الجمهـــــورية الجزائريـــــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــة - باتنة1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الرواية العربية الجزائرية في تسعينيات القرن العشرين -دراسة سوسيوبنائية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب جزائري حديث

إعداد الطالبة:

- وردة كبابي

إشـــــراف:

- أ.د/ يوسف لطرش

لجـــنة المـــناقـــشة:

محمـــد حجـــــازي	أستاذ التعليم العالي	جامعـــــــة باتنـــــــة 1	رئيســـــا
يـــــوسف لطـــــرش	أستاذ التعليم العالي	جامعـــــة عباس لغرور خنشلة	مشرفا ومقررا
وردة سلـــطـــــاني	أستـــاذ محاضـــر	جامعـــــــة باتنـــــــة 1	عضوا مناقشـــا
شـــــراف شنـــــاف	أستـــاذ محاضـــر	جامعـــــــة باتنـــــــة 1	عضوا مناقشا
مفتـــــاح خلـــــوف	أستـــاذ محاضـــر	جامعـــــــة المسيلـــــة	عضوا مناقشا
عبد الحميـــد هيمـــة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح ورقلـــــة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1438/1439هـ

2017/2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا

إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾ سورة البقرة الآية 32

الشكر

الشكر والحمد والثناء، لعظيم القدرة واسع العطاء، الحمد لله الواصل الحمد بالنعم والنعم بالشكر، له الحمد دائما وأبدا، كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه وله الحمد من قبل ومن بعد أن وفقني لانجاز هذا البحث.

ولأن الاعتراف بالجميل فضيلة، أوجه عظيم شكري وجميل عرفاني لأستاذي المشرف الدكتور يوسف لطرش على مرافقته ونصحه لي طوال هذا البحث.

وخالص شكري أخص به أعضاء لجنة المناقشة أساتذتي الأفاضل الذين تحملوا عناء قراءة هذا البحث بهدف تقويمه.

الشكر موصول إلى أسرتي الكريمة التي رافقتني في كافة مراحل هذا البحث.

الإهداء

أهدي عملي هذا:

- إلى وطني الحبيب -الجزائر-
- إلى والدي الغاليين حفظهما الله وأدامهما فخرا وذخرا لي، وإخوتي وأخواتي وأسرهم كل باسمه.
- إلى روح الأستاذين: الدكتور محمد زغينة، والدكتور صالح لمباركية، محبة ووفاء وعرفانا بفضلهما، ودعاء لهما بأن يتغمدهما الله برحمته الواسعة.
- إلى كل الذين علموني كيف تورق الكلمة الطيبة –إذا بذرت من قلب نبيل نقي في قلب يشبهه- غصن الأمل وإرادة الحياة.

ملخص البحث:

يلخص هذا البحث العلاقة بين البنية اللغوية التخييلية لرواية الأزمة، والبيئة التكوينية الواقعية التي تخلقت ضمنها هذه الأخيرة ضمن ثلاثة نصوص روائية "**ذاكرة الماء**" للروائي واسيني الأعرج، و"**دم الغزال**" للروائي **مرزاق بقطاش** و"**الشمعة والدهاليز**" للروائي الطاهر وطار وذلك بتطبيق آليات البنيوية التكوينية على هذه الروايات، إذ أفضى بنا تطبيق إجراء الفهم والتفسير في "**ذاكرة الماء**" إلى أن البنية الواقعية التي شكلت ملامح النص وبنيته الداخلية الدالة هي جدلية موت/حياة، التي أولناها إلى موضوعات متعددة دالة على شقي الجدلية السابقة الذكر، من تاريخ وذاكرة وفساد للسلطة وتطرف ديني امرأة وكتابة.

أما عن أنماط الوعي في "**دم الغزال**" فقد انقسمت بين وعي سلطوي مصلحي قائم ووعي ممكن يجمع بين الذات والواقع يمثله البطل السارد، يقدم من خلاله الروائي قيم الحوار والعدل والجمع بين العقل والإيمان وإيثار المصلحة العليا كبدائل للإلغاء والقهر والتطرف إنها صورة الوعي المعتدل الايجابي. بينما تتبعنا في الرواية الثالثة"**الشمعة والدهاليز**" رؤية العالم في نص الأزمة، فخلصنا إلى أنها رؤية مركبة تجمع الروحاني بالمادي والصوفي بالواقعي، كما لمسنا ذلك من خلال رؤى الشخصيات (الشاعر، عمار بن ياسر، زهيرة) التي استخدمها الروائي وطار، كتقنيات سردية ليقدم رؤياه لواقع التسعينيات، مفسرا قيام الدولة الإسلامية في الجزائر من منظور اشتراكي انطلاقا من إيديولوجيته الخاصة باحثا عن الهوية الجزائرية الحقة، التي كادت تغيب في سنوات الأزمة رابطا إياها بمرجعيات الدين واللغة والعرق.

Résumé de la recherche :

Cette recherche conclut la relation entre la structure linguistique imaginaire de la chronique des temps et l'environnement formatif réel dans lequel ce dernier a été créé dans trois récits du roman " mémoire de l'eau " par le romancier Wassini Al-Aaradj, " sang de gazelle " par Marzak Baktash et "La Bougie et les vestibules" de Tahar Wattar. L'application de la compréhension et de l'interprétation dans la «mémoire de l'eau» nous a amenés à réaliser que la structure réelle qui formait les traits du texte et sa structure interne était la dialectique de la mort / vie, que nous avons évoquée vilain, Et la corruption du Plan extrémisme religieux, les femmes et l'écriture.

Quant aux schémas de conscience dans le «sang de la gazelle», ils ont été partagés entre la conscience d'une conscience autoritaire et une conscience possible qui combine le soi et la réalité représentée par le narrateur, à travers laquelle le narrateur présente les valeurs du dialogue et la justice et la combinaison de la raison, de la foi et de l'altruisme comme alternatives à l'abolition, à l'oppression et à l'extrémisme. Alors que nous suivons dans le troisième roman "La Bougie et les vestibules" vision du monde dans le texte des temps, nous avons conclu qu'il s'agit d'une vision composite du réalisme de rassemblement spirituel et matérialiste et mystique, comme nous l'avons vu à travers le Personnages (poète, Ammar bin Yasser, Zahira) utilisé par le romancier Wattar, comme des techniques narratives pour présenter sa vision de la réalité des années nonante, Expliquant l'établissement de l'Etat islamique en Algérie d'une perspective socialiste basée sur sa propre idéologie, à la recherche de la véritable identité algérienne , qui était presque absent dans les années de crise, le liant aux références de la religion, de la langue et de la race.

مقدمة:

يعتبر الأدب بمختلف أجناسه المرجعية المعرفية، التي تمكننا من إدراك العالم الواقعي وتحولاته- طبعا- ضمن تصور فني مدرك من قبل المبدع، الذي يتقلد دور المؤرخ والشاهد والراصد للحركة التاريخية والاجتماعية، فيتولى بذلك الشهادة على ذاته ومجتمعه الذي يحيا فيه.

تعد الرواية أهم الأشكال التعبيرية، التصاقا بالمجتمع، فهما صنوان لا يفترقان، إذ لا طالما عكست الرواية – العربية عموما والجزائرية خصوصا- صورة المجتمع وركزت على تتبع هموم الإنسان وما يعتمل داخله من أسئلة وانشغالات، وما يراوده من آمال وأحلام، وما يطيح به من نزوات يأس، ولاسيما مظاهر الحياة السياسية الاجتماعية، الثقافية والاقتصادية وإشكالاتها، حيث حاولت الرواية استبطان نفسيته وكيفية تعايشه مع واقعه الطافح بالقضايا المعقدة. ذلك أن الفعل الإنساني لا يمكن أن يكون بمعزل عن حركية الواقع، وفعالية التاريخ في الوجود الإنساني، وهنا يأتي دور الرواية لتصوغ هذه العلائق جماليا، ذلك أن النصوص الروائية إن هي إلا عوالم تخييلية تضع العالم الواقعي الحقيقي موضع تساؤل وبحث وفق رؤية جدلية، يحفل بها النص الروائي الذي نهل من الواقع لا لمحاكاته حرفيا ولكن ليقدم له تأويلا خاصا يتطلع المبدع من خلاله إلى رؤية المستقبل من صميم تجربة الكتابة التي تسعى دائما إلى مجابهة الآتي الذي ما يزال مجهولا لحظة الإبداع.

من هذا المنطلق، فإن الروائي لم يعد يكتب ليرصد مشاعر، أو يقرر حقائق أو يساند فكرة أو يعارض أخرى فحسب، بل إنه أضحى يكتب من منطقة الشك والتساؤل والبحث عن الحقيقة المغمورة بالالتباس والتعدد.

حيث يحتفي هذا الأخير(الروائي) بتشكيل واقع جديد وقيم تتلاءم ورؤيته الفكرية، التي لا تستكين إلى معطى ثابت أو مطلق وإن استندت إلى مرجعية واقعية تاريخية، ذلك أن صناعته التخييلية تمنح لكلماته وقعا، وهو يصوغ رؤاه ضمن رحلة استكشاف لذاته ومحيطه. في إطار رؤية علائقية بين الذات والعالم، والفن والواقع، والمأمول والحقيقة السائدة، ولا يمكن للروائي أن ينفصل عن عالم منح المعنى الإبداعي لوجوده، كما لا

يمكن أن يتحيد عن مجتمع يحيا في كنفه، ويعايش مجمل قضاياه ومشاكله الاجتماعية، وتبعا لذلك فانه يعبر عن وعي مجتمعه، ويجسد رؤاه الكائنة في سياق زماني ومكاني محددين، ثم تتجلى وظيفته الخلقية التجديدية إبداعيا، في تقديم رؤية شمولية لما سيكون عليه الواقع ضمن الإطار الجمعي. وإن كان من الصعب الفصل بين الذات الفردية وبين الحقيقة الاجتماعية، ذلك أن الروائي لا يطيل الوقوف على ضفاف الواقع الاجتماعي، إلا من منظور عالمه الداخلي، ولاسيما إذا شهد هذا الروائي واقعا مأزوما سيحاول حتما كشف أسراره وإعلان رؤيته وإدانته لواقعه القمعي الذي يقيد أحلامه ويتحكم في تعامله مع الحياة، فتكون الرواية فعليا مجالا للبوح عن الذات وتجسيدا لجوهر الحياة الاجتماعية.

أما عن الرواية الجزائرية، فلم تخرج عموما عن الإطار السابق إذ لطالما واكبت الحقب التاريخية التي مر بها المجتمع الجزائري، بدءا من الحقبة الاستعمارية، مرورا بمرحلة الاستقلال والبناء في ظل الرؤية الاشتراكية، وصولا إلى التحولات والاهتزازات التي شهدها المجتمع الجزائري فترة التسعينيات- وبالتحديد منذ 1988- والتي شغلت المبدعين الروائيين، فراحوا يبحثون في أسبابها ودوافعها، ويرصدون انعكاساتها وآثارها السلبية على المجتمع، باحثين عن لغة سردية قادرة على استيعاب خصوصية الواقع الاستثنائي في التسعينيات بآلامه ودماره وتحولاته العميقة التي مست كافة نواحي الحياة: اجتماعية، سياسية، اقتصادية، ثقافية، إذ جسدت الرواية الصراع السياسي في الجزائر بين السلطة والحزب الإسلامي المعارض، وأحاطت بأنماط الوعي المختلفة لكليهما، وسميت هذه الرواية (برواية الأزمة) لأنها تتبعت مرحلة الأزمة، وقدمت نقدا لواقعها الأليم وتجلياتها الخطيرة، وذلك بطرحها مختلف القضايا والإشكاليات القائمة على التباين الأيديولوجي، والمثيرة للجدل والخلاف، ذات المرجعية الواقعية، فتعددت موضوعات رواية الأزمة بين تاريخ وسياسة، وسلطة ودين وثقافة وإرهاب واستعمار، واغتراب وتنوعت شخصياتها بين مثقف وإسلامي واشتراكي، وسياسي ومواطن عادي، وسلطوي متسلط، ومتدين متطرف، وحاكم ومحكوم وقاتل ومقتول، كل هذه المفارقات والتيمات الضدية القائمة على التعارض الأيديولوجي مثلت سببا أولا -بالنسبة لي- لخوض مجال البحث في رواية الأزمة.

أضف إلى ذلك الكم الهائل من النصوص الإبداعية، التي عالجت الأزمة والتي حاولت رغم اختلاف مستوياتها اللغوية، أن تحاكي موضوع الأزمة محاكاة إيجابية محاولة إحداث اللقاء بين البعد المأساوي الواقعي والصياغة الفنية القادرة على مساءلة الماضي ومحاورة الحاضر والتنبؤ بالمستقبل، في مضمار التفاعل الحاصل بين الواقع الاجتماعي وبنية الخطاب الروائي، هذه النصوص التي قدمت رؤى للعالم تكاد تلتقي في دفاعها عن قيمة الحياة وثورتها ضد الموت وإدانتها للعنف.

كما أن أدب الأزمة مثل -بالنسبة لي- محطة استكشاف، خاصة وأنني عشت هذه المرحلة وأنا ما أزال في مدارج الصبا والمراهقة، وتشكلت في وعيي ووجداني بوصفها مرحلة غامضة، لا يعنونها إلا الموت والخوف والمجهول، فكان أن أردت إرضاء فضولي المعرفي بقراءة بعض المتون الروائية التي عالجت الأزمة وكيف تجلت لمعرفة تمثل الأدباء الأزمة نصا سرديا.

فضول قرائي لم يلبث حتى تطور إلى طموح علمي بحثي، غايته تفسير البنى المرجعية الواقعية (تاريخية، سياسية، ثقافية، اقتصادية، اجتماعية)التي أوجدت الأزمة، ثم كشف العلاقة بين بينة واقع الأزمة، وما واكبه من نصوص تدرجت في جمالية شكلها وبنائها.

هذه الأسباب مجتمعة، كانت كافية لأن ألج ميدان البحث في أدب الأزمة، مدفوعة بإشكالية مفادها: هل استطاعت رواية الأزمة أن تحافظ على البناء الفني الواعي، وهي تكتب تحت سطوة الموت المعلن؟ أم أنها تحولت إلى مجرد عدسة كاشفة ترصد كل ما وقعت عليه عينا الروائي، وطالته لغته التسجيلية؟.

بعبارة أدق، كيف استطاعت رواية الأزمة أن تؤقلم بين المضمون الأيديولوجي، المتماهي مع معاناة الموت وخلفياتها، وبين التأطير البنيوي الجمالي لتلك البنى الفوقية: ثقافة، سياسة، دين،... الخ؟

في إطار هذا السعي، حاولت فهم العلاقة بين المنتج الروائي، وبين التحولات التي طرأت على الواقع الاجتماعي في فترة التسعينيات، وذلك من خلال رصد مقدرة رواية

الأزمة على تصوير المتغيرات البنائية، التي حدثت في المجتمع الجزائري إبان فترة الانفتاح السياسي والتعددية الحزبية.

وقد اعتمدت في بحثي، تحديد ورصد العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع، تبعا لحركة التاريخ، وتأثير هذا الأخير بكل متغيراته على توجه المجتمع، الذي تمثله بنى متكاملة (دين، سياسة، اقتصاد) وكيف تنعكس هذه الأخيرة في النصوص الأدبية، وفق رؤية فنية واعية، تضمن استمرارية العلاقة الجدلية بين الأدب والمجتمع بصورة ايجابية. وقد ركزت على أدب الأزمة لأنه – من منظوري الخاص- حقق هذا التلاحم الجدلي بين الأدب والمجتمع، مقتفية تأثير مرحلة التسعينيات على جمالية الرواية، وبناءها الفني ضمن رؤية نقدية تدمج الجانب البنائي الفني بالجانب السوسيولوجي.

أما عن المؤلفات والبحوث العلمية الأكاديمية، التي اتخذت من نصوص الأزمة موضوعا للدراسة والتحليل، فيبدو أنها اشتركت تقريبا في رصد الظاهرة الاجتماعية، عبر خطاب الروائي بإحداث مسح لجملة من النصوص، قد يزيد عددها عن العشرة أو يقل قليلا. ومنها على سبيل المثال لا الحصر: **(المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية) لعلال سنقوقة**، الذي تناول أزيد من عشرة (10) أعمال روائية جسدت مراحل ما قبل الأزمة ومرحلة الأزمة، ضمن قسمين اثنين، الرواية والخطاب والرواية والبنية السردية، ومؤلف: **(المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختل**ف) للباحثة **آمنة بلعلى**، والذي ركزت فيه على تحولات المتخيل من **(الثورة الأسطورة والواقع)** إلى **(سرد المحنة وحوارية السرد)** و**(الصناعة الظرفية للمتخيل)** في أزيد من عشرة (10) أعمال أيضا، والحال ذاته بالنسبة للمؤلف: سعاد عبد الله العنزي، المعنون بـــ **(صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة)**، والذي تعددت موضوعاته وتشعبت بين: **جذور العنف، الإرهاب والسلطة، صورة المتطرف، جدلية المثقف والمتطرف، جدلية المتطرف والسلطة، جدلية المتطرف والمرأة، صورة المرأة والوطن**... الخ، رصدت في تسعة (09) أعمال روائية.

أما عن بحوث الدكتوراه فنذكر: **(الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة للباحث الشريف حبيلة)**، والذي عالج إشكالية العنف وتجلياته عبر

المكان والزمان والشخصيات، كما عدد أشكال العنف بين عنف سياسي وقهر اجتماعي وتطرف، ضمن عشرة (10) أعمال روائية. وكذلك: البحث الموسوم بـــ **(تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005) للباحثة مليكة ضاوي)**، والذي تعددت فصوله ومباحثه بين نظرية، وأخرى تطبيقية اهتمت بإشكالية تصنيف الرواية الجزائرية التسعينية، تجليات الأيديولوجيا في رواية الأزمة والسمات المميزة والموضوعات المهيمنة والمتشابهة في رواية الأزمة، وقد تناولت هي الأخرى خمسة عشر (15) عملا روائيا.

وبعد اطلاعي على المدونات النقدية السابقة الذكر، وبحوث الدكتوراه، قررت أن أخصص بحثي في ثلاثة متون لا غير، بغية تركيز الجهد في قراءتها وتفكيكها بشكل دقيق، ونقدها بشكل منتج، يحقق الإضافة ولو بشكل يسير بعيدا عن تكرار ما سبق.

هذه المتون هي:**(ذاكرة الماء)** للروائي **واسيني الأعرج**، و**(دم الغزال)** للروائي **مرزاق بقطاش**، و**(الشمعة والدهاليز)** للروائي **الطاهر وطار**.

أما عن اختياري لهذه المدونات دون غيرها فمرده، إلى أنها اتفقت في البحث عن جذور الأزمة وخلفياتها، واختلفت في طريقة الطرح والرؤية، وهذا ما سنوضحه في خطوات تطبيقية لاحقة.

قد اعتمدت في بحثي الخطة الآتية: تتقدمها مقدمة، مدخل نظري وأربعة فصول تطبيقية، وتذيلها خاتمة، ثم كشف لأهم المصادر والمراجع، وفهرسا للموضوعات.

المدخل: قسمته إلى قسمين:

الأول: خصصته للحديث عن نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وتطورها عبر المراحل المتتالية - مقرة بوجود علاقة بين الحركة التاريخية والاجتماعية والحركة الأدبية- مركزة على الرواية في مرحلة الأزمة (عقد التسعينيات)، وتطورها بعد ذلك.

الثاني: وتمثل في الحديث عن الجذور والارهاصات الفلسفية للمنهج السوسيوبنائي، أعقبته بالحديث عن إسهامات أعلام النقد السوسيوبنائي في تطوير المنهج السابق الذكر وهم على التوالي: **جورج لوكاتش، ميخائيل باختين، بيير زيما**، لأختمه بالحديث عن الجهد النظري **للوسيان غولدمان**، وأهم مؤلفاته، مع الإشارة إلى تأخير عرض مفاهيم

نظرية البنيوية التكوينية-المتمثلة في: الفهم، التفسير، البنية الدالة، أنماط الوعي(قائم، زائف ممكن)، رؤية العالم- إلى بدايات الفصول التطبيقية، لتحقيق الربط المنطقي بين الآليات النظرية والمقاربة التطبيقية.

الفصل الأول: المعنون بـــ: تطبيق آلية الفهم في رواية "**ذاكرة الماء**" للروائي **واسيني الأعرج**: وخصصته لتطبيق آلية الفهم على نص **(ذاكرة الماء)** للروائي **واسيني الأعرج** عبر مرحلة الفهم، وكانت مقاربة محايثة للنص ولا شيء غيره، لاستكشاف بنيته الدالة الكلية برصد موضوعتي الموت والحياة.

الفصل الثاني: تطبيق آلية التفسير في رواية "**ذاكرة الماء**" للروائي **واسيني الأعرج** وقد انتقلت ضمنه إلى مستوى أرحب، وذلك بربط البنية النصية في **(ذاكرة الماء)** بالبنية الاجتماعية لواقع الأزمة، الذي تكون ضمنه النص السابق الذكر، مفسرة الجدلية (موت/ حياة) بستة عناصر: التاريخ، الذاكرة، فساد السلطة، التطرف الديني، الكتابة، المرأة.

الفصل الثالث: المعنون بـــ: أنماط الوعي في رواية **(دم الغزال)** للروائي **مرزاق بقطاش** وقد قسمته إلى ثلاثة أقسام استدعتها طبيعة المنهج:

أولا: الوعي القائم: وقد تجلى بدوره في عنصرين: السلطة والبطل.

1. وعي انتهازي مصلحي (وعي سلطوي).
2. وعي البطل الرافض للوعي السلطوي.

ثانيا: الوعي السلطوي الزائف.

ثالثا: الوعي الممكن: وقد تمثلته في عنصرين يرتبط كلاهما بالبطل.

1. وعي ذاتي تخيلي (ممكن).
2. وعي موضوعي واقعي (ممكن).

الفصل الرابع: المعنون بـــ: رؤية العالم في رواية **(الشمعة والدهاليز)** للروائي **الطاهر وطار**، وقد اشتمل هذا الفصل على عرض رؤية العالم في الرواية وفق محورين:

أولا: رؤية العالم بالنسبة للشخصيات.

وقمت بعرضها مفصلة مستقلة، لكل شخصية على حدى، الشاعر، عمار بن ياسر وزهيرة، بوصفها رؤى جزئية ومختلفة لواقع الأزمة، حيث تجلى ذلك نصيا عبر اللغة السردية، ولاسيما المشاهد الحوارية بين الشخصيات.

ثانيا: رؤية الكاتب للعالم (رؤية العالم في الرواية)

بوصفها ذات طبيعة كلية، تكشف عن رؤية الكاتب لعالمه، ورؤيته لواقع المجتمع الجزائري في التسعينيات تحت ظل الأزمة السياسية.

وأخيرا رصدت أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي هذا في خاتمة.

وقد استوجبت الطبيعة البنائية للنصوص المدروسة - الوثيقة الصلة بواقع الأزمة ومجرياته- منهجا طيعا يتلاءم وخصوصيتها ويضمن الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنى النصية السردية ومرجعيتها الواقعية، وذلك برصد البنى الدالة والعلائق القائمة بينها داخل النص، ثم علاقة هذه البنى الداخلية بيئتها الاجتماعية التي تكونت وتخلقت ضمنها، وكان أقدر المناهج على أداء هذه الوظيفة المنهج البنيوي التكويني، الذي أسس له الناقد (لوسيان غولدمان)حيث استوفيت كافة مقولات ومفاهيم المنهج أثناء التطبيق على النصوص محل الدراسة، لأنها تشكل بنية متماسكة.

اعتمدت المنهج البنيوي التكويني في هذه الدراسة، بما تقتضيه الياته رابطة اياه بمكونات النص السردي (حدث، شخصية، زمان، مكان، لغة)، استجابة لما تقتضيه الدراسة.

أما عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتها لإتمام هذه الدراسة، فقد تمثلت في المدونات الثلاث التي شكلت مادة الدراسة التطبيقية **ذاكرة الماء، دم الغزال، والشمعة والدهاليز** أما المراجع، فنذكر منها المترجمة مثل: **(البنيوية التكوينية والنقد الأدبي)** مؤلف جماعي، ترجمة **محمد سبيلا، (الأيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي) لجون بلامياتز**، ترجمة **إسماعيل علي سعد**، أما المراجع العربية فنذكر منها: **(البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان) لجمال شحيد،**

و(**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر) لواسيني الأعرج**، ومؤلف: **آمنة بلعلى (المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف)**، أضف إلى ذلك **(صورة المثقف في الرواية الجديدة) لهويدا صالح**، ومؤلف **فيصل دراج**: **(الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية)**، و**(بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية-نقد الروائي والأيديولوجيا) لحميد لحميداني**، ومؤلف **(البنى السردية (2) نقد الرواية)** لـــ: **عبد الله رضوان**، و**(تكوين الرواية العربية اللغة ورؤية العالم) لمحمد كامل الخطيب**.

ككل باحث يرجو الوصول إلى غاية منشودة، لا تثنيه العقبات والعراقيل، دأبت أن أواجه الصعوبات التي اعترضت سبيل بحثي: كقلة الدراسات التي اعتمدت المنهج البنيوي التكويني في النقد والتحليل، وكذلك تعدد واختلاف رؤية النقاد والباحثين لكيفية اشتغال هذا المنهج، وانفتاحه على علوم شتى كعلم الاجتماع الفلسفة والتاريخ وغيرها.

والجدير بالذكر في هذا السياق، أنني ركزت اهتمامي على متن روائي محدد،يمثل الشيء اليسير، بالنظر إلى السرود التي اتخذت من الأزمة موضوعا للكتابة والإبداع- وقد عللت ذلك في موطن سبق ذكره-، وهذا المتن الروائي الضخم، الذي عالج أزمة التسعينيات،اهتم تارة باللغة وأخرى بالفكرة،بصورة متفاوتة،تبعا لاختلاف الروائيين،في رؤيتهم لموضوع الأزمة،وتعاملهم مع عنصر اللغة، ضمن بناء فني جمالي،تميز بكثير من الخصوصية،لأنه واكب المحنة ضمن إطارها الزمني التاريخي.

وقد دفعتني هذه الحقيقة، إلى القول بضرورة البحث والتنقيب في المتن الروائي،الذي عالج الأزمة،لأن كثيرا من جوانب هذا السرد لم تطرق بعد، من قبل الدارسين،الأمر الذي أوجب استكمال مسار البحث في هذا المجال، للكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين أزمة الواقع-في التسعينيات-، وكتابة الأزمة.

أضف إلى ذلك أن الموضوع يبقى مفتوحا على احتمالات أخرى للبحث، لأن الرواية العربية الجزائرية-بعد الأزمة-،لم تنحصر فيما تطرقت إليه، في هذا البحث أي رواية الأزمة في التسعينيات، بل تعددت موضوعاتها واتجاهاتها، ما جعلها تتبوء مكانة رائدة في الوطن العربي، والدليل على ذلك ما تشهده من دراسات وأبحاث في ملتقيات وطنية ودولية، وما تحصلت عليه من جوائز هنا وهناك، بفضل روائيين جزائريين تركوا بصمة

واضحة ،في الخطاب السردي العربي نذكر منهم: الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، لحبيب السايح....إلخ.

أخيرا لا يفوتني، أن أتوجه بالشكر الجزيل، والثناء الجميل للمشرف الأستاذ الدكتور: يوسف لطرش، الذي شرفني بأن قبل للمرة الثانية أن يرافق مساري البحثي تأطيرا ونصحا وتوجيها قيما.

أسمى عبارات الشكر والامتنان، أخص بها الأستاذ الدكتور فيصل حصيد، الذي أفادني بآرائه واقتراحاته السديدة، وأمدني بالمراجع التي كنت أحتاجها لانجاز هذا البحث وفي هذا المقام لا يسعني إلا أن أتقدم بعظيم الشكر والتقدير للأستاذين الدكتورين محمد بوعمامة وعبد الحميد هيمة، الذين كانا لي نعم السند، مما شجعني على المضي في هذا البحث.

خالص الشكر والعرفان، أوجهه للأساتذة الموقرين الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على قبولهم مناقشة هذه الرسالة، وتحملهم عناء قراءتها، وتقويمها، لتغدو في صورة أفضل.

ولله الحمد من قبل ومن بعد.

مدخل نظري

الرواية والمنهج

أولا: الرواية الجزائرية

1. مفهوم الرواية
2. الرواية الجزائرية (النشأة والتطور)
3. مراحلها
    أ. عقد السبعينيات
    ب. عقد الثمانيات
    ج. عقد التسعينيات
    د. عقد الالفينيات

ثانيا: أعلام النقد السوسيوبنائي

1. الجذور الفلسفية للمنهج
2. جورج لوكاتش George Lukacs
3. ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin
    أ. الرواية المناجاتية
    ب. الرواية الحوارية
4. سوسيولوجيا النص مع بيير فاليري زيما Pierre valeryzima
5. لوسيان غولدمان: (Lucien Goldman)

أولا: الرواية الجزائرية

1. مفهوم الرواية:

نكتب واقعنا، نحكي تاريخنا، نعبر عن هويتنا، نحاكي أحلامنا، نصنع قيمنا وأخلاقنا، كيف ولماذا؟ أسئلة تشكل بؤرة العلاقة بين الذات والمجتمع، عناصر تكتب وجودنا، فيحاول وجودنا أن يعيد كتابتنا، أن يشرح ذواتنا، أو يتغلغل في أعماقنا، ليبني سلوكاتنا وعاداتنا، أن يتحسس أفكارنا فيصور رؤانا للعالم، وللآخر يوضح صورتنا. أي فن هذا الذي يستجمع متناقضات الواقع، وفوضى الأفكار وثورة المشاعر وتحولات المجتمع. ليحيك منها فسيفساء فنية تستثمر طاقات اللغة وإمكاناتها في عالم يموج بالحركة النابعة من تعدد العلاقات بين الشخوص، هذا التعدد الذي يحرك الأحداث ويعطي ملامح للفضاءات المكانية ذات العلاقة الدائمة بعنصر الزمن، إنه الفن الذي يحاكي واقعنا برؤى استشرافية ليختار لنا طريقة وجودنا، ويبني عالما تخيليا يشبه معماره بناء المجتمع بكل تفاصيله، هذا الفن هو الرواية.

إذا أردنا أن نحدد المفهوم اللغوي لكلمة رواية نجد أن «المدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء"، والروحي "النصوص والأخبار" وكلا النوعين كان ذا أهمية في حياة العربي، فلقد كان الماء هدفهم المنشود من أجله يحلون ويرتحلون وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير». [1]

أي إن مصطلح الرواية ارتبط في «اللغة العربية بنقل الخبر والتوصيل والحكي والاستظهار والري أي الإمداد بالماء». [2] غير أن الدلالة المعجمية لكلمة الرواية، لا تكاد تفيدنا، باعتبار الرواية جنسا أدبيا منفتح الدلالة والتأويل، متشابك التركيب متعدد الخلفيات

---

[1] صالح مفقودة. نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل). مجلة المخبر، ع2، 2005، ص: (1-2).

[2] مرتاض عبد الملك. في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد). د ط. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص: 22-23.

والمرجعيات مما يجعلها في تطور دائم، فالرواية هي إعادة النظر في كل شكل مستقر وهذا ما يؤكده **غولدمان**: «تعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها»،[1] وهنا مكمن الصعوبة في تعريفها.

فالرواية هي فن يحاكي الوجود بكل متغيراته، فهي تشكل محورا وهميا بين الذات والعالم، بين الحلم والواقع، بين الأنا والآخر، بين الفرد والمجتمع. هي ذلك الخطاب المفعم بجملة من المقولات: الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الإيديولوجية، الدينية. وهي المعطي اللغوي (الكيان)، الذي يطرح جملة من الإشكالات والتساؤلات التي مصدرها الإنسان في علاقته بالمجتمع وكيف يكون هذا الفرد صورة للوعي الطبقي للفئة التي ينتمي إليها ضمن مجموعة من الطبقات التي تتعارض مصالحها.

إذا سلمنا بأن الشعر ديوان العرب قديما، لأنه صور واقع الفرد العربي وإيديولوجيته الوجدانية فإن الرواية -اليوم- هي ديوان الأدب المعاصر بلا منازع باعتبارها قادرة على استيعاب متغيرات الواقع العربي، ويرشح الكثير من الدارسين الرواية لاحتلال مرتبة الصدارة، لتكون ديوان العرب الجديد بوصفها أقدر الفنون الأدبية على وصف المشهد العربي وتحولاته المختلفة.

لا أحد ينكر العلاقة بين الرواية والتحولات الاجتماعية التي شهدها ويشهدها الوطن العربي. كون الرواية لمحة فكرية لغوية ذات غاية تغييرية للواقع الكائن لبناء ما سيكون. وهذا ما يشير إليه النقاد في تعاريفهم للرواية لكن كل من منظوره الخاص، فمنهم من حدد سماتها بقوله: «هي رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة»،[2] من خلال هذا المفهوم يتضح لنا أن الرواية هي فن ذا رؤية شمولية للفرد والمجتمع ومختلف القضايا والإشكالات التي يطرحها الواقع بتعقيداته فهي: «إبداع خيالي نثري طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها،

---

[1] ميخائيل بامختين. الملحمة والرواية. ترجمة وتقديم جمال شحيذ . د ط. كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982، ص: 16.

[2] عبد الله العروي. الإيديولوجية العربية المعاصرة. د ط. دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص:275.

وتقصي مصيرها ووصف مغامراتها»،[1] فالرواية معمار سردي نثري يصور شخوصا ويحاول أن يغوص في دواخلها ويرسم طريقها عبر جملة من المكونات السردية، من أحداث وفضاء وزمان، هذه الأخيرة التي تشكل بناءها اللغة.

هكذا تغدو الرواية عالما تخيليا يحاكي العالم الواقع، فتنبض فيه الحياة بكل تفاصليها، وبتعدد لغاتها وأصواتها، تبعا لتعدد الفئات المجتمعية.

فنجد في ثنايا الرواية قطعة حية من التاريخ والاقتصاد والاجتماع والسياسة والدين والعلم والجنس، وهي تجمع بين الوعي الإيديولوجي والوعي الجمالي بجرأة وفاعلية جعلتها تلتقي مع أجناس أدبية مختلفة وتسمو عليها: «فالرواية تتسم بطولها وبحجم التفصيل فيها وباشتمالها على الحوار والسرد والوصف فضلا عن المادة الوثائقية التي تستخدمها بعض الروايات، إنها تستعير من الشعر إيقاعه ومجازه وتكثيفه، لكنها تفعل ذلك بشروطها ووفق أهدافها، وتستعير من المسرحية صراعها وحوارها، فكل رواية علاقة متوترة في نطاق جماعة حقيقية أو متخيلة، وتستعير الرواية من القصة القصيرة لحظات التكثيف والكشف الدالة المميزة لها»،[2] كما تلتقي مع الحكاية الشعبية كونها تعيد قراءة الموروث الشعبي، ومع الأسطورة في توظيفها التخيل المكثف، فالرواية إذن فن أدبي متعدد المرجعيات، وملتقى الخطابات الأدبية بتعددها، وخصوصيتها، وصورة للتغيرات والتحولات الحضارية من خلال تعدد الأصوات فيها، بتعدد الطبقات الاجتماعية المعبر عنها. فبعد كل هذا جاز لنا أن نقول عنها «**أم الفنون**»، فهي استوعبتها جميعا، إلا أنها بعد ذلك تجاوزتها لتصنع لها منزلة متفردة، وترسم لها طريقا مختلفة بتعاملها مع الإنسان باعتباره محور النسق الواقعي الاجتماعي، في علاقاته المضمرة (مع الذات) والمعلنة مع الآخر، ومع المجتمع، ثم تفحص الرواية الوجود، وهو عالم الإمكانات والاحتمالات لتشكل رؤية إيديولوجية مادتها الواقع، لكنها تتجاوزه، لترسم خريطة تتضمن خطوة فعالة في تغيير رؤيتنا للعالم، وتبذل كل طاقتها الفنية للوصول إلى أبعد المواطن بخرقها أفق التوقع

---

[1] محمد يزيد بهاء الدين. النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها. ط1. العلم والإيمان للنشر والتوزيع، سنة (2007-2008)، ص:15.

[2] المرجع نفسه.ص: 16.

الاجتماعي وذلك بكسر كل الحواجز المفروضة على الأديب، والخوض في كل التيمات المسكوت عنها، لأنها موجودة بالفعل وبالقوة، وبالتالي إشراك كل من المؤلف وشخوصه الروائية والمتلقي (القارئ) في إعادة تفسير الواقع، عبر وعي ناضج يحاول الإجابة عن مختلف التساؤلات الواقعة من خلال مساءلة البنية اللغوية للنص الروائي وإدراك مضامينه المضمرة، باعتبار الرواية عملا نهضويا وحضاريا وهو موضوعي.

2. الرواية الجزائرية (النشأة والتطور):

ظهرت الحاجة إلى الرواية في العصر الحديث، عندما أدركت الطبقات الوسطى اغترابها في واقع اجتماعي تحركه وترسم ملامحه الطبقات الإقطاعية، وفقا لمصالحها الخاصة، دون أن تلقي بالا لمعاناة الطبقات المقهورة والمهمشة في المجتمع، التي أخذت تبحث عن عالم أكثر إنصافا، وتكاملا يلبي احتياجاتها ويهتم لتطلعاتها. والرواية من هذا المنظور كانت نتيجة تبلور الوعي الاجتماعي، بهموم الطبقات الوسطى في المجتمعات الأوروبية، فحملت بذلك رسالة جديدة تتخذ من الإنسان الفرد مركز اهتمام لها، فكانت بديلا عن الملحمة، أو ملحمة العصر الحديث إذا صح القول، وهذا ما يؤكده "**لوكاتش**" بقوله: «الرواية الملحمة بورجوازية»، إذ «إن الشكل الملحمي أقرب إلى جمهور المجتمع الإقطاعي، بينما جمهور الرواية أقرب إلى جمهورية الطبقة المتوسطة المستهلك الفعلي لهذا الفن، فالرواية تعد عكسا للطبقة الوسطى»[1] أي إن هذه الرواية نشأت في ظل المفارقة الطبقية الاجتماعية.

أما الحديث عن الرواية العربية فإنه يحفل بالإشكالات التي مصدرها «الانحياز إلى قطر على حساب غيره، في التأصيل والتأريخ لنشأة الرواية العربية الحديثة، وكذا الصراع الإيديولوجي بين من يردها إلى أصول عربية، ومن ينسبها إلى مؤثرات غربية،والخلاف بين النقاد حول أهمية هذه التساؤلات وعدم جدواها». [2]

---

[1] أحمد إبراهيم الهواري. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. ط2. دار المعارف، القاهرة، 1983، ص: 93 نقلا عن "عمر عيلان"، الإيديولوجية وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة (دراسة سوسيو بنائية). د ط. الفضاء الحر، الجزائر، 2008 ص:50.

[2] محمد يزيد بهاء الدين. النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها. ص:20.

إذا سلمنا أن الرواية فن أو لون تعبيري أدبي أوروبي النشأة، وأن الأدب العربي استقبلها كفن جديد عن طريق الترجمة، فمن العدل الإشارة إلى أن الموروث السردي العربي قد احتوى إرهاصات وبذورا للفن الروائي مثل المقامات والسير والرحلات، على أن هذه الأخيرة طغى عليها عنصر التنميق اللفظي واللغوي، ومن هذا المنطلق: «لا تختلف نشأة الرواية العربية كثيرا عن نشأة الرواية الأوروبية، فهي ترتبط مثلها بالتمدن والتحضر، وبروز الطبقة الوسطى، لكنها تظل مشدودة إلى ماضيين:

الأول هو المسرودات العربية التراثية من مقامات وتراجم وكتب رحلات وسير شعبية والثاني هو ما نتج عن تفاعل العرب مع أوروبا»[1]، أي إن الرواية العربية نشأت من تظافر التراث السردي العربي بالرواية الأوروبية الحديثة، لكن الأهم أنها جاءت لتكشف عن التحول في المجتمعات العربية، ولتتبع انشغالات الإنسان في مجتمع ممزق الهوية بين التمسك بتراثه العريق والانبهار بحضارة الأجنبي: «فالرواية العربية هي ملحمة الطبقة الوسطى، ولكن في البحث عن هوية لها داخل مجتمع، ينقسم على نفسه، فيتمزق حاضرة بين تقاليد ماضية، وآفاق مستقبله، بالقدر الذي تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي، وحضارة الآخر الأجنبي»[2] أي إن الرواية العربية ولدت في مجتمع عربي يبحث عن ذاته، فأخذت تستجمع عناصر كينونتها وبقائها وتطورها، وتكون لها مرجعية إيديولوجية ثقافية لتحدد ملامح تلك الذات المجتمعية التي تعاني الضياع والاغتراب.

أما الرواية الجزائرية موضوع بحثي، قد اختلف مسارها عن مثيلاتها في أقطار الوطن العربي بالنظر للوضع السياسي والاجتماعي والثقافي، الذي عاشته الجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي، الذي حاول القضاء على الشخصية الوطنية الجزائرية بكل الأساليب، وتكريس لغته الاستعمارية، هذا الوضع الذي أفرز كتابا باللغة الفرنسية، مما جعل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية سابقة تاريخيا عن نظيرتها المكتوبة باللغة العربية، والتي ظهرت (الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية) نتيجة المثاقفة مع الأدب الغربي وأيضا

---

[1] محمد يزيد بهاء الدين. النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها. ص:19.

[2] جابر عصفور. زمن الرواية. د ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، 1999، ص: 37.

ميلاد هذه الرواية على أيدي ثلة من الرواد أمثال «محمد ديب، كاتب ياسين، مولود فرعون، مالك حداد، آسيا جبار» سببه أنها حاولت التغلغل في فئات المجتمع الجزائري الذي كان يصارع من أجل البقاء، ويمر بمخاض اجتماعي ثقافي سياسي عسير، ليكون ميلاده مع انفجار الثورة التحريرية المباركة سنة 1954«فليس سرا إذن أن يكون "**محمد ديب**" عرافا صادق النبوءة في أعمال الروائية عموما و«**الثلاثية**»[*] خصوصا، التي تنبأت بالثورة في سنة 1952 مع صدور روايته «**الدار الكبيرة**» التي تلتها«**الحريق**» و«**النول**»»[1]، أي إن الكاتب «**محمد ديب**» تنبأ بقيام الثورة وهي ما تزال في مخابئ الغيب.

جاز لنا في هذا المقام أن نرفض الآراء التي تحط من قيمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، بحجة أنها كتبت بلغة استعمارية، لأن هذه الرواية أججت فتيل الثورة، وحاولت إثبات الذات الجزائرية «فكان أول محاولة من طرف "**مولود فرعون**" من خلال روايته "**تجل الفقير**" سنة 1950، الذي صور معاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع الجزائري، يتبعها "**الأرض والدم**" سنة 1953، و"**الدروب الصاعدة**" سنة 1957، ويظهر **محمد ديب** بعمل متميز "**الدار الكبير**" سنة 1952 ثم "**الحريق**" في 1954، ثم "**النول**" في 1957، ويقابلنا "**مولود معمري**" بعملين هما "**الربوة المنسية**" سنة 1953، و"**إغفاءة العادل**" في 1957، أما كاتب **ياسين**، فيبدع "**تجمة**" في 1956، كما نجد "**مالك حداد**" بروايته "**الانطباع الأخير**" في 1957، ثم "**سأهديك غزالة**" و"**التلميذ والدرس**" كما نجد صوتا نسويا متفردا يفرض نفسه من خلال "**العطش**" في 1957، و"**المتسرعون**" في 1957، صوت الروائية **آسيا جبار**» وبالتالي كانت مرحلة الخمسينيات تاريخ ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وهي رواية عايشت «حالة الحرمان والفقر والتخلف، كما

---

[*] ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، الحرق، النول) تحكي معناه البطل(عمر) ومصيره هو مصير كل الجزائريين، والذي تحدد بقيام ثورة 1954، فهو في طفولته ص:ورة للأطفال الجزائريين في تشردهم وضياعهم، وفي شبابه صورة لآلاف الشباب الذين يتراوحون بين اليأس والثورة في ظل الظروف الاستعمارية، فعمر رمز للتمرد الجزائري الواعي بحجم المعاناة وبفعل الثورة في تحقيق الكرامة.

[1]واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). د ط. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:73 .

عالجت وقائع الثورة المسلحة، وعرضت لأنواع الدمار الذي لحق بالقرى الجزائرية جراء قصف المدافع وقنبلة الطائرات وما خلفه من تشرد السكان الجزائريين»[1] وهذا ما يؤكد أن كتابات هؤلاء الرواد جاءت مفعمة بالأبعاد الإنسانية. وأنها أعطت الأولوية والصدارة للقضية الوطنية دائما. فبالرغم أنهم استخدموا اللغة الفرنسية كأداة تعبيرية، فإن تعاملهم مع الواقع الجزائري المعقد آنذاك، والتحامهم حول الثورة يؤكد عمق وأصالة رؤيتهم الفكرية والفنية وهويتها الجزائرية الصرفة، ثم «إن اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصا للفرنسيين،سبيلها بسبيل الملكية الخاصة، بل إن أي لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذاته القومية»[2]، فالمسألة أكبر من مجرد الرغبة في الكتابة باللغة الفرنسية وإعجاب بالحضارة الفرنسية، كما يذهب بعض النقاد الجزائريين. وإنما الوضع التاريخي الذي عاشته الجزائر، فرض على هؤلاء الكتاب، الكتابة باللغة الفرنسية، غير أنه «بالرغم من "مأساة" اللغة، فقد ظل هذا الأدب نقيا، يعبر عن هموم طبقة وطنية وقومية وإنسانية برؤية تقدمية، كما ظلت السمة التفاؤلية غالبة عليه، ولم يكن أبدا، أدبا كولونياليا»[3]، لأنه ناهض وحارب كل السياسات الاستعمارية الإجرامية في الجزائر، وكل محاولاته لمحو المقومات الشخصية للهوية الوطنية. ودافع هؤلاء الروائيون من خلال أدبهم عن الطبقات المهمشة اجتماعيا (كالفلاحين والعمال)، هذه الطبقات التي عانت من الإقصاء والاستغلال من قبل السلطات الاستعمارية، ومرد ذلك أن أغلب هؤلاء الروائيون ينتمون إلى «أصول طبقية فقيرة، ومهضومة الحقوق، نجد مثلا، كاتب ياسين، الطفل الفقير، قد احترف الصحافة، واشتغل عاملا في الموانئ، وفي الزراعة قبل أن يمارس الكتابة، وما يقال عن ياسين يمكن أن يقال عن "**محمد ديب**"، فقد اشتغل في معامل النسيج بتلمسان وفي أقبيتها الباردة، ثم عمل محاسبا ومعلما فصحفيا ومن التركيبة الطبقية نفسها، عموما كان الكتاب الآخرون، إلا فيما ندر، ومن هنا جاءت

---

[1] أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي. د ط. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص: 90.

[2] محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري. د ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، ص: 380.

[3] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 75.

كتاباتهم صادقة، تحمل بين طياتها نبض آلام الشعب الجزائري، فكانوا شهودا على إثم الاستعمار وإجرامه وموته في النهاية»[1]، والمؤكد أن الروائيين الجزائريين لما استعملوا اللغة الفرنسية بوصفها أداة تعبيرية، هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال، أن أدبهم جزء من الأدب الفرنسي، لأنه طفح بالروح الوطنية، وتنفس في أجواء مفعمة بالتحدي والرفض لكل ما هو استعماري، فتحولت اللغة بين أيديهم إلى سلاح ذي حدين، أولا، لأنها ساهمت في إسماع صوت القضية الجزائرية خارج الحدود المحلية والتعريف بها دوليا، وثانيا لأنها حاربت الاستعمار بنفس سلاحه «بحيث استغلت اللغة الفرنسية، كسلاح وجهه كتاب مناضلون إلى صدر المستعمر وهذه الحالة ربما انفردت بها الجزائر عن غيرها من الأقطار العربية»[2] وكانت كتاباتهم شهادات حية عن معاناة الشعب الجزائري وترجمة لآلامه، فكأنها «روايات عربية مترجمة إلى الفرنسية لأنها كانت تحمل بصدق آلام هذا الشعب»،[3] وتعبر عن آماله في الحرية والإنعتاق. فأدبهم كان ذا محتوى عربي وطني نابع من التفكير باللغة العربية، معبرا باللغة الفرنسية عن مأساة الجزائر وشعبها أيام الاستعمار، وهذا ما يقره كل هؤلاء الروائيين: «**مالك حداد، محمد ديب، آسيا جبار، كاتب ياسين**» الذين فتحوا الباب لهذا الشعب المناضل «ليستعيد حريته وكرامته ويبني مجتمع العدالة والتقدم الاجتماعيين»،[4] كما أنهم عبدوا الطريق لأدباء الرعيل الثاني ممن كتبوا باللغة العربية أمثال «**الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة وعبد الحميد بن هدوقة ومرزاق بقطاش**»[5] بتأسيسهم للواقعية الانتقادية في الأدب الجزائري.

من منطلق الإيمان أن الرواية هي انعكاس واعي، لصورة المجتمع ومكوناته الثقافية الإيديولوجية، الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، وأن الروائي ابن بيئته بكل تفاصيلها. رأيت أنه من المنطقي أن أشير إلى ارتباط الرواية بمحطات تاريخية مهمة،

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 73.

[2] المرجع نفسه. ص: 68.

[3] المرجع نفسه.ص: 71.

[4] المرجع نفسه.ص: 75.

[5] المرجع نفسه.ص: 74.

فظهور أول رواية جزائرية باللغة العربية تلا أحداث الثامن ماي 1945 حيث صدرت رواية "**غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو** سنة 1947 فكان بذلك «أول أديب يكتب اللغة العربية، يطرق أبواب العالم الروائي في ظل برجوازية فرنسية، عملت كل ما بوسعها لإعاقة تطور الإبداع كغيره من مجالات الفكر والفن الأخرى عن طريق محاربة مضامينه واللغة التي صيغ بها»[1]، وبالتالي فان السبق يعود إلى **أحمد رضا حوحو**، فروايته تعد رفضا قاطعا ومعلنا لسياسة الاستعمار الرامية لمحو كل ما هو جزائري الهوية ثقافة وفكرا وإبداعا. وإن كانت تتحدث عن المرأة الحجازية ومعاناتها إلا أنه يمكننا إسقاطها على المرأة الجزائرية.

في فترة الثورة التحريرية المباركة، ألفت روايتان بالعربية، الأولى "**الطالب المنكوب**" لعبد **المجيد الشافعي** 1951 والثانية "**الحريق**" **لنور الدين بوجدرة** 1957 غير أنهما لم تتطرقا لموضوع الثورة. فالأولى تحدثت عن علاقة رومانسية بين طالب جزائري سافر إلى تونس من أجل الدراسة، وبين فتاة تونسية ومضمونها ساذج. أما رواية الحريق فقد مزج فيها الروائي بين الذاتي والموضوعي فاستعان بالأحلام الرومانسية ليبني رؤى واقعية، تؤمن بضرورة الثورة لخلق حياة سعيدة، وتنتهي بموت البطلين زهور وعلاوة أما لغتها فتبدو بسيطة.

أما بعد الاستقلال وخاصة في مرحلة الستينيات لا نجد إلا رواية "**صوت الغرام**" "**لمحمد المنيع**" سنة 1967، والتي تبدو نمطية في موضوعها، حيث حاول الروائي أن يشكل نسيج الأحداث وفق منظور إصلاحي، وغلبت على أبطاله الإيديولوجية المثالية وتنتهي الرواية باجتماع البطلين "العمري" و"قلة" «دون أن يكون ذلك تجسيد للعملية الثورية، التي كان يفترض فيها أن يقوداها على الأصعدة الاجتماعية في محاربتها للأخلاقيات الإقطاعية التي تتاجر بأسمى علاقة حب»،[2] ونستطيع القول أن "**محمد**

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 130.

[2] المرجع نفسه.ص: 154.

المنيع" نجح في تقديم عالم روائي يتجاوز ما جاء مع "**عبد المجيد الشافعي**" و"**رضا حوحو**".

قد فتحت مرحلة الاستقلال آفاقا واسعة للإبداع لكل ما حملته في ثناياها من متغيرات وتحديات وتطلعات، ولا سيما على الصعيد الاجتماعي، وما حققته الثورة من مكاسب، وهذا ما يجسده الروائيون في أعمالهم حيث أعادوا كتابة تاريخ الثورة وتفاصيلها وملابساتها.

3. مراحلها:

أ. عقد السبعينيات:

يعتبر عقد السبعينيات عقد الولادة الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بامتياز، ففي هذه المرحلة تخطت تلك السطحية لتظهر في حلة فنية ناضجة، حيث شهدت هذه المرحلة «تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة كانت الولادة الثانية، والأكثر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية»[1].

ليس من الغريب أن تكون أغلب الأعمال الروائية في هذه المرحلة قد تناولت موضوع الثورة الوطنية، إما بشكل مباشر أو أحد الموضوعات المتفرعة عنها كالثورة الزراعية، التعليم المجاني، الغربة، الهجرة، الجهل، الفقر، البطالة، وكل التغيرات التي أفرزتها الثورة والمكاسب الديمقراطية التي حققتها. "**ريح الجنوب**" **لعبد الحميد بن هدوقة،** سنة 1971، عدها أغلب النقاد في الجزائر الولادة الفعلية لفن الرواية العربية في الجزائر، وقد تنبأت هذه الرواية بقانون الثورة الزراعية، قبل صدوره رسميا، مما جعل رؤيتها الفنية صادقة فتحدثت الرواية عن ظروف الريف القاسية التي عاناها الفلاح الجزائري وعلاقاتها بالإقطاعية، الرجعية، التي حاولت دائما إجهاض مكاسب الثورة قبل بزوغها إلى الوجود «موضوع الرواية إذن هو الريف الجزائري بما يطبعه من قساوة الطبيعة ويتطلبها من صبر ووفاء وتضحية»[2]، لكنها قرنت هذا الموضوع بتيمات مكملة،

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 90.

[2] محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. ص: 184.

كالأرض والمرأة المثقفة (نفيسة)، وصراعها من أجل البقاء والتقدم ورفضها للوصاية المفروضة عليها من طرف الأب، ووقوفها ضد العادات والتقاليد البالية، التي تنفي حريتها وإرادتها بوصفها إنسانة لها كيان مستقل عن سلطة الوالد الإقطاعي (القاضي)، الذي أراد تزويجها من رئيس البلدية، الشيخ (مالك)، ليحافظ على أراضيه ومصالحه ومكانته في القرية. وقد يبيع حتى ابنته (نفيسة) إذا تعلق الأمر بضمان مصالحه وهو ما فعله، لكن نفيسة تثور وتحتج، وتحاول الفرار لكن محاولتها تبوء بالفشل، وتبقى سجينة الواقع المفروض بعد عثور والدها عليها، وعودتها إلى المنزل «فنفيسة بالنسبة لأبيها لا تشكل هما إنسانيا بقدر ما تشكل جزءا من أجزاء ملكياته الطويلة، العريضة التي يمتلك حيالها كافة الصلاحيات، يتصرف فيها كما يحلو له، وبالتالي فهو لا يتوانى عن فرض زوج ما على ابنته، فهو لا تحكمه أي عاطفة إنسانية، إذا لم يكن ذلك مرتبطا بالمصلحة المادية»[1]، وما يبرر صدق هذه الرواية وملامستها للأوضاع الاجتماعية، أيام الاستقلال، ومسيرة البناء وكشفها لسياسة الإقطاع الانتهازية في سبيل الوصول لأغراضه الخاصة، والبقاء على مصالحه دائما. وذلك باستغلال نضالات الطبقات الكادحة من الفلاحين، الذين هم أحق بمكاسب قانون الثورة الزراعية.

عبر هذا المتن الحكائي، تتجسد قدرة الروائي على خلق رؤية فنية متكاملة للواقع الاجتماعي للطبقات المهمّشة (الفلاح-المرأة)، ومحاولة الكشف عن الأبعاد الحقيقية للواقع الذي أفرزته الثورة من خلال شخوصه وأحداثه التي سارت في إطار سردي يتسم بالإقناع، وعدم الانزلاق في مطبّات المثالية، أو الرومانسية التي من شأنها تأخير المضمون.

يطالعنا "**الطاهر وطار**" بروايته "**اللاّز**" سنة 1974، التي تطرح قضية الثورة الوطنية من منظور واقعي منطقي، بتسليطها الضوء على صراع القوى الرجعية من أجل إخماد الثورة، في مهدها قبل أن ترى النور، وذلك باستغلالها الخلافات التي تحدث داخل الحزب الواحد. من خلال شخوصه "حمو – قدور – زيدان واللاّز" بطل الرواية الذي يعد رمزا للبحث عن الأصل، والسؤال عن الهوية، يبحث عن ذاته، حتى يلتقي بوالده "زيدان"

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 378.

الذي حثه على أن المشاركة في الثورة هو الطريق الوحيد، للخلاص من الاستعمار، وبهذا المعنى يصبح "**اللاز**" والشعب الجزائري شيئا واحدا إذ «تدل شخصية "**اللاّز**" على هذا الشعب الذي طالما عانى الحرمان ونبذ من طرف الإدارة الاستعمارية وأعوانها»[1]. أما "زيدان" فهو الشخصية المحورية التي تمثل «نموذج الإنسان الثوري الملتزم بقضيته»[2]، الذي رفض الحرية، التي ثمنها خيانة مبادئ حزبه، وفضل الموت بشموخ.

عالج "**وطار**" رؤيته الإيديولوجية الاشتراكية عبر أزمنة متعددة ساهمت في نمو الشخصيات وتقدم الأحداث، وبنزعة تفاؤلية انعكست على البناء المعماري للرواية، حيث استخدم لغة فصيحة، ممزوجة باللغة الشعبية. وقد اعتنى بالفكرة أكثر من اعتنائه بالصياغة "**فاللاّز**" تؤرخ «لظهور الرواية الإيديولوجية السياسية في الأدب الجزائري الحديث».[3]

ما يبرر اختياري لهاتين الروايتين للتدليل على تطور الرواية في عقد السبعينيات، أنهما كانتا فاتحتي عهد جديد في الكتابة الروائية العربية في الجزائر، ببحثهما في الواقع الجزائري الراهن بعد الاستقلال وإشكالاته، وإعادة قراءتهما للماضي الثوري لإثبات الهوية والذات التي لطالما أنكرها المستعمر.

ويبدو أن الثورة الوطنية شكلت التيمة الأساسية للرواية العربية في الجزائر في السبعينيات،-وهذا ما تؤكده الروايات- الثورة وما صاحبها من تناقضات وما أفرزته من حقائق ووقائع اجتماعية مزرية على كافة المستويات ثقافية، اجتماعية، سياسية، اقتصادية، جعل الرواية تتصدى لهذه المرحلة بوعي وبرؤية ثاقبة تحاول القيام بمهمات عاجلة وتقديم حلول مقنعة لإشكالات عسيرة ومتعددة فالروايات ["**ما لا تذروه الرياح**" "**لمحمد عرعار**" سنة 1972، "**طيور في الظهيرة**" "**لمرزاق بقطاش**" سنة 1976، "**نهاية الأمس**" "**لابن هدوقة**" سنة 1975، "**الزلزال**" "**للطاهر وطار**" سنة 1976، "**حورية**" "**لعبد المجيد عبد العزيز**" سنة 1976، "**حب أم شرف**" "**للشريف شناتلية**" سنة 1978، "**نار ونور**"، و"**دماء**

---

[1] محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. ص: 30.

[2] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 518.

[3] محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. ص: 53.

ودموع" "**لعبد الملك مرتاض**" في (1975 و1978)، "**على الدرب**" "**للصادق حجي**" سنة1977، "**قبل الزلزال**" "**لبوجادي علاوة**"، "**الشمس تشرق على الجميع**" "**لإسماعيل غموقات**" سنة 1978 "**العشق والموت في الزمن الحراشي**" "**للطاهر وطار**" سنة 1980 تكمله للرواية **اللاّز**] كلها بصرف النظر عن توجهاتها كما صنفها الناقد **واسيني الأعرج** (إصلاحية– رومانتيكية واقعية نقدية- واقعية اشتراكية) حاولت «أن تكون في مستوى الثورة الوطنية لكن الاختلاف حول تقويم هذا الأدب وتقويم اتجاهات السياسية والفنية يظل قائما نظرا لاختلاف التجربة والوعي والممارسات اليومية لدى كل واحد، ومهما يكن فقد تناول هذا الأدب بتحيز، قضايا الإنسان البسيط ونضالاته التي يخوضها على كافة الأصعدة من أجل تغيير الأوضاع إلى ما هو أحسن»[1] مثل: قضايا المرأة، الفلاح، التعليم المجاني، الفقر، الأمية، الإقطاعية، الخيانة، الحب، السياسة، الاقتصاد، كتمفصلات في جسد مجتمع موبوء لا بد له من العلاج حتى يتجاوز الموت، ويحلم بالمستقبل المشرق الذي يسخر كافة المكاسب والطاقات التي أفرزتها الثورة لصالح وخدمة الإنسان، وبالتالي فالنتيجة «أن الأدب الروائي، حاول وقد استطاع في الكثير من نماذجه تغطية منجزات الثورة الوطنية، حتى ولو جاء ذلك متأخرا، وان الاختلافات المطروحة حول كيفية هذه التغطية ترجع أساسا للتوجهات الفكرية والجمالية لدى كل أديب على حدى بالإضافة إلى التناقضات التي أفرزتها هذه الثورة الوطنية وهذا الجيل المتمثل في كل القوى الديمقراطية والوطنية التي تعمل ضمن جهة عريضة تعادي الاستعمار بمختلف أشكاله»[2]، فالاختلاف في الأعمال السابقة الذكر مبرر ومقبول ومنطقي بالنظر لاختلاف توجهات الأدباء وتشابك خيوط الواقع الاجتماعي بعد الاستقلال، لكن الهدف الأوحد يبقى دائما مواجهة الحياة وإشكالاتها والتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته، ونشر الوعي السياسي ودعم أمال الطبقة الكادحة، فالروائيون الأوائل الذين عايشوا الثورة وشهدوا الاستقلال جسدوا ذلك الزخم الثوري وتلك التجارب النضالية المريرة في بناء إبداعاتهم.

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: (92-93).

[2] المرجع نفسه.ص:95.

كما صدرت **للطاهر وطار** في العشرية ذاتها رواية "**عرس بغل**" سنة 1978 التي حاول من خلالها أيضا تشريح الواقع الاجتماعي في ظل الظروف السياسية آنذاك بتسليطه الضوء على حياة «الماخور» وشخوصه ومحاولة تحليل نفسياتهم التي تحمل دائما وجهين متناقضين «الحاج كيان، العنابية، حمود الجيدوكا، حياة النفوس»، والتعمق في واقعهم، الذي يشكل عالمه الروائي المفعم بالتعاسة والشقاء، والدفاع عن الشرف المسلوب، والحب المقتول في عز عنفوانه، خيط وضيع بين عالمين روحي يتحرك في ألم دائم، ومادي يسعى لتحقيق الربح.

لا يمكن أن نغادر هذا العقد دون أن نشير إلى «**رواية جغرافية الأجساد المحروقة**» **لواسيني الأعرج** سنة 1979، التي أفاضت الحديث عن موضوع الغربة، والأوضاع السيئة التي يعيشها المغتربون، وإمكانية الاستفادة من طاقاتهم لبناء المجتمع الجزائري في ظل واقعية اشتراكية تحتوي أحلام وهموم الطبقات الفقيرة والمهمشة.

ومن خلال استقرائنا للأعمال الروائية لمرحلة السبعينيات، يمكننا التأكيد أن جيل السبعينات قد أسس بصدق للرواية العربية في الجزائر، بالرغم من اختلاف وتفاوت أدباء هذا الجيل في رؤاهم الإيديولوجية، وأدواتهم الجمالية، وهذا ما يعكس إرادة هؤلاء الأدباء في مواكبة كل المتغيرات اجتماعية، سياسية، اقتصادية، وثقافية وخلق ظاهرة روائية فريدة، وتيار إبداعي متميز.

ب. عقد الثمانينيات:

لقد تميز هذا العقد عن سابقه بالنسبة للكتابة الروائية العربية في الجزائر، أنه انتقل من إيمانه بالثابت الإيديولوجي، إلى التحول والتغيير في الرؤى الفكرية، وزعزعته للوعي السردي القائم على استلهام منجزات الثورة وتقديسها، إلى وعي روائي جديد يقوم على مساءلتها «فكان سؤال التقديس طريقا نحو تحقيق الصراع كبعد إيديولوجي على المستوى الفني في تعارض يقوم على خلخلة الموجود والمألوف»[1]، فقامت الرواية بتعرية مظاهر العلل والفساد في المجتمع بتشريح الواقع السياسي خاصة الذي انعكس على الواقعين الاجتماعي والاقتصادي.

---

[1] آمنة بلعلي. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). دط . الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2011، ص: 54.

أشرنا في البداية إلى أن الرواية في مستهل هذا العقد كانت استمرارا واستكمالا للمسيرة النضالية للرواية في السبعينيات، ولا سيما في المجالين السياسي والاجتماعي، وهذا ما يجسده "**الطاهر وطار**" في روايته "**العشق والموت في الزمن الحراشي**" سنة 1980، التي اعتبرها تكملة لما جاء في رواية "**اللاّز**"، بتتبع المسار الاجتماعي للشخوص ذاتها في ضوء الاستقلال الذي ارتبط بالثورة، لكن هذه المرة لم يركز على النضال من أجل التحرر، بل رصد تضارب المصالح الذي يطفو بين القوى الطبقية في المجتمع وكيف أن معادلة البقاء، تفرض على بعض الشخوص الانسلاخ عن هويتها الأصلية، ومبادئها التي آمنت بها إبان الثورة، إذ حاولت الرواية أن تلامس «الصراعات الجوهرية السائدة في المجتمع الجزائري، بالضبط في المرحلة الوطنية الديمقراطية بكل ما تحمل هذه الصراعات من إيجابيات وسلبيات والتي تتزاحم في رحم الانجازات الديمقراطية والثورة الزراعية»[1]، بتقديم قراءة نقدية واعية للأوضاع آنذاك، ثم روايته "**الحوات والقصر**" سنة 1980، التي نزع فيها إلى توظيف "**الأسطورة**" باعتبارها جزءا من البناء الفوقي الروحي للمجتمع «حتى إذا تغيرت مرتكزاتها الجمالية، وأشكالها فهي تستمر في علاقة جدلية في البنية الاجتماعية»،[2] وهذا الأسلوب الأسطوري يعتبر من مرتكزات الواقعية، التي تعتمد على لغة غريبة لكنها مقنعة لأنها تحكي بلسان الشعب، وتعبر عن روحه.

لقد بقيت الثورة تشكل المرجعية الإيديولوجية، والحالة الجمالية للرواية الجزائرية التي رافقت التحولات التي عاشتها جزائر الاستقلال، في مرحلة الثمانينات على الأقل في بدايتها، حيث حاولت الرواية «إعادة كتابة الثورة وما أفرزته بعد الاستقلال من طموحات وعوائق واجهت الفرد الجزائري فلاحا كان أم ابن فقير، ابن القرية أو ابن المدينة، المرأة أو الرجل على حد سواء، هذه الفئات من المجتمع التي لم تخل رواية من التعرض إلى قضاياها، كتبها الكبار الأوائل أمثال: **الطاهر وطار وبن هدوقة وعرعار** وغيرهم وسار على منوالهم من جاؤوا بعدهم **كواسيني الأعرج وخلاص وبقطاش وساري والسائح**».[3]

---

[1] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص: 518.

[2] المرجع نفسه.ص: 587.

[3] آمنة بلعلي. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). ص: 55.

قد أقر الروائي "**محمد ساري**" أن روايته "جبال **الظّهرة**" نسجها على شاكلة "**الزلزال**" **للطاهر وطار**، والاختلاف حاصل أن أحداثها جرت في الريف فحسب والأمر ينسحب على معظم الروائيين في الثمانينيات، في اهتمامهم بموضوع الثورة والأمر الذي يفسر إقبال الروائيين على الواقع الثوري ما أفرزه أن كل نصوص السبعينيات والثمانينيات «هي نصوص تشترك في كشفها عن أشكال صراع النخبة الاجتماعية الوطنية على السلطة في جزائر الاستقلال التي كانت مختلف بناياتها تشهد تحولات وتغيرات يسمها التأزم»[1] الذي بلغ ذروته مع نهاية هذا العقد ومطلع التسعينات.

من التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر "**واسيني الأعرج**" "**وقع الأحذية الخشنة**" سنة 1981، و"**أوجاع رجل غامر صوب البحر**" سنة 1983، و"**ثوار اللوز**" أو "**تغريبة صالح بن عامر الزوفري**" سنة 1982 التي يستثمر فيها التناص مع "**تغريبة بني هلال**"،[2] "**فنوار اللوز**" مثلا تعالج موضوعات فرعية داخل موضوع كلي، أما الأولى فهي الأحوال التي آلت إليها أوضاع مواطني «**المسيردة**» من نقص في المرافق الاجتماعية والصحية، وانتشار السرقة والبطالة والرشوة وغيرها من مظاهر الفساد التي تفشت في المجتمع الجزائري ما بعد الاستقلال.

أما الموضوع الرئيس للرواية فهو «**قضية التهريب**»، التي احتوت كل الموضوعات الفرعية، وكانت الحل لأهل بلدة «**المسيردة**» في البحث على لقمة العيش المغمسة بالموت، والمحفوفة بالهلاك. وهذا ما يؤكد استثمار رواد هذا الجيل لموضوع الثورة، ولكن برؤية نقدية جديدة للواقع الذي أفرزته، هذا الأخير الذي قلب المعادلة لصالح الخونة.

كما كتب **الحبيب السايح** «**زمن النمرود**» سنة 1985، التي أدان فيها السلطة في بداية الثمانينيات، وحملها مسؤولية الوضع السياسي المتعفن الذي ستؤول إليه البلاد بفعل الهيمنة الأحادية للحزب الواحد.

---

[1] بن جمعة بوشوشة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ط1. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999، ص: 89.

[2] بن جمعة بوشوشة. التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005، ص: 09.

«ومن الأعمال الروائية في هذه المرحلة نجد أعمال "**جيلالي خلاص**" «**رائحة الكلب**» سنة 1985، وروايته «**حمام الشفق**» سنة 1988، وكتب"**مرزاق بقطاش**" روايته «**البزاق**» سنة 1982، و«**عزوز الكابران**» سنة 1989»[1].

غير هذا من التجارب الروائية التي تعاملت مع قضايا وإشكالات الواقع الجزائري في الثمانينيات، إن بنظرة تنطلق من التأصيل، فتراه السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد مثل ما فعل **واسيني الأعرج**. أو بالاشتغال على تقنيات اللغة والنزوع نحو تعقيد السرد كآلية لتجاوز السرد السائد وإكساب تجاربهم سمة الجدة مثل تجربة "**جيلالي خلاص**".

لا نغفل أعمال "**محمد مفلاح**" التي جاءت كلها احتفاء بالثورة وعظمتها وتقديس رجالها مثل روايات« "**الانفجار**" سنة 1984، "**هموم الزمن الفلاقي**" سنة 1985، "**بيت الحمراء**" 1986، "**الانهيار**" 1986، "**زمن العشق والأخطار**" سنة 1988، و"**خيرة والحيّال**" سنة 1988، و"**الألواح تحترق**" **لمحمد رتيلي** سنة 1982، و"**الضحية**" **لحيدوسي رابح** سنة 1984، وأخيرا "**تتلألأ الشمس**" سنة 1989 **لمحمد مرتاض**»[2]، وغيرها من النصوص التي تغنت بالثورة ومنجزاتها الإيجابية بعد الاستقلال، فكانت تكريسا لسلطة الحزب الواحد، وعلى مستوى السرد تكريسا للبطولة كشخصية مرجعية، فروايات مفلاح «تصور البطل النموذجي»[3]، أي إنه لم يقدم الثورة حدثا زمنيا تاريخيا، بل بوصفها انفعالا بنتائج الثورة وتغني بأمجادها، وليس معنى ذلك أن الروائي كان عليه أن يتمثل دور المؤرخ، وإنما محاولة التعمق في "الثورة" باعتبارها جملة من القيم التي ساهمت في صناعة وعي سياسي وطني إيديولوجي للشعب الجزائري.

ما يستوقفنا هنا أيضا، انفتاح الرواية الجزائرية العربية على التقنيات الجديدة للسرد الروائي، العربي أو العالمي، وهذا ما تؤكده رواية "**الجازية والدراويش**" سنة 1983، التي كانت بصمة نوعية في أعمال **بن هدوقة**، حيث استثمر فيها "سيرة بني هلال" ليحلل من خلالها إفرازات الثورة بعد الاستقلال، وكيف أنها أوجدت تناقضات وصراعات، وكيف

---

[1] المرجع السابق.ص: 09 .

[2] بن جمعة بوشوشة. التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص: (10-11) .

[3] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). ص: 52.

أن الثورة حادت عن المبادئ الأصلية التي انطلقت منها زمن الحرب التحريرية. ويبدو أن هذه التجربة **لابن هدوقة**، ورواية "**الحوات والقصر**"سنة 1980، و"**تجربة في العشق**" سنة 1988، اللتان أشرنا إليهما سابقا، تخلت عن مباركة الثورة وتقديسها، وتبنت نظرة نقدية للواقع السياسي المتعفن، الذي كان الوليد الشرعي للسلطة القمعية والانتهازية، التي سيرت جزائر الاستقلال والأمر ذاته بالنسبة لرواية "**نوار اللوز**" **لواسيني الأعرج** التي سبق الحديث عنها فهذه الأعمال حاولت محاورة التراث الشعبي، لتتجاوز حالة الإشباع التي آلت إليها بعد عقد ونصف من الزمن ، لتشكل «الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في **الحوات والقصر** عند **وطار والجازية والدراويش لابن هدوقة**، وبعد ذلك عند **واسيني الأعرج** في **نوار اللوز**»[1] فقد مهدت لتغيير المتخيل وكنتيجة لتفاقم الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التي صاحبت بداية هذا العقد جراء الرؤية الأحادية لحزب السلطة، التي أحدثت شرخا عميقا بينها وبين الشعب الجزائري. هذا الانفراد بالسلطة تمخضت عنه أحداث "8 أكتوبر 1988"، التي جسدت انتفاضة الشباب الجزائري في الجزائر العاصمة، وعددا من المدن الجزائرية الكبيرة ضد الأوضاع السائدة. هذه الأحداث فاجأت المثقفين والكتاب الذين كانوا يجسدون إيديولوجية السلطة، بتبني الخطاب الواقعي الاشتراكي، فأحداث "8 أكتوبر 1988" زعزعت الوعي السردي، فزحزحت رواية السلطة عن مكانتها. لتظهر للوجود رواية تحمل بذور المعارضة السياسية، بعد الانفراج وتعدد الاختيارات السياسية والاقتصادية، بزوال سياسة الحزب الواحد، لتحل محلها التعددية الحزبية «فبعد أحداث أكتوبر 1988 قد جسد ذلك السؤال الجوهري لهذا التغيير وعدم الاطمئنان للنموذج وخاصة مع بداية الأزمة، فكانت بداية تغيير المتخيل هو قول الحقيقة في عنفها وجبروتها، فقرأنا روايات لمختلف الأجيال، تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا والتقى **الطاهر وطار** في "**الشمعة والدهاليز**" مثلا مع **واسيني الأعرج** في "**سيدة المقام**"، في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون "**كإبراهيم سعدي**" في "**فتاوى زمن الموت**"، و"**محمد ساري**" في "**الورم**"، و"**بشير مفتي**" في "**المراسيم والجنائز**"»،[2]

---

[1] المرجع السابق. ص: 77.

[2] المرجع نفسه.ص: 77.

فهذه الروايات غيرت المتخيل الثوري إلى متخيل المأساة. حيث أصبح النص الروائي ملزما بتجديد موقفه في ظل تأزم الأوضاع، بتكوين وعي سردي يلم خيوط المأساة، أو أزمة الواقع المجسدة في أزمة الكتابة التي غطت ظلالها المتخيل وقبله الواقع فترة التسعينيات.

ج. عقد التسعينيات:

ليس من السهل دغدغة الجرح الدامي، والنبش في ذاكرة التاريخ، ومحاورة ثقافة الخوف، وتشريح أزمة الإرهاب التي ألمت بالجزائر، حتى كاد المآل يكون الهلاك المحقق، في عشرية اصطلح عليها السوسيولوجيون بالعشرية السوداء أو الحمراء، قل ما شئت ما دامت المأساة ليلا حالكا طال أمده، جعل الجميع يتخبطون في تيه كالعماة بغير دليل، إلا الخوف من يوم جديد ينبلج صبحه على وقع الصراخ والعويل والرصاص، ولا يعرف له لون إلا الأحمر كمعادل موضوعي للعنف اللامتناهي، والإجرام الإنساني الذين استباحا دماء أبرياء الوطن، في ظل فتنة قاتمة الأبعاد نشأت بسبب غياب الحوار، والتطرف والتعصب للرأي وتحت غطاء إيديولوجية دينية أو سياسية لتكون النتيجة الحتمية الموت ولا شيء غيره، كقيمة وحيدة، في مجتمع انتفت فيه كل القيم «غير أن السؤال المنطقي الذي يمكن طرحه، هو كيف نظم الكتاب القيم في وقت تحول فيه الموت إلى قيمة وتعذر على الكثير من الكتاب انتفاء القيم المجردة ووضعها في سياق حتى تحول الأمر إلى محنة في الكتابة قبل محنة الواقع»[1]، فالموت أضحى يطرق أبوابنا ليكتب مأساة الوطن، ويسوق المجتمع إلى محنة محققة. إذن هي معادلة صعبة طرفاها: كتابة المحنة ومحنة الكتابة.

محنة الوطن المتألم تحت سطوة واقع مأساوي، أغرق المجتمع الجزائري في حمام من الدم، فأدى إلى خلخلة منظومة القيم والأفكار، وزعزع العقل والمنطق الإنسانيين وأحدث شرخا في المخيلة الجمعية ليحيل إلى عوالم واقعية ذات أمارات وسمات عجائبية، حاولت الرواية التسعينية تسليط الضوء على وقائعها الدامية، وجرائمها الشنيعة وهول أحداثها. واقع أذهل المخيلة السردية فتماهى الخط بين الواقع والتخييل، وأصبحا وجهين لمحنة واحدة، محنة الواقع ومحنة الكتابة «فواقع التسعينيات جرد الكتاب من كل إمكانية

[1] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). ص: 78.

لإبراز الصراع، أو التنبؤ بالمستقبل، لذلك رأينا الكتابة المحنة تركز على المحنة»[1] وتجسدها فحسب، فالرواية التسعينية كانت انعكاسا للتحولات والتغيرات السياسية والوطنية وتسجيلا لفصول المحنة، هذه الأخيرة التي فرضت حضورها بقوة في الإبداع السردي ولاسيما محنة "المثقف الجزائري" في صراعاته مع الواقع اللامألوف، للبحث عن ذاته وذات المجتمع الذي يحيا ضمنه «فالمثقف له الدور الفاعل والايجابي وعليه أن يكون فوق الميول والإيديولوجيات والدوائر الضيقة»[2] باعتباره يمثل العقل الواعي الذي يمتلك ايجابية التعامل مع المجتمع يتفاعل ويؤثر فيه، وصورة المثقف داخل المعمار السردي الروائي على اعتبار أن هذه الصورة تكثيف لرؤية الأديب للواقع.

لما كان الوضع -الذي عايشته الجزائر في مرحلة التسعينيات- وضعا متأزما، بكل المقاييس، حيث تحول المجتمع من حالة الاستقرار إلى اللااستقرار والفوضى والاضطراب ولم يعد هناك قانون يحكمنا إلا قانون العنف الذي تمخض عن الأزمة السياسية. فكان لزاما أن يسمى الأدب الذي أرخ للأزمة "**بأدب الأزمة**" أيضا.

وتجدر الإشارة إلى أن الكثير من الدارسين والنقاد، أطلقوا على أدب التسعينيات أو العشرية السوداء في الجزائر "**الأدب الاستعجالي**" الذي استعجلته الظروف السياسية والاجتماعية في الجزائر، فاستعجل كتابتها. فهو وليد عملية استعجالية، كانت نتيجة أحداث ووقائع استثنائية ومفاجئة وغير متوقعة عرفها المجتمع الجزائري، إثر الأحداث الإرهابية الدامية في التسعينيات، حيث جاءت الأحداث متسارعة متتابعة ومفاجئة، على نمط مذهل لم يعهده المجتمع الجزائري، وبأحداث لم يشهدها من قبل. فهذا الأدب الذي وسم بالاستعجالي في مواكبته للمأساة برؤية تسجيلية، لنا أن نقول أنه حاول الكشف عن أسباب المأساة ونتائجها وتشكيل موقف سردي واع من أحداثها.

أدب المحنة، أدب الأزمة، الأدب الاستعجالي، اختلفت التسميات والأصل واحد هو المأساة بفصولها المرعبة، والواقع بأحداثه الشنيعة، والعنف بوحشيته المطلقة، والإجرام بمقاييسه اللاإنسانية، والموت بصورته المعلنة، والفتنة في أوج عزها وقوتها، والهوية في

---

[1] المرجع السابق. ص: 79.

[2] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية). ط1. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص: 62.

فقدانها، والذاكرة في تشتتها، والدين في تحريفه، والسلطة في هيمنتها، والتاريخ في ذهوله وتناقضه، والذات في ضياعها، والإرهاب الديني والسياسي في سلطته، والمستقبل في ضبابيته، والمتخيل السردي في حيرته والكتابة في محنتها. والروائي في حضوره، الواجب والمقدس كأداة فاعلة بين كتابة الأزمة وأزمة الكتابة.

