الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الحداثة السردية في الرواية الجزائرية

- نقد المرجعيات في رواية الأزمة -

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية.

تخصص: السرديات العربية

إعداد الطالبة:
سليمة خليل

إشراف الأستاذ:
نصر الدين بن غنيسة

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيـــــــسا
نص الدين بن غنيسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا و مقررا
رابح الأطرش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي ميلة	عضوا مناقشا
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــة	عضوا مناقشا
عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنـة الجـامعية

1439-1438هـ

2017-2016م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة محمـد خيضـر بسكـرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الحداثة السردية في الرواية الجزائرية

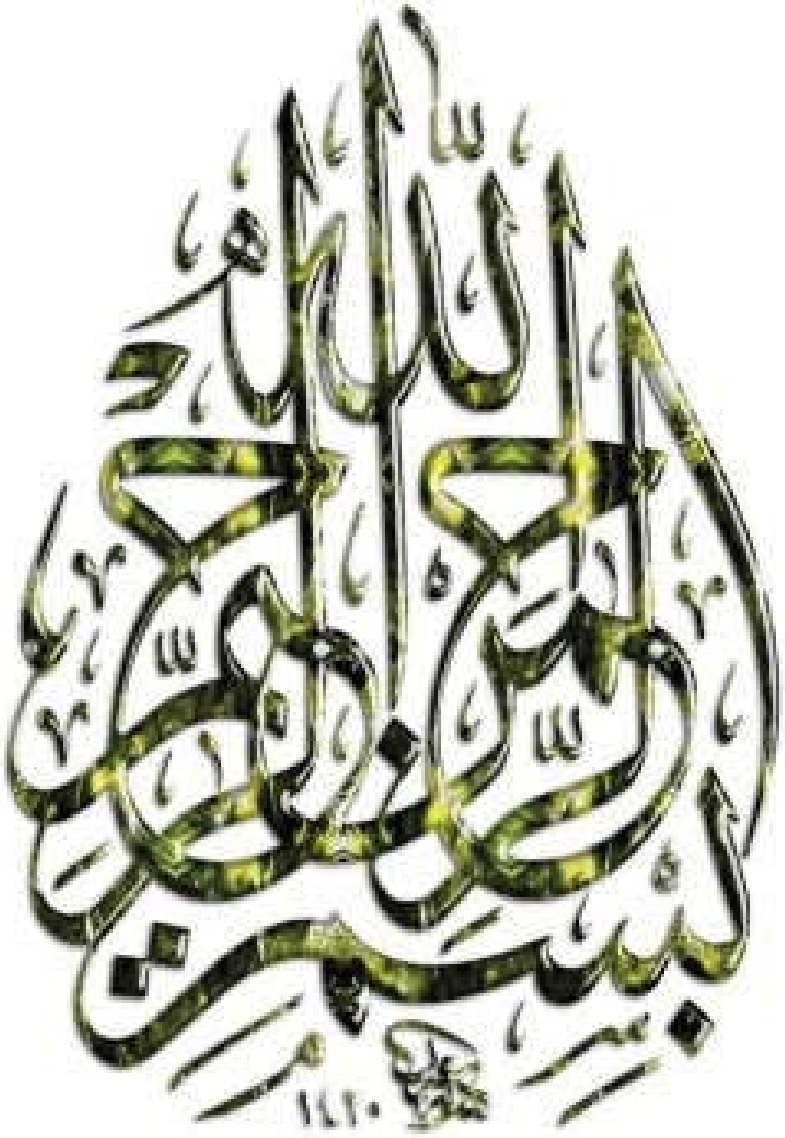
- نقد المرجعيات في رواية الأزمة-

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية
تخصص: السرديات العربية

إعداد الطالبة:
سليمة خليل

إشراف الأستاذ:
نصرالدين بن غنيسة

السنة الجامعية
1437-1438هـ
2016-2017م


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤١٠

إهـداء

أهدي هذا الإنجاز إلى أمي، ثم أمي ثم أمي وإلى روح أبي الطاهرة -رحمه الله -

وإخوتي الأعزاء الذين لن يطال مدحي وامتناني فضلهم.

كما أهدي ثمرة جهدي إلى كل من عرفني ومنحني ثقة.

شـكـر وعـرفـان

أتقدم بالشكر الجزيل وأبلغ آيات الاحترام إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نصرالدين بن غنيسةالذي أقدر فيه علمه وتحضره الأخلاقي، حيث كان نعم سند وخير موجه لهذا البحث

وأتوجه بالامتنان النبيل والتقدير الوافر إلى أستاذي الدكتور عبد الرحمن تيبرماسينالذي لا أستطيع أن أفي حقه وأنسى فضله طيلة مساري العلمي، أدامه الله ذخرا علميا طيبا في خدمة العلم وطلبته.

كما لا يفوتني أن اعترف بجميل وفضل الأستاذ الدكتور رابح الأطرشمدير معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لميلة على احترامه وتشجيعه وثقته العلمية.

ولا أنسى في هذا المقام أن انوه بفضل الدكتورة وهيبة جراحالتي أسهمت في إخراج هذا البحث.

وأخيرا شكري موصول إلى كل من علمني حرفا.

مقدّمـــة

مقدّمة

إنّ ما يميز الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية قدرتها على استيعاب التغيرات الاجتماعية المتسارعة، وتشخيصها عبر أنساق ومكونات شكلية ودلالية؛ إذ تستمد تجدد نسغها من تغيرات الراهن وتطور شروط الحياة فيه، فالجنس الروائي كما نعته " **ميخائيل باختين**" **Mikhaïl Bakhtine** جنس لم يكتمل بعد ولا يبدو أنّه مرشح للاكتمال، بحيث ينفتح على حدود لا حدود لها ويحتوي أجناس ما قبل الرواية وأشكالا أخرى من التعبير غير روائية، مما يجعله في نظره فنا دائما في طور التكوين مفتوحا باستمرار على أفق التطور، مبتعدا عن أشكاله الأولى؛ أي أنّه متقلب، وفي توسع دائم، لذلك ما فتئ يجدد أشكاله وينحرف عن سننه رغبة في تحقيق الامتلاك المعرفي للواقع.

إنّ هذا الانفتاح والقدرة على إبراز أوجه التناقضات الفجّة داخل دهاليز المجتمع، خوّل الرواية أن تأتلف مع ما هو ديني وتاريخي وسياسي، بحيث إنّ تلك الخصوصية الحوارية للجنس الروائي أضاعت التخوم الحائلة بينه وبين الخطابات غير الأدبية وألغت مبدأ التفاضل التيمي والأجناسي بينهما، حتى أضحت الرواية لا تأنس لفلسفة الأحادية المعرفية، متجاوزة التأطير النصي، تواقة في الآن نفسه إلى آفاق إيديولوجية وجمالية أرحب ، تحقق فيها تعايش الأجناس والأفكار، بحيث يتماس ويتواشج فيها الحاضر بالماضي والديني بالسياسي الثابت بالمتحول واليقين بالشك.

إنها من السعة ما يمكّنها من استيعاب كل المواضيع بحيث لا يوجد موضوع غير ملائم لها، كما أنها لا تتردد أبدا في اختراق المقدس مهما كان نوعه ومصدره، بخاصة إذا علمنا أن هذا القدسي بصوره وتمظهراته وأنماط حضوره هو الذي سيظهر البنية الاجتماعية والنفسية والمرجعية الإيديولوجية والثقافية المخبوءة في أي مجتمع، إنها الفن الجريء في طرحه لإشكالات الراهن الجوهرية، وفي حمأة الصراعات والأزمات تسعى جاهدة إلى أن تجيب عن أسئلة مغيّبة، بإثارة أسئلة أخرى يستدعيها الراهن الذي

يرزح تحت سلطة الاكراهات و الارغامات الإيديولوجيّة المختلفة التي تستفزّ الرواية، فتراودها لتكشف ما حُجِب عنها.

وانسياقا مع ما سبق من القول، نجد أن الرواية الجزائرية لم تكن لتشذ عن قاعدة ما تعارفت عليه السنن الروائية في علاقتها الجدلية بالمرجع وسيما " رواية الأزمة" التي شكّلت تحولا سرديا في مراحل تطور هذا الجنس بالجزائر، بحيث سعى إلى خلق أشكال وتمثيلات سردية تتواءم والسياقات المفتوحة التي تقتات من راهن متأزم ومأساوي بكل أبعاده، بحثا عن أسئلة أكثر تجذرا وتعمقا.

وعلى هذا الأساس تأسس نص الأزمة مهوسا ومسكونا بسلطة المرجعية الذي سعى عبرها إلى سبر أغوار الهوية والانتماء من خلال مرجعيات تؤسس لكينونة الذات الجزائرية، إذ استطاع تحويل متنه إلى منبر مساءلة للدين والسلطة والتاريخ، حين تمكن من خلخلة الثوابت القبلية وزرع الشك في مرجعيات كانت لا تأتيها الرواية إلا تقديسا وبخاصة فترة السبعينيات، بيد أنّه ومع أزمة أكتوبر 1988 أفل وهج تلك المركزيات الجاهزة، وتغيرت النظرة التقديسية لسلطة المرجعية في خطاب الحساسية الجديدة؛ ما دفع بالكاتب إلى البحث عن بدائل خطابية وجمالية تزامن اللحظة وتحتويها في الآن نفسه سرديا.

من هنا تتنزل أهمية هذا البحث في:

– الكشف عن جدل التفاعل بين التحولات الاجتماعية والتاريخية والسياسية وبين المضامين الفكرية والإيديولوجية في خطاب رواية الأزمة وكيفية تشكلها فنيا ودلاليا.

– استكناه الأنساق المضمرة والمرجعيات الخفية في الخطاب الروائي الجزائري الجديد، وذلك بتتبع مسار التحولات في تلك المرجعيات، من خلال مقارنة حضورها روائيا في خطاب ما قبل الأزمة؛ إذ إنّ خطاب الحساسية الجديد قد تأثر في مستواه الإيديولوجي

بخاصية مهمة في نقد المرجعيات بكل مصادرها، حين تحولت كل الأحداث المشكلة للخطاب الروائي إلى نص مرجعي ينتقد مرجعا آخر مستترا خلف دلالة الشخصيات ومواقفها، وإيديولوجيا السارد التي غالبا ما تحدد موقف الكاتب ورؤيته للعالم المتغير من حوله.

لذلك فقد قام نقد المرجعيات على فعل المساءلة وكشف المسكوت عنه إيديولوجيا، فإذا كانت المساءلة على المستوى البنية تفترض مفاهيم التجاوز والانتهاك، فإنها على مستوى الوظيفة تموقع المرجعيات في وضعيات وحالات جديدة تهجس بالبديل المؤسس.

ومن هذه الحيثيات مجتمعة تولّدت الرغبة في خوض غمار هذا الإشكال المعرفي الذي نعتقد أنه خليق أن يدرس ويُفْرَدَ له بحث مستقل خاص، وإن كنا لا ندعي السّبق في طرق موضوع الأزمة تمثيلا سرديا، إلا أن بعد تفحصنا لأبرز الدراسات النقدية التي بأّرت بحثها حول تلك العوالم الروائية، ألفينا أنها أغفلت إثارة إشكالية نقد المرجعيات فترة الأزمة الوطنية، فجل تلك الأبحاث اهتمت بانعكاس ظاهرة العنف داخل الرواية، فراحت تتّبع أسباب الأزمة وجذور العنف المختلفة ومدى استجابة هذا الخطاب لكل ذلك وكيفية تمثيله سرديا، ولعل أهم تلك الدراسات التي قام بها الباحث " **الشريف حبيلة**" الموسومة بـ: " **الرواية والعنف**" دراسة سوسيو نصية، حيث ناقش علاقة الرواية بالعنف وكيف أثرت هذه الظاهرة على البنى السردية والخطابية في الرواية الجزائرية.

إضافة إلى دراسة الباحثة الكويتية **سعاد العنزي** "**صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة**" دراسة نقدية، التي لم تبتعد فيها عن الدراسة الأولى؛ إذ نهض تناولها النقدي للموضوع من خلال التركيز على الجانب التيماتيكي، وبخاصة الإيديولوجي منه، كما وقفت الناقدة عند أهم مدارات السرد في رواية العشرية السوداء بدءا بالعنونة

والصوت السردي والتداخل النصي، دون أن نغفل التنويه بدراسة الكاتبة والباحثة " **سامية إدريس**"؛ تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية" – دراسة في علم اجتماع النص الأدبي – وقد وقع اختيارها على مجموعة من الروايات المعاصرة التي انخرطت في تصادٍ وتفاعلٍ مع الراهن وتحولاته الحاصلة في مرحلة التسعينيات.

وعبر هذا الثراء المعرفي النقدي واستكمالا له، آثارنا طرح إشكالية" **نقد المرجعيات في رواية الأزمة**". عبر إشكالات جوهرية صيغت كالآتي:

– هل استطاعت رواية الأزمة أن تتبنى طرحا ورؤيا مغايرة في نقدها للمرجعيات والايديولوجيا؟ وكيف تشكل هذا النقد على مستوى البنيات والجماليات؟

– كيف تحوّل الخطاب الديني في رواية الأزمة من مدار التقديس والتحريم إلى التدنيس والإدانة والتسييس؟

–ما هي آليات تحقيق الهوية والتمركز الذاتي؟ ثم ما نوع العلاقة بين الشخصية المتطرفة والآخر؟ هل كانت ائتلافا أم اختلافا؟

– كيف تعامل الروائي فترة المحنة مع هذه الإشكالية؟ هل كان بمنظور مؤدلج أو برؤيا محايدة؟ وكيف واجه تطرف المتطرف سرديا؟.

– ما مدى تمكن هذا الخطاب من اجتراح كتابة مضادة وتفكيكية للتاريخ؟.

– ما هي الوسائط الجمالية والسردية التي وظفتها الرواية في فضح المسكوت عنه في الممارسة السياسية؟ وكيف تشكل المنظور السلطوي في الرواية؟

وللظفر بإجابة علمية لكل هذه الإشكالات اتبعنا خطة منهجية انقسمت إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول تطبيقية ذُيلت بخاتمة.

– أمّا المدخل: – كان عبارة عن مهاد تنظيري سعينا من خلاله إلى إماطة اللثام عن أهم الكلمات المفاتيح للبحث والوقوف عند بعض الإشكالات المفهومية، بخاصة ما تعلق برواية الأزمة التي تضاربت بشأنها الآراء والتوصيفات التي تراوحت بين الأدبية والخصوصية الروائية الظرفية، وبين الكتابة الاستعجالية التي حوّلت الرواية شهادة وتهافتا سرديا دون اختمار للتجربة وتشكل جيد لها، وهذا ما حرّضنا وحفّزنا على تقديم توضيح مفهومي لهذا المصطلح، ثم عرجنا إلى تحديد مفهوم نقد المرجعيات والمقصد الدلالي الذي أراده البحث لهذا المصطلح.

أمّا الفصول الثلاثة، فسعينا قدر الإمكان أن نزاوج فيها بين الجانب النظري والتطبيقي، لرفع اللُبس وتوضيح المعنى لكل عنصر في البحث.

– **الفصل الأول:** وُسم بـ: **نقد المرجعية الدينية،** حوى مبحثين هامين، تعلق الأول بتمظهرات تشكل هوية الشخصية المتطرفة في رواية الأزمة، والثاني خُصِّصَ الحديث فيه عن استراتيجيات هذه الشخصية لفرض المركزية الإيديولوجية والعقدية المتبناة، من خلال علاقتها بالآخر المختلف، كما بيّنا قمع الرواية وعبر السارد لتطرف الشخصية المتطرفة داخل العوالم الروائية المختارة.

– **الفصل الثاني:** عُنون **بنقد المرجعية التاريخية،** حيث بأرنا الحديث فيه عن مدارات التاريخ المضاد للتاريخ الرسمي، وهنا من خلال المرجعية الثورية؛ إذ وقف خطاب الأزمة على عتبة التاريخ الثوري يسبر أغواره ويعيد قراءته قراءة نقدية، تفكك مقولاته الجاهزة وتزعزع ثوابته الراسخة في الوعي السردي والجمعي، وبما أنّ هكذا إشكال معرفي وإيديولوجي يستدعي أدوات معرفية وجمالية تُسهم في تفكيك الدلالة واستنطاق المسكوت عنه والمغيب، حاولنا أن نستكنه التمظهرات الجمالية للمرجع التاريخي ضمن المتخيل السردي.

– **الفصل الثالث:** تمحور حول **نقد المرجعية السياسية،** تناولنا فيه النقد الروائي للسلطة السياسية وكيفية تشخيصها فنيا وأهم الأوصاف القدحية التي وُسمت بها، ثم كشفنا عن الطرائق السردية التي اشتغل عليها السارد في إدانة ومساءلة السلطة، عبر تذويت الحكي واحتكار سلطة الخطاب للذات الساردة على حساب الجماعة، التي أقصاها بوصفها ترميزا للسلطة، وفي الأخير ختمنا بخاتمة شملت أهم النتائج المتوصل إليها قي المتن.

أمّا عن المنهج المتّبع، فبالنظر إلى طبيعة الإشكالية التي تتضمن شقين في بناء الموضوع؛ الشق الأول تطرق إلى المضامين الإيديولوجية والشق الثاني أظهر آليات التجلي النصي لتلك المضامين روائيا، تعين علينا اتّباع **المنهج السوسيو نصي** الذي رأيناه الأنسب لمثل هذه الإشكالات، لكونه يكشف عن ذلك الجدل التفاعلي بين المرجع والنص بتقنياته واستراتيجياته الجمالية التي تعكس المرجعيات وتنقدها في الآن نفسه.

إنّ هذا البحث ما كان ليستوي على سوقه لو لم يغترف من مصادر ومناهل معرفية متخصصة توزعت الاستفادة منها بحسب إشكالاته المطروحة، ولا ضير أن نذكر منها:

– كتب **بول ريكور(bol Reicord):** الهوية والسرد، الوجود والزمان والسرد، الذاكرة والتاريخ والنسيان، وكتاب الهوية **لإليكس فيكشلي،** وكتاب سرديات ثقافية **لمحمد بوعزة،** ونظرية الرواية والرواية العربية **لفيصل دراج.**

– أمّا عن المصادر الأساس، فقد حرص البحث في اختياره للروايات التي كتبت عن الأزمة سواء أكانت محايثةً لها زمنيا، أم متجانسةً تيماتيكيا مع مراعاة مدى حضور المسكوت عنه بكل أشكاله في هذه الروايات ومدى تقاطعها إيديولوجيا وفنيا.

وفي هذا المقام العلمي الجليل لا ينبغي أن أغفل الإشادة بمجهودات الأستاذ المشرف "**نصر الدين بن غنيسة**"، الذي بحق شرفني بحرصه واهتمامه الحثيث عبر توجيهاته وتصويباته العلمية والفكرية، حين تابع هذا البحث منذ كان فكرة إلى أن بلغ هذه الدرجة من الاكتمال–وإن كنّا لا نزعم الإحاطة بكل شيء–فلك مني أستاذي الكريم أسمى آيات الاحترام والتقدير. ودون أن أنسى التنويه بفضل أعضاء اللجنة المناقشة، الذين تحملوا معنا عبء هذا العمل بقراءتهم الثاقبة والنقدية، وتوصياتهم التي ستزيد هذا البحث قيمة ووزنا، كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لزميلي وأخي الدكتور "**رحيم عبد القادر**" الذي بفضله حُفِظت قيمة هذا البحث لغويا.

مدخـــل

تأطيـــر نظـري

1-رواية الأزمة؛ إشكالية المصطلح بين الأدبية والاستعجال:

يحيلنا الحديث عن "رواية الأزمة" إلى الحديث عن إنتاج القول في علاقاته بالسياقات المؤثرة فيه، لأن النص كما يقول العالم اللساني "ايميل بنفينيست""E.Benveniste"، حين يملكه الفرد يحوله إلى فعل، بمعنى يحوله إلى لحظة خطاب شاهد على القول ومؤداه على مستوى الإرسال.[1]

وهو يشير إلى تلك الحوارية وذلك التصادي بين النص والسياق، إذ إن كل تحول على مستوى الشكل يعد نتيجة لتحول في السياق؛ أي في المرجع ووفق هذا المنظور "كانت الرواية الأكثر طرحا لإشكالية التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه، وهي إشكالية ابستمولوجية في أساسها"[2]، فالرواية تستمد تجدد نسغها من تغيرات الراهن وتحولات الأبنية الاجتماعية، ومنه فإن رواية الأزمة لم تكن بدعا في ذلك.

جاء هذا النص "الأزمة"، ليطرح أسئلة التحول والقيمة التي طالت المجتمع الجزائري في فترة زمنية، مثلت فترة انتقالية في الحركة التاريخية الجزائرية سياسيا واجتماعيا وثقافيا إذ حاول هذا النمط السردي استيعاب ذلك التحول بكل تمظهراته، مما جعل منه متنا حافلا بالعلامات والخطابات المعبرة عن الثابت والمتحول في السياق الأيديولوجي والفني معا، وهذا ليس بالشيء الجديد على الرواية الجزائرية التي أكدت وعبر سيرورتها التاريخية بأنها نص خليق أن يدرس وينقد أيضا، لما تضمنته أتونها من صراع بين منظومة أفكار وقيم وأنساق أيديولوجية متباينة، شكلت في مجملها تركيبة مجتمعية خاصة.

---

[1]-ايميل بنفينيست، مشاكل اللسانيات العامة، منشورات قامباز، باريس، فرنسا، ط 1966، ص 65.

[2]-إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر ذيب، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 14.

فكانت الرواية ولا زالت تتدثر بلغة الواقع وتتأدلج برؤى وأفكار الراهن، وهذا ما خول لها أن تكتسب خصيصة التأريخية والثورية وهي صفة الأدب الجزائري الذي كان، "أدبا ثوريا ونضاليا، عرف حقيقة الثورة بكل أبعادها النضالية وعبر حقب زمنية متعاقبة؛ الثورة ضد الاستعمار، الثورة ضد الإقطاع والاستغلال، الثورة في مرحلة البناء الاشتراكي وها هو ذا الأدب يمر بمرحلة جديدة فيها ثورة ضد سفهاء القوم"[1] وهذا ما يؤكد خصوصية الوعي الروائي الجزائري التي تبقى متفردة ومصطبغة بطابع ظرفها، تستمد جزأرتها من تلك التناقضات والصراعات التي شهدها المجتمع الجزائري، لأن " معالم التحول في المجتمع، كالحال في المجتمع الواقعي تدرك بوضوح أكبر، بقدر ما تتسع الفترات والفواصل ما بين المراحل والأجيال، وإذا كان أهم ما يدرك من مظاهر التحول المجتمعي يتمثل في مقارنة آخر تجلياته والمتأخر منها مع سابقه فإن وصف التحول في المجتمع الروائيبدوره، إذا كان يميل إلى تحصيل معالم خيوط الصورة الحالية للتحول القيمي، فإنه يستعين بمقارنة الحال مع نماذج أجيال الريادة والسبق الروائي الزمني"[2]، بوصف أن البنية النصية لأي نتاج أدبي، هي نتاج وتعاضد بنيات سوسيونصية وايديولوجية وثقافية واجتماعية، ثم إن " خطاب الأزمة يبدأ بالظهور في أي ثقافة عندما يظهر نوع مختلف من الوعي وطرائق مختلفة في فهم وتلقي المؤشرات، سواء التي يبعثها الواقع أو التي يتضمنها المتخيل الأدبي والإبداعي"[3]، وبالتالي فإن نص الأزمة في تاريخ الرواية الجزائرية، شكل مرحلة تجاوزية لمرحلة سابقة بتيماتها ورؤاها وجمالياتها، إذ مثلت إزاحة فكرية وقطيعة أيديولوجية وتجاوزا سرديا لأنساق شكلية ودلالية، هيمنت على الكتابة

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 15.

[2]- مبارك ربيع، في الأدب السردي الجزائري، أسئلة التحول والقيم في المجتمع الروائي الجزائري، أعمال الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2003، ص 37.

[3]- محمد معتصم، المتخيل المختلف،دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص 14.

الروائية، بخاصة فترة السبعينات التي كتب فيها النص وفق توجه دوغمائي أيديولوجي مافتئ أن أفل مع صدمة أكتوبر 1988، حيث تمّت مراجعة الرؤية النقدية والأيديولوجية، بفعل معطيات الراهن الجديد، وهو ما يجعلنا نسلم بأن " رواية الأزمة " كانت صدى مباشرا لمرجعية سياقية أطرته وتراكم معرفي أيديولوجي مهد له، لأن فعل التراكم هو الذي يحقق التحول ثم القطيعة فالإبداع.

ونحن إذ نمضي في مساءلة هذه الظاهرة الأدبية، تجابهنا إشكالية المصطلح الذي سيطر عليه التحقيب التاريخي السياسي والتوجه الأيديولوجي البعيد عن الاصطلاح النقدي الأكاديمي، الذي يعكس بحق تلك التجربة السردية ومرجعياتها الواقعية الخاصةبوصفها ظاهرة فنية تمثل مقصدا جماليا ودلاليا، إذ إن هذا النص وهو في لحظة التأسيس والانبثاق السردي اشتق خصوصية التسمية من خصوصية الحدث الذي انبلج عنه؛ لكون المصطلح من صنع الواقع ووليد حافز مرجعي Le motif référentiel.ومصطلح رواية الأزمة يؤكد ويرسخ جدلية العلاقة بين المرجع والمتخيل القائمة على التفاعل؛ لأن "الأفعال الكلامية –والنص فعل كلامي– هي أفعال اجتماعية تندرج في سياق تفاعلي اتصالي"[1]، وإن كنا لسنا بصدد التأصيل لظاهرة الأزمة –بوصفه حدثا اجتماعيا وسياسيا واقعيا– بالبحث عن حفرياتها وأسبابها الثاوية في أتون الحركة التاريخية والسياسة الجزائرية، إلا أنه وفي الآن نفسه، لا ينبغي أن نتجاهل أو نغفل حقيقة تشكل سرديات العنف، التي كانت مرهونة بسلسلة من الأحداث اللاحقة والسابقة، تراتبت وتلاحقت تعاقبا سببيا منطقيا، توجت "بعرس دم واحتفالية موت"، "أثثها اختلاف الأيديولوجيات وتباين الأنساق الفكرية والسياسية، التي طفت إلى السطح وبذهنيات وسلوكيات جديدة وما عمق الشرح، غياب ثقافة الحوار وأحقية الاختلاف، هكذا وبصفة عامة ارتبطت محنة الوطن ارتباطا لا تنفصم عراه عن فعل العنف والتطرف الذي أورث

[1]–ايميل بينيفينست، مشاكل اللسانيات العامة، ص 68.

على مستوى الخطاب عنفا وتطرفا سرديا وايديولوجيا، عرف "بسرد الأزمة" أو " سردية العنف "، وهي " نمط روائي اتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمنتها الحكائي تتوالد منه تيمات، الموت، الإرهابللعنف،المنفى، وهي تيمات جديدة في الراوية الجزائرية، وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي وهو السؤال المحور والمركزي الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النصوص الروائية الصادرة في تلك المرحلة التاريخية[1]، " وهي تبحث عن تميز إبداعي يرتبط ارتباطا عضويا بتمييز المرحلة التاريخية الراهنة والواقع الاجتماعي الذي أنتجه لذلك كانت " رواية الأزمة " رواية جيلية وظرفية لها خصوصية معينة، رامت تأسيس تماثل بين الأبنية النصية والأبنية الاجتماعية عبر خلق تناظر بين الأشكال والمضامين، وكأن هذا النص يبحث عن تجسير الأواصر بين البنى الفنية والخطابية لترسيخ مقولة " الانعكاس " بين الأدب والمجتمع.

وخضوع المصطلح للتقسيم السياسي والتأطير الزمني الذي جعل الظاهرة مرهونة بظرفها وحدثها، ليس بعيداعما درجت عليه الآداب العالمية التي تواضعت على تسمية بعض الظواهر الأدبية والحركات النقدية انطلاقا من سلطة المرجع والحدث الراهن الذي أنتجت في أحضانه، نحو أدب الحرب " أدب النكسة "، أدب الثورة أو المقاومة "، " رواية ما بعد الاستعمار " ومؤخرا برزت إلى الساحة الأدبية رواية " الربيع العربي " التي كتبت وأرخت للثورات العربية في الوقت الراهن، وعليه فإن مصطلح " رواية الأزمة " وإن صيغ مؤدلجا، فإنه يتعالق ومصطلحات أخرى، كانت ابنة ظرفها ومرجعها لذا فرواية الأزمة " تمتلك خصوصية اصطلاحية، متأتية من خصوصية الحدث الذي أكسبها الفرادة الظرفية، من جهة، والتميز الشكلي والتيماتيكي من جهة أخرى.

---

[1]-بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2000، ص 15.

وإن كنا لا نقصد " برواية الأزمة "، " الروايات التي كتبت محايثة لزمن العنف والمحنة، فكانت استجابة لهذا الحدث في لحظته الآنية، وإنما شملت التسمية الأعمال الروائية التي دونت بعد انتهاء العشرية السوداء والتي جعلت من موضوعة العنف والتطرف سؤالا ملحا لبنيتها الخطابية. وقد أدرج موضوع الأزمة ضمن اهتمامات الرواية السياسية، التي عرفت شيوعا واسعا فترة السبعينات، زمن الهيمنة الاشتراكية، وهي كما عرفها " ايفرنج هاوIrvring howe" و" الرواية التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور التحكمي "[1] حيث صنف هذا النمط السردي، رواية سلطة فترة السبعينات، ورواية معارضة وهي كذلك رواية الأزمة.

تعددت المصطلحات وتباينت المفاهيم بشأن هذه الظاهرة الإبداعية التي كانت تتوس بين المؤيد الذي رأى فيها ظاهرة فنية تكتسب خصوصية مرجعية وجمالية، وبين القادح والناقد الذي حكم عليها بالشهادة " أوالكتابة الاستعجالية " وربما تأتّى هذا التوصيف، "من كون ظاهرة العشرية السوداء لم تقارب ظاهرة شمولية، من حيث القوانين التي حكمتها على الرغم من الاهتمام النقدي، الذي واكب صعودها، سواء في البلاد العربية أو في أوروبا وبخاصة فرنسا، أين تفرعت التأويلات الأيديولوجية ونمت وعلا صوتها فوق صوت النقد البرئ، جاعلة ذلك الترحيب الغربي موئلا لسوء الظن والريبة المغرضة"[2].

وكان مصطلح " الأدب الاستعجالي " " L'ittérature de l'urgence "، من المصطلحات البديلة لرواية الأزمة، وهو المفهوم الذي رددته الأوساط الفرانكفونية في مقارباتها النقدية، أو معالجاتهاالصحفية، في منتصف التسعينيات، لتوصف به النصوص

[1]-طه وادي، الرواية السياسة، الشركة الوطنية المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 2005، ص 49.

[2]-عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية، متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، عدد 03، 2010، ص 50.

الروائية والبيانات الصحفية والحوارات المطولة، ثم انتقل إلى الروايات الأدبية بمعنى الكلمة، التي تعتمد على الخيال أساسا في معالجة الموضوع، ثم اتسع ليشمل بعض النصوص التي بدأت تظهر مؤاقتة لزمن من الأزمنة"[1].

فالأدب الاستعجالي بهذا المعنى، يصبح عارضا أدبيا ناتجا عن عارض ظرفي سياسي وتاريخي، قريبا من الكتابة الإعلامية التسجيلية، أو الشهادة الصحفية " temoignage "، وهي نعوت تحمل ظلالا قدحية نقدية للظاهرة، لأنها تفتقد لشروط ومقومات الكتابة الروائية الفنية، فراهنية هذه الكتابات المتسرعة جعلتها تفقد ميسم الخصوصية الذي قد تتمايز به عن غيرها من الكتابات الصحفية التسجيلية، حيث كان هاجس الكاتب الوحيد وقتئذ، تنصيص الراهن والتعبير عن الضغط السوسيوثقافي والسوسيونفسي، خشية زوال الحدث الآني الذي لم يفسح له الفرصة ليتروى في كتاباته حتى يستطيع بناء معادل تخيلي للواقع المأساوي، فجاءت تلك الكتابات " تعبيرا عن حاجة اجتماعية، قبل أن تكون حاجة إبداعية "[2]، فنشأت مهووسة بواقعها السديم، قبل أن تستقيم في جنسها الأدبي، حيث مثلت الكتابة في ذلك الظرف " المجال الآمن الأكثر موائمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة، وتذيع ما لم يقل به علم الاجتماع، وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد بحجبه "[3]، وهي خصائص الفن الأصيل الذي يتأسس على الكشف " إنه اكتشاف لما لا يعرف وليس تسجيلا لما هو معروف "[4].

---

[1]- ينظر أحمد منور، ثقافة الأزمة، الوكالة الافريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط 2009، ص 35.

[2]- جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري، ص 10.

[3]- فيصل دراج، في نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 15.

[4]- ارنستافيشر، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط1، 1966، ص 20.

فالفعل الإبداعي فعل استثنائي بطبعه في انتهاكه حرمة كل المتاريس والحدود والمحظورات، له قدرة خلاقة على استغوار باطن وعمق الواقع، لا يبصر المرئي. وإنما ينكش براثن المجهول، ثم "إن الواقع بوصفهنصا، معناه أننا لا ندرك الواقع سوى بوسيط الكتابة "[1].

ولعلّ ما يبرّر استعجالية تلك الكتابات؛ أنها لم تستغل المسافة الزمنية بين الحدث والنص، التي بإمكانها أن تسهم في نضج هذه التجربة فنيا وفكريا، لأن بين الفعل والكتابة مسافة وبونا يجب أن يحترم ويستغل لكون الكتابة عن الراهن أو تسريد الواقع عملية صعبة التأتي، بخاصة في نقل الحدث من الواقع التجريبي الحي إلى الواقع الروائي عبر فعل " التخيل " الذي من شأنه أن يحرر النص الأدبي من ربق الواقعية الفجة والتقريرية المباشرة، هذا فضلا عن أن الكتابة لن يحركها الهاجس الأيديولوجي؛ لأنه من المتغيرات.

لذلك؛ فإن القول بمصطلح " الكتابة الاستعجالية " فيه انتقاص لقيمة تلك التجربة وتقويض لجماليتها وأدبيتها، باعتبار أن الأدبية خصيصة جوهرية للشكل الأدبي تميزه عن باقي الخطابات غير الأدبية، إلا أن هذا القول أيضا، لا ينفي أبدا وجود أعمال روائية انبلجت من رحم المأساة الوطنية، لم يتقن أصحابها لعبة الكتابة السردية، فطغت عليها النزعة التسجيلية والتأريخية، لأنها اتخذت من مبدا الواقعية الروائية ذريعة لتحقيق الأدبية واكتساب سمة " الرواية "، وهي لا تمت للواقعية بأي صلة أو رابط، فواقعية الرواية كما أكدها الناقد " إيان واط ": " لا تكمن في نوعية الحياة التي تعرضها من خلالها "[2]. وهو يقصد عنصر التقنية وطرائق التشكيل الجمالي التي ترتقي بالحدث العيني إلى المتخيل السردي وهذا القول يجعل من " مرجعية النص الروائي مبنية ومعروضة وفق جمالية

[1]- محمد شوقي الزين، التفكيك في النحو وفي الواقع، مدخل إلى فلسفة الهوامش والظلال، مجلة الأزمنة الحديثة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، العدد 7، ط2، ص 184.

[2]- إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ذيب، ص 16.

إعادة الإنتاج، وهي الجمالية التي تقتضي مراعاة خصائص التخييل السردي ومكونات النص الروائي السردية والخطابية والفنية ".[1]

وهو ما غاب عن بعض النصوص الاستعجالية التي لم تفلح في تطويع المرجع لخدمة النص، " فدلالة مفهوم الاستعجال تحيل إلى تلك النصوص التي جرفها سيل الخطاب الصحفي في بنيتها الإخبارية، حيث اكتفى بتسجيل اليومي والعياني، مهملة بالمقابل متطلبات الصنعة الروائية وحسن استثمارها في خدمة الحدث، حتى يكسبه وقعا دراميا يجسد بحق عمق الأزمة "[2] بوصف أن التعبير عن الواقع روائيا ليس رجع صدى، فالفن الروائي يحكي موقفا انتقاديا من الراهن بكل تجلياته السياسية والتاريخية والاجتماعية، وفي الآن نفسه يتبنى رؤيا للعالم تحتاج دائما إلى تخييل سردي يبلور هذه الرؤيا. ومن الآراء التي تدعم هذا الموقف، الذي صرح به الكاتب والصحفي " مرزاق بقطاش "، إذ يقول " وإذا بي أقرأ كتابات مستعجلة، يظن أصحابها أنهم يعالجون صلب الموضوع. والمعروف في تاريخ الرواية العالمية، أن الإنجازات الروائية لا تتحقق إلا بعد هدوء البراكين الاجتماعية، ولست في حاجة إلى أن أضرب المثل في هذا الشأن بتولستوي، الذي كتب عن زحف نابليون على روسيا بعد ستين سنة من الحرب، ونجيب محفوظ، حين كتب عن ثورة 1919، بعد أكثر من ثلاثين عاما على نهايتها "[3]، ولنا أن نمثل أيضا برائعة "اللاز" للطاهر وطار" التي بأر الحكي فيها حول المضمر الثوري والشرخ الأيديولوجي وأهم الخلافات والانقسامات التي ميزت الحركة الوطنية الثورة التحريرية، هذه الرواية لم تزامن آنية الحدث لتكشف حيثياته، بل انتظر مرور عشر

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 50.

[2]- عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية، مجلة الحكمة، ص 152.

[3]- المرجع نفسه، ص 155.

سنوات عن الاستقلال ثم كتب ما كتبه عن نقد المرجعية الثورية والتاريخية، والأمثلة كثيرة.

وبالمقابل هناك من النقاد والمبدعين من شجع هذه الكتابة على الرغم من تسرعها واستعجالها في تصوير الآني، ملتمسين لها عذر الرغبة في التعبير عن سوداوية اللحظة ومعايشتها روائيا وقبل زوالها وهو ما ذهب إليه الروائي " واسيني الأعرج "، الذي كان له باع روائي غزير في موضوع الأزمة، حيث يعترف : " عادة من الصعب أن تكتب عن شيء أنت تعيشه، لأنك تحتاج إلى زمن، ولكن مع ذلك أقول لا دعني أكتب، دعني أشهد على عصري، ولهذا أغلب الكتابات هي شهادات – أغلبيتها – لا أقول طبعا كلها، فهناك روايات طبعا، لكن الشهادة كذلك أنا لا أرفضها، لأن الشهادة في أوقات الأزمة وأوقات القسوة جيدة وتفيد "[1] وهو رأي معتدل لم يشأ الحط من قيمة تلك النصوص التي سايرت الأزمة، وإن أخفقت في تأسيس معادل تخييلي لحدث العنف، وبحكم إغراقها في المرحليةأمكن توصيفها " بأدب الشهادة "، لأنها تشهد على مرحلة متجددة من مراحل تشكل الوعي السياسي والاجتماعي الجزائري، وتؤرخ لحالة معينة، فهذه الشهادات حسب رأيه تفيد التاريخ أكثر مما تفيد الرواية أو الأدب، وهو يقصد الإشارة إلى أشكالية "التوثيق والتخييل" التي كانت تنوس بينها تلك الكتابات ، فهناك نصوص اهتمت بالتأريخ لحدث عارض وزائل على حساب التقنية الجمالية، وبالمقابل نلفي كتابات آثرت الفعل التخييلي فاستطاعت أن تصنع من عنف السياق عنفا نصيا موازيا، مادام المراد بالتمثيل " الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات وفق أنساق متصلة بشروط النوع الأدبي ومقتضيات الخصائص النصية وليس امتثالا لحقيقة المرجع، باعتبارها مجموعة أنساق ثقافية محملة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما "[2].

---

[1]- عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية، مجلة الحكمة ص 152.

[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 151.

ينحو الكاتب " ياسمينة خضرا " المنحى ذاته في اعتراضه على مصطلح " الأدب الاستعجالي"، لدنوه – وحسب اعتقاده – من المعنى التجاري التسويقي البعيد عن الحقل السردي والأدبي، بوصف هذا المفهوم " الاستعجال " يعكس نظرة تسعى إلى ربط الأدب بحاجات السوق، نوع من الأدب الاصطناعي أو " شبه الأدب " الذي تحكمه التزامات تجارية ملحة. ولا يمتلك جمالية مؤهلة تخوله الاستحقاق الأدبي، لذلك يؤكد بقوله: " وصف الأدب الجزائري سنوات التسعينات بالأدب الاستعجالي، يتعلق بخيار تسويقي " Marking"أكثر منه بمقاربة موضوعية، اعتقد عكس ذلك، لأن الأمر يتعلق في الوقت الذي تحول فيه بعدها إلى مكان مغلق، منكوب، مبتذل للبربرية والظلامية "[1]، يحاول الكاتب الارتقاء بهذا النمط من الأدب من خلال إخراجه من تهمة الاستعجال والتسجيلية التي صيرته أدبا مهترئا وهش المتخيل، وبدلا من استهجانه وتحقير قيمته يضفي عليه طابع المقاومة والالتزام، بغض النظر عن قيمته الفنية، حسبه أنه يحمل بين تضاعيفه قضية الوطن ومعاناة شعبه، حيث عدّ الاستعجال والتهافت على تسريد الراهن قبل زواله نوعا من الحرص والالتزام الذي تحلى به الكاتب تجاه القضايا المجتمعية الراهنة هذا فضلا عن أن هول الفاجعة وسوداوية المناخ حالا دون التريث في الكتابة.

ومنه يمكننا القول : إن " رواية الأزمة " ليست استثناء في الحركة الإبداعية الجزائرية أو العربية، ولعل هذا ما يخول لها الشرعية الاصطلاحية وإن كنا ندعو إلى وجوب تجريد هذا المصطلح من الحمولة الأيديولوجية والتحقيب السياسي التاريخي الذي يعزل هذه التجربة السردية عن مجالها الأدبي، ولعل من المصطلحات الشبيهة والتي تتصادى ومصطلح " رواية الأزمة "، من حيث المعنى الاصطلاحي والحافز المرجعي الذي أنتج هذا الفعل الخطابي، رواية الحساسية الجديدة التي نظّرلها إدوارد الخراط ومارسها روائيا، وإن كنا لا نغفل خصوصية ونوعية الشروط التاريخية والسياسية التي

[1]– عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية، ص 154.

أسست لكل ظاهرة أدبية، " فالحساسية الجديدة ظهرت مزامنة لنكسة يوليو 1967، بسياق تاريخي وسياسي عربي أشمل وأوسع من السياق الخاص الذي أفرز نص الأزمة.

إلا أن الظاهرتين تشتركان في اتكائهما في لحظة التشكل السردي على قاعدة؛ لكل نص بوصفه ملفوظا، مرجعية نشأ عنها، والحساسية الجديدة، كما عرفها إدوارد الخراط " هي كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها "[1]، ومفهومه للمصطلح يؤكد أثر السياق في إنتاجية القول أو النص، ذلك أن الحساسية الجديدة هي: " إشارات ضمنية إلى التغيرات التي لحقت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة وطبيعة تمثل الروائي العربي لهذه التغيرات"[2]، وهذا ما يتماشى ومفهوم خطاب الأزمة، من حيث كونه، "القول الذي يركز في اشتغالاته الفكرية والتحليلية، على أسباب تفاقم العلاقة بين الخطاب الثقافي المعاصر والقضايا المستجدة في الواقع والفكر والآليات والأدوات المستحدثة المسهمة في تغييرطرائق التلقي والوعي بالظواهر "[3].

وتمثيلنا " بالحساسية الجديدة "، يخلو من رغبة عقد موازنة بين النمطين " الأزمةوالحساسية الجديدة " وإنما كان الغرض من هذا الاستحضار للمصطلح ومفهومه؛ اكساب المشروعية الاصطلاحية لرواية الأزمة التي نحتت من حدث الأزمة اسما لها، وحتى نبين أيضا أنها ليست بدعا أو خرقا اصطلاحيا، وإنما هو عرف درجت عليه المواضعات النقدية والأدبية العالمية والعربية ، حتى إنّ العرب قديما سنوا عرفا خاصا، حين قسموا العصور الأدبية بحسب العصور السياسية، رابطين النص بسياقه الخاص،

---

[1]- عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط أنموذجا، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2010، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- محمد معتصم، المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، ، ص 14.

والذي غالبا ما ينعكس في بنيته الخطابية وآليات تشكله، حتى يميزوا النص عن السابق واللاحق من النصوص الأخرى.

وهناك من النقاد من صنف " رواية الأزمة "، ضمن الأدب البوليسي، لتوفرها على حدث الجريمة والعنف وعنصرالإلعاز، وهو ما أشار إليه الناقد المغربي "بوشعيب الساوري" في كتاب" المحكي البوليسي في الرواية العربية"، الذي أخرجه مختبر السرديات بالمغرب، إذ رأى " أن تفشي الجريمة بالجزائر فترة التسعينات، كان أرضية ملائمة للتخييل البوليسي، بالنسبة لكثير من المبدعين، وهو ما سمح ببروز جيل جديد من كتاب الرواية البوليسية، نذكر منهم على سبيل المثال، بوعلام صنصال وياسمينة خضرا " باللغة الفرنسية "[1]،وقد جاراه في الطرح ذاته الباحث الجزائري " علي مومن "،من خلال دراسته الموسومة بـ: " شعرية العتمات في خطاب الرواية البوليسية الجزائرية " دراسة سوسيونقدية، والتي نشرت ضمن الكتاب عينه، أي " المحكي البوليسي في الرواية العربية، وقد جعل أنموذجا لذلك رواية " بما تحلم الذئاب؟ " للكاتب ياسمينة خضرا، والتي جنّسها رواية بوليسية، لاحتوائها جملة من المقومات النصية، والموضوعاتية، التي تجعلها، ضمن خانة الرواية البوليسية الجزائرية، التي عايشت الأزمة الوطنية «وبخاصة أنها تحكي ظاهرة الإرهاب فترة التسعينيات، وكيف أثر ذلك سلبا على المجتمع، وسوداوية البنى الفنية، فالرواية من خلال سماتها الفنية حاولت إثراء جانبها الموضوعاتي، كقضية العنف التي يتحول إلى قيمة دلالية لاغتيال الرموز الجزائرية "[2].

---

[1]-بوشعيب الساوري، مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية، كتاب المحكي البوليسي في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات، كلمة الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 21.

[2]-علي مومن، شعرية القيمات في خطاب الرواية البوليسية الجزائرية، دراسة سوسيونقدية، ضمن الكتاب نفسه، ص 103-104.

والمعيار الذي احتكم إليه الباحث في تصنيفه هذا، هو معالجة الرواية لبعض القضايا السياسية، وتمركزها على سوداوية المشهد الذي تحركه أيادي التطرف والإرهاب وملخص الرواية تهجس به البنية التركيبة والدلالية للعنوان والتي تكونت من تشاكل ضدي أو مضاد بين الذئاب والحلم، فلفظة الذئاب ترميز للشخصيات الإرهابية المتطرفة داخل الرواية والتي تمتهن الذبح والقتل، خلسة وفي الظلام، لتحقيق حلمها وهو الوصول إلى الحكم.

لكن وعلى الرغم من محاولة هذا النص وغيره استثمار وتجريب بعض آليات وفنيات المحكي البوليسي، وبخاصة في عنصر الجريمة ووجود شخصية الضحية، إلا أننا لا نستطيع أن نعمم هذا الحكم وهذه المعايير على جل روايات الأزمة، لكون هذه الكتابات لم ترق إلى مرتبة يمكننامن خلالها تصنيفها " رواية بوليسية "، بالمعنى والشكل المتطور الذي عُرِفَ في الأدب الغربي. " فما زال المحكي البوليسي – مسارا – في المجرى الروائي العربي خافتا لم يعلن عن نفسه إلا في نصوص معدودة كما، لم يستطع أن يؤسس خصوصية وتراكما لافتين، مثلما هو الشأن في أمريكا وعدد من دول أوروبا وآسيا وأفريقيا "[1].

أما بخصوص " رواية الأزمة " وتقاطعها مع المحكي البوليسي، فنحن نرى – وحسب اطلاعنا على بعض مدوناتها – أن توفر عنصر الجريمة وحدث العنف والإرهاب، غير كافيين لوسمها رواية بوليسية، أين نلحظ غيابا لأهم العلامات المائزة للرواية البوليسية، ونقصد " عنصر التحقيق البوليسي الموضوعي "، أي شخصية المحقق وأحيانا أخرى المجرم يكون غير معروف. ثم إن وجود عنصر الجريمة شرط لتجنيس هذه الرواية، برواية بوليسية، لم يكن القصد منه تتبع الجريمة كما صاغتها أعراف المحكي البوليسي، بقدر ما كان الغرض من ورائها فضح الجريمة السياسية، وكشف المضمر

[1] شعيب حليفي، مقدمة الكتاب المحكي البوليس في الرواية العربية، ص 05.

الأيديولوجي والمسكوت عنه الثاوي خلف الخطابات السياسية، الدينية والتاريخية، فسعى الكاتب من خلالها ملامسة عبثية الواقع في ظل التستر على الجريمة والتواطؤ معها إيديولوجيا.

ما جعل كل المستهدفين ضحايا لأشباح هلامية تتقاتل وتتصارع فيما بينها لاحتكار الجريمة والموت، الذي كان الذريعة الأساس لتحقيق التمركز السلطوي، لذلك نؤكد أن غياب التحقيق البوليسي يشي بعبثية الواقع المهترئ واختلال معايير العدالة فيه، التي حالت دون القيام بتحقيق جاد لكشف لغز الجريمة، وفضح المتسبب الحقيقي فيها، بدليل أن السؤال الذي تبأرت حوله أغلب المتون المدروسة كان يتمحور في: من يقتل من؟ وحتى وإن تواترت "تيمة البحث " فإنها لم ترق إلى مستوى التحقيق البوليسي، بقدر ما عكست بحثا عن الحقائق المنسية، وغالبا ما يتبنى المؤلف هذا المنظور.

ومهما قيل عن تعدد المصطلح، وتباين مشارب التجنيس والتصنيف فيه، إلا أن ممارسة مثل هكذا كتابة روائية، يعد حداثة سردية في الرواية الجزائرية، صنعت حداثتها ومعالم هويتها من فلسفة الحدث، لكون الحداثة كما يعرفها " الناقد محمد شوقي الزين " هي " فلسفة الحدث في راهنيته ومحايثته "[1]، وهو الأساس الذي انطلق منه الناقد نفسه في اعتماده على فكرة " الحدث " في تأسيسه لمفهوم الحداثة التي يعتقد أنها " أوسع من أن تكون مجرد موضات عابرة أو تحديث راهن، إنها عصب الحدث في فرادته وراهنيته، ومن يحسن [2] صنع أحداثه واستثمارها، هو من يمتلك الحداثة بمفهومها وكرونولوجيتها ولا يعزب عن النظر ما يشي به القول في معنى الحداثة، التي يراها تتشكل من خصوصية الحدث، وإذا ما أسقطنا هذا الفهم على " رواية الأزمة "، فإننا نخلص إلى أنها

[1]- محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 09.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

مثلت مظهرا من مظاهر التبدل الاجتماعي والتحول السياسي والتاريخي، حمل في أتونه أيديولوجيا نقدية، ورؤيا فنية " عكست علامات دالة على انزياحات في الكتابة، تمس أسئلة المتن الحكائي، وتطال الأبنية السردية، وقبل أن تدرك أنساق اللغة ومستويات الكلام ومسالك التخييل "[1]، صدرت أغلبها عن وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية لأن؛ الكاتب في هذه المرحلة تيقن أن ثوريته وفاعليته تكمن في مدى قدرته على النفاذ إلى مواطن التأزم في مجتمعه، وامتلاكه الوعي الكفيل بالتفاعل ومظاهر هذا التأزم، تفاعلا موضوعيا فعالا.

2-قراءةفي مصطلح نقد المرجعيات:

إنّ نقد المرجعيات اصطلاح بديل لمفهوم نقدي منفتح على قضايا وإشكالات المحظور والتابو، والذي ترسخ في الذائقة النقدية عبر إشكالية المسكوت عنه، الذي يعني " عدم الخوض في حقول معرفية بعينها، نتيجة التعصب الديني والمذهبي، والمحاذير والإكراهات السياسية والتغيرات العرقية والاستعلاء الطبقي "[2]، إلا أن الرواية اليوم أضحت فعلا تخييليا انتهاكيا، لا يخضع للأوامر والمحظورات، إنها تأسيس لمتخيل مختلف ومضاد، بفعل الكتابة، وبخاصة الكتابة الجديدة التي لم تعد للعبرة أو لنقل التجربة، أو مراعاة الذوق العام واتباع الأصول والتقاليد المرسومة وليست فعلا يدفع إلى التأمل والتعبئة؛ وإنما هي الكتابة بحد ذاتها غاية لا وسيلة، أو هي فعل عصيان وتمرد، وهي

[1]-بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد، ص 21.

[2]-محمود اسماعيل، في تأويل التاريخ دراسات نظريّة وتطبيقيّة، دار رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص14.

بحد ذاتها تمزق الأوهام وتنكأ الجراح، وهي كاشفة وجارحة، أو هي انفجار الينابيع في صحراء الكذب والحقائق الخرافية ذات البريق اللامع المزيف "[1].

وانسياقا مع السابق من القول فإن البحث في نقد المرجعيات، هو بحث في الأنساق المضمرة والحيثيات المنسية، قصد الوصول إلى مكامن الغياب التي تخفيها الخطابات المعلنة، إنه تحطيم لكل أسوار الزيف التي سيجت بها تلك المرجعيات، وذلك بترسيخ قيم المساءلة واختراق الصمت عن المسكوت عنه، دينيا، سياسيا وتاريخيا، وهي كذلك وظيفة الفن كما حددها " ارنست فيشر Ernest ficher" في " فتح الأبواب المغلقة لا ولوج الأبواب المفتوحة"[2].

إن جرأة النص الروائي على المحظور السياسي والديني والتاريخي –بوصفه محرما ومقدسا–هو هتك لحجب القداسة التي شادتها السلطة بكل مرجعياتها، ليصبح المقدس في الرواية، هو" السلطة التي يجترئ عليها فعل الحكي "[3]، ولا نقصد بالمقدّس الديني فحسب على الرّغم من أنّ جذوره دينيّة " وإنّما المقدّس يكمن في عاداتنا اليوميّة واعتقاداتنا وفي مرجعياتنا القبليّة، في النّظم التي تحكمنا وفي البديهيات والمسلّمات والحكايات"[4].

ونتيجةلذلك الاهتزاز التاريخي والخلخلة السوسيوثقافية التي شهدها الحِراك المجتمعي في الجزائر مع انتفاضة أكتوبر 1988 –التي أسهمت في تلاشي الشعارات الأيديولوجية الخَلاصيّة–، لم تعد الذات تستكين إلى اليقين والثابت، فتبنت نزعة تقويضية للملسمات

---

[1]–شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 353، 2008، ص 136.

[2]–ارنست فيشر، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، ص 20.

[3]–ميرال الطحاوي، محرمات قبلية، المقدس وتخيّلاته في المجتمع الرعوي روائيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 07.

[4]– ميرال الطحاوي، محرّمات قبليّة، ص65.

السائدة، زعزعت مقولة المطلق والمستقر، وأسست بديلا لها، المساءلة والشك لأن " الرواية حين تعرف كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهرة وثنايا شروخ الذات والعلائق تستطيع أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة، لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المعلن عنه، المعتمد على اللغة الآمرة، والمسكوت عنه المهمش الضارب جذوره في أعماق المعيش "[1]، وكما وضح " **روجيه كايو** " " ليس هناك شيء لا يمكن تجريده من القدسي "[2].

بمعنى أنه قابل لفقدان طابع القداسة وقيم التبجيل ليتعالق وصيغ الإدانة؛ بفعل الانتهاك والاختراق عبر مسار التحول؛ من أطوار القداسة إلى أطوار التدنيس، ويمكن ملاحظة هذا التحول في هذه المرجعيات، من خلال تغير دلالتها وبدافع ما، عبر ارتجالية الشكل الروائي الجزائري، الذي كان يرتدي لبوس كل مرحلة من مراحل تشكل مجتمعه. وبالمقابل فإن هذا التحول يترجم أزمة الذات المبدعة المتمردة على ما ورثت، وتطلعها إلى تأسيس سلطة خاصة بها وبعصرها عبر فعل الكتابة، لذلك نجدها " دائمة الشوق والتطلع للحرية التي تمكنها من إثبات وجودها وفرض هيمنتها، ولتحقيق رغباتها وكل ما تبحث عنه البشرية، التي تحس دوما بالنقص المستمر، الذي يدفعها للبحث عن مواطن الكمال، وهذا ما يؤدي بالإنسان إلى انتهاك تلك المحظورات "[3] لأنها في نظره تكبل حريته وتحد من فعل ممارسة الاختراق، لذلك فإن حافز انتهاك الحدود والمحظورات يبشر برغبة الذات في رؤية ما حجب عنها، بفعل إكراهات الواقع وارغاماته من جهة، والتعتيم السلطوي للحقائق من جهة أخرى.

---

[1]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان لتجديد، دار الهدى للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، ط1، 2012، ص 57.

[2]- مرسيا إلياذ، المقدس العادي، تر : عادل العلو، دار التنوير، بيروت، لبنان، د.ط، 2009، ص 32.

[3]- المرجع نفسه،ص 04.

إنّ نقد المرجعيات لا يعبر عن انعكاس الواقع داخل النص، بقدر ما يمثل استنطاقا نقديا لعناصر مغيبة داخل الخطاب الأيديولوجي السائد المحايث للأزمة والسابق لها، وهذا ما يسعف القول " إنّ العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله "[1] حيث نعثر على جواب لسؤال مضمر أو لم يطرح بكيفية مباشرة وواضحة وإن كنا نقر أنّ سرديات العنف أو الأزمة " تجلت لأول وهلة بوصفها ردة فعل مباشرة عن المصادرة المتلاحقة للحياة، بيد أن طول التجربة وتعمقها، واكتناز المأساة جعل الصيغ التصويرية لهذه السرديات تراجع البديهيات المترسخة عن منطلقات الجريمة العنف وروافد الجريمة، ومن ثمة غدت التأملات الحوارية في النصوص أكثر تغلغلا في باطن اللاوعي الجمعي، وأدق استنطاقا لمكونات المجتمع والثقافة ونظام الحكم، وأشد مساءلة لخبايا المرحلة التاريخية "[2].

وهكذا تحولت دلالة المرجعية داخل الخطاب من الوصف والنقل الحرفي المباشر للواقع إلى النقد والمساءلة، لتشكل خطابا تفكيكيا، يكشف عن إنعاطفة جديدة في الرواية الجزائرية المعاصرة نحو نكش حفريات المغيب والمسكوت عنه في المرجعيات المشكلة للخطاب الروائي فترة الأزمة وبخاصة ما تعلق منها بالأيديولوجيا وكيفية تجليها النصي.

---

[1]- ينظر : عبد الجليل الأزدي، الأيديولوجيا في الرواية، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد 07، 1997، ص 103-104.

[2]- شرف الدين مجدولين،الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 112.

الفصل الأوّل

نقـد المرجعيّة الدينيّـة

1-خصوصيّة الهُويّة:

أ-الهويّة المظهريّة

ب-الهويّة الاسميّة

ج-هويّة الخطاب

2-المتطرّف الديني ورفض الآخر/مركزيّة الذات

أ-تكفير الآخر

ب-القرابين الآدميّة

تمهيــد: إشكالية الدّين في رواية الأزمة

غدت كتابة الدّين محورا مركزيا وتيمة ملحّة في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر بفعل متغيرات الواقع التي فرضت على الكاتب الاستجابة لها، وجاء تناول رواية الأزمة للخطاب الديني تناولا إشكاليا تجاوز مجرد كونه منظومة فكرية وعقائدية إلى تشكيل فني وجمالي، وجسّد خطابا إيديولوجيا متطرفا ومنزاحا عن دلالته الروحية الأصيلة؛ إذ تمكّن الكاتب من تحويله إلى إيديولوجيا ورؤيا للعالم مصطبغة بشروط عقائدية وسياسية وتاريخية، قد يتبنى هو بنفسه هذه الإيديولوجية كما قد يوكل التعبير عنها لشخصياته الروائيّة.

وعليه "تعددت أشكال تناول المسألة الدّينية في النص الرّوائي مما يغني أبعاده الدّلالية، وتباينت زوايا النظر إليها وطرائق ملامستها النقدية لظاهرة إشكالية تبعث على المساءلة في مرحلة تاريخية، أصبح فيها الخطاب الديني موضوع مجادلة"[1]. إنّ نقد المرجعية الدّينية في رواية الأزمة لم يكن موجّها للدّين في كيانه الأصل، وإنّما تأسّس نقدها على الشخصية المتطرفة التي مثّلت المرجعية الدينية في النص، فجاء تمثيلها لهذه المرجعية المتعالية تمثيلا مضادا ومتعصّبا ولم يكن معتدلا؛ فالنّص إذن لا يضيق بالدّين نفسه، وإنما بأولئك الفاعلين الّذين أحدثوا إزاحة في معنى الدين في الزّمن الراهن بفعل أدلجته والذهاب به مذاهب تضليلية تبريرية، لا تمت بصلة إلى الدّين الحق وبالتالي؛ فإنّ نص الأزمة في مساءلته ونقده للمرجعية المتطرفة رفض الدّين لأمرين: "**أناس أتقنوا استغلاله وآخرون أساءوا فهمه**"[2]، فالذين استغلوا الدّين ذهبوا إلى تسييسه وهكذا تشكّلت علاقة تداخل وتبادل في الأدوار بين الدين والسياسة؛ وبخاصة زمن المأساة واحتدام الصراع الإيديولوجي الّذي باتت فيه الأنظمة السلطوية تنزع إلى تسييس الدّين وتديين السياسة، فلم يبق الدين محافظا على معناه الّذي

[1]–بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 1999،ص631.

[2]–محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أ نموذجا، دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص198.

يفسّر علاقة العبد بالرّب بل استُخدم لغايات سياسية محضة نفعية حيث: "**استحال التأويل الدّيني السلطوي قناعا إيديولوجيا لمقولات اقتصادية أو صراع سياسي اجتماعي عقائدي يدور فوق أرضية دينية**"[1].

وهذا الطرح ينساق والرؤية الدينية في نص الأزمة، التي اقترنت بسياق خاص أفرز منظومة مفاهيمية متناقضة ومتصارعة تمّ بموجبها "**تحويل الفكرة إلى مؤسسة للإدانة، والهوية المحميّة إلى عنصرية، والصّحوة إلى عتمة دامسة، والدعوة إلى إستراتجية قاتلة**"[2]، وقد وجد الدين أيضا في الإيديولوجية السياسية أرضيته الخصبة والقوّة الدّاعمة والمعضّدة في تحقيق الهيمنة والمركزية، وبدوره أضحى دعامة إيديولوجية للسلطة السياسية التي بدورها تزكيه وتدعّمه.

وأمّا الّذين أساءوا فهمه؛ فهم الممارسون له بوعي استبدادي مُصَادَر وفكر مغيّب، فيقمعون المختلف امتثالا لإله الفقهاء المزعوم[3]، ونقصد الشخصية المتطرفة دينيا التي صبّت الرواية كلّ غضبها ونقدها عليها؛ لأنه (المتطرّف) جسّد تمثيلا مضادا للدين، انزاح عن وصاية المنجز الدّيني الأصل بتأويله المضاد ومنظوره القاصر للآخر المختلف عنه، الّذي كان يري فيه الجحيم كلّه، وكان لهذا الفكر تأثيره الخاص في تمثل الآخر في عين الذات المتطرفة، الّذي لم يكن معطى من معطيات النص المقدس الذي استندت عليه هذه الذات، وإنّما كان إنتاجا لوعي مؤدلج ومتعصّب.

---

[1]– مايكل أنجلو كوبوتشي، أعداء الحوار– أسباباللاتسامح ومظاهره، تر عبد الفتاح حسن، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د، ط، 2010، ص60.

[2]–على حرب، الإنسان الأدنى، أمراض الدين وأعطال الحداثة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2010، ص34.

[3]–ينظر: محمود أحمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، ص198.

والمقصود بالتطرف الديني في هذا المقام هو "**التنطّع في أداء العبادات الشرعيّة أو مصادرة اجتهادات الآخرين في المسائل الإجتهاديّة، أو تجاوز الحدود الشرعية في التعامل مع المخالف.والتنطع في أداء العبادات هو التعمق أو مجاوزة الحد في الأقوال والأفعال ويدخل فيه الزيادة في المشروع والتزام ما يلزم به الشارع والورع الفاسد ونحوه**"[1]، وهو ما درجت عليه الشخصيّة المتطرّفة في رواية الأزمة التي حاولت تشكيله سرديا، وفق منظور نقدي يفكّك أهمّ مقولات المنظومة الفكرية التي اتكأ عليها خطاب التطّرف، وسعيه الحثيث إلى تأسيس مركزية وهيمنة إيديولوجية تنطلق من رفض الآخر، وتعظيم الذات وتمييزها بهوية خلافية.

[1]–صلاح الصاوي، التطرف الديني والرأي الآخر، الآفاق الدولية للإعلام، ط1، 1993، ص10.

1- خصوصية الهوية عند الشخصية المتطرفة:

تمهيـــد:

ينطلق تحديد مفهوم الهويّة من طرح السؤال: من أنا ؟، حيث " بات تأسيس هويّة كلّ فرد مشروطا باستعادة هذا السؤال، الذي يعبّر بامتلاء عن الدلالة الذاتيّة للفرد؛ فأن أكون أنا يعني أن أكون وفيا لذاتي وخصوصياتي لأقتدر على تعيين وتحديد هويّتي المتفرّدة"[1]، وهذا التصوّر من شأنه أن يحيل إلى مفهوم آخر للهويّة من حيث هي إحساس الفرد بالانتماء وبالخصوصيّة الفرديّة، فصياغة الهويّة لا يستقيم إلاّ بإيجاد قيم ومعايير مشتركة ترتهن لوجود الجماعة؛ وعليه يمكن تعريف الهويّة بهذا المعنى " تشكّل وعي الفرد لذاته، كذات مستقلّة، لكنّها ترتبط من جهة أخرى بمسار جمعيّ الانتماء بكلّ ملابساته السوسيولوجيّة"[2]، إلاّ أنّ الهويّة المتطرّفة فترة المحنة أخذت منحى مخالفا للمنظور التكاملي للهويّة، من حيث المفهوم والإجراء والأسلوب والتمظهر أيضا؛ إذ كان الطرح المتطرّف للهويّة يتماثل ويتناظر مع الطرح السياسيّ، إلاّ أنّ الهويّة المتطرّفة فترة المحنة أخذت منحى مخالفا للمنظور التكاملي للهويّة، من حيث المفهوم والإجراء والأسلوب والتمظهر أيضا؛ إذ كان الطرح المتطرّف للهويّة يتماثل ويتناظر مع الطرح السياسيّ والإيديولوجيّ القائم في تلك الفترة، الذي سعت من خلاله الشخصيّة المتطرّفة إلى تكييف الهويّة ومعالمها بما يخدم مشروع التطرّف؛ بمعنى " أدلجة الهويّة" تبعا "لأدلجة الدين" وكان السبيل الوحيد لذلك دائما هو العنف شرعة ومنهاجا.

تحوّلت الهويّة تبعا لذلك كلّه إلى عنصر تكوينيّ وأساسيّ في خطاب العنف ومن هنا " كانت الهويّة وسيلة العنف وكان العنف سلاح الهويّة"[3]، والتي بمقتضاها أصبحت

---

[1]– بول ريكور، الهويّة والسرد، ترجمة حاتم الورقلّي، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009، ص34.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

[3]- الزواويباغورة، الخطاب الفكري في الجزائر–النقد والتأسيس–، دار القصبة للنّشر والتوزيع، الجزائر،ط2003،1، ص127.

العنصريّة والتعصّب آلة حربيّة في الصراع الإيديولوجيّ القائم مثلها مثل أيّة أداة حرب ماديّة، تستهدف هدر الذات والإطاحة بالآخر، مقابل إشعاره بفقدانه لهويّته وخصوصيّته.

وانسياقا مع هذا نشأت بين الهويّة الفرديّة المتطرّفة وبين هويّة الآخر الغريب عنها علاقات متراصة، لكنّها تتعارض وتتناقض أكثر ممّا تتألف وتتعاضد وهذا كلّه يتمّ في تشكّل صراع الهويات تسعى الذات المتطرّفة عبره إلى أشكلة هويّة خلافيّة تميّزها عن أغيارها، تكون " هوية صافية تنهل عناصرها من الماضي الذي هو بالنّسبة لها ذخيرة المعرفة الحقيقيّة ومورد اليقين الذي لا ينضب، والمجال الذي ينبغي أن يتأصّل فيه كلّ شيء"[1]، ولأجل تحقيق هذا المطلب وجب العمل بشكل مزدوجّ؛ من جهة ينبغي التقيّد بمبدإ المطابقة والولاء للموروث الديني وإحياء مكوّناته الجوهريّة الشكليّة التي بها يتحقّق التميّز والاختلاف، ومن ثمّة بناء صرح هويّة ذات مصدر ديني أصيل، ومن جهة ثانية ينبغي الامتثال لمبدإ الاختلاف مع الآخر غير الممتثل للمرجعيّة الدينيّة الأصل؛ ومنه فإنّ هذه الهويّة " تبحث عن الصفاء المطلق الذي يستعير مكوّناته من الماضي؛ شرط الإجهاز على الآخر"[2] عن طريق تغييبه أو اختزاله إلى نمط يمتثل ويوافق منظورها وفلسفتها، التي تحتكر الرأي الواحد وترفض كلّ متعدّد مختلف.

ولإرساء مطلب التمايز المتجذّر في الموروث الديني راحت تمتح ما يوافق عقديتها ويرسم لها معالم هويّة إسميّة مظهريّة ولغويّة، وكلّ هذا تمّ بالرجوع إلى الأصل؛ لذلك يمكننا القول إنّها اعتنقت إيديولوجيا التجذّر التي تربط الذات بأصلها الدينيّ السابق لوجودها.

---

[1]– عبد الله ابراهيم، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص09.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ/ الهوية المظهرية identité de façade:

ركّزت رواية الأزمة على استجلاء المظهر الخارجي لشخصية المتطرف الديني من أجل خلق هوية خلافية تميزه عن الآخر المختلف عنه، وقد استعانت الرواية في ذلك بتقنية الوصف التي اضطلعت بوظيفتين، الأولى تمثيلية أو ما يسمى "بالبازوغرافيا" وتختص بوصف المظهر الخارجي للشخصية الواقعية أو المتخيلة من لباس و ملامح فيزيولوجية، أمّا الوظيفة الثانية للوصف؛ فكانت إيديولوجية عكست منظومة الأفكار والمعتقدات التي تتبناها الشخصية المتطرفة وتعتنقها داخل النص الروائي.

إنّ ما يلفت انتباه الباحث بخصوص شخصية المتطرف الديني، هو اتفاق جلّ روايات الأزمة على رسم هوية شكليّة موحدّة ونمطيّة لهذه الشخصية، والتي جاءت هويتها موزعة في النص وفق أوصاف محدّدة ومعالم واضحة، يستند لمقومات الهوية الشخصية التمايزية،حيث شكّل اللباس بالنسبة للشخصية المتطرفة خصّيصة هوية له ولمذهبه، وهذا ما يوضحه خطاب "عليان" الذي يدعو الناس إلى إلى هويّة أصيلة " **بلباسك تتميز وبلباسك تشهر لدينك راية !، فليُلبِس كلّ منكم أهله ما يرضى به ربّه ! ألا فأحرقوا عنكم لباس الجاهلية**"..."[1]، كون أنّ اللباس علامة اختلاف والتزاموتوميء إلى نهج خاص في الحياة، تؤسس من خلاله الشخصية لهوية دينية – حسب اعتقاده – ومتأصلة، تكون بمثابة هوية بديلة ومضادة لهوية الآخر المختلف الّذي يرتدي لباس الفسق والضلال.

وعليه "فعليان" يصبو عبر خطابه إلى بناء "هوية تفاضلية" (identité différente، والتي غالبا ما تكون "نتيجة لعملية مقارنة هويات غير متقاربة يمكن أن تكون دينية أو ثقافية أو اجتماعية، وهذا يعني؛ أنّ خلق كل هذه المظاهر الاجتماعية الشكلية (الملابس) عناصر

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص189.

ثقافية هامة مثلها في ذلك مثل كيفيات السلوك والعادات والتقاليد"[1]، وتكمن أهمية الهوية المظهرية في إخفاء الصورة الحقيقية للذات أو الحدّ من النظرة النقدية للآخرين، حيث تتحول هذه الهوية إلى هوية مصطنعة وليست أصيلة في شخص المتطرّف.

وفق هذا التصور يروي "أحمد" كيف أثرّت هذه الإيديولوجية الجديدة في الآخرين، إذ "**صار موظفو أسلاك الدّولة يلتحقون بأعمالهم في قمصان ونعال ويضعون على رؤوسهم عراقيات بيضاء أو كوفيات سوداء وبيضاء وحمراء مطلقين اللّحى، وصارت الموظفات يرتدين حجابا خشنا شاعت عنه تسمية التشادور، ثم قيل لي إن اللّباس علامة على الالتزام بأسلوب حياة مغايرة للنّمطين التقليدي والأوروبي**"[2]تعتنق الشخصية المتطرفة واستنادا إلى قول "أحمد" في النص هوية خلافية وفي الأغلب هي هوية وافدة من أقطار إسلامية، وخاصة أفغانستان التي اتخذتها أغلب الشخصيات مثالا تستند إليه في تأسيس هوية مظهرية، تختلف عن الهوية التقليدية والهوية الأوروبية التي تراها هوية الكفار والمشركين وجب محاربتها؛ لأن "وجود جماعة ما يرتهن بعملية هدم روابط التبعية التي تربط هذه الجماعة بالجماعات الأخرى الموجودة في المحيط الاجتماعي"[3]، فالشعور بالوجود الخاص والهوية المستقلة يقوم على أساس التعارض مع الكيانات الأخرى.

وهو ملمح تكرر في رواية الأزمة، حتى كاد يكون مظهرا نمطيا غابت عنه الخصوصية الفنية في استجلاء هوية هذه الشخصية، مثل الوصف الذي خُصَّ به "قادة هلال" في رواية "خرفان المولى" حين عودته من أفغانستان على لسان "جلول"الّذي لم تتعرف عليه بسرعة نظرا للباسه الغريب؛ حيث جاء "**يعتمر شاشا عليه قبعة كاكية اللون وسترة تنزل إلى غاية الركبتين وتحتهما عباءة شرقية في الأسفل، ينتعل جوربين خشينين من حذاءين يتأرجحان**

[1]– إليكسفكشيلي، الهوية، ترجمة على وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1،ص120.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص190.

[3]– إليكسفيكشلي، الهوية، ، ص89.

بين النوع العسكري والعمالي، التفت الرجل نحو المجنون وابتسم له؛ حينئذ فقط أدرك "جلول" هوية القادم الغريب"[1].

تتّبع الرواية في هذا المقطع السردي وصفا دقيقا، وتفصيليا في إبراز ملامح الشخصيّة الوافدة "قادة هلال" حيث وقع بصر "جلول" على أكثر الجزئيات المظهريّة تميّزا وانجلاء، والتي تبرز بحقّ الهيئة الجديدة والغريبة لهذه الشخصيّة؛ "الشاش، القبّعة، السّترة، عباءة،.."، وقد تجاوز هذا الوصف التدريجي للشخصيّة الجانب المرئي الواضح إلى الجانب اللاّمرئي، الذي ينبئ عن الإيديولوجيا الجديدة المعتنقة من قبل "قادة هلال" إضافة إلى الثقافة المكتسبة والمستعارة من أفغانستان، أين كان هناك من المتطوعين الذين أرسلتهم الجبهة بقيادة "الشيخ عباس" للتدرّب على الأسلحة وتقوية الإيمان حسبما ذهبت إليه الرواية، ليأتي بعدها متدثرا بهوية جديدة.

يصرّح "مصطفى" عن مذهب أبيه المستحدث في رواية " أشباح المدينة المقتولة" من خلال مظهره الخارجي الذي وشى بتديّنه، وتغيّر مذهبه في الحياة، "**والدي هو الذي فتح الطريق للمجتمع، حين أصبح سلفيا وارتدى القميص الرماديّ وسروال نصف ساق، ووضع الكحل على عينيه وأسدل لحية طويلة، وتعطّر بالمسك، فصار كالنور الملتهب الذي يخيف الظلمات، وسار على طريقه إخوتي(...)، وهم الآن عناصر في جبهة الانقاذ التي ستخرج بلدنا من الكفر إلى النور**"[2].

يكشف ملفوظ "مصطفى" عن فلسفة التطرّف انطلاقا من اللّباس، ورسم الصورة الفيزيولوجيّة، فيكفي المرء أن يتحلى بلبوس تلك الهويّة المشروطة حتى يصير على الصراط المستقيم وينال الرّضا، فيتحوّل إلى داعية تخرج الناس من الظلمات إلى برّ الإيمان والنور،

[1]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، تر محمد ساري، مطابع الفنون الجميلة، الجزائر، ط1، 2012، ص141.

[2]– بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص107.

ومقابل هذا يصبح كلّ من لم تتوافر فيه تلك المعايير الشكليّة كافرا أو مرتّدا؛ علما أنّ والد "مصطفى" كان إماما وشخصيّة مثقّفة (كاتب)، لكن كل هذه القرائن لم تسعفه في إشهار إيمانه والاقتناع به.

إلاّ أنّ ما يلحظ على الملامح والخلال التي رسمها السارد لشخصيّة المتطرّف –ومن خلال ما سبق من نماذج– أنّها عادة ما تختزل الدين في اللّباس، والمظهر الخارجي بصفة عامة،حتى إنّ " اللّحية والكحل والجبّة، باتت بالنّسبة للآخر علامات دالة تحدّد بها شخصيّة الإرهابي أو المتطرّف المختلف في عقيدته عن غيره، بوصف الشعور بالاختلاف يعدّ مطلبا أساسا من أجل وعي الهويّة ونموّها"[1] بغضّ النّظر عن موقع الدين في باطن الشخصيّة وجوهرها، فحسبه (المتطرّف) أنّ " الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد بوحدانيّة الله فقط، بل تشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتّصلة بالدين وترسّباتها في اللاّوعي وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكاتهم"[2].

ولعلّ هذا ما جعل التناقض يشوب مذهب الجماعة، ويبدوا هذا جليا عبر تلافيف السّجال الذي دار بين "منصور" و"الشيخ" بعد عدوله عن منهجه الديني وباعتناقه منهجا جديدا مناقضا، ومغايرا لما كان عليه:

"–لقد صرت أكبر سنا يا منصور –قال الشيخ ملاطفا–وصارت لك لحية جديدة كلحية الإرهابيين!

قابل منصور هذا الاستفزاز بهدوء ماكر، وقال دون أن يلتفت إليه:

" – سبحان الله يا شيخ !... دائما الصغار يقولون لي هذا الكلام، أما أنت فقد صرت صغيرا يا شيخ !–ولست أدري لماذا يصرّ على نطق الشّين مكسورة ؟–

[1]– إليكسفيكشلي، الهويّة، ص82.

[2]– محمد برادة، الرواية ورهان التجديد، ص63.

–لما خرجت من العباءة وتخففت من العمامة ودخلت في هذا الهندام الإفرنجي وخفّفت من لحيتك التي كانت؟ أمّا أنا فقد أرسلت لحيتي تحت تأثير دروسك في السنوات الخداعات التي كانت لازمتها المشهورة حسبما أذكر"حالق اللّحية فاسق" ثمّ قال لي يا شيخ: لماذا جعلتم من التديّن نشاطا موسميا تمارسونهما غل غلالا"[1].

تبدو شخصيّة الشيخ "الإمام" –سابقا–وهي تؤسّس لخصوصيّة الذات وما تتميّز به عن الأغيار، من خلال اللّباس، اللّحية اللذين انزاحامن دلالة الاعتناق إلى دلالة المروق والردّة، على عكس ما ورد في الأمثلة السابقة، حيث ألفينا الشخصيات المتطرّفة تعلن عن دينها الجديد عبر الهويّة الشكليّة.

كما لا تخفى على النظر نبرة التهكّم والخطاب السّاخر بين الشخصيتين "منصور" الذي صار ملتحيا، ولكن دون قصد التديّن، والإمام الذي خلع مظاهر تديّنه من عباءة ولحية، لأسباب سياسيّة، حسبما لمّح إليه "منصور" في خطابه الساخر للإمام، الذي يوحي بمعنى محجوب لم يُصرَّح به مباشرة؛ وهو استخدام الإمام الدين قناعا لغير حاجته ومطلبه الأساس، وكأنّ تديّنه بات مناسبتيّا يمارس دون وعي وإيمان راسخ بجوهره البعيد عن كلّ زيف أو تسييس، وهو ما أراد "منصور" قوله عبر تحوّل المسار الإيديولوجي للشّيخ من شخصيّة متديّنة إلى شخصيّة سياسيّة، " تمارس السياسة باسم الدين وتتلمّس الشرعيّة منه؛ ممّا جعل الصراع السياسي في الزمن المحايث للرواية يجري تحت عباءة الدين في الغالب"[2].

أمّا رواية "ذاكرة الماء" فقد بأر السارد عدسته حول إبراز تشظي الذات المتطرّفة وانشطارها على نفسها، حيث رسّخ هذا التشظي أزمة التناقض التي تتخبّط فيها يقول السارد واصفا شطط الشخصيّة المتطرّفة: " **هو الوحيد الأوحد الذي يصلّي الفجر، ويزني الظّهر،**

[1]– عيسى لحيلح، كراف الخطايا، ج2، دار الوسام العربي للنّشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2010،ص92.

[2]– علي حرب، تواطؤ الأضداد الآلهة الجدد وخراب العالم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008،ص128.

ويسرق في العصر، وفي العشاء يستغفر ربه، ويصير وديعا بين فخذي زوجته ولا يشعر مطلقا بأيّ حرج ولا يأبه تناقضه أبدا، يمشي وفي داخله شخصان؛ واحد ميتافيزيقي والآخر عقلاني، بينهما زجاج شفاف لا ينكسر، كلّ واحد يقبل بالآخر ولكلّ وظيفته الخاصة"[1].

تتعدى ذات الشخصيّة المتطرّفة في منظور السارد وتنشقّ عن ذاتها، لتصبح جملة آنات متباينة في المعتقد والسلوك، وبين المنطق والروحانيات (الميتافيزيقا) فإذا تبيّنا أفعال هذه الشخصيّة نجدها تعيش مفارقة وجوديّة ودينية.

إنّ هذه الشخصيّة الموصوفة وفي بحثها الدائم عن ذاتها ولهويّة تراها أصيلة ليست إلاّ " ذاتا تضيع بالقدر الذي تعثر فيه عن ذاتها"[2]، ويمكننا القبض على ملامح هذا الشّطط والمفارقة في سعي الشخصيّة المتطرّفة لتجاوز الهويّة المظهريّة الأوروبيّة والتقليديّة الخاصة بها، وبالمقابل النقيض تتوشّح لبوس هويّة غريبة عنها هي الأخرى (الأفغانيّة)، وكأنّها تحارب تقليدا بتقليد آخر غريب عن الأصل، وفي كلتا الحالتين تعيش ضياع الهوية، لأنّها تفتقد للخصوصيّة هذا فضلا عن أنّ اعتناق هذه الهويّة المصطنعة، لم يتأسّس عن وعي عميق بالاعتقاد الذي تبنّته الشخصيّة المتطرّفة.

لم تهمل الرواية –إضافة إلى اللّباس–استجلاء ملامح الوجه الفيزيولوجيّة للشخصيّة، ومن ثمّة سبر أغوارها الباطنيّة من أجل الكشف عمّا تعانيه من عقد تجاه الآخر، يقول "جلال" وهو يتفرّس وجه "لحمر زغدان" غداة استنطاقه في مكتبه " مستحضرا في الآن نفسه حالات إرهابيّة مرّت بذاكرته "... **كأنّ هذا أو ذاك نازل من كوكب آخر بملامح فيزيقيّة منماة تنمية، كيما تكون بشرات للرّعب الأعلى للقسوة القصوى، والقتل للقتل فقط، من هذه**

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة (محنة الجنون العاري)، دار الرؤيا للنّشر والطباعة، مصر، ط1، 2012، ص33.

[2]– إليكسفيكشللي، الهويّة، ص125.

النظرات الآتية من صقيع قطبي، ومن هذه القناعة المتجذّرة في الكفاية بصواب المبدأ أو أحقيّته"[1].

نقرأ عبر هذا الاستجلاء الوصفي الفيزيولوجي، التركيبة المعقّدة لشخصيّة "زغدان"– أنموذجا للمتطرّف– الموحية بامتلاكها الاستعداد الفطري للقتل وللجريمة وتبنّيها لمبدإاللاّحوار الرافض لأيّ مختلف يهدّد كيانه، لأنّ الشعور بالهويّة الشخصيّة مركب أصلا بالشعور بالتباين le sentiment de défference، "الذي يمثّل منطلق مشاعر التفرد والوحدة، فالشخص الذي يمتلك هوية شخصيّة لا يستطيع أن يفكّر بطريقة مطابقة تماما للآخرين، فهو آخر (غيري)، حيث لا يمكن للمحاكاة أو للتقارب بين الذات والآخر أن يكونا مطابقين، وعندما يحدث ذلك؛ فإنّه يعني فقدانا للهويّة، لصالح هويّة أخرى"[2].

وعليه فالرواية، عبر صوت "جلال" لم تستثن السّمات الفيزيقيّة الحادة و التي صوّرتها بطريقة مخالفة للشخصيات الأخرى غير المتطرفة حتى تؤكّد من خلال تضافر عناصر الوصف (الوجه،اللّباس) الهويّة المظهريّة المكتملة، التي جسّدت منطقة عبور من المرئي إلى اللاّمرئي، حيث أسهمت في فضح مضمرات الفكر المتطرّف ونظرته للآخر. يقول السارد في رواية "خرفان المولى" متهكّما من حركة التغيير التي طالت جنبات قريّة "غاشيمات"، **"بعد نجاح الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ بداخل المسجد، ظهرت رؤوس جديدة تعتزّ بالشعيرات التي بدأت تغطي الخدود والتي تَعدُ بلحى كثّة"**[3]؛ وفي موضع آخر تصف شخصية "داكتيلو" " تراسيم وجه المسلحين الذين هجموا عليه ليلا، " **حيث كانوا خمسة رجال**

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، دار الساقي للنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص236.

[2]– إليكس فكشللي، الهويّة ص72.

[3]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص113.

مسلحين، ، يقفون وسط الغرفة، اللّحية أكثر وحشيّة من جزّة كبش بريّ، الملابس متّسخة، النظرة قاتلة"[1]. وكلّها سمات تتعارض والمعتقد الديني الذي يتوارى خلف هذا المظهر.

لم يخلُ الوصف الساخر والقدحي للشخصيّة المتطرّفة ولهويّتها المصطنعة، من نزعة نقديّة مبطنة، تخفي إيديولوجيا الكاتب نفسه صانع المخيال السردي، وموقفه المعارض لهذا النّمط من الشخصيّة، ولإيديولوجيّتها، وهذه الرؤية النقديّة في رسم صورة المتطرّف تخييليا غير بعيدة عن طبيعة العلاقة العدائيّة بين المثقّف والمتطرّف؛ وبخاصة أنّ يد الإرهاب في الزّمن الراهن " لم تستثن المثقّفين والمفكّرين بوصفهم خطرا لابد من القضاء عليه، فوجودهم منافٍ لوجود الإرهاب ومصالحه وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأسّس إلاّ بالتمرّد على شروط الضرورة ولا تتردّد أبدا في أن تضع كلّ شيء موضِع المساءلة والنّقد"[2]، وهذا ما يتنافى مع فكر الشخصيّة المتطرّفة التي تأبى كلّ مكاشفة من شأنها أن تعطّل مخطّطاتها الأصوليّة.

[1]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى ، ص236.

[2]– جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، ص27.

ب/الهويّة الاسميّة:

إنّ اختيار الروائيّ لأسماء شخصياته لا يتمّ بمحض الصدفة أو اعتباطا، وإنّما يكون مدروسا ومخطّطا له مسبقا، منساقا وفق مقتضيات الحدث وطبيعة الشخصيّة ودلالتها داخل النصّ الروائيّ.

وعليه كان الاسم بالنسبة للشخصيّة إبرازا للهويّة وتأكيدا على حضورها وتميّزها حين يخرجها من إطار التنكير إلى المعرفة والخصوصيّة، وهذا يستوجب حضور رابط منطقي بين الشخصيّة والاسم الذي يدلّ عليها؛ وبخاصة إذا كانت تتموضع في سياق إيديولوجي يتميّز بالصراع الفكري أو الطائفيّ، مثل الوضع الذي تعيشه الشخصيّة المتطرّفة في المتون الروائيّة؛ ذلك أنّ " لأسماء الأعلام بالضبط الوظيفة نفسها داخل الحياة الاجتماعيّة؛ إنّها التعبير اللّفظي عن الهويّة المتميّزة لكلّ شخص فرديّ"[1].

وقد يختلف الروائيون في المعيار الذي يحتكمون إليه في وضع أسماء الشخصيات بحسب الدّور الموكّل إليها داخل النصّ، لأنّ "الأسماء قبل أن تصبح علامة هويّة فرديّة وشكلا لمعرفة الآخر، مرّت بمراحل متعدّدة، ويعلمنا الأدب العربي الكلاسيكي، ولاسيما كتاب "ألف ليلة وليلة" أنّ الاسم كان اصطلاحا اجتماعيا، فالأسماء تطلق انطلاقا من المهن، وانطلاقا من الطوائف: اليهودي المسيحيّ، الشيعي، أو نسبة إلى المدن دمشقيّ، بغداديّ"[2].

توافقا مع هذه الفكرة، اتّخذت أسماء الشخصيات المتطرّفة في الرواية دلالة الانتماء الإيديولوجي العقائديّ؛ إذ شكّل الاسم بالنسبة للشخصيات المتطرّفة هويّة عقائديّة خاصّة، الأمر الذي جعلها تتجرّد من أسمائها الحقيقيّة وتصطنع أسماء مستعارة، ذات مرجعيّة دينيّة،

[1]- إيان واط، نشوء الرواية، تر ثائر ذيب، ص21.

[2]- إلياس خوري، في الهويّة وأوهامها، مجلّة أقواس، 230-231.

لتتوافق مع الدعوة التي هي بصدد نشرها؛ فحسبها أنّ الأسماء التي لا تستند إلى مرجعية دينيّة، هي أسماء فسق وكفر.

تتّضح هذه الرؤية كثيرا في رواية "شرفات بحر الشّمال" لواسيني الأعرج، وقد نقلها خطاب زوج "نادين" الذي لم تسعفه ثقافته في وعي الدين الحقيقيّ والمعنى الجوهريّ للتديّن، بوصفه مهندسا في إحدى شركات النّفط يوم كان " **لا شغل له إلاّ الحرب الخاسرة مع الحياة، يصرّ يوميا على اسماعها (نادين)، أشرطة فقهاء بيشارو وجامع براقي وأئمة باش جراح الذين يعتبرهم قدوة الزّمن القادم والفتوحات الإسلاميّة في أرض الإسلام**"[1]، وحتى يؤكّد امتثاله للجماعة وولاءه لها، وجب عليه اعتناق ما تعتنقه الجماعة، والتفكير بالطريقة ذاتها التي تفكّر بها، فأوّل ما قام به دليلا للامتثال، تغيير اسم زوجته "نادين" " **لا أريد سماع أسماء الكفر والإلحاد، من أين جئت بهذه الخيبة وهذا الفساد المعلَن؟، ويقطّع الكلمة معوّجا فمّه في سخريّة مهينة.. يا عيني على الأسماء نا..د..ين، أنت من اليوم عائشة أمّ المؤمنين**"[2].

ينتحل الّزوج اسما لنادين يستحضر فيه شخصيّة دينيّة غائبة "عائشة أمّ المؤمنين" إحدى زوجات الرسول صلى الله عليه وسلّم، شخصيّة مرجعيّة في النصّ، دون وعي منه بذلك التناقض بين الشخصيّة التخييليّة "نادين" والشخصيّة الدينيّة الغائبة "عائشة أم المؤمنين" وهذا التصرّف من قبل الشخصيّة المتديّنة في الرواية يؤكّد فعلا المفارقة والشّرخ الحاصل في مذهب مثل هذه الشّخصيات، وما يرسّخ ذلك الشّرح هو معاملة الّزوج "لنادين" التي كان يحرمها من حقّها كزوجة، وبحجج وهميّة، الدين براء منها يقول السارد: " **وفي آخر اللّيل عندما تتعب تمدّ عبثا يدها إلى جسده الميّت فيبعدها بعنف ويعطيها بظهره وهو يتمتم؛ على المؤمن أن يقاوم الغواية حتى عندما تأتيه من زوجته**"[3].

---

[1]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص99.

[2]– المصدر نفسه، ص98.

[3]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص 98.

تطلعنا رواية "كولونيل الزبربر" بجملة من أسماء شخصيات متطرّفة استعارت أسماء بديلة ذات صدى وحضور ديني، نحو شخصيّة "لحمر زغدان" الذي لقّب في الرواية "بأبي حفص" وهي كنية "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه، التي وردت نسبة لابنته حفصة زوجة الرسول صلّى الله عليه وسلّم.

وهذا الاسم البديل لرغدان كناه به أميره طلحة: " **انس أنّك لحمر زغدان ولد الماشي، أنت من الآن "أبو حفص" لن تعرف بغير هذه الكنية، فيردّ عليه: وأنا بايعتك على السّمع والطاعة"، يميل بنظره إلى الفراغ**" هو الأمير طلحة، فعلا برافو عليكم"[1].

و"الأمير طلحة" كذلك أخفى اسمه الحقيقيّ واستلّ من المرجعيّة الدينيّة اسما مستعارا "طلحة"، وكما نلحظ فإنّ هذه الأسماء المستعارة جاءت تحمل دلالة المفارقة بين مرجعيّة الإسم الدينيّة وسلوكيات وأفعال حامليها (المتطرّفة)، فشخصيّة "لحمر زغدان" والمكنى في الرواية "بأبي حفص" تتعارض على مستوى الفعل مع شخصيّة "عمر بن الخطاب" الدينيّة والتاريخيّة والذي لُقّب بالفاروق؛ لأنّه فرّق بين الحقّ والباطل، كما عرف عنه تحريم قتل الرهبان والأطفال والنّساء في الحروب، بخلاف شخصيّة "لحمر زغدان" التخييليّة داخل النصّ، الذي أرهب المستضعفين وأزهق أرواحهم بغير حقّ متفنّنا في أساليب القتل والتنكيل، فلم يرحم حتى والده الذي قتله بطعنة خنجر، يقول سارد " كولونيل الزبربر" وهو يتابع تقطيبة وجه "لحمر زغدان" إثر القبض عليه واستنطاقه " **الآن لا يمكنه إلاّ أن يكون تحت سيل من التذكارات؛ دم ضحاياه، دم أبيه النازف عند مقبض السكين المغروس في بطنه، تمغّص زاغت نظرته، إنّه كما ...أغمض ليرى ظلمة نفسه؟ مصّ ريقه، إنّه يفقد خلاصه؟**"[2].

[1]– الحبيب السائح، مذنبون ولون دمهم في كفيّ، 230.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص237.

يتكاثف ويتظافر الاسم والوصف عبر هذا المشهد في إنتاج هوية شخصيّة "زغدان" المتطرّفة ذات المرجعيّة الدينيّة، وقد أسهم هذا التظافر في إبراز تناقض الشخصيّة التخييليّة "أبو حفص" والشخصيّة المرجعيّة " عمر بن الخطاب" على النحو التالي:

لحمر زغدان= التطرّف، القتل ≠عمر بن الخطاب= العدل، الرحمة، الاعتدال

والأمر سيان بالنسبة لشخصيّة الأمير " طلحة" في الرواية، الذي تأمّر كتيبة "الهول" والذي تتنافى صفاته في الرواية مع صفات الشخصيّة المرجعيّة "طلحة بن عبيد الله" واحد من العشرة المبشّرين بالجنّة، كما أقرّت كتب السيرة أنّه كان من الثمانية الذين سبقوا إلى الإسلام، وجعله "عمر بن الخطاب" من أصحاب الشورة الذين رضي عنهم الرسول صلّى الله عليه وسلّم، ويكفيه عزّة وفخرا أن قال فيه الرسول صلى الله عليه وسلّم: " من سُرّه أن ينظر إلى شهيد يمشي على وجه الأرض، فلينظر إلى طلحة بن "عبيد الله"" كلّ هذه القرائن والسّجايا، تجعلنا نتساءل، عن علاقة شخصيّة طلحة الورقيّة المتطرّفة، بشخصيّة طلحة بن عبد الله الدينيّة المتعالية؟ والجواب هو؛ أنّ هذه الأسماء عكست رغبة الانتماء لدى الشخصيّة المتطرّفة إلى الجماعة المعتنقة، ولم تكن نابعة من إيمان راسخ ومتأصّل عند هذه الشخصيّة، بوجوب التأسّي بهذه المعالم المرجعيّة المقدّسة، وبخاصة على مستوى الفعل، من هنا نسلّم بأنّ الاسم المستعار لم يكن أداة تخفي بالنسبة للشخصيّة الروائيّة المتطرّفة داخل النصّ، وإنّما " " كان إشهارا للانتماء فالفرد يتخلّى عن اسمه الشخصي طوعا من أجل أن يجعل اسما مطابقا للجماعة التي يريد التأكيد على أنّه يقاتل باسمها ودفاعا عنها"[1]، دون أن يعي أنّه يدنّس قداسة تلك الشخصيات التي مثلت خلفيّة ومرجعيّة ماضويّة، لينتقي منها المتطرّف ما يناسب قيام الفريضة الغائبة التي روّج لها.

[1]– إلياس الخوري، في الهويّة وأوهامها، مجلة أقواس، ص232.

وقد عهدنا هذه الطريقة في بناء الشخصيّة المتطرّفة في روايات "الحبيب السائح"، وسيما رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" التي حفلت بهذا النّمط من الشخصيات، والتي صوّرها دائما متبرّئة من هويّتها الاسميّة الأصيلة لتتقمّص أسماء جديدة، ومن بين هذه الشخصيات نلفيشخصية " الشيخ الأزرق" الذي كان اسمه الحقيقيّ "خالد" انتحل اسما مستعارا يتماشى ومكانته القياديّة في الجماعة، فأصبح اسمه "الشيخ الأرق"، وكما نلحظ ورد الاسم مركبا من دالّين:

-الدالّ الأوّل: الشيخ الذي دلّ على تجذّر الشخصيّة في بعدها الديني كما يرمز للحكمة والمعرفة، فهو المعنى القريب والمتداول لدى العامة من الناس الموحي على "المعلم"، وقد كان في الرواية معلم الجماعة الأوّل، وهذا ما أطلعنا به سؤال "ميمون" "للحول" داخل الرواية: " ألا يكون الشيخ الأزرق هو الإمام؟"[1]، بمعنى القائد وحاكم الجماعة الإرهابيّة.

-الدالّ الثاني: الأزرق، وهو لون يوحي بالسموّ والعلوّ وكأنّ لون السّماء يشي أحيانا إلى المعرفة، الضياع، الكآبة، فهو لون محمّل بعديد التناقضات، فشخصيّة "خالد" اشتقّت لنفسها اسما من لون السّماء، ليكون الشيخ المتعالي القريب من الله.

وقد اختار الكاتب هذا اللّون حتى يؤكّد فاعليّته عند المتلقي، من جهة، وعند باقي الشخصيات داخل الرواية، وهكذا يكسب الشيخ "الأزرق" مشروعيّة وتزكية الأتباع، بوصفه ذاتا رسوليّة مبعوثة من السّماء، فحسبه أنّه " مالك مفاتيح الحقيقة والهداية لإصلاح الأمّة، بل لإنقاذ البشريّة، فهو الأحقّ الأشرف، والافضل"[2]، ويؤكّد لنا "لحول" هذه القراءة من خلال

[1]- الحبيب السائح، مذنبون ولون دمهم في كفي، ص192.

- علي حرب، تواطؤ الأضداد الآلهة الجدد وخراب العالم، ص126.

خطاب "الشيخ الأزرق"، الذي كلّفه بتبليغه للمتجمهرين: " **يقول لكم الشيخ الأزرق: عقيدتكم في خطر، فانهضوا إلى الفريضة الغائبة! اليوم، اليوم!، لا غدا ولا بعده**"[1].

تبرز هذه النماذج الروائيّة، قصديّة المبدع في وضع أسماء شخصياته المتطرّفة وإن كانت كما لاحظنا لم تحقّق التوافق والتجانس الدلاليّ بين الاسم والشخصيّة في النصّ، وبخاصة الشخصيّة المسترجَعة التي اتّخذها المتطرّف مرجعا وأنموذجا في التبشير بالفريضة الغائبة، وقد يكون لهذا التوظيف المتعارض الدّلالة تأويله ومرماه عند الكاتب، كترسيخ للشّرخ الذي تعانيه الشخصيّة المتطرّفة في هويّتها ذات المرجعيّة الدينيّة والتي بدت مأزومة أخلاقيا، أكثر من غيرها، وبالتالي فهذا التوظيف لم يأت عفويا، وإنّما كان تحديدا انتقائيا يلوح شاخصا دلالة في النصّ، يبشّر بتضاد واضح بين مرجعيّة الاسم المستعار وفعل الشخصيّة، و" لقد استطاعت الشخصيّة المتطرّفة ذات المرجعيّة الدينيّة أن تقدّم تمثيلا للواقع بجمع ما بين المتخفي وراء الشخصيّة الروائيّة والمرجع الخارجي (الديني) الذي تحيل إليه من جهة أخرى وبين دلالة الخارجي في بناء دلالة الشخصيّة داخل النصّ من جهة أخرى"[2].

لكن على الرّغم من تلك الخصوصيّة في رسم هويّة الشخصيّة المتطرّفة في رواية الأزمة؛ إلاّ أنّها تظهر في بعض الروايات شخصيّة مقموعة ومسلوبة الفعل والخطاب، حيث ينوب عنها السارد، الذي غالبا ما يكتفي بذكر ملامحها المظهرية أو سلوكاتها الهمجيّة، أو عبر صفات قدحيّة، لم تضف لهذه الشخصيّة إلاّ القبح والبشاعة نعاين مثل هذه النمذجة في روايات "واسيني الأعرج" بصفة أخصّ، حيث سلب الشخصيات المتطرّفة أهمّ معالم الهويّة؛ وهو الاسم، الذي وصفه "رولان بارت" "بأمير الدوال"[3]، لينكرها ويختزلها في ضمير الغائب أو جملة صفات بذيئة، فهم " **أناس يرتدون أقمصة بيضاء، فضفاضة وعليها بقع الدمّ**

[1]– المصدر السابق، ص126.

[2]– لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص54.

[3]– المصدر نفسه، ص154.

اليابسة، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزّق، كانوا يرجمونه عن قرب، بحجارة كبيرة، ويرشقونه بالسكاكين شظايا المخّ واللّحم تلتصق بالقضبان الحديديّة الصدئة التي كانت في أيديهم"[1].

يستعرض السارد في وصفه لشخصيّة المتطرّف وكما هو بيّن أعلاه، حضور الأثر الإرهابي السلبي، وفعلها الشنيع؛ (القتل وتنكيل) الضحيّة عن غياب الشخصيّة الفعلي؛ لذلك ظهرت مقموعة لا تحتلّ مساحات واسعة في السّرد إلاّ عبر منظور السارد؛ حيث يحيل وصفه السابق إلى شخصيات نكرة غير معرّفة "أناس" ثمّ يواصل سرده عنهم بضمير الغائب الجمع، الذي لم يحلّ إلاّ على سلوكات مجموعة من الأشخاص المجهولين وغير المحدّدين، لأنّ " الشخصيّة التي لا اسم لها تندمج أحيانا في مجموعة تشير إليها مجرّد ضمائر جمع"[2].

يقول في موضع آخر " **مثل رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنّهم لا يأتون إلاّ عندما تخسر المدينة سحرها، وتعود بخطى حثيثة إلى ريقها الشفويّ (...) صحّرها بنو كلبون ويجهز عليها الآن حراس النوايا؛ القبعة الأفغانيّة وبغالة بومندلوالقشابيّة والمعطف الأمريكي من فوق، رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم عطر فيّ يشبه في قوّته العطر الذي يُسكب على جثث الأموات"[3].**

وكأنّ السارد في هذه المقاطع الوصفيّة، يقابل تطرّف الشخصيّة المتطرّفة، بتطرّف آخر مضاد استئصاليّ لا يخلو من موقف إيديولوجيّ للكاتب، أقصى به صوت هذه الشخصيّة التي كان ينبغي أن يتبأّر حولها السّرد؛ بحسبها شخصيّة معارضة وفعالة في النصّ؛ إذ " تبدو في ثنايا السّرد ضعيفة تفتقد إلى الهويّة والمنطق، إنّها آخر مقموع سرديا يخرصه الراوي

[1]– واسيني الاعرج، ذاكرة الماء، ص55–56.

[2]–محمد الباردي الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقيّة، سوريا، ط1، 1993، ص214.

[3]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، 250.

وينوب عنه في الحديث والتصرّف، يعيد صياغتها لتتكيّف والصورة الغيريّة السهلة الإخضاع والإقحام، وفي حالة السّماح لها بالحديث فبهدف تشنيعه وتكريس صورته القمعيّة"[1].

وبتشكيل مخالف لما سبق، منحت روايات أخرى للشخصيّة المتطرّفة قدرا من حرية الفعل والقول، على مستوى السّرد، حيث تجسّد خطابها من خلال صوتها واسمها الشخصيّ، ويمكننا التمثيل بالنماذج الشخصيّة التي أتى ذكرها في التمثيلات الواردة آنفا، نحو: " لحول، عليان، تاج عصمان، لحمر زغدان، الشيخ الأزرق" وغيرها من الأسماء التي أثبتت حضورا فعليا في النصّ، على الرّغم من سلبيّته، وما يلفت الانتباه إلى الهويّة الاسميّة لهذه الشخصيات؛ هي المراوحة بين الإفراد والتركيب في بنية هذه الأسماء.

في رواية "كولونيل الزبربر" نلفي السارد يحافظ على نصيّة القول لدى الشخصيّة المتطرّفة، عن طريق علامات التنصيص، التي كان يميّز بها خطاب الشخصيّة عن غيرها، ولا ضير أن نسرد عيّنات نصيّة حتى يتوضّح الأمر، فها هو " لحمرزغدان" يسمعنا خطابه متذمّرا من ظلاله وضياعه الدينيّ، الذي حمّل مسؤوليّته للذين غرّروا به، بكتبهم وعقيدتهم المزعومة، حيث يترك الكاتب هذه الشخصيّة تعبّر عن ذاتها دون تدخّل من الراوي ومحدّدا في الآن نفسه قول الشخصيّة بعلامات تنصيص: " " كنت سأكون شخصا مختلفا عاديا

لو فقط، أنّ الكتب التي مُرِّرت لي مثل قوت يومي وشرابي، بحق الجبال والكازمات والمغارات، كانت شيئا آخر كالتاريخ والأدب وعلم الاجتماع والسياسة والاقتصاد والنظريات والفلسفة "[2]".

[1]– شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيريّة في السّرد العربي، ص117.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص239.

لم يقمع الكاتب –كما هو واضح في النص–صوت "لحمر زغدان" في محاولته إيجاد مبرّرات وأعذارا لتطرّفه وإجرامه، وقد كان محايدا في تمرير خطاب هذه الشخصيّة سعيا إلى إعطاء " الشرعيّة والمصداقيّة لقولها بعلامات التنصيص"[1].

واستعانة الكاتب بهذه القرائن الدالة، له ما يبرّره فنيّا " مثل إزالة رتابة السّرد والحكي والحدّ من سيولة الحديث عند الراوي أو الشخصيّة، ومنها وهو الأهمّ؛ تقوية القول بإنزال منزلة الاستشهاد أو المرجعيّة، أو إنزاله منزلة الحجة أو التوثيق والوثوقيّة"[2] الذي يكسب قول المتكلّم في النصّ المشروعية وأحقيّة إبداء الرأي حتى وإن كان مخالفا كون أنّ السّرد يحتاج دائما إلى الآخر الذي " يجسّد المرآة التي تسمح للذات بالتعرّف على نفسها، لذلك فالسّرد هو فنّ البحث عن الآخر الغريب والمختلف"[3].

وهكذا تكون الرواية قد حاربت تطرّف الشخصية المتطرّفة دينيا بتطرّف إبداعيّ وإيجابيّ قوامه؛ الحوار وإسماع الصوت.

[1]– إدريس الكريوي، بلاغة السّرد في الرواية العربيّة رواية علي القاسمي (مرافئ الحبّ السّبعة) نموذجا، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2014، ص233.

[2]–المرجع نفسه، ص233.

[3]– إلياس خوري، في الهويّة وأوهامها، ص231.

ج/هوية الخطاب:

فرض السياق الإيديولوجيّ الخاص الذي تموضعت فيه الذات المتطرّفة داخل النصّ الروائي قاموسا لغويا خاصا، شخّص وترجم فكر الشخصيّة المتطرّفة وخصوصيّة المنظومة العقائديّة التي يبشّر بها؛ كون " أنّ ممارسة اللّغة هي وجه آخر للفكر"[1]لأجل هذا وظّفت الشخصيّة المتطرّفة معجما ذا دلالة إيديولوجيّة تمتح من المعنى الدينيّ المتبنى خصوصيّتها، ثمّ طوّعته لتحقيق مقاصد الدعوة في كسب المشروعيّة والمصداقيّة عند المؤيدين والأنصار، لأنّها تدرك " أنّ الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجيّة بامتياز"[2] وهي الميدان المناسب والخصب الذي تثمر فيه الخطابات الإيديولوجيّة، وتمارس فيه وظيفتها، وهذا الطابع الإيديولوجي للغة التطرّف اكتُسِب من السياق الذي استعملت فيه، وهو السياق الإيديولوجي الدينيّ المتطرّف.

تمثّل اللغة كما نعتها "ميخائيل باختين"" علاقة اجتماعيّة"[3]، بوصفها تحمل وعيا جماعيا، يفسّر مقاصد ومصالح فئة اجتماعية " المجموعة المتطرّفة" وهو ما أكّده "روبول" حين قال: " أننا لسنا من يتحدّث من خلال اللّغة وإنّما توجد لغة تتحدّث بداخلنا بدلا عنا، ترتبط بدون وعي منا بالطبقة التي ينتمي إليها الفكر الذي نحمله أو نرثه"[4].

ولأجل هذا غدت اللغة مكونا من مكونات الهويّة الجماعية، وأهمّ معالم الخصوصية الإنسانيّة بصفة عامة " فلإنسان يتشكّل من حيث ذات في اللغة وباللغة؛ إذ هي وحدها التي تؤسّس في حقيقة الأمر لمفهوم الأنا، ضمن واقعها الذي هو واقع الوجود"[5]، فاللغة والهويّة

---

[1]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربيّة، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]–المرجع نفسه ، ص67.

[4]– بيير بورديو، العنف الرّمزي، تر نظير جاهل المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، 16.

[5]– بول ريكور، الهوية والسّرد، ترجمة حاتم الورفلي، ص54.

شيئان متلازمان، ولا تتحقّق ماهيتها بمعزل عن وجود الفعل الإنسان، فالهوية تتجلى بواسطة اللغة التي تضمن شكلها واستمرارها.

إنّ ما يلحظ على رواية الأزمة في توظيفها للشخصيّة المتطرّفة الدينيّة الباحثة عن الإيديولوجيّة والشرعيّة أنّها قسّمت الشخصيات تقسيما إيديولوجيا، حيث جعل الكاتب الشخصيات المتصارعة المتطرّف الديني السياسي السلطوي تتحدّث وفق النسق الإيديولوجي الذي تنتمي إليه.

وجاء توظيف الشخصيّة المتطرّفة في النص، متجاوزا التسجيل الحضوري الشخصي إلى منحها بعدها الفكري والإيديولوجي بواسطة اللغة التي تنوّعت وفق أساليب كلاميّة وبلاغيّة تراوحت بين الوعد الوعيد، الترغيب والترهيب.

ولعلّ أهمّ خصيصة تميّزت بها اللغة المتطرّفة؛هي النّبرة المتعالية والمركزيّة المشحونة بالاعتزاز وبالعقيدة المعتنقة، ويعثر على هذا النّمط اللغوي بخاصة عند قائد وحاكم الجماعة المتطرّفة، إذ تأسّس التيار السلفيّ في الرواية بمفهوم التنظيم أو الجماعة، خاضع لسلطة عليا، شبيهة بالسّلطة العسكريّة، يترأّسه الشيخ، الإمام أو الأمير، كما ورد في رواية "" مذنبو لون دمهم في كفي"، "الشيخ الأزرق" حاكم ومعلم الجماعة الإسلامويّة الأوّل، يقول السارد: " اقترب ميمون من لحول وسأله: ألا يكون الشّيخ الأزرق هو الإمام الذي طال انتظاره؟"[1]، باعتبار أنّ " الشيخ رمز لسيطرة الدينيّ على العمل السياسيّ المعارض في سبيل مواجهة العلمانيّ الساقط في غياهب الظلم والفساد، وبهذا المنظور تحضّر شخصيّة الشيخ لتدلّ على التيار الدينيّ المعارض للسلطة الحاكمة في البلاد"[2]، بعد أن فقدت الألقاب دلالتها وأُفرِغت من معناها الحقيقي الإيديولوجي أو الدينيّ، حيث انزاح معنى الشيخ عن منظومة المعاني

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص142.

2– علالسنقوقة، المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائريّة بالسلطة السياسيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص74.

المتعارف عليها اجتماعيا ودينيا، بوصفه رجل دين ومعرفة، ليتوشّح بلبوس دلاليّ مغاير (إرهابيّ) للمعنى الأصل، واختيار "الألقاب الإيديولوجيّة" غير بعيد عن مقاصد تداوليّة تبرزها رغبة هذه الشخصيات في التحكّم وكسب المشروعيّة لدى العامّة.

إذا فالمركزيّة الخطابيّة الخاصة بالشخصيّة المتطرّفة تبدأ"**من هذه الألقاب والتسميات التي تمتلك سلطة، سواء داخل التنظيم أو داخل المجتمع، وقد يشكّل هذا التنظيم لنفسه شعارا خاصا به، وبدعوته الإسلامويّة لا ديمقراطيّة، لا دستور القرآن والسنّة**"[1].

وهو شعار تبشيري بالمرجعيّة الدينيّة لعقيدة الشخصيّة المتطرّفة ومعارض في الآن نفسه لكلّ السّلطات الوضعيّة ولاسيما السّلطة السياسيّة المستمَدّة من الدستور والديمقراطية، وهو شعار الأصوليّ الذي تكرّر في أغلب روايات الأزمة، وإن اختلفت في صياغته، فقد تعالقت في الدلالة التحريضيّة على الآخر الكافر، مثلما ورد على لسان "لحول": " **لا دولة إلاّ دولة الإيمان، تسقط دولة الطغيان**"[2]، وكان يقصد بدولة الطغيان السلطة السياسيّة وكلّ من استظلّ تحت ظلّها.

تبرز المركزيّة العضويّة في رواية "خرفان المولى" عبر خطاب الشخصيات المتطرّفة، وبخاصة عند حديثها عن "الشيخ" أو "الأمير" التي لجأت إلى تأليهه وتنزيهه عن كلّ الصفات البشريّة، ثمّ تصبغه بصفة الجهاديّ أو الذات الرسوليّة ذات البعد الميتافيزيقي والخطوة التبجيليّة التقديسيّة، التي تنصب نفسها " إلها بشريا يتصرّف بملكه كما شاء، وبحسب ما يجرّه عليه هوسه وهذيانه وتهويماته"[3]، نتبيّن هذا في سؤال "زان القزم" للشيخ "عباس" عند خروجه من السّجن:

---

[1]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص141.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص139.

[3]–علي حرب، الإنسان الأدنى أمراض الدين وأعطال الحداثة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان،ط2، 2010، ص51.

"-هل عذّبوك؟

ردّ عملاق مستنكرا، وهو يخرّب بيديه السعورتين قطعة لحم:

-لا يعذّب القديس، إنّ الشيخ عباس روح لا تصله يد ولا تمسك به سلسلة"[1].

وللعلم أنّ لقب الشيخ الذي أُطلِق على "عباس" لم يكن لسنّه الكبير، حيث كان ابن الخامسة والعشرين ربيعا، ولكن لمكانته في الجماعة التي ترأسها..بوصفه إماما وقارئ قرآن، منذ كان عمره سبع عشرة سنة حيث"**كان يلقي خطبا تبهر الخطباء يعرف أحسن من غيره الجمع بين الأحاديث النبويّة الشريفة وبين أقوال الشّعر**"[2] ما خوّل له أن يكون عند الأتباع والناس البسطاء في القرية علامة ربانية تحمل رسالة سماويّة، وهذا ما يترجمه خطابه الموجّه "لقادة هلال" يحثّه فيه على الجهاد ومحاربة الطاغوت، وهو يودّعه إثر مغادرته بلدته غاشيمات، باتجاه أفغانستان: " **اذهب يا قادة هلال، اذهب وقل للكفار أنّهم لن يقدروا على وقف زحف الإيمان الجارف، اذهب وقل للعالم أنّ الإيمان والشجاعة فطرتان حبانا الله بهما، وأنّ الجهاد سيجعلنا نقطع البحار والقارات بقفزة واحدة، اذهب رافقتك عناية الله وبركة الشيوخ. انتاب الجميع رعشة ورهبة، وأصاب البعض هيجان ذهولي**"[3].

لا يخفى على القارئ ما طفح به ملفوظ الشيخ عباس من أساليب ذات بعد بلاغي وتداولي، صدر من أعلى سلطة في الجماعة "الشيخ" إلى أدنى منزلة، أحد مجاهديه "قادة هلال"، حيث زاوج بين أمر التنفيذ المتمثّل في الجملة الفعليّة المعطوفة، اذهب وقل وتأكّد.

---

[1]- ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

[3]-المصدر نفسه، ص113.

واثبات حقيقة راسخة أراد تبليغها للآخر، نابعة من إيمان عقائديّ، بالدّعوة المستمدّة فطريا من اللّه، وقد أدّت القرينة اللّغويّة "أنّ" دور تأكيد الأمر، وفي الأخير يختم كلامه مع محافظته على قدسيّته ومكانته التي تأتي بعد الله.

تأسّست الهويّة اللّغويّة للشخصيّة المتطرّفة في جلّ النصوص الروائيّة على العنف الرّمزيّ، الذي يعرّفه "بيير بورديو" في قوله: " إنّ أيّ نفوذ يقوم على العنف الرّمزي، أو أيّ خطاب يفلح في فوضى دلالات معيّنة، يفرضها بوصفها دلالات شرعيّة حاجبا علاقات القوّة التي تؤصّل قوّته، يضيف غلى علاقات القوّة هذه قوّته الذاتيّة ذات الطابع الرّمزي المخصوص"[1]، فالعنف الرّمزي لدى هذه الشخصيات ارتكز على البعد التداولي للخطاب، وهذا ما نستشفّه من خلال ما كتبته الشخصيات الإرهابيّة على الجدران: " **أيّها الشيوعيون ستذبحون ولو تشبّثتم بأستار الكعبة، قل إنّ الإرهاب من أمر ربي**"[2].

يأتي خطاب الشخصيّة الموجّه ضدّ الآخر مشحونا بنبرة التهديد والوعيد، وغالبا ما يصاغ متعلقا ببند ديني رباني كالخطاب السابق، حتى يبرز شرعيّة العنف الذي يمارسه على الآخر المختلف إيديولوجيا، وكأنّ ما يقوم به في منزلة الجهاد الذي أمره الله به لنصرة دينه أمام عدوّ كافر، لذلك نجده دائما يربط الإرهاب بالربّ؛ حتى يجعل الآخر يسلّم به مثل تسليمه بالقضاء والقدر المحتوم، الخطاب الآنف ذكره أبان عن العدوّ والمقصود؛ وهو الفكر الشيوعيّ، الذي ألزمه عبر فعل الأمر "قل" وأداة التوكيد "إنّ"، بوجوب الاعتراف بأمر الإرهاب والعنف المسلّط على أنّه فعل جهاديّ وليس فعلا إجراميا كما يزعمون، يقول "عليان" محرّضا: " **الله، الله، سنقيم دولة الله.. سنحكم كما أمر الله**"[3]، وهو خطاب تحضيضيّ من أجل ترسيخ القناعة عند الآخر بمشروعيّة قيام الدولة الموعودة –دولة الله–التي ستقوم

[1]– بيير بورديو، العنف الرّمزي، ص05.

[2]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص63.

[3]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص192.

"بالسّلاح"، وهي سياسة التطرّف في الرواية، والتي " تمارس باسم الدين وتتلمّس الشرعيّة منه، ممّا جعل الصراع السياسيّ أيضا يجري تحت مظلّة الدين"[1]، أو ما يسمى بالتسييس الديني وتديين السياسيّ، وكلّها صيغ تتوسّلها الذات المتطرّفة في البحث عن الشرعيّة الإسلاميّة، وما تنطوي عليها من قيم وإيحاءات مؤدلجة.

نعاين المعنى ذاته في "خرفان المولى":

" **–هزّ اسماعيل رأسه:**

–كفى

هكذا ولدت الحركة، الله سبحانه وتعالى هو الذي ألهم الجبهة لقد أشفق على هذه الأمة التائهة التي تهدّد جمع من الحثالة لمحوها من الخريطة بخيانة الثقة والتعسّف في استخدام السّلطة، والمحاباة والرّشوة والانحراف، كنا نملك شرعيّة تاريخيّة حوّلوها إلى سجل تاريخي، لقد لغموا جميع آفاقنا، لهذا نقول لهم كفى"[2].

إنّه خطاب يحمل في تضاعيفه نقد الممارسات السلطة السياسيّة كالفساد والرّشوة والاستلاء على التاريخ وتطويعه لمصالحها وبسط نفوذها، لذلك تنوي الشخصيّة المتطرّفة "اسماعيل وجماعته" الإبانة عن غيرها في إرساء معالم الخلافة الإسلاميّةوالحكم بشريعة الله، عن طريق شرعنة العنف، الذي يهلّل له لحول الجهاد،الجهاد، السّلاح،السّلاح".[3]

وهكذا تنتحل الشخصيات المتطرّفة خطابات وشعارات جوفاء باسم الدين استندت إليها لبسط نفوذها وإقرار مشروع التطرّف فهي تمارس نوعا من التأويل المضاد للخطابات الدينيّة بما يخدم مصالحها،ويسوّغ مشروعيتها، عن طريق الجهاد الذي كان على شكل فتاوى أفتى بها المتطرّف، وألزم المؤيدين بتنفيذها لحماية العقيدة، ونلمح أثر هذه الفتاوى في شخصية

[1]– نور الدين الزاهي، المقدّس الإسلاميّ، ص146.

[2]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص123.

[3]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص189.

"علي" في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" الذي انضمّ إلى صفوف الجماعة واعتنق مبادئها، " **فقد رامه الاعتزاز والافتخار على أنّها من نخبة تملك الكفاءة لبناء الدولة ذات نظام جديد**"[1]، على الرّغم من أنّه مثقّف "طالب في قسم علم الأحياء"، إلاّ أنّ الجماعة الإرهابيّة المنظمّ إليها في الرواية رسّخت لديه قناعة؛ " بأنّ الدين هو الحلّ الجذري لمشكلات الإنسان العصريّة، وأنّ النظام يجب أن يسقط بحدّ السلاح"[2].

إنّه خطاب يلخّص فلسفة الجهاد الأصوليّ لدى الشخصيّة المتطرّفة داخل الرواية، الذي يجب أن يقوم سلاح العنف وتحت غطاء الدين الذي وُظّف " أداة للقمع لا شعوريّة للصراع الطبقي فمن جهة يوجد الدين –كما هو معلوم– أنظار الناس من الخلاص المادي إلى الخلاص الروحي، ومن جهة أخرى تبرّر لهم وجودهم مستغلين ومظلومين، اختبارا لإيمانهم قصاصا لذنوبهم"[3]، حيث وجدت هذه الفلسفة ضالتها عند الطبقة المغلوبة على أمرها، (مثل علي)، والتي باتت تتخبّط في رؤى تكفيريّة للانتقام من الآخر، الذي لا تعرف عنه سوى النعوت الجاهزة التي تفتقد للوعي، صاغها إيديولوجيا التطرّف فتبناها.

وهكذا مثّل الخطاب اللغوي عند الشخصيّة المتطرّفة في نص الأزمة خطاب هويّة مختلفة، ذات بعد إيديولوجي إقصائيّ لكلّ من خالف مبادئ العقيدة المزعومة مستندة إلى سلطة الكلمة نوعا من النزوع إلى فرض الهيمنة على جماعة ما.

[1]–الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي ، ص271.

[2]– المصدر نفسه، ص2732.

[3]– نور الدين الزاهي المقدّس السلامي، ص115.

2-شخصية المتطرّف الدّيني ورفض الآخر/ مركزية الذات:

تمهيـــد:

ارتسمت صورة الشخصيّة المتطرّفة في نص الأزمة بوصفها شخصية متناقضة تعيش أزمة قيم تنمّ عن عجز لديها في إيجاد بديل فكري للعنف، ونتيجة لهذا تأسست شرعية السلطة لديها على القوة والتشدد الذي مثل علاقة صراع منحت هذه الشخصية سلطة مفرطة في التعامل مع الآخر، وهذا ما شكل علاقة متوترة مشحونة بالعداء والريبة؛ إذ اعتبرت الشخصية المتطرّفة أنّ كل وجود خارج الأنا ومختلف عنها هو الآخر بالنسبة لها.

وعليه فجدلية العلاقة بين الذات والآخر في رواية "الأزمة" كانت مؤسسة وفق مبدا المطابقة والامتثال لا الاختلاف، وهذا ما يتنافى مع مفهوم الهوية الذي يحيل في أبسط معانيه إلى الخصوصية والتفرد والتمايز، الذي يستلزم الاختلاف حقا مشروعا و ممكنا بالفعل، لأنّ الاختلاف لا يعني أبدا القطيعة مع الآخر واختزاله في مكوّن هامشيّ منبوذ، ذلك "أن القطيعة لا تتحقق إلا بالعزلة والانغلاق والاعتصام بالذات ومطابقتها على نحو مَرضي نرجسي لا يمكنها أبدا أن تتشكل على نحو سليم ومتفاعل ومتطوّر"[1]، حتى أن "**بول ريكور**" يفترض أن هذه الذات يمكن أن تقوّض الهوية الشخصية إذا ما تقوقعت حول ذاتها، ونبذت الآخر ورفضته لأن وجود الآخر يعد شرطا لوعي الذات واكتشاف أناها، وتلمس عقدها ومواطن عجزها، التي تقف حائلا دون تقبّل الآخر المختلّف ومعرفته.

1- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، ص08.

وهذا المنظور يجعل من الآخر ذاتا أخرى متمّمة للذّات عينها "فلاذات ولاهوية حيّة؛ إلاّ بالآخر.الآخرية هي الوجه المكمّل للذاتية"[1]، كون أنّ أصل وجود ومعرفة الذات أو الآخر مرتهن دائما لوجود ومعرفة الآخر.

إنّ ما عمّق الهوّة بين الذات والآخر بصفة عامة، وزاد من حدّة الرّفض والتعارض بينهما؛ هو الجهل وعدم الوعي بأحقيّة الاختلاف، " فالوعي هو المحدّد الرئيس للآخر والقادر على تصوّره أو تلمّسه، ومن دون وعي يستحيل إقرار وجود الآخر ومعرفته، ولأنّ عمليّة الوعي مركّبة، فرديّة، جماعيّة، قوميّة، دينيّة، إثنيّة، فإنّ ماهية الآخر ومواصفاته، وفهمه وأساليب التعامل معه، تحدّد في ضوء هذا الوعي والمرحلة التي يمرّ بها"[2]، فإذا انتفى الوعي انتفى معه أيّ احتمال للتفاعل، وتقطّعت أواصر الائتلاف والتفاهم، " فليس ثمّة اختلاف دون وعي أصيل بأهميّة الاختلاف نفسه"[3] لأنّه يؤسّس لهويّة الذات ويحفظ خصوصيّة الآخر.

لذلك نقول: إنّ معرفة الآخر والوعي بوجوده شرط لاكتمال الذات، لا يمكن أن يكون فعالا، إذا تمّ فيها التفكير نقديا، وبمعزل عن مفاهيم السيطرة والتبعيّة والاستبداد بالرأي، وبعيدا أيضا عن تقديس الذات وتصغير وتدنيس الآخر لاختلافه.

تشكّل تمثيل الآخر بالنسبة للشخصيّة المتطرّفة في الرواية استنادا لمعايير عقائدية مطلقة مسبقا، فكلّ كيان مختلف وغريب عن العقيدة المتبناة هو آخر قابل للنفي لا الاحتواء. وهذه النظرة الإقصائيّة المطلقة كانت مستندة إلى مرجعيّة الخطاب المتطرّف في الرواية، والتي كانت دينيّة في ظاهرها، حيث استنصصت من النصّ المقدّس الذي " فُسِّر في الغالب تفسيرا ظاهريا، وأُخضع تأويله لجملة الشروط والظروف ومصالح من دون الاهتمام بظروفه

[1]– علي أحمد سعيد "أدونيس"، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2002، ص202.

[2]-حسن العودات الآخر في الثقافة العربيّة من القرن السادس إلى القرن العشرين، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص20.

[3]–علي أحمد سعيد، موسيقى الحوت الأزرق، ص202.

وزمانه أو بالأهداف التي جاء من أجلها، لذلك كان هذا الخطاب أحاديّ الاتّجاه، يميل إلى تجاهل الحوار والتفاعل ويرفض العلاقة المتبادلة"[1]؛ ما جعل هذه العلاقة في الغالب الأعمّ تقوم على مركزيّة الذات واستعلائها مقابل تغييب الآخر واستعدائه.

والتمركز الذي ترنو إليه الشخصيّة المتطرّفة لم يكن " يقتصر على إنتاج ذات مطلقة النقاء وخالية من الشوائب التاريخيّة، –إنّما– وهذا هو الوجه الآخر لكلّ تمركز ولا يمكن أن يتأتى ذلك في تركيب صورة مشوّهة للآخر، وبين الذات الصافية التي ترى النقاء المطلق والآخر الملتبس بالتشوّه الديني أو الفكري، يَنتج التمركز إيديولوجيا إقصائيّة استبعاديّة ضدّ الآخر، وإيديولوجيا طهرانية مقدّسة خاصة بالذات"[2]، وتولّد عن إيديولوجيا التّمركز المتبناة من قبل الشخصيّة المتطرّفة إيديولوجيا أخرى هي إيديولوجيا التجذّر التي تربط الذات بأصلها الثقافي والديني ووفقها تشكلت صورة نمطيّة وتبخيسيّة للآخر، فهو " غفل، مبهم، بعيد عن الحقّ، وهو بانتظار فكرة أو عقيدة صحيحة للإنقاذه من ضلاله وغيّه"[3].

وقد تمظهرت سياسة الرّفض والتمركز من قبل الشخصيّة المتطرّفة عبر تمثيلات مختلفة كان أهمّها؛ أسلوب التكفير وما ارتبط به من تحريم وتحليل وتوصيف قدحي مضاد للآخر المختلف، إضافة فكرة القربان الآدميّة التي تلخّص فلسفة الذات المتطرّفة في القضاء على تمثيل الغيريّة داخل النصّ.

[1]– حسن عودات، الآخر في الثقافة العربيّة، ص22.

[2]– عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، ص12.

[3]– المرجع نفسه، ص14.

أ- تكفير الآخر:

تقوم علاقة الذات بالآخر عموما على مبدأين هما؛ الوعي والاختلاف، كون "الشعور بالاختلاف يعدّ أساسا من أجل وعي الهويّة ونموّها"[1]، فغاية الصراع بين الذات والآخر وهو إنتاج الهويّة المتمايزة الخاصة لكلّ منهما، وهي فلسفة وسمت العلاقة التنافريّة بين شخصيّة المتطرّف الديني والآخر المختلف، الذي تأبى الذات المتطرّفة الاعتراف به إلاّ في ظلّ الشرط المؤسّس الذي سنّته هي، ويتوافق مع مشروعها المتطرّف، " فكلّ ما هو خارج الذات الفرديّة هو الآخر بالسبة لتلك الذات وكلّ ما هو خارج ذات الجماعة الفكريّة والعقائديّة هو الآخر بالنّسبة لتلك الجماعة"[2]، لذلك وجب هدره واستئصاله.

وقد ذهبت الشخصيّة المتطرّفة إلى أبعد من ذلك في علاقتها بالآخر، حين مارست عليه " التكفير" الذي يعني؛ تفريغ الآخر من المحتوى الديني ونفي صفة الإسلام عنه، وهو خطاب سلطوي يبحث عن الشرعيّة ويتأسّس على الحكم بالردّة لكلّ من عارض مذهبه وخالف عقيدته، مستبقا يوم الحساب ومطبّقا الحدّ عليه، وهذا ما نتبيّنه من خلال شهادة الإمام "إسماعيل" في خطبة الجمعة: " **في كلّ زمان تظهر فئة تضيق صبرا على مجيء قضاء الخالق في إزالة الشدّة ورفع الغبن فتعسّر على نفسها وتغالي على غيرها لاستباق ما قدّره الخالق لأجل معلوم، ثمّ حين لا يستجاب لها تكفّر من خالفها الرّأي وتطلب الشهادة بدمه، وكأنّها لا تحيا إلاّ لآخرة**"[3].

شملت سياسة التكفير في رواية الأزمة، السلطة السياسيّة بصفة خاصة وحلفاءها وأتباعها من أجهزة الدولة والمفكرين والمثقّفين، وحتى رجال الدين، الذين لم ينساقوا إلى التيار السّلفي، مثل شخصيّة الإمام "اسماعيل" والإمام "الحاج صالح" في الأمثلة الواردة.

---

[1]-عبد العظيم السلطاني، خطاب الآخر، المركز العالمي لدراسات الكتاب الأخضر، ليبيا، (دط)، 2005، ص26.

[2]-إليكس فيكشلي، الهوية، ترجمة على وطفة، ص82.

[3]-الحبيب السايح، مذنبون لون دمهم في كفّي، ص122.

ويتأتى تكفير السلطة بوصفها وريثة شرعيّة للاستعمار، ومعادلا رمزيا لسياسة القهر والقمع والتسلّط، جاءت لتواصل إذلاله وهذا الشعور تعكسه علاقة الريبة بين المدني والعسكري، وهو ما يكشف عنه قول "الضابط لخضر" في "أحمد" محاولا تفسيرا تلك العلاقة التنافريّة، أي علاقة السلطة بالرعيّة، وذلك العداء الدفين من المتطرّف تجاهها، حيث "**وجد نفسه (الظابط لخضر) يزكي مرغما ذاك العداء المتبادل بين المدني والعسكري في نظام الدّولة مضبوط العلاقة على ميزان الذال والمذلول، وعاين في تجربته أنّه لا يكاد يوجد من بين الجزائريين م لا ينظر إلى رجال الأمن وموظفي العدالة ومسؤولي الإدارة بصفتهم أعوانا وجدوا بعد رحيل المحتلين؛ ليواصلوا إذلال مواطنيهم وضمائر مثلجة فربّى ذلك أشكال التذمّر الأكثر تصرّفا وسوّغ لرفع السّلاح في وجه رموز الدولة، تعبيرا عن ردّة فعل دفين اتّجاه مظاهر الاذلال المستشرية ولو تحت عباءة الدين**"[1].

وهذا كلّه راجع إلى ما كرّسته ورسبته إدارة ما بعد الاستقلال التي وقعت في محاكاة استعاديّة لأساليب الاستعمار الفرنسي الاستعلائيّة والقهريّة، تجاه الشّعب والرواية عبر صوت الضابط "لخضر" وهو تابع للسّلطة، تريد أن تحمل السلطة السياسيّة مسؤولية تأنيب الشخصيات المتطرّفة ضدّها، نظرا لانعدام مبدأ الحوار والاحتواء الذي حلّ محلّه فوقيّة وسيطرة من جانب السلطة، وامتثال وتبعيّة من جانب الرعيّة والأتباع.

إنّ الشخصيّة المتطرّفة عادة ما تلجأ إلى أسلوب تحجيم الآخر وتصغيره، من خلال وصفه بصفات غالبا ما تكون سلبيّة تصل حدّ التكفير والقذف، ومن ثمّ تعمّمها فئته الإيديولوجيّة أو المذهبيّة، بعدها تعمد إلى تنميط فئة الآخر؛ حتى تميّز نفسها عنها " فتؤسّس من (نحن) الذات قوّة في مواجهة (هم) الآخر، فتنسب إلى نفسها الصفات الإيجابيّة لحماية

[1]– الحبيب السائح، مذنبون ولون دمهم في كفي، ص47.

نفسها من خطر الآخر"[1]، الذي راحت تنعته بأقدح الخصال، سخرت لها الرواية معجما لغويا، استثمرته في رسم شخصيّة الآخر في عين الشخصيّة المتطرّفة توحّدت جلّ تلك الصفات الواردة في حقل دلالي مشترك وهو حقل التكفير والإدانة، فلا تكاد تخلو رواية من نبرة التكفير والعداء الذي مارسته الشخصيات المتطرّفة ضدّ كلّ من وقف في وجه الاستراتيجيّة الأصوليّة، يقول "لحول" متوعّدا: "**إنّ العقاب الجماعي ليس سوى واجب لقطع نسل الفجّار**"[2]، وكان يقصد السّلطة، والجماعات الموازية للدولة والمتفقة في الأهداف والغايات، لذلك فهو يسعى جاهدا من خلال خطابه إلى إسباغ المشروعية على عقابه للمنحرفين والمرتدين، "وبما أنّ الأمر أصبح رسالة نبيلة، فإنّه يتمّ في حالة من الحماس ونشوة الجدارة في القيام بنشر الرسالة المقدّسة"[3]، تتكرّر النّبرة التكفيريّة في نصّ "خرفان المولى" ماثلة في خطاب "تاج عصمان" المنقول بصوت السارد.

" **كانت "غشيمات" في فوضى عارمة، سقط الخبر على المسجد مثل قنبلة، تضخّم حشد الملتحين زاحفا، خارقا تسلّق "تاج عصمان" إلى المئذنة، وقسمات وجهه متشنّجة وخطب: أيّها الإخوة لقد أوقفت السلطة الكافرة شيوخنا أعضاء المجلس كلّهم في السّجن، ومعهم الشيخ عباس أيضا**"[4].

يؤكّد خطاب الشخصيّة "تاج عصمان" صراع الأنساق الإيديولوجيّة بين الديني والسياسيّ، الذي وصف بالكفر والإلحاد، فالجزائريّ منذ الاستقلال يعيش "أزمة شرعيّة" فالخطاب السّلطوي الرسمي أسّس شرعيته السياسيّة على الشرعيّة الثوريّة وها هي الشرعيّة الدينيّة في الزّمن الراهن تؤسّس شرعيّة بديلة، بوصفها سلطة مضادة للسّلطة السياسيّة، لذا فما تقوم به

[1]– سمير الخليل، خطاب العنف في الثقافة العراقية الذات في مواجهة تمحور الآخر، أعمال المؤتمر الدولي السادس للنقد الأدبي وتحليل الخطاب، الجمعيّة المصريّة للنقد الأدبي، القاهرة، مصر، ج1، 2014، ص105.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص179.

[3]– مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،2009 ص69.

[4]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص139.

الشخصيّة المتطرّفة بحسب اعتقادها هو بحث عن الشرعيّة بواسطة الجهاد، حيث " يتّصف له الحاكم بأنّه طاغية ومستبدّ وتفسح له أبواب الجنّة الأصوليّة توهمه بأنّ ما يقوم به من أعمال تدمير الواقع تمهيدا لتغييره، وهو من الجهاد وأنّه هو المجاهد حصرا"[1]، الذي سيطهّر العالم من الآثام والمفسدين، لأجل هذا راح يحارب الفاسقين والمارقين عن سواء السبيل، وهو الاعتقاد الذي تملّك وعي "مصطفى" بطل رواية "أشباح المدينة المقتولة" ومرّره إلى مجموعة الشّباب كان يروّضهم ويحرّضهم على الانضمام إلى العقيدة الجديدة وهجر ملذات الدنيا ومنغّصات الإيمان، إذ يصرّح: " **كان سهلا عليّ إقناعهم بالفكرة والدّور الذي سنقوم به في سبيل نصرة الله على الأرض، وكانوا شبانا متحمّسين وبعضهم كان مثلي قد دخل السّجن وخرج منه (...) فكانت الفكرة أكثر من مرضية لهم حتى أني وجدت من يقول لي، أنّه سيفعلها مرضاة الله لا غير، توكّلنا على الله ومررنا على بعض الخمارات، وتركنا رسائل تهديديّة، قمنا بدوريات ليليّة لمنع الشباب الطائش من تناول المخدّرات (...) تحوّلنا بسرعة إلى أمن حقيقي، حتى صاروا يسموننا بالشرطة الإسلاميّة**"[2]، تقمّصت شخصيّة مصطفى في المقتطف السردي شخصيّة المخلّص والمنقذ الذي يتبنى إيديولوجية خلاصية تمتلك آليات الشرعيّة والتحكم الناعم والمروضّ للفئات التي تفتقد للوعي الديني والإيديولوجي الصحيح بصفة عامة.

حيث أدى الجهل وقلّة الوعي الدّور الرئيس في استمالة وتشكيل هذه الزّمة المرجعيّة، حيث استعان "مصطفى" على القصر المعرفي لبسط سيطرته ونشر أفكاره؛ لأنّ " الخواء العقلي هو التربة السّهلة والملائمة لصناعة شخصية إرهابيّة قصيرة النّظر تنساق بسهولة إلى الفكر المتطرّف، كون التطرّف نوعا من أنواع الجهل إن لم يكن أسوأها، ولأنّ الجهل وحده

[1]– نور الدين الزاهي، المقدّس الإسلامي، ص 146.

[2]– بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص111.

والمحدوديّة الفكريّة هي التي تجعل الإنسان يعتقد أنّه تملّك الحقيقة"[1]، وبالتالي وجدت هذه الإيديولوجيا ضالتها في فئة المستضعفين والمهمّشين التي كانت سهلة التطويع والترويض، وأرضا خصبة لزرع الوهم، بوجوب إقامة حكم الله وبناء دولة الحقّ، التي تحدّد ضوابطها وأطرها الإيديولوجيّة الأصوليّة، التي تشرئب أحلامها إلى عودة الخلافة الإسلاميّة، دستورها الوحيد والأوحد؛ "القرآن والسنّة" وهو ما يردّده خطاب "عليان" الذي يهلّل ويتوعّد "**بإرساء دولة الله على أنقاض الجمهوريّة بعد أن نهدم أصنام الدّولة الطاغية على رؤوس من يرغبون بحكمها ويستظلون تحت رايتها**"[2].

تتماهى شخصيّة "عليان" بشخصيّة المستبدّ السّلطوي الذي تكفره وتنقده، وتأخذ دون وعي منها قبسا من عظمة الطاغية وبطشه، لتمارس شهوة الحضور والتسلّط على الآخر أدنى منها وأقلّ بطشا "الأتباع"، وبالطريقة ذاتها، إلاّ أنها بخلاف السياسي تستغلّ تحالف السّلطة والدين، بوصفها أهمّ آليات التحكّم، وبسط النفوذ، بمعنى؛ أنّ الشخصيّة المتطرّفة داخل الرواية عقدت موازنة بين " الملك والدين"[3]، فما كان على هؤلاء الأتباع المستضعفين إلاّ أن خضعوا وآمنوا تلك الأفكار المبثوثة، وتبنوها بدون وعي، يقول "زان القزم" مفسّرا هذا "لقادة هلال": " **فإذا أردت الرّهان على وحش سيدوم اختر واحدا من المعوزين، فجأة سيحلم بإمبراطوريّة غاصة بالمذابح والعاهرات، وإن كان يملك جناحين سيرغب في استخلاف الشيطان**"[4]، وهي الحقيقة التي باتت راسخة في ذهنيّة الشخصيّة الأصوليّة، وتشتغل على أساسها في كسب الثقة والأحقيّة.

---

[1]– محمد فتوح، الشيوخ وصناعة التطرّف، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص32.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص193.

[3]– مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، ص198.

[4]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص164.

شكّل المثقّف بالنسبة للشخصيّة المتطرّفة آخر مغايرا، وعدوا منافسا عمد إلى استئصاله وإقصائه، إمّا بالتكفير أو تحريم التفكير، وانطلاقا من هذه الرؤية وصف المثقّف بالكفر والشعوذة والهرطقة، وهو موقف "تاج عصمان" من الكتاب والكتب أبداه لداكتيلو قائلا: " **أيّها الغبيّ لقد كذبت عليك كتبك، كانت تحكي لك خرافات لا قيمة لها**"[1]، وعليه فهو يستبدل لغة السلاح (قوّة الفعل) بلغة الكلمات (القول)، التي لا تغني ولا تسمن من جوع حسب رأيه. " **أكره تلقّي الدّروس، قل لي بربّك يا داكتيلو: ماذا يعرف هؤلاء الكتبة عن الحياة، ماذا يعرفون عن الناس؟ لا يكادون يدركون مقاصدهم (...) على كلّ حال لا يمكن انقاذ البشريّة بالكلمات بالنّسبة لي، إنّ الكتابة هي التدريب على التصوير بامتياز، الشيء الوحيد الذي أومن به هو هذا أضاف شاهرا سلاحه**"[2] يمارس "تاج عصمان" سياسة التأطير على شخصية داكتيلو (المثقّف) عبر تضييق الأفق الفكري والمعرفي له؛ فحسبه أنّ كلّ إبداع أو نشاط فكري خارج أُطُر العقيدة بدعة وضلالة وجب محاربتها، وهو في الوقت ذاته يعنّفه رمزيا عن طريق تسفيه وهدر فكره وتحقيره " **إنّ الكتاب مزوّرون باداكتيلو يقومون بإغراء السذج، إنّ الكاتب هو أوّل من لا يؤمن بنظريّته**"[3].

كان المثقف في فترة الأزمة يرزح تحت وطأة سلطتين؛ سطوة السياسي ورقابته/وعنف الأصولي، وإن كانت علاقة المثقّف بالشخصيّة المتطرّفة تختلف عن علاقة السياسي به، فإذا كان المثقّف منبوذا من قبل السلطة لمعارضته ومخالفته لها فإنّه بالنسبة للأصوليّ عكس ذلك، فهو مقصود؛ لأنّه من سلالتها ومتّهم بالعمالة للسّلطة الكافرة والطاغية، حتى وإن كان المثقّف لا يقصد هذا التقاطع مع السلطة، " إنّ الجفاء الذي يسود بين المثقّف والمنظومة الدينيّة يرتدّ في أصوله إلى طبيعة الذهنيّة التي تسيّر كلاّ منهما، فالمثقّف ارتبط دوره

[1]–ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص237.

[3]– المصدر نفسه، ص238.

بالمعارضة والرّفض لما ليس عقليا، والممانعة وتحديدا أداة النّفي (لا) تحيل في المنظومة الدينيّة على الشيطان المتمرّد الأوّل، الذي كان متعلّما بل أعلم الملائكة، فتمرّد على السلطة الإلهيّة "[1].

وقد تسرّب هذا الفهم إلى الشخصيات المتطرّفة داخل الرواية، غير أنّ معارضة المثقّف للفكر الأصوليّ، تأسّست وفق طبيعة فكره ومبادئه التي ترفض أن تسجن في مدار مغلق، أو تسيّج بأطر جامدة ومتزمّتة، كما يأبى تطويع وسائله لأيّ سلطة تتنافى وسلطة المعرفة لأنّه لا يؤمن بأيّ سلطة خارج سلطة الإبداع والكتابة، والتي لا تتأسّس إلاّ بالمساءلة والنّقد الذي يخشاه المتطرّف، نستشفّ هذا الطرح عبر حوار "زان القزم" و"تاج عصمان" بخصوص داكتيلو الذي بات يشكّل خطرا يهدّد الجماعة في القرية:

" **–قال زان قزم:**

–داكتيلو يطلق لسانه أكثر من لسان حية رقطاء

– كيف ذلك؟

–يحكي أنّ مجنونا استقرّ بالجبل كي يؤسّس لجماعة القتلة، وهم الأصوليون أعتقد أنّه يقصد الشيخ عباس"[2].

من ذلك اليوم وقع داكتيلو تحت رقابة "اسماعيل"، يرصد تحركاته واجتماعاته مع سكان القرية، وذات مرّة حاول استدراجه في الحديث، حتى يجسّ نبض موقفهم منهم موهما إياه بأنّهم على علم بمقته لهم، لذلك هدّده وحذّره:

"**–يحكي أنك لا تشمّنا**

[1]– محمد محمود أملودة، تمثيلات المثقّف في السّرد العربيّ الحديث، ص196.

[2]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص120.

-من هذا الذي يحكي؟

-إنّ عيوننا عليك، احذر"[1].

يعكس خوف الجماعة من داكتيلو قوّة المساءلة وأثرها، بوصفها قولا يطعن ويشكّك في مشروعيّة السلطة باختلاف مرجعيّاتها، فهي تمثّل تهديدا لكيانها، لأنّها تدرك جيّدا خطورة قوّة وسلطة المعرفة التي " تختلف عن السلطة السياسيّة والعسكريّة والدينيّة، من حيث التأثّر والسّلطان والجبروت، إلاّ أنّها تمتلك أدوات القمع وبإمكانها أيضا استخدام أدوات المعرفة والثقافة لفرض سلطتها القمعيّة الرّمزيّة"[2]، بشرط أن تحترم استخدام وسيلتها المعرفيّة في إطارها المشروع الذي يحفظ في الآن نفسه قيمتها.

وفق هذا المنظور تكوّن بين العسكر والمتطرّف في علاقتهما بالمثقّف تداخل وتقاطع، وإن اختلفت العقوبة بين السلطتين، " فإذا كان المنفيّ بالنّسبة للسياسيّ رحيلا في الجغرافيا والزّمن وذاكرة الذات والمحيط ومجاوزة للظاهر الذي ألفته إلى البعيد القريب الموحش، فإنّ العنف بالنسبة للأصولي؛ مغادرة الجبلة والإنسانيّة وسفر في التاريخ الموحش، ومن ثمّ فإنّ الوقوف تحت طائلته، هو نفي بالضرورة، نفي للحياة قبل أن يكون نفي للوجود"[3].

وتماشيا مع هذا الكلام؛نلفي أنّ رواية الأزمة لم تغفل أبدا تشخيص هذا التمظهر التيمي، الذي كوّن إشكالا أساسا فرضته الشروط التاريخيّة والإيديولوجيّة في تلك الفترة، التي فرضت على المثقّف التموضع وسط راهن مأزوم يهدّد بالموت أو الإهانة التي تعدّدت أشكالها " **فالمثقّف في هذا البلد بهدلوه، جرّموه، قتلوه، واليوم يجهزون عليه**"[4]، واتّخذ

---

[1]- ياسمينة خضرا، خرفان المولى ، ص130.

[2]- عبد الحسين شعبان، تحطيم المرايا في الماركسيّة والاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص106.

[3]- شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر، ص113.

[4]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص195.

القتل في هذه الرواية "ذاكرة الماء" طقوسا سيما إذا كان الضحيّة مثقّفا، حيث كان يوم الثلاثاء " **اليوم الذي يخرج فيه القتلة سكاكينهم لذبح المثقّفين، كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلاّت وعند بوابات الساحة والمقاهي الشعبيّة، أيّها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة**"[1]، وهو تهديد صريح للشيوعي المختلف عقائديا.

يُقدِم مصطفى على ذبح الصحفيّة "وردة سنان" الكافرة –كما وسمها– التي لم تكف يوما عن التنديد بالإرهاب في مقالاتها، وهو (مصطفى) الذي أنقذها يوما من الموت بين يدي أخيها، " **سخرت من عبثيّة الحياة وأنا ذاهب لقتلها، هي التي أنقذتها ذات يوم من الضرب ودخلت من أجلها السجن، حتى تكمل أحلامها (...) ها أنا الآن قادم لإخفاء تلك الحياة التي ساعدتها أن تستمرّ ذات يوم**"[2]، كان ذلك بالنسبة له من صفحات الماضي الجاهلي الذي طلّقه، ليذبحها آخر الأمر بإذن من قائده "قادر"، " **تصوّرت أنّها سترضخ حينها، ستستغيث كما يفعل الضحايا استفزّتني في النهاية وجعلتني أتقدّم منها مسرعا، لأقوم بالذي جئت من أجله (...) بضربة واحدة فتحت رقبتها وسال دمها على جسدها**"[3].

تعتمد الرواية عبر بلاغة الصمت والتحدّي الذي مارسته "وردة" لقهر سادية وبطش الشخصيّة المتطرّفة "مصطفى" " فالصمت ممنوع عن الضحيّة، لأنّه يتّخذ دلالة المقاومة وإفشال آلة التعذيب والقتل، ومصدر سطوة الجلاّد وتحقيقه لذاته"[4].

" وهنا يتحوّل فعل القتل أو التعذيب إلى صراع الإرادات، فيصبح هدف الجلاّد أن يصل إلى مهارة قهر الإرادة لدى الضحيّة وانتزاع الاعتراف"[5]؛ إلاّ أنّ "مصطفى" لم يتمكّن من انتزاع الاعتراف من "وردة" ولا الإذعان بل قهرته بصمودها وعدم استعطافها.

---

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص159.

[2]– بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص116.

[3]– المصدر نفسه ، ص117.

[4]– مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، ص154.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولعلّ الرواية بهذا الموقف تتقصّد أيضا إعلاء صوت المثقّف داخل النصّ وكبت صوت الأصوليّة، لتجعل في النهاية الذات المثقّفة تمارس حضورها عن طريق الصّمت والتحدي، في حين " أنّ الطّرف الأصوليّ المهيمن بالعنف لا بالفكرة سيبدو في ثنايا السّرد ضعيفا ومهمّشا يفتقد إلى الهويّة والفاعليّة والمنطق"[1].

يتقيّد داكتيلو بالتحدي نفسه، حين أقدم "زان القزم" وجماعة الإرهابيين على حرق كتبه، ثمّ ذبحه مستسلما لا توسّل أحدا، على الرّغم من أنّ "زان القزم" طلب منه الاستعطاف، ومحاولة اقناع "تاج عصمان" بالعفو عنه، لكنّه فضّل الموت على منح عدوّه سلطة الاعتراف ونشوة التذلّل، " **قل شيئا أيها الكاتب، حاول أن تقنعهم بفكّ قيدك، قدّم لهم الحجّة الدامغة على أنّهم في طريق الخطأ، أنت تحسن الكلام وإقناع الناس، كم أنا حزين لمصيرك يا داكتيلو، قل شيئا ياحقير**"[2].

فلم يقُتَل داكتيلو ووردة إلاّ لأنّهما كانا يحملان أفكارا ومبادئ تختلف في انتمائها عن فكر التطرّف، وعليه كان النفور من الآخر المغاير عنصرا تكوينيا من مكونات خطابه الذي استبدل لغة التفكير بلغة التكفير.

هذا فضلا عن انتهاج سياسة التحريم/التحليل عن طريق منع سلوكيات وأخلاقيات تراها الشخصيّة المتطرّفة إثما وجرما لزم على الآخر تجنّبه والابتعاد عنه، وبالمقابل النقيض تقوم بتسنين وإباحة أخلاقيات بديلة، وفي الحقيقة لم تحلّل وتبيح إلاّ هدر النفس البشريّة، التي تفتقد إلى التجانس الإيديولوجي بينها وبين الشخصيّة الأخرى المتعارضة إيديولوجيا، ففي "خرفان المولى" أطّرت الشخصيات الأصوليّة عادات وسلوكيات مجتمع القرية وحدّدتها في جملة من المحرّمات وألزمته باجتنابها، وحتى تثير تنفير الآخر وترويضه، دونت ما حرّمته

[1]– شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر، ص 116.

[2]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص239.

في ملصقات وعلّقتها على جدار المسجد، معزّزة ذلك بحديث شريف، حتى تقنع القارئ بأحقّية ما أقدمت عليه، يقول السارد " **على ملصقة اليسار، يبدأ البيان بحديث شريف ويسجّل السلوكات التي ينبغي للمؤمن أن يمتنع عن ممارستها، إضافة إلى المحرّمات التقليديّة المشهورة دوّنوا المحرّمات الجديدة، مثل الحمام العمومي وقاعات التجميل والحلاقة النسائيّة ارتداء التنورة، المساحيق، الموسيقى قراءة الأبراج والتدخين، وشراء وبيع الصحف والمقعرات الهوائيّة وألعاب الحظّ والشواطئ**"[1].

لم تتقيّد الشخصيّة المتطرّفة في الرواية بوضع الحدود والشروط الملزمة التي تبيح فعل تصرّف الآخر في أفق ضيّق، بل راحت تمارس حتى الاجتهاد الديني الذي تجاوز تحريم ما حرّمه الدين إلى ابتداع منكرات أخرى، رأتها من باب الحرام " الموسيقى، الحمام، قراءة الصحف".

وقد أخضعت الرواية استراتيجيّة التكفير والتحريم التي مارستها الشخصيّة المتطرّفة تجاه الآخر، لأسلوب الترويض بالاقتران الشرطي، الذي يستلزم الربط بين الحكم والعقاب والفعل (المعصيّة)، " **فعلى ملصقة اليمين وبعد آية قرآنيّة مكتوبة بخطّ معوجّ تتالت أسماء الشخصيات التي اغتالها الأصوليون والأسباب التي أدّت إلى ذلك، إلى جانب الأسماء كتبت عبارات: طاغوت، مرتدّ، حركيّ، عدوّ**"[2]، وهكذا صنّفت تلك الشخصيات وفق أحكام قيميّة قدحيّة، تبعا للجرم المرتكب من قبلها وكما هو واضح فالآخر في منظور الشخصيات المتطرّفة يحمل دائما دلالة السوء والشرّ الذي ينبغي دحضه، وهذا ما زاد تعظيم ذاتها باعتبارها " الفئة الناجية من الضلال وصاحبة العقيدة الصحيحة، والتي يتعيّن عليها بالتالي

[1]–ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص164.

[2]– المصدر نفسه، ص 164.

تطهير الأرض من الفئة الضالة والقضاء على الآثام واستعادة نقاء العقيدة"[1] الذي دنّسه الآخر الكافر حسب معتقده.

تسعى الرواية بوصفها فنّ الاختراق إلى دحض وتفنيد ما تدعيه الفلسفة الأصوليّة، من أفكار ومبادئ ضدّ الآخر نحو؛ التكفير، التحريم، التنميط؛ لذلك كانت الرواية تخلق دائما داخل خطابها وعبر أصواتها السّرديّة، خطابا مضادا للخطاب للمتطرّف، يمنح حججه ومنظومة أفكاره من المرجعيّة الدينيّة ذاتها التي يتّكئ عليها الفكر المتطرّف، ولكن بوعي مختلف أكثر انفتاحا واعتدالا، وقد مثّل الخطاب المضاد في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي"، الإمام "اسماعيل" الذي ذهب ضحيّة عقيدته، وإيمانه المتأصل بحقيقة الإسلام، إذ وقف في خطبة الجمعة فاضحا النوايا المضمَرة لإيديولوجيا التطرّف وقال بثقة: " **ما قيل في الموضوع لا يُعتدّ به شرعا لبعده عن العلم وأهل العلم، فالفريضة الغائبة المتحدَّث عنها ليست غائبة، بل هي قائمة وسارية، يؤديها المؤمن كلّ يوم بعمله وسعيه، ومجاهدا نوازع نفسه الأمارة بالسوء، وإنّما هم يبغون غرضا دنيويا مدفوعين إليه دفعا من غير دراية، يلبسونه ثوب الدعوة على ضلالة**"[2].

وكان يقصد في خطابه "لحول" الذي كان قبل ذبحه بأيام أنزله من كرسيّ المحراب إكراها، وأشار إلى "عليان" بأن يلقي الدرس مكانه، وهو درس الجهاد وإقامة الفريضة الغائبة، لهذا جاء خطاب الإمام ردّا على سياسة تلك الجماعة التي تُمارَس بناء على مرجعيّة ذاتيّة براغماتيّة، وليست دينيّة محضة، ولو أنّها تقنّعت وتدثّرت بالشكليات الدينيّة المحرَّفة.

شكّل تغييب الآخر، السّمة الأساس للهويّة المتطرّفة، وهو أمر طبيعيّ؛ كون أنّ "الهويّة لا تتحقّق إلاّ بالنّفي"[3]، بكلّ أشكاله وطرائقه، وكما تابعنا، فقد نوّعت الشخصيات المتطرّفة في

[1]–مصطفى الحجاي، الإنسان المهدور، ص68.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص151.

[3]– إلياس خوري، في الهويّة وأوهامها، ص232.

الخطاب الروائيّ أساليب التغييب المطبّق ضدّ الآخر الذي تراوح بين التغييب الحتمي (الموت) والتغييب الرّمزي كالتكفير وهدر التفكير، وهذا كلّه يندرج ضمن حرب الهويّة التي شنّتها الشخصيّة المتطرّفة على الآخر الغيري وإنّ التجلّي الأكبر لهذا الهوس بالهويّة يتمظهر في " تدمير الحدود بين العالمين الرّمزي والواقعي ورموز الآخر المختلف يجري التعامل معها عبر إزالة طابعها الرّمزي؛ ما يبرّر عمليّة الاعتداء علها وتحطيمها"[1]، لأنّها تمثّل معالم هويّة غريبة فتدميرها واجب، لتتأسّس على أنقاضها معالم بديلة "دينيّة"، وقد شمل التدمير كلّ ما له علاقة بالمعالم التاريخيّة والآثار ومعابد ومواقع أثريّة التي عدّها المتطرّف أصنام الجاهليّة وأوثانها إضافة إلى أنّها تحمل لعنة كبيرة.

وهي الرؤية التي يترجمها خطاب الشيخ "عباس" الذي أشرف على تحطيم المعبد الأثري في القرية، "**ماذا يفعل هنا هُبل، الآتي من ظلمات الجاهليّة**"، **نظروا إلي بإزدراء وأجابوا: " إنّه مقام الشهيد**"، **قلت: توجد المقابر للأموات، ردّوا عليّ صارخين: للمجد نصبه التذكاريّة، أيضا ينبغي على أولادنا أن يشربوا من منابع تاريخهم**"، **قلت: أين هذا المجد في رياض الفتح ؟ في هذه المحلاّت المشبوهة حين تعرض السراويل الداخليّة كما الغنائم ؟ في هذه الحانات حيث السّكر الدائم بلا خجل؟ في قاعات السينما حيث الخلاعة والانحراف ؟**"[2].

وفي السياق ذاته يضيف بطل رواية "ذاكرة الماء": "**تزلوا من الجبال حالفين على الكنائس والتماثيل والحانات والمسرح والأوبرا؛ وكلّ ما يجعل من المدينة مدينة**"[3] إنّ تأسيس المركزيّة الدينيّة لشخصيّة "الشيخ عباس"، ومن ثمّ للمتطرّف بصفة عامة تبدأ بنفي شامل لمعالم الهويّة الرمزيّة للآخر؛ وبخاصة السّلطة، بدليل أنّ المعالم المستهدفة من لدن الآلة

[1]– إلياس خوري، في الهويّة وأوهامها ، ص233.

[2]- ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص80.

[3]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص301.

المتطرّفة كانت تاريخيّة " مقام الشهيد" صانع التاريخ ورمز الحريّة، ومادام من سلالة السلطة الكافرة، وجب إزاحته وتخريبه فحسبه كما ردّد "الشيخ عباس محاجا داكتيلو، "**أنّ التاريخ الحقّ يبدأ مع مجيء الإسلام**"[1].

فتعامل الشيخ عباس مع رموز الغيريّة بوصفها حقيقة، " قام بمهمّة مزدوجة؛ تأكيد ذات مفترضة قائمة على هويّة ثابتة (دينيّة) ونفي ذات أخرى عبر تجريدها من دائرة الحقّ في الوجود"[2]، وكلّ هذا يتمّ في سبيل إرساء المشروعيّة عبر هويّة تؤمن بالنّفي لا الاختلاف.

[1]- ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص133.

[2]– مصطفى حجاي، الإنسان المهدور، ص68.

ب-القــرابين الآدميّــة:

تختار الشخصيات المتطرّفة في عديد الروايات المدروسة، طقوسا خاصة بالقتل للقضاء على الآخر، تبدو هيستيريّة من حيث التنكيل والإمعان في العبث بالجسد وإهدار الحياة باسم الله والدين؛ لذلك يفضّل دائما طريقة "الذّبح" التي تمثّل حسب اعتقاده تطهيرا من الآثام وتقرّبا من الله عّز وجلّ، كون الضحيّة المستهدفة طاغية أو كافرة تجاوزت حدود الله، يقول السّارد في "ذاكرة الماء": " **بقدر ما يرغي المذبوح ويتعذّب، سيُغفر ما تقدّم من ذنبك وما تأخّر**"[1].

إنّ لجوء الشخصيّة المتطرّفة إلى هذه الممارسة محاولة منها لإحياء طقوس دينيّة خلت؛ بوصفها تتّكئ على المرجعيّة الدينيّة لتسويغ مشروعيّة هذا الذّبح لهذا يمكن ربط عمليّة الذّبح لديه "بالقرابين الآدميّة" التي يتقدّم بها العبد إلى ربّه، وهو القائل (المتطرّف) " ليست اغتيالاتنا ومجازرنا وحرائقنا سوى قربانا إلى الله تمنحنا القوّة، بقطع الرؤوس وتصفية المهرطقين"[2].

ويمكننا التدليل على هذا بتمثيلات سرديّة حوتها المتون الروائيّة، كحادثة مقتل الإمام "إسماعيل" في محراب المسجد، وعلى مرأى المصلين؛ لأنّه رفض الانصياع لأوامر جماعة "الشيخ الأزرق" المتطرّفة حيث عدّ "عليان" موقف الإمام وإصراره الرافض لما أمر به، إعلانا بالحرب ضدّ الدّعوة.

فقد كان قبل اغتياله وقف له في طريق عودته إلى البيت، بعد صلاة العشاء، مع أربعة من الملثّمين، فاستماله قائلا له: " **كن لنا عضدا في تحطيم أوثان الدّولة الطاغية، إنّنا لا**

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص287.

[2]- إلياس بوكراع، الجزائر الرّعب المقدّس، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسّسة الوطنيّة، عالم الكتب الحديثة، بيروت، ط1، 2010، ص43.

نلمس في خطبك وأحاديثك ما يدعو الناس إلى قيامهم لتغيير ما هم عليه من جاهليّة، فاستعاذ بالله، ثمّ ردّد واثقا؛ أحدّث بما أراه الصواب وأخطب في الناس بما يطمئن قلوبهم ويجمعهم ويوحّدهم، حيث ولّى "إسماعيل" عن القبلة لا يأتي حركة في يدي من طوّقه من الخلف شالا ذراعيه، ليخلع ما كان ملثّما عمامته، ثمّ من شعر رأسه الأسود، جذب إلى الخلف بيسراه، وباليد اليمنى خرّ بخنجر ميداني إلى غياب النصل في النحر فأرخاه فدار متاهويافي خضبة واحدة شطر القبلة !، كأنّما ليكمل بقيّة صلاته"[1].

عبر هذا المشهد السردي الذي قام على الوصف الحسّي للجريمة، نقل لنا السارد عنف السياق إلى النصّ تخييليا، مشخّصا لنا صورة من صور المفارقة الدينيّة التي تفضح سلوك شخصيّة المتطرّف "عليان" فهو يتعامل مع الماضي بانتقائيّة، ويختار منه ما يؤسّس مرجعيّته الدينيّة في إرساء دولة الحقّ.

يحاول السارد في هذه اللّوحة التمثيليّة الإيهام بالمغزى العنيف للحدث، حين يرتقي بفعل الذّبح من الواقع إلى التخييل، حتى ينقل لنا أجواء الجريمة، لأجل هذا نجده يطوّع تقنيّة الصورة في رسم معالم الحادثة التي تؤشّر على الماضي، حيث " تصبح الصورة ذات وظائف متعدّدة، مثيرا خارجيا يستحثّ الذاكرة على استرجاع وتكسير رتابة السّرد المتدفّق معادلا موضوعيا عن الشخصيّة "اسماعيل" الغائبة عن المكان الحاضرة في الزمان"[2]، استقاها السارد من الواقع غير النصي الذي أفرزه سياق اجتماعي خاص حافظت على ملمح يدلّ على أصلها المرجعي الديني وهو "الذّبح" لتعارض صورة الذّبح في النصّ الحاضر (الرواية) مثيلتها النص الغائب (القرآن).

---

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص173.

[2]- محمد معتصم، النص السردي الصيغ والمقومات، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2004،2، ص200.

كلّ هذه المعطيات تؤكّد أنّ السارد يتنفّس في أجواء قصّة سيّدنا ابراهيم عليه السلام، حيث يتصادى رجع الحادثة "الذّبح" حين أقدم على نحر ابنه "اسماعيل" في أعلى الجبل وتقديمه كبش فداء وقربانا إلى الله تعالى، فالنصّ جمع بين الوحي/الجريمة في تشكيل الوعي الديني لدى المتطرّف .

وهو بهذه الطريقة التناصيّة الحواريّة يحطّم مظاهر الاستلاب التي يمارسها النصّ الأصل على النص الحاضر معارضة، بعدم محافظته على التطابق الدّلاليّ بين النصين في عمليّة الذبح، حيث إنّ نصّ الرواية ممثلة في شخصيّة "عليان" دنس قداسة هذه العمليّة، حين انحرفت عن مقصدها الديني الأصل، بإصباغ المشروعيّة على الذّبح في الرواية وجعله عملا اقتصاصيا يكتسب دلالة الواجب والفرض.

أدّت شخصيّة "اسماعيل" داخل النصّ وظيفة؛ من حيث هي إحالة مرجعيّة استدعاها فعل الذّبح، كان الغرض من استحضارها ترقية أبعاد النص الفكريّة والجماليّة، عبر تشخيص فعل الجريمة والقتل العبثي، إنّ تحدي الشيخ "اسماعيل" "لعليان" ينبع من قناعة جاثمة في نفسه نابعة من يقينه وإيمانه بأنّ " فداء الفكرة لا يقلّ رمزيّة وتاريخيّة عن فداء النّفس، فالموت بهذا الأفق يجسّد إرادة الوجود في أدقّ صورها النابعة من طوبة إشكالية ترفض كلّ مساومة أو ابتزاز، وهكذا يصبح الذّبح رديفا للصلب من حيث كونهما يرمزان للفداء والاستشهاد، وما يوحيان به من خلال انقاذ أو تطهير"[1].

يتكرّر المشهد ذاته في رواية "خرفان المولى" وبالصيغة السرديّة نفسها، والطقوس العقائديّة عينها، حيث تتجلّى الرؤية النقديّة لشخصية المتطرّف الدينيّ من خلال تعدّد الأصوات السرديّة، وعنصر الكثافة الحوارية بين الذوات المتصارعة التي اتكأ عليها

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربيّة تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنّشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2000، ص101.

النصّ،قصد نقل الملفوظ السّردي ونسق العلاقات بين المتطرّف والآخر (الضحيّة)، والذي يترجمه الحوار القائم بين "اسماعيل" (متطرّف) وإمام القرية "الحاج صالح":

" –قال اسماعيل: إنّها الحرب بيننا

–رد الحاج صالح متعجبا يراوده النعاس زيادة إلى الأوجاع التي يشعر بها في مفاصله.

–ماذا تنتظر مني تحديدا يابن هلال؟

–فتوى

–لا أملك العلم المطلوب لإصدار الفتاوى، أنت تعرف بأنّني لست إلاّ مقرئ قرآن وإمام قرية صغيرة، وذاكرتي أصبحت لا تسعفني حتى على تلاوة آيات الصلاة.

تدخّل "تاج عصمان" منزعجا من فصاحة قادة هلال المتحمّسة الغامضة

–أنت إمام القرية منذ أربعين سنة، أنت رجل عادل ومستنير نريد منك أن تعلن الجهاد.

–الجهاد ضدّ من؟

–ضدّ كلّ الذين يحملون القبعة، الدّرك، الشرطة، العسكر.

مكث "الحاج صالح" صامتا عدّة دقائق منهارا رأسه بين يديه كما لو أنّه لم يصدّق ما التقطت أذناه من فضاعة.

ها قد جاءت اللّحظة التي استيقظ فيها الغول النائم بداخل الطّفل الذي لم يفهم لماذا بغتة تتغلّب رغبة الانتقام على رغبة التسامح والعفو؟"[1].

[1]–ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص162.

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في هذا الاستشهاد على مستوى التوظيف التقني هو اتّكاؤه على المشهد السردي الذي يعني؛ " تقديم الشخصيات في حالة حوار مباشر"[1] حيث أتاحت هذه التقنية للشخصيات المتحاورة فرصة طرح أفكارها وآرائها مباشرة وبنفسها دون تدخّل وسيط، فالسارد لم يكتم صوت الشخصيات المتحاورة على اختلاف رؤاها ومبادئها، (الشخصيات المتطرّفة: قادة هلال، تاج عصمان واسماعيل) والشخصيّة الدينيّة (الحاج صالح)، بل منحها "ديمقراطية سرديّة"[2] على مستوى الحكي والفعل أيضا.

وقد لجأت مجموعة الشخصيات المتطرّفة في النصّ إلى آليات الاستقطاب للتأثير في الآخر "الحاج صالح" لكسب دعوته الدينيّة في إعلان الجهاد، عن طريق التضليل والإيهام بمشروعيّة هذه الدّعوة مستندين إلى علمه، وتديّنه، هذا وفضلا عن مكانته وصداه بين سكّان القرية، كلّ هذه المستندات إذا اجتمعت ستسعفه في إعلان الجهاد ضدّ السّلطة بكلّ رموزها؛ الدّرك، الشرطة، العسكر.

يفضح هذا الحوار استراتيجيّة المغالطة التي تنتهجها السلطة الدينيّة ضدّ كلّ خطاب تنويري معرفي، بإضفاء الشرعيّة الدينيّة على مثل تلك الممارسات (النصّ) بحجّة الدّفاع عن الدين الإسلامي وإقامة الدّعوة الموعودة.

وكأنّ الرواية تتقصّد عبر هذين الموقفين الموازنة بين الوعي الحقيقي للدّين المتمثّل في الإمام اسماعيل والحاج صالح، والوعي الزائف المدثر بالطابع الإيديولوجي الذي تعتنقه الشخصيات المتطرّفة في الروايتين، والتي سلخت من الدين ما تشاء وبما يتّفق مع ما تصبوا إليه، ثمّ تلجأ إلى فلسفات تواضعت عليها فيما بينها، بعيدة عن الدين لتعضّد مذهبها؛ لأنّ " **الدين أثبت أنّه أكثر فاعليّة لإدخاله وتقوية سلوكيات محدودةومن ثمّ ظهرت صراعات لبس**

[1]– لطيف زينوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص154.

[2]– محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقّف في السّرد العربي الحديث، ص248.

عباءة الدين في الظاهر ولكن فقط كان لها من الدّين اسمه"[1]، ليظهر الوعي الحقيقي لدى "الإمام صالح" الذي جاء يختبر وعي تلك الشخصيات التي راوضته:

- **أتعرفون لماذا أمر الله إبراهيم بأن يضحي بابنه العزيز؟**
- **طبعا.**
- **لماذا؟ !**
- **حتى يمتحن إبراهيم، قال يوسف.**

هذا هو الجهل بعينه. هل تريد القول أن الله يشك في نبيه؟ أليس هو العالم بكل شيء؟

أراد الله أن يبعث رسالة للبشر أجمعين حين أمر الله إبراهيم أن يذبح طفلا في أعلى الجبل ثّم فداه بكبش، فلأنه يريد أن يفهم البشر أن للإيمان حدودا أيضا يتوقف الإيمان عندما تهدد حياة البشر، ذلك أنّ الله يعرف معنى الحياة، وفي الحياة تكّمن رحمته الواسعة"[2].

إلاّ أن الجماعة خرقت أفق توقع "الإمام صالح" في صدى خطابه التوعوي لتقدم رأسه قربانا لله، حيث ذبحوه ووضعوا رأسه في كيس أعلى الجبل، وهكذا تتشكل رؤية الشخصية المتطرّفة إلى الآخر المغاير من خلال الاشتغال على مبداللاتطابقواللاّتماثل مع النص الدّيني الذي يتوهم مع النص الدّيني الذي يتوهم أنّه يرتكز عليه في إصدار فتواه، ولتعزيز هذه الرؤية تأسس خطاب الرواية على استحضار نصوص قرآنية غائبة واستنصاصها بطريقة حوارية ذكية، حيث استدعى قوله موقف "الحاج صالح" قوله تعالى: "**فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَعْيَ**

[1]– رفقة سعيد، من التطرف إلى مزيد من التطرف، ص25.

[2]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، 162.

قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِيّ أَرَى فِي المَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُر مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ اِفعْلْ مَا تؤْمَر سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ الله مِنْ الصَابِرِين" (**الصافات: 102**).

وهو المعنى الذي لخّصه عنوان الرواية الذي جاء محمّلا بشحنة عقائدية دالة "خرفان المولى"، فالخرفان اقترن معناها وخاصة في الدّين الإسلامي بالأضاحي كما تعني الانصياع والطاعة، لأن إسماعيل عليه السلام انصاع لأمر أبيه ولم يعترض عنه فرحمه الله في قوله: "**وَفَدَيْنَاهُ بِذَبحٍ عَظِيم**""(**الصافات: 107**).

أمّا المولى فهو الإله أو الرب، والراعي المسؤول عن تلك الخرفان والعنوان في عمومه يختزل ويفسرّ في الآن نفسه ذهنية وفلسفة الشخصية المتطرفة في تعاملها مع الآخر، وتحديدا في كيفية القضاء عليه؛ بحسبانه قربانا يتقرّب بها إلى ربه، وقد أبقى الكتاب فضاء القراءة والتأويل للعنوان منفتحا ولم يحصره في دلالة واحدة، بدليل أنه عدّد "الخرفان" وجعلها نكرة دلالة على الكثرة في حين أفرد "المولى".

إنّ رواية الأزمة وبهذا الطّرح تتطلع إلى تأسيس إيديولوجيا خاصة ولرؤية للعالم، تنم عن انتمائها الفكري ورؤيتها الدينية التي تقف معارضة وناقدة للإيديولوجيا الإسلاموية التي تسعى الشخصية المتطرفة إلى ترسيخها.

ومن خلال شخصيتي "الإمام إسماعيل" و "الحاج صالح" بوصفهما منتجا للوعي الديني تنتصر الرواية للمعرفة على حساب الإيديولوجيا البراغماتية التي جانبت الصواب الدّيني، علما أن "الإمام إسماعيل" لم يقتل سوى لأنه أراد إثبات صورة الإسلام الحقيقية ونصرة العقيدة السمحاء و"**أن الدّين لله الحافظ لكل دين وأنّ الدّعوة إلى الاقتتال بين المسلمين حرام، وأن الخالق أراد للمسلم أن يكون وسطيا، يحب أخاه المسلم في الإنسانية؛ لأن الإسلام سلام للبشر أجمعين وأنّ الديانات التوحيدية على قدم من المساواة عند**

معتنقيها"[1]، وهي رسالة الإسلام الحضارية التي تبشر بها الرواية، وتدمغها من خلال ذلك الشرخ الفكري والمفارقة الأخلاقية للتيار السلفي، بوصفه سلطة مضادة

"فعليان" أو "قادة هلال" راما بواسطة عملية الذبح اكتساب سلطة من سلطة المقدس الديني ذاته، حتى وإن كان بطريقة خلافية مناقضة، ومنه فالعنف المقدّس في هذه الحالة " هو عنف رمزيّ في جوهره والمتجسّد في الأضحية القربانيّة أو البديل الآدميّة؛ فالأضحية الأولى طقوسية والثانية رمزيّة، العلاقة بينهما في كثير من الأحيان علاقةاستبداليّة وتعويضيّة. ومن هنا يمكن استحضار صورتين؛ الأولى تتمثّل في ضرورة الوعي بالتمييز الحاصل بين التديّن كما يحضر في النصوص القدسيّة والدين التاريخيّ"[2] الذي تتّكئ عليه الشخصيّة الأصوليّة في استئصال الآخر؛ فحسبه أنّ عمليّة الذبح بمثابة تطهير وتنقية للضحايا من ذنوبهم وقصاص منهم لها، وعليه فالقرابين الآدميّة لديه تمثّل معادلا رمزيا تعويضيا وبديلا عن الأضحية القربانيّة الدينيّة، ومنه " يجب أن تتخذ الأولى صفة الحضور للأضحية القربانيّة بشكل مؤسّس، ومؤسّس مع سيّدنا إبراهيم عليه السلام، أمّا الثانية فتتّخذ صفة تذكير بالأضحية الآدميّة التي حصلت، والتي يجب أن لا تحصل ثانية"[3]؛ أي حادثة قابيل وهابيل وعلى الرغم من هذا حصلت، وهي تتكرّر اليوم وكأنّ شخصيّة المتطرّف تعشق ميراث الخطيئة الذي " يوحي بضلال تلك الحادثة التي باتت مغروسة في اللاّوعي الجمعي للإنسان، وتستيقظ انفعالاتها في كلّ وقت، تتشابه ظروفه مع ظروف التجربة الأولى، ممّا ينشئ الخوف في النفس البشريّة من الجديد المجهول، وتاريخ الإنسان ليس سوى إعادة مكرّرة لتلك الحالة، وحياة البشر هي ذلك التاريخ القائم على تمثيل التجربة إياها وإعادة تمثيلها"[4] وإن اختلف الزمن والأشخاص الفاعلين فيه، لكنّ الحاجة والغاية هي التي تجعل الماضي

---

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص197.

[2]– نور الدين الزاهي، المقدّس الإسلامي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص92.

[3]– المرجع نفسه، ص43.

[4]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريح، النادي الأدبيّ، جدة، السعوديّة، ط1، 1985، 186.

يتكرّر وينبعث من جديد، إنّه اللاشعور التاريخي المتوارث، والماضي بهذا المعنى لا يصبح يعبّر عن سلسلة أحداث مرّت، بل هو " الشرخ والهوة التي تبدأ منها مأساة الراهن"[1]

إنّ تدنيس الشخصيّة المتطرفة للنفس البشريّة وللقيم الدينيّة المرجعيّة صاحبه تدنيس آخر على مستوى المكان الديني وهو المسجد، الذي مثّل فضاء أصيلا في عمقه الدينيّ التاريخيّ، إلاّ أنّ في الزمن المحايث للرواية انزاح عن هذا المفهوم، لتتحوّل دلالته من مكان للعبادة والهداية والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر إلى مذبحة تمارس فيها أبشع عمليات التنكيل والقتل التي تقوم بها الشخصيات الإرهابيّة، هذا فضلا عن تحوّله غلى منبر لفتاوى زمن الموت والتحريض ضدّ كلّ ما هو ليس أصوليا.

كانت مهمّة الشيخ صالح في ذلك الوضع المحتدم وبوصفه إماما للمسجد تصعب يوما بعد يوم في إرجاع النفحة الروحانيّة والدينيّة الضائعة في المسجد " **فلم يعد الحاج صالح يعرف لذّة النوم منذ أن عادت إليه وظيفته كإمام، وجد المسجد منكوبا ومن الصعب أن يتحوّل حقل مصارعة إلى قاعة للصلاة حتى وإن كان في الأصل معدّة للخشوع، يبقى المكان هشا حتى بعد طرد العفاريت. إنّ المصلين القلائل الذين ينضمون إليه لا ينتبهون جيّدا إلى قراءاته وخطبه، بل يأتون إلى المسجد هروبا من القنوط والفراغ**"[2].

يفقد المسجد دلالته الدينيّة عند أهل القرية؛ لأنّه بات ملاذا ومهربا من بؤس الواقع وسلطة الموت وليس مكانا دينيا مقدّسا مقصودا لذاته ولذكر الله، وكأنّ هؤلاء الناس يأتون المسجد مضطرين لذلك، لأنّهم لم يجدوا مكانا أأمن منه فسرعان ما زحف الخوف والرعب إلى المكان فأفسد أمنه، وقوّض دلالته الروحيّة يقول السارد: " **أمّا جماعة الشبان الذين يرافقونهم فإنّهم يظهرون عداوتهم صراحة لكلّ ما ليس أصوليا، تنقصهم فصاحة الخطب ويحنون إلى**

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم صنع الله، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2005، ص100.

[2]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص147.

ضوضاء الاحتجاج، هكذا حين يؤذّن الحاج صالح ينزعجون من صوته، وأكثرهم لا يأتي إلاّ جمعة واحدة في الشهر"[1].

أما في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" فقد لاحظنا كيف استحال المسجد مذبحة شهدت قتل الإمام "اسماعيل" فكأنّ بالرواية تتعمّد من خلال نموذج المسجد المتغيّر الدلالة " عقد موازنة بين ما هو قائم وواقع متغيّر، لبناء مكان يختلف في هويّته، يتطابق في واقعه، ولا سيما أن المكان مازال نفسه، ولكن الزمان قد أحدث إزاحة لتلك المرجعية التي كانت تحملها الأرض أي المسجد"[2] وهذا تأكيد على أنّ العالم الخارجي المأزوم لا يمكن أن يبقى حياديا في علاقته بالمكان والشخوص حين ألقى بتجهمّه عليها.

إنّ أهم ما ميز طقوس الذبح لدى الشخصية الإرهابية في الرواية هو التدرج في تنفيذ هذه العملية، فقد عبرّت عديد المشاهد الوصفية عن هذا التدرج تشخيصيا، ففي رواية "خرفان المولى" ينقل لنا السارد كيفية القضاء على شخصية "داكتيلو" كاتب البلدية من قبل إرهابيي القرية، حيث "**أغمض داكتيلوا عينيه بكل ما بقي له من قوة شد على فكيه، لامست شفرة الخنجر أرنبة أنفه قبل أن تنزلق بلطف نحو ذقنه (...) أحس بكامل جسمه يلتوى تحت الوجع رأى دربا يركض وسط الأعشاب، لسان الوادي يلحس القصب، منزلا فارغا في نهاية الطريق، ثمّ لا شيء...يجرى على شكل زوبعة يمتصه ببطء نحو عالم مجهول**"[3].

تجسد التدرج في الذبح لغويا عن طريق ذلك التعددّ في الصيغ الفعلية المتتالية والمتعاقبة (أغمض، لامس، انفجر...) إضافة إلى علامات الترقيم وخاصة الفاصلة التي أسهمت في ترتيب وتنظيم خطوات الجريمة، والكاتب يقصد من هذا التدرج وتبطيء الوصف تصعيد الفعل الدرامي للحادثة.

---

[1]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص148.

[2]– محمود محمد أملودة، تمثيلات المتقص في السرد العربي الحديث، 167.

[3]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص241.

لم يختلف مقتل يوسف فيرواية "ذاكرة الماء" كثيرا عن طريقة قتل "داكتيلوا" يقول البطل "**لم يكن لدى يوسف الوقت الكافي للصراخ ولا للنحيب ولا الاستعطاف عندما لمعت سكاكينهم الطويلة في أيديهم، تأمّلهم كثيرا بعينيه نصف المغمضتين قبل أن يدرك أن هذه المجزرة كانت تستهدفه (...) لا بد أن يكون قد طلب منهم استعمال المسدس بدل السكين الباردة لكن هستيريتهموساديتهم فعلت غير ذلك، فقد ذبحوه وقطعوا رأسه، ثم بعد ذلك ملأوا جسده النحيف بالرّصاص**"[1].

قام هذا المشهد الدرامي على تعطيل الحوار بين الشخصية المتطرفة التي لا اسم لها والضحية "يوسف" ثم التنويع في الجرائم، فالشخصية المعتدية لم تكتف بجريمة واحدة فقط، وإنما عددتها وكأنه يتفنن في أساليب القتل بشهوة ونشوة.

ويتضح من هذه الصورة أيضا طابع التشخيص الحسي لتفاصيل الحركة والسلوك والتكوين الأسلوبي الدقيق لملامح الفعل العنيف تجاه الآخر الذي بدا مستسلما لقدره وبتحد، إذ " تمّ ترتيب خطوات الانجاز على نحو متدرج يكثف إيقاع الرّهبة على نحو تصاعدي بحيث نجد في البداية الذبح ثم قطع الرأس فملء الجسد بالرصاص، وبناء على هذا التدرج تتجلى التفاصيل بوصفها نسيجا دلاليا صوريا، غير منفصل عن أسلوب التكثيف الروائي، لشحنة العنف المستندة على تفاصيل حديثة محدودة الأوصاف

تتداعي إلى حظيرة التمثيل شيئا فشيئا إلى أن تنتهي فجأة عند أقصى احتمالات التمثيل"[2].

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص137.

[2]– شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر، ص114.

وعمد السارد إلى تجريد المشهد من لغة الحوار المتبادل بين الطرفين مفضلا بلاغة الصمت، وصخب العنف في الآن نفسه، حتى يوضح سلطة التمركز لدى الشخصية المتطرفة في تعاملها الآخر مع "يوسف" الذي تعمّدت قمعه وإخماد صوته.

وكأنّ فعل الذبح وحده غير كاف للقضاء عل "يوسف" وغيره، "بل لابّد من القضاء على تكامل جسد الضحية، ليس لتفريغ الاحتقان العدواني الهائل ولكن للقضاء أيضا على هوام عودة الحياة إلى الجثة ذاتها "[1].

ويمكن أن نفسر هذه الظاهرة التطرفية؛ بخواء الكيان عند الشخصية المتطرفة وضعفها، وخوفه من الآخر، إذا يحاول عبر هذا التدرج والتنوع أن يوهم نفسه بقضاء على الضحية وقتل احتمال عودة روحها من جديد بهدر جسدها كليا فهو يعتقد "أن الجسد المتكامل حتى في حالات موته يظل يحمل تهديد العودة، والواقع أن الأسلحة الفتاكة المستخدمة راهنا في عمليات القتل تمثل إلغاء كليا لكيان الآخر من خلال تحويله إلى أشلاء"[2] لا يمكن جمعها أو تركيبها ثانية.

[1]– مصطفى حجازي، الإنسان المهدور– دراسة نفسية اجتماعية، ص69.

[2]– المرجع نفسه،ص69.

الفصل الثاني

نقد المرجعيّة التاريخيّة

1-التاريخ الرسمي والتاريخ المضاد

2-التاريخ وسؤال الهويّة

3-المكان الإيديولوجي واستنطاق التاريخ

4-الذاكرة وعقدة التاريخ

تمهيـــد:

مثل النضال الثوري والتاريخيّ سؤالا مركزيا ملحّا في الخطاب الروائيّ الجزائريّ وعبر ارتحاله الزمنيّ المتعاقب، حيث كان الحديث عن الثورة والنّهل منها، ضرورة إبداعيّة أملتها خصوصيّة النص الروائيّ الجزائريّ؛ بوصفه نصا ثوريا في المقام الأوّل، حتى أضحى التاريخ والثورة، سلطة تمارس حضورها في النصّ، على نحو المقدّسات الأخرى " السياسي والدين والجنس" وإن كانت لا تحمل صفة الثبات فيها.

وعلى هذا الأساس ظلّت الثورة المرجعيّة الإيديولوجيّة والفنيّة التي غرف من نبعها أغلب الروائيين الجزائريين، بداية من فترة السبعينيات، حيث كان الروائيّ يؤمن بوجود حقيقة تكاد تكون مطلقة،" فبشّر بجنّة الاشتراكيّة والعدالة الاجتماعيّة، وانخرط في منطق التصنيف إلى رجعيّ وتقدّمي وثوري ومحافظ، وأسس لثقافة الفرز الإيديولوجي والسياسيّ فبدت الحقائق في ذهنه محسومة والخيارات واضحة"[1].

ارتبط مفهوم الثورة والتاريخ وتوظيفه في الفترة الاشتراكيّة بالرؤية الإيديولوجيّة المهيمنة في تلك الفترة، وهي الإيمان بأنّ الشّعب هو صانع الثورة ومحقّق الانتصار، فجاء توظيف تيمة الثورة في أغلب روايات الفترة، محاطا بهالة من القداسة والتمجيد، إذ انحصر التعامل مع الثورة روائيا في إشكاليّة الصراع بين كتلتين متناقضتين "الذات والآخر المستعمِر، ولم تتوغّل في التصدّعات الداخليّة بين الإخوة؛ "والإطار المرجعي، لهذا الفهم هو الروح الإستعماريّة المتولّدة من الحركة الوطنيّة بوصفها مقاومة ضدّ الأجنبي الدّخيل. فضلا عن كونه أثرا ينتجه ويعيد انتاجه خطاب سياسيّ محدّد وبتوظيف إيديولوجي محدّد أيضا"[2]، وهذا ما وجد في روايات هذه الفترة بخاصة المؤامرة والبزاة، وهموم الزمن الفلاقي" التي لم يتجاوز خطابها الوصف والتغني بالأمجاد والانتصارات، وهموم ومعاناة الشعب من ويلات الاستعمار.

---

[1]–عبد الوهاب شعلان، الخلفيات السوسيوثقافيّة للخطاب الروائيّ الجديد في الجزائر، مجلّة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع37، 2013، ص38.

[2]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقديّة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربيّة، منشوراتاتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص28.

إلاّ أنّ هذا الاحتفاء بالهاجس الثوري بدأ يتضاءل حضوره في الأعمال الروائيّة اللاّحقة ولعلّ الكاتب "الطاهر وطار" أوّل من مهّد لكتابة خلافيّة ومضادة للتاريخ الثوري، برواية "اللاّز" التي عدّت أول رواية بشّرت بنزعة نقدية للثورة الجزائريّة، من واحد كان منتميا إلى جبهة التحرير الوطنيّ إذ كان مراقب الحزب، إلاّ أنّه بروايته اللاّز يكون قد خرق الانتماء الإيديولوجي عن طريق الكتابة، " لقد أدان وطار ممارسات الجبهة كسلطة سياسيّة مهيمنة على المشروع الوطني في فترة حرجة من هيمنة المستعمر، وقد انتقدتها من داخلها وكأحد المنتمين إليها"[1].

رفعت هذه الرواية الحجاب عن ذلك الصراع بين قطبين إيديولوجيين داخل الحركة الوطنية، الحزب الشيوعي المتمثّل في شخصيّة "زيدان" والاتجاه الإسلامي، مجسّدا في شخصيّة "الشيخ مسعود" الذي أقدم على ذبح "زيدان" أمام ابنه "اللاّز"، والرواية عبر هذا الطرح تروم فضح انتهاج الحلول الدمويّة وسياسة التصفيّة الجسديّة بين الإخوة، الناتج عن الشّرخ والتصدّع الرؤيوي والثقافي بين هؤلاء الإخوة، فالأمر باختصار يتعلّق " بقصّة مناضل شيوعي مخلص لمبادئ الثورة، يجد نفسه ذات يوم، وبعد سنتين من حياته للكفاح المسلم مرغما على الانسلاخ عن قضيّته والتنكّر لقناعته، وخيانة مبادئه، ومجبرا على أن يوضع في تضاد مع جبهة التحرير الوطني ومن خلالها مع مؤسّسة الثورة"[2]، لذلك تعدّ هذه الرواية باكورة الرواية الجزائريّة المعاصرة المنتقدة للمسار الثوري، على الرغم من أنّ الرواية ليست رواية تاريخية بالمفهوم التصنيفي، وهو ما يصرّح به كاتب الرواية في قوله: " إنّي لست مؤرّخا ولا يعني أبدا أنّني أقدمت على عمل يمتّ بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أنّ بعض الأحداث المرويّة وقعت أو وقع ما يشبهها... إنّي قاص وقفت من زاوية معيّنة، لألفي نظرة وبوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا"[3]، لذلك فهو يعتقد أنّ الرواية تأريخ بشكل أو بآخر لأحداث حصلت وتأريخ لأفراد، وتأريخ لشخص الكاتب مهما حاول أن يبعد ذاته والوسيلة التي يقصدها الطاهر وطار في تصديره هي التخييل الذي من

[1]–السعيد بوطاجين، الطاهر وطار ومسألة السلطة، كتاب الكتابة والسلطة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2015، ص324.

[2]– مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر، ص29.

[3]– زينب قبي، الرواية والتاريخ، مجلّة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ع09، 2007، ص148.

شأنه أن يحوّل الحدث التاريخي إلى حدث روائي فنّي، ويوضّح هذا أكثر في تحديده الفرق بين المؤرّخ والروائيّ في قوله: " إنّ الفرق بين المؤرّخ والروائيّ، هو أنّ المؤرّخ يعتمد على المادة التي تحصل عليها، قد يضيف إليها وجهة نظره الخاصة، بينما الروائيّ يضيف على المادة الروائيّة خيالات وتصوّرات حتى وإن كانت واقعيّة"[1]،وهو ما اصطلح عليه الناقد "عبد الله ابراهيم" " التخييل التاريخي"، بديلا اصطلاحيا للرواية التاريخيّة والذي يعرّفه بأنّه " المادة التاريخيّة المتشكّلة بواسطة السّرد، وقد اقتطعت عن وظيفتها المرجعيّة وألبست وظيفة جماليّة، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه، لكنّها لا تقرّره، فيكون التخييل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزّز بالخيال، والتاريخ المدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفيّة من أزمات ثقافيّة لها صلة بالهوية والرغبة في التأصيل"[2].

فالفرق بين المؤرّخ والروائيّ؛ بحسب كلام عبد الله ابراهيم، يكمن في أنّ كليهما ينهل من مصدر الحدث، إلاّ أنّ الاختلاف والتفاوت يظهر في كيفيّة التعامل مع هذا الحدث كلّ حسب غايته ووظيفته، فالحقيقة بالنسبة للمؤرّخ مقدّسة، لا يجب أن تخترق، أما بالنسبة للروائيّ، فيمكن انتهاكهما عبر التخييل، لأنّ مسؤوليّة الروائيّ التاريخيّة نحو فنيّة العمل الروائيّ، وليست اتجاه الوثائقيّة أو التأريخيّة، فالرواية لا تستنسخ التاريخ، بل تسعى إلى تحويره وتحبيكه بوساطة تلك القوّة الانتهاكيّة التي تدمّر منطق التطابق الواقعي، وهذا من شأنه أن يضفي على النصّ انحرافات قصديّة، ترتقي بالحديث التاريخي إلى مراتب الأدبيّة.

في التوجّه ذاته تذهب رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" "لواسيني الأعرج" إلى اتّخاذ اللّون الأحمر علامة دالة على المناضل الشيوعيّ ذي المبادئ التقدميّة، حين شكّل واسيني الأعرج، من هذا النّمط الإيديولوجي شخصيّة محوريّة ومأساويّة المصير، وهو يتناص كثيرا مع رواية "اللاّز" وبخاصة في أنماط الشخصيات الشيوعيّة والمرجعيّة الثقافيّة والإيديولوجيّة المشكّلة لوعي هذه الشخصيات، وقد اعترف الكاتب "واسيني الأعرج" في روايته " اذبح واسلخ وارم، في

[1]– زينب قبي، الرواية والتاريخ، مجلّة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ع09، 2007، ص 148.

[2]– المرجع نفسه، ص 152.

المقبرة والوديان،..إنّها التركة المعقدة التي لا أفهمها، وفهمها زيدان وليد عمي الطاهر بقوة.. في البداية لم أقتنع بموته (..)، تصوّرت أنّه بقدر ما كان عظيما كان جامدا وعقائديا وربّما مخطئا... من يدري ؟؟؟، أنا متأكّد أنّه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرّك غير حركة زيدان"[1].

وواسيني الأعرج من الكتاب الأوائل الذين أسسوا كتابة جديدة في توظيف التاريخ وسيما التاريخ الوطني، وهو المصرّح أنّه حينما فكّر في كتابة روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" كان في رأسه سؤال يتعلّق باستعادة التاريخ الوطني الجزائري وإعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفيا"[2]، ويضيف " أنّه كان داخل سؤال مغلق، لا يعبّر إلاّ عن قلق الرواية لماذا لم تفض الثورة الجزائريّة على الرغم من ضخامة التضحيات إلى ما كان يفترض أن تفضي إليه"[3].

وهو السؤال الذي ظلت إجابته غائبة في النص السبعيني، الذي نأى بالثورة بعيدا عن القراءة الصحيحة، وقد تضخمت رغبة الظفر بجواب لذلك السؤال مع صدمة أكتوبر 1988.

[1]– واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة مولود حمروش، دار الجرمق للطباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص128.

[2]–واسيني الأعرج، الرواية التاريخية أوهام الحقيقة، مجلّة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ع19، 2008، ص20.

[3]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

1-التاريخ الرسمي والتاريخ المضاد:

لقد تحوّلت النظرة التقديسيّة للثورة مع صدمة أكتوبر 1988، وهذا التحوّل جاء نتيجة المنطق التأريخي والتوثيقي للثورة-قبل مرحلة التصدّع ومراجعة الثوابت- الذي نأى بها بعيدا عن القراءة الصحيحة، ومن ثمة غدت مراجعة تلك المسلمة التي هيمنت على الخطاب الإيديولوجي السبعيني ضرورة تيماتيكية حاضرة بقوة في خطاب الأزمة حيث "لم تعد النزعة الوثوقية هاجسا، بل غدا الشك والنسبيّة والقلق من مرتكزات الرّؤيا الجديدة، فعندما تنهار شعارات الخلاص الإيديولوجي على وقع عنف الواقع تتراجع سلطة المسلمات المطلقة، ذلك أنّه ليس هناك واقع معطى بصورة نهائية ومثالية"[1] ما يبشر بسقوط قلاع الفلسفة المطمئنة واليقين الإيديولوجي والالتزام الوطني والثوري الذي عمّر وعشعش في فكر النخب ومن ثمة في متن النص الرّوائي.

تتحدّد إشكالية الثورة في نص الأزمة من خلال جملة المواقف والملفوظات التي لوّنت الموقف العام الذي تبنته شخصيات الرواية تارة والكاتب تارة أخرى، حيث وأنّ الثورة لم تكن مرجعا أساسيا للرواية فحسب، بل كانت مرجعا للذاكرة الجماعية.

ترسخ رواية " مذنبون" وعبر مواقف الشخصيات إشكالية صناعة التاريخ من لدن السلطة، ليظهر المخيال الأدبي بوصفه معطى إنسانيا معادلا رمزيا مضادًا للمخيال السياسي صاحب الدّيمومة الذي ينتهج جملة آليات للحفاظ على صورته المشرّفة يؤكد هذه الرّؤيا أستاذ التاريخ الذي فضح حقيقة الثورة والتي جانبت الصواب في بعض مواقفها، محاولا تصحيح ما كتبته السلطة ودونته من تزييف للحقائق، لتبدو الثورة وقد جرّدت من كل تقديس وتعظيم "**تاريخ حرب التحرير هو اللاّتاريخ ! معجزة أن الحرب لم تؤوّل إلى الفشل ! كلّ شيء فيها كان قاب قوسين من الإنتكاسة، لأن رموزها أقاموا كلّ شيء على تنازلاتهم التي وصلت حدّ التواطؤ على الاغتيال والتصفية**"[2]كان الأستاذ متأكدا وهو يدلي باعترافه وشهادته عن التاريخ من أنّ هناك

[1]- عبد الوهاب شعلان، الخلفيات السوسيوثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر ،مجلة التواصل، ص138.

[2]- الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص175.

من يشي به إلى السلطة التي تمارس الرّقابة والوصاية التاريخية والمصادرة في كلّ زمان ومكان، مؤكدًا أيضا تلك الانقسامات بين زعامتها وهو يدعو ضمنيا إلى إعادة تشكيل الذاكرة الجماعية على حقائق تاريخنا كما وقع فعلا لا كما أراده السياسي.

تستثني رواية ذاكرة الجسد –وعبر شخصية خالد بطل الرواية وذاكرتها– من التاريخ الثوري المزيف تاريخ الشهداء الطاهر والنقي، الذي يستحق التدوين والخلود لأنهم أخلصوا العمل وصدقوا ما عاهدوا الوطن عليه وماتوا وبقي من جاء بعدهم يأكلون الوطن"**فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة وما تلاه تاريخ آخر تصادره الأحياء وسيكتبه جيل لم يعرف الحقيقة ولكنه سيستنتجها تلقائيا... فهناك علامات لا تخطئ**"[1] إن الكاتبة وعبر هذا الطرح، تبشر بجيل جديد من الكتاب لم يأنس أبدا إلى تلك النزعة الاحتفالية والتقديسية للثورة بل عمد إلى اجتراح كتابة مضادة للتاريخ، تحرك صمت المسكوت عنه في التاريخ الرسمي كاشفة المناطق المعتمة والمضمرة فيه. فحسبه "خالد" أن هناك رموزا وعلامات مهما تعددت دلالاتها وحرّفت تأويلاتها إلا أن معناها وجوهرها يبقى واحدا يعلو عن كل تزييف أو تحريف، ويستشهد عن هذه الزمرة من الشهداء، بشخصية "سي الطاهر" رفيق الجهاد وصانع التاريخ "**الذي مات على عتبات الاستقلال. لاشيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها..لاشيء على أكتافه سوى وسام الشهادة.فالرموز تحمل قيمتها في موتها. ووحدهم الذين ينوبون عنهم يحملون قيمتهم في رتبهم وأوسمتهم**"[2]المزيفة التي اكتسبوها من وراء الشعارات الجوفاء. إن البطل ومن خلال هذا الاستجلاء التاريخي يشهد تآكل الذاكرة الجماعية بفعل انكسار القيم أو تغير المواقف، ولأن النسب الثوري والتاريخي بات يكتب من وحي الانتماء الفردي والمؤسساتي، حيث " إنه وإلى زمن ما لا يزال الاعتقاد راسخا أن من يكتب عن الثورة لن يفعل أكثر من أن يبرز وجود النظام ويدعم سياسته نظرا لاستيلاء هذا السياسي على ذلك التاريخ" [3]، كون السلطة

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب بيروت، لبنان، ط26، 2010، ص43.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– نوارة لحرش، جريدة النصر، كتاب الحبيب السائح يتحدث، ص95.

بوصفها ذاتا لا تصنع التاريخ إلا انطلاقا من شهوة حضورها فيه، وهذه السلطة لا تتحقق إلا باحتكارها له (التاريخ).

وعليه سعت الحساسية الجديدة في الكتابة إلى تحطيم كل أسوار الزيف التي صنعتها السلطة، وأسست لنظرة جديدة لها فرادتها النقدية في استجلاء الحقيقة بصورتها الصحيحة التي غُيّبت لأن "**جزءا كبيرا من التاريخ الذي نقرأه كتب بمقاسات محددة نحتاج إلى بعض الموضوعية لنفهم المأساة التي تأكل اليوم الأخضر واليابس**"[1] ، لذلك عمل نص الأزمة وعبر كتابة مضادة للتاريخ على كشف جوانب مضمرة من تاريخ الثورة لازم التاريخ الرّسمي إزاءها الصمت. وعمد إلى تعتيمها والتكتم الشديد عليها محافظا على الإبقاء على نقاوة الثورة في مخيلة جيل الاستقلال، المنزهة عن كل الأخطاء، صاحبة الفضل في كسب حرية الوطن، وهذا ما تصوّره رواية "أشباح المدينة المقتولة" من خلال شخصية "زهية" وهي مجاهدة تفضي لمصطفى عن مسارها الثوري في حرب التحرير، بوصفها ممن أسهموا في صناعة هذا التاريخ الذي ضيّع حلمه الاستقلال.

تفضح زهيّة وعبر ملفوظها أزمة الثورة والفكر الثوري داخل قيادة جبهة التحرير الوطني وسائر التكتلات الحزبية الأخرى، من خلال مقتل "عمر" الذي كان رفيقها في صفوف الجبهة، إذ اغتيل بيد الثورة التي لم تكن بريئة من دماء أبنائها "...**لم أعرف الحقيقة إلاّ فيما بعد من شخص سيقولها لي، وسيستحلفني أن لا أخبر أحدا بها، وأن لا أذكره هو، فوعدته بذلك وأنا أقسم له وأكرّر القسم فقال لي: لقد قتلوه، فصرخت في وجهه من قتله؟ فردّ: هم أقصد نحن عفوا قيادي الثورة.**

لم أفهم جيّدا لم تكن الثورة بريئة من دماء أبنائها كنت أعرف ذلك وسمعنا الكثير عن التصفيات وحتى القتل العشوائي، كنّا نقول هذه هي الثورات يحدث فيها كل شيء، لا شيء

[1]– واسيني الأعرج ذاكرة الماء، ص242.

فيها مقدس، ولا شيء فيها مدنس، لكنّ عمر ماذا فعل؟ ولماذا أجهزوا عليه؟ كان مع الثورة من البداية كان مؤمنا بها ومخلصا لها.

- **ردّ الشخص بحزن:**
- **للأسف ربمّا هذا الإخلاص هو الذي جعله يدفع الثمن، حسنا.**

سأخبرك شيئا مهمّا; هناك من كانت عينه على الثورة والاستقلال وهناك من كانت عينه مصوبة لما بعد الثورة. وماذا يمكن أن يستفيد منها. وكان على طرف أن ينتصر على طرف آخر.[1]

وللعلم أنّ "زهية" لم تعلم كيفية وحقيقة موت "عمر" إلاّ بعد الاستقلال فالرّواية عبر هذا المشهد السردي والموقف الإيديولوجي تروم اجتراح معالم كتابة جديدة معارضة لما دوّنته السلطة عن نفسها من تاريخ باعتبار "أنّ كل نظام يمتلك كتابته التي يحتاج تاريخها إلى الإنجاز وربّما كانت الكتابة هي شكل الكلام الملتزم علانية، فإنها تشتمل في آن، ونتيجة لالتباس ثمين على كينونة السلطة ومظهرها، أي على ما هي عليه، وعلى ما تريد أن يعتقده الناس عنها"[2]، حيث ظلت الكتابة عن الثورة من منظور لا يتجاوز حدود المحاكاة لمسارها النضالي لمنأى عن كل مساءلة نقدية وما صاحبها من انحرافات عن الأصيل من مبادئها.

يتكرّر صدى الإشكالية ذاتها في رواية "أصابع لوليتا" التي تتعالق فيها سيرة الذات الساردة(مارينا) في تأزمها مع مسيرة الوطن في محنته إلى حد الانصهار بين الذّاتين الفردية والجماعية، حين يقلبّ "يونس مارينا" دفاتر الذاكرة التاريخية في لحظة غفوة وهو في القطار فيتهادى له الماضي وينهال على ذاكرته عبر تداعيات تفضح عما تلاطم في ذاكرته من أحداث

[1]– بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص71.

[2]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، في الرواية العربية الجزائرية، ص228، نقلا عن، رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ص45.

ووقائع مغيبة، لتستقر به عند استشهاد" الشهيد بن سي الحوّاس وعميروش اللّذين بقي رفاتهما في ثكنة "علي خوجة" مدة 15 سنة. بأمر من السلطة التي تأبى المساءلة.

"**بعد أكثر من خمس عشرة سنة من استقلال البلاد، لم يرتح شهداؤنا الذين يطرزون الشوارع والمدارس والمواقع الحكومية والاحتفالات الدينية والوطنيّة; الشهيدان عميروش والسي الحواس؟ تصور؟ بقيت رفاتهما في ثكنة علي خوجة في مرتفعات العاصمة، خمس عشرة سنة قبل أن يجدوا لهما الطريق إلى مقبرة الشهداء؟لماذا؟ حتى قائد الدّرك الوطني عندما سئل لم يقل لماذا؟ أبقاهما في الثكنة تحت أمر قيادة الدّرك.**

كلّ الإجابات ستظل معلقة بعضها سيفك كليا وبعضها الآخر جزئيا والباقي سيموت في بحر التاريخ مثلما تموت الحروب الظالمة والعادلة أيضا"[1]لكن كلّ شيء سيكشف مع مرور الزمن وتقادم التاريخ الذي سيفضح وتعاد كتابته كتابة صحيحة، مهما غيبت ومهما طمست مادام هاجس المساءلة والشك قائما، ولا يعزب عن الفهم ما تنطوي عليه هذه المواقف التاريخية من دلالة تنبيء بأنّ "زمن التحرير قد تحوّل إلى مجال للتساؤل والارتياب، حين كفت الثورة عن الإيهام بالطهرانية المشرقة لنماذجها وخططها وقيمها الإنسانية، وأضحت مجالا لتضارب المقاربات والحلول والرّؤى"[2] عبر الاشتغال على آليات التأويل والتأويل المضاد للتاريخ.

ينتصب هاجس السؤال نفسه عند "بوركبة" حين يتساءل لمختار:

"**كيف يصير اليوم من كانوا بالأمس حماة للشرف، أنصارا لمنتهكي حرمة الشرف من الساسة الفاسدين**"[3] تجسد شخصية بوركبة في الرواية صدى التاريخ وعبق الماضي الذي يستحضر بمرارة الحاضر الذي دنس قداسته حين حاد عن مبادئه، هي شخصية تاريخية ثائرة، ثارت

---

[1]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص125.

[2]– شرف الدين مجدولين، فتنة الآخر، ص10.

[3]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص36.

بالأمس في وجه المستعمر، وهاهي اليوم تثور ضد من كانوا بالأمس رفاق الجهاد وحماة الشرف; لتنازلهم عن مبادئهم الثورية والوطنية، فهو إذن معادل موضوعيّ للإرث الثوري والمرجعية التاريخية ما جعله يقر لزهرة وخالد "**أنّ حربه ضدّ فرنسا كانت لإسقاط سيطرة المستعمرين وأنّه لم تحركه يوما رغبة خفية أو معلنة لانتزاع زعامة ما، لبسط سيطرته وقال لهما: فلم تكن مرّت سوى ساعات عن إعلان الاستقلال حتى نتأت رؤوس زعامات جيش الحدود وجيش الدّاخل من بين أشلاء ضحايا الحرب ومن جراح المنكوبين المفتوحة، فزرعت من حينها بذور الفتنة الأولى بينما لم تكن درجة الصدمة التاريخية قد بدأت في النزول بعد**"[1].

يبدأ زمن الحكي في الرواية من حاضر الشخصيات المأزوم وراهنها المأساوي "**بنهاية سنة ألفين وثلاث الجارية يكون قد مرّ على الحادثة أربعة أعوام فلابد أن تكون وقائع كثيرة قد صارت إلى الابتذال(....) طيلة تلك الأعوام. ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة وما تلاها كأجزاء للعبة الصبر**"[2] ينتقل إلى التاريخ الثوري من أجل ترسيخ اللحظة التاريخية المنفلتة وإعادة قراءتها معطيات الرّاهن وكأّن النص يتعمدّ الهروب من اللحظة الآنية إلى الماضي، ليؤكدّ رفضه لتلك المجانسة التي يفرضها الواقع السياسي والتاريخي الذي زاغ عن نسغ الوطنية والقيم الثورية.

إنّ تلاشي المبادئ الثورية في راهن الحكي، كان هو المثير والحاث على سيل تداعيات الشخصية (بوركبة) التي تنهال على الذاكرة بحيرة وقلق "**لأنّ ما أحزنه هو أن يرى المثل التي حارب من أجلها تنسحب يوما بعد يوم أمام جشع عصابات الرّيع**"[3] ، فالرواية بهذا تتجاوز تلك الصورة المؤطّرة للتاريخ في مخيلّة صانعيه، فحسبه "**أنّ هناك ثورة واحدة أكملتها أحس دم أفضل رجالها أمانة في عنقي ولا أراكم اليوم سوى بائسين تبيعون وتشترون بأرواحهم في سوق الكلام**"[4] كان هذا خطابه عندما تصدّى لأحد ممثلي الحزب الواحد الذي جاء يخطب ويبشر

---

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص38.

[2]– المصدرنفسه، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص39.

[4]– المصدرنفسه، ص116.

بثورة أخرى باسم الوطن بعد عامين من الاستقلال ووجوب حل كل الأحزاب السياسية والالتفاف حول جبهة وقوة واحدة، وممثل واحد وهو حزب جبهة التحرير الوطني محقق الانتصار ما أثار غضب "بوركبة" "**حين قطع مسؤول الحزب عليه الكل، فرّد عليه بصفعة كبست الساحة، ثمّ غادر تحت صدى الذهول**"[1]

إنّ انحراف الحاضر عن ميثاق الماضي زاد من حدة التأزم عند الشخصيات في جعلها وفي أحايين كثيرة تتبرأ من ذلك التاريخ، لأنه فقد قيمته الحقيقية المقدّسة، وهو ما يلخصه موقف "عمي مريزق" من السلطة الثورية وكل مؤسساتها، التي حسب رأيه ضيعت الإرث الثوري وقتلت رموزه وهمشت صانعيه، حين سجنت السلطة "جوهرة" أم "يونس مارينا" "**كان يغلي في داخله بعد أن اشتعل دمار الخيبة فيه، كيف توضع في حفرة باردة زوجة شهيد لم ينشف دمه، لم يفعل شيئا سوى أنّه عضّ على الحديد كي لا يموت غيضا، كيف يحلق شعرها في آخر عمرها ويخترق جسدها، ليصبح مزرعة للقتلة؟ بكى طويلا عندما رآها تقف أمامه وتتحسس ملامحه وهي تبكي: شفت يا خويا مريزق واش داروا فينا؟؟**"[2]

تشهد الشخصيات عبر هذه المواقف المتناقضة لمبادئ الثورة احتضار المرجعيات الأساسية التي تنفتح على عالم الشك، لفقدان القيم، وفي لحظة الصدمة تختلط كل الأمور وتتعادل بلا تمييز في وعي الشخصية; الماضي/الحاضر، الشك/اليقين، المقدس/المدنس وعند فقدان القيم و احتضار التاريخ تتمرّد الذات (مريزق) عن سلطة المؤسسة الثورية نعاين هذا في تبرأ "عمي مريزق" وتجرّده من كل ماله علاقة بالهوية الثورية الملتبسة "**في أحد الصباحات العاصفة خرج ولم يعد، يقول الذين رأوه إنّه مرّ على قسمة الحزب، سلّم بطاقة انخراطه، ظنوه مجنونا، عندما صرخ في وجوههم، لا أنا منكم ولا أنتم مني، ثم مرّ على مقرّ منظمة**

[1]–الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي،ص116.

[2]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص116.

المجاهدين أرجع لهم الأوسمة والشهادات التي منحت له على مدار السنوات الثلاث اعترافا بمجهوده ونضاله، ثم على الثكنة العسكرية في وسط المدينة والملتصقة بمستشفى المدينة ترك فيها رتبة مقدّم التي اكتسبها من جيش التحرير بجدارة، وبعدها غاب نهائيا ليس فقط من بيته ولكن من مدينة مارينا كلها"[1]

يمثل تصرّف عمي مريزق رفضا واحتجاجا على سياسة الحاضر التي تخلت عن مبادئ وقيم الماضي، إذ إنّ الرواية ومن خلال رفضه تكون قد أدلجت المواقف التاريخية عبر رؤية نقدية تغلب طرفا ثوريا بحسبانه صانع ومؤسس التاريخ وتنتقد طرفا آخر نقيضا له، لأنه لا يشرف الوطن ولا التاريخ.

إنّ من الوسائط الفنيّة التي توسلتها الرّواية في طرح إشكالات التاريخ تقنية التداعي الحر الذي يعني; أسلوب "الشيء بالشيء يذكرّ"، إذ يمثل الحاضر في الرواية عادة قادح الذاكرة والمحرّض على التداعيات تنتاب البطل في لحظة الذهول أو الشرود الذّهني، وغالبا ما كان هذا النكوص إلى الماضي من باب المقارنة والمماثلة للدّلالة على الزمنية الحالية المغرقة في الأزلية والاستمرارية، نعثر على هذا الملمح الدّلالي في الرواية "خرفان المولى" وتحديدا في شخصية "عيسى عصمان" الملقب "بعيسى العار"، هو حركي عاش يجرّ أذيال العار وإرثه الوسخ بين أزقة "غاشيمات" بسبب ماضيه الكريه والمدنس أثناء حرب التحرير الوطني. حيث كان متعاونا مع الإدارة الفرنسية الاستعمارية "**وفي نهاية الحرب قام المجاهدون بتجريده من أملاكه، واتخذوا قرار شنقه في السّاحة العمومية، كانت جثته ستتعفن على ضفة الوادي لولا تدخل سيدي صعيم المحترم، في غاشيمات تعتبر الضغينة هي الموّردة الوحيدة للذاكرة الجماعية**"[2] ، ظلّ تاريخه السيء لعنة تلاحقه طوال حياته، ليأتي ابنه تاج عصمان[*] ويرسخ بصمة العار ويرث فعل الخيانة للوطن، إذ يبايع أميرًا للجماعات الإسلاموية المسلحة التي أرعبت القرية وأهلها زمنا

[1]–واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص116.

[2]– ياسمينة خضرا، خرفان المولى، ص21.

[*]– سبق الحديث عنه في نقد المرجعية الدينية(المتطرف الديني ورفض الآخر الذاتي).

طويلا الحادثة عينها تعاد مع شخصية "لحول" الإرهابية في الرواية "مذنبون" والذي ورث بدوره الخيانة عن جدّه قدّور المدعو "بكلابو" لقب بهذه التسمية نسبة إلى "قارسيا" المعمّر الفرنسي الذي كان يعمل عنده وقد قتل بأمر من المجاهد "بوركبة"، وقت الثورة لتعامله وتعاونه مع الفرقة الإدارية المتخصصة بالاستعلامات والدّعاية المضادة رغم تحذير زوجته له، وقد برزّ ذلك "**لمعاقبة الطّائشين الذين أرعبوا الناس ومنعوهم من الدّخان والشرب والأفراح والعمل عند أسيادهم فردت عليه زوجته مستهجنة: أسيادك، هم الذين أذلونا**"[1]. وكأّن التاريخ يعود أدراجه فتتكر الوثيقة وترسخ الخيانة في جيل الاستقلال فالرواية تنطلق من النظرة الدائرية للزمن التي فحواها "أنّ التاريخ يكررّ نفسه وأنّ الجزء يتضمن الكلّ إنّ الحضارات تبنى وتنهار وفق أنموذجّ دائري من قبل، ومع دوران العجلة تدور الشخصيات والأحداث والمؤسسات من جديد، وبأقنعة مختلفة"[2]

ويقود هذا الاستحضار التاريخي إلى ربط الهوية التاريخية بالذاكرة وبالوطن عبر إعادة صياغة الفهم (فهم التاريخ) بوعي الحاضر، وهذه العملية غير منفصلة عن إعادة صياغة وتشكل الهويّة.

تكشف رواية "كولونيل الزبربر" بواسطة مذكرات الجدّ " بوزقزة" وسيرة ابنه "جلال" بعض خبايا الثورة، كالدّسائس والمؤامرات التي حيكت بين صفوف جبهة التحرير الوطني، وأبرز المشاكل والتصدّعات التي عانت منها الثورة، نحو؛ الانفراد بالقرارات والجهويّة، والاغتيالات والتصفيات الجسديّة بين الإخوة.

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص82.

[2]– أحلام حادي، جماليات اللغة في رواية تيار الوعي، ص152.

وقد أفاض خطاب الرواية في كلّ هذه القضايا مستعينا بنسق "التضمين" أو ما يسمى "بالتوالد الحكائي" الذي يعني " إيراد قصص ثانوية وفرعيّة مرتبطة بالقصّة الإطار"[1] المتعلّقة بالتاريخ الثوري قصد إلقاء الضوء على الحكاية الأساس وتعميقها وشحن دلالتها الإيديولجيّة التاريخيّة.

يتحوّل نسق التضمين في هذه الحالة إلى إستراتيجيّة ووسيط لتفكيك وحدة القصّة الإطار وتخريب نظام الحكاية إلى مرويات صغرى، هي مرويات المهمّشين والمقموعين الذين أسقطتهم السّلطة عن قصد أو دونه من روايتها، " وهي العملية التي يقوم بموجبها الكاتب بتعرية وتفكيك القناعات الأساسيّة التي يتبنّاها النصّ المعتمد (وثيقة السلطة)، وذلك من خلال إيجاد نصّ نقيض (الكتابة) يحتفظ بعديد الدوال المميّزة للنصّ الأصلي، مع تغيير بنيات القوّة التي يقوم عليها هذا النصّ وهذا ما يتمّ غالبا على نحو مجازيّ"[2]، وتترجم لنا الرواية هذا المقصد بوساطة صوت "طاوس" التي تنثر ما قرأته من ميراث، أب عن جدّ " ... **استشعر القدرة في نفسي على أن أزعم ولو كان الوالد لم يذكر، ولا الجدّ قد اعترفأنّ كنية "بوزقزة" التاريخية مثل باقي الكنيات الأخرى، قد سلب النسيان زمن التحرير إياها؛ نسيان جرّد أيضا جنود جيش التحرير من ألقابهم وألبستهم وأسلحتهم وصوّرهم ومواقع معاركهم وأمكنة استشهادهم، وممّا كان من خالص حياتهم في أقسى ظروف الاحتمال البشري؛ لاستعادة أرض الآباء**"[3].

من بين ما جاء في مذكّرات "بوزقزة" المؤامرة التي غزل خيوطها "سي الناجي" للتخلّص من "سي حطابي" منعا لترقيته بدلا منه إلى رتبة أعلى، حين أمر "سي حطابي" شخصا أن يوصل مبلغ التبرّعات والاشتراكات إلى قيادة الجبهة، وبأمر من "سي الناجي" يضفي لشخص مرافقه ويغيّر الوجهة، حتى يُتّهَم "سي خطابي" بسرقة ذلك المبلغ " **احتمل "بوزقزة" أنّ "سي**

[1]–فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص196.

[2]–محمد بوعزّة، سرديات ثقافيّة من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف، ص22.

[3]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص20.

الناجي" سيتّخذ ذلك ذريعة بأن يتّهم النقيب "حطابي" بتدبير الخطّة للاستلاء على المبلغ، ومن ثمّة أن يتخلّص من منافس كفء، ومنعا لترقيته بدلا منه إلى رتبة رائد"[1].

إنّه الوجه الآخر والمفارق لبعض رجالات الثورة ومفجّريها الذين تفوقت عليهم صراعات والدسائس والمصالح الشخصيّة على المصلحة الوطنيّة.

كما وقف خطاب الرواية على بعض ملامح التصفيات الجسديّة بين رجالات الثورة والتي غالبا ما تنسب للعدوّ من قبيل، التعذيب والتنكيل والقتل الذي مارسه بعض القادة على الجنود البسطاء ولأتفه الأسباب وأبسطها، خوفا من كونهم مندسين من لدن فرنسا.

وهذا ما سرده مولاي "الحضري" عن القائد محفوظ الذي تفنّن في تنكيل وتعذيب الجنود بشدّة تضاهي تنكيل المستعمر: " **كنت رأيت بعيني هذا الجنديّ الذي علّق من معصميه إلى فرع شجرة عاريا، فأشهر جنديّ آخر حربة بندقيّته، وراح وكأنّه يتدرّب على قتال الإلتحام يدور حوله، داعزا إياه دعزات، فينزّ الدمّ من الصدر من البطن ومن الفخذ من الظّهر وعند الكليتين؛ لأنّه أقام علاقة عاطفيّة مع جنديّة... وهذا الذي فُقئت عينيه لأنّه يقرأ الصحف، وهذا الذي نتف شاربه نتفا لأنه لم ينته من تخزين الشمّة...لا شيء للعين أن تراه غير الدمّ، وكلّ صرخة موت كان يمتصّها عمق الغابة**"[2].

هكذا كانت تصفيات حرب التحرير الوطنيّ، ولترسيخ انحراف المسار التاريخي وتناقضاته، استعان خطاب الرواية إضافة إلى "نسق التضمين" بـ "نسق التنضيد" والذي نقصد به " **تتابع قصص قصيرة مستقلّة كلّ واحدة عن الأخرى، لكن يظلّ فيما بينها شخصيّة مشتركة**"[3].

وكما لاحظنا، كانت شخصيّة "بوزقزة" القاسم المشترك والشاهد العيان على تلك القصص والأحداث، التي يرويها لنا عبر ذاكرته المثقلة بأحزان التاريخ ومفارقاته، التي جعلت من الثورة

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص124.

[2]– المصدر نفسه، ص 91–92.

[3]- فخري صالح، في الرواية العربيّة، ص127.

قطة تأكل أبناءها كما وصفها لأنها أتت على خيرة من صنعوها، وها هو تنهال عليه ملابسات استشهاد بعض القادة الثوريين الذين سقطوا في كمائن مختلفة من قبل العدو، ويمكن القول بمساعدة من مجموعة من خونة الثورة، كما جاء في الرواية على لسان "طاوس" ومن خلال ما خلّفه الجدّ "بوزقزة" من مذكرات الثورة لابنه "جلال" " **فيعدم سي مسعود شيهاني في العام الأوّل: 25 أكتوبر 1955 غيرة من وسامته وذكائه وتصفية، كي لا يكون خليفة القائد المقبوض عليه، لأنّه أتى من ناحية أخرى؟ وكيف لقائد محنك مثل بن بولعيد أن يقتله في العام الثاني: 22 مارس 1955، جهاز راديو مفخّخ ألقته طائرة العدوّ، جيء به إليه في كازمة، ليجرّب تشغيله، وبعده يقع العقيد "زيغود يوسف"، في العام الثاني أيضا: 25 سبتمبر 1956 في كمين نصبته له هو وسبعة من رفاقه، دورية معادية في أحد المنازل المعزولة؟ وأيّ أخبار عن القائد عبان رمضان تُصدَّق في استشهاده في العام الثالث: 26 ديسمبر 1957، كما بلغنا الخبر من جريدة "المجاهد"، أو تلك التي تُشاع عن أنّه قُتِل لربط اتصالات مع العدوّ لم يكشفها للرّفقاء، أم أنّه أغتيل تصفية للحسابات؟**"[1].

يبدّد "الحبيب السائح" عبر هذا المشهد التذكري الوهم الذي يخلّفه العمل السردي بوصفه عملا تخييليا، عبر الإحالة المباشرة للمرجعية الزمنيّة للأحداث المذكورة والتي تؤكّد صفة التاريخيّة لما يروى؛ إذ إنّ الكاتب لم يجرّد تلك الوقائع من طابعها التاريخي الواقعي الذي تؤكّده التواريخ والألقاب العسكريّة وأسماء الشخصيات، مثل "زيغود يوسف"، "عبان رمضان" " بن بولعيد"، وكلّها شخصيات معروفة لدى القارئ.

وقد سعى الكاتب من وراء ذلك إلى تسريد التاريخ، عبر بناء حبكة لمتوالية من الأحداث من خلال عملية تحويل لهذا البناء، من مجرّد عرض زمني للأحداث إلى قصّة، بوصف الخطاب التاريخي " تمثيلا أثيرا لقدرة الإنسان على ضخّ المعنى في تجربة الزمن، كون أنّ المرجع المباشر

[1]- الحبيب السائح كولونيل الزبربر، ص128-129.

لهذا الخطاب هو الأحداث الواقعيّة لا الأحداث المتخيّلة؛ وعليه يمكن للروائي أن يتذكّر الأحداث التي تنطوي عليها قصّته أي إنتاجها تخييليا؛ استجابة لمقتضيات بناء الحبكة أو تفكيكها، أمّا المؤرّخ فلا يستطيع ذلك، بل عليه أن يعبّر عن تلك الأحداث ويكشفها"[1]؛ بوصفها فعلا إنسانيّا موجودا مسبقا، وقصدا للإيهام بواقعيّة الأحداث المسرودة عمد الروائي إلى توظيف المستنسخات الكاليغرافية الإخبارية (الشكلانيّة) والمستنسخات البنيويّة المتعلّقة بالأساليب البلاغيّة، المصاحبة لخطاب الشخصيات، حيث " احتلّت المستنسخات الخطابيّة مساحات متعدّدة ومنتشرة على مستوى الفضاء النصي (المشهد السابق) أو الفضاء الكاليغرافي، وهو تنظيم دال وفضاء له خصائص نصيّة وصوريّة، حيث تبرز البنية في الفضاء النصّي مجموعة من العلاقات المرجعيّة، أمّا الشّكل فيبرز في الفضاء الصوري أو الخطيّ من خلال خصائصه الشكلية والتوزيعيّة"[2].

ويمكن رصد المستنسخات البنيويّة عبر ذلك التناوب والتراوح في أسلوب الكاتب، بين الإخباري التقريري والاستفهام الإنكاري الذي لا ينتظر أجوبة، عن تلك الاغتيالات والتصفيات الجسديّة، التي كانت حلاّ وهميا لتحقيق هدف الثورة، وقد كانت لتلك الاستفهامات الإنكارية التي طرحها البطل قوّة كشفيّة في طرق وفكّ مجاهل التاريخ وهي أسئلة طرحت من قبل في رواية "اللاّز" ل" الطاهر وطار"، من خلال الصوت السردي لشخصيّة "قدور" الذي وقف متحسرا ومتعجبا من طبيعة الموت التي طالت الثورة، " **يالها من قساوة... الموت في الثورة حلّ صالح لجميع المشاكل، يموت الخائف ويموت المسبّل... يموت اليوم لتستريح منه الثورة... لكن الثاني لماذا يموت؟ لتستريح منه الثورة أيضا؟...ياللقساوة**"[3].

---

[1]– بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ترجمة سعيد الغانمي، ص192.

[2]-الطاهر رواينيّة، بنية الفضاء السيري –وتداعيات الصوت الراوي–الأدبي والإيديولوجي 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 سعيدة، الجزائر، 2008، ص192.

[3]–الطاهر وطار، اللاّز، الشركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1978، ص 38.

أمّا المستنسخات الإخباريّة فهي كثيرة أيضا في الرواية وقد شملت " مجموع الخطابات ذات الطابع الإعلامي الإخباري، المستنسخة بخط بارز والمستلة من الجرائد اليوميّة أو من رسائل الإعلام الأخرى"[1]، مثل أخبار استشهاد أو اغتيال بعض القادة غدرا من قبل العدو، نحو خبر اغتيال النقيب "حطابي" الطويل الذي كان مولاي "بوزقزة" قرأه صدفة في ركن أحداث متفرّقة لجريدة "صدى وهران" إضافة إلى استخدام وسائل الإعلام السمعيّة سيما المذياع، مثل ما جاء في هذا المشهد: " **لدهشته؛ فقد بقي مولاي "بوزقزة" لساعات لا يصدّق ما كان التقطه ليلا من جهاز الراديو في اجتماعه صباحا مع قادة أفواج الفصيلة، كان حذّر "نحن نعيش فعلا أخطر مؤامرة يجب أن تنتبهوا إلى ما قد يصل الجنود من تضليلات**" "[2].

وقد أرفق الكاتب و–كما هو واضح– في النصّ علامات تنصيص عند بداية ونهاية الخبر المنقول من المذياع، حتى يشدّد على أهميّة ذلك الخطاب وما يحمله من دلالة، وفي هذا المستوى تكون قد لعبت تقنية "الكولاج" " دور الوثيقة التي توهم بالواقعية وتعلي من شأن حضورها نصيا، وفي الوقت نفسه فإنّها على المستوى الجمالي تشكّل المتنكّر المضاعف لمضمون يوجد دائما في مكان آخر؛ أي خارج النص"[3]، والمتعلق بالسياق التاريخي والإيديولوجي عامة، الذي كتبه النص الروائي أو المنكتب في تضاعيفه.

كما سلّطت الرواية الضوء على حركة الارتداد من صفوف جبهة التحرير الوطني إلى جيش الاستعمار الفرنسي، ونقصد هنا "الحركى أو الخونة" (زبانية الاستعمار) الذين أطلقت عليهم فرنسا آنذاك اسم "الزرقان"، ونمثّل لهذه الفئة شخصية "قنون" الذي كان عاملا لصالح قوات العدو، يقول الراوي: " **فبعد ثلاثة أيام كان نقيب لاصاص محاطا بأفواج من الحركى واللّفيف الأجنبيّ المدجّجين جاء إلى موقع العملية، وقد أحضر زوجتي "رابح" و "لوناس"، "فروجة"**

[1]– الطاهر روابنيّة، الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي، ص19.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص126.

[3]–الطاهر روابنيّة، الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي، ص193.

و"تسعديت" **فأشار إلى "قنون" فألقى بهما مكبلتي اليدين تباعا من مهوى طرف الجسر المنهار، على ذهول سكان من المنطقة؛"كانوا نقلوا غصب"** "[1]، وقد مثّل "قنون" نموذجا لشخصيّة الآخر الذاتي، الخائن الذي انشقّ عن الذات، ووقف إلى جانب العدوّ ضدّها.

كما نعثر أيضا على شخصية "قايس" الذي كان في صفوف الجبهة ثمّ تآمر ضدّها مع الفرنسيين، حيث كان مندسّا بين صفوفها ينقل خططها وتحرّكاتها ويفشي سرّها، وقد استخدمه العدو لزرع الشكّ وضرب الجبهة من الداخل " **قبل أن يرتّب النقيب "ليجي" عمليّة فرار "قايس" خلال نقله من مركز الاستنطاق إلى سجن سركاجي، ليقفز من السيارة عند أضواء التوقّف في شارع غاص بالمارة ويجري تحت طلقات خلفه في الهواء لتكون المقاهي كلّها في المساء لا تحكي سوى عن البطل الذي غافل يقظة المضليين، كان حدّد له أن يكسب ثقة القيادة بدأً بقائده وأن ينسج شبكة من المستعمدين للتعاون، وأن يجمع ما يمكن من المعلومات وأن يقبل تأدية أخطر المأموريات، درءا للشبهة**"[2].

كانت هذه بعض صور المفارقة والمشوّهة لنقاوة الثورة، أراد من خلالها الكاتب كسر أفق توقّع القارئ، بإثارة السواكن وخلخلة بعض ما قدّم ولقّن على أنّه حقيقة مطلقة، وبهذا تكون الرواية قد حقّقت المسافة الجماليّة التي عادة ما تحدث عبر تصادم أفق توقّع القارئ مع أفق توقّع النصّ، الذي عمل بدوره على تقويض نصوص المرجعيّة المركزيّة للسلطة، وقد نقلت لنا "الطاوس" انطلاقا من ذاتها ومن جيلها دهشتها وحسرتها عند اطّلاعها على تاريخ الوطن المنسي، حيث تقول:" **متراجعة بطهري، إنّي فوق كرسي أمام طاولة المطبخ شابكة يدي خلف رأسي، ها أنا أسمع نفسي تندب لي بطعم المرارة في ريقي، أنّي لم أقرأ عن تلك الأحداث في مقرّر دراستي، خلال مساري كلّه، ولا كنت شاهدت صورا منها أو طالعت عنها**

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص126.

[2]– المصدر نفسه، ص123.

فيوسيلة إعلاميّة رسميّة، إلاّ هذا التخمين، وذاك من متورّط فيها أو هذا الروبورتاج وذاك من قناة بثّ متحيّزة"[1].

وبالمقابل النقيض يوازي الحبيب السائح بين هذه الصور بصور أخرى مخالفة كان الاستعمار الفرنسي صانعها ومصدرها، حتى يضع القوى الاستعماريّة، أمام مرآة بشاعتها وحقيقتها التي تحجبها أسوار التعنّت والوحشيّة والغطرسة المفتعلة، حيث تنثر الرواية وعبر ذاكرة "بوزقزة" وقائع استشهاد البطل "العربي بن مهيدي" الذي شوّه المستعمر طهر وقداسة شهادته، باتّهامه بالانتحار من خلال التقرير الذي أعدّه جلاّده "أوساريس"؛" **أشار أوساريس إلى المضليين فأصعدوا "ابن مهيدي" فوق مقعد مكبّل اليدين إلى الخلف ووضعا في رقبته الحبل المُدلّى من عارضة سقف خشبيّة، ولم يفعل أكثر من أنّه ركل المقعد بحذائه ثمّ تولّى مردّدا ما كان سيعلنه " لقد انتحر في مركز الاستنطاق ..كان فجر الرابع من مارس 1957 يزفر حزنه"[2].**

وهكذا تعيد الرواية الجزائريّة ما بعد الكولونياليّة عبر استراتيجيّة الردّ بالكتابة " تدوين التاريخ الأصلي من منظور نقديّ تفكيكيّ، وبرؤى متحرّرة من تمثيلات الرواية الكولونياليّة التي اعتادت حجب الحقائق وتزييفها؛" لأنّ امتلاك الكلمة تترجم في المجاز السردي إمكانيّة إدراك الذات، وهي العملية التي تؤكّد أنّ الذات في الحكاية أصبحت في موقع الراوي وليست المروي له، تملك القدرة على تمثيل تواريخها ونقش صورها، بعد أن صادرتها القوى الكولونياليّة"[3]، برفع الحظر عن تلك التواريخ المضلّلة، وبذلك تلزم السّلطة الاستعمارية على الاعتراف بجرائمها التي تكتّمت عليها خوفا من الإدانة.

وعليه كان أسلوب الردّ بالكتابة من أبرز وأخطر وسائل التمثيل التي انتهجتها الرواية ما بعد الكولونياليّة " فلكلّ تمثيل مضاد وحيثما توجد سلطة، توجد مقاومة تتناسب مع قوّة السّلطة تناسبا

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص123.

[2]– المصد نفسه، ص107.

[3]–نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، بيروت–لبنان، 2004، ص20.

طرديا، فكلّما اشتدّت قوّة السلطة وتمثيلها، اشتدّت قوّة المقاومة وتمثيلها المضاد"[1]، والملفوظ التالي حجّة ذلك: " ومن افتتاحيّة عدد قديم من صحيفة "المجاهد" قرأ "بوزقزة"..." **لم ينظر العدو جيّدا إلى "بن مهيدي"، كان يمكن لجلاّده أن يرى أنّه لا جدوى من تعذيبه، كان يستحيل خلخلة عقيدة هذا الثوري" عذّب الفرنسيون "بن مهيدي" لأيام وليال عرّضوه لجميع اختراعاتهم المنكّلة، ولكلّ تقنيات جلاديهم السادية، انهار جسد "بن مهيدي" منكسرا ومفكّكا لكنّنا نعلم اليوم أنّ كرامته، ظلّت مصونة وأنّ شجاعته وحزمه ألبسا العدوّ عارا عظيما**"[2].

ولتجسيد البعد الدرامي للحادثة ولحوادث أخرى جاءت الرواية وقصد تصعيده بقوّة تخييليّة، وظّف "الحبيب السائح" حوارية نصيّة جمعت الفصيح (الرواية) والشعبي ممثّلا في القصيدة الشعبية "للشاعر بن خلوف والتي غناها البار عمر راس المحنة" مكرّرا عبر مقاطع الروايةومجانسة بين مواقف الشخصيات وملفوظاتها لامتها الشعريّة " هذا برك ولاّ جيت براني يا راس المحنة للّه خبّرني– كلّمني"، تقول "الطاوس" منبئة عن ذلك " **للحقيقة فإنّي فتحت ملفين كان الثاني يحمل هذا التنبيه " تصوّرت دائما أنني تركت جمجمتي في جبل الزبربر، فعثر عليها شاعر "راس بن آدم" فكلّمها، فكنت وأنا أسجّل ما قد تقرئينه، أسمع لصوت البارعمر الملوّع بحرقة سؤال الموت عن الحياة، أعرفأنّك ستقرنين القراءة بالسّماع.**

"**جيت نسالك ونتيا تردّ جوابي حشّمتك بالله كلّمني**"[3]، علما أنّ المتحدّث في هذا المقتبس أعلاه هو "جلال" الذي ورّث ابنته "الطاوس" ما خلّفه عن أبيه "بوزقزة" من حكايات التاريخ وهذه الحوارية النصيّة والقدرة على تهجين النصّ المركز (الرواية) لمكوّنات استشهاديّة وسجلاّت كلاميّة شعبيّة، له مقصده الجمالي وبعده " في تدعيم الإلهام المرجعي وإعادة تنشيط الذاكرة الجماعيّة قصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا، بصيغة تفضي بالرواية إلى تأكيد طابعها المميّز من حيث

[1]–نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1،بيروت–لبنان، 2004، ص50.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص104.

[3]– المصدر نفسه، ص17.

هي خطاب للسخريّة والنّقد وتعرية الأوهام وإدانتها"[1]، ثمّ أنّ هذا التوظيف للأغنية "راس المحنة" الشعبيّة غير بعيد عن الموضوع الأصل والإطار للرواية، وهو الهويّة، وما تتشردم عنها من تمفصلات وتيمات، الأنا والآخر، التاريخ، الذاكرة الخيانة، الموت، حيث نستطيع أن نعدّ هذه الحواريّة تأصيلا للهويّة الجماعيّة من حيث لغتها الشعبيّة.

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربيّة تحوّلات اللّغة والخطاب، ص118.

2- التاريخ وسؤال الهويّة:

إنّ الأصل في استعادة الماضي واجتراره ليس بسرده الكرونولوجي الذي تأسّس عليه؛ وإنّما الأصل في مراجعته وتأويله وإعادة صياغته، لكشف ممكناته ومضمراته التي بحقّ معالم الهويّة الأصيلة، وهو المفهوم الذي أكّد عليه "بول ريكور" في أشهر دراساته وأطروحاته النقدية الفلسفيّة، والتي سعى من خلالها إلى ترسيخ مفهوم للهويّة والسّرد والتاريخ وتفسير جدل العلاقة بين هذه العناصر.

حيث يقرّ أنّ مفهوم الهويّة السرديّة يتحقّق انطلاقا من الوظيفة السرديّة؛ بوصفها وسيطا لنقل التجربة الإنسانيّة في الزّمن، وهي بذلك تسهم في تأسيس الهويّة بسرد تاريخها الخاص حفاظا عليه من النسيان، فحسب "بول ريكور" أنّ الهويّة السرديّة هي " صورة الذات المتحرّكة التي لا تتحقّق إلاّ بالسّرد، ثمّ يضيف قائلا: " لا ريب أنّ إشكاليّة التماسك والبقاء في الزمان أو بعبارة وجيزة " إشكاليّة الهويّة توجد هناك في السّرد، وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح (...) إذ يؤلّف السّرد الخواص الدائمة لشخصيّة ما، هي ما يمكن أن يسميه المرء هويّته السرديّة"[1].

وبهذا يصبح السّرد وفق هذا المنظور خصيصة الهويّة الإنسانيّة، وانطلاقا من هذه الخصيصة يوصف الإنسان بأنّه كائن سارد، إلاّ أنّ مفهوم السّرد ومن خلال "بول ريكور" يتجاوز المفهوم اللّساني الذي وضعه في خانة صيغ التّمثيل اللّفظي ليصبح أداة إبستيمولوجيّة ووسيطا للهويّة.

والطرح ذاته يؤكّده الناقد "محمّد القاضي" في بحثه الموسوم ب:" الهويّة والرواية" الذي حاول فيه عقد موازنة بين الهويّة والرواية، على الرّغم من التباين الموجود بين أصل وطبيعة كلّ واحد منهما، يقول:" فبين الرواية والهويّة اختلاف من حيث الطبيعة؛ إذ الهويّة مفهوم، في حين إنّ الرواية إبداع، ولكن بينهما على ذلك اتّحادٌ في الصّفة، إذ إنّ كلّ منهما ظاهرة تاريخيّة متحوّلة،

[1]- بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 199، ص260.

من شأن هذا أن ينشئ بينهما علاقة احتوائيّة متبادلة، فالهويّة تحوي الرواية، بما هي مظهر من مظاهر التعبير الجمالي، والرواية تحوي الهويّة من حيث هي خلفيّة ورصيد يؤمّنان للرواية إنتماءها الحضاري والإجتماعي"[1].

يمكن أن ندعّم هذا التوصيف الجدلي، في كون الهويّة وبخاصّة التاريخيّة ليست شيئا جوهريا ثابتا، ولا معطى إنسانيا جاهزا، وإنّما تتشكّل وفق سيرورة وتراكم زمنيين إنّها مسار تكويني يصاغ بواسطة السرد وبحركة تفاعليّة بين الماضي والحاضر والأنا والآخر، إذ إنّ الرواية بوصفها سردا هي التي " تحفظ كيان الهويّة، وترصد تحولاتها وتغيّراتها"[2]، وهنا تصبح الهويّة في الرواية، هي المحرّك الإنشائيّ لكتابة الرواية والرواية تمنح خصوصيّتها، كائنا اجتماعيا وحضاريا من الهويّة، لأنّها؛ أي الهويّة "تعتبر كلّ معطى ومنتج لساني، هو نص عن الإنسان بواسطة تسريد تاريخه قصد بناء هويّته الفرديّة والجماعيّة"[3].

تتبنى رواية "كولونيل الزبربر" هذا المنظور، أي علاقة الهويّة بالسّرد من خلال إصرار "بوزقزة" و"جلال" على سرد التاريخ الذي يعكس رغبة هذه الذوات في تأسيس الهويّة بواسطة سرد تاريخها، حيث تتجاوز هذه الذوات الصيغة الفرديّة للأنا، إلى الأنا الجمعي، من حيث إنّ الذات هي شبكة متقاطعة ومتداخلة مع الآخرين، وهذا ما يحيلنا إلى القول " إنّ الهويّة السرديّة ليست جوهرا قائما بذاته، بل إشكالية مفهوميّة قائمة على البقاء في الزمان ومن خلال التقاليد اللغويّة التي ينقلها السّرد، فإنّ قوام هذه الذاتية ليست الوجود للذات، بل الوجود للآخرين، ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها، من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية، ينقلها توارث سردي حاضر وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي"[4].

---

[1]– صالح بن الهادي رمضان، الخطاب التاريخي في السّرد الروائيّ ومسألة الهويّة، الرواية العربيّة الذاكرة والتاريخ، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص350.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ترجمة سعيد الغانمي، ص252.

[4]– بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ترجمة سعيد الغانمي، ص29.

يترجم لنا "بوزقزة" هذا المقصد في قوله هامسا لنفسه:" **حربك حرب شعب نهايتها لن تكون مختلفة عن نهايات الحروب العادلة كلّها، لأنّ مولاي "بوزقزة" يرى نفسه يتعدّد، إنّه وجه الآلاف ومئات الآلاف، هؤلاءالذين يصمدونسجل ذلك في لحظة استلقائه القصيرة في الكازمة**"[1].

تنزاح السيرة الذاتية لبوزقزة هنا من مجرّد استعادة لوقائع ذاتيّة إلى نوع من المواجهة بين الذات وعمقها الآخر وبين تجلّيها الزّمني كإدراك وخبرة تاريخيّة ملتبسة، تشكّلت عبر خيبات متكرّرة ومتعاقبة وكأنّه يعترف أنّ الذات الفرديّة لا تتأسّس ذاكرتها ولا تكتمل هوّيتها إلاّ بوجود الآخرين؛ إذ " يشكّل تاريخ الجماعة منطلقا لتحديد هويّتها حيث تتجذّر هويّة الجماعة في تاريخها، ويبرز تاريخ الجماعة وآثاره في صيغ مكتوبة، كما يتجلي في تقاليد الجماعة وأساطيرها وحكاياتها"[2].

وللعلم أنّ "بوزقزة" قد أسقط من مذكّراته كثيرا من سيرته الذاتيّة الخاصة وكلّ ما له علاقة بحياته الحميميّة، فلم يتعرّف عليها "جلال" إلاّ عبر ما سردته له العمّة "ملوكة" مشافهة، لأنّ همّه الوحيد وقتئذ، حفظ مآثر ووقائع تلك الحرب من الزوال وتخليدها عبر الأجيال، لأنّها لم تكن حربه فحسب، بل كانت حرب جماعة، تقول "الطاوس": " **إنّه لتلك الفراغات في سرد سيرة جدّي، ظننت أوّل مرّة أنّ والدي يكون هو من غمّ عليها بالقطع قبل أن أعزو ذلك إلى داع ذي صلة بأسبقيّة الحرب، فمن غير المنتظر من جنديّ في جيش تحرير يخوض مواجهة غير نظاميّة، أن يصرف وقتا لاسترجاع ذاتيات لن يجد من يهتمّ بها**"[3]، وكأّن "بوزقزة" يفقه جيّدا قول "بول ريكور" بأنّ " مصير الذاكرة هو ألاّ تبقى خاصة بواحد فقط"[4]، بل ينبغي أن تتقاسمها الجماعة، وعليه فإنّ السّرد التاريخي لا يختزل سؤال الهوية وهواجسها على ذات فرديّة، بل يفتحه على ذات جمعيّة شموليّة، والتي لا تتحقّق إلاّ بالسّرديات الجماعيّة التي يتعدّد فيها المفرد ويتوحّد في الآن نفسه، إذ يمكن للهويّة الفرديّة أن تنصهر في إطار الهويّة الجمعيّة، وذلك في بعض المواقف

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص25.

[2]– أليكس فيكشلي، الهويّة، ص56.

[3]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص56.

[4]–بول ريكور، الذاكرة والتاريخ والسيان، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2009،ص18.

المأساويّة التي تمرّ بها وتتقاسمها الجماعة، كالحرب والاضطهاد.." ففي حالة الحرب وتحت تأثير الخطر المضاعف يتمّ تحشيد النّزعة الفرديّة لصالح الأنا الجماعيّة، فالمشاعر والأحاسيس ترتبط بالجماعة، فالخوف هو خوف الجماعة والتضحيّة هي تضحيّة من أجل الجماعة، وبالتالي فإنّ موت أحد أفراد الجماعة على كلّ شخص الإحساس بالألم، وكأنّ ما حدث مصاب شخصيّ"[1].

يتمظهر لنا جليّا ذلك التعدّد عبر المنظور السردي للرواية الذي بُئِر حول تعددية صوتيّة للساردين، تداولوا على حبك وسرد أحداث القصّة، حيث لم يتأسّس خطابها على منظور أو صوت سردي أحادي ومنغلق، وإنّما انفتح على ذوات متعدّدة، وهذا الانفتاح قد عكس هيمنة "النموذج الجيلي" على سرد الأحداث داخل الرواية(بوزقزة جلال، الطاوس)؛ إذ إنّ هذه الأجيلة السرديّة والإيديولوجيّة والتاريخيّة فتحت أفق الرواية الزماني المتداخل والمتشابك، بين حاضر مهترئ وماض ملتبس يعاد لحظة زمنية منفلتة، لفترات زمنيّة متتالية من تاريخ الوطن (حرب التحرير، ما بعد الاستقلال، العشرية السوداء) الأمر الذي خوّلها أن تكون " رواية أجيلة" le romon des générations «، ما جعل بنية النصّ بنية تناسليّة متشرذمة ومتشعّبة، تشعّب التاريخ الوطني وتناقضاته.

وقد نعزو هذا التعدّد الرّؤيوي إلى رغبة الرواية في ترسيخ فكرة "توريث التاريخ" وسرده حيث جعلته (الفكرة) يعبر الأجيال الثلاثة ويلامسها في آن، جيل الثورة مع مولاي "بوزقزة" وجيل الاستقلال ممثّلا في شخصيّة كولونيل الزبربر "جلال"، والذي جسّد امتدادا إيديولوجيّا وثوريا للأصل (الأب)، وكلاهما تقاسما فعل المقاومة والثورة ضدّ الاستعمار الفرنسي والإرهاب فترة المحنة، " وهذا ما أبانت عنه مذكّرات الوالد "**ثمّة عند جذع الكرمة قبّله "بوزقزة" على جبهة "جلال"، فنشق من**

[1]– أليكس فيكشلي، الهوية، ترجمة علي وطفة، ص106.

أنفاسه عبر العرعار البرّي على ظهر "جلال" الصغير، كانت النّجمة والهلال دمغة ختم لسلالة المقاومين".[1]

أمّا جيل الراهن المأزوم والزّمن الموحش، فقد مثّله صوت "الطاوس" ذات أربعة وثلاثين سنة، والتي وقفت تتأمّل وتقرأ ذلك التراكم التاريخي والإرث المأساوي العصيّ عن الفهم، من خلال ما ورثته من مذكّرات والدها، وكراسة جدّها "بوزقزة"، تقول:" **وجدته في المكتبة –والدها جلال–واقفا ينتظرني زارني بعتاب عابر، كأنّي تأخّرت عنه سلّمني بشماله "فلاش ديسك" ونطق " تجيدين فيه ملفّا واحدا مهمّا، وتبسّم" ذلك ما يمكن أن ترثيه منّي"**[2].

تبتغي الرواية عبر ملفوظ الشخصيّة تجسير الأواصر بين الماضي والحاضر بين الأصل والفرع، ويتضخّم حضور هذه الرغبة أكثر عند الجدّ "بوزقزة" الذي خلّف "لجلال" مذكّرات ويوميات جُمِعت في كراسة حملت في متونها سيرة الرجل الثوريّة وتاريخ وطن تراوح بين الانتكاسة والنّصر، تقول "الطاوس" مخبرة عن أبيها: " **كان رجّ أذنيه، إذ فتح على ما كان والده مولاي سلّمه إيّاه بخطّ يده بكراسة ذات نابض قائلا له قبل نقله آخر مرّة إلى مستشفى عين النعجة قبل ستّ سنين:" أخشى ألاّ أعود هذا شيء من حماقات الرجال ومن حالات ضعفهم، شيء من قذارتهم أيضا.. وشيء آخر من شهامتهم... إنّه شيء من تاريخي وللحقيقة رائحتها المنتنة أيضا"**[3].

يتحوّل السّرد في ملفوظ "بوزقزة" إلى أداة إبستيمولوجيّة لنقل المعرفة وقوّة انتهاكيّة لقوّة السلطة، وعبر هذا الملفوظ أيضا يستحيل السّرد التاريخي مرويات خلافيّة وبديلة لسرد السّلطة، عن طريق كشف وتفكيك علاقات الغياب المنسيّة في تضاعيف التاريخ السّلطوي، وهذه القراءة النّسقيّة التفكيكيّة، هي ما أسماه "إدوارد سعيد" "القراءة الطباقية" التي تتيح للنص فضح المسكوت عنه والمغيّب مذكّرات السّلطة وأرشيفها الخاص الذي لا يمثّل ذاكرة فرديّة بل ذاكرة جماعيّة، وهذه

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزيربر، ص252.

[2]– المصدر نفسه، ص16.

[3]– المصدر نفسه ، ص54.

القراءة لا تعتمد الصوت الأحادي، الذي تكرّسه السّلطة وإنّما يتمّ ذلك بصورة طباقيّة وبوعي متآين للتاريخ الحواضري الذي يتمّ سرده، وتلك التواريخ الأخرى التي يعمل معها أو ضدّها وأيضا الإنشاء المسيطر"[1].

وعليه فإنّ القراءة الطباقيّة التي انتهجها "الحبيب السائح" في نصّه إذا ما ربطناها بالمنظور السردي التعددي تسعى إلى تحرير الذاكرة التاريخيّة من هيمنة الصوت الأحادي الذي تحتكره الرواية الرّسمية، لتنفتح على تواريخ جديدة منسيّة ومهمّشة، تقول "الطاوس" متفهّمة ما أقدم عليه والدها " **أ لذا أفرد الوالد –كولونيل الزبربر– صفحة المدخل في الملفّ بهاتين الكلمتين: مقاومة للنسيان**"[2]، لأنّ الذات تخلّد مروياتها وأفعالها بالسّرد والحكي الذي يرسّخ للذاكرة والتاريخ في الزّمن " حيث يسمح السّرد التاريخي للذات أن تعيد صياغة وقراءة ذاتها والعالم التاريخي من منظور تأويلي نقدي كاشف، يتأسّس جماليا وتخييليا بواسطة السخريّة التي تمكّننا من عدم الوقوع في الوهم، لسبب بسيط؛ أنّها تحارب الوهم"[3]، عن طريق المكاشفة والتجلّي التي لا تتأتى إلاّ بقراءة حفرية تتغلغل مكامن الحقائق فتضيئها وتجليها.

هكذا تنتج الرواية "كولونيل الزبربر" المعادل الفنّي للإشكاليّة المركزيّة داخل الخطاب وهي؛ توريث التاريخ والهويّة بوساطة السّرد، ونقصد بالمعادل الفنّي؛ وجهة النّظر التي لم تعد مجرّد آلية أو إجراء سردي، أو ظاهرة بنائيّة، وإنّما تحولت طرحا إيديولوجيا يندّد بأحادية الصوت، وينادي بالتعدّدية والتضمين.

ولعلّ "الحبيب السائح" بتوجّهه هذا يروم أدلجة الفنّي من خلال تموضع روايته في مسارد السرد الحداثي، الذي ثار على الراوي الإله العليم، لتحلّ محلّه نزعة بوليفونية، وقد ربط النقاد هذه الظاهرة بوضعيّة إيديولوجيّة وتاريخيّة، وذلك بتحول المجتمعات في أوروبا وكذا الوطن العربي من

---

[1]– إدوارد سعيد، الثقافة والإمبرياليّة، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3،2004،ص18.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص20.

[3]–طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 1989، ص166.

الطبقيّة والإقطاع إلى نشأة البورجوازيّة والمدنيّة، وأثّر ذلك في تطوّر فنّ الرواية، وهذا ما أشار إليه الناقد "سماح إدريس" في كتابه "المثقّف العربي والسلطة" حين أكّد أنّ عددا متزايدا من النقاد العرب المعاصرين توصّل إلى أنّ " تقنية وجهات النظر المتعدّدة والقصّ ذا المستويات المختلفة يتميزان عن غيرهما من التقنيات بقدرتهما على كسر احتكار السلطة للمعرفة؛ ويرون أنّ تلك التقنيات تشكّل جزءا من عملية متواصلة ومتكاملة تطرح على بساط البحث والتشكيك "الحقيقة" التي تزعم السلطة امتلاكها لها دون الآخرين"[1]وهكذا يتحوّل الإستيتيقي إلى منتج إيديولوجي.

يرتفع سؤال الهوية ويتعالى في حاضر الشخصية "رشيد" التي تؤرخها وتطوّقها الأسئلة الوجودية والتي لا تحتاج عادة إلى إخبار أو جواب جاءت محمّلة بدلالات الحيرة والقلق والتيه التي كانت تكتنف ذوات الشخوص وبحثها الدائم عن الجواب الغائب عبر سيرورة تاريخية غير مستقرة، رغم أنها تدرك أنّ "ضياع اليقين هو اليقين الوحيد الذي لازم ذات إنسانية أجهدت نفسها في البحث عنه، ومع ضياع اليقين تضيع الذات وجودها المطمئن ويتحوّل البحث عن الوجود إلى معاناة مطلقة السراح"[2] وقد مثلت الهوية التاريخية أهم صور تلك المعاناة. وهذا ما يعكسه خطاب رشيد لنزهة "....**تصوري إن نحن قسنا مدى عمق ذاكرتنا في ماضينا ! سنجده يتحدّد بدخول العثمانيين أو بنزول الجيوش الفرنسية الغازية في شاطئ سيدي فرج! لذلك تظلم في عيينا معالم الذهاب إلى ما هو أبعد ونشعر بالقفر الموجع من حولنا حين لا نلفي راسية حضارية قائمة نسند إليها وجودنا الزماني. وإن نحن حفرنا عن أثر مرورنا في التاريخ وجدنا ذكر الآخرين الذين احتلوا أرضنا أو فتحوها من الفينيقيين أو القرطاجيين وغيرهم مرورا بالرّومان إلى البزنطيين إلى العرب وانتهاء بالفرنسيين، ذلك ما سبب الإحساس بالتمزق في الوجدان والشرخ في الذاكرة ! كأننا وجدنا هذا الإنسان اللاّتاريخي، الضال بحثا عن أناه**"[3]، ينتصب السؤال ويتضخم كلّما بحث الإنسان عن هويته و أناه الضائعة في سياق الهوية المهيمنة(الآخر)

[1]– سماح إدريس، المثقف العربيّ والسلطة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص149.

[1]– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص39.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص256.

فالبطل لا يختزل سؤال الهوية في الوجود الفردي (الإنّي) بل يفتحه على سؤال الهوية الجماعية والمصير المشترك ليتواشج بذلك الزمن الوجداني الخاص به بالزمن التاريخي العام، وقد رسخ هذه النزعة الجماعية الانتقال من ضمير "الأنا" إلى ضمير الجماعة "نحن"، كون أنّ فقدان الهوية هم وقيمة مشتركة تتجاوز الذات (الجزء) إلى (الكل).

إنّ لجوء رشيد للذاكرة لم يكن لغرض بسط حقائق أو رصد وقائع تاريخية بقدر ما كان محاولة منه لطرق مجاهل التاريخ وتحقيق لكينونة الذات من خلال وعي لماض كان في الإنسان فانفصل عنه تاركا الإنسان ينفصل عن ذاته، وهذا فضلا عن رغبة الكاتب الإبداعية في كسر تلك الرّتابة الزمنية وبناء على أنقاضها فوضى وتشظي زمني مجسدا قلق وضياع الذات التي تنشد دائما اكتشاف ذاتها من خلال تاريخها، وبفضل "هذا الترهين للأطر وللأحداث التاريخية المستحضرة تكتسب الذات خبرة الزمن وتمد حلقات الاتصال بهويتها ويترتب عن هذه العملية استخلاص العبر والمعاني، وفي هذا المسار الجدلي الممتد بين الذات والذاكرة يتم الشعور بالهوية التاريخية في تجربة الزمن لتشكل أفقا رؤيويا للذات"[1] وعليه فإنّ هذه الذات تموقع أصل المحنة وأزمة الهوية والوطن في الفعل الإنساني وسياقه التاريخي الممتد، وهذا ما عبّر عنه بوركبة الذي يؤصل لمحنة البلد بـ "**لعنة دماء من حرّروا البلد أصابتنا بعد أن نكثنا عهدهم وتنازلنا للخطائين من كلّ أفق والآثمين والطّاغين أن يعثوا في مال الرّيع فسادا وأن يتحكموا في رقابنا**"[2]

وكذلك يتحول الشك والمساءلة عند بطل ذاكرة الماء إلى فعل مشترك وهاجس وطني يوحدّ الذوات "**أنا أخفقت مع نفسي كلّ شيء ينهار حتى أبسط الخطابات صرنا نشك فيها مراجعنا انكسرت،**

[1]– محمد بوعزّة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص201.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص109.

ضخمناها حتّى صدّقنا أنها كلّ شيء في هذه الدّنيا، وها هي تضحك علينا ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ من الوطنية؟"[1]

تتبدى سلطة المرجعيات والثوابت في ذهن البطل بشكلها التاريخي والسياسي وبشكلها المقدّس المتعال، بفعل الشك الذي يفقدها سمة المباركة والتكريس، وهذا ما يضخم أزمة وخيبة الذات التي تتخلص من خطابها الذاتي مع نفسها لتتوحد وتلامس هموم الجماعة مستعملة الضمير "نحن" الذي ليس تكرارا للضمير "أنا" فحسب بل هو جمع بين عدّة ضمائر كونه ينقسم إلى "أنا وأنتم"، لأن البطل هنا وهو المتكلم كان يتحدّث أيضا باسم الشخص الذي يوجه إليه الخطاب وهو زوجته "مريم" يضاف لهما القارئ المفترض الذي يعدّ طرفا يلتحم حضوره الرّمزي بصوت الشخصية الساردة ليوحي بالبعد الشموليو الإنساني للمرجعيات والثوابت الوطنية التي تتآكل وتنهار أمامه، فهو على وعي أن تلك اليقينيات والمسلمات ثوابت مشتركة، لا تخص الذات الساردة، فحسب بل تشمل الجماعة التي تعكس وتشكل الهوية والتي تتوحد في فعل الشك، كما اشتركت يوما في فعل اليقين، وهنا تكمن وظيفة السرّد "التي تساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان والمكان، ضمن ذاكرة أشمل وأوسع وهي ذاكرة الإنسانية، إنها الذاكرة الجماعية والوطنية"[2].

تشتد وطأة الأسئلة على ذهن "يونس مارينا " حتى تشكلت لديه رغبة التنصل والتخلّص من ذاكرته المثقلة بأسئلة الضياع والتيه التاريخي، والتي لم ترصع جنباتها إلاّ بالذكريات الموجعة والمؤلمة "**أريد أن أتخلّص من ذاكرتي، ولكن بي رغبة محمومة لأسألها لماذا كلّ هذا الضياع وهذه الفداحة؟pour quoi gâchis au profit de qui و أضع عيني في عين قتلة أمّي وعمّي مريزق وغيرهم وروحي، وأسألهم سؤالا واحدًا، وربّما بدوت لهم سخيفا في سؤالي لماذا**

---

[3]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص119.

[1]– ميشال فوكو، ستّ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص13.

كل هذا؟ بماذا استفدتم؟ أريد إجابة لا أكتفي بالأقدار ولا مشكلات ما بعد الاستقلال اللاّعقوبة هي التي تشجع القتلة على التوّرط في القتل"[1].

يقف يونس مارينا في هذا المشهد السردي وقفة مساءلة واستنطاق للتاريخ من خلال الذاكرة بتعرية خباياه ودسائسه التي أجل التاريخ الرّسمي وصولها وظهورها إلى وقت لا يرى "فإذا كان طرح الأسئلة مرآة لوعي وطني حديث، فإنّ الإجابة مرآة لهوية وطنية حائرة ضائعة تفتش عن ذاتها و بسبب المسافة المؤرقة بين السؤال الضروري والإجابة المؤجلة"[2] تبقى الذات برزخا بين فضاء الرّغبة وفضاء الفقد، تلملم شتات هوية ضائعة في شعاب التاريخ.

[2]– واسيني، الأعرج، أصابع لوليتا، ص124.

[3]– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص295.

3- المكان الإيديولوجي واستنطاق التاريخ:

يعدّ المكان من أهمّ المكوّنات البنائيّة الأساسة في النصّ الروائي، إذ يسهم كثيرا في ترسيخ واقعيّة الرواية عبر ذلك التشخيص المكاني للمشاهد والوقائع، كون تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى توهم بواقعيّتها، إنّه يقوم بالدّور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح، وطبيعيّ أنّ أيّ حدث لا يمكن أن نتصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني"[1]، حيث يمثّل المكان عادة خلفيّة مرجعيّة لأحداث الرواية، بحسبانه إحالة خارج نصيّة تؤشّر عليها أسماء المدن والشوارع والمقاهي..

وحتى يضفي الكاتب بعدا تشخيصيا وتخييليا على المكان، وجب عليه أن يكون واعيا بمقتضيات الفنّ الروائي، وقيمة الوسائط الجماليّة في تأتّي القول " لأنّ المهمّ في الكتابة؛ كيف نقول وليس ما نقول، وكيف تستطيع أن تطرح ما تريد قوله في إطار فنّي يحدّد هذا القول ويعبّر عنه ويجعل القارئ مقتنعا به"[2]، ويؤكّد "فيليب هامون" أنّ السؤال المركزي في تحديد علاقة النصّ/المرجع يتمثّل في الكيفيّة التي يجعلنا بها النصّ نعتقد بأنّه يشخّص الواقع"[3].

وسؤال الكيفيّة يتعلّق أساسا بالإجراء والأداة التخييليّة الكفيلة بتحقيق إيهام المتلقي بواقعيّة المرجع المشخّص (الواقع)، وبالتالي التشخيص هو الواسطة الفنيّة بين المرجع والخطاب (النصّ)، والتي لا تحتمل المماثلة أبدا، وإنّما تتأسّس على قاعدة الخرق و " العبث بمكوّنات السّرد، لأنّ تقديم التاريخ في نسق منظّم، لا يكون دائما عنصرا مساعدا على فهمهفاللتاريخفوضاه ومفاجآته (..)،

---

[1]- أحمد العدواني، بداية النصّ الروائي (مقاربة لآليات تشكّل الدّلالة)، النادي الأدبي، الرياض، السعوديّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2011، ص08.

[2]- مجموعة مؤلفين، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص79.

وهذا بالذات هو المستوى الذي يتيح للرواية أن تتشكّل منه لنزع الفوضى والأحلام والرؤى، وتفجّر الواقع الساكن من خلال إمكاناته المجرّبة"[1].

وقد حظي المكان في الرواية الجديدة بأهميّة خاصة من " حيث اضطلاعه بأدوار البطولة النصيّة واختلاسه صورة العناصر السّرديّة التقليديّة (زمن شخصيات) حتى إنّه يمكننا تحديد الطابع النوعي للرواية، من خلال سطوة وهيمنة هذا المكوّن السّردي فيها.

إنّ الأمكنة في الرواية الجديدة، لم تعد تمثّل حيّزا جغرافيا أو شكلا هندسيا، وإنّما علامات دالة تهجس بشواغل الذات وهواجسها ومواقفها من الهويّة والتاريخ والذات والوجود، وبهذا المعنى بات الإنسان لا يحتاج إلى فضاء جغرافي يرتع ويركن إليه فحسب، إنّه " يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصّل فيها هويّته، ومن ثمّة يأخذ البحث عن المكان والهوية شكل الفعل على المكان بتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها؛ فاختيار المكان وتهيئته يمثّلان جزءا من بناء الشخصيّة "[2].

وفق هذا المنظور تطرح رواية "كولونيل الزبربر" إشكالية أخرى بالنسبة لعلاقة الساكن بالمسكن، حيث تتعالى بجبل الزبربر من " البعد السّطحي المبني على الإحداثيات الفيزيقيّة والجغرافيّة إلى البعد الرّمزي والتشفيري الذي حوّله في الرواية إلى شخصيّة محوريّة تضطلع بدور البطولة ونسقا تاريخيّا، وذاكرة جماعيّة تختزن في دهاليزها تجربة جيل وهويّة شعب تقول الرواية: " **في وقفة أخرى له في سفح "الزبربر" بما تذكّره "لباية" محاورا الجبل:" يا جبل ؟ تحملت بصدرك، مثل أب خوافي، جحيم البنالم وكلّ أنواع القنابل وأحجامها سبع سنوات ونصف، فكان ذلك أن تهدأ بعهدها ثلاثين عاما، وها أنت تُفزَعُ لهذا الاقتتال العبثيّ**"[3].

---

[1]– بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ص47.

[2]– خالد حسن حسين، شعريّة المكان في الرواية الجديدة، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشاريّة، الرياض، السعوديّة، ط1، 2000، ص103.

[3]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص51.

يُضمر قول "جلال" "لباية" تغيّر دلالة جبل "الزبربر" عبر ارتحاليّة زمنيّة مرتهنة إلى تغيّر المواقف والشخصيات والزّمن، من التقديس إلى التدنيس؛ فبعد ما كان "الجبل" في عهد الثورة معقل الثّوار والشّهداء الذين حملوا قضيّة الوطن، وماتوا من أجل الظّفر بتجربته أمام العدوّ الخارجي الفرنسي، يستحيل في عهد الاستقلال، وبعد ثلاثين عاما إلى كهف ومغارة تأوي من شوّهوا ودنّسوا حرمة الجبل وحرمة الوطن.

وإيغالا في ترسيخ تلك المفارقة الزمكانيّة، يذكر "جلال" "كولونيل الزبربر" صورة والده في المكان نفسه –الجبل– بعدوّ مخالف "**ثمّة احتلت ذهن "كولونيل الزبربر" صورة والده مولاي "بوزقزة" بلباس الجنديّة يوم كان هو وفصيلته والكتائب الأخرى في حرب التحرير أسياد الموقع يلتجؤون إلى مغاراته وكازماته؛ إثر كلّ عمليّة مسلّحة في نواحي المنطقة ضدّ قوات الاحتلال الفرنسي**"[1]، لكن همجيّة ما بعد الاستقلال شوّهت رمزيّة الجيل وقداستهيتّضح هذا من خلال خطاب "كولونيل الزبربر" إلى شخصيّة "الأحمر زغدان"، أحد أمراء الجماعات الإسلامويّة، التي اتّخذت من جبل الزبربر موكلا لتنفيذ مخطّطاتهم الإرهابيّة؛ إذ يقول:" **مثلك يدنّس تراب هذا الجبل وغاباته ومغاراته المعطّرة بدم الشّهداء، الزبربر كان حصنا لمن أخرجوا مِلَّة أمثالك من هوان المستعمرين**"، **وهكذا يستحيل المكان ديناميّة وظيفيّة إيديولوجية تهجس بمفارقات التاريخ والسلطة، بحيث "ارتهن وجود المكان بالفعل الإنسانيّ، سواء كان بفاعليّة إيجابيّة أم فاعليّة سلبيّة**"[2].

وعليه فإنّ الرواية تلج التاريخ وتستنطق سواكنه، عبر المكان الذي حمل مرجعيّة تاريخيّة وثوريّة، يتصادى رجعها الحقيقي والمغيّب، حيث قدّم الكاتب عبر تلافيف الجبل قراءة تسلخ عن التاريخ سرديّته وصمته، وعبر هذا الجبل استعاد التاريخ صوته، مطالبا بوجهه الحقيقيّ المنسيّ فوق هذه الأرض، حيث يتراءى التاريخ للشخصيّة المسترجَعة "بوزقزة" في الرواية، وقد أثقل

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر ، ص228.

[2]– خالد حسن حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص103.

التحريف كاهله، حين "**تمثّل له التاريخ بين الأغصان المخلّلة بنور القمر؟ مخلوقا هو ما مهترئ الأسمال؛ أريد وجهي الذي أضعته في هذه الأرض، أبغي لباسا أنبعث به على أبدان الرّجال والنّساء والأطفال المنتظرين، ثمّ راح يتوارى عنه في تلاش بطيء، فهتف من خلفه سنزفّ لك هذه الأرض لتكون ذاكرتك**"[1].

اعتمد هذا المشهد على القوّة الإيهاميّة للفوتوغرافيا التي منحت ميسما خاصا حين أنسنته، حتى تمثّل للعيان كائنا مرئيا قابلا للحوار، عاريا من كلّ رداء وبدون أيّ أقنعة تواري حقيقته، وفي الآن نفسه يقف متسائلا ومطالبا بتصحيحه بإعادة كتابته كتابة صحيحة بعيدة عن كلّ تزييف.

كما لا يخفى أنّ هذا الخطاب المشتدّ، يضمر ذلك التحوّل للخطاب التاريخيّ داخل الرواية، والذي انتقل من التأريخيّة المباشرة إلى كتابة مضادة للتاريخ تتوسّل النسبيّة لا اليقينيّة.

وقد عمد الكاتب إلى أنسنة المكان، وللقارئ أن يتبصّر هذه الأنسنة من أول عتبة نصيّة في الرواية؛ أي العنوان، الذي حمل اسم شخصيّة بلقب عسكريّ "كولونيل" الذي اكتسب هويّته الإسميّة من هوية جبل "الزبربر"، "كولونيل الزبربر" وهذا الالتحام والانصهار بين الشخصيّة والمكان، يعكس طبيعة الإنسان في حدّ ذاته بوصفه الكائن الأكثر وعيا بالمكان، إذ يملك حاسة مكانيّة"[2]، فهوية الإنسان تتحدّد من حيث انتماؤه إلى هويّة مكانيّة تؤصّل له.

وتتعمّق الأنسنة أكثر في حوار "جلال" مع الجبل واستنطاقه ليبوح له عن الشّرخ التاريخي، الذي أصاب جنباته، والمسخ الذي طال دلالته التاريخية والثوريّة، حيث يقف الجيل شاهدا على استمراريّة تاريخيّة رغم تغيّر دلالة ذلك التاريخ في الحاضر يقول: " **وعند شروق شمس الغد في حقل العائلة، في بداية يوم حملة الحصاد والدّرس، وقف ينظر إلى جبل "الزبربر" (جلال) أحسّ**

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص61.

[2]– خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية العربيّة، ص103.

أنفاسك، هل يصلك صوتي؟ كنتَ لهم حصنا منيعا، ما أقوى صوتك؟ ولم يكن يسمع همسا له إلاّ في منامه" ستقتفي أثرهم يوما لتطهّرني كما فعلوا "[1].

أسهمت أنسنة المكان في تماهي وانصهار الذات بالجبل، عندما تجاوب معها يكشف عن حاجته إلى هذه الذات، ذات رسولية تطهّر هذا الجبل يوما، وتسترجع له قدسيّته وطهارته التي دنّسها التناحر العبثي في الزّمن الحاضر، ومن خلال هذا الحوار بين "جلال" وجبل "الزبربر" يمكن الجزم أنّ العلاقة بين الإنسان والمكان " تتمّ وفق قانون الفعل وردّ الفعل، إذ بقدر ما يؤثّر المكان ويحفر في الإنسان خصائصه وملامحه، فإنه (المكان) يحفر بالإنسان وفعالياته المستمرّة"[2].

وهكذا شكل الجبل موطن صراع إيديولوجي، تباينت دلالته الثوريّة والرّمزية زمنيا، بين البعد الثوري الزائف الذي اعتنقته الجماعات الإرهابيّة، وبخاصة "لحمر زغدان" في الزّمن المحايث للرواية، والبعد الثوري المحض، الذي صنعه جيل الثورة زمن الاستعمار، حين كانت المصالح الوطنيّة تعلو على أيّ مصلحة أخرى.

تنطلق رواية "شرفات بحر الشمال" في نقد التاريخ وتعرية أسراره وفضح زيفه من خلال مكان جزئي في المدينة، وهو شارع "عبان رمضان" الذي جاءه عمي "علام الله" هاربا ليتّخذه مرتعا لبيع جرائده اليوميّة، فما إن وقع بصره على اسم الشاعر حتى انهالت عليه قصّة وحيثيّات استشهاد أبطاله الذين قتلوا ظلما وقهرا وفي الوقت نفسه ينتقد السّلطة "عصابة الشكارة"، وتحكّمها في التاريخ الوطني واحتكارها للسّلطة والحكم، يقول "غلام الله": " **هنا..مثل المستشفى سأقيم مع رجل آخر أعرف ويعرفني قليلا، "عبان رمضان"، ظلم مثلما ظلم "مايو" الله يرحمو، لم تتح له فرصة الشهادة، ولكنّهم شهّدوه بالقوّة، قُتِل من طرف عصابة الشكارة والحبل التي كانت تصفي كلّ من يخالفها، تاريخ الموت لم ينزل على هذا البلد من السماء كمطر الصيف، له ناسه**

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص50.

[2]– خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص64.

ورجاله الذين يجيفون بلا أدنى تردّد (...) التفكير خطيئة، قتلوه مثل أيّة حشرة وبعد أيام مسحوا صراخاته واختناقاته الأخيرة في أقمصة الاستعمار"[1].

هكذا الرواية وعبر كلام "غلام الله" مع الشارع، تبشّر بنزعة جديدة في تخييل التاريخ، وسرديّة كتابة لا تأنس أبدا إلى الرؤية الوثوقيّة بالثّورة ومسيرتها، بل نهضت على اجتراح كتابة مضادة للتاريخ، تخلخل يقينياته إلى درجة أنّها شخّصته وأنسنته.

إنّ الرواية ومن خلال ذلك المشهد تؤسّس لكتابة مضادة للحقائق التاريخيّة تستطيع أن تبيّن لنا " أنّ القوانين خادعة، والملوك يتقنّعون والسّلطة تصنع الوهم والمؤرّخون يكذبون، لن يكون إذن خطاب التاريخ المضاد خطاب الاستمراريّة، بل سيكون خطاب التمزّق تاريخ كشف الأسرار وعودة الحيلة، إنّه إعادة ظهور لمعرفة مهرّبة ومخبّأة"[2]، تبحث عن قوّة كاشفة تفضحها وتجليها.

ثمّ ينتقل "غلام الله" ليحاور الشهيد "عبان رمضان" من خلال الشارع متحسّرا عن اختزال تلك القامات التاريخيّة، والأسماء الثوريّة في شوارع ساكنة صامتة، " **ها أنت اليوم يا صاحبي مجرّد شارع أخرس تحيط به الزبالة من كلّ جهة، لو فقط كان الشارع الذي يمشي عليه يوميّا أحد أو بعض قاتليك يتكلّم يصرخ بأعلى صوته أنّما عَفُونِي خلونِي في همّي ما تذكرونيش، أنسوني من تاريخكم يرحم والديكم ولكن من سوء الحظّ أو حسنه أنّ الشوارع التي تحمل أسماء الشهداء لا تتكلّم فتستر الأسرار وإلاّ لصرخت ألما وحسرة"[3].**

ولجوء الكاتب إلى أسلوب الأنسنة، لما لها من دور وظيفي في انتقال عنصر المكان من حالة الركود والسّكون إلى عالم مفعم بالحياة والحركة والمعنى، وبهذا تتغيّر دلالته الجغرافيّة

[1]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص189.

[1]– ميشال فوكو، يجب الدّفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغورة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص91.

[3]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص192.

الجامدة إلى نسق إيديولوجي تاريخي يسهم في " تنشيط التغيّرات الرمزيّة عن الذات وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخباياها"[1].

وفي موضع آخر يوظّف الكاتب الصورة الفوتوغرافيّة في استحضار التاريخ وتحريك المسكوت عنه فيه، يقول "ياسين" :" **انتبهت إلى الحائط، كان مكتظا بالصور الحائطيّة، لم أعرف منها إلاّ واحدة شدّتني إليها طويلا، المغتال "بوضياف" بلباس عسكري وبجانبه ستة من أصدقائه (..) تفحّصت الصور أكثر بدا لي الزّمن الذي عاشته البلاد مختصرا جدا.**

"**السّبعة معروفون ديدوش مراد، بن بولعيد ابن مهيدي، بوضياف، كريم بلقاسم، خيدر محمد، رابح بيطاط، ماتوا كلّهم بأقدار مختلفة، ثلاثة قتلوا وهم يحلمون ببلاد تحنّ على أبنائها، وثلاثة قتلوا وهم لا يصدّقون أنّ الأصدقاء يمكن أن ينقلبوا بهذه السّرعة وآخر السّبعة رابح بيطاط قاوم بالصمت قبل أ ينسحب نهائيا حاملا غلّه ويأسه في قلبه**"[2].

يلتقط النصّ أسرار التاريخ ومضمراته عبر جزئيات بسيطة وعابرة (شارع–صورة فوتوغرافيّة) ليشكّل منها قضايا ويفكّك من خلالها اشكالات مغيّبة، ومسكوت عنها لأنّ المقصود من المرئي (الصورة) ليس المرئي بحدّ ذاته بل في اللاّمرئي، الغائب المستحضر بفعل الحكي، كما قد تؤسّس هذه الجزئيات البسيطة لإستراتيجيات جمالية في تنصيص التاريخ، عبر وعي الروائيّ ذاته بهذه الإشكاليّة لأنّنا نبحث عن حضور التاريخ في الرواية نتساءل عن كيفيّة تشكّله جماليا، بوصفه " ماضيا يستوطن الذاكرة قبل أن تعمد الكتابة إلى نقل أطواره المتعاقبة، مهما تخالفت عن الزّمن، ابتغاء تحقيقه؛ كوقائع مسرودة سعيا وراء الاكتمال الذي يتجسّد في البناء الذاتي وانتاج المعاني الدالة على ذلك"[3]؛ ومن هنا يتّضح أنّ توظيف الصورة الفوتوغرافيّة لم يأت

[1]– خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص272.

[2]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص149.

[3]– بن جمعة بوشوشة، سرديّة التجريب وحداثة السرديّة، ص227.

اعتباطا؛ ذلك أنّ الصورة بمثابة الذاكرة التي تحتوي الماضي وتحميه من الاندثار والزوال لأنّها تملك قوّة تثبيتيّةوترسيخيّة لا تمحى.

فرضت خصوصيّة الأحداث الدمويّة، والفضاء الجنائزي الذي توشّحت به رواية الأزمة تواترا وحضورا لافتا لفضاء المقبرة، معطا ومؤشّرا دلاليا عن كثرة الموت والاغتيالات وسيما الموت المجاني الذي لم يستثن أحدا، فالمقبرة مكان للعبرة، حيث تمثّل النهاية الحتميّة التي ينتهي عندها المرء، بعد رحلة حياتيّة طويلة حبلى بالانكسارات والانتصارات، إنّها مكان مفتوح على الحضور والغياب.

إلاّ أنّ المقبرة فترة المحنة، حملت منظورا دلاليا ينفلت من قبضة الدلالة الشائعة والجاهزة للموت، ليعانق بعدا فكريا وإيديولوجيا يشعّ بالمعاني الرامزة، تقول إحدى الشخصيات في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي": " **لا يمكن أن يكون حدث ما أكبر ممّا شاهدت من صور الرّوع.. سبع سنين وأنت مازلت تتّسعين كلّ يوم للمغتالين والمقتولين بالأسلحة البيضاء، النارية والممزّقين في التفجيرات**"[1].

إنّ الذات الإنسانيّة لا ترفض الموت بوصف حقا وقدرا، ولكنّها تحزن وتتأسّف للاغتيال والقتل العمدي، الذي ترى فيه انتهاكا لحرمة النّفس وافتكاكا لحقّها في الحياة، لذلك كانت المقبرة مكانا لإثارة التساؤلات حول فلسفة الموت التي اجتاحت البلاد فحوّلتها إلى مرتع للرفات والجثث.

تتغذى المقبرة في رواية "دم الغزال" من بريق الإنزياحات اللغويّة والإيديولوجيّة الدالة الخطابات الاستعاريّة المتباينة؛ ما جعلها تكتسي تشفيرا رمزيا، يتجاوز المعنى المألوف للمكان، بوصفه ديكورا إلى عنصر باعث ومحرّض للذكريات " لأنّ اسقاط الحالة الفكرية أو النفسيّة للأبطال على

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفّي، ص160.

المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسيط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى محاور حقيقي"[1]، ينبض بالحياة الديناميّة.

وقد جاء وصف البطل للمقبرة تدريجيا ودقيقا، استهلّه بتحديد المعالم الهندسيّة والأبعاد الجغرافيّة التي تؤطّر المكان، حيث نعتها بأنّها " **مترامية الأطراف يضمّ في حناياها العديد من أبناء مدينتنا الضخمة، هذه التي يتعالى دبيبها عن بعد، قبالتي مربع يضمّ قبورا رخامية؛ هي قبور العظماء الشهداء لا يبدو عليه أنّه شكل هندسي لمربّع حقيقي، الرخام والتراب إذ يلتقيان، يلدان بعدا هندسيا آخر، قد يكون شبه منحرف أو معيّن، أو ما يماثل ذلك**"[2]، ثمّ ما لبث البطل أن أحدث قطيعة مع المفهوم الكلاسيكي للمكان (المقبرة) بأبعاده الفيزيقيّة، حين ركّز عدسته على مكان جزئيّ منها، وهو مربّع الشهداء، الذي وقف عنده مطوّلا، محاورا وناقدا ومتذكّرا، " **لقد اصطلحوا عليه منذ زمن على أنّه مربّع للشّهداء والرّجال التاريخيين، وقالوا إنّه لا حقّ أن يوارى فيه إلاّ العظماء بعد أن اتّفقوا فيما بينهم سرا على أنّهم عظماء، أمّا من خرج عن نطاق العظمة بسبب رأي متعالي أو معارضة بيّنة فتراب الدنيا، كلّها بإمكانه أن يضمّ عظامه باستثناء هذه البقعة**"[3].

وعبر تدفّق صور التداعي وبأسلوب ساخر تنفتح الرؤيا الأنطولوجيّة والإيديولوجيّة للمقبرة، على تداخل الأزمنة، وتناقض المواقف والشخصيات، حيث تضحى مثيرا لاستنطاق التاريخ وإثارة السواكن فيه، بفضح التعفّن السياسيّ، والصراع الأزلي على السلطة، الذي ميّز تاريخ الجزائر بمراحله المتعاقبة.

والرواية بذلك تكون قد نهضت على استراتيجيّة تجسير الزمن من خلال ربط السابق باللاّحق، حيث إنّ المكان هو الذي سيرسّخ وجود الزّمن، حتى بعد انقضائه، بوصفه لحظة هاربة تنقضي،

---

[1]– حميد حمداني، بنية النصّ السّردي، ص77.

[2]– مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص77.

[3]– المصدر نفسه، ص 77.

أما المكان فهو عنصر قار وقابع، " إنّ الذكريات ساكنة وكلّما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلّما أصبحت أوضح"[1].

وعليه اختزلت المقبرة تاريخ الجزائر بشخصياته، وحقبه الزّمنية المختلفة " **الخصوم الألذاء يجتمعون في هذا المربّع الوهمي، بعضهم أحياء وبعضهم الآخر قضوا () منذ سنوات، ها هو ضريح الرئيس "هواري بومدين" وبالقرب منه ضريح خصمه كريم بلقاسم الذي لقي حتفه مخنوقا في فندق من فنادق فرانكفورت، حقا هي مساحة وهميّة تجمع كل المتناقضات من أحياء وأموات**"[2].

تغدو المقبرة عبر هذا الوصف فضاءا للتناقضات، تجمع بين الانفتاح والانغلاق وبين الموت والحياة، بين الحاضر والماضي، وبين الزّيف والحقيقة، حيث أضفى عليها "مرزاق بقطاش" هالة من الوصف، جعلتها بؤرة دلاليّة مركزيّة في الرواية، إذ ذكرت ثمانين مرة؛ وكأنّ الكاتب يؤشّر بالمقبرة إلى الوطن "الجزائر"، انطلاقا من تلك التناقضات الثانويّة والارتحال التاريخي الذي تعبّر عنه جملة الشخصيات التاريخية والسياسية المستحضَرة، والتي طُمِرت في دهاليز ذلك المربّع المظلم، الذي اختزل تاريخ الوطن، يقول البطل: " **تاريخ الجزائر كلّه يتجمّع في هذه اللّحظات ضمن هذا المربّع الرخامي المهزوز، الأحياء والموتى، الثوار واللاثوار، الوطنيون والمصاليون، جبهة التحرير الوطني، الاشتراكيون، وأشباه الشيوعيين، الإسلاميين والملاحدة وهم بمجرد خروجهم من المقبرة، سيعودون إلى سابق عهدهم في المناورات، والدسائس**"[3]، وبالتالي تصبح المقبرة مكان التناقضات والأضداد التي شتّتها زيف السّلطة ووحّدها وجمعها الموت، الذي وحده لا يأبه بالفوارق والامتيازات.

[1]– غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، ص39.

[2]– مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص185.

[3]– المصدر نفسه، ص188.

4- الذاكرة وعقدة التاريخ:

إنّ من أهمّ الوسائط الفنيّة التي توسّلتها رواية الأزمة في طرح إشكالات التاريخ تقنية التذكّر، كون الرواية لا تتمثّل الماضي إلاّ في إطار التواصل لا القطيعة، وعليه كانت كتابة التاريخ في خطاب الأزمة الذي يبحث في الهويّة؛ هي كتابة الذاكرة الراهنة وبخاصة الذاكرة الجماعيّة، من حيث هي إرث معرفي تاريخي حضاري، تخلّد به الشّعوب مآثرها خوفا من الاندثار والنّسيان.

ونعني بالذاكرة الجماعيّة، "نقل تجربة تقاسمتها جماعة واحتفظت بها"[1]، ولا ينفرد بها شخص بعينه، بل هي ميراث جماعي مشترك، ومكوّن من مكوّنات الهويّة التاريخيّة التي أساسها وأصلها؛"ذاكرة جماعيّة" وليست "ذاكرة فرديّة"، وهو ما أكّده "بول ريكور" في قوله: " الذاكرة تهمني أيضا كذاكرة مشتركة"[2]، وهذا الكلام يقودنا إلى أكيد العلاقة الجدليّة بين الذاكرة والتاريخ، فإذا كان دور الذاكرة تجاه التاريخ هو حفظ الحدث التاريخي من الضياع وضمان الاستمراريّة والدّيمومة في الزّمن عبر الترهين والاستحضار، فإنّ دور التاريخ ومزيّته على الذاكرة من حيث هو مكوّن ومؤسّس للذاكرة من خلال ذلك التراكم في التجارب الإنسانية ويشرح أكثر "ريكور" " هناك امتياز للتاريخ لا يمكن نكرانه، هو امتياز توسيع الذاكرة الجماعيّة، ونقدها وتفنيدها إذا انطوت على ذاتها وأغلقت أبوابها لتعيش داخل آلامها..في طريق النّقد التاريخي تلتقي الذاكرة بمعنى العدالة، إذ كيف تكون الذاكرة سعيدة، إذا لم تكن في ذات الوقت عادلة"[3].

وتأسيسا على هذا القول، يضحى التاريخ جوهرة الذاكرة، ومكونها الأساس الذي يحتاج بين الحين والآخر إلى إعادة صياغة وانبعاث جديد، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بآلية التذكّر،التي تعدّ نكشا في طوايا الذاكرة؛ قصد إضاءة مناطق الظلّ واستجلاء الحقائق التي غبرت مع مرور الزّمنوتعاقب الأحداث، كما أنّ الاشتغال على الذاكرة يتيح للسّرد من الناحية الوظيفيّة والبنائيّة، الانزياح

---

[1]- بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ص154.

[2]- المرجع نفسه، ص157.

[3]-المرجع نفسه، ص650.

والتقليل من سطوة الوثائقي على الحكاية، بوصف أنّ التذكّر يجرّدها من مرجعيتها الزمنيّة الخارجيّة، لتوغّل في سرد استبطاني يقوم على المناجاة والتداعي الحرّ.

احتفت رواية "كولونيل الزبربر" للحبيب السائح بالسّرد الاستعادي الذي جعلها رواية ذاكرة بامتياز، تقول "الطاوس":" **بدبيب النّمل بين الجلد والعظم، ولا شيء في ذهنه عن غد إلاّ هذا الحاضر الذي صار ماضي وجهته ومحطّته النهائيتين ورضوض وجدانه التي يأبى قدره أن يزيحها عنه إلى النسيان، يتذكّر "كولونيل الزبربر" كأنّ مداركه انشلت عن الاستيعاب وعن الترجمة، عن التخيّل وهو يودّ لو كان في حل من أي تذكّر يعيده إلى خوال كلّها فقد وضياع وخيبة**"[1].

يسعى "جلال" عبر ذاكرته المتعبة والمثقلة بالأسئلة إلى تأسيس نوع جديد من الفهم، لما حدث في الماضي انطلاقا من عتبة المسافة الزمنيّة التي توفّر له أفقا جديدا لقراءة الراهن من خلال المزج بين ذاكرة التكوين والتشكّل (الماضي)، وذاكرة الوعي والتجلي (الحاضر) حيث إنّ هذه المسافة الزمنيّة في لحظة التأملّ تسمح للذات برصد الآثار والترصبات التي خلّفتها الخبرة التاريخيّة الماضية في وعي البطل " كولونيل الزبربر" الذي يعيش عبر شروده الذّهني لحظة الانكسار الذاتي لانجلاء الوهم الإيديولوجي والتاريخي، بسقوط كلّ القناعات والثوابتوسيما الثوريّة التي راهنت عليها الذات زمن الحرب، تردف "الطاوس" " **فبرغم حرارة هذا الخامس من جويليّة، يشعر برغبة غريبة تجتاح بدنه حزنا متجدّدا من ذكرى ما حلّت به، لتراجعه بهمّ استوطن منه الرّوح، يعرف أنه لن يبرحه حتى آخر يوم من حياته الباقية (...) ما آل إليه مجد حرب تحرير من التفريط المذنب والنسيان القسري يعصر قلبي حسرة قيم مقاومته، ثقافتها (...) ذلك كلّه يتهاوى إلى الجحود**"[2].

تفقد التواريخ الوطنيّة والطقوس الاحتفاليّة التخليديّة قدسيتها ورمزيّتها عند "جلال" في الزّمن الراهن، لأنّها هي التي تمكّن الجماعة من إحياء وتخليد الأحداث المؤسّسة لهويّتها بوصفها " بنية

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص222.

[2]– المصدر نفسه، ص57.

رمزيّة للذاكرة الجماعيّة، ولا وجود لجماعة بشريّة لا علاقة لها بأحداث تدشينيّة التي هي من المفروض أصلها"[1]، ونقصد بالأحداث التدشينيّة عيد الاستقلال الذي أُجهض عشية نيله.

إنّ "جلال" يتحسّر على فدية وثمن ذلك الحكم الذي راح ضحيّته النّفس والنفيس ويبدو بوضوح ذلك التماهي بين الوظيفة الإدماجيّة للإيديولوجيا والحدث التاريخي (5جويليّة) المؤسّس لحريّة وهويّة الذات والجماعة؛ لأنّ الوظيفة الأساس للإيديولوجيا " هو نشر الاقتناع بأنّ تلك الأحداث المؤسَّسة هي عناصر مكوّنة للذاكرة الاجتماعية، ومن خلالها للهويّة نفسها"[2].

وعليه فجلال حينما وقف يسترجع الماضي، لم يفعل ذلك من باب الحنين إليه والتغنّي بأمجاده، وإنّما ليعيد قراءته وترهينه، ويكشف عن كيفيّة تورّط ذلك الماضي بأحداثه وخيباته في تشكيل الراهن المأزوم، فما صعّد ألم وخيبة هذه الأجيال المتعاقبة (بوزقزة، جلال، الطاوس) هو امتداد جرح الماضي وإيغاله في الديمومة فكلّما انتابها ظنّ أنها تخلّصت من تفاصيله وعبئه نجده قد ازدادت توغّلا، لتسحبها الذّكرى إلى محارق الذاكرة.

يقول "محمد عابد الجابري" في كتابه "حفريات الذاكرة": " كذب من يدّعي أو يعتقد أنّ ذاكرة الإنسان تنسى، أو أنّ مابها يتقادم ويتلاشى، كلاّ ثمّ كلاّ، إنّها تحتفظ بكلّ شيء، بما يعنيه صاحبها أو لا يعنيه، تحتفظ بالمشاهد والصور والأصوات وأكثر من ذلك وأهمّ تختزن في حرز حريز كلّ المشاعر والانفعالات التي لم تجد سبيلها إلى التعبير عن نفسها تحت ضغط دوامة الحياة اليوميّة حياة الغفلة والتيه والعيب، والابتعاد عن الذات"[3].

وبهذا المعنى يغدو الماضي مكنونا من مكنونات الذات وله غياب مؤقّت داخلها سرعان ما ينبعث حيّا كلّما احتاجت الذات إلى ذلك، وهو ما خوّل له أن يمارس سطوة وهيمنة على ذاكرة

---

[1]– بول ريكور، من النصّ إلى الفعل أبحاث في التأويل، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص309.

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]– ادريس الكريوي، بلاغة السّرد في الرواية العربيّة، ص19.

"جلال"؛ ولعلّ ما يفسّر محاولة هروبه من وطأة الذاكرة وأصل الماضي هو تحوّل ذلك الماضي إلى عقدة كما سمّاها "عبد الله العروي" في قوله: " لكل شعب مهما كان تاريخه طويلا أو قصيرا عقدته، وكلّما كان التاريخ طويلا كانت العقدة دفينة في النّفس عقدة ليست بالمعنى النفساني أو الفرويدي/ ما معنى العقدة، هي ما يتركه فيك التاريخ"[1] من تشوّهات وخيبات تتعمّق أكثر كلّما امتدّت في الحاضر، وبخاصة حين تخضع إلى المعاودة والتكرار، باصطناع الحدث المماثل أو القريب منه، تقول "الطاوس" عن أبيها "جلال": " **فلا بدّ أن أعزو ما أجبر الوالد –كولونيل الزبربر– على سرده، ما جعل الزّمن القاهر من حياته تبعثرات يصعب إعادة توثيقها في الذّهن، إلى ضغط صرخته المحتبسة في روحه بفعل آلامه وكل آماله، إنّها حال شبيهة بحالي الآن، لا أدري كيف أصرخ في وجه الحماقة !، إنّي أدرك أنّه يصعب على ضابط سام مثله قياسا إلى ما مضى من تلك الحياة أن يفصل لحظة عن أخرى كعزل عنصري الماء؛ فتلك هي المعضلة !**"[2] والمرء " لا يتذكّر الماضي إلاّ إذا أصبح الأمر مأساة"[3]، ألقت بظلالها على الحاضر والمستقبل، وهو ما يردّده ملفوظ "جلال" " **وإذ تلك الأحداث تتباعد عني مسافة يحرقها تيار النسيان، تتراءى لي وقائعها المنتقاة للتاريخ الرّسمي، تثبت علامات لذاكرتي وكليشيهات لعيني بكامل النّشوة لحقيقة حرب تحرير كانت قاسية ، لخيبة استقلال لم تفتأ قاتلة؛ إنّه حال الوالد–كولونيل الزبربر– حال والده جدّي مولاي بوزقزة..إنّها حال جيلي الصارخ بتوهانه أن يعاد إليه تاريخ آبائه**"[4].

ولا يخفى على قارئ المقبتس السابق احتفاؤه بالقرائن اللّغوية والاشتقاقيّة التي تنتمي إلى الحقل الدلالي للذاكرة؛ نحو (يجرفها، تتراءى، ذاكرتي) وكلّها ألفاظ دلّت على استحضار وترهين الماضي آنيا.

---

[1]– عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص36.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص22.

[3]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربيّة، ص136.

[4]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص22.

وقد منح هذا الاحتفاء بتقنية التذكّر قدسيّتها ولالتها الإبداعيّة والإيديولوجية، في أغلب المواقف التذكريّة للشخصيات داخل الرواية " ذلك أنّ السّرد التذكّري يتيح للذات اكتشاف كينونتها التي ظلّت مغيّبة في تجربة الفعل السياسيّ الجماعيّ وإعادة بنائها انطلاقا من وعي نقدي يفكّك تجربة الماضي بحيث تعيش الذات تجربة انبثاق جديدة، وتتحرّر من الوهم الإيديولوجي والثوري تأويل هذه الذات لماضيها وتاريخها"[1]، وهنا يكمن البعد الإيديولوجي لفعل التذكّر الذي يضع كلّ شيء موضع شكّ ومراجعة، قد تؤدي تحوّلا في الوعي؛ من وعي إيديولوجي ثوري محتفي بعقيدته ووطنيّته، إلى وعي تشكيكي يستنطق مضمرات التاريخ التي عراها الراهن بتناقضاته وانحرافاته، فتتحوّل الذاكرة الراهنة إلى نبوءة الماضي، يقول "بوزقزة" متذكّرا ما تنبّأ به في الماضي من تصدّعات يشهدها زمن الاستقلال : " **سجّل مولاي بوزقزة، يبدو ذلك مثل نبوءة، أنّ فدية هذه الحرب ستكون أكبر من أيّ توقّع وأنّ الناجين منها لن يحفظوا لضحاياها إلاّ قليل منهم، ذلك ما جدد له شعور بالكآبة**"[2].

وهي النبوءة نفسها التي تنبّأ بها أحد الخونة أيام الثورة، "عمي العربي"، حين وقع تحت قبضته ساخرا ومتهكّما من هذا المجاهد ومن ذوده عن الوطن الذي سيتخلى عنه يوما، وقد صدقت نبوءته بعد الاستقلال الذي همّش "عمي العربي" واستغنى عن خدماته، يقول "عمي العربي" متذكّرا قول ذلك الخائن " **أنا أمارس دورا كما تمارس أنت دورك أنا أرى في اتجاه أرى أنه سيدوم طويلا، فرنسا لن تخرج من الجزائر لا اليوم ولا غدا، إنّها اقية، وسترى أنّك حتى لو قتلتني فستكتشف أنّ عدد الذين يقفون في جهتي كثيرون، وأنّك لن تحصل في النهاية إلاّ على لقب مفبرك يضحكون به عليك، ليأكلوا كلّ شيء دونك، لأنّ الذين أرسلوك يأكلون من بقاء فرنسا أيضا، فلن يكون ثمة فرق بيني وبينك، أولئك الذين سيخونونك ذات يوم باسم الواجب**"[3].

---

[1]– محمد بوعزّة، سرديات ثقافيّة، ص95.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص76.

[3]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص08.

إنّ نصّ الأزمة ومن خلال النموذجين السابقين، يروم إلى المزج بين الذاكرة والنبوءة قصد التأصيل والتجذير لشروخ الحاضر، انطلاقا من ذاكرة الماضي، لأنها أدركت وعبر شخوصها، أنّ مشكلات الحاضر وانقساماته امتداد لتصدّعات الماضي الثوري بتمثيلاته وأنساقه الإيديولوجيّة التي تشهد اقتتالا فيما بينها.

اشتغلت رواية "ذاكرة الجسد" على أسلوب التسلسل العفوي للذكريات، أو ما يصطلح عليه بالتداعي الحرّ، أي "أسلوب الشيء بالشيء يذكر"[1]،وهو يعني في علم النّفس " أن يوحى لشيء بشيء آخر، يتفق معه في صفة مشتركة أو متناقضة على نحو كلّي أو جزئيّ، حتى لو كان الاشتراك بينهما يتمّ بمحض الإيحاء"[2]، إنّه انبعاث الذكريات العفوي، التي تحرّكها الحواس وتثيرها، فقد تصادف حواسنا أشياء موجودة في الواقع، تكون لها علاقة بالماضي فتتداعى تلك الصور في الحاضر، كما لو كانت كائنة حقا.

وتأسيسا على هذا المفهوم، صنفت "ذاكرة الجسد" رواية ذاكرة بامتياز يقول السارد:" **أحبّ دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزة لذاكرة أخرى**"[3]، وهكذا تنظّر أحلام ودون قصد للتداعي الحرّ الذي قامت عليها روايتها فهي تهجس عبر صوت "خالد" أنّ ما يُسرد لاحقا ما هو إلاّ سيل من الذكريات، وإن كانت الأحداث المشتركة بين الماضي المسترجع والحاضر المعيش، تتباين وتختلف من حيث الزّمن والدلالة لدى البطل، الذي انهالت عليه ذكرياته وذكريات الوطن ليلة نوفمبر 1988 لتعود به إلى تاريخ مضى، صنعه هو، ووطن دافع من أجله.

إنّ حدث موت أخيه "حسّان" الذي جاء ليدفنه، والذي صادف الاحتفال بالذكرى الرابعة والثلاثين لاندلاع الثورة الوطنيّة، كان وحده كفيلا بإثارة سواكن الذاكرة؛ يقول: " **الذاكرة في مناسبات كهذه**

[1]– أحلام حادي، جمالية اللّغة في القصة القصيرة، قراءة تيار الوعي في القصة السعوديّة (1970–1995)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص59.

[2]– أحلام حادي جمالية اللغة في القصة القصيرة، ص59.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23.

لا تأتي بالتقسيط، وإنما تهيم عليك شلاّلا يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات، وكيف لك ساعتها أن توقفها، دون أن تصطدم بالصخور وتتعثّر في زلّة ذكرى.. وها أنت تلهث خلفها لتلتحق بماضٍ، لم تغادره في الواقع وبذاكرة سكنها لأنّها جسدك"[1]، يعمد "خالد" إلى ترهين الماضي عبر استدعائه، إنّ "خالد" " لم يعد شيئا من عالمه، لكنّه وهو يشاهد الظلال تعود به الذاكرة إلى عالمه الماضي، فيصير الماضي جزءا واقعيا من عالمه المعيش.

وعبر هذا الترهين للماضي يعلن البطل تمرّده على الزّمن، من خلال نفيه واختزاله وتجميده في لحظة زمنيّة، يأبى مغادرتها وهي أوّل نوفمبر 1954 :" **أنا الذي فقدت علاقاتي بالزّمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر.. فهل لي ألاّ أختار تاريخا كهذا..لأبدأ به هذا الكتاب"**[2]، وبعد هذا التاريخ أصبح البطل يعيش خارج الزّمن وعليه يحاول جاهدا في تلك الليلة الانفلات من قبضة الماضي، لكن دون جدوى لأنّه يحمل ذاكرته في جسده؛ هذا فضلا على أنّه من صانعي ذلك التاريخ وتلك الذاكرة الجماعية التي تتلاشى وتتفكّك في اللّحظة الراهنة.

إنّ الحاضر بانحرافاته وتصدّعاته كان القادر والمثير لذاكرة "خالد" في ليلة أوّل نوفمبر 1988، حيث يقول:" **يستيقظ الماضي الليلة داخلي..مربكا يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة.. فأحاول أن أقاومه، ولكن هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟"**[3].

يسعى البطل عبر هذين الزّمنين المتناقضين، الماضي والحاضر، إقامة مجانسة ومطابقة بينهما، إلاّ أنّ التغيّر الدلالي والإيديولوجي التاريخي لهما، يحول دون رغبته، يقول مرة أخرى: " **بين أوّل رصاصة وآخر رصاصة تغيّرت الصدور، تغيّرت الأهداف... وتغيّر الوطن"**[4].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص43.

[2]–المصدر نفسه، ص24.

[3]– المصدر نفسه، ص25.

[4]–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23.

ولعلّه لا يعزب عن الفهم قصديّة هذا الاستحضار للماضي وسطوته على ذاكرة البطل، والذي كان من أجل المقارنة بين انطلاق أوّل رصاصة في حرب التحرير 1954وآخر رصاصة، كانت تبشّر وانتفاضة أخرى 1988، لكن شتان بين الرصاصتين اللتين تتباينان على مستوى الصدور والأهداف؛ فالصدر المتّجهة إليها الرصاصة الأولى، كانت من الذات الآخر العدوّ المستعمر، في حين أنّ الرصاصة المتّجهة في الزّمن الراهن صُوِّبت من الذات إلى الذات، وتبعا لهذا، فإنّ الأهداف كذلك تغيّرت، فإن كان الهدف الأسمى من الثّورة 1954، تحرير الوطن، أما هدف نوفمبر 1988، غلبت عليه البراغماتية والشّعارات الجوفاء التي أدمت الوطن: فعند انتفاء الوصل والتناغم مع العالم والواقع المعيش، ترنو الذات إلى مرفئ آخر، حيث السكينة؛ لتتحسّس مواطن عجزها وضعفها، وعليه فإنّ " مسار الانكفاء الذاتي الذي يقوم على الرّغبة في التحرّر من الماضي، لأنّ الماضي بوصفه سلسلة من الأوهام تجسيد لاستعارة الثّقل، ويكسب مسار الانكفاء وظيفته داخل هذا السياق باعتباره عمليّة تحرّر من الثّقل، لأنّه سيدشّن مسار العودة إلى الذات بعد التحرّر من التاريخ والإيديولوجيا"[1]، ومنه فإنّ هذا التداخل الزّمني ليس في الحقيقة سوى تجسيد جمالي لقلق الذات وتصدّع الثوابت التي تهاوت أمام البطل.

[1]– محمد بوعزّة، سرديات ثقافيّة، ص97.

الفصل الثالث

نقد المرجعيّة السياسيّة

1- ازدواجيّة السلطة

2- المنظور السّلطوي في الرواية

3- محكيّ الذات، إقصاء للجماعة ونقد للسلطة

تمهيـــــد:

إنّ ارتباط الرواية العربيّة الجزائريّة- في حلقات تطوّرها- بالتاريخ السياسي يمكن أن نلحظه من خلال مسايرتها للتحوّلات المجتمعيّة والتغيّرات السياسيّة الجذريّة التي شهدها الوطن منذ الاستقلال، وإن كانت الرواية لم تتعامل مع المعطى السياسي بكيفيّة متجانسة وربّما هذا ناتج عن سمة التحوّل واللاّاستقرار الإيديولوجي المستمرّ الذي طبع المجتمع الجزائري، والذي بدوره لم يثبت على نظام حكم واحد أو مشروع اقتصادي قار؛ وإنّما كان يستجيب لتغيّرات المعطيات الخارجيّة من حوله، الشيء الذي أدّى إلى تغيّر مضمون الخطاب الوظيفي للرواية الجزائريّة، " من وصف الريف والثورة والتغنّي بالاشتراكية فترة السبعينيات، إلى مساءلة أزمة الحريّة السياسيّة والديمقراطيّة؛ سواء تجاه إيديولوجيا السلطة الاشتراكيّة الماضية، أو تجاه الإيديولوجيات الأخرى التي تشكّلت بعد التعدّدية الحزبيّة"[1] وتحديدا نهاية الثمانينات وما بعدها.

اتّخذت الرواية الجزائريّة السياسيّة فترة السبعينيات بعدا وطنيا تمجيديا من خلال مساندتها لمشاريع السلطة وتزكية خطابها الاشتراكي؛ وبخاصة ما تعلّق بالثورات الثلاث، الصناعية والثقافيّة والزراعيّة التي حدثت في عهد الرئيس الراحل "هواري بومدين"، وعليه مثّلت الرواية الجزائريّة في هذه الفترة رواية سلطة " تبنّت إيديولوجيا السلطة السياسيّة، فكانت جزءا من مؤسّساتها الثقافيّة المكوّنة لها"[2]، عمل خطابها على مساندة المشروع الاشتراكي، فكانت موالية للسّلطة ومروّجة لها آنذاك، حيث كان الأدب مؤدلجا وفق الإيديولوجيا الاشتراكيّة، التي اتّخذ لها الدولة شرعة ومنهاجا، تستمدّ منه مشاريعها الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة، فتأثّر بهذا المدّ الإيديولوجي عديد الروائيين الذين حملوا شعار؛ " أينما مالت الريح أميل كي لا أُكسَر"

---

[1]- علال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة، ص28.

[2]- جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنّشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (دط)،2005، ص09.

وهذا النّمط الروائيّ يمثّل أحد أشكال "اتّجاه التحوّل" الذي عرفه السّرد المغاربي بصفة عامة فترة السبعينيات، " بحكم أنّه يمثّل تحوّلا نوعيا في شكل الممارسة الروائيّة ويجسّد في الآن ذاته ومن خلال أسئلة متونه الحكائيّة مختلف التحوّلات التي بدأت تشهدها المجتمعات المغاربيّة منذ مطلع السبعينيات ويمثّله نمطا، الرواية الواقعيّة الاشتراكيّة ورواية الواقعيّة النقديّة"[1].

وتعدّ رواية " ريح الجنوب" باكورة الرواية الجزائريّة المعاصرة، التي كتبت وفق أصول وفنيات الكتابة الروائيّة الحديثة ذات المنحى الواقعي، والتي وقّعها صاحبها عام 1970، تزكية للخطاب السياسي في مسعاه للخروج بالرّيف من عزلته ونصرة الفلاح بالقضاء على الإقطاع ضمن سياسة الإصلاح الزراعي، وإن كان الناقد "محمد مصايف" يرى أنّ الموضوع المحوري الذي تدور حوله الرواية ليس هو موضوع الثورة الزراعيّة، كما ورد في بعض الدراسات النقديّة، ولكنّه "تلك النفسيّة المحافظة التي حملها بن القاضي من أوّل صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها، وهي نفسية الطبقة الإقطاعيّة التي عاشت الثّورة الجزائريّة دون أن تندمج فيها اندماجا كليّا، وكلّ صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في سير الأحداث؛ إنّما كان بين هذه النفسيّة وبين المجتمع الريفيّ المتمثّل في المرأة والسلطة والثقافة التي كان يمثّلها الطاهر المعلّم ومالك إلى حدّ ما"[2].

ثمّ تلتها رواية "اللاّز" للطاهر وطار سنة 1972، الذي مهّد فيها عن مناسبة كتابته للرواية " **طيلة السنوات السّبع (1965-1972) التي استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطّعة من شهر لآخر، كان يطغى عليّ الشعور بالذّنب، إنّ بلادي تسير إلى الأمام بخطى عملاقة المدارس تنبت من الأرض نباتا؛ والمعاهد تتطاول في المدن والقرى تطاولا، المعامل تثقل بآلاتها أرضنا، شرقها وغربها وشمالها وجنوبها، والإنسان في كلّ ذلك يتطوّر، وأنا مشدود**

[1]- بوشوشة بن بوجمعة، ارتحالات السّرد في الرواية المغاربيّة، ص28.

[2]- محمد مصايف، الرواية الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، ص181.

إلى هذه القصّة أتفرّج عن الماضي، ولا أساهم في المعركة الحاضرة"[1]، وكان يقصد بالمعركة الحاضرة الثورة الاشتراكيّة بأبعادها الإيديولوجيّة المختلفة، التي تبلورت أكثر في رواياته الأخرى، "الزلزال"عام 1974، التي بارك عبرها مشاريع النظام السياسي في تلك الفترة وبخاصة النّهج الاشتراكي، وإن كان الناقد "عمر بن قينة" قد وجّه أصابع النّقد لصاحب هذه الرواية واتّهمه بالتبعيّة لأفكار النظام السياسيّ، فحسبه أنه لم يقتم بالدور الأسمى والفعال الواجب على الكاتب الملتزم، من تبشير بالقيم والمبادئ والدّفاع عن قيم الفلاح ومعاناته، حيث يقول عن إيديولوجيا الرواية: " .. هي إيديولوجيا النظام السياسيّ في الجزائر يومئذ، تصفّق له الرواية وتبارك خطواته، فتعضده بذلك من منظور ما كان رائجا، حينئذ في مجال الكتابة في الأدب والنّقد ونظريّة الالتزام، حتى أواخر السبعينيات، حين كان يقتضي من منظور حزبي (الحزب الواحد) واجبات معيّنة منها؛ الدّفاع عن الإرادة السياسيّة، لتغيير العلاقات الاجتماعية وتبديلها في المجتمع"[2].

والطاهر وطار في معالجته لموضوع الاشتراكية – كما ذهب إلى ذلك محمد فاسي– قد جانب ما درجت عليه الرواية الواقعيّة الاشتراكيّة التي تبثّر الحكي حول شخصيّة ذات منحى اشتراكي، تهلّل وتروّج لهذا النظام " إلاّ أنّ الطاهر وطار في هذه الرواية اختار أن يتناول موضوعه من وجهة نظر معاكسة، فالاشتراكيّة هنا اشتراكية السلطة ووجهة نظر الكاتب هي نفسها وجهة نظر السلطة، أمّا بطل الرواية فهو عكس التيار، من حيث هو نموذج محافظ وقف ضدّ السلطة، وضدّ مشروعها الاشتراكي"[3]والذي رآه مشروعا مستمدّا من الثقافة الكافرة والملحدة التي أسّسها الفكر الشيوعيّ لذلك وجب محاربته ومعارضة كلّ من يدعو إليه، وهذا ما نستشفّه من خطاب الرواية عبر صوت شخصيّة "بولرواح"؛ " **قاومنا رأي ابن**

---

[1]– الطاهر وطار، اللاّز، الشركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص08.

[2]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، الشركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، الجزائر، ص62.

[3]– محمد فاسي، دراسات في الرواية الجزائريّة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، 2000، ص43.

خلدون في مطلع الاستقلال وفي باقي السنوات، حتى بدأوا يخرجون عن الموضوع ويعلنون في كلّ مرّة عن فكرة مستوردة من هنا أو هناك، لكن بالغوا (...) خدعونا خدعونا بالاشتراكيّة (...) ثمّ ها هم فجأة الحريّة، الحريّة، الاستقلال، استقلال، الحكم، حكم السلطة سلطة، لكن أعمال في الحياة حتى حد المنكر لا (...) لا الشيء لمن يملكه والتمليك وارد في القرآن الكريم"[1]، علما أنّ هذا التناول للموضوعات والإشكالات السياسيّة الراهنة كان مرهونا ومحكوما باعتبارات سياسيّة نابعة من انتماء وفكر الكاتب الإيديولوجي فترة السبعينيات، الذي انضوى تحت لواء الواقعيّة الاشتراكيّة وتغذى من مبادئها وأفكارها المعارضة للرجعيّة الرأسماليّة والمبشّرة بنصرة القضيّة الإنسانيّة في بعدها الاجتماعي والإيديولوجي، حيث مثّلت الاشتراكيّة " صراعا ملحميّا ضدّ النُّظُم الاجتماعيّة غير العادلة، في سبيل إعادة بناء المجتمع لما فيه مصلحة الشعب"[2].

وعليه فإنّ الرواية السياسيّة في توجّهها الواقعي سيطر عليها الهاجس الإيديولوجي ما جعل ظهور هذا النّمط الروائيّ "الواقعيّة الاشتراكيّة" طرفيا وعرضيا سرعان ما أفل وهجه بزوال المرحلة والمدّ الاشتراكي؛ وبخاصة بعد فشله في تحقيق ما طمحت إليه النّخب، وما جاء به من تنظيرات ومبادئ، لترث محلّه نزعة واقعيّة انتقادية هدفها " نقد الحياة الإنسانية بشتى أشكالها، وفق مفهوم إنساني لا يرتبط بالمفهوم الماركسي، ولذا فالحكم على أدبيّة النصوص الأدبيّة ينطلق من مدى ارتباطها بالواقع تصويرا ونقدا"[3].

وهكذا ونتيجة لتحوّلات سياسيّة واجتماعيّة شهدتها الجزائر، وسيما على مستوى نظام الحكم وزوال النظام الاشتراكي، أو ما يسمى بمرحلة موت الإيديولوجيا، استحالت وظيفة الرواية السياسيّة الجزائريّة من واقعيّة اشتراكيّة إلى واقعيّة نقديّة منتصف الثمانينيات، تتجاوز الرصد إلى النّقد والفضح؛ وبخاصة بعد تراجع المدّ الثوري والاندفاع الإيديولوجي، ومع هذا

[1]- الطاهر وطار، الزلزال، ص120.

[2]- بوجمعة بوشوشة، ارتحالات السّرد، ص29.

[3]- علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة، ص24.

التحوّل، تغيّرت العلاقة بين الرواية والسلطة السياسيّة إلى مدار المساءلة، من حيث احتكار السلطة والاستبداد بالرأي، حيث بأرت الرواية الجزائريّة مركز حكيها على اخفاقات السلطة وانزلاقاتها السياسيّة والاجتماعيّة ما بعد الاستقلال.

وهذا العدول الوظيفي في توجّه الرواية الجزائريّة في هذه المرحلة لم ينشأ من فراغ وإنّما تأسّس على خلفيات ومعطيات خارجيّة مختلفة تبلورت أكثر في انتفاضة 5 أكتوبر 1988 التي كانت لها قوّة الفتيل، لما أحدثته من تغيّرات جذريّة وهيكليّة توّجت بتعدّدية حزبيّة منفلتة ومتحرّرة من قبضة الحزب الواحد، على الرّغم من أنّ ذلك التعدّد لم يكن حلاّ بقدر ما كان تيها وصراعا وتشرذما غير مؤسّس؛ إذ إنّ ذلك التعدد والاختلاف الحزبيّ والإيديولوجيّ لم يكن رحمة بين الإخوة المتصارعين، بل تحوّل إلى شقاق، عمّق الشّرخ السياسيّ.

إنّ هذه الانتفاضة والتحوّل الإيديولوجي أثار فضول الكتّاب وحرّك أقلامهم في البحث عن فنيّ يستجيب لتلك المعطيات الجديدة، فها هو الروائيّ "مرزاق بقطاش" يصرّح من خلال روايته " عزوز الكابران" ذات المنحى الواقعي النقدي عن الحوافز التي أغرته لكتابة روايته

" **قيل عن أحداث الخامس من أكتوبر 1988، بأنّها من صنع السّلطة، وأياما كانت الخلفيات وأسبابها ودوافعها فإنّ الشعب الجزائريّ هبّ ليقول كلمته ويعلن رفضه لمحتكر الرأي الواحد**"[1].

وقد تعزّزت هذه النّزعة النقديّة وتعمّقت في خطاب الأزمة الذي سعى إلى الانعتاق من أسر الخطابات الإيديولوجيّ والرؤية التسجيليّة التوثيقيّة، ونتيجة لهذا؛ " تحوّل النصّ الروائيّ السياسي إلى النّظر في الواقع الاجتماعي والسياسيّ محاولا نقده من زوايا إيديولوجيّة متباينة وفلسفيّة متغايرة، وذلك دفعا إلى توظيف أدوات فنيّة متنوّعة قائمة على فلسفة التجاوز ولغة

[1]– مرزاق بقطاش، عزوز الكابران، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1989، (الغلاف).

التعرية والفضح"[1]، لكلّ ما هو إشكالي في المسار التاريخي والسياسي؛ وبخاصة بعد تشكّل وعي روائي لدى رعيل من كتاب هذا الجيل على مستوى الرؤية الإيديولوجيّة والطرائق السرديّة التي تبلور بحقّ ذلك التحوّل المجتمعي.

وعليه؛ فإنّ نصّ الأزمة كان امتدادا لرواية المعارضة التي ظهرت في نهاية الثمانينيات واستتبت زمن أفول الإيديولوجيا " لتعبّر عن انسداد الوضع السياسيّ والاجتماعي والاقتصادي، لذا لم يُقبل خطابها الإيديولوجي زمن الهيمنة الكليّة لخطاب الحزب الواحد وهكذا فقد وقفت لتعارض إيديولوجيا السلطة وتطرح أزمة الحريّة والديمقراطيّة والتجاوزات الإيديولوجيّة التي كان يخفيها الخطاب الاشتراكي"[2].

لذا يمكن القول إنّ تطوّر الرؤية السياسيّة في الرواية الجزائريّة المعاصرة جاء مستجابا ومرتبطا بالأحداث والتحوّلات السياسيّة وتراكم الأزمات المتعاقب، مما يفيد أنّ السياسة تمثّل هاجسا موضوعاتيا يتصدّر شواغل الرواية الجزائريّة منذ نشأتها، وهو ما يؤكّده قول الكاتب "الطاهر وطار" أهمّ مؤسّسي هذا النّمط الروائي " السياسة هي الصدى الوحيد لهمومنا الباطنيّة والعلنيّة..همّ كبير، مثل الحبّ، الخبز، العلاج"[3]، وهو قول يرسّخ تمكّن وهيمنة الإشكالية السياسيّة من اهتمامات الروائيين ما جعل الرواية الجزائريّة رواية سياسيّة بالدرجة الأولى.

إنّ المقصود بنقد المرجعية السياسيّة في هذا يرسّخ تمكّن وهيمنة الإشكاليّةالسياسيّة من اهتمامات الروائيين، ممّا جعل الرواية الجزائريّة رواية سياسيّة بالدرجة الأولى.

إنّ المقصود بنقد المرجعيّة السياسيّة في هذا الجزء، هو اختراق الصمت عن المحظور والمسكوت عنه سياسيا " الذي يحرص الماسكون للسّلطة عادة على إيهام الناس بأنّه في

[1]- جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص9-10.

[3]- بن جمعة بوشوشة، ارتحالات السّرد، ص30.

حرز مصون، يخضع للتقاليد والتعاليم الموروثة، ويستجيب لمقتضيات الأخلاق الجماعيّة والممارسات المتوالية"[1]، دون إغفال أهمّ الجماليات والطرائق الفنيّة التي تستتر خلفها المضامين والرؤى الإيديولوجيّة في الخطاب السياسيّ، وأبرز تمظهرات التمثيل السلطوي في الرواية، والاستراتيجيات التقنيّة التي يتوسّلها كاتب هذه المرحلة في كشف مضمرات السلطة.

[1]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص57.

1-ازدواجية السلطة:

نقصد بازدواجية السلطةانقسامها على ذاتها. بمعاقبة وممارسة القمع ضد أجهزتها ومحاولتها التخلص من عناصرها والتابعين لها بعد أن تكون قد استنفذت أغراضها منهم، أو بسبب انقلاب هذه العناصر على السلطة ومعارضتها في بعض قراراتها التي قد تتنافى ومصالحها، فتشكل سلطة مضادة "لأن ما يدفع الناس إلى الصراع ضدّ الدّولة، أو النظام أو القوى السياسية الأخرى، هو مصالح سياسية واجتماعية واقتصادية ومن النوع والطبيعة نفسها، ولا ينقص هذا من شرعية هذا الصراع، إذ ليست السلطة وليست المصالح حكرا على نخبة ضيقة سواء كانت علمانية أم مدنية[1].

تبدو هذه الرؤية جلية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" الذي تميّز خطابها بنزعة إيديولوجية معارضة لإيديولوجيا السلطة السياسية فترة التسعينيات; إذ عكس خطابها نقمة لسياسة الوئام المدني والمصالحة الوطنية، الذي زكى وكرّس فلسفة "اللاّعقاب" والتي تعكس حسبما ذهبت إليه الرواية، فشل السلطة الحاكمة وعجزها عن حل محنة الوطن حفاظا على أمنها واستقرارها، بوصف أن هذا القانون يرفع الجلاّد درجة الضحية "**فمن علامات الساعة أن يتحوّل شعب بأكمله إلى صعلكة ومن دلائل الخراب أن تؤول الدّولة إلى مسخرة، هل تسمع بقانون أو شرع يبرآن المذنبين من غير محاكمة**"[2].

تصور الرواية مأساة الذات الفردية الباحثة عن هويتها الدينية والوطنية عبر سيرورة تاريخية غير مستقرة، تنتقل عبرها إلى مأساة الذات الجماعية ولوطن بكامله. إنّها رواية كما وصفها صاحبها "تحاول أن تحفر في إحدى طبقات قوى الوعي الجمعي، ذات الصلة بردّ الفعل تجاه الخطيئة في حق ما هو جمعي"[3]؛ إذ تحكي الرواية قصة "رشيد" وهو عسكري في

---

[1]-الياس بوكراع، الجزائر الرُعب المقدس، تر: أحمد خليل، المؤسسة الوطنية للأعمال والنشر، الجزائر، ط3، 2003، ص93.

[2]- الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص20.

[3]- نوارة لحرش، حوار مع الحبيب السائح، جريدة النصر الجزائرية، سبتمبر2010، من كتاب الحبيب السائح يتحدث مجموعة حوارات في جرائد ومجلات عربية وجزائرية، ص94.

الجيش، إضافة إلى كونه مثقف حامل لشهادة جامعية حمل على عاتقه النيل والثأر لعائلته من إرهابيين استباحوا دمها، فذبحوا والديه وأخته، لتعفو الدّولة عنهم فهو حسبه مثقف ينطلق من مسلمة مفادها "أنّ المثقف هو الذي ينتج الوعي وعليه أن يخرج من صمته ويقتحم وهو ليس في حاجة إلى إذن من أحد حتى يمارس دوره التوعوي"[1] حتى وإن يتعلق الأمر بالدولة وهو أحد رموزها.

والشخص المقصود بالثأر هو "لحول" ولد "فلة" الذي يمثل سلطة مضادة بوصفه متطرّف، يتمكن "رشيد" من القصاص منه ليجد نفسه مطاردًا من لدن الدّولة لا لسبب إلاّ لأنه أراد تحقيق العدالة التي عجزت عنها، فيحيد عنها وينحرف عن قراراتها ليتولّى هو بوصفه إيديولوجيا عسكرية إقرار العدل الذي استعصى عن الدولة، كونها ترى في هذا القرار بديلا لفشل السلطة وعجزها عن القيام بالدّور المنوط بها، لتحمّل نظامها عبء ما حدث للوطن "**فلم يدمّر هذا البلد غير دسائس ساساته وحماقات قادته**"[(2)] **سيما و أنّه كما يقول بوركبة**"**إقامة المحاكم السرية لمعاقبة المذنبين أمر سار عبر التاريخ ما الذي يمنعنا من ذلك مادامت الدولة عاجزة عن القيام يجب أن تعلموا أنّه لا شيء يحرّض عن الجريمة ويحث عن الفوضى مثل جهاز عدالة ضعيف لا يقمع سوى الضعفاء**"[3]، ما جعل "رشيد" يتبنى إيديولوجيا ذاتية تغذيها نزعة الانتقام من السلطة والسلطة المضادة. وقد تأسست لديه هذه الإيديولوجيا "وفق نمط يتعلق بالوعي وهو النمط الذي يتأسس تبعا للتطورات الاجتماعية الحاصلة، حيث تستطيع تلك التصورات صياغة النسق التصوري الذي يحدّد موقف الشخصية الروائية"[4]، لذلك فقد كان تمرّد رشيد وعصيانه على السلطة، ينهض على قناعة، أن التمرد يكون على "كلّ سلطة لا تملك من الشرعية الأخلاقية أو الأدبية غير

---

[1]– محمد محمود أملودة، تمثيلات المثقف في الرواية المغاربية، الرواية الليبية أنمودجًا، ص52.

[2]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص21.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

[4]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص160.

سراب النفوذ الذي يوهم به موقع المنصب على كرسي من خلف حجاب المسؤولية الذي يغري بالتسلط"[1] ما يستلزم ظهور هوامش لهذا المركز (السلطة) في شكل مشاريع أنساق مخالفة تنطلق من قناعة عجز أو خطأ أشكال التفكير السياسي السائدة والعزم على تقديم بدائل ورؤى جديدة حتى وإن كانت تتنافى وسلطة المركز. فيظهر فعله حلا حتميا لوضع أوجدته السلطة المغالية في استخدام سطوتها ونتيجة لهذا الوضع يتحوّل رشيد (الهامش) "إلى شخصية إشكالية تبحث عن موضوع أضاعته بأدوات تزيدها ضياعًا، أو تبحث عن موضوع لم تلتق به أبدًا"[2]

وعليه فإنّ ما قام به رشيد ضد السلطة ومن منظور شخوص الرواية شبيه بعمل المجاهدين والفدائيين ضدّ المحتلين والخونة، لذلك زكته المرجعية الثورية "ممثلة في شخصية بوركبة، باعتباره صانعا للتاريخ وقيم الوطنية التي يراها اليوم تتوارى إلى الظل. لتصبح الوطنية تمارس بقناعات السلطة الخاصة وما يضمن مصالحها "**ولد الطيب بن العربي أنجز عملا خاطفا، منتهيا يذكر بتلك العمليات الفدائية في حق الخونة والعنصريين من العسكر والمعمّرين ومدني إدارة الاحتلال في المدينة**"[3] وهو نقد لاذع وضمني لتواطأ السلطة في عفوها عمن خانوا الوطن من الدّاخل فاليوم يقارع الأمس، وكأنّ السلطة ترث الفعل نفسه من الاستعمار.

تتحوّل الشخصيات في رواية "مذنبون" (رشيد–أحمد– بوركبة– زهرة) إلى رموز إيديولوجية دالة رافضة لأيديولوجيا السلطة السياسية التي كانت السبب الوحيد في حيرة وقلق هذه الشخوص إزاء المرجعيات السياسية والتاريخية، ما استدعاها إلى ممارسة فعل المساءلة، فهي تنطلق من أنّ السؤال وسيلة إعادة إثبات الذات، تلك الذات التي ما فتئت تبحث عن كينونتها وسط زخم الأسئلة الوجودية فجاء السؤال يحمل سيمة زمانه ، لتبدو ذوات منشطرة تشعر بيتم

[1]–كمال الرّيحاني، حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح، مجلة عمان، ع6–2004،9، ص20.

[2]– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص14.

[3]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص54.

الضياع واغتراب الذاكرة، لأن حلم الاستقلال تحول من الانعتاق إلى أسر واستعمار آخر ذاتي، وهو ما اعترف به "رشيد" إلى نزهة بنت مونيف"**لم نعرف الحرّية فعلا ! حتى الحرب التي خضناها لنكون أحرارا رهنت نتائجها وصودرت أهدافها وأهدرت قيمتها العقلية العسكرية التي نزل بها الضباط السّامون من الجبال، نظامنا كلّه أسس على تلك العقلية التي سنت بدل شرعية، تلك الحرية، شرعية تاريخية، ثم ثورية وأخيرا دستورية نهض بها عسكريون في ألبسة مدنية، ورفع شعاراتها مثقفون حالمون وصاغ بلاغتها بيروقراطية حزبية**"[1].

تصلنا عبر تلافيف هذا المقتبس لهجة المساءلة التي تحرك الصمت عن المسكوت عنه في استراتيجية السلطة واحتكارها للحكم الذي يدور في فلك الرؤية الأحادية الضيق الذي مثله الحزب الواحد، باستغلال الشرعية الثورية لبسط النفوذ، ما جعل ممارستها للوطنية تتشكل تحت ألف ذريعة وشرعية، من الشرعية الثورية إلى الشرعية الدّستورية، وها هي اليوم تميل إلى تقديم بدائل عن مشروعات الأحادية في لونها الدّيني.

يؤكد "يوسف" "لفاطمة" هذا الطرح في رواية "ذاكرة الماء" في كشفه وفضحة للعبة الخفاء والتجلي واصطناع الأقنعة الذي تحسنه السلطة "....**فمن الجنون أن ينقلبوا من قتلة وسراق وحرامية إلى ديمقراطيين، الفارق الوحيد بين الأمس واليوم أنهم انسحبوا قليلا في الظلمة وتقاطعوا مع قتلة آخرين ركبوا مع ايديولوجيا الإسلام مثلما ركبوا ايديولوجيا الوطنية التي تحوّلت في النهاية إلى فاشية وجدت ضالتها في فاشية أخرى، وهي الفاشية الدّينية**"[2].

تبرز ازدواجية السلطة أيضا من خلال الضابط "لخضر" الذي مثل صورة مصغرة عن السلطة تابع لمؤسساتها، سعى حثيثا إلى تحقيق النظام وإنصاف العدالة نيابة عنها، حيث كلّف بالقبض على "رشيد" وتسليمه للدولة لذا كان إحساس الشخصيات تجاه السلطة بوصفه

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص257

[2]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، دار رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص289.

ممثلا لها، يمثل المتخيل العام إزاء رجالات السلطة ومؤسساتها الذين يستمدونها من مواقعهم الخاصة، ما زاد سخط المدني على العسكري وقد"**روّج لذلك ساسة مغامرون مصابون بعرض العسكرية المرضي واجتهدوا في جعل الجزائري لا يرى من صورة رجل الأسلاك الأمنية إلاّ وجه العملة الثاني للقهر والتسلّط**"[1]، يثور الضابط "لخضر" ضدّ القانون الذي خذله –وهو ممثل له– ليتواطأ مع "رشيد" ويساعده على الهروب من قبضة العدالة، لأنّه شعر بالظلم الذي مارسته هذه العدالة بانتهاجها سياسة "اللاعقاب" إزاء المتطرّفين والعفو عنهم دون محاسبة، وهو بذلك يؤسس رؤيا ايديولوجية معارضة للأساليب السلطوية، لهذا تمرّد عليها "...**كان يتحتم عليا أن أتمرّد معلنا عصياني أو استقيل حتى أكون جنب رشيد ضدّ القانون**"[2] إنّه يتبرأ من السلطة التابع لها، ناقدا نهجها في حل معضلة الوطن. والقرار السياسي الذي عطّل العدالة وكرّس مبدأ "اللاعقاب".

وهكذا زاغ مذهب الضابط لخضر من ممثل للسلطة إلى معارض لها "وهذا الانقلاب في المراتب والقيم يتم على خلفية ظلم اجتماعي وتعسف يوّلد ويضخم لدى المهمشين –خاصة– سلوكا عدميا ونفيا للدّولة"[3]وإن كان رمزيا.

نعاين الإيديولوجيا ذاتها في رواية "أصابع لوليتا" التي لم تتحفظ مطلقا في الكلام عن السلطة ونظام الحكم وصناعة التاريخ، إذ عكس خطابها استمرارية الصراع والتكالب بين السياسيين والعسكريين على النفوذ حتى بعد الاستقلال، وقد كان لذلك انعكاس سلبي على القرار السياسي.

يدين الكاتب وبطريقة ضمنية قيادة الاستقلال التي تتنكر لرجالاتها، وقد رام "واسيني الأعرج" استحضار التاريخ السياسي المغيب قصد تأسيس تصوّر خاص يقوم على المساءلة والنقد للسلطتين السياسة والثورية، ينقل صداه ملفوظ "يونس مارينا" بطل الرواية، صحفي وروائي

---

[1]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص52–53.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

[3]– إلياس بوكراع، الجزائر الرّعب المقدس، ص93.

عاش الاغتراب والمنفى في وطنه وفي وطن الآخر جرّاء ما كتبه قلمه عن السلطة والتاريخ، إثر الانقلاب العسكري الذي قاده العقيد على الرّايس بابانا سنة 1965، والذي تم باسم الثورة ولكنه كان بعيدا عنها.

وقتها تنبأ يونس مارينا بالوضع المأساوي الذي ستؤول إليه البلاد،"**لأن البلاد التي تفتح عهدها بانقلاب تفتح أيضا شهية القتلة والمغامرين والساسة المأجورين تبني في أحسن الأحوال وعلى أمد مرئي عشا للجوع والقتلة، لا تنشئ أبدا أية مساحة للفرح**"[1] هكذا فقد تأسس نقد السلطة في الرواية، عبر فضح سياسة الاغتيالات والاعتقالات التي مارسها العقيد لتصفية خصومه السياسيين والمثقفين وأصدقاء الرّايس بابانا الذين كانوا يعارضونه.

وقد وصلتنا هذه الصورة عن السلطة، مبأرة من منظور الشخصيات وتناوب الأصوات السردية في الرواية، وسيما صوت "يونس مارينا" الذي مثّل صوت الكاتب نفسه برؤاه وفكره.

تتشخص لنا السلطة عبر مقالاته السياسية النقدية التي كتب فيها عن معاناة الرّايس بابانا في السجن، وكيف تعامل معه الإنقلابيونحيث أكّد في مقالته (الإنقلابيون) "**أنهم كانوا يريدون قتله في صمت وعزلة، للعقداء سياسة غريبة في ذلك، يأخذون الشخص ثم يسكتون عنه مثلما يفعل الموت حتى ينساه الناس وبعدها يفعلون ما يشاءون به، يمزقونه هديّة للكلاب....يأكلون لحمه**"[2].

تتحوّل السلطة عبر هذا المشهد من المناضل وصانع للتاريخ إلى طاغية وجلاّد، وكل ذلك يتم باسم الوطنية، فكل من أراد بلوغ الحكم وجد في الثورة موئلا يستند عليه باسم الشرعية التاريخية، والتي لم تف لمؤسسها. يتضح هذا جليا من خلال المشهد الحواري الذي دار بين الرّايس بابانا وذئاب العقيد في السجن، حيث بدا متعجبا ومستاءً من اعتقاله سيما انه من صنع تاريخ ومجد هذا الوطن، إلا أنّ هويته التاريخية لم تشفع له أمام العقيد "**لا لا أعرف أنا أصلا لا أعرف مبرّرا لوجودي في هذا المكان، فكيف أعرف الباقي؟ لو طلب مني**

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص84.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

العقيد أن أترك الكرسي لغيري كنت فعلت، أليس هو من فرضني؟ وضعت في هذا المكان برضاه كان يمكن أن أذهب أيضا برضاه، أنا لم أفعل ما يؤذي هذه الأرض"[1]

نهضت الرؤية النقدية للسياسة في الرواية عبر إبراز ازدواجية السلطة وبخاصة السلطة الثورية، في معاقبة كل من يخالفها ويهدّد كيانها حتى وإن كان منتميا إليها، إذ بدا الرّايس بابانا في الملفوظ السابق مستسلما لقدره الذي أطرته له السلطة التي حكمت البلاد في ظل "شرعية تاريخية قامت على النظرة المبتورة للتاريخ متجاهلة شطره وحقيقته، حقيقة ما قبل 1954 وما بعد 1962 مهملة عوامل التواصل والاستمرارية للتاريخ وتداول السلطة"[2] وهو قول يشي ضمنيا، أن الجزائر طيلة تاريخها ما فتئت السلطة تفكك الأحداث وتركبها، وتصنع التاريخ وتشيده على مقاسها، دائما باسم الثورة–الوطن– الشعب، هذا ما أبان عنه نقد "حميمد" (يونس مارينا) للسلطة في حديثه مع صديقه "موسى آيت محند لحمر"، "**وطنيتهم الزائدة تسقطهم دوما في الفاشية والطغيان ولا يستيقظون من أوهامهم إلاّ بعد فوات الأوان بعد أن يسموا البلاد والعباد بنارهم القاسية وعندما يفتحون أعينهم يكون الكرسي قد التصق بمؤخراتهم حتى الموت، يحكمون باسم الشعب ويقتلون من يخالفهم باسم الشعب أيضا**"[3].

قامت الرواية على استراتجية الخطاب النقيض الذي رام تقويض سلطة المرجع وخاصة المرجع السياسي والتاريخي عبر استحضار ما هو مسيء ومقصى من قبل السلطة لتسجيل الرواية مقابل التاريخ الرسمي السلطوي أداة مضادة لسياسة الهيمنة والتحكم في ذلك التاريخ، حيث نعثر على ملامح هذا التأسيس عبر حوار شخصية "يونس مارينا" وشخصية "الرّايس بابانا" في برشلونة، كاشفا به رغبة الذات الجمعية وحاجتها إلى اعتراف السلطة بجرائمها ومطالبتها بتصحيح الحقائق وتوضيح الرؤى التي طُمست سنوات يقول "**تحتاج سيدي**

[1]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا ، ص84–85.

[2]– عروس الزبير، الدّين والسياسة في الجزائر، انتفاضة أكتوبر1988 أنموذجا، مجلة الإسلام والسياسة، فورنيم للنشر، الجزائر، 1995، ص71.

[3]–واسني الأعرج، أصابع لوليتا، ص122.

الرئيس إلى من يقول أننا قتلنا "عبان رمضان" لأننا لم نتحمل صرامته وثقافته، قتلنا "شعباني" لأنّ شبابه كان يضايقنا... وقتلنا "كريم بلقاسم" لأنه بدأ يقتل شرعيتنا، قتلنا الكثير لأنهم لم يكونوا يشبهون أي أحد فينا"[1].

يتبنى البطل موقف الذات الجمعية وينوب عنها في محاكمة السلطة التي وضعها أمام مرآتها، لتكتشف بذاتها حقيقتها المجبولة على رفض وإقصاء كل مختلف عنها أو متمرد على منزعها الجائر، الّذي لا يحفظ جميل أحد مهما أبدى الولاء والإذعان لها. وهو منطق المستبد الّذي "يلاحق كل فكرة ترمي من قريب أو بعيد إلى المساس بسلطانه"[2]، لذلك فالبطل وبفعل الكتابة يتولى الاعتراف وكشف الحجب بدلا من عن السلطة التي تلازم الصمت دائما.

وبالمنطق ذاته تقدم شخصية "مولاي بوزقزة" في رواية "كولونيل الزبربر" على خرق الانتماء الإيديولوجي بإعلان القطيعة مع سلطة الاستقلال –الّتي جاهد في صفوف جيشها–حين أقدمت على إعدام العقيد "شعباني" أحد رموزها والمنتمين إليها، يقول السارد: "**بعد الذكرى الثانية للاستقلال غادر النقيب مولاي الحضري المكنى "ببوزقرة" – كل حياة لها علاقة بشؤون الدولة لاحقا – كان يسجل أنه لن يبرأ من جرح إعدام العقيد "شعباني" ذروة اللامسؤولية ! خالص العبثية! أيضا فشرف جندي مثله، كان لن يسمح له أن يزكي خرقا فادحا كالذي وقع في حق ذاك العقيد**"[3]، يُفسَّر فعل القطيعة والانسحاب الّذي أبداه المجاهد "بوزقزة" في الرواية رفض هذه الشخصية العيش في كنف السلطة ومقابل ذلك تفضل الإقامة في الهامش لأنّ ما كان يربطها بالمؤسسة –الماضي الثوري–بات يشكل بالنسبة لها سلسلة من الإخفاقات والأوهام في زمن الاستقلال، لأنها ترى أن ثمن" تحرّر الذات من المؤسسة

[1]–واسني الأعرج، أصابع لوليتا ، ص140.

[2]– نبيل هلال، الاستبداد ودوره في انحطاط المسلمين،دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط2، ص25.

[3]– الحبيب السائح، كولنيل الزبربر، ص177.

هو استعادتها لفرديتها وتحررها من كلّ قواعد الالتزام والوهم الإيديولوجي الذي كان يكبلها بعدم خرق قواعد النسق –السلطة–"[1].

يعدم "شعباني" – حسب ما جاء في الرواية–بتهمة التمرّد والعصيان ومحاولّة الانقلاب، وهي تهم تلفيقية وأسباب واهية تضلل معالم الحقيقة التي تفضحها الشخصيات داخل النص (باية _ جلال)؛ فحسبها أن "شعباني" **راح ضحية لأخطاء الاستقلال ولنزوع الاستحواذ على السلطة دون اقتسام أيضا**"[2].

تفرض رواية "كولونيل الزبربر" – وعبر قراءة نسقية – على سرد السلطة أن يواجه المحظور والمغيب الذي يطفو إلى سطح الذاكرة ،لتضعها أمام سرد بديلوهذا البعد الخطابي للحكي هو ما أسماه "محمد بوعزة" بـ "ما وراء الحكاية" أي "**الشّفرة التأويلية التي تفكك البني المضمرة لأي استراتيجية قوة، تفرض صورها النمطية وتمثيلاتها السيئة، وهذا ما يؤكد استراتيجية السّرد في الرواية عبر العالم حيث يوظّف السرد استراتيجية مضادة لمواجهة عمليات الإسكات التي تفرض على الهامش**"[3]ليصبح محكي السلطة ومحكي الهامش (الضحية) في صراع على استخدام التاريخ كسياسة من أجل تسويغ الشرعية والظفر بها، وهي استراتيجية المركز (السلطة) أو انتهاك وسلب الشرعية، وهي استراتيجية الهامش، وهكذا عبر هذا النزاع يتأسس حضور الهامش على إقصاء المركز.

وانطلاقا من هذا الطرح تصبح الرواية صوت الهامش المهدد المهدد لسلطة المركز، حيث تقدم في تضاعيفها الأسباب الحقيقية لإعدام العقيد "شعباني"، وعلى لسان شاهد عيان عاين التجربة السياسية ونقصد شخصية "بوزقزة" التي نشرت تلك الأسباب المتمثلة في رفض "شعباني" أن يخوض حربا ضد إخوة الكفاح والمندسين في الجيش (زبانية فرنسا)، وهذا ما ضايق السلطة وهدّد مصالحها؛ وبخاصة عندما أبدى "شعباني" رغبته الملحة في بناء جيش

[1]– ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة، ص101.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص276.

[3]–محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص37.

وطني مؤسس على مبادئ وقيم ثورية وطنية يستثني فيه كل من له علاقة بالاستعمار والتابعين له، يقول "شعباني" –شخصية متخيلة – في حواره مع شخصية "قيقى" الّذي جاء لاعتقاله مؤكدا له نوايا السلطة اتجاهه "**لا يهم مادام ذلك من أجل بناء جيش وطني على أسس أخلاق الثورة، وبدم نقي، بقيادات متعلمين من الذين كانوا يحملون السلاح هنا في الداخل وليس بطغمة أولاد القياد والباشاغوات أصحاب "القنور" وبرنوسوبر الجمال، ولا بضباط سلك السياسين ولا بالموالين لفرنسا أبا عن جد، ولا بالفارين من صفوف فرنسا**"[1]، وهذه النوايا لا تتواءم ونوايا السلطة لذلك لجأت إلى إبعاده وإقصائه وإخماد صوته المعارض بتعيينه مسؤولا في هيئة الأركان ثم اقترحوا عليه تولي منصب وزير الدفاع لكنه رفض كل هذه الإغراءات مقابل التنازل عن مواقفه التي جرته إلى الإعدام، "لأنّ المستبد إذا أحس بالخطر من تنامي نفوذ أحد معاونيه على النحو الّذي يمكن أن يتهدد نفوذه واستئثاره بالمكاسب، بادر على الفور بالقضاء عليه"[2] على الرغم من أن شخصية "شعباني" في الرواية كانت منزهة عن أي نفوذ أو استحواذ.

تجسّد شخصية "عمي العربي" في رواية "دمية النار" "لبشير مفتي" صوت الهامش والمقموع الّذي مارست عليه السلطة استراتيجيةكتم الأصوات، بعدما كان تابعا لها بوصفه مجاهدا أيام الثورة ثم استحال معارضا للنظام فترة السبعينيات، فكان مصيره التهميش وافتكاك صيدليته. التي أمّمها الزعيم بدعوى الاشتراكية. وهنا تبرز الإيديولوجيا الذرائعية التي تسلكها السلطة في تبرير كل فشل وإقصاء أو اضطهاد تقول الرواية "**سمعنا عنه قصصا كثيرة، أنه كان مجاهدا أيام الثورة ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السجن وشرد وعذب، وأنه بقي وفيا لمبادئه ومنتقدا للنظام وأن كل ذلك كلفه غاليا، فترك مهنة الصيدلية التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذية لفترة غير قصيرة ثم عاد إلى مهنته بعد رحيل "هواري بومدين""**[3]،

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص177.

[2]– نبيل هلال ، الاستبداد ودوره في انحطاط المسلمين، ص89.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، ص07_08.

وهو الموقف الّذي يعكس ازدواجية السلطة في عدم ولائها لمن والاها يوماً، وخاصة أولئك الّذين ينحرفون عن مسارها في تحقيق مصالحها وتنمية نفوذها أو يحاولون كسر جبروتها ويتم ذلك وفق مقولة "الغاية تبرّر الوسيلة""**التي غالبا يلجأ المستبد باسمها إلى إشاعة الفوضى وتطبيق الحد؛ لإيهام الآخر أنه وحده القادر على حماية الوطن وفي الوقت نفسه يتخذ من هذه الفوضى ذريعة للزج بخصومه في السجن**"[1] مثلما حدث مع "عمي العربي" الّذي لم يقترف ذنبا تجاه الذي قد تتحجج به السّلطة في فرض سياستها بارتكاب الجرائم ضد المعارضين من يساريين ومثقفين، حيث تشتغل الآلة الدعائية للسلطة في نشر الأكاذيب وتزييف الحقائق وهو ما يتعارض ومبادئ "عمي العربي" الذي كان يناشد الحقيقة، إذ يصرّح "**على كلّ واحد أن يتحمل مسؤوليته في قول الحقيقة كاملة والتعبير عن رأيه بصراحة مطلقة، ما يهلكنا اليوم هو الصمت_ النفاق_ الكذب، تقرأ جرائدهم فتضحك تمزّق رأسك وتقول: يا للفظاعة !، ما هذا البلد الذي يسجن نفسه في الأكاذيب؟ !**"[2].

كما فضحت الرواية استراتيجيةالسلطة في استحواذها على التاريخ والذاكرة الجماعية"حيث شكلت كتابة التاريخ وميراث الذاكرة إحدى مرتكزات السلطة في تأسيس شرعيتها والحفاظ على وجهها المشرف، فتقوم تبعا لذلك بترسيم الخطوط الحمراء لما يقال و ما لا يقال، وما يكتب وما يحذف"[3]،وقد صورت لنا الرواية هذه الإشكالية من خلال قضية والد "سعيد عزوز" "الذي انتحر ظلما وتعسفا، وتظهر سياسة "كتم الأصوات" عبر موقف أحمد أخ البطل "رضا شاوش" –الّذي خلف والده في مديرية السّجن– في محاولته منع أخيه من النّبش في العلاقة المتوتّرة بين والده ووالد "سعيد عزوز" وسبب حقده عليه، وبعد إصرار رضا على أخيه كشف الحقيقة المغيبة فصارحه بأن والده الموالي للنظام وقتئذ كان يعذّب

[1]– نبيل هلال هلا، الاستبداد ودوره في انحطاط المسلمين، ص52.

[2]– بشير مفتي، دمية النار، ص88.

[3]– محمد بوعزة، سرديات بديلة، ص78.

والد "سعيد" في السّجن بأمر من النّظام وتحت ضغطه،وأرغمه على الاعتراف بذنب لم يرتكبه، وهذا ما يفصح عنه هذا السجال بين البطل وأحمد:

"_ لقد كان الضغط على والدي كي يحصل على نتيجة يبرهن فيها على تآمر هذا الشخص ضد بلده.

صمت بعض الوقت ثم عاد للكلام متحاشيا النظر مباشرة في وجهي:

- أحضر زوجة الرجل وهدد بـ...

- والدي فعل ذلك؟

- الأوامر كانت واضحة ولم يكن بوسعه الرفض، وإلا كانت العواقب وخيمة ليس عليه فقط ولكن علينا جميعا

- فعل أبي ذلك حقا؟ !

- المشكلة لم تكن هنا!

- ماذا؟ !

- أبونا انهارت نفسيته بعدها، لأن والد "سعيد" شنق نفسه في السجن"[1]

علما أنه بعد موت الرجل بسنتين اتضح أنه كان بعيدا عن التهمة المنسوبة إليه من لدن السلطة.

تقف الرواية وعبر مواربات هذا السجال في مواجهة ضد إيديولوجيا التعتيم والتضليل التي تمارسها السلطة، بإعادة كتابة قصص الثورة "بالنبش في التاريخ والذاكرة وإحياء الروايات المنسية والمقموعة (عمي العربي _ والد سعيد) وإسماع الأصوات البديلة وهو ما ينفي إلى إعادة تمثيل وضع المهمشين في وجه المهيمنين بالتوازي مع جعل الأسس الخفية للسلطة مرئية، ثم تفكيك وحدة خطابها وهذا ما يشكل تهديدا حقيقيا لخطاب السلطة من منظور المهمش حول التاريخ"[2].

[1]- بشير مفتي، دمية النار، ص72.

[2]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص73.

يمثل والد البطل في الرواية نموذجا مناقضا لشخصية "عمي العربي" ووالد "سعيد"، بحكم ولائه للنظام وبفضل هذا الولاء والتبعية ارتقى في وظيفته إلى مدير السجن، الذي خُصّص لتعذيب المعارضين وتصفيتهم، كان مولعا بتزكية ومباركة الرئيس الراحل "هواري بومدين" يقول السارد: "**كان رجلا يؤمن بذلك الزعيم ويصدقه ويدافع عنه ويعتبر نفسه جنديا في خدمة تعاليمه، مناضلا في جهاز سلطته، رقما له دور في هذا العالم الّذي يحكمه بيد من حديد، ترقّى في عهده إلى مدير سجن، وكان هذا كافيا ليجعله يشعر أنه صار رقما مهما هو الآخر في نظام الرئيس**"[1]، وعلى الرغم من ذلك الولاء إلاّ أن السّلطة تنسى بسرعة فضل من زكاها وساندها فبعد موت الرئيس "بومدين"، لقي حتفه هو الآخر من قبل "الرجل السمين" أحد أفراد "جماعة الظل"، لأنه أراد التوبة والتحرر من رتق السلطة باصطناع الجنون؛ ما أثار شكوك الجهاز الّذي أخضعه إلى مراقبة إلى أن تبيّن عدم جنونه، يقول الرجل السمين معترفا لـ "رضا شاوش" قبل القضاء عليه بأمر أيضا من "جماعة الظل" والّذي كان أحد مسيريها، وهو من درّب البطل على العمل معهم: "**.. شيء آخر فقط، والدك لم ينتحر، أنا من دفعته من الطابق العلوي فانفجر على الأرض، لقد مات سعيدا على ما أظنّ...يمكنك الآن أن تطلق عليّ رصاصة رحمتك، فمن جهتي أنت لا ترتكب جريمة، أنت تنتقم لوالدك**"[2].

تقوم الرواية على نظرة دائرية في تبادل الأدوار في هرم السلطة وتوارث المناصب بين الأشخاص الذين اشتركوا في النهاية المأساوية، التي انحصرت بين نمطين من الموت: الموت الرمزي المتمثل في الانحطاط والتخلي عن المبادئ، وما هو روحي (رضا شاوش)، و "الموت المادي" الذي تمّ من قبل السلطة بعد انتهاء دورهم (الشخصيات) واستنزاف

[1]- بشير مفتي، دمية النار، ص139.

[2]- المصدر نفسه، ص32.

جهودهم لخدمتها (والد البطل_ الرجل السمين_ والد سعيد) "**إنه نظام محكم الإغلاق، مفتوح على شرفة للحلم وشرفة للهاوية**"[1].

يقتفي البطل أثر والده في انتمائه الإيديولوجي ومساندته للنظام بعدما رفض الانتماء في سابق عهده، يوم كان لا يزال على مبادئه يقول "**كأن مديرية السجن صارت وراثة، نرثها ونتحمل أعبائها ونواصل المهمة، وبينما رفضت أنا أن أكون جزءا منها رفضت أن أكون عبدا لمنظومة قهرية، ليس لها هدف إلا حجز حرية الناس، وافق أخي ليس بطيب خاطر؛ ولكن لأنّه لم يكن من ذلك بد**"[2]، إلا أنّ البطل حاد عن قناعاته، ليجد نفسه داخل قمقم ذلك الجهاز، دمية تحركها الأهواء، حيث كان البطل يحسّ ذلك المسخ التدريجي الّذي طال روحه، وهو المعترف "**لم يعد وجهي يحيل على وجهي، وذاكرتي تقيأت ماضيها البريء لتقذفه في حمأة نار مستعرة، فإذا بي أُولَد شخصا آخر، مليئا بأشياء أخرى (...)، صرت الشر ودمية الشر، صرت الشيطان...صرت مثل دمية النار تحرق من يمسكها**"[3]،وهذه الأوصاف والنعوت كلها تدل على تدرج الشخصية في فقدان روحها وهويتها في سبيل إرضاء السلطة وكسب نفوذها.

تنتهي قصة البطل على دراما أكثر وقعا وألما، حين يشاء القدر أن يتواجه مع ابنه عدنان من "رانيا مسعودي" غير الشرعي والّذي لم يسمع به قط، على إثر مداهمة عسكريّة قام بها الجيش من أجل القبض على أفراد الجماعة الإرهابية المختبئة في الجبل، حيث كان "عدنان" عضوا فيها ليموت بعدها على مرأى من والده، محترقا مرة أخرى بنار السلطة التي فدته بابنه،يقول السارد: "**تقدّم عدنان مني ووضع فوهة البندقية على جبهتي...وبدل أن**

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص32.

[2]– المصدر نفسه، ص85.

[3]– المصدر نفسه، ص120.

تنطلق رصاصة البندقية لتقذفني إلى العالم الآخر وأرحل نهائيا عن هذه الحياة، انطلقت رصاصات الرشاشات من كل جهة وسقطوا جميعهم مقتولين على الأرض"[1].

ليبقى البطل بعدها وحيدا، تعصر قلبه الحسرة والندم وسط منفاه الدّاخلي، وهكذا يكون مسار البطل في الرواية محكوما بهندسة دائرية "**فالمفارقة إذن تكمن؛ أن كل ارتقاء في مراتب الجهاز السلطوي، يواكبه سقوط في الروح وتشرد شيطاني في المجهول، وبالتالي يمثل صعوده صورة ساخرة للسقوط، أو ما يسميه "ملتون" "السمو الرديء""**[2]أو التعالي المنحطّ، لأنه لم يحدث على مستوى القيمة وإنما كان بفقدان القيمة مقابل كسب الثروة.

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص167.

[2]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص66.

2-المنظور السلطوي في الرواية:

لم تتجسد السلطة في الرواية ضمن إطار محدد ولم تتشخص من خلال "الحاكم" ولم تختزل في شخصية بعينها إلاّ ترميزا وإنّما ما وصلنا هو فعلها الدّال عليها الذي كان موضوعًا للتلفظ. قدّم لنا مبأرا من منظور الشخصية في الرواية لذلك لا نعاين حضورها الشخصي وإنّما استعاض الكاتب بملفوظات نصية معادلا دلاليا للمؤسسة السلطوية استقاها من المعجم السياسي، كتوظيفه لمفاهيم (الساسة-السياسي-القادة-الحكومة-الدّولة...) وفي مواضع أخرى ينوب عنها ضمير الغائب علامة لسانية مبهمة وغير محددّة بديلا رمزيا للسلطة وفساد أجهزتها.

تتمظهر لنا السلطة في رواية "مذنبون" عبر منظور تشخص و ترسخ في المتخيل الجمعي عن رجل السياسة بوصفه المتعال عن كل شيء يجسد كل السلطات ويتمتع بكل الصلاحيات التي تعطيه الحق في ممارسة السلطة وبقناعته الخاصة، لذلك ألبس السياسي نعوتا وصفات قدحية تُستمدّ من فعل التسلط والاستعلاء، حيث شبّه الكاتب وعبر شخوصه السياسي("باللوّطي"-اللّص- قاطع الطريق- الشيطان) وهو ما يبوح به الحوار التالي الذي دار بين لكحل صالح و عبد القادر في لحظة السكر؛ إذ ارتسم السياسي في نظر لكحل "**بأنّه اللّوطي لأنّه لا يمارس السياسة إلاّ بشعور أنّه يواقع مثله متلذذا بإذلاله، فوافق عبد القادر منشرحا: حين يخطب السياسي أو يرأس اجتماعا، لا يرى نفسه إلاّ من فوق**"[1].

فالعملية السياسية هنا شبيهة بعملية اللّواط في انتهاج السياسي سبل الإكراه والقمع والطرق غير الشرعية في السيطرة على الآخر، فهو إذ يحكم يحكمبمنطق القوّة والإذلال للمحكوم، وهو المنطق الذي عادة- ما يحكم العلاقة بين السلطة والمدني "التي لا تقوم على علاقات ندية جدلية يحكمها أطراف متعدّدون، لكل منهم ذاته الفاعلة المتدرجة ضمن سياق النحن،

[1]-الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص142-143.

بل تقوم على نموذج يستند إلى تراتبية قائمة على وجود أنا أعلى مهيمن مقابل آخر أدنى وطالما استشعرت السلطة في ذاتها هذا التعالي في مواجهة المواطنين، فهي تعطي نفسها الحق في ممارسة كل الأساليب في سبيل تأكيد هذه التراتُبية وتكريسها"[1].

ولعلّ هذا ما أدّى إلى ذلك التناحر بين أفراد الوطن الواحد "**ذلك في جزء منه بسبب التصوّر الكافر لحل أزمة هوية معقدة تصيب شعورنا الجمعي بالشك في قدراتنا، بفعل سلوكات من قلبوا مفهوم الدّولة إلى مفهوم السلطة، لا رؤساء الجمهورية السبعة ولا طواقمهم الحكومية تسير المصالح بمفهوم الدّولة، في ظل تقاعس تاريخي عما يقيم أسس دولة تسير المصالح ذات نظام تداولي بسلطات منفصلة ومستقلة**"[2]. إذا تأملنا هذا المقتبس نجد له دلالته الرمزية والفكرية المتعلقة بإيديولوجيا الرّواية، والتي توحي بعدم الوعي لمفهوم الدّولة ومفهوم السلطة، فالسياسي لا يفرّق بين المعنيين، بوصفه أنّ الأوّل مفهوم جماعي يفترض وجود الثاني؛ أي السلطة سلوكا فرديا، تمثّل وحدة وظيفية في كيان الدّولة، بل يحصر معنى الأول في المفهوم السلطوي التحكمي ولعلّ هذا ما يتصادى ومعنى الدّولة عند "ماكس فيبر" حين عرّفها بأنّها "هيئة مخولّة باستخدام القوّة والعنف، فالعنف الذي تمارسه الدّولة ضد رعاياها هو عنف مشروع"[3].

والسلطة التي تمارسها الدّولة وإن كان معناها الملك والقدرة أو الحكم ولكن ليس بمعنى السيطرة والتسلط والإكراه، كون أن"السلطة فعل مقصود لا ترتبط بالقوة والموارد المادية/المعنوية فقط; بل ترتبط أيضا بالاستراتيجية، أي القدرة على توظيف هذه السلطة بما يفيد بقاءها وتطورها"[(4)]، فالسياسي حينما يمارس هذه السلطة يمارسها بحسبانه مالكا وحاكما والآخر مملوكا ومحكوما، عليه الاتّباع و الخضوع ولعلّ هذا المفهوم الانزياحي لمنظومة القيم والمفاهيم زاد الهوة بين السياسي والمدني أو بين الحاكم والمحكوم إلى درجة

[1]–عبد الوهاب بوشليحة، إشكالية الدين –السياسة–الجنس في الرواية المغاربية، ص131.

[2]–الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص47.

[3]–عبد العزيز ركح، ما بعد الدّولة، دار الأمان، المغرب، ط1، 2011، ص25.

[4]–علالسنقوقة المتخيل والسلطة، ص07.

التناحر والقتل ذلك أن "**الإنسان يقتل الإنسان لأنّه تعذر عليه إخضاعه، كما يخضع الرّئيس مرؤوسيه والضابط جنوده والوزير موظفيه ورب العمل عماله والمعلم متعلميه والإمام مصليه والسياسي أتباعه- استثني الأنبياء لأنهم بعثوا لكسر أغلال السيطرة والخضوع ! أليس كل شيء في هذا البلد يسير بالإكراه**"[1].

لذلك نجد السلطة في تعاملها مع الآخر، لا تتعامل معه بوصفه مواطنا وإنّما بوصفه رعية تابعة لسيد، باعتبار أنّ أي منظومة سلطوية تكتسب سلطتها من سلطة السمع والطاعة والإذعان للحاكم؛ وهكذا تتحوّل العلاقة بين الحاكم والمحكوم إلى علاقة "المركز بالهامش". يتوضح هذا عبر تضاعيف خطاب "رشيد لنزهة" "**يخيفهم الفرد ويزعجهم الهامش، قضوا أكثر من ربع قرن يخطبون في نكران الذات لتنصهر الجماعة في البلادة ويبقوا هم الأسياد، كتلة نفاية نحن هكذا نظروا إلينا دائما**"[2]يستحيل رشيد إلى خطاب الهامش الذي لا يعكس في الحقيقة إلاّ تمظهرا لحركة التمرد والخرق داخل خطاب المركز (السلطة) بحسبانه أفكارا وأفعالا معبرة عن رفض منظومة القيم التي مكنتها ورسختها السلطة، ونقصد هنا "مبدأ اللاعقاب".

وكما نلحظ فإنّ الشخصية لم تصرّح بكنية المتحدث عنه؛ أي السلطة غير أننا اهتدينا إلى ذلك من خلال سجلات الكلام، والرغبة تستلزم نقيضها تحديد لفظة "الأسياد" قرينة لغوية دالة، أضاءت لنا هوية المقصود وهو السلطة أو الساسة والتي بدت مقموعة الصوت، إذ أخرصها فعل الحكي وناب عنها ضمير الغائب(هم).

وقد تكرر حضور هذا الملمح في رواية "أصابع لوليتا" إلاّ أن البطل "يونس مارينا" اختار لعبة الأسماء المستعارة في الحديث عن السلطة، حيث لم يكشف عن الأسماء الحقيقية للشخصيات السياسية، وإنّما كان يستعيض عن ذلك باختزال الأسماء واختصارها في أسماء

[1]-الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص38.

[2]-المصدر نفسه، ص258.

مستعارة(العقيد) ترمز للرّئيس "هواري بومدين" وبالمقابل جعل (الرّايس بابانا) كناية عن أول رئيس للجزائر، أي "أحمد بن بلة" كما تشي بذلك العتبات النصية للرواية (التهميشات).

وقد تعرّفنا على هذه الشخصيات من خلال الوقائع والأحداث التاريخية حين جعل الكاتب "انقلاب 1965" البؤرة التاريخية الدّالة التي تضيء وتفضح للقارئ الطّابع المرجعي للرواية وللشخصيات، حيث كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات".....**مع ذلك لم يجد يونس مارينا أي مبرّر مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه العسكري ضدّ الرّايس بابانا، كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة وأفول جزء كبير من العمر يبحث له عن مبرّرات فقط، ومع ذلك يشعر ببعض الشبه معه وإن اختلفت الأسباب والظروف هو أيضا كبر في يوم واحد يوم انقلاب 65 الذي دخل فيه في عميق لعبة لم يكن مهيأً لها**"[1].

إنّ الأسلوب الاستعاري في توصيف السلطة جعلها لا تطرح منظورها في الرّواية ولا تدافع عنه- وهذا أمر طبيعي- كونها محلّ السخط والنقد فكلّ ما يمكننا الحصول عليه من مواقف متعلّقة بردّ فعل الشخصيات داخل رواية "ذاكرة الماء" في صورة المافيا التي تحسن فنّ القتل، وهذا ما نقله لنا خطاب نادية من خلال حوارها مع البطل بشأن محنة الوطن مرجعة أسبابها إلى الأيادي الخفيّة التي تدبر كل شيء في الخفاء وبقناع آخر "**لابدّ أن تكون هناك مافيا قادرة على تنظيم ذلك بشكل دقيق وهي التي تملك قوائم الذين يجب قتلهم وتعرف قيمتهم، مافيا قتلت رئيسا أمام ثلاثين مليون شاهد، ومع ذلك لم تجد شاهدًا واحدًا ليؤكد الجريمة، صمتت على قتله وكأنّ شيئا لم يكن، ثمّ اغتالت وزيرًا مفكرًا ودفن لينتهي أمره في المساء نفسه، ثمّ اغتالت رئيس حكومة أمام الدّيمقراطية مساحة كبيرة**"[2].

لقد اتفقت جلّ الرّوايات على أنّ السلطة وحدها صانعة مأساة الوطن، نظرًا لانتهاج أسلوب الحلول الوسطى، لإقامة التوازنات التي تحفظ مصالح الأفراد والزمر وتجسد هذا من خلال

[1]-واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص84.

[2]-واسني الأعرج، ذاكرة الماء، دار رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص392.

العفو عن القتلة والتواطئ معهم والتستر على الجرائم التي تمت في حق الشعب والوطن، ثم وضعت المجرم في مصاف الضحية "يصرح يوسف، " **أنا لست معاديا لوطني، ولكن للذين حوّلوا المشافي إلى محتشدات والقتل صناعة والموت مسألة ثانوية جدًا، ضدّ الذين ورثو البلاد وكأنّها ملكية خاصة واشتروها بالدينار الرّمزي وعندما رفض النّاس جلسوا في الظلمة وتحولوا إلى مافيا حصروا قوائم كل الذين يحلّون فمهم وسلّموها إلى قتلة لم يكونوا ينتظرون إلاّ هذه الفرصة**"[1]تظهر السلطة عبر ملفوظ الشخصية وقد حادت عن نهجها الثوري وخالفت في سلوكها واحتكار الحكم طبيعة المرجعية الثورية وأهم المبادئ والقيم التي قامت على حب الوطن وإيثار المصلحة الوطنية على المصلحة الشخصية لتتحوّل في النهاية السلطة إلى إرهاب سياسي وعسكري في زي ديني يعمل "على استرضاء المجموعات الدّينية الموازية لسلطته، وعدم السماح بما يستفزها، أو يكشف عن طبائع الاستبداد الكامنة في ممارستها"[2].

تتمظهر السلطة عند "بوركبة" في لص وقاطع الطريق "**قطاع الطرق الجدد من الساسة والمتنفذين الذين لم يروا يوما في هذا الوطن شيئا ناضجا إلاّ ما ينهبونه من مقدراته العامّة**"[3]، ليحمّل هو الآخر عبء ما وقع للوطن للساسة وتكالبهم على السلطة "**سبب محنة البلد وموت الإنسان فيه رخصا هو التناحر المخفي والمعلن للاستلاء على كرسي السلطة وبسط الزّعامة**"[4].

لكن رغم ذلك التضليل الفني للشخصية السلطوية، إلاّ أنّ الرواية في المواضع توسلت لغة الجهر والتحديد التي فضحت المسكوت عنه سياسيا سيما عند حديثها عن "الوئام المدني" باعتباره حلاّ يائسا لمعضلة الوطن مسندة إيّاه إلى رئيس الجمهورية وإن لم تصرّح به الشخصية في حوار الضابط لخضر و "بوركبة" عند سجالهما عن العفو السياسي الذي كان

[1]–واسني الأعرج، ذاكرة الماء ، ص447.

[2]–جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، ص35.

[3]– الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص257.

[4]–المصدر نفسه، ص38.

مجحفا في حق الضحايا "...**لكن يوجد رئيس دولة يخول له الدّستور إصدار الحكم**"، **عندها ثار بوركبة قائلا: "والعهد الذي قطعه على نفسه تجاه ضمائر الضحايا وذاكرة الجزائريين؟" فردّ عليه بقطيعته "ذاك شأن آخر"**[1]، تشتدّ اللّهجة هنا بنبرة نقدية ساخطة وفاضحة لرئيس الدّولة بوصفه من أصدر القانون، ليعفو عن المجرم دون محاكمة ودون اعتراف مسبق بالذنب، وقد تمّ ذلك كلّه وفق منطلقات السلطة الإيديولوجية الذرائعية التي تستتر خلف الحق الدستوري، فكان فعل العفو خيانة للذاكرة التاريخية الوطنية.

تشهد الشخصيات في أغلب روايات هذه الفترة انقلابا في علاقة التملك والانتماء بين الذات والوطن واستحالتها علاقة نكران وتبرأ؛وبخاصة بعد أن تدثر الوطن بعنف السلطة وتقمص استبدادها وتعنتها، معادلا رمزيا لشخصية ديكتاتورية تعسفية؛ بحيث "إن الرواية وهي تنحو متجهة إلى تحقيق فكرة الوطن المبني على رؤية تقدمية معاصرة للواقع وخبرة عميقة بجزئياته، استطاعت عبر شخصياتها الفاعلة أن تلتمس بوعي معظم السمات الأخلاقية للوطن، بما فيها تناقضات بارزة فرضتها طبيعة الواقع الموضوعي المماثل"[2]،نحو النكران، التبرأ، الخيانة، الإهانة، الجريمة النفاق...وكلها صفات توحي بانحراف الوطن عن معناه الحقيقي (الاحتواء والانتماء).

تتجلى أبعاد هذا الوصف القدحي في رواية "وطن من زجاج" للكاتبة "ياسمينة صالح" التي شكلت موضوع بحث واستقصاء الذات عن الذات داخل الوطن، الذي نلفه في هذا النص فد تبرأ وتنكر لأهله وأبنائه،تحت ألف غطاء وذريعة "**كيف نحب وطن يكرهنا؟**"[3]، هكذا يستهل البطل (الصحفي) قصته، بإعلان اللاانتماء والكره المتبادل بين الذات والوطن الذي بني من زجاج دلالة على هشاشته وقابليته للانكسار في أي لحظة كالزجاج تماما، ولأنه كذلك فهو يوحي لمواطنيه بالريبة والحذر والتوجس من خطر قد يداهمهم على حين غفلة.

---

[1]–الحبيب السائح، مذنبون ولون دمهم في كفي، ص137.

[2]–عبد الوهاب بوشليحة، إشكالية الدين–السياسة–الجنس في الرواية المغاربية، 1970–1990، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم تخصص الأدب الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003–2004.

[3]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 07.

والوطن في هذه الرواية لم يحمل البعد الجغرافي وإنما رمز للوطن قيمة وجودية فقدت معناها الحقيقي الذي يضمر دلالة الهوية والانتماء؛ لذلك نجد أن البطل صب كل غضبه وسخطه عليه.

تملك شخصية "عمي العربي" وعيا مناقضا للبطل تجاه الوطن، وانطلاقا من هذا الوعي يطرح قضية الانتماء والولاء له.

رغم ضنّ الوطن عليه وإجحافه في حقه كابن باركان يتربص في يوم من الأيام نجونة الوطن والعملاء لفرنسا في كل مكان لنثأر منهم ولثورة الوطن.

وبعد الاستقلال وتحقيق النصر تبرأ منه الوطن (السلطة) وجحد انجازاته وتضحياته التي اختزلها في حوالة مالية تأتيه كل شهر، وهو الذي "**فقد رجله إبان الثورة ليجد نفسه بعدها على الهامش كملايين المجاهدين الذين اكتشفوا أن الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم ولم يعد يتسع لإخلاصهم ولصدقهم، وأن الشهداء الذين استشهدوا لأجله مجرد تواريخ يتذكرها الكبار احتفالا، فلكلورا وزردة**"[1]، ثم يكرر السارد اسم الشخصية وبخط أسود مغاير "**عمي العربي واحد من الّذين همشهم الوطن**"[2]، وبهذا التنوع الخطي يكون السارد قد طوّع المبنى لخدمة المعنى فالسمت الخطي له أثر في تحميل شكل الرواية وزيادة معناها، من حيث هو نص تحتي مضمر فلانتقال بين الخطوط في النص له مغزاه وهدفه الوظيفي؛ إذ قصد به السارد جذب انتباه القارئ أولا، ثم التأكيد على أنّ في هذا المقام يرتفع الصوت وتشتد اللهجة ليرسخ حقيقة مفادها؛ "**تكران الوطن لرجاله بعد استنزافه لأفضالهم وجهادهم**".

"عمي العربي" نموذج واحد من بين الملايين الّذين ضاعوا وماتوا لأجل الوطن ولم ينالوا شيئا منه حتى الاعتراف بل زجّ بهم في خانة الأرشيف، والسارد هنا لا يقصد طبعا الوطن الجغرافيا وإنما يرمز لسلطة الاستقلال التي استحوذت على الوطن والتاريخ.

---

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 11-12.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

وعلى الرغم من ذلك؛ كان "عمي العربي" "أكبر من الوطن" "السلطة" الذي غيبه حين يؤكد للبطل حقيقة الوطن التي تتناقض ومعنى السلطة والسياسة وينصحه بألا يقتفي أثر أولئك الكافرين بالوطن والناقمين عليه باسم الدولة، يقول "عمي العربي" "**الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني، الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة والغيلان والسياسيين، 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 الّذي يباغتنا عن غير موعد، والتحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلاّ متأخرين**"[1].

يجرد "عمي العربي" الوطن من بعده السياسي/الإيديولوجي، ليستعيض عنه بالبعد الجمالي/الطبيعي الّذي يتحسس من خلاله فحوى وجوهر الوطن، البعيد عن النزعة البراغماتية السلطوية وفي الوقت ذاته يتخذ من جمال الوطن الشيء الإيجابي والمشرق، كسلوى تنسيه اختلال معايير تحديد معنى الوطن في زمن الانكسارات وانقلاب الموازين.

من هنا ندرك أن وعي هذه الشخصية بالوطن وعي حقيقي وليس زائفا، بوصفه عاش تجربة تأسيس صرح الوطن وتشرّب من نسغ الوطنية ودون مقابل يرجى، لأنه على بينة أن ما قام به تجاه الوطن كان واجبا عليه أدّاه، وحقا للوطن منحه، ولم يكترث أبدا لتهميش وإقصاء السلطة.

إنّ تعالي "عمي العربي" وترفعه لشبيه بحال البطل الإشكالي في بحثه عن قيم أصيلة في عالم منحط، حيث إنه يشكل داخل النص الوعي الوطني وصوت الماضي الثوري لذلك يسهم جاهدًا في نشر الوعي بالوطن بين الأجيال، هذا الوعي الذي تعمل السلطة على تقويضه عن طريق أدلجة الوطن والتشكيك في مصداقيته وهذا ما يستشف من قوله ناصحا البطل "**لا تصدق الخونة يا بني...صدق أولئك الّذين أحبوا الوطن، هؤلاء الّذين ماتوا قليلا أو**

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص12.

كثيرا...صدّقهم حين يدافعون عنه دون حاجة إلى تبرير شيء لأحد...ودون المطالبة بالمقابل من أحد"[1]، والحقيقة أنّه يعي جيدا وبحسرة أنّه قد خسر رهانه مع الوطن في الزمن الراهن، بعدما خسر الوطن رهانه مع التاريخ والذاكرة.

يتخذ الوطن بوصفه _مكانا_ قيمته الحقيقية والوجودية من خلال علاقته بمن يسكنه لكن حينما تتصدع الألفة بين الساكن والمسكن وتتوحش معالم الأنس فيه يستحيل الوطن سفاحا يحترف الجريمة فيقتل أنباءه، وهو الإحساس الّذي ينتاب الأستاذ الجامعي في رواية "ذاكرة الماء" بفعل العنف والصراع الإيديولوجي الّذي تواطأت معه المدينة (الوطن) وذكّته "...**أشعر أن هذه المدينة متواطئة ضدنا مع القتلة، تساهم كل مساء في التخطيط خلسة للجريمة، مدينة لا نصير في أعينها كبارا إلا عندما نغادرها**"[2]، تأخذ المدينة في قول السارد أبعاد الوطن ورمزية السلطة وحكومات الظل، أصحاب الأيادي الخفية التي تدبر لكل شيء في الظلام؛ فهي لا تعلن عن نفسها وإنما أعمالها القذرة تنبئ عنها، والتي أتت على هذا الوطن فدمّرته وحولته حسيرا مغلقا، وفي مواضع أخرى يصور السارد الوطن شخصية سلطوية ديكتاتورية مرائية ومنافقة؛ تظهر عكس ما تطبق "**كم تنقصك من الروح، أيتها البلاد المؤذية لتصيري بلادًا بلا منازع، وبلا أقنعة، بلادا كبقية البلدان التي تحب ناسها وتكرم أحبتها من حين لآخر حتى لا تنساهم ولا ينسوها، أيتها البلاد التي نكّست كل رايات الفرح ولست حدادها وانتعلت أحذيتها القديمة التي أذلت فرحتها**"[3]، تتحول البلاد في قول الشخصية نسقا مضمرا يحمل ضلال أولئك الذين قادوا ثورة لتحرير الوطن، ثم ما لبثوا أن أصبحوا سماسرة الوطن يتقاسمون تركته متنازلين على ما عاهدوه عليه يوما، فأصبحوا مثلهم مثل الخونة الذين أذلوا الوطن، وبالمعنى ذاته يستحيل الوطن عند "خالد" سجنا مجهول الهوية ووضاء معاديا للذات يهدد كينونتها ويقلص حريتها "**الوطن الذي أصبح**

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص12.

[2]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص337.

[3]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص140.

سجنا لا عنوان معروف لزنزانته لا اسم رسميا لسجينه، ولا تهمة واضحة لمساجينه أصبحت أقاد إليه معصوب العينين، محاطا بمجهولين إلى وجهة مجهولة أيضا"[1] يفقد "خالد" في الزمن المحايث للرواية شعور الارتباط وعلاقة التفاعل العميق والحميم بالوطن الذي تبرأ منه وتخلى عنه، وهو من صنع مجده بالأمس، ومع تغير حركة الزمن تغيرت دلالة الوطن إلى "السجن" الذي لبس أبعادا رمزية إيديولوجية تشي بالتغيرات السياسية والتاريخية التي طالت الوطن بعد الاستقلال فحولته إلى سجن يكتظ بمن جعلوه يوما فضاء منفتحا ينعم بالحرية والتهمة نفسها (الثورة) التي احتواها يوما وقادها لتتنكر له اليوم وباسم الثورة أيضا وهو يؤشر من خلال هذا الكلام إلى أهم المقولات الإيديولوجية السائدة في تلك الفترة من قبيل أحادية الحكم والشرعية الثورية التي أرجعت سلطة كيانية يقول خالد متسائلا: "**هل توقعت يوم كنت شابا بحماسه وعنفوانه وتطرف أحلامه، أنه سيأتي بعد ربع قرن يوم عجيب كهذا يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي وساعة يدي ليزج بي في زنزانة فردية أدخلها باسم الثورة هذه المرة، الثورة التي سبق أن جردتني من ذراعي"**[2].

لكن رغم تطرف الوطن إلا أن الذات مهما بعدت وشردتها المسافات تظل في حنين دائم واتصال روحي بالوطن الجغرافيا، حتى وهي في المنفى وخارج الديار تحمل همّ الوطن محترقة بناره، ذلك أن "**الإنسانزمكاني النزعة لا يستطيع الانعتاق كليا من سطوة الزمان والمكان حتى وهو في أشد حالات التجريد إلحاحا**"[3]، وهي النزعة التي تصاحب البطل تجاه الوطن وهو في بارين "**الغريب...أننا كلما هربنا من الأمكنة تسقط هي فينا بكل تفاصيلها وكأننا هززناها في غفوتنا واستترناها بشيء ما، إنه شيء جميل يعيدنا إلى أصل منكسر لا نستطيع التخلص منه**"[4].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص29.

[2]– المصدر نفسه، ص31.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص72.

[4]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص290.

إن رواية الأزمة إذ تحكي حال الوطن المأزوم والسلطة والفرد، إنما تحكي معنى اللاانتماء والاستلاب الذي تعيشه الشخوص داخل الوطن المفقود، عبر هذه الرواية تشكل المكان في خطاب الأزمة مفهوما منزاحا عن دلالته الحقيقية والوجودية من حيث أنه المأوى بعد أن ران الخوف والرّعب كل جنباته؛ وخاصة الأماكن المفتوحة التي استجابت لعنف البعد الإيديولوجي للوطن والّذي أثر على الانفتاح الجغرافي وفوض دلالته لتصبح أماكن منغلقة.

يتكثف هذا الشعور ويتسامق لدى الشخوص في رواية "ذاكرة الماء" بتصاعد أحداث العنف داخل المدينة والتي شكلت حضورا وهيمنة سردية مقارنة بعناصر البناء الأخرى، ما أكسب هذا العمل الخصوصية الفنية؛ بوصفه رواية مكان بامتياز "لأن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد الخصوصية ومن ثم أصالته"[1]؛إذ تتقمص المدينة في الرواية رمزية الوطن لتصبح جزءا يعبر عن كل "**أنا في وطن لم أشعر في أي يوم من الأيام ما يحسه فيه أي مواطن من آمان وراحة البال اتساعه الكبير لم يزد قلوب سكانه ومحبيه إلا ضيقا وخوفا** "[2]، كان هذا شعور بطل الرواية في حواره مع أحد زملائه عن بندقية الصيد التي اشتراها زمن العنف حين سأله عن جدوى امتلاكها، فكان ردّه وبدون أدنى تفكير هذه وسيلتي للدفاع عن نفسي، وكلامه هذا يؤشر على انتفاء الأمن والسكينة في وطنه، فهو لا يعيش غربة مكانية فحسب بل يعيش اغترابا باعتبار أن "**المكان يكتسب صفة المجاز، بمعنى أن الساكن هو المسكن**"[3]، وهو تأكيد على ذلك التأثير الكبير للمكان في تشكيل هوية الكائن وأبعاده النفسية والاجتماعية، بحيث يمكنه تجسير العلاقة بين الدّاخل (الذات) والخارج (العالم)، لأن الأمن حسب البطل "**شعور داخلي؛ إما أن يعمرنا حضوره أو يؤلمنا**

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، تر عاليا هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، بغداد العراق، د، ط، 1990، ص6.

[2]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص161.

[3]– إيان واط، نشوء الرواية، ص115.

غيابه. هذه بلاد تعيش في حضرة وحش عندما يفتح فاه سيأكل الأخضر واليابس إحساسي بالمكان غير دقيق"[1].

يتضاءل عبر هذا الملفوظ إحساس البطل بالمكان الوطن ليتحول من دلالة الاحتواء والجذب إلى دلالة النفور واللاانتماء، وهذا شعور تولد لدى البطل؛ لأنه فقد الروابط بعالم يعرفه وأصبح غريبا فيه، يحس داخله بالضيق والقلق والأسى، كون أنّ من أهم الثنائيات التي تميز علاقة الإنسان بالمكان ثنائية الداخل والخارج، وهي علاقة تتشكل من تضافر وتنافر الذات بالعالم أي بين إقليمية الخاص وإقليمية العالم، فرغم شساعة هذا الوطن و انفتاحه الجغرافي، إلا أنه يبدو ضيقا بالنسبة للشخصية، لغياب ما تبحث عنه من أمن و أنس، لأن خصوصية المكان الروائي تتجسد من كونه "بناء لغويا خياليا، لا يمكن التعامل معه بمقاييس الجغرافيا و الهندسة، فهو في الرواية محض مكان لغوي يؤدي وظائف فنية و نفسيةو يحمل إيحاءات لا بد من البحث عما يلزم عنها لفهم التوظيف الفني و الدلالي لها"[2].

و هذا ما يجعلنا نسلم أن انفتاح و انغلاق المكان (الوطن) لا يتحدد بالجانب الفيزيقي أو الجغرافي؛ بقدر ما يتحدد بمدى توفر رغبة الشخصية داخل ذلك المكان من عدمها، فرغم شساعة الوطن و انفتاحه اللامحدود إلا أنه بقي فضاء مغلقا دلاليا عند البطل، و عليه فإن علاقة الشخصية بالمكان نوسان بين الثبات الجغرافي والتحول الدّلالي، وهذا التحول تعكسه حركة الزمن التي تؤثر في المكان وهو ما يهجس به البطل عند رثائه لمدينته التي فقدت جمالها وعادتها وتقاليدها وكل ما يشكل هويتها القديمة، التي ارتدت لبوس الإيديولوجيات المتضاربة في زمن التلفظ، يقول "**بعد أن انسحب كل شيء من المدينة؛ الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان الألبسة الصبيات صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي حتى الحمامات التي تعودت أن تملأ المكان أيام الآحاد من السياح... أصبح من العسير عليها**

[1]–إيان واط، نشوء الرواية، ص102.

[2]– أحمد العدواني، بداية النص، ص105.

تحمّل خواءات الجمعة غادرت أماكنها وانزوت داخل الحفر المغلقة، في الأسطح والسقوف وسط ظلمة تزداد كثافة في أعيننا"[1]

تبدو المدينة عبر هذا الوصف وقد طال التغيير كل جنباتها فضيع ميسمها ومعالم الخصوصية فيها لتغدوا فضاء قاحلا من كل علامات الأنوثة والجمال، بفعل الزمن الموحش الذي أسهم في تقويض القيمة الدّلالية للمكان من حيث هو الملاذ والمأوى للشخصية، يضيف مردفا "**لقد تقلص الزمن وانكسر وصار قصيرا أمام الحياة التي بعد أن كانت حلما لم تعد إلا مشروع موت مؤجل، ينتظرنا من كل زاوية داخل هذه المدينة"[2].**

تشكوا الشخصية داخل النص انكسار الزمن ووحشة المكان الذي عمّه الموت في كل زاوياه، ما انعكس سلبا على الأفراد التي بات هاجس الموت يتربص بها ويطاردها أيضا أينما حلت، وهو بذلك يشكو سطوة الزمن الإيديولوجي خاصة على المكان والشخصية وفي هذا المناخ المضرخ بالتشاؤم والسوداوية، انتفى التفاعل المباشر وغير المباشر وفترت علاقات التأثير والتأثر بين مكونات الفضاء السردي _إلاّ سلبا_ حيث تحول كل من الزمان والمكان قوى ضاغطة على تكوين الشخصيات التي فقدت إحساسها بالمكان، فصارت ذوات غريبة ومغتربة كون أن "**المكان هو القرين الضروري للزمان، والفرد في المنطق حالة مجردة تعرف بالإشارة إلى نظريين المكان والزمان"[3]**

وهكذا يمكن القول إن المكان في رواية الأزمة يبرز مفهوما خاصا له ميسمه وفرادته الفنية المستمدة من خصوصية الأحداث والوقائع، والجو الجنائزي العام الذي نحتت منه الرواية فضاءها السردي، حيث بدت المكونات الروائية (زمان، مكان، شخصية) خاضعة لسلطة الحدث (العنف/الإيديولوجيا)، وخصوصية الزمن المحايث الذي أرسل بضلاله على تلك المكونات فأدلجها.

---

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص265.

[2]– المصدر نفسه، ص270.

[3]– إيان واط، نشوء الرواية، ص21

3- محكي الذات؛ إقصاء للجماعة و نقد للسّلطة :

إنّ طبيعة المضامين الجديدة في الرواية قادت إلى خصوصيات جديدة في الفهم وإواليات وتقنيات على مستوى الشكل، ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن اختراق أحادية الجنس الأدبي بات أهم تلك الخصوصيات الحداثية، مقابل الاشتغال على كل ضروب القول التي تحقق بناء النص، فالرواية بطابعها الحواري لم تعد تأنس إلى نمط كتابي محدد ومكتف بذاته عن غيره، ولا تؤمن بصرامة الشكل بل هي تبحث دائما عن أفق حداثي تنحت منه تجددها واستمراريتها حتى أضحى اللاانسجام والتعدد النصي ضرورة إبداعية وخصيصة تشكيلية تسهم في بناء أبعاد النص الجمالية والدلالية من خلال الإنخراط في "الكتابة عبر النوعية" كما يسميها "إدوارد الخراط"، والتي تحرّض على تجاوز البعد التصنيفي الّذي من شأنه أن يُموضع النص الأدبي في جنس محدد ووفق هوية ونوعية صارمة لا يجب الانحراف عنها، لينفتح في الأخير على تعددية خطابية تهجس بازدواجية الهوية النصية، حتى بات سؤال النوع الأدبي في النص السردي أكثر جدلا وطرحا.

ولعلّ أهم ملمح لهذه الإزدواجية النصية ما إصطلح عليه "بالميتاروائي،(métarécit) أو السرد الواصف، وهو عبارة عن كتابة مضاعفة، تمثل مرجعية نصية للكتابة الروائية التي تجمع بين النّقد والإبداع، وهو كما عرفه "جيرار جنيت" بأنه "حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية كما استعمل من قبل "رولان بارت"[1] في توظيفه لمصطلح "ميتا-أدب" (méta-littérature)؛ أي حديث الأدب عن الأدب لمعنى أن الأعمال الميتاقصية؛ هي الأعمال التي تكشف عن نظرية كتابة الرواية من خلال كتابة الرواية ذاتها ومقابل ذلك تزاول تنظيرا أو نقدا لمكونات الخطاب الروائي لحظة انكتابها؛وعليه فقد عرفته "باتريسياوو" (patriciawaygh) تعريفا شاملا في قولها "يوصف الميتاقص بأنه تلك الكتابة القصصية التي تقصد بشكل منتظم إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة ولكي تطرح تساؤلات عن

[1] - محمد الباري، سحر الحكاية، مركز الرواية العربية-قابس تونس 2004-ط 1، ص 161

العلاقة بين القص والواقع[1] كما تسعى إلى تجسير الروابط بين الإبداع والنقد وتكسير التمايز القائم بينهما، بحيث يتحول السارد إلى ناقد ومنظر بطرح إشكالات الكتابة الروائية وكل ما يتعلق بنوازعها ودوافعها الذاتية وآلياتها النقدية، فالميتاروائي "يسمح للرواية أن تقول ذاتها وينخرط في خطابها الذاتي وتنغمس في هواجسها الداخلية الخاصة بها"[2]، ليتوارى بذلك السرد أمام وظيفة النقد وسؤال الكتابة.

يتقاطع الميتاروائي مع عديد المصطلحات النقدية الأخرى، نحو "الميتاواقعية" و "القص الإضافي" (super–fiction)بوصفه كتابة مضاعفة و"القص الناقد" (critificatix) لأنه يمثل حوارية بين القص والنقد، والرواية "ذات التوالد الذاتي" (self begetinnovel)، من حيث هي انعكاس ذاتي للوعي النقدي للرواية[3] وهي جلها مفاهيم تحمل مدلولات تتشابه ومفهوم الميتاقص ومرادفة لها.

يحضر الميتاقص في نص الأزمة ملمحا ما بعد حداثي، ينزع إلى تحديث آليات الكتابة الروائية من خلال الوعي النظري بها، كما أنه ينمّ عن تحوّل المتخيّل السّردي الذي بدأ بفرض نفسه بعد هيمنة الموضوع السياسي والإيديولوجي، ببروز الكتابة موضوعا إشكاليا يعكس تمزّق الروائي بين واقع معقد وأشكال جديدة لا تمهل وتراث تركيبته لغوية[4] وجمالية، وبنية ذهنية يضغط عليه بكل قوة وثقافة جديدة يتحرك فيها فنزوع الروائي إلى تجريب هذه الظاهرة الإبداعية، جاء استجابة لرغبة الذات المبدعة في تكسير تلك الرتابة السردية التي عشعشت في الخطاب السبعيني وتجاوز الرؤية الأحادية التيماتيكية التي مجدت المرجعية الثورية والإيديولوجية قصد الإعلاء من دور النصية مرجعا للكتابة، يتماس فيها الذاتي بالموضوعي، بوصف أن تذويت الكتابة يمثل شكلا من أشكال الميتاقص، يرسخ لكينونة الذات الفردية وتمجدها، وتطرح هاجس الإبداع زمن الموت.

---

[1]– محمد محمود الجزعلي، الميتاقص وسردها بعد الحداثة، رواية الحياة في مكان آخر، مجلة التواصل ع29ص93.

[2]– محمد الباري، سحر الحكاية، ص 175.

[3]– ينظر: محمد محمود الجزعلي: الميتاقص وسرد مابعد الحداثة والتواصل، ص 92

[4]– حسين حمزي فضاء المتخيل، منشورات الإختلاف ط1 – 2002 ص 234

وعليه آثرنا أن نبثّر حديثنا في البحث حول أسلوب التذويت في نص الأزمة والّذي جسد حوارية أجناسية بين الرواية والسيرة الذاتية والسيرة الروائية، قصد إستكناه المقاصد الإيديولوجية والبنائية لتوظيفه بوصفه مثّل ظاهرة طاغية وبارزة في الرواية الجزائرية المعاصرة.

تعني تذويت الكتابة "**حرص الروائي على إضفاء السمات الخصوصية والذاتية على كتابته، وذلك من خلال التماثل الواقعي بين التجربة الروائية والتجربة الشخصية للكاتب، حيث يعلو صوت الذات فوق صوت القيم والأفكار الغيرية (الجماعة)**"[1] ومنه فإن تذويت الكتابة يعد شكلا من أشكال السير الذاتي تحضر نوع من أنواع البوح و الاعتراف الذاتي، إلا أن اللافت لانتباه الناقد والباحث هو تجاوز السيرة الذاتية لتلك النمطية التي كانت تكتب وفقها من حيث احتفالها بالحياة الشخصية للكاتب، وما تحتويه من اسم ونسب وموقع اجتماعي؛ إذ أصبحت رواية السيرة في الوقت الراهن تنزع منزعا إيديولوجيا رافضا للسلطة السياسية ومقصيا ومنتهكا لمركزية الجماعةبوصف "أن السلطة تولد مع مولد الجماعة (...) فالسلطة السياسية تعد ظاهرة اجتماعية في المقام الأول لأنه لا يتصور وجودها خارج وجود الجماعة، كما أنه لا قيام للجماعة دون سلطة تخضع إليها"[2]

إنّ تبجيل الكاتب لفن السيرة بدل الرواية لهو تقويض لسلطة هذا الجنس، الّذي لم يقم له شأن إلا بظهور الجماعة؛ لذلك جاء سرد الأنا باستخدام ضمير المتكلم "أنا بوصفه ضميرا منغلقا على ذاته في نص الأزمة تعبيرا ونفيا لأي احتمال أو فرضية تتيح اجتماع الأصوات وإتحادها بعد فقدان الثقة فيما بينها وتشتت المواقف والرؤى بانهيار الخطابات والثوابت والقيم الموحدة للجماعة(الوطنية، التاريخ، الدولة الذاكرة...)فبرزت النزعة الفردية لتجسّد " شرخا في المشترك والعام؛ فكرا، حزبا أو تيارا لصالح الذوات المعزولة التي تنفعل لمحيطها وتتأثّر

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد ص 67

[2]– إمام عبد الفتاح، الطاغية، المجلس الوطني للثقافة والفنون،(د،ط)، 1994، ص 16

به، ولكنها لا تجد ما يجمعها بغيرها ولا تجد صيغة جماعية، ينعكس مثلا في صورة تعدد الأصوات وتنوع الضمائر والرؤى أو تعدد مواقع التبئير لو شئنا استعمال مصطلح سردي"[1].

وقد تحدث الناقد "بن جمعة بوشوشة" عن السيرة الذاتية التي لاحظ أنها طغت على الرواية المغاربية بداية من فترة الثمانينيات، فترة التصدع وانجلاء الوهم الإيديولوجي بعد الاستقلال، حيث رأى أن "**وراء هذا المشروع الذاتي في الكتابة الروائية والباحث عن تأصيل الكيان وإعادة تشكيله ينهض آخر مجتمعي يراه كتاب هذه الفترة في حال إخفاق وإعاقة، باعتبار أن سلطة الاستقلال في سائر البلدان المغاربية لم تحقق ما قطعته على نفسها من وعود ولا علامات تشي بالتحول نحو الأفضل**"[2].

وبهذا يمكن أن نقول أن التذويت هو إستراتجية نصية لتمركز الذات المأزومة مقابل تهميش ونقد السلطة (الجماعة) وهناك من اصطلح على هذا الأسلوب "بالسيرة الروائية"،وهي مزج بين الجنسين؛ الرواية والسيرة الذاتية وهي "**عبارة عن سرد ذاتي مباشر ولا يوفر إمكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها، وليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الّذي يتمركز حول شخصية الروائي الّذي يصبح محورا مركزيا في النص**"[3]، وبالمقابل يأتي كل العالم مبأّرا عبر منظوره الخاص.

وفق هذا المنحى يجعل الكاتب "مرزاق بقطاش" ذاته بؤرة للحكي في روايته "دم الغزال" وعبر الاشتغال على سرد الأنا الّذي يقف مؤشرا من مؤشرات السير الذاتي في الرواية، من خلال توظيف الاسم الشخصي لمؤلفها ووظيفته (الصحافة) وأحيانا كثيرة ينوب عنه ضمير المتكلم "أنا" الّذي تكرّر كثيرا ترسيخا للذات، يقول:"**أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي وأكره السياسة**

---

[1]–محمد عبيد الله–تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة–أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية–محاضرات الملتقى العربي الثالث للرواية، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، 2008، ص10.

[2]– بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص204،

[3]–عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط/ المغرب، ط1، 2015، ص104.

والسياسيين ولا أرى الخير فيهم أبدا، حتى وإن كانت نيات البعض منهم حسنة"[1]، وهكذا تتجلى سجلات الذات من اسم وضمير المتكلم علامة دالة على تورط الرواية في السيرة الذاتية"كون أن ورود اسم العلم هو الذي يشكل الموضوع العميق للسيرة الذاتية وعليه تقوم التجربة، وحوله يدور الحكي وفي سبيل تنزيه رتبته تكتب السيرة الذاتية"[2].

وقد أخذ الاسم في النص شكلين متلازمين؛ دالا على البطل السارد؛ أي الوظيفة السردية داخل الرواية، وفي الوقت نفسه يؤشر على "مرزاق بقطاش" المؤلف الذي لم يتبرأ من فعل الكتابة حين نسب الرواية إليه بتدوين اسمه في تلافيفها، وهذا ما نلمحه في قوله:"**كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت، وفقا لما تراكم في أعماقه من تجارب ومن حصيلة مطالعته في الآداب العالمية**"[3]، كما لم تخل رواية الكاتب من طرح هاجس وسؤال الكتابة عن الموت زمن الموت، والمرجعيات التي تتكئ عليها من خلال التعالق بين الواقع والمتخيل.

ثم يأتي التأكيد على النّسب، عند ذكره للأصل "الأب"، مما يكسب النّسب فعالية في التعريف بالذات والهوية "مرزاق بقطاش بن رابح""**البحار الّذي عمل في البحر سبعا وأربعين سنة دون انقطاع في السلم والحرب**"[4].

لم يفوّت بقطاش فرصة تمرير خطابه المعارض والمضاد للسلطة السياسية وفق رؤيته الذاتية النقدية، متهما إياها بالتآمر على قتل رجالاتها "محمد بوضياف" واصفا السياسة باللّعنة ولعبة الشياطين، حين حضر مراسيم دفن الرئيس المغتال "محمد بوضياف"، أين عاين ذلك النفاق والكذب بين القادة السياسيين والتاريخيين الذين نعتهم بأبشع الصفات (المجرمين_ اللصوص_ الشياطين)، يقول:"**حضرت جنازة الرئيس ولعنت السياسة والسياسيين ولعنت نفسي لأنني سرت وراءهم عن حسن نية، ظنا بي بأن هذا الوطن في خطر، وما كان**

[1]– مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار الفضاء الحر الجزائر، د،ط، 2007، ص180.

[2]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية ص237.

[3]– مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص186.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الوطن يوما في خطر، أي والله إن هي أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السياسة"[1]، يحمّل السارد السياسيين أزمة الوطن واتخاذها ذريعة وحجة لتحقيق مآربهم السياسية الخاصة البعيدة عن مصلحة الوطن كما أضمر قوله استخدام السلطة أسلوب التضليل الّذي انتهجته في استدراج المؤيدين وبخاصة المثقفين (السارد) الّذي أبدى لها الولاء، ثم سرعان ما تفطن لألاعيبها المضللة باسم الوطن، حين حولته تركة تتكالب وتتصارع حولها جميع القوى المشكلة له وعبر حقب زمنية متتالية، وهو القائل "**عدد كبير منهم عرفتهم خلال حياتي في الصحافة، لكنني ما شعرت بالارتياح حيال واحد منهم، قد يكون هذا الاعتراف متأخرا لكن لا مناص من الإفصاح عنه في هذه السطور التي أريد لها أن تكون جميلة وصادقة"**[2].

يفضي "بقطاش" بنقده وتبرّئه من السياسيين بعدما كان يعرفهم، لأنه أصبح على بينة من حقيقتهم؛ولا يغرب عن القارئ ما لهذا البوح والاعتراف الذاتي من ملكة "في سبر أغوار الذات وتفجير الرغبات المكبوتة واختراق سلطة المحظور بردم المسافة بين الشعور واللاشعور وبالحرص على ملء بياضات الذات وإعادة إبرازها تخييليا"[3] ثم يضيف ناقما ومتسائلا "**كيف يجتمع مثل هذا العدد من أولئك المتصارعين المتناحرين في مساحة بالغة الصغر مثل هذه؟، كيف تعجز البلاد كلها عن ضمهم من أجل خدمة مشروع واحد، بينما تحتويهم بقعة يقال إنها مربعة الشكل وهم على هذا التبيان كلّه؟ ألا ما أشبههم بتلك المجموعة من قطاع الطرق خلال العهد الأندلسي الزاهر! التاريخ يقول عنهم إنهم لم يستطيعوا أن يجتمعوا على رأي لكن الموت جمع رؤوسهم كلها في كفة واحدة"**[4].

يستلّ البطل من مرجعياته الثقافية والتاريخية ما يعزّز ويدمغ الصورة السلبية للطبقة السياسية التي تتعالق وقطاع الطرق في العهد الأندلسي، الّذين لم يوحدهم رأي واحد أو مصلحة مشتركة، إلاّ الموت الّذي تتبدّد في كل الألقاب والمراتب، وتتساوى في الآن نفسه بعد أن

[1]– مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص184.

[2]– المصدر نفسه، ص181.

[3]– محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة، ص112.

[4]– بقطاش مرزاق، دم الغزال، ص179.

ضاق بهم الوطن، اتسع لهم ذلك المربع (القبر)، وهو تشبيه قدحي لرجال السلطة تبناه المؤلف/السارد عبر تذويت رؤيته الإيديولوجية المضادة للسياسيّين، وهو يؤكد دائما على صيغة الجمع التي لا أثر لحضورها على مستوى السرد إلا ما وصلنا مبأرا وفق منظور السارد الذي مارس سلطته الذاتية في الرواية عبر نزعة مونولوجية استبعدت وأقصت كل تعّدد في الأصوات.

في هذا الاتجاه تبدو أهمية عناصر التشكيل البنائي وتطويعها في نقد الإيديولوجي وتفكيك النسق السلطوي؛ إذ إنّاستراتيجية التذويت المنتهجة في الرواية "**توضح لنا بعض سياسات السرد في التمثيل، فالأمر لا يتعلق دائما بمجال الإستتيقا فقط، أي استراتيجيات الجنس الأدبي وشفراته في التشكيل والبناء، ولكن أيضا بمجال قوى التمفصل(articulation) التي تتجلى في استراتيجيات الانتفاء والاستبعاد والتهميش**"[1].

تمثل رواية "ذاكرة الماء" "لواسيني الأعرج" سيرة روائية نظرا للتّماهي الحاصل بين الخصوصيات الشخصية للمؤلف والسارد في الرواية، الأستاذ الجامعي البطل والشخصية المحورية، ولم ينكر الكاتب نفسه ذلك التشابه بينه وبين بطله، وهو المعترف في قوله "ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي وما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني [...] بالضبط كما حدث في ذاكرة الماء، تلك الرحلة حدثت حرفيا، كنت بالجزائر وأتنقل بسرعة تحت وقع التهديدات فقد هجرت البيت وتفرّقت العائلة، كنت في مكان وزوجتي في مكان وآخر"[2]،،وهو اعتراف كاف لإدانة الرواية بتورطها وانخراطها في السير الذاتي فمن خلال ما تلفّظ به السارد نستطيع الإمساك على بعض الظلال والأيقونات التي ترسخ لخصوصية الذات الكاتبة "واسيني الأعرج"، وإن كان ذلك ترميزا لا تصريحا، إذ نعثر على بعض الأحداث الواقعية تتسلل إلى النص عبر طرح الذات مدارا للحكي، بداية باسم المؤلف "واسيني الأعرج" الّذي صيغ نسبة لأحد الأولياء الصالحين بمسقط رأسه

[1]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص131.

[2]– عمروبنوهاشم، التجريب في الرواية المغربية، ص111.

"مغنية" في الغرب الجزائري، وهو المدعو "الواسيني" يعشق حروف الله والكلمات، كل هذه الإشارات يهجس بها السارد داخل الرواية التي افتتحها بالسرد الاستعادي أو التذكري، مسترجعا ما قالته العرافة لأمه منذ 40 سنة وقبل شهر من ميلاده، حيث تلاشت كل الذكريات من ذهنه إلا ما كان مهما لم تغيبه السنين "...**قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة...اسمعي يا لالة مولاتي بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك سيكون صبيا جميلاّ، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلاّ سيموت بالحديد**"[1].

يعد هذا التذكر مفتاح الرواية، إذ يجمع بين الذاكرة والنبوءة في الزمن الرّاهن والمحايث للأحداث، ينبثق من جديد ليصعد حالة القلق والتوجس عند البطل من رهاب الموت الّذي سيطر عليه أينما حل وارتحل، وعليه فإن المحرّض الوحيد على هذا الاستدعاء هو تأزم الراهن ومأساويته التي وضعت البطل صوب ذلك التنبؤ الّذي تراءى له بعد مرور سنوات، رغم عدم اكتراث أمه بما استشرفت به العرافة فحسبها أن الرصاص والحديد وكل دواعي الموت قد انتهت مع الثورة.

إلاّ أن البطل أدرك زمن المحنة صدق ما هجست به العرافة يقول "**وهاهوالزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبرا والحديد الّذي أصبح حقيقة تملأ الدماغ**"[2].

إن المتمعن في قول البطل يمكن أن يعقد موازنة بين ما تلفظ به "الأستاذ الجامعي" الشخصية الروائية وبين ما اعترف به الروائي، حتى يتوصل إلى صدق ذلك الانصهار بين الذاتين الواقعية والمتخيلة.

---

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص11.

[2]– المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

إن المعطيات المشار إليها آنفا تسهم كثيرا في تشكيل أفق انتظار معين لدى القارئ يقتضيه مقام القراءة، لتوحي في النهاية بالبعد البيوغرافي لما سيسرد لاحقا، بوصفه سيرة لصاحبها.

حين تفقد الشخصية الثقة في العالم (الجماعة) ترنو إلى ذاتها تتكفئ عليها, وقوام هذا الفعل هو التوق إلى الأصل وإلى الوحدة المفقودة، والهوية الضائعة، بارتياد مكامن وأقبية التاريخ المشرق "**أشعر برغبة للعودة نحو الأعماق، نحو الطفولات الضائعة نحو الحبر الأول**"[1]، وفي مواضع أخرى نلفي البطل يتحسر على ذلك الزمن الجميل الّذي أصبح ذكرى ذلك الزمان " **وين ذلك الزمان؟، وين الرميتي التي ملأت الآعراس، وين رجال البلاد الرائعين والأسواق والأسطوانات التي كان يتقاتل الناس من أجل سماعها وين القهاوي التي كان يتفاخر روادها بأنهم اليوم استمعوا إلى آخر ما غنته الرميتي، يا حسراه !خلينا!**"[2]

تطرح الرواية عبر مواربات هذا الملفوظ السردي، نعي البطل عبر تساؤلاته ولجتهالممزوج بالتحسر عن الأشياء الجميلة التي كانت تمثل مقومات تشترك فيها الجماعة وتوحدّها، وتتنافس عليها بدليل ورود تلك القرائن الضائعة بصيغة الجمع (الأعراس الأسطوانات...) ثم ما يلبث أن يأتيه الجواب الشافي لكل تساؤلاته، حين يوجه أصابع الاتهام إلى السلطة ويحملها مسؤولية ما وصلت إليه المدينة من أدلجة لذاكرتها وضياع لهويتها وتراثها "**الخطابات الجاهزة يا عمي رزقي هي التي قتلت كل شيء ودمرت كل خصوصية لهذه البلاد**"[3]، وكان يقصد بكلامه خطابات الشخصيات المتطرفة (الجماعة الإسلاموية) التي أتت على كل خصوصية في هذه البلاد فأدلجتها وفق الإيديولوجيا السائدة.

ركّز نصّ الرواية على المدينة لأنّها رمز الجماعة التي أبيدت وفقدت خصوصياتها وهويّتها بفعل الإيديولوجيات السّائدة المتصارعة؛ أي بفعل الجماعة ومن الإواليات التي عمد إليها الكاتب في رثاء مدينته (الجزائر) ذلك التجذير المكاني والانتماء التاريخي والحضاري، حيث

---

[1]- واسيني الأعرج ذاكرة الماء، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص299.

[3]- المصدر نفسه، ص300.

تجد الشخصية في سرد تاريخ المكان قبل التغيّر الدلالي سلوى عبر الارتداد إلى الماضي والإكثار من الإشارات التي ترسّخ انتماء الأحداث إلى ذلك المكان؛ نحو الوقوف عند أهمّ محطّات التّعاقب التّاريخي للمدينة، وهو في الآن نفسه يؤكد حالة اللااستقرار التي شهدتها البلادعلى مرّ العصور، حتّى نتمكّن من القبض على ملامح التحوّل والتغيّر الزّمكاني، وهو ما ذهب إليه البطل حين وقف يبكي مدينته الجزائر كمن يبكي درسا وطللا قديما مسترجعا ماضيها العريق وهويتها الاسمية قبل أن تستحيل قفرا موحشا، حيث يبدأ قوله متسائلا لابنته ريما التي أدهشتها تفاصيل البناء المتداخل في العاصمة "**ماذا بقي من إيكوسيوم(icosum) ؟ فقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد، تصوري هذه العراقة المذهلة، كانت علاقاتها الواسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط (...) ومع سقوط كرتاج في سنة 146 قبل الميلاد، دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا لتدمج عندما لتّنت في القرن الأول الميلادي في موريتانيا، وبعد تدمير أجزاء كبيرة منها أعيد بناؤها في القرن العاشر زمن الزبيريين، ليصبح اسمها بعدها جزائر بني مزغنة**"[1]، لكن ما لبث أن اندثر ذلك التاريخ والصرح الحضاري ليصبح رمادا في زمن المحنة وكأنّ قدر هذه المدينة أن تعيش أبد الدّهر في اضطهاد واستعمار؛ إن لم يكن خارجيا كان ذاتيا، ونظرا لحالة اللااستقرار خسرت المدينة معالم الحضارة والهوية فيها "**لا هي مدن حديثة بباراتها ومسارحها ومراقصها، ولا هي مدن قديمة بطقوسها وحياتها البسيطة**"[2] مُسِخ كلّ أصيل فيها، لتتحوّل ذات خصوصيّة إسلاميّة، " **أين صارت البلديّة بلديّةً إسلاميّة، والسّوق سوق إسلاميّة، ومراحيض المدينة مراحيض إسلاميّة، المزبلة مزبلة إسلاميّة،...حتى مقهى اللّوتس وهو علامة هذه المدينة منذ زمن بعيد حُوِّل إلى مقهى لبيع السّتائر الإسلاميّة**"[3].

---

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص228.

[2]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص230_231.

[3]– المصدر نفسه، ص68.

إنّ هذه الأسماء والأوصاف والمعالم التاريخيّة من شأنها أن تعطي مظهر الحقيقة للمكان (المدينة) التي اكتست حلّة جديدة مصطبغة بمنظومة الفكر والإيديولوجيا التي أسهمت في تديين المدينة فدثرتها بهويّة غريبة عن أصلها، ولعلّ الكاتب يقصد هذا التجسيرالزّمكاني حتى يبرز التغيير الدلالي للمكان في حركة الزّمن، كون أنّ " المكان يحدّد صورة الإنسان في الأدب، باعتبارها صورة اجتماعيّة وتاريخيّة تجعل من قيمة اللّوحة الأدبيّة تتجاوز فضائيّتها الثانية وعلاقاتها بتاريخها أي باعتبارها علاقة دالة على تحوّل نوعيّ معيّن في الإيديولوجي الأدبيّ"[1].

ومن خلال ما قيل سابقا، أمكننا أن نؤكّد على علاقة تذويت الخطاب بإقصاء الرواية بوصفها كائنا مدنيا نشأ بظهور المجتمع المدني رمزا للجماعة، لأنّه في مواطن أخرى من الرواية " ذاكرة الماء" تلبس المدينة رمز السلطة والإيديولوجيا وقد أشرنا إلى ذلك في عنصر المنظر السلطوي للسلطة في الرواية، وأحيانا تتّخذ صورة القاتل الذي يتربّص بضحيّته " **المدينة ها هنا توهمنا أحيانا بطمأنينة زائفة طمأنينة القاتل لضحيّته، أقاومها كلّما شعرتُ بغمرة النوم رفضتها، لأشدّ ما أخشى أن أموت نائما**"[2].

إنّ مأساة الوطن وحزنه ألقى بتجهّمه على الشخصيّة، وأسهم في رسم هيئة وهويّة جديدة على مقاس الوطن الذي يتآكل وينقرض أمامها " **أبدو أنّي أعيش بتوقيت الوطن**"[3]، وهذا ما عمّق من اعتزال الذوات وزاد من حدّة انكفائها وفردانيّتها حين فقدت الشعور بالانتماء إلى الجماعة، فلم تجد ملاذا إلاّ ذاتها تنطوي عليها تنشر أحوالها وتحجبها في الآن نفسه عبر التذكّر أو المونولوج، الذي يجسّد نوعا من " الدراما الساكنة مقابل الدراما الناطقة"[4]،إنّه بمثابة صرخة مكتومة ترتدّ إلى الداخل لا يسمعها إلاّ صاحبها بشكل فرديّ، قول البطل: "

---

[1]– أحمد العدواني، بداية النصّ الروائيّ، ص103.

[2]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص337.

[3]– المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[4]– أحمد العلوي، بداية النصّ الروائي، ص103.

الفارق الوحيد بيننا أنّنا لا نكتشف هول المأساة إلاّ عندما نصطدم بها بشكل فرديّ"[1]، يحاول السارد بوصفه مثقّفا تبديد ثقل المأساة بالكتابة حالة فرديّة خاصة وإحدى بدائل ذلك الخراب " **إنّنا حتى ونحن في أقصى درجات الخوف نكتب ولا شيء سوى الكتابة، وحدها الكلمات تبقى، ومن سواها يذهب مع الريح**"[2]، لأنّ الكتابة تملك سلطة الخلود وسلطة الخرق والانتهاك لكون الكاتب يدرك أنّ فعل الكتابة لما يتوفّر عليه من نزوعاتإبتداعيّة تدفعه إلى قول ما تسكت عنه الجماعة، ونتيجة لذلك أن يجري الكلام على غير أصوله المتعالمة أي المقننة لضوابط لا يجوز خرقها أو التمرد على سلطتها التي تستمد مرجعيتها من سلطة الضبط والمراقبة والمنع[3] الّذي تمارسه الجماعة ضد المعارضين لها، لذلك تمارس الذات الكاتبة الفردية بالكتابة التي تعد ضربا من ضروب الاستحواذ وردة فعل مضادة للجماعة التي تسعى إلى دحض صوته لأنه فضح إفلاس الجماعة "**أناس سرقوا البلاد وتقاسموها باسم الوطنيات**"[4]، التي فقدت أثرها ورمزيتها عند البطل بعد أن صارت شعارات جوفاء.

تنعكس هذه الرؤية أيضا في رواية "وطن من زجاج" عبر سجال البطل (الصحفي) مع شخصية "عمي العربي"، الّذي كان يتردد على مقهى المكان ليحكي للأجيال حكاية التاريخ والسيادة الوطنية التي مات من أجلها الملايين، ولم يكن يصغى إليه لأنّه؛"**لا أحد يصغي إلى التاريخ المرتبط في الذاكرة بالخسائر الاجتماعية التي وقعت بعد الاستقلال، وبأصول النهب التي جرّت الناس إلى المجاعة والشحاذة كأنّ الشهداء خرافة، كأنّ الثورة كذبة تاريخية، لأجل حاضر بائس...لأجل هذا لم يكن أحد يصغي إلى عمي العربي**"[5]، إن ما يفسر عزوف هذه الأجيال عن سماع حكاية التاريخ والثورة الوطنية بوصفها ثوابت مشتركة،

---

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 252.

[2]– المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[3]– الطاهر روابنية، الكتابة والسلطة وإيديولوجية العنف في أعمال واسيني الأعرج، الكتابة والسلطة، ص335.

[4]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء ص 115.

[5]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص11.

هو فقدان هذه الثوابت قدسيتها وصداها لدى الأجيال لأنها باتت تمثل كذبة فضحتها مآسي الحاضر وتناقضاته وانزلاقاته التي كانت سليلة الأمس، ولعّل "هذا ما فرض على الثورة أن تتحول من فعل تاريخي نضالي إلى فعل مأسوي"[1]، وهو ما يؤكده البطل محدثا نفسه مسترجعا كلام صديقه "رشيد الشرطي" الّذي اغتالته يد الإرهاب "**كنت أحيانا أضع على نفسي كي لا أنفجر بالضحك حين يتكلم (رشيد) عن "الأمن الوطني"..."عن السيادة الوطنية"، عن دولة القانون والعدالة والحرية، تلك الكلمات التي تضحك لها المدينة علينا لتقهرنا، وتضطهدنا وتلغي باسمها حقوقنا**"[2] تتقمص المدينة في خطاب الشخصية رمزية السلطة، التي تتلاعب بالثوابت والمقومات الجمعية، حين جعلتها وسائل ضغط واستفزاز واضطهاد للرعية، بوصفها تجسد هويتها ورموز سيادتها، وعليه يحضر تذويت الخطاب في هذه النماذج السيرية "**بحثا مضنيالتحرير من سلطة تلك الخطابات التي تقوم على التحكم والإخضاع إنها نمط للوجود خارج المؤسسة (الجماعة) تتبلور في صيغة (الداخل الحرية)**[3]وكأنّ بالرواية وعبر الصوت الأحادي للبطل "سرد الأنا" تؤسس لطرائق جديدة في تموضع الذات داخل الجماعة، حين تستبدل الخروج والانفتاح على العالم بالانكفاء على الذات والانطواء عليها ملاذا للتحرر.

تمزج رواية "خرائط لشهوة الليل" "لبشير مفتي" وبطريقة غير مباشرة بين النقد والحكي حين تثير سؤالا إشكاليا وعبر الصوت السردي "ليليا"، –البطلة والساردة– حول من يتكلم في الرواية في قولها "**لماذا تسمح لي أيها الروائي بأن أحكي على لساني الخاص هذه الرواية (...) ما معني أن أحكي الأمور من زاويتي الخاّصة**"[4]وهي بذلك تنغمس في نمط السرد الذاتي، الّذي يعني إيديولوجيا الذات في البوح والاعتراف أمام الذات والآخر، وبالمقابل تعلن ثورتها على الراوي العالم كامل المعرفة الّذي عمّد في الخطاب السبعيني، وهي ثورة تتساق

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص108.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص11.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص98.

[4]– بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف بالجزائر، ط 2008، ص07.

وتلاشي القيم الإيديولوجية الخلاصية، لأن "السؤال لا ينبثق من اندفاع عضوي في التنفس ولكنه يتولّد من هاجس الأزمّة والحاجة إلى فك لغزها"[1].

أمّا من الناحية البنائية فإن سؤال البطلة يهجس بهويتها السردية وموقعها الوظيفي داخل الحكاية، بوصفها شخصية محورية وسارد يخترق الذات والآخر، إذ تنثر شذرات من حياتها الخاصة بين طيات النص؛ وعليه فإن الرواية تغدوا رواية منطوقة وليست منقولة، بتلقاها من وجهة نظر السارد والبطل المشارك الأول في الأحداث وفاعلها وإذا كانت الرواية منطوقة فهي إحالة أيضا إلى تلاشي دور الراوي الإله الّذي توارى إلى الظل فاسحا مجال الحكي لصوت البطلة حتى تقدم لنا الرواية أثناء معايشتها، وبالتالي فنحن نعيش أحداثها مباشرة، ولا نتلقاها بواسطة "**ستكون روايتك ثرية جدا، لو تعمدت أن تكون ديموقراطيا، فتترك لكل صوت يحكي قصته لكنك أخبرتني بأنني سأكون وحدي في هذه المتاهة، وأنني كما قلت لي بصوتك الهامسي، ستتربعين على عرش الرواية**"[2].

يتعمد بشير مفتي تجريد الراوي المحايد من سلطة النص وفعل السرد ويقمع سردا تعددية الأصوات، وبالمقابل يركز على أحادية الصوت، أو ما يسمى بالرواية المونولوجية. وبترسيخ لغة التذويت هذه "تأخذ الذات موقعها في الاستراتيجية السردية والخطابية للنص في مواجهة صوت الإيديولوجيا، التي تكبت صوت الذات لصالح الجماعة، بحيث تفقد الذات صوتها الخاص وتتحول إلى مجرد صدى لصوت الجماعة"[3]، إنها فرصة الذات لتمتهن نشوة الحضور بفعل الحكي الّذي حوّلها إلى أناساردة وموضوع لما ترويه، تقول "**لم يعد مهما أن أشرح كيف قبلت، أو كيف قبلت دون قدرة الرفض، أو كيف قبلت لأنني في جزء مني أرغب أن يكون لي صوتصوت يحكي مايحكيه ويقول ما يقوله، ثم لا يهم ما سيحدث**"[4]،

---

[1]– عبد اللاوي عبد الله، الذات المغلوبة أو أزمة العلوم الإنسانية في الجزائر، مجلة التبيين، العدد 09، 1995، ص70.

[2]– بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص07.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص98.

[4]– بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص07.

تدرك البطلة جيدا القوة الانتهاكية لفعل الحكاية، كما تدرك أيضا "**أن امتلاك الحكاية؛ هو امتلاك الصوت الخاص**"[1]، وهو ما يضخم شعورها بالمركزية الذاتية، وبالنقيض تقزِّم من الذوات الأخرى التي تبدو هوامش أمام سلطة الذات التي تحتكر فعل التلفظ، وهو أسلوب درج عليه "بشير مفتي" في أعماله الروائية، وبخاصة؛ رواية "دمية النار" التي تشكل السرد فيها عبر تمفصل مزدوج، بين ذات التجربة "رضا شاوش" صاحب المخطوط السارد والشخصية الرئيسية وذات الكتابة، الروائي عينه "بشير مفتي" الذي توارى إلى الظل بعد تقديمه المخطوط ليكتفي بالحياد، وهو المصرّح بهذا "**لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسبلنفسي ما كتبته أنا، ولأترك صوته يحكي قصته كما كتبها هو، على لسانه متمنيا طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة وأنه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلا أي تغيير أو رتوش**"[2].

وهكذا تتنازل الرواية (الكاتب) عن سلطة الحكي لصالح السيرة الذاتية لتفصح عن مكنونات الذات دون وسيط أو رقيب "وانطلاقا من هذا الفعل التدشني يحفر "التقديم" موقعه الهرمي في هندسة النص، إنه بمثابة المنصة التي تسبق النص، منها يدشن القارئ مغامرة استكناه عوالم الرواية، ويبني تخميناته حول ما ينطوي عليه المخطوط من أسرار"[3]، إذ يحضر تقديم الكاتب نصا موازيا للنص الأصلي مختزلا لمضامينه ودلالاته، كما يعد عتبة نصية سابقة لنص لاحق، يلج عبرها القارئ العوالم التخيلية للرواية.

تذيّل الرواية خاتمة التقديم بنص رسالة من صاحب المخطوط "رضا شاوش" إلى الروائي الّذي رمز له ب "بشير. م" وكتب النص بخط أسود داكن مغاير لما سبقه قصد به لفت انتباه القارئ وتبصيره لفحوى القول، وهذه التقنية "التشكيل التيبوغرافي" من أهم الظواهر الآلية المستحدثة في الكتابة الروائية الجديدة وهي "آلية بصرية وفكرية ترتبط بقدرة المبدع

[1]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص91.

[2]– بشير مفتي، دمية النار، ص21.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة، ص132.

على التأثير في المتلقي، فالشكل الطباعي عملية تتجاوز التزويق وإظهار شكل مختلف يرتبط أكثر بالمضمون"، ليوضح صورة ما ويشي لمعنى لا تمكن الوصول إليه إلا من خلال الطباعة"[1].

إنّ تغيير الكاتب لنوعية الخط، وفي عنصر الرسالة بالذات لم يكن اعتباطا وإنّما أكثر مقصدا، أراد عبره –إضافة إلى لفت انتباه القارئ– إيهامه بتحرره من سلطة النص وما جاء فيه من رؤى وأفكار إيديولوجية ووجودية، وفي الآن عينه يعلن عن انتسابه لشخصية متخيلة آثرت الاعتراف بالرواية وتبرئة الكاتب، حيث يقول "**إنها قصتي و "أنا" حروفها السوداء وأبجديتها الحارقة، إنها قصتي التي عشتها وتخيلتها، وإنها ذاكرتي التي صنعتها وصنعتني في نفس الوقت، وإنني لأتمنى صادقا أن تكتب اسمك في أعلى صفحتها وتنسبها لنفسك، فتكون بالنسبة لك قصة خيال مروعة، على أن تكون للناس حقيقة مؤكدة**"[2].

مثلت رواية البطل حسب قوله اعترافا وشهادة من الذات عن الذات، والآخر والوطن، أراد صاحبها أن تدون باسمه هو "رضا شاوش"، وبضميره المتكلم "أنا" علامة لسانية دالة " تعلي من صوت الفرادة داخل النص، إنه صوت الذات التي تتبنى العالم الخارجي وتذوّته، وتفقده كل الملامح الظاهرة المحددة، فيصبح الخارج صدى المشاعر الدفينة، ونوعا من تصعيد الحالة إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه"[3].

تحكي قصة البطل خسران المبادئ والقيم أمام بريق السلطة والنفوذ الزائف، والشعور باللاانتماء والاغتراب، وفقدان الذات لسلطتها على ذاتها وحريتها، لتضحى دمية في يد الجماعة تحركها كيفما تشاء ونزولا عند مصالحها، حدث كل هذا للسارد البطل عند انضمامه للجهاز (الجماعة) بمعنى السلطة، حيث يصرّح "**أتقرب كل مرة خطوة أو خطوتين**

[1]– محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة، ص120.

[2]– بشير مفتي، دمية النار، ص20.

[3]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص113.

من تلك الجماعة أو الجهاز أو المنظمة أو العصابة، لكنها عصابة تتحكم وتسير كل شيء بيدها، ولها آليات وقوانين ومظاهر خادعة، كان الأمر يبدوا مخيفا، مروعا وأحيانا سوريواليا"[1].

تتعدد تمظهرات الهوية الاسمية لهذه الجماعة عند السارد محاولا إيجاد اسم مناسب يتطابق أعمالها القذرة، كما نلاحظ ورود تلك الأسماء بصيغة الجمع (الجماعة- المنظمة- العصابة)، وهي صيغة تشير بنقد ورفض كل ما يشير الكل (الجماعة) التي جاءت في النص محملة بدلالة السلطة، أو جماعات الظل التي تدير شؤون الوطن من خلف حجاب، ولهذا كان التذويت في النص أسلوب تفكيكيا لمنظومة الإجماع والتمركز، وتقويضا لسلطة الجنس (النوع)، أي الرواية؛ بوصفها نسقا اجتماعيا من حيث النشأة، ولتجسيد هذه الرغبة التفكيكية وتعزيزا لحالة اللاانتماء والقلق التي تنتاب البطل السارد، مضى الكاتب يوظف على مستوى البنية "المابين" فضاءاانتهاكيا للحدود الأجناسية بين الرواية والسيرة الذاتية، ما جعل السرد على مستوى التبئير يتشرذم وفق تجاذبات النوعين، وبالتالي توزعت العملية السردية على الإواليات المتقاطعة بينهما، وبهذا المعنى يغدو "المابين" من حيث الوظيفة عبورا للأصل بخلق وضعيات جديدة ومغايرة وتتمظهر هذه الوظيفة في نص الرواية من خلال انحراف البطل عن الأصل في قيمه ومبادئه بانغماسه في متاهة السلطة والنفوذ التي مسخت روحه "**لقد وصلت إلى الذروة فإذا بها تظهر لي كهاوية مفتوحة، سرداب مظلم، قلعة محصنة...ولكن فارغة**"[2]، يدثرها الخواء الروحي (الزيف المادي).

يمكن البعد الأنطولوجي لـ"المابين" وحسب حال السارد في "**تعبيره عن وضعية الضّيق والارتباك (inconfort)، ذلك أن الذات تشغل موقفا منفصلا في الطور التبين يوحّد بين موقعين متباعدين وسابقين عليه في التبنين، وتكون هذه الوضعية محكومة بالبحث عن توان نفسي واجتماعي وثقافي، ويكون البحث ساراً إذا كان موقعا الانطلاق يؤسسان**

[1]- بشير مفتي، دمية النار، ص127.

[2]- بشير مفتي، دمية النار، ص153.

لحالة اتصال تسمح للذات بالعبور من فضاء إلى آخر دون صدمة، بالمقابل يمكن أن يكون البحث عن التوازن محزنا إذا كان موقعا يؤسسان لحالة انفصال من شأنها تضع في حالة خطر واختلال في وظائفها"[1] والقول يصدق على وضعية البطل "رضا شاوش" في بحثه المضني عن التوازن الاجتماعي بتحقيق النفوذ، إلا أن النتيجة خرقت أفق تطلعاته، حين أضحى التوازن اختلالا في معايير القيمة، يصرح متذمرا بنبرة تحسر"**كان من المفروض أن تصنع مني تلك الهزيمة النكراء (حب رانية مسعودي) كاتبا، فإذا بها تحولني إلى عالم الظلمات الشقية والقاسية، وتتركني هناك وحيدا مع زيف ما أملكه من مال وقوة**"[2].

هكذا كان مسار تحول البطل من التعالي إلى الانحطاط مفضلا السلطة، على الكتابة، فإذا كان "محكي البطل ببنيته العميقة يحاكي على نحو ساخر نموذج البحث، فإن مغامرته لا تنتهي بعودة ظافرة على الرغم مما يحققه من نفوذ وسلطة داخل الجهاز"[3]، فإنه لا ينعم بالاستقرار بل يسقط في دوامة التفسخ والانحلال، لأن النفوذ المحقق لا يضاهى أبدا رأس المال الرمزي المتمثل في القيم والمبادئ والسمو الروحي والكتابة التي تملك سلطة الخلود.

انعكس المابين–إضافة إلى ما قيل–على مستوى الانتماء الإيديولوجي للشخصيات الروائية داخل النص في شكل ثنائيات ضدية متصارعة، بين الموالي والمعارضة للنظام السلطوي السياسي فترة السبعينيات وبعدها وكان كالتالي:

–**الشخصيات الموالية:** والد البطل– الرجل السمين– طارق كادري– أحمد (أخ البطل) – جماعة الظل، أما البطل فكان موقعه ينحصر في "المابين" نوسانا بين المعارض قبل التحول والمسخ، والمؤيد بعد التحوّل.

–الشخصيات المعارضة: عمي العربي، والد سعيد عزوز، عدنان، الجماعات اليساريّة.

---

[1]– محمد بوعزة، هيرمونوطيقا المحكي، ص168.

[2]–بشير مفتي، دمية النار، ص127.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص66.

أما الإيديولوجيا اللاسلاموية مثلها شخص عدنان الابن الغير شرعي للبطل من رانية مسعودي بانضمامه للجماعة المسلحة في الجبل.

كما حفل النص ثنائيات ضدية على مستوى القيمة نحو التعالى/الانحطاط، المركز/الهامش، المادة/الروح، المصداقية/التزييف، وكلها قيم تملك تمثيلا مباشرا في أنماط الشخصيات الإيديولوجية المعارضة/المساندة. فالتعالي، الروح، الهامش، المصداقية ترتبط بالشخصيات المعارضة للسلطة، في حين أن قيم؛ الانحطاط، المركز، التزييف، المادة، لها اتصال مباشر بالسلطة والمنتمين لها.

نتج عن استراتيجية "المابين" التي قامت عليها الرواية انبثاق نزعتين متباينتين تحكمتا في تطور مسار النص وتشكل رؤيته الذاتية النقدية للجماعة/السلطة، وقد تعلق الأمر بالنزعة (الذاتية)، والنزعة الأثنوغرافية التي تجلت أكثر في المسكوت عنه إيديولوجيا وما جاوره من إشكالات أساسة تخص عنف السلطة، زيف التاريخ، سؤال الهوية، حيث أتاحت فرصة تقرب "رضا شاوش" من الجهاز، فضح ما كان مستترا ومغيبا في السياسة والتاريخ، يقول "**صرت شيئا فشيئا على بينة من تلك الحقائق التي لا تقال والتي لا يستأثر بها الخاصة فقط(...)، وفجأة لم يعد التاريخ بالنسبة لي لغزا محيرا ولا سترا مخفيا عن أنظار العامة من الناس، كما لم تعد القضايا المسكوت عنها صمتا مطبقا ومجرد أسئلة بلا جواب، تفهمت، ووعيت وأدركت...وانكشفت لي بعض الأشياء العجيبة وأنا أتقرّب منهم**"[1].

آثر السارد الرؤية الذاتية في تبصر الحقائق ووعي العالم، وبالمقابل أقصى كل تعدد من شأنه أن يضلل ما تيقّن به، لأنّ الحقائق إذا تعددت مشاربها واختلفت مصادرها شابها الغموض والضبابية وغابت عنها المصداقية، لذلك فضل تبئير العالم من منظوره الخاص شاهد عيان، عايش التجربة واستخلص النتائج.

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص115.

وفق هذا المنظور تشكل جدل الذات المبدعة والنسق السلطوي من تقويض تمركز الجماعة لصالح سلطة الذات، كما نستنتج أيضا أن لجوء السارد لأسلوب التذويت لم يكن عرضيا، وإنما يتم عبر"خيار جمالي وإيديولوجي قصدي، لصناعة عنف مواز لذلك الّذي يمارسه الآخر(الجماعة) في الواقع، كما أن تحويل خطاب الذات للذات إلى لحظة تطهير نفسي عبر تضمين أكثر الانطباعات شراسة تجاه الآخر، وإعادة رسم ملامحه وفق قناعة السارد، باتت تفصيلا بديهيا ضمن مسار تصويري قصاراه؛ تصفية حساب سياسي وانتصار لخطاب آخر نقيض"[1] ، إنه خطاب الذات، أي ذات التجربة الذي يتصف بالمصداقية، وبانتهاج مفتي النمط من السرد يكون قد رام ترسيخ وتأكيد واقعية الرواية، فجعلها تصدر على لسان الشخصية الساردة"كون أن الحكايات المسرودة بضمير المتكلم أكثر واقعية، حيث توهم القارئ بأنه أمام كائن مشابه له وليس أمام صوت محايد وفارغ من الحياة"[2].

ولكن على الرغم من ممارسة الكاتب لعبة الحضور/الغياب وانتهاجه سياسة التضليل والتمويه في تحديد نسب الرواية، حين أخفى علاقته بها وتبرأ منها فأسندها إلى البطل، إلا أننا نعثر على شفرات وقرائن عديدة تكشف عن تورط الكاتب، وتؤكد انتساب الرواية له؛ وخاصة ما ورد في التقديم من خصائص لنموذج الشخصية البطلة التي عادة ما تستهوى الكاتب وتثري فضوله الإبداعي، فكان "رضا شاوش" بطله الإشكالي الّذي بحث عنه وهذا ما أوحى به قوله "**تخيلته بطلا تراجيديا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتاباتها، قلق ميتافيزيقي حاد وانحلال في الروح وسوء تكوين مهلك، وجروح قديمة لا تندمل ! لقد حرك فضولي دون شك، وقررت من يومها مطاردته كما يطارد محقق خاص مجرما ارتكب جريمة استثنائية وفشلت الشرطة في القبض عليه**"[3].

---

[1]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص95.

[2]–محمد أقصاص، لعبة النسيان "القص والميتاقص"، دراسة نقدية، البويكلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط1، 1995 ص67.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، ص06.

وهي الشروط الاستثنائية التي تجمعت في شخصية البطل المتخيلة "رضا شاوش" والكلام السابق يؤكد أنها شخصية من صنع خيال الكتاب، ومهما تتصل منها حتى وإن كان هناك احتمال واقعية هذه الشخصية، فإن الّذي صيرها مكونا تخيليا وحبك خيوطها هو الكاتب "بشير مفتي".

خاتمـــة

خاتمة

مثلت رواية الأزمة حساسية جديدة في تاريخ الرواية الجزائرية حين استطاعت أن تؤسس لذاتها خصوصية فنية وموضوعاتية نحتتها من خصوصية الراهن الذي تولّدت عنه، وما زاد هذا النمط الروائي تميزا؛ سعيه إلى التخلّص من ربق إشكالات ومضامين إيديولوجية واجتماعية، عمّرت في الخطاب الروائي السائد ردحا من الزمن، وبخاصة فترة السبعينيات التي كان فيها الأدب موجها ومُنَمْذَجا وفق نموذج إيديولوجي سائد.

استطاع هذا النوع من الكتابة –على الرغم من حداثته –أن يحقق مشروعية مفهومية خاصة "**رواية الأزمة**" التي لم تكن بدعا اصطلاحيا حيث تقاطعت مع عديد الظواهر الأدبية التي كانت في الأساس ظواهر واقعية واجتماعية، لأنّ الأصل ليس في التسمية أو الاصطلاح، إنّما الأساس يكمن في مدى قدرة هذا النص على تخييل الراهن وخلق تقنية سردية وجمالية تستجيب للحدث وتعبر عنه. وإن كنّا لا ننكر وجود روايات جانبت الفنية واتخذت التعبير عن الواقع وتسريده ذريعة لصناعة روائية، فوقعت في الاستعجال وكتابة الشهادة.

إنّ الإشكالية الإيديولوجية مبثوثة بقوة في المتون الروائية المدروسة، وذلك بفعل خصوصية الراهن الذي أنتجت في كنفه، والذي أفرز إشكالات جوهرية، كالتطرف الديني والفساد السياسي، وتبدد منظومة المبادئ والثوابت التاريخية الراسية، ما أحدث قطيعة في تصورات الواقع الجديد مع كل امتداد إيديولوجي ماضوي.

إنّ الرؤية النقدية للأزمة الوطنية والتعامل معها داخل النص خضعت لايدولوجيا الكاتب أو الروائي، الذي لم يستطع التخلص من النزعة الإيديولوجية الذاتية في معالجته وإثارته لبعض الإشكالات والمواضيع الراهنة، لأنّ الرواية عمل أدبي وجمالي في الأساس وليست أطروحة إيديولوجية تبشيرية، لذلك كان الأجدر بالروائي التعالي عن ذلك التحزّب

الذي كاد يبعد بعض النصوص عن مقصدها الفني، وقد أمكننا استجلاء هذه النتيجة عبر انكبابنا على تلك النصوص بالدراسة والتحليل التي أفضت إلى نتائج منها:

– إنّ خصوصية الراهن الذي انبلجت منه تلك الكتابات أنتج صنفا آخر ومغايرا من الكتابة عن الدين، رفضت التصور المتعصب والمتطرف لحقيقة الدين، الذي تمظهر في الرواية عبر الشخصية المتطرّفة، التي كانت محل نقد ومساءلة بوصفها معادلا ضديا للمرجعية الدينية، حين أدلجت الدين وفق إيديولوجيا التعصب والأصولية الفجة.

– النمطية في نقد المرجعية الدينية وطرح إشكالية المتطرف ممثلا لهذه المرجعية داخل النص؛ إذ إنّ الروائي لم يتجرد من إيديولوجيته وموقفه الخاص من هذه الإشكالية والشخصية في الآن نفسه، حيث عاينا، ومن خلال الوصف وسردنة هذه الإيديولوجيا اعتلاء السارد – الذي غالبا ما كان داخل حكائي – منصة السرد في الرواية، حيث قمع صوت الشخصية المتطرفة وقيّد أفعالها وأقوالها وسيّجها بأمره وإرادته، وأحيانا أخرى ألفيناه يختزلها في منظومة ضمائر جاءت بصيغة الغائب، أو في أوصاف نكرة لم تزدها إلاّ ضبابية وطمسا لهويتها، وهذا الأسلوب راجع إلى إيديولوجيا الروائي الذي سعى من خلالها إلى تأسيس تطرّف سردي مضاد للتطرّف الديني.

– ركّزت رواية الأزمة في نقدها للإيديولوجيا المتطرّفة على تتبع مسارها السردي في تأسيس منظومة قيم ومفاهيم خاصة بها مستلّة من المرجعية الدينية المعتنقة التي سرعان ما أحدثت شرخا بين تلك المرجعية والسلوك، حين انزاحت بها عن مقاصدها الأصيلة، وذهبت بها مذاهب شتى متناقضة حين سيّستها، وتجلّى هذا من خلال ترسيخها لخصوصية هوية مغايرة وبديلة تحقق لها التمايز والاختلاف، وتؤكّد بها وفي الوقت ذاته المنهج المتّبع – وقد أوضح السارد ذلك من خلال:

– الهوية الاسمية: التي اتّسمت بالتجذير الإيديولوجي النابع من العقيدة المعتنقة داخل النص، وهي العقيدة الإسلامية وذلك عبر تجرّد الشخصيات المتطرّفة من أسمائها الحقيقية واستبدالها بأسماء دينية، التي وظفت بطريقة متناقضة لا تمتُّ بصلة للشخصيات المرجعية، حيث تنافى التشاكل بين الاسم والفعل والخطاب.

– الهوية المظهرية: النمطية المفرطة في تشكيل الهوية المظهرية سرديا، إذ إنّ هذه النمطية أبعدت بعض النصوص الروائية عن التجديد والخصوصية، الذي أوقعها في التكرار والتجانس، حيث اتخذت جل الروايات شكلا موحدا لهذا النمط من الشخصية تجسّد من خلال؛ الكحل، اللحية، القبعة، الجبة الأفغانية.

– فضح الرواية لاستراتيجية الخطاب الديني المتطرّف في تأسيس مركزية ذاتية تنطلق من رفض الآخر وتغييبه ماديا ورمزيا، حيث تشكلت صورة الآخر في مخيال الشخصية المتطرّفة وفق رؤيا تستكين إلى أطر ومعايير جاهزة تحددها الذات عبر منظومة فكرية منغلقة على ذاتها، ترفض الآخر لاختلافه وتتبنى إيديولوجيا وخطابا معارضا له ذا رؤيا أحادية إقصائية، وقد اختلفت آليات إلغاء الآخر من قبل الشخصية المتطرّفة، إذ اعتمد إيديولوجيا التكفير للآخر منهجا في الاختلاف السياسي والفكري. فكل مختلف مرفوض، بحسبه مرتد وكافر، وكل متشابه مقبول–وإن كان اتباعه دون وعي– فهو محصن ضمن مؤسسة النحن "الجماعة المتطرفة".

– اشتغال الشخصية المتطرّفة في قضائها على الآخر على الموروث الديني والطقوس العقدية، التي أكدّت من خلالها ولاءها الديني والإيديولوجي بصفة عامة وتجذير المنظومة الفكرية، وتقصد استراتيجية القرابين الآدمية التي استغلتها الشخصية المتطرّفة ذريعة ومعادلا موضوعيا للقرابين المنصوص عليها شرعيا، حيث اعتبرت الذبح أفضل الطرائق للقضاء على الآخر تطهيرا له من ذنوبه، وقد شخّصت رواية الأزمة هذه

الإشكالية سرديا وخلقت لها جماليات خاصة بها نحو؛ التشخيص التدريجي، الوصف والتكثيف الدرامي و قمع الصوت المُحَاوَر، ثم خلق إيديولوجيا دينية مضادّة للإيديولوجيا المتطرّفة وفي الغالب كانت ممثلة في الشخصية الضحية " الآخر" التي اتفقت الروايات على أن تكون شخصية مثقفة أو " رجل دين" تبرز من خلالها التناقض الديني الذي شاب مذهب هذه الجماعة المتطرّفة.

– تمكّن خطاب الأزمة من أن يتبنى رؤية نقدية للتاريخ، لاسيما التاريخ الثوري الذي ظل لفترة زمنية مسيَّجًا بهالة من التحفظ والتكتم وبخاصة فترة الواقعية الاشتراكية، حيث ارتبط توظيف التاريخ برؤية إيديولوجية كانت تخضع لإيديولوجيا السلطة الحاكمة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، ونستثني من ذلك كتابات الطاهر وطار التي أرهصت برؤيا انتقادية مغايرة لما كان معهودا، إلاّ أنّ راهن العشرية السوداء اشتعل بانتفاضة أخرى مختلفة عمّا سبق من ثورات، فكان على نص الأزمة أن يومئ إلى الفتيل المغيّب الذي يربط بين تجاوزات الأمس وإشكالات اليوم، ولم يكن ليلامس براثن التاريخ إلا بخلق كتابة مضادة للتاريخ الرسمي، تفكك شفراته، وتملأ فراغاته وبياضاته التي تدفع إلى التأويل والإنتاج الدلالي المنفتح والمتحرر من اكراهات الإيديولوجية الأحادية التي أخرصتها الرواية فنيا على مستوى المنظور السردي، حين بأّرت حكاية التاريخ حول نقدية صوتية تكسر نمطية رواية السلطة للتاريخ، وتهجس بقراءة بديلة وخلافية تدونها أصوات المهمشين والمنسيين الذين ضيّعهم التاريخ الرسمي لاعتبارات خاصة.

– لم تقدم رواية الأزمة قراءة تفكيكية للتاريخ الرسمي المدوّن من لدن السلطة فحسب، بل سعت إلى انتهاج أسلوب الرد بالكتابة، بوصفه تمثيلا مضادا للتاريخ، يفنّد ما كتبه وأشاعه الآخر الغربي من تضليل للحقائق وتشويه لرجالات التاريخ الوطني وصانعيه.

– اتخذت بعض الروايات السرد وسيطا للهوية، بتخليد مآثرها وفضح غياهب الماضي الذي تسرّبت إلى الحاضر، بالاعتماد على السيرة الذاتية، التي تنطلق من مشاغل الذات لتلامس هموم الجماعة (الهوية الجمعية)، هذا فضلا عن ذلك الارتباط الوثيق بين الهوية والتاريخ، الذي يشكل معلما تكوينيا وتأسيسيا من معالم الهوية، وهذا الارتباط يعود إلى طبيعة الهوية في حد ذاتها، بوصفها تراكما متحولا ومتغيرا، لا يخضع للثبات، مثلها مثل التاريخ، تغتني دائما بمضامين جديدة و تملك القدرة على التجديد و التعرف على ذاتها في الماضي والحاضر، من هنا تأسست معرفة التاريخ شرطا أساسيا لمعرفة الهوية والوعي بها.

– الاشتغال على الذاكرة كأحد أهم الوسائط الجمالية لاستعادة التاريخ وإعادة قراءته، وقد استحضرت رواية الأزمة التاريخ وبخاصة الذي شكّل عقدة عند صانعيه من خلال الآثار التي نقشت على الذاكرة كوشم لا يمكن أن يمحى، وبخاصة الأحداث التي أسهمت في صناعة أزمة الراهن.

– توظيف المكان الإيديولوجي الذي وقف شاهدا على ذلك الماضي الثوري من خلال إبراز الرواية لثنائيات الصراع الإيديولوجي التي جمعها المكان باختلافه؛ مقبرة جبل، شارع...، إذ شكلت تلك الثنائيات الضدية جملة التناقضات التي ميّزت المسار التاريخي والسياسي الضاربة جذوره في الماضي، وهكذا تكون رواية الأزمة قد صنعت كتابة مضادة للتاريخ تمتح جماليتها من عناصر الرواية ذاتها بوصفها عملا تخييليا.

– جاء المنظور السلطوي في رواية الأزمة مبأرا حول منظومة من الصفات تقاطعت في إدانة ونقد رجل السياسة، صورة مصغرة عن السلطة، إذ لم تتمظهر السلطة داخل الرواية كيانا مشخصا ومستقلا واضح المعالم، وإنّما ضُلّلت هويتها ونابت عنها أوصاف

سلبية أو ضمير الغائب "هم"، وهنا التضليل الروائي للسلطة هو استراتيجية فنية لطمس الوجود السلطوي بتقويمه ونقده.

– مساءلة السلطة السياسية وتحميلها مسؤولية ما حدث للوطن نتيجة التهافت السياسي، والتجاوزات المتكررة والمتوارثة بين الأجيال السياسية.

– تطويع جماليات السرد وآلياته في نقد السلطة السياسية وفضح الفساد الذي تخفيه شعاراتها البراقة الجوفاء، مثل توظيف الذاتي، الذي كان إيديولوجيا الكاتب فترة الأزمة مقابل إيديولوجيا الجماعة التي ترمز لإيديولوجيا السلطة، وهو نقد مجازي يشي بإفلاس مؤسسة الجماعة من خلال إظهار تبدد منظومة القيم والشعارات التي توحد الجماعة، كالتاريخ والثورة، التراث والوطنية، وهو إعلان عن سحب الثقة من السلطة؛ أي الجماعة، وتفضيل الانكفاء على الذات وتبئير العالم وإشكالاته وفق الرؤية الذاتية التي لا تثق إلا فيما تدركه.

وكل هذه المعطيات تشي باهتزاز العلاقة بين الرواية والسلطة فترة المحنة بتحول الأولى إلى أداة مساءلة وكشف لإخفاقات المسار السياسي فيما بعد الاستقلال.

لكن على الرغم من سعي رواية الأزمة إلى خلق خطاب تفكيكي يتجاوز الرؤية النقدية والطرح الإشكالي لقضايا ومضامين المراحل السابقة، إلاّ أنّ هذا لم يسلمها من الوقوع في النمطية في تناولها للتابو والمحظور السياسي والتاريخي الذي تواترت تمظهراته السردية واستراتيجيات نقده في أغلب روايات هذه الفترة.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

أولا-المصادر:

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط26، 2010.
2. بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
3. ـــــــــ، أشباح المدينة المقتولة، منشوراتالاختلاف،الجزائر، ط1،2010.
4. ـــــــــ، دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
5. الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، وهران، الجزائر، ط1، 2008.
6. ـــــــــ، كولونيل الزبربر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
7. الطاهر وطار،اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
8. عيسى عبدالله لحيلح، كراف الخطايا، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2010.
9. مرزاق بقطاش، عزوز الكابران، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989.
10. ـــــــــ، دم الغزال، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2007.
11. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
12. ـــــــــــــ، ذاكرة الماء، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
13. ـــــــــــــ، أصابع لوليتا، دار الصدى، للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.
14. ياسمينة خضرا، خرفان المولى، تر: محمد ساري، مطابع الفنون الجميلة، الجزائر، ط1، 2012.
15. ياسمينةصالح،وطنمنزجاج،منشوراتالاختلاف، الجزائر،ط1، 2006.

ثانيا: المعاجم

16. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

ثالثا: المراجع باللغة العربية

17. أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة – قراءة في تيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.
18. أحمد العدواني، بداية النص الروائي – مقاربة لآليات تشكل الرواية–، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، د.ط، 2011.
19. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
20. أحمد منور، ثقافة الأزمة، الوكالة الافريقية للإنتاج السنيمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009.
21. إلياس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية–روايةعليالقاسمي (مرافئ الحب السبعة) أنموذجا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014.
22. إمام عبد الفتاح، الطاغية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، د.ط، 1994.
23. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.
24. سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.
25. جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2005.

26. حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
27. حسن العودات، الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس إلى مطلع القرن العشرين، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
28. خالد حسن حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشارية، الرياض، السعودية، ط1، 2003.
29. الزواوي بعورة، الخطاب الفكري في الجزائر–النقد والتأسيس، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003.
30. سماح إدريس، المثقف والسلطة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
31. شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر–أنساق الغيرية في السرد العربي–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
32. صلاح الصاوي، التطرف الديني والرأي الآخر، الآفاق الدولية للإعلام، د.ب، ط1، 1993.
33. طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصريةالعالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2005.
34. دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العالمية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
35. عبد الحسن شعبان، تحطيم المرايا في الماركسية والاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
36. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية–تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2000.
37. عبد العظيم السلطاني، خطاب الآخر، المركز العالمي لدراسات الكتاب الأخضر، ليبيا، د.ط، 2006.

38. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

39. ـــــــ المطابقة والاختلاف–بحث في نقد المركزيات الثقافية–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

40. عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

41. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية–، النادي الأدبي، جدة، السعودية، ط1، 1985.

42. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية–روايات إدوارد الخراط أنموذجا–، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

43. علالسنقوقة،المتخيلوالسلطةفيعلاقةالروايةالجزائريةبالسلطة،دارالاختلاف،الجزائر،ط1، 2000.

44. علي أحمد سعيد، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

45. علي حرب، تواطؤ الأضداد–الآلهة الجدد وخراب العالم–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

46. ـــــــ الإنسان الأدنى–أمراض الدين وأعطال الحداثة–، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2010.

47. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.

48. عمرو بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية–الرهان على منجزات الرواية العالمية–، دار الأمان، الرباط، المغرب،ط1، 2015.

49. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية–دراسات في الفعاليات النصية وآليات القراءة–، عالم الكتاب الجديد، الأردن، ط1، 2010.

50. فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

51. فيصلدراج،فينظريةالروايةوالروايةالعربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

52. محمد أقصاص، لعبة النسيان–القص والميتا قص–دراسة نقدية–، البويكلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنطرة، المغرب، ط1، 1995.

53. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.

54. ـــــــــ، سحر الحكاية–مركز الرواية العربية–، قابس، تونس، ط1، 2004.

55. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الهدى للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

56. محمد بوعزة، هرمنيوطيقا المحكي–النسق والكاووس في الرواية العربية–، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

57. ـــــــــ، سرديات ثقافية–من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

58. محمد فتوح، الشيوخ وصناعة التطرف، مكتبة مدلولي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

59. محمد محمود أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث–الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي–، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

60. محمد فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر والتوزيع، د.ط، 2000.

61. محمد معتصم، النص السردي الصيغ والمقومات، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2، 2004.

62. ـــــــــــ، المتخيل المختلف–دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، دار الأمان، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2014.

63. محمود إسماعيل، في تأويل التاريخ والتراث–دراسات نظرية وتطبيقية–، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

64. مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر–دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

65. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور–دراسة نفسية اجتماعية–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

66. ميرال الطحاوي، محرمات قبلية–المقدس وتجلياته في المجتمع الرعوي روائيا–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

67. نادر كاظم، تمثيلات الآخر–صورة السود في المتخيل العربي الوسيط–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط2، 2004.

68. نبيل هلال، الاستبداد، ودوره في انحطاط المسلمين، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط2، د.ت.

69. نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

رابعا: المراجع المترجمة

70. إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2004.

71. آرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1966.

72. أمبيرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

73. إلياس بوكراع، الجزائر الرعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

74. إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

75. أليكس فيكشلي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

76. بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورقلي، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009.

77. ـــــــــ، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

78. ـــــــــ، من النص إلى الفعل-أبحاث في التأويل-، تر: محمد برادة وحسان بورقبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

79. ـــــــــ، الذاكرة والتاريخ والنسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2009.

80. بيير بورديو، العنف الرمزي، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

81. غاستونباشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، د.ط، 1990.

82. مايكل أنجلو كوبوتشي، أعداء الحوار–أسباب اللاتسامح ومظاهره، تر: عبد الفتاح حسن، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د.ط، 2010.

83. مرسيا إلياذ، المقدس العادي، تر: عادل العلو، دار التنوير، بيروت، لبنان، د.ط، 2009.

84. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

85. ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، تر: الزواوي بعورة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

86. مجموعة مؤلفين، الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

خامسا:الدوريات والمجلات

87. إلياس خوري، في الهوية أوهامها، مجلة أقواس، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، ع10، 2009.

88. زينب قبي، الرواية والتاريخ، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ع09، 2007.

89. شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع353، 2008.

90. عبد الجليل الأزدي، الأيديولوجيا في الرواية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع07، 1997.

91. عبد اللاوي عبد الله، الذات المغلوبة أو أزمة العلوم الإنسانية في الجزائر، مجلة التبيين، الجزائر، ع09، 1995.

92. عبد الله شطاح، قراءة في الرواية الجزائرية–متن العشرية السوداء، بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، ع03، 2010.

93. عبد الوهاب شعلان، الخلفيات السوسيوثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ع37، 2013.

94. عروس الزوبير، الدين والسياسة في الجزائر–انتفاضة أكتوبر 1988 أنموذجا–، مجلة الإسلام والسياسة، فورنيم للنشر والتوزيع، الجزائر، 1995.

95. كمال الرياحي، حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ع103، 2002.

96. محمد شوقي الزين، التفكيك في النحو والواقع–مدخل إلى فلسفة الهوامش والظلال– مجلة الأزمنة الحديثة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ع07، 2010.

97. واسينيا لأعرج، الرواية التاريخية وأوهام الحقيقة، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ع 19، 2008.

سادسا: الملتقيات والمؤتمرات

98. السعيد بوطاجين، الطاهر وطار ومسألة السلطة، أعمال المؤتمر الدولي الثالث في الكتابة والسلطة، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

99. سمير الخليل، خطاب العنف في الثقافة العراقية–الذات في مواجهة تمحور الآخر–، أعمال المؤتمر الدولي السادس للنقد وتحليل الخطاب، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، القاهرة، مصر، ج1، 2014.

100. صالح بن الهادي رمضان، الخطاب التاريخي في السرد الروائي ومسألة الهوية في الروايةالعربية–الذاكرة والتاريخ–، أعمال مؤتمر الباحة الأدبي الخامس، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

101. الطاهر روابنية، بنية الفضاء السردي وتداعيات صوت الراوي–الأدبي والأيديولوجيا في رواية التسعينات–، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر، 2008.

102. ـــــــــــــ، الكتابة والسلطة وإيديولوجيا العنف في أعمال الروائي واسيني الأعرج، أعمال المؤتمر الدولي الثالث–الكتابة والسلطة–، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

103. مبارك ربيع، في الأدب الجزائري–أسئلة التحول والقيمة في المجتمع الروائي الجزائري–، أعمال الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، الجزائر، 2003.

104. محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية العربية الجزائرية الجديدة–أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية–، محاضرات الملتقى الثالث للرواية، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، 2008.

سابعا:الرسائل الجامعية

105. عبد الوهاب بوشليحة، إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية1970–1990، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص أدب حديث، كلية الآداب واللغات، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،2003–2004.

فهرس الموضوعات

مقدّمـــــــــة:..... (أ-ز)

مدخـــــل: تأطيـــــر نظـــري.....14

1-رواية الأزمة؛ إشكالية المصطلح بين الأدبيّة والاستعجال.....14

2-قراءة في مصطلح نقد المرجعيات.....28

الفصل الأوّل: نقد المرجعيّة الدينيّة

تمهيـــد:.....32

1-خصوصيّة الهويّة:.....36

أ-الهويّة المظهريّة:.....38

ب-الهويّة الاسميّة:.....46

ج-هويّة الخطاب:..... 55

2-المتطرّف الدينيّ ورفض الآخر/ مركزيّة الذات..... 62

أ-تكفير الآخر.....65

ب-القرابين الآدميّة.....79

الفصل الثاني: نقد المرجعيّة التاريخيّة

تمهيـــد:.....92

1-التاريخ الرّسمي والتاريخ المضاد.....96

2-التاريخ وسؤال الهويّة.....114

3-المكان الإيديولوجي واستنطاق التاريخ.....124

4-الذاكرة وعقدة التاريخ.....134

الفصل الثالث: نقد المرجعيّة السياسيّة

تمهيـــد:.....143

1-ازدواجيّة السلطة.....150

2-المنظور السلطويّ في الرواية.....165

3-محكيّ الذات إقصاء للجماعة، نقد للسلطة السّلطة.....178

خاتمـــة:.....200

قائمة المصادر والمراجع:.....207

فهرس الموضوعات:.....218

ملخّص 221

ملخّص البحـــث

ملخص:

يتناول البحث إشكالية نقد المرجعيات في رواية الأزمة،أي آليات تفكيك الخطاب الروائي فترة التسعينيات للخطابات الأيديولوجية المضمرة و كيفية تجليها النصي و الجمالي ، حيث قسمنا العمل الى مقدمة و مدخل نظري تطرق لأهم الكلمات المفاتيح المشكلة للعنوان ، سعينا عبره الى ملامسة مفهوم المصطلحات الواردة، أما الفصل الأول خصص في نفقد المرجعية الدينية ، اذ كان الاهتمام فيه منصبا حول تفكيك الخطاب التكفيري للمرجعية الدينية المتمثلة في الشخصية المتطرفة دينيا و آليات التمركز و الهيمنة من خلال خصوصية الهوية المشكلة لهذه الايدولوجيا ثم جاء الحديث عن أسلوب هذه الشخصية في تعاملها مع الآخر المختلف ، من حيث التركيز على تمظهرات ثقافة الرفض و الإقصاء التي توسلتها هذه الايدولوجيا داخل النص في القضاء على غيرها و قد ركزنا الحديث على سياسة التكفير و طقوس القرابين الآدمية التي تلخص فلسفة هذه المرجعية الدينية المتطرفة .

أما الفصل الثاني كان في نقد المرجعية التاريخية حين بينا كيفية تشكل الخطاب التاريخي سرديا وجماليا من خلال عناصر بنائية، سيما المكان والذاكرة وعلاقة التاريخ بالهوية وقد خصصنا في كل ذلك الحديث عن التاريخ المضاد أو المغيّب الذي سقط من حسابات السلطة.

الفصل الثالث:نقد المرجعية السياسية بينا فيه تمظهرات السلطة داخل الرواية والتي غالبا ما كانت سلبية، مع إبراز الاستراتيجيات السردية في فضح الخطاب السياسي وكشف فساده المتوارث عبر حقب زمنية متتالية من تاريخ الوطن، وفي الأخير ذيلنا البحث بخاتمة.

Résumé :

Notre recherche vise la problématique de la critiqueréférentielle du roman d'urgence, autrement dit la décomposition des structures du discours romanesque des années 1990 des discours idéologiquessous-jacents ainsi que leur manifestation textuelle et esthétique.Nous avons divisé le travail en uneintroduction et concernantles mots-clésles plus importants qui composent le titre, un préambule théoriqueà partir duquel nous avons voulu accéder au concept de la terminologie évoquée.

Le premier chapitre porte sur la critique de l'autorité religieuse se concentrant ainsi sur la décomposition du discours religieux d'apostat et le profil du personnage romanesque religieux extrémisteainsi que les mécanismes de positionnement et d'ascendance puis nous avons aborder la relation de ce personnage avec l'autre le diffèrent par le biais de la culture du rejet et de l'exclusion qu'emprunte cette idéologie pour combattre l'autre dans le texte et mettre l'accent sur la politique et de sacrifice humain rituel d'expiation qui résume la philosophie de cette référence religieuse extrémiste.

Dans le chapitre II nous avons critiqué la référence historique où nous avons démontré la composition du discours historique d'un point narratif et esthétique grâce à des éléments structuraux, en particulier l'espace, la mémoire et la relation de l'histoire et de l'identité en mettant l'accent sur histoire cachée par le Pouvoir.

Le chapitre III évoque la critique de la référence politique dans lequel nous avons démontré les manifestations du Pouvoir dans le roman qui sont souvent négatives, mettant en évidence les stratégies narratives en exposant le discours politique et un héritage de corruption à travers des périodes consécutives de l'histoire de la patrie juste avant de clore cette recherche.