اشتغل بكتابة مضمون جديد بلغة حادة كالسكين مليئة برائحة الدم والخوف، من خلال مشاهد العنف التي استولت على الخيال الذي يركن بكل بساطة وبكل سلبية إلى نقل هذا الواقع كما هو.

من خلال ما يبق يتضح أن رواية "سفيان زدادقة" رواية أحادية ذات أبعاد سياسية وأيديولوجية متطرفة، هيمن عليها الصوت الواحد وهو صوت الراوي وغيت دور شخصياتها في تولي عملية الحكمي، إلى جانب غياب الحوار الذي يترجم ذلك مما يؤدي إلى «اضمحلال هوية الرواية ذاتها وموت السرد»²، إلى جانب صياغة "زدادقة" تلك التجربة الواقعية بلغة أقل ما يقال عنها أنها تسجيلية جسدت تجربة البحث في تفاصيل الأزمة، في حين يرى عبد الملك مرتاض أن «الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص على عهدنا هذا على أن تكون لغة كتابها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة، ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى النثرية الفجة المبتذلة»³، غير أن الواقع المعيش كما سلف وأن أشرنا هو الذي فرض عليهم هذا النوع من الكتابة دون تريث؛ لأن الروائي لا يستطيع أن يهرب من الواقع تحت عباءة الحداثة والتجريب.

ومن أمثلة بعض مشاهد الوصف المطابقة للشخصية الواقعية - بعيدا عن الأحداث التي أشرنا إليها كالبدء في التحضير لحملة الانتخابات وفشل مساره، وأيضا الصراع بين السلطة والجماعات الإسلامية.... - نذكر مشهدا يصف فيه الرئيس الجديد بعد استقالة الرئيس السابق فيقول: « في

¹ رفيق رضا صيداوي: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975 - 1995، الفري ANEP، الجزائر، ط01، 2003، ص151.

² آمنة بلعل: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص133.

³ عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998، ص12.

ذلك اليوم اجتمع الجنرالات ليقوموا بدراسة مشروع الرئيس الجديد، أحضروا واحدا يضع نظارات طبية، قصير القامة، شديد البياض، يتأنق في حركاته كأنثى ولم يتوقف طيلة الاجتماع عن تخفيف عرقه بمنديل معطر، وراح يتأفف من رائحة المكان القذرة ومن الظلام، ونظر إليه الجنرالات وهم يتسمون، قال أحدهم هل هذا هو الشخص الذي اخترتموه لتولي الرئاسة؟¹.

من خلال هذا المقطع الوصفي يستطيع أي قارئ أن يتعرف على الرئيس المقصود (اليمين زروال)، وكيف أن الجنرالات هم المسؤولون عن تنصيب الرئيس وعزل آخر قبله وإلقاء الأوامر فيقول السارد مؤكداً ذلك: «شعر الشيخ أن مقاليد الحكم ليست بيد الرئيس وأن هناك جهات أخرى هي التي تقرر»² وعن هذه الجهات المسؤولة التي تتمثل في الجنرالات يقول أحدهم للرئيس "الشاذلي بن جديد": « يجب أن تقدم استقالتك، لقد ارتكبت حماقة كبرى حين وعدت أصحاب اللحي الطويلة بإعادة النظر في القرار وقال آخر نحن من وضع القرار ونحن من يراجع إذا اقتضى الأمر »³، «قدموا له (الرئيس) ورقة بيضاء ليدون فيها بخط يده استقالته، ومعها أوراق تحوي توقيع الأربعة عشر جنرالا، ومائة وثمانين ضابطا ساميا كلهم يطالبون برحيله»⁴، وكل ما ذكره الكاتب حقيقة معروفة في جزائر التسعينيات لا غبار عليها، وكأن مهمة الكاتب تقف عند نقل ما وقع فعلا، ويلاحظ أن هذه الحقائق هي نفسها التي ذكرها الضابط الجزائري "حبيب سوايدية" - أيام كان ضابطا في الجيش - في كتابه "الحرب القذرة في الجزائر" وكأن الكاتب اطلع على هذه الاعترافات؛ لأنه استطاع أن يكشف لنا عن سر اللعبة السياسية داخل قفص الرئاسة الذي لا يمكن لأحد الاطلاع عليه فيقول:

¹ سفيان زدادقة: سادة المصير، ص 97.

² المصدر نفسه، ص 78.

³ المصدر نفسه، ص 79.

⁴ المصدر نفسه، ص 80.

«الجنرالات (ذكر عددا من الجنرالات) ذهبوا لرؤية الشاذلي لمطالبته بتقديم الاستقالة..... بعد الدورة الأولى للانتخابات التشريعية، وقّع نحو مئتي ضابط عريضة تطالب برحيل الرئيس. لم يعد أمام الشاذلي من خيار، بات مطوقا من كل صوب...»¹ وهناك نصوص كثيرة في المدونة تتناص مع ما ذكره الضابط حبيب سوايدية كما هو واضح في النصين التاليين: «عاشت مدن البلاد احتجاجات عرمة قمعت بالتدريج، وتحول التفكير إلى التسلح والصعود إلى الجبل....تضاعف عدد المسلحين، وبدأت السلطات في اعتقال أعداد ضخمة منهم بلا تمييز أو أوامر بالقبض، وحول الآلاف إلى محتشدات أقيمت لهذا الغرض في مناطق جرداء، كان أفراد الأمن يفزعون الأطفال ويتهكون حرمت النساء ويقلبون البيت بحثا عن أي شيء»²، وفي مقابل ذلك نجد "سوايدية" يقول: « لم يكن للسكان أي ثقة بهذه الوحدات التي تتدخل دون أي احترام لحريات المواطنين، عمليات توقيف وتمشيط وتفتيش واسعة تطول أشخاصا بناء على مجرد اشتباههم بشراكتهم مع الإرهابيين...واستخدمت السلطة الأمن العسكري والوحدات الخاصة في الدرك والشرطة لإيقاف ممن تقع عليهم أية مسؤولية في القتال المسلح أو لتعذيبهم وتصفيتهم، أو إرسالهم إلى معسكرات الاعتقال في الجنوب»³.

من خلال هذه النصوص يتضح جليا كيف أن ما كتبه "زدادقة" يتماهى مع الواقع الذي عايشه و اعترف به الضابط وسجله تسجيلا حرفيا لا يكاد يختلف عن تسجيل الروائي، لا من حيث المحتوى والمضمون ولا من حيث الشكل واللغة المكتوبة التي توحى بتقريريتها، فالرواية على الرغم من أنها واكبت الرواية الجديدة لكن تبدو تقليدية من حيث بساطة اللغة والأسلوب وتسجيل الأحداث، إلى جانب عدم اهتمامه بالتقنيات الحديثة وكسر القاعدة التقليدية في الكتابة الروائية، حتى أن

¹ حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، ص55.

² سفيان زدادقة: سادة المصير، ص99.

³ حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، ص17.

القارئ لا يمكنه أن يميز بين العمل الروائي الذي كتبه "زدادقة" والكتاب الذي ألفه الضابط "حبيب سوايدية".

رابعاً: تناس أم حشو للتناس؟

إن المبدع حينما يكتب نصاً إبداعياً فإنه لا مناص له من الانطلاق من نصوص سابقة؛ إذ أنه لا ينطلق من فراغ وإنما من مجموعة معارف ومرجعيات فكرية وثقافية اختزنت في ذهنه، فيعمل على استرجاعها بوعي أو دون وعي منه، لأنها تصبح جزءاً من ذاكرته فيتقاطع نصه ويتداخل مع مجموعة نصوص أخرى سابقة أو معاصرة لنصه تمثل النص الأصلي، وقد رأينا أن العديد من الكتاب يهتمون بهذه الظاهرة في رواياتهم حتى يظهر النص في أبهى حلة. لكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو: هل كل كاتب وظف هذه الظاهرة الحداثية قد وفق في توظيفها وزادت نصه جمالا وإبداعاً؟ أم قد يتحول ذلك إلى مجرد حشو لملء الفراغ وزيادة عدد الصفحات، فيغدو مجرد وهم بالتجديد وإقناع القارئ بموسوعية الكاتب واتساع معارفه، حينما يتعلق الأمر بمجرد قص ولصق لنصوص سابقة وحضورها حرفياً دون زيادة أو نقصان في عدة صفحات حتى يغدو الأمر مملاً وغير طبيعي.

لقد اهتمت الكثير من الدراسات والبحوث الأكاديمية بظاهرة التناس نظرياً وتطبيقاً، وكثيرة هي الدراسات أيضاً حول دراسة التناس في الرواية الجزائرية، لذلك لن نصب اهتمامنا في هذه الدراسة حول إبراز تناس هذه النصوص مع نصوص أخرى، لأنه سيغدو ما سنقدمه مجرد تكرار واجترار لما سبقنا إليه الباحثون، وإنما لفت انتباهنا أثناء قراءتنا لرواية "متاهات" ظاهرة إعادة تسجيل بعض النصوص التاريخية حرفياً من كتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير" ما حدا بنا في هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن مدى توفيق الكاتب في توظيف هذه التقنية، حيث لاحظنا كيف أن الكاتب اهتم بشخصيته الروائية "أبي يزيد الإرهابية" التي تتناس مع شخصية "أبي يزيد النكاري" التاريخية التي عاشت في القرن "التاسع"، وعادت إلى الظهور في صورة شخصية تخيلية. لكن الروائي لا يكتفي

بذلك، أي باستحضار الشخصية التاريخية، بل عمد إلى إعادة تسجيل ما قرأه في كتب التاريخ حرفياً حول أخبار هذا الرجل وما قام به من مجازر واغتيالات وكيف كانت نهايته، فيقتبس من كتب التاريخ «نصوصاً تفرض هيمنتها، ليس من خلال الإعلان عن مصدرها فحسب حيث يذكر أنه قرأ كتباً من التاريخ، واستحضر شخصيات تاريخية، كشخصية أبي يزيد النكاري... وهو تطابق قد يوصف على أنه تناص يقوم على المحاكاة»¹، ذلك لأنه لم يهتم بإيراد الدلالة الخفية التي من أجله استدعى النص التاريخي، وهذا النقل الأمين للنصوص التاريخية تعمل على عرقلة سير أحداث النص وعجز القارئ أحياناً في الفصل بين الأحداث التاريخية والتخيلية لتشابه أحداث العنف والتقتيل، وأيضاً أسماء الشخصيات مما يربك القارئ، كما تختلط عليه الأمور أيضاً لولا أن الكاتب كان يضع النص المضمن بين شولتين، وكأننا بالكاتب يعمد إلى الاستشهاد من كتاب "الكامل في التاريخ" لـ "ابن الأثير الجزري" (630هـ) حتى يؤكد على مدى مطابقة الأحداث المأساوية بين العصرين. «ومنذ ذلك الحين راح حميدو يحدثها (زوجته) بإسهاب وفي أوقات متقطعة عن ما احتفظ به من ملاحظات حول أبي يزيد صاحب الحمار الذي أصبح جزءاً من حياتهما اليومية.. ملاحظة أولى: "ودخلت سنة ثلاثة وثلاثين وثلاثمائة للهجرة حيث اشتدت شوكة أبي يزيد النكاري المشهور بصاحب الحمار وكثر حوله الأتباع وهجم جيوش الفاطميين" وسجل مرة.. "هو من قبائل زناتة واسم والده كداد من توزر واختلف إلى بلاد السودان تاجراً، فولد له أبو يزيد من جارية هوارية فأتى بها إلى توزر ونشأ بها، وحفظ القرآن وخالط جماعة من دعاة المذهب النكاري، فمال إليهم ثم سافر إلى تاهرت حيث قام بتعليم الصبيان إلى أن خرج أبو عبد الله الشيعي إلى سلجماسة في ظل المهدي، فلجأ إلى تقيوس واشترى ضيعة وظل يعلم فيها الصبيان".

¹ آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 135.

ومرة أخرى... "مذهبه تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخروج على السلطان، فابتدأ يحتسب على الناس في أفعالهم ومذاهبهم وأصبحت له جماعة تعظه حتى اشتدت شوكته وازداد أتباعه في عهد القائم ولد المهدي ومن يومها راح يشن الغارات ويحرق ويفسد وبعد أن زحف إلى بلاد القائم حاصر "باغية" ثم قسطنطينية" ودخل غازيا "تبسة" و"مجانة" وهدم سورها، ودخل مرمجة فلقية رجل من أهلها له حمار أشهب، مليح الصورة فركبه أبو يزيد من ذلك اليوم»¹. والنصوص التي جاءت على هذا النحو كثيرة جدا في الصفحات التالية: (13، 14، 16، 17، 18، 22، 25، 26، 58، 59، 61، 62، 63، 63، كما نقل حوارا استغرق أربع صفحات دار بين المنصور وأبو يزيد حينما تم القبض عليه، وذلك في الصفحات: (61، 62، 63). وهذه الطريقة التي اتبعها الكاتب في محاولة المطابقة بين الأحداث والوقائع هي ما اصطلح على تسميتها "ضياء الدين ابن الأثير (637هـ)" في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" "بالنسخ"، حينما تحدث عن أوجه السرقة الأدبية فيقول: «واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابا وقسمته ثلاثة أقسام: نسخا وسلخا ومسحوا، أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذا من نسخ الكتاب»². و"احميدة عياشي" اعتمد في استحضاره للنص القديم على الطريقة المباشرة بمفهوم النسخ الذي تجاوز عنده الجملة والعبارة والفقرة إلى فقرات وصفحات، حتى غدا الأمر مجرد حشو؛ لأن قمة الإبداع في الأصل تكمن في كون النص الأصلي يكون مخفيا ولا يظهر منه سوى بعضه، أو يكتفي بالتلميح وإيراد المعنى الخفي الذي يحيل إلى النص السابق عن طريق الامتصاص والتحويل، لا عن طريق الاجترار وإعادة تسجيل

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 11، 12. وقد ورد هذا النص حرفيا في كتاب: ابن الأثير الجزري: الكامل في التاريخ، ج7، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص 188، 189.

² ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح: أحمد السحوفي وبدوي طبانة، نغضة مصر، القاهرة، (دط، دت) ص: 222

النصوص كما هي، إلا إذا اقتضت الضرورة كأن يقتبس آية من القرآن الكريم أو يستشهد بأبيات من الشعر؛ لأن «الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص»¹، وعلى ذلك فإن مفهوم التناص بتعلقه النصي يشكل مع نصوص أخرى «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، و كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»²، فيصبح النص بذلك سلسلة من العلاقات المتعددة ذات المنابع المختلفة، بتداخل النصوص وتفاعلها مع بعضها بعض، حيث إنه في «فضاء نص معين تتقاطع وتتناهي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»³ مشكلة نصا واحدا متعددًا، لكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: هل اعتماد الكاتب على التناص الاجتراري والنقل المباشر في النص الإبداعي هو إبداع وتغيير؟ " وهل ساهمت النصوص الغائبة مع النص الحاضر في بناء النص الروائي وتطور أحداثه؟ وهل ما قام به هو تناص تاريخي مباشر جامد مع النص الإبداعي؟ أم هو مجرد استغلال للنص الروائي لإعادة كتابة التاريخ بخدافه دون زيادة أو نقصان؟ وإذا كان الأمر كذلك لم لا يعود القارئ إلى كتب التاريخ التي ذكرت كل ما نقله الكاتب؟ أم هو مجرد حشو لزيادة عدد الصفحات، ف حتى تكرار الأحداث التاريخية في النص الروائي جاءت غير مبررة فنيا، ومملة دون ربط بينها وبين الأحداث في كثير من الأحيان، كاستحضار شخصية "عائشة رضي الله عنها، و" علي كرم الله وجهه، و قاتل علي وغيرهم، و « لاشك أن هذه الطريقة في استرجاع لحظات تاريخية بعينها وبعث أسماء شخصيات تاريخية قد أثر في بنية الرواية وجعلها أقرب إلى الملصقات الإشهارية المتعددة المصادر، ويتجلى ذلك من خلال الطريقة

¹ عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريفية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة العامة للكتاب المصرية، ط4، 1998، ص15

² المرجع نفسه، ص15..

³ جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط4، 1997، ص:21.

التناوبية التي يورد بها النصوص التاريخية، وما يمكن أن ينتمي إلى عالم الواقع والذي جعل من تشابه الأسماء وسيلة للربط بينها»¹، والكاتب حينما يشتغل على التناص بهذه الطريقة الجافة، فإننا نحاله يسيء إلى النص أكثر مما يخدمه، «إنه الخطر الذي يتهدد الرواية الجزائرية حينما يُساء فهم التقنيات التجريبية الحديثة التي عرفت الرواية الغربية»²، ولكن على الرغم من ذلك فإن الروائي حاول استحضار شخصيات بعينها من التاريخ جاء من أجل تأكيد مقولة التاريخ يعيد نفسه من خلال تشابه الأحداث و الشخصيات، كما لا ننكر على الكاتب أنه قد أحسن اختيار شخصية "أبي يزيد النكاري" ولم يفرغها من دلالتها أثناء توظيفها والاستعانة بها، لولا التكرار الممل في إعادة سرد أخباره وعدم الفصل بين الأحداث التاريخية والتخيلية.

لم يكتف الروائي باستحضار التاريخ فقط، بل لجأ أيضا إلى التناص المباشر مع الأدب والقرآن الكريم؛ حيث نجده يستحضر مقاطع مطولة من قصيدة لفوزي كريمة استغرقت خمس صفحات، (من الصفحة 34 إلى غاية الصفحة 38) وكان عليه أن يختار المقطع المناسب للفكرة التي تخدم نصه السردية وتعمل على تعزيده وتقويته والتأكيد على قضية معينة، لا أن يجعل النص السردية معرضا لكل ما تحتفظ به ذاكرته.

أما التناص مع القرآن فكان مع سورة الفيل، إذ اختار أسلوب التناوب بين السرد واستحضار آيات قرآنية دون رابط حقيقي يجمع بين دلالة النصين: «الكعبة..

ظلت تتحدث (جدة السارد) عن الكعبة

¹ آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 136.

² حبيب مونسي: الرواية الجزائرية أمل الانتظار وخيبة التلقي ويصحو الحرير لأمين الزاوي أنموذجا، الأدبي والأيدولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا. أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، ص 269.

الكعبة سوداء.. الحجاج يطوفون حولها.. وعسكر أبرهة هجم على الكعبة..

أصحاب الفيل

"ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل؟"

تتباهى أمي أمام الجارات، يقلن لها رأسي خفيف.

ألم يجعل كيدهم في تضليل"

جدتي بكت من شدة الفرحة عندما عدت إليهم من بعيد

"وأرسل عليهم طيرا أبابيل"

طافت جدتي حول الكعبة

طير أبابيل، طير أبابيل، طير أبابيل

قال الطبيب لوالدي هذا المرض اسمه المناجيت. وفي ذلك العام مات أطفال كثيرون. وقال له أيضا

هذا المرض معد.. وامتلاً بيتنا بالنساء وكانت أمي جد مسرورة يوم عدت إليهم من بعيد

"ترميهم بحجارة من سجيل"

وظلت جدتي كل الأيام لا تتحدث سوى عن الحج والأجناس والكعبة السوداء إلى أن زارها ذات

صباح ملاك الموت

عصف مأكول

عصف مأكول

عصف مأكول»¹. فعمل القارئ يلحظ مدى الخلط الوارد بين الأحداث المختلفة التي جاءت في النص الروائي وبين ما جاء في النص القرآني في سورة "الفيل".

أما عن الأحداث فكانت تتمثل في:

- طواف الحجاج حول الكعبة واستحضار قصة تهدم الكعبة
- حديث الجدة عن الكعبة بعد عودتها من الحج.
- تباهي الأم بابنها "احميدة".
- بكاء الجدة من شدة الفرح بعد شفاء حفيدها "احميدة".
- استرجاع الجدة حادثة الطواف حول الكعبة.
- فرحة الأم بعودة ابنها من المستشفى .
- حديث الجدة عن الحج و زيارتها للكعبة الشريفة، ثم موتها.

ويتخلل كل هذه الأحداث آيات من سورة الفيل، لكن لا يوجد أي رابط دلالي بين هذه الأحداث المختلطة وسورة الفيل سوى صورة الكعبة الوارد في أحداث النصين، ولعله أراد القول أنه لو تم تهدم الكعبة لما تمكنت الجدة من زيارتها، ولما أحضرت لهم الألعاب، ولما أقيمت تلك الوليمة التي جمعت الأحباب والأصحاب.

وإذا كان الأمر كذلك فما علاقة محاولة هدم الكعبة من طرف "أبرهة الحبشي" بمرض احميدة، وفرحة العائلة بنجاته، ثم موت الجدة بعد عودتها؟ وفي الحقيقة فإن هذا الخلط يعكس غياب الوعي الفني لدى الروائي بسبب غياب الرابط الدلالي والرمزي بين النص الحاضر والنص الغائب؛ إذ أن توظيفه لتقنية التناص كما يبدو كان عشوائيا دون وعي فني بهذه الظاهرة الأسلوبية.

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 29، 30.

خامسا: تشظي الفضاء الروائي والاغتراب المكاني:

عادة ما يكون مفهوم الاغتراب مرتبطا بالإنسان وانفصاله عن الواقع والانعزال عن الناس و العالم، واختياره العيش مع نفسه في المكان الذي يريجه ويعكس غربته، لأن المكان هو الذي يربط بينه وبين العالم الخارجي بما يحمله من أبعاد ودلالات تعكس حقيقة الشخصيات التي تسكن هذه الأمكنة التي تؤدي «دورا كبيرا في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية، ووظيفته هي إلقاء المزيد من الضوء على الشخصية»¹ لذلك نجد الشخصيات الروائية عادة ما تلجأ إلى «إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية على المحيط الذي يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو وسط يؤثر للأحداث»² كما هو حال شخصية البطل في رواية "كراف الخطايا" لـ "عيسى لحيلح" الذي جعل من غرفته مكانا بائسا غريبا فوضويا يعاني الاغتراب، حاله حال منصور، كما جعل منها مملكته الخاصة، وعالمه المستقل الذي لا يكاد يغادره إلا من أجل كرف خطايا أهل القرية وتتبع عوراتهم والسخرية من حالهم، فيصف السارد ذلك قائلا: «وإن تدخل يوما ما إلى غرفة نومه.. فإنك ترى ما يدهشك ويحير لبك ويجعلك نهباً لمشاعر مضطربة، وانفعالات متناقضة، وأول ما يشد نظرك هذه الرفوف المتراسة من الكتب السميكة .. وأغلبها روايات وقصص ودواوين شعرية»³. في هذا المقطع الروائي يقدم لنا الروائي الشخصية الرئيسة من خلال المكان الذي ينم عن الاضطراب من جهة وعن توجه وميل شخصية "منصور" إلى القراءة من جهة أخرى، من خلال الكشف عن نوع الكتب التي تستهويه، ليكشف لنا النص عن طبيعة الشخصية المثقفة التي غالبا ما تبحث عن الهدوء والسكينة والانعزالية، لكن غرفة منصور تعكس اغترابه وقلقه ورفضه للواقع، بل عبثيته وسخريته من العالم

¹ يحيى العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005، ص 161 .

² حميد لحدادي: بنية النص السردى، ص71.

³ عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج1، ص 3.

الخارجي؛ إذ يصف الراوي ذلك بقوله: « هذه الفوضى الشاملة توزعت على أرضية الغرفة، من علب مصبرات فارغة... إلى سجادة صلاة لم تنطبع عليها جبهته منذ أسابيع... وسط هذه الفوضى يعيش ويتقيأ ما يشرب ويفعل أمورا أخرى لا يجب أن يطلع عليها أحد غير الله .. وبهذا العبث يمارس حياته ربما لأنه يجد الانسجام مع ذلك كله أو لأنه بذلك يريد أن يعكس حقيقة طالما اجتهد أهل القرية في إخفائها خلف المناظر الخادعة التي تغطي بواطن الأدغال»¹.

إن عبثية منصور وفوضى الغرفة التي تفوح برائحة الرفض المطلق للعالم الخارجي تتم عن الفوضى التي تعيشها الجزائر فترة التسعينيات، والتحويلات التي طرأت عليها فجأة، كحال غرفته تماما، لذلك قرر أن يعتزل الناس ويصاحب غرفته ليشكلا معا عملة واحدة ذات بصمات اغترابية تحمل معان إنسانية و تعكس مقدار الانسجام والتنافر بين الشخصية والغرفة التي أصبح يلزمها ملازمة تامة توحى باغترابية المكان.

إلى جانب الغرفة نجد منصورا قد اختار مكانا آخر يلجأ إليه أثناء زيارته القليلة جدا لوالدته، لكي يخرج من اغتراب ويدخل في اغتراب آخر، إذ حاول أن «يجد سحر البحر الذي طالما تحدّث عنه أهل الفن والشعراء... لم يجد في البحر غير هدير الموج المزعج ورائحة الطحالب ..»² عكس ما كان يلقاه الرومانسيون والعشاق والسكران... في البحر فيخاطبهم بقوله: «لا شيء في البحر يا غواة.. فلا تُنطقوا صمته بما تشاءون .. لا شيء في البحر فانصرفوا.. إنه قطرة فيكم وهباءة في فضائكم العميق، تأملوا أنفسكم قليلا سوف تصابون بالجنون أو الدوار الأبدي»³. لقد أصبح البحر ملجأ اغترابه وهروبه من الواقع، يناجيه ويشكو إليه الوضع المأزوم وما آلت إليه بلاده، ويعلن سخطه

¹ عبد الله عيسى لحليح: كراف الخطايا، ج1 ص 1، ج 1، ص 3..

² المصدر نفسه، ص 168.

³ المصدر نفسه، ص 265.

على الجميع بما فيهم رجالات السياسة الذين عاثوا في الأرض فسادا كما يعتقد ذلك من خلال أصوات الحيوانات التي كان يقلدها.

إذا كانت الغرفة والبحر فضاءان اختارهما "منصور" عن وعي ورغبة منه في ملازمتها لبث شكواه لهما، فإن هناك مكانا آخر (السجن) يحمل إيجاعات اغترابية لبث فيه "منصور" ما قُدر له أن يبقى فيه قصرا نتيجة عبثته واستهتاره ولا مبالاته، وهو من الفضاءات المغلقة التي تنم عن انعدام الحرية وقتل حرية التعبير، و الذي يعكس الاغتراب السياسي من خلال الشريط الذي قام بتسجيله وكان سببا لدخوله السجن ليواصل غربته المكانية التي رافقته منذ بداية الرواية.

إلى جانب اغتراب فضاء السجن فقد تحولت دلالاته أيضا من مركز للتعذيب و قهر السلطة للسجناء السياسيين، إلى فضاء مخصص للصراعات السياسية والنقاشات الحادة حول قضايا دينية مختلفة، كما أصبح مكانا لإلغاء الآخر وإقصائه وتكفيره لعدم توافق الآراء؛ بمعنى تحول إلى مكان لصراع الأيديولوجيات ومحاولة فرض الشخصيات سيطرتها بالقوة، وهذا ما تجسده رواية "الورم" لـ: "محمد ساري"، من خلال الصراع والنقاش الذي دار بين أحد السجناء، وهو طالب متخرج من الجامعة الإسلامية، وأمير وجماعته حينما احتد النقاش بينهما في مسائل عديدة واختلاف الرأي، ولأن الطالب أبدى رأيه بصراحة وحاول مناقشتهم وإقناعهم، اتهموه بالخروج عن تعاليم الدين الصحيحة، فصدرت في حقه فتوى بجلده حتى يعود إلى "رشدته"، مما يعني أن السجن سمح للشخصيات المتطرفة دينيا و المتعصبة لآرائها أن تمارس تسلطها وإقصاءها للآخر لمجرد اختلاف الآراء وتباينها، وهذا ما نقله لنا "كريم" بعد دخوله المعتقل. «لكن حماس كريم فتر بنسبة كبيرة أثناء إقامته في المعتقل. حيث شاهد عن قرب السلوكات اليومية للأمرء الجدد. الذين أظهروا جهلهم المطبق بالمسائل الفقهية وعوضوه بالغطرسة والتسلط على جنودهم. ناهيك عن الخلافات الصبانية حول مسائل تافهة. والعنف اللفظي والعبارات السوقية والشتائم البذيئة التي يمتطون بها بعضهم بعضا في حالات الغضب

والنرفزة. في الحلقات التي كانوا ينظمونها يوميا... عرف كريم ضيقهم واستياءهم من المناقشة واختلاف الرأي. الأسئلة وحدها هي المسموح بها أو طلب توضيح بعض الجزئيات. وكل من سولت له نفسه بإبداء اختلافه مع ما يطرح في الحلقات. اتهم علانية بالخروج عن تعاليم الدين الصحيحة، ويذكر كريم ذلك الطالب الجسور المتخرج حديثا من الجامعة الإسلامية بقسنطينة الذي تمادى في مناقشة الأمير لبضعة أيام بالرغم من التهديدات الصريحة المتضمنة في الردود فصدرت في حقه فتوى تقول بأن غرفتنا مجوسيا يسكنه ويوسوس له أفكارا تبدو في ظاهرها دينية ولكن حقيقتها غير ذلك. أمسكوه وسوطوه بحزام جلدي لإخراج العفريت من جسده. قضوا نصف الليل وهم يمارسون عليه طقوس الرقية والجلد المبرح ليطردوا الجان الذي هلوسه وهو لم يتوقف عن الصراخ بأعلى صوته»¹

الكاتب من خلال عرضه لأحداث الرواية لم يبد رأيه وحاول أن يكون خارج الأحداث، إلا أنه حرص على نقل الوقائع كما هي وجعل الشخصيات تتحرك وتتحدث بطلاقة وحرية كما لو أنها على مسرح الواقع، مما أدى ذلك إلى فضح أيديولوجيات الشخصيات وانتمائها الحزبي، فعرض لنا ميل الشخصيات المتطرفة إلى استخدام كل الوسائل المتاحة من أجل فرض رؤاها في حالة عدم الاقتناع بما يقولون، كإقامة الحد على معارضيتهم، لذلك كان المثقف داخل المعتقلات يتجنب الخوض في المسائل السياسية والدينية ورفض الإفصاح عن انتمائه وحقيقته مواقفه تجاه أية قضية أو أية مسألة بخاصة المسائل الدينية أو ما يتعلق بالسلطة، وهذا ما نصح به الشاعر المعلم "كريم" بطل رواية الورم داخل المعتقل «ذلك أن العقوبة ستنزل عليه مثلما ينزل البرق على شجرة منعزلة»².

الشيء نفسه بالنسبة لرواية "مرايا الخوف" حيث لم يهتم الكاتب برسم السجن رسما خارجيا ولم يهتم بوصف أنواع التعذيب التي تهتم معظم الروايات بتصويرها، وإنما ركز على إيديولوجيا الشخصيات التي

¹ محمد ساري: الورم، ص 18.

² المصدر نفسه، ص 21.

استغلت بقاءها في السجن لتحقيق أهدافها السياسية من أجل التخلص من السلطة المعادية للحركات الإسلامية، لذلك انشغلت الشخصيات بنشر الأفكار الجديدة بين السجناء وتحويله إلى منبر للدعوة والقتال «في سجن تحول قزويني إلى داعية. أثر في كثير من المساجين. أغربهم اقترفوا جرائم القتل، وعلمهم الصلاة، ثم استمالهم إلى أفكاره. وكان يعلم أنهم سيشكلون جند الله مستقبلا. كان يملك حقدا دفينا تجاه السلطة»¹.

لم يهتم الروائيون كثيرا بتقديم السجن ووصفه طبوغرافيا ورسم حدوده ومعالمه، ولا اهتماموا بنقله على أنه فضاء لقهر الذات الإنسانية وذوها وإغائها نهائيا من طرف السلطة وأجهزتها الأيديولوجية الموظفة، خصوصا لقمع السجناء كما هي العادة، وإنما انشغلوا هذه المرة بنقل الصراع الأيديولوجي الدائر بين السجناء، ومحاولة التأثير على المعتقلين، إما بالإقناع أو بالقوة، ليكشفوا لنا عن الحضور المكثف لدلالات السجن وتحويلها.

إذا كان السجن فضاء مغلقا ومعاديا يُحيل على انعدام الحرية و القهر والاستلاب وإلغاء الآخر، فإن هناك فضاء آخر يُحيل في أحيان كثيرة على المعنى نفسه وعلى القهر والظلم والإلغاء. إنه فضاء الجبل، والذي بالرغم من انفتاحه على العالم واتساعه والإيهام بحرية الأشخاص داخله، إلا أنه فضاء يمثل سجنا أكبر يضيق بما رحب. إنه فضاء القهر الواسع، وفيه تقهر الكلمة والحرية مرة أخرى ليعري الجماعات التي تأوي إلى هذا المكان حاله حال السجن، إذ أضحي فضاء الجبل واحدا متعددا يجمع بين مهام وأماكن مختلفة، فهو فضاء للمحاكمة والسجن وإصدار الفتوى والتدريب على السلاح، ونسخ الأشرطة وتوزيعها ضمن لجنة الدعوة والإعلام، و أيضا فضاء سكني يضم المنازل والخيام والنساء والأطفال، ومراكز للقتال، وقاعدة مخصصة للمقاتلين فترة التسعينيات كما جاء في روايات عديدة «وبمجرد أن دخلنا قلب المنطقة المحررة كما يطلق عليها، حتى ظهرت عناصر فوج

¹ حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص 61.

خاص بالمراقبة والحراسة.. كانوا في انتظارنا، يرتدون زيا أفغانيا، لا يتجاوز أكبرهم سن الخامسة والعشرين، شعورهم شعث وطويلة، أثار الطبيعة القاسية بادية على قسما ت وجوههم»²⁴، وفي رواية أخرى يفصل السارد في وصف المخابئ والمسالك التي تؤدي إلى الجبل «كان فيه مخابئ تبلغ نحو العشرين دهليزا مظلما. وكان كل مخبأ مجهزا بالفرش والمرافق البدائية كالقناديل التي كانت الجماعة المسلحة تستولي عليها من قوافل المسافرين... وكانت هذه الشبكة من المخابئ تتخفى تحت أشجار الزيتون المتكاثرة في هذه القمة من جبل السباع الشاهقة.. وكان الداخل إلى هذه الغابة كالداخل إلى عالم مظلم مجهول.. وقد هيئ المدخل العام المفضي إلى القاعدة مسلك يبدو عريضا نسبيا؛ إذ كان عرضه لا يقل عن خطوتين اثنتين. لكن المسلك العام كان، في الحقيقة، ملغما، حتى إذا سلكه سالك غريب عن القاعدة، انفجرت فيه الألغام. فكان أن أهل هذه القاعدة من الجماعة المسلحة يتخذون مسلكا آخر وعرا للدخول والخروج، كان محاذيا للمسلك العام العريض»¹. هكذا انزاح فضاء الجبل عن صفته الطبيعية كمكان انتقال إلى مكان إقامة، فتحول إلى فضاء أهل بالسكان بعدما كان مهجورا إلا من الحيوانات والحشرات، يسكن أفرادهم مساكن متواضعة وكهوف ومغارات بعدما كانت مخبأ للمجاهدين والمناضلين أيام الثورة. لقد تغيرت قيمته الرمزية ودلالته الأيديولوجية بتغير وظيفته وصورته الطبيعية؛ إذ كان في السابق يحمل دلالة إيجابية وأيديولوجية ثورية دفعت المجاهدين للدفاع عن الوطن وحمايته من قبضة المستعمر، فلم يجدوا مكانا أفضل من الجبال للاختباء والتخطيط بين الأدغال وكثافة الأشجار وفي الكهوف والمغارات، أما زمن الأزمة فأصبح يحمل دلالات سلبية وقيما أيديولوجية معبأة بالأصولية المشحونة بالعنف والقوة، والظلم، والتعسف، والقهر، والتسلط، وحب الانتقام، ورفض الآخر ومعارضته؛ إنه مكان الاستيلاء والقهر، الذي تنعدم فيه الحرية؛ إذ يُعذب ويُقتل كل الذين تسول لهم أنفسهم المعارضة أو الفرار، كما في السجن تماما، فـ"رضوان" في رواية "مناهاة" حينما لاحظ التمييز بينهم من طرف أميرهم "أبي يزيد" وعدم السماح لهم بمشاركتهم الرأي

¹ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 205، 206.

في اتخاذ القرارات وتهميشهم ومراقبتهم وعدم الثقة بهم، ثار على مسمع جند الأمير "أبي يزيد" «إن كنتم لستم بحاجة إلينا دعونا نرحل عن منطقتكم، فهناك من هو أحوج إلينا، نحن لم نغامر بحياتنا ونقوم بالهروب الكبير من السجن لنسجن من جديد في هذه الأحراش»¹. فكلام "رضوان" يؤكد ما ذكرناه من تحول فضاء الجبل من كونه فضاء مفتوحا إلى فضاء مغلق وهروب السجناء من سجن السلطة "بتازولت" ودخولهم مرة أخرى سجن الجماعات في الجبل، وهو سجن تنعدم فيه أقصى معاني الحرية. لكن كلام "رضوان" هذا لم يكن ليلقى ترحيبا أو تقبلا من طرف "أبي يزيد"، بل استدعاه واتهمه بشق عصا الطاعة وزرع الفتنة وأمر بربطه ونزع ثيابه وجلده أمام مرأى الجميع، و الأكثر من ذلك أنه تحول إلى مكان للتصفية الجسدية والقتل العمدي نتيجة لرفض فكر الآخر ومحاولة "رضوان" ومن معه الهروب، فالجبل بذلك يكشف عن الصراع والعنف ويشهد عملية الذبح؛ إذ «اتجهوا بهم إلى سفح الجبل الذي ظل صامتا وغارقا في الضباب الكثيف وألقوا بهم في حفرة كثيفة وألقوا عليهم التراب»² وقد رموهم من قبل في سجن بدائي نتيجة كلامهم وطريقة تفكيرهم التي شهدها الجبل، كذلك حدث مع أحد أفراد جماعة "أبي هيثم" في رواية "وادي الظلام" حيث كان مصيره الموت بسبب فشله في قتل المعلم "أحمد" «أراكم كأنكم تنتظرون أوامري لمواراة جثة هذا الخنزير... خذوه فواروه في التراب دون أن تغسلوه أو تصلوا عليه فقد مات كافرا!»³.

إن هذا الفضاء لا يمثل فضاء السجن والقتل وعكس الصراعات فقط، بل هو أيضا فضاء مخصص لنشر الأفكار والأيدولوجيات، وهي الوظيفة التي يقوم بها الدكتور "أبو إبراهيم" و كمال "منصور" في رواية "متهات" في معسكر سري يسمى بالرحمن، يعمل على نسخ الشرائط والبيانات

¹ احيدة عياشي: متهات، ص 257.

² المصدر نفسه، ص 258.

³ عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، ص 189.

والدعاية والدعوة والإعلام¹. إن الجبل بذلك فضاء واسع متعدد المهام والوظائف والمسؤوليات، متعدد الشخصيات والمستويات الاجتماعية والسياسية، يحمل رموزا ودلالات تنم عن أصحابها وتعري حقيقتهم وأيديولوجيتهم.

من خلال ما سبق يتضح جليا للقارئ كيف تجلت التحولات التي شهدتها فضاءات رواية الأزمة التي كانت كنتيجة حتمية فرضتها التحولات السياسية، أو هو انعكاس الأزمة على الرواية بصفة عامة وعلى الفضاء الروائي بصفة خاصة، باعتباره الحيز الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات الروائية، لتكسبه دلالات ذات أبعاد نفسية واجتماعية وأيديولوجية وسياسية كشفت عنها لغة الرواية التي فضحت حقيقة الفضاء وما يعانيه من اغتراب وعنف واضطراب، ما يبين حداثة بنية الفضاء الروائي الذي لم يعد كل همه الوصف الخارجي الطوبوغرافي كما في الرواية التقليدية.

¹ احميدة عياشي: متاهات، ص 263.

سادسا: تهجين السرد وإشكالية التجنيس:

لاشك أن ظاهرة التجنيس الأدبي والفني وتهجين السرد ملمح حدائثي كشفت عنه تحولات الكتابة الجديدة، إذ أصبح الكاتب لا يكاد يستغني عنها؛ لأنه يسعى دائما إلى تحطيم المقولة الكلاسيكية القائلة بنقاء النوع والحدود الفاصلة بين هذه الأنواع، من أجل إضفاء سمة الجدة من خلال تجاوز القديم وكل ما هو تقليدي في الكتابة. وهذا ما دعا إليه تيار الحداثة وما بعد الحداثة؛ لأنه لا يمكن عزل النص الأدبي عن الخطابات الأخرى، حيث إن « الظروف الجديدة، ومستجدات العصر، ووعي الأدباء لها وفق رؤيتهم ومواقفهم، ووفق تلقيهم لها، استلزمت البحث عن أساليب جديدة تتماشى وتطور الحياة الثقافية والفكرية، والمؤثر العقلي لبعض معطيات العصر، وتشابكاته وتعقيداته في بناء ومؤسساته بفعل منجزات العصر»¹، كما أن قضية تهجين السرد وعدم الاكتفاء بنوع واحد داخل النص بات مفروغا منه، حيث تضاعف دور الأنواع ولم تعد هذه القضية تشغل بال الأدباء بقدر ما شغلت النقاد؛ إذ «عندما تصبح هذه المجاورة بمثابة "سمة" شكلية ظاهرة بقدر ما تحير النقاد، فيختلفون وينقسمون بين مرجح لنوع على حساب الآخر، بقدر ما يحاول آخرون الخروج بصيغة توفيقية تجمع بين النوعين، وحتى القول بهذه الصيغة لا يعفي -في أحيان كثيرة- من أسئلة تحاور النقد، وتلتقط انتصاره المضمر على حساب الآخر»²، فإذا كان الأمر يتعلق بشكلين أو نوعين يطغى أحدهما على الآخر، فإنه حتما سيتم ترجيح النوع البارز الأكثر توظيفا لعناصره وخصائصه المميزة، لكن الأمر مختلف بالنسبة لبعض الكتابات التي ألفيناها جديدة في الساحة الإبداعية الجزائرية، كما هو الحال عند الكاتبة أحلام مستغانمي في كتابها "نسيان com". أقول الكتاب ولا أقول الرواية؛ ذلك أنه حينما تقرأ الكتاب لا تحس أنك تقرأ رواية، ولعل القارئ سينتبه إلى ذلك ربما قبل

¹ حسن عليان: تداخل الأجناس الأدبية ص 19.

² ساندي سالم أبو سرييف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص 249

الانتباه إلى أن الروائية لم تحدد نوع الجنس على غلاف الكتاب، باعتبار أنها تكتب روايات، بل تركت الخانة فارغة، مما يعزز شك القارئ و يؤكد إشكالية التجنيس وتهجين السرد.

من المؤكد أن « أبرز ملمح في تحولات الرواية العربية إنما تجلّى بخروج الرواية العربية من شكلها التقليدي، ودخولها في عوالم التجريب والحداثة، وهي تحمل بصمات واضحة للعديد من الإبداعات المجاورة.. فيما يسمى ظاهرة التجنيس الأدبي والفني»¹، غير أن ما كتبه أحلام مستغانمي يثير الكثير من الشك والتساؤلات الملحة. فهل ما كتبه فعلا هو رواية أو هو مجرد نص، أو كتابة جديدة ولا يجوز أن نطلق عليه اسم الرواية؟

في الحقيقة تعارضت الرؤى والمواقف أثناء دراسة هذا الشكل الجديد، فمنهم من اعتبر الكتاب رواية وعلل بذلك بظاهرة التداخل استنادا إلى ما قاله "نزيه أبو نضال «عليك أن تتعامل مع ما يفرزه المبدعون لا أن تضع شروطك المسبقة على شكل إبداعهم، ولتكن قراءتك النقدية "نصية" أي من داخل النص لا من قوانين النقد السابقة على النص، كما يؤكد بعض النقاد المحدثين»²، وانطلاقا من هذا أيضا كان من الممكن دراسة هذا الشكل الجديد باعتباره نصا أو كتابة أدبية وإبداعية لا رواية، حتى لا يُحمّل الدارس النص أكثر مما يحتمل، فلو كان ما كتبه أحلام هو فعلا رواية لكانت بيّنت ذلك على غلاف الكتاب، لكنها تعلم يقينا أنها لم تكتب رواية وأرادت أن تدفع بالمسؤولية على عاتق القارئ؛ ذلك لأنها كتبت مجموعة من النصائح للنسيان من بداية النص إلى نهايته ومزجت ذلك بمجموعة من المواعظ، والحكم، والأمثال والأقوال، والأشعار، والحكايات الشعبية القصيرة حول علاقة المرأة بالرجل وخيانة هذا الأخير ودعوتها إلى ضرورة نسيانه وتجاهله، لذلك أطلقت على هذه الكتابة عنوان "نسيان" الذي ربطته بموقع الكتروني لتفاعل القراء -النساء فقط دون الرجال- مع ما كتبه

¹ نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص 17.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كحالة تجريبية جديدة كسرت بها الكتابة التقليدية من جهتين، من جهة تخصيص موقع إلكتروني لهذه الكتابة باسم "nessyane.com"، ثم تعمدها عدم كتابة نوع الجنس على الغلاف وتعويضه بشيء أهم بالنسبة لها وهو كتابة عبارة: "يحظر بيعه للرجال"، بما أن موضوع النص يخص المرأة وهو بالأحرى تحريض المرأة ضد الرجل، لكون الرجل سبب معاناتها وألمها بخداعه وإخلافه الوعد مع المرأة التي كان يدعي حبه لها، وفي الحقيقة لم تكن هذه الطريقة إلا تلميح ذكي وإغراء للقراءة من طرف الكاتبة ومن أجل اقتنائه، وما يؤكد ذلك أنها وجهت لهم رسالة في بداية الكتاب لأنها تعلم يقينا أن الفضوليين من الرجال سيتسللون إليه.

من المؤكد أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية استيعابا للأنواع الأخرى حيث «تستمد قوة الحضور وبلاغة الامتداد مما تتوفر عليه من حرية مطلقة تمكّنها من خرق سلطة المعايير المختلفة والمتفاوتة»¹، وصحيح أنه ليس من حقنا إسقاط مكونات الخطاب الروائي وخصائصه على النص باعتبار ما تدعو إليه الكتابة الحداثية من تجاوز النوع التقليدي، غير أن ما كتبه "أحلام أيضا لا يصلح لأن يطلق عليه رواية، ذلك أن القارئ يلمح غياب الشخصيات الروائية إلا ما جاء ذكره عرضا كشخصية "كاميليا" - التي ذكر اسمها مرتين في نهاية الرواية - صديقتها التي كانت توجه إليها نصائحها التي جمعتها من خبرتها وتجارب من عايشتهم، لذلك كانت كثيرا ما تتحدث عن نفسها وعن خبرتها وعن كتاباتها واشتعارها بفخر واعتزاز، مما يعكس أيضا الشكل السير ذاتي في هذا الكتاب، بذكرها مجموعة من الشخصيات والأحداث الواقعية التي عاشتها الكاتبة (زوجها، قصة خادمتها، موقف والدتها، شهادة نزار قباني في كتاباتها، المغنية لقصائدها جاهدة وهبة) .

فالشخصيات التي ذكرتها كانت كومضة سريعة الاختفاء تأتي بها في سياق الكلام دون أن

¹ بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، ص 63.

تساهم في أحداث الرواية وتطورها، فهي ليست شخصيات مشاركة ولا شاهدة على ما روته أحلام. الشاهدة الوحيدة هي الكاتبة ولن أقول الراوية؛ لأنها لم تكن تروي أو تسرد قصة معينة أو أحداثا مختلفة، بل كانت تقدم نصائح ومواعظ للنساء المخدوعات وتدعوهم لنسيان الرجل.

أما الفضاء الجغرافي فلم يأت ذكره إلا لما كالبيت، ولم تهتم بإبراز دلالة هذا الفضاء الذي ارتبط غيابه بغياب الشخصيات، باعتباره الفضاء الذي تتحرك فيه ويشهد على تحركات الشخصيات ومأساتها، ومعاناتها، واغترابها، وقلقها، واضطرابها، وعلى هدوئها، وفرحها، وسكينتها، إذ أن الفضاء يعكس الحالة النفسية للشخصيات كما عرفنا سابقا.

فالكاتبة إذن غيّت في كتابها أهم ما يميز العمل الروائي الحدث والشخصيات والفضاء، إذ كان بإمكانها أن تعمل على خلق هذه العناصر ومزج عملها بكل ما وظفته من حكم وأمثال وأشعار وأقوال... فتكون بذلك قد أبدعت في كتابتها و تجاوزت في الآن نفسه الكتابة التقليدية، فيجمع نصها بين السيرة والرواية والقصة والوصية وغيرها من الأنواع الأخرى، لأن ما كتبه جعلنا نتخيل أننا نقرأ وصية موجهة إلى المرأة من طرف الكاتبة، ذلك لما تحويه الوصية من الدروس والعبر التي يكتسبها الأفراد من خلال تجاربهم، كما أنها غالبا ما تأتي في شكل نصائح وإرشادات، وحكم، تصدر من طرف شخص حكيم، أو شخص علمته الحياة الكثير من الدروس التي اكتسبها من خلال تجاربه وعلاقاته الاجتماعية، أو يكون قد سمع عنها، فأراد نقلها وإيصالها إلى المتلقي لهدف إنساني كما هو الحال تماما عند "أحلام" التي أرادت أن تنقل هذه التجارب في قالب فني شيق وممتع، حتى تستفيد المرأة من التجارب السابقة، حيث قسمت نصها إلى مجموعة لوحات تحمل عناوين مختلفة على شكل نصائح وأوامر تتخللها عناوين فرعية بعنوان : "نصيحة" ومن ذلك على سبيل المثال:

نصائح بقطع من الجمال	ص81
تفوقي عليه حبا	ص95
دعيه يجرب !	ص109
صلي... ففي سجود قلبك نسيانه	ص117
تختبري بتقواه... أخلاق قلبه	ص121
ابعدي عن البحر وغنيلا!	ص127
تجنبي الأغاني العاطفية (إلا إن كنت مازوشية!)	ص131
لا تصدقي الأساطير. فمؤلفوها رجال!	ص135
لا تبحتي بعيدا	ص139

وعن اعترافها بأنها خصصت هذا الكتاب للنصائح تقول: « أقصر طريق إلى النسيان! .. بعض النساء من حولي اتّمنني بإسداء نصائح مثالية، وأخذني على إهمال أقصر النصائح وأجداها لنسيان رجل. لن آتي على ذكر "أم النصائح" هذه، خاصة أنها لا إمكانية اختصارها في جملة واحدة، كانت ستلغي الضرورة لكل ما جاء في هذا الكتاب الذي كتبتّه للصابرات وللعاقلات منكن»¹. وقد جاء معظم الكتاب على النحو الذي ذكرناه.

¹ أحلام مستغانمي: نسيان COM، دار الآداب، بيروت، ط3، 2010، ص153.

وحتى نؤكد ما ذهبنا إليه نرجع إلى ما كتبه الروائية في حد ذاتها، حيث تشير في كذا موضع أن ما كتبه عبارة عن كتاب في شكل مقالات موضوعها نصائح للنسيان وليست رواية كما تناولته أقلام بعض الباحثين¹.

« ما هذا الكتاب سوى إغراء للنسيان. ما فعلته هنا سوى لثمة في كل صفحة»²

« كتبت "دليل النسيان" هذا بسخرية كبيرة»³

« عندما أصبح مطلب الصديقات أن أكتب ما سيكون دليلا نسائيا للنسيان»⁴

«لقد تحمست للفكرة. إلى حد أنني سرقت من عملي الروائي (الذي أصبح جاهزا تقريبا) ثلاثة أشهر لكتابة هذا الكتاب»⁵

«لكنك تقولين إنك تكتبين كتابا عن النسيان»⁶

«النسيان والرجال من حولي يريدون الكتاب نفسه. أوضح للرجال أنه ليس كتابا لكم»⁷

¹ كما جاء في رسالة ماجستير بعنوان "التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في رواية نسيان com"، للطالبة فطيمة فرحي، حيث حاولت إثبات أن هذا العمل عبارة عن رواية استنادا إلى مقولة تلاشي الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، وكذا الدراسة التي قامت بها الباحثة أحلام بن الشيخ في مقال بعنوان: شعرية المثل في رواية نسيان com، ونشرته في مجلة الأثر ع 17، 2013، ومقالات أخرى على صفحات الانترنت وكذا اعتباره كذلك من طرف القراء انطلاقا مما كتبه سابقا.

² أحلام مستغانمي، نسيان COM، ص 19.

³ المصدر نفسه، ص 19.

⁴ المصدر نفسه، ص 38.

⁵ المصدر نفسه، ص 24.

⁶ المصدر نفسه، ص 32.

⁷ المصدر نفسه، ص 32.

« أتوقع أن يتجاوز هذا الكتاب أهدافه العاطفية إلى طموحات سياسية مشروعة فقد صار ضروريا تأسيس حزب سياسي»¹

« أعترف. كتبت هذا الكتاب لممازحة النسيان»²

«بين فترة كتابة هذا الكتاب وإرساله إلى المطبعة تحققت نبوءتي وخسرت هذه الصديقة رجل حياتها»³

فمما سبق يتضح أن الكاتبة كانت تسمي ما كتبه إما كتابا أو دليلا للنسيان، ولو كان يغلب عليه النوع الروائي لأضافت أيضا رواية. فالكتاب على الرغم من تعدد نصوصه وتمازجها ليشكل كتابة جديدة ساهمت في تهجين السرد وخلخلة مفاهيم الأنواع الأدبية، إلا أنه برأينا يبقى عبارة عن نص أو كتابة أدبية كما يذهب إلى ذلك «منظرو ما بعد الحداثة (الذين) يحاولون العمل بعيدا عن نظرية النوع من خلال الاعتماد على مصطلحات مثل (نص) و (كتابة). وهذان مصطلحان بعيدان عن التصنيف النوعي، أما أسباب ذلك فتعود -على حد قول أحد الباحثين- إلى فكرة الإقصاء على التراتبات التي تقدمها الأنواع»⁴، فالكتابة الأدبية في هذه الحالة أوسع وأشمل لمثل هذه النماذج التي يعجز صاحبها والمتلقي عن تصنيفها ووضعها في خانة معينة، لغياب عناصر بارزة ومعينة للجنس محدد كما كان يتم تصنيف الأعمال الأخرى المتداخلة مع الرواية، «فالفاعلية أصبحت للنصوص، ولم تعد مرتبطة بالجنس الأدبي ودوره التصنيفي أو المعرفي، فكل (نص) أو (كتابة) يميل إلى الارتباط بنصوص

¹ أحلام مستغانمي، نسيان COM، ص 32.

² المصدر نفسه، ص 205.

³ المصدر نفسه، ص 221.

⁴ عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 116، 117.

أخرى، ومن ثم فإن بعض المنظرين يشير إلى أن الأنواع الأدبية التي تحولت إلى عائلات من النصوص، بينهما علاقة قري وثيقة أو ضعيفة»¹.

لقد غدت الكتابة الإبداعية نوعا أدبيا إشكاليا يعبر عن صعوبة تحديد هوية النص، لكون النص الأدبي تحول إلى نص هجين يمزج بين أنواع عديدة دون سيطرة نوع على آخر، كما هو الحال في كتاب "أحلام مستغانمي" والتي على الرغم من عدم تحديدها لنوع الكتابة التي مارستها، إلا أنها استطاعت بلغتها السلسة، والشعرية التي تصبغ رواياتها أن تلج إلى قلوب عدد كبير من القراء.

سابعاً: إشكالية التابو ونقد الإيروتيك* :

لا تهدف دراستنا في هذا المبحث إلى إبراز تحليلات التابو في الرواية، أو كيف تم توظيفه، أو تحليل النصوص التي تحتفي بذلك. فهذه ليست غايتنا، وإنما الهدف الذي نصبو إليه هو محاولة الكشف عن جانب آخر في كسر تابو الجنس، الذي يتمثل في وهم التحديد في السرد الروائي الذي ساهم في تشطي هوية السرد وغياب وظيفته التي تهتم وتحتفي بالجانب الفني والجمالي للشكل الروائي أكثر من احتفائه بتناول ما يسمى بالمحرمات أو الثالث المحرم، بخاصة الاهتمام المبالغ فيه في الوصف الإيروتيكي، الذي يتكرر مرات عديدة في النص الروائي دون أن يضيف شيئاً للأدب كقيمة جمالية، حيث إنه لن يحدث أي خلل ولن يختل العمل الروائي لو قمنا بحذف هذه المشاهد الوصفية، التي أحالها في هذه الحالة مجرد حشو، ومقحمة إقحاماً، ولا جمالية فنية فيها، إذ يبدو أنها وظفت فقط من أجل إثارة المتلقي، أو من أجل تحقيق رغبة الظهور والشهرة؛ لكون كسر تابو الجنس أحد مظاهر

¹ عادل ضرغام، في السرد الروائي، ص 117، 118.

* تعني كلمة (Erotic) الإيروتيكية في اللغة الإنجليزية "المثير للشهوة الجنسية"، أما كلمة "إيروسية" فتعود إلى تسمية لأحد آلهة الحب عند الإغريق، والكاتب الإيروسي يكتب بعثية واضحة مندفعاً في كتاباته بعيداً عن القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية، ينظر: فليحة حسن الإيروتيكية، تاريخ النشر: 2010/03/18، تاريخ الزيارة: 2016/02/22،

<http://www.alnoor.se/article.asp?id=72065>

التجريب التي تعمل على خلخلة ذهن المتلقي وإرباكه، وتجاوز كل ما هو تقليدي، فالكاتب يسعى بذلك إلى تحقيق التجريب واللاحاق بالركب الحضاري، ولا يهمه إن كان ذلك يخدم الضرورة الفنية، أو سياق النص، مما يعكس قلة الوعي الفني لدى الكاتب، إلا إذا كان توظيفه لهذا التابو لغاية فنية، بغرض خدمة النص دون مبالغة أو إقحام مشاهد مبتذلة، إذ يساهم توظيفه حينئذ وفي هذه الحالة الاستثنائية في تطور أحداث النص الروائي وفي تشكل بنيته، كما سنرى ذلك لاحقا من خلال بعض النماذج .

لقد تراوحت آراء ومواقف النقاد والكتّاب تجاه هذه التيمة، بين مؤيد يرى في رفضها قمعا ممارسا ضد النص الإبداعي، و بين معارض لها واعتبارها عملية تجارية بحثية، وقليل من وقف موقفا وسطا بين هذا وذاك. فيقول الروائي "باولو كويلو" (PAULO COELHO) مختصرا موقفه تجاه هذه التيمة «حتى أكتب عن الجنس كان علي أن أفهم لماذا دُنس إلى هذا الحد»¹، فهو إذن يعترف بأنه قد دنس من طرف الكتاب على الرغم من أنه ينتمي إلى الثقافة الغربية التي تبيح ذلك، إذ غدا توظيفه في المتن الروائي المعاصر لمجرد اللحاق بالركب الحضاري ومواكبة الحداثة الأدبية في اعتقاد بعض الكتاب، فهاهو أدونيس الأب الروحي للحداثة يقر بذلك حينما يؤكد أنه لا يمكن أن تنهض الحياة العربية، ويدع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، ويتخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي، لأن الثقافة السائدة في المجتمع العربي هي ثقافة تقليدية متخلفة، واستمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة، كما أن المجتمع العربي يحتاج إلى تغيير جذري وشامل، ولا يتأتى له ذلك إلا بالثورة. هذا يعني أن الثورة العربية لا يجوز أن يقتصر طموحها على تغيير الأجهزة السياسية للدولة، أو تغيير أجهزتها الأيديولوجية القديمة، إنما يجب أن تطمح إلى تغيير الإنسان العربي في عمق أعماقه. وهذا لا يتم بمجرد تغيير نظام الحياة حوله، بل

¹ باولو كويلو: إحدى عشرة دقيقة، تر ماري طوق، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط7، 2007، (غلاف الكتاب).

يجب أن يرافقه تغيير لنظام الفكر¹. وكلامه هذا يشير إلى أن كل ما هو ثابت من قيم وعقيدة ولغة والموروث الثقافي للمجتمع العربي هو سبب التخلف والانغلاق، ولا بد من التحرر من كل ما يعتبرونه قيدياً في سبيل تحقيق النجاح والتطور، خصوصاً ما يتعلق بالمحرّمات، لذلك نجد هؤلاء الكتاب من دعاة الحداثة والتغريب يصرون على إظهار تيمة الجنس « بوصفه قضية اجتماعية لا فردية ويلبسونه ثوب الحقوق الإنسانية التي يجب أن تراعى، ويجعلونه قضية حضارية... وفي حالة كبتة ينضم إلى أسباب التخلف العربي!! ويعتبر مسؤولاً عن وضعيتنا الحضارية»². فهل معنى ذلك أن عدم الاهتمام بحرق المحظور والاحتفاء به هو سبب التخلف و تراجع حضارتنا؟ وهل الرواية الجديدة ليس بإمكانها أن ترتقي إلى مصاف الرواية الحداثيّة إلا من خلال ذلك حتى تتشكل خصوصيّتها؟ وهذا بالفعل ما ذهب إليه "فتحي بوخالفة" في قوله بأن الرواية تعمل على تجاوز الثابت والساكن، لتخرج عن التجربة التقليدية إلى أفاق الحداثة الروائية الثائرة على القواعد الجاهزة، لذلك فإن ملازمة ما يتعلق بأحد أركان الثلاث المحرم (الجنس)، لم يكن وجودها وجوداً تلقائياً بقدر ما كان وجوداً ناتجاً عن وعي كامل بخصوصية التجربة الروائية الجديدة³، فكسر تابو الجنس إذن برأي أدونيس وبوخالفة هو مظهر من مظاهر الحداثة والتجريب، وشكل من أشكال التحرر الذي لا بد منه، حتى تكتسي الرواية شكلاً حداثياً وتتشكل خصوصيّتها، غير أننا نعتقد أنه ليس من الضروري أن يتخلّى الفرد عن أصالته من أجل مواكبة الحداثة التي تعد في أصلها حادثة غريبة لا تتوافق في مجملها والعقل العربي، بل بإمكانه أن يحقق ذلك بحفاظه على خصوصيته؛ لأن الحقيقة تقول أن « الشعوب تتأخر عندما تفقد خصوصيّتها؛ أي القيمة الذاتية التي تتميز بها عن غيرها والتي ترجع إلى صفاء الدم ونقاء

¹ ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، ص273، 235، 225.

² عبد الرحمن تيرماسين وأحريات: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص 29.

³ ينظر: فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص252.

العرق»¹، فقد انتقلت الحداثة إلينا «دون مراعاة للخصوصية الحضارية والاختلاف الثقافي، ومن ثم يحقق لنا الاستنتاج بأن النموذج الحداثي العربي يتحيز للعام على حساب الخاص، ويلغي الاختلاف باسم الكونية والعالمية»²، والحداثة حتى إذا ما كانت تتسم بالتحول الجذري على كافة المستويات وتعمل على زعزعة البنى الفكرية والثقافية، فهذا لا يعني أن الروائي يجب أن يتقبل كل ما يأتي من الغرب على أنه الصورة الأكمل والأمثل، والتي بها يحقق الانتشار والشهرة في عمله الروائي؛ لأن الأصل أن هذه التحولات و التغيرات منها « ما هو جوهري أصيل ومنها ما هو عرضي ظاهري... ومن التغيرات ما هو نافع ودافع إلى التقدم، ومنها ما هو معطل للإمكانات ومرسخ في التخلف. فلا بد إذن من كفاءة عقلية للتمييز بين هذه الأنواع والأشكال، ومن مناعة خلقية لتجنب العرضي والضار مهما يكن مغريا لتقصي الجوهري، والناجع مهما يتطلب من جهد و معاناة»³. لذلك فإن «الحداثة العربية المعاصرة لا تعاني من انفصالها عن الواقع فحسب، وإنما وجدناها تعاني من عدم التحامها عضويا بالبناء المعرفي للثقافة العربية، فجاءت نبتا لا ينمو بعافية في الواقع العربي. من أجل ذلك -أو بسبب ذلك- فلم ولن يكتب للحداثة العربية أداء دورها كما ينبغي في تغيير واقع المجتمعات العربية والإسلامية نحو الأفضل إلا إذا تحولت إلى ثقافة تنبع من الهوية العربية، وتستقي دلائلها من معتقداتها ومن موروثاتها، دون أن يعني هذا الكلام الاستغناء عن الثقافة الغربية في إطار التثاقف الذي يعني الأخذ والعطاء والإضافة إلى الرصيد العالمي لا التغريب الذي يسعى إلى تجميد الذات وتغريبها في متاهات الآخر وذوبانها فيه إذابة كاملة»⁴ مما يؤدي إلى غياب الهوية والخصوصية العربية عامة والجزائرية خاصة، في الأعمال الإبداعية.

¹ محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي: الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، ص 56.

² لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير للنقد الحديث، ص 87.

³ محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي: الحداثة وانتقاداتها 42.

⁴ لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير للنقد الحديث، ص 57، 58.

لعلنا نتفق مع الحداثيين أن كسر التابو هو تجريب لما يتسم به من تغيير وكسر للقاعدة المألوفة وتجاوز للأعراف والتقاليد التي قد يُنظر إليها على أنها بالية قد أكل عليها الدهر وشرب، لكن السؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن القارئ: هل كل تجريب إيجابي دائماً؛ فيعمل بذلك على خدمة النص الروائي وتطويره؟ أم أن هناك تجريباً يعمل على تخريب وتهدم النص لا بنائه؟ إذا افترضنا أنه لم يضيف أي جديد على مستوى الشكل الروائي وغدا مجرد حشو ليس إلا، هل فعلاً أن هذا التجريب - كسر تابو الجنس - إبداع؟ باعتبار أن التجريب في الأصل إبداع وخلق وتغيير، وفيما يكمن هذا الإبداع؟ أيكمن في خرق القيم وكسر حاجز المسكوت عنه، وجعل الأدب مادة لإفراغ الشهوات ونقلنا لأفعال الشواذ؟ هل فعلاً لا حادثة إلا بإلغاء سلطة الأخلاق في مجال الإبداع؟ باعتبار أن «الحساسية الجسدية هي أهم سمات الحادثة، الحادثة مركزة حول الجسد»¹، ما معنى أن تكون الحادثة تعني التمرد على ما هو مقدس ومحظور؟ أليس الكاتب قادراً على نقل رسالته الإيروتيكية في قالب فني إيحائي رمزي يجعل القارئ يُعمل مخيلته وتركيزه، فيقرأ ويفسر ويحلل ويؤول بطريقته، فيجعل -الكاتب- القارئ بذلك يسبح في خيال فسيح ساهم في خلقه الكاتب، ألا يكمن الإبداع في الأدب عامة في إخفاء الشيء لا في إظهاره؟ بل ثمة تكمن قمة الإبداع الفعلي في الأدب عامة سواء أكان شعراً أم نثراً؛ وذلك بالالتكاء على الرمز والإيحاء والانزياح اللفظي، على نحو ما كتبه سمير قسيمي في روايته "يوم رائع للموت" على الرغم من اهتمامه البالغ في فضح المشاهد الإيروتيكية والتفصيل في وصف العلاقات المحرمة بين الجنسين، وذلك في قوله حينما حضرت شخصية "نبيلة" حقيقتها «بعد أن فقدت كل أمل في الحفاظ على بدر الدين، فقد أخبرها أن علاقتهما انتهت ولا مجال للمحاولة، حتى حيلة الإغواء لم تنجح معه هذه المرة، فالرجل قد أكلها وشربها، ولم يعد لها من الأوراق ما يمكنها من الاستمرار في اللعبة»²، فاستعمال الروائي للملفوظات الدالة (الإغواء، أكلها، شربها، الأوراق،

¹ محمد سبيلا وعبد السلام بنعيد العالي، الحادثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2008، ص74.

² سمير قسيمي: يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009، ص51.

اللعبة) جعلت منها كلمات مفتاحية، رمزية، وإيحائية دالة على العلاقة غير الشرعية بين نبيلة ونور الدين، وكيف أنه انتهى دورها بعد أن شبع من الاستمتاع بجسدها وما عادت تغريه كما في السابق، لأن لعبة الجسد قد انتهت وأوراقها لم يتبق منها ما يدفعه إلى متابعة المزيد في ممارسة هذه اللعبة. فيكون الكاتب بذلك قد عزف على وترين في الوقت نفسه، أبداع في الوصف بطريقة إيحائية مغرية ذات صورة جمالية وفنية ساهمت في بناء العمل الروائي والصورة الفنية، وتمكن في الوقت نفسه من شد انتباه القارئ وإغرائه من خلال عملية الفهم والتأويل دون أن يلجأ إلى الوصف المفصل والفاضح للإيروتيك كما كان يفعل في نصوصه الروائية بخاصة رواية "حب في خريف مائل"؛ بمعنى ضرورة التركيز على فنون التلميح والتعريض بدلا من تسمية الأشياء بمسمياتها والوصف الدقيق والمباشر الذي يחדش الحياء ولا يخدم النص الفني الإبداعي.

إن التمرد على ما هو مقدس من منطلق تكريس منطق القطيعة، والجري وراء بريق الحداثة دون وعي عميق، يؤدي إلى غياب الهوية والأصالة، حيث يفقد الأدب أبعاده الفنية ورسائله الإنسانية، باعتبار أن الأدب في الأصل يحمل رسالة إنسانية نبيلة، دون إهمال لجمالية الشكل الروائي. انطلاقا من هذا المبدأ فإنه ليس بالضرورة أن يكون كل ما ينتجه الأديب والمبدع تجريبا إيجابيا من أجل إقناع القارئ بأنه يمارس كتابة جديدة في إطار ما يسمى بالحساسية الجديدة، إذ أنه قد يتحول التجريب إلى هدم وتخریب فـ« ليس كل تجريب فعل تجاوز بالضرورة ، فقد يكون التجريب قفزة في المجهول دون تحقق التجاوز المأمول في حركة الإبداع»¹، فيغدو النص بذلك خال من أي جمالية فنية، بل قد يشوه النص ولا يضيف له جديدا ذا قيمة فنية أو اجتماعية أو إنسانية، إذ أن التجريب الروائي في الحقيقة

¹ خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، ص 21..

ما هو إلا تقليد للرواية الغربية وتطبيق لتوصيات النقد السردى المعاصر لكسب رهان التجديد على حساب الهوية والأصالة وإثبات الذات وإقصاء الثقافة والتراث¹.

ثمة سؤال آخر يتبادر إلى أذهاننا كلما صادفتنا مقاطع وصفية لمشاهد إيروتيكية هو:

ما الهدف الحقيقي الذي يسعى إليه الكاتب من خلال هذا التجاوز؟ بخاصة حينما يصرح الكاتب على لسان شخصياته أن ما سيقدمه للقارئ يستحي من ذكره، لكنه يفعل ذلك ويقدم شرحا مفصلا عن مشهد كان بإمكانه أن يختزله بلغة إيحائية رامزة ومعبرة عن الفكرة أو الموقف الذي يرغب الكاتب في إيصاله إلى المتلقي، ومن ذلك ما يروي به بطل رواية "حب في خريف مائل" لسمير قسيمي "في قوله: «لهذا ما زلت -كما أخبرتك- أن ما سأروي به لك وإن كنت أستحي من ذكره فلا خيار لدي إلا أن أروي به بالتفصيل من باب أن أجعلك مؤمنا بفكرة واضحة جدا، وهي أن الأمور لا تحدث بلا سبب، ومن طبع أسبابها أن تكون غير بريئة في معظم الأحيان»²، فحتى السبب الذي قدمه السارد ليبرر ما سيروي به غير مقنع على الإطلاق، لأن الفكرة التي أراد الراوي أن يثبتها ويؤكد بها أن يجعل المتلقي (صديقه) مؤمنا بها، كان بإمكانه أن يقدمها ويبررها بطريقة مغايرة كما أشرنا سلفا. غير أن الكاتب أثبت على لسان شخصياته أنه مهتم أكثر بسرد قصة علاقة البطل مع شخصية "لبنى" أكثر من اهتمامه بقضايا أخرى أكثر أهمية: كالفلسفة والميتافيزيقيا وإلحاد شخصية "عبد الله" صديق "قاسم بطل الرواية فيقول: «تبدو حياة عبد الله مشوقة للغاية، ولكنني مهتم أكثر بقصتك أنت مع لبنى، سمها أنانية، ولكن قد يحل الظلام ولا تكون انتهيت من قصتك»³.

¹ ينظر: جميل حمداوي: الخطاب الروائي المغربي بين التجنيس والتحريب والتأصيل التراثي، تاريخ النشر 28-08-2006، تاريخ الزيارة: 2015/06/20، <http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=4857>

² سمير قسيمي: حب في خريف مال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، 43.

³ المصدر نفسه، ص 113

أما الروائية فضيلة الفاروق التي تعد من أكثر الروائيات كسرا لهذا التابو، فتتساءل هي الأخرى على لسان إحدى شخصياتها إذا كان بإمكانها أن تروي التفاصيل، أم تكتفي بالعموميات في سرد ما وقع لها في قولها: « وحين بلغت سن البلوغ أصبت بالنكسة الحقيقية. هل أروي التفاصيل؟¹ » ، ودون أن تنتظر إجابة من أحد، أو لعلها ترغب في استفزاز القارئ وتشويقه لسماع المزيد أو ما تعتبره الأهم تبدأ في سرد التفاصيل كما تحب وتشتهي، بل تعتقد أن زمن السكوت قد ولى وحن وقت الكلام والتصريح بكل شيء « سأتكلم، ولن أسكت، ما عاد زمننا زمنا للصمت² »، فتحكي قصة "بانو" والخيانة الزوجية والارتقاء في أحضان الرجال، كما يلجأ الزوج أيضا إلى نساء أخريات. فموضوع الخيانة الزوجية أصلا لا يحتاج إلى تفصيل في سرد تفاصيل العلاقات المحرمة، وكان بإمكانها اختصار ذلك في مقاطع سردية معبرة وعاكسة لكل موقف ترغب في فضحه، ويكفي ما قدمته في هذا المقطع ليعي القارئ جيدا ما تريد الكاتبة نقله، وذلك في فقرة موجزة ومعبرة: «لعلي في تلك الصبيحة المفاجئة أدركت معنى أن نهرب من زوج ونطلق مع رجل آخر، معنى أن نقترّب من بوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة، ومعنى أن تكون في عالم رجل وتدخل عالم رجل آخر³ »، كما يكفي من خلال هذا المقطع السردى أنها تمكنت من كشف اللثام عن أحد أهم القضايا الاجتماعية التي تعكس مدى الانحلال الخلقي، والفساد، والتعفن الذي أصاب المجتمع الجزائري دون الغوص في التفاصيل حد الابتدال. لقد جاءت الرواية النسوية المعاصرة جريئة إلى حد بعيد ما حدا بـ «إيقاع الإيروتيكية في الرواية النسوية الجديدة والجريئة، قد يكون ضد جمالياتها عموما، أو أن هذا الإيقاع لا ينتج عادة رواية بمفهوم جماليات الرواية الفنية على الأقل من منظور النقد الأدبي السردى الواعي، لا

¹ فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2006، ص15.

² المصدر نفسه، ص53.

³ المصدر نفسه، ص29.

القراءة الثقافية الجديدة المتساهلة إعلاميا ودعائيا مع الكتابة الجديدة، المختصة بالعادي والمألوف في الحياة، لا الكتابة الجديدة بمعنى المغلقة (الرواية المضادة في الحداثة وما بعدها)¹

وتعد رواية "تاء الخجل" أقل جرأة في الطرح من رواية "اكتشاف الشهوة" التي يعكس عنوانها مضمون الرواية كعلامة دالة على المتن الروائي، حيث تحدثت عن ظاهرة الاختطاف والاعتصاب فترة التسعينيات دون أن تخوض في التفاصيل، ربما لكون المعتصبات يرفضن الكشف عن تفاصيل اغتصابهن في الجبل خجلا من أنفسهن، وللحالة النفسية المتأزمة التي مررن بها من جراء العنف الجسدي الممارس ضدهن.

أما "عمر مناصرية" في روايته "عابرو الليل" فقد تناول هو الآخر قضية الاعتصاب وحاول تصوير المشهد دون إثارة أو مبالغة في الوصف جعلت الوصف الذي قدمه ضرورة فنية لا بد منها لتصوير مدى بشاعة الإرهابيين وغياب الضمير، و تمكنهم من الضحية على الرغم من المقاومة الشديدة، على عكس ما صورته واسيني الأعرج في روايته "سيدة المقام" ليصلا في النهاية إلى نتيجة واحدة وهي التمكن من الضحية «يقترّب ويقضي الليل بطوله وهو يقاتل، وعندما أرفضه، يزأر بعنف ويخرج. قاومت عشرة أيام، ثم استسلمت للتعب والخوف والجوع والعذاب، فغبت عن الوعي»².

وإذا كانت نصوص "بشير مفتي" لا تخلو هي الأخرى من بعض هذه المشاهد، إلا أنه يرى أن كل ما هو موجود في الحياة يصلح في الأدب ولا يمكن تغافله أو تجاهله أو تهميشه، ويؤكد بأنه ضد إقحام الجنس أحيانا دون سبب أو ذريعة، و دون مبرر في الحكاية، كما هو الحال بالنسبة للتاريخ والسياسة أو أي تابو آخر دون مبررات مقنعة، تجعل القارئ يقتنع أن حضوره كان مهما بشكل ما

¹ حسين المناصرة: مقاربات في السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د ط)، 2012، ص125.

² عمر مناصرية: عابرو الليل، ص154.

أو لعب دورا في تطور الشخصية الروائية أو الحكاية داخل الرواية وإلا فهو مجرد لهُو وعُبت¹، وموقفه هذا جاء عكس ما يؤمن به كل من "بوجدرة" و"أمين الزاوي"، هذا الأخير الذي شكلت موقفه حول هذا الموضوع وحول طقوس الكتابة لديه للخوض في مثل هذه الموضوعات ردودا عنيفة عبر الشبكة العنكبوتية، إذ يقول: «أنا عاشق للنبذ وأكتب دائما برفقة قنينة نبذ، ولعل طقوس النبذ الجزائري تمنحني دفقا خاصا للذهاب إلى أعماقي للتخلص في لحظة الكتابة من كل مخفر مهما كان شكله ومحتواه سياسيا أو دينيا أو أخلاقيا. هذا الوسيط يجعلني أعني جسدي قطرة قطرة في مثل هذه الحالة أكون كالمُتصوفة أو درويش لا أفرق ما بين التمر وبين الجمر»²، فهو في هذه الحالة على ما يبدو من خلال كلامه أنه للخوض في مثل هذه المسائل الحساسة لابد له من أن يسكر، حتى يتمكن من تجاوز كل الأعراف والقوانين ويكسر التابوهات، ويعبث بالكتابة وبعقول الناس، وكأن الكتابة تحتاج إلى كاتب غائب عن كامل وعيه حتى يبدع! إن كان يعد كسر التابو إبداعا. إذ يفترض على الكاتب أن يكون صاحب رسالة، يساهم في تطوير فكر القارئ وتحسين ذائقة الأدبية والفنية، وعلى الروائي كما يقول "حبيب مونسي": «حينما يُقبل على مشهد جنسي في سرده، أن يسأل نفسه عن المقدار الضروري الذي يمكن أن يسمح به لِيخدم الغرض الكامن وراء مراميه التي تتأسس عليها روايته. فذلك السؤال كفيل بأن يحدد له المقدار ويدله على الكيفية التي يجب أن يعالج بها الموقف الجنسي.. فإذا شعر أن لا حاجة إلى ذلك تجاوزه إلى مشهد آخر.. وإلا فآفة السرد الكبرى أن تُحشى

¹ سمير قسيبي: الجنس في الرواية العربية: بين الضرورة والموضة، تاريخ النشر: 05/09/2014، تاريخ

الزيارة: 2016/02/16

<http://02aa93f957ec64d7f856aafda0b5c5450fc7936331a0f7fba7f900adfc97.94ec7d>

² حبيب مونسي: الرواية الجزائرية أمل الانتظار وخيبة التلقي، ص 281.

الفقرات بالمشاهد كما يُحشى الوساد بالصوف».¹ غير أن رأي الأمين الزاوي يختلف عن موقف "حبيب مونسي" حول هذه القضية؛ إذ يصرح في مقال له على صفحات الانترنت بأن أهم الأثر الذي شغل باله في كتاباته هو كسر التابو، وكأنه حجر عثرة أمام عملية الإبداع ولا بد من تجاوزها، إذ يقول: «فرواياتي "صهيل الجسد"، "سماء ثامنة"، "لها سر النحلة" و"يجيء الموج امتداداً"، "شارع إبليس"، "حادي التيوس" وغيرها، كان قلقها الأساسي كيف نُحطّم التابوهات التي تُصنع لتكريس البلادة لدى الإنسان العربي؟ الوقوف على الجهة الأخرى من تكريس مفهوم الإنسان القاصر عقلياً. الأدب ليس استهلاكاً. إنه تحريك وتحريض وقيمة في الحياة... رواياتي تتناول مفهوماً مركزياً هو الحرية. الحرية لا تعني الفوضى، فهي التعبير عن الرأي واحترام المخالف، والاعتراف بالقصور والخطأ في وقته، والاعتراف بالآخر. وهي عصب الوجود. وقد انخرت في أعمال إلى جانب المناقشة عن الحرية كقيمة، الدفاع عن المرأة، التي أُعدّ نفسي كاتبها، والمدافع عن وجودها الاجتماعي والسياسي والإنساني عامة. وجود المرأة كقيمة حضارية لا كعنصر هامشي»²، لأنه حسب "الزاوي" من أهم رهانات الرواية هي أن تعبر عن واقعها بكل جرأة، ودون خوف، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بالجسد، فيقول: «على الروائي الجزائري أن يتحدى كل التابوهات والإيديولوجيات وأن يغوص في معاناة الفرد داخل مجتمعه ويعبر عن مشاكله وقضاياه كونه جزءاً لا يتجزأ من ذلك المجتمع»³ وكأن التعبير عن الواقع المعيش لا يتأتى إلا بالجرأة على المقدسات وكسر التابوهات! غير أن ما ذكره "الزاوي" في الحقيقة يعتبر موقفاً

¹ حبيب مونسي: الجنس والرواية... قبل الجنس في الرواية. جريدة الحياة، تاريخ النشر: 2009/12/03، تاريخ الزيارة: <http://www.elhayatonline.net/article16596.html> 2016/02/19

² أمين الزاوي: الحداثة ليست غلاباً إنما اكتشاف مرآوي للذات وللآخر، ديسيمبر 2014، تاريخ الزيارة، 206/02/15. <http://www.alquds.co.uk/?p=262044>

³ أمين الزاوي: الرواية الجزائرية.. أسئلة البحث عن التشكل والهوية، الجزائر الجديدة، تاريخ النشر: 2012/05/29، تاريخ الزيارة: 2016/02/16، <http://www.djazairiss.com/eldjadida/18819>

فرديا يعكس البعد الأيديولوجي للكاتب ومدى انفتاحه على الثقافة الغربية دون أن يعي حقيقة الحداثة وبأن « رهان المطروح على مجتمعنا هو كيفية تبني قيم الحداثة، بما تحمله من مفاهيم كالعقلانية والحرية والاختلاف والتعددية والديمقراطية والحق والنقد»¹، كما أن المطلوب من المبدع أو الحداثي الإتيان بـ «حداثة جديدة ... لا تضرب بالقيم أو بالغائية الإنسانية عرض الحائط، حداثة تحيي العقل لهذا الوجود، تعيش الحاضر دون أن تنكر التراث»².

كان هذا موقف الروائي "أمين الزاوي" واهتمامه بقضايا يعتبرها تشكل أحد أهم المعوقات التي تقف ضد التحرر، وتتجاوزها سيتم رفع الرواية الجزائرية إلى مصاف الرواية العالمية. فهل يا ترى من شروط تحقيق العالمية الدعوة إلى الكتابة الإيروتيكية الفاضحة؟ والدعوة إلى تحرير المرأة تتجاوز الأعراف والثورة على الأنساق والتقاليد النمطية السائدة في مجتمعاتنا بعيدا عن المصوغات الفنية والجمالية التي لا تستغني عنها الكتابة الإبداعية في كل الأحوال، فبدلاً من التركيز على جماليات النص، صارت الأولوية القصوى في الكتابة الإبداعية تخصص للجرأة على كل ما هو مقدس بوصفها الممر الوحيد نحو النجاح والشهرة، وكثيراً ما يلجؤون إلى استخدام الفن كوسيلة لممارسة حقهم في التعبير والتنفيس عن هواجسهم. غير أن هذا التوظيف يضر بالفن أكثر مما يخدمه؛ لأنهم يجهلون أن الجرأة الحققة والإبداع الحقيقي يكمنان في تحرير الفعل الإبداعي من قيود الثالث المحرم وربط الإبداع بالجمال في المقام الأول³، وفي هذا الإطار أصبح العالم كما يقول "المسيري" منفصلاً عن القيمة؛ بمعنى أنه لا يوجد معايير إنسانية أو أخلاقية أو دينية، بحيث أصبح من الصعب التمييز بين القبيح والجميل،

¹ عز الدين الخطابي: أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، ص50.

² عبد الوهاب المسيري: العلمانية و الحداثة والعملة، حوارات أجرتها معه سوزان حربي، دار الفكر، دمشق، 2009، ص220.

³ ينظر: عمارة لخص: ممر الثالث المحرم، تاريخ النشر: 23 أبريل، 2015، تاريخ الزيارة 2016/02/15،

وانطلاقاً من أرضيتنا فإن العقل سيقوم بعملية نقدية صارمة لمسلّماتنا العقلية وموروثاتنا الثقافية ولن نقبل من التاريخ إلا ما يتفق مع نماذجنا العقلية والمادية¹.

والذي لا يخفى على القارئ هو أن مجتمعاتنا العربية و المغاربية بخاصة لازلت تقليدية محافظة لها خصوصيتها المميزة «فإذا كانت الحداثة في الغرب قد حسمت الموقف بإحداث قطيعة جذرية مع التقليد... فإن الوضع يختلف في مجتمعا الذي تتأرجح فيه علاقة التقليد بالحداثة، بين الصراع والتعايش، فالإنسان المغربي كما هو معلوم، ترعرع في كنف التقليد. بكل ما يتضمنه هذا المفهوم من معاني إيجابية وسلبية». ولكن على الرغم من ذلك فإن الأمر يبقى متعلقاً بالقارئ و « رهينة وعي المتلقي، واستعداده أو تفسيره لجماليات العمل الأدبي، سواء أكانت إيجابية أم سلبية...و(تبقى) الكتابة في المحرمات وسيلة للشهرة والانتشار، بغض النظر عن مدى اهتمامها بالأدوات الفنية والجمالية في الرواية التي تتحول هذه الأخيرة إلى إشكالية هامشية في النقد»².

كما تجدر الإشارة في هذه المقام أيضا إلى اهتمام بعض الروائيين ممن سبق ذكرهم إلى ذكر عبارات وكلمات تمج الأذن، لفحشها وبعدها عن الأدب والنص الأدبي، وهو كلام يصلح للشارع لا للنص الإبداعي، والأغرب من ذلك أن يقوم الروائي باستغلال تقنية الهامش لشرح بعض هذا الكلام الفاحش الذي ورد في المتن³، دون تحجج، بدعوى أن العمل الروائي يهتم بنقل الواقع كما هو، ولكن الأغرب من ذلك كله أن تجد ناقدا أو باحثا أكاديميا يصف هذه الظاهرة بالجمالية للتأكيد على

¹ عبد الوهاب المسيري: العلمانية و الحداثة والعمولة، ص 191، 190، 209.

² حسن مناصرة: مقاربات في السرد، ص 131.

³ ينظر: سمير قسيبي، يوم رائع للموت ، ص 29، 28.

مقولة المطابقة البنيوية بين شكل الرواية وشكل الحياة¹. فأى جمالية يتسم بها الكلام الفاحش؟ لأنه حين ننت أثار ما بالجمالية والإبداع، فإنه يتعين علينا تحديد حقيقة الإبداع، لنعرف متى يكون الإنسان مبدعا. وكيف يخرج عمله من دائرة الحرفة التي يشترك فيها العامة من الناس، إلى دائرة التفرد التي يجد منهم ما فاته من فهم دقيق للحياة ومعانيها².

ويفترض على السارد أن يرفع من مستوى الكتابة الأدبية ولا ينزل بها إلى حضيض الفحش والعبث، بل عليه أن يبحث عن المعاني الراقية التي يحتاج إليها قراء الرواية في مختلف الأعمار والهيئات والأحوال حتى لا يسقط في الهذر الذي تُلطخ به الصفحات. فلا هو مثار مستحب مرغوب فيه ولا هو إشارات يستفتح بها التأويل أبواب الدلالة التي توسع من حدود النص، فيتم بذلك قتل الرواية بعد إفراغها من وظيفتها التي تطمح —أبد الدهر— إليها³، ذلك ما يجعل التجريب —في هذه الحالة— يتحول إلى « تخريب معرفي وجمالي وأخلاقي غير معلن، إن العلاقة بين التجريب والتخريب، هي علاقة دقيقة جدا، وذات حساسية عالية، وإن بينهما شعرة دقيقة»⁴ لا يميزها إلا من يعي جيدا حقيقة الإبداع ورسالة الأدب، و يملك وعيا فنيا، وذائقة أدبية عالية.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن التشبث بمثل هذه المحاولات من التجريب، هو هدم للروابط التي تصلنا بترائنا العريق وقيمه وتقاليده⁵ وتحطيم لكل ما هو ثابت و « هدم تقديمي لكل القيم التي

¹ ينظر: محمد العباس: جماليات الفحش اللفظي البذيء والعامي تحت ضوء الباختيني، ضمن فعاليات ملتقى الباحة – السعودية – 22/20 أكتوبر 2008. تاريخ الزيارة: 2016/02/22،

alabbas.com/ara/contact/p2_articleid/218http://m-

² حبيب مونسي: الرواية الجزائرية أمل الانتظار وخيبة التلقي، ص 273.

³ المرجع نفسه، ص 273.

⁴ عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، ص 20.

⁵ مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة قراءة في النص، ص 11.

كانت سائدة»¹. لذلك فقد حاولنا في هذا الفصل أن نبين حقيقة التجريب والكتابة الروائية الجديدة، انطلاقاً من تساؤلات عديدة شغلت بالنا، لكونها عملت على خلخلة الهوية السردية، وإرباك القارئ لكسب رهان التجديد، فخلصنا إلى أنه ليست كل كتابة جديدة هي بالضرورة كتابة ناجحة حتى وإن كانت تحمل سمات حداثة، لعدم قدرة الروائي على استغلالها وتوظيفها توظيفاً مناسباً خادماً للعمل الفني، ما يحيلنا ذلك إلى القول: بأنه ليس كل ما ينتجه الروائي يتسم بالإبداع وليس كل تجريب هو بالضرورة تجريباً إيجابياً يعمل على تطوير بنية النص الروائي.

¹ مالكم برديري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، تر، محمد حسن فوزي، ص 26.

خاتمة

على الرغم من حداثة الرواية الجزائرية المعاصرة، إلا أنها استطاعت أن تحقق تميزها وفرادتها في العقود الأخيرة، حيث غدت تمثل بداية لرواية جزائرية جديدة، بعضها أرخ لفترة حرجة من تاريخ الجزائر، وتجلت فيها المحنة وفرضت حضورها بقوة في الكتابة الروائية، ما جعلها تتميز عن رواية السبعينيات والثمانينيات وتشكل قطعة شبيهة تامة مع الرواية التقليدية، وقد ظهر أثر التحولات جليا في المتن الروائي وكذا الشكل، ما جعلنا نخرج من هذا البحث بجملة من النتائج نجملها في النقاط الآتية:

✓ الرواية الجديدة أطلقناها على الرواية الجزائرية المعاصرة لنعني بها الحساسية الجديدة، والرواية الحداثية، والرواية التجريبية، ذلك لأننا خلصنا من خلال ما قدمناه إلى أن كل هذه الاصطلاحات تصب في قالب مفهومي مشترك؛ إذ تعني تلك التحولات التي شهدتها الرواية على مستوى الشكل والمضمون، وتشمل كل محاولة تتبنى طرائق كتابية جديدة و البحث عن أشكال كانت غائبة أو يتم توظيفها بطريقة مغايرة ومتميزة، تكسبها حلة جديدة و تميل إلى زعزعة الأصول الكتابية المعتادة وتضليل المتلقي وتشكيكه وخلخلة قناعاته. وقد حاولت تأكيد ذلك من خلال محاولة البحث عن نقاط تقاطع مفهومي الحداثة والتجريب، فتبين أنهما يتفقان في كونهما يرميان إلى التجاوز، ويبحثان عن التجديد والتعبير عن كل ما هو جديد ومغاير ومخالف لما هو متعارف عليه. كما تتبنى كل من الحداثة والتجريب مفهومي الثورة والتمرد على الأشكال القديمة، وترفضان كل ما هو سطحي وبسيط، وتدعوان إلى ضرورة التغيير والتحول وعدم الركون إلى الثبات؛ أي نبذ كل ما هو ثابت لا يتغير، والدعوة إلى الابتكار والإبداع والجدة في استخدام طرق وأساليب جديدة في الكتابة الإبداعية.

✓ التجريب ضرورة فنية في العمل الأدبي تُحتم على الأديب والمبدع أن يخوض تجربة كتابية مغايرة ذات خصوصية فردية، تكشف عن مغامرة في الكتابة وعن الرؤى الجديدة ذات معنى ودون تكلف أو غرابة؛ أي الاستفادة من الحداثة الغربية دون الأخذ بقشورها

والسقوط في التقليد الأعمى دون وعي، لتجنب الوقوع في الفوضى الفكرية واللغوية والفنية، لأنه إذا كان مصطلح التجريب يُستعمل عادة للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على الجودة والسعي على مخالفة السائد؛ فإنه أيضا قد يستعمل للدلالة على المعنى السلبي، ويصبح حينئذ رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها "المجرب"، مما يؤدي إلى تهدم النص بدل بنائه.

✓ على الرغم من حداثة الرواية الجزائرية إلا أنها حققت في العقود الأخيرة بدءا من التسعينيات مع جيل جديد من الروائيين تراكما كميّا لا يستهان به، وانتشارا واسعا، وتغييرا كيفيا ملحوظا في الشكل والمضمون والأسلوب والقالب الفني.

✓ عرفت الرواية الجزائرية الجديدة تحولات عديدة تعكس مدى لحاقها بركب الحداثة الأدبية والإبداع الفني من خلال توظيفها للعديد من التقنيات الحديثة، منها: تداخل الرواية مع بعض الأنواع الأدبية التي رأيناها بارزة، سواء كان هذا التداخل بين الأنواع الجديدة أو الأنواع القديمة، سردية أو غير سردية.

✓ إذا كانت الرواية من أكثر الأجناس الأدبية امتصاصا واحتضانا للفنون والأجناس الأخرى، فإنها في تداخلها مع الشعر لم تهتم فقط باستعارة اللغة الشعرية، بل وجدناها تلجأ إلى الشعر بأنواعه و تستعير الكتابة الشعرية على شكل قصائد شعرية تستغرق عدة صفحات -حتى يخيل للقارئ أنه بصدد قراءة ديوان شعري لا رواية- حيث وجدنا أن الروائي كان يستعين بكتابة شعرية يلتزم فيها البحر والوزن الشعري وحرف الروي .

✓ من أهم سمات الكتابة الجديدة استعمال أسلوب الميتاروائي (mitafiction)، إذ أصبح يشغل مساحة واسعة في السرد الجديد لدى الروائيين، وأصبحت الكتابة تشكل هاجسا لديهم، و تعتبر في كثير من الأحيان هروبا من الواقع المأزوم الذي كانت تعيشه الشخصيات المثقفة في الجزائر زمن العشرية السوداء.

✓ قد يأتي الميثاروائي في بعض الأحيان ليشوش على الحكيم ومن ثم على متلقيه ويكسر خطية السرد ويمنع تسلسل أحداث الرواية في النص السردى، وهذه الطريقة في الكتابة هي من أبرز أساليب السرد الجديدة في الخطاب الروائي التي تجعل المتلقي أكثر تركيزاً أثناء قراءته، بخاصة حينما يلمح ذلك التماهي بين الكاتب الحقيقي (الروائي) والكاتب الضمني (مؤلف الرواية داخل النص الروائي) ما يجعل من الصعوبة بمكان التمييز بينهما.

✓ من أبرز التقنيات الحديثة التي عكست تحولات الخطاب السردى الجزائري تقنية "الكولاج" أو ما يسمى بالقص واللصق، والتي استعان بها الكاتب في استدعاء بعض اللوحات التذكارية الأثرية التي خلدها النص الروائي، وساعدت على دفع عملية السرد دون تعطيله، عكس ما حدث مع استحضر النصوص الإعلامية ونقلها المكثف وبشكل لافت، جعلها تتحول إلى عنف آخر يمارسه الكاتب على القارئ، حيث تجعله يستقل مواصلة القراءة، بخاصة إذا كان حضورها غير مبرر فنياً، أو فوضوياً يفصل بين الأحداث دون أن تساعد على استمراريتها.

✓ اعتماد بعض الكتاب على أسلوب السخرية بطريقة مغايرة كشف عن أسلوب ذكي في الطرح واختيار آليات قديمة في حلة جديدة، مقرونة بالارتقاء الصوفي، مع تكثيف العلامات الإشارية والدلالات المتعددة، فألفيناه أسلوباً مغايراً ممزوجاً بعبثية لا مثيل لها.

✓ اهتمام الكتاب بهذه التقنيات الجديدة في أعمالهم الروائية لم يأت اعتباطاً، وإنما عن وعي وقصدية مسبقة من طرف المؤلف، الذي يسعى دائماً إلى التجريب وتقديم كل ما يعتقد أنه يضيف على النص سمة الجدة من خلال تجاوز القديم وكل ما هو تقليدي.

✓ أما عن التحولات التي مست المضامين فقد عكست وبشكل خاص التحولات التي شهدتها البلاد وعكستها الرواية؛ إذ أسهمت في ظهور رواية جديدة هي أقرب إلى التسجيلية منها إلى الفنية، وأخرى استطاعت أن تمزج بين المتخيل الروائي والواقع في شكل

متداخل يوههم المتلقي بتخييلية الرواية، وذلك من خلال ربطها بالعنصر الحكائي وبعدها عن التشكيل الواقعي.

✓ سيطرة ظاهرة العنف والأصولية بوصفهما تيمتان أيديولوجيتان استطاعتا أن تحتلا مساحة واسعة في الكتابة الروائية، بما تحملانه من آثار الظلم والتعصب من خلال التخفي خلف قناع الدين لخدمة المصالح الخاصة.

✓ كشفت الرواية المعاصرة عن صورة المثقف السلي ومعاناته، ذلك المثقف الشاهد على تمزق مجتمعه والعاجز عن التغيير، الذي فضل العزلة والاعتزاف؛ لأنه لم يكن قادرا على المواجهة والقيام بالدور المنوط به كمثقف عضوي وعنصر فاعل في المجتمع، يسعى إلى إخراج مجتمعه من براثن الظلم والفساد.

✓ مأساة الوطن وتمزق الهوية لا يعني انتهاك حرمة الوطن من مشاهد القتل والاعتقالات، والانفجارات، وأخبار الموت التي تنقلها وسائل الإعلام... وغيرها من الصور المأساوية التي خلقت عالما مأساويا محطما وعلقت في ذهن الشخصيات الروائية فقط، وإنما تجلت المأساة في شكل آخر تمثل في موقف الشخصيات الراض لهذا الوطن وإنكار أبوته، واحتقاره والحقده عليه لعدم قدرته على توفير الأمان، مما دفع بها إلى الهروب والهجرة، أو اللجوء إلى الانتحار كآخر حل يخلصها من متاهة الكوايس، وأن المأساة الحقيقية تكمن في غياب الوطن وفقدان الهوية بضياغ الشعب والإحساس باللاكيان واللا انتماء.

✓ أصبح الحلم والكابوس من أهم تيمات الكتابة الروائية الجديدة، و أبرز الموضوعات التي أصبحت تشكل ظاهرة بارزة عند بعض الروائيين، ما جعلها في بعض الأحيان تختلط مع أحداث الواقع بشكل يصعب الفصل بينهما، وتحول الواقع إلى كابوس والكابوس إلى هاجس.

✓ تحول دلالة الصحراء وعدم اهتمام الكاتب بإبراز معالمها الفنية والجمالية، وقيم وعادات المجتمع الصحراوي كما عهدنا ذلك في الرواية الصحراوية، بل تحولت إلى مركز للعذاب و جسر لعبور الذاكرة، ثم ملجأ لمقاومة هاجس الخوف من خلال الواقع المأساوي.

أما الفصل الأخير فقد سجلنا نتائج نخالها مهمة حول الرواية الجزائرية الجديدة التي تخص وهم التجريب ومحاولة كسب رهان التجديد .

✓ لاشك أن الرواية الجزائرية الجديدة شهدت تحولات بارزة على مستوى الأشكال والمضامين كما رأينا في الفصلين السابقين، غير أنه في الحقيقة ليست كل رواية جديدة ظهرت في مرحلة متأخرة من تاريخ الرواية الجزائرية هي بالضرورة رواية حديثة نجحت في الاشتغال على التقنيات الجديدة، وليس بالضرورة أن يكون كل تجريب إيجابيا خادما للنص الأدبي وتطوره.

✓ يُفترض في التجريب أن يؤدي إلى نتيجة متميزة، ويصبح ظاهرة عامة، غير أننا نرى أن تقنية الحاشية باعتبارها تقنية جديدة لم تشكل ظاهرة بارزة في الكتابة الروائية الجزائرية بصفة عامة، ولم يهتم الكتاب بتوظيفها. أما الهوامش فليست كلها ذات أهمية بالغة، بل غدت في بعض الأحيان شكلا زائدا وُظف لشرح وتوثيق ما لا يستحق ذلك، و خلقت قارئاً كسولا لا يبحث عن النصوص الغائبة الحاضرة في النص.

✓ الكاتب الذي يشتغل على التناس بطريقة مباشرة على شكل اجترار لنصوص طويلة دون داع نخاله يسيء إلى النص أكثر مما يخدمه؛ لأن ذلك يمثل خطرا يتهدد الرواية الجزائرية حينما يُساء فهم التقنيات التجريبية الحديثة التي عرفت الرواية الغربية .

✓ ينبغي أن يتعامل الكاتب مع النص بجدية تامة دون فضح مواقفه الأيديولوجية؛ لأن الكاتب في الأصل بصدد كتابة عمل أدبي فني بعيدا عن إطلاق الأحكام والمواقف الأيديولوجية المتطرفة والاستئصالية في المستوى الفكري التي تهدف إلى إلغاء الآخر؛ إذ

يُفترض أن يكون وجودها في النص مضمرًا و مخفيا في صور و أشكال مختلفة، لا يمكن كشفها إلا من طرف القارئ الحاذق و الجاد، والكاتب المبدع لا ينجح في توظيفها إلا حينما تحضر كبنية أو كمكون جمالي لا كخطاب سياسي مباشر يفضح أيديولوجيته ويعيق الكتابة الإبداعية لديه.

✓ كتاب أحلام مستغانمي "نسيان com" هو -برأينا- مجرد نص أدبي، أو كتابة أدبية جديدة بعيدة عن الفن الروائي، على الرغم من محاولة الكاتبة الخروج عن الشكل التقليدي ودخولها عوالم التجريب والحداثة بحمل نصها ملامح واضحة لما يسمى ظاهرة التجنيس الأدبي.

✓ إن التمرد على ما هو مقدس من منطلق تكريس منطق القطيعة، والجري وراء بريق الحداثة دون وعي عميق، يؤدي إلى غياب الهوية والأصالة؛ حيث يفقد الأدب أبعاده الفنية ورسائله الإنسانية، باعتبار أن الأدب في الأصل يحمل رسالة إنسانية نبيلة، دون إهمال لجمالية الشكل الروائي. انطلاقا من هذا المبدأ فإنه ليس بالضرورة أن يكون كل ما ينتجه الأديب والمبدع تجريبا إيجابيا من أجل إقناع المتلقي بأنه يمارس كتابة جديدة في إطار ما يسمى بالحساسية الجديدة.

✓ الحداثة حتى إذا ما كانت تتسم بالتحول الجذري على كافة المستويات وتعمل على زعزعة البنى الفكرية والثقافية، فهذا لا يعني أن الروائي يجب أن يتقبل كل ما يأتي من الغرب على أنه الصورة الأكمل والأمثل.

✓ بإمكان الرواية أن ترتقي إلى مصاف الرواية الحداثية دون خرق محظور أو تابو الجنس، لأنه غدا في كثير من الأحيان مجرد حشو وليس خلقا وإبداعا، حيث لا يضيف شيئا للأدب كقيمة جمالية في كثير من الأحيان، ولا يخدم الضرورة الفنية أو سياق النص، حينما يكون هدف الكاتب توظيف التابو من أجل التجاوز والتغيير والحق بالركب الحضاري لا

من أجل خدمة النص الأدبي مما يعكس قلة الوعي الفني لدى الكاتب؛ لأن التجريب في هذه الحالة قد يتحول إلى هدم وتخریب.

هذا ما تمكنت من استخلاصه من هذا البحث الموسع، الذي حاولت فيه إبراز تحولات الخطاب السردي الجزائري المعاصر بالكشف عن الجوانب الإيجابية و الجوانب التي أخالها قد أثرت في بناء وتطور الخطاب الروائي، و من ثمة أدت إلى غياب القيمة الفنية والجمالية التي يسعى السرد إلى تحقيقها.

والحمد لله أولا و آخر



قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولاً: المصادر

1. إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الفني، (دط)، الجزائر، 1999.
2. ——— بوح الرجل القادم من الظلام، دار الآداب، لبنان، ط1، 2002.
3. أحلام مستغانمي: نسيان COM، دار الآداب، بيروت، ط3، 2010.
4. احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، (د ط)، 2009.
5. الأزهر عطية: اعترافات حامد المنسي، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د ط)، 2007.
6. بشير مفتي: أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2010.
7. ——— بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.
8. ——— خرائط لشهوة الليل، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
9. الحبيب السايح: تامسخت دم النسيان، دار القصة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2002.
10. ——— مذبذبون، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2008.
11. حسين علام: خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
12. حميد سكيف: سيدي الرئيس رواية بالرسائل، تر محمد ساري، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2007.
13. حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب، الجزائر، (د ط)، 2007.
14. رشيد بوجدر: تميمون، منشورات ANEP، الجزائر، (د ط)، 2007.
15. السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، (د ط)، 2006.

16. سفيان زدادقة : سادة المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006.
17. سمير قسيبي: حب في خريف مال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،
2014
18. ———— يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.
19. الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع،
الجزائر، (د ط)، 2013، (صدرت الطبعة الأولى سنة 1999).
20. ———— الشمعة والدهاليز ، موفم للنشر والتوزيع، (دط)، الجزائر، 2004
21. عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ج1، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر،
ط1، 2002،
22. ———— كراف الخطايا ج2، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة،
الجزائر، (د ط)، 2010.
23. عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2005.
24. عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار المتون للنشر والطباعة
والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.
25. ———— الأعمال الكاملة سرادق الحلم والفجيعة، دار الأمير خالد،
الجزائر، (د ط)، 2009.
26. عز الدين ميهوبي: اعترافات تام سبتي 2039، عين الزانة، منشورات ثالة،
الجزائر، (د ط)، 2008.
27. عمارة لحوص: "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" منشورات الاختلاف،
الجزائر، ط2، 2006.
28. عمر مناصرية: عابرو الليل، مركز البشير للدراسات، قسنطينة، (د ط)،
2001.

29. فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2006.
30. _____ تاء الخجل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2015.
31. كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
32. _____ صلاة الوداع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
33. محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
34. مرزاق بقطاش: براري الموت - دم الغزال، الفضاء الحر، الجزائر، (د ط)، 2007.
35. واسيني الأعرج: سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، ط2، 1997.
36. _____ حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2006.
37. _____ كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، الفضاء الحر، (د ط)، 2009.
38. ياسمينه صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

ثانيا: المراجع العربية:

1. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
2. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح: أحمد السحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، (د ط، دت).

3. ابن الأثير عز الدين الجزري: الكامل في التاريخ، ج7، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.
4. أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د ط ت).
5. أحمد محمد الحوفي: الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها، نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001.
6. أحمد خريس: الميثاق في الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2001.
7. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.
8. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
9. أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة، قراءات في القصة القصيرة، ط1، 2008، (pdf).
10. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1993.
11. أدونيس علي أحمد سعيد: أدونيس، زمن الشعر دار الفكر، بيروت، ط5، 1986.
12. _____ الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، ج4، دار الساقى، تونس، (د ط).
13. _____ الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع (صدمة الحداثة)، ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1987.
14. آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل تيزي وزو، (د ط)، 2006.

15. أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية *المفهوم الممارسة*، دار النشر راجعي، الجزائر، (د ط)، 2007.
16. بشير خلف: *الفنون لغة الوجدان - دراسة -* دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د ط)، 2009.
17. بكر القباني: ثورة 23 يوليو وأصول العمل الثوري المصري، دار النهضة العربية، القاهرة، (د ط)، 1970.
18. بوجدر: *حلزونيّات*، دار الحكمة، (د، م، ط، ت).
19. بوشوشة بن جمعة: *التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي*، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (د ط)، 2003.
20. حبيب مونسي: *فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد*، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2001.
21. حسن حنفي ومحمد عابد الجابري وآخرون: *حوار المشرق والمغرب*، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1990.
22. حسن عليان: *تداخل الأجناس الأدبية الرواية والسيرة سيرة مدينة وشعب*، دار مجد لاوي للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2012.
23. حسن لشكر، أنساق التخيل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، ، المطبعة السريعة، القنيطرة، ط1، 2010.
24. حسنين توفيق إبراهيم: *ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية*، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط2، 1999.
25. حسين عبد الرحمن، أحمد رشوان: *الإرهاب والتطرف من منظور علم الاجتماع*، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، (د ط)، 2002.

26. حسين المناصرة: مقاربات في السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د ط)، 2012.
27. _____: مقارنة الرواية، قراءات في نقد النقد، 2008. (pdf).
28. حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو (د ط)، 2012.
29. حكيم أومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، (د، ط)، 2005.
30. حميد حمداني: النقد الروائي و الأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1990 .
31. _____ بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
32. خالد الغربي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، دار النهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2005.
33. الخامسة علاوي: العجائية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (د ط)، 2013.
34. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1996.
35. رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، 2003.
36. رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.

37. رفيق رضا صيداوي: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-
1995، الفراي ANEP، الجزائر، ط1، 2003.
38. ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر
والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
39. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، -حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في
المغرب- دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.
40. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، مطابع الدار
العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2012.
41. سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري من أجل مقارنة
سوسيولوجية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية ب قسنطينة، ط1،
2006.
42. شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ج1، القسم الثاني، ديوان المطبوعات
الجامعية، الجزائر، (د ط ت).
43. الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة،
عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.
44. صالح فيلاي: أيديولوجيات الحركة الوطنية الجزائرية، الأزمة الجزائرية الخلفيات
السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،
ط12، 1999.
45. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية
أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

46. صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية قراءة في نصوص العروي الروائية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
47. الطاهر الممامي: حفيف الكتابة فحيح القراءة، قضايا ونصوص تونسنية، مطبعة فن الطباعة، تونس، (دط) 2006.
48. عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
49. عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.
50. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
51. عبد الحميد مصري حنورة: علم نفس الفن وتربية الموهبة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
52. عبد الرحمن ترماسين وأخريات: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012.
53. عبد العزيز حمودة: المرايا المكدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998.
54. _____ المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، (د ط)، 2001.
55. عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
56. عبد القادر شرشال: الرواية البوليسية، منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015.
57. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: فن الخطابة في المنظور النقدي، دار المعرفة للطباعة والنشر، المنصورة، ط1، 1996.

58. عبد الله إبراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.
59. عبد المالك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، "روايات إدوارد الخراط أنموذجا"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.
60. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (د ط)، 1998.
61. عبد الوهاب المسيري: العلمانية و الحداثة والعولمة، حوارات أجرتها معه سوزان حربي، دار الفكر، دمشق، 2009.
62. عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006.
63. عز الدين الخطابي: أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.
64. عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة) قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، (دط)، 2010.
65. علاء جبر محمد: طوبولوجيا العمل السردى مقارنة نقدية لهندسة المعادل البصري اللغوية في رواية "مجانين"، دائرة الثقافة والإعلام، دولة الإمارات العربية، ط1، 2007.
66. علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية، الأردن، (دط)، 2009.
67. عمار بلحسن: في الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د ط)، 1984.

68. عمرو عيلان : الأيديولوجيا و بنية الخطاب للروائي دراسة سيكيوبنائية في روايات بن هدوقة، منشورات جامعة منشوري، قسنطينة، 2011.
69. الغدامي عبد الله محمد ، الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشرحية، قراءة نقدية لنموذج معاصرة، الهيئة العامة للكتاب المصرية ، ط4، 1998.
70. غنية النحلاوي: السخرية والاستهزاء بين حرية الرأي واحتقار الآخر، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008.
71. فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
72. فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010.
73. فدوى مالطي دولاجس: من التقليد إلى ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
74. لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث - قراءة في تجربة د عبد العزيز حمودة "المرايا المقعرة، الخروج من التيه، المرايا المحدبة "أنموذجاً، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.
75. ليلي بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية رؤية للنشر والإعلام، مصر، ط1، 2005.
76. محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياستها سياقاتها وبنائها الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
77. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

78. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011.
79. محمد الرحموني، الدين والأيدولوجيا جدلية الدين والسياسي في الإسلام والماركسية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005.
80. محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
81. محمد ساري: محنة الكتابة، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2007.
82. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي (دراسة نظرية تطبيقية في سيماتيكا السرد)، الانتشار العربي، ط1، 2008.
83. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006.
84. _____ الحداثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2008.
85. محمد الشيخ: المثقف والسلطة دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.
86. محمد صابر عبيد: التشكيل السير ذاتي التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، (د ط)، 2012.
87. محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
88. محمد عزام: البطل الإشكالي، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1 (د ت).
89. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

90. _____ النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،
الفيجالة، القاهرة، (د ط)، 1996.
91. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، سور الأزيكية الهيئة المصرية لقصور
الثقافة، القاهرة، (د ط)، 1995.
92. محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، جمعية التراث-
القراءة- غرداية الجزائر، ط1، 2004.
93. محمود علي السمان: العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف،
(د ط، د ب)، 1983.
94. مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر دراسة نقدية في مضمون الرواية
المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
95. مصطفى مرتضى علي محمود: المثقف والسلطة دراسة تحليلية لوضع المثقف
المصري في الفترة 1970-1995، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،
القاهرة، ط1، 1998.
96. مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة
قراءة في النص، منشأة المعارف، مصر، (د ط ت).
97. مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الذات -
الوطن- الهوية، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2010.
98. نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد
للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.
99. نزيه أبو نضال: التحويلات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت، ط1، 2006.

100. هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة- الطرائق السردية- دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.
101. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د ط)، 1986.
102. يحيى العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005 .

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. إدوارد سعيد: صور المثقف، تر، غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، (د ط)، 1996.
2. أديسا نيكوف وآخرون: أسس علم الجمال الماركسي الليني، تر، جلال الماشطة، دار التقدم الاتحاد السوفياتي، ط1، 1981.
3. باولو كويلو: إحدى عشرة دقيقة، تر ماري طوق، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط7، 2007.
4. بوي.س سيد: الخوف الأصولي المركزية الأوروبية وبرز الإسلام، تر، عبد الرحمن أياس، الفرابي ANEP، الجزائر، ط1، 2007.
5. بيير فيو: العنف والوضع الإنساني..، تر، إلياس زحلاوي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، (د ط ت).
6. تزيفتان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
7. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

8. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط4، 1997.
9. حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، تر، روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2003.
10. رينيه ويليك ، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، 1987.
11. فلاديمير ماكسيمنكو: الأنتلجانشيا المغاربية المثقفون أفكار ونزاعات، تر، عبد العزيز بوباكير، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1984.
12. فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ والأدب، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
13. مالكم برديري وجيمس ماكفارلن: الحداثة 1890، 1930، تر مؤيد حسن فوزي، دار المحبة، (د ط)، دمشق، 2009.
14. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987.

خامسا: المعاجم والموسوعات:

1. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، (د ط)، 2000.
2. أشرف طه أبو الذهب: المعجم الإسلامي الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، دار الشروق، ط1، 2002.
3. ر. بودون و ، ف . بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع .تر سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بيروت، ط2، 2007.

4. سميح دُغيم: موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي ج1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998.
5. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2002.
6. ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997.
7. مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
8. محمد بنسعيد، قاموس السرديات العربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، (pdf)
9. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 4، 1992، (د ط).

سادساً: المجلات والدوريات:

1. أحمد إبراهيم الفقيه، حول جديد القصة القصيرة في المغرب العربي "الدخول إلى بهو المرايا"، مجلة العربي، الكويت، ع 376، مارس 1990.
2. أيمن طلال يوسف: التفاعل الإيجابي بين المثقف العربي وقضايا الأمة إدوارد سعيد أنموذجاً، مجلة الفكر السياسي، ع 26، السنة الثامنة، 2006.
3. بوشوشة بن جمعة: المحلية والعالمية في الرواية المغاربية المعاصرة، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع 01 جانفي 2004.
4. جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج13، ج1، ع4، شتاء 1995.
5. جابر عصفور: تعارضات الحداثة، مجلة فصول، مج1، ع1، تشرين، 1980.

6. جورج قزم: المثقف والسلطة بين المفارقة والمعانقة، مجلة المستقبل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع364، يونيو، 1990.
7. زهير عبيدات: قراءة في رواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج، مجلة المنارة، ع 1، مج 12، 2006.
8. سامية أجقو: الحداثة من منظور أدونيس، مجلة المخبر، بسكرة، ع8، 2012.
9. سهيل لعروسي: إشكالية الثنائية في الثقافة العربية، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع9، 10، أكتوبر 2007.
10. سهيل لعروسي: العنف مقدمات ونتائج، مجلة الفكر السياسي، ع 14، 13، (د ت).
11. صالح ولعة: صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 386، حزيران، 2003.
12. الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، ع 164، يوليو، 2005.
13. عاصم شمادة علي، المفارقة اللغوية في معهود الخطاب العربي، دراسة في بنية الدلالة، مجلة الأثر، ع10، (د ت)، (pdf).
14. العباس عبدوش، راوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي "الذاكرة الموشومة" لعبد الكريم الخطيبي و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين، مجلة الخطاب، ع4، 2009.
15. عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعالم والأيدولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج 13، ع4، شتاء 1995.

16. عبد الله أبو هيف: المثقف والسلطة، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع25، 2006.
17. عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، ع 3، جويلية، 2010.
18. علي عقله عرسان: أسئلة الحداثة والتراث. التراث العربي، سوريا، ع 58، 1 يناير 1995.
19. عمر حفيظ: مظاهر التجريب عند إبراهيم درغوثي "رجل محترم جدا"، مجلة الإتحاف، ع 72، أكتوبر، 1969.
20. فاضل ثامر: ميتا سرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع 2، شتاء 2013.
21. فرحان بدري الحربي: سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع 4، 3، مج 7، 2007.
22. فيصل دراج: الرواية العربية نقد السلطة واستعادة الماضي، مجلة المستقبل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 378، آب أغسطس، 2010.
23. محمد جمال باروت: الحداثة الاولى مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر" ج 1، مجلة المعرفة، سوريا، ع 283، 284، سبتمبر، 1985.
24. محمد السرغيني (حوار): الشعر المغربي الحديث والمعاصر، تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 4، 1990.
25. محمد عبد المطلب: تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ع 3، مج 4، 1984.

26. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 1، مج 28، الكويت، سبتمبر 1999.
27. نبيلة إبراهيم: المفارقة مجلة فصول النقدية مج 7، ع 4، 3، ابريل، سبتمبر، 1987.
28. وليد مشوّح: محنة المثقف محنة الواقع، مجلة الموقف الأدبي، الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 399، تموز، 2004.
29. يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر ألفت كمال الروبي، فصول، ع 1، ج 5، 1984.

سابعا: المؤتمرات والملتقيات:

1. الأدبي والأيدولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا. أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة، 15/16/أفريل 2008.
2. أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، ملتقى الرواية الرابع، رابطة أهل القلم، سطيف، 2008.
3. تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22، 24 تموز، 2008، مج 1، 2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان عمان، (د ط)، 2009.
4. ثقافة الحب و الكراهية، مؤتمر فيلادلفيا الثالث عشر، (DOG).

ثامنا: الرسائل الجامعية:

1. زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، إشراف أ د يحيى الشيخ صالح، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية آدابها، 2010، 2009.
2. محمد الأمين بجري: الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، إشراف أ د السعيد جاب الله، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، (مخطوط) جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2008-2009.
3. محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي دراسة عقدية، رسالة دكتوراه م (مخطوط)، إشراف أ د ناصر بن عبد الكريم العقل، جامعة الإمام محمد بن سعود، الإسلامية، الرياض، كلية أصول الدين، مج 1، 1414هـ.
4. محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر - جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، إشراف أ. د عبد الرحمن تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، 2014، 2015.

تاسعا: المجلات والمواقع الإلكترونية:

1. أمين الزاوي: الحداثة ليست غلغلا إنما اكتشاف مرآوي للذات وللآخر، ديسمبر 2014، تاريخ الزيارة، 206/02/15.
<http://www.alquds.co.uk/?p=262044>
2. _____ الرواية الجزائرية .. أسئلة البحث عن التشكل والهوية، الجزائر الجديدة، تاريخ النشر: 2012/05/29، تاريخ الزيارة: 2016/02/16،
<http://www.djazairess.com/eldjadida/18819>

3. بشير مفتي: الرواية الجزائرية الجديدة لم تنضج بعد، جريدة الجزائر نيوز، 29 يناير
<http://www.djazairnews.info/culturel/46-2009-03-26-18-2011>
34-49/25488-2011-01-29-18-25-56.html?device=desktop
4. جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، تاريخ النشر:
 2012-4-26، تاريخ الزيارة: 2015/10/3 ، شبكة الألوكة
http://www.alukah.net/literature_language/0/40481
5. _____ الخطاب الروائي المغربي بين التجنيس والتجريب والتأصيل التراثي، تاريخ
 النشر 2006-08-28، تاريخ الزيارة: 2015/06/20،
<http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopi>
6. _____ الهوامش في الخطاب الروائي
 العربي، <http://www.startimes.com/?t=2210656>،
 تاريخ النشر: 2010/02/29، تاريخ الزيارة: 2016/01/13.
7. _____ دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، 2008-09-19.
<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article1538>
8. حبيب مونسي: الجنس والرواية... قبل الجنس في الرواية. جريدة الحياة، تاريخ الزيارة:
 2016/02/19.
 ، <http://www.elhayatonline.net/article16596.html>
9. الخامسة علاوي: شعرية الرواية وهاجس التجريب في "سرايق الحلم والفجيرة" للروائي "عز
 الدين جلاوي"، صحيفة الفكر، ماي، 2008،
<http://www.alfikre.com/articles.php?id=184>
10. خليل شكري هياس: السيرة الذاتية المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس الأدبية،
 ستار تايمز، 2008/05/22،
<http://www.startimes.com/f.aspx?t=9841422>
11. زهراء ناظمي: اللغة الشعرية في الرواية، مجلة أصوات الشمال، (د ت)
<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=34084>

12. سمير قسيبي: الجنس في الرواية العربية: بين الضرورة والموضة، تاريخ النشر: 05/09/2014، تاريخ الزيارة: 2016/02/16
<http://02aa93f957ec64d7f856aafda0b5c5450fc7936331a0f7fb>
13. شبكة النبأ المعلوماتية: مصطلحات سياسية. نظرية العنف الرمزي عند بيير بورديو، (د ت ن)، تاريخ الزيارة: 01-04-
<http://www.annabaa.org/nbanews/62/422.htm>، 2011
14. عامر رضا، كريبع نسيم: رواية الأزمة المكتوبة بالفرنسية وإشكالية الترجمة، قسم الأدب العرب، جامعة (ميلة - جيجل)، تاريخ النشر: 10-09-2010، تاريخ الزيارة: 15-07-2011
<http://pulbit. Alwatnvoice.com>
15. عمارة لخص: ممر الثالوث المحرم، 23 أبريل، 2015، تاريخ الزيارة 2016/02/15
<https://www.alaraby.co.uk/culture/2015/4/23>
16. فريدة مولي: شعرية الخطاب الأدبي، ستار تايمز، الجزائر،
<http://www.startimes.com/?t=257861>، 2010/10/19
17. فليحة حسن الإيروتيكية، تاريخ النشر: 2010/03/18، تاريخ الزيارة:
<http://www.alnoor.se/article.asp?id=72065>، 2016/02/22
18. كمال الرياحي: الميثة سرد في رواية خشخاش لسميحة خريس. تاريخ النشر: 08-03-2007، تاريخ الزيارة، 30-05-
<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article1163>، 2011
19. محمد العباس: جماليات الفحش اللفظي البذيء والعامي تحت ضوء الباختيني، ضمن فعاليات ملتقى الباحة -السعودية- 22/20 أكتوبر 2008. تاريخ الزيارة:
http://m-alabbas.com/ara/contact/p2_articleid/218، 2016/02/22

20. محمود الغيطاني: التكريس للتفاهة : أدبية المراهقين تدشن جائزة لـ الخواطر، ينظر: مجلة

البوابة ، تاريخ الزيارة: 2016/02/08، تاريخ النشر

<http://www.civicegypt.org/?p=628382015/12/28>

21. مفيد نجم: شعرية اللغة وتحليلاتها في الرواية العربية ودور اللغة في تشكيل أحداث الرواية،

مجلة نزوى، ع 51، 2009/07/18،

<http://www.nizwa.com/?s=%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D>

22. موسوعة ويكيبيديا: <https://ar.wikipedia.org/wiki>



فهرس الموضوعات

أ	مقدمة.....
14	مدخل: الرواية الجديدة وملامح القطيعة.....
14	أولاً: الرواية الجديدة.....
22	1. الحادثة/ التخریب.....
22	1.1. رؤية العالم وإثارة التساؤلات
25	2.1. تجاوز القديم
27	3.1. الوعي والإبداع و التحديد.....
30	4.1. الخروج عن السائد والمألوف.....
32	5.1. التغير والتحول.....
35	2 الحادثة/ الوهم ، التخریب/ التخریب.....
41	ثانياً: ملامح القطيعة.....
الفصل الأول: التقنيات الجديدة في الخطاب السردي الجرائي المعاصر -تحولات وجماليات-	
47	أولاً: تداخل الأنواع الأدبية.....
47	تمهيد.....
54	1. تداخل الرواية مع الشعر.....
54	1.1. اللغة الشعرية.....
60	2.1. النثر الشعري.....
62	1. 3.. قصيدة النثر.....
68	4.1. الشعر الحر.....

73	2.تداخل الرواية مع السيرة (ذاتية، غيرية، جمعية).....
74	1.2.السيرة الروائية والتشكيل الذاكراتي.....
77	2.2.السيرة الروائية والتشكيل الاعترافي.....
80	3.2.السيرة الروائية والتشكيل الرسائي.....
84	3.تداخل الرواية مع المسرحية.....
89	4. تداخل الرواية مع الوصية.....
96	5. تداخل الرواية مع الرسائل.....
100	ثانيا: التعالق الروائي مع الفنون الجميلة.....
100	تمهيد.....
101	1. الفن التشكيلي (الرسم).....
110	2. الفن الصوتي (الموسيقى والغناء).....
110	1.2.الموسيقى.....
115	2.2. الغناء.....
118	3. الفن الحركي (رقص الباليه).....
119	1.3. رقصة البربرية.....
119	2.3. رقصة شهرزاد.....
122	ثالثا: الميتاروائي وهاجس الكتابة.....
122	تمهيد.....
126	أشكال الميتاروائي في الرواية الجزائرية.....
126	1. الميتاروائي والشكل السير ذاتي.....
128	2. الميتاروائي والكاتب السارد.....

130	3. الميتاروائي والشخصيات الروائية.....
132	4. الميتاروائي وعوالم الكتابة التخيلية.....
137	5. الميتاروائي والنقد.....
142	رابعاً: الكولاج وسيطرة الخطاب الإعلامي.....
153	خامساً: العبثية ومفارقة السخرية.....
153	تمهيد.....
159	الشخصية الساخرة وآليات السخرية.....
161	1. الجنون.....
168	2. الرؤى والأحلام.....
175	سادساً: مستويات التعدد اللغوي.....
175	تمهيد.....
178	1. لغة الصحفي.....
180	2. اللغة التاريخية.....
181	3. لغة السياسي.....
183	4. لغة المتطرف الديني.....
185	5. لغة المحقق البوليسي.....
الفصل الثاني: حادثة التيمات وجدتها في الخطاب السردي الجزائري المعاصر - تحولات وانكسارات -	
190	أولاً: مأساة الوطن وتمزق الهوية.....
200	ثانياً: العنف وقسوة المشاهد.....

200	تمهيد.....
203	1. عنف السلطة السياسية.....
213	2 عنف الإرهاب السياسي.....
220	3. الاختطاف والاعتصاب.....
228	4 ..التأثر والانتقام.....
230	ثالثا: الفجائية وهاجس الكوابيس.....
230	تمهيد.....
232	1. الواقع الكابوسي.....
235	2. الأحلام والكوابيس.....
240	رابعا: الأصولية وأدلجة الدين.....
240	تمهيد.....
242	الأيدولوجيا الأصولية في الرواية الجزائرية المعاصرة.....
248	1 التكفير.....
250	2. الجهاد.....
252	3. الزكاة.....
253	4. سبي النساء.....
255	5. الدعاء.....
256	6. الجلد والقطع.....
257	خامسا: انهزامية المثقف وتراجع مساره.....
257	تمهيد.....
261	1. انهزام المثقف في الرواية الجزائرية المعاصرة.....

263	1.1. المثقف السليبي.....
271	2.1. المثقف اللامتني.....
274	3.1. المثقف الإشكالي.....
277	2. علاقة المثقف بالسلطة.....
284	سادسا: ملامح الصحراء وتحول دلالاتها
284	تمهيد.....
285	1. الصحراء مركز العذاب.....
288	2. الصحراء رحلة الذاكرة.....
290	3. الصحراء ومقاومة هاجس الخوف.....
الفصل الثالث: الهوية السردية ورمكان التجديد في الخطاب السردية الجزائري المعاصر	
297	أولاً: التحكيل البصري.....
297	1. تقنية الحواشي والهوامش.....
299	1.1. وظيفة الحواشي والهوامش.....
300	2.1. أنواع الهوامش.....
300	أ. هوامش الشرح.....
304	ب. هوامش التوثيق.....
307	ج. هوامش الترجمة.....
310	2. التشكيل التيبوغرافي.....
312	1.2. الخط المائل

313	2.2. الخط الداكن
315	3.2. الكتابة العمودية
319	ثانيا: الموقف الاستثنائي وتغييره الآخر
327	ثالثا: التسجيلية والتماهي مع الواقع
333	رابعا: تناس أم حشو للتناس؟
340	خامسا: تشظي الفضاء الروائي واختراجه
348	سادسا: تهجين السرد وإشكالية التجنيس
356	سابعا: إشكالية التابو و نقد الإيروتيك
371	خاتمة
379	قائمة المصادر والمراجع
402	فهرس الموضوعات