إذا علمنا أن الإرهاب في الجزائر كان الوليد غير الشرعي لأزمة السلطة والدين معا، حيث استمد منهما نسغ الحياة. فكيف نحلله؟ وماذا نعني به؟

الإرهاب في الجزائر تعلق بالواقع السياسي و«يعرف الإرهاب السياسي بكونه استعمال العنف بواسطة مجموعة قومية أو منظمة سرية من أجل الحصول على حقوق سياسية أو اجتماعية أو دينية»[1]. ومن هذا التعريف يتجلى ارتباط الإرهاب بالعنف، بصرف النظر عن نوعه، عنف مسلح أو غير مسلح، عنف معنوي أو مادي، عنف لأغراض سياسية أو عنف لأغراض إجرامية مثل عمليات السطو والكسب غير المشروع أو القتل لخلافات شخصية.

يربط بعض الدارسين الإرهاب بالسلطة ومن يعارضها، فيؤكدون أن «الإرهاب هو نمط من العنف الذي يلجأ إليه بصفة خاصة الخارجون عن نظام الحكم أو المتمردون على السلطة أو الحزب الحاكم، ويعرّفون الإرهاب أيضا باعتباره أي شكل غير أخلاقي وغير قانوني وغير مبرر من الاستفزاز العنيف والتخويف لأسباب سياسية بصرف النظر عمّن يستعملونه وضد من يستعمل»[2]، وهو ما حدث في الجزائر من عنف وتخويف وترهيب ورعب وإرهاب سياسي، وسميناه إرهابا، لأنه عمل توفر على عناصر ثلاثة، الأول هو العنف والثاني هو الغرض السياسي كهدف مسطر والثالث هو الخوف الذي ينتج عن فعل الإرهاب في نفوس المطبق عليهم الفعل بصفة مباشرة وقريبة. بعد ذلك جاز لنا أن نسمي مأساة الجزائر إرهابا.

لا يتسع المقام لنتحدث عن الروافد المؤدية إلى الإرهاب، وعلاقة العنف الإرهابي بالديني، وأبعاد شخصية الإرهابي، أو ما هي آثار الإرهاب على المجتمع؟ لأن ذلك يحتاج

---

[1] إبراهيم ماجد موريس. الإرهاب الظاهرة وأبعادها النفسية. ط1. دار الفارابي، بيروت، 2005، ص: 26.

[2] المرجع نفسه. ص: 26.

إلى بحث مستقل ليعمق في الظاهرة ويحلل أبعادها، أما غرضنا في هذا البحث الكشف عن تجليات هذه الظاهرة المأساوية إبان التسعينيات في المتون الحكائية للنصوص الروائية المكتوبة باللغة العربية، وكيف تعامل الروائيون الجزائريون مع فصول الأزمة، التي غيرت كل القيم والقوانين الطبيعية وبدلتها بقيم لا مألوفة وقوانين لا إنسانية، مما أحدث خللا في الوعي السردي الذي فقد سلطته التخيلية جراء هول الواقع، لكن الروائي لم يتخل عن دوره الطليعي باعتباره لسان حال المجتمع وصدى همومه، وهذا ما يؤكده حضور فعل الكتابة قبل المأساة وأثناءها وبعدها، ليعيد النظر في إشكالات المأساة الدموية برؤية إيديولوجية جمالية تتلاءم وخصوصية مرحلة التسعينيات «فقد لاحظنا أن هناك وعيا بضرورة تغيير الكتابة الروائية، ولم يكن اللجوء إلى التراث وحده كافيا للتعبير عن هذا الطموح في التغيير، وإنما كان هناك سعي إلى تكريس كتابة جديدة جعلت كل روائي يتفرد بمشروع خاص، كما برزت أسماء كثيرة تحاول تجاوز النماذج التقليدية في الكتابة»[1] التي يمثلها الجيل الأول من الروائيين أمثال **وطار وابن هدوقة**، فكتابة جيل التسعينيات عرفت تغييرا في الرؤية والمضامين واللغة. متأثرة بالأحداث السياسية والاجتماعية الدامية التي شهدتها الجزائر، وحاولت الكتابة الروائية تمثل التجارب والآلام والجراحات وتشخيص الحالة المرضية للمجتمع الجزائري بغية إكسابه المناعة لمواجهة حالة اللااستقرار واللاوعي واللامألوف.

إذا أردنا استطلاع ما وقع في مرحلة التسعينات بالعودة إلى المتون السردية التي استشرفت الأزمة. نقف عند رواية "**زمن نمرود" للحبيب السائح** سنة 1985، التي حاولت طرح قضايا محظورة في تلك المرحلة الحرجة «ليست بوصفها رواية هاجمت أصحاب النفوذ، ولكن باعتبارها نصا يعبر عن طبيعة المتخيل في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، وهي الفترة التي شهد فيها المجتمع بداية أزمة ديمقراطية»[2] وانفراد السلطة الحاكمة بالحكم، جسد ذلك من خلال صراع الشخصيات الروائية التي استمدت سلطتها من الواقع.

---

[1] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). ص: 153.

[2] المرجع نفسه. ص: 61.

أما الأعمال الروائية التي حاولت محاكاة الأزمة في أنها متعددة، حيث اتخذت من العنف السياسي وآثاره الاجتماعية والنفسية والثقافية والاقتصادية موضوعا لها «إلتقى **الطاهر وطار** في **الشمعة والدهاليز** مثلا مع **الأعرج واسيني** في **سيدة المقام** في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون **كإبراهيم** سعدي في "**فتاوى زمن الموت**"، و"**محمد ساري**" في "الورم"، و"**بشير مفتي**" في **المراسيم والجنائز**»[1] وغيرها من الروايات التي أعادت إنتاج خطاب الأزمة، بتوفير تقنيات السرد وأقلمته مع المحنة مثل: "**البطاقة السحرية**" **لمحمد ساري** سنة 1997، و"**ذاك الحنين**" **للحبيب السايح** سنة 1997، و"**تلك المحبة**" سنة 2002 للروائي نفسه، و"**فتاوى زمن الموت**" سنة 1999، و"**بوح الرجل القادم من الظلام**" سنة 2000 للروائي "**إبراهيم سعدي**"، و"**وادي الظلام**" و"**المرايا المتشظية**" سنة 2000 **لعبد الملك مرتاض**، و"**متاهات ليل الفتنة**" "لحميدة عياشي"، و"**ذاكرة الماء**" **لواسيني الأعرج**، و"**دم الغزال**" سنة 2002 **لمرزاق بقطاش**.

نجد أن هذه الأعمال للروائيين الجزائريين تترجم اختلافهم، في كتابة الأزمة وإن كان الباعث إلى الكتابة في التسعينات واحدا، هو العنف السياسي والمأساة الاجتماعية، أو ما اصطلح عليه بالإرهاب، الذي نجده حاضرا بقوة في رواية "**سيدة المقام**" **لواسيني الأعرج** إذ إنه أي «الإرهاب في سيدة المقام ليس حديثا عابرا، ولا مجرد خبر يقرأ أو يضع بل إنه أحد مكونات المدينة الروائية، فهو عنصر حاضر فيها ولو كان كعنصر هدم لا عنصر بناء ولكنه لا يكتفي بتسجيل حضورها، وإنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية»[2]، وتلك هي خصوصية كتابة المحنة وخصوصية "**الأعرج**" في التعامل مع ملامحها كاملة دون تقصير بالتركيز على كافة أبعادها وصوغها في رؤية فنية راقية.

---

[1] المرجع السابق. ص: 77.

[2] عامر مخلوف. الإرهاب في الكتابة الروائية د ط. مجلة عالم الفكر، مجلد 22 ، العدد 1، 1999، ص: 304.

أما رواية "**الشمعة والدهاليز**" "**للطاهر وطار**"، فتقوم هندستها السردية على «ثلاثة شخوص، وثلاثة أجيال، وثلاثة عوالم مختلفة في الثقافة والفكر والاتجاه، رجلان وامرأة في هذه الرواية التي تحاول أن تحلل أسباب الأزمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية ومسألة الهوية في الجزائر، كما توضح طموحات وممارسات ومشاكل هذه الأجيال والعلاقات القائمة فيما بينها»[1] ووقائع "**الشمعة والدهاليز**" تجري قبيل انتخابات 1992، حيث حاولت أن تلقي الضوء على أسباب الأزمة بين شخصية "الشاعر" المثقف الاشتراكي ابن الثورة وخادمها، و"**عمار بن ياسر**"، المثقف الإسلامي، يعمل كمهندس في النفط وقيادي في الحركة الإسلامية. و"زهيرة الفتاة المتوسطة التعليم المؤمنة بكرامات الأولياء الصالحين. **فوطار** في هذا المقام يطرح الواقع وتناقضاته الإيديولوجية.

تقف رواية "**فتاوى زمن الموت** "**لإبراهيم سعدي**"، كعدسة واصفة لحال حي شعبي يعاني أفراده البؤس والفقر والعوز، مما يحرك فيهم رغبة التغيير التي تؤول إلى موت محقق «فالموت في فتاوى زمن الموت، يتحقق بفتوى تعميم القتل بتهم الردة، كما حدث لمواطني الحي»[2]. ويبدو أن بنية النص تركز على الوصف دون الأفعال، والتي إن وجدت فهي متعلقة بالماضي، مما جعل الحكي ذا وظيفة بلاغية بعيدة عن الحركية الناتجة عن الأفعال.

تتعرض " **المراسيم والجنائز**" **لبشير مفتي** "**لمحنة المثقف**" الذي كان المستهدف الأول بنيران الأزمة، باعتبار هذا الأخير الصوت الفاعل الرافض للوضع المأساوي الذي آلت إليه الجزائر، هذا الصوت الممثل في الأدباء والفنانين والصحفيين، نتيجة رفضهم لمكائد أدعياء المأساة. هذا المثقف الواقع بين نار السلطة والمعارضة والصراع الإيديولوجي بينهما.

تمضي بنا رواية "**متاهات ليل الفتنة**" **لحميدة عياشي** في "**ليل المأساة**" والفتنة الكبرى التي أعتمت السبل والمخارج فأدخلت الوطن في متاهات هي المحنة والجرح

---

[1] عبد القادر أنيس. الشمعة والدهاليز للطاهر وطار. ج2 (قراءات تحليلية ونقدية لأهم أعمال وطار). ضمن كتاب زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلم..هكذا كتب. د ط. دار الهدى، الجزائر، 2013، ص: 139.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). ص: 78.

والغبار والمتاهة والكوابيس، هكذا قسمها "**حميدة**" فكانت كل متاهة تحيل على الأخرى، وبينها عملية دوران لا نهائية البداية تنقل إلى النهاية والعكس الصحيح، دون أن يتلمس القارئ إمكانية للخروج من هذه المتاهات. حيث حاول الروائي تقصي جذور المحنة بالعودة إلى أحداث أكتوبر 1988، وذلك الغضب الجماهيري والمطالبة بالتعددية الحزبية وصولا إلى الحرب الدامية، فالمأساة بدأت بالحوار ولم تقبل بالاختلاف فكان المال العنف الدموي. سرد الروائي **حميدة** ذلك في بنية زمنية متذبذبة تبدأ من نقطة لتعود إليها نفسها وبين البدايتين أزمنة متضاربة ومتداخلة، وهذا ما يفسر كثرة الاسترجاعات في روايته.

رغم ضراوة الأزمة وتصاعد مشاهدها الإجرامية والدموية إلا أنها لم توقف عزم الكتابة الروائية، ولم تستطع اغتيال روح الإبداع ولا قمع الأقلام الوفية لهذا الوطن، الغيورة على كيانه والملتزمة بقضاياه ومن هؤلاء "**رشيد بوجدرة**"، الذي حاول التأريخ للأزمة، بتطويع لغته للإمساك بخيوط الحدث السردي، من خلال روايته "**تيميمون**" التي شخص من خلالها مرحلة خطيرة في عمر الأزمة أي منتصف التسعينات. حيث «تدور أحداث "**تيميمون**" حول مشروع سردي بسيط يتمثل في الكشف عن العلاقة الانفصالية. الاتصالية بين السارد البطل وحيزين مكانيين مهيمنين: قسنطينة، الصحراء، وسرعان ما يتفرع هذان الموضوعان إلى موضوعات ثانوية مشمولة على رغبات وذوات صغرى تشكل مجتمعة الحكاية الإطار»[1]، وهي رحلة الكاتب عبر الصحراء الجزائرية الشاسعة التي يسافر فيها الكاتب بذكرياته وواقعه، غير أن قسوة الأزمة تطاله في عزلته عبر الوسائل الإعلامية السمعية كالمذياع، حيث يتلقى الكاتب نبأ وفاة الأستاذ بن سعد من طرف جماعة من الإرهابيين على مرأى ابنته التي هي في سن العشرين، الأمر الذي يثير استياء الكاتب ويقطع عليه خلوته بذاته، وهو عمل من تخصص الدمويين «إن الذي اغتيل هو أستاذ، رمز التربية ومصدر العلم، والإرهاب يصوب رصاصة نحو أهل العلم والتنوير ليفرض حالة من الظلامية، ثم أنه يغتال أمام ابنته بلا رحمة ولا شفقة، إشارة

[1] السعيد بوطاجين. تيميمون رواية "بوجدرة (مقاربة سردية)". مجلة اللغة والأدب معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، شعبان 1418، ديسمبر 1997، ص:400.

إلى ما يصل إليه العمل الإرهابي من فظاعة ووحشية»[1]. ثم تتوالى الأخبار المفجعة على مسامع الكاتب من اغتيال صحفي فرنسي من طرف الإسلاميين بالجزائر، وانفجار قنبلة في مطار الجزائر مخلفة تسعة قتلى وأكثر من مئة جريح، ثم اغتيال أم لتسعة (09) أطفال ومعيلتهم، ويتواصل مسلسل الاغتيالات، باغتيال الكاتب "**الطاهر جاووت**" برصاصتين في الدماغ من طرف ثلاثة إرهابيين، ثم ذبح اثني عشر كرواتيا بوحشية قرب مدينة المدية، وينهي بوجدرة روايته بإضرام النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة من طرف إرهابيين إسلاميين كما يصفهم بوجدرة. ويبدو أنّ "الكاتب" ربط الإرهاب بالإسلام في بداية روايته وفي نهايتها، فكأنما الإسلام هو السبب والمؤدي الوحيد للإرهاب، فهل نسي أم تناسى دور قمع السلطة باعتباره طرفا فاعلا في المأساة ومساهما بقدر كبير في صياغة مفاهيمها؟

أو ربما هو التسجيل الواقعي للأحداث والتأريخ لها كما وقعت بالفعل أو كما سمعها الكاتب عبر المذياع، أي كما تريد السلطة إيصالها للمستمع أو المتلقي للأخبار أي المواطن، أو قد يكون هذا الربط نابعا، من قناعة خاصة به لم تتضح معالمها في النص. ومهما يكن من أمر فإن«القناعة الدينية عندما تأخذ امتدادا سياسيا أو القناعة السياسية عندما ترتدي ثوبا دينيا، فإن أصحابها يصعب جدا أن يتقبلوا الرأي الأخر، وينتهوا بالتالي إلى ممارسة العنف، ينتقلون من استعمال المصحف إلى الديناميت»[2]، وهذا ما أغفله **بوجدرة**، إن بوعي منه أو بغير وعي، لكن الأهم من هذا أن الكاتب أدرك خطر الإرهاب وأثاره السلبية على المجتمع الجزائري، ومبادئه اللاإنسانية التي تلبس بها بإسم الدين كما جاء في الرواية ربما بقصدية المؤلف ليبرأ الإسلام من أفعالهم الشنيعة، وأنهم استخدموه سلما لبلوغ السلطة فحسب فشوهوا صورته، تبقى تأويلات وقراءات لواقع الأزمة في النص الروائي "**تيميمون**" لتقول في النهاية أن بوجدرة استطاع تخطي قيود وحدود الأزمة وفعلها الإرهابي بفعل الكتابة ليثبت وجوده ويؤكد أنه من أنصار الحياة بهذا التوجه.

---

[1] عامر مخلوف. الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية). د ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص:68.

[2] عامر مخلوف. مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (دراسة). د ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص: 26.

علما أن «أثر الإرهاب في رواية "**تيميمون**" لم يجعل منه محرك التاريخ، بل ظاهرة طارئة على التاريخ، حدثا عارضا، قد يعيق الحركة كما يقطع حبل التسلسل في القراءة، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ، كما تظهر الأخبار بقع سوداء في جسد الرواية، ولكنها عقبات لا تحول دون قراءة الرواية، كما لم تحل دون كتابتها»[1]. وإن أطلت الحديث حول رواية "**تيميمون**" فلأنها كتبت تحت وقع الرصاص وقبضة الموت والأزمة على أشدها في 1994.

تبقى الأزمة التسعينية مثار اهتمام الروائيين الجزائريين، فبعد التقاط صورتها في أنها إبان التسعينيات، هاهم يعودون إلى محاولة قراءتها من جديد في مطلع الألفية الثالثة، ونذكر على سبيل التمثيل –لا الحصر- "**عبد المالك مرتاض**" في روايته "**وادي الظلام**" المنشورة سنة 2005، بعد أن وضعت الأزمة أوزارها، محاولا من خلالها تتبع الظروف والأسباب التي أدت إليها. وإيمانا بأن الحاضر هو نتيجة حتمية للماضي، ربط الكاتب الأزمة في حاضر التسعينيات، بماضي الثورة وترسباتها وصراعاتها، أي ربط الكتابة الروائية بالتاريخ، دون أن يزيل الخط الإيهامي بينهما ليضمن لعمله قيمته الفنية. وقد جند "**مرتاض**" لذلك التصوير «**السرد العجائبي**» ليصلنا بمكوناته «جبل قاف، كهف الظلمات،, النهر العجيب...الخ، متخذا من العجائبية رؤية لمعالجة الأزمة، فالرواية «رغم العجائبية التي تلعبها إلا أنها محاولة جادة من صاحبها لتعزية الواقع واستجلاء بعض ملامح المسكوت عنه»[2].**فبعد المالك** في روايته حاول تكييف آليات الرواية، مع واقع التسعينيات، مما يترجم وعيه بوصفه ساردا لفصول وفضاءات ومراحل الأزمة بتنقله عبر دهاليز التاريخ.

تبقى النماذج التي عرضناها، هي قليل من كثير تناول الأزمة وحلل أبعادها وأخطارها ورسم بظلال الكلمات فضاعتها. ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض كافة الأعمال الروائية التي كان موضوعها "الأزمة" وإفرازاتها، كما أن المقام لا يسعنا لهذا

---

[1] عامر مخلوف. الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية). ص: 70.

[2] يوسف وغليسي. المسار والمنعطف (قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية). مجلة عمان، الأردن، العدد 122، 2005، ص: 59.

الفعل الذي يحتاج التفصيل في القول، والتأني في التحليل والتشريح. ربما يبقى لنا عزاء واحدا، أننا سنترك ما أغفلنا قوله في هذا الجزء التمهيدي النظري، للدراسة التطبيقية لنسلط الضوء من خلالها على مجموعة من الروايات التي تناولت الأزمة، بالتركيز في كل مرة على الظاهرة الغالبة ومفعولها في المعمار السردي للنص وعلاقاتها بالأزمة بالطبع، باعتبارها المرجعية الواقعية لفعل الحكي. حتى أن اسمها اقترن بالرواية "**رواية الأزمة**" لحميمية وقوة الصلة بينهما.

د. عقد الألفينات:

إن تتبعنا للمراحل التاريخية لنشأة وتطور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية حتى مرحلة التسعينيات يبقى غير كاف، وأرجع ذلك لسبب أخاله منهجيا، وهو محاولة الإلمام بموضوع بحثي أي رواية التسعينيات، ومبرري في ذلك أن مرحلة التسعينيات، تركت جراحا عميقة وآثارا جسيمة، صنعت واقع ما بعد الأزمة، وانطبق ذلك على واقع الكتابة فلم يكن بإمكان الروائيين التغاضي عن موضوع الأزمة، وما اتصل بها من حقائق وجراحات ومآسي أثرت على الوجدان الجزائري. والحال هذه أخذ الروائيون يكتبون عن الأزمة لكن هذه المرة ليس بصورة استعجالية، وإنما بوعي سردي أكثر عمقا وأبعد أثرا في تحليل الأزمة، والنظر في طبيعتها وكشف أسبابها ودوافعها الحقيقية، وربط واقعها بالتاريخ الماضي، وذلك لإدراك الروائيين الجزائريين أن فهم حاضر الأزمة مرهون بفهم الماضي قبلها، وكشف المستور، ولقناعة الروائيين في الآن ذاته أن الحقائق التاريخية المسكوت عنها في الماضي، قد أسهمت في إفراز واقع الأزمة، وحالت دون استيعاب اختلاف الرؤى والإيديولوجيات، فكانت النتيجة الأزمة وما نتج عنها من تغيرات اجتماعية سلبية.

قد ظهر مع بداية الأزمة، بالإضافة إلى الجيل القديم جيل جديد من الروائيين الذين استثمروا واقع الأزمة، بوصفها مثلت ميدانا خصبا للكتابة بالنظر لتعدد موضوعاتها وخصوصية وقعها على الفرد والمجتمع الجزائري وقد كتب كلاهما عن الأزمة إذ نجد: **الطاهر وطار** في روايته "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" سنة 2000، **بركاني كمال** في روايته "**امرأة بلا ملامح**" الصادرة سنة 2001، **الأمين الزاوي** في روايته "**يصحو**

الحرير" التي صدرت سنة 2002، **عبد الله عيسى لحيلح** في روايته "**كراف الخطايا**" سنة 2002، **واسيني الأعرج** في روايته "**ذاكرة الماء**" سنة 2005، **عبد الملك مرتاض** في روايته "**وادي الظلام**" سنة 2005، **بشير مفتي** في روايته "**أشجار القيامة**" سنة 2007، **عز الدين جلاوجي** في روايته "**الرماد الذي غسل الماء**" سنة 2010.

لم ينفرد الروائيون باستثمار الأزمة، بل كان للعنصر النسوي حظا وافرا في تتبع فصولها فنجد أسماء مثل: **زهرة ديك** في روايتها "**بين فكي وطن**" سنة 2000، **شهرزاد زاغر** في روايتها "**بيت من جماجم**" سنة 2000، **ياسمينة صالح** في روايتيها "**بحر من الصمت**" سنة 2001، و"**وطن من زجاج**" سنة 2006، **سميرة هوارة** في روايتها "**الشمس في علبة**" سنة 2001، **فضيلة الفاروق** في روايتيها "**تاء الخجل**" سنة 2002، و"**أقاليم الخوف**" سنة 2008، **سميرة قبلي** في روايتها "**بعد أن صمت الرصاص**" سنة 2008 .

يبدو من العناوين سابقة الذكر، مسحة التأزم وضيق الأفق وقسوة الأوضاع التي مر بها المجتمع الجزائري فترة التسعينيات، والمرأة بصفة خاصة. وهذا ما نجده ماثلا في الروايات السابقة الذكر، كما ساهمت الأزمة السياسية في الجزائر في خلق أزمة الجنس الروائي، ويعود ذلك إلى أن كثيرا من الروائيين، اهتموا بالمضمون دون الانتباه للشكل الفني، فراحوا ينقلون حوادث الشارع الجزائري بعدسات أقلامهم، مستسهلين الإبداع الروائي مهملين الغاية الفنية، أي الاشتغال على اللغة لاهثين وراء الحدث، مما جعل أعمالهم تصلح لأن تكون ظرفية استهلاكية لا خالدة. وهذا ما تؤكده كثرة الأسماء الروائية التي واكبت الأزمة أو ظهرت بعدها مباشرة. ولا يمكننا تعميم الحكم السابق إذ نجد من الروائيين من بقي محافظا على شعرية العمل الروائي، ولم تكبله المحنة الطارئة التي مرت بها الجزائر خلال العشرية، حيث نجد الروائي «**الحبيب السائح** الذي انكب على اللغة يحاورها ويناورها من خلال إستراتيجية التجريب والبحث الدؤوب عن جماليتها التي طمستها الكتابات الانفعالية والاستعجالية».[1]

[1] كمال الرياحي. الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال). ط1. منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، ص: 17.

نجد من الروائيين الجزائريين من تفرد بتجربة خاصة في المرحلة السابقة الذكر، مثل الروائي **واسيني الأعرج** الذي حاول إعادة قراءة التاريخ الجزائري، والتنقيب في صفحاته واستعار منه شخوصا وأحداثا ووقائع، مازجا الوعي المعرفي التاريخي بالوعي الفني الجمالي، وهذا ما نلمسه في روايته "**كتاب الأمير**"، التي ركزت على المسيرة النضالية **للأمير عبد القادر**، وسلطت الضوء على تاريخ مقاومته، التي قادها في الفترة الممتدة بين (1830-1847)، فاستثمر الروائي **الأعرج** الوثيقة التاريخية الدالة على البيعة كسند تاريخي استفاد منه في دعم النزوع التاريخي في نصه، وإبلاغه للمتلقي، رابطا كتابته بالبحث عن الهوية الذاتية السردية في الآن ذاته، ورغم أن نصه مرتبط بسيرة الأمير ومبايعته، فإنه لم ينزل إلى مستوى التقريرية، ولم تتحول كتابته إلى مجرد تسجيل حرفي للوقائع التاريخية، بل أعاد فهم الدوافع الإنسانية والثقافية والاجتماعية المتحكمة في بناء هذه الأحداث، ورصد التواصل بين مجتمعين مختلفين في الثقافة والدين.

إن البناء السردي في "**كتاب الأمير**"، يقدم للقارئ صورة عن بناء واقع المجتمع الجزائري في مرحلة المبايعة والاستعمار، فيحقق بذلك هويته عبر الفضاء والزمان إذ ينقل لنا صورة عن طبيعة الأشخاص والأمكنة والعلاقات والحياة اليومية. والبحث عن الهوية يلتقي مع ما فرضه الاستعمار من أساليب القتل والتجهيل والتغريب عن الذات والوطن، وهدا التغريب «تغريب في الآن نفسه للنص وللقارئ عن انتمائه كما عن هويته وأسئلته المطروحة عن حياته ومصيره»[1]. وهكذا نجد ارتباط النسقين: بنية الواقع الروائي وبنية الواقع الحقيقي، فتكون بذلك الرواية التاريخية "**كتاب الأمير**" رواية قدمت شخصية الأمير عبد القادر بوصفها أثارت الكثير من الجدل، كما عبرت الرواية عن أفكار الإنسانية مثل التسامح والحوار مع الآخر والخيانة، الأمر الذي يدل على استعادة الروائي للحظات التحول التاريخي وما يتعلق بها من قيم ودلالات إنسانية.

الحديث عن التاريخ الجمعي، يسوقنا حتما إلى الحديث عن الرواية التي تتناول السيرة الذاتية سواء تجلى ذلك في شخصية إنسانية كالأمير، أو تجسدت في شخص الكاتب المتماهي مع السارد ذلك أن «السيرة الذاتية في الأساس تقدم وجودا ووعيا ذاتيا متقاطعا

[1] يمنى العيد. الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية). ط1. دار الفارابي، بيروت، 2010، ص: 10.

مع الزمان والمكان وهذا يجعل وجودها مرتبطا ومحددا بالتاريخ العام والتاريخ الفردي، ويقدم هذا الشكل الجدلي والحميمي من خلال السرد»[1]. إذ نجد الفرق واضحا بين سيرة تتحدث عن الفرد في نطاق مجتمع، وأخرى تخص اهتمامها بالفرد فحسب فالأولى تركز على علاقة الفرد بالمجتمع وتعرض أعماله متصلة بالواقع العام وتأثرها به فتحقق الغاية التاريخية، أما السيرة التي تعزل الفرد عن مجتمعه فإنها تقطع صلتها بالتاريخ، ومنطقيا لا يمكن عزل الفرد عن سياقه التاريخي الاجتماعي.

يمكن أن نشير إلى أن الرواية التي تتحدث عن شخص يتقمص حياة الكاتب هو السارد، حيث يمزج الروائي بين سرد وقائع حقيقية عاشها هو نفسه باستدعاء الزمن الماضي والذاكرة، وبين مشاهد تخيلية بما يتطلبه السرد الروائي. ونتحدث في هذا السياق عن رواية الأزمة التي وظفت جانبا من السيرة الذاتية التي تجنح نحو التخييل مثل رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" للروائي إبراهيم سعدي، حيث تحكي الرواية سيرة البطل الحاج منصور ورحلته بين الذنب والتوبة كنقطتين شكلتا البنية الدالة في الرواية، راصدة حياة البطل منذ صباه فترة الاستعمار، وصولا إلى مقتله على يد عبد اللطيف فترة التسعينيات، حيث استطاع الروائي إبراهيم سعدي من خلال لغته السلسة أن يبين أزمة الذات والمجتمع، إذ كشفت الرواية عن طبيعة المجتمع الجزائري من خلال شخصية البطل الممزق بين الذنب والتوبة وبين السر والبوح.

أما عن الروايات التي تناولت السيرة الذاتية بعيدا عن الأزمة فنجد رواية "**سيرة المنتهى**" للروائي **واسيني الأعرج** التي صدرت سنة 2014، والتي يبدو من عنوانها أنها عرضت سيرة الروائي ومراحل حياته ومختلف المواقف التي عاشها حقيقة لا تخيلا.

كما نجد رواية "**دمية النار**" للروائي **بشير مفتي** التي تسرد سيرة البطل رضا شاوش والرواية عبارة عن مخطوط أرسله البطل رضا شاوش إلى الكاتب بشير مفتي كما ورد في النص«**عزيزي الروائي بشير م يصلك المخطوط وأنا ربما في عالم آخر ليس بالضرورة الموت، وإن كنت لا أستبعد هذا وفيه ما وعدتك به المخطوط الذي كتبته**

[1] عادل ضرغام. في السرد الروائي. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص: 127.

تاريخا لحياتي تلك، وربما ستجد فيه أشياء تدخل في عالم الخرافة والخيال... رضا شاوش»[1]. ويبدو من هذا المقطع أن الروائي وظف السيرة الذاتية مازجا إياها بحقائق لا مألوفة تميل إلى الخرافة.

يمكن أن نختم بأن الرواية الجزائرية، بعد الألفينيات دخلت مرحلة جديدة من التجريب، بمعنى أن الروائيين أرادوا إحداث التغيير، وخرق البناء التقليدي للخطاب الروائي، والانفتاح على آفاق جديدة للكتابة الروائية، بعيدا عن التقنين الصارم، بوصفها (الرواية) متحولة بشكل دائم، تأبى الثبات وتسوغ أسئلة جديدة، وترفض الأشكال الجاهزة والسائدة، وتسعى إلى المغامرة والمغايرة الدائمة شكلا ومضمونا، فمرة بمساءلة التراث وأخرى باستنطاق التاريخ من منظور شمولي حيث إن «النمط التجريبي في الممارسة الروائية لا يثير أسئلة مجردة تعلن القطيعة مع الواقع بقدر ما يعيد النظر في تصور الواقع ويمنح قضايا المجتمع بعدا شموليا يجعلها تعبر عن قضايا إنسانية وحضارية تبقى على صلتها بالواقع»[2]. حيث سعى الروائي الجزائري عموما إلى طرح أسئلته الخاصة بصورة فنية، مستجيبا لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. ولم يقتصر التجريب على كتاب الجيل الجديد بل انخرط في نطاقه حتى كتاب الرواية التقليدية، بهدف إنتاج رواية أكثر إدراكا للتحولات الاجتماعية وعوائقها، ونذكر منهم **الطاهر وطار، واسيني الأعرج، عز الدين جلاوجي** وغيرهم.

لا نطيل الحديث حول الإبداع الروائي في هذه المرحلة وما بعدها، لأن ذلك يحتاج إلى كثير من الجهد والتخصيص في الوقت مما يجعلنا نؤجله إلى محطات بحثية أخرى.

أما عدم حديثي عن اللغة وتقنياتها في كافة تلك النماذج المختارة للتدليل على موضوعة –الأزمة- فذلك لسببين اثنين:

1. من باب أسبقية المضامين على اللغة في رواية التسعينيات، فقد كانت لغتها أقرب إلى التسجيل للأحداث الواقعية والتوثيق والتأريخ للأزمة، ثم إن هول الأزمة أحدث

---

[1] نقلا عن: بشير مفتي. دمية النار.ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص: 20.

[2] بن جمعة بوشوشة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص: 26.

"جرحا" في المخيلة السردية، مما فرض على الكتاب تتبع (الأزمة) دون إلقاء البال أو الوعي بأهمية التخيل بوصفه عنصرا فنيا، يستوجب حضوره في الفعل السردي كدليل على قيمته الفنية، وكمقياس لوعي اللغة بحجم فعل المحكي.

2. من باب منهجي يتعلق بضرورة تناول ظاهرة "اللغة"، في رواية الأزمة وتخصيصه بدراسة متأنية في الفصول التطبيقية وهذا ما أؤكد فعله.

بعد الحديث عن الرواية ننتقل إلى الجزء الثاني من المدخل النظري والذي سنخصصه للعرض لإسهامات التي قدمها أعلام النقد السوسيوبنائي.

ثانيا: أعلام النقد السوسيوبنائي

1. الجذور الفلسفية للمنهج:

تقتضي الضرورة المنهجية، بعد الحديث عن طبيعة الموضوع، المتمثل في تتبع مراحل الرواية الجزائرية نشأة وتطورا، والوقوف بخاصة عند محطة هامة في تاريخها، هي مرحلة التسعينيات. حيث تحولت الرواية خلالها إلى عدسة كاشفة للواقع الاستثنائي.

ما جعل استدعاء المنهج القادر على استيعاب خصوصية العلاقة بينها وبين الواقع الاجتماعي وتمفصلاتها في نصوصها. في تلك المرحلة أمرا لابد منه.

وأتصور أن منهجا نقديا، يسعى إلى مقاربة الرواية الجزائرية في التسعينيات، يجب أن يتعدى فكرة أن الرواية مجرد عكس للواقع. لأن هذه الفكرة تلغي مهمة الأدب في المجتمع «كما تنفي تبعا لذلك أية علاقة جدلية بين الواقع والفكر»[1]. والوقوف عند هذه الفكرة يغفل الحقيقة التخيلية، النابعة من رؤية المبدع الخاصة التي تكون في الغالب متوارية خلف البناء الشكلي للعمل الروائي.

ذلك المنهج الذي يحدث توأمة بين البنية اللغوية، والبنية الاجتماعية، هو المنهج **السوسيوبنائي**. ولا شك أن لكل منهج نقدي مرتكزاته ومرجعياته استنادا إلى «فلسفة

[1] حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية). ط1. دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص: 09.

معينة للتاريخ وللنشاط الإنساني بما فيه جانبه الإبداعي»[1]، وهذا ما يؤكد قوة وعمق العلاقة بين الفلسفة والنقد الأدبي، فرغم خصوصية الأدب في جوهره وحقيقته، إلا أنه «يصدر عن رؤية ما ورائية تسلك شتات العناصر المكونة له ابتداء من اللغة التي هي حجر الزاوية في كل بنيان أدبي»[2]، ذلك لأن الأدب يتجاوز ما هو كائن، إلى ما سيكون وفق رؤية تأملية، هي من صميم الفلسفة التي تلتحم مع الأدب في بنية جمالية تتأسس في سياقها المضامين الروائية والموضوعية، في طرح المنهج من الناحية النظرية، تستلزم الوقوف بكافة محطاته عبر مراحل تطوره غلى يد جملة من الباحثين في حقلي الفلسفة والأدب.

نبدأ الحديث عن **كانت (Cant)**، الذي ربط المعرفة العقلية الحسية، بالأشياء في الواقع الخارجي، إلا أنه، أي « كانت يفرق بين الأشياء، كما تبدو لنا والتي هي من نواتج أعمال أفكارنا في انطباعات حسنا، وبين الأشياء في حقيقتها أي بين العالم الظاهري واللاظاهري، أو بين العالم كما نعرفه والعالم على ما هو عليه والذي ليس في متناول معرفتنا»[3]. أي إنه يميز بين عالمين الأول من صنع عقولنا وأحاسيسنا، والثاني عالم بعيد عن إدراكنا ويتضمن حقيقة العالم الخارجي. ولنا أن نسمي العالم الأول« العالم الظاهري»، والثاني «العالم الحقيقي» والذي يبدو في تقديرنا «لا ظاهري» أي مستغلق الفهم، ومرد ذلك في رأيه، أنه ليس لدينا ما يؤكد اعتقادنا،بأن ما يقع خارج حواسنا هو نفسه الذي ينطبع في عقولنا. وقد سمى « **كانت**» هذه الأفكار التي تساعدنا برسم صورة عن العالم الخارجي « بالمقولات القبلية» التي تشكل وعينا بأنفسنا وبعالمنا المحيط بنا، ولم يفصل الحديث عما إذا كانت هذه المقولات أو الأفكار القبلية تتأثر بظروفنا الاجتماعية

---

[1] المرجع السابق. ص: 10.

[2] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. ط2. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986، ص: 09.

[3] جون بلاميناتز. الإيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي. ترجمة علي السعيد إسماعيل. د ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، ص: 39

«فليس في فلسفة « **كانت**» ما يقابل التفرقة التي أحدثها ماركس بين الوجود الاجتماعي والوعي»[1].

أما **هيجل (Hegel)** فيؤكد عبثية الرؤية التي تفرق بين العالمين الظاهري واللاظاهري (الحقيقي)لأنه يؤمن بشكل مطلق أن « ما هو حقيقي وما هو ظاهر ينتميان إلى عالم واحد، وفهم الظواهر إن هو إلا فهم لكيفية نشوئها في هذا العالم»[2]، كما أن المعرفة من منظوره لا تنشأ مجزأة في كل عقل على حدى، بل هي نسق عام في حشد من العقول، غير ثابت، متطور باستمرار بفعل تأثر البشر بالظروف التاريخية، فبينما أهمل « كانت» في نظرته للمعرفة عنصر الالتقاء والتأثر بين المجموعات البشرية، في تشكيل صورة للعالم الخارجي، واعتبر أنها فردية، غير خاضعة للتاريخ، فإن « **هيجل**» يؤكد الصلة بين البشر وبين التاريخ، كما «يصر ، على أن معرفة الذات ومعرفة الآخرين تنميان معا، وعلى أن كيفية رؤية الإنسان لنفسه تعتمد على كيفية رؤية الآخرين له وكيفية رؤيته لهم»[3]، أي يؤكد على استمرارية العلاقة بين الذات ورؤيتها للعالم، بالذوات الأخرى ورؤيتهم لتلك الذات.

إن أسلفنا الذكر بأن « **هيجل**» لم يفرق بين الواقع الاجتماعي والوعي، فإنه تحدث عن «روح موضوعية وذاتية وتتألف الروح الموضوعية من القواعد الاجتماعية والنظم وأنماط السلوك التقليدية التي ينبغي للناس، أو ينتظر منهم الالتزام بها، وتتألف الروح الذاتية من طرق التفكير والشعور، أي من الاتجاهات العقلية»[4]، أي إنه أقر بتأثر الروحين ببعضهما، وحتمية وجود إحداهما لبقاء الأخرى، ويمكن أن نعادل الروح الموضوعية بالوجود الاجتماعي والروح الذاتية بالوعي. وبالرغم من أن "**هيجل**" لم يصرح بمفهومي « الوجود الاجتماعي» و«الوعي»، « فإن صورة العالم تشغل حيزا كبيرا من فلسفته. والأفكار التي يستخدمها الناس في وصف العالم وفي وصف أنفسهم في

---

[1] المرجع السابق. ص: 40

[2] المرجع نفسه. ص:41

[3] جون بلامينانتز. الإيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي. ترجمة علي السعيد إسماعيل. ص: 41 .

[4] المرجع نفسه.ص: 44 .

صلتهم به، وفي التعبير عن مشاعرهم واتجاهاتهم ليست أفكارا فطرية لا تتغير وإنما هي نتاج للمعاشرة البشرية والتاريخ»[1]، ومسألة تغير صورة العالم تبعا لتطورات الظروف التاريخية، يستلزم تغير وتطور النسق المعبر عن تلك الصورة أو الأفكار وهو اللغة.

في هذا المقام تلتقي الفلسفة بالفن من منظور **هيجل**، من حيث الوظيفة، فكلاهما يبحث في الواقع بهدف ملامسة الحقيقة المطلقة « فالشكل الجمالي عنده يعبر عن مضمون، هو كلية العالم أو الفكر المطلق، وهذه الفكرة تتجلى عبر الأطوار المتعاقبة للسيرورة التاريخية، فالجمال هو التمظهر المحسوس للفكرة والتجلي العياني المطلق»[2].

أي إن **هيجل** ربط بين العالم المطلق، وهو عالم الأفكار، والعالم المحسوس وهو ترجمة العالم المطلق في الواقع المرئي، وهذه الجدلية بين جمالية الشكل وكلية العالم سماها بالجمالية.

يقودنا الحديث عن تطور البحث في العلاقة بين الأدب والمجتمع، إلى ما ذهب إليه «ماركس من تأكيد أن الوجود الاجتماعي يحدد الوعي»[3] أي إن البناء التحتي المادي يحدد البناء الفوقي الإيديولوجي، في نطاق نسق علاقات اجتماعية توحد بين مجموعة بشرية ومنظورها الفكري للواقع الاجتماعي.

وماركس (Marx) لما يتحدث عن الوجود الاجتماعي، فإنه يربطه بالجانب الاقتصادي، والصراع الذي تفرضه سيطرة بعض الطبقات الاجتماعية على وسائل الإنتاج، وبالتالي سيطرتها على الفن والأدب، مما يؤدي إلى انقسام المجتمع إلى طبقات متعارضة، لكل منها وضعها المادي وتبعا لذلك وضعها الفكري، أي إن الصراع الفكري هو أهم تجليات الصراع الاقتصادي المادي، أي إن الأدب مثله مثل كل النتاجات الفكرية كالفلسفة ويمشي في ركاب الصراع ويجسده وهذا أورده ماركس في كتاباته « إن عالم

---

[1] المرجع السابق. ص: 48.

[2] عبد الوهاب شعلان. المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الإيديولوجيات إلى فضاء النص. ط1. عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008، ص:09.

[3] جون بلاميناتز. الإيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي. ترجمة علي السعيد إسماعيل. ص: 55 .

الإنتاج الخاص بالحياة المادية يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية»[1]، فليس وعي الناس هو الذي يحدد طريقة وجودهم، بل العكس فوجودهم الاجتماعي يحدد وعيهم. غير أن ماركس وهو يؤكد الحقيقة السابقة، لا يعني أن الأدب هو انعكاس صرف للحياة المادية الاقتصادية، بل هو كالفكر والفلسفة والدين في علاقة جدلية متبادلة مع الظروف الاقتصادية والاجتماعية. يؤثر فيها ويتأثر بها.

لقد حرص ماركس على تأكيد دور الأدب على اعتبار أنه « شكل من أشكال تمثل العالم، وسيلة معرفة، رابطة اجتماعية، سلاح وظيفي إغناء للوعي الإنساني ومرآة للمجتمع»[2]، ويبدو من هذه المقولة أن "ماركس" أكد على العلاقة بين الأدب والمجتمع، باعتبار الأدب فن يمثل رؤية للوعي الإنساني الاجتماعي. والواضح أن هناك انتقال وتحول الفلسفة المثالية إلى الفلسفة المادية، والذي ينم عن صميم العلاقة الرابطة بين الواقع والإبداع، فالجدلية الماركسية تربط بين البنى التحتية وهي مختلف الظروف التي يعيشها الإنسان ضمن مجال اقتصادي اجتماعي سياسي والتي تضع توجهه، والبنى الفوقية فهي الرؤية التي يستخدمها الإنسان ليصور واقعه إبداعيا بأدوات تتجاوز ملامح الواقع الحاضر لترسم ملامح أو معالم المستقبل. وبالتالي فالواقعية الماركسية ركزت على القيمة الاجتماعية للعمل الفني. فالأديب أو الروائي وهو يحاكي الواقع، يتجاوز المحاكاة الحرفية إلى محاكاة بالمعنى الأرسطي، أي إن مهمته تتجاوز رواية ما وقع إلى رواية ما يمكن أن يقع، وذلك من أجل استشراف يتجاوز الواقع الكائن ليبني المستقبل برؤية واعية.

من هذا المنطلق تظهر إيجابية الجدلية الماركسية، في التعامل مع علاقة الأدب بالواقع، التي تتجاوز الانعكاس « فالأدب ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا لصورة الواقع الاجتماعي»[3]، وإنما هو صياغة جمالية، يتكامل فيها الأدبي التخيلي مع الاجتماعي الواقعي بوعي فني. لأن الواقعية الاشتراكية أو الماركسية « نشطة وفعالة وتؤمن بأن

---

[1] حميد لحميداني. الفكر النقدي الأدبي المعاصر(مناهج ونظريات ومواقف). ط2. أنفو برانت 12 شارع القادسية، فاس، 2012 ، ص: 64 .

[2] عبد الوهاب شعلان. المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الإيديولوجيات إلى فضاء النص. ص:10 .

[3] حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي(دراسة بنيوية تكوينية). ص:10.

الطبيعة والمجتمع جدليان وأنهما في تطور مستمر، وهي حريصة على معرفة الواقع من أجل تغييره وإعادة تشكيله، إنها تنظر بالأساس إلى ما يمثله المبدع من واقع طبقته أو مجتمعه أو عصره وتولي أذنا صاغية لأصوات ذلك الواقع الذي سيصبح على يد الفنان واقعا جماليا»[1]، وذلك باستخدام اللغة الأدبية والتي اعتبرناها أداة تعبير طبقية، فإنها تعبر من خلال تلك الطبقة عن المجتمع الإنساني برمته. لأنها تحاول الربط بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الفكرية، وتحاول تفسير الظواهر الواقعية باعتبارها صورا مادية ذات حركة دائمة حسب القانون الجدلي بين السلبي والإيجابي في الكون، وعملية تحول وتطور من البسيط إلى المعقد، ومن الأدنى إلى الأعلى، فتتحول المادة الواقعية إلى مصدر للفكر أداتها اللغة.

يمكن تتبع تطور النظرية الأدبية الماركسية لدى ثلة من الفلاسفة والمفكرين أمثال: **فلاديمير لينين (Vladimir Lénine)** الذي ركز على الأدب باعتباره انعكاسا للواقع، ومرآة تصور جميع التناقضات والصراعات الكائنة في المجتمع الروسي أثناء الثورة «حيث أكد أن إحساسنا وشعورنا ليس سوى صورة للعالم الخارجي، وأن الصورة لا يمكن أن توجد دون الشيء المصور، وأن هذا الأخير لا يوجد بدوره إلا مستقلا عن ملتقى الصورة ووعيه»[2] مما يؤكد أن الأدب حري به أن يلتزم بقضايا الطبقات الاجتماعية ولاسيما الطبقة العاملة، وأن يجسد الصراع الاجتماعي بأدواته الفنية، وهذا يعني ضمنيا أولوية المضمون وإغفال الشكل وتقليص أهمية ودور الأدب، في فهم مستقبل المراحل التي يعكسها. بجعله لاحقا للصيرورة الاجتماعية وتابعا لها.

أما **جورج بليخانوف (George Plekhanov)**، وهو أحد منظري النقد الأدبي الجدلي فقد اهتم بإيديولوجيا الخطاب الأدبي، التي يتبناها أديب معين والتي قد تعبر عن انتمائه الطبقي، أو قد تكون معارضة لذلك الانتماء لتشمل إيديولوجيات إحدى الطبقات التي لا ينتمي إليها، ورغم أنه لم يهمل الجانب الجمالي في العمل الأدبي إلا أنه غلب التحليل

---

[1] محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر(2) الواقعية والواقعية الجدلية. ط1. آنفوبرانت 12 شارع القادسية، فاس، 2006، ص: 14.

[2] محمد علي بدوي. علم اجتماع الأدب. د ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص: 132 .

الإيديولوجي، هكذا نظر إلى مهمة «الناقد الأدبي الذي يريد تحليل أثر ما، ملزم قبل كل شيء، بأن يدرك ما العنصر المعبر عنه في هذا الأثر من عناصر الوعي الاجتماعي أو الوعي الطبقي وهذا يعني أن تحليل فكرة أثر من الآثار الفنية يجب أن يعقبه تقييم خصائصه الفنية»[1]، وبالتالي فقد غلب الوظيفة الإيديولوجية للأدب على الوعي بالمجتمع وقضاياه.

2. جورج لوكاتش:

لقد بدأ **جورج لوكاتش (George Lukacs)** مساره النقدي، ولا سيما فيما يخص تنظيره للرواية إستنادا لفلسفة "**هيجل**" الظاهراتية من خلال مؤلفاته: «" **الروح والأشكال**" سنة 1911، ثم كتابه "**التاريخ والوعي الطبقي**" سنة 1913، وكتاب " **نظرية الرواية**" سنة 1920، الذي صاغ فيه الأسس النظرية للرواية»[2]، حيث اعتمد **لوكاتش** - في إعداده نظرية سوسيولوجية للرواية- على إبراز الصراع الكائن بين الفرد والمجتمع والعلاقة الجدلية بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، وافتراض رؤية شاملة للعالم، والتي جعلها مهمة الناقد الذي يجب «أن يبحث في العلاقة المتبادلة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، والنظرة إلى العالم والشكل الفني الذي ينتج عنه»[3]، وهو أساس تفحص العلاقة بين التطور الأدبي والتطور الاجتماعي.

يستلهم **جورج لوكاتش**، آراؤه الواقعية من الأطروحات المادية الجدلية للفلسفة الماركسية في المرحلة الثانية، تجلى ذلك في كتاباته حول "**بلزاك والواقعية الفرنسية**" سنة 1936 ، "**والرواية التاريخية**" سنة 1965، حيث إن دراسته أصبحت « تستند إلى النظرية الماركسية للتاريخ، علم الحركة الصاعدة الشاملة للإنسانية»[4]، والذي سمح بمعرفة الأعمال الأدبية الكبرى، التي تعبر عن التفاعل الداخلي للإنسان مع الصيرورة الاجتماعية

---

[1] جورج بليخانوف. الفن والتصور المادي للتاريخ. ترجمة طرابيشي جورج . ط1. دار الطليعة، بيروت، 1977، ص: 59 .

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1. دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011، ص: 179.

[3] المرجع نفسه. ص: 180 .

[4] لوسيان غولدمان. الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. د ط. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص: 10 .

التاريخية في ظل التطورات التي حرفها المجتمع الأوروبي، في محاولة منه الربط بين الظروف التاريخية وظهور أجناس أدبية معينة، وبالتالي « البحث في الجمالية الشكلية دون إهمال المكونات الفكرية والإنسانية»[1].

في الوقت ذاته فإن **لوكاتش**، يجمع بين القيم الإيديولوجية للمجتمع والقيم الذاتية للإنسان، وذلك هو الإبداع الأمثل من منظوره الذي يجمعهما في آن واحد، فالأدب الحق يتجاوز كونه انعكاسا سطحيا للواقع، ليتمثل رؤية الكاتب التي هي نتاج للظروف السوسيو- تاريخية « فالواقع موجود قبل أن نمتلك معرفته، إن له شكلا، وكيما ينعكس الواقع في الأدب لابد له من المرور عبر ذات الكاتب الإبداعية التي تصوغ شكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي»[2]، لأن الاهتمام بالحياة الاجتماعية يعبر عن حقيقة الإنسان وجوهره. والتركيز على الإنسان هو ملامسة عنصر الإبداع الكامن في داخله، والذي يتجلى بفعل محاولته لتغيير الواقع إلى صورة أفضل، ترقى بمشاعره، وتسمو بقيمه الإنسانية، لمحاكاة القيم الكلية، وهذا ما عبر عنه" **لوكاتش**" في العلاقة الثنائية بين "**الروح والأشكال**"، وهي « في أساسها علاقة للجوهر بتمثلاته المظهرية المتعددة، والتي رغم تباينها المفترض في مستوى المظهر، فإن حقيقتها ثابتة لا تتغير»[3]، وهذا ما يؤكد تأثير الطبقة الاجتماعية على العنصر المفرد.

أما عن المقولات والآراء النقدية التي طرحها "**لوكاتش**"، في مؤلفاته السابقة الذكر، فهي متعددة، ففي مؤلفه " **التاريخ والوعي الطبقي**" ميز بين أنماط الوعي في المجتمعات الرأسمالية، فقال بوجود نمطين من الوعي. «والوعي الزائف: وهو وعي البرجوازية المهيمنة، والوعي الصحيح: وهو وعي البروليتارية غير المهيمنة»[4]، فبالنسبة لوعي الطبقة المهيمنة، فإنه يتحقق من خلال سيطرتها على المجتمع ككل، باعتبار وعيها الوعي الكلي الوحيد للمجتمع وهذا ما يعادل الرؤية الوحيدة الممكنة للعالم. وبالتالي إخفاء الحقيقة الطبقية في المجتمع، في حين أن دور الطبقة غير المهيمنة هو إماطة اللثام عن الوعي

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 179 .

[2] خالد أعرج. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. ط1. عبد المنعم ناشرون، حلب، 1999، ص: 35 .

[3] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 181.

[4] حميد لحميداني. الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف). ص: 69.

الزائف وكشف الفروق الطبقية. وفي هذا المقام يمكن أن نشير إلى أن الأديب قد يعارض انتماءه الطبقي وهو يدافع عن أفكار وقيم يؤمن بها وهذا ما جسده **لوكاتش** في كتابه"**بلزاك والواقعية الفرنسية**" ففي قراءة نقدية لأعمال "**بلزاك**" تجلى لنا أنه استخدم الأدب كمعول نقدي يهدم به أفكار وقيم طبقية.

أما عن الرؤية التي استند إليها "**جورج لوكاتش**" في سبيل التنظير لعلاقة الرواية بالمجتمع فقد ضمنها في كتابيه "**نظرية الرواية والرواية التاريخية**". حاول "**جورج لوكاتش**" في كتابه الأول «**نظرية الرواية**» أن يؤسس لسوسيولوجيا الأدب والرواية، متبنيا أطروحات "**هيجل**" بخصوص نشأة الرواية مرتبطة بظهور المجتمع البرجوازي، مركزا على العلاقة بين الفرد والسيرورة الاجتماعية والتاريخية، دون إهمال الشكل كونه الوجه الحقيقي لجمالية الأدب.

أي إن الروائي مطالب بالمزاوجة بين المضمون الاجتماعي، والشكل الفني كقيمة جمالية، لأن «الشكل عند **لوكاتش** ليس شيئا تقنيا لغويا كما هو لدى الشكلانيين، ومن بعدهم البنيويين، إنه بالأحرى القالب الجمالي المعطي للمضمون، ويتجلى في معالم تقنية كالزمن السردي والعلاقة المتبادلة بين الشخصيات والمواقف ضمن العمل»[1]، مما يحقق وعي الروائي كترجمة لوعي المجموعة دون نفي القيمة الفنية.

تابع "**لوكاتش**" تنظيره للرواية من وجهة فلسفية هيجلية، بإحداث مقارنة بين الرواية والملحمة ووضعية البطل في كليهما، فالبطل في الملحمة هو فرد منسجم مع واقعه، مؤمن بقيمه ومدافع عنها، أما في الرواية فهو بطل إشكالي، يعيش في صراع دائم مع واقعه الاجتماعي، لأنه لا يتيح له تمثل القيم التي يصبو إليها أي القيم المطلقة « فالرواية كجنس ملحمي تتميز وعلى عكس الملحمة بالانقطاع الذي لا يمكن وصله بين البطل والعالم»[2]، واستنادا لعلاقة البطل الروائي مع البنية الثقافية للمجتمع قسم "**لوكاتش**" الرواية الأوروبية إلى ثلاثة أشكال: « 1- الرواية المثالية التجريدية، 2- الرواية النفسية، 3- الرواية

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 182.

[2] فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ط1. دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013، ص: 62.

التربوية التعليمية»[1]، وهو تصنيف يركز على علاقة وعي البطل بالعالم الخارجي، إذ هي علاقة وعي ضيق بعالم معقد وبالتالي رفضه، أو وعي واسع لبطل سلبي وبالتالي استسلام للواقع. أو وعي متوازن بواقع إشكالي، وبالتالي التأقلم معه ومحاولة تغييره وهو تقسيم يسعى إلى تحرير الإبداع الأدبي من النظرة النقدية الجزئية التي تهتم إما بالمعنى أو المبنى، انطلاقا من غاية هي إجلاء « البنيات الدلالية في النصوص الأدبية والرؤية الشمولية التي يسعى الإنسان لبلوغها عبر تفاعله الإيجابي مع الحركة الدائبة للسيرورة الاجتماعية»[2]، كون الإبداع لحمة متكاملة وانسجام تام بين الواقع الاجتماعي، والرؤية التي يشكلها الإنسان عنه والتي تتسم بكليتها.

يلتقي **لوكاتش** مع **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)** في فكرة تعدد الأصوات اللغوية بتعدد الشخوص في الرواية إلى جانب أنه أشار إلى مقولة رؤية العالم التي جاء بها **لوسيان غولدمان(Lucien Goldman)** في كتابه "**الإله الحقي**"، والتي تعكس قضايا الوعي الطبقي في تشكيل صورة موضوعية للعالم حيث يقول **لوكاتش**:« إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي للعالم لا يمكن أن يكون تاما، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأنقى من الوعي، فالكاتب يهمل العنصر الهام من الشخص القائم في ذهنه، حين يهمل النظرة إلى العالم، إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة، يعيشها الفرد وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا»[3]، مما يجعل النص الروائي فضاء مفتوحا يحاكي الإيديولوجيات المختلفة للشخصيات، والتي تترجم اختلاف رؤى العالم أو الواقع الاجتماعي. وهذا السبق **للوكاتش** في مجال تنظيره للرواية وتناوله لبعض المقولات المهمة، لدى **باختين** أو **غولدمان** في تكوين رؤيتهما المنهجية السوسيولوجية للرواية، يؤكد فضل **لوكاتش** في هذا المقام.

---

[1] لوسيان غولدمان. من أجل سوسيولوجيا الرواية. ص:25، نقله عمر عيلان في. الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة (دراسة سوسيوبنائية). ص: 60.

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 186.

[3] جورج لوكاتش. دراسات في الواقعية. ترجمة نايف بلوز. ط1. دار الطليعة، سوريا، 1972، ص: 25.

أشرنا سابقا إلى أن **لوكاتش** ربط الرواية بالمجتمع البرجوازي،أي إنه حاول إيجاد تصور تاريخي فلسفي للأشكال الأدبية عموما، واصلا إياها بالتحول والتطور الحاصلين على مستوى وعي الذات بعالمها الخارجي، فمن الحضارة الإغريقية التي أوجدت الملحمة والتراجيديا إلى الحضارة الرأسمالية، التي أوجدت الشكل الجدلي للملحمة وهي الرواية، التي استطاعت التأقلم مع العصر الراهن، وإحداث مسخ لقضاياه وإشكالاته وتناقضاته. لأن« الرواية في السياق الفلسفي التاريخي، وضمن التأويلات التي قدمها **لوكاتش** هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي من أجل تشييد كلية جزئية،إنجاز التعبير، تسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته»[1]، أي إن البطل الإشكالي يعيش حالة اغتراب في انفصام أفكاره عن العالم الذي يحيا فيه.

يعتبر مفهوم الكلية الهيجلي، من المفاهيم التي أثارت اهتمام **لوكاتش**، فأعاد صياغته لكن في إطار الفكر المادي الجدلي بعيدا عن التصور الميتافيزيقي « فمبدأ الكلية هو المبدأ الذي يحكم كل إنتاج واقعي –في نظره- يكثف الأحداث في سيرورتها الشاملة ويفيدنا بذلك عن المجتمع وعن إيديولوجياته وتطوراته. إن الواقعية العظيمة الأصيلة – على حد قوله- لا تتمثل الإنسان والمجتمع من وجهة نظر تجريدية وذاتية فحسب، ولكنها تضعهما على الخشبة في كليتهما المتحركة الموضوعية»[2]، أي إن مبدأ الكلية يتجاوز الجمالية والواقعية، ليشمل الحياة بكل مظاهرها اجتماعية أخلاقية تاريخية للإنسان وهذا ما يحققه الإنتاج الأدبي الممتاز.

قد ألحق المفهوم السابق أي «الكلية»، « بفكرة "النمط" الذي يمكن تعريفه بأنه نوع من التآلف أو هو التركيب الذي يجمع معا الخصائص العامة والنوعية في نموذج يتضمن الشخصيات والمواقف»[3]، أي إن الواقعية تحاول اكتشاف النمط الصحيح أو النموذجي حتى ترسم للمجتمع معالم الكلية الإنسانية، فدور النمط يعني وعي الإنسان بكيانه ووجوده، وتجليه كشخصية فعالة في الأدب.

---

[1] محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر(2) الواقعية والواقعية الجدلية. ص: 22.

[2] المرجع نفسه. ص: 22

[3] صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ط1. دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص: 63.

أما في كتابه " **الرواية التاريخية**" فإن **لوكاتش** يعلن عن «الفعل المتبادل بين التطور الاقتصادي والاجتماعي وبين مفهوم العالم والشكل الفني الذي يشتق منه»[1]، وهو من خلال تصوره هذا يجعل من الرواية انعكاسا للواقع الاجتماعي، متجاوزا الطبيعة الاقتصادية البحتة التي ركز عليها ماركس، محاولا المزاوجة بين علم الجمال الهيجلي والجدلية الماركسية، في نظرة إيجابية للواقع، بناءة لمعالم المستقبل، تكاملية في طابعها الجدلي بين استمرارية الحياة الاجتماعية، وتغير الأوضاع الاقتصادية وارتباطهما معا في علاقة تأثرية.

مما سبق ندرك خصوصية الفكر اللوكاتشي، ولاسيما مفهومه للانعكاس حيث جعل منه مفهوما حيا متحركا يتجاوز المظاهر الاجتماعية الحسية والرؤية الذاتية للمبدع، ليخلق رؤية جديدة هي رؤية فنية للعالم، تحاول القبض بإحكام على خيوط الكلية الواقعية، لتبني رؤية واقعية شمولية تجمع الخاص بالعام والفرد بالمجتمع، والمضمون بالشكل والقيمة الفنية بالقيمة الإيديولوجية، متجاوزا الانعكاس الآلي.

رغم أن مجهوده النقدي طور كثيرا الدراسة الاجتماعية للأدب، وأنه ظل يصدر عن تنظير فلسفي تاريخي للإبداع، إلا أنه حاول الانتصار للدراسة الجمالية، باعتبار الأدب صياغة جمالية بالدرجة الأولى، وقد حقق بذلك بعثا للجمالية المثالية.

أما ذلك النقص في تنظيم المبادئ الإجرائية، والذي اتسم به الجهد النظري اللوكاتشي، فقد احتاج إلى مساءلة جديدة لسوسيولوجيا الرواية، وهذا ما تصدى له الناقد الروماني "**لوسيان غولدمان**"، الذي استوعب نظرية أستاذه لوكاتش، ليعيد صياغة رؤية خاصة به أو منهج جديد يستوعب البنية الروائية في سياقها الاجتماعي هو« البنيوية التكوينية».

وسنعرض فيما يلي الجهود الفكرية التي خلفها كل من **باختين وزيما** خاضعين في ذلك للضرورة المنهجية -لا الترتيب التاريخي- التي تقتضي تأخير عرض نظرية **لوسيان غولدمان** لأنني سأعتمد أدواتها كإجراءات نقدية لمقاربة النصوص الروائية محل الدراسة.

---

[1] محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر(2) الواقعية والواقعية الجدلية. ص: 21.

3. ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin:

يحتل المنظر الروائي والفيلسوف الروسي "**ميخائيل باختين**" منزلة متميزة في الفكر الإنساني المعاصر، بسبب الثراء الهائل في كتاباته والموزع بين حقول بحث مختلفة منذ العشرينات في كتابيه «"**الماركسية وفلسفة اللغة**" سنة 1929، و"**شعرية دوستويفسكي**" سنة 1929، إلا أن النقاد الغربيين لم يتعاملوا معها إلا في نهاية الستينيات».[1] ودراسته المطولة عن الخطاب الروائي التي تكتسي أهمية خاصة، إذ تناول من خلالها مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة تربط بين الأسلوب والشكل الأدبي، أي بين اللغة والشكل التعبيري، حيث وقف موقفا وسطا بين الفلسفة الماركسية وأبحاث الشكلانيين الروس، من هذا الموقع النظري الذي يزاوج بين السياق الاجتماعي للغة، والخصائص الشكلية لها. دون الإغراق في كليهما.

اتخذ **باختين** من الرواية مجالا خصبا لتشييد نظرية التنوع والحوارية «فالرواية في نظره هي التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا».[2]

يبدو أن الهاجس الذي استحوذ على فكر **باختين**، هو ذلك التفاعل الحواري بين الأنا وذاتها، والأنا والآخر، وبالتالي تمثله لفكرة التعددية التي نجدها في معظم كتاباته، حيث اشتغل بتوضيح «مفهوم الحوارية، الذي يعد اصطلاحا مفتاحيا في عمله الفكري ونظرته إلى علاقة الأنا بالآخر» [3]، مما جعل فكره في حالة تطور دائم، كما هي الرواية التي اعتبرها نوعا أدبيا لا يكتمل، بل يستمر في التطور المستمد من الأنواع الأخرى.

يشيد **باختين** -بخلاف المنظرين السابقين- جذورا جديدة للرواية بعيدا عن المنشأ الطبقي المتمثل في ارتباطها بالطبقة البورجوازية، وحاول أن يتلمس إرهاصاتها في

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:202.

[2] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص:15.

[3] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين. المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص:8.

أحضان «الثقافة الشعبية الشفهية والتي كانت تبدو في الألعاب والتظاهرات الاحتفالية الكارنفال»[1]، إذ يتم استنطاق كل الفئات والأصوات المختلفة، هذه اللغات الحوارية، تمكنت من الانسجام فيما بعد لتخلق الرواية كنوع أدبي منسجم، خاصة وأن الكرنفال عبر عن رفض الثقافة الرسمية الإقطاعية. لكن هذا لا يعني إهمال الظروف السوسيو تاريخية، التي بلورت الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين وجعلت منها «شكلا لتعدد الأصوات واللغات، وتنوع الملفوظات المتحاورة، والمواقف الإيديولوجية المتصارعة... فوراء نمذجة الرواية وتطورها، يقف صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقية اللغة ونزوعها الوحدوي الملغي للتعدد والنسبية»[2]، أي إن العالم الذي تعبر عنه الرواية هو عالم يتسم بالتعقيد والإتساع، ولا يمكن للغة واحدة أن تصوره، وتتبع تفاصيله لأن هذه اللغة تتعدد بتعدد الشخوص واختلاف إيديولوجياتهم ونمط العلائق القائمة بينهم، وهو لا يقصد «اللغة ذات النسق ذات البنية الثانية وإنما اللغة الملفوظ الكلمة الخطاب المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم»[3]، فالروائي إذا لم يمسك بهذه الخصائص في اللغة بوصفها كيانا متحولا، حواريا، نسبيا فإنه لن يتمكن من كشف أسئلة الرواية وقضاياها الحقيقية، لأن الرواية -في نظري- الجنس الأدبي الوحيد غير المكتمل.

المتتبع لأعمال **باختين** النقدية ذات الطبيعة الفلسفية، يدرك أنه انطلق في تنظيره للرواية، من العلاقة الوطيدة بينها وبين الإيديولوجية التي ركز عليها في مؤلفه "الماركسية وفلسفة اللغة" «والإيديولوجية حسب **باختين**، تولد في ممارسة الكلام، وهي ليست نتاجا للحياة الاجتماعية فقط، بل إنها تقوم بإنتاج العلاقات الاجتماعية المعيشة...وهي تولد من اصطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة، في عملية التفاعل الحواري الذي ينشئ وسطا أيديولوجيا يقيم حول الكائن الإنساني غلافا صلبا لا يستطيع الفكاك منه»[4]، لأن الوعي

---

(1) فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ص:80.

(2) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة. ص:15.

(3) المرجع نفسه. ص:16.

(4) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. ص:9.

الإنساني يحيا ضمن الوسط الإيديولوجي وينمو في كنفه بواسطة اللغة التي تتخلى عن طبيعتها الحيادية وتتحول إلى أداة تعبر عن الوعي الاجتماعي للأفراد وتعكس حياتهم بكل مظاهرها، وتصوغ ذلك الحوار بين الفرد وعالمه الخارجي، والمحمل برؤيته الفكرية حيال واقعه الاجتماعي. **فباختين** لم يتعامل مع اللغة بوصفها نسقا من القواعد النحوية المجردة وإنما «باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا، وباعتبارها مفهوما للعالم»[1]، هذه اللغة الروائية هي إيديولوجية لأنها تشخص الواقع بكل تمفصلاته اجتماعية، سياسية، ثقافية وعلى اعتبار أن «المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته دائما هي دائما "عينة إيديولوجية"، واللغة الخاصة برواية ما تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية».[2]

من هذا المنظور يرى **باختين** أن البعد الدلالي الاجتماعي يحتم نفي الدراسة الخارجية للإبداع، والاكتفاء بدراسة اللغة كسياق اجتماعي، يتجاوز كما أسلفنا الذكر الدلالة المعجمية والنحوية ليعكس تباين الخلفيات السوسيو تاريخية، والوعي الطبقي للأفراد والجماعات، وهذا ما يؤكده باختين بقوله «تتراءى وراء جميع اللغات الاجتماعية صور المتكلمين بملابسهم الملموسة الاجتماعية، والتاريخية، ويصبح الجنس الروائي لا يجسد الإنسان بل صورة لغته»[3]، حيث تتحول اللغة الفردية إلى مرآة عاكسة لصورة المجتمع.

بما أن الوعي يمثل جملة من القيم، التي تتجلى عبر العلاقات الاجتماعية، فإنه ذا حمولة إيديولوجية، تنقل خصائص الجماعة أو العصر الذي تحيا ضمنه، لأن «الكلمات منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى، إنها لحمة العلاقات المجتمعية، بجميع مجالاتها، ومن ثم فإن الكلمة ستكون المؤشر الأكثر ملموسية لكل التحولات

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ص:44.

[2] المرجع نفسه.ص:68.

[3] المرجع نفسه.ص:92.

المجتمعية»[1]، لأنها تحقق ثنائية حوارية بين الروائي والواقع وبين الواقع ونصه، حيث يرى نفسه في لغة الآخرين، ويرى وعي الآخرين في لغته الخاصة به.

من هذا المنطلق، يجب علينا ونحن نحاول تحليل اللغة في النص الروائي أن نتجاوز الربط المطلق بين اللغة والروائي، لأن اللغة الروائية متعددة بتعدد الشخوص والأيديولوجيات والأساليب، والتي يعمل الروائي على توحيدها في النهاية في بنية محكمة مراعيا خصائص البناء الفني للرواية لأن «الرواية ليس فيها لغة واحدة، يمكن دراستها لسانيا بالشكل المبسط المعهود، لأنها وحدة متماسكة تشمل عددا من اللغات، وعددا من الأصوات والأساليب»[2].

مما سبق يمكننا تأكيد أن التصور الذي أقامه **باختين** حول علاقة الرواية بالإيديولوجية تختلف عن بقية التصورات لمنظري سوسيولوجيا الرواية، ولا سيما في تطبيقاته على إبداعات **دوستويفسكي** في مؤلفه "**شعرية دوستويفسكي**"، حيث صنف الرواية إلى نوعين لكل منهما لغته الخاصة في التعامل مع الإيديولوجية هما: الرواية المناجاتية "**المونولوجية**" والرواية الحوارية "**الديالوجية**".

أ. الرواية المناجاتية:

هي رواية الفكرة الواحدة والصوت الواحد، الذي يتبناه الروائي أو السارد على لسانه، بوصفه متحكما في عالمه الإبداعي، وهذا لا ينفي أن المساحة النصية الروائية تخلو من أفكار مناقضة لفكرة الكاتب، وتصورات يجسدها مختلف أبطاله، وإنما يستعملها كدمى متحركة يتحكم فيها ويوجهها بالقدر، الذي يخدم فكرته وصوته فحسب، أي هي رواية ذات الأسلوب الواحد واللغة الواحدة اللذان يجسدان رؤية أحادية، تسعى إلى توجيه القارئ إلى أهميتها وجدواها وإظهار قصور بقية الرؤى في الرواية، وتحد من حريتها إذ تعتبرها مطية لتثمين فكرة الكاتب أو بطله الذي يعبر عن صوته «فالعالم الفني

[1] المرجع السابق.ص:198.

[2] حميد لحميداني. أسلوبية الرواية. ط1. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1986، ص:71.

المونولوجي لا يعرف أفكار الغير ورؤى الغير بوصفها مادة للتصوير، بل إن كل ما هو إيديولوجي في هذا العالم ينقسم إلى قسمين:

أ. فئة من الأفكار تجسد وعي المؤلف، يتم التعبير عنها وتأكيدها، وتقدم على أنها أفكار صائبة يقينية.

ب. أما الأفكار والآراء الأخرى، فهي غير صائبة من وجهة نظر المؤلف، فيتم رفضها جداليا ومحاصرة تأثيرها، فتقدم كعناصر يتطلبها التشكيل الفني في الرواية»[1].

من خلال هذه المقولة يتضح لنا أن الرواية المناجاتية ذات رؤية إيديولوجية واحدة، تترجم نية الروائي أو بطله فحسب وبالتالي تتحول الرؤى الأخرى لبقية الشخوص ولغاتها إلى عناصر ثانوية يستدعيها البناء الفني في الرواية والذي يهدف إليه الروائي في إطار إقناع القارئ بصواب رؤيته في إطار إلغاء التعدد اللغوي والإيديولوجي، والحفاظ على أحادية اللغة والفكرة و«الهيمنة المطلقة لإيديولوجية المؤلف التي تشكل الصوت الوحيد الذي ينفتح له سياق النص الروائي»[2]. أما الإيديولوجيات الأخرى والأساليب المعبرة عنها، فإنها تقصى بفعل التوجيه الأحادي لصورة العالم التي يباركها النص الروائي المونولوجي، لأنه يفترض وجود علاقة وحيدة بين المتكلم ولغته، إنها رواية لا تعرف إلا «نسق اللغة الوحيدة والفرد الذي يستعمل تلك اللغة»[3] وتبتعد تمام البعد عن اللغات الغيرية.

ب. الرواية الحوارية:

لقد رفض "**باختين**" الرواية المنولوجية، من منطلق إيمانه بفكرة التعدد الإيديولوجي ورفضه الأحادية الإيديولوجية، لذلك اقترح بديلا هو الرواية الحوارية "**الديالوجية**"، التي تجسدت بشكل واضح في النصوص الروائية **لدوستويفسكي**، والذي اعتبره باختين، مبدع

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي. ترجمة جميل نصيف التكريتي.ط1. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص:113، نقله عمر عيلان في. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:206.

[2] المرجع نفسه. ص:206.

[3] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ص:43.

هذا الكيان الروائي متعدد الأصوات، لأن الرواية من منظوره «جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل»[1]، وهذه المقولة تشي باتساع أفق حوارية **باختين**، وتعدد أبعادها، فهي تتجاوز المحكي الملفوظ، لتشمل باقي اللغات الاشارية...إلخ، كما أنها تنادي بتعدد اللغات بتحاور اللغات واللهجات المختلفة، في كافة المستويات، وبين جميع الفئات الاجتماعية واحتضان الرواية لجميع الخطابات والأجناس التعبيرية "كالملحمة والشعر والقصة" أي القديمة والمعاصرة، فتغدو الرواية معبرا بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل، وبالتالي نسقا تجميعيا لكل هذه الوحدات التأليفية، يأخذ طبيعة التفاعل الذي يمنح هذه الحوارية طبيعة الحياة والقوة.

من خصائص الرواية الحوارية، أن فضاءها النصي يمنح الحرية والانطلاق لكافة الأصوات والأيديولوجيات المعبرة عن شخوص الرواية، بنفس الدرجة التي يمنحها الروائي للراوي على لسانه، دون أن يتدخل الكاتب في كبح إيديولوجية معينة لصالح صوته ورؤيته الإيديولوجية أي إن «مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب بالحياد المطلق وأن يعمق رؤيته وبحثه ليتمكن من تقديم التصورات المتعددة بشكل متكافئ»[2]، يضمن من خلاله اختلاف الإيديولوجيات وتعدد الأساليب والأصوات واللغات الغيرية.

هذا الفضاء الروائي الفسيح الذي يموج بإيديولوجيات تعبر عن اختلاف أنماط الوعي بين الشخوص، في تقدير عالمها الخارجي، لا شك أنه لا يقيد القارئ، ولا يوجهه إلى تبني إحدى الرؤى السائدة ضمن النص، بل يمنحه سلطة التمتع بحرية الحكم وتبني إحدى الرؤى، في هذا الفضاء المحايد لأن الراوي وبقية الأصوات لها نفس الحظوظ في الظهور «فالتكافؤ الذي يميز الرواية الحوارية، يضمن لكل إيديولوجية الظهور دون توجيه مسبق من الراوي الذي يضع رؤيته غير متميزة عن الرؤى الأخرى، إلا بما تطرحه من فكر»[3]، وهذا التكافؤ يمكن أن نطلق عليه الوعي الشمولي بالواقع الاجتماعي، وهو يخالف تماما التصور الأحادي للعالم الذي تمثله الرواية المناجاتية.

---

[1] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ص:22.

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:207.

[3] المرجع السابق. ص:208.

تحقق الرواية الحوارية رؤية شمولية للعالم، لأن اختلاف الرؤى الفردية يظهر الطبيعة النسبية للتصور الإنساني للعالم المحيط وبالتالي لفكره، أي بالوعي النسبي يبني الوعي الكلي. وبالتالي في الرواية الحوارية «تتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي»[1] الذي يولد من حوار الأصوات، فتصبح الرواية إطارا لإئتلاف أصوات ورؤى مختلفة، يجسده حوار اللغات.

هذا التكوين الفريد للنص الحواري، يسمح بتفاعل أطراف العملية الإبداعية، فيجد القارئ لنفسه مكانة ودورا ضمن السياق النصي، لأنه يعكس منظورا شموليا كليا يجمع شتات الواقع بجميع أطيافه، وبالتالي يسمح بالتحاور بين أطراف العملية الإبداعية من الداخل إلى الخارج والعكس وهي الكاتب، الراوي، الشخصيات والقارئ.

الثوب الذي تلبسه الفكرة أو الرؤية الإيديولوجية، ما هو إلا الكلمة وبعدها الأسلوب واللغة، والتي تختلف باختلاف الفئات والطبقات الاجتماعية إذ «يمكن أن ندخل إلى الرواية اللغات والمنظورات الأدبية والإيديولوجية المتعددة الأشكال، لغات الأجناس التعبيرية والمهن والفئات الاجتماعية، لغة الرجل النبيل، والمزارع، والبائع والفلاح»[2]، أي إن كل شخصية تحافظ على لهجتها ونبرتها الخاصة وأسلوبها المميز، عبر مساحة تشغلها ضمن الخطاب الروائي لتتكلم بوعي لغة اجتماعية معينة، وتحيل على رؤية فكرية معينة.

هذا التفرد في تبني رؤية معينة يتطلب أسلوب ولغة «سوسيولوجية، فالحوار الداخلي الاجتماعي للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس»[3] في بنية أسلوبية توحد جميع المتناقضات من أفكار ورؤى وأساليب هي الرواية الحوارية لأن إجلاء فكرة معينة يتأتى بالحوار مع بقية أشكال الوعي الأخرى «فإنها تحتاج لأن تكون

---

[1] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ص:55.

[2] المرجع نفسه.ص:81.

[3] المرجع نفسه.ص:68.

مسموعة ومفهومة، ومجاب عنها، بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي أخرى، فالفكرة كالكلمة ذات طبيعة حوارية».[1]

هذا التنوع الذي يخلق الحوار في "**الرواية الحوارية**" يتجسد في العالم الروائي عن طريق مجموعة من الوحدات الأسلوبية، «السرد الأدبي، السرد الشفوي التقليدي والسرد المكتوب نصف الأدبي والمتداول، كالرسائل والمذكرات وأشكال أدبية يدرجها الكاتب لكنها لا تندرج ضمن الأدب مثل: كتابات عن الأخلاق أو الفلسفة أو خطب...الخ، ضف إلى ذلك خطابات الشخصية التي تتميز بأسلوبها الفريد»[2]، حيث تندمج وتتلاحم هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة في النص الروائي لتكون نسقا إبداعيا منسجما. الأمر الذي تتفرد به الرواية دون بقية الأجناس الأدبية.

إن النظرية التي وضعها "**باختين**" فيما يخص سوسيولوجيا النص الروائي تعد إضافة للنقد الروائي ولا سيما فكرة الحوارية، وتنوع الأصوات وتعدد اللغات الاجتماعية وبالتالي الرؤى وأنماط الوعي، حيث يضع الكاتب أو الروائي دائما في حياد مطلق، واستبعاد التحيز لإيديولوجيته.

يمكن القول أن **باختين** في إطار اهتمامه بفكرة التعدد الإيديولوجي، لم يلق بالا للبعد الجمالي للنص الروائي، حيث اهتم به بالقدر الذي يخدم ميله للعلاقة الرابطة بين الرواية والإيديولوجية، ويرى أنه مهما توخى الروائي تتبع مواطن الجمال في تشييد المعمار الروائي، إلا أنه في النهاية سيجد نفسه في مواجهة مع إيديولوجية وإيديولوجيات متعددة إن داخل النص "الشخوص" أو خارجه "القراء" مما يجعله يدافع عن إيديولوجية معينة ورفض أخرى، كما يؤكد باختين بأن الاستتيقي الذي يبني رواية يصبح عبر هذا الجنس الأدبي منتج إيديولوجيا بحيث يدافع عن مواقفه الإيديولوجية، ويجادل من أجل إثباتها.

---

[1] ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. ص:125، نقله عمر عيلان في. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:209.

[2] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ص:38.

أي إنه يقصر الجمالية على جانب الفكرة فحسب، ويهمل أن تمس الجانب اللفظي الشكلي للنص الروائي بخاصة، فالجمالية في نظره تظهر في الرواية، لما يشخص المتكلم فكره فيغدو صانعا ومبدعا إيديولوجيا للجمال أو رؤية خاصة للجمال، يضعها موضع اختبار في ثنايا النص الروائي.

4. سوسيولوجيا النص مع بيير فاليري زيما Pierre valeryzima

يعد **بييرزيما** من الباحثين المتميزين في ميدان سوسيولوجيا الرواية "في عصرنا هذا"، حيث حاول استثمار المجهودات النقدية حول نظرية الرواية مرورا بالمقاربات السوسيولوجية والواقعية الجدلية والبنيوية التكوينية، حيث «حاول **بييرزيما** أن يؤسس سوسيولوجيا جديدة للنص تدرس الأدب كظاهرة مرتبطة بنسق دال فلسفي أو إيديولوجي، كما حاول دراستها في انفصالها كتقنية خالصة أو تنظير ذي طابع سوسيو تاريخي للمصالح الاجتماعية»[1] حيث جعل الأولوية للشرح الاجتماعي في فهم الأدب وتفسيره.

ففي مؤلفه "**النقد الاجتماعي**" يصر **زيما** على أهمية النص كتواصل لانجازات النقد الأدبي قبله إلا أنه «يقدم مفهوما مختلفا للنص، لا باعتباره بنية لغوية مغلقة ينبغي البحث عن تجريدها المثالي، وإنما ككيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويبدع ويتلقى، ومن هنا فإنه يسمي منهجه علم اجتماع النص الأدبي»[2]، أي إنه حرر النص من النظرة الجزئية الضيقة التي تعتبره كيانا مستقلا عن كل المعطيات الخارجية، وهذا ما جعله يستفيد من المناهج النقدية المختلفة كالبنيوية والتحليل النفسي في محاولة لبناء منهج نقدي متكامل يطرح فيه مختلف تصوراته النقدية «عن العلاقة بين النصوص الأدبية الروائية والقيم الفكرية والإيديولوجية التي تحملها»[3]، فسوسيولوجيا النص عنده تقوم على إحداث

---

[1] أنور عبد الحميد الموسى. علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد). ط1. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2011، ص:106.

[2] بييرزيما. النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1991، ص:8.

[3] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:210.

تآلف بين البحث البنيوي في اهتمامه بالبنية الشكلانية، والبنيوية التكوينية التي فسرت الأدب من منظور اجتماعي. وهذا التكامل المنهجي بإمكانه أن يطور سوسيولوجيا النص الأدبي.

قد رفض **زيما** فكرة التخصيصية أو التجزيئية، التي تسعى إلى إقامة حواجز بين علم اجتماع الأدب والمناهج النقدية الأخرى، لأن ذلك من شأنه أن يفتت الظاهرة الأدبية، ويجعل كل هذه التخصصات قاصرة على «الوصول إلى الوعي الشامل بالظاهرة في تعقدها وتعدد جوانبها، وهذا ما يسعى إليه **بييرزيما** في علم اجتماع النص الأدبي»[1].

فزيما أدرك أن تكامل المناهج النقدية ضروري في كشف العلاقة بين المجتمع والنص «فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع في نفس الوقت، ودون انفصال»[2]، كمواصلة لجهود **باختين وغولدمان** وغيرهما ممن بحثوا عن تشابك العلائق الاجتماعية داخل البنية النصية.

قد ركز زيما على دراسة اللهجات الاجتماعية، قارنا إياها بالوعي الفردي للمؤلف والوعي الاجتماعي «من أجل وضع علاقات بين النص الأدبي أو الروائي وسياقه الاجتماعي يجب تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخيل»[3]، في حين أنه أغفل عناصر سردية مهمة كالزمان والمكان والحدث والشخصيات، فليس اللغة وحدها النص، وإلا لعدنا للطرح الشكلاني البنيوي، غير أن المهم في هذا المقام أن العناصر السردية السابقة الذكر قد درست باستيفاء وفيها مؤلفات متعددة. أما ما ركز عليه زيما يؤكد تفرده وحسه النقدي الواعي الذي يطمح إلى خلق منهج سوسيولوجي للنص الأدبي قادر على إدراك جوهر العملية الأدبية من منظور اجتماعي.

---

[1] بييرزيما. النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ص:09.

[2] المرجع نفسه.ص:09.

[3] فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ص: 84.

ويؤكد **زيما** أن النقد الاجتماعي للنصوص so-ciortique وعلم اجتماع النص هما مترادفتان وأن الإصطلاح الأول أصبح أكثر تداولا من الثاني أي علم اجتماع النص sociologie du texte و«علم اجتماع النص يهتم بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص»[1]، أي تقريبا المسافة بين التحليل الاجتماعي والتحليل الجمالي أو بين الإيديولوجيا والتخييل.

يولي **زيما** عناية خاصة لمفهوم الإيديولوجية، لأن «الإيديولوجية عنده أولا تجسيد خطابي معجمي ودلالي تركيبي لمصالح اجتماعية معينة وبهذا الشكل فهي لا تتعارض لا مع العلم ولا مع الفلسفة بقدر ما تظهر المصالح الاجتماعية... وفي جميع البنى السردية سواء كانت أدبية، فلسفية أو علمية، والإيديولوجية في تحليل **زيما** ملازمة لجميع النصوص الروائية»[2]، لأن الوعي الإيديولوجي هو الذي يحدد الواقع الاجتماعي لطبقة معينة كما أن تحليل العمل الروائي في منظور **زيما** يقوم على تقصي مضمونه وأسلوبه بما يتلاءم والكشف عن بنيته الكلية اللغوية الجمالية والاجتماعية الإيديولوجية.

يقوم منهج سوسيولوجيا النص **لبييرزيما** على الإقرار بأن اللغة لا يمكن أن تكون نظاما محايدا، لأنها تحوي حمولة إيديولوجية تترجم صراع الطبقات الاجتماعية المتعارضة من أجل الإبقاء على مصالحها «وبالتالي فإن النصوص الأدبية، بوصفها كيانات لغوية دلالية ستصبح مجالا أساسيا للصراع الإيديولوجي»[3] كما أشرنا سابقا، ومن هذا المنطلق يغدو النص انعكاسا للبنيات اللغوية الاجتماعية الاقتصادية السائدة وفق جدلية قائمة بين واقع مرفوض ووعي مأمول لأن «الوعي الطبقي يلتقي مع إيديولوجية جماعة اجتماعية معينة وبفضلها "الإيديولوجية" يتمكن أعضاء أي جماعة من تحديد اتجاههم في الواقع"واقعهم"»[4]، وفي هذا المقام يتفق مع «**باختين** في كون اللغة لا تعتبر نظاما ثابتا مغلقا بل مجموعة من البنى التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحولاتها على

---

[1] بييرزيما. النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ص:12.

[2] فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ص:85.

[3] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:210.

[4] بييرزيما. النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ص:29.

الصراعات الاجتماعية»[1] وهذه الوضعية السوسيو-لسانية تدلنا على جوهرها الإيديولوجيات المبثوثة في النص.

إن منهج الدراسة في سوسيولوجيا النص، ينطلق من داخل النص إلى البنية المجتمعية الخارجية، من منظور سوسيو لساني أي إن الأدب لا يتعامل مع القواعد النحوية بل مع مصالح اجتماعية مبنية في شكل نصوص «مما يمكن من رصد العلاقات بين النص والبنيات السوسيو اقتصادية التي أنتجته».[2]

من هنا ينقد أبحاث "**لوكاتش**" و"**غولدمان**"، لأنها لا تتماشى مع التفاعل الاجتماعي ومتغيراته، ولأنها تضع النص في قوالب جامدة. أما سوسيولوجيا النص من منظوره فيجب ألا تفرض إجراءات معينة على النصوص، بل تنطلق من النص ذاته والظاهرة الكامنة فيه، ويستعين بكل النظريات النقدية ليتحدد انتماؤها السوسيو لساني، لأن الطبيعة التخيلية للنص الروائي تجعله لا يخضع بشكل مطلق وبطريقة آلية لبيئته التكوينية الاجتماعية «ولهذا السبب فإن رؤية العالم التي نجدها في رواية عظيمة لا تعبر عن الوعي الإمبريقي الواقعي لأعضاء الجماعة ولكن الوعي المثالي، أقصى الوعي الممكن فنحن بصدد وعي ممكن لأننا نجده باطنا في العمل حيث يحلله ويعيد بناءه عالم اجتماع الأدب».[3]

كما أنه يتجاوز الحياد الإيديولوجي المطلق الذي طرحه باختين في روايته متعددة الأصوات، لإيمانه بأن النص الروائي يجب أن يعبر عن موقف إيديولوجي معين، يصارع بقية الإيديولوجيات في ظل الصراع الاجتماعي حيث يقول «كل نص تخيلي يمكن أن يفهم كموقف إيديولوجي نقدي أو غير نقدي، بالنسبة للنصوص التخيلية الأخرى...كما أن

---

[1] فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ص:84.

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:211.

[3] بييرزيما النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ص:53.

النص التخيلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكد على مشروعية بعض المصالح الاجتماعية من أجل التشكيك في مصالح الآخرين»[1].

يبدو أن **زيما** حاول أن يتجاوز الآراء النقدية الجاهزة لسوسيولوجيا الأدب، وأكد على ضرورة الانطلاق من بنية النص اللغوية الاجتماعية دون فصل البنية النصية عن البنية الاجتماعية، مع وضوح الموقف الإيديولوجي، الذي يعبر عنه النص الروائي في إطار البنية الاجتماعية الفوقية، من منطلق «السؤال المرجعي لدى **زيما** وهو معرفة إلى أي حد يشكل العالم الدلالي والسردي للرواية واقعة اجتماعية وإلى أي مستوى يمكن لنص روائي أن يرتبط بالبنى الاجتماعية اللغوية لعصر ما»[2]، أي إنه عالج الجدلية بين النص والمجتمع وهو بهذا يعيد صياغة مقولتي "الفهم" و"التفسير" عند **غولدمان** وفق منظوره الخاص، إلا أنه لم يأت بجديد على المستوى المنهجي، لأنه أبقى على الأساس النظري الذي جاء به **غولدمان** في نظريته البنيوية التكوينية، وهو ربط البنية النصية الدالة ببنية أكثر شمولية هي البنية الاجتماعية لطبقة اجتماعية معينة، من خلال رؤيتها للعالم التي تترجم وعيها بواقعها.

يبقى أن نشير في ختام الجزء التمهيدي النظري الأول المتعلق بالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية "**النشأة والتطور**" وأعلام المنهج السوسيوبنائي. إلى أن أزمة التسعينيات التي ولدت من رحم أوضاع سياسية اجتماعية متردية، فاقترن اسمها بالمجتمع الجزائري في مرحلة معينة من مسيرته وتاريخه (أي التسعينيات) حتى سميت "بالعشرية السوداء في الجزائر". قلت هذا الارتباط بين الأزمة والمجتمع دفعني إلى الإقرار بأسس موضوعية أن النص الذي عالج هذه الأزمة، بحاجة إلى منهج قادر على احتواء خصوصيته وخصوصية المرحلة التي عالجها، وهو المنهج الذي يربط البنية النصية الدالة للرواية بالبنية الفوقية للمجتمع حتى نستطيع محاورة تلك النصوص، بفهم بناها الشكلية ودلالاتها وتفسيرها في إطار بنية أشمل وأعم هي البنية المجتمعية في إطار وعي المؤلف بمحيطه وواقعه،

---

[1] حميد لحميداني. النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي). ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص:87.

[2] فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ص:82.

وباعتباره يمثل تعدد الأصوات في العالم الروائي كانعكاس لتعددها في الواقع، وتمثيله لرؤية إيديولوجية معينة، قد تكون رؤيته أو رؤية فئة اجتماعية يعبر عنها. فيشكل بذلك "رؤيته للعالم" أو ما يعرف بالبنيوية التكوينية أو المنهج السوسيوبنائي كوسيلة منهجية لمقاربة النصوص الروائية في هدي العلاقة بين النص والمجتمع، وقراءة النص كوعي اجتماعي دال وبنية ذات علاقة دائمة بالصراع وبالتالي التحول الاجتماعي. وذلك عبر التدرج المنطقي والتاريخي لخطوات المنهج المراد تطبيقه في بحثي وقراءة النصوص وفق آلياته وهو المنهج السوسيوبنائي على يد مؤسسه "**لوسيان غولدمان**".

5. لوسيان غولدمان: (Lucien Goldman)

لقد واصل **غولدمان** النشاط الفكري الفلسفي الذي بدأه **لوكاتش** فكان منهجه النقدي بآلياته الإجرائية امتدادا للرصيد النظري اللوكاتشي في مجال سوسيولوجيا الرواية، حيث أعاد صياغة إشكالاتها وقضاياها بوعي نقدي جديد، ينم عن فهم وإدراك واسعين لمقولات أستاذه **لوكاتش** ولاسيما فيما يتعلق «بمفاهيم البنية والشكل والنظرة الشمولية»[1]. لكنه استطاع استثمار هذه الأخيرة، ليخلص النقد الجدلي من القيود النظرية ويضعه موضع التطبيق والتحليل الإجرائي، المؤسس على مقولات جعلها مفتاح يلج به عوالم النصوص الروائية، قصد تبين التصورات الفكرية التي تعبر عنها، والعلاقة التي تربطها ببيئتها الاجتماعية التي تكونت فيها.

ومنهجه الجديد هو "**البنيوية التكوينية**" Structuralisme Génétique والذي تميز بشكل واضح عن بقية المقاربات السوسيولوجية للإبداع الأدبي، أما عن المرجعيات المعرفية التي اتكأ عليها في تشييد منهجه النقدي هي أطروحات **لوكاتش**، ولاسيما فيما جاء في مؤلفه" نظرية الرواية" كما أن بحثه في البنى الثقافية الدالة على رؤية العالم يلتقي في جانب منها مع مفهوم البنية الكلية في الفكر الهيجلي. « وقد ركز **غولدمان** اهتمامه على دراسة البنية الفكرية والمجتمعية للنص بغية الكشف عن درجة تمثل النصوص الإبداعية لفكر المجموعة الاجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع»[2]، أي إنه حاول

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 189.

[2] المرجع السابق. ص: 190.

أن يرصد تلك العلاقة المادية الجدلية بين البنية النصية ومدى تعمقها في فهم وإدراك الوعي الاجتماعي لطبقة اجتماعية معينة من منطلق أن « كل سوسيولوجيا الفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي وبالنسبة للمادية الجدلية فإنها تعتبر ذلك مسلمة أساسية مع إلحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية»[1]، فالبنيوية التكوينية تلح على تأثير الحياة الاجتماعية على الأعمال الأدبية كونها تمثل نقطة الانطلاق التي ينطلق منها المبدع في ظل شبكة العلاقات الاجتماعية ومدى تأثرها بالأوضاع الاقتصادية.

إذا سلمنا بأن **غولدمان** تأثر إلى حد بعيد بالفكر اللوكاتشي عبر مراحله المتعددة، وفي أعماله المختلفة " **الروح والأشكال**" و" **نظرية الرواية**" و" **التاريخ والوعي الطبقي**" فإن هذا يعني أنه استطاع تتبع المسار النقدي اللوكاتشي، من تأثره "**بهيجل**" إلى تمثله للجدلية الماركسية، حيث استثمر هذا الجهد السابق في بناء نظريته إذ إن «البنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها مع المنهج البنيوي التكويني لا يلغي "الفني" لحساب الإيديولوجي، ولا يؤلهه باسم قراءة متمنعة عن التحليل»[2]، أي إنه ركز على العلاقة بين بنية الشكل وقيمتها الدلالية في خلق رؤية شمولية للعالم.

من هذا المنطلق فإن المنهج البنيوي التكويني **لغولدمان** عمل على الاستفادة من المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي على اعتبار أن الإنتاج الأدبي الإبداعي هو نمط بنائي يتكون من الشكل والمضمون، أي إنه بخلاف البنيوية الشكلية فإنه يعمل على المضمون، لأن الشكل والمضمون في نظره كل متكامل ولا يمكن فصلهما وفاعلية هذا التكامل تتحقق عبر علاقاتها بالواقع الاجتماعية، وهذا ما يحقق استفادته من المنهج السوسيولوجي لأن « البنيوية الشكلية ترى في البنيات القطاع الأساسي ولكنها تترك جانبا

[1] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. ص:13.

[2] المرجع نفسه. ص: 07.

ما هو مرتبط بالوصفية التاريخية الموجودة منتهية بذلك إلى قطيعة كلية مع المضمون... والبنيوية التكوينية تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون»[1].

كما يختلف مع المنهج الاجتماعي التقليدي أما ما يعرف بسوسيولوجيا المضامين الذي يحصر الإنتاج الأدبي في الانعكاس الآلي للوعي الجماعي، غير أن« الفنان لا ينسج الواقع حرفيا ولا يلغي حقائق، وإنه يبدع كائنات وأشياء تؤلف عالما واسعا وموحدا على وجه التفريق»[2]، لأنه يلجأ إلى التركيب التخييلي، الذي يتخذ من عناصر الواقع مادة له يعيد إنتاجها ببناء علاقات جديدة غير موجودة ولا مألوفة في الواقع، ويظهر التوجه النقدي **لغولدمان** في « نقطة التقاء الفكر الماركسي والفكر البنيوي في كونه يجمع بين الشكل والمضمون أي بين بناء النص والعوامل الخارجية المؤثرة فيه»[3]، حيث سعى إلى بناء نظريته السوسيو بنائية من التكامل بين المنهجين البنيوي والسوسيولوجي.

إن الجهد النظري **لغولدمان** تجسد في جملة من المقولات والمفاهيم الإجرائية في مؤلفاته ولاسيما «" **الإله المختفي**" 1956، و"**أبحاث جدلية**"1959، و"**من أجل علم اجتماع الرواية**" 1964، و" **البنيات الذهنية والإبداع الثقافي**" 1970 »[4]، حيث حاول تجاوز ما كان مطروحا في الساحة النقدية عن تأثير الوعي الجمعي على الإبداع الأدبي بطريقة آلية، وقدم نظرة أكثر منطقية تتجاوز التطابق التام في المحتوى بين الواقع والإبداع الأدبي لأن « الإنتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجماعي الواقعي، ولكنه يميل دائما إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام تعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها»[5]، ولا نقصد الوعي الكائن بل الوعي الممكن، الذي يصوغه الأديب في شكل رؤية جماعية على مستوى الإبداع الخيالي الفردي، لأن الإنتاج الأدبي ليس من صنع مبدعه فحسب، بل مضمونه الحقيقي لدى وعي الجماعة.

---

[1] لوسيان غولدمان، جاك دوبو وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. ص: 46.

[2] المرجع نفسه.ص: 24.

[3] فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ص: 71.

[4] لوسيان غولدمان ، جاك دوبو وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. ص: 41.

[5] حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية). ص: 12.

قبل الشروع في تحديد جوهر هذه المقولات في النقد البنيوي التكويني **لغولدمان**، تجدر الإشارة إلى أن هذا المنهج - الذي يسعى إلى إقامة علاقة تناظرية بين البنية النصية والبنية الفكرية للطبقة الاجتماعية التي يتمثلها النص- قد احتل مساحة في الخطاب النقدي العربي المعاصر حيث تناوله جملة من النقاد العرب منهم" **محمد رشيد ثابت، وكمال أبو ديب، ويمنى العيد ومحمد برادة ومحمد بنيس وإلياس خوري وجمال شحيد، وسعيد علوش وحميد لحميداني وجابر عصفور**..الخ"، وإن اتفق هؤلاء جميعا في المقابل الغربي لكلمة Structuralisme وهي المشتقة من Structure أي بمعنى البنية النصية، فقد اختلفوا في ترجمة اللاحقة Génétique بالنظر إلى إلتصاق دلالتها بالجانب الوراثي الجيني.

بذلك تعددت ترجمات الكلمة محاولة الوقوف على المعنى الدقيق للكلمة.حيث تنازع الباحثون الذين سبق ذكرهم، وغيرهم حول «المصطلح الأجنبي Génétique Structuralisme، فعبروا عنه بمقابلات عربية كثيرة تقارب الخمسة عشر مصطلحا منها: البنيوية التوليدية، البنيوية التوالدية، البنيوية الدينامية وهيكلية حركية، وبنيوية تركيبية، وبنيوية جدلية وبنيوية ماركسية وواقعية بنيوية، إلا أن البنيوية التكوينية تبدو أكثر المصطلحات شهرة وتداولا وهي لا تحتاج إلى حصر مستعمليها (وما أكثرهم) أو مواطن استعمالاتها»[1].

هذا ما تجسد من خلال الممارسات التطبيقية للنقاد العرب، في كتاباتهم التي تناولت العلاقة بين بنية النص والمجتمع التي ينتمي إليها المبدع أو يعبر عنها.

يمكننا اعتبار المنهج البنيوي التكويني من أنجع المناهج، في تعامله مع خصوصية الرواية، بعيدا عن بنية الأشكال التعبيرية الأخرى، فهو يسمح بإيجاد علاقة جدلية بين النص الروائي والواقع الاجتماعي، فالإبداع الأدبي هو تشريح للواقع الخارجي وعناصره ثم إعادة بنائه بما يضمن سيرورة الحياة الاجتماعية، والارتقاء بالوعي الجمعي إلى مستوى الطموح الأقصى للجماعة.

انطلاقا من هذا المنظور الذي يعتبر الوعي الفردي للمبدع وهو مظهر جزئي أو عنصر من الكل الذي هو المجموعة الاجتماعية، يكتسب العمل الإبداعي دلالته الحقيقية،

[1] يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008، ص: (147-149).

وهي الدلالة الشاملة التي تضع الإنتاج الإبداعي في سياقه الاجتماعي والاقتصادي الذي شكل بيئته التكوينية.

قد اقترح **غولدمان** جملة من المقولات والمفاهيم الإجرائية بغية السيطرة على المسار النقدي النظري لمنهجه الجديد المتمثل في البنيوية التكوينية، لغرض البحث في جوهر العمل الأدبي وتمثله للبنية الاجتماعية هذه المقولات: هي الفهم، التفسير، البنية الدالة، أنماط الوعي، رؤية العالم.

التي رأيت أن أؤجل تقديمها إلى مطلع الفصول التطبيقية حتى أربط بين الآليات النظرية والرؤية التطبيقية. بوصفها أي أدوات المنهج البنيوي التكويني -حسب رأيي- أهم الأدوات التي يمكن أن تساعدنا على تحليل النصوص الروائية.

الفصل الأول:

تطبيق آلية الفهم في رواية "ذاكرة الماء" للروائي واسيني الأعرج

تمهيد

أولا: مرحلة الفهم

1. الموت

أ. اغتيال المثقفين (الشاعر يوسف)

ب. موت المدينة والوطن

2. الحياة

تمهيد:

ننطلق من مسلمة مفادها أن الشكل بوصفه الجسد اللغوي هو وعاء لروح الفكر، وبالتالي جاز لنا القول أن جوهر الشيء وقيمته لا تتجلي عبر هيئته الخارجية، بل الفكرة التي تمثِّلها تلك الهيئة. كذلك هو العمل الأدبي، رواية كان أم أي جنس آخر هو بنى ذهنية، تشكّل رؤية للعالم، تصاغ عبر اللغة، هذه الأخيرة مهما كانت معطى فرديا، فهي متأثرة بمعطيات المحيط الخارجي« إنها العالم الخارجي وقد تسلّل برؤاه وأنظمته ومفاهيمه إلى ذهن الكاتب وكتابته » .[1] ممثلا في البنى الجمالية التي تشكل العمل الفني.

وفق هذا المنطق ينتج التّماسك في العمل الأدبي بوصفه تكاملا بين الفكر والشكل، الرؤية واللغة، فيكون الخلق الجديد الذي يؤدي بنا حتمًا إلى إدراك معاني مكنونة أبعد من المعنى الظاهري، وتلك هي القدرة المميزة للأدب، فهي تتجاوز المقول إلى المسكوت عنه، والظاهر إلى الباطن والتصريح إلى التلميح فيتشكّل، لدى المتلقّي وعيا بما هو غائب في النص الأدبي كرؤية قد تكون معارضة أو موافقة أو مكمّلة لما ورد في العمل الأدبي فيشكّل بذلك رؤية ذات وعي شمولي تتجاوز النقائص في تعارض الرؤى لتبني رؤية تتسِمُ بالكلية وبالتالي فإن عمق رؤية معينة للعالم يمثل البعد الجمالي الحق للنص، وهذا ما يمكن أن يحققه عبر مرحلتي الفهم والتفسير مرحلة الفهم.

بعد تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون، بوصفها تصنع تكاملا في تحديد طبيعة العمل الأدبي، وتماسكه كبنية دالة، وعلاقة هذه الأخيرة بالبنية التكوينية السوسيولوجية، لنا أن نتساءل عن حقيقة مفهوم "البنية الدالة" من منظور المنهج السوسيوبنائي.

لا يعنينا في هذا المقام، التعمق في ظهور مفهوم البنية الدالة Structure significative، إذ من الواضح، والمتفق عليه أنه الأساس الذي قامت عليه البنيوية واستمدت منه وجودها الفكري والمنهجي، وهو مفهوم يركز على أن « الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه، فالمقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات

---

[1] محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم). ط1. منشورات الدار الوطنية الحديثة، دمشق، 1990، ص:38.

المكونة له»[1]، ويتفق هذا مع المفهوم الماركسي للإنسان، حيث يرى أن هذا الأخير هو مجموع علاقاته الاجتماعية، أي إنه يستبق قيمة العلاقات الاجتماعية على فرديته.

وإذا كان النقد البنيوي الشكلي يركز على مقارنة النصوص داخليا مقارنة محايثة «تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته مستقلا عن غيره»[2]، أي بعيدا عن سياقاته التاريخية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي أنتجته، منتهية إلى قطيعة كلية مع المضمون.

نجد في المقابل أن البنيوية التكوينية، تستهدف أقصى ما يمكن المعنى السوسيوتاريخي للنصوص على اعتبار أنها « تسعى إلى إقامة تناظر بين البنية النصية والبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يستوحيها النص»[3]، من منطلق إيمانها بالإفادة من التأصيل الشكلي من البنيوية والمضمون الاجتماعي من النقد السوسيولوجي وتأسيس نظرية متكاملة.

من هذا المنظور يتجلى لنا أن البنيوية التكوينية تسعى إلى وضع البنية اللغوية في سياقها الزماني والمكاني، من خلال حركيتها وتفاعلها الجدلي مع مكونات المجتمع الثقافية، التي تجعل من كل عمل فردي رؤية حقيقية لفهم كلية العالم، وعليه فإن مفهوم البنية الدالة عند "**غولدمان**" « لا يفترض وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة، بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها»[4]، أي إن **غولدمان** يقرن ذلك التعالق الجزئي الفني ضمن البناء الكلي وهو النص، بالحركية والتي لا تتأتى إلا من تلك العلاقة المتكاملة مع المهمة الاجتماعية لتلك البنى، ويتطلب بلوغها «بحثا جديا مفصلا ودقيقا للأحداث الواقعية، ومعرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها، ضمن محاور ثلاثة في النص هي الحياة الفكرية والنفسية العاطفية

---

[1] يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 117.

[2] المرجع نفسه.ص: 117.

[3] المرجع نفسه.ص: 146.

[4] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا. ص: 46.

والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة»[1]، التي يتحدث عنها النص الروائي.

أي إن مفهوم البنية الدالة يشير إلى الأفكار والانفعالات والصور والمواقف المحتواة في بنية النص الأدبي، هذه البنية التي تعبر عن شخصية المبدع وعن كيان الجماعة والعصر الذي يحيا فيه وفي الآن ذاته تعبر عن وحدة بين الكاتب والمجتمع بصورة جدلية.

يبدو أن البنية الدالة القائمة على التناظر بين البنية الإيديولوجية النصية والبنية الاجتماعية في الواقع تعود في الأصل إلى ظروف ميلاد الرواية « فالرواية بمظهرها المتشابك والمعقد تمثل مظهرا للحياة التي يعيشها الناس في المجتمع الذي نشأت فيه المحكومة بقيم التبادل والاستعمال القيمي، والبحث الدائم عن القيم التي تراجعت في المجتمع، وهذا ما أدى إلى ظهور انفصال بين قيم الأفراد ومجتمعهم، مما تولد عنه ظهور البطل الإشكالي الذي يعيش في مجتمع يتناقض مع تطلعاته»[2]، هكذا يعد هذا التعالق بين الرواية والمجتمع أساس كينونة البنية الدالة ووجودها عبر النص الروائي، غير أن التشكيل الفني للعمل الإبداعي أرقى من أن يكون انعكاسا تلقائيا لوعي مجموعة، لأنه يتضمن بناء الوعي الممكن عبر الوعي الكائن وإلا لانعدم الفرق بينه وبين كتابات أخرى كالكتابة في السياسة أو الإيديولوجية أو الأخلاق كونها تعبر عن الطبيعة الواعية للمؤلف.

أما الرواية فرغم تعبيرها عن الوعي الجماعي إلا أن ذلك يتم بصورة غير مباشرة، لأنها تبغي القيمة الجمالية «أي إن النص الروائي لا يجب أن يحمل في مظهره السطحي أصداء مباشرة لوعي المجموعة لأنه يتحول بذلك إلى نص فاقد للقيمة الجمالية»[3]، والتي تتحقق باستنادها إلى عنصر التخييل لأن الكاتب وإن عبر عن رؤية معينة للعالم فإنه يتبناها ويصوغها ضمن شمولية البناء الروائي التي تتحقق من تظافر الوعي الإيديولوجي مع القيمة الجمالية.

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 197.

[2] لوسيان غولدمان. من أجل سوسيولوجيا الرواية.ص: 39. نقله عمر عيلان في. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 198.

[3] المرجع نفسه. ص: 198.

كخلاصة فإن البنية الدالة عند **غولدمان** هي الأداة الرئيسة التي تترجم رؤية العالم التي تمثل وجدان وفكر وسلوك فئة اجتماعية يصوغها الكاتب برؤية شمولية تضع الدارس في إطار أوسع لفهم المرجعية الإيديولوجية والثقافية للمجتمع. وتحليل البنية الدالة يهدف إلى إدراك تلاحم مكونات النص الداخلية من شكل ومضمون باعتبار إعادة تشكيل للعلاقات الإنسانية التي يعكسها النص.

في هذا الإطار فإن **غولدمان**، لا يغفل دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة على معرفة هذه الذات باعتبارها جزءا من الكل أي المجتمع ومدى تأثرها بالواقع التاريخي والاجتماعي وكيف تعيد إنتاجه.

بعد تحديد ماهية البنية الدالة، يمكننا تتبعها نصيا عبر مرحلتي الفهم والتفسير.

أولا: مرحلة الفهم

الفهم (La compréhension) وهي مرحلة تأويلية تعد الخطوة الأولى في استنطاق الأعمال الأدبية، وتحليل النصوص الروائية. وتقتضي هذه الأخيرة التركيز على دراسة البنية الداخلية للنص وصولا إلى بنيته الدالة، أي البنية الشكلية وما تعبر عنه من بنى مضمونية عميقة، دون الرجوع إلى أي معطيات خارجة عن السياق الداخلي للنص، فهي أي «مرحلة الفهم البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية دون الاستعانة بوسائط خارجية، وتفترض الأخذ بحرفية النص، ومقاربته من الداخل، بهدف الكشف عن بنيته الدالة»[1].

هذا ما يؤكد أن **غولدمان** اعتمد إجراء "الفهم" كآلية فعالة تستنطق البنى النصية الدالة ولا تتجاوزها، مستهدفة بلوغ رؤية شمولية تتحقق عبر العالم النصي الروائي من خلال تمظهرات مكوناته كاللغة والأحداث والإيديولوجيات والعلاقات بين شخوص الرواية، دون أن ننسى البنية الزمانية والمكانية، والبحث في ذوات ونفسيات الشخوص وما يترتب عن ذلك من علاقات متشابكة وبنى فكرية مجسدة في النص، لكن دون وضع هذا الأخير "النص" في أي مقاربة خارجية سواء تمثلت في استنطاق البيئة المحيطة بالنص أو البحث عن مقصدية الكاتب أي النص دون زيادة أو نقصان ويتمثل في مجموع العلاقات المشكلة

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:200.

لصورته الإجمالية «فالفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطن للنص وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص، ولا شيء سوى النص»[1] فعمل الباحث في هذه المرحلة يقتصر على فهم وتأويل البنية النصية، بالغوص في البناء الشكلي والتخييلي الذي تم إبداعه من قبل الروائي بغرض استخلاص البنية الدالة الشاملة.

خلال المرحلة الأولى أي مرحلة الفهم نسعى إلى محاورة النص وكشف نمطه البنائي، والعناصر المشكلة له والعلاقات القائمة بينهما. آخذين بعين الاعتبار النص، كل النص ولا شيء خارج عنه، إذ نسقط من اهتمامنا السيرة الذاتية للمؤلف، وربّما في المقام ذاته كل دراساته وأرائه النقدية إن وجدت. إذن الرؤية الفكرية المجسّدة في العمل الأدبي الروائي للمبدع، هي ليست من صنيعه، بل هو مجرّد عامل« لإبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها» .[2] لأنها بنية اجتماعية لا فردية وهذا لا ينفي دور المؤلف المجسد في الصياغة الجمالية للعمل الرائي بأي شكل من الأشكال.

كما أن النص في هذه المرحلة يُنظر إليه بوصفه وحدة متكاملة الأجزاء، ولا يمكننا تلمس المعنى العميق والشامل للعمل الروائي، بدراسة عناصره البنائية منفصلة، بل وصلها ومحاولة إدراك تعالقها ومد تفاعلها فيما بينها لاستخلاص البنية الدالة الشمولية الموحدة للعمل الفني.

إن الحياة في حد ذاتها ليست مشكلة ولكنها تصبح كذلك في الوقت الذي ترتبط دلالاتها بالموت الحتمي، هذه الجدلية شكلت معادلة الواقع الاجتماعي في جزائر التسعينيات، فهيمنت بذلك على الخطاب الروائي في هذه الفترة، وأدت إلى خلق كتابة جديدة لها هويتها وخصوصيتها، تستمد وجودها من معاناة دموية بين أبناء الوطن الواحد، واشتدّت الأزمة لتغطي كما روائياً غزيراً يؤكدّه المسح الإحصائي لجغرافية النصوص في التسعينيات، وإن اختلفت الوسائل في تصوير واقع الأزمة، وبناء المِخْيال السَّردي – بين الروائيين في الفترة السابقة الذكر، فإن الأمر المؤكد أنهم يتقاطعون في وعيهم بحقيقتها

---

[1] لوسيان غولدمان. المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. ترجمة مصطفى المسناوي. ط1. دار الحداثة، بيروت، 1981، ص:14.

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والإيدولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي).ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص:66.

ونتائجها بوصفهم شاهدين على وقائعها ويمتلكون موقفاً نقدياً من قضايا المجتمع وقادرين على التأثير في الواقع. وواسيني الأعرج واحدٌ من الروائيين الذين عايشوا الأزمة السياسية في الجزائر وكتبوا عنها برؤية فاعلة، لأن الكتابة من منظوره تساوي الوجود الفعلي للإنسان في الحياة وأفضل الوسائل لمقاومة الموت والعدم وهذا ما جسّده في أثره الروائي« **ذاكرة الماء**» حيث نجد ثنائية الموت والحياة تسيطر على مسار السّرد وتتحكم في دلالته بوصفه البنية الدّالة الكُليَّة أو الشمولية فهي الفكرة المحورية، وندرك عمق هذه الجدلية في وصف واقع التسعينات من خلال العناوين التي وضعها الروائي لقسمي روايته فالأول بعنوان «الوردة والسّيف» والثاني بعنوان« الخطوة والسّيف» فما الوردة إلا الحياة التي تتقدم خطوة، خطوة من الموت بحد السّيف. هذا الموت العنيف واللاإنساني في ظل واقع ذو أبعادٍ قاتمة، يحفل بالقيم السلبية، التي أوسعها الروائي نقداً وتشريحاً في نصه« **ذاكرة الماء**» ولعل أهمها الموت.

1. الموت:

مثلت قيمة الموت محور الدلالة في« **ذاكرة الماء**» فمنها الانطلاق وإليها المنتهى، حيث استهل الروائي نصّه بنبوءة الموت التي جاء بها على لسان العرّافة التي بشّرت أمه بقدومه (الكاتب) وطلبت منها أن تتصدّق كثيراً وإلا ستكون نهايته بالحديد، تلك النبؤة التي سخرت منها والدته، ونعتت صاحبتها بالمجنونة، يصدّقها الكاتب بقوله:« **خامسك، أبشّرك، سيكون صبيا جميلا، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكّرا، تصدّقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد. أي حديد؟؟**

- قالت أمي.

- سكين، رصاصة، سيارة، طائرة...

- مجنونة العرافة الرصاص انتقى مع الثورة. الطائرة بعيدة عنا وهي للذين يعرفونها ويملكون خير الدّنيا، والسكين للجزّارين، وأنت هو أنت جميل كالنوار وطويل كالنخلة.

- وها هو الزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرّصاص والطائرات التي أركبها، مجبراً، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ» .[1]

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري» .ط1. رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، 2012، ص: (10-11).

فالنص يمثل رحلة انتظار البطل لحقيقة وحيدة وحتمية هي الموت، لينتهي وكابوس الموت يسيطر على مخيلته حتى يكاد يودي به إلى الجنون إذ يختلط عليه الواقع بشبع الموت الذي أحال هذا الأخير إلى واقع مأزوم مما جعل البطل يعيش حالة انشطار بين واقعين مختلفين، واقع كائن هو الموت وواقع مرغوب هو الحياة.

ولم يتحدث الكاتب عن الموت بوصفه طقساً طبيعياً ينهي دورة الحياة بصورة بديهية فطرية بل تحدث عن الموت الذي ينفي الحياة ليشغل مساحة الوجود، فتتحول هذه الأخيرة (الحياة) إلى أمر استثنائي وعارض، ويغدو الموت الحقيقة المؤلمة التي تتحكم في مسار السرد وتهيمن على الفضاء الروائي بشخوصه وأزمنته وأمكنته.

لقد سيطر هاجس الموت على تفكير الراوي وأثث عالمه السّردي وأضحى الوجهة الوحيدة والأكيدة في ذاكرته ووجدانه، واستبدّ بشعوره وتعدّاه ليخيّم بظلاله على فضاءاته الجغرافية، الشارع، المدينة، الوطن« **إذا خرجتُ وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشوارع قد قادتني نحو الموت**» .[1]

الموت إذن سيطر على واقع الراوي وحاضره فهو الكابوس الوحيد الذي يلون أحلامه، فذلك الإصرار من قبل الراوي (البطل) على الحياة والكبت المؤلم لفجائية الموت يستدعي حضور هذا الأخير في أحلامه« **رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء مخزية: داستني سيارة فمزقتني، ولكني في النهاية استطعت أن أقوم مثل طفل متهور بعد أن جمعت نفسي، قطعة قطعة ثم قمتُ، واستطعت أن أقف على قَدميَّ، بالرغم من الصعوبات والاستحالاتِ. رأيت منشارًا يقطعني مثل قطعة خشب وأنا أضحك بصوت عالٍ وأقهقه مثل المجنون**» .[2] والحقيقة أن هذه الأحلام هي تجسيد لواقع مرفوض من قبل الكاتب الذي أصر دائما على مجابهة الموت فحتى في هذا الحلم يقف على قدميه، ويضحك بصوت عالٍ فكأنه في منطقة وسط بين الوعي والجنون.

يعود الموت مرة أخرى، ويتمثل للبطل الراوي بشكل معلن في صورة رجل مشبوه يطلب منه المساعدة في العثور على العمل، وبعدها يدعي أنه يبحث عن طبيب أسنان في الحي، الأمر الذي أثار شك البطل« **ماذا كان يريد؟ - لا شيء يبحث عن طبيب أسنان.**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:12.

[2] المصدر نفسه. ص: 12.

ما عجبنيش مُطلقًا – لا يوجد طبيب أسنان في الحي، وهو يدّعي أنه من سكان الحي ليس من الحي لم أره أبدًا في حياتي» .[1]

ثم يفاجأ البطل ومريم باتصال مدير الأمن الحضري للمنطقة التي يقيمان بها، وقدومه شخصياً لتحذيرهما« **كل ما أقوله لكما، أن تغادرا المكان، فهذا المكان مهجع للقتلة، أنتما في وضع خطير جدًا. سألنا عن التهديدات. قالت مريم:**

- كثيرة سلمت بعضها للشرطة، والبعض الآخر مزّقته تعودنا عليها.

- هكذا يفعلون، يبتذلونها بكثرتها، وعندما يدخل المرء في دائرة العادة ينقضون عليه» .[2]، وهذا التهديد بالقتل الذي تلقاه (الكاتب – الراوي)، بصرف النّظر عن حقيقته، أحدث فعلاً، أم أنه من وحي التخييل الفني، فقد كان حجة مقنعة في مسار المنجز الروائي« القائم على التخييل الذاتي بالأساس للاشتغال في العمق على سوسيولوجيا الواقع الجزائري المأزوم».[3]

ذلك الصراع السياسي بين السلطة والإسلاميين الذي أتى على الأخضر واليابس وأدى إلى تفاقم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، فأدى إلى الموت الحتمي بداية التسعينيات، الموت الذي استهدف الكتاب والمثقفين بوصفهم ثائرين على دعاة الموت، رافضين الخنوع للأفكار المتطرفة أو الأحادية التي تؤمن وتبارك الرؤية من منظور واحد، ومن ثم توالت التهديدات للكاتب وتعددت ولعل أهمها الرسالة التي حملت ختما كبيراً وكتبت بخط لا يترك مجالاً للتساؤل« **أيها الطواغيت الصغار، سترون أي منقلب تنقلبون...الإنذار الأخير....»** .[4]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (19-20).

[2] المصدر نفسه. ص: 20.

[3] عبد الله شطاح. نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في "أنثى السراب" لواسيني الأعرج).ج2 (قراءات نقدية وتحليلية لأعمال وسيني الأعرج). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج. هكذا تكلم.. هكذا كتب. ص: 390.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:65.

هكذا تتحول حياة (البطل – الراوي) إلى حياة الموت« فقبل الموت هناك انتظار الموت الذي هو أصعب من الموت الفعلي آلاف المرات» .[1] فالموت يحتل مساحة الحاضر والمستقبل، ويشكل الإطار النفسي القاتم الذي يحيا ضمنه (البطل – الراوي)، والحقيقة الوحيدة التي لازمته،« **أحيانا أتعجب كيف نجوت من الموت حتى الآن، مع أن الموت ظل في داخلي، هو المسألة الوحيدة المؤكدة** » .[2] واستعمال ضمير المتكلم من قبل الذات الساردة، اعتراف من قبلها يوحي بمحاولتها فهم التطورات الخارجية انطلاقا من التغيرات التي مسّت الذات المفرده، والعكس لأن الراوي هو ذاته الشخصية الروائية الفاعلة، التي تتحرك دائما بين محورين الحياة والموت، في عالم لا يقين ولا مطلق فيه إلا الموت والكاتب (البطل) بعد هذا الإيمان بقدرية الموت يؤكد طريقه نحو الموت بقوله:« **واصلت الانحدار المجنون نحو الموت**» .[3] ويتحول الموت إلى مشهد متكامل في حياة (البطل- الراوي) ويستحضره في حوار داخلي، يتساءل فيه عن الطرق المحتملة لموته« **وضعت كل سيناريوهات الموت العالي، ولكن سيناريوهات هذا الموت الواطئ، الفجائي لم أتخيّله مطلقا، نحذر من كل شيء، وربّما في الليل ونحن نيام نرى كابوسًا مزعجًا،ن مرعوبين. نستيقظ. نلعن ولد الحرامي، نقوم نحو الحمّام نغسل وجهنا ثم فجأة ننزلق. يصطدم الرأس برخام الحمّام وينتهي كل شيء. الآن مثلا ! ماذا لو يتوقف محرك السيارة؟ وتمر من هنا دورية عسكرية في الليل. أؤشر لها لمساعدتي، يبدو لها ذراعي من درجة الخوف سلاحا مشهراً. فأقتل وأبقى هناك مثل الجرذ أو يكتشفني القتلة يتسلَّون بي ليلة بكاملها**» .[4] والحقيقة أن هذا الحوار ساهم في تحديد نفسية (البطل – الراوي) كذات ساردة، متعديا إلى كشف الحالة النفسية المضطربة للذات الجمعية في ثنايا الأزمنة التي لم تستثنى أحدا والقرينة الدالة على ذلك إثبات النون في الكلمات:« نحْذر – نحن – نيام – نرى – نقوم – نستيقظ- نلعن – نغسل – ننزلق» أي الحديث بضمير

---

[1] صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص:19.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 115.

[3] المصدر نفسه، ص: 361.

[4] المصدر نفسه، ص: (472-473).

الجماعة "نحن"، والكاتب في هذا المقام يبتعد عن تفسير الحالة النفسية لبطله تفسيرا مباشراً، تقريرياً بل يكسبها قسطا من الحركة وإن كانت داخلية غير ظاهرة.

وبعد استعانة الكاتب بآلية الحوار للتدليل على الاحتمالات التي رسمها البطل – الراوي لموته، ها هو يفعّل آلية الوصف مقرونة بالحوار الداخلي ليبين لنا فداحة الموت بتفاصيله الدقيقة وأشكاله المختلفة بألق لغوي ومقدرة على التعامل مع الألفاظ، وبتعبير بعيد عن التسطيح يتنفس في أجواء جنائزية حزينة (البطل – الراوي) وهو يصارع الموت في لحظاته الأخيرة «**كيف أواجه الموت عندما يصبح حتمية؟ كيف تكون اللحظة الأخيرة عندما أسقط مجروحًا، عاجزًا عن كل حركة وأنا لا أصدق عينيّ وهم يستعدون للإجهاز عليّ نهائيا يملأ الدم عينيّ أغيب حتى قبل أن أسمع الطّلقة الأخيرة وهي تملأ دماغي بصوتها الجاف – دقات القلب لم تعد عادية أوف ! متى كانت عادية؟ وهل بقي شيء عادي في هذه البلاد؟...ملايين الأسئلة، المتزامنة في الرّأس لم تمنعني مع ذلك من التّخطيط لسيناريوهات الموت والمجابهة هي سيناريوهات تتكرّر يوميًا العشرات من المرات. أحياناً أبتدعها وأنا أعبّر شارع ديدوش مراد، أتألم. الألم الجاف. فمي ينشف مثل الرّمل. أشعر بحدّ السكين وهو يرتعش على ظهري. قاطعاً، قاتلاً. أمد يدي نحوه. اليد التي رشقت السّكين لا أراها. أتحسّس البرودة الحديدة وهي تشقّ الضلوع وتخترق القلب والأوعية والأغشية وتخرج عند الصدر، تحت الحلمة بالضبط. أقاوم قليلا لأبقى واقفا على قدمي. أشعر بالفجوة، بالفراغ، بالثقب الذي اخترق القلب في منتصفه، وبالهواء الشاحن يتسرّب عبره، والدّم يسيل كأغنية مسروقة. أسمع صوت الشلالات بمياهها الباردة التي تملأ رأسي. أتحسّس الفاجعة بمزيد من الصّمت والخوف. أقاوم. أرفض أن أسقط على ركبتيّ مثل الجمل عندما يسقط يكثر ذبّاحه. اليد الخشنة على رأسي، لا تنتظر إلا ذلك لتجهز عليّ، أتحسس رقبتي التي صارت منكسرة ومهيّأة للذّبح. أبذل مجهودًا أخيرًا. أرفض هذا الموت الغامض الآتي من طعنة أكثر غموضاً. أقوم وأحاول أن أركض باتجاه الجامعة المركزية»** .[1]

قد استخدم الكاتب حدث الموت ليكشف عن تجلّيات ذاته عبر الذوات الأخرى ولاسيما« الأم» ، حيث تختار الذات المتؤلمة (البطل–الرّوي) المحبطة، استحضار وتخيل

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 492.

حالة« الأم» بوصفها الحب النقي من أجل تثبيت هذا الحب في دواخل الذات التي يداهمها الموت، ليقاوم بذلك عوامل النهاية والموت، والأم ذاتها تستدعي ذكريات طفولة البطل مترجمة بذلك رفضها لموته« **تحت اندهاشات الناس الذين كانوا يصرخون، ويفتحون الطّريق لي ولدمي الذي كان يتبعني كالظل الأحمر. تأتيني قريتي دفعة واحدة، تجري من تحتها الأنهار وفوقها السّماء والشمس والنوارس بوقوقاتها الكثيرة. الفقهاء وهم يخرجون السّلكة على روحي ويتمنّون لي نعيمًا وجنة تجري من تحتها الأنهار...أمي وحدها بكي في صمت، تشعر بالألم الفقد والخسارة الكبرى. تنزوي ترى نفسها تفتح الباب الخشبية القديمة. تراني في الحوش الواسع مع ابنة خالتي التي كانت مجنونة علي وتتواطأ مع أمي، ننظّف البيت من أوراق الدّالية المتساقطة، نجلس نحن الثلاثة، تفتح الحمّارة ذات الأرجل الخشبية الثلاثة وتبدأ في مخض اللّبن، وعندما تنتهي تفرغ لنا كأسين طريّين وهي تغمز ابنة خالتي:**

- اللّبن كالحليب، يقرب بين الأحباب.

لم تغمض عينيها وتقوم من الزاوية وهي تحاول أن لا تصدّق خبر موتي ململمة دموعها، الباب الخشبية العتيقة صارت موصدة ولكن يفتحها أحد بعدي.

- الموت ابن الكلب، عندما يأتي لا يسأل.

لقد تغيّر ذلك الزمن يا أمّي الموت اليوم صار يسأل ويختار وحدها أمي تبكيني بحزن وقساوة» .[1] من هنا فالموت وإن كان نهاية معينة، فهو حياة في محيط وقوعه، لأنه يحدث وقعاً مختلفا لدى الأحياء« فالموت درامي في جوهره، إنما الذي ينفّذ تلك الدرامية، ويمنحها جمالية مميزة هي قدرة الآخرين، الأحياء، على تشغيل رمزية الموت، وشحنه بمعاني حياتهم، "هم" وجعله مرتكزًا في "بلاغتهم" وقدرتهم على الإقناع» .[2] فموت الفرد غياب له فحسب، غير أنه حضور فريد للتخييل الخاص بالآخرين، حيث تتم إعادة إنتاج الفناء الجسدي في صور فنية ودراما الألفاظ التي تبعث الحياة في الموت، هي حياة رمزية.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (492-493).

[2] شرف الدين ماجدولين. الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص:63.

يعود الموت تارة أخرى ليشتغل على مستوى الأحلام في شكل كوابيس بوصفها تأويلاً للواقع، أي إن موضوع هذه الكوابيس لصيق بالواقع« **أجد نفسي في غمرة كابوس دون ألوان. كابوس، ليس كالحلم، واضح الوجوه والتفاصيل. أراهم من فوق من الطابق الخامس، وهم يطعنون رجلا يشبهني أنا. مكتف كالخروف، وهم سبعة، يتناوبون لمقترحاتهم. أتمنى أن يكون واحداً منهم إنسانًا، ويرحمني برصاصة، ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذّبح ضررا، بالمنجل، بالسّكين، بالسّيف، بالفأس بالشّاقور، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد البناء الذي حوّل إلى كتلة تشبه الحربة؟ أقوم مذعورًا. أغسل وجهي، أنتظر الصبّاح لأخرج نحو الموت آخر**» .[1]

فالموت في الكابوس يحيل على الموت في الواقع، لأن الحدود بينهما تكاد تختفي فواقع الموت كابوس، وكابوس الموت واقع بالنسبة للبطل كون هذه الكوابيس تحدث لديه نوع من التوازن النفسي النّابع من فداحة واقع الموت ومأساويته الذي يأبى أن يقبله في حالة التفكير الواعي فتعمل آليته أثناء الحلم لتنتج انسجاما وتوافقا في نفسية البطل – ولئن سيطر الموت على أحلام (البطل – الراوي)، فهو يمثل أيضا في حالات يقظته ووعيه ويسيطر على وجوده النفسي، ويحتل مساحة تفكيره، فتظهر على مستوى السرد شخصيات حقيقية وأخرى افتراضية، الأولى تمثل الذات المركزية والثانية. تكمّلها وتؤكد مصيرها المحتوم، حيث يتناوب ضميرا المتكلم والغائب لتأدية وظيفة الموت وتأكيدها بوصفهما مفعولا به لا فاعلا فـــ« **عندما يواجه الإنسان موته وحيداً، تعبره تفاصيل حياته في ثانية واحدة. لكني أنا لم أمت ومازلت واقفا ها هنا، متكئًا على جدارٍ ميّت. يدي اليمنى في جيبي، وشاهدي على رأس القنبلة المسيلة للدّموع، أسمع الخطوات وهي تتقطع مثل قطرات ماء حنفية مغلقة بشكل سيء، وأبدأ في تعيين مكان الضربة الأولى. كل شيء يتعلّق بالضّربة الأولى، إما أن تكون جيدة وصائبة وإما خاسرة، ومعها تخسر روحك، لهذا يجب أن تكون في العيون، وبعدها أدفعهما بسرعة، وأنزل عبر الدّروج ولا ألتفت ورائي...لا أحد معك يا ابن أمّي سوى الحائط والفراغ وسرعتك وهذه القنبلة المسيلة للدّموع التي تتحسّسها في كل لحظة وتتمنى أن لا تخونك عندما ينفخ في**

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 496.

البلاد والصور. يقولون إن القاتل يأتيك من حيث لا تنتظره فأنا إذن محظوظ جدّاَ. ها هو يأتني من حيث أنتظره» .[1]

فهذا الحوار ساهم في إجلاء ذلك التّمزق والصراع الذين يحياهما البطل في كنف الموت الذي يسيّج حاضره ومستقبله بوصفه جزءا من الأزمة.

هل كل هذه الكوابيس ورؤى الموت في اليقظة مجرّد هلوسات؟ هل أصبح من المؤكد أن سيناريوهات الموت هي الطريق إلى« محنة الجنون العاري» وهو الملفوظ الذي اختاره الكاتب عنواناً فرعيًا لنصّه للتدليل على ارتباك الذّات الساردة ودرجة الفوضى واللاّيقين والشّك الذي يعانيه في تلقي الأمور والحقائق فكلّها أضحت علامات رامزة للموت، فبين الحياة والموت رحلة وجودية للإنسان لامناص منها، وحقيقة كونية لا مهرب منها، أما ما بين الموت والحياة في العشرية السوداء شعرة بين العقل والجنون، فشدّة الحذر من الموت المتخفي أو المعلن والخوف من المصير المجهول، قد تفقد الإنسان صوابه وتجعله يهيم على وجهه أو يفقد القدرة على إدراك الحقائق وتقييمها تقييما دقيقا، وهذا ما يبينه هذا المقطع« **فتحت الباب، دخلنا. كانت رجلاي ترتعشان. شيء ما كان يولد فيَّ، يشبه الخوف ولكنّه لم يكن خوفًا على الإطلاق. سألت ريما.**

- ألم يزعجك ديدي عند مدخل البناية؟

- لا. لا ما كاين حتى واحد. المدخل خالي.

- شعرت بشعر رأسي يتفقد ويقف كالشّوك وكالمسامير ثم تدخَّلت فاطمة.

- واش من ديدي؟ ديدي راح من زمان. أمه تقول راح عند خواله فهي تخاف عليه كثيرًا.

- ما كاين حتى واحد عند المدخل؟

- وعلاش، شفت شيء واحد؟

- لا. لا. وجارنا اللي يسكن في الطابق السابع؟

- مسكين من كثرة خوفه من الموت، ترك عمله. هذا الصباح وهو نازل سقط في الدّروج وانكسرت رجله اليمنى وهو في بيته بعدما أَخَذْتُه إلى المستشفى وجبَّروه، رَيَّح نهائيا. أخذته وأخذته معي ريما بالمناسبة عند الطبيب وطمأنوني عليها.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 503.

- لا يستطيع المشي نهائيا؟

- كيفاش تحبه يخرج وهو مهرَّس ! قلت لك هو مجبَّر.

شعرت برغبة كبيرة، كبيرة، للصُراخ. كنتُ متعبًا، ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرّد حالة مجنونة.لا.لا. مستحيل. هل بدأت أتضاءل مثل الشّمعة؟.....

- ريما ما تفتحيش. أنا أفتح الباب

وقبل أن أتسلَّح بالقنبلة المسيلة للدُّموع، وأرى من الطارق من العوينة الزجاجية قالت:

- بابا لا يوجد أي دق على الباب. لم أتكلم ولكني عدت إلى الصوفة، وتمددت هذه المرة بكل طولي، بعد أن ملأتي وجه نوارة وهي تنحب يوسف وتبحث عن مكان لها داخل مستشفى المجانين. كنت منطفئا» .[1]

نخلص إلى أن الموت في« **ذاكرة الماء**» مثَّل الموضوع المركزي وطغى على بنيتها السردية، وتجلَّى ذلك في سيرة (البطل – الراوي)، حيث مثل الموت واقعه وسيطر على تفكيره ورَاوده في أحلامه فكان بذلك المتحكم الوحيد في منطقتي الوعي واللاوعي عنده والفعل الأكثر ورودًا في الأثر الروائي حيث شكل هويّته بامتياز، وبوصفه دلالة مركزية فقد اقترنت به عدة دلالات ثانوية كالخوف، والعلاقة بين الموت والخوف مسألة بديهية، ففكرة الموت تبعث في المرء إحساسًا بالرّهبة لأنها تترجم النهاية، أو الحد الفاصل بين الوجود والعدم، والمقصود بالعدم في هذا المقام، نهاية الحياة. ناهيك عن موت محتوم وبأبشع الوسائل والطّرق، لا شك أن ترقبه سيجعل الإنسان يعيش حالة اضطراب وخوف دائم، ليس له حدود، وهذا ما جسّده الأعوج في روايته« **ذاكرة الماء**» التي تسرد سيرة الموت، الموت الذي مثل الحقيقة الوحيدة والأكيدة التي أرقت (البطل – الراوي)، وهو يستعد لها، فاستبد به شعور الخوف إذ يحضر نفسه لاستقبال القتلة، ويرسم معالم اللحظة الأخيرة، بكل ما تحمله من ألم وترقب وإبهام، مما جعله يخطط بشكل دقيق لتحركاته« **فالخوف كثيراً ما يجعل منا أناساً آليين نتحرك في أغلب الأوقات بشكل غرائزي...الخوف والترقب والسؤال وهم يرتسمون على وجهي**» .[2] فالخوف لم يعد

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (504-505-506-507).

[2] المصدر نفسه. ص: 71.

شعورًا استثنائيا، بل سيطر على مساحة الشعور بصورة طبيعية فسيطر على حركة الشّخوص وتحكم في سلوكاتهم، وجعل حياتهم محطَّة للغموض والأسئلة المبهمة، والبطل أهم أولئك الشّخوص الذين سلَّموا بحتمية الموت، وسطوته، والخوف من بشاعته وهمجيته« **وهل هناك شخص يتذكرنا ويعرفنا في هذا الخوف، غيرهم شيبوا حياتنا، الله يشيبهم.**

- أوف صرنا قدريين الموت هو الموت، نتساءل كيف ستكون نهايتنا؟ تحت سِكّين حَافٍ، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح؟ بمحشوشة؟ أو برصاصات طائشة» .[1]

ويربط الكاتب مرة أخرى الموت بالخوف، ويؤكد أن مختلف الحقائق والأحداث التي كانت تستقطب اهتمام الكثيرين، لم تصبح ذات قيمة في خضم الموت اليومي« **حتى الاضرابات التي كانت تسحب وراءها عددًا كبيرًا، لم تعد أمام الموت اليومي والخوف تثير أحدًا، الوجوه التي كانت تأكلها فراغات الموت، زاد عددها»** .[2] ويغدو الخوف مقترنا بالموت فضاءً يزاحمُ فضاءات الحياة، ولا نقصد الفضاء بالمعنى المكاني، بل بالمعنى النفسي الذي يحيل على خصوصية الوعي والإحساس بحجم المأساة من قبل البطل، فكل الفضاءات الانتقالية المادية ارتبطت بقيمة رمزية هي الموت« **انْطلقت أنا بسرعة مجنونة داخل خوف الموت والمفاجآت»** .[3]

تكاد العلاقة بين الموت والخوف كطرفي ثنائية تختفي في اللحظات الأخيرة، حيث يتلاحمان فيصيران حقيقة واحدة، لما يفرض الموت سطوته على الذين يتعرّضون للقتل، ويبحثون عن سُبل النجاة لكن دون جدوى« **أبحث بخوف عن اللحظات الأخيرة للذين قُتلوا وهم يبحثون عن سبلهم اليائسة للدفاع. قلم...فرشاة أسنان...مقبض مكنسة... آنية رخامية...حبل...كتاب...ثم يزفرون بيأس بعدما يتضاءل الخوف حين يصير هو نفسه موتا»** ،[4] فالخوف ليس من الموت، ولكن من بشاعته وقتامة قلوب القتلة الذين لا يعرفون الرحمة« **وهل يرحمه القتلة الذين تلمع عيونهم فجأة تحت كثافة رغبة القتل**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 72.

[2] المصدر نفسه. ص: 76.

[3] المصدر نفسه. ص: 459.

[4] المصدر نفسه. ص:462.

والخوف، ها !!ها !!ها !! سنقطعك، وننزع عيونك وقلبك أمام الجميع قبل أن نذبحك، لدينا كل الوقت الكافي للتسلي بجسدك» .[1]

لم يستحوذ الخوف على الأنا (البطل – الراوي) فحسب، بل طبع العلاقة بين الأنا والآخر مما يوحي باشتغال التخييل الذاتي ضمن الواقع،« فالأنا الساردة صوت مهيمن فردي، ولكنها تعبّر عن المجموع في إطار وجهة نطر خاصة، وهي في تعبيرها عن هذا المجموع من خلال تشكيل الشخصيات، لا تشكل شخصيات فقط، وإنما تشكل أنماطا، يمكن أن تكون كاشفةَ عن كثيرين ينظرون داخل هذا النمط» .[2] فخلق هذا النمط ينوب عن فئة اجتماعية أو المجتمع كاملا، فالخوف من الموت أشاع الشك واللاَّيقين بين الشخوص« **من حين لآخر تتعقبني سيارة. أحتاط. ولكنها سرعان ما تمر مثل البرق من أمامي. لست أدري من كان خائفا من الآخر أنا أم سائقها، أم كلانا؟ إنها ساعة الخوف»** .[3]

يكون الموت أشد إيلاماً إذا تعلق بالغدر والخداع وهو ما يخيف بالفعل« **لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظهر، الخديعة، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أتحسسها يوميا، كلما خرجت أو دخلت...»** ،[4] ويفقد الخوف هويته، ويتلون بالغموض والإبهام إذا ما ارتبط بموت من نحب، وتساقط صورهم من الذاكرة، واختفائها جراء الحزن الذي يجعل من الذاكرة مليئة بالفجوات، ويوقف فعلها التذكري ويحوله إلى فعل نسيان« **خوف ما يعتريني، لا يشبه بقية الخوف كل خوف له طقوسه ونظامه ورائحته ومدته. بذلت مجهودا كبيرا لاسترداد هذه الوجوه ولكن انكساراتها في داخلي مثل المرايا المشقوقة متعتني من ملامستها بصفاء. التعب يوسع من ثقوب الذاكرة، ويزيد في بياضاتها التي تتنامى كلما كان الحزن كبيرا»** .[5]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:463.

[2] عادل ضرغام. في السرد الروائي. ص: 54.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 464.

[4] المصدر نفسه. ص: 477.

[5] المصدر نفسه. ص: 478.

الخوف من مواجهة مصير الموت الحتمي لئن سيطر على الذاكرة، فقد استوجب من البطل الحذر الشديد والحرص أيضا في التعامل مع الآخرين ومحاولة تتبع سلوكاتهم بوصفهم مشاريع محتملة للموت« **أخيراً وصلت ليبدأ فصل آخر من طقوس الخوف وتلمس الأصوات الغامضة وتفكيكها صوتًا صوتًا. والخزرات ومحاولة قراءة ما يختبئ داخل العيون، والحركات التي تخبّئ غير ما تظهر، والحذر المستميت من حالة السهو التي تخلّفها رؤية البحر المليئة شوقًا وإغراءً»**[1]

يمكننا أن نخلص إلى أن الخوف من الموت حالة ثابتة، لاسيما إذا تعلّق الأمر بموت مجهول الملامح والموقع والزّمن، فإنه سيتحول إلى حالة شعورية مستبدّة، تعتري البطل كما في الأثر الروائي، فتقيّد حريته وتتحكم بسلوكاته، وتسلب قدرته على مجابهة الأمور بحكمة، وتمنعه من التعامل مع الآخرين تعاملاً اجتماعياً مقبولاً، فالخوف إذن حالة نفسية غير سوية بالنّظر إلى نتائجه السلبية وتجلياته الخطيرة التي تكبُت وتقمع الوجود الفعلي للإنسان، وتثبّط حركته المنافية للسكون والموت، فيستحيل الخوف من الموت، موت مضاعف.

يتجاوز الموت كونه فكرة تجريدية واقعية تهيمن على وعي البطل وفعله لتضم العديد من الموضوعات التي تدور في فلكها كموت القيم، موت المدينة، موت الوطن واغتيال المثقفين، حيث مثل اغتيال المثقّف الشاعر يوسف صديق بالنسبة لـــ(البطل – الراوي) أهم الأحداث وأشدها وقعا على نفسه بالنظر لهمجيته وفظاعته وتنافيه مع القيم الإنسانية.

أ. اغتيال المثقفين (الشاعر يوسف):

اعتنت الرواية العربية الحديثة عمومًا والجزائرية خصوصًا بتقديم صور متعددة عن الشخوص لتحاكي الواقع الاجتماعي بتنوّعات أنماطه، مثل صورة الرَّجل، صورة المرأة، صورة الإنسان البسيط صورة المثقّف« ولأن صورة المثقّف بوجهٍ عام من الموضوعات التي قد لا تخلو منها رواية بحكم وضعية كاتبها، وباعتبار أن الذّات الساردة فيها أحد تجلّيات هذه الصورة» ،[2] وهذا ما تجلّى في« **ذاكرة الماء**» ، فالذّات السَّاردة هي ذات

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:483.

[2] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية). ص:06.

البطل الأستاذ الجامعي المثقف الكاتب، الذي لم يرض بفداحة الأزمة، وتأثيرها السلبي على مجتمعه، فراح يحاول البحث في أسبابها، وخلفياتها وفق رؤية واعية وفكر نقدي ينظر إلى الأمور بموضوعية، سواء تعلق الأمر بمجتمعه، أو بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو السلطة، ضمن قوانينها وأعرافها« باعتباره أحد أهم الشخوص في مجتمع ما والذي يقوم في بعض الأحيان بالتفكير نيابة عن المجتمع والتعبير عن واقعه، لأن هناك صلة بين حركية المثقف وحركية المجتمع» .[1] هذه المميزات في المثقف ودوره الهام في تشكيل الرؤى وصناعة التغيير في مجتمع ما تدفعنا إلى تساؤل أولي مفاده ما هي الثقافة؟ ومن هو المثقف؟

يعد مفهوم الثقافة من أوسع المفاهيم بالنظر إلى اتساع دائرة المنتمين إليه فـــ «الثقافة بوصفها عالما من الرموز يشمل الفن والعلم والدّين» .[2] تحيلنا إلى تعدد الأصناف فيها من أهل العلم والمعرفة والأدب. والفن والدين، وإذا سلّمنا بأن كل إنسان يمتلك قدراً من المعرفة في أحد هذه المجالات، جاز لنا القول أن« كل الناس مثقفون، لكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفة المثقفين في المجتمع» ،[3] أي إن لكل إنسان رؤية خاصة للعالم ونمطًا من التعامل الأخلاقي والاجتماعي وتجسيدًا للإنتاج الفكري إذن فكل الناس مثقفون ولكن مع اختلاف مستويات ثقافتهم، فالمثقف هو المفكر والأديب والعالم والكاتب والفنان والمبدع ورجل الدين والطبيب والمهندس والمدير والطيار ورجل القانون ورجل الأعمال والطالب والأستاذ والإعلامي، فكل هؤلاء هم صناع أفكار وأطراف فاعلة لهم القدرة على التأثير في الواقع أو تغييره، فالعبرة تكمن إذن في وظيفة المثقف والتي تتبدى في ذلك الحس النقدي الذي يمتلكه إذ يسعى دائما إلى أن يقف موقفا إيجابيا من قضايا المجتمع ومستجدات الواقع ويجتهد في تغيير وعي الأفراد وكذلك الفئات الاجتماعية، وبالتالي تشكيل رؤية شمولية جديدة للعالم والحياة. وهذا الدور لا يتأتى لكل الأفراد، بل لفئة خاصة هي فئة المثقفون الحقيقيون، الذين يمثلون الفاعل الاجتماعي الجمعي بوصفهم قوة محركة تلتزم بخدمة المجتمع، وترسيخ القيم الإنسانية النبيلة فيه وتجذير الانتماء

---

(1) المرجع السابق. ص:07.

(2) المرجع نفسه. ص: 38.

(3) المرجع نفسه. ص: 26.

والهوية والدفاع عن الكيان الحضاري كونهم يمثلون بؤرة هذا الكيان لأن« المثقف فرد منح قدرة على تمثيل رسالة أو وجهة نظر أو موقف أو رأي وتجسيدها والنطق بها أمام جمهور معين ومن أجله» .[1] يعمل بوصفه جزءا في إطار نخبة مثقفة، تهدف إلى بناء المجتمع من خلال إنتاج الأفكار والمفاهيم الإيجابية التي تحقق الوجود الفعلي للأفراد والمجتمع. هذه الاستقلالية للمثقفين ودورهم الطليعي في الدفاع عن« الحقيقة والعدالة والدفاع المستميت ضد الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي والتعصب الديني أو العرقي واعتداء الأقوياء على الضعفاء» .[2] يجعلهم يشكلون ضمير الأمم والمجتمعات، والأمر ذاته يجعلهم المستهدف الأول من قبل القوى المعارضة بتعددها، أفراد، مؤسسات حركات تطرفية، سلطة الدولة أو سلطة المجتمع، أو سلطة الأيديولوجيا وهذا ما يتجلى في« **ذاكرة الماء**» ، حيث رصد الروائي من خلالها التموقع المركزي للمثقف في قلب الصراع الدامي والأزمة الخانقة والموت المعلن في التسعينات، حيث إنه لم يقف موقفا حياديا، مما يحدث بل حاول البحث في أسباب الأزمة ودوافعها، وحاول استنطاق التاريخ ومساءلته، والتنقيب في الذاكرة لمعرفة خفايا الماضي وإدراك الخلفيات الحقيقية لميلاد الأزمة في التسعينات، مؤكدا أن هذا الجرح ليس وليد الساعة، بل كان نتيجة تراكمات اقتصادية وسياسية واجتماعية، ساهمت فيها أطراف حاكمة وأخرى معارضة، تهمها المكاسب الفئوية أو الشخصية، وتؤمن بالرؤية الأحادية كمنهج لتسيير وإدارة مختلف شؤون البلاد، فهي لا تتوانى عن إسكات كل صوت مناوئ يهدد كيانها، ويزعزع استقرارها، ولا يقبل برؤاها الفكرية بوصفها ليست مقدسة ولا منزهة عن الخطأ، لأن هذا الصوت ببساطة يثبط المشاريع الانتهازية لهذه الأطراف المتعصبة، هذه الأخيرة التي تسعى بكل قوتها للإبقاء على وجودها وإن كانت ضريبة ذلك باهظة، والحال ما حدث في التسعينيات، مجتمع فكت كل روابطه، وغيبت كل قيمه الإيجابية، ولم يبق إلا الشك والخوف الحزن والموت والفجيعة تصنع يومياته وحاضره، ووطن كاد يساق إلى نهايته من قبل أبنائه الذين باعوا استقراره بثمن بخس باسم إيديولوجيا السلطة أو الإيديولوجية الدينية، شعاراته الإقصاء أو التعصب، الأحادية أو التطرق، وغرضه الأوحد الفوز بسلطة سياسية تحكم

---

[1] المرجع السابق. ص:35.

[2] المرجع نفسه. ص:29.

البلاد والعباد، مما أوجد تصادما بين الحقلين الثقافي والسياسي كمجالين للفعل الاجتماعي، من هذا المنطلق حاول الروائي من خلال بطله الكاتب المثقف أن يقدم صورة للمثقف الحيوي الفاعل الذي لم تقعده الأزمة عن أداء دوره في تبيين الحقيقة، رغم التباسها، ولم تسكت التهديدات صوته رغم بشاعتها وعدم إنسانيتها، ولم يطل الموت وجوده كما كان يروم، لأن وجوده هو الإبداع والكتابة والتفكير، والموسيقى والقول، وكذلك الفعل، لأن كل هذه الملكات نابعة ولاشك من رؤى تهدف إلى بناء الوعي الفردي وتحقيق نسيج اجتماعي متماسك. وتطوير البناء الحضاري وخلق مساحة من الاختلاف والإئتلاف بين الأفراد والفئات الاجتماعية وحتى بين الطبقات السياسية المتعارضة وفق رؤية شمولية للكون والعالم.

هذا ما حاول الروائي أن يقوله في **(ذاكرة الماء)**، فبطله أستاذ جامعي وكاتب روائي يكاد يتماهى مع الوجود الفعلي للكاتب الفعلي للنص **واسيني الأعرج**، إذ يسرد مقاطع تؤكد هذه الحقيقة، كتسميته تيمنا بالولي الصالح« **سيدي محمد الواسيني**» ، وشخوصه تتعدد وتختلف رؤاها الإيديولوجية، ونصه يتشكل فتكتبه جدلية الموت والحياة وتتابع أحداثه ويتمثل أهمها في اغتيال الفنان الشاعر "يوسف" صديق (البطل – الراوي)، من قبل دعاة الموت، حيث شكل الاغتيال الفجائي للشاعر يوسف، نقطة حاسمة في مسار السرد بوصفه نقطة التقاء بين ثنائيات: الموت والحياة، السياسة والثقافة التعصب والحوار، الماضي والحاضر، الفن والواقع، هذه الأخيرة التي أثثت الفضاء السردي في **ذاكرة الماء** لغة ومضمونا.

يسترجع (البطل - الراوي) كلمات الفنان الشاعر المغتال في حوار داخلي بين الصوت المغيب في الواقع، الحاضر في ذاكرة البطل (الراوي) والسرد« **ياكل صديقي - يا صديقي - يا بعض صديقي - يا أنا - إني أموت في دمك الحي - من يستطيع أن يغتال بحراً أو شمسًا أو شاعرًا؟؟ ! ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر، وغيبوا الشمس مبكرا**» .[1] فالكاتب يرثى صديقه الفنان، وينقل رؤيته لدور المثقف عبر كلماته وشعره، يوسف الشاعر يشبه صوت المثقف بالبحر في سعته ونقائه والشمس في نورها وكشفها للحجب، فهل لأحد أن يغتال هذه القوى الطبيعية الجبارة، ذلك هو الشاعر يوسف

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 22.

الذي كان يبذر كلماته الجميلة والحكيمة في أذن« ريما» ابنة البطل« **نحن الفقراء لا نملك الشيء الكثير سوى كنز الكلمات الذي نورثه لأصدقائنا وأحبتنا. نتذكرهم به، ويتذكروننا به، أما الحكام، هؤلاء الذين يملئون الشوارع بنصبهم التّذكارية، والتلفزات بوجودهم سيندثرون، من يتذكر اليوم طغاة الدنيا منذ الخليفة، لكن من ينسى اليوم: شكسبير، فلوبير، الحلاج، بشار بن برد، سرفانتس، عمر الخيام، من يتذكر قاتل بوشكين؟...هؤلاء هم ذاكرتنا وذاكرة الدنيا التي تعيشنا ونعيشها**» .[1]

هذا المقطع يبين اختلاف الرؤى والأهداف بين طبقة المثقفين والمبدعين وبين طبقة السياسيين، فالفريق الأول أهدافه إنسانية خالدة، أما الفريق الثاني فأهدافه شخصية آنية أو قل زائلة، الأمر الذي تؤكده الذاكرة ويدعمه تاريخ مختلف الحضارات والآداب فالخلود كتابة أما السياسة فلعبة خطيرة قد تؤدي إلى الانتصار المرحلي أو النسيان الكلي.

وإذا كانت الكتابة تؤثر فينا عبر الكلمات والأفكار، فإن الموسيقى عالم سحري يخترق أرواحنا، ويدغدغ أسماعنا، ويغزو مشاعرها دون أن ندرك سر وقعه الغريب واللذيذ في أنفسنا، فالموسيقى هي ثقافة الأرواح والأذواق، تهذبها وتصقلها وترققها، فتجعل ممن يتلقونها يتقنون محاورة الأصوات على تعددها واختلافها، بعيدا عن كل الحدود الجغرافية، والقيود اللغوية، فلغتها خاصة تقوم على الإحساس بها عند مختلف الشعوب والثقافات والأمم، لغة راقية تطهر النفس البشرية وتضعها في مواجهة مع ذاتها، فتجعلها تعيش حالة من الشفافية والصدق وتعيدنا إلى العوالم النقية كعالم الطفولة. هذا ما حدث مع محمد الملقب بجوني، حيث« **كان صدر جوني ممتلئا بالموسيقى والأشواق والألوان والنط الطفولي**» .[2]

جوني كان يهوى العزف على القيثارة، ويعشق الموسيقى كثيرا إذ« نتحمل قسوة الحياة وصرامتها، لأن الموسيقى من حين لآخر تفاجئنا بعنفوانها ودهشتها وتشعرنا بطفولتنا الدائمة وإلا من يملأ هذا الخواء المفجع الذي يزداد اتساعا فينا كل يوم؟» .[3]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:23-25.

[2] المصدر نفسه. ص:47.

[3] زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب. (واسيني الأعرج اعترافات مثيرة، ج5). ص:550.

ومع أن "جوني" يحب الموسيقى، إلا أنه قرر الرحيل، وترك البلاد التي لا تهتم بفنانيها ويطويهم النسيان« **ما نبقاش في هذه البلاد. لقد حرقت فرصها. عرفت كبار الفنانين ثم رمتهم في دهاليز الموت. هل عرفت رينات الوهرانية مدينة أخرى غير مدينتها وهران؟ هل عرفت أليس فيتوسي عشقا آخر سوى مدينتها قسنطينة وأحياءها الشعبية. هل عرفت طيطما حنينا لغير تلمسان. وين راحوا؟؟ الموسيقى يا صاحبي خيط من النور أما أن نلمسه بعمق فيعمق إنسانيتنا، وإما أن نمر بجانبه، بغباء، فنتحمل الظلمة التي يورثها بعد ذلك**» .[1]

إذن محمد الملقب بجوني اختار السفر إلى مدينته بعيدة هروبا من الموت الذي كان يتربص بالمثقفين الفنانين من كل صوب بالنظر إلى وظيفتهم المتمثلة في نزع الأقنعة عن كل الأنظمة التسلطية، التي تسعى دائما لإبقاء الأوضاع الراهنة وتكريسها غير أن« الفنان المستقل من الشخصيات القليلة الباقية المؤهلة لمقاومة ومحاربة تنميط كل ما يتمتع بالحياة حقا وقتله...والقدرة على مداومة نزع الأقنعة وتحطيم الأشكال النمطية للرؤية والفكر» .[2] التي تريدها السلطة أو الأنظمة المعارضة لها.

وإذا اختار الموسيقي« جوني» الرّحيل بحثاً عن ضالته في مطارح الغربة، فإن الشاعر يوسف آثر البقاء في الوطن ليكون مصيره الموت ككل المثقفين الذين فضّلوا مواجهة الأزمة وصانعيها يوسف الذي غيّبه الموت، تحييه ذاكرة البطل (الراوي) إذ يسرد خبر مقتله« **لقد تم التّعرف على قاتل الشاعر والفنان يوسف، وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي، الخضّار. ويعتقد أنه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات أو بتمويلها وسنُوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة**» .[3] والجَلِيُّ من هذا الخبر أن وسائل الإعلام أكدّت أن مقتل يوسف الشاعر قد تمّ على أيْدي فرق متخصِّصة لتدبير وتنفيذ الاغتيالات الشنيعة.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (49-50).

[2] إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني. ط1. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص: 56.

[3] واسيني الأعرج. واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:59.

يؤكّد الرّاوي السارد موقف الجماعات الإسلامية من المثقفين بنقل خطابهم الذي خطُّوه على« **حيطان المدينة، وفي المحلاّت، وعند بوابات الساحات والمقاهي الشّعبية: أيها الشيوعيون ستُذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة. قل إن الإرهاب من أمر ربي**» .[1] ويبدو من خلال لغة السّرد ها هنا أن الخطاب ذو خلفية دينية محظة تتميّز بالمغالاة والتَّطرّف في الحكم المسبق على المثقفين وتجريمهم وتوعّدهم بالذّبح تنفيذا لإرَادة وأمر الله. وهذا الخطاب يستند إلى إيديولوجية تؤمن بالأفكار المطلقة وهنا يكمن« المشكل في الإيديولوجية أنها تتحول إلى أداة عمياء لا ترى إلا نفسها» ،[2] وهنا يحتاج المثقّف إلى التوقّف دائمًا ومساءلة الذات لمعرفة مكامن الخطأ، وألاَّ يكون تابعًا لإيديولوجيات جاهزة تقصي الأطراف المخالفة لها في الرأي والفكر سواء كانت سلطة سياسية أو جهات معارضة لها والمقصود بالسلطة السياسية هي:« الملك والقدرة والحكم الذي تتجه إليه كل أمور الدّولة» .[3] ويرتبط بقاؤها بإتباع إستراتيجية محكمة تضمن ذلك.

قد تكون بأن تجنِّد لها نخبة من المثقفين يباركون صنائعها، ويدعون بإسمها في التجمعات ويهتفون بشعاراتها في المنابر بوصفهم يمثلون سلطة غير مباشرة لكن تأثيرها يبدو أعظم من أنواع السلط الأخرى.

لا شكَّ أن الخلاف أو الصراع السياسي بين السلطة الحاكمة والجماعات الإسلامية يتخذ لنا صبغة ثقافية، إذ يجد كل طرف من يؤيّده ويدعم رؤاه وهذا ما جسّده الروائي من خلال« **الصراع الإيديولوجي بين الأساتذة الجامعيين بين مناصري التّوجه الإسلامي الذين يتَّهمون المخالفين بالشيوعية وبأنهم بسبب فساد البلاد والعباد والجامعة، أما هؤلاء فيتَّهمون ذوي التّوجه الإسلامي بالنِّفاق وأنَّهم اتَّخذوا من الدين غطاءً لسلوكاتهم غير المتَّزنة وتُثار هذه الاتهامات كلما أثيرت قضية اغتيال الأساتذة ومن المسؤول عن ذلك الإسلاميين أم السُّلطة**» .[4]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:63.

[2] فاديا دلا، الروائي وسيني الأعرج. الكتابة متعة وليست نزهة.ج 1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 229.

[3] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. دط. منشورات الاختلاف، الجزائر، د ت، ص:07.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (76-77-78).

أما عن مقتل الطالب الجامعي« كمال أمزال» فليس فيه شك أنه تم من قبل جماعة الإسلاميين، كما ورد في جريدة« الوحدة» و«**اغتيل البارحة في الحي الجامعي...بالجزائر العاصمة، الطّالب كمال أمزال بضربة سيف على رأسه، أُخِذَ على إثرها المستشفى، وهناك تُوفِّي. ويبدو أن الذين قتلوه هم جماعة الإسلاميين الذين يُريدون السَّيطرة على الحي الجامعي مثلما حدث فجأة أماكن متعدّدة داخل الوطن. الوحدة (...)**198» .[1]

هكذا تتغير الأماكن والأزمنة وطرق الاغتيال ووسائله لكن الهدف ذاته دائمًا، المثقّف. هذه المرة خبر الاغتيال يخص الشاعر يوسف، أورده الروائي نقلاً عن جريدة الخبر« **أُغتيل البارحة في بيته الفنان والشاعر والإنسان يوسف. لقد وُجد مقطّعاً على فراشه وفي يده قلم رصاص يبدُو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة**» .[2] الخَبر الذي أرَّق وأتعب (البطل – الراوي) وفكّر مليًّا كيف سينقله لريما (ابنته)، لأنها كانت تحبه كثيرًا غير أن جنيريك النشرة، وبعدها الخبر« **امتدت هذا الصباح أيدي الإجرام والخيانة إلى الفنان والشاعر والأستاذ الجامعي: يوسف ... الذي أُغتيل في ساعة مبكّرة من صباح اليوم. فقد وُجد بيته مبعثراً، ورأسه مفصولاً عن جسده، تنام داخله العديد من رصاصات مسدّس آلي وفي كفه قلم رصاص**» ،[3] الخبر مؤلم والخسارة فادحة بالنسبة لريما التي كانت توصيه (يوسف الشاعر) بأن يهتم بنفسه« فـ**يرُدُّ ضاحِكًا: وهل يُعقَل يا ريما أن يتجرأوا على لمس الفنَّان**» .[4] ولكنَّهم قتلوه بكل برودة ووحشية، جعلت ريما تدخل في حالة غيبوبة فذلك الشاعر الذي كان« **يسدل عينيه بسخرية:- ما تخافيش يا ريما واش يديروا بيَّ. لستُ مهمّاً حتى للضجة الإعلامية. ثم يودّعها ويغادر البيت**» ،[5] اليوم يُودِّعها للأبد، ويغادر عالمها الطفولي السَّاحر بلا رجعة، لكن طيبته وطبيعته الاستثنائية ووعيه بما يحدث للمثقفين، وكيف تتم تصفيتهم من قبل القتلة، كلماته كلها ستبقى شاهدًا على وجوده في ذاكرة من عرفوه وأحبُّوه وساندو أفكاره وشاركوه

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:81.

[2] المصدر نفسه. ص:188.

[3] المصدر نفسه. ص:191.

[4] المصدر نفسه. ص: 191.

[5] المصدر نفسه. ص:(191-192)

رؤاه« **يوسف، رجل بطيبة نادره وجنون استثنائي. يمشي بسرعة. يقرأ بسرعة ويتأمَّل بعمق وجنون وكلما حزن، واختلطت عليه الأمور يقول بشكْلٍ حاد، مبرزًا عن عيون تختلط فجأة ألوانها.**

- يا بورب هذه البلاد لم تغيّر عادة واحدة من ممارستها. الذي يشغلني فيها ليست الاغتيالات، فأنا أعرف أنه يتم ترتيبها بشكل مُتقن ومن طرف جماعة يعرفوننا جيّداً ويملكون كل التفاصيل والمعلومات عنا. لكل المزعجين. لكل الذين يحبُون أن يفهموا بزَّاف وهذا يخدم أطرافًا عديدة، مثلما كان في السَّابق. اُغتيل عبَّان رمضان وقِيل اُستشهد؟ ذُبح جان سيناك، صديقي العزيز بعد أن اختار وطنَا لم يجد شيئاً يجازيه به إلا الذَبح. الفنَان محمد راسم بدوره ذُبح هو وزوجته، قيل وقتها كذبًا وبُهتانًا، أن سبب الاغتيال مسألة تتعلَّق بورثائه. الرَّجل كان يعرف الشيء الكثير و«يفهم بزَّاف» وفي هذه البلاد، كل من يفهم بَزَّاف يُمحى....أحسُّ أن القتلة معنا يشربون معنا القهوة، بيكون معنا. يلعبون معنا ويعرفون حكاياتنا الصغيرة. ما يؤذيني أكثر أن يمشوا في جنازاتنا. وغدًا سيكونون من أوّل القائلين أن دماءنا كانت رخيصةً، وأنهم لم يعدموا إلا الخونة. ينتابني الشعور بأنَّنا مُقدمون على فاجعة بدون حدود» .[1]

يضعنا الروائي انطلاقاً من كلام الشاعر يوسف، أمام واقع جديد تتبّأ بحلوله، واقع الفاجعة وزمن الموت، وكما تمت تصفية السياسي: رمضان عبّان والمثقفين الفنّانين: جون سيناك، محمد راسم، لأنهم كانوا يشكّلون خطراً على أطراف عديدة ويهددون وجودها. سيأتي الدَّور على يوسف وأمثاله من الكتاب والمثقفين فيقتلون، حتى إذا ما شيّعوا إلى مثواهم الأخير، اُتِّهُموا بالخيانة، وقد شعر يوسف بالموت يُداهمه ويتربَّصُ به، لأنه كان محطَّ أنظار مشبوهة لأولئك الذين اقتادوه إلى مصحة عقلية قبل عشرين سنة، ثم أفرجُوا عنه لمَّا حدثت حوله ضجّة إعلامية. هذا ما يؤكّد أن المثقف الشاعر يوسف الذي حُورب من قبل السّلطة ثم بعدها من قبل المتطرّفين ظلَّ ثابتًا على مواقفه« ليشكل صورة للمثقف الملتزم والإيجابي، الذي يناضل بالدّم من أجل مبادئ الحرية» ،[2] أسئلة كثيرة تتدافع

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (192-193).

[2] سعاد عبد الله العنزي. صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة. ط1. دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، 2010، ص:56.

متتالية في ذهن البطل كلّما استعادت ذاكرته الصديق يوسف« **كيف واجه يوسف هذه الآلة السوداء والخراب وهو النّحيف البسيط، العاشق؟ كيف قاوم موته؟ كيف استنفر رهافته وهو يسمع صوت تكسّر أخشاب الباب الرَّقيقة؟ حتماً فقد كانت الأقدام الثقيلة التي هزَّت الباب من جذوره خشنة إلى حدٍّ يخيف. لم يكن لدى يوسف الوقت الكافي للصّراخ ولا النَّحيب، ولا الاستعطاف. عندما لمعت سكاكينهم الطويلة في أيديهم، تأمَّلهم كثيراً بعينيه نصف المغمضتين قبل أن يدركك أن هذه المجزرة كانت تستهدفه، أنا متأكد أن يوسف لا يطلب العُذر ولا الصَّفح عن جريمة لم يرتكبها ولكن لابدّ أن يكون قد طلب منهم استعمال المسَّدس بدل السّكين الباردة، لكن هستيريتهم وصاديتهم فعلت غير ذلك. فقد ذبحوه وقطعوا رأسه، ثم بعد ذلك ملأوا جسده النَّحيف بالرّصاص. أنا متأكّد أن القتلة لم يقرأوا حرفًا واحداً مما كان يكتبه، لكن الذي سرَّب اسمه كان يعرفه جيّداً. فالقراءة تضَيِّق مساحات التَّعصب ومَدعاه للحب والتَّأمل»** .[1]

هذا المقطع السَّردي، يصوّر لنا حالة الشاعر يوسف وهو يصارع وحشية القتلة الذين لم يرحموه، من منظور (البطل- الراوي)، الذي حاول أن يجيب عن الاستفهامات المتعلّقة بمقتل صديقه يوسف وأن يرسم لوحة تعج بالألم والقسوة ووحشية القتلة« ومن أكثر الأدلَّة على وحشيتهم وتبلّد الحِسُّ لديهم أن لهم سياسة وإستراتيجية في القتل ذبحًا بالسّكين فالرَّصاصة أغلى من روح الإنسان لديهم» .[2] وهذا ما فعلوه بجسد الشاعر يوسف.

ولئن كان موت المثقفين داخل الوطن يتخذ معنى حقيقيا فإن موتهم في المنفى يتَّخذ بعداَ رمزياَ، هذا ما أكّده السَّارد على لسان بطلته مريم« **أراهم مكدودين منكسرين على طاولات قديمة مثل أواني رخامية عتيقة. صحفيون. سينمائيون. كتاب مسرحيون. أساتذة الجامعات. بسطاء...يتّحدون عن المشاريع المكسورة، عن وضعياتهم الإدارية، عن البطالة، عن العنصرية، محوَّطون بالجرائد الوطنية ذات العناوين العريضة السوداء وأخبار الموت اليومية. يعيشون بتوقيت الوطن، يحزنون...يدخّنون السّجائر الوطنية.**

---

[1] واسيني الأعرج. واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:198.

[2] سعاد عبد الله العنزي. صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة. ص:41.

يتناوشون، ثم ينسحبون باتّجاه ما، هم أنفسهم لا يعرفون وجهتهم أحياناً» ،[1] فهؤلاء المثقفون، إن اتّخذوا من المنفى مقصدًا لهم لأنه« فضاء مفتوح على الإمكانات المتعدّدة، لأنه خلافاً للوطن، يعترف بقيمة الفرد وحقوقه ويتيح الحوار وحريّة الرأي والاختيار» .[2] فإنهم من جهة أخرى يعيشون حالة اغتراب في هذا الفضاء الجديد، حيث ينفتح المنفى على أسئلة الوطن، مشاريع الوطن، أحزان الوطن لأنه يشكّل الانتماء والذّاكرة والوجدان، فتتداخل الأزمنة رغم تباعد الأمكنة واختلاف الأحداث، حيث يبقى المثقّفون في حركة نفسية دائمة ذهاباً وإياباً بين الوطن والمنفى، ففي هذا الأخير حضور جسدي يقابله حضور نفسي في الوطن، وهذا الضياع بين فضائي الاغتراب والانتماء يورثهم حالة من اللاّوضوح وضبابية الرؤية.

أما المثقّف في الجزائر فرؤيته لواقعه وعالمه تغدو حالة من العبث، فيتساءل عن جدوى حياته في ظل مأساته المستمرة وهو المجهول الوحيد في معادلة طرفيها السّلطة والإسلاميين وقتله هو الحل الوحيد لطرفي هذه المعادلة الصّعبة« **الحياة يا فاطمة، تبدو لي أحياناً حالة من العبث، بحيث لا أستطيع ولا أريد أن أتوقف عندها كثيراً لفهمها. المثقّف في هذا البلاد بهدلوه جرَّموه. عزلوه. قتلوه، واليوم يُجهزون عليه هو أضعف حلقة في عملية التَّدمير هذه. يُقتل ويُذبح مثل الخروف ولا يمتلك وسيلة واحدة للدِّفاع عن نفسه»** ،[3] وأي مأساة أبشع من مثقف يسير في طريق نهايته حتمية، تهديدات وملاحقات، واغتيالات ومن الطبيعي أن يتعرّض المثقّفون لكل أنواع القمع والتَّرهيب فوجودهم منافٍ لوجود السُّلطة السياسية القامعة أو المعارضة الدينية المتطرّفة، ومضاد لهما« وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصّل إلا بالحرية، ولا تتأسس إلا بالتّمرد على شروط الضّرورة ولا تتردّدُ في أن تضع كل شيء موضع المساءلة، مؤكدة القدرة الخلاّقة للإنسان الذي يصنع مصيره على عينيه، ولا يقبل أن يسجن فكره أو وجدانه في

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:261.

[2] محمد برادة. الذات في السَّرد الروائي(دراسات نقدية). ط1. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص:130.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:285.

مدارٍ مغلق أو أطر جامدة. ولذلك فحضور المفكرين والمُبدعين تهديد للتَّعصُب والتَّطرُّف، وتعرية لفساد الممارسات التي تؤدي إليهما أو تترتَّبُ عليهما» .[1]

قد طال العنف والإجرام الصحفيين أيضاً بوصفهم أنموذجا للمثقفين الإيجابيين، والمناضلين السّاعين دومًا إلى كشف الحقيقة وإماطة اللثام عن كل الممارسات السلبية والقمعية على تعدّدها وأثرها الوخيم على المجتمع، ومحاولة تغيير الرّاهن، وفي« **ذاكرة الماء**» صورة عن الصّحفي الذي راح ضحيّة لقتل إرهابي وحشي بعد تهديدات تلقّاها في عمله أجبرته على تركه، ولم يجد من وسيلة يدافع بها عن نفسه سوى الصحف التي كان يحملها في يده اليُمنى، تلك« **صورة عبد الرحمان وهو يتدحرج عند المدخل، يقبض على عُنقه المذبوح قبل أن يَسْقط عند البناية رَدَحَ قليلاً ثم هَمد**» ،[2] فاطمة سردت قصّة عبد الرحمان وكيف فرغ من دمه ومات على مرأى والدتها التي غطّته حيث وصلت الشرطة وقامت باستجوابها مرات متعدّدة للتّمكن من معرفة صفات القتلة. لكن الذي يهمّنا في المسألة العلاقة الجدلية بين الصحافة والإرهاب« فالإرهاب أكثر ما يكدّر صفوه هو الصّحفي، لأنه ينقل أخبار ضحاياه ويوضّح مدى بشاعته، لذلك كان يشكّل حجر العثرة الذي يتعثّر به الإرهابي» ،[3] فكان الأصح في منطقه العنفي، أن يزيحه من طريقه بتصفيته بطريقة شنيعة ليكون عبرة لأمثاله. من الذين يمتهنون الصحافة. بحجة أنهم شيوعيون، ولكن هل تكفي مثل هذه الحجج الواهية والمغلوطة غالباً لإزهاق أرواحهم؟ أما أنها رغبة في إسكات كل صوت يسعى للتّحقيق في أعمالهم اللاَّمشروعة واللاّإنسانية وكشفها للمجتمع بمختلف فئاته حتى يبقى متيقّظا لها ويسعى لصدّها وفضح أساليبها.

يثير الروائي حادثة اغتيال« الطّاهر جاووت» على لسان الصحفية نادية، فيجعل مأساة المثقف مضاعفة، فكيف يجب أن يكتب الصّحفي عن كاتب اغتيل لأنه آمن بما يكتب بعيداً عن الرُّؤى الضَّيقة التي تجرم الآخر لأنه استخدم لغة غير لغته الأصلية، وكيف له أن يتجنَّب حنق المسؤولين عنه في العمل. ذلك ما حدث مع نادية أنها تحدثت

---

[1] جابر عصفور. مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر). ط1. دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003، ص:24.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:287.

[3] سعاد عبد الله العنزي. صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة. ص:50.

بوعي الصّحفية الملتزمة لكنها تعرّضت للضّغط من قبل مدير جريدة السلام التي تعمل فيها، هذا ما نقلته للبطل الراوي لما سألها« **ولماذا عندما تكتبين في جريدة السّلام لا تقولين هذا؟.**

- قلت أقل من هذا يوم اغتيل الكاتب الطاهر جاووت. قلت المستقصد ليس الكاتب باللغة الفرنسية، ولكن العقل الحُر والمناهض، واللغة ليست إلا ثانوية. أوّل من صادرني/ مدير جريدتي وأقام لي محاكمة، لأُصبح بعدها في نظره حركية تخدم لأسيادها من الفرانكفونيين، ولولا صلابة المسئول النَّقابي في الجريدة لطردني» ،[1] وهذا التَّصرف نابع من فكره الإقصائي فكل من يخالفه في الرأي فهو (لائكو – شيوعي) على حد تعبير الروائي. والأمر هنا يتعلّق بالأحكام المطلقة، التي يصدرها المثقفون السّلبيون(مدير الجريدة) أو اللامنتمون الذين يَكْتفون بالحياد، الذي يعتبر بشكل أو بآخر تواطؤ مع المتطرّفين بغية الظّفر بالمصالح الشخصية.

يعود السّارد البطل إلى الحلقة الأولى التي غذَّت إحساسه بالفجيعة إثر فقدانه صديقه الشاعر يوسف. فاغتياله لم يكن محظ صدفة بل كان نتيجة حتمية لسلسلة من الاتهامات والتّهديدات والاعتقالات. فالشاعر الذي أحب النور وامتلك روحاً شفافة« **يوسف بعدما سُجن طويلاً بعد انقلاب 1965 بتهمة التَّحريض والكتابة ضدَّ السُّلُطات العسكرية كان متعبًا، في كل مرَّة يُصاب بنوبة تطول معه أو تقصر...مرة أُخذ من أحد بارات المدينة بتهمة الجنون والتَّهديد بالقتل للآخرين، بقي أسبوعاً ثم خرج. في المرَّة الثانية، اتَّهموه بنفس التُّهمة، في المرة الثالثة سُحب من بيته بعد حل اتحاد الطَّلبة الجزائريين وأُدخِل في المستشفى ولم يخرجوه إلا بعد سنة كان نحيفًا ومُنكسِراَ ولكنه كان أكثر صَفاءًا من أي زمنٍ مضى»** .[2]

ينهض السّجن كما المستشفى بوظيفة قمعية بالنسبة للشّاعر يوسف فهما يمثلان إقامة جبرية، تمّت في شروط عقابيةً، فما إن وطأت أقدامه السِّجن حتَّى بدأت معاناته ومرضه الذي انتهى به في مستشفى للمجانين، ليس لأنه مجنون بل لأنه كتابته مثَّلت خطرًا على السلطات العسكرية، وتكمن الغاية الجوهرية وراء هذا العقاب واتهام يوسف

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:392.

[2] المصدر نفسه. ص: 427.

بالجنون في تجريده من عقله تكمن في تحويله إلى مجرّد شيء يقبع داخل فضاء مغلق حيث لم تكتف بنفي وجوده الجسدي بل تعدّت إلى نفي وجوده العقلي الذي يساوي تفرّد هويته الشخصية عن بقية الذوات، مما يؤكد أن« علاقة المثقّف بالدّولة اتّخذت طابعًا قمعيًا» ،[1] فبقدر ما كان الشاعر يوسف ضحيَّةً للقمع وشاهدًا عليه، بقدر ما كان أكثر جرأة في طرح التعارض بين المثقّف والسّلطة وممارساتها القمعية. وقد استطاع أن يحول هذه الفضاءات المتسلّطة والإلغائية إلى حالة نورانية تلامس داخله فتبعثه على الحياة رغم أنه لا يعي شكلها، إذ يؤكد ذلك في قوله:« **ولهذا أنا مجنون بالنور. أتمنى أن أرسمه بكل ألقه. في هذه البلاد لم أر إلا ظلام الحفرة وظلام السِّجن، وظلام مستشفى المجانين. في عمق أي واحدٍ فينا حالة لا شكل لها، لا يستطيع لمسها هي التي تعطينا كل المبرّرات للعيش والحياة**» ،[2] ولم يَطُل هذا الشعور بالسَّلام الداخلي الذي عمَّ روح يوسف وكيانه، حيث اندلعت أحداث أكتوبر 1988و« **قبل أحداث 1988 بساعات قليلة داهموا بيته. أخذوه. ضحك طويلاً وهو يركب سيارة الإسعاف التي أحضروها له خصيصًا. عرف من عيونهم أن شيئاً خطيراً بصَدد الوقوع. يقول لم أسألهم عن السَّبب، لأنهم في كل المرات التي أخذوني فيها لم يكونوا محتاجين إلى سببٍ معيَّن. يأخذوني مدة من الزَّمن، وعندما يتذكّرون يطلقون سراحي. الأمر بيننا لم يكن إشكالاً على الإطلاق. وأنا في الحجز الذي عوملت فيه معاملة عالية الاحترام دفعتين إلى سؤالٍ لم أستطع كتمه للمسؤول. – طيب !واش صار؟ لم أكتب لا شعر ولا مقالة. حتى الرَّسم لم أرسم إلا الهبال الذي لا قيمة له إلا لَديَ.**

- هذا إجراءٌ وقائي فقط. خوفاً عليك.

- خوفًا عليَ؟ ! واش درت؟

هناك أزمة أرجوك هذا ما أستطيع قوله.

وفي اليوم الموالي عرفت الحقيقة. لقد اندلعت أحداث أكتوبر هذا واش معناه؟» .[3] ويمكن الجزم أن 05 أكتوبر 1988 كان تاريخاً مفصلياً وحاسماً في مَسار

---

[1] جابر عصفور. مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب العربي المعاصر. ص:58.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:227.

[3] المصدر نفسه. ص:428.

التحوّل السياسي والاقتصادي والاجتماعي في الجزائر بالنّظر إلى أحداثه الجسيمة، التي عمَّت الشارع الجزائري، إذ يُحمِّل الشاعر يوسف مسؤوليتها (مسؤولية الأحداث) للحزب الاشتراكي الحاكم« **وحق محمَّد هم اللِّي دَبَّروها خوفاً من شيءٍ آخر. أوجدوا نظاماً اشتراكياً على الطريقة الوطنية وعندما أعطى بعض ثماره نقضوه، وهم يحتاجون إلى حركة كبيرة وخطيرة يمرُّون من وراءها ومن خلالها للإجهاز على ما تَبَقَّى من نظام اقتصادي استفادوا منه وحَوَّلوه إلى إطارٍ مُفْرَغ. يخافون من النَّاس ومن التَّحرُّكات الشَّعبية. أعطوهم فرصة للتَّنفيس وللانتقام من قطاع الدولة بشكل نهائي. الذين يمكن أن يزعجوهم من مثقفين وفنَّانين ونقابيين دفنوهم في الحجز بدون مُبرّر ولم يطلقوا سراحهم إلا بعد توقَّف الاضطرابات. أنا استغرب في ظل وضع أمني مُسيطر عليه بإحكام، كيف استطاع الناس في الوطن بكامله أن يعرفوا أن يوم05 أكتوبر لن يكون يومًا عادياً؟ منطقياً حدث ما كان يمكن أن يحدث. لقد حوَّلوا كل شيء باتجاه الاستهلاك وضربوا القدرات الإنتاجية للبلاد بتقسيم وتفتيت المؤسسات الإستراتيجية أو ما أسموه بإعادة الهيكلة وخرج الناس للشارع، خربقوا الحسابات قليلاً ولكن سرعان ما عادت الأمور إلى نصابها وبدأوا يحضّرون بكل ديمقراطية لخارطة الدَّم والخوف. أنا أتساءل كيف يمكن للذي عذَّب الأطفال ونزع أظافرهم وأعضاءهم التناسلية وألسنتهم، واغتصب الكثيرين منهم أيام أحداث أكتوبر أن يتوب الله عليه فجأة ويصير ديمقراطيا.لا...لا...يَزِّيك يا رجل من التَّخريف وحسن النوايا هو يرتبون لشيء آخر، نُصفِّق عليه نحن وسيأكلنا واحداً واحداً»** ،[1]

هذا المقطع السَّردي الذي أورده الروائي على لسان الشاعر يوسف، ينم عن رؤية نقدية لوقائع أكتوبر، حيث حاول أن يكشف عن الأسباب الحقيقية لأزمة أكتوبر 1988. وذلك الغليان الذي شهده الشارع والمجتمع الجزائري بسبب سياسة النِّظام الحاكم، الذي قرَّر دون سابق إنذار السّير نحو الاقتصاد الحُرْ، وذلك بغلق المؤسسات الوطنية وبيعها للخواص وتسريح عمَّالها، وتلك الوحشية التي طالت حتى الطفولة يومها، والذين نفّذوا تلك الأعمال الشَّنيعة كان عذرهم هو الديمقراطية، وأي ديمقراطية التي كانت فاتحة لعهد جديد يلوح مجهول الملامح، هي ديمقراطية الخوف والدَّم، والشاعر هنا أرادها رؤية ذات

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:(428-429).

وظيفة سياسية« تناولت أزمة الديمقراطية والحرية الفكرية في ظل هيمنة إيديولوجيا السُّلطة الحاكمة القائمة على سلطة الحزب الواحد» .[1] وبعدها يستلم سلطة الحكي (البطل – الراوي) الذي يؤكّد ما نصب إليه صديقه الشاعر يوسف بشأن حلول الكارثة وهولها واقتحامها للحياة بقسوة إذ تأخذ في ثناياها يوسف« **ها هو هذا الشيء الذي لا يحمل وجهاً يلحق بيوسف ويبتلعه نهائيا. وكل ما قاله صار حقيقة مريضة نعيشها يومياً وبقساوة كبيرة. كان يتهيّأ صباحاً لتسليم قرار لجنة التَّعذيب حول تجاوزات أكتوبر التي نسيها النَّاس بعد سنوات النَّشوة والديمقراطية بينما ظلَّ هو يلحُّ عليها وعلى عدم نسيانها. المرض بدأ من هناك كما كان يُكرَّر دائماً. كان على موعدٍ مع عضو من أعضاء منظمة حقوق الإنسان الدولية التاريخ كليّة وسيرورة، يجب أن لا نقطعه بحسب شهوتنا قالها لأخيه الذي كان بالبيت. جاء ليزوره بحثاً عن عمل، بعد أن طُرِدَ من مؤسسة الأدوات الكهربائية التي حُلَّت لتُباع في اليوم الموالي لمجموعة من الخَواص بالدِّينار الرَّمزي**» .[2] إذن موقف الشاعر يوسف من أحداث أكتوبر، لم يكن موقفاً حيادياً ولا موقفاً تبريرياً، يساند السّلطة ويبحث لها عن مبرّرات لصنائعها ويدافع عن مصالحها وبالتالي مصالحه الخاصة، بل كان موقفاً نقدياً، « فهو ذلك المثقف الذي لا يرضى بكل ما يحدث له ولمجتمعه ويحاول أن يفكّك المقولات والثّوابت، ويُعيد تركيبها وفق رؤية واعية، فهو يتمتّع بالعقل النقدي الذي يُعمله في النّظر إلى الأشياء والقضايا، والذي يمارسه سواء أكان إزاء السّلطة أم إزاء المجتمع أو المجموعة التي ينتمي إليها» ،[3] أي المثقفين والمبدعين.

فالشاعر يوسف لم يرض عن تلك التجاوزات الشنيعة في حق مجتمعه، وحاول أن يعيد قراءة ما حدث وفق رؤية نقدية معارضة لكل الأطراف، التي تؤمن بالحقيقة المطلقة وتعمل وفق خطة انتهازية من أجل مصالحها الفئوية، بعيدة عن تطلّعات وطموحات الشعب، والمرجّح أن موقفه هذا جعله يواجه مصير الموت. « **فما إن سمع نقراً على الباب لم يألفه إلا من جاره قرّر فتح الباب بعد أن طمأن نواره وأخاه بأنه الجار سي**

---

[1] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. ص: 27.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:430.

[3] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية). ص:69.

مُحَنْد لكنه فوجئ بشخصين مسلحين وآخرانِ قاموا بتكثيف "نوارة" ثم أخاه وأغلقوا أفواههما بالقطن، ثم آخرجا إثنان منهما سكينانِ عسكريتانِ. وقاموا باستجواب يوسف عن غرفة نومه فَدَلَّهما عليها وأخبرهما بأن نوّارة وأخاه عبد القادر مجرّد ضيفين عنده فحسب، الأول نجّار والثَّانية صمَّاء قدمت من أجل العلاج، وتؤكِّد نوّارة أنه فعل ذلك محاولة منه لإنقاذهما. عيناه كانتا توحيان بذلك، وتؤكد أنهم لو علموا حقيقتهما وبأن أخاه كان في الخدمة الوطنية وهي مديرة جمعية تنوير المرأة وأنها تُعِدُّ صفحة في جريدة وطنية لكان مصيرهما الموت المحقق، لذلك يوسف قد مات رعباً وخوفاً قبل أن يموت بشكل فعلي. الذين قدموا لاغتياله كانوا شباباً أقوياء وأحدهم أخبر نوَّارة بأنه يعرف يوسف بيته وملامحه وبأنه سمع عنه أنه يحب الرسم ويشتم المسلمين في كل المحافل الدّولية، لا يحمل سلاحاً والنّتيجة يجب إسكاته نهائياً بعدها قام أحدهم بجرِّ أخاه إلى الحمام والإغلاق عليه. وبينما نوَّارة كانت تستمع للأسئلة الموجّهة ليوسف بالحجرة الجانبية جاءها أحد الشُّبان وسألها عمَّا إذا كانت متزوجة وبعدها قام باغتصابها، لكنها لم تأبه بما حدث لها لأن قلبها كان كلُّه مع يوسف» .[1] وقالت« رأيت وجهه الطُّفولي الصغير الذي شاخ قبل الأوان. ثم فجأة سمعت صرختين حادتين.

- آ...ي...يما قلبي..آ...ي...راسِي.نوَّارة. ثم صمت نهائياً وصمت الكلام معه. تحرَّكت قليلاً، ولكن جثَّة الرَّجل كانت ثقيلة. كم تمنَّيْت أن أملك سكيناً أو مُسَدَّسًا أو حجره صمَّاء. حتى حقي في الصُّراخ. يوسف كان يُريدني أن أبقى حية لأشهد على هذه البربرية التي بدأت تؤسس تاريخها الآن داخل هذا البيت الأعزل البسيط.

لستُ أدري هل ترَجَّاهم قبل أن يذبحوه، لكن عندما رأيته لأول مرَّة قرأت توسُّلات غامضة في عمق عينيه الصافيتين. عندما خرجوا، لم أجد أي إمكانية للصّراخ. ذهبت إلى المكتبة مباشرة. كانت لوحة غُويا ممزَّقة عن آخرها وموضوعة على جسدِه عندما رفعت اللَّوحة وجدتُ جسَدَا ممزَّقاً بدون قلب ودون رأس. لستُ أدري كيف استطعت أن أظلَّ واقفة على قدمَيّ، وجدت الرأس مرمياً تحت مكتبه. وضعته بين يدي وأرجعته إلى مكانه. كان راشقاً عينيه فيَّ. خزرته لا أنساها أبداً ما دمتُ حيَّة. تساءلت وأنا أفتح باب الحمَّام بعدما سمع أخو يوسف نحيبي وعرف أني وحيدة، لم أنتبه لنفسي فقد كنت

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (430-431-432-433).

نصف عارية. قطعت الحبال التي كانت تربطه. وضع عليَّ إزاراً ثم دخل عند أخيه وغطّاه وهو يقسم بصمت على ركبتيه مثل البوذي. عندما وصلت الشّرطة، كان كل شيء قد انتهى.

منذ ذلك الزَّمن. أخو يوسف انتفى ولم يعد أحد يسمع به. بينما نوّارة كانت تفكِّر جادة في الدُّخول إلى مستشفى المجانين الذي سُجن فيه يوسف مدّة من الزَّمن لتسترجعه من جديد هناك» .[1]

هكذا كانت تراجيديا الألم والموت، التي عاشها الشاعر يوسف، وهو يواجه نهايته بقلبه الشَّفاف الذي انتزعوه من صدره كما انتزعوا رأسه ومزَّقوا جسده، فقط لأنه صاحب فكر مناهض للفساد والتعصب. أي همجية كانت "نوارة" شاهدة عليها وجزءاً منها، مأساة لم تنته فصولها بموت يوسف فأخاه لم يتحمل العيش مع تلك الحقيقة الفجائية فاختفى. أما نوارة فقررت العودة إلى الماضي واستحضار فضاءاته التي تعبق بروح يوسف، لتعيش يوسف بكل تفاصيله، فاختارت أن تدخل مستشفى المجانين التي أقام بها يوسف مدة من الزمن، فهناك يتم اللقاء المنتظر من قبل نوارة وتسترجع يوسف دون أن يأخذه منها أحداً« فالإنسان قد يعقد صلات وشيجة مع الفضاء والمحيط الذي يقيم فيه وتنشأ بينهما أُلفةٌ حتى ولو كان ذلك المكان يُصادر حُرِيَّته ويقيد حركته ونشاطه أو يعوِّقُهما» ،[2] فما حدث مع نوارة هو أنها حوّلت الحرية إلى قيمة داخلية لا خارجية، وربطتها بوجودها الوجداني النّفسي وآثرت العودة إلى الذّاكرة، لأنها ملك لها وحدها ويوسف يملؤها ولا أحد يمكن أن يصادر حقهما في الوجود معاً في الزَّمن الماضي الذي اختلط مع حاضرها بل أصبح هو ذاته الحاضر فأضحى فضاء المستشفى، رغم انغلاقه فضاءً للحرية والحبْ المنشودين من قبل نوارة.

ثم يسرد لنا (البطل – الراوي) مراسيم جنازة ودفن الشاعر يوسف، وكيف كان ذلك اليوم يوماً ممطراً، يوسف أحَبَّ المطر، وها هو المطر يرافقه في رحلته الأخيرة، نوارة كانت متأثرة بما يحدث« **كل النَّاس كانوا يتحدّثون عن يوسف وعن شاعريته**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (433-434-435).

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2009، ص:66.

المرهفة وخصوصيته. صار الكل يعرف أن هناك فنَّاناً اسمه يوسف قُتل بشكل متوحِّش. في هذه البلاد الآمنة من عين كل حسود كما كان يقول الأجداد المندثرون، المثقف لا يحقق وجوده الفعلي إلا عندما يموت ويُودّع محيطه. لا يَتَذَكَّرُ التلفزيون والإذاعة وجوده، إلا عندما ينسحب نهائياً من الظل ليصير رقماً في عداد الأرقام التي تتضخم يومياً» .[1] يثير السَّارد في هذا السياق قضية مهمة تتعلق بوجود المثقف وقيمته المغيَّبين في الجزائر، والذي لا يتحقق إلاَّ بموته والحال ذاته مع وسائل الإعلام الناطقة باسم السُّلطة، ففي حياة المثقّف« تسعى إلى محاربة بشتى الوسائل. وفي عصر الإعلام لجأت السُّلطة إلى جرِّ الثقافة إلى حقل الإعلام بغية القضاء على الثقافة كحامل الإيديولوجيا المعارضة» ،[2] لأن السلطة تسعى عموماً إلى الهيمنة على المثقف، والحدِّ من دوره في توجيه وعي الجماهير والمجتمعات بشكل يُناقض كيانها ومشروعها. كما يناقض وعي الجماعات الإرهابية المتطرّفة لذلك كان عرضة للتهميش من قبل السلطة والاغتيال من قبل المتطرفين والسلطة.

يمكن أن نخلص إلى أن "**ذاكرة الماء**" قدّمت لنا صورة للمثقف الإيجابي الذي يمتلك رؤية نقدية واعية لمجتمعه وواقعه في ظل ظروف استثنائية وأوضاع سياسية شائكة ألقت بظلالها القاتمة على الحياة الاقتصادية والاجتماعية في الجزائر. فكان لزاماً عليه أي ينطلق من إيديولوجية مستقلة معتدلة لا تؤمن بالثّبات وتضع كل الحقائق في إطار نسبي، فتكون بذلك موضع مساءلة دائمة لا تقبل باليقين الجازم، لأنه يحكم بنهاية البحث عنها، ولأن الحقيقة كفكرة لا يمكن أن تكون مطلقة ثابتة كونها مرهونة بجملة من المتغيرات المرتبطة بالعصر ومتطلّباته، وبالتالي كان على المثقف أن ينفتح على كل الرُّؤى، وأن يعي حجم مسؤوليته في إدراك حقيقة الصراع السياسي الديني في الجزائر، بين إيديولوجيا السلطة الحاكمة القائمة على سلطة الحزب الواحد، وهي إيديولوجيا إشتراكية وإيديولوجيا الجماعات الإسلامية المعارضة للسلطة وهي إيديولوجيا دينية، لأنه (المثقف) يقع في مركز الصراع بين الطّرفين وبالتالي كان عليه أن يكون ناقداً من الدرجة الأولى، فيبين محاسن ومثالب كل إيديولوجية حتى يضمن تشكيل رؤية معينة

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (435-436).

[2] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية).ص:64.

لواقعه وعالمه الذي يتشاركه مع غيره، لتكون أكثر حرّية وأكثر حوارية ومرونة لأنها موجّهة لتكوّن وعي المجتمع والجماهير، تقوم على الحوار والمجادلة والانفتاح على كل الاحتمالات، فما كان صالحاً بالأمس، لم يعد كذلك اليوم إنها حاسة المثقف الملتزم بقضايا وطنه وشعبه، الذي يلغي من قاموسه الأحادية والتطرّف، لأن فيها من الإقصاء ما ولّد العنف كسبيل وحيدٍ لبلوغ السلطة، والذي انعكس على المجتمع بصورة سلبية، ودمَّر بنيته وتكوينه، وكان هو (المثقف) المستهدف الأول من كلا الطّرفين، وصاحب النصيب الأوفر من العنف، الذي طُبق عليه إما بالمنفى وإما بالإقصاء وإما بالاغتيال، بالنّظر لاستقلاليته ودوره الطَّلائعي في بناء الوعي وقيادة التغيير.

غير أن العنف لم يطل المثقف فحسب، بل امتد ليشمل كل الفضاءات التي يتحرّك ضمنها هذا الأخير مجسَّدًا في موت المدينة وموت الوطن وموت المنفى.

ب. موت المدينة والوطن:

يموج العالم الروائي بحركة الشخوص وتفاعلها، مما يؤدي إلى سيرورة الأحداث، وهذا لا يتأتى إلا ضمن فضاءٍ مكاني بوصفه الملاذ المرجعي الذي يحقّقُ الإيهام بالواقع، كما أنه يتلوّن ويتشكل بصور متعددة بما يلائم الفكرة في النص. وإذا سلَّمنا أن جدلية موت حياة كانت الطَّاغية على عوالم السَّرد وبنائه في « **ذاكرة الماء**»، فإن المكان هنا لا يبقى مجرّد أبعادٍ هندسية جامدة، بل يحمل قيمة الموت، كقيمة مهيمنة على مواقف الشخوص من محيطهم « وبذلك يكون المكان الجغرافي متَّصلا بالواقع الخارجي للنص انطلاقاً من إشارته إلى الظُّروف السُّوسيوتاريخية، والقيم الثقافية لبيئة النص. أما الشكل الثاني فهو فضاء للتخيل قد يجمع متناقضات غير موجودة بالضّرورة في الواقع» .[1] كالفضاء المجسَّد في الحلم كونه فضاءاً يتّسم بغرابة تكوينه.

وإن تضمّنت الرواية « **ذاكرة الماء**» نقمة على الزّمن الحاضر لأنه زمن الموت، الذي يُلقي بظلاله القاتمة على كل الموجودات، فيكون الإرتداد إلى الذاكرة، لإحياء الزّمن الماضي ضمن المعيش الرّاهن، لبث بعض الحياة فيه، فإن الرواية تبني فضاءها السردي ضمن الوطن ومدنه على ضوء التّشظيَّات والتداخلات الجغرافية المحليّة، التي تنفتح على فضاء المنفى، بوصفه بحثًا عن وطن ومدينة خارج حدود يرسمها الموت والضَّياع.

---

[1] عمر عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة(دراسة سسيوبنائية). ص:229.

وإلا كيف نُفَسّر وجود (البطل – الراوي) في الجزائر، وزوجته مريم في فرنسا، وحنينهما الدائم إلى الذاكرة وكلماتهما التي لا تنتهي عن مدينة ووطن حاضرين غائبين بين الذاكرة والموت. مما جعل الفضاء المكاني في الرواية يساهم في إنتاج المعنى، ولا يتَّصف بالثَّانوية فالروائي يقدّم المكان ممزوجاً بالرؤية الفكرية والإيديولوجية الخاصة به بوصفه يهيمن على الخطاب الروائي وهذا ما يؤكده السَّرد في **ذاكرة الماء** إذْ يحاول الروائي أن يوضّح تجليّات جدلية (حياة/موت)، عبر جملة من الموضوعات الصّغرى، حيث اتّخذ من المدينة دالاً يطفح بمعاني الفناء واللاانتماء والغياب والموت والعدم الذي يحيل« على تجربة الروائي المعيشة، والقادرة على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه مؤلف الرواية» ،[1] في فترة التّسعينيات فكان مصدر تجربة إنسانية عميقة ترتبط بالهوية والانتماء.

تدور أحداث رواية« **ذاكرة الماء**» في فضاء المدينة، حيث تتشكل العلاقات، بين شخوصها محدِّدة طبيعة الصّْراع الإيديولوجي السياسي بين طرفين متعارضين، حيث أضحت المدينة ميداناً لتطبيق ذلك الاختلاف، الذي أدى إلى خلق زعزعة في سلم القيم الاجتماعية، والعلاقات الإنسانية فيها، حيث تتحوّل المدينة من كونها تعبر عن مظاهر التحضّر واستيعابها لكل الأنماط البشرية على اختلافها، إلى فضاء موبوء تعتريه العديد من الأمراض لعل أخطرها العنف الذي مثل له الروائي من خلال غياب كل مظاهر الأنوثة وطغيان القيم الذكورية بدلها، حيث « **انسحب كل شيء من المدينة. الشوارع الزّاهية. الأغاني الألوان. الألبسة. الصّبيات. صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي. حتى الحمامات التي تعوّدت أن تملأ المكان أيام الآحاد مع السّياح والزوار الوافدين أصبح من العسير عليها تحمل خواءات الجمعة. غادرت أماكنها. أو انزوت داخل الحفر المغلقة في الأسطح والسقوف، وسط ظلمة تزداد كثافة في أعيننا**» .[2] وتقترن دلالة الموت بالمدينة في الزّمن الحاضر وتنفتح على جملة من الأسئلة

---

[1] عمر كناوي. الفضاء الروائي في أعمال سحر خليفة.ط1. مطبعة آنفو -برانت، فاس،2011، ص:160.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (41-42).

المبهمة« **هذه المدينة التي تموت والناس الذين تملأهم الأسئلة المستعصية**» ،[1] التي ليست لها إجابات لأن فضاء المدينة أضحى مساوياً للفناء والعلم معاديًا للحياة.

لا يقتصر موت المدينة في تراجع مظاهر الحياة منها، بل في موت ذاكرتها، ذلك الهاجس الذي أَرق الراوي – البطل وبعثه على التَّساؤل« **هل يعقل أن تتنكر المدينة لتربتها وذاكرتها ودمها بهذه السّرعة**» ،[2] وحقّا مدينة بلا ذاكرة هي مدينة ميّتة لأنها عاجزة عن عيش حاضرها في انسجامٍ مع ماضيها. وهذه ليست طبيعة المدينة بل هي حالة استثنائية باتت تعيشها وتنوء بأحمالها الثَّقيلة في ظل ذلك الصراع الإيديولوجي السياسي الذي حوّلها إلى فضاء للتّخويف والموت« **كادت البلاد أن تتدحرج نهائياً نحو موتٍ محتوم...تحولت حيطان المدينة إلى لوحات تقرأُ عليها كل البشاعات والتَّخويفات**» ،[3] ولكن الأكثر ريبةً وتخويفا هو أن يظل الناس صامتين على هذه الممارسات اللاإنسانية و«**المخيف في هذه المدينة التي بدأت تخسر روحها، أن يظل الناس صامتين على هذه المقتلة**» .[4]

تلك هي المدينة في الجزائر حالها حال كل شيء لم تعد تملك ذات الوجه، ونفس الهوية، وأضحى فضاؤها سؤالا يثير الحيرة والاغتراب، إذا ما تعلق الأمر بحلول زمن الموت والخوف وتنكر الذات لكل ما ألفته وأحبَّته« **كأن وجه المدينة بدوره قد تبدَّل وتقنعت مثلما نتقنّع نحن تفاديًا للموت المفاجئ من حقها أن تتنكّر، لكننا لا ندرك المخاطر البعيدة. سيأتي زمن لا يعرف الواحد فينا صاحبه وأخاه ومدينته وقريته وربَّما بلاده. الكل خائف من الكل**» ،[5] وبهذا المعنى تمثل المدينة في عالم واسيني« كياناً مهدّدًا باعثا على الرّعب وعدم الاستقرار وافتقاد الطمأنينة، أيّا كانت هذه المدينة» ،[6] المهم أنها تقع جغرافيا ضمن مدن الوطن.

---

(1) المصدر السابق. ص: 62.

(2) المصدر نفسه. ص:67.

(3) المصدر نفسه. ص:219.

(4) المصدر نفسه. ص:225.

(5) المصدر نفسه. ص:287.

(6) فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية.ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص:98.

لم يكتف الروائي بذلك التلميح عن تغيّر صورة المدينة وملامحها، حيث أصبحت تبعث على الخوف والاغتراب، بل استعان بالوصف الخارجي لإجلاء عمق رؤيته لفضائه المديني، كون« الوصف هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميّزه الخاص وتفرُّده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه» ،[1] حيث استخدمه الروائي ليظهر تفرَّد المدينة الجزائرية وتحوّلها في فترة التسعينيات، فلم تعد تشبه نفسها ولا غيرها من مدن العالم، فزمن الموت طغَى عليها وغير حقيقتها، فلم تصبح« **سوى مدينة تنهار وأزقة زاد ضيقها من كثرة الأوساخ التي تُصَرَّف عن طريق الحمير والبغال، وأسواق نُزعت عنها شعبيتها لتتحول إلى أسواق لتهريب البضائع والسّلع التي تدخل البلاد بطرق محمية تكاد تكون شرعية، برّاً وبحراً وجوّاً**» ،[2] والمدينة في هذا المقام إذ تبدو فاقدة لهويتها التاريخية وبعيدة عن المضمون الاجتماعي، والتطور الاقتصادي المنوط بها، وبوصف المدينة تمثل سيرورة التطور الإنساني في كافة المجالات« فالموقف الواعي ليس ذلك الذي يقف ضد المدينة بعموميتها، وإنّما ضد أشياء محدَّدة فيها» ،[3] وهذا ما حققه الروائي في« **ذاكرة الماء**» ، فهو لم يتناول المدينة بوصفها فضاءً جغرافياً يحيا ضمنه، بل رقعة، تتأصَّل فيها هويته، ومن ثم يلتصق بحثه عن الهوية والانتماء بفعله داخل هذا الفضاء، الممثل في تتبع ذاكرة المدينة ووجودها الحقيقي عبرها، فإذا انتفت هذه الذاكرة فذلك تأكيد على موتها، أي إن اختيار المدينة كفضاءٍ للأحداث لم يكن محض صدفة بل أراد به الروائي تمثيل الانشطار والانقسام والضَّياع، الذي أصاب المجتمع الجزائري فترة التسعينيات، فلم يعد يدرك طريقه وغايته، وضيَّع هويته المرتبطة بتاريخ المدينة الذي أخذ يتآكل بفعل الصراع الدَّموي، حيث بدت وكأنها تتخبط في آثام ودهاليز الموت، مما أدّى بالكثيرين إلى مغادرتها بحثاً عن مدينة تمنحهم الحرية للتعبير عن أفكارهم، وتتّسع كفضاءٍ لتحقيق أحلامهم، وهذا ما يمثل في شخصية البطل الراوي، وغيره من المنفيين الذين قصدوا المنفى بحثاً عن صورة المدينة المفقودة في وطنهم. ولئن عادل الوطن (الجزائر)

---

[1] عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية.ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2009، ص:13.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:225.

[3] عبد الله رضوان. البنى السردية (2)، نقد الرواية.ج1 (الرائي-دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية-) . ط1. دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2003، ص:194.

بمدنه دلالة الموت واحتمالاته المربكة، فإن المنفى مثّل سلسلة من الضيَّاعات والأشواق والحنين إلى الوطن الذي يغيب كفضاء جغرافي ويحضر كفضاءٍ وجداني عبر تداعيات الذاكرة، تلك حال المنفيين الذين تقول عنهم مريم« **يتساءلون ولا ينتظرون الإجابات. منافيهم الصّغيرة تكبر بسرعة، والمسافات بينهم وبين البلاد تزداد اتّساعاً. والذاكرة تتعب وتنسى بشكلٍ لا يتصوّر ...يفكرون فجأة بإنشاء جمعية للدفاع عن حقّهم في الحياة والعمل والشّوق. كالعادة يختلفون. يتبادلون شتائمهم وهمومهم وخيباتهم ثم يخرجون منكسرين. يتوادعون أو لا يتواعدون. بعضنا ينزلق داخل الشّوارع الضّيقة المحاذية للشارع الرئيسي، يتلذّذ بسقوط المطر ويتخيل نفسه داخل أزقة العاصمة. يرفض أن يضع مظلة على رأسه...والبعض الآخر، يندفعون بسرعة نحو الميترو، قبل مجيء اللّيل، لم تغادرهم ردود فعل الخوف التي جاءوا بها من هناك من بلاد الظلمة والموت. وبعضنا الآخر يبقى هناك متسمّراً عند مدخل المقهى، بعد أن ضاعت كل الاتجاهات في عينيه يأكله التَّساؤل اليومي وين نمشي اليوم؟ وين نبات...ينكفئ على كرّسيه، يتسلّى من وراء زجاج الحافلة المضبَّب بالأنفاس بكتابة الجزائر تبدو الكتابة مقلوبة. نحاول أن نقرأها بصعوبة، وعندما نفكها تكون الحافلة قد غادرت مكانها»** ،[1] وبالتالي يمكن القول أن مدن المنفى عبّرت هي الأخرى عن حالة الفقد والحرمان فقد للوطن الذي يمثل الهوية وحرمان الشخوص من الأهل والأحبَّة، فالمنفى لم يكن بالنسبة لهؤلاء فضاء اختيارياً بل كان الانتقال إليه إجبارياً، جرّاء الموت الذي خيَّم على الوطن ومدنه، فكأن المنفيّين يعيشون جرحاً مضاعفاً، البعد عن الوطن كجرح أول، والتفكير فيما آل إليه الوطن من حزنٍ ودمارٍ وهو يصارع الموت، وهو الجرح الأعظم، الذي يجعل المنفيين يستحضرون الوطن ومدنه إن تخيُّلاً أو كتابة، كما تجلّى في هذا المقطع السّردي لأنه يمثّل الهوية لتلك الذّوات المتشظية بين الموت والمنّفي وغيابه يعادل غيابها.

يمتد الاغتراب ليطال نفسية (البطل – الراوي) وهو يتأمل مدينة باريس التي تدفعه إلى جملة من التّساؤلات اللاَّمتناهية والأحزان المستفزّة، فيحكي عن نفسه مع مريم « **كانت باريس ما تزال غارقة في أضوائها وانكساراتها، ألوانها، وكنَّا أنا ومريم ضائعين داخل قطرة ماء...نبحث عن الإجابات المستحيلة داخل أسئلة لا تقود إلاَّ إلى**

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (122-123).

أسئلة أخرى. أصْلاً لم أكن أعلم إذا كنّا داخل هذه الحجرة العالية التي تقع في الطابق الثاني والعشرين، أم خارجها، في زاوية ما أو داخل حُزنٍ ما يلمسنا، يستفزّنا وكلَّما اقتربنا منه ازداد بُعْدًا. كل حياتنا كانت مجرَّد احتمال لا أكثر» ،[1] والملاحظ أن وصف هذه المدينة لم يكن بذكر التفاصيل عن شوارعها وأزقّتها، وبيوتها وبالرّغم من أن وصفها المقتضب يحيلنا إلى صورتها الجميلة (الأضواء، الألوان)، إلاّ أن نفسية السّارد، انعكست بتيهها وضياعها على الحيّز المكاني، وهذا تعليل« للمؤلف الضّمني لعدم ذكر تفاصيل المدينة، فهي لا تعنيه، أو هو مغيّب عنها، في إشارة إلى ضياع الانتماء المكاني، الذي يوازي الانتماء الوطني» ،[2] فهو غريب عن باريس بوصفه قادمًا من الجزائر، إنها مدينة المنفى والحالة ذاتها تحياها مريم، وغيرها من المثقفين المنفيين انهيارا داخليا، جراء ما يعانونه من مصاعب وعنصرية، تجعلهم يستحضرون الوطن بكل تفاصيله الصغيرة وأيضا المؤلمة، حيث يطّلعون على أخباره باقتناء الجرائد الوطنية المثقلة بأخبار الموت والحزن، ثم يحاولون ابتلاع آلامهم بتدخين سجائر وطنية، يتجادلون ثم ينسحبون لوجهة لا يدركونها، إنها حالة اللاانتماء إلى المنفى التي يعيشونها مُكرهين، حيث تصفهم مريم مؤكدة طغيان الوطن فيهم، فهم يحيون في باريس، لكن وجودهم الروحي يحدِّده توقيت الوطن« **أراهم مكدودين منكسرين على طاولات قديمة مثل أواني رخامية عتيقة. صحفيون. سينمائيون. كتاب. مسرحيون. أساتذة الجامعات بسطاء...يتحدّثون عن المشايع المكسورة، عن وضعياتهم الإدارية، عن البطالة، عن العنصرية، محوّطون بالجرائد الوطنية ذات العناوين العريضة السوداء وأخبار الموت اليومية. يعيشون بتوقيت الوطن. يحزنون. يحتسون البيرات الرَّديئة والرَّخيصة. يدخنون السّجائر الوطنية، يتناوشون، ثم ينسحبون باتّجاه ما، هم أنفسهم لا يعرفون وجهتهم أحياناً**» ،[3] إنه الوطن، الحي فيهم، الرفيق لرعشة قلوبهم، المحتل لمساحة ماضيهم وحاضرهم،

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (129-130).

[2] مصطفى عطيّة جمعة. ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات- الوطن- الهوية). دط. الورَّاق للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص:122.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 261.

فالحنين إليه مقترن بألم الفقد والخسارة، حيث« يستحيل الوطن وجعاً يغزو المنفى» ،[1] فالوطن يعيش فينا، أما المنفى حالة استثنائية وإن ضمّ أجسادنا فأرواحنا تبقى معلّقة بمنازل حنينها أي أوطانها.

يطرح البطل السّارد قضية الموت مرة أخرى، كمحور مركزي لعملية السّرد، تسيطر على ذاكرته وحاضره، في الوطن والمنفى فلئن تحقق في الوطن حقيقة، فإنه يتحقق في المنفى بقسوة الاغتراب« **أصدقاءنا ما يزالون يموتون هناك بالرَّصاص والغفلة ويقتلهم هنا، المنفى وقساوته، لم تتهيّأ لمواجهة هذه الحالة القاتلة**» .[2] وهكذا يحمل السارد وجدانه وذاكرته المجروحين إلى فضاء متحرك لا تحده أمكنة ثابتة، نتيجة تفاعل المشاعر والأفكار والأمكنة، فبين الماضي والحاضر وبين المنفى والوطن يتجسّد الموت، لكنه يبدو في المنفى أشدُّ سطوةً لأن« **المنفى هو أكبر عقوبة تُسلَّط على الإنسان ومن يتحمّله، فقد حقّق درجة عليا من النّضال، ابن البلد يعيش الكارثة يومياً، ولكنه ينساها بمجرّد دخوله في الحياة اليومية، هو مجبرٌ على نسيانها لكي يستطيع العيش. لكن المنفي يتلقّى الأشياء فقط ويتحملّها بدون أن يستطيع تجاوز هذه الحالة فهو يبلعها، ثم يعيدها فيمضغها ويلوكها ويظل هكذا حتى تُدَمّره**» .[3]

إن يتسع فضاء المنفى بدلالته الجغرافية، فإنه يضيق كفضاءٍ دلالي، حتى يعادل الموت، لأنّه يطرح سؤال الانتماء وسؤال الهوية المرتبط بالوطن« **إما الموت أو المنفى في زمن ضاقت الدّنيا وضاق فيه المنفى نفسه...يبدو لي أنّه لا خيار. هنا يموت قاسي، مصيرنا صار ملتصقا بهذه الأرض**» ،[4] فارتباطه بأرض الوطن، قدره بحكم الانتماء حضوراً راهناً، وذاكرة. أما المنفى، فهو ليس بخيار، إنه أي« المنفى ليس إلا نتيجة لمجموعة من الانكسارات والخيبات التي تأكل الأفراد والأوطان» .[5]

---

[1] صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمان منيف. ص:44.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:265.

[3] المصدر نفسه. ص:282.

[4] المصدر نفسه. ص:299.

[5] واسيني الأعرج. هذا أنا، كما أنا في وطن اسمه الكتابة. ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014). منشورات بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، ص:15.

تتأكد رؤية البطل السلبية للمنفى، كلّما راوده الشّوق إلى مريم القابعة في مدنه البعيدة، الأمر الذي يبعثه على التّساؤل« **هل تتملكني بعد كل هذا اليأس، القدرة على مقاومة خوف المدن البعيدة والمنفى القاتل؟ وهل ستصبرين على أضواء، وأشعّة، ولون البحر في مدينتنا التي ضمّت كل أحزاننا وأفراحنا الصغيرة؟ قلت لك ذات مرّة بيأس، تصوّري ! لقد خسرت الحلم بالألوان، لم أعد أرى إلا الأبيض والأسود. ضحكت طويلاً. قلتِ: أما أنا فلم أعد أرى شيئاً وعندما أرى، لا أعرف مطلقاً ما رأيتُ، يبدو أنيّ أعيش بتوقيت الوطن**» ،[1] فالروائي في هذا المقطع السّردي وعبر توظيف آلية الحلم، يقدم قراءة لحالة مريم وضبابية رؤيتها لواقعها ومنفاها، لأنها تحيا بتوقيت وطنها، وذاكرتها في فضاءاته ومدنه، التي وإن حملت الأحزان فقد رافقتها بالأفراح وهذا ما يجليه اللّونان الأبيض والأسود، اللّذان يترجمان الثنائية الضّدية الأصلية حياة وموت في المتن الروائي، كما يجلي الفرق القائم بين مدن المنفى ومدن الوطن، فالأولى تحيل على الخوف والموت والفقد والعدم، في حين تمثّل الثانية (مدن الوطن) الانتماء والذاكرة والكينونة الذاتية أي الوجود، وهذا ما يؤكّده البطل السّارد بلغة تطفح شعرية رغم بساطتها، لأنها تترجم ذلك التلاحم الروحي بين البطل ومريم، وذلك التّعالق اللامنتهي بين وطنين كروح وجسدها، هما المرأة والوطن، وهذا ما يؤكده الروائي في أحد حواراته« المرأة والوطن متلاصقان في لا وعينا» ،[2] أي إنهما وجود متكامل، إذ تمثل المرأة موطن الوجود الأول والميلاد، ويمثل الوطن موطن الوجود الدائم الحاضر والمنتهى.

هذه العلاقة الحميمية بين المعطيات والهواجس الوجودية للبطل والتي لا يعرفها الذين يجهلون معنى الحب وقيمته، تجعل البطل يبعث آهات تقطر حزناً وغربةً، إذْ يبحث عن وطن المنفى (مريم)، ومنفى الوطن (الكتابة)، وطن وإمرأة يسكنان القلب، فيصنعان الذاكرة، ويتّقدان كشعلة وهجها أبدي.

« آه لو يعرفون. ولكنهم لا يعرفون.

حبيبك دائما، في غيابك وفي حضورك

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 337.

[2] كريمة المالكي. واسيني الأعرج هشاً مثل غيمة. ج1(حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا،). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلم .. هكذا كتب. ص:41.

ذات حزن،

ذات غربة،

ذات منفى،

ذات وطن في القلب والذّاكرة

ذات امرأة في قلبي ودمي،

ذات شعلة لا تنطفئ أبداً،

مجنونك المجنون بجنونك» .[1]

المتأمل لهذه المقطوعة السّردية الشعرية، يدرك أن الروائي لم يطرح سؤال العدم والموت كتيمة سلبية ثابتة، تفرض هيمنتها على الخطاب السردي في« **ذاكرة الماء**» انطلاقا من رؤية أحادية فرضها واقع التسعينات، بل غذاه بسؤال أكثر إيجابية، هو سؤال الوجود والحياة، وكيف يتحقق في ظل ذلك الواقع الاستثنائي الذي شهدته الجزائر في الفترة السابقة الذّكر، مما يقودنا حتما إلى القول باشتغال الوظيفة الفنية، التي قصد بها الروائي تقريب الواقع وتشخيصه بصورة جمالية، بعيداً عن الالتقاط الحرفي لتفاصيله، مما يوضح خصوصية رؤية الروائي والموجّهة نحو مساءلة الذات والمجتمع واستنطاق التاريخ، ضمن التّحولات السياسية، التي شكّلت تربة خصبة لها مما جعل المتن الروائي مسرحاً للصراع والمواجهة، بين ثنائيتي (الموت والحياة) بما يبيّن نسبية الحقيقة بعيدا عن ثبات الفكرة وأحاديتها، وهذا ما يؤكّد تفاعل الروائي مع ذاته ومجتمعه وعصره، بوصفه مبدعًا ومناضلاً لترسيخ قيم أو البحث عن أخرى، غيّبها تداعي المجتمع وسقوطه في وحل الصراع السياسي الدّموي، ولعلّ أهمها قيمة الحياة التي نحن بصدد إجلاء تمظهراتها عبر عناوينها الصّغرى في **(ذاكرة الماء)**، في إطار دال الفهم الذي يقضي بالعودة إلى النص ولا شيء غيره.

2. الحياة:

إن الأحداث العارضة التي مرَّ بها المجتمع الجزائري في التسعينيات، لم تنشئ الخطاب السّردي في« **ذاكرة الماء**» ولكن الذي أنشأه طريقة السّرد، التي تربط حدثاً بآخر وتجعل أحدهما السّابق، والآخر يتلوه، في علاقة تضادية، مما يوضح أن سرد

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:342.

الأعرج الذي يميّز بين المكروه والمشتهى، يتكئ على ثنائيات متناقضة، آيتها وردة نظرة، تواجه سيفاً حادًا، وتحيل الثنائيات في« **ذاكرة الماء**» على: الظلمة والنور، الحاكم والمحكوم، السلطة والدين، الشيوعي والإسلامي، الوطن والمنفى، الرجل والمرأة، لكنها في مستوياتها كلها تحيل إلى موضوع يختصر ما عداه، هو صراع الحياة مع الموت« فالموت في مقابل الحياة أو في معارضتها هو القطب الذي يستدير عليه عالم الرواية، وهو البنية التي تثوي تحت أحداثها وتحوّلاتها، وتنتظم بها سائر مكوناتها، مانحة إيَّاها رباطاً عُضوياً، يصنع تماسكها من جهة، ونموّها من جهة أخرى» ،[1] وإذ تحتفي البداية الروائية في« **ذاكرة الماء**» بالغوص في عمق عالم الموت، كنبوءة، وكحقيقة جبرية، والذي مثل إشارة مفتوحة على كل دلالات القتل، التَّطَرُّف، الأحادية العنف، الجهل التّسلُّط، وتزييف الحقيقة، فإن سيرورة السّرد سرعان ما تنفي الاستكانة لهذا الموت العارض، في ضوء رؤية ثاقبة وتصوّر منتج، لفعل الحياة بوصفها طاقة إيجابية تتعلق دلاليا بالحب والجمال والمرأة والثقافة الكتابة والطفولة وعموما طاقة الوجود عبر الفضاء المكاني، ونزعة الكينونة والبقاء. أي إن السّمة الجنائزية التي نسجت خيوط السّرد في المتن الروائي، لم تقتل نسغ الحياة« **فالمهم أنّ الحياة ما تزال مستمرّة**» .[2] وإذا ما سلّمنا أنّ الحياة تتعلق بالإنسان، وهذا الأخير مرتبط بالفضاء المكاني سواءً كان رحماً، أو بيتاً أو مدينة أو وطناً، سندرك العلاقة الكائنة، بين الحياة والفضاء المكاني المجسّدة في الواقع، الفعلي، أو عبر التخييل الروائي، لأن« المبرّر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة» ،[3] وهذا ما نجده ماثلاً في« **ذاكرة الماء**» ، حيث يقيم الروائي جسراً بين الحياة والفضاء المديني، بوصف المدينة عالما يموج بالحرية، فهي« التي تشهد حركة الشخصيات وتشكّل مسرحاً لغدّوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها» ،[4] إذ تحقق للشخوص حرية الانتقال والحركة وممارسة مختلف طقوس الحياة.

---

[1] صالح زياد. الرواية العربية والتنوير (قراءة في نماذج مختارة).ط1. دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2012، ص:98.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:21.

[3] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية.ص:33.

[4] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ص:79.

وإذ تحيا المدينة بأهلها، كذلك تحيا بذاكرتها وتاريخها، إذ« **لا يعقل أن تسرق المدينة بهذه السّرعة. ما يزال فيها شيء من الحياة يصرّ بشكل دائم على البقاء والمقاومة**» ،[1] وإذا كانت المدينة هي الفضاء الاجتماعي والثقافي، الذي يؤطّرُ إبداع مرحلة تاريخية ما، لأنه يوجه رؤية المبدع، فإن هذا الأخير، سيسعى حتما إلى الانعتاق من قيوده وشروطه الزمنية، لأن الإبداع محكوم بجدلية الثبات والتحوّل، التي تؤكد فعلاً أن بنية المجتمع وثقافته مستمران في التغيّر والتطور« **فبين زمن كان، يذهب آخر كان يولد داخل القساوة، كنتُ أتقاتل من أجل البقاء بصعوبة. أتقاتل من أجل أن أكون في هذا المدار الذي لم يكن لي مطلقاً**» ،[2] تلك هي رؤية البطل السارد لواقعه الجديد، الذي لم يكن يدرك ملامحه، إلا أنه قرّر خوض النّزال من أجل البقاء، فكينونة الإنسان ووجوده مرتبطان بإجابته عن مختلف الأسئلة و«**تظل جرأته الكبيرة هي قدرته اللاّمتناهية على تحويل الخوف واليأس إلى حالة رومانسية قصوى من الجنون**» ،[3] وذلك يعني أن البطل السارد لا يخضع لمعطيات عالمه الخارجي وما يطفح به من غموض وفظاعة، بل إنه يسعى جاهداً لفتح نافذة لحياة في خضم ذلك الصراع الذي يسعى لقتلها، ذلك أن الحياة واحدة بوجهيها الجميل المتألق والقاسي، المعقّد والبسيط، لذلك يروم دائما فهم تركيبتها وفكّ تناقضاتها حتى يشعر بلذة الوجود ضمنها. إنها« **حالة من العصيان والجنون حتى وإن اختبأ وراء كل ذلك وجه الموت البشع**» ،[4] فإنه لا يغير طبيعته فيظل حنوناً ووديعاً وطيباً على حد وصفه لنفسه. ومن خلال هذه الجمل السّردية، يتضح لنا أن العلاقة بين النص والبناء الاجتماعي الذي أوجده كائنة بالفعل، أي اشتراك كل من المتخيل والواقع في بنية النص، لنقول أن الخطاب الروائي« المتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع، هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد» ،[5] عبر تفاعل الشخصية البطلة مع واقعها الاجتماعي المتردّي، ووعيها بضرورة مجابهته

---

(1) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:23.

(2) المصدر نفسه. ص:58.

(3) المصدر نفسه. ص:71.

(4) المصدر نفسه. ص:98.

(5) حسين خمري. فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية). ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص:44.

وتغييره أي إن البطل يحاول أن يرسم بعض أشكال المواجهة والتحدي للموت، لأن الهزيمة أشدّ من القتل، بوصفها قتل« للمبادرة والرّغبة في التجريب والدافع للمواجهة، والعزيمة للنهوض والإرادة في المقاومة، والشعور بالأهمية» ،[1] وإثبات الذات. وتبدو تلك السّمة التفاؤلية، رغم الخطر والحذر الدائمين في حياة البطل، لأنه ينتصر لممارسة فعل الحياة رغم شبح الموت الذي يكاد يطبق على أنفاسها« **يجب لا نبالغ في الخطر وإلا لن نتحرّك من مكاننا. يجب أن نحذر قدر ما نستطيع ولكن أن نترك مجالاً صغيراً للحياة، يا الله ريما. ما يكون غ الخير**» .[2]

في مقام آخر تبدو نزعة البطل المتحدّية للنهايات المؤلمة محدّداً هويته انطلاقاً من هويّة وطنه الذي لم يقهر« **أما أنا فقد كنتُ من وطن أنشئ داخل النّيران والقيامات، ولن يقبل أن يتقهقر نحو الموت**» ،[3] فالسّارد في هذا الخطاب يدرك كنه ذاته، وحقيقة انتمائه، فالذات هنا تعادل الوطن صموداً وتحدّياً، والوطن ينعكس على الذات وجوداً وأملاً وحياةً.

وإذا سلّمنا أن السارد يتماهى مع الكاتب، فلا ريب في أن« للمكان أثراً في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص. فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة والتاريخ، والعادات والتقاليد والأعراف. ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسّكهم بهويتهم» ،[4] والأعرج واحدُ من هؤلاء، لاسيما إذا أدركنا انشطاره بين الجزائر وفرنسا، إن بصورة إلزامية أو اختيارية، فالأمر سيّان، لذلك نراه دائم الحنين والتّوق إلى الوطن، يكتبه، ويتلذّذُ بالحديث عنه وميزاته ويفضله على سائر المنافي رغم عنف الموت فيه لأنه يمثل الحب. والحياة، فرغم المرارة والموت والبكاء« **ما يزال في البلاد متّسعٌ للحياة**» ،[5] وهكذا يجيب السارد مريم، لما تطلب منه مغادرة البلاد مخافة أن تخسره أو أن يخسر حياته، وكابوس الموت يفتح فاهُ فاغراً ليلتهم

---

(1) محمد برادة. فضاءات روائية.ط1. مطبعة دار المناهل، الرباط، وزارة الثقافة، المملكة المغربية، 2003، ص:180.

(2) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:114.

(3) المصدر نفسه. ص:122.

(4) إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة). ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص:141.

(5) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:124.

كل ما يقف في طريقه، مؤكدة أن« **حياتنا كلها استثناء في استثناء، ثابتها الوحيد هو الحزن والألم، الاستثنائي فيها هو الفرح**» ،[1] ورغم هذا الاستثناء الذي كسر القاعدة -وجعل (السارد- البطل) يتنكر دفاعاً عن حياته وحياة ابنته ريما-، فإنه ما يزال يحتفظ بالأمل في داخله كقوة محرّكة تدفعه للمضي قدُماً« **ليكن نحن في حاجة ماسة إلى بعض النسيان لنتمكّن من العيش**» ،[2] والحياة، ولنسخر من آلة الموت العمياء و«**الاختلاط يورثُ بعض الطّمأنينة...لم أكن أريد الموت. أختلط بالناس الشعبيين لأحياَ**» ،[3] والسارد مرة أخرى يؤكد انتماءه، هذه المرة لمجتمعه الذي يحيا في كنفه، ويتلذّذ بسعادة عظيمة بملامسة طبقاته الشعبية، فهو« يحب الحياة بجنون وربما هذا الجنون هو الذي سمح له بالحياة حتى اليوم» .[4] ويربط حبه للحياة، بحب سر كينونتها، الماء والمطر، وحبه للمدينة وروائحها وأتربتها وقفرها وتصحرّها، فهذا الحب ليس عمرانيا فحسب، بل هو حب لذاكرة الفرح، التي تقتل الأحزان فينا، وتوقظ أفراحنا الصغيرة، لتشيّع تلك اللحظة المؤقتة« لحظة الموت» ، الذي يؤرقنا، بتنشق الأمل وإذا ما تحول الأمل إلى حلم، فنركب الحلم لأنه استمرار لحياتنا الواعية« **يا الله. للمطر رائحة في هذه البلاد مثل تلك البلاد التي صارت بعيدة عندما كنّا ننزل إلى ساحاتها، نتخبّأ تحت ألبستنا من غزارة الأمطار...ما أجمل مدننا حتى في لحظات قفرها وتصحّرها، ما أجمل نساءنا ونوافذ بيوتنا العتيقة ! ما أجمل شوارعنا وروائح الأتربة التي يعطّرها المطر ! لقد رُبُّينا على الأفراح الصغيرة والاندهاشات التي لا تتركنا حتى لحظة الموت...إننا مجبرون على إدمان أقراص الأمل حتى لا نموت بالشّهقة القاتلة، وحتى يتحول الأمل مجرّد حلم نتشبّث به في الفراغ**» ،[5] فالتربة والمرأة والشارع كلّها تصنع ذاكرة المدينة، و«المطر جزء من ذاكرة المدينة. إنه الحنين إلى الماء الباعث على الحياة» ،[6] الماء المرتبط مباشرة

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:144.

[2] المصدر نفسه. ص:218.

[3] المصدر نفسه، ص:313.

[4] سهيلة بورزق. حبي للمدن بمنحنى متعة الجنون والحرية. ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة 2004-2014). ص:200.

[5] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:(323-324).

[6] سعد البازغي. سرد المدن في الرواية والسينما. ط1. منشورات الاختلاف الجزائر، 2009، ص:65.

بالذاكرة، ولا شك أن توظيف المدينة من قبل الروائيين هي سمة بارزة، والحال ذاته مع الأعرج، إذ تمحور سرده حول الحياة في« المدينة بوصفها الإطار الحتمي المعاصر للحياة الاجتماعية، الإطار الذي يحتاج الفرد إلى مجابهة منجزاته الحضارية من ناحية، ومشكلاته المعقدة من ناحية أخرى» ،[1] كما أن ذلك الإطار هو ما يحتاج إليه السّرد ليحتفظ بفضائه التخيلي الذي يحيله على الواقع الاستثنائي، الذي يوحي بغربة المثقف والمبدع بشكل خاص، وتضاؤله أمام صخب الحياة الدّموية في التسعينيات، لأن فضاء المدينة مفتوح على كل الاحتمالات والأطراف المتضادة إيديولوجيا بخلاف القرية المعروفة بانغلاقها وثبات واقعها وعدم تطوره بصورة سريعة.

تنفتح المدينة على حقيقة الموت، الذي ينكمش إذا ما واجهته إرادة الحياة« **الموت يتربّص في كل الزوايا ولا نملك قدرة أخرى لمقاومته. إلا الحياة والإصرار عليها باستمرار**» ،[2] هذا ما يؤكده السارد البطل، إذ« **علينا اختراق الموت بمزيد من المغامرة ضد الموت**» ،[3] فتغدو المغامرة لقاء بين اللذة والألم، الفرح والخوف، هذا ما يؤكده السارد بقوله:« **لا شيء. سوى سعادة غامرة تملأني ممزوجة بالرّعب كلما عبرت هذه الشوارع وقمت بمعصية الحياة ضد الموت**» ،[4] فالسّرد هنا يؤكد تمرد البطل على حقيقة الموت الجبري المفروض عليه ذلك بممارسته فعل الحياة، وإن اعتبره دعاة الموت معصية، فهو يرى الحياة من منظوره الخاص كمبدع، ويساويها بالحرية، حرية الاكتشاف وحرية التساؤل، اكتشاف الفضاء وسؤال الذات الحائرة وهي تتنبأ بلقاء الحياة والموت، «**هي رغبة في الحياة بامتلاء قبل الموت. اكتشاف لسحر مدينة بدأت تتنكر مثلنا جميعاً؟ أحياناً أتساءل مع نفسي. هل سأملك كل هذه القدرة الاستثنائية للدّفاع على الحياة وأنا أواجه الموت؟**» ،[5] تساؤل طرحه (السارد – البطل) في حوار داخلي مشحون بحب الحياة، والخوف من الموت، هل سيكون إحساسه بالحياة أقوى من شبح الموت الذي

---

(1) المرجع السابق. ص:26.

(2) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:339.

(3) المصدر نفسه. ص:365.

(4) المصدر نفسه. ص:369.

(5) المصدر نفسه. ص: 374.

أضحى يسيطر على واقعه، وعلى تفكيره، ويتساءل عما إذا كانت رغبته في الحياة ستسعفه ليتلمس المدينة وسحرها. لا بوصفها فضاء لتَحَرُّكِ الشخوص فحسب، ولكن بكونها فضاء يساوي الوجود والذاكرة، وإلا ماذا يعني السَّارد بأن المدينة غيّرت وجهها وتنكرَّت، لاشك أنها تنكرّت لأهلها ولذاكرتها، لأنهما تنكَّرا لها، ودلالة التنكّر هذه تجعل من« المدينة مزعزعة الهوية، وضحيَّة أخرى لاغتراب تبدو فيه كما لو كانت القاتل والضّحيّة معاً» ،[1] إذ تتخذ مواقع مختلفة بين فاعل ومفعول به، إلا أنها تنتفض طلبا للحياة، بأزقتها وحركة نسائها، وأصواتهن، التي تنبئ بعنفوان الحياة وانتصارها، على الموت وتلك الأصوات والروائح المنبعثة من المدينة تجعل (السارد – البطل)، يطيق أسئلة الخوف، بل يحوّلها إلى حالة من السعادة الغامضة، مؤكدا مرّة أخرى انتصار الحياة في داخله، رغم أجواء الموت المتاخمة لها« **كل هذا لم يمنع طفولتي من أن تستيقظ وأن أعبر زقاقاً خلْفياً لا حركة فيه إلا بعض النّساء اللّواتي كُلَّ يطللن من الأعالي، في شرفات متقابلة تكاد تلتصق ببعضها البعض من حين لآخر أسمع قهقهات تحدث في عمقي زَهْواً خاصاً يؤكد أن النَّاس ينتصرون على الموت في هذه البلاد بالإصرار والاستماتة في الحياة. تؤنسني هذه الأصوات وهذه الروائح التي تأتي من كل الأمكنة وتجعلني أتحمّلُ أسئلة الخوف، التي تسحب شيئاً فشيئاً مخلّفةً وراءها حالة مبهمة عن السَّعادة**» .[2] وإذا سلَّمنا بتأثير الأصوات فينا، كونها موضوعات لإدراكنا الحسي، تدركه حاسة السّمع فتحيلنا مباشرة على دلالة معينة، أو تغدو موضوعا قابلا لفهم وقراءة تأويليين، فإن« دلالة الرائحة على قرب الذات منها فواضحة في أداة إدراكها وهي حاسة الشّم، التي تصل بأعماق الإنسان وباطنه، وكأن أصل اشتقاق الرائحة وهو« الروح» تنبيه على علاقتها بالجوهري والباطني والعميق» ،[3] ذلك أن الروائح بالنّسبة للذات، غير قابلة للحياد الموضوعي، فلا رائحة إلا وهي موضوع رغبة وإقبال بالنّسبة للذات، أو موضوع نفور وابتعاد بالنسبة لها. لأنها وثيقة الصلة بالمشاعر، إذ تتراوح بين ثنائيات الانشراح والغم، الحب والبغض، كما أنها ذات علاقة بالزّمن ومتغيراته، إذ تكتسي صبغة اجتماعية

---

(1) سعد البازغي. سرد المدن في الرواية والسينما. ص: 59.

(2) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (374-375).

(3) صالح زياد. الرواية العربية والتنوير (قراءة في نماذج مختارة). ص:159.

مدينة، وأعتقد أن الأعرج إذ يسرد روائح المدينة، الطيبة في مواقع، والكريهة في أخرى، فإن ذلك ينم عن وعيه« بدلالة الروائح على العلاقة الذاتية بالمدينة، وما تشفّ عنه الروائح من إدراك عميق وباطني لها» ،[1] خصوصاً إذا ألفينا السارد البطل، يؤكد ذلك التواشج العلائقي بين الحياة والمدينة والروائح متيحاً سلطة الحكي لضمير المتكلم« **تزداد الازدحامات داخل هذا الشارع الرئيسي لا تزعجني كثرة الناس سوى أنها تؤكد انطباعي أن الحياة تنتصر على الموت في كل دقيقة وفي كل ساعة. بدأت أنساب مثل الماء على هذا السطح الأرضي الذي تخرج منه كل الرّوائح، التربة، الزَّفت، العطور النّسائية، الخبز، العرق، المازوت وبعض الخوف المدفون في الأعماق، شيئا فشيئاً أنسى المحيط وأترك نفسي أغيب داخل طقطقات الأحذية النسائية ورائي تتقاسم الإيقاعات، وقهقاتها المتتالية وحكاياتهن الصّغيرة التي تصلني بوضوح تام رغم كثافة الناس العابرين لهذا الشارع الشّرياني في هذه المدينة**» .[2] وكما أن الماء يدل على الذاكرة، ذاكرة السارد، كذلك الروائح المختلفة، فرائحة التربة هي رائحة الانتماء، والعطور النسائية هي حنين دائم لمصدر الوجود، والإلهام بالنسبة للسّارد، ورائحة الخبز هي رائحة الحياة وطعمها ولذّتها، ورائحة العرق، هي رائحة الكفاح من أجل تحصيل لقمة العيش، هذه الروائح إذ تمتزج، بأصوات أحذية النساء وضحكاتهن وحكايتهن، تشكل، جزءا حصينا من ذاكرة السارد، ذلك أن عالمه الطفولي، عالم نسائي بامتياز على حدّ تعبيره، مما جعل الحياة من منظوره مقترنة بهذا العالم المكتنز بالأصوات الشبيهة بالموسيقى، والحكايا الساحرة، التي تذكّره بحكايا الوالدة والحدّة. تلك هي طبيعة الحياة بعذوبتها وبساطتها، في مواجهتها للموت، فهي القطب الذي ينبني عليه عالم رواية« **ذاكرة الماء**» ، أو البنية المعارضة لبنية الموت، في علاقة رفض لا متناهية بينهما. حيث تتنامى الأحداث وتتحوّل، وتنتظم أفعال الشخوص عبر الفضاء الزماني والمكاني، بشكل لا مألوف وفق رؤية سردية، تتخذ من الأنا الساردة مركزاً لها، هذه الأنا يتجلىّ أثرها في فعل الاختيار، الذي يغطي الكون الروائي بعناصره المتعددة، ويتمثل في اختيار الحياة كتصور إنساني شمولي، وكرؤية لعالمه الروائي المتماهي مع العالم الواقعي، إذ يؤكد« لا أشغل نفسي بغير الحياة أن أملأها

---

[1] المرجع السابق. ص:159.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (375-376).

بكل ما هو جميل أو أفترضه كذلك...لنعشق الحياة بالشكل الذي يليق بها وبنا» ،[1] فهذا يترجم وعي السارد وإيمانه بخيار الحياة كخيار وجودي، لا مناص منه، بوصفها (الحياة) الحل الأمثل لمعضلة الموت في التسعينيات، التي كادت أن تجهز على كينونة المجتمع الجزائري، وتقضي على إنسانيته ووجوده، غير أن الكاتب المتماهي مع السّارد، اختار لنصّه الحياة كتيمة نصّية محورية، تنم عن رؤية نقدية لواقعه الاجتماعي الكائن، بوصفه واقعاً مأساوياً، بحثاً عن واقع مأمولٍ أكثر إيجابية وإشراقاً وبعثاً للحياة بكل مظاهرها.

وإذا سلمنا أن جدلية الموت والحياة هي الطاغية في تشكيل مضمون النص الروائي، فإن هذه الأخيرة هي دال لنسق لغوي، فهل يمكننا فهم مضمون النص الأدبي او بنيته الدالة بمعزل عن البنى الفكرية الموجودة خارجه والتي ساهمت في إنتاجه؟ بالطبع لا، لأن هذه البنى الخارجية تشكّل البيئة التكوينية للعمل الأدبي، ولا يمكننا إدراك وظيفة هذا الأخير إلا ضمن شرطه الاجتماعي والتاريخي والاقتصادي والثقافي وهذا ما يطلق عليه مرحلة التفسير التي نحن بصدد رصد تجليّاتها عبر العمل المدروس« **ذاكرة الماء**» .

[1] سهيلة بورزق. حبي للمدن بمنحنى متعة الجنون والحرية. ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة 2004-2014). ص:201.

الفصل الثاني

تطبيق آلية التفسير في رواية "ذاكرة الماء" للروائي واسيني الأعرج

أولا: مرحلة التفسير

1. تفسير الموت

أ. التاريخ

ب. الذاكرة

ج. فساد السلطة

د. التطرّف الديني

2. تفسير الحياة

أ. الكتابة

ب. المرأة

أولا: مرحلة التفسير

بعد الفراغ من المرحلة الأولى والتي تمثّلت في تتبّع البنية الدالة الشمولية للنص الروائي من خلال آلية الفهم، وذلك بمحاورة النص داخليا، وتتبُّع بناه الذهنية والشّكلية فحسب، تأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة التفسير، لتضع هذه البنية في إطارها التكويني وسياقها السوسيوتاريخي، فالتّفسير يقوم على« إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءاً من مقوماتها» ،[1] وهي البنية الاجتماعية.

التفسير (L'explication) وتعتبر مرحلة التفسير الآلية المكملة لعمل مقولة الفهم ضمن التصور البنيوي التكويني، وحتى تسعى هذه المرحلة إلى إحداث تناظر بين البنية النصية الدالة المستخلصة سابقا، ووضعها في سياق بنية أوسع هي البنية خارج نصية الاجتماعية، فإنها تقوم بتشريح ومساءلة البيئة التي تكون فيها النص الإبداعي «فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية أو الطبقية»[2]، أي محاولة إيجاد نوع من التماثل والتفاعل بين بنية نصية دلالية صغرى مع بنية أشمل هي البنية الاجتماعية، لطبقة معينة ورؤيتها للعالم ضمن تصور المبدع الذي ينتمي إلى تلك الطبقة أو يعبر عنها فحسب، فإذا كان «الفهم عملا متصلا بالنص، فإن التفسير هو وضع هذا الأخير في علاقة مع واقع خارج عنه»[3] هو الواقع الاجتماعي.

لا يمكن فصل مقولتي الفهم والتفسير واشتغال إحداهما دون الأخرى ضمن المنهج البنيوي التكويني، فالصلة بينهما وثيقة.

فإذا كان الفهم هو دراسة البنية الدلالية للعمل الأدبي، فإن التفسير هو رؤية ذات طابع شمولي أوسع للبنية الأولى، تسعى إلى إيجاد روابط بين النص وطبيعة الرؤية الاجتماعية التي تعكس إيديولوجية ذات وجود واقعي، إذ يستهدف «بعد التفسير وضع النص ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية، التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع، بما يوجد بينهما وبين بنية النص

---

[1] جمال شحيد. في البنوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ص:85.

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:201.

[3] جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان. ص:177.

من تناظر ولابد أن تكون هذه البنية الفكرية واحدة من البنى التي تعبر عن إيديولوجية ما موجودة في الواقع»[1] الاجتماعي بالمقابل.

يمكن أن نستخلص أن الفهم هو تفسير ذهني لجوهر البنية الداخلية الجزئية للعمل الإبداعي، يتكامل مع التفسير، وهو فهم يسعى إلى تسليط الضوء على تلك البنية النصية الجزئية ضمن بنية كلية شاملة هي البنية الاجتماعية الفكرية. باعتبار العلاقة التفاعلية بين طرفي المقولة: النص وبيئة تكوينه.

مع وجوب الإشارة إلى إهمال وعي مؤلفي الأعمال المدروسة لأن الأمر قد يحيد بالمقاربة البنيوية التكوينية عن موضوعيتها ولاسيما إذا علمنا أنه «من الصعب التأكد من أن وعيهم مطابق لسلوكهم»[2]، أي إن وعي المؤلف لا يعكس دائما وعي الطبقة الاجتماعية المعبر عنها مما يجعل تفسير الرؤية الاجتماعية تبعا لرؤيته الفكرية أمرا لا يخلو من الزلل. كما أن الأمر سيقحم الباحث في ولوج ميدان جديد من البحث يهتم بالإطار النفسي للعملية الإبداعية.

فيستوجب في هذه المرحلة استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الداخلية للنص، والمقصود هنا ليس البنى وإنما عملية تشكّل البنى ضمن أطرها ومرجعياتها التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، مما ينفي عن البنية الدالة الداخلية سمة السكون والثبات ويؤكد حركيتها وتفاعلها ضمن بنية أوسع هي البنية السوسيولوجية، مما يؤكد أن« العمل الأدبي والفكري والفني ما هو إلا شكل من أشكال الحياة الاجتماعية ولا نستطيع فهمه والتّعمق فيه إلا إذا وضعناه في إطاره الشّامل الاجتماعي والتاريخي» ،[3] وهو ما يقابل تأويل النص ضمن السيرورة الاجتماعية التاريخية. وهل يمكن بأي حال من الأحوال بعد ذلك عزل البنية النّصية عن المرجعية السوسيوتاريخية من منظور البنيوية التكوينية؟ كلاّ فذلك يعتبر نوعاً من الانتهاك لذات النص ووجوده

---

[1] حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية. ص:16.

[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:201.

[3] المرجع نفسه. ص:83.

الخارجي، انطلاقاً من التعالق القائم بين النص وبيئته الخارجية، وبتر النص عن سياقه شبيه بالإجهاز على وجوده المعنوي المتمثل في ذاكرته.

يعني هذا تلك العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع، فالأدب ليس مجرّد انعكاس حتمي لصورة المجمّع بل هو رؤية جدلية نقدية، تحاول أن تبني المستقبل من خلال تتبع حيثيات الماضي والحاضر، وفق رؤية شمولية، تتعدّى مقولة الشكل، بوصفها تتبّع الأجزاء الداخلية مفصولة عن الكل، في حين تسعى الثانية إلى جعل الأدب يتمثل في تجربة اجتماعية وتاريخية تتجلى بالفعل الاجتماعي والصراع الطبقي، لأن الأدب ليس تراكما كمّيا للكلمات والجمل أو نسق شكلي خاوي من المعنى، فالشكل دون دلالة او رؤية كلية ينتظم وفقها، لا ينتج أدباً، في حين أن تآلف النص كبنية لغوية متعالقة مع البنية الخارجية هو ما يجعل من النص أدباً وهو ما يشكل وجوده.

وحتى لا يبقى هذا الكلام مجرّد تنظير نسعى إلى تتبع هذا التعالق بين النص المدروس« **ذاكرة الماء**» وبين بنيته الاجتماعية، خصوصاً وأن النص استوحى أحداثه من تجربة استثنائية شهدها المجتمع الجزائري في التسعينيات وإذا كان النص ينبض بلحظات ومشاهد من السيرة الذاتية للكاتب، فقد استخدم هذا الأخير استراتيجية كتابة تقنعنا بأن ما يشغله ليس هو التاريخ لمحطة من حياته، بل إنجاز عمل روائي تخييلي يجسّد الواقع إلى حدّ بعيد، يقصد من خلاله مساءلة الواقع والتنقيب في صفحات التاريخ والنّبش في ثنايا الذاكرة، لكشف ما خفي واستتر من كواليس أزمة التسعينيات، فالموت والقتل والدم والتّطرف لم تولد من فراغ، بل هي امتداد لممارسات سياسية، اجتماعية اقتصادية، ثقافية، فهذه الأخيرة شكّلت تربة خصبة لميلاد الأزمة.

رواية« **ذاكرة الماء**» هي من النصوص المؤرخة للأزمة والتي تبعث في قارئها نغمة تكاد تميل إلى اليأس والإحباط والهزيمة، لكن سرعان ما تجعله يغيّر توجّهه، إذ تتراءى له صور الحياة والتحدّي من قبل الشخوص ولاسيما السارد – البطل أو الفضاءات التي كانت ترفض ذلك التّشوه وتحارب ذلك الموات الذي كاد يودي بها، متشبّثة بذاكرتها وتاريخها عبر لغة أرادها الكاتب سكناً يتحرّر من خلاله ليأسر قارئه من ذات الموقع بهز يقينياته حولها وملامسة أحلامه وطموحاته لأن اللغة من منظوره وجود وحياة وانفتاح على كل الإمكانيات وليس معطى جاهزا.

انطلاقاً من لغة تقول الموت والحياة والصّمت والبوح والعجز والتّحدي والأنا والمجتمع، السّلطة والدين، راح الكاتب يبحث في أسباب الأزمة، ساعياً إلى تفسيرها بالعودة إلى جذورها الأولى، انطلاقاً من سؤال جوهري مفاده« هل هناك مساحة حقيقية فاصلة بين الماضي والحاضر؟ أليس الحاضر صورة تكاد تكون طبق الأصل عن ماضينا؟ هل أعدنا قراءة تاريخنا وفهمه على صعيد قومي وحتى إسلامي؟ لا أبداً، لهذا فالعودة إلى التاريخ ليس حالة رفاه ولكنها بالنسبة لي إشكال عويص» ،[1] هذا الإشكال التاريخي إذا ربطناه بالمآل في الحاضر، حاضر الأزمة، تجلّت لنا ملامح هذه الأخيرة عبر مرآة التاريخ التي إن استنطقناها بموضوعية بدت لنا بعض دوافع الأزمة وخفاياها كما هو الحال في رواية **ذاكرة الماء** التي فسّرت واقع الأزمة بالعودة إلى التاريخ. ليس بوصفه كسلسلة متوالية من الأحداث بل كمحطات كان لها أثرها على تشكيل مسار الدولة الجزائرية وكذلك المجتمع الجزائري.

1. تفسير الموت:

أ. التاريخ:

يمكننا بداية الإقرار بأن« **ذاكرة الماء**» ليست رواية تاريخية تحاول إعادة كتابة التاريخ بوصفه نصّاً مقدّساً تعطيه هالةٌ من الجلال، ضمن إطار منغلق محفوف بسياج القداسة، التي لا يستطيع الروائي المساس بها، ذلك أن التاريخ، بعيد عن المفاهيم الضّيقة التي تقضي بكونه جملة من الأحوال والأحداث، التي يمُرُّ بها إنسان أو شعب أو أمة، أو مختلف الظّواهر البشرية، أي« معرفة الأحوال المتحققة بالتتالي في الماضي بواسطة أي موضوع معرفي، شعب، مؤسسة، جنس، علم، لغة» ،[2] يبقى مفهوما غامضاً ولاسيما إذا ربطناه بالرواية فما هو التاريخ إذن بعيداً عن هذه المفاهيم؟. إن فكرة الماضي واتصالها بالتاريخ تُعدُّ إحدى الأسئلة الشائكة التي تؤرق الروائيين، هل حقّاً التاريخ مرادف للماضي فحسب؟ وهل يجب على الروائي احترام هذه الحقيقة بوصفها مطلقة لا تقبل جدلاً؟ كلاَّ فالتاريخ هو الماضي ولكنه يمتدُّ إلى الحاضر، وإلا ما معنى قولنا: التاريخ المعاصر، أو

---

[1] زهية منصر. واسيني الأعرج، لو قذفنا كل كلب نبح لما بقي على الأرض حجر.ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة 2004-2014). ص: (47-48).

[2] جنَّات بلخَنْ. السرد التاريخي عند بول ريكور. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013، ص:51.

تاريخ اليوم، إنّما يعني ذلك أن التاريخ يجوب بين الأزمنة الوجودية الثَّلاث: ماضي، حاضر، مستقبل، ذلك أن التطلّع إلى هذا الأخير (المستقبل) يكون بفكِّ ملابسات، وفهم الحاضر ضمن الشروط الاجتماعية دائماً، بفهم العلاقة التَّفاعلية بين الثالوث الزّمني المذكور آنفاً.

أما عن الرواية فهي تقرأ التاريخ، بوصفه مجالاً للحريّة الإنسانية، تتحرك ضمنه وفق أفاقها التخييلية، كونها تجتثُّ الحدث من جذوره الماضية، وتحاول إعادة بنائه في إطاره الحدثي الحاضر، بما تقتضيه الضرورة السّردية، عبر محاولة ترمي إلى بعث التاريخ من مرقده وقراءة الرّاهن في ظلّه، ومحاولة استكشاف المستقبل وارتياد آفاقه من منظاره. ها هو **جورج لوكاتش** يعرّف الرواية التاريخية بكونها« رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذّات» ،[1] ويجدر بنا بعد تحديد مفهوم التاريخ، والعلاقة الكائنة بينه وبين الرواية التّساؤل عن الوظيفة التي يقوم بها الخيال في سرد التاريخ.

يبدو أن الخيال يكمّل التاريخ ويسدُّ ثغراته ويكشف مكبوتاته، وما سكت عنه، ذلك أن« إعادة بناء الماضي هو جهد متزاوج بين عمل المخيلة وعمل المؤرخ، أو بين مرجعين: مرجع مباشر هو الحدث الماضي، مرجع منتج هو الخيال. فهما يشكّلان الحدث التاريخي الماضي في قالب جديد ومبتكر هو القصة أو الرواية» ، [2] وبالنّظر إلى العلاقة الوثيقة بين التاريخ والرواية، يمكننا أن نسلّم بالدّور الفعاّل لخيال المبدع، وتشغيله ضمن الحدث التاريخي، بما يساهم في خلق جديدٍ، وكشْفٍ للمستتر خلفه، بالطبع بهدف إضفاء مسحة جمالية.

هذا ما سنحاول تلمسه عبر« **ذاكرة الماء**» التي عادت إلى تواريخ ماضية، كانت محطّات حاسمة في تاريخ الجزائر، وقد استخدم الروائي تقنية القصاصات الصحفية، بوصفها قادرة على الإيهام، بواقعية وصدق الخطاب الروائي، خاصة أنه أكّد ذلك بجملة سردية سبقت ذكر التاريخ، تؤكّد أن النص مجتث من موضعه الأصلي وهو جريدة الشعب

---

[1] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص:263.

[2] المرجع نفسه. ص:89.

ليقحمه الروائي في بنية نصه السردي« **أزعجتني الخطوط الغليظة. مانشيت عنوان قديم: 19 جوان 1965. التّصحيح الثوري يضع حدًّا للشعبوية. جريدة الشعب (...) 196**» .[1]

أما عن طبيعة الخبر، فهو خبر تاريخي وثائقي يحدد بدقة زمن التصحيح الثوري، أما عن سياق توظيفه ضمن الخطاب الروائي، بوصفه جاء كوضع حدٍّ للشَّعبوية، فيبدو لي أن المقصود بهذه العبارة، كشف ونقد سياسة الدولة السابقة التي سعت لاستقطاب الشعب عن طريق الشعارات الفضفاضة والمغرية، والوعود المعسولة غير أنها واقعياً لم تحقّق فائدة أو طائلاً، بل بقيت مجرّد خطابات مفرغة المحتوى والدلالة. فجاء التصحيح الثوري ليبني أسس الدولة الجزائرية المستقلة.

غير أن الروائي لم يفسّر هذا الخبر التاريخي، إلا بذلك الرّبط غير الواضح بين ما قرأه في القصاصة وما يعيشه في حاضره بقوله:**«لم أجد رغبة كبيرة لمعرفة البقية، البقية كنتُ أعيشها في هذا الفجر القلق الذي لم تنسحب ظلمته بعد»** ،[2] فحاضره يبدو مجهول الملامح والسّمات حسب تعبيره، مما يدعونا إلى تأويل قوله بأن هذا التصحيح الثوري كان سبباً غير مباشر من أسباب الموت في التسعينيات، بالنّظر إلى أحادية القرار والرأي التي رافقته من منظور الكاتب.

ويوغل الكاتب في العودة إلى التاريخ الماضي الذي عاشته الجزائر، لكن ليس بصورة تفصيلية بل عامة، هي فترة الحكم العثماني للجزائر مؤكدا سياسته القمعية الاستغلالية، بقوله:« **لابد أن يكون القراصنة الأتراك الذين مرّوا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصّوها وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموها، بالنَّصل والقيامة والخديعة**» .[3] فالكاتب يؤكد أن الغزو التُّركي للبلاد الجزائرية ساهم في سلب خيراتها وتأخرها حضاريا، على غرار البلاد العربية حيث« كانت الحالة المتردّية التي وصل إليها العرب

---

(1) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:46.

(2) المصدر نفسه. ص:46.

(3) المصدر نفسه. ص:22.

بكافة أشكالها وأحوالها إبّان الحكم العثماني الاستبدادي بما يمثّله ويجسّده من طغيان» ،[1] سبباً في جعلها عرضة للغزو الغربي.

في الشأن ذاته، يرجع الرّوائي على لسان السّارد، الأزمة إلى معطيات تتعلق بالتاريخ الذي وضع على مقاسات محددة، ولم يقل كل الحقيقة، أو لم يقلها إلا من زاوية واحدة، مما أوجب من منظوره إعادة قراءته ببعض الموضوعية، وهذا ما برز في حوار السارد- البطل مع ابنته ريما، حول التواجد التركي بالجزائر« **كان دايات الجزائر، وساستها، ورياسها وانكشاريتها يأتون إلى هذا المكان ليفصلوا بين منازعاتهم في مدينة عشقوها، امتلكوها، فنفّرتهم قبل أن ينفّروها.**

- ولكن يا بابا، الدّايات والأتراك هم الذين حمُوا البلاد من الإسبان.

- صحيح ولكن عندما أعجبتهم استعمروها.

- كانوا مسلمين ولم يكونوا كفاراً، كما قال لنا المعلم.

- يا بنتي الاستعمار استعمار، فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها، تقاتلوا على بحرها وبرّها، ليس حبًّا فيها ولكن حبًّا في مالها. فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة.

- لكن معلمنا يقول، إنهم نشروا الإسلام.

- ونشروا الأوبئة كذلك والقتل، وعلّقوا خصومهم على الأخشاب، وبقروا بطونهم. جزءاً كبيراً من التاريخ الذي نقرأه كتب بمقاسات محددة. نحتاج إلى بعض الموضوعية لنفهم المأساة التي تأكل اليوم الأخضر واليابس» .[2] وعبر هذا السرد الحواري، يؤكد الروائي أنه يجب العودة إلى التاريخ، ولكن ليس بوصفه مادة جامدة، بل مادة حية ليجيب عن أسئلة عميقة ومتشابكة، لأن التاريخ الرّسمي لا يكتب إلا حقائق تناسب موقع صانعيه كمنتصرين، ولكن أين محل تاريخ المهمشين؟ ذلك هو ما يجب البحث فيه حتى تكون معرفتنا بالتاريخ موضوعية. وإذا عدنا إلى الفقرة الروائية السابقة، يتجلى لنا أن الحكم التركي للجزائر لم يكن إنقاذا لها من الاحتلال الإسباني، ونقلها إلى الحضارة والتطور

---

[1] نواف أبو ساري. الرواية التاريخية (مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، رواد وروايات)- دراسة تحليلية تطبيقية نقدية- دط. دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2004، ص: 27.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:242.

ونشر الإسلام فحسب، بل جاء بهدف توسيع إمبراطوريته واستغلال خيرات الجزائر، وأموالها ومصادرة حقها في الوجود ككيان مستقل، ويبدو أن هذا من خصائص الخطاب الروائي دون التاريخي لأن« الرواية قادرة على كشف الجرح العميق لأنها بكل بساطة، تملك القوة الفتاكة التي لا يملكها التاريخ: الحرية» .[1]

الحرية ذاتها، منحت للروائي سلطة التعبير عن تاريخ المدينة الذي بدأ يتآكل« **مروراً بالجامعة، وديوان المطبوعات ومقصف طالب عبد الرّحيم، وبتزريا الكلية، كُلُّها تآكلت تدريجيا ونهبت بهدوء وصمت لتصبح محلات لبيع المهرّبات بواجهات يملكها خواص، وأسطح ما تزال تابعة للجامعة**» .[2] ليجعل من تاريخ أكتوبر 1988، تاريخا للإبقاء على صرح الجامعة وحمايته من أيدي المسؤولين الذين أرادوا تحويلها إلى مقر للأمن المركزي« **الخير في أطفال أكتوبر 1988 وإلا، لكانت اليوم هذه الحيطان محرّمة علينا**» .[3]

ثم يعود الروائي مرة أخرى، لاستحضار التاريخ ذاته في ثنايا عودته إلى ماضي الشاعر يوسف وتفاصيل اعتقاله ثم اغتياله. حيث منحه سلطة السَّرد« **لقد اندلعت أحداث أكتوبر هذا واش معناه؟ الأمر لم يكن يحتاج إلى عبثية خاصة. وحق محمد هم اللّي دَبَّرُوها من شيء آخر. أوجدُوا نظاماً اشتراكياً على الطريقة الوطنية وعندما أعْطى بعض ثماره نقضوه، وهو يحتاجون إلى حركة كبيرة وخطيرة يمرون من ورائها ومن خلالها للإجهاز على ما تبقّى من نظام اقتصادي استفادُوا منه وحَوَّلوه إلى إطارٍ مُفْرغ. يخافون من النَّاس ومن التَّحركات الشعبية. أعطوهم فرصةً للتَّنفيس وللانتقام من قطاع الدّولة بشكل نهائي. الذين يمكن أن يزعجوهم من مثقفين وفنَّانين ونقابيين دفنوهم في الحجز بدون مُبرِّرْ ولم يطلقوا سراحهم إلاَّ بعد توقُّف الإضرابات. أنا أستغرب في ظلِّ وضعٍ أمني مسيطر عليه بإحكام، كيف استطاع النّاَس في الوطن بكامله أن يعرفوا أن يوم 05 أكتوبر لن يكون يوماً عادياً؟ منطقياً حدث ما يمكن أن يحدث. لقد حوَّلوا كل**

---

[1] سليمة عذراوي. واسيني الأعرج يفتح باب« بيته الأندلسي» ويبوح بشيء من سر الكتابة. ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب. ص:56.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:69.

[3] المصدر نفسه. ص:70.

شيءٍ باتجاه الاستهلاك وضربُوا القُدرات الإنتاجية للبلاد بتقسيم وتفتيت المؤسسات الإستراتيجية أو ما أسموه بإعادة الهيكلة. وخرج الناسُ للشَّارع، خربقوا الحسابات قليلاً ولكن سرعان ما عادت الأمور إلى نصابها وبدأوا يحضّرون بكل ديمقراطية لخارطة الدم والخوف. أنا أتساءل، كيف يمكن للذّي عذَّب الأطفال ونزع أظافرهم وأعضاءهم التناسلية وألسنتهم، واغتصب الكثيرين منهم أيام أحداث أكتوبر أن يتُوب الله عليه فجأة ويصير ديمقراطياً. لا..لا..يَزِّيك يا رَجُل من التَّخريف وحسن النَّوايا. هم يرتّبون لشيء آخر، نُصفّق عليه نحن وسيأكلنا واحداً واحداً» .[1] وهنا يربط الروائي على لسان الشاعر يوسف بين المأساة الدّموية في التسعينيات وأحداث أكتوبر 1988، التي كانت نهاية للنّظام الاشتراكي بوصفه نطاقا اقتصادياً لم يؤت ثماره، وإعلاناً عن ميلاد الاقتصاد الحر في إطار ما يسمى بإعادة الهيكلة، وبعدما سمحت السُّلطة للنَّاسِ بالرَّفض العلنِي لمشروعها بدأت تُحَضِّرُ حسب يوسف لسنوات الدَّم والخوف أو العشرية السوداء، وإذا كانت هذه الأحداث تمهيداً للموت والأزمة في التّسعينيات، فإن انفراد السُّلطة بالرّأي واحتكارها لاتّخاذ القرار، واعتمادها سياسة الرَّفض والإقصاء والتهميش والقمع هي أسباب هذه الأحداث، التي أدَّت إلى انفجار« الأزمة في منتصف الثَّمانينات: بطالة وغلاءُ، وفساداً، لينتهي الأمر إلى حرب شبه أهلية، أتت على الأخضر واليابس في مواجهة دامية بين العسكر والعلمانيين الذين ساندوهم، وبين الإسلاميين» ،[2] وذلك أن هذه الأحداث لم يكن لها أي طابع سياسي، حيث كانت رفضاً شعبياً لتدهور الأوضاع الاجتماعية و«لكنها تحوَّلت بعد ذلك إلى إدانة رموز الحزب الواحد الحاكم، فاكتسبت صفة سياسة معارضة» ،[3] حيث رافقت هذه الأحداث انقلابات وتحوّلات في مسار المجتمع الجزائري وظهرت كنتيجة لها التَّعَدُّدية الحزبية، لكن التَّجربة مُنيتْ بالفشل« إذ إن كل فئة من الفئات السياسية سواء الديمقراطية أو الوطنية أو الإسلامية أو اللاّئكية تمارس نشاطاتها وفق أسس تقوم على الرَّفض والإقصاء والانتقاء الاجتماعي، وبالتَّالي تغييب الآخر المختلف

---

(1) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (428-429).

(2) مصطفى عطية جمعة. ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات- الوطن- الهوية). ص:97.

(3) علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية.ص:12.

مما نتج عنه بروز التَّصادمات السياسية» ،[1] التي أدّت إلى صراع دموي وعنف سياسي اجتماعي غير مشهود وغير مسبوق في تاريخ الجزائر.

ثم يستعيد البطل – السارد سلطة الحكي ليؤكّد نبوءة الشاعر يوسف« **ها هو هذا الشيء الذي لا يحمل وجهاً يلحقُ بيوسف ويبتلعه نهائياً. لقد كان نبيًّا، وكل ما قاله صار حقيقةً مريضةً نعيشها يومياً وبقساوةٍ كبيرة**» ،[2] إذ يربط حاضر الموت والإجرام بماضي الإقصاء والتّهميش واستغلال السلطة بصورة أحادية، مما يؤكد في هذا المقام، أن« الخطاب الروائي لا يمكن أن ينفصل عن تاريخه فالأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شطّ به الخيال» ،[3] والحال مع« **ذاكرة الماء**» التي وإن شكّلت تفاصيل الأزمة في التسعينيات مرجعيتها الأيديولوجية والسوسيولوجية، فإنها ربطت ذلك الحاضر المتعثّر بالعودة إلى التاريخ، محاولةً كشف ما خفي منه، لتقوم بوظيفة سياسية نقدية، لواقع الديمقراطية وحرية التفكير والتعبير في ظل الهيمنة المطلقة للطّرف الأقوى في معادلة السياسة، الذي يلبس للتاريخ ثوباً يتلاءم مع توجهاته ومصالحه، وذاك هو الأهم وإن كان ذلك اللُّبوس لا يتوافق مع صرامة التاريخ ودقته فذاك بالطبع لا يهم في منطق الأقوياء.

قد يتحول التاريخ إلى عملة رابحة في أيدي الانتهازيين وتُجَّار الموت، الذين يستغلّونه لبلوغ مصالحهم الشخصية، وهذا ما تجلّى في« **مقام الشهيد، هذه الكتلة الأسمنتية التي أكلت ملايين الدّولارات واختبأ وراءها السّراقون والقتلة لتحويل كل خيرات البلاد نحو المدن الغربية البعيدة، هذا الشهيد الذي ركبُوا ظهره، لو يحدث أن يستيقظ ذات يوم سيلعن اللحظة التي تحوّل فيها إلى اسمٍ في شارعٍ منسي أو كلمة داخل كتاب لا يفتح أو إلى رقم في بنك**» ،[4] وكأن التاريخ لم يحقق الوعود التي بشَّر بها، فالشهيد الذي كان رمزاً للثورة ووقوداً لها أضحى من مكتسباتها وغنائمها، وهذا الذي لم يستغل روحه ثمناً لحرية البلاد وضرب المثل في التضحية والفداء وصنع مجد الوطن،

---

[1] حكيم أومقران. البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطّار) مقاربة سوسيوثقافية. دط. دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، 2005، ص: (14-15)

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 430.

[3] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. ص:13.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:244.

يحضر لكن كشخصية جامدة سلبية ومستغلة، لبلوغٍ مجدٍ وأي مجد، إنه مجدٌ نهبِ الأموال، وقتل الذاكرة فالرواية ذاكرة مؤلمة، تقف بين تاريخ نسيته الذاكرة وغيّبته المآرب الشخصية والرُّؤى الضيّقة.

تبرز قيمة الخطاب الروائي في هذا المقام، حين يكتب عن هذا الخرق الذي تمارسه فئات متسلطة فتستبيح التاريخ ورموزه، وتحوّره بما يخدم مصالحها ويدعّم وجودها ويحقق رؤيتها للعالم. حيث يستدرك الروائي قصور المؤرخ عن متابعة مثل هذه الممارسات، بإبداع خطابٍ روائي يتكئ على معرفة واسعة بهذا التاريخ، ويشكّلها في رؤية روائية، تستوعب خصوصيته. وتكتبه كراهنٍ واصلةً إيَّاه بالحياة اليومية وتجلّياته عبرها، ومن هنا نستطيع أن نؤكد تلك العلاقة بين الرواية والتاريخ والتي تبدو أنها« علاقة وطيدة فالرواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكل مشاكلها وقضاياها وأشخاصها...هذا جزءُ من التاريخ لم يكتبه المؤرخون، ثم أنّ التاريخ عبارة عن أحداث وأشخاص وتفسير ورؤية والرواية كذلك» ،[1]

نخلص إلى أن الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء** » قدّم أنموذجاً للوطن المجروح الذي يبحث عن هويته، والذات المتأزمة التي تروم الخلاص، إنها الذات السّاردة التي أخذت تستنطق التاريخ وتستوقف بعض محطاته وتسائلها ضمن إطارها الزمني، لتقيم بينها وبين حاضر الموت والأزمة وشائج الاستمرارية والتّعاقب التي تقتضي أن هذا السَّبب يؤدي حتماً إلى تلك النتيجة، وفق رؤية سردية تعاملت مع التاريخ بوعي معيّن بالحاضر يسترجع أزمنة مضت ولكنها ما تزال تتحرّك عبر الذاكرة ليعيد صنع وتشخيص الأحداث.

إذ يقف بنا الخطاب الرّوائي في« **ذاكرة الماء**» على عتبات التاريخ سرعان ما تلتحم تلك الأحداث الماضية بذواتنا وتتغلغل في أعماقنا، فتصنع ذاكرتنا، لاسيما أنّ« **ذاكرة الماء**» هو نص، يكتب السيرة الذاتية، وهكذا يكون لذاكرة السّارد وقد تم تشكيلها في رواية ذات معنى شمولي، وفي هذا السّياق لنا أن نتساءل عن معنى الذاكرة وكيف تم اشتغالها عبر الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» ؟ لتدل على جدلية موت حياة.

---

[1] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ص:132.

ب. الذاكرة:

نبدأ من حيث انتهينا، أي الوقوف على عتبة العنوان« **ذاكرة الماء**» الذي يطرح سؤالاً إشكالياً، تشكّل الذاكرة أحد أطرافه المركزية، ولفظة الماء تابعاً لها، وهذا التركيب يطرح قدراً كبيراً من الغواية والإغواء بالنّسبة للقارئ، ويفتح له باب النص، لينقله إلى عوالمه المتعددة ممّا يحفّز فعله القرائي التّأويلي، بداية بسؤال العلاقة القائمة بينه وبين النص، فهل يحفل النّص حقًّا بما خزَّنته الذاكرة من أحداث – ونقصد هنا ذاكرة السارد – لتستعيدها في حاضر السَّرد.

لسنا هنا بصدد تفكيك تركيب العنوان ومحاولة تأويله فذلك من صميم الدراسات السيميائية، وإنّما الذي يهمنا في هذا المقام طريقة توظيف الذاكرة في النص الروائي المدروس، ذلك أن« ذاكرة الإنسان، كما نعلم، متجانسة، مستمرة، إلا أنها في طريقة إشتغالها تلجأ إلى الانتقاء والتَّجزُّء، وتخضع للمحفّزات، لأنها عبارة عن حقل واسعٍ تتعايش داخله وتتساكن أزمنة مختلفة وعند السَّرد لا مناص من بنائه على كثير من المسكون عنه، إذ لا يستطيع السَّارد أن يأتي على ذكر جميع التَّفاصيل» ،[1] كما لا يمكنه في كل الحالات أن يطوّع الذّاكرة بذكر العلَّة بينها وبين الحاضر بصورة دقيقة بعيدة عن التخيل الذي هو قوام الخطاب الروائي، وهذا التّجديد في كتابة السيرة الذاتية عبر الرواية ينم عن وعي بمكانة الذاكرة، وإسهامها في تنويع فضاءات السرد وأزمنته، ويكفي أن نقارن بين توظيف الذاكرة عند الكتاب الذين كتبوا سيرهم الذاتية بالحفاظ على خطّية الزَّمن، أي كتبوا ذاكرتهم كأحمد أمين في« **حياتي**» ، وطه حسين في« **الأيام**» ، والعقاد في« **أنا**» ، وبين الروائيين الذين حاوَرُوا ذواكرهم ليصنعوا زمنهم من حديد مثل الأعرج« لندرك الفروق التي تغاير بين سيرة وأخرى، بل وتمتد إلى الشكل نفسه لتجعل من السيرة الذاتية تخييلا روائياً يتمتّع بالانطلاق...وإعادة صوغ الأحداث والعلائق» ،[2] ويمكننا، من هذا المنطلق أن نعتبر« **ذاكرة الماء**» ، سيرة تخيلية تستمد أحداثها من حقائق عاشها السارد – الكاتب في مرحلة التسعينيات إذن هي ذاكرة الروائي حاورها في سيرته الروائية، فإذا ما سئل عن نصه قال:« هو ذاكرتي أو بعضاً منها. ذاكرة جيلي الذي

---

[1] محمد برادة. فضاءات روائية. ص: (266-267).

[2] المرجع نفسه. ص:267.

ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم وأيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون» ،[1] وهو إعلان صريح بأن الفعل السّردي في« **ذاكرة الماء**» ، يستمد فاعليته بالاشتغال عبر مساحة الذّاكرة، ليس باستعادة الزمن الماضي فحسب، بل بربطه بالحاضر وفق علاقة سببية، تنمُّ عن الوعي الجدلي للذّات السَّارد. بواقعها الاجتماعي السياسي في التسعينيات وما اعتراه من تحولات مسّت الذات كما المجتمع.

إذا استقرينا النص المدروس، فإن لفظة« الذاكرة» تستوقفنا في مواقع كثيرة منه لتعدد إلى ذواكر بالنظر إلى سياقاتها «**بذاكرة الماء**» ،«**ذاكرتي**» ،«**ذاكرتنا**» ،«**ذاكرة الدنيا**» ،« **ذاكرة مجروحة وقلقة**» ،«**ذاكرة السلطة المرتبكة**» ،«**الذاكرة المنكسرة**»،«**الذاكرة المرة**» ،«**ذاكرة حزينة**» ،«**الذاكرة المسروقة والمكسورة**» ،«**ذاكرة تمحّي**»،«**ذاكرة معطوبة**» ،[2] لكنها تلتقي في معنى الانتقاء والغياب والألم. الذي يشملها جميعاً، إذ تتعدد السمات، لكن الذاكرة هي واحدة.

كما ارتبطت بالفضاء المكاني لتدل على غياب هويته، إذ« **تتنكّر المدينة لتربتها وذاكرتها**» ، ويصبح« **الريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة**» ، ويغدو« **شارع بدون اسم ولا ذاكرة**» ،[3] في زمن« **المساء المتدفّق من الذاكرة**» ،[4] تلك هي الذاكرة المريضة، فإذا[«**سقطت أجزاء كبيرة من الذاكرة**» ،«**ستخلّف شقوق في الذاكرة**» أو ربّما« **ثقوب في الذاكرة**»],[5] لكن هذه الذاكرة تقاوم مرضها، وتستمدُّ حياتها من القلب الذي ينبض مشاعرا صادقة، فيصبحان واحداً[و« **كان قلبها في ذاكرتها**» ،« **كانت ذاكرتها**

---

(1) نبيل سليمان. واسيني الأعرج الإنسان. ج2 (قراءات نقدية وتحليلية لأعمال واسيني الأعرج). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب. ص:423.

(2) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (24-26-27-134-149-172-226-229-233-277).

(3) المصدر نفسه. ص: (67-70 – 266).

(4) المصدر نفسه. ص: 81.

(5) المصدر نفسه. ص: (288-249-478).

في قلبها»]،[1] ويجتمعان في مواقع كثيرة من النص[و« **ذاكرته وقلبه»** ، و«**القلب والذاكرة»** ،« **أيها العزيز على القلب والذّاكرة»** ،« **يملأ قلبي من هذه الذاكرة»**]،[2] فيرتبطان تارة بالبحر« **أعبرُ البحر حافي القلب والذاكرة»** ،[3] وأخرى بالوطن« **ذات وطنٍ في القلب والذّاكرة»** ،[4] وهي ذاكرة اجتماعية إذ« **نختلط مع الذاكرة والنّاس»** ،[5] ولأن المجتمع الجزائري شهد ظروفا استثنائية في التسعينيات فـــ« **كل شيء صار بعيداً، إلا الموت لقد دخل الذّاكرة»** ، [6] ولأن الذاكرة في الرواية هي مركز السّرد، ووجود السّارد، الذي يمتدُّ من الماضي والحاضر، بين الموت والحياة، هذا الوجود الذي يتحول إلى:« **تربةٍ ثم زهرةٍ في الذاكرة»** ،[7] لكنه لا يغيب، لأن الذّاكرة ها هنا تساوي الماء والماء هو الحياة.

بالتالي جاز لنا أن نسمي« **ذاكرة الماء»** رواية تذكرية بامتياز، حيث تتجلى الذاكرة كتيمة مسيطرة على السّرد، وتؤكد أنها رواية سيرة ذاتية. ولكن ماذا نعني بالذاكرة كمفهوم؟ وما هي علاقتها بالخلق الروائي؟ وما هي تجلّياتها انطلاقا من جدلية موت/حياة، كموضوع يرتكز عليه السّرد؟

انطلاقا من مقولة الفيلسوف ديكارت:« أُفكر إذن أنا موجود» ، نستطيع أن نعتبر أن التّذكر بوصفه استعادة لأحداث ماضية استقرت في الذاكرة، هو تدليل على الوجود، لأن الإنسان من دون ذاكرة، يعتبر ملغيّ الذّات والوجود لأن« الذّاكرة هي مجمل الأحداث المنسية والمشاعر والانطباعات والمتع والشروح والهواجس والمخاوف والأهوال التي اعتورت حياة الإنسان» .[8] معنى ذلك أن الذاكرة هي وجود الإنسان عبر الزّمن، ولكن

---

(1) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:246.

(2) المصدر نفسه. ص: (86-246-258).

(3) المصدر نفسه. ص:137.

(4) المصدر نفسه. ص:342.

(5) المصدر نفسه. ص: 231.

(6) المصدر نفسه. ص:424.

(7) المصدر نفسه. ص:478.

(8) جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة. ط1. دار الفارس للنّشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص:75.

ليس الماضي فحسب، بل الحاضر والمستقبل، ونقصد هنا« الذاكرة/التّذكر: وتسجّل الماضي كأنه (تذكّر/صورة) وتكشف لنا صورة أو صُوراً من حياتنا الماضية، وتنقلها إلى وقتنا الحاضر مستهدفة المستقبل» [1]، أي إعادة تشكيل الذّاكرة بوصفها جملة من الحقائق الممزوجة بالمشاعر التي تستدعي مثيلتها. وتقحمنا قراءة« **ذاكرة الماء**» في ذاكرة الكاتب المتماهي مع السّارد، كونها تحاكي مراحل أو محطات من حياته، زمن العشرية السّوداء و«لكن مجهود التّذكر هنا يتداخل مع الخيال الذي يوظّفه الكتّاب أو مع المراوغة في سرد الحدث» .[2] بما تتطلبه الضرورة الفنيّة، ويمكن تفسير ذلك أن« **ذاكرة الماء**» لم تركّز على حياة السّارد وتاريخه فحسب، بل أحدثت تقاطعاً بين سيرته وبين خصوصية المجتمع الذي ينتمي إليه، في ظل ظروف استثنائية هزَّت قيمه وعاداته ذلك هو المجتمع الجزائري ضمن أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية حدَّدتها عشرية الدَّم، وذلك ما يؤكده الروائي في أحد حواراته« منذ البداية ارتبطت بالمحيط بالمجتمع. ولهذا فإن كل نصوصي ارتبطت أوّلاً بشيء موضوعي وهو الإطار أو الحيّز الذي أعيشه، وارتبطت ثانياً بالحيز الذاتي كذلك لأنني أنا أؤمن بأن الرواية، كيفما كانت، فهي بالدّرجة الأولى تعبير ذاتي...فقد تشترك في الموضوع، ولكن الرؤية الذاتية لما هو موضوعي تختلف» ،[3] من روائي إلى آخر.

يحقق الكاتب انتماءه للمجتمع وهويته، في إطاره عبر هذا التّلاحم الذي يجسد ذاكرته، ذلك« أن الإحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كلُّ واحدٍ منَّا هو إحساسٌ بالاستمرارية عبر الزمن وهو ما لا يمكن امتلاكه دون الذاكرة» ،[4] التي تعكس شخصيته، والذّاكرة الجمعية لمجتمعه عبر الزّمن.

ويلتقي في« **ذاكرة الماء**»، « **الذاكرة**» مع« **التخييل**» ، كنقطة بداية مركزية « من منظور أن الكاتب يمزج السيرة بالتخييل فلا يقتصر على سرد الأحداث والوقائع، وإنما

---

(1) المرجع السابق. ص:77.

(2) المرجع نفسه. ص:119.

(3) جهاد فاضل. رجل على حافة الموت، يكتب حتى لا يجن. ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة 2004-2014)، ص: 410.

(4) ميري ورنوك. الذاكرة في الفلسفة والأدب. ترجمة فلاح رحيم. ط1. دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2007، ص:117.

يضع الذّات السّاردة في مواقف ومشاهد تبعثها وتعيد صنعها الكلمات» .[1] لأن اللغة تتوخى من الروائي أن يسرد لنا ما تذكّره، لكن عبر انتقال سردي مضاعف، مبدأه الذاكرة ومنتهاه التخيل.

لكن أي ذاكرة، التي يتطلّبها التخيل والخلق السردي كضرورة؟ لاشك أن« الذاكرة هي قوة سيَّالة دينامية مرنة جدًّا، تفعل في نفسك بحيث كلَّما وجدت نفسك تحت هيمنتها، وجدت نفسك مُثاراً، لأنك تكتشف فيما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكّرت هذا الحدث بالذّات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي» .[2] أي أن يفلح الروائي في تشكيل صورة حركية ومتجددة تتخطى التذكر في حدّ ذاته، إلى تركيب منجز جديد يستوعب الحاضر، ويتنبأ بالمستقبل، ذلك أن الروائي هو ذاك« المتذكر الذي ينتقل بذاكرته من الماضي وأحداثه وحيثياته إلى الحاضر المعيش، ويستبصر المستقبل» .[3] وآية ذلك أن الذّاكرة تُفلت ذكرياتها دون تَبويبٍ أو تنظيم بل في بنية متماسكة أحياناً، مبعثرة أحياناً أخرى، خاضعة للزَّمن الذي يأبى التَّعاقبية الخطّية لألاَّ يكون السَّردُ رتيباً ونمطياً.

تظهر علاقة الذاكرة بجدلية (موت/حياة) التي تشكل بؤرة السرد في« **ذاكرة الماء**» ، عبر جملة من التركيبات السّردية، التي يحشدها **الأعرج**، ليستحضر بصورة غير مباشرة، أسباب الأزمة السياسية في جزائر التسعينيات.

يبدأ النص بذكرى الميلاد ميلاد السارد، التي رافقتها نبوءة العرافة بأنه سيكون صبيًّا وسيشهد زمن الموت المتجلي في حاضر السرد،« **لم أعد أتذكّر شيئاً مهما سوى ما قالته العرّافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي...خامسك أُبشّرك، سيكون صبيّاً جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتّى لا يسرقوه منك مبكّراً تصدّقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد**» .[4] لتنتهي بحقيقة الموت أو الجنون، التّرقب الهستيري للموت من قبل السّارد، لتبعث بداخله ذكرى

---

[1] محمد برادة. الذات في السرد الروائي (دراسة نقدية). ص: 59.

[2] جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة . ص:119.

[3] المرجع نفسه. ص: 205.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 10.

أقعدته عن الكلام« **لم أتكلّم ولكنّي عدت إلى الصّوفة، وتمدَّدت هذه المرة بكل طولي، بعد أن ملأني وجه نوّارة وهي تنحب يوسف وتبحث عن مكان لها داخل مستشفى المجانين**» ،[1] وبين الذكرى الأولى البعيدة التي تحيل على الحياة المرتبطة بنبوءة الموت في الزمن الحاضر، والذكرى الأخيرة القريبة من حاضر السرد، التي تسرد الموت أو الجنون واضعة أيّاهما في مواجهة مع الحياة. وبين حياة السّارد وموت الشاعر يوسف، تتحرّك تيمات تتعلق بذاكرة فردية جمعية في الآن ذاته، متعددة الأصوات، لكنها تصبُّ جلّها في ذاكرة السّارد، عبر بنية متشابكة مفتوحة تجعل من رواية« **ذاكرة الماء**» نصًّا يتعدَّى مسألة الأزمة إلى فضاءٍ يكتنز بالذكريات النابضة بالتفاصيل، ليُجلي علائق الشخوص مع أنفسهم ومع بعضهم في ظل مأساة دموية، تجسّد الموت في أقصى صوره. والذاكرة الشخصية الساردة، التي تراهن على الوجود والحياة وتسعى إلى إيجاد إجابات لكثير من الأسئلة بمحاوره الماضي من خلال كتابة، ترصد الآني وتتعالى عليه في الآن ذاته لتطل على مسارات الأزمة وبداياتها، الموت الذي حققه فساد السلطة والتطرف الديني، والحياة متجلية في الكتابة والمرأة ولكن كيف؟

ج. فساد السلطة:

إن المسح القرائي لـــ« **ذاكرة الماء**» يضعنا في مواجهة فكرة السلطة، كفكرة محورية في النص، بوصفها المحرّك الخفي أو الدّافع الحاسم في انفجار أزمة الموت في التسعينيات.

يقيم الروائي علاقة وثيقة بين تصاعد الفساد والقمع وتمسك السلطة المستبدة بحكمها ورأيها، الخادمة لمصالحها على حساب مصالح الشعب الجزائري.

لئن كان الموت الطبيعي يستدعي الأشخاص لمأوى نهايتهم أي قبورهم، فإن الموت السُّلطوي يسعى إلى إقبار الذاكرة، ذاكرة الوطن وذاكرة المجتمع، وهذا ما جسّده السّرد في« **ذاكرة الماء**» ، حيث يعالج الروائي، معطى الذاكرة من منظور السلطة السياسية التي تحجب الحقيقي بالوهمي، وتجعل هذا الأخير مرجعاً للحقيقة.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:507.

إذا ولجنا مجال الذّاكرة فيما سبق من البحث، وتكشّفت لنا بعض ملامحه، فإن السلطة كمفهوم ما تزال مستغلقة ومجهولة ولا يعنينا في هذا المقام مفهومها اللغوي. وإنما نقصد دلالتها بوصفها مصطلحا كان لصيقاً بالتّطور الحضاري للأمم والمجتمعات.

وبوصفه مقياساً ضرورياً لانضباط الحياة السياسية والاجتماعية لأي مجتمع، ويؤكد بعض الباحثين أن« السلطة فعل مقصود لا يرتبط بالقوة والموارد المادية والمعنوية فقط، بل يرتبط أيضاً بالإستراتيجية أي القدرة على توظيف هذه السلطة بما يفيدُ بقاءها وتطوّرها» .[1]

هذا التحديد يجمع طرفين الأول فاعلاً للسلطة والثاني مفعولاً لها، مع اختلاف طرفي هذه المعادلة، الوالد في أسرته، المدير والمؤسسة التي يرأسها، ولكن الذي يهمُّنا هنا سلطة الدّولة في علاقتها مع الشعب، على أن الطّرف الأول دائما يمارس سلطته على الطرف الثاني، ولكن بهدف خدمته والحفاظٍ على مصالحه.

قد تنتفي المهمة الأصلية للسلطة وتتحوّل إلى مهمّة عكسية« فالسّلطة قد تتحولّ إلى تسلّط، أي إنتحال للحق دون تبرير...والإخضاع المفروض بالقوة وتسخير الأَضعفْ لأغراضٍ الأقوى» .[2] وتلتصق هذه الدلالة بالسلطة السياسية خاصة، والتي تسعى دائماً إلى نفي أي سلطة مناوئة أو معارضة لإيديولوجيتها. بل قد تقلب المعادلة لصالحها فتمارس على الطرف الثاني فعل التسلط، إذ تسخّره لخدمة أهدافها، ناهيك عن استغلال هذه السلطة في تمجيد الشخصي على حساب العام، وندخل عوالم« **ذاكرة الماء**» لكي نتقصّى حقيقة العلاقة بين السلطة السياسية في الجزائر، واغتيال الذاكرة الوطنية، ثم بعد ذلك كيف ساهمت السلطة في خلق أزمة التسعينيات.

نؤكد بداية أن النص الروائي تحدّث عن السلطة بوصفها هيكلا عاماً، لا بوصفها هيكلا تشخيصيا، وذلك باستخدام صيغة الجمع دائماً.

---

[1] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. ص: 07.

[2] حسن إبراهيم أحمد. العنف من الطبيعة إلى الثقافة (دراسة أفقية). ط1. النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2009، ص:103.

ينتقد الروائي على لسان« مريم» تلك الخطابات السُلطوية المضخمّة فـــ« **وراء الخطابات الكبيرة يختبئ كذبٌ كبير**» .[1] وبين الموت والسلطة السياسية علاقة حميمة مارستها هذه الأخيرة منذ نعومة أظافرها، لتكشف عن وجهها الاستغلالي والانتهازي، المتمثل في أولئك« **الضبّاط الوطنيون يتقاسمون غنائم الحرب الفائتة ويبكون لبعض النفاق الذين ذبحوهم أو دفنوهم، أو قتلوا أمام أعينهم. لقد تغيرت صورتهم كثيراً منذ أن دخلوا دروب القرية الضيّقة مع فيالقهم جماعات...ينحنون على الأطفال يقبّلونهم على رؤوسهم الصّغيرة يُخرجون محارمهم يمسحون بها مخاط الأطفال أو دموعهم**» ،[2] والذي يقوله واسيني عبر هذا الخطاب السردي أن الوطنيين حقّاً هم من أوقدوا فتيل الثورة واستشهدو،ا ليستغل الوطنيون المزيفون نصرهم، ويقودون الموكب بدلاً عنهم بنفاق متناهي وينعمون بثروات البلاد.

كما تحيلنا هذه العبارات إلى ارتباط السلطة السياسية في الجزائر منذ بدايتها بممارسة العنف، للإبقاء على حدودها محمية. في صراعها مع سلط أخرى.

ننطلق من فكرة« السلطة ثروة وأن الثروة سلطة» ،[3] لتتكشف لنا، السلطة (الثروة) في النص، من خلال أولئك المسئولين الذين استغلوا مراتبهم لإرساء حكمهم، وآثروا قتل ذاكرة المدينة والوطن، لتحيا مصالحهم وتنمو، حيث« **كلما أراد مسئول أن يضع يده على محلٍّ كبير في شارع مهم، يغلق، ثم يفتح، ثم يغلق، ثم يفتح، ثم يغلق...من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي وبهذه السّرعة وسادة الأمر والنَّهي لا يعلمون؟ ....المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض ليحل محلها ريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة**» .[4] والمسؤول من منظور السارد «شخصية تؤدي دور السلطة من موقعها في النّص، وتتوجه بفعلها للمال العام، تحوّله إلى مالٍ خاصٍ

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:32.

[2] المصدر نفسه. ص:51.

[3] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ص:107.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:(69-70).

بطرقٍ غير مشروعة، موظّفة الموقع السياسي أو السُّلطوي» ،[1] جاعلة من السلطة مطيّة لتحقيق مآربها الخاصة على حساب مصلحة الشعب وذاكرة الوطن.

يبرز الخطاب السردي في« **ذاكرة الماء**» أن الرواية الجزائرية في التسعينيات، تتبعت الوقائع السياسية، في تجلياتها الاجتماعية والاقتصادية الكارثية، على المجتمع الجزائري، أزمة تطال البلاد وتذهل العباد، وهم في حيرة من أمرهم، ماذا يصنعون. وهذا ما أظهرته شخصية (عمي إسماعيل) فمن حوارها مع السارد« **لم أفهم شيئاً في ربّ هذه البلاد. أخشى أن تكون هناك جهة أو جهات تلعب برؤوسنا البلاد في أزمة خانقة...إذا طالبنا بحقّنا قال لنا المسؤولون إن وضعية البلاد صعبة. وإذا تحركنا، صرنا من صناع الفتنة وتخريب الوطن، وإذا صمتنا، يركبون علينا، مثلما فعلوا ذلك مدة ثلاثين سنة. ها هم نفسهم، لا أدري إذا كانوا واعين لما يفعلونه ومخاطره بين اختيارات اقتصاد السوق القاسية، وانهيار العملة، وغلاء المعيشة والحفاظ على مناصب العمل؟ يا خويا قتلونا. كل اختيار فيه مسؤولية، فليتحملوها وليحسّوا بها مرّة واحدة في حياتهم**» ،[2] ويبدو أن الروائي ينأى عن تعيين السلطة، إلا بألفاظ عامة« المسؤولون» ، ربما لغاية جمالية يتوخّاها، ليبتعد بخطابه عن التسطيح، ولكن الأهم في هذا السياق الممارسات التعسفية التي تمارسها السلطة على المجتمع الجزائري، بوصفها المسؤولة عن تسيير أموله وأحواله، في حين يقع هذا الأخير بين حلّين أحلاهما مر، إما أن يتهم بالفتنة أو يرضخ للسياسة الواقعة، كما هي دون أدنى جدل أو رفض، وهذا ما نستطيع تسميته بالعنف الرّمزي أو القتل غير المباشر، الذي تنفذّه السلطة على أفراد المجتمع، فبدل أن ترعى مصالحهم، تحملهم مسؤولية الخراب الذي أحدثته.

يغير الروائي أسلوبه في التعامل مع موضوع السّلطة، فإن اكتفى بالتّلميح والتّرميز إلى ما يدل على السلطة، فإنه في هذا الموقع يصرّح برموز السلطة على لسان« عمي إسماعيل» ربّما لأنّهما مثلا السلطة في وجهها الإيجابي أبلغ من وجهها السلبي « **الرئيسين هواري بومدين، ومحمد بوضياف – البلاد لم تعرف إلا هذين**

---

[1] الشريف حبيلة. الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة).ط1. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ص: (166-167).

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 84.

الرّجلين...عندما توفّي بومدين. قلت هذا مكانه المناسب، وعلّقت صورته....نعرف فقط أن هذا الرّجل بنى بلاده، وهؤلاء القاصرون يبيعونها بأرخص الأثمان ولا يجدون من يشتريها، قلت لأولادي هذا المسكين نيَّة. عمره محدود وسيودع هذه الدنيا مبكّرا، أو سيستقيل بسرعة العصابة التي تسيّر البلاد في السّر والعلن لن تسلّم بسهولة في مصالحها. لعبوا على الخطابات الوطنية ويلعبون اليوم على الخطابات الدينية وسيظلون هكذا حتى يندثروا ويندثر معهم وطن بكامله من يستغني بسهولة عن بقرة حلوب تدرُّ يومياً آلاف الدولارات نحتاج حتماً إلى ثورة أخرى وإلى رجالات جديدة لإعادة ترميم هذه البلاد.

- لا يتساءلون مافيا عندما يهدّدون، يأكلون رأس مهدّدهم. يتحوّلون إلى قتلة علنيين» .[1]

يذهب بنا تأويل الخطاب، في هذا المقطع إلى أبعد من ذلك والقول أن الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» ، عالج موضوعة السلطة برؤية ثلاثية: سلطة الثورة وثورة السلطة، ضد من يعارض مشاريعها المصلحية، والتي تقتضي ثورة المجتمع على ممارساتها.

نبدأ بسلطة الثورة، والمقصود بها استغلال الحكام السياسيين الخطابات الوطنية، حتى فقدت دلالتها وأضحت باهتة لأن الحريّ بالسلطة التي استمدت شرعيتها من الثورة أن تحترم بيان الثورة ودستورها المقدَّس، الذي يتمثل أولاً وأخيراً في حماية هذا الوطن وبنائه، ولكن المسئولين السياسيين، استغلوا الثورة، بوصفها شعارات بطولية ومارسوا من هذا المنطلق السلطة، متّخذين من خطاب الشرعية الثّورية غطاءً واقٍ من أي ثورة شعبية لأن هذه الخطابات تخفي حسب النص الروائي، وعياً مصلحياً لجهاز السلطة فحسب. أما انعكاساته على المجتمع فحتما سلبية، وهذه الخطابات تعِدُ بتقديم« صورة أفضل لما ينبغي أن يكون عليه الواقع» ،[2] الاجتماعي لكن نتاجها لا يتعدى شعاراتها المضخمة إلا ليجسد مشاريعا هزيلة المردود الاجتماعي، عظيمة الفائدة العائدة على السلطة بوصفها جهازا متسلّطا مستغلا لثروات البلاد ويطرح الخطاب من خلال اغتيال الرئيس« محمد

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (85-86).

[2] إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني.ص: 166.

بوضياف» فكرة« ثورة السلطة» ، ضد كل من يعارض مصالحها وتحقيق وعيها التَّسلُّطي، الذي يتحوّل إلى عنف الخطاب من طرف (السلطة العصابة) إذ يتّخذ صورة مرئية مسموعة، مستغلاً التلفزيون كوسيط إعلامي لتبليغ رسائله المتعددة عبر اغتيال هرم السلطة، المتمثل في رئيس الجمهورية على مرأى الشعب برمته وهذا ولاشك خطاب يوحي بكثير من الخطر والقسوة السياسة التي تغير أقنعتها من قناع وطني إلى قناع ديني، لكنها في النهاية لا تتوانى عن تصفية كل من يقف في وجه مشروعها التَّسلطي، كما أن كلمة« عصابة» تنزاح لتعبر عن الملمح غير الإنساني، وغير القانوني لهذه السلطة، والتي تتخذ من العنف سلاحاً لبقائها.

يتسلسل الخطاب الروائي ليقول أنّ القمع السياسي والقهر الاجتماعي التي تمارسه السلطة على الشعب، يستوجب حلاًّ جذرياً لفسادها، الثورة ضدها (السلطة). بهدف إعادة ترميم ما خلّفته من آثار سلبية ونتائج وخيمة. حيث تحولت من عامل بناء للوطن ومؤسساته وتطويرها إلى معول هدمٍ وزوالٍ لها كما« **يندثر معهم وطن بكامله**» كما جاء في الخطاب الروائي.

هذا الخطاب حتماً دفع بالواقع السياسي الاجتماعي للفرد الجزائري، إلى أفق التخيل، لماّ بات هذا الأخير (الجزائري) ينوء بأحمال الفعل المتسلّط من أعلى رتبة في هرم السلطة إلى أدناها، وحيث أضحت مواجهة السلطة بأفعالها في الواقع أمرا عسيرا، يستوجب الكثير من الحذر، من قبل المواطن البسيط أو المثقف نتيجة الأفعال القمعية القهرية التهميشية كانت ثورة الخطاب الروائي معادلاً للثورة في الواقع.

يرتبط في هذا الموقف صوت المثقف، الذي لا يكتسب شرعيته وتأثيره في وجود السلطة، ارتباطاً حراً بعيداً عن تبعية أو عبادة أي مسؤول في جهازها، قلت يرتبط بآمال شعبه وسعيهما المشترك لتحقيق الغاية المرجوّة من كيان السلطة وهي خدمة المجتمع ورقي الوطن وازدهاره.

يتمثل ذلك الصوت في« **ذاكرة الماء**» حيث ذلك« التّداخل السّردي بين المؤلف والسّارد يحرّر بناء النص وأبعاده الدَّلالية من القيود الموروثة للنَّوع الروائي فيها تستبدل نمطاً حرًّا من العلاقات السَّردية يمكّن الشخصية من الحديث عن مؤلفها والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد

عن عالم الرواية نفسها» ،[1] هذا ما يجعل السرد يتأرج بين الواقعي والتخييلي، ولا نقصد هنا شخصية السّارد فحسب بل كل الشخوص التي تؤيد هذه الأخيرة في رؤيتها وموقفها من السلطة مثل شخصية عمي إسماعيل.

يقف المثقف البطل الموقف الرافض للسلطة، الذي يتمتع بحُرية الرَّد على ممارساتها، وتمثيل« الفقراء والمحرومين، ومن لا يمثّلهم أحد ولا يسمع أصواتهم أحد ومن حرموا من أي سلطة» .[2] فيمنح لهؤلاء المهمّشين فرصة النّبش في ذاكرة السلطة الجزائرية وتبادل الحوار، الذي اختار له الروائي شخصيات من الشيوخ موظّفاً المثل الشعبي على لسان أحدهم بحمولة دلالية مضاعفة« **عاش ما كسب مات ما خَلاَّ**» الذي يبوح بالوضع الاجتماعي المزري الذي عاشه المواطن الجزائر منذ الاستقلال، والذي أوجدته سلطة« بني كلبون» كما ورد في الخطاب:«**شفتو – هاخ عاش ما كسب – مات ما خلاَّ.**

كي انتهت الثورة تقاسموا البلاد، كل واحد أخذ طرفا أرضا سكنى – فِرْما – واحنا قالوا ربي كاين...

- يا سيدي أُمُمّت الأراضي – فأعطيت لنا قطعة كبيرة شكّلنا عليها تعاونية من عشرة أفراد. وقبل عشر سنوات عندما جاء بني كلبون أخذوا منا الأرض وأرجعوها لأصحابها الأوائل. قلنا لمسؤولي البلدية: والآن ماذا نفعل قالوا أرض الله واسعة.

أغمضت عينيَّ ورحلت نحو أقرب مدينة...لم أكن أريدُ أن أموت بالمدينة.

- وأنا؟ يقول آخر: لا شيء، سوى أن عمري كله ذهب في غربة دون معنى كل ما أربحه كنت أرسله للقرية لبناء بيتٍ، وبعد أربعين سنة عندما انتهيت من عملي، عُدت. وجدت أن البيت أصبح في خلاءٍ مقفرٍ. لا مدرسة. لا مستشفى ولا أي شيء. حتى السّكان الذين كانوا يحيطون بنا غادروا المكان. قلتْ: أولادي عْزاز عليَّ بعت كل شيء واشتريت قبراً خارج هذه المدينة» .[3] وهنا يربط الروائي بين الرأسمال التاريخي السُّوسيولوجي (التاريخ والذاكرة)، والرأسمال الاقتصادي، بين مالكين لهم السِّيادة

---

[1] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية). ص: 162.

[2] إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني.ص: 186.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (92-93).

(المسؤولين) ومملوكين مسُودين (الشعب)، فذكريات هؤلاء مقتولة كما جاء على لسان أحد الشيوخ، من قتلها؟ والثروات مقسَّمة من قسَّمها؟ إنها معادلة وجود السلطة أو النظام الذي ينعته الروائي بـــ« **بني كلبون**» في« **ذاكرة الماء**» كما في رواية« **سيدة المقام**» التي لا تتحقق إلا بقمع الشعب مادياً ومعنوياً، كما أبرز الروائي منطق المسؤولين المحليين وخطاباتهم التّهميشية لعامة الشعب، بل مستضعفيه، تلك التعاملات القامعة التي تصل حدّ الإلغاء.

يطرح الروائي مسألة الخطابات السُّلطوية، وتصورها لمرجعياتنا التاريخية، التي تشكل ذاكرتنا ووجودنا ويتساءل ماذا بقي منها؟« **كل شيء ينهار. حتى أبسط الخطابات صرِنا نشكّك فيها. مراجعنا انكسرت. ضخّمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدُّنيا. وها هي الدُّنيا تضحك علينا.**

ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثّورة؟ من المستقبل؟ من السّعادة؟ الوطنية؟...» .[1] فالاشتراكية لم تنجب إلا سلطة متسلّطة، والعروبة انتحرت وتكرّرت هزائمها، والثورة حوّروها وألبسوها أمجادهم الزّائفة، والمستقبل يساوي الموت، أما السّعادة فلا وجود لها. وليست الوطنية سوى شعاراً يتباهى به المسؤولون في المناسبات الرّسمية، ورداءً يرتدونه ليغنموا بالحكم والمال. ذلك أن التاريخ الذي عرفناه لا يخلو من التّشويه والتّزييف للحقائق. فجاء الخطاب السردي في« **ذاكرة الماء**» ، إعادة وتّنقيب في المشهد التاريخي السياسي الجزائري، بحثا عن الذات وعن الهوية، التي غُيّبت بتغييب التاريخ والذاكرة.

في حوار مطوّل جمع السارد بعمّته المغتربة بفرنسا أبدى هذا الأخير تعلّقه بوطنه ورفضه للسلطة النّاهبة، التي وصفتها العمّة بالسّرقة والتلاعب مستخدمة ضمير الغائب« هم» .« **لقد سرقوا البلاد وتقاسموها باسم وطنيات لم تعد قادرة على إقناع حتى طفل صغير. هؤلاء أشكال هلامية، خليط، لا وجه لهم تسألني من أين جاءوا؟ من خرابات الأحراش والجوع، وإذا تلاقى الجوع مع الجهل والسّلطان، قل على الدّنيا السّلام**» ،[2] فالعمّة تؤكّد أنّ الذين حَكموا البلاد، لم يجمعهم حب الوطن، بل جمعهم نَهب

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 119.

[2] المصدر نفسه. ص: (140-141).

الوطن، أما العامل المشترك بينهم جوعُ وجهل، ويغيب هؤلاء الانتهازيون و«ينوب عنهم دائماً الضمير (هم)، يغيبون بهويّاتهم ويحضرون بأفعالهم، مُختفين خلف أقنعة الوطنية، تخفيهم اللُّغة تحت ضمير الجمع الغائب» .[1]

لم يشخّص السَّرد في« **ذاكرة الماء**» السّلطة، بل صبَّ اهتمامه على رصدِ سلوكاتها عبر سيرورتها التاريخية، منذ الاستقلال وحتَّى فترة التّسعينيات، حيث إنها لا تتقن إلا النَّهب، أما برامج البناء والتنمية فـــ« **لا شيء، يبرمجون ويأكلون أموال البرنامج، عاجزون عن كل شيء، شاطرون في النّهب وحدَه...هكذا هم دائماً، لم يتغيروا أبداً. وهذا هو عقلهم وثقافتهم. يزمّرون في يومٍ، يعدون، وفي الغد ينسون كل شيءٍ ويعودون إلى وظائفهم الأساسية. هذه البلاد يا ريما قتلتها الرّداءة**» .[2] هكذا يجيب السارد ابنته مؤكدا عجز السلطة عن أداء المهام الموكلة لها، لأنها تحوّلت بفعلها من مجال تَحقُّقه واقعا، إلى تَحَقُّقه قولاً فحسب وتلك سيرة السلطة السياسية في الجزائر، بحسب السارد ولم تتغير.

ينعي السارد ذاكرة الوطن والمجتمع، التي مزِّقت إرباً ثم أبيدت على أيدي الحكام الوطنيين، ليصنعوا لنا بعد ذلك نفقاً مظلماً، ويوهموننا أنها ذاكرتنا. بل إنَّه رماد الذاكرة الذي سيتحول إلى ظلام في التسعينيات، عندما يصير الوطن منفى لأنهم« **سرقوا الأشواق، والنور وها هم يبيدون الذاكرة قطعة قطعة ويأكلونها بهدوءٍ ثباتٍ كدود الخشب. أين اختبأت أليس فيتوسي كل هذا الزّمن؟...جدتي لم تكن تعرف أن أليس ابنة قسنطينة، لكنها كانت تدرك جيّداً أن صوتها يحفر قلبها كلّما سمعتها. أين اختبأت أَليس كل هذا الزَّمن. ثلاثين سنة وهي ممنوعة في الإذاعة والتلفزيون.**

من أعطى الحق لحكامنا الوطنيين أن يمنعونا من أصواتٍ بلادنا...لم يصنعوا لنا ذاكرة بل قعراً محشُوّاً بالرَّماد والظَّلام والخوف. كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأخف أن نسمع حنيننا داخل أرضنا قبل أن يتحول كل شيء إلى منفى ونتحوَّل نحن إلى باحثين عن توازنٍ ما» .[3]

---

[1] الشريف حبيلة. الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة).ص: 172.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 245.

[3] المصدر نفسه. ص:340.

الروائي في هذا السياق يتماهى مع السّارد، ليفسح« المجال أمام الذاكرة لتستعيد لحظات الانكسار وتستحضر العنف الذي تدثَّر شرعية الدّولة» ،[1] ليقمع حرية الشعب الجزائري.

يتضخم أنا السلطة، بوصفها النظام المركز، والجهات المعارضة لها هوامش، لأنها تهدّد وجودها وبقاءها، و«**ذاكرة الماء**» ترصد معاداة السلطة أو الدّولة للخطاب الديني، إذ تصادر كل الكتب الدينية من السّوق إلا الكتب التي تتحدث عن أهوال القيامة والدروشة كما جاء على لسان السَّارد، الذي بدا حائرا في موقفها، كما تجلّى في حواره مع صاحب المكتبة« **- هاه آسيدي ! تحتاج إلى شيء؟**

- كتاب الإسلام وأصول الحكم لعلي عبد الرزاق.

- ما كانش. الدولة صادرت كل الكتب الدينية...

- لم أسأله مطلقاً لماذا صادرت وزارة الداخلية هذه الكتب يبدو أن خَدمتها لا يختلفون عن المكتبي لقد سحبوا كل ماله علاقة بالدين. وأغلب الظّن أنهم فعلوا ذلك عن جهل...لكن عندما أتأمل الوضع بتعقّل أدرك بدون شك، أن من وراء ذلك تنظيماً لتدمير العقل وكل إمكانية لنشوء فكر نقدي احتجاجي» .[2] يعارض فكرها وخططها وقراراته.

وإزاء وجود السلطة وخطابها، يمارس الروائي سلطة من نوع آخر هي سلطة الخطاب، ليكشف عن منطق السلطة، خطابه الذي يتّسم بالثورة وإعلان حالة الطوارئ، وإفلاس الدّولة التي راح ضحيتها المواطن، حيث:« **يبدو أن النظام وصل إلى حالة الإفلاس النهائي كل شيء تدهور بسرعة عجيبة. من إفلاس لإفلاس والكارثة ما تزال القُدام، غلاء المعيشة، تهميش المواطن، نار الحياة ونار الإرهاب والدّولة لم تعد تساعد أحداً**» .[3]

يومئ الروائي بشكل غير مباشر إلى أن مآل البلاد إلى الموت راجع إلى أسلوب التَّمويه والصَّمت الذي تنتهجه الحكومة إزاء كل تلك الجرائم المعلنة و«**كل هذه الفوضى**

---

(1) محمد برادة. فضاءات روائية. ص:82.

(2) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (353-354-355).

(3) المصدر نفسه. ص: 367.

والحكومة ما تزال في حماقاتها الأولى أخبار الموت تملأ الدُّنيا، وهي تحاول مصادرتها بحجة إعاقة التحقيقات.

- يحقّقون في ماذا؟ القاتل معروف ويصرّخ بجرائمه علانية والمقتول معروف. تعرفين ماذا ينقص هذه البلاد رجال حقيقيون. رجال من عمق هذه الطينة، بدمٍ جديد لا يدخلون في حِساب البقَّالين عندما يتعلَّق الأمْرُ بوطنٍ يموت يومياً آلاف المرات، وآيل إلى الزوال بهدوءٍ وسكينة» ،[1] والسارد في هذا الحوار مع صديقته نادية، يؤكد أن السلطة في الجزائر كانت تراهنُ بكل شيء في سبيل بلوغ مرادها، حتى بالوطن إذا ما اقتضت ضرورة المصلحة.

يؤكد الروائي مراراً أن الجهل واليقين به، من الأسباب الرئيسية في أزمة التسعينيات، لأن« **الجهل إذا امتزج باليقين أصبح قنبلة ذريّة في يد رجُلٍ أعمى القلب والذّاكرة»** .[2]

يؤكد الروائي على لسان يوسف الشاعر أن (النظام = السلطة)، والإرهاب وجهان لحقيقة واحدة هي الموت وكبت الحريات، وأن عنف الإرهاب هو صورة أخرى لقمع السلطة أو نتيجة حتمية لحكمها التَّسلُّطي، الذي يسعى إلى تحقيق المعادلة (البلاد = السُّلطة) ومن يرفضها فهو يرفض البلاد والشعب، واعتبار البلاد ملكية خاصة للفئة الحاكمة، وهذا ما يناسبُ« صناعة الوعي الذي يولِّدُ الفردية والإطلاق فيبني للسُّلطة مداراً مطلقاً لا نسبياً، ومُغلقاً لا مفتوحاً، وجاهزاً ونهائياً» .[3] بحيث يصبح خطابها لا يقبل جدلاً ولا نقاشاً، إذا« **في المدرسة، في البيت، في العمل،علَّموهم أن كل من يفكّر بحرية خطر على البلاد. صارت البلاد والسُّلطة شيئاً واحداً. عندما تتّخذُ موقفاً صارماً من النّظام تصبح بالضرورة معادياً للشعب وللبلد. لا !يصرخ يوسف. لست معاديا لوطني ولكن للذين حولوا المشافي إلى محتشدات والقتل صناعة والموت مسألة ثانوية جدا ضد الذين ورثوا البلاد وكأنها ملكية خاصة، واشتروها بالدينار الرمزي، عندما رفض الناس جلسوا في الظلمة وتحولوا إلى مافيا، حضروا قوائم كل الذين يحلون فمهم وسلموها**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (391-392).

[2] المصدر نفسه. ص: 417.

[3] صالح زياد. الرواية العربية والتنوير (قراءة في نماذج مختارة). ص: 298.

لقتلة لم يكونوا ينتظرون إلا هذه الفرصة»[1]، أما عن خطاب الروائي الذي يصف به السّلطة، فهو خطاب ناقم رافض لسلطة الدّولة التي تُبَجِّل مصلحتها الخاصَّة ونفوذها، وتضعهما في المرتبة الأولى ودونها مصلحة البلاد والشَّعب.

لغة الأعرج لم تُركِّز على الخطاب السُّلطوي، بقدر ما ركَّزت على الفعل السُّلطوي باعتبار الفعل يترجم القول ويحتويه، حيث تتبع من خلالها عيوب السُّلطة وإيثارها لمصلحتها وتلاعبها بمصالح الوطن والشعب، واختفائها خلف المشاريع الصغيرة التي لا تُسمنُ ولا تُغني من جوعٍ فبعد أن« **كانت الجزائر تحتفل في كل مرة بتدشين الإنجازات الضّخمة وكان الرَّئيس أو الوزير لا يتنَقَّل إلى ولاية أخرى إلا إذا كان الإنجاز وطنياً كبيراً، أما إذا كان صغيرا، فالوالي يتكفَّلُ بذلك الآن كل شيء تغيّر، كل يوم يفتتح التلفزيون الوطني نشراته المسائية بتدشين مسئول كبير لمدرسة، أو ثانوية أو منع صغير، أو سوق فلاح، أو بتدشين الوزير لموزّع كهربائي في قرية، أو بئر ما لتجمّع سكني في الجنوب، أو لوعدة جهوية، أو مركز ثقافي في المدينة»** ،[2] والخطاب السَّردي الذي بين أيدينا يتحدث عن أن الأصل في السُّلطة السِّياسية هو العمل وتطوير الاقتصاد الوطني لا النّهب والتَّقاعس عن العمل و«هذا يعني أن آثار ومفاعيل السُّلطة في نسيج الحياة الجمعية للبشر، ليست سالبة نافية هدَّامة وكفى، بل إنَّها خلاَّقة إيجابية بانية منتجة أيضاً» .[3] كما كان حال السُّلطة الجزائرية في السّبعينيات كما جاء على لسان مريم.

يتطوَّر الخطاب السَّردي في آخر الرواية ليعالج انعكاس فساد السُّلطة أو النّظام على الأوضاع الاجتماعية للشعب، وقد مثَّل الروائي لذلك بمزبلة« وادي السَّمار» ، التي تمتدُّ وتتَّسع لتؤكد حقيقة مفادها أن« **عالم المسئول في بلادنا لا يتجاوز عتبة بيته»** ،[4] إذا ما تعلّق الأمر بالعمل وطاقة الإنتاج والتطوير، وسلطته تتجاوز كل العتبات والحدود، إذا ما وضع نصب عينيه الثروة والنُّفوذ والمصلحة الشخصية العليا.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 447.

[2] المصدر نفسه. ص: 465.

[3] عبد السلام حيمر. في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل). ط1. الشَّبكة العربية للأبحاث والنَّشر، لبنان، 2008، ص: 178.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 466.

ويعاني المواطنون المقيمون بضاحية« وادي السَّمار» من روائح المزبلة، وأدخنتها وأمراضها وأوبئتها، وبلغة ساخرة متألمة في الآن ذاته، يُبرز الروائي حال الكثير من النَّاس الذين« **يقضون أيَّامهم فيها. هي وسيلة عيشهم الأولى. ينكشُونها بفؤوسهم ومذاريهم بحثاً عن كل ما يَرونه صالحاً وعندما يتعبون، يظَّلَّون تحت امتدادها يتقاسمون خُبزاً يابسا ثم يعاودون بحثهم. البعض منهم، من كثرة جريه ترك حياته وهو يقطع الطريق السّريع، يلتصق لحمهم بالعجلات كالقطط الضَّالة. بعضهم الآخر تخصَّص في تجميع الخبز اليابس، يبيعه لصُنَّاع الكران تيتا التي يتلَذَّذُ الفقراء بأكلها أيَّام الشتاء الباردة. عندما يسأل بائع الكران عن مصير الخبز، يجيبُ دون تردُّد.**

من مصنع وادي السَّمار، المكان الوحيد الذي يحترم الشُّروط الصّحيّة بصرامة. البقية لا أثق فيهم، تهمُّني صحَّة المواطن قبل الرّبح» .[1] والسّارد في هذا السّياق يتجاوز فعل السلطة، بسلطة خطابه السَّاخر على لسان "البائع"، الذي يستعير خطاب السلطة ليهزأ من عجزها، وضعف تسييرها، الذي أدى إلى الموت الاجتماعي، الذي يعادل الفقر والتهميش والجوع، وهو موت أقبح من الموت العنيف الذي تحقّقه الوسائل المميتة كالرَّصاص، والسكين...الخ.

إذ ما معنى أن يقتات النَّاس من بقايا المزابل، إنها قمّة الإلغاء للمواطن المحروم المهمَّش الذي لم يعد يفكّر في القضايا الوطنية الكبرى، بسبب قَهْرِ حاضره الاجتماعي.

لا يدّخر السَّارد جُهداً في كشف تداعيات الواقع السياسي، وانعكاسه السلبي على الواقع الاجتماعي الجزائري، إذ تغدو الحياة دورة بين المدينة والمزبلة« **فالنّاس في هذه البلاد تقاسموا المدينة والمزبلة بشكل عادل، قسط منهم يعيش المدينة ويستهلكها ثم يرمي كل مساءْ فضلاته نحو المزبلة الوطنية الكبرى. سكّان المزبلة يستهلكون هذه الأخيرة ويُصنعون ما يمكن تصنيعه بها ثم يعيدون بضاعتهم إلى المدينة التي تستهلكها وتعيدُ الدّورة إلى طبيعتها، وهكذا لا شيء يذهب هباءً ولا شيء يضيع. حتى الأفكار هي نفسها التي تستهلكُ ثم تُرْمى، فتُصنّع من جديدٍ ليُعادَ استهلاكها ولهذا نقضي العمر كلَّهُ داخل هذه الدَّائرة بين المزبلة والمدينة**» .[2]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (466-467).

[2] المصدر نفسه. ص: 468.

يربط الروائي مصير المدينة الجزائرية بالمزبلة، إذ كلّما اتّسعت رقعة المزابل، تضاءلت المدينة وانهارت صورتها، وتراجعت قيمتها التاريخية والحضارية، وذلك حال مدينة« **القصبة التي تتحمّل ثقلاً أكثر من الثّقل البشري الذي ينهكها وثقل السّنوات، شقَّت مزبلتها الصغيرة بالقُرب من قصر الدَّاي المواجه للبحر...بعد سنوات قليلة سيتحوّل إلى مزبلة خصوصاً مع انهيار كل أعمدته وكل بناياته...حتى عندما فكّروا في ترميمه، بدل الاستعانة بالفنّانين والمتخصصين، طلبوا مساعده البنائيين العاديين، فهي غير مكلفة على الإطلاق، وبدل ترميم الشّقوق برتبةٍ مدروسة ومشابهة، رُمّمت بالأسمنت المسلَّح والجبس. بلاد البريكولاج ياخوُ. وعلاه تكسَّر راسَكْ، لم يبق الشيء الكثير من المحروسة التي ردَّت هجومات الانكشارية والصَّليبية والإصبان والقتلة الذين جاءوا من بعيدٍ على مراكب غامضة... ماذا بقي اليوم المساكن المفتوحة على السَّماء؟ ماذا بقي من مراحات القصبة التي تبيتُ النُّجوم ساهرة في صحونها ونافوراتها؟ إما أنّها سُدَّت ضدَّ النُّور المُتسرِّب وأغلقت نهائياً، وإمَّا أنَّها تهدَّمت لتنشأ بالقرب من خرابها مزابل جهوية صغيرة كل يومٍ تكبر قليلاً**» .[1] ولا غرابة في أن يستخدم الروائي على لسان السَّارد البطل، المعجم العامي مثل لفظة« البريكولاج» التي تَدُلُّ على العمل الترقيعي ذوا النتيجة الهزيلة وعنف السلطة السياسية هنا يتجاوز البشر لينتهك الخصوصية العمرانية لمدينة« القصبة» ، التي تمثل جزءاً كبيراً من تاريخ المدينة وذاكرتها، وبالتالي المَساس بهويتها المحلية وتفرُّدها عن بقية المدن الجزائرية.

اتّخذت لفظة «المزبلة» في« **ذاكرة الماء**» بعدين دلاليَّين سلبي وإيجابي، يتمثّل الأوَّل في «**انتشار مرض الذي أصاب أغلب المواليد الصّغار بضيق التَّنفس والحروقات الجلدية، فإنه لا أحد استطاع إيقاف الزّحف.**

البلدية اشتكت للولاية، الولاية اشتكت للوزارة، الوزارة اشتكت للداخلية. الداخلية اشتكت للرئاسة. والرئاسة وضعت كل الأمر بين أيدي المواطنين، فهم سادة أنفسهم في وطن ديمقراطي يرفض الوصاية. وتحمّل الجميع مسؤولياتهم الكبرى أمام التاريخ، بحيث لا أحد مسئول عمَّا كان يحدث بالقُرب من عينيه والمزبلة كل يوم تحتل شارعاً أو

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص:(468-469).

حارة من وادي السَّمار» ،[1] كما يتجلّى البعد السلبي في عجز السلطة ومنطقها العنفي القهري، الذي تمارسه على المواطنين، مرتدية ثوب الديمقراطية الزائفة، محمّلة إيّاهم مسؤولية تضخّم المزبلة وسيطرتها على شوارع« وادي السّمار» .

قد نصف ذلك العجز بالبعد الإيجابي المتمثل في مصلحة أطراف خفية، يمكن تأويلها حسب السياق بأنها تابعة لأطراف ذات نفوذ سياسي في الدّولة، فرغم أن« **مديرية المتاحف الوطنية. أثبتت بالوثائق أن جزء مهماً من المزبلة ينام على معالم تاريخية لصور قديم كان يحوّط مدينة أيقوشيم»** ،[2] إلا أن سيطرة الدولة على وسائل الإعلام وفي مقدّمتها التلفزيون الوطني مكّنها من نفي هذه الحقيقة وبأن« **كل ما يقالُ عن هذه المفرغة هو مجرّد دعاية، وأن زحف المزبلة مُسيطر عليه، وأن توجه أدخنتها مدروس بحيث لا تتم عمليات الحرق إلا عندما تكون الرّياح شمالية، بحيث يتبعثر الدُّخان على الطريق المزدوج ومدرّجات المطار، وهي أماكن خالية من السّكان. وكل ما حدث هو مجرد دعاية بثّها علماء الحفريات الأجانب الذين طُردوا في اليوم الموالي لإعلان الخبر. وحتى الصّحف المستقلة التي نشرت خرائط المدينة القديمة التي تبيّن فعلاً أن قسْماً من الصُّور يقع تحت مزبلة، أقفلت لمدة شهر عقاباً لها على إشاعة خرائط مزيّفة وأخبار مدِسوسة»** ،[3] وحسب السارد فإن تحكم السلطة في وسائل الإعلام بتسييرها في التّوجه الذي رسمته لها أي بتفعيل خطابها، أو بقمعها (غلق الصحف) يبين تخوّفها من انتشار الخطاب المعارض وبالتالي تتّخذ كل إجراءات السّيطرة والتّحكم التي دأبت على ممارستها للحد من سلطة هذا الخطاب، وبالتالي يغدو الخطاب سلطة أخرى تتصارع عليها الفئة الحاكمة والفئة الإعلامية التي تنتمي للمجتمع، أو فئة المثقفين وهذا يعني أن« للخطاب سلطة إذا، بيد أن هذه السلطة لا يكتسبها من ذاته، بل يكتسبها من المجتمع ومؤسساته، تلك المؤسسات التي تتولى مهمة إعداد شروط إنتاجه وتداوله» .[4]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (470-471).

[2] المصدر نفسه. ص: 471.

[3] المصدر نفسه. ص: 471.

[4] عبد السلام حيمر. في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل). ص: 227.

يثير السارد بوصفه مثقفا جملة من الشكوك والأسئلة حول حقيقة المزبلة وسر سكوت الناس عليها، وما هي الأطراف المستفيدة من بقائها« **فكل الناس يريدون بقاء المزبلة، وهذا يعني أن هناك مصالح كبيرة تختبئ وراء ذلك، الخريطة التي نشرتها الصّحافة مأخوذة من كتاب التاريخ المدرسي الذي يُعطى للأطفال في السنوات الأولى كل الناس يعرفون هذا ويصمتون. لماذا؟ أسئلة تبدو سخيفة. طرحها السّابقون وماتوا. طرحها اللاحقون وقُتل بعضهم، ونطرحها اليوم، ونُبادُ واحداً، واحداً، لا.لا. الخراب كبير ولا يحد دائماً**» .[1] ويبدو أن استخدام الروائي ضمير الجمع، في الماضي والحاضر والمستقبل يؤكّد السلطة الثقافية في صراعها مع السلطة السياسية، لأنها تمثل سلطة الحقيقة التي تسعى السلطة السياسية إلى إخفائها. لأن «الإحساس العميق بقيمة الثقافة وسلطة المعرفة يُولِّدُ منظومة متناظرة من المفاهيم التي توازيها وتعادلها، وهي قيم الحق والخير والجمال والصّدق والعدالة» .[2] وهذه القيم تتنافى مع قيم السلطة، فيتجلى العنف كقيمة مهيمنة إذا ما تعلَّق الأمر بكشف حقائق، لا تَخِدم مصالح السلطة، أو تُهَدِّدها، تلك هي الديمقراطية المتلبّسة بالعنف والكبت، فمهما بدت الأسئلة التي يطرحها المثقّف اللاَّمنتمي للسّلطة سخيفة فهي تشكِّلُ خطراً على وجودها.

يوظف الكاتب المزبلة توظيفاً رمزياً يشتغل في المستوى الدلالي، ليضاعف طاقة الفساد، تمثّل فيه السّلطة الطّرف المستغل والمزبلة رمز الوطن الذي وصل فيه الفساد حدْ التَّعفن.

يطرح الروائي وعي المواطن العادي بالتّهميش الاجتماعي الذي يعيشه، إذا لم ينحدر من أسرة ثورية« **ففي هذه البلاد لاحق للمواطن الذي جاء بعد الاستقلال إذا ما عندوش ورقة المجاهد أو ابن شهيد. لازم يطلع للجبل حتى يستعرفوا به**» .[3] كما جاء على لسان عبد القادر (ديدي)، ابن (زوجة الشهيد) فالقهر الاجتماعي من منظوره، يؤدي حتما إلى العنف والتَّمرد والذي دَلَّتْ عليه لفظة (الجبل). فشخصية (عبد القادر) هي

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (471-472).

[2] عبد الرزاق عيد. الأدبية السّردية كفاعلية تنويرية (مقاربات سوسيودلالية في الرواية العربية). ط1. جداول للنّشر والتوزيع، لبنان، 2011، ص: 243.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 487.

نموذج المواطن المكبل بقيود التمييز الطّبقي، المحروم من فرص العمل، المتخبّط على قارعة الهامش« **فالتفت للتّراباندوا والدُّخان والزَّطلة مع أصحابه مرة على مرَّة. هكذا أحسن ما يصير سارق إلا قتَّال**» .[1] هكذا كانت تقول أمه الحاجة زوجة الشهيد إذ يحررت شظايا البركان الذي يعتمل بداخلها.

هكذا تتجلى السّلطة كنصٍ سردي يقتحم ذاكرة البطل« بوصفها جهازاً، وهو جهاز يستمد من (الزمن) ومن الشخصيات السّاعية إلى السّلطة والمنتفعة بها والمهمّشة على متنها، مادة لحدث التَّسلُّط الذي ينبني بطريقة تمسرحه بقدر ما ترصده وتقصّه، وبين مسرحة الحدث وسرده، وبين موقف الرّاوي ومواقف الشخصيات وبين الكلام وما وراء الكلام – مساحة ثريَّة بالتَّدليل المزدوج لتيمة التَّسلُّطية» ،[2] حيث وظّفها الروائي في «**ذاكرة الماء**» ، أي السلطة السياسية بوصفها واقعاً ينبني على القمع المادي والمعنوي، أي عنف الموت وعنف الخطاب وسطوة القرار المطبّق على الشعب، واستغلال المسؤولين فيها صفة النفوذ السياسي، لالتهام ثروات البلاد وخيراتها، حيث إن المصلحة والقمع يحكمان سلوك السلطة السياسية في الجزائر ومنطقها، وهما من منظورها الضّمان الوحيد لاستمرارية وجودها. والروائي هنا« يعيد صياغة تاريخ السُّلطة الوطنية في البلاد ويقدّم رؤية إيديولوجية تعكس وعي الروائي ذاته بمسألة السلطة» ،[3] حيث يستخدم هذه الأخيرة كمكوّن جمالي ليعبّر بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة، ليقول خطابه السردي الذي يمنحه سلطة تتعدّى خطاب السلطة السياسية، ولأن مثل هذه الخطابات السردية التي تبحث في الموضوعات المسكوت عنها كالسلطة مثلاً. قد يلحقها المنع والتَّحريم بأشكال مختلفة، إمّا برفضها نهائياً أو بتقييدها، بجعلها ممكنة في ظروف معيّنة، ممنوعة في أخرى، وقبول بعضها بوصفها موالاة لسياستها ورؤاها، لذلك نجد الروائي في« **ذاكرة الماء**» يتحدّث عن السلطة السياسية في الجزائر مستخدماً ضمير الجمع الغائب نائباً عنها. دون تخصيصها أو تعيينها، وهنا تراودنا جملة من التأويلات انطلاقاً من سؤالٍ جوهري، لماذا لم يشخّص الخطاب في« **ذاكرة الماء**» السلطة السياسية الفاسدة؟ واكتفى

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 488.

[2] صالح زياد. الرواية العربية والتنوير (قراءة في نماذج مختارة). ص: (293-294).

[3] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية.ص: 14.

دائما بلغة تقتصر على ذكر الدال الجمعي كـــ« السلطة – النظام المسؤولون» ، أو ربما بعض المسميات التّوصيفية ك« المافيا- بني كلبون» .

يقودنا هذا التّساؤل الكُلِّي إلى أسئلة جزئية تبحث لها عن إجابة، أوّلها هل معنى ذلك أن السّلطة السياسية وهي ذلك الجهاز المتعفّن، كما تناوله الخطاب السابق الذكر لم يكن فيها من تسلّط باسم الشعارات الوطنية تارة؟ أو باسم الشرعية الثورية تارة، خادماً في النهاية مصالحه الشخصية نافياً أي وعي معارض لسلطته القمعية، أو ناقدٍ لها، أو محتجًّا عليها كما جاء على لسان (السارد – البطل)(ونقصد بذلك عدم التحديد).

أم أن الروائي تعمّد عدم ذكر هؤلاء بأسمائهم حماية لنفسه خاصة وأنه باستقراء الخطاب في« **ذاكرة الماء**» ، نجد أن الروائي جعل من السلطة الرّحم الذي أنجب التَّطرف والموت.

ربَّما لأنه شكّل خطابه حول السلطة برؤيتها كنظام وليس كأشخاص، ذلك أن المسؤولين الفاسدين، لا يمكنهم أن ينشطوا ولا أن يحقّقوُا أهدافهم الضَّيقة لولا وجود أرضية (سلطة) فاسدة ينطلقون منها.

كما قد يكون هذا التَّستر من دواعي الضرورة الفنيّة التي تُبقي دائما على خطٍّ فاصل بين الواقع والتَّخيل.

أيًّا كان التَّأويل الأصَحْ، فهو لا ينفي إيديولوجيا الكاتب الرّافضة لسياسة النّظام المتجلّية من خلال شخوصه، ولاسيما شخصية السّارد المتماهية معه، بل يمكننا القول أنه هو ذاته، وتلك سمة المثقّف الذي يستخدم اللغة وسيلة للتعبير عن أفكاره المرتبطة بالواقع الخارجي الذي لا يستطيع الفكاك منه، والواقع السياسي جزء منه.

إذ يحاول الروائي، عبر السَّرد إعلان رفضه لهذا الواقع (السياسي)، لكن الواضح أنه لم يقدّم بدائل واكتفى بالتّوصيف والرَّفض والإدانة، ولئن تمكّن من قول الحقيقة للسلطة فهو لم يستطع على مستوى الفعل تغيير مسارها أو تقديم رؤية بديلة للوضع السياسي القائم لأنه غيّب حضورها في هيئة شخوص، تتحدّث عن ذواتها وتبرز منطقها عبر الخطاب السّردي، فيمكن التَّحاور معها وتبادل الأفكار والرُّؤى بما يمكّن من انتصار فكرة معينة في النهاية، قد تكون فكرة السلطة أحياناً لأن هذه الأخيرة (السلطة) في مراحلها الأولى خدمت الوطن والمجتمع، كما أنها في مراحلها المتوالية لاشك أنها ضمّت في

جهازها أشخاصاً نزهاء وشرفاء وضعوا، مصلحة الوطن أولاً وأخيراً، وخدموا المجتمع بما استطاعوا، وإلاَّ كيف نفسّر بقاء الدولة لوصفها كيانا سياسيا حتى في أحلك الظروف السياسية التي مرَّت بها الجزائر.

يدعونا ما سبق إلى القول بأن الروائي تناول الظاهرة في عمومها أي فساد السلطة دون الانتباه للأشخاص القلائل الذين مثّلوا صورتها الناصعة لأنّهم لا يشكّلون القاعدة، بل الاستثناء، لكن كان من الممكن أن يسلّط الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» على هذه النّماذج كعناصر فاعلة، بما يتيح الاحتذاء بها والاستفادة من فعلها السياسي النّزيه كوجهٍ مقابل لما طرحه الخطاب السَّابق الذكر.

مما يجيز لنا القول أن الروائي مارس نوعاً آخر من السلطة هي سلطة الخطاب التي تستمد مرجعيتها من الواقع الجزائري، فجعل بذلك خطابه الأكثر استغلالاً للمساحة السّردية في« **ذاكرة الماء**» ، إذ يضم الخطابات المتعارضة ضمن خطابه، ثم يرفضها مبيناً مثالب الخطاب الوطني والفعل التَّسلُّطي القمعي التَّهميشي، الذي مارسته السلطة لبلوغ مصالحها واستمرار وجودها، ومسلّطاً السَّرد على تشدُّد الخطاب الديني وفعله التّطرفي العنفي الذي اتّخذ من القتل حلاًّ لبلوغ السلطة، جاعلاً من هذا الأخير امتداداً لعنف السلطة السياسية وفسادها واستمرارية له وكلاهما من منظوره كانا دافعين في خلق أزمة التسعينيات وانفجار العنف السياسي الاجتماعي في الجزائر، فظهر كرد فعل خطاباً رافضاً للأزمة-ناقداً للعنف والتّطرّف بشكليه معلناً سلطته النافية للخطابين السابقين- هو الخطاب السّردي الذي يمثّله في« **ذاكرة الماء**» صوت الروائي. ولئن أطلنا الحديث عن السّلطة فالسياق السردي يفرض علينا ولوج الخطاب الديني المتطرّف فيما سيأتي من البحث.

د. التطرّف الديني:

لا يلبث القارئ للسرد الجزائري الذي يتحدّث عن فترة التسعينيات، أن يكتشف تداوله لمحور مركزي تتنوّع به وجوه الصراع وأطرافه المتناقضة، هذا المحور هو الصراع السياسي الديني للفوز بالسّلطة، ومعانيه تتّصل بالأحادية والتّطرف والكبْت والعنف، والتّهميش، كلها أقطاب دلالية أوسعها الأعرج سرداً وتحليلاً، ربما لأن الروائي« **واسيني الأعرج**» من أغزر الروائيين الجزائريين في كتابة سرود الأزمة وهو

الذي كان مستهدفاً بنارها، شأن الكثيرين من المبدعين الجزائريين، فكتب،« **حارسة الظلال**» ، و«**سيدة المقام**» و«**ذاكرة الماء**» موضوع الدّراسة.

يبدو أن موضوع التطرّف الديني، لم يشغل وعي السّارد فحسب، بل سيطر على لاوعيه، عن طريق اشتغاله عبر آلية الحلم المَأْساوي أو الكابوس« **هاه !! تذكّرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني. السّاحة كانت ملأى بالنّاس الذين يرتدون أقمصة بيضاء، فضفاضة وعليها بقع الدّم اليابسة، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسدٍ ممزّق كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسّكاكين. شظايا المخ واللّحم تلتصق بالقضبان الحديدية الصّدئة التي كانت في أيديهم كنتُ أرى ذلك الرّجل، أو بقاياه من شرفة الطابق الخامس حيث كنتُ أقيمُ قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبراً يسكن به رجل يبدو أنّه ما يزال على قيد الحياة. كانت الجثَّة الممزّقة تشبهني**» ،[1] وهذا التّوصيف يشير إلى الملامح الشكلية للمتطرفين، وطقوس القتل التي يمارسونها بمنتهى الوحشية، على تلك الجثَّة التي يُقِرُّ السَّارد بأنها تشبهه، ربما يكون ذلك تنبُّأ (الكاتب المتماهي مع السّارد) وتوقعه لنهايته، حسب اعترافه «عندما وضعوني على قائمة المقتولين حرَّروني، الإنسان عندما يعرف أنّه سيقتل لن يصبح له شيءُ يخسره ولهذا سيحاول في اللّحظة الفاصلة بين الحياة والموت أن يقول كل ما يمكن أن يقوله إنسانُ يريد أن يقول كل شيء قبل أن يموت...كنتُ ميِّتاً مع وقف التّنفيذ ولهذا كتبتُ كثيراً في تلك الفترة: **سيدة المقام، حارسة الظّلال، ذاكرة الماء، مرايا الضّرير، شرفات بحر الشمال**، وكلها روايات ارتبطت بالمشهد الجزائري صفَّيت فيها حسابي لا مع الإسلاميين ولكن مع الرَّداءة السيّاسية التي لم تكن الحركة الإسلامية إلاَّ إحدى متجلّياتها» .[2]

يبدو أن الخطاب السّردي في« **ذاكرة الماء**» ، جعل من التّطرف الديني سببا في تشويه بل قتل ذاكرة المدينة، وإذا كان الأمر كذلك فماذا نعني بالتطرّف الديني أو ما تجلّياته عبر النص المدروس؟ ثم هل أن الروائي بذل جهداً ليُلم بملامح ومعالم شخصية المتطرف؟ أم أنه اكتفى بالحكم عليه مباشرة دون جهدٍ أو بحث؟

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (15-16).

[2] فاديا دلا، الروائي واسيني الأعرج، الكتابة متعة وليست نزهة.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: (226-227).

بالعودة إلى المعاجم اللغوية. اتّضح لنا أن لفظة« التطرّف» لغة مشتقة من« الطّرف» ، أي« النّاحية» ، أو« منتهى كل شيء» وتطرّف« أتى على الطّرف» ، وجاوز حد الاعتدال ولم يتوسّط وخرج عن المألوف، وتلتقي كلمة التّطرف مع كلمة« الغُلُوّ» التي تعني هي الأخرى« تجاوز الحد» ، والفعل« غلاَ» أي« زاد» وارتفع وجاوز الحَدْ. ويُقالُ« غلاَ» و«تطرّف» في الدين أي ابتعد عن الوسط، يمكننا القول أن التّطرف هو مصطلح يستخدم للدّلالة على كل ما يناقض الاعتدال والتّوسط، والتّطرف هو أن تخرج فئة عن القيم والعادات والتّقاليد الشّائعة في المجتمع وتبني لها قيما ومعايير مخالفة لها.

والتطرّف يرتبط عادة بالانغلاق الفكري والتّعصُّب للرّأي ورفض إيديولوجيا الآخر، وتسفيه أرائه، وتتّسم نظرة المتطرّف، فرداً كان أم جماعة، للمجتمع بالسّلبية فيرفض الحوار مع الآخر، ويقصي أراءه وأفكاره، كما أنه لا يقبل التّنازل عن بعض أفكاره وآرائه في سبيل تحقيق التّوافق، وقد ينتهي الأمر بالمتطرّف إلى تكفير من يخالفه أو يعارضه دينيا أو سياسياً.

قد ارتبط مصطلح« التّطرف» في الغالب الأعم بالمجال الدّيني، ذلك أن فهم تعاليم الدّين تخضع لنسبية واختلاف فكْر البشر، وتقديرهم لمراميه، وما يصبو إليه من أهدافٍ. والتّطرّف في الدين هو ما يؤدي إلى نتيجتين غير محمودتين، إما إفراط أو تفريط. وبالتالي يحمل التّطرّف الديني المعنى السابق الذكر في مجاوزة الحَد والغُلُوّ في الدين، والتَّصلُّب والتَّشدُّد فيه ومجاوزة الاعتدال والوسطية.

يعتقد المتطرّف دينياً نفسه الأقدر على فهم تعاليم الدين ومبادئه، فيدعو الناس إلى الأخذ برأيه، ولئن لم يتّبعه النَّاس في مسيرته، أصدر حكماً على المجتمع بالرِّدة والكفر ذلك أنه تشدّد في تأويل الدين، ناسياً أن فكره يشوبه النقصان وأنه تعصّب لرأيه مزيحاً عن طريقه كل فكر يعارضه لأنه يهدّد سلطته باسم الدّين، فيتحوّل فكره إلى فكر عدواني يرى معه المتطرّف أن هدم بنيان المجتمع وتقويض مؤسساته هو تقرّب إلى الله، بل جهادُ في سبيله، لأن هذا المجتمع من منظوره، مجتمع جاهلُ بمبادئ الدين وأصوله، منحرِفٌ عن قيمِهِ وإذا عدنا إلى الرواية موضوع الدراسة، نجد أن الروائي حاول تجلية مفهوم التّطرف عبر كافة مراحل السّرد من بدايته إلى النهاية، وذلك بتتبع سلوكات المتطرّفين،

والتي جعلها لصيقة في أول الأمر بالإسلام والذاكرة، إذ نقرأ« **أقواس البنايات التّركية والأوروبية، والتّماثيل العارية لملائكة ضائعين، يرفعون بلذة شرفات تطلُّ منها نساء جميلات في مساءات الخريف...ماذا بقي الآن من هذه التّماثيل وهذه الأوجه؟ لا شيء. البعض منها نُزع بكل بساطة وعوّضته البلدية بكتلة أسمنتية ثقيلة بحجة أن الشّرفات صارت قديمة ويمكن أن تسقط على المارة. أو بكل بساطة شوّهت في منتصفات أجسادها وأُغلقت بقطع أسمنتية في إطار حملة« تهذيب المدينة» التي قامت بها البلدية الجديدة التي أضافت نعوتها لكل التّسميات البسيطة. فصارت البلدية بلدية إسلامية والسوق السوق الإسلامية ومراحيض المدينة المراحيض الإسلامية، المزبلة، المزبلة الإسلامية...حتى مقهى اللّوتس وهو علامة هذه المدينة منذ زمن بعيدٍ، حُوِّل إلى محل البيع السّتائر الإسلامية»** .[1] ويحتمل هذا الخطاب تأويلين، الأوّل، يتمثل في العنف التّاريخي الذي مارسه المتطرّفون على ذاكرة المدينة فشوّهوها باسم سلطة الدين، من - منظور السارد بالطّبع- والخطاب يعبّرْ من جهة أخرى عن موقف الروائي الذي يتماهى مع السّارد في أغلب المواقف ولاسيما موقفه من الدين، إذ نلمس من خلال خطابه تحامله على الدين الإسلامي وإلا كيف نفسّر ربط الإسلام بالمراحيض والمزبلة، وإذا كان بالفعل يرصد واقعاً فعلياً، فإنّه من خلال وصفه ذاك أزرى بقيمة الدين إذ حوّله إلى مجرّد نعتٍ حسب خطابه.

يبرز الروائي على لسان« عمي إسماعيل» منطق الحكم والسياسة، الذي تسير وفقه البلاد، بتسليط السّرد على شخصية« عبد ربّه» ، وتلبسيها جملة من الصّفات السلبية، فهي شخصية مستغلة، متسلّقة، متلوّنة حسب طبيعة الظروف المحيطة والمصلحة الشخصية« **إذا أردت أن تعرف كيف يتحرّك منطق هذه البلاد، تعرّف على عبد ربّه. عبد ربه كان معلّما بسيطاً، لم يتخطَّ أبداً عتبة الفقر رغم كل ما بذله. درَّس في القرية وفي المدينة بدون جدوى. درَّس وهرب بدون جدوى. درَّس وانخرط في جبهة التَّحرير بدون جدوى. ثم ترك الجبهة وترك لحيته تتدلى وصارَ من يومها لا همَّ له إلا الدّولة الإسلامية ويصرُّ أنها الحل الوحيد والأوحد ضد خونة البلاد ومفتتيّ وحدتها»** .[2]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 68.

[2] المصدر نفسه. ص:87.

ويبدو أن الروائي في هذا الخطاب اكتفى بالحكم على شخصية« عبد ربّه»، عبر تتبع مسارها وتقلباتها بين القرية والمدينة وبين جبهة التّحرير والدّولة الإسلامية، حسب رأي« عمي إسماعيل» لكنّه ما يلبث أن يمنح شخصية« عبد ربّه» حقّ التعبير عن ذاتها، لتبيّن سبب التغيير في موقفها، وسرْ العداء الذي تكنّه للمسؤولين في البلاد، إذ يقول« - **كنتُ أسكنُ في كوخٍ، ومنذ أن أصبحت البلدية في أيديهم. أعطوني سكناً أنا معهم حتى ولو يحرقون هذه البلاد، سأحرقها معهم. عشر سنين وأنا في الحمَّام وبعدها كرَيْتُ كوخاً، وعندما حطّموا البيوت القصديرية على هامش العاصمة وجدت نفسي في الشارع بل حتى الشارع لم يكن من حقيّ. طردوني منه كالكلب تدخّلت من حيث لم أكن أريد.**

- تتحدّث عن حرق بلادٍ مثل الذي يتحدّث عن حطبة يابسة النار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع وأوّل الجميع وأوّل ضحاياها من يوقدها.

- خلّيها تخلاَ. سكوتكم أنتم المثقفون هو الذي أدّى بالبلاد إلى الهلاك.

- عن أي مثقفين تتحدّث؟

- كلكم بلا تمييز، ماذا قدّمت هذه الإدارة للبلاد من خير؟ عندما تعرف أنّك معرّب، تهينك، فتبدو غريباً وكأنّك لسْتَ من هذا الوطن. من حقٍّ هؤلاء المرفوضين أن يدافعوا عن وجودهم. المناصب الكبرى في أيديهم، الوزارات السّفارات، الولايات، الآن الأمور بدأت تنقلب» .[1]

إذا انطلقنا في التأويل من وجهة نظر سوسيولوجية، يمكننا القول أن شخصية« عبد ربّه» احتمت بسلطة الخطاب الديني، لتنتقم للذّات المهمّشة فيها، وما مورس عليها من عنصرية تستمدّ جذورها من الصراع اللغوي، بين اللغة العربية كلغة هوية ووجود، ودين وبين اللغة الفرنسية كلغة تمثل التطوّر والاندماج الحضاري بالغرب وقيمه، وبين فئة معرّبة امتهنت التعليم« عبد ربّه» وفئة مفرنسة، استلمت مقاليد الإدارة، كما ورد في المثال السابق. مسافة فاصلة بين الأنا والآخر، وبين ذات مستعمرة وأخرى مستعمرة، لكن هذه المرة من قبل المسئولين الذين يديرون أمور البلاد، ويتدخّل وعي السّارد بوصفه مثقفاً ليحدّد الفرق بين الانتماء الوطني للبلاد، ومسؤولية المواطنة، وبين الثورة على السّلطة

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (88-89).

وإدارتها، إذ يتّهمه عبد ربّه بالسكوت على ممارسات السلطة ومن خلاله كل المثقفين، ذلك أن واجب المثقّف من منظوره« العمل على الطعن في السّلطة أو التّشكيك فيها» .[1]

أي قول الحقيقة دون تملّق ولا تزييف، الأمر الذي ينفيه« عبد ربّه» في قوله:« **صمتوا على جرائم السّلطة...يتقاتلون حول مسائل ثقافية لم تكن تعني الناس كثيراً. الذين لم يكونوا يملكون لا سقفاً ولا دفئا ويموتون بهدوء من جراء الجربْ والتّيفوس والسّلْ...ما هي الحلول التي أوجدها النّظام سوى رمي النّاس إلى قرى أجدادهم وهو لا يعرفونها مطلقاً**» .[2]

يحمل عبد ربّه المثقف مسؤولية تمادي السلطة في جبروتها، حيث انشغل بقضايا تعنيه وحده، دون عامة النّاس، وبالتالي مشاركته في استمرار استبداد السّلطة وممارستها التهميشية ربّما لأنه يوَدُّ« رضاء من يمثّل السلطة، ويريد الحفاظ على سمعته باعتباره متوازناً، موضوعياً، معتدلاً» ،[3] حتى لا يطاله سخطها، ويستفيد من موالاتها.

ويهمنا بدرجة كبيرة خطاب« عبد ربّه» الذي يترجم وبصورة واضحة تعصّبه باسم الدين« **والله يا عمّي إسماعيل يوم تستقيم الأمور في هذه البلاد سندعوهم إلى الرّجوع إلى طريق الإيمان ومن يرفض له السّيف**» ،[4] ولئن بدت رؤية الروائي غير أحادية، حيث يمنح شخوصه، غير السّارد، حق وحرية التعبير، فإن تأويلنا لهذا الخطاب يجعلنا نقرّ أنه ينطوي على غير قليل من الاختزال لملامح شخصية« عبد ربه» بوصفها شخصية متطرّفة، إذ جعلها تدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة، وترفض من يخالفها، فإمّا أن يسير الجميع في ركابها الذي يعادل الإيمان والحق وإمّا فمصيرهم الموت، وهو بمنحها حقّ الحكم على الآخرين، يحكم عليها بالتّعصب المطلق لمبدئها ومعتقدها، دون أن يحاول الغوص في أعماقها وتفهّم الأسباب التي أدّت بها إلى إتّباع هذا السّبيل.

يطلق الروائي على المتطرّفين مسمّى« **الفاشية الرّعوية الدينية**» ويؤكد على لسان بطله بأن« **الفاشية الرّعوية الدينية ليست قدراً على الإطلاق، قد يتسبّبون في**

---

[1] إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني.ص: 154.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (89-98-99).

[3] إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني.ص: 167.

[4] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 90.

خراب البلاد، قد يفكّكونها، بل كل شروط التّفكك الآن متوفّرة، ولكنهم إذا حكموا لن يحكموا إلاّ الرّماد. وعندما لا يجدون ما يقتلونه سيلتفتون نحو بعضهم بعضاً ويتآكلون. هكذا القتلة دائماً الذين لا قضيّة لهم إلاّ التَّأويل والدّم. في لحظة من اللحظات يصير الكل مؤمناً، أو الكل كافراً. هكذا الدين يا مريم. الذي يملك السلطان يملك حق التأويل» .[1]

ويبدو أن الروائي هنا يمارس سلطة خطابية مشحونة بإيديولوجية معارضة لدستور المتطرّفين، لأنها تقوم على معيارين التأويل والدّم، إلا أن هذا القول لا يخلو من عنف الخطاب الذي مارسه الكاتب، بنسب هذه السلوكات كلّها للدين، مشيراً إلى الغلو في الحكم على النّاس فإما بالإيمان أو التكفير، مؤكدا في الآن ذاته كيف يغدو« الدين واسطة التّسلط والاستعباد» .[2] في أيدي هؤلاء المتطرّفين، دون الحديث عن سماحة وبراءة الدين من مثل هذه التّصرفات الموغلة في التّطرّف.

تحضر الذّاكرة المجروحة والمسروقة، إذا تحدّث الروائي عن المدينة، التي تحوّلت إلى مسرحٍ للشعارات والشعارات المضادة، فرائحة الموت تهيمن على المكان، والخطاب ذاكرة حزينة ترثي تاريخ المدينة ومآلها الحاضر« **مروراً بساحة الأمير عبد القادر التي لم يبق فيها شيء من الأمير إلاّ هو وحصانه في عزلة دائمة، يقاومان صمت النّاس وسخريتهم...تحوّلت حيطان المدينة إلى لوحات تقرأ عليها كل البشاعات والتّخويفات...كانت الدّنيا تتغير بسرعة مذهلة في المدينة. رئيس البلدية كان مُصمّماً على الذهاب إلى أقصى حدود تصوّراته باتّجاه أسلمة المدينة وتحويلها إلى بازار متهالك. قام بتجنيد جميع من كان معه. وأغلقوا البلدية واتّجهوا في البداية نحو المسرح الوطني كان على رأس الفرقة الرئيس الذي نزلت عليه الرّحمة فجأة مع أن الذين يعرفونه جيّدا يقولون أنّه كان من المسيطرين على سوق المخذرات التي كانت تُسرّب عبر باب الوادي وفونتين فريش وبعض جهات القصبة. عندما غادر سجن البرواقية التحق مباشرة بأفغانستان ومن هناك عاد بلقب الحاج أبو أسامة»** .[3]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 127.

[2] جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة. ص: 167.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (219-220).

تتضح هنا صورة أخرى لنموذج الشخصية المتطرّفة التي تتصرّف باندفاع ودون تفكير معمّق، وإذا اتّسمت شخصية عبد ربّه بالبؤس والفقر، فقد اتّسمت شخصية أبو أسامة بالانحراف والإجرام« فهي تركيبة سيكولوجية شديدة التّعقيد. شخصية منحرفة مهزوزة مهمّشة، لا تجد الخلاص إلا من خلال العنف، والثّأر للذات بطريقة بشعة» .[1] بعيدة عن الدين الإسلامي الذي يقتضي الحوار والمجادلة الحسنة والرّفق، ويواصل رئيس البلدية الحاج« أبو أسامة» -حسب السّارد- التّجني على ذاكرة المدينة دون أن يردعه رادع فـــ« **عندما اقتربوا من المسرح الوطني أخرجوا العمال بسهولة وشمّعوه بعد أن شمّعوا قاعة العروض...المدير عندما ذكر له ما كان يفعله رئيس البلدية في المسرح الوطني، خرج من الأبواب الخلفية حيث تعوّد إيقاف سيارته، من يومها لم يظهر له أثر ثم مرّوا على مركز الثقافة والإعلام تلاسنوا مع مديره شمّعوا الأبواب على العمّال، لأنهم رفضوا الخروج لكن بمجرّد ابتعاد رئيس البلدية ومجموعته، خرّب التّشميع وعاد المركز كالعادة إلى استقبال زوّاره وزبائنه**» .[2]

الروائي إذا لم يتح لهذه الشخصية التعبير عن توجّهها فقد منحها ذلك عبر لغة الأفعال العنفية، حيث تستخدم سلطة الدين كموقف استبدادي سلبي نافٍ كل المظاهر المدنية وكإيديولوجيا نافية للآخر، بوصف المسرح، ومركز الثقافة والإعلام هي هياكل تمسّ بقداسة الدين بما يقام فيها من عروض وتجمعات، تقوم على الاختلاط والخوض في شتى الموضوعات، التي قد تتنافى مع الفكر السّلطوي الديني. ولنا أن نقول أن الروائي يرمي من خلال ذلك إلى نفي العلاقة بين الدين والسياسة، فالعلاقة من منظوره «تكون فصْلاً بين الديني والسياسي وإقامة السّياسة على أسسٍ مدنية محضة لا وجود فيها لإحالة على مقدّس، بل يقصى الدين منها إقصاء» .[3]

هذا ما يؤكده خطاب رئيس البلدية الذي ينفي المرأة ولا يعترف بوجودها، إلا في خانة السّلب والنَّقص والانحراف، مما يتيح له كمتطرّف إزاحتها من الفعل الاجتماعي،

---

(1) سعاد عبد الله العنزي. صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة. ص: 43.

(2) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 220.

(3) نبيل سليمان. الرواية العربية والمجتمع المدني (الإرهاب- الدكتاتورية- حقوق الإنسان). ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010، ص: 111.

لأنها عامل فتنة وتهديم للمجتمع لا بناء، حيث« **عندما دخلوا إلى المتحف الوطني، مثلما يدخلون شارعاً خالياً، كان ضجيجهم همجياً ومخيفاً...رئيس البلدية...واش ما عرفتنيش؟**

- لا. من تكون؟ أخرج يرحم والديك.

- أنا رئيس البلدية. خذني لمكتب المدير. (شفتوا) ثم التفت نحو أصدقائه الذين كانوا ينتظرون أوامره.

- لا يخرّبون العقول فقط، ولكنّهم يضعون زانيات لتسيير الأماكن الحسَّاسة...وقبل أن ينهي رئيس البلدية كلامه، كانت المديرة بلباسها الأحمر تقف على عتبة المدخل.

- هاه ! واش تحب عند هذه الزّانية.

- شوفي يا حُرمة، ما نطوّلش معك. أحدّثك بشكل سلمي. أخرجي ودعينا نغلق بيت الأصنام هذا، يرحم والديك.

- تأتي أكثر من عشرين نفراً وتسمي هذا عملاً سلمياً، كيف سيكون الأمر لو كان عنيفاً؟...

- نريد تشميع المحل، وإذا ما عجبكش الحال طيري برَّا.

- ما نطير والو، هنا يموت قاسي...هذا متحف وطني وإذا لم تخرج سأطلب الشُّرطة والوالي...

- ماشي لو كنتٍ رجلاً لكان لي معك حديث آخر.

- رجال باش؟ بهذا الحقرة العلنية، وهذه الشتائم.

- نهاركم جاي. وحق ربي كلكم ياكلكم الموس والتّعلاق.

- كي تحكمها نحرق روحي قبل ما تلمسني أنتَ وإلاَّ غيرك...

- لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. آه لوكان ما جيتيش امرأة» .[1]

يدور هذا الحديث بين رئيس البلدية، ومديرة المتحف الوطني، فيبرز الحوار لنا بعض سماتهما، وطباعهما، بل فكرهما، ذلك أن« الحوار في الرواية وفي أي فن سردي آخر طريقة يستطيع بها المؤلف التّأثير على الشّخصية وإظهار بعض ملامحها التي لا تتّضح من خلال الأفعال أو المونولوغ الدَّاخلي» .[2]

جرى هذا الحوار بينهما وهما يتجادلان حول تشميع المتحف الوطني أو بقائه مفتوحاً، ويكشف كشفاً واضحاً عن اختلاف طبائع رئيس البلدية والمديرة فالأول يبدو متسرِّعاً مندفعاً في أحكامه، عنيفاً في خطابه، إقصائيا للآخر. أما المديرة فتبدو أكثر عقلانية وهدوءا، خطابها يحكمه المنطق، كما تبدو ثائرة ضدَّ عنف رئيس البلدية.

يدفعنا هذا إلى القول أن رؤية المتطرف للمرأة لم تخل من تعسّف، إذ ينظر إليها دائماً ككائن تابع ليس له حق في الوجود، أو التّعبير عن كيانه المستقل، فهي من منظور المتطرّف ليست إلاَّ ذلك« الجسَد النّسوي باعتباره الجانب الذي يتم تجريمه واتّهامه بتخريب العقل والوجدان، وتدمير الطاقة الإيمانية للرّجل الصالح» ،[3] إلا أن موقف مديرة المتحف ورفضها قرار رئيس البلدية غير قانوني الذي يقضي بغلق المتحف، يدل على أن الروائي أرادها شخصية إيجابية إزاء سلبية المتطرّف، ليحقق فاعليتها ضمن إطار وجودها المهني، لتتجاوز السّلطة الذكورية التي طالما عانت منها من طرف الأب. الزّوج، الأخ. المدير في العمل، كذلك المتطرّف لم يخرج عن سلطة مزدوجة ذكورية دينية، يمارسها على المرأة. التي تبدو في« **ذاكرة الماء**» مناضلة كنموذج: الصحفية نادية، الطبية النّفسانية« إيماش» الفنانة فاطمة. والبطلة مريم.

يرسم الروائي طريقاً سرديا واحداً يصوّر من خلاله المتطرّفين بأنهم« **لبسوا الخطاب الدّيني...بعدما عاثوا فسَاداً في البلاد**» ،[4] أي إنهم مارسُوا السُّلطة باسم الدين، فلا يفرّق بينهم وبين السُّلطة السياسية، فالأولى امتدادُ للثانية، فالتّطرف هو وليد« **سماسرة**

---

(1) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (220-221-222-223).

(2) إبراهيم خليل. إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة). ص: 190.

(3) حسن إبراهيم أحمد. العنف من الطبيعة إلى الثقافة (دراسة أفقية). ص: 190.

(4) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 254.

هذا الوطن...أغرقوا البلاد في دم لن يتوقّف بسهولة ثم جاءوا للنَّاس ببُعْبُع، كُلَّما تحدَّثْتَ أخرجوه لك بغباءاته وسلفيته وتخَلُّفه وإسلامه الرِّيفي الذي لا يعرف إلاَّ مَحْوَ معالم الحياة والحضارة» .[1]

نلمس من خلال هذا الخطاب رؤية الروائي للمتطرفين، إذ يصفهم بالغباء والتخلّف، ونَهْجِهِمْ للإسلام الرّيفي وهنا تبدو سلطة الخطاب السَّردي، فهل هناك إسلامُ مَدَني حتى يكون مقابلاً له إسلام ريفي؟ بالطبع لا فالإسلام دين صالح لكل زمان ومكان، وبه بنيت أعظم حضارة هي الحضارة الإسلامية، بقيادة رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، فكيف يكون بعد ذلك معولاً لهدم مظاهر الحياة والحضارة؟ ويمنح الروائي شخصية المتطرّف جملة من الأوصاف المظهرية، لكنه هذه المرّة يتحدَّث عن أنموذج المتطّرف الانتهازي، الذي يميل حيث الكَفَّة الأقوى دائما إذ يسرد« **يواجهني صديقي الذي رضع من جبهة التَّحرير طويلاً واشترى من خلالها فيلاَّته بالدّينار الرَّمزي ثم أنكفأ فجأة داخل الأطروحات الإسلامية ويحمد الله على عودته إلى الطّريق المستقيم بعد أن ترك لحيته السَّوداء القاتمة تتدلَّى على وجهه، يواجهني بإجابات مطلقة**» .[2]

ينبأ هذا المقطع السّردي أن الروائي مزج السَّرد والوصف في نسيج متماسك، حيث لم يبق الوصف مجرّد كلمات تعني أشياء محدَّدة، ثابتة، لأنه امتزج بأفعال حركية ووصفية« **رضع – اشترى – انكفأ – يحمد – ترك...**» و«بما أن كل حدث يمكن التعبير عنه بواسطة عددٍ من الأفعال التي تناسبه، فإنّ اختيار فعل بعينه هو انتقاء لحالة وصفية تحدّد نوعية الوعي به أو التّفاعل معه، ومعنى ذلك أنَّنا نُجابه مع كل فعل عملية وصفية محايثة للعملية السَّردية وخاضعة لها» ،[3] فالفعل« رضع» مثلاً، يعبّر فعْلاً عن العلاقة الحميمية بين المتطرّف والحزب الذي انتمى إليه، إلا أنه يصف هذه العلاقة أيضا بالاستغلال المتناهي من قبل هذا المتطرّف، الذي تعبر عنه كلمة« طويلاً» ، إذ إن ما يميّز الفعل مشحون ضمنياً بدلالتين، الأولى داخلية« الحب والارتباط والانتماء» والثانية،

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 384.

[2] المصدر نفسه. ص: 406.

[3] عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. ص: (43-44).

مادية« الاستغلال والنّهب»، وهو المعنى الذي لا يتوفر مثلاً في فعل« امتصَّ» ، لأنه قاصر عن إنجاز الأثر النّفسي. والأمر ذاته بالنّسبة لبقية الأفعال التي تستند للفعل الأول.

يمتدُّ كشف ملامح هذا التّيار، على مساحة نصيّة تتجاوز أكثر من خمس عشرة صفحة، ضمن خطاب سردي يبوح بكثير من التَّشدُّد والتّعصب للدين، النَّابع من الفهم المحدود لمبادئه وتعاليمه من قبل المتطرفين، الذين جعلوه عرضةً للخرافات والخطابات المفبركة، مع إيمانهم الجازم بأنهم يعتقدون عين الصّواب والحقَّ، والجميع غيرهم على باطل، برز ذلك من خلال الحوار المطوَّل الذي جمع (السارد- البطل) مع سائق السّيارة، إذ كان متوجّهاً إلى (مقبرة العالية) لحضور جنازة (الشاعر يوسف) وبعض من هذا الحوار:« **- واش صار يا رجل، فيروز صوت ملائكي وأغنية جميلة عن الطّفولة والحب.**

- الإمام قال عنها مسيحية.

- هذا أمرٌ يخصّها، مثلما أنت مسلم، والآخر يهودي و...

- حاشاك، كي تقول يهودي، قل حاشاك.

- يا رجل، أنت مسلم وإلاَّ طاغية؟ اليهودية والمسيحية كلها أديان سماوية، وعلاش المسلم هو الوحيد اللّي في الطّريق المستقيم، والبقيّة كفرة وملحدون؟...» .[1]

يجوز لنا هنا القول أن سائق السّيارة شخصية متطرّفة، إذ تبالغ في رفضها للدّيانات السّماوية وقد نقف في صفها يقيناً منا أن الإسلام هو الدين الخاتم، الجامع لما ورد في الأديان السّماوية السّابقة، وبأنه دين البشرية كافة ومن يبتغي غير الإسلام ديناً فلن يقبل منه.

الأمر ذاته مع شخصية السّارد، فقد نعاضدها إذ نلمس اعتدالها في حرية الاعتقاد بجميع الأديان، إذ كما نعلم أنه لا إكراه في الدين، كما قد لا نلتقي معها إذ يتساءل عن أفضلية دين الإسلام عن بقية الديانات السّماوية الأخرى، لأن الإسلام حقًّا يجب ما قبله. إذن قد تكون الفكرة المعبَّر عنها من قبل (سائق السيارة/السّارد) تحتمل الصّواب ولكن الإشكالية تكمن في تطرُّف الخطاب من كليهما.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (409-410).

يهمنا أكثر في هذا السياق تنوع الخطاب الموظّف من قبل الروائي لاستيفاء ملامح التّطرف، باعتبار الخطاب ترجمة لمخزونه الفكري والعقدي، ونجد الخطاب الديني الذي تغلب عليه الصّبغة العجائبية الخرافية، كما ورد على لسان سائق السيارة،« **أنت وقيل ما راكش تعيش في هذه البلاد. البارح السيّد علي وسيّدنا جبريل تعشَّاو في شاراس.**

- إش معنى شارع شاراس تحديداً.

- ياخي مقر الجبهة الإسلامية للإنقاذ. كان هناك اجتماع وطني للمجلس الشّوري وربّي رضى عليهم دايرين حالة في الطَّاغوت. في جبال مليانة حوصر أحد المجاهدين من كل جهة بالدّبابات ما نقول لك مائة. ما نقول لك مائتين ! كان بْوَحْدَهُ صلّى صلاة الخوف ثم حمد ربّه على المصير وصرخ:« قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا» . ثم حمل حفنة من تراب ورماها على الدُّفعات الأولى من الدَّبابات فجعلها كعصفٍ مأكول، ثم الدُّفعة الثانية والدُّفعة الثالثة أما بقية الدُّفعات فقد استغفرت الله القدير لما رأت بعينيها كراماته، والتحقت به وهي الآن تكون أهم كتائب الرحمن. قلت في خاطري لا يمكن أن تكون كل هذه الخرافات وليده الصّدفة. لابدّ أن تكون منظّمة من عقل معيَّن هو مصدر الإشاعة ويعرف جدِّيًّا أنها إشاعة» .[1]

قد تمَّ ربط نموذج المتطرِّف باللغة العجائبية، بقصد خلق الصُّورة العجيبة للشّخصية والمكان والحدث، بطريقة تُقْنع المتلقِّي بما يذهب إليه الروائي بوصف« العجائبية صدى لواقع يحاول الكاتب التعبير عنه، لذا فَلُغته هي وعاءٌ حاوٍ لهذا الواقع المتردّي أو المنكسر، الذي يحاول الكاتب ذهنياً الخروج من مأزقه عبر فضحه وتعْريته أو طرح تأزُّمه معه من وراء ظلال العجائبية» .[2]

هذا لا ينفي التَّخيل في الخطاب العجائبي، وبالتالي تَكُون محاولة الروائي في استحضار الدلالة الغائبة بغرض تأويل الواقع.

يتواصل الحوار بين السارد وسائق السّيارة، حول المدرسة ومدى مساهتمها في تربية الردّاءة والقضاء على الأجيال، لينتقلا إلى مفهوم العلم من منظور، كلٌّ واحدٍ منهما،

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (413-414).

[2] نورة بنت إبراهيم العنزي. العجائبي في الرواية العربية. ط1. النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، لبنان، 2011، ص: 285.

فالمتطرّف يحصره في علوم الشريعة وما ورد في القرآن فحسبْ، بينما السارد يوسع دائرة العلوم لتشمل السّياسة، علم الاقتصاد، الفلسفة، الفكر، الإبداع،الفن، الثقافة...الخ ولكن المتطرّف كما صوّره الخطاب في هذا السّياق رغم تعصّبه للخطاب الديني، إلا أنه يجهل حدود الدين ومفاهيمه فهو مجرَّد شخصية سلبية تابعة تُنفِّذ ما تؤمر دون تفكير لأنها مسلوبة الإرادة والوعي والتفكير، أو هي تتحدّث بفكر غيرها، كما يبرز عبر هذا الحوار« **- أنا لا شيء-. رجل لا حقّ له في هذه البلاد حتى في أن تكون له لحية. يعجبك هذا الكلام. جرَّبتها مرّة كسُنَّة حميده كل ما يشوفني رجال الأمن يمرّرون كل النَّاس إلا أنا قُلت نقلع ربْها ونتهنَّى. أستغفر الله الغفور الرحيم.**

- مادمت مقتنعاً بها لماذا نزعتها.

- في الحقيقة نزعتها وكأني لم أنزعها لأني أعلنت التَّقيَّة.

- مافهمتش ! واش هي التَّقية؟

- حتى أنا ما فهمتهاش مليح. لازم لها علوم كبيرة ولكن إمام باش جرَّاح قال لي انزعها وأعلن التّقية، فكأنك لم تنزعها وهذا ما فعلته...الحمد لله أنا في إطار الشّرع والسنّة» .[1]

يجلي الخطاب أنموذج المتطرّف الذي يُلغي ذاته وتفكيره، ويكتفي بهذا الوجود القاصر، ضمن إطارٍ ضيّق محدد سلفًا، إذ يكتفي بمراعاة بعض المظاهر الشّكلية كقرائن دالة على توجّهه الدّيني، دون أن يفقه أبسط تعاليم الدين وحقائقه وهذا ما جسّده في لفظة« التّقيّة» ، فهو لم يتبنَّ رؤيته، ولم يمض في مساره عن قناعة تامةٍ، وإلا كيف نفسّر قوله:« **جربتها اللّحية..نقلّع ربّها ونتهنّى**» . وتبدو ملامح التّطرّف واضحة فمن الطّرف (اللّحية) إلى الطّرف النّقيض (نزعها).

يمكننا القول أن الخطاب الرّوائي صوّر أنموذج الشّخصيّة المتطرّفة ضمن حوارات سردية متكرّرة مانحاً إيّاها فرصة الكشف عن اعتقادها وطريقة تفكيرها، وقد كان السّارد طرفاً مشاركاً في تلك الحوارات الثّنائية، مبدياً رؤيته المعارضة لنموذج المتطرّف.

يبرز الخطاب الروائي الاختلاف الفكري الكائن بين المتطرّف والسّارد بتوظيف الطّاقة اللغوية لمعجمين مختلفين، معجم ديني مثل:« **جهاد – المقدس- الطّاغوت-**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 418.

الصالحين» ، والثاني عامي مثل:« **كانش – طاح – خلّطها تصفا**» ، لأن اللغة تقوم على استخدام« الكلمة كما لو كانت ظلاً يعكس الفكرة التي نريد التّعبير عنها، والتي هي حادث من حوادث الواقع، أو معنى قائم في الّذهن، ذلك أن الكلمات المفكّكة لا تَدُلّ على شيء، والذي يعطيها معناها هو الفكرة التي تنتظم الكلمات لتؤديها» . [1] وهذا ما تؤكّده ثنائية الخطاب (العامي، الديني) في الرواية.

يبدو أن عنف الواقع انعكس بظلاله القاتمة، على الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» ، فباتت اللغة هي الأخرى، تكْتسي بلبوسه، والخطابات وإن تعدّد قائلوها فهي تشي بملامح التّطرف، فهذا السّارد يصف الجماعات الإسلامية« **بالفاشية الرّعوية الدينية**» ، وذاك« **السائق**» يُلقي بأحكامه المطلقة واصفاً المثقفين« **بالطّاغوت**» ، واللغة في تريكبها وتقابلاتها طافحة بشتى ألوان العنف، وليدة التّحولات السياسية، المنعكسة على نسيج المجتمّع، ومن ثمَّ فإن« الاجتماعي لا يوجد خارج الخطاب بل يوجد داخله، ولا يوجد داخله كمضامين ومحتويات فقط، بل يوجد داخله كمحدِّد لسمات الخطاب وشكله وبنيته، وللتَّحوُّلات التي تطرأ على شكله وبنيته» .[2] أيضا تبعاً لتغيُّر بنية المجتمع، وهذا ما يؤكده الخطاب في الرواية. حيث نلمس تعدّد الوضع والوظيفة الاجتماعية لشخصية المتطرّف لتشمل المعلم الفقير (عبد ربه)، ورئيس البلدية المنحرف (الحاج أبو أسامة)، والأستاذ الجامعي الانتهازي (صديق السّارد) و(سائق السيّارة) المحدود الفهم، وبحسب تغيُّر الوظيفة، تتغير الفئة الاجتماعية المتأثرة بأفكار المتطرّف، فتتّسع أو تضيقُ، حسب اختلاف شخصية المتطرّف ومستوى تفكيره وتواصله مع مختلف أطياف المجتمع، فتأثير شخصية المعلم يختلف عن تأثير الأستاذ الجامعي وهكذا. ولكن الجامع بينها حسب الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» - سواء تمّ وصفها من قبل السّارد، أو تحدّثت عن نفسها في سرودٍ حوارية- فهمها السطحي والقاصر للدين وتأويلها الخاطئ لتعاليمه وتأثيرها السّلبي على الطبقات الاجتماعية البسيطة، إذ يتحقَّقُ ذلك على مستوى الوعي والأفكار، أو تمثل ذلك التأثير بشكْل عنف مادي صارخ يساوي القتل اللاإنساني إذا ما قوبلت أفكار الشخوص المتطرّفة بالرّفض.

---

[1] محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم). ص: 26.

[2] عبد السلام حيمر. في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل). ص: 24.

لكن ذلك لم يتجاوز مستوى القول إلى الفعل ضمن« **ذاكرة الماء**»، إذ باستقراء الخطاب الروائي، لا نعثر على فعل متطرّف للشخوص السابقة الذكر إلى على مستوى محكي الأقوال فحسب، باستثناء شخصية الحاج أبو أسامة رئيس البلدية، بوصفها تتصرّف من منطلق السلطة الممنوحة لها من قبل الشّعب، (كغلق المسرح، ومركز الإعلام والثقافة) ويبدو أن هذه الشخصية حسب الخطاب الروائي، لم يكن لها أن تمارس فعلها التّطرفي هذا لولا تحصّنها بالسلطة السياسية أكثر من ممارسة هذه السلطة باسم الدين. وإلا كيف نفسّر قصور بقية الشّخوص عن أداء أي فعل يساهم في تقدم مسار السّرد فأفعالهم بقيت مقيّدة ضمن وعي إيديولوجي فكري ولم تطل واقع السّرد. وكما نعلم الشخصية« فاعلاً ينجز دوراً أو وظيفة في الحكاية» .[1] غير أن الخطاب في« **ذاكرة الماء**» ركّز على الوصف الذاتي للشخصية المتطرفة أي ما تقوله عن ذاتها انطلاقاً من وعيها الإيديولوجي بها. أو ما يقدّمه السَّارد من أوصافٍ عنها انطلاقاً من إيديولوجيته الخاصة.

يبدو لي -في تأويلي الخاص- أن بناء شخصية المتطرّف في« **ذاكرة الماء**» ، تم بشكل مسطّح، أي بدون عمق سيكولوجي فكانت تبعاً لذلك« شخصيات سطحية تقتصر على سمات قارة ومحددة» ،[2] بخلاف الشخصيات العميقة التي تمتلك القدرة على تشكيل عالمها بصورة شمولية مركّبة، تتحرك في إطاره، فتنمو وفقاً لتلك الأحداث وتتغيّر تبعاً لتحوّل وانقلاب المواقف والأفعال السّردية.

استناداً لما سبق فإنّ، الشّخصية المتطرّفة، بدت نمطية، متكرّرة، مسلوبة الوعي والإرادة، مدفوعة بقوة أكبر منها، الانتقام من سلطة اجتماعية قهرية (عبد ربه) أوْ الوصول إلى سُلطة سياسية (الأستاذ الجامعي) أو ممارسة السلطة السياسية انطلاقا من الدين (رئيس البلدية الحاج أبو أسامة)، أو التطرُّف باسم سلطة الدين (سائق السيارة) وتبدو جميعها وقد أنتجت خطاباً عنفياً متطرّفاً باسم الدين، سمته الإطلاق والتَّصلب للرأي والشّدة في الطّرح نابعا عن جهل بقيم الدين وتعاليمه، ويقين لا يشويه شكْ بصواب المبدأ والهدف المبتغى من وراء خطابها.

---

[1] محمد بوعزة. تحليل النص السّردي (تقنيات ومفاهيم). ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص:39.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية). ص: 216.

فبرزت متخلّفة، قاهرة لحرية المرأة (رئيس البلدية) وبالتالي يمكننا القول أن صفاتها ثابتة غير متطوّرة ومحدودة انطلاقاً من المعيار الكمي.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» قصر جُهده السَّردي، على تشكيل أنموذج رتيب للمتطرّف الدّيني، دون الوقوف في زاوية رؤية معارضة بصورة إيجابية قادرة على إنتاج أنموذج معاكس للمتطرّف، وهو الشخصية الوسطية التي تستمد مرجعيتها ومبادئها من الدين ولكن برؤية معتدلة، بعيدة عن الشَّطط، انطلاقاً من أن الدين الإسلامي دين سماحة واعتدال ووسطية مصداقاً لقوله تعالى:« **وكذلك جعلناكم أمَّةً وسطاً**» البقرة 143، وأيضاً قوله تعالى:« **قل يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم غير الحق**» . المائدة 77.

تؤكد الآيتان الكريمتان صفة الوسطية، وتنفي الغُلو إذ إن الفعل« جعلناك» في الآية الأولى، يفيد أن الأمر مقضيٌّ فيه، فالأمة الإسلامية تؤمن بالاعتدال منهجاً للحياة ونفي الفعل في الآية الثانية« لا تغلوا» ارتبط بالدّين أي رفض الغلو في الدين بغير وجه حق.

ويمكننا تأويل غياب الشخصية المعتدلة، من منظور ديني إلى أن الخطاب الروائي انطلق من رؤية تتماهى مع الواقع في ضبابيته، حيث طغا التّطرّف باسم السلطة تارة وباسم الدين تارة أخرى، وسيطر على كل مناحي الحياة وإن كانت هناك بعض الرّؤى المعتدلة الوسطية تؤمن بمصلحة البلاد والعباد، وتضعها في الدرجة الأولى، ضمن ذلك الواقع السياسي، سواء في السّلطة أو الجماعات الإسلامية، فقد غُيبّت وقُمعتْ، في خضم المد التّطرّفي، الذي تضخّم واتّسع، ربّما لأنه مدفوعاً بسلطة خفيّة تدميرية، تتربّص بهذا الوطن سوءاً، وتروم هلاكه، بيدِ أبنائه، بإثارة النّزاعات العرقية والدينية، بين أبنائه، والتشكيك في حقيقة هويته ومرجعياته الدينية والوطنية فيتحوّل الاختلاف السياسي بفعل فاعلٍ إلى عنفٍ دموي وتفكُّك اجتماعي وتطرُّف ديني، حتى يسهل محو هذا الوطن، كوجود سياسي، والإبقاء عليه كمصدر اقتصادي للرِّبح والثّروة والبترول. ولا عجب أن تكون هذه السلطة التي تتصرّف من موقعها الخفي، يد دخيلة أجنبية، من مصلحتها أن يكون الوضع في الجزائر غير مستقر - كبقية البلدان العربية- حتى يسهل استعمارها باسم الحرية تارة وباسم حقوق الإنسان تارة أخرى، وحماية الأقليات مرة، ومحاربة الإرهاب

مرّة أخرى وبحجة حماية التراث الإنساني أحيان أخرى، ولا يمكن أن نسمي كل هذه الأساليب مجتمعة أو متفرّقة إلا استعماراً حديثاً، يسعى إلى احتلال الأوطان عن بعد باستعمارهم فكرياً وثقافيا عن طريق استعمارهم اقتصادياً.

كما يمكننا تأويل غياب الشخصية المعتدلة في الطرفين، في« **ذاكرة الماء**» ، أن الروائي انطلق من إيديولوجية خاصة، ترفض ممارسات السلطة الفاسدة باسم الوطنية، والشرعية الثّورية، وترفض ممارسات الجماعات الإسلامية المتطرفة باسم الدين، وترى أن العنف الدّموي في الجزائر وليد الإيمان بإيديولوجيا عمياء، لا ترى إلا نفسها، إذ يرى أن« هناك فرق بين الإيديولوجيا والقيمة البشرية الرّاسخة – الحب، الحرية – الكرامة، قيم إنسانية يمكن أن نستميت من أجلها في كلّيتها ولكني لا أستميت لتأويل أحادي لهذه القيمة» ،[1] هكذا يفسر موقفه في أحد حواراته. والذي يبدو محايداً في رؤيته للصراع السياسي الديني في الجزائر، والخطاب في« **ذاكرة الماء**» ، كما في« **سيدة المقام**» يؤكد رفض الروائي، لكل من تسبَّبوا في المأساة الجزائرية، كما ساهم في النص السابق الذكر« بني كلبون وحراس النَّوايا» ، ولكن حياده سلبياً، إذا سلَّمنا بأن (البطل، السارد) يتماهى مع الروائي بالنّظر إلى القراءة السّردية المتمثلة في (الاسم، اسم الابنة، الوظيفة)، فإنه امتاز بكونه بطلاً إشكالياً، يطرح الإشكالات، دون أن يحاول اقتراح الحلول يرفض ويدين دون أن يقف في أي صفٍّ أو طرف كما في قوله:« **أنا مع روحي مليح**» [2] .

يبحث عن قيم متناقضة، يدينُ السلطة السياسية بوصفها مافيا مالية، ويدين السلطة باسم الدين لأنها من منظوره« فاشية رعوية دينية»، ولكن دون تقديم بدائل مقنعة لهما، إذ إن« قول الحقيقة للسلطة ليس ضرباً من المثالية الخيالية، بل إنّه يعني إجراء موازنة دقيقة بين جميع البدائل المتاحة، واختيار البديل الصحيح، ثم تقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعود بأكبر فائدة وأن يُحدث التغيير الصائب» ،[3] وموضوعية الطّرح تقتضي الإشارة إلى إنه لا يمكن الجزم أن شخصية السارد، هي ذاتها شخصية الروائي،

---

[1] فاديا دلا، الروائي وسيني الأعرج، الكتابة متعة وليست نزهة.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 229-230.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 418.

[3] إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني. ص: 169.

لسبب هو« أن الشخصية محض خيالٍ يبدعه المؤلف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها» ،[1] ولكن هذا لا ينفي وجود أية علاقة بينهما، خاصة إذا علمنا أن« **ذاكرة الماء**» هي رواية سير ذاتية تتقاطع مع حياة الروائي في كثير من الحقائق، غير أن شخصية (السارد، البطل)، وإن مثّلت الروائي فعلاً فإن ذلك تم طبقاً لصياغة تخيلية بما تقتضيه ضرورة الفن الروائي.

لا نجزم عبر هذا الفهم أن إيديولوجيا الكاتب هي إيديولوجيا السارد منفردة، بل هي ذلك الصراع بين مختلف الإيديولوجيات في« **ذاكرة الماء**» ، إيديولوجيا السلطة السياسية وإيديولوجيا التّطرّف الديني وإيديولوجيا السّارد كطرف ثالث، وبنهاية هذا الصراع، تبرز« الرواية كإيديولوجيا» ، وهذه الأخيرة أي« الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتّحديد» ،[2] وليس موقف شخصية المسؤول أو شخصية المتطرّف على انفراد. أو السّارد أيضاً.

يذهب بي التأويل الإيجابي الذي يبتغي إعادة إنتاج الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» ، إلى القول أن عرض الإيديولوجيات المختلفة، في النص المدروس بين إيديولوجيا سياسية متسلّطة سائدة وإيديولوجيا دينية متطرّفة معارضة، وإيديولوجيا ثالثة رافضة لهما معاً (إيديولوجيا السّارد)، قد يقصد منه الروائي، إرسال خطابٍ« ضمنياً ربّما يكون مخالفاً لمجموع تلك الإيديولوجيات نفسها» ،[3] وفق رؤية شمولية، تعمل على تقريب المسافات بينها وتقليص هوّة الخلاف بتوحيدها عبر خطابٍ فاعل مأمول يأخذ من كل إيديولوجيا جانبها الإيجابي والنّافع بغرض بناء المجتمع وحماية الوطن من العنف بكل أشكاله، بجعل الاختلاف طريقاً للحوار الذي حتماً سيؤدي إلى الإئتلاف وبعث الحياة، التي سنرصد ونؤَوّل تجلياتها ضمن الخطاب السردي« **ذاكرة الماء**» ، عبر تيمتي الكتابة والمرأة، فكيف حقق اجتماع الفكر والوجدان معادلة الحياة في **ذاكرة الماء؟**

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ص: 213.

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والإيديولوجيات (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي). ص: 35.

[3] المرجع نفسه. ص: 33.

2. تفسير الحياة:

أ. الكتابة:

عندما تصبح الحياة رهاناً ضدّ الموت الحتمي، يتّسع مفهومها ليكتسب رحابة وخصوبة يستمدّها من فعل المقاومة، حيث تتفاعل الحياة مع كافة الموضوعات المتعلّقة بالوجود المشتهى للإنسان، ذاته وعلاقتها بالوجود من حوله، والذّوات الأخرى المماثلة لها أو المختلفة عنها، محاولاً فهم المتغيرات الخارجية انطلاقاً من التغيرات التي عاشها الذات المفردة في الزمنين الماضي والحاضر، والبحث في عوالم الذاكرة لفهم ملامح الآتي من الزّمن.

كذلك الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» ، اختار فعلاً لمقاومة عوامل الموت والفناء،« الكتابة» ، فلماذا الكتابة بالذات؟ وكيف عادلت الكتابة الحياة من منظور (البطل – السارد) في الخطاب السابق؟ نفتتح القول برؤية الكاتب لثنائية الحياة والكتابة، فهو يقيم هذه العلاقة، بوعي خاص، فيؤكد أن« الكتابة وهم جميل بمعنى أنه حياة موازية تجعلها مقابل الحياة التي تجبرنا على عيشها بقوانينها وضوابطها، الوهم الإبداعي يضمن لنا عمرا آخر أجمل أحياناً وأقصى في بعض الأحيان...كل نصوصهِ بدأت بأوهامٍ جميلة وانتهت إلى نصوصٍ رديف للحياة ولما يشغل الناس من أسئلة وجودية» .[1] أي إن الكتابة من هذا المنطلق تحرّر الذات المبدعة من قوالب الحياة الضيّقة وعاداتها النّمطية المتكرّرة، وتجعلها تعيش حياة أخرى لها، لكن هذه المرّة، هي حياة تصنعها الذات كما شاءت هي ولا تعيشها كما اشتهت الحياة. وذلك بالاعتماد على الاشتغال اللغوي الذي هو جوهر الكتابة.

تعتبر الكتابة فعلاً استثنائياً، لأنها تضمُّ عبر عالمها اللغوي المتحوّل واللامستقر، جميع الأفعال والحالات، وتبعث فيها الحياة والحركة والتّجدد، لأنها خاضعة لجدلية الزمن بأبعاده الثلاثة والفضاء المكاني بأبعاده الجغرافية، التاريخية، الثقافية...الخ. وذلك ما يُعادل الخلود للمواقف والحكايات داخلها، ليس بصورة نهائية، ولكن بما يدعوُ للبحث مجدّدًا، لأن ما هو مكتوب يعتبر حيًّا، كما تضمن الحياة الأبدية للكاتب بمعايشة أفكاره ورؤاه وملامح

[1] كريمة المالكي: واسيني الأعرج هشًّا مثل غيمة.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 40.

عصره ومجتمعه، بعد رحيله الجسدي بما يحقّق معادلة« أكتب إذن أنا موجود» ، لأن فعل الكتابة في تشكُّله يُواكب حركة الزَّمن، بما يجعل الأجيال الماضية حيّة في الأجيال الحاضرة ومؤثّرة فيها، وهذه الأخيرة تكون فاعلة في أجيال المستقبل إنه« شيء قريب من الدّعوة إلى الانبعاث كما تُقرُّه ذاكرة كتابية نوعية ».[1] لا تؤمن بالثبات بل بالبحث المستمر. ونعود إلى المتن الروائي، محل الدراسة، ليتضح لنا أن الأعرج كتب روايته« **ذاكرة الماء**» ، في ظل أزمة التسعينيات في الجزائر، مبرهنا أن الإرادة تقود حتماً إلى النّجاح، ذلك ما أجلاه (بطله – السارد) الذي يتماهى معه، فالحياة من منظور بطله لا تتحقق فحسب بمقاومة الموت عن طريق ممارسة الطقوس الرّوتينية اليومية، وإنما هي إرادة حياة تبعث الذّاكرة وتسائل التاريخ، وتحاول تفكيك تفاصيل الواقع الدّموي، طموح برهن عليه بالوقوف على مراحل تشكّل الذاكرة التاريخية للوطن، رابطا الزّمن القريب بالبعيد، مستعيناً بقوة المعرفة التاريخية التي تُطلق العنَان للمتخيّل الروائي وتفكُّه من قيود الزّمان والمكان، لأن« الكتابة بحث وأن معنى البحث يقوم فيه لا في ما انتهى إليه» ،[2] ففتّنه الكتابة تقودنا إلى أسئلة، وتلك الأسئلة هي ذاتها الحياة المصنوعة من وحي اللغة ودلالة الكلمات.

يذهب (السّارد – البطل)، الذي سيطر الموت على حاضره ومستقبله إلى ممارسة الحياة عبر فعل الكتابة، فيكتب عن موته المنتظر مثبتاً أن« الكتابة عن الموت، أو الكتابة المتبقيّة كحقيقة أخيرة بعد الرحيل المأساوي للإنسان الذي أدمن الكتابة...تاركاً كتابة تدل عليه» .[3]

تطالعنا المعادلة التّأويلية لموضوع الحياة، حيث تتساوى هذه الأخيرة مع الكتابة منذ بدايات السّرد في« **ذاكرة الماء**» حيث ربط الكاتب موت« يوسف» واقعاً بحياته عبر السّرد، لأنَّه طالما ارتبط بالكتابة، التي جسَّدت حضوره الغائب، حيث شكَّلت حادثة اغتياله بؤرة السّرد بالنّسبة للبطل الذي أضحى ينتظر المصير ذاته، في ظل الظروف الاستثنائية التي عاشتها البلاد.

---

(1) فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ص: 224.

(2) المرجع نفسه. ص: 313.

(3) المرجع نفسه. ص: 318.

تظهر هذه الشخصية (يوسف)، في حوار جمعها مع ابنة السارد (ريما)، يؤكد (يوسف) من خلاله أن ثروة الكتَّاب، تختلف عن ثروة الأغنياء، فثروة هؤلاء زائلة، أما ثروة الكتاب، وكنزهم اللغوي، فيتجاوز الحدود الجغرافية والزمانية ليحيا عبر العصور، فهذا يوسف يقول:« **نحن الفقراء لا نملك الشيء الكثير سوى كنز الكلمات الذي نورّثه لأصدقائنا وأحبّتنا، نتذكرهم، ويتذكّروننا به،...من ينسى اليوم. شكسبير، فلوبير، الحلاَّج، بشَّار بن برد، سرفانتس، عمر الخيَّام...هؤلاء هم ذاكرتنا وذاكرة الدنيا التي تعيشنا ونعيشها**» .[1] إذ تلتقي في هذه الرؤية الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية عبر فضاء الكتابة، حيث اللغة، الوجود تنشئ العلاقة بين الذاكرتين معاً.

لأن الكتابة لا تختلف عن بقية الفنون، بل تتكامل معها على اختلاف أدواتها، فكما تختلف مستويات اللغة، وتتآلف، كذلك الموسيقى تتناسق فيها الأصوات، وتتمازج الألحان في مقطوعات فنية بديعة ينشؤها موسيقى فنان، فماذا لو اجتمعت الكتابة بالموسيقى، في طقس إبداعي يغرق المبدع الروائي في« **دوّامة الصّمت والكتابة والموسيقى**» ،[2] كذلك يبني الأعرج رؤيته للتّواصل الرّوحي بين الفنون مُقرًّا أن« الموسيقى هي أهم ما يعطي للنص روحه وإنسانيته بشكلٍ غير مباشر» .[3] ويتّضح مما صدر من أعماله الروائية ولاسيما« سيدة المقام» تزاوج الكتابة مع الموسيقى، حيث تختفي الحدود بينهما محقّقة التّوحد الفني.

هناك إشارات واضحة في« **ذاكرة الماء**» تجلي سعي (الروائي/السارد) إلى تأثيث نصّه بروح الموسيقى من خلال حديثه عن الفنان« **محمد جوني**» ، الذي كان يعشق الموسيقى مطعما نصّه بأسماء فنيّة جزائرية مغمورة" أليس فيتوسي" القسنطينية، "رينات " الوهرانية، و"طيطما "التلمسانية، جاعلاً من الموسيقى مكونا أو جزءا من هوية الذات الجزائرية، لكنّه غيب بحسب نصه.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (23-24).

[2] المصدر نفسه. ص: 111.

[3] نائل الطوخي. واسيني الأعرج، الموسيقى تخترق نصي.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 107.

تتحول الكتابة إلى وطنٍ مجازي، عندما يغيب الوطن، ويغزو المنفى أرواحنا، وذلك حال« مريم» في« **ذاكرة الماء**» ، إذ تجعل من الكتابة وطنها، الذي تسْكنه، وتُسْكنه خوفها ووحدتها في غياب (السّارد – البطل)، ونار وطنها الحقيقي الحاضر في وعيها، رغم حضورها الجسدي في المنفى والرّهبة من المستقبل القاتم، وتؤكّد أن متعتها الخالدة وسلاحها لمقاومة الخوف والموت هي حياة الكتابة، التي علّمتها كيف تحيا في الوطن، وتتحدَّى خوف المنفى، وتجد إجابات لأسئلتها المتناسلة« **هل هو قدر العاشق أو قدر الكتابة ذاتها، التي لا تستقرُّ إلا على الخوف والنَّار والرّهبة؟...والتَّمتّع باسترجاع وجهك ومدينتنا والكتابة...الكتابة دائماً. أرأيت؟ الكتابة كالمتعة، نهب دائم وحيلةٌ، فالحياة تُعلِّمنا أن نكون قراصنة الخوف**» .[1]

تبحث مريم في فضاء الكتابة عن ذاتها، وعن صورة البطل وعن مدينتها، لأنها في«المنفى...مكان قاسٍ وموحش، ليس لأنه كذلك في الأصل أو الواقع، وإنما لأنه مكان غريب ولأن الوافد الجديد المنفي، غير قادر على التّكيّف معه خاصة وأنه يعتبر إقامته فيه مؤقتة» .[2] فمريم، هنا اتّخذت صفة المنفي الذي اتّخذ من الكتابة أرضه ووطنه لينكر قساوة المنفى وغربته.

تعود بنا تيمة الكتابة إلى الحكاية المركزية في« **ذاكرة الماء**» والتي هي تجسيد للواقع الجزائري في التسعينيات، وتجسيد لتجربة الروائي **واسيني الأعرج**، حيث تبرز حكاية (موت/حياة)، لتظهر الكتابة كحل لمقاومة الموت ضمن هذه الثنائية المركزية، من خلال شخصية (البطل – السّارد)، الذي يبدو مغترباً، شاعراً باللاتوافق مع واقعه، رافضاً لعدميته، كما جاء على لسان ابنته« ريما» التي انتزعت سلطة الحكي من السارد – البطل قائلة:« **سمعته يتحدّث مع صديقه في التلفون. كان يقول لها، أتمنى إذا صادفني القتلة أن لا يجدوا شيئاً يأخذونه مني، أريد إفراغ قلبي قبل أن أنتهي على أيديهم أو على أيدي غيرهم، ولهذا أتمنى أن أقول كل شيء في ظرفٍ قصير. لا أريد أن أترك نصّي في منتصفه**» .[3]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (268-269).

[2] عمر كناوي. الفضاء الروائي في أعمال سحر خليفة. ص: 181.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 279.

يؤكّد السّارد البطل هنا أن فعل الكتابة بتر لنهاية الموت، وهذا يتلاءم مع واقعية السّرد في« **ذاكرة الماء**» ، ببساطة لأن« الكتابة الواقعية تتمثل الحياة، وتتبّع في كتابتها التَّوالي الحدث المنطقي الذي يُراعي الانسجام مع العالم الخارجي» .[1] والمقصود بالانسجام هذا التَّفاعل مع الواقع، لا بقبوله كما هو، بل إعادة تشكيله وفق الرؤية الخاصة للروائي.

إذا كانت« **ذاكرة الماء**» تلتزم بكتابة الواقع والراهن المعيش، في جزيئاته من منظور البطل، محتفية بعنصر الوصف والمكان والذاكرة التاريخية عبر الخطاب بأكمله، فإنها أيضاً احتفت بكتابة اللاَّواقع من خلال السيرة الذاتية، بتتبّع دواخل الذات السّاردة بوصفها معادلاً لواقع مأمول، يتمثّل في شكل رغبات وأحلام لها سطوتها على الذات السّاردة هنا موازية لقوة الواقع الفعلي، فـــ« الكتابة اللاواقعية. كتابة اللاشعور والذات والحلم» .[2] تخترق السّرد لتنقل أفكار السارد المخبوءة وأحلامه المؤجّلة وذاته الحائرة إلى مريم، عبر لغة تتوسط السرد والشعر، وهو يشكو لها فعل الموت الذي اختطف أصدقاءه وجعله شبيها بالديناصور الذي انقرض أمثاله، فاتّخذ من الكتابة سلاحاً لمواجهة ذلك المصير« **أصدقائي يموتون الواحد بعد الآخر وأنا أبحث عبثاً عمّا يمكن أن يعطي استمراراً لحياتي في الكتابة تخيّل ديناصوراً يكتب، ويكتب فقط لكي لا ينقرض**

- حبيتي

- فرحتي

- بعض شفائي وما تبّقى من حلمي.

- مريوما...

- في القلب أشياء كثيرة ولكنها تستعصي على الخروج» .[3]

---

[1] محمد معتصم. بنية السّرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير).ط1. دار الأمان، الرباط، 2010، ص: 81.

[2] المرجع نفسه. ص: 83

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 326.

كما سبقت الإشارة إلى أن الحلم من سمات الكتابة اللاواقعية ونجده في **ذاكرة الماء** يعادل الكتابة في مواجهة واقع الموت« **لا أملك داخل هذا الموت إلا أن أحلم، وأحلم باستمرار حتى لا أنقرض مثل حيوان خُرافي**» ،[1]

ولكن حتى الحلم بالنّسبة للسّارد البطل يفقد قيمته في غياب مريم، بوصفها -في هذا السّياق- المحرّك النَّفسي لفعْلِ الكتابة، والموضوع المركزي لها، وندّخر التّوسع في شرح قيمة المرأة وفعاليتها المحورية في سرد الأعرج وخاصة« **ذاكرة الماء**» إلى عنصر لاحق. للعنصر الجاري الدراسة.

تستمرُّ جدلية« الموت/حياة» على المدار السَّردي الذي يحرّك فعل الكتابة بوصفه مساوياً للحياة وقدرا لا مهرب منه، تلك رؤية السّارد يشارك فيها كل شخوصه، تارة "مريم " وأخرى "ريما "، وهذه المرة الصّحفية "نادية"، إذ يحثُّها على الكتابة،« **لم يعُد لدينا ما نخاف عليه الموت صار أمامنا ووراءنا والكتابة قدرنا فلنكتب ونكتب عن كل المعاصي**» .[2]

يعادل فعل الكتابة في هذا السيّاق السّردي، الوجود والهوية بالنسبة للذّات السّاردة، وعلاقتها الجامعة مع الأنا الأخرى، الصحفية "نادية"« **تحدّثنا عن كل شيء. عن الصّحافة. عن جون جينيه، عن ديريدا...عن صدَّام عن الوطن العربي، عن الفلسطيني...عن التَّطبيع، عن العربية...عن الخيبات...عن النهايات المفجعة...**» .[3]

فالكتابة تتعدّد موضوعاتها لتَمُسَّ الهوية الشخصية، والهوية القومية، باعتبار أن كل هوية تتعالق بهويّات الآخرين سلباً وإيجاباً، بحيث يتم تعريف« الهوية بهذا المعنى باعتبارها تشكّل وعي الفرد لذاته كذات مستقلة لكنها ترتبط من جهة أخرى بمسار جمعي الانتماء بكل ملابساته السّوسيولوجية» ،[4] التي ترتبط باللغة وفعاليتها ضمن إطارها الجماعي.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 326.

[2] المصدر نفسه. ص: 395.

[3] المصدر نفسه. ص: 395.

[4] حاتم الورفلي. بول ريكور (الهوية والسّرد).دط. دار التّنوير للطباعة والتوزيع، تونس، 2009، ص: 41.

يلجأ البطل السّارد إلى فعل الكتابة كتعويض لفعل الكلام، الذي يستحيل في ظل الواقع الاجتماعي المتردّي الذي أجبره على الصّمت، ولكنه وطّد علاقته مع القلم والكتابة« **كنت أتمنى أن أصرخ بأعلى صوتي، أنا دائما أتمنى أن أفعل ذلك ولكنّي لا أفعل، إذ يبدو أنني يوميًّا مع الزّمن ابتلعت لساني، خصوصاً عندما يكون الأمر تافهاً، صرتُ أكتبُ أكثر مما أتكلّم..مع القلم أجدُ أُنسًا وتوافقاً خاصاً لقد بدأنا ننقد المحيط والوجوه**» .[1] تغدو صورة الدّنيا، بحثا عن حياة مثالية -من منظور السّارد- لا تتوفّر في إطار الكتابة وغيرها من الفنون لأن هذه الأخيرة، تسعف صاحبها على التّحكم في رؤيته لها« **نحتاج إلى زمن طويل لنعرف أن صورة الدُّنيا ليست هي هذه. هذه دنيا مريضة. نبحث عن صورة أخرى لها، لا توفِّرها لنا الآن إلاّ الكتابة. والنَّحت والرَّسم**» .[2]

يؤكِّد الخطاب الروائي أن الكتابة، هي الاحتمال الذي يجعل من الأمور المستحيلة في ظل الوضع الاستثنائي، الذي تعيشه الذات السّاردة، ومن خلالها المجتمع الجزائري، أمْرًا ممكنا، فالكتابة وحدها قادرة على تطويع الحالات الجنونية التي تعتري المرء، تجعله قادراً على امتطاء اللغة والسّفر عبر إغراءاتها، بما يجعل من احتمال الحياة أمرا ممكننا رغم أنه يتساءل عن جدوى الكتابة في دروب الموت« **وماذا بعد؟ لا شيء ألف كتابا نكتبه لا يساوي لحظة واحدة، بل متر واحدا من الأمتار التي نقطعها باتجاه المدخل ونحن لا نعرف مطلقا إذا كنا سنتخطى العتبة أم لا؟ ومع ذلك نكتب يجب أن نكتب لكي نجعل من جنوننا أمرا ممكننا خارج أجسادنا التي لم تعد قادرة على تحمل كل هذه القساوة. حتى لا نُجن حقيقة ولا ننتحر، ونجعل من الحياة التي هي مجرّد احتمال في هذه المدينة أمْراً مكناً**» .[3]

الكتابة من هذا المنطلق إثباتا للذات السّاردة المتشظيّة الحائرة، إذ نجد الخطاب الروائي في **(ذاكرة الماء)** لم يخضع لاستنفاذ كافة الأحداث والمواقف والوقائع التي عاشها السّارد، وإنَّما استحضر منها ما يلقي الضوء على أسئلة يفرضها حاضر الكتابة، الذي تعلّق باستبطان الذّات السَّاردة، ومن خلالها مسح الغبار عن ذاكرة مجتمع يعيش حاضراً

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (405-406).

[2] المصدر نفسه. ص:442.

[3] المصدر نفسه. ص: 495.

ضبابياً دموياً هو المجتمع الجزائري في التسعينيات، ومحاولة إنطاقها عبر فعل الكتابة (الذات الساردة) لكن ليس بصورة خيالية بعيدة عن الواقع، بل جمع بين الواقع واللاواقع كما سبقت الإشارة إيماناً من الروائي أن« الكتابة التي لا تدفع الإنسان إلى الحلم وإلى نوع من الرومانسية هي كتابة قاصرة وتصبح مثل الصخور جامدة، ولكن في الوقت نفسه لستُ مع الكتابة الإيهامية التي تبتعد عن الحقيقة الموضوعة المعاشة» .[1]

ويمكن إثبات صحة ما سبق من القول، أنه في ظل الأزمة كتب الروائي نصي« **سيدة المقام**» ، ثم« **ذاكرة الماء**» ، ولئن اتسمت لغته في النص الأول، بكثير من الرِّقة والإيحاءات الرومانسية، وفي النص الثاني أيضاً ببعض الشذرات الشعرية خاصة فيما يتعلق بالسّرد عبر الرسائل، فإن النتيجة أن الروائي لم يتجاوز راهنه وواقع مجتمعه في ثنايا الأزمة التسعينية، واختار الكتابة وسيلة مسالمة للدّفاع عن الذات والمجتمع وعن التاريخ والذاكرة، وفي إطار رؤية خاصة به، إذ يؤكّد أن هناك« وسيلة للدفاع والمقاومة لا عبر العنف بل عبر أساليب أخرى مثل التي أملكها، قوة القلم الذي قد يتم كسره، لكن أثره يبقى، فالقوة هنا قوة الكلمة التي لا تُضاهى لأنها مرتبطة بالتاريخ» .[2]

هكذا يغدو فعل الروائي وهو يقاوم الموت بالكتابة مؤسساً لهويته السّردية، التي تتآلف مع الواقع حيناً وتتنافر معه آحايين أخرى، بحثاً عن واقع أشمل رؤية وأوسع أفقاً، إنه الواقع اللغوي، الذي يصيّره (الروائي/السارد) وطنه المشتهى والمرغوب يشيّده كما يشاء، وبين المتعة والجرح يتأرجح وبشكل عوالمه السّردية، ويزرع الروح« وردة» لتُورق« حياة» في **ذاكرة الماء** بلغة طوّعت فداحة الموت مستثمرة حرية الكتابة التي تتجاوز حاضر الموت لتبعث من جديد في المستقبل، كذلك يقول السّارد« **نزعت وردة...ورميتها على قبره علّني في الربيع القادم إذا بقيت حيّاً أجدها قد أينعت وأورقت أعرف من خلالها أن يوسف ما يزال حيًّا وأن في هذه الوردة شيء من يوسف**» .[3]

---

[1] دقنيش، الروائي واسيني الأعرج كل كتابة ترتبط بجرح ما.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 115.

[2] منى كريم، واسيني الأعرج (إننا نملك ذخائر عظيمة لكنها تمر أمامنا كالهواء). ج1(حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 82.

[3] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 436.

نخلص مما سبق أن الروائي تعامل مع موضوع الكتابة برؤية مزدوجة بوصفها لغة وعنواناً للحياة، جاعلاً منها معادلا لوجود الذات السّاردة والمجتمع والذَّاكرة، متَّخذاً منها وطناً يهزّه بمخياله وإغراء لغته كلّما تَوغَّل فيه، إنّه وطن الكتابة والفن الذي يوازي الحياة والبقاء ومقاومة الموت.

ذاكرة الماء لم تقل خطاب الموت بحدّةٍ إلا لتقول أن في قلب الموت نستطيع الجهر بالجمال والحب والأحلام وذلك ما حققّه الروائي في حضور المرأة بصورة رمزية أو حقيقة، كمرآة لرؤية الذات السّاردة، ونافذة لبلوغ حقيقة الوجود الإنساني وجوهر الحياة من خلال شخوصه النسائية: (فاطمة، فضيلة، نادية، إيماش) وفي مقدّمتها البطلة (مريم) التي مثّلت نماذج سردية تنبض بالحياة، بل مثَّلت نبض الحياة ذاتها بالنسبة للسارد البطل، فكيف تجلَّى ذلك من خلال الخطاب السردي؟

ب. المرأة:

احتفى الخطاب الروائي في« **ذاكرة الماء**» بحضور شخصية المرأة بشكل بارز، حيث اتّخذ من هذا الحضور الطاغي، فضاءً سردياً فسيحاً، وظَّف الروائي من خلاله رؤيته الخاصة للمرأة بوصفها معادلاً للحياة بالنسبة للسارد، وخاضعة للقهر الاجتماعي، وسلطة الرّجل، لكن ليس بصورة كليّة، وذلك ما تجسّد في رفضها وتمرُّدها، على تصرُّفاته القمعية، كما صوَّرها ضحية للمتطرّفين. والأمر ذاته ينطبق على المرأة الرَّمز« سيدة الرُّخام» التي شكلها الروائي بتزاوج عامل (اللغة والنّحت)، هي الأخرى مثَّلت الحياة والشموخ والجمال والسلام والحب في وعي السَّارد، كما تعرَّضت هي الأخرى لقمع الرّجل وسلطته التهديمية، حيث قام رئيس البلدية بتدميرها.

قد انطلق الكاتب من رؤية تنظر للمرأة دائما من وعيه الخاص بها، حيث اختار بطلة لكتاباته (مريم)، كرمز للمرأة التي تحمل إثمها منذ لحظة الميلاد، فتحاول إثبات براءتها عن جرم لم تقترفه و«كأن أنوثتها وخصبها هما جريمتها. أشعر بأن كل إمرأة في مجتمعنا العربي الإسلامي تحديدا حاملة لشبيه سيدنا المسيح وعليها أن تثبت أنها لم ترتكب زنا» .[1]

---

[1] جاسم سليمان. واسيني الأعرج، الكتاب نبلاء..أما الكتبة فكاذبون.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 210.

نتع هذا الاختيار من خصوبة واتّساع الفضاء الأنثوي، حيث تعامل الروائي معه كبنية محفّزة للأفعال، فتراوح خطابه بين الوصف الحسي للمرأة ولحظات الحب الحميمية كما رصد وضع المرأة ككائن خاضع لإرادات تسلّطية قهرية اجتماعية، ذكورية، أو دينية.

إذا سلّمنا أن الكاتب لطالما تمثّل المرأة كرمز للحرّية المضطهدة والحياة المكبوتة، فإننا نجده كثيراً ما يحثُّ على تحرُّر المرأة، وصوَّر مفهومه عن حرية المرأة عبر نماذج نسوية متعدّدة (مريم، فاطمة، إيماش، نادية، فضيلة، نوارة) عاشت واقعاً متردّياً في ظل سيطرة الرّجل الزّوج، فتارة يُسخِّرها لخدمته (زوج فاطمة)، وتارة لتجاهله (زوج إيماش)، وتارة أخرى لقضيته (زوج نادية الفلسطيني) وقد يخضعها لسلطته المضاعفة بوصفه زوجاً أولاً ومتشدّداً في رأيه (زوج مريم الأول).

تأتي أحداث التسعينيات في الجزائر، لتُحدث تحولا آخر في صورة المرأة، حيث كانت انعطافا بارزا أثّر في طريقة معالجة الرواية الجزائرية لموضوع المرأة، ولاسيما في نصوص الأعرج الذي صوّرها كمستهدفة برصاص المتطرّفين **(مريم في رواية سيدة المقام)**، أو مهدّدة بالقتل ومتهمة بالزّنا ظُلماً من قبل رئيس البلدية المتطرّف **(فضيلة مديرة المتحف الوطني)**، والمغتصبة من قبل المسلحين الذين اغتالوا يوسف **(نوارة)**.

في الحديث عن حرية المرأة، كان يحسن بالكاتب ربط هذا المطلب بحرية مجتمع يعيش فرده تحت وطأة ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية استثنائية، كلها قهر وكبت وقمع، والمرأة لأنها جُزء من هذا المجتمع، فقد خضعت لمتغيراته القهرية، فعلى لسان (السارد، البطل) تبدأ حكايته مع (مريم) إثر ولوجهما أحد المطاعم لتناول وجبة خفيفة، حيث فوجئا برجل شبيه برجال الأمن، الذي طلب منهما وثيقة تثبت ارتباطهما بشكل شرعي إما عقد زواج أو دفتر عائلي ولما أجاباه بالنفي اقتداهما إلى المخفر حيث وضع كلا منهما في حجرة منفردة، حيث« **في الصباح كانت مريم مقهورة وحزينة قالت إن أحدهم حاول اغتصابها لكنها هدّدته بالصّراخ بأعلى صوتها، فتراجع لكن صاحبه الذي كان يتأمّل المشهد شجّعه...بنت لكل النّاس**» .[1]

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 41.

يبدو أن الروائي، وهو يشكل الوعي التحرُّري لبطلته (مريم) قد جعلها عرضة للقهر الرجولي، حيث منح مُبرِّراً لرجل الشرطة وهو يهينها ويتطاول عليها، أنها كانت مع (البطل/السارد) دون أي رابط شرعي قانوني يجمعهما، والعبارة« بنت لكل النّاس» تكفي للتّدليل على تحقير رجل الشرطة لمريم والحط من كرامتها.

يعمق الروائي نظرته التّحررية إلى المرأة، ويضعها في إطار أعدّه لها مسبقاً، محرّرا إيّاها من سلطة الزواج الشرعي بوصفه قيداً اجتماعيا، ليُقيّدها من جديد، فيجعلها تابعة لغرائز وأهواء رجل، يسعى إليها كجسد يلبّي رغباته ومتعه، لا كوجود روحي مقدّس يكمّله، وهذا ما يتجلّى في هذا المقطع:« **غريب، المرأة عندنا كلّما تزوّجت، فقدت حميميتها وأشواقها وحوّلت إلى سلّة النفايات رجل مقتول من داخله، لا شُغل له إلا نظريات وتاريخ زوجته**» .[1]

هذا الخطاب يؤكّد أن الروائي هو الآخر مارس سلطته الرجولية على المرأة، إن بوعي منه، أو بغير وعي، حيث أخضعها لرؤيته الخاصة في مؤسسة الزواج، دون أن يمنحها الفرصة لتتحدّث عن ذاتها وموقفها ورؤيتها، الذي قد يكون معاكسه فيكون الزواج سكناً واستقراراً لها، لا خيبة ولعنة تطاردها.

يتجسّد القهر الذكوري، لكن هذه المرأة مغطّى بثوب الدين، يمثله شخصية رئيس البلدية المتطرّف الذي يتّهم "فضيلة"" مديرة المتحف الوطني بالزّنا، غير أن الروائي في هذا السياق جعل من شخصيته الأنثوية أكثر صلابة، وقدرة على مواجهة فعل التّطرّف الممارس ضدّها من قبل رئيس البلدية، وذلك ما بيّنه الحوار المطوّل بينهما، والمهم فيه كلمات ردّدها رئيس البلدية:« **...ماشي لو كنتِ رجلاً لكان لي معك حديث آخر.**

- رجال باش؟ بهذا الحقرة العلنية، وهذه الشتائم...

- آه لو كان ماجيتش امرأة» .[2]

الخطاب هنا يشي بكثير من الإقصاء للذات الأنثوية، بغير سبب، إلا كونها امرأة، إذْ تعبّر الثّنائية الضّدية (رجلا – امرأة) عن نظرة استعلائية، موجّهة من الرّجل للمرأة، التي تتسم منزلتها اجتماعيا بالتّبعية والدُّونية، ويبدو أن رد "فضيلة" على رئيس البلدية

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 73.

[2] المصدر نفسه. ص: 223.

والذي يدُلُّ على تمرّدها ورفضها لخطابه لم يكن فيه إثبات لهويتها كامرأة، فتلفّظت هي الأخرى بلفظة "رجال"، متبوعة« بالحقرة» ، مما يؤكّد ضمنيا خضوعها لخطاب رئيس البلدية وفي سياق آخر خضوعها لتهديداته وإرادته بتنحّي فضيلة عن منصبها واستقالتها لتفاجأ بخطاب المدير الجديد« **إن ظروفنا قاسية والبلاد اليوم تحتاج إلى رجال**» .[1] ليؤكد الروائي أيضا انهزام نموذجه الأنثوي في ظل سيطرة الرّجل.

بلغة وصفية تطالعنا شخصية« فاطمة» ، التي تحوّلت حياتها إلى مأساة بفعل زواجها الفاشل كما ورد على لسان السارد، في وصف غير مباشر لنفسيتها، ممزوج بوصف ذاتي بلغة عامية بسيطة. -على لسان فاطمة- يوحي بأنها بلغت درجة التّشبّع من زوجها« **لدى فاطمة صفاء داخلي لا تشبه فيه شخصاً آخر على الإطلاق وعفوية تزداد، كلمّا تعمّق الحوار معها أكثر، لكن حماقاتها لا تُحصى بسبب مأساتها اليومية. فقد تزوّجت مبكّراً وتركت زوجها عندما وصل الخلاف إلى عمقه تقول دائماً: - أنا مَقْدَرتَشْ نَرْفَدْ روحي يجيني هوباش نَرْفَدُه على ظهري ! لا يا خويا. يَزي يرحم وَالْدِيكْ. عَيَيْتْ. خلاص هنا بركات أنجبتْ منه بنتاً بدأت تكبر وسط هذا الخوف بسرعة صارت تخاف عليها**» [2].

يتّضح أن فاطمة رغم موقفها الثّائر الرّافض لسلطة الزوج المُتواكل، لا تبدو ذات ملامح إيجابية فاعلة وإلا كيف نفسّرُ استسلامها للطّلاق، وعدم قدرتها على التأثير في زوجها، كما أن السّارد يُرسل خطاباً غير مباشر يوحي بحاجة فاطمة إلى الرَّجل كسندٍ اجتماعي يقيها وابنتها الواقع المخيف في الجزائر، فرغم ابتعادها عنه إلا أنها ما تزال تبحث عنه-أي الرَّجل- لتبُثَّه حزنها وألمها« فالشَّكوى تبقى من الرَّجل وإليه فهو الحكم ومصالحته فردياً تكفي لمصالحة المرأة مع واقع الانْسحَاق العام القائم» .[3] حيث اختارت (السّارد/البطل) لتشكو إليه سأمها وقلة حيلتها.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 347.

[2] المصدر نفسه. ص:255.

[3] رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتّقدّم في الرواية العربية المعاصرة. ط1. دار الشروق للنّشر والتوزيع، رام الله، 2003، ص: 172.

نادية إحدى الشّخصيات النّسائية. التي تعرَّضت للعنف الذكوري، متعدِّد الأوجه، بالألفاظ والإيماءات والسلوكات، وهي تبحث عن العمل« **عندما ذهبتُ لأبحث عن العمل لأوَّل إدارة دخلتها بحثاً عن العمل، مسحني الموظَّفون من رأسي حتى قدمي، عرّوني بعيونهم المريضة. أدخلوني عند رجُلٍ لا شيء فيه من الإنسان إلاَّ رأسه الأصلع. بعد حديث طويل ظلَّت عيناه مُرتشفتين على صدري. أعطاني تليفونه وعنوان الأستوديو الذي يقيمُ فيه وقال: - مثل هذه المسائل يجب أن تبحث بسرِّية.**

- وعلاش يا خويا؟ راح نديرو انقلاب.

ومن يومها لم أعد له وكلَّما رأيت شخصاً شبيه في الشارع أغير الرَّصيف» .[1]

تستحضر العلاقة بين الملفوظات دلالة غائبة، لم تأت نادية على ذكرها صراحة وهي« الجنس مقابل العمل» ، ولا يتوقّف العنف الذكوري عند النّظرات والكلمات، بل يتعدى ليطال التحرش الجنسي وبشكلٍ معلن وصريح لا يحتمل موارية، هذا ما تؤكّده نادية« **يوم الامتحان الشّفهي، أكّد لي ذلك الأستاذ الذي كُلِّف باختبار معلوماتي قال لي:**

- شوفي يا بنت النَّاس ننصحك لله في سبيل الله. طريق النجاح واحد لا غير ثم مَدَّ يده نحوي.

خرجت ولم أمتحن، وفي اليوم الموالي ذهبت إلى المدير عندما رآني اصفر وجهه ثم قال:....أستاذ الشَّفوي قدَّم تقريراً احتجاجياً ضدَّك وأنَّكٍ مددتٍ يدك تحاولين إغراءه للحصول على نقطة.

عندما أردت أن أصرخ، وضع المدير يده على شفتي وبدأ يدخُل أصابعه داخل شعري. كان قلبي ممتلئاً، ومع ذلك تمالكت وأنزلت له يده بهدوء وخرجت منكسرة الرّأس كرايةٍ مهزومة» .[2]

فنادية أينما تُولِّ وجهها تجد نفسها محاصرة بأنموذج الرَّجل الدَّنيء المتسلِّط، الذي يساومها بجسدها مقابل حقٍّ من حقوقها عمل أو دراسة، مما جعل نادية تلعن هذا الجسد وهذه الأنوثة. حيث أصبحت« تجد في أنوثتها مصدر استلابها وانحطاطها وتشييئها ومنبع آلامها وعذاباتها وبالتالي الأنثى التي تعتقد بأنها لن تستردَّ إنسانيتها إلا إذا تنصَّلت من

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (396-397).

[2] المصدر نفسه. ص: (397-398).

أنوثتها» .[1] تقول نادية عن زوجها الفلسطيني بأنه كان متزوّجاً من قضيته، مما جعل التوافق والانسجام بينهما منعدماً، وعنف الزوج هنا، يتجسّد كبُعدٍ روحي فكري، فهو لم يكن يبحث عن المرأة التي تكمّله، بل كان يبحث عن المرأة المعالة للوطن الغائب الجريح. وهي كانت تبحث عن السعادة والأمان والتّفهم، التي افتقدتها في هذه العلاقة مما قادهما إلى الافتراق علماً أنها عاشت معه قبل الزواج وعلاقتهما اتّسمت بالتفاهم.

يبرز أعنف وجهٍ للسلطة الذكورية في« **ذاكرة الماء**» في جريمة اغتصاب «نوارة» من قبل أحد المسلّحين الذين قدموا لاغتيال« يوسف» الشاعر، هذا الأخير الذي إدعى أنها صمّاء ومريضة عقلياً حتى يحميها من وحشية المسلحين، إلا أن فعله باء بالفشل، فقد اغتصبها أحدهم بوحشية تامة بعد أن استجوبها بلغة بذيئة عنيفة« - **هل أنتِ متزوجة – يطيحني أرضاً...كان لحمي ميّتاً، وفيَّ رغبة عارمة للتَّقيوء والموت...تحرَّكتُ قليلاً ولكن جثة الرَّجل كانت ثقيلة، كم تمنيتُ أن أملك سكيناً أو مسَدَّسًا أو حجرة صمَّاء. حتى حقي في الصّراخ – يوسف كان يُريدني أن أبقى حية لأشهد على هذه البربرية التي بدأت تؤسِّسُ تاريخها الآن داخل هذا البيت الأعزل**» .[2]

تظهر شخصية« نوارة» هنا بملامحها المحبطة المنهزمة حيث لم تستطع مقاومة فعل الاغتصاب الممارس عليها، حتى أنها سُلبت حقها في الصراخ والكلام، إذ جعلها الخطاب الروائي صمّاء بحجة حمايتها. فنوارة كان يمكن أن لا تتعرّض لهذا المصير الفظيع لو أبقى لها الروائي على صوتها.

ثم إن استقراء الخطاب السردي في« **ذاكرة الماء**» ، يكشف عن تناقض واضح في إبراز صورة النموذج الأنثوي، أي المرأة التي تبدو مؤمنة بعلاقة غير شرعية تقيمها باختيارها وهي سعيدة، وتعيسة في موقع آخر والعلاقة ذاتها تُفرض عليها، وذاك هو حال (مريم، نادية، نوارة)، فما الفرق بين العلاقتين إلا إرادة الفعل مرّة وانتفاؤها أخرى، ولكن هذا لا يمنع أن يكون الفعل (العلاقة) في الحالتين اغتصاب اختياري أو إجباري لذات المرأة ووجودها.

---

[1] جورج طرابيشي. الأدب من الداخل. ط1. دار الطليعة، بيروت، 1978، ص: 98.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (433-434).

هذه المرأة التي تَبْدُو غير متأقلمة مع رباط الزواج، فإن هي تزوجت سرعان ما تَفُكُّ رباط الزَّوجية، لتبحث عن تحرُّرٍ زائف يجعلها عرضة لأطماعٍ ورغبات مهووسة من الرَّجل ذاته في العمل أو في الشارع أو في مجتمعها.

تبرز« شخصية» "إيماش" الطبيبة النفسانية، في جو صنعه حزنها وكآبتها اللَّذين أورثهما إيَّاها الزواج، وإذا ما منحها السارد سلطة القول، تكلَّمت شاكيةً له« **- تعبت يا خويا. بزَّاف عليَّ، الجامعة، البيت، البنت، ورد على ذلك الشَّتائم وأحياناً الضّرب. في هذه البلاد المرأة تظلُّ امرأة ولو تطلع للسَّماء...مادام هو الرّجل، يقسم برأس يمّاه أنَّه سيُخرجنا من البيت الذي نسكنه لأنَّه ملكه، بل باعه ونحن فيه.**

نتوَهَّمْ أننا في هذه البلاد بزواجنا. نخرج من دائرة الانغلاق والوحدة، ولكن مع الزَّمن نكتشف أنَّنا ضحايا قدر صُنع لنا ولا يد لنا فيه. لا نحن قادرون على الاستسلام له ولا هذا القدر قادر على تفهُّمنا. المرأة في البلاد هكذا. كل العمق الذي تملكه والجمال الذي يختبئ فيها، بمجرّد زواجها تُدفع إلى نسيانه والاستسلام لسلفية ميّتة متأصّلة في الرجل إلا من رحم ربك» .[1]

هذه الثورة والحنق الذي تبديه "إيماش" تمرُّداً على وضعها، تؤكّد من خلاله مرّة أخرى رفضها للزواج، باعتباره قيداً اجتماعياً يسلُب من المرأة جمالها وعمقها ويحوّلها إلى ضحيَّة لرجل ذو معتقدات قديمة وميتة.

المرأة عبر السرد في« **ذاكرة الماء**» رغم أنها« المرأة المتعلّمة الموظَّفة التي تمارسُ استقلالاً نسبياً من الناحية المادية فإنها تعيش إزدواجية مخيفة بين مظهرها كامرأة متعلّمة وبين حياتها الفعلية كامرأة تحتفظ بجميع سمات النّساء التقليدية ومنها أن الرَّجل يبقى سنداً اجتماعياً لا غنى عنه» .[2]

فإيماش وغيرها من الشخصيات النسائية في« **ذاكرة الماء**» يتمثَّلن بكونهن الحلقة الأضعف في صياغة العلاقة مع الرَّجل، بحيث يبرزن مجرّدات من حقوق كثيرة بفعل استلاب الرَّجل لحقهن وحريتهن. ويُبدي الروائي نموذجه الأنثوي السَّاخط على وجوده في مجتمع بمواصفات وقوانين، غيبت هذا الوجود الأنثوي من دوره، وهذا ما تؤكّده

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 452.

[2] رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتّقدّم في الرواية العربية المعاصرة. ص: 172.

الجملة« **في هذه البلاد المرأة، تظل امرأة ولو تطلع للسماء**» ، كما يؤكد الروائي عجز نموذجه الأنثوي وعدم فعاليته واستسلامه لقدرٍ لم يضعه، كما يؤكّده السياق« **مع الزَّمن نكتشف أننا ضحايا قدر صنع لنا ولا يد لنا فيه**» . ونخلص بعد تتبّع العنف الذكوري الممارس ضد المرأة أنها تعيش في صراعٍ دائم مع مجتمع أبوي، بكل عاداته وتقاليده فهي« رافضة لسلطة الرّجل وللتقاليد الاجتماعية التي تكبِّل حريتها، وهي تمتلك وعياً وثقافة جعلاها ترفض ما هو مفروض عليها ولذلك تتحوَّل نفس المرأة إلى ساحة صراعٍ عنيف بين ما هو متجذِّر في أعماق المجتمع وبين القيم البديلة» .[1]

فتبدأ باتّخاذ خطوات، تؤكّد استقلالها، أهمُّها رفضها للزواج وقواعده، والانتصار للتَّحرُّر بعيداً عن هذا الرّباط الشَّرعي، فتصبح المرأة كائناً مقيّداً برؤية (السَّارد – البطل) تحقِّقُ وجودها وفق مقاساته، التي تؤكد عدم فعالية الزواج وتبعية المرأة للفعل الذّكوري العنيف المتَجلِّي عبر اللغة والمطبَّق على الجسد، إن باختيار هزيل (مريم- فاطمة – نوارة)، أو بشكل إجباري (نادية – نوارة).

كما يمكننا القول أن المرأة في« **ذاكرة الماء**» نمطية فالروائي لم يبن شخصياته النسائية، بل وقف عليها في حالة اكتمال لا في حالة تشكُّلُ وتكوّن، إذ تبدو نسخة مكرّرة امرأة مثقفة تعاني من زواجها الفاشل الذي كانت ثمرته ابنة كما هو حال فاطمة ونادية وإيماش، تؤمن بالتَّحرّر من هذا الرّباط الزوجي، بوصفه قيدا اجتماعيا يسلبها حرّيتها، لكن الروائي بوعي منه أو بغير وعي ورغم أنه ألبس المرأة ثوب العلم والعمل، إلا أنه لم ينته عن النَّظر إليها بوصفها جَسدا مُفْعما بالأنوثة ومحقّقا للمتعة، متحرّرة من رابط الزّواج مقيّدة بقبول العلاقة مع الرَّجل والعيش معه دون أي رابط، فمفهوم التَّحرُر هنا اقتصر على جانب الغريزة فحسب.

أخلص إلى القول أن تشويه صورة الرّجل التي تقتضي قلب طرفي المعادلة، بين أنا متحكّمة وأخرى مقموعة، تمنح أنموذج المرأة مساحة إضافية من التَّحرر السلبي بعيداً عن الزواج، لا يجعل المعادلة السَّابقة صحيحة.

---

[1] المرجع السابق. ص: 178.

فالتّصحيح يقتضي رؤية واعية لنظام، وإعادة بلورته وفق معايير دقيقة تضع المرأة موضع الطّرف المماثل، لا النّقيض، والتّعرض لشواغلها ورؤاها في إطار جمعي يضم الرّجل والمرأة معاً.

يبدو ظاهرياً أن لا علاقة بين المرأة الخاضعة لسلطة الرجل وقهره، وبين المرأة المعادلة لفعل الحياة في النص، إلا أن ما حملني على الرَّبط بين وضعية المرأة في الحالتين، أن كبت المرأة وقهرها يعني موت حريتها وبالتالي قدرتها على الفعل والعطاء، وبالمقابل تحرُّرها يجعلها أكثر فاعلية وقدرة على العطاء والحب وهذا ما يعادل جدلية (موت/حياة) التي تقوم عليها رواية« **ذاكرة الماء**» .

كما اتّضح لي بعد استقراء صورة المرأة في« **ذاكرة الماء**» ، أن هذه الأخيرة بممارستها فعل التَّحرُّر من السلطة الذكورية، تغدو إمرأة نابضة بالحب والحياة، وبالنسبة للبطل – السّارد فإن« مريم» كما الكتابة تمثل الدّافع الأهم لحياة ومقاومة الموت بل تساوي الحياة لماذا مريم؟ تظل صورة« مريم» الشخصية الأنموذج متجلّية عبر أغلب المتن الروائي للأعرج، لأنّها المرأة الوجود والبقاء، وهذا ما يؤكده الروائي فمريم« شطط الحياة الجميل والرّغبة في الإبداع يومياً لكي أجعل من الحياة أمراً مستساغاً ومقبولا ولكي أضع دائماً عربة الحياة مثل عربة الموت حتى في الجنازات...مريم رهان الحياة الدائم» .[1]

كذلك تحضر مريم في« **ذاكرة الماء**» كمصدر طاقة يحفّز فعل الحياة ويؤثّث البناء السّردي، بوصفها شخصية مركزية والفاعل المقابل (للسارد – البطل)، بوصفهما يتكاملان في تقديم الجدلية التي ينبني عليها النص، بالنّظر إلى حبهما الذي يتحرّك بين المجال نهاياته موت وحياة، ليُرسّخ قيمة الحياة برغم افتراقهما في الفضاء المكاني، يجتمعان شعوراً ورؤية للحياة، عبر لغة حميمية قادرة على إثارة مخيلة المتلقي بأجواء رومانسية حالمة يعتريها شوقا وحبا ويكابدها حزنا وألما فتنتفض وجداناً وذاكرة« **أيها**

[1] كريمة المالكي. واسيني الأعرج هشاً مثل غيمة.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 43.

العزيز على القلب والذاكرة أحبك...حمّلتني مسؤولية الخراب. ها أنذا أحمّلك مسؤولية الحياة...من حقي أن أحبك للحياة» .[1]

إذ تتدفق كلمات« مريم» إلى السّارد البطل، تنسج علاقة مفتوحة بين إمرأة ورجل، وبين جمال وقبح وبين منفى ووطن وبين حزن وفرح، فتجعله ممتلئاً بالحياة فيقول:« **عندما انتهيت من قراءة الرسالة...كأني أقرأها للمرة الأولى – كل شيء كان ممتلئاً بالحياة»** ،[2] ويبعث السارد على الاطمئنان لأنه يحيا بحب مريم وحياتها فيهمس أفكاره« **في لحظات الصّحو أقول جيد على الأقل مريم الآن على قيد الحياة، لو بقيت هنا لقُتلت عقدة القتلة امرأة تعشق أو تفكّر»** .[3]

ففي هذه الجمل السّردية نجد الكاتب يبث إشارات تحيل القارئ من جديد على الثنائيات السابقة الذكر، فما أن يقع بصرنا على عبارة« **لو بقيت هنا لقتلت»** حتى تتجسّد ثنائية اختلاف المكان الذي يتحرّك فيه الطّرفان، حيث تصطدم حياة المشاعر بحياة الموت التي يعيشها السارد، فيطلق العنان لكلماته التي تمد جسراً بين الهنا والهناك ويختصر مسافات الواقع، عبر سحر التخيل، الذي يبيد الموت« **أنت هناك بعيدة وأنا هنا، في هذا المكان أكثر بعداً، وانتفاءاً...أتمنَّاك يا مريم وسط هذه الحالات الاستثنائية....سأتخيّلك وسأعشقك. أتدحرج معك داخل التّفاصيل الممنوعة...تصوّري يا مريم. أنا المحب لك ولهذه المدينة وللحياة لم يعد الموت يعنيني كثيراً»** .[4]

هنا نلاحظ استخدام الأعرج للغة تمزج بن المشاعر الرّقيقة وبين تحدّي الموت، فهي على الرّغم من طابعها الوَصْفي، سردية لكونها تمزج زمنا جميلا مضى بزمن حاضر متخيل، وتكشف عن البعد النّفسي لشخصية السّارد وعظمة الشَّوق الذي تملّكه للقاء مريم، فجعله يسمع صوتها، عبر حبات المطر، متحسّراً على أسئلة، أجوبتها مستحيلة، وزمن لم يطوّعا فيه الحياة محيلاً القارئ على (مريم – الجسد الأنثوي)« **لماذا لم نأخذ**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (258-259).

[2] المصدر نفسه. ص: 269.

[3] المصدر نفسه. ص: 270.

[4] المصدر نفسه. ص: (322-323).

الحياة من رقبتها كما تسلمناها منذ أوّل لحظة، ونُدخلها معنا في نفس فراشنا، ونُذيقها خلوتنا وفراغنا وخوفنا بدل أن ندخل معها في عراك لا يُفضي إلا إلى موت مؤكد» .[1]

يبدو من خلال المقطع السردي السابق أن لغة السارد تطوّرت بتطوّر الحالة النفسية لهذا الأخير، فمن شوقٍ لمريم إلى تخيل للقاء بينه وبينها، وحرف« النون» دليل على إشراك مريم في الحدث ضمن صوت السّارد ورغبته، إلا أن الروائي سرعان ما يخفي حضور مريم كطرفٍ مستقل ليُبقيها كرغبة، تبعث السّارد على النظر إليها كمصدر للذّة والمتعة، مما يؤكّد ما ذهبنا إليه سابقاً بأن الروائي رغم رفضه لوضع المرأة في مرتبة أدنى من الرّجل والنّظر إليها ككيان منفصل عنه له تفكيره وله رؤيته، إلا أنه ما يزال واقعاً تحت سلطة وعيه كرجل بالكيان الأنثوي بوصفه باعثاً على الرّغبة، وهذا ما يؤكده قول السَّارد:« **كم أتمنى الآن أن لا أسألك مطلقا وأن أعوّض كل سؤال برعشة قبلة، أتبعثر كلما سمعت قطعة موسيقية شفّافة أو غرقتُ في لونٍ بنفسجي...مريم، أضع يدي على قلبي، أحاول أن أقرأ تفاصيلك لحظة، لحظة، قطعة قطعة، شوقاً، شوقاً. أخاف عليك جداً من قلبي عندما يتعلّق يصير حزيناً وتائهاً.....عندما ينتابه اليقين بأنه سيرملِّ قلبك مبكراً يصير حزيناً...مع كل هذا وذاك لا يضيع أفراحه الصغيرة، يعرف موته ومكانه وميقاته ولهذا فهو يركض مجنونا نحوك»** .[2]

إذا أكدنا سيطرة البعد الجسدي للمرأة على وعي الروائي، فإنه سرعان ما يتدارك الأمر ليجعل من المرأة ذلك الكيان القريب من قلبه والذي يخشى عليه ألم الفقد، والملاذ الذي يلجأ إليه هرباً من الموت. حيث تنفتح دلالة الحياة على الحب والخوف والحزن، الموت كمشاعر يحياها السّارد، ولكنه لا يضيّع لحظة تجمعه بمريم وإن كانت عبر الكتابة أو التّخيل عبر هذه الرسالة، لتتخذها عاملاً مُحفّزاً للحياة في حضرة الموت. الذي لم يعد يعني البطل كونه سيضع حداً لحياته، بل لأنه ربَّما سيخطفه قبل لقائه بمريم وهو يحمل شوقاً إلى عوالمها الحسيّة والشعورية فيتساءل« **هل مصير العاشق أيتها الحبيبة البعيدة أن يموت مشتاقاً ومحزوناً؟ في أي شيء تفكرين الآن؟....أما يزال في قلبك ذلك الرّجل الذي عبر ذات يوم جهنم بكاملها ليصل إليك وهو لا يحمل شيئاً؟....مريم لو تعرفين**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (324-325).

[2] المصدر نفسه. ص: (330-331).

الآن ضخامة الشّعلة التي تسكنني، بي شوقُ مذهل إلى كل الدّنيا التي غادرتها وغادرتني، بي شوقُ لصوتك، ولعينيك، ولجسدك لحزنك، لعزلتنا، لحميمياتنا الصغيرة ولخوفك عليَّ» .[1]

يواصل تساؤلاته فيما اذا كان سيموت بين يدي مريم سيكون الموت المأمول المفعم بلحظات أخيرة هي أدنى للحب منها إلى النهاية« **ها أنذا أموت بين يديك نكاية فيهم. فرصتي الأخيرة لأقول لك أحبُّك، فليفعلوا ما بدا لهم لي عيناك المشعتان المبلّلتان بتكسّرات دموعٍ مرهفة لي مريم عندما تخسرني المدينة»** .[2] ومما سبق تبرز مريم صورة المرأة، المرأة، الحلم، الواقع، الخيال الجمال والحزن، الحب، الحياة الأبدية، هي إذن مريم في مختلف تحولاتها بل هي ثلة من النساء اجتمعت في واحدة كما يؤكد ذلك الروائي« مريم حلمي وواقعي وذاكرتي المكبوتة والمباحة مريم حبيبتي وصديقتي وإلهامي، هي شخصية لا بالحقيقة المحضة ولا بالوهمية المحضة تجتمع فيها الأضداد» .[3]

الروائي إذ يجمع بين مريم والمدينة على لسان سارده، فلأن علاقته بالمدينة قرّبته من مريم ومنحته متعة الحب والحرّية وهو إذ يؤثّث عالمه السردي بمريم فلأنه يكتب من منطلق قناعة تؤمن بالعالم الأنثوي لأنه يشكّل الأصل، «فالشّوارع بلا نساء قبور طويلة، البيوت بلا نساء سجون قاتلة، الحياة بلا نساء موت مع وقف التنفيذ. لكن نحتاج في كل مرّة أن نثبت للمرأة التي نحن معها أننا نستحقُّ حبها لأنها هي الأصل» .[4]

لا يشتغل الروائي تبعاً لما سبق إلا للفناء في ملهمته المرأة، التي تتحوّل من كونها آدمية إلى كونها رمزا لكل شيء معشوق يقبع في القلب والذاكرة، فهي كاللغة السحرية برموزها، وهي الحب والوفاء حضوراً وغيابا، ومريم تختصر كل المعاني الجميلة وكل

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (334-335).

[2] المصدر نفسه. ص: 338.

[3] هدى الزين. واسيني الأعرج، لا هيأة تمثل الأدب وأنا مع الحوار خارج تصفية الحسابات الشخصية.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 126.

[4] سهيلة بورزق. حبي للمدن بمنحنى متعة الجنون والحرية. ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة 2004-2014). ص:200.

الفضاءات المتناقضة، فتجعل الروائي يؤكد على لسان سارده« **أحب أن أنتحر داخل جحيم امرأة بدل العيش في جنة رجالية تافهة أحب أن أندثر بين نهدي معشوقة مستحيلة كاللغة...حبيبك دائماً في غيابك وفي حضورك،**

- ذات حزن

– ذات غربة

– ذات منفى

– ذات وطنٍ في القلب والذّاكرة

– ذات امرأة في قلبي ودمي

– ذات شعلة لا تنطفئ أبداً

– مجنونك المجنون بجنونك» .[1]

يعود الخطاب ليؤكد حضور مريم الإيجابي كشخصية فاعلة تجعل السّارد يتحدّى الموت ويقدم على الحياة، ويغامر بحياته ليصل خطابه إليها إنّها« **مريم تستأهل هذه المغامرة المجنونة ضد الموت لنؤكّد لأنفسنا أن الحياة ما تزال مستمرّة»** .[2] عبر اللغة، حيث تغدو الكلمات الأنيس والصاحب للقلوب المجتمعة التي فرّقت أجسادها المنافي.

ما يؤكد موقف الكاتب من المرأة، هو أن السارد المتماهي معه يختار لإنقاظه من الموت المحتوم، إمرأة، إذ يفصح قد تكون حقيقة أو من وحي خياله« **ثم فجأة يأتيني صوت امرأة من داخلي، أو من داخل البناية، لا أدري...أحرز روحك يا ولد النّاس. القتَّالين طالعين يذبحوك»** .[3]

غير أن ما يوضحه الخطاب السّردي فيما بعد أن ذلك الصوت، هو صوت الحياة انبعث من داخله رافضاً الموت معلناً مجابهته، وحتى وهو يسمع نقرات أحذية نسائية تقترب منه متسارعة نفى أن تكون المرأة قادرة على وئدِ الحياة« **لا أتصوّر امرأة قادرة**

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (341-342).

[2] المصدر نفسه. ص: (348-350).

[3] المصدر نفسه. ص: 500.

على ارتكاب الجريمة ضدّ نفسها. تركيبها الرّهيف. أمومتها عنفوانها يمنعونها من القتل» .[1]

المقطع السردي هذا يؤكد أن المرأة الحياة لا يمكن أن تقتل الحياة وهذا ما يؤكّده الملفوظ السّردي« **ضد نفسها**» ، لأنها رمز الشفافية ومنبع الحياة والعطاء من منظور الروائي ربما مرَدّ ذلك لأن عالم واسيني الطفولي هو عالم نسائي بامتياز على حدّ قوله، مما جعل معرفته بهذا العالم شديدة وتقديره له خاص.

نعود أدراجنا لنستوفي تحليلنا لعنصر المرأة بوصفها موضوعاً متعدِّد الأبعاد، ومتناسل الدلالات في« **ذاكرة الماء**» ، إذ تطالعنا في بدايات الرواية بوصفها جسداً يحيل على دلالة رمزية، تلك« سيدة الرّخام» ، التي يوظّفها الروائي أولا على أنها امتداد للمرأة الحياة، لأنها تحاكي المرأة الغجرية التي بشّرت بميلاد السارد المتماهي مع الكاتب، إذ« **أتصورها الغجرية التي جاءت إلى أمي عندما كانت حاملا بي لتقول لها: إن ساكن بطنك هذه المرّة سيكون ذكراً سميّه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائماً في الحلم "سيدي محمّد الواسّيني" وإلا سيسرقه منك الأموات لأنهم يغارون من الأحياء...لا أملك وجهاً هذه الغجرية ذات الامتداد الفارع سوى وجه التّمثال الرُّخامي الذي يملأني**» .[2]

تتفرع بعد ذلك دلالة "سيدة الرّخام" لتشمل المرأة الجسد والمرأة الرّمز، فهي امرأة متعدّدة الأبعاد. وتصادفنا الدلالة الأولى في قوله« **أتصوّر في داخلي أنّي أعزمها إلى شيء غامض، فتنصاع لي بهدوء. أتلذّذ بشكلٍ غريب لملامسة جسدها المصقول...أشعر بها ملكي وأني الوحيد في الدّنيا القادر على فهمها. أضع رأسي على ساقها، على زندها،....أشُمُّ رائحة المرمر التي تشبه رائحة العرعار، أتسلّقها رغم انزلاقات جسدها...أظلُّ هناك أتسلَّى بالمكان وبلزوجة الجسد المرمري...أنْزل بسرعة من على جسدها وأنا أحمل في قلبي انتظارات عديدة قد تأتي للاختلاط بجسد المرأة الرّخامية العالية**» .[3]

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 503.

[2] المصدر نفسه. ص: (160-161).

[3] المصدر نفسه. ص:(162-163).

تكرّرت في السّياق السردي السّابق، لفظة« الجسد» خمس مرات، لتوحي بالتقاء سيدة الرّخام مع المرأة الآدمية بكل مواصفاتها الجسدية التي تثير السارد، فتجعله يشتهي وصالها ومن القرائن الدالة على ذلك (تتصاع – أتلذّذ أشعر، أضع، أشُمُّ، أتسلَّق، أتسلَّى، الاختلاط). فمعانيها تضع القارئ في أجواء لقاء حميمي بين شخصين رجل وامرأة وليس بين طفل (السارد) وسيدة الرّخام.

يتعدَّى توظيف« سيدة الرخام» ، الدَّلالة الجسدية، ليشير إلى بعدها الرّمزي، حيث تتداخل الدّلالة السّابقة الذكر، أي دلالة الجسد الأنثوي لسيدة الرّخام مع دلالتها بوصفها رمزاً للمرأة الوطن، بشكل منسجم عبر خيوط السّرد التي تنسج صورة الجزائر بكل نقاط تفاصيلها المأساوية في رؤية استشرافية لوضع الجزائر في أزمة التسعينيات، وهي تجابه الموت المعلن وتبحث عن سبيل الخلاص، وتنشدُ السلام،الذي تبوح به الحمامة التي تقبع على كفِّ سيدة الرُّخام متأهّبة للطيران، فالمرأة الرّخامية تحاكي الوطن، وهل نتصور« وطنا بدون روح، أي بدون امرأة؟المرأة والوطن متلاصقان في لا وعينا» .[1]

تنبأ الروائي ربما بمآل الجزائر في التّسعينيات شكّله سردياً عبر حادثة سقوط سيدة الرّخام، التي يؤكّد تداخلها مع المرأة مريم والمرأة الوطن عبر قوله« **لا يعقل أن تُحرق امرأة جميلة مثل هذه....قبلت أن تصير بعيدةً عني مقابل حمايتها من الموت...التماثيل عندما تنحني تتكسّر وعندما تتالت ضربات البوكلات سقطت سيدة الرُّخام على فمها بكل عنف وبشكل جاف. كل شيء فيها تحوَّل إلى ذرّات حتى الحمامة التي تمنّيتها أن تخرج سالمة اندثرت. هي واليد الممتلئة التي كانت تحملها**» .[2]

إذا تأمّلنا هذا المقطع السردي مليّاً ولاسيما العبارة« **قبلت أن تصير بعيدة عني مقابل حمايتها من الموت**» ، تحْضرنا صورة مريم التي قبل البطل السّارد أن تكون مبعدة عنه في المنفى كمقابل لحمايتها من مصير الموت، ولتكون سبباً ومحفّزاً ليواصل حياته كما يشير سقوط سيدة الرّخام، إلى دلالة العنف لكن هذه المرة السّلطوي الذي مارسه رئيس البلدية بتدمير هيكلها الشامخ، ونؤول اندثار الحمامة بغياب الأمن والسلم في جزائر

---

[1] كريمة المالكي. واسيني الأعرج هشاً مثل غيمة.ج1 (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: 41.

[2] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: (164-165-168).

التسعينيات. وتطغى دلالة الحياة في السياق الأخير« **أتلمَّسُ فراغ سيدة الرّخام التي أراها وكأنها ما تزال في مكانها وهي تقهقه بصوتٍ عالٍ...ما حدث لا يعدو أن يكون مجرّد كابوس فقط**» .[1]

يرفض الروائي على لسان سارده سقوط سيّدة الرُّخام، ويأبي إلا أن يراها واقفةً سامقة ضاحكة، ويؤول ما حدث لها تأويل الكوابيس. وإذا أسقطنا رؤيته (الروائي) على واقع الجزائر في التّسعينيات، يمكن تأويلها، أنه ربّما تنبّأ بانفجار الأزمة، كما استشرف انفراجها مثل الكابوس الذي يغادر صاحبه بمجرّد الاستيقاظ من غفوته.

تعدد التفسيرات لموضوع المرأة في« **ذاكرة الماء**» يؤكّد حتماً غناه الدّلالي، حيث تصبح المرأة شخصية نموذجية مركّبة جامعة لعدّة نساء، شخصية ورقية، بشرية واقعية وخيالية، ولكنها في النهاية امرأة ذات أبعاد رمزية فهي المرأة مبعث الحياة التي يشتهيها السّارد المتماهي مع الكاتب وهي الأصل والجزء في معادلة البقاء كحقيقة، وكرمز للوطن الذي نرومه شامخاً في أحلك الظُّروف والصُّروف.

إذا جاز لنا أخيراً القول أن جدلية (موت/حياة) تحقّقت في« **ذاكرة الماء**» فهماً وتفسيراً عبر خطابها السردي المؤثّث بموضوعات متعدّدة تصب كلها في بؤرة السرد في الرواية الجدلية السابقة.

---

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري». ص: 169.

الفصل الثالث

أنماط الوعي في رواية "دم الغزال"

لمرزاق بقطاش

أولا: الوعي القائم

1. وعي انتهازي مصلحي (وعي السلطة)
2. وعي البطل الرّافض للوعي السلطوي

ثانيا: الوعي السلطوي الزائف

ثالثا: الوعي الممكن

1. وعي ذاتي تخيلي (ممكن)
2. وعي موضوعي واقعي (ممكن)

بعد الفراغ من تطبيق الآليتين الإجرائيتين (الفهم والتفسير)، على رواية "**ذاكرة الماء**" **لواسيني الأعرج**، فإن الضرورة المنهجية تقودنا حتماً، إلى تتبع تجليات أنماط الوعي الاجتماعي في البنية النّصية، ولكن ليس في النص ذاته، وحسبي في ذلك أنّني فصّلت في ربط البنية الروائية بدلالتها الاجتماعية في الرواية "**ذاكرة الماء**"، إلى حد أوضح أنماط الوعي المتحكمة في النص الروائي. مما جعلني أعمد في هذا الفصل إلى مساءلة أحد نصوص الأزمة الذي يتميز بسيطرة الدّلالة على صيغته التركيبية، دون الإغراق في الاهتمام بمكون اللغة، إنه نص **(دم الغزال)** للروائي **مرزاق بقطاش**، الذي يستند – ولاشك- إلى وعي إيديولوجي يحاكي موضوع الأزمة انطلاقا من ذاته الخاصة، جاعلاً الوعي معرفة ذاتية موضوعية في الآن ذاته، بالنظر إلى مرحلة التسعينيات التي مثّلت صراعاً سياسياً ودينياً حاداً، نتيجة اختلاف الوعي الإيديولوجي بين طبقة حاكمة وأخرى تسعى إلى الحكم، وتعرض هذه الثنائية اشتغال خطاب الأزمة، ليكشف عن انقسام أنماط الوعي الإيديولوجي، الذي كان من نتائجه تحولا اجتماعياً خطيراً شهده المجتمع الجزائري، وذلك عبر علاقة تربط النص بالواقع الاجتماعي السائد، انطلاقاً من الذات السّاردة التي تمثل الوعي السياسي.

يبدو تحديد هذا العنصر بشكل دقيق، أمرا ليس بالهيّن ذلك أن «موضوعة الوعي هي بالذّات من بين الكلمات الأساسية المستعصية على التّحديد الدقيق»[1] ، أي إننا إذا تحدّثنا عن الذات، فنحن نقصد الذات بوصْفها «ليست فرداً معزولاً ولا جماعة بدون زيادة، بل هي بنية جد متغيّرة ينضوي تحتها في آنٍ الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات».[2] ومن هنا فالوعي يرتبط بالواقع الاجتماعي، وبما أن الأدب عموماً هو نتاج حقيقة اجتماعية، تفاعلت مع بنى ذهنية واعية ، فإن تتبُّعنا لعنصر الوعي في "**دم الغزال**" يفضي بي إلى ملامسة أنماطه المختلفة من وعي قائم ووعي ممكن ووعي زائف.

---

[1] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التركيبية والنقد الأدبي. ص: 33.

[2] المرجع نفسه.ص: 34.

تجدر الإشارة في هذا السياق، أنه قبل تحديد ماهية الأنماط السابقة الذكر من أشكال الوعي، ومقاربتها في "**دم الغزال**"، يجب التركيز على طبيعة مفهوم الوعي في حد ذاته الذي يتصف بعدم الوضوح.

يعد مفهوم (مصطلح) الوعي من بين الموضوعات الزئبقية، التي لا نستطيع تلمس ماهيتها الحقيقية وتحديدها بشكل دقيق، فهو موضوع «لا نعرف إلا القليل من امتداده وبنيته وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس الاستغناء عنه، فيستعملون كلمة الوعي بدون خشية الوقوع في سوء تفاهمات كبيرة وخطيرة وباختصار، نعرف جميعا بكيفية لا بأس بها ما هو الوعي وإن كنا عاجزين عن تدقيق معناه»[1]. ومكمن الصعوبة راجع إلى أن الوعي يمثل ذواتنا، أو البعد الفكري في الخطاب.

لكن مع ذلك **فغولدمان** حدد مفهوما للوعي، وإن أفتقد للقوة واتسم بكونه تقريبا ومؤقتا، فإنه إقترح «تعريفا يبدو أن له ميزة مزدوجة في توضيح الصلة الوثيقة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية»[2]، أي إن هذا الوعي يستمد وجوده من الواقع الاجتماعي، فخصص مفهوما لذلك «الوعي على أنه مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»[3]، أي ميز الأفعال البشرية فحسب كونها تأخذ صيغة التخطيط، ثم التعاون وتقسيم العمل. وهو في ذلك يتفق «مع المقولة الماركسية، التي تؤكد أن وجود المرء الاجتماعي يحدد وعيه ويوجه نشاطه»[4]، مما يؤكد العلاقة بين الذات العارفة، وموضوع المعرفة وهو المجتمع، والعلاقة بين الوعي والمجتمع هي علاقة جدلية متواصلة. وبما أن الأدب هو نتاح عملية اجتماعية فإنه يعكس وعيا وإدراكا خاصا لمدلول وتفاصيل تلك العملية «فالإبداع الأدبي مرتبط جدليا بالإشكالية الاجتماعية وبما أن هناك وعيا متزايدا بهذه الإشكالية، فلابد من إبراز أساسيات الوعي فيه وربطه بأصله الواقعي المادي الذي هو

---

(1) المرجع السابق. ص: 33.

(2) المرجع نفسه. ص: 33.

(3) المرجع نفسه.ص: 33.

(4) محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر(2) الواقعية والواقعية الجدلية. ص: 103.

الأصل الحقيقي»[1]، ووظيفة الإبداع في هذا المقام، أن يعمل من خلال تتبعه للواقع الاجتماعي وتحولاته وحركيته، المعبرين عن التغيير الإنساني والتبشير بمستقبل أفضل.

يمكننا القول بالتالي أنه « مهما اختلفت المصطلحات والتسميات فالمفهوم واحد وكل نص يبحث فيه أولا عن درجة الوعي، أو مستوى الرؤية أو جدلية الواقع أو قيمة الحقيقية أو مظاهر الصراع أو لحظة التاريخ أو غير ذلك مما يعني في نهاية التحليل شيئا واحدا هو الوعي الإيديولوجي»[2]. والوعي الإيديولوجي هو الممارسة الفكرية التي توحد الرؤية لدى المجموعة التي تنتمي إلى الطبقة الاقتصادية ذاتها.

لا شك أن هذا الوعي الإيديولوجي، يحتاج إلى وعي فني يصوغه بلغة متميزة تؤسس إيديولوجيا أدبية منسجمة مع الواقعة الاجتماعية، « والوعي الفني الذي يدور غالبا حول بعض وسائل الأداء في الشعر وحول بعض التقنيات في الرواية والذي لا يكتسب أهميته، على كل حال ولا فعاليته، أو مستواه إلا من خلال جدليته مع الموضوع أو المضمون أي مع الوعي الإيديولوجي»[3]، فالوعي الإيديولوجي يمنح الوعي الفني الأدبي قيمته وفعاليته، من خلال تطابق مع البنية الحركية الدالة التي تحتضن الفكر والخطاب أي المجتمع. وهذا ما يؤكده **غولدمان** أي « أن المواضيع الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات الاجتماعية»[4]. المقصود بالمجموعات الاجتماعية في هذا المقام هو وعي هذه المجموعات بوجودها الذي يمثل رؤيتها للعالم، والتي لا يستطيع ترجمتها، إلا صفوة وكبار والأدباء الذين يملكون بصيرة ثاقبة للتنظير لطبقة اجتماعية معينة سواء كانوا ينتمون إليها أو يتبنون رؤاها فحسب.

لتفادي الطابع الانعكاسي الآلي، الذي يتسم بالسطحية والبساطة، وذلك ضمن العملية الإبداعية المعبرة عن رؤية للعالم، فإن **غولدمان** قسم الوعي إلى قسمين: وعي قائم(واقع)، ووعي ممكن.

---

[1] المرجع السابق. ص: 109.

[2] المرجع نفسه. ص: 118.

[3] المرجع نفسه. ص:118.

[4] لوسيان غولدمان. الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. ص: 15.

أولا: الوعي القائم

الوعي القائم (الواقع) (Conscience réelle): هو وعي بمعطيات الحاضر وظروفه السوسيوتاريخية والإيديولوجية والدينية، انطلاقا من تفاصيل وأحداث الماضي، وهو وعي طبقي يضم أفراد طبقة اجتماعية معينة، ويوحد مصالحها فهو«شكل الوعي الذي يخلق التجانس بين أفراد المجموعة الاجتماعية، ويؤكد إحساسها بأنها تكون وحدة متكاملة في مستويات وجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي»[1]، من هذا المنظور لنا أن نؤكد أنه الوعي الذي ينهض بالمصالح الطبقية، وبأهدافها المشتركة اجتماعية وسياسية واقتصادية في وقت يشكل الراهن بالنسبة لها، انطلاقا من مدى استيعاب الكاتب للواقع وإخلاصه لمقتضياته لذلك سماه **غولدمان** وعي قائم كونه واقعي حقيقي.

ينطلق الوعي القائم (الفعلي) من الواقع، وهو ينقل تصوّر جماعة لوجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، والسّياسي، وعلاقتها مع الجماعات الأخرى، وعرَّفه **غولدمان**، على أنه أي «الوعي الفعلي هو الوعي النّاجم عن الماضي، ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع، انطلاقاً من ظروفها المعاشة والاقتصادية والفكرية والدينية والتّربوية».[2]

يبدو من خلال هذه المقولة أنه وعي بسيط، ينطلق من الواقع، ويحاول تفسيره انطلاقا من مساءلة الماضي وأحداثه، بصرف النّظر عمّا إذا كانت الطبقة التي يحرّكها هذا الوعي، تشكل القلة الحاكمة أو الأغلبية المحكومة ففي كلتا الحالتين، فالوعي الجمعي الذي يمتلكه الأفراد، لا يرقى لأن يكوّن رؤية شمولية للمستقبل، مما يجعل هؤلاء الأفراد، يتحرّكون ضمن أُطرٍ ضيّقة نابعة من منظورهم البسيط، إذ يعتمدون أساساً على سيرورة الأحداث، في الزمن الماضي وما أفرزته من حقائق اجتماعية في الزمن الحاضر، دون القفز لتشكيل رؤية استشرافية للعالم، وهو أمر لا يتأتَّى إلاَّ لفئة نخبوية من الكتَّاب والمفكرين، الذين يستطيعون بلوغ رؤية للعالم لطبقة معينة، ذلك أن «كل عمل أدبي يجسّد، ويبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة، أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي

---

[1] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 195.

[2] جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ص: 40.

بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفّر ذلك إلا للكتاب والمفكرين الكبار دون الصّغار منهم الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما، ويقتصرون على وصفه».[1]

يعني هذا أن الوعي القائم وظيفته وصفية استقرائية، لواقع قائم، بشكل فعلي، ويكتفي راصدا بنقله بصورة مباشرة، دون قدرة على تحويله إلى رؤية ممكنة، تعبّر عن تحوير جزئي أو تغيير كلي للواقع الاجتماعي.

بعد الوقوف عند دلالة الوعي كإجراء وعلاقته بالواقع الاجتماعي جاز لنا، أن نتحرى صورته في الرواية محل الدراسة «**دم الغزال**»، إذ نجد دلالة هذا الوعي موزّعة عبر أقسامها الثلاثة: «**ما قتلوه وما صلبوه**»، «**منطقة الأنبياء**»، «**مرزاق بقطاش**».

مصطلح الوعي القائم في "**دم الغزال**" يشتغل عبر خطين متباينين، حيث يبدو سؤال السلطة، المسيطر على السّرد من منظور (البطل/السّارد)، الذي ينتمي إلى طبقة السياسيين ولكنّه يرفض ممارساتهم ضمن تصوّرٍ أيديولوجي ثنائي، حيث تمثّل شخصية (السّارد/ البطل) هنا الطبقة المعارضة، للطبقة الحاكمة بالأغلبية «فالشخصية تنوب عن الفئة الخاصة التي تنتمي إليها، من خلال الإلحاح على مواصفات قائمة داخل الجهاز الأيديولوجي للطبقة».[2]

يظهر ذلك من هيمنة السَّارد ونقده للقيم الموجودة في الأيديولوجية المعاكسة لطبقته في إطار جدلي، ومن هذا المنطلق سنحاول تتبّع دلالة الفكرة بين وعي السلطة السياسية ووعي البطل.

1. وعي انتهازي مصلحي (وعي السلطة):

يتأسس خطاب رواية "**دم الغزال**" على نمط من الوعي السياسي القائم على الاستغلالية ومراعاة المصالح الشخصية، من قبل الطبقة السياسية المتولية لأمور الحكم في الجزائر، ومن منظور الذات السّاردة المتماهية مع الكاتب (**مرزاق بقطاش**)، الذي ينتمي إلى الطبقة ذاتها، لكن في شقٍّ مناوئ لها، حيث يعلن منذ بداية الخطاب، انفصاله

---

[1] المرجع السابق. ص: 41.

[2] عادل ضرغام. في السرد الروائي. ص: 64.

الكلي عن وعيها المتسلّط وتوجهها الأيديولوجي السياسي، مما يشير إلى أن مصطلح الوعي «وثيق الصّلة بالأفكار والمعتقدات، التي تجمع أعضاء مجتمع معيّن أو شريحة خاصة من أعضاء بهذا المجتمع يقفون في موقف معارض أو مباين لشريحة معيّنة في إطار ذلك المجتمع».[1] وهنا هي الشريحة السياسية ومع بداية النص ندرك أننا نقرأ الحدث من منظور الشخصية السّاردة المتماهية مع الكاتب، في خطاب يحدّد الفضاء الروائي الذي يضم كل المكونات السّردية، اللغة والزّمان والمكان والأفعال. فاللغة في **(دم الغزال)**، ولاسيما في القسم الأول "ما قتلوه وما صلبوه" تمثل الزّمن القاتل، الذي لا يحتاج إلى تعيين، فقد عيّنه فعل القتل الذي لحق بشخصية الرئيس "**محمد بوضياف**"، بما لا يحتمل الشّك وأتى المكان ليبارك الفعل السلبي للقتل، فهو (المقبرة) التي تجسّد الوعي السياسي السّلطوي، في تشييع جنازة الرئيس المغتال إذ مثّلت حادثة تشييعه، تشييع لفكرة الثورة والتّغيير التي رافقت حياته واقعاً لافتاً، وبذلك كانت المقبرة وسيلة تعبير عن الواقع السياسي المتباين الرؤى والأفكار، بل حقّقت «غاية سلطة تحاصر ذاتها بمجتمع حاصرته منتهية إلى ثنائية المقبرة وحراس المقبرة».[2]

يتداخل التشكيل الروائي بين الفضاء المكاني والوعي، إذ يشتق **(مرزاق بقطاش)**، المقبرة من السلطة السياسية، وهذه الأخيرة من شرعية تغلّب وجودها القائم، وتنتصر لكيانها، حيث يستعيض السياسيون، عن شرعيتهم الفئوية بقضاء المصالح الشخصية وإغناء أرصدتهم وبقائهم الدائم في السلطة، وإن اقتضى الأمر، فليكن القمع والقتل إجابة عن سؤال التّعدد والاختلاف، ويسلط الكاتب الضوء على هذا الفضاء، لا لأنه موقع يقبع فيه الموتى من الشهداء والعظماء كما جاء على لسان بطله، بل بوصفه مكاناً تتجسدّ فيه إرادة السلطة وأفعالها، فتغدو رمزاً أيدلوجيا لفضاء أوسع وأشمل إنه فضاء الوطن الذي أضحى مقبرة لأهله.

لكن مسمّى السلطة يبقى في "**دم الغزال**"، يتميّز بالعمومية، فالروائي، لم يخصّص أسماءً بعينها، ضمن النطاق السياسي الواسع، بل جعل ضمير الغائب (هم) ينوب عن جميع الممتهنين للسياسة والحكم في الجزائر، متّهماً بذلك السلطة بتجاوزات أيديولوجية

---

[1] المرجع السابق. ص: 66.

[2] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ص: 223.

ترجمتها سلوكات مادية ضمن فضاء الموت «**المقبرة المترامية الأطراف...جاؤوا لكي يدفنوا شخصية عظيمة في هذا المكان. لقد اصطلحوا منذ زمن على أنه مربّع للشهداء والرّجال التاريخيين، وقالوا إنّه لا يحقُّ أن يثوي فيه إلا العظماء بعد أن اتّفقوا فيما بينهم سراً على أنّهم عظماء. أمّا من خرج عن نطاق العظمة، بسببٍ من رأي مغاير أو معارضة بيّنة، فتُراب الدّنيا كلها يمكن أن يضمّ عظامه باستثناء هذه البقعة. هذا الاتّفاق العجيب فيما بينهم حول هذه البقعة يبعث على الاستغراب حقًّا، فهم لا يكادون يتفقون على شيء آخر سواه، لاسيما وأن الأموال المنتهبة أمر طبيعي فيما بينهم معظمهم**».[1]

هذا المقطع السّردي، يبيّن بشكل واضح، أن الوعي السياسي القائم هو وعي فضفاض تحكمه الشعارات، والكلمات المفرغة من دلالتها الحقيقية تواضعت عليها الطبقة السياسية، المسيّرة لزمام الحكم في البلاد فكلمة "**عَظماء**" تحدِّدُ مدى انتهازية هذا الوعي، طالما ارتبطت بذلك الاتفاق غير المعلن بين أعضاء هذه الطبقة، فهم الذات وهم الموضوع، فقد قصروا دلالة العظمة على ذاتهم الجمعية فحسب.

تبيّن العبارة الأخيرة من المقطع السابق الذّكر "**الأموال المنتهبة أمر طبيعي فيما بين بعضهم**"، أن الوعي السياسي لهذه الطبقة الحاكمة، يقوم على شقّين، فكري يؤمن بعظمته الوهمية، كما أبرزته لفظة "عظماء"، وشقّ مادي يساند إرساء دعائم (فكرة العظمة)، بقوة الامتلاك للأموال. طالما أن التحكم السياسي نابع في الأساس من سطوة اقتصادية، في علاقة جدلية، متكرّرة إذ حاول الكاتب بذلك أن يدرك المجتمع الجزائري وفق نظرة شمولية، إذ ربط الحقيقة السياسية القائمة بالحقيقة الاقتصادية النّاتجة عنها، مما يدفعنا إلى القول بأنه وعي ذا «طابع سياسي حيث تتحكّم سيكولوجيا المصالح في التّطلع المعرفي».[2]

كلمة "معظمهم" تدفعنا إلى القول بأن هناك وعي مناوئ لهذا الوعي الانتهازي المصلحي، يتسم بالاعتدال لأن (معظمهم)، تستثني مجموعة محدودة وقليلة بالنّظر إلى

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث).د ط. الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص: 117.

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي). ص:22.

حجم الطبقة الأولى، وعلى مستوى السّرد يمثل هذه الفئة ذات الوعي السياسي المعتدل، صوت السّارد المتماهي مع الكاتب حيث يجعل من الرواية، بحثا عن قيم نبيلة وأصيلة في عالم سياسي متدهور فيه «تفرض السلطة حكايتها وترمي بما تبّقى إلى هامش مخذول»[1] إن بالموت أو بالعزل.

يقدّم الخطاب الروائي، مرة أخرى رسالة عن قتامة الوعي السياسي في الجزائر، الذي اتّسم وجوده بالطمع والحقد والدّناءة كعلامات محدّدة، ومؤشّرة لمجموعة بعينها، وهي الجماعة السياسية التي ينتمي إليها الفقيد "**محمد بوضياف**" في المستوى السطحي فحسب كمسمى، حيث أبعد بسبب حسابات سياسية، رغم أنه كان من المخطّطين للثورة، ربّما لأن الوعي السياسي بعد الاستقلال، لم يعد بحاجة إلى تعدّد الرؤى، والاختلاف الذي سيؤدي حتماً إلى التّغيير والثورة على ما هو قائم، بل سعى -أي الوعي السياسي- ودائماً إلى تثبيت المجتمع الجزائري، في حالة استقرار محدّدة، بما يضمن بقاء أصحاب هذا الوعي في مناصبهم القّارة، فثبات الوعي يضمن ثبات الواقع، وتغيير الوعي القرين بمجيء الرئيس بوضياف يتعارض مع بقائه حيا من منظور السلطة القائمة، مما يجعل السَّارد يصور هذا المشهد المأساوي بكثير من الحيرة، مزاوجاً بين صوته كذات لها وعيها الخاص بما حدث لذات لرئيس الذي يمنحه سلطة الحكي بصورة مقتضبة، ليكشف عن تعارض أنماط الوعي الذاتي للرّئيس، ووعي أهل السياسة كما سماهم، مشبّها إيّاهم بالحكام الجهلة وهو بالمتصوفين «**إنه أشبه ببعض المتصوّفة الأنقياء الأتقياء الذين يوغلون في عوالمهم ويحترقون احتراقاً أو تحرقهم الغوغاء والحكام الجهلة بتهمة الزَّندقة...قال عندما رجع إلى البلاد هذي يدي أمُدُّها للجميع، ومنذ ذلك الحين وأهل السياسة يؤدون أدواراً قد تكون ثانوية، لكنها أدوار قاتلة وجاء من يوجّه إليه الطَّعنة النَّجلاء، الرَّصاصة القاتلة**».[2]

تدل كلمة "**الجميع**" في السّياق السابق الذكر، على رؤية توفيقية بعيدة عن الإقصاء والأحادية، وهذه الرؤية لا تتفق مع وعي السياسيين، فيكون إسكات هذا الوعي بالموت، لأن هذا الأخير (الموت)، هو في النهاية إنهاء الوعي بعنصر الزّمن، لأن الإحساس

---

[1] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ص: 228.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 182.

بالزّمن يتطلّب التغيير، والموت كما نعلم هو توقف للزمن الوجودي ظاهريا على الأقل، لأن هناك حياة أخرى يقرُّ بها الروائي في عنونة قسمه الأول من رواية "**دم الغزال**" "ما قتلوه وما صلبوه" والذي يهمنا في هذا السياق أن مقتل الرئيس (بوضياف)، هو حدّ لشعوره بالزّمن ووعيه بالواقع، وإنهاء لرؤية قد تطالب بالتغيير «لأن ازدياد كثافة الإحساس بالزَّمن هو ازدياد لوتيرة الوعي بالحياة أي الوعي بمعاني القدرة على التّحكم والسّيطرة وفرض الإرادة، وهي المعاني التي تنتجها السلطة التي تغدو مطلباً لمتعدّد عبر تغالب واصطراع».[1]

تمتد هنا دائماً ثنائية العالم السُّلطوي إلى طبقة متحكمة في السلطة ومنتفعة منها، وأخرى تتحكّم بها السلطة فتقمعها وتُهمّشها بل تستغلّها لقضاء مصالحها.

يؤثث الرّوائي فضاءه السردي بتوظيف المشهد القرآني الدال على فداحة العقاب، بحجم عظمة التكليف والمسؤولية، فمتى انتفت الثقة بين أفراد الجماعة السياسية، كان لزاماً عليهم الحيطة والحذر، حتى لا يكون مصيرهم الموت، الحقيقة الذي أكدّها السّارد في قوله: «**إذ لاشك في أن كل واحدٍ من هذه الجماعة السياسية الموبودة يخاف على نفسه من أن تطير شعاعاً بفعل رصاصة أو شظية أو قنبلة أو تحت طير أبابيل يرسلها الله لمعاقبة القتلة في هذا الجمع**».[2] وضبابية الرؤية تؤكدها الجملة «**من يقتل من؟**»[3]، من الضحية ومن المجرم؟ في عالم السياسة، أم أنّها معادلة جدلية، تنقلب حسب طبيعة الظروف والأشخاص المتحكّمين في إدارة هذا العالم، وتسيير أموره وفق ما يناسبهم ولاسيما في زمن التّسعينيات الذي غير كل القيم وحوّل الاستثناء إلى قاعدة.

يواصل الخطاب السّردي تأكيد ملامح الوعي السياسي الانتهازي القائم، على التّصفية والاغتيالات، وليس لهذا الفعل السلبي من تفسير إلا إرضاء لأهدافهم وطموحاتهم وأطماعهم، ولاشك أن هذا القتل مرسوم سلفاً، حيث «**يأتون بشيخ طاعن في السّن يزعمون أنه سينقذ البلد من الجهل والجاهلية، ثم يقتلونه في يوم من الأيام لأنه لم**

---

[1] صالح زياد الرواية العربية والتنوير (قراءة في نماذج مختارة). ص: 293.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 183.

[3] المصدر نفسه. ص: 183.

يرض أذواقهم وأطماعهم، ألا لم يتركوه يموت من تلقاء نفسه؟ لقد كان شيخاً طاعناً في السّن !».[1]

إذا ما أمعنَّا النَّظر في كلمة "**يزعمون**"، فإنَّنا سنوسّع أفق القراءة والتأويل، لنقول بأن موت الرئيس "**بوضياف**"، خطِّط له مسبقاً من قبل فئة كشف السارد عن مراميها ولم يكشف عن هويتها، كما أن لفظة (الأطماع)، تثير موضوع السلطة، بوصفه مركز النزاع الذي أنتج في **(دم الغزال)** خطابين متلازمين، يدحضُ أحدهما -وهو خطاب السّارد- خطاب الآخر أي خطاب السلطة، التي تتجسّد عبر الأفعال والمصالح، فيكون بذلك الوعي قناعا لمصالح سُلطوية تمثل الحقيقة الآتية، للمجتمع من منظور الفئة الحاكمة، التي تقزّم دور المجتمع وتلغيه في سبيل تحقيق رؤيتها وأفكارها فحسب. فيكون بذلك استغلال المناصب السلطوية دافعاً هاماً في تكريس الانقسام والأحقاد في المجتمع، وذلك ما حدث للمجتمع الجزائري في التسعينيات.

يرى القارئ شخصية السلطة في "**دم الغزال**"، إذ تعبّر عن الزّمن التسعيني في الجزائر، وتمتد هذه الشخصية المتعددة (السلطة)، في حيّز الكتابة في الجزء الأول **(ما صلبوه وما قتلوه)** وعلى مستوى القيم، هي شخصية قاتلة (السلطة)، إذ إنها تحرّكت ضمن مجالين سلطة الموت وموت السُّلطة فـــ «بداية السلطة قتل ونهايتها خلع ومنفى أو قتل آخر»[2] ، وهذا بالفعل ما حدث مع الرئيس المغتال، فقد عاش في المنفى وإن كان اختيارياً لينتهي مقتولاً على مرأى المجتمع الجزائري موت تراجيدي، يوازيه التاريخ السّلطوي، فهما لا يلتقيان، سُلطة تطأ الممنوع (القتل) وتقدس المرغوب (المصلحة والسلطة). تلك هي حرفية فن القتل على يد السياسيين، كما وصفها السارد، ومنفذوه جماعة تضاهي الشيطان مكراً ودهاءً وحنكة في مقارعة الإنسان المقصود والإطاحة به في شرك الذنب أو الموت، فها هو السارد يتساءل عن هوية قاتل **بوضياف**، ليحدّد الإجابة في نهاية الأمر «**فمن يا ترى يكون قاتل الرئيس بوضياف؟ من قتل من؟...سوف يمضي الدّهر كله ولن تكون هناك نتيجة. القتل السياسي جُهنَّمي شيطاني، الشيطان نفسه يخجل من الذين ينافسونه في الشَّر...محمد بوضياف...من أهل السياسة الذين انتقلوا إلى**

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (185-186).

[2] فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية المعاصرة). ص:231.

العالم الآخر أمام الملايين من شهود العيان، ومع ذلك فإنه لم ينكشف أمر أولئك الذين يجذبون الخيوط في الخفاء والحقيقة هي أن القتلة معروفون، ولكنهم يعزفون على وتر الوقت، ينتظرون أن يهدأ الفوران الشعبي، والمعارضون، ثم يعودون إلى سابق ممارساتهم لكي يقضوا على هذا أو ذاك، أو كل من قد يعترض سبيلهم».[1]

الحقيقة أن الاستفهام المتكرّر في بداية هذا الخطاب، ليس إلا استنكارا لما تعرّض له الرّئيس المغتال، ورفض له من قبل السّارد الذي يلتقي مع الروائي إذ إن «إدراك العالم هنا غدا متأثراً بمشاعر وأحاسيس الروائي التي تلوّن الرّؤية، وتُضفي عليها طابع التَّأثير في المتلقي، وجعله على وفاق مع الروائي فيما يكتب».[2]

نكتشف رؤية الروائي الناقمة على الوعي السياسي الانتهازي، من خلال توظيفه لفكرة الحوار الداخلي، الذي ينم عن حالة اللاتطابق بين وعي البطل بعالمه السياسي - الذي ينتمي إليه اسمياً فحسب- ووعيه بذاته، وهذا ما تبيّنه أسئلة السارد التي يطرحها ثم يجيب عنها هو ذاته حتى تُجلي للقارئ مدى وضوح غايات السلطة، والأساليب التي تستخدمها لتُبقي على وعيها القائم، وتجابه بذلك أي فكرة مناوئة قد تحمل في رحمها دعوة للتغيير، لذلك فالسلطة تشُنُّ حرباً معلنة ضد كل فئة معارضة وتسعى إلى اختفائها بقسوة متناهية، حيث يمثل لهم السّارد في **(دم الغزال)**، بالوحوش البشرية التي لا تحترم ضحاياها، فـــ «**حتى الوحوش تحترم ضحاياها، إنّها تتعامل معها بنبل وشرف، أما نحن فنرميها بالرّصاص من الظّهر والقفا على الرّغم من أنّها طعنت في السّنِ...الجريمة عندنا تدّعي أنها سياسية، ولكنها أبعد ما تكون عن السّياسة، إنّها جريمة وكفى يرتكبها جماعة من النّاس أصحاب المصالح، وتتوقف عند هذا الحدْ**».[3]

ويعلن هذا الخطاب صراحة، أن سياسة التَّصفية والقتل المدبِّر له سلفاً، وجريمة الاغتيال يحكمها وعي مصلحي بحت لا غير، هو وعي فئة، لا تؤمن بأي قانون، فصديق اليوم عدو الغد، والعكس صحيح في منظورهم، ولكن الثابت في وعيهم هو أن المصالح دائمة.

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (186- 187).

[2] ناصر نمر محي الدّين. بناء العالم الروائي. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2012، ص: 48.

[3] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 189.

هي الغاية التي تبرّر أفعالهم، فـ«**محمد بوضياف جاءهم بفكرة إحقاق الحق في هذا البلد، بعد أن وقع التّهارج وأكل كل واحد ما ليس من حقّه، فكان أن رفضوه لأنه أقلق مشاريعهم وخلخل حساباتهم**».[1]

يتسلسل الخطاب بصورة منطقية، إذ يربط السّبب بالنّتيجة فالدافع وراء مقتل الرئيس (**محمد بوضياف**)، حسب السّارد هو أنه جاء برؤية مخالفة، لمن يديرون، شؤون الحكم والسياسة في الجزائر زمن التسعينيات، ولئن ارتبط زمن الحكي بالمتخيل الروائي الذي يحدد تتالي الأحداث في النص الروائي، فإن «زمن المحكي يصوّر لنا ارتباط النص الروائي بالعالم الخارجي، أي تاريخية الأحداث المشكّلة للنَّص، والتي تجعل الروائي يظهر بصورة الإنسان المتأثِّر سلباً وإيجاباً بأحداث تاريخية عاشها أو أحسَّ بها».[2]

يحق لنا القول أن الروائي (بقطاش)، وظّف التاريخ عبر شكل السيرة الذاتية، حيث تدور أحداث الرواية كلها حول شخصية البطل «الذي تعتبر حكايته النواة الأساسية للرواية، ولكي يتحقق حضور التاريخ، في النص الروائي، لابد من فاعل يقوم بذلك، وهو عادة ما يكون الرّاوي أو الشخصية بوساطة سرد أحداث محايثة لزمن الحكي»[3] ، أو بالاسترجاع، وأكيد أن هذا التوظيف ذو وظيفة دلالية، وهي القبض على اللّحظة التاريخية، وهي لحظة تشييع جنازة الرئيس المغتال، ضمن فضاء المقبرة الذي يشير إلى الوطن والظروف السياسية، والنَّظرة إلى هذه الشخصية ومصيرها في إطار نشاطها عبر التاريخ، حيث تسهم في تحقيق الإيهام بالواقع بالنّظر إلى الأفكار السياسية التي جسّدها النص، والتي تعبّر عن واقع التسعينيات، وتبعاً لذلك فالسياسة من منظور السّارد «**هي فن القتل على الرّغم من أنّها في جوهرها فن البناء**»[4]

هذا يبينّ أن السياسة في الجزائر زمن التسعينيات، انحرفت عن مسارها الحقيقي وهو البناء، لتنتهج مساراً منحرفاً وهو تهديم منظومة القيم الاجتماعية، وأولها اتخاذ القتل وسيلة للبقاء في السلطة «**ثلاثون سنة كاملة من المؤامرات والأطماع والأحقاد**

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 193.

[2] علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. ص: 45.

[3] المرجع نفسه. ص: 46.

[4] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 194.

والدّناءات، بل هي أكثر من ثلاثين سنة، أو ليس معظم الحاضرين في هذا المربّع الوهمي، من الجيل السيّاسي الذي اضطلع بأدواره الأولى منذ بدايات الحرب العالمية الثانية؟ جيل تتراوح أعماره ما بين الخامسة والخمسين والثمانين، والرّاحل الفقيد يبلغ من العمر خمساً وسبعين سنة».[1]

يقرن السّارد هنا فساد الحاضر. بخلفياته في الماضي فسادُ تُجليه **(المؤامرات، الأطماع، الأحقاد، الدّناءات)**، وهي كلمات تبين التّحول في مسيرة جيل الاستقلال حيث «تحوّل من عامل نبيلُ يناضل من أجل قضايا نبيلة ضد الظلم إلى فاعل ينتج الفساد والظلم معاً، تظهر قوته التّدميرية في تراكمه عبر القنوات، تدمير الذات، وتدمير الآخر ولو بالقتل».[2]

يصبح المكان عنصراً ضرورياً لدفع السَّرد، وتطويره إذ يجعل الروائي من فضاء "المقبرة" جامعاً لشتى الأطراف المتناقضة، والأطياف والسياسية والأيديولوجية المختلفة منذ عهد الثورة المباركة وحتى حاضر الموت، وبشكل أخص المربع الرّخامي حيث «**تاريخ الجزائر كلّه يتجمع في هذه اللحظات ضمن هذا المربع الرّخامي المهزوز، الأحياء والموتى، الثُّوار واللاّثوار، الوطنيون والمصاليون، جبهة التحرير الوطني، الاشتراكيون وأشباه الشيوعيين، الإسلاميون والملاحدة، وهم بمجرّد خروجهم من المقبرة سيعودون إلى سابق عهودهم في المناورات والدَّسائس، هذا يريد مكان ذلك الوزير، وذلك الذي أثرى في طرفة عين يريدُ أن يضاعف ثروته ويتّخذ زوجة جديدة، تكون في مستوى ثروته وما استجدّ في أعماقه الخبيثة من أطماعٍ**».[3]

هنا يقدم الحدث الروائي وفق إحداثيته الزّمانية، والمكانية، الأولى توضحها كلمة "**التاريخ**"، والثانية، "**المربع الرّخامي**"، ليصنعا معاً الفضاء الدّلالي، الذي يؤسسه حدث التشييع، والشخوص الذين جسّدوا الحدث، برغم اختلاف رؤيتهم للسلطة، إلا أنهم اتفقوا جميعاً في الطريق المؤدي إليها، والعوامل المساعدة على البقاء فيها والاستئثار بها، دسائس وتطلع لاقتحام السلطة والاستيلاء عليها عنوة، ومضاعفة النَّهب كطريقة لمضاعفة

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 181.

[2] الشريف حبيلة. الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة). ص: 168.

[3] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 188.

الثروة. ولاشكَّ أن تبنّي مثل هذا الوعي السياسي والإيمان به، يتبعه حتماً تغييرا في الوعي الطبقي الاجتماعي، فرجل السياسية إذا ما تقلَّد منصباً في السلطة، وجب عليه تغيير حياته الخاصة (الشخصية)، بما يتلاءم مع تطلّعاته الجديدة. ومن هذا المنطلق نلمس خصوصية فضاء المقبرة «فهو ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنَّه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكوّنة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرّد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدّرامي للأحداث».[1]

يمكننا القول أن الروائي **(مرزاق بقطاش)**، أثناء تشكيله للفضاء المكاني في هذا السّياق السّردي، قصد لأن يكون منسجماً مع المفارقة، التي أراد أن يصوّرها بين الطبقة السياسية، وطبقة الشعب، ليكشف لنا عن الحالة الشعورية لبطله إزاء الطبقتين، إذ يشير إلى ذروة الإقصاء والانتهازية، التي تتّسم بها الطبقة السياسية ورؤيتها الفوقية لطبقات الشعب المختلفة التي لا تملك أي حق وخاصة التعبير عن أرائها، ولكن إذا ما تعلّق الأمر بالموت فهي المستفيد الأول، وهذا يترجم رؤيتها الضيقة ووعيها التهميشي الذي تجسّده كسلوكات مادية، فتجعل من الشعب عبداً للسيدة المتسلّطة، وتنظر إليه، نظرة المنقاد الذي عليه أن يطيع أوامرها فحسب، وهيهات أن يلتقي هاذين الطّرفين، ذلك أن طبقة الشعب منعدمة الوجود من منظور السياسيين السلطويين حسب الروائي، الذي يحكي على لسان بطله حقيقة هذه العلاقة الموجودة فعلاً، المنفية وعياً «**أما الغوغاء، أما الرّعاع، فلا وجود لهم أصلاً، إنّهم قطيع المذابح، لا يصلحون إلا في زمن العنف، والاندفاع الأرعن، وعندما يتعلّق الأمر بالديمقراطية، بالإدلاء بآرائهم على هواهم، فذلك من سابع المستحيلات**».[2]

هذا الوعي التمييزي يؤكدّه الروائي على لسان (بطله /السارد) في مقام دفن الرئيس **بوضياف**، حيث يقف الشعب مبعداً لا يملك الحق في مواراة جثمان الرئيس التُّراب، لأن ذلك حق النَّخبة السياسية وحدها، فكان الوصف التقنية الأنسب، في إجلاء عناصر الصورة السّردية التي أرادها تهكمية، تقزيمية لهؤلاء المشيعين الذين شبّههم بمن يناصرون فريقاً كروياً، حتى تُبحَّ أصواتهم لكنهم يُمنعون من لمس الكأس، فهم بكوا

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية). ص: (29-30).

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص:188.

الرئيس وشيّعوه لكنهم مُنعوا من تَوديعه الأخير، أما من يضطلع بهذه المهمة الاقصائية للجماهير، فلم يكشف عن هويته، وجعل الأفعال مبنية للمجهول «**قيل للمشيّعين بطريقة غير مباشرة أكثرتم التّهريج في الشوارع، وقد حان الآن دور النّخبة من أهل هذا الوطن، لكي تضطلع بمواراة جثمان الفقيد، ألا ما أشبه هذا المشهد كله بمشهد أولئك الذين يُناصرون فريقاً كروياً حتى تبح حلوقهم ويُمنعون في آخر المطاف من لمس الكأس، التي يفوز بها فريقهم مقارنة، في غير محلها، ولكنها تنطبق غاية الانطباق على هذا المشهد كله رجال الأمن وضعوا الحواجز بين الجماهير وبين المقبرة على بعد كيلومتر حرام على الغوغاء أن تزعج هذه النُّخبة السّياسية، وبالمقابل لا يحقُّ لهذه النُخبة أن تسمع صوتاً آخر غير صوت الإمام الذي سيقود صلاة الجنازة على روح الفقيد**».[1]

يبرز الوعي الطبقي، على أساس التّمييز السياسي، الذي يكون متبوعاً بتمييز اجتماعي والدليل كلمتي "**غوغاءُ** و"**النّخبة السياسية**" اللتان تلتقيان عبر مساحة نقدية، انطلاقاً من رؤية سياسية، تمثّلها الفئة السياسية التي تقدّمت لدفن الرئيس "**محمد بوضياف**"، بوصفها الفاعل الوحيد. الذي يستوعب طبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، لأنها المخوّلة بتسيير شؤون الطبقة الأوسع "**الشعب**"، فيتحقق بذلك نقدها لهذه الفئة رغم اتّساعها، لأنها أقل فاعلية فيصفها الخطاب بـــ"**الغوغاء**"، وإن جاء الخطاب مبنياً للمجهول، ولم يحدد المُرسل فيه واكتفى بتحديد المرسل له "**الغوغاء**"، فيمكننا تأويل الطرف المجهول بأنه ينطقُ باسم الوعي السُّلطوي ويترجم رؤيته لعامة الشعب، ومن خلال خطاب غير مباشر يظهر سلطة ترميزية نمطية، تؤمن بالمصلحة الخاصة والتهميش لعامة الشعب، أي إنها مفعمة بالتَّمايز الطّبقي.

إكتفى الروائي بالإشارة إلى فساد السلطة، وخدمتها لمصالحها الضّيقة، وإهمالها لمصالح الشعب والوطن، ورؤيتها الدُّونية لمختلف طبقاته البسيطة، فنابت الإشارة إلى هذا الجهاز السّلطوي بصورة الجمع، دون التَّخصيص ولا التَّصريح فكانت هذه الملفوظات (**النّخبة السياسية، الجيل السياسي الذي اضطلع بأدواره، الجماعة السياسية الموبوءة، خبث السياسيين، القتل السياسي جهنمي**)، إشارات دالة على سلبية الوعي المصلحي

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 180.

الانتهازي للسلطة، ويبدو أن هذا التلميح من الكاتب ورغم أنه، أقرب بأن الفكرة هي ما يهمه وليس الشكل في القسم الأخير من رواية "**دم الغزال**" المعنون باسمه "**مرزاق بقطاش**"، مما يحملنا على القول بأن ما كتبه يمثل قناعته الشخصية، حيث يقول:«**المهم في نظري هو السّرد، هو أن يقول الكاتب الروائي شيئاً، حكاية، أمّا التَّلاعب بالشكل وبغيره فلا يكاد يقدم رواية حقيقية**».[1]

أما عن هذا التّرميز، فإن كانت لغة بقطاش ليست لغة مجازية بالدّرجة الأولى، أي لا تتكئ على الصورة الفنية، فإنها مالت إلى الغموض في بعض الأحيان، والمجاز والتكثيف لا يعني أن تهمل الرواية المألوف من التعابير فتختص بلغة معينة، فاحتفاء الخطاب السردي ها هنا بما هو مألوف، ومعروف في حياة الجماهير، من منجز عناصرها الفنية الرئيسية، بالنّظر إلى أن السّرد الروائي، يرتبط بالواقع الاجتماعي والتاريخي والسياسي.

لاشك أن الروائي **(مرزاق بقطاش)**، من خلال عدم بوحه ببعض الحقائق والأسماء، حرص أن يبين وعيه بعالمه السياسي، وتجلى ذلك الحرص من خلال إثارة الإستفهامات والأسئلة وتعميق حالة التشكيك لدى القارئ، حتى يعيد قراءة واقع التسعينات بعد ربطه بالتاريخ الماضي، في ضوء شهادة أحد السياسيين الذين عاشوا ملابسات ذلك الزمن وغموضه إنه الروائي **(مرزاق بقطاش)**.

بعد الوقوف على وعي السلطة وجب الوقوف على الوعي الرافض لممارساتها، إنه وعي البطل المتماهي مع الكاتب **(مرزاق بقطاش)**.

2. وعي البطل الرّافض للوعي السلطوي:

يتحرّك الوعي القائم في "**دم الغزال**" ضمن ثنائية ضدّية هي (السلطة والبطل)، كما رأينا ذلك فيما سلف، حيث يتجلّى وعي البطل بصورة لا تحتمل الشكّ أو الرِّيبة، ضمن بنية ذهنية قائمة، يشترك فيها قطاع واسع من المجتمع، إن لم نقل كلّه، هذه البنية تقوم أساساً في رؤيتها للظّواهر والوقائع السياسية على ما هو واقع بالفعل، في المحيط الخارجي للبطل. حيث يطالعنا البطل (المتماهي مع الكاتب)، ناقماً على السلطة رافضاً لممارستها، التي اهتمّت خاصة بتلبية مصالحها الخاصة دون العامة، ويظهر هذا النَّقم

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص:239.

والرَّفض بشكل صريح في القسم الأوّل المعنون بـــ«**ما قتلوه وما صلبوه**»، حيث استخدم الرّوائي ضمير "الأنا" بما لا يدع مجالاً للشّك، في أن الخطاب صادر عن الذّات السّاردة التي تعبّر عن وعيها الذاتي بمحيطها السياسي، بقناعة لا يشوبها أي تردّد.

يبدأ البطل (**مرزاق بقطاش**) خطابه باعترافٍ صريح، يبوح به لقرائه يرسله كاعتذارٍ، فهو ينتمي إلى طبقة السياسيين ظاهرياً فحسب، حيث يقول: «**أنا مرزاق بقطاش، من ضمن المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحداً منهم، مع أنني لستُ بالسياسي، وأكره السياسة والسيّاسيين، ولا أرى الخير فيهم أبداً حتى وإن كانت نيات البعض منهم حسنة، أنا واقف في زاوية من هذا المربع الذي انكسر شكله الآن بفعل الواقفين في جنباته وفي زواياه وفي القلب منه، عدد كبير منهم عرفتهم خلال حياتي في الصّحافة، لكنَّني ما شعرت بالارتياح حيال أي واحد منهم، قد يكون هذا الاعتراف متأخراً، شديد التَّأخر لكن لا مناص من الإفضاء به في هذه السطور التي أريد لها أن تكون جميلة وصادقة معاً**».[1]

هذا الإقرار الصريح الذي وجّهه البطل **مرزاق بقطاش** لمتلقيه، والذي يخص معرفته بعالمه السياسي، نابعا من إيمانه، بأن وعي الفرد الواحد لا وجود له، بعيداً عن الجماعة، حيث يولد من خلال التواصل الاجتماعي مع مجموعة بشرية ينتمي إليها، تشاركه في منظومة أفكاره، فيتحدّث بصوت جهوري معُلن، كاشفاً عن رغبته في التواصل مع مجتمعه، وهذا ما يقرّه **باختين** إذ يرى أن الوعي الفردي لا يتشكّل إلاَّ داخل وبالوعي الجماعي.

وبقطاش إذ يعبّر عن وعيه الذاتي المعارض لوعي الطبقة السياسية الحاكمة، فهو يؤكد أن «الإيديولوجيا السياسية المفردة، لا ينبغي النّظر إليها على أنها متماسكة مع نفسها إلى أقصى الحدود، فكل إيديولوجيا لابد أن تنتج ما هو ضدّها في بنيتها ذاتها».[2]

مما سبق يمكننا القول أن كل وعي أيديولوجي، حتما يحدّد مساحة اختلافه مع أيديولوجيات أخرى حول مختلف الرُّؤى والقضايا سياسية، اجتماعية، اقتصادية، وهو

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (180-181).

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والأيديولوجي (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النقد الروائي). ص: 16.

بالتَّالي يخلق في ذاته الوعي المعاكس له، وكذلك هو وعي البطل الرّافض لوعي السلطة القائم، فهو يتعارض معه مطلقاً بل يجعله وعاءً لكل المفاسد والأزمات، فتكون بذلك رؤيته بحث عن قيم أصلية ونبيلة، في عالم سياسي متدهور، هذه القيم تبدو صعبة المنال.

يعلن البطل حيادية وعيه، المعارض لوعي السياسيين، ليشمل بذلك طبقة شعبية واسعة، قائلاً: «**أشهد الله على نفسي أني لا أحب أن أقف مع أحد، ألا أساند أحداً، لأنني لا أرتاح للسياسيين، ولكن الظروف جاءت عاصفة داحرة، فالذي لا يشتغل بالسّياسة، وجد نفسه في قلبها والذي يهيمُ بها عشقاً منذُ أمدٍ طويلٍ، أُبعد عن ساحتها إبعاداً كلياً**».[1]

يعبر الخطاب السّردي السّابق، عن رؤية البطل **(بقطاش)**، الذي يبدو مسلوب الإرادة، يتحرّك وفقاً لسلطة، تحدُّ حريته، وهي السلطة السياسية التي تخضع لمعادلة (الممنوع مرغوب) والعكس صحيح، ولكنّها تبدو رؤية غامضة، فالبطل لم يكشف عن الظروف العاصفة التي أجبرته على دخول عالم السياسة، ربما يقصد أن الظروف الاستثنائية التي عاشتها الجزائر في التسعينيات أجبرته أن يهمل رغبته الشخصية، ليحقق مصلحة الشعب والوطن، وتلك هي السلطة العليا التي ملكت عليه إرادته ودفعت به إلى التّعامل مع السياسة وأهلها، فكان توجيه الخطاب تبعاً لذلك مرتبطاً بسلطة الأنا الساردة، فالمتأمل لرواية "**دم الغزال**" يدرك أنها «تتخذ من الأنا الساردة مركزاً لها، بحيث تقدّم سارداً يكشف عن عقيدته وقيمه الخاصة داخل الإطار السردي، وإذا كان السّاردْ متطابقاً مع البطل في إطار (استخدام ضمير الأنا) فإن مركز التّوجيه الأساسي يتشكل بالتّدريج في إطار تلك الأنا، ومن ثم ينتفي عنصر الحياد».[2]

يطعم هذا الوعي الرّافض للسلطة السياسية بلغة وصفية، تركّز هذه المرة على الرّبط بين صفات السّياسيين وأفعالهم، وفق منظور (سوسيو-سياسي)، حيث تتحول شخصية البطل السّارد إلى نمط يعكس وعياً آنياً أيديولوجيا، للتعبير عن الواقع السياسي، وتتخذ من الوصف الغيري للشخصية السياسية الموصوفة، وسيلة تفصح بها عن طبيعتها من خلال صراعها مع عالمها المحيط، فيكون وعيه نسقا مضادا للوعي السّائد الآني،

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 182.

[2] عادل ضرغام. في السرد الروائي. ص: 50.

وكسراً لهيكله المزيّف، ويكشف ضمير المتكلم عن ذلك «**لقد بت مؤمناً بأن الضّباع توجد في كل مكان...لم أعد أثق في أحدٍ من السياسيين وممن يدور في فلكهم بوجه خاص، لو كانت الجثث تباع في المزاد العلني الدّولي لوجد في هذا المكان من يتجرّأ على اختطاف جثة هذا الرّئيس القتيل. هذا دماغ الرئيس محمد بوضياف فمن يشتري؟ ولكن التراب يرحم كما يقول عمي كلما شارك في جنازة من الجنازات**».[1]

تبدو اللغة في هذا المقطع السردي محدودة، من حيث عدد الكلمات المحيلة على فئة السياسيين، لكنها في الوقت ذاته شاسعة الإيحاءات والدلالات فلفظة "**الضّباع**"، تحتمل دلالات متعدّدة: كالوحشية، والافتراس واللارحمة في التعامل مع فرائسها، فهي تأكلها حيّة، كذلك توحي بدلالة مجازية مفادها السلطة التي تجهز على ضحاياها ممن يحاولون إفساد مشروعها الاستغلالي. أما لفظة "**مؤمنا**" قبلها **(لفظة الضباع)** فهي تؤكد بما لا يحتمل الشّك قناعة الأنا السّاردة أي البطل الذي ينفي ثقته تماماً في كل السّياسيين دون استثناء. لأنه يدرك حق الإدراك أنهم لا يتوانون عن أفظع السلوكات، ممثّلاً لذلك باختطاف جثة الرئيس المغتال، وتخصيص **(دماغه)** بالبيع وفي هذا ما يشير ترميزاً إلى موطن الأفكار والوعي، فالبيع المعنوي يعادل الموت المادي، إذ يذهب **(البطل/بقطاش)**، المتماهي مع الكاتب إلى حدٍّ بعيد في تخييل ما يجرؤ عليه السياسيون، مستغلاً التّعارض الكائن بين طبيعتي المتخيّل والواقع، الأوّل بوصفه إنتاجا فكريا ذهنيا ذاتيا، والثاني كحقيقة مجسّدة موضوعياً وهنا يمكن الإقرار بـــ «اشتراك كل من الواقع والمتخيل في تواتر الواقع في المتخيّل وفي الواقع، ولأن المتخيّل يحيل على الواقع، والواقع يحيل على ذاته، هذه الوظيفة تبيّن تلاحم المفهومين والعلاقة المتينة التي تربطهما».[2] هذا ما يحقق تكثفاً دلالياً كنتيجة منطقية للجمع بين المحتمل والموجود.

يستعين الروائي غالباً بتقنية الحوار الداخلي أي المونولوغ (Monologue)، وهو حديث البطل مع نفسه في **(دم الغزال)**، والذي سيطر على الخطاب الروائي باحثاً في العالم الداخلي للبطل، مختصراً المسافة بينه كشخصية سردية، وبين القارئ كمتلقّي لخطابها المشحون بالحالة النفسية المرتبطة بوعي البطل ورؤيته للسياسيين، حيث يقول:

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 183.

[2] حسين خمري. فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية). ص: 43.

«وكان أن رددتُ بيني وبين نفسي: ولم يتركوه يموت من تلقاء نفسه؟ لقد كان شيخاً طاعنا في السنّ. جملة قد تتحول إلى سمفونية تتكّرر، على مختلف المقامات الموسيقية. ولكن شريطة أن تقع بين يدي موسيقي خارق...ذلكم هو الخبر ! ولن أقول مع المعّري: تعبُ كلها الحياة...وإنما أردّد: متعبون أنتم أيّها السياسيون...ومجبولون من وحول المستنقعات ! ولكن الغضب لا ينفع. فالسياسيون على ما يبدو، يروقهم أن يروا خصومهم غاضبين. إنها هواية محبّبة إلى نفوسهم. المهم هو ضبط النّفس، وينبغي لك أن تضبطها، يا هذا وأنت تصافح مكرهاً مرغما، هذا الوزير وذلك الحزبي العتيق وذلك العسكري..كن بارداً، كن صقيعياً أمام هؤلاءِ».[1]

فالبطل **مرزاق بقطاش**، يعلن خصومته لهؤلاء السياسيين الذين خُلقوا من منابع قذرة، فلفظة **(المستنقعات)** تنبئ بذلك، لكنه سرعان ما يتمالك نفسه، ويظهر نوعاً من الحكمة في التعامل مع الخصم السياسي، بما تقتضيه الظروف، ونلمس من هذا الخطاب المناجاتي امتزاج رؤية البطل لنفسه مع رؤيته الأيديولوجية، حول عالمه المحيط بما يضمن مقاومته الداخلية للفعل الخارجي، فيصبح رفضه الذاتي لما حوله واسطةً لبناء رؤيته الفكرية المتعلّقة بعالمه. حيث«إن وعي الذات عند البطل وهو يحتوي مجموع عالم الأشياء في الرواية، لا يمكنه إلا أن يحاور وعياً آخر، كما أن حقل رؤيته، لا يمكن أن يوضع إلا بجانب إيديولوجية أخرى، وأمام هذا الوعي الذي يتلبّس بكل شيء، فإن الكاتب لا يمكنه إلا أن يضع في المقابل عالماً موضوعياً، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المُساوية».[2] وفي هذا المقام هو وعي السلطة السياسية الحاكمة.

نلمس اللغة المحللة بصورة عميقة في الفقرة الآتية:**«وهل أنا سياسي فأقوى على فهم ما يجول في خواطر هؤلاء السياسيين من حولي؟ على أنني كنت صباح ذلك اليوم قد قلت بيني وبين نفسي: تقتلك الفئة الباغية، تماماً مثلما قال رسول الله لأحد الصّحابيين الأجلاء الذين لقوا مصرعهم خلال عهد الفتنة».**[1]

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (184-185).

[2] حميد لحميداني. النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي). ص: 79.

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (187-188).

ولنتأمل بإمعان، ندرك ما يكتنف الخطاب اللغوي من تأرجح بين التصريح تارة، والتلميح تارة أخرى، فالروائي يراوح بين خطابين خطاب ذاتي للبطل، بقطاش، وخطاب غيري، ضمّنه في الخطاب الأول هو خطاب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مزاوجة تكشف عن حالة الصراع الداخلي والتساؤل الأول، يكشف عن فعل التصريح الذي يقرُّ بنفي البطل انتماءه للفئة السياسية، وهذا النّفي مجازي يتجاوز الحقيقة ليشي بالخطاب التّلميحي، فاختلاف البطل عن الفئة المشيّعة لجنازة الرئيس وعياً ورؤية سياسية، سيقوده حتماً إلى ذات المصير الذي لقيه الرئيس بوضياف أي القتل، فهو يستشرف مصيره عبر هذه العبارات، و(**الفتنة**) كما وردت في هذه الفقرة تحمل دلالة تصفية النُّزهاء، الذين لا يقبلون الفساد، وهذا ما أشار إليه من خلال هلاك أحد الصّحابيين الأجلاَّء. ومما سبق نستطيع أن نؤول خطاب البطل، بأنه أراد على الأرجح بالفئة الباغية السلطة السياسية الحاكمة، وبالفتنة أزمة التّسعينيات.

يستمر البطل، السّارد في التعبير عن حيرته إزاء تناقض الأوضاع السياسية في الجزائر، معتمداً صيغة التساؤل «وقد استعمل السّارد هنا السؤال للإخبار لا بحثاً عن الخبر. عملية القلب هذه جاءت مناسبة لحالة الحيرة والقلق لدى الشخصية الروائية».[1]

فالبطل (**مرزاق بقطاش**) ما يزال يناجي صوت ذاته، ويسائلها عن أمورٍ استغلقت عليه، ولم يتبيّن السّبيل الذي ينتهجه وهو يشهد صراعا سياسياً، بين من يحكمون السلطة، ومن يسعون إلى الوصول إليها، ويتمنّى تبعاً لذلك لو أنه يستطيع اعتزال عالم السياسة وألا يكون له يد في صناعة أزمة، أقحم فيها الوطن حيث يتساءل: «**أين أقف أنا، يا ترى، بين هؤلاء وأولئك؟ إنسان يريد أن يفهم ما يحدث في هذا الوطن، ولا يكاد يتبيّن طريقه، موجة تدفعه وأخرى تسحله سحْلاً على رمال السياسة الحرشاء. وهل أنا في زمنٍ يسمح لي باعتزال النّاس كلهم؟ هل أستطيع اللّجوء إلى مغارة من المغارات أو جزيرة نائية حتى لا يكون لي ضلع في هذه الانقلابات التي يشهدها البلدُ مكرهاً مرغماً مهاناً**».[1]

---

[1] محمد معتصم. بنية السّرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير). ص: 162.

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 188.

وظّف الكاتب ها هنا، المكان والزّمان كعنصرين، يبثهما حيرته، إذ يسائلهما عبر مساءلة ذاته، والبطل لم يشر إلى المكان مغارة أو جزيرة نائية أو البلد، إلا من خلال وعيه الذي تشكّل من خبرته، التي أسهم زمن الأزمة في كينونتها.

والخطاب الروائي ذو طابع حيادي، في هذا السّياق، ونلمس ذلك في حيادية البطل، فمن يقصد بقوله: **(بهؤلاء وأولئك؟)** كما تظهر حياديته في إبطال مشاركته، في الحدث الذي عبّر عنه بلفظة **(الانقلابات)**، التي يشهدها الوطن، وهذا المشهد الدّاخلي الحواري يوحي بتوقف الزّمن، وكسر رتابة السّرد، «فالزّمن الملفوظ، أو المكتوب يتساوى بالزّمن الذي استغرقته القصة في المشهد الحواري، مما يؤدي فعلاً إلى إبطاء السَّرد، إبطاء يستغرق مساحة الحوار كلّهُ».[1]

حيث يصلنا كقراء إحساس بتوقف الزَّمن لبرهة ليفسح المجال لذات السّارد لتفصح عن وعيها الدّاخلي الذي يطفح بالتساؤلات والإشكالات وليدة الواقع، فها هو يقول: «**لابد لي من التّساؤل عن القاتل والمقتول، عن الثوّار وغير الثوار، وعن عشرات الأشياء الأخرى التي تولد في ذهني أو يفرضها الواقع فرضاً**».[2]

ويستعين الخطاب في **(دم الغزال)**، بتقنية الوصف لاستبطان الذات الساردة، ورؤيتها للعالم والشخوص، إذْ يركزّ البطل السّارد على الوصف المادي الذي يستنطق ملامح الوجه، لأن الوجوه من منظوره مرآة لوعي صاحبها وذهنه، وسبباً في استمرار السّرد، ويتماهى البطل مع الروائي قائلاً: «**الوجوه هي أساس الكتابة الروائية، لا يمكن أن أكتب قصة أو رواية دون أن أصف تقاطيع هذا الوجه أو ذاك. مستحيل علي أن أتقدم في السّرد دون أن آخذ بعين الاعتبار هذا العنصر الجوهري، أي الوجه أنا لا أعرف رواية جيدة لا يلعب فيها وجه البطل دوراً أساسياً فيها لو كتبت عن بوضياف في يوم من الأيام لقلتُ إن له وجهاً فرعونياً جبهة قوية، وعينان جاحظتان، وصوت ينفر من حنجرته نفوراً، وكذا كل يدفعني إلى الحكم عليه بأنه ثائرٌ مغرق في ثوريته، ومن ثم في**

---

[1] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة). ص: 122.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 192.

رومانسيته الحالمة، ولهذا السّبب خدعه القتلة وصوَّبوا رصاصاتهم إلى القفا والظّهر».[1]

نلاحظ لجوء الكاتب في الحكاية، إلى التواتر أي تكرار رواية الحدث الواحد، وهو مقتل الرئيس بوضياف عدة مرات، لأن هذا الحدث يعتبر مفصلياً، في تشكيل السّرد في **(دم الغزال)**، إلا أن ما يميز تناوله للحدث هذه المرة، هو أنه طعّمه بعملية وصفية، فأفسح المجال أمام التّقديم الخارجي لشخصية الرئيس المغتال، ليقرن ذلك بحكم على طبيعته، بأنه ثائر، ورومانسي، وهو سبب مقتله. وهذا المقطع مزيج بين أفعال حركية تربط فعل الكتابة السّردية أساساً بالوصف، فاختيار فعل بعينه هو اختيار لصيغة وصفية تساهم في تحديد طبيعة الحدث أو الوعي به أو طريقة التّفاعل معه، ويتضح ذلك من خلال النموذج السابق الذّكر، حيث تتعدّدُ الأفعال المشكّلة للغة السّارد مرتبطة كلها بشرط الكتابة السردية **(أكتب رواية، أصف أتقدم في السّرد، لا أعرف، لا يلعب، كتبت، لقلت، يدفعني، صوَّبوا)** ونلاحظ أن جل الأفعال تستند للذّات السّاردة **(مرزاق بقطاش)** ماعدا الفعل الأخير (صوّبوا)، وهذا يدل على أنه ربط فعل الكتابة الروائية بتقنية الوصف، فحضور فعل الكتابة يقتضي الوصف وانتفاء وصف الوجه يعني نفي للتّقدم في العملية السّردية.

انتقاء هذه الأفعال بالذات، منح حدث الاغتيال وصفاً، يترجم رؤية السّارد للشخصية التي وقع عليها فعل القتل وحكمه عليها.

يمثل القسم الثاني، المعنون بـــ"منطقة الأنبياء"، رؤية مختلفة لحقيقة الموت، التي شكلّت منطلق السّرد ومنتهاه في "**دم الغزال**" فقبل أن يسكت صوت المؤلف، السّارد **(مرزاق بقطاش)** -ليمنح سلطة القول والحكي لبطله، المصاب بسرطان المخ- أكّد أن منظور رؤيته لموضوع الموت، يتعلّق بواقعه السياسي الاجتماعي، الذي يرتبط حتماً بواقعه الداخلي، قائلاً: «**هاأنذا اليوم أعمل الفكر في هذا الموضوع من زاوية جديدة، زاوية المعني بالأمر في المقام الأول، زاوية من قد تطير نفسه شعاعاً في أية لحظة، أو لسنا في حرب مدمّرة؟ أو لستُ طرفاً في هذه الحرب من حيث أريد ولا أريد؟...أنا معني**

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (192-193).

بالموضوع، والزاوية التي أنظر منها زاوية عاكسة للأشياء الخارجية، ومن ثمَّ فهي أيضاً عاكسة للأشياء الداخلية».[1]

يبرز هذا المقطع العلاقة القائمة بين وعي البطل بمحيطه الخارجي ووعيه بذاته، فواقع الموت عام، وقد خيّم على الفضاء المكاني الزماني فشكل جزائر التسعينيات، وذات (البطل/بقطاش)، جزء من تفاصيل هذا الواقع السياسي الاجتماعي المزري؛ ويؤكّد الروائي **(مرزاق بقطاش)** هذه العلاقة لأنه «يرى أن المعاناة الجماعية والتّجربة الشخصية هي ما به تقوم الرواية، ولابد أن يكون من يتكلّم في الرواية هو الذي يكتب في الواقع، لذلك لم يتحرّج في ذكر اسمه في رواية **(دم الغزال)** وجعله عنواناً للقسم الثالث في الرواية ولم يكتف بالاسم فحسب بل راح يسردُ لنا في تسجيلية حادثة اغتياله».[2]

يؤكد الروائي من خلال القسم الأخير -الذي يحمل اسمه **(مرزاق بقطاش)**- وعيه الخاص بالأزمة وصانعيها من محتكري السّلطة، الذين أطلق عليهم اسم "**اللصوص**"، إذ يلعن البطل، المتماهي مع الروائي السياسة والسياسيين، إذ يرى الموت يسلّط على فقراء هذا الوطن أما الثروات والقصور الفخمة والرّحلات حول العالم فمن نصيب السياسيين، أما مبرّرات هذه اللّصوصية المقنّعة، تحرّكها نوازع ثورية أو اجتماعية أو قبلية أو استعمارية قل ما شئت، فيقول: «**لعنت السياسة والسياسيين إذا وبكيت على وطن تتآمر عليه مجموعة من اللّصوص متذرّعة الدّفاع عن القيم النبيلة، وقلتُ: لابد من الحديث عن النّاس الذين ينهش الرّصاص أجسادهم في الصّباح والمساء. ومن ثمَّ لابدّ من الحديث عن الموت، مادام الموت قائماً حاضراً في كل لحظة من حياتنا في هذا الوطن.**

وعجبت أن تكون حصة الموت مرتفعة في جانب الفقراء والمساكين في هذا الوطن. ملاعين السّياسة لم يحصدهم الرّصاص في يومٍ من الأيّام اللهم إلا إذا كان البعض منهم مِمّن يقلقون أصحابهم وينغّصون عليهم عيشهم، وفيما عدا ذلك، فإنّهم في أبراجهم العاجية في طائراتهم التي تقلهم إلى أوروبا بين الحين والآخر، في حساباتهم البنكية المتناثرة هنا وهناك بمختلف عملات الدّنيا...وأنا حين تقعُ عيناي على أمثال أولئك الملاعين لا أجدُ بدًّا من التّساؤل عن الطريقة التي استحوذوا بها على الملايير

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 199.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص: 142.

وجعلوها تتراكم في كل يومٍ. كيف كانت عملية الانطلاق بعد الاستقلال؟ أخذنا السّباق وجيوبنا فارغة، ولم نكمل السّباق أي سباق بناء الوطن، وإذا بالبعض منَّا لا يكادون يحركون أطرافهم بفعل ما تراكم في جيوبهم من أموالٍ وكنوزٍ. كيف تمت أعجب سرقة في التاريخ..كل قيادي راح يبرر فعلة هؤلاء على طريقته. هذا باسم الجهاد المشترك، وذاك باسم الصّداقة والمصاهرة، والآخر باسم الجهة والعشيرة، وباسم فرنسا والاستعمار الفرنسي وضرورة الحفاظ على بعض التّوازن حتى تسلم العلاقات بيننا وبين حكّامنا الأقدمين».[1]

يشتغل الوعي الذاتي للبطل في هذا السّياق السّردي، من خلال موضوع الموت، حيث يعلن رفضه للسياسة والسياسيين، الذين جعلوا من الوطن مطية لتحقيق أهدافهم الضيقة، وفهموا المسؤولية السياسية على أنها تنمية للأموال والأرصدة الخاصة، وحجتهم في ذلك (الدفاع عن القيم النبيلة) كما جاء على لسان السّارد.

يطرح هذا الواقع – حسب السارد – كثيرا من الأسئلة، أبرزها مفارقة الموت الذي أضحى يتربّص بحياة الفقراء والمساكين، ويغض الطّرف عن "ملاعين السياسة" كما سماهم، ليتركهم لحياتهم المترفة، وأموالهم المتراكمة يوماً بعد يوم، ملايير وأموال وكنوز تنوء بحملها جيوبهم ويتساءل السّارد عن السُّبل التي انتهجوها حتى حقّقوا هذا النّهب العظيم، ليكشف السّارد مرة أخرى عن ثنائية ضدّية، قوامها أن الأصل في السياسة هو فعل التشييد والبناء للوطن، والتضحية بالمصلحة الشخصية رعاية للمصلحة العليا، لكنها تحوّلت إلى هدم الكل لبناء الجزء، والمقامرة بخيرات البلاد وثرواتها لتضخيم الحسابات الشخصية للسياسيين انطلاقاً من دوافع لا تسمن ولا تغني من جوع، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الروائي **مرزاق بقطاش** «اتخذ من التّعالي والنقد في هذه الرواية أساسا في النّظر إلى اللحظة التاريخية وإلى الكتابة الروائية».[2]

إذ سلّط الضوء على أخلاقيات الجشع والطّمع ومبدأ غاية البقاء على كراسي الحكم، تبرّر الموت، وراح الروائي يبرز ملامح هؤلاء السياسيين الذين لا وطنية لهم، كاشفاً عيوبهم فهم لا يتقنون إلا استخدام السلطة للاستعباد، لأنهم جهلة ولا يفهمون في

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (233-234).

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص: 146.

أمور السياسة ولا يقدرون الوطنية أصلاً كما جاء على لسان السّارد، كما أن «**البقاء في كراسي الحكم يستتبع الموت، والعنف والدّمار، حدث كل ذلك في هذا الوطن، ومرزاق بقطاش على غرار الغالبية العظمى من أبناء هذا الشعب، مازال على عاداته الوطنية القديمة: العروبة والإسلام...إلى غير ذلك من المبادئ الجوهرية التي يبيعها أهل السياسة من أجل الحصول على بعض الخردوات الأوروبية، ولما كانت هذه المبادئ الجوهرية قد بيعت بأبخس الأثمان. كان من المنتظر أن تباع أرواح البشر بأثمان بخسةً هي الأخرى، ما الذي يساويه الفلاح والمثقف والشرطي والعامل والفتاة والجندي مادامت أرواحهم ضرورية لكي يحتفظ بعض أهل الحل والرّبط بمقاعدهم هنا وهناك، ومن ثمّ مصالحهم الحقيرة؟**».[1]

وظّف الروائي **مرزاق بقطاش** في هذا المقطع "الراوي العليم المحايد" ويبدو أنه على درجة من المعرفة بنوايا البطل "بقطاش" وأفكاره، لكنه لا يتدخّل في فيما يسرده أي هو «مجرد سارد للحوادث يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسّراً دون تدخل مباشر منه، فمهمته تقتصر على رصد الحوادث والأشخاص والمكان، وتتبع ما يجري شأنه شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صوراً للمشهد من زاوية معينة، من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوّره».[2]

إذ اكتفى برصد أفكار **مرزاق بقطاش**، التي تتعارض مع الوعي السياسي السائد، وهو الوعي السلطوي الجزائري، الذي تخلّى عن مرجعيات هويته: الإسلام والعروبة، واتّبع بعض المذاهب السياسية الأوروبية التي اصطلح عليها بـــ«الخردوات الأوروبية»، كالمذهب الاشتراكي، والمذهب الرأسمالي، فماذا ينتظر من جماعة باعت مبادئها، بغية الحفاظ على السلطة؟ لاشكّ أنها ستساوم على أرواح المواطنين الأبرياء وتضحي بهم إذا تعلّق الأمر ببقائها على سدّة الحكم والإبقاء على مصالحها.

يستحضر البطل السّارد، تاريخ أكتوبر 1988 بالذّات، لأنه مثل التاريخ المفصلي في تحوّل المسيرة التاريخية للجزائر، حيث بدت السلطة وكأنها ترتدي ثوباً قمعياً تسلُّطياً في علاقاتها بالمواطنين الأبرياء الذين عبّروا عن غضبهم من ضيق الحالة الاقتصادية،

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 235.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة).ص: (81-82).

وعسر المعيشة آنذاك وهكذا وقفنا أمام حالة انسداد للوعي السياسي، الذي وصل بالاقتصاد إلى وضعية حرجة، ثم حوَّل السلطة إلى أداة تبرّر استخدام القوة والعنف ضد مواطنيها ممّا يكشف عن المفارقة المأساوية، التي انطوى عليها مشروع الدولة الجزائرية، الذي لم يَخْلُ تطبيقه من «فساد باعد بين الشعارات المعلنة والإنجازات المحققة واستبدل بالتّسلطية الاعتقادية الجامدة، تسلّطية عسكرية أو شبه عسكرية محدثة، فكانت النتيجة تخلّق أسباب انهيار للمشروع كلّه خصوصاً في اقترانه بفئات حاكمة عملت من وراء الرايات المرفرفة لشعارات الدولة الوطنية الواعدة، على احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع لصالحها، فأحالت حلم الاستقلال الوطني إلى كابوس وطني».[1]

يتكشّف هذا الصّدع عبر واقع السّرد، من خلال صوت الراوي المشارك "**مرزاق بقطاش**"، الذي يعلن حضوره المطلق باستخدام ضمير المتكلم، الذي يوضح أنه سارد يعمل داخل الحكاية، فهو أحد أبطال السّرد، بل هو مركزه في القسم الأخير من الرواية المعنون: **مرزاق بقطاش**، إذ يقول: «**لكي أدخل في صلب الموضوع الذي يعنيني، أي فكرة الموت...يحدث انفجار أكتوبر 1988**»؟[2]

فأحداث أكتوبر وفق البطل السّارد أظهرت الهوة العميقة بين ما تعلن عنه السّلطة وما تُنفّذه بالفعل، وجَسّدت مفارقات السلطة وقتذاك.

نخلص أن الوعي القائم في "**دم الغزال**"، تحرّك حسب وعي البطل السارد، وفق خطين متعارضين، أولاهما وعيا لسلطة المصلحي، وثانيهما وعي البطل الرّافض للوعي السلطوي، ويمكننا القول – بعد استقراء تجليات هذا النّمط من الوعي في النص الروائي – أن الوعي السلطوي المصلحي، تجسّد كرؤية أحادية، وكخطاب محتكر لإرادة الشعب وتطلّعاته، ثم كواقع ملموس صدّقته عبر السّرد، السلوكات القمعية للسلطة وخدمتها لمصالحها الخاصة، بينما وعي البطل المعارض والرّافض للوعي السلطوي المصلحي، فإنه لم يتجاوز كونه وعياً ذاتياً، وظّفه الروائي بوصفه فكرة فنية ساهمت في بناء صورة البطل، الذي اتّسم بوعيه الرّافض الحيادي في الآن ذاته، فهو لم ينقد السلطة بصورة مباشرة، بل اكتفى بنقده لها بينه وبين ذاته فحسب، من خلال صوته المناجاتي كما أنه لم

---

[1] جابر عصفور. مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر). ص: (72-73).

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 236.

يركّز على تحقيق فعل التغيير في مفاهيم ورؤى الطبقة السياسية الحاكمة، والذي يتبعه تغيير في سلوكاتها وأفعالها سردياً.

انطلاقا مما سبق جاز لنا القول أن الوعي الذاتي للبطل، مثل رؤية سردية جسّدت تقاطع الأفكار المتضادة، وركزت على أحادية المسار الفكري الإيديولوجي للسلطة، الذي تحمل صفة السلبية وفي مقابل هذا النّسق الفكري القائم، يتم إقصاء كافة القيم التي تؤمن بها أشكال الوعي المعارضة، ولاسيما الوعي الجماهيري في إدراكه لمفهوم السلطة ومسؤولياتها، وهذا ما يضعنا على حدود السلبية، في إدراك الحقيقة والدخول في حالة التّشوه والفهم الخاطئ للواقع، ويعرف هذا التموقع بالوعي الزائف.

ثانيا: الوعي السلطوي الزائف

أشرنا سابقا أن الوعي الزائف (Conscience absurde)، قد تناوله "**جورج لوكاتش**" في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي" كمقابل للوعي الصحيح.

أما **غولدمان** فلم يختصه بالشرح والتحليل. وإنما الإشارة إليه فحسب في حديثه عن البطل الإشكالي، الذي يلجأ إلى الوعي الزائف، كنتيجة لعدم فهمه للواقع وفقدانه للأمل في التأقلم معه، مما يؤدي به إلى الانسحاب عن طريق وعي الوهم.

يمكن أن نعني «بالوعي الزائف مجموعة من المعتقدات الخاطئة عن أمور هامة تتعلق بهذه المعتقدات، تشترك فيها مجموعة من الأشخاص أو المجتمع بأسره، وهو يتكون من عدد من الأوهام وثيقة الصلة ببعضها البعض، تشيع على وجه التقريب عند جميع الأشخاص الذين يشغلون نفس المواقع ويؤدون نفس الأدوار في المجتمع»[1] ، مما يؤكد أن الوعي الزائف هو وعي طبقي يخص فئة واسعة أو ضئيلة من المجتمع، فيما يخص معتقد معين، تلجأ إلى الهروب من الوعي القائم، والجنوح إلى الوهم، لما تدرك استحالة تحقيق رؤيتها للعالم، مما يجعل موقفها من واقعها الاجتماعي موقفا سلبيا.

الوعي الزائف إذن عكس الوعي القائم، الذي يخضع للتفسير المادي الجدلي للواقع الاجتماعي، والوعي الممكن الذي يحاول بناء رؤية جديدة للعالم انطلاقا من طبقة معينة،

---

[1] جون بلاميناتز. الإيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي. ترجمة علي السعيد إسماعيل. ص:25.

تبقى على طبيعتها لكنها تسعى إلى تغيير واقعها الاجتماعي، من خلال الثورة على الاستغلال الطبقي وإقرار الصراع كمبدأ لتغيير الواقع بصورة إيجابية.

أما الوعي الزائف فهو حالة استثنائية وإن كانت تعبر عن رؤية إيديولوجية فإنها تتسم بطابع الوهم والابتعاد عن الواقع مما يجعله مثاليا أكثر منه ماديا اجتماعيا. وصفة الوهم هذه لصيقة بهذا النوع من الوعي منذ لوكاتش الذي قرن نقد الوعي بالطبقة المهيمنة التي تسعى إلى الإبقاء على مصالحها وسيطرتها بصناعة رؤية وهمية وحيدة تنفي أي رؤية معارضة لها، لأنها تؤمن بأن رؤيتها عين الحقيقة.

إن مصطلح أو مفهوم "الوعي الزائف" أو الخاطئ، كما أسلفنا الذكر، جاء به **جورج لوكاتش**، في تمييزه بين نوعين من الوعي: حقيقي، وزائف، وهذا الأخير، هو وعي بعيد عن إدراك تطور الواقع الرّاهن بصورة كلية، بل ينظر إليه نظرة جزئية مبتورة، بقصد أو بدون قصدٍ، فحامل هذا الوعي، لا يستطيع إدراك الكل التاريخي، بكل أحداثه بل يحوله إلى أحداث منعزلة، كما يحاول تفسير الواقع القائم تفسيراً أقرب إلى الوهم منه إلى الحقيقة.

إذا عدنا إلى النص محل الدراسة (**دم الغزال**)، فإن الوعي الزائف كغيره من أنماط الوعي الأخرى، يطالعنا من خلال الوعي الذاتي عند (البطل/بقطاش) لأنه المركز الذي يسّير عالم الأفكار والأفعال في الرواية، وقد أمكنه ذلك من خلال محاورة وعي آخر، هو الوعي السلطوي دائماً، وأمام هذا الوعي الإيديولوجي المتسلّط، فإن (البطل/بقطاش)، لا يمكنه إلا أن يصنع في المقابل عالماً خاصاً به، نابعاً دائماً من وعي مضاد، لا تطاله أيدي السلطة ولا تتدخل فيه بتسيير منظومة أفكاره وقيمه، من خلال وعيها الذي تؤمن به كحقيقة واحدة، ثم تصّدق فكرتها لتروجها إلى مختلف فئات الشعب. وانطلاقاً من هذا التّضاد، تتجلى سلبية الوعي الزائف وفق الثنائية الضدّية السلطة والبطل التي تؤطر المحكي في (**دم الغزال**).

يستمد هذا الوعي، كينونته من جملة من الأفكار والقيم والسلوكات، التي تميل إلى النزعة السلطوية، الضيقة للجماعة التي تستغل سلطة المنصب السياسي، لخدمة المصالح الشخصية للمنتمين إليها، موهمة الشعب ومن يعارضها بخدمة المصلحة العليا للبلاد،

وبذلك تتجلى جدلية الوعي بالنسبة لهذه الطبقة، فما يساوي من منظورها (وعياً حقيقياً) يعادل قطعاً من منظور الطبقات الاجتماعية المختلفة (وعياً زائفاً)، طالما أنه استأثر بعائدات السلطة من تسيير واتخاذ قرار وجني أموال وأرباح، حيث يبرز الوعي الزائف للسلطة بوصفه رؤية ذات منطق أوحد هو تكريس وخدمة المصالح الفردية، وتفسير كافة العلاقات الاجتماعية ضمن الإطار الضيق لهذه الرؤية وتمثل هذه الأخيرة «فكر ووعي الأيديولوجية المسيطرة التي تشوّه حقيقة العالم بالنسبة للطبقات المستغلة التي تعيش على الوهم الأيديولوجي للطبقة المسيطرة».[1] حيث تسعى السلطة دائما إلى جعل الطبقات الشعبية تحت تأثير واقعها السلطوي، النابع من الإيمان المطلق ببقاء الوعي القائم كما هو ورفض أي تغيير له.

نحاول الوقوف على تجليات ملامح الوعي السلطوي الزائف من منظور الراوي العليم (بقطاش)، الذي يكشف عن نمط الوعي المتواضع عليه من قبل جماعة أشار ليها بضمير الغائب، كاشفاً عوالمها السّرية، التي لا تقف عند غريب أو مستهجن في ممارساتها، التي تنتهك حرمة المكان **(المقبرة)** بالتغيير الجزئي لملامحه، وتقدم على الاغتيال إذا ما تعلق الأمر بمبادئها المصلحية، قائلاً: «**جاؤوا اليوم لكي يدفنوا شخصية عظيمة، شخصية رئيس الدولة نفسه بعد أن نال الرَّصاص من قفاه وظهره، فأين الغرابة إذن في أن لا يدخل هذا المربع إلا من وافقوا على أن يكون فيه؟ وأي غرابة في أن يدنّس ضريح وتكسر شاهدة قبر ما دام الأمر قد وصل بهم حدّ اغتيال زعيمهم وقائدهم وعظيمهم كل شيء ممكن، بما في ذلك زحزحة القبور المجاورة عن أمكنتها لكي يزداد هذا المربع الوهمي اتساعاً**».[2]

يكمن أبرز ملمح للوعي الزائف، من خلال هذا المقطع السردي، أن من قتلواُ الرئيس **(بوضياف)**، هم من قاموا بتشييع جنازته. وهذه الجماعة حسب السّارد، تخفي حقيقتها المزيفة، التي تؤمن بالتصفية الجسدية من خلال قيامها بفعل التشييع والدّفن ضمن **(المربع الوهمي)** كفعل يبرؤها من فعل القتل وفي الآن ذاته يمكننا تأويله أي **فعل التشييع**

---

[1] عمر عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة (دراسة سوسيوبنائية). ص: 159.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 178.

بأنه إقرار وهمي بعظمة المقتول، من قبلها. فمن خرج عن قوانينها لا ضير في أن تمنحه وسام العظمة، المطرّز بالموت، طالما أن احتمال فعله التغييري انتهى، لأن بقاءه حياً (الرئيس) قد يخلخل حساباتها، ويهدّد وجودها ومصالحها بما لا يتلاءم مع وعيها.

ثم إن (المقبرة) عموماً، و(المربع الوهمي) كما سمّاه الراوي البطل تجاوزا وصفهما مكاناً لدفن واحتضان جثث العظماء، إلى اعتبارهما «تكثيف مكاني للذاكرة»[1] ، وتواصل مع الماضي المشّرف لشهداء الجزائر، والمساس ببعض مكونات المكان كتدنيس ضريح وتكسير شاهدة قبر، هو في النهاية مساس بذاكرة أمة، وتاريخ وطن، ورفض لما كان، ومحاولة تشويه ما سيكون، المهم أن تحافظ هذه الجماعة المتسلطة على ما هو كائن، مادامت قائمة العظماء الذين سيتم قتلهم ما تزال مفتوحة وطويلة.

يكشف الراوي العليم (بقطاش) عن الجماعة السابقة الذكر بقوله: «**النخبة السياسية**»، ثم يتفنّن بنعتها بمختلف الأوصاف المزرية، كاشفاً وعيها المتفكّك على نفسه، على أن الصواب، هو أن هذه النّخبة السياسية هدفها واحد هو تطوير الوطن وخدمة الشعب، ووعيها يتحرّك لتحقيق هذا الفعل الإيجابي وهو فعل البناء. فيتساءل البطل عن حجم الزّيف واتساع مداه «**النخبة السياسية كلها، موجودة في جانب من هذا المربع، عفوًا، اللعنة السياسية، كلها مبثوثة في هذا المكان، رئيس سابق أمضى جانب كبيراً من حياته في السّجن، ورؤساء وزراء من عهود مختلفة، أجل عهود مختلفة على الرّغم من أن عمر الدولة باللغة الحديثة لا يتعدى ثلاثين عاماً. عدد كبير حقاً تجمَّعوا كلهم في هذا المكان باتجاهاتهم المختلفة، بتحالفاتهم وعداواتهم وتطلعاتهم الكاذبة، كيف يجتمع مثل هذا العدد من أولئك المتصارعين المتناحرين في مساحة بالغة الصّغر والضيق مثل هذه؟ كيف تعجز البلاد كلها عن ضمّهم من أجل خدمة مشروع واحد، بينما تحتويهم بقعة يُقال إنها مربّعة الشكل وهمْ على هذا التَّباين كلّه؟**».[2]

يوضح السياق السَّردي السابق مدى قبح صورة النخبة السياسية من منظور الكاتب، هذه الأخيرة التي تسْعى دائماً، إلى تلمعيها، وتجميلها، في عيون الرائين من الفئات المحكومة، ونستشّف هذا المعنى من عبارة "**تطلعاتهم الكاذبة**"، فهذه النُّخبة

---

[1] صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمان منيف. ص: 65.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (178-179).

السياسية، الحاكمة للجزائر، سعت لأن ترسم صورة مشرّفة لها، بأن تفتح سقف المشاريع الاقتصادية، وتغذي الآمال الشعبية بالوعود المعسولة، لكن سيرورة الزّمن، تكشف عن قصور وعيها عن تطلعات الشعب، واكتفائها بتنميق الخطابات، وتزييف الحقائق، حيث إن شعاراتها السياسية تتنافى وفعلها في تطوير البنية التّحتية للمجتمع، بل إنها تحاول استقطاب وعيه وغلق كل المنافذ أمام كل جديد طارئ، محاولة دائماً بلورة «وعي خاضع، سهل الانقياد، غير قادر على تفكيك حقيقة الأشياء»[1] ، واقع تحت هيمنة وعيها المصلحي الزائف.

إذا كان غرض الكاتب الروائي هو أن يقدّم لنا عالماً وهمياً، يطابق عالمنا الذي نحيا فيه، فإن لجوءه إلى دغدغة وعي القارئ، بهذا الصراع اللامتناهي بين من يقبعون في "مربّع الشهداء" أحياء وأمواتا، ومكر الأحياء منهم بالأموات، يساعد القارئ والدارس معاً على الاندماج في هذا العالم المصغّر، إذ يستحيل المشهد السردي إلى واقع، يدرك القارئ من خلاله، أن أزمة التسعينيات لم تولد من فراغ، بل هي تراكم لحقائق، وحسابات ومصالح، شكّلت ضيق وعي السياسيين بمفهوم السلطة والمسؤولية. فكانت المقبرة «**حقًّا هي مساحة وهمية تجمع كل المتناقضات من أحياء وأموات. لو قُدّر لهؤلاء الموتى أن يقوّموا من قبورهم الآن لعادوا إلى الاصطراع فيما بينهم، ولكن خبث السياسيين من الأحياء جعلهم، يمكرون بهم مرة ثانية ويدفنونهم في مكان واحد يقال له مربع الشهداء**».[2]

يتحقّق عبر آلية الوصف، الحدث في تبيان هذا النّمط الوهمي من الوعي، حيث يضطلع الوصف بمهمة سرد أحداث، ونقل أفكار الذات الساردة، وكشف التّعارض الأيديولوجي، بين النماذج الحاضرة في المربع الوهمي، حيث «**تاريخ الجزائر كلّه يتجمّع في هذه اللّحظات ضمن هذا المربع الرّخامي المهزوز، الأحياء والموتى، الثّوار واللاَّثوار الوطنيون والمصاليون، جبهة التَّحرير الوطني الإشتراكيون وأشباه الشيوعيين، الإسلاميون والملاحدة، وهم بمجرّد خروجهم من المقبرة سيعودون إلى سابق عهودهم في المناورات والدّسائس. هذا يريدُ مكان ذلك الوزير، وذلك الذي أثرى في طرفة عين**

[1] عمر عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص: 180.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 185.

يريد أن يضاعف ثروته، ويتَّخذُ زوجة جديدة تكون في مستوى ثروته وما استجدّ في أعماقه الخبيثة من أطماع».[1]

يجمع الراوي، في هذا المقام السردي فضاء المربع الرُّخامي الوهمي، بالماضي والحاضر، حيث يتقاطع الزّمان والمكان ويتواشجان مع وعي الشخوص ذلك أن «الواقع المكاني يبقى خارجاً ما لم تجر فيه أفكار، يصنع من خلالها الإنسان معنى جديداً لأبعاد ذلك المكان».[2]

ينسجم هذا الارتباط داخل الخطاب، بغية توضيح الفكرة وتحقيق الوظيفة التسجيلية الواقعية، التي تتجاوز الانعكاس السطحي للواقع، إلى قراءة نقدية من خلال شخصية البطل بقطاش، الذي يدين الوعي السياسي الزائف، الذي يسعى دائماً إلى بلوغ السلطة بشتى الوسائل، دسائس، وسرقة، وأطماع، في حين أن الشعب لا وجود لهم في هذا الوعي، إلا كقطيع يُساق نحو الموت، أمَّا عن إدلائه برأيه فذلك من سابع المستحيلات كما ورد على لسان السّارد.

يسقط الراوي البطل – بقطاش – قناع الزَّيف عن وجوه السياسيين، الذين يسعون إلى تجديد حساباتهم، وتحديث خططهم بما يتلاءم مع تطلعات الوعي الشعبي، حتى لا تتكشف مؤامراتهم، ولأن هذه المداعبة للألوان الشعبية، تحقّقُ معيار الصّدق، فـ«**كبار السياسيين القدماء لا يقتربون من القبر – إنّهم مطرقون برؤوسهم لابد من تجديد الحسابات، من وضع خطط جديدة في سبيل بلوغ هذه الغاية، أو تلك دون نسيان الشيء الأساسي وهو تلوين حساباتهم وخططهم ببعض الألوان الشعبية حتى يبدو عليها الصدق، وحتى لا تنكشف خيوط المؤامرات التي يحبكونها**».[3]

يستخدم السّارد - في السّياق السابق الذكر الضمير "**هم**"، كـ«قناع لغوي يقوم بدور السّلطوي، الذي يمارس حضوره في النص كشخصية روائية محدّدة المعالم والصّفات، لا نعرف عنه إلاّ أنه السلطة».[4] وأنانية وعيها الخاطئ المبني على إشباع

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 188.

[2] ناصر نمر محي الدين. بناء العالم الروائي. ص: 219.

[3] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 192.

[4] الشريف حبيلة. الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة).ص: 169.

الأفكار والتّطلعات السلطوية، وكبح فاعلية هذا الوعي تجاه الأفراد والمجتمع وهو ما أحدث خللا وتفككا في البنية الاجتماعية زمن الأزمة كما ضمن بلوغ الغرض النّفعي لهذا الوعي الزّائف، الذي يضع المصلحة الخاصة في المرتبة الأولى، وكل شيء دونها، فتبارك أوهام مصالحها الذاتية، وتهمل المصالح الحقيقية الجمعية.

يضمن الوعي الزّائف بقاءه، انطلاقاً من كسب ثقة الفئات الاجتماعية، المختلفة، واللّعب على وتر المستقبل وما يخبّؤه من حقائق، قد تكون مخيفة على مستوى الواقع الاجتماعي الفعلي، وهذا ما تجلّى لنا عبر المقطع السّردي، في القسم الأخير المعنون بـــ"**مرزاق بقطاش**"، حيث يظهر البطل السارد "بقطاش"، انخداعه بالوعي السّلطوي الزائف، بوصفه ينتمي إلى جماعة من المنقادين لهذا الوعي طواعية، لا عن رؤية مقصدية واضحة، وإنّما عن نية حسنة نابعة عن وعي ساذج وسطحي، سلّم بالخطابات السلطوية، وصدّق أفكارها دون أي مبرّر منطقي يستسيغه العقل الواعي، حيث زاوج السّارد بين ضمير الأنا الفردية، والأنا الجمعية الشعبية، للدّلالة على تنصّله من مسؤولية الانتماء للطبقة السياسية الحاكمة، واصفاً انتماءه لهذه الطبقة باللّعنة، معلناً تعاطفه مع الوجدان الجمعي المخدوع بوهم السلطة ووعيها الزائف من جهة، ومن جهة أخرى تبنّي خطاب الفئات الشعبية الواسعة، قائلاً: «**حضرتُ جنازة الرّئيس، ولعنت السّياسة والسّياسيين، ولعنتُ نفسي لأنني سِرتُ وراءهم عن حسن نيّةٍ ظَنًّا مِنِّي بأن هذا الوطن في خطر. وما كان الوطن يوماً في خطر، إي والله، إن هي إلا أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السّياسة. لقد قيل لنا أيضاً إن الوطن في أزمة اقتصادية خانقة، وإنّنا نموتُ جوعاً إن نحنُ لم نمد أيادينا صوْب الغرب للاستجداء. وصدّقنا ما جاء في هذه المسرحية السّخيفة. وما كان أغبانا في هذا الشّأن ! هل يُعقل أن يموت ثلاثون مليوناً من البشر في مساحة تربوُ على مليونين وأربعمائة ألف كيلومتر مربع، وتضمُّ خيرات الدنيا كلّها؟**».[1]

يمكن تفسير هذا التّذبذب في الوعي الجمعي، بقصوره في إدراك غايات الأفعال السُّلطوية، وعجزة في مواجهة أفكارها. حيث تنعدم لديه أي منظومة فكرية موحّدة

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 233.

وشاملة، تجعله قادراً على تحديد أفعاله، مما يوقع هذا الوعي الجمعي في ردود أفعال انفعالية سطحية غير مدروسة ولا مبرّرة.

نخلص أخيراً إلى أن الوعي الزّائف السّلطوي، تجلَّى في استغلال الطاقات الفاعلة، لهذه الطبقة لخدمة مصالحها فحسب على مستوى الفعل، وإهمال الطّبقات الشعبية المختلفة، أما على مستوى الخطابات، فإنها تُدبّجها وتصوغها، بما يضمن لها البقاء في السلطة، وإقناع الشّعب بجدوى أفكارها، التي تقولبها بما تمليه الظّروف الرّاهنة التي يعيشونها، كما تُضفي عليها بعض الاستشرافات المستقبلية، لتضمن استقطاب أكثر عدد من الفئات الشعبية، وهذا ما يؤكد سلبية الفكرة لدى السّلطة وزيف وعيها.

لا يتحكّم الوعي الزّائف السلطوي، تحكماً مطلقاً، في تحريك الرؤية السّردية في **(دم الغزال)**، لأنه وعي يؤمن بثبات الفكرة السلطوية المهيمنة، ويبثّها في الأوساط الشعبية، بوصفها نابعة من وعي حقيقي، يلبي تطلعاتهم، لا وعي زائف يكتفي بتنميق الخطابات ولغة القول، دون حركية الفعل، إلا فيما يتعلّق بمصالحه الخاصة، لذلك ينفتح الفضاء الدلالي في **(دم الغزال)**، على وعي مقابل يؤمن بالتغيير، وتجاوز الوعي السلطوي المصلحي القائم، إنّه الوعي الممكن، ويتمظهر هذا النّمط من الوعي عبر شخصية (البطل/ مرزاق بقطاش)، وأفكاره المناجاتية، التي تمثل في الحقيقة أصوات الفئة السياسية المحاصرة من قبل السلطة الحاكمة، لأنها تعارض مشروعها الانتهازي المصلحي من جهة، ومن جهة أخرى، تمثل الفئة المثقفة المعارضة والمناهضة لمشروع الموت المتعدد، الذي أفرزه الصراع السياسي في الجزائر في التسعينيات، والذي تقف خلفه غالبا، غاية واحدة، هي احتكار السلطة وتوسيع الأرباح واستغلال الامتيازات المرافقة لها، حتى لو كان الثمن التّضحية بأرواح الأبرياء.

انطلاقاً من هذا التّعارض والتضاد بين السلطة والبطل، يتجلى الوعي الممكن بوصفه تجاوزا للواقع القائم، والسّمو إلى رؤية ممكنة تتلاءم مع احتياجات وتطلعات الفئات الشعبية، الجمعية، في ركاب الزمن المستقبلي وهذا ما سنحاول دراسته، انطلاقاً من وعي البطل السّارد.

ثالثا: الوعي الممكن

يحتم علينا المسار المنهجي، تحديد مفهوم الوعي الممكن، قبل محاولة استنطاق الأثر الروائي ومعرفة ملامح هذا الوعي ضمنه.

الوعي الممكن (Conscience possible)، إنه وعي يتسم بالنظرة الشمولية الرحيبة للطبقة الإجتماعية ضمن سياق وجودها التاريخي، أي الحد الأعلى من التلاؤم ضمن وجود بقية الطبقات الإجتماعية الأخرى، إذ يعمل على صيانة مصالحها في ظل تعرضها لتحولات ومتغيرات متعددة دون أن يفقدها ذلك طبيعتها الطبقية «فالوعي الممكن يتجسد من خلال توصل المجموعة الاجتماعية إلى أقصى درجة من التماثل مع الواقع دون أن تضطر إلى التخلي عن بنيتها»[1].

هذا ما أكده **غولدمان** في تمييزه بين الوعي القائم، «والوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها»[2]، ولا شك أن العلاقة بين الوعي القائم والممكن، هي علاقة الوجود الحاضر بالمستقبل المبتغى، من قبل جماعة بشرية معينة تهدف إلى تغيير وضعها أو تبني قيم جديدة. لحظة إدراكها عدم تلاؤم وعيها القائم بكل مكوناته مع الواقع لكن بحفاظها على بنيتها الأصلية.

مما يؤكد أهمية الوعي الممكن، أنه يعبر عن رؤية معينة، كما يحافظ على القيمة الجمالية للنص الإبداعي لأنه يتجاوز الانعكاس الآلي.

فإذا كان العمل الأدبي، من منظور **غولدمان** تعبيرا عن "رؤية العالم"، التي ينقلها المبدع، فإنه مطالب بأن يلتزم ببنية الوعي الإيديولوجي للطبقة الاجتماعية التي تشكلت بنية النص في سياقها، وأن يقدمها في تشكيل جمالي، مما يترجم انسجام الوعي الممكن مع الواقع الاجتماعي. ويمكن القول أن الوعي الممكن يؤمن بمبدأ الصراع الطبقي كسبيل ناجع لبناء واقع إيجابي وصناعة التاريخ.

يقودنا الحديث عن الوعي الممكن، إلى إدراك المآل الذي يتحوّل إليه الواقع، بمعنى أن الوعي الممكن هو وعي طبقي يرتبط أساساً بالإمكانيات الموضوعية المحدّدة في الواقع

---

[1] المرجع السابق.ص: 195.

[2] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص: 37.

الكائن، والتي يمكن أن تستغلّها طبقة معيّنة لخلق رؤية ممكنة لذلك الواقع، بما يضمن الصيرورة التاريخية والاجتماعية لهذه الطبقة في سياق الكلية الاجتماعية، فتحدّد وجودها ومصالحها تبعاً لهذه الكلية.

إذا كان الوعي القائم، متعلّقا بالماضي وأحداثه، فإن:«الوعي الممكن هو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطّبقي»[1] .

يمكن القول، إذن – أن الوعي الممكن، وعي حركي استشرافي تؤسس له طبقة اجتماعية، بعد خضوعها لتحوّلات مختلفة دون أن تتخلّى عن هويّتها الطّبقية. وهذا ما يؤكد لنا أن الوعي الممكن، يتجاوز الوعي القائم، إلى تكوين رؤية مستقبلية لأنه «وعي شمولي وهو الذي يحرّك التاريخ البشري حسب **غولدمان**».[2]

يحدّد تلاحم الوعي الكائن والممكن لدى طبقة معيّنة، رؤية العالم وهذا ما يدفعنا إلى تأكيد أن«أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك، وتجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفر ذلك إلاَّ للكتاب والمفكرين الكبار دون الصّغار منهم الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه».[3]

انطلاقاً من التحديد المفهومي للوعي الممكن نحاول استنطاق البنية الدلالية للفكرة في **(دم الغزال)**، وذلك بتتبّع تمظهرات الوعي الممكن من خلال أفكار (البطل/مرزاق بقطاش).

ينفتح الخطاب السّردي في **(دم الغزال)**، على مظهرين متقابلين، من مظاهر الوعي الممكن، وعي ذاتي تخيلي ووعي ذاتي موضوعي، محدّد باختيار واقعي، حيث يتداخلان في شخصية **(مرزاق بقطاش)**، ويخضعان معاً إلى إيديولوجية واحدة هي إيديولوجية الإصلاح والتّغيير البنّاء، التي يؤمن بها البطل السارد، **مرزاق بقطاش**، والذي يتماهى مع المؤلف، فتبدو الرواية **(دم الغزال)**، كأنها «تكرّس الرواية بجميع عناصرها نحو عرض

---

[1] جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ص: 40.

[2] المرجع نفسه. ص: 41.

[3] المرجع نفسه.ص: 41.

أيديولوجية الكاتب، أو عرض بغض آراء الكاتب بشكل مباشر، أو تضمينها في منطوق الشخصيات».[1]

نقرّ وفقا لذلك أنه من الصّعب أن نعثر على كاتب روائي وقد تجرّد تماماً من رؤيته الذاتية، التي يرى الحياة من خلالها، إذ كثيراً ما تتمثل أفكاره وخبراته وقد تبنتها شخصيات الرواية لتفعل وتقول ما نقص في الواقع من منظوره، فتعرض تبعاً لذلك رؤى وأفكاراً ورؤية جديدة ممكنة للواقع.

1. وعي ذاتي تخيلي (ممكن):

يتمظهر المستوى الأول من الوعي الممكن استناداً لخلفية ذاتية تخيلية، يتبناها (السّارد/بقطاش)، تؤمن بإمكانية شفاء البطل المريض من الورم السّرطاني، بعد استئصاله، وذلك ما لمسناه في القسم الثاني من الرواية، المعنون بـــ«**منطقة الأنبياء**»، إذ يلتحم العالم التخيلي، بالواقع الفعلي القائم، ليفرز لنا رؤية ممكنة. (فالسّارد/بقطاش)، قبل أن يلج حياة هذا الإنسان المصاب بالورم السّرطاني، ويلامس أفكاره الغريبة، من منظور أفراد أسرته، فإنه حاول أن يربط نصّه المتخيّل هذا بخيوط الواقع بقوله: «**الواقع واقع وأنا لا أقوى على الوقوف في وجهه، والفن فن وأنا أعجز ما أكون عن معارضة دفقه في وجداني، ولكن لم الحديث عن الموت بالذّات؟ أهو بسبب السن التي بلغتها والتي تجعلني أفكّر في الحياة القادمة في العالم الآخر؟ أحسب أن هذا الميل مني إلى هذا الموضوع أمر طبيعي، بل قد يكون طبيعياً لدى كل من بلغ السّن التي أدركتها أنا**».[2]

يؤكّد (السّارد/مرزاق بقطاش)، في هذا السّياق، أن الخيط الرّابط بين التخيل والواقع، هو موضوعة الموت، بوصفها المحور المركزي التي يشتغل عليه الخطاب السّردي في (**دم الغزال**) والصّلة بين العالم الخارجي والعالم الوجداني الداخلي، مضيفاً:«**هاأنذا اليوم أعمل الفكر في هذا الموضوع من زاوية جديدة، زاوية المعني**

---

[1] علا السعيد حسان. نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. د ط. مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص: 134.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 199.

بالأمر في المقام الأول...أنا معني بالموضوع، والزاوية التي أنظر إليها زاوية عاكسة للأشياء الخارجية ومن ثم فهي أيضاً عاكسة للأشياء الداخلية».[1]

يبّرر (السّارد/بقطاش) خوضه في هذا الموضوع أي موضوع الموت، من منطلق تخيلي، بحرية ممارسته لفعل الكتابة، بما يفرضه الواقع السياسي الاجتماعي، والتجربة الذاتية التي مرَّ بها وكذلك المرحلة العمرية التي بلغها.

ويلبس (السّارد/مرزاق بقطاش)، بطله المريض، موضوعة الموت، ولا يكتفي أي السّارد بصوته فحسب، وهو يعرض فكرته بل يسمح لشخصية البطل، المريض، بأن يعلي صوته ويبوح بأفكاره التي يؤمن بها، على الملأ، فيدعّم هذا التَّواشج بين السّارد بقطاش وبطله المريض صفة الحوارية، والتي يستعين بها الروائي المتماهي مع السّارد **(مرزاق بقطاش)** – ليس كغاية جمالية تستوجبها الكتابة الفنيّة- بل كإجراء سوسيولوجي، يساهم في تخطي أزمة الموت في التسعينيات، مبقياً على المعرفة الحقيقية باختياره فضاء المقبرة كعلامة دالة على تواصل البطل المريض مع الواقع، رغم غرابة أفكاره، واعتزاله النّاس فهو لم يستطع اعتزال فضاء الوجود المزدوج للموت والحياة، إنه (فضاء المقبرة) وقد تجلّى هذا الفضاء، بوصفه الحاضن للأحداث بالنسبة للبطل **(مرزاق بقطاش)** في القسم الأول، المعنون بـــ(ما قتلوه وما صلبوه)، فمن محاورة السلطة في هذا القسم، إلى محاورة الذّات في القسم الثاني (منطقة الأنبياء)، وبالتالي يمكننا القول أن رواية الأزمة، تجاوزت المتخيّل الأُحادي، إلى نوع من «الحوارية التي شكلّت (تُشكلُ) الانعطاف النّوعي نحو إيجاد متخيّل سردي متميّزاً».[2]

بين حوارية خارجية تترجم التّعدد الأيديولوجي، وحوارية داخلية تبوح برؤية نقدية كما في **(دم الغزال)**.

سيطر فعل التّخيل، على البداية السّردية، في «منطقة الأنبياء»، حيث استخدم الروائي – المتماهي مع السّارد **(مرزاق بقطاش)**، الملفوظ الدال على التّصور بقوله:«**وكان أن تصوّرت، فما الذي تصورته يا تُرى؟ لما كان الموت هو الموضوع الأساسي، فإنني ارتأيت أن أرصد حياة إنسان شارف الموت أو نجا منه، وبذلك أكون**

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 199.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص: 77.

صادقاً مع مثل هذا الإنسان ومع نفسي أيضاً حتى وإن لم تكن لي تجربة في هذا الشّأن، ووقع اختياري على إنسانٍ في حوالي الأربعين من العمر، صاحب ثقافة واسعة ونظرة فنية إلى الأمور. وكان لابد لي من أُحدِّد ما يعانيه هذا الإنسان وأنظر نظرة فاحصة في مرضه – إذ جعلتُ منه إنساناً مريضاً – وأبحث في نفس الوقت في بعض الجوانب العلمية المتعلّقة بهذا المرض بل إنّني اخْترتُ أن أُسكن هذا الإنسان شقةً عاليةً تُطلُّ على إحدى المقابر حتى تكون طقوس الموت أشدُ وقعاً في النفوس وأقرب إلى الحقيقة».[1]

يبدو أن الرّاوي بقطاش، هو راوي عليم منقّح، حيث أطلعنا على الملامح المميّزة لبطله، في حاضر السّرد، دون العودة إلى ماضيه، لأن تلك العودة لن تفيد في تحديد مساره في حاضر الحكي، ولن تُسهم في تطوّر الحدث، فأخبرنا أنه إنسانُ ناضجُ، مثقّف أصيب بمرض السّرطان على مستوى المخ، وتمّ استئصاله على وجه السّرعة، قبل استفحاله مما أفقد البطل القدرة على الكلام، لكنّه لم يفقده الوعي بالرّغبة في البحث عن كل المعلومات والعلوم ذات الصّلة بالمخ، مما جعل أفراد أسرته، يشكّكون في قدراته العقلية، بعد إجراء العملية الجراحية، والحقيقة أن الرّاوي بقطاش في هذا السّياق، يتموقع خارج الحكاية «مؤدياً دور الوسيط بين الكاتب والقارئ من جهة، والوسيط بين الشخوص والقارئ من جهة أخرى».[2]

لأنه سارد يعرف كل ما يخص الشخوص والأحداث، مما يكسبه ثقة القارئ وانتباهه ولئن تلاقى الوعي القائم لبقطاش الرّاوي، مع وعي الفئة السياسية التي ينتمي إليها معارضاً بذلك السّلطة الحاكمة، فإن وعيه الممكن يتجلّى من خلال رفض شخصيته البطلة لواقعها الفعلي، وحلمها بتجاوز حدود كل ما يشكّل وجودها المادي الذي يمكن أن يكون محدّداً بعيداً عن إرادتها ورغبتها.

على الرّغم من إدّعاء الرّاوي بقطاش، أن موضوعة الموت، التي سيعالجها هي من صميم الواقع، وهذا مقبول نسبياً، فليس الغرابة في طبيعة الفكرة، ولا في طبيعة المرض الذي اختاره لشخصية البطل، مثقف مصاب بورم سرطاني، وإنّما في تعامل هذه

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 200.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة).ص: 84.

البطل مع حقيقة الموت، والتصاقه بعالم الأموات، واستغنائه به عن عالم الأحياء، أو التّفاعل معه، وعدم القدرة على التّواصل مع شخوصه.

يدفعنا ما سبق قوله، إلى التّساؤل عن سر اختيار الراوي بقطاش لهذه الشخصية، وكان بإمكانه أن يستمد شخصيته من واقع التسعينيات، وقد عايشت الموت كواقع راهن ملموس، لا كحقيقة محتملة، وهو الواقع الذي استند إليه السّرد في **(دم الغزال)**، في القسمين الأول (ما قتلوه وما صلبوه)، والأخير **(مرزاق بقطاش)**، فلماذا اختار هذا المنحى المختلف لشخصية البطل، في القسم الثاني المعنون بـــ**(منطقة الأنبياء)**؟ لماذا قرّر البطل المريض –بعد إجراء العملية الجراحية واستئصال الورم السّرطاني من مخّه – ترك واقع الحياة، واكتفى بالمقبرة كفضاء استثنائي شكل عالمه المكاني بامتياز؟

يمكننا الإجابة عن هذه الأسئلة بالقول أن هذا الاختيار من قبل السارد بقطاش، له ما يبرّره على مستوى الفعل السردي والرؤية الفكرية، فما دام الموت حاضرا في الزّمن التسعيني كحالة قارة ومهيمنة، فما الفرق أن نتعايش معه في الشارع أو الحي أو البيت، فكل الفضاءات مفتوحة على الفضاء الشمولي المتمثل في **(المقبرة)**، لأن كل الأماكن السابقة الذكر تعادل الموت، وكل الحقائق تساوي الموت، حيث تجسّدت «هيمنة الحالة من خلال التّضخم النّاتج عن التّركيز على نتائج فعل الموت».[1]

فالفعل فعل الموت، والزمن زمن الموت والوطن مكان للموت، إنه موت متشجّر، يتسّرب عبر اللغة السّردية، ليبوح لنا بسر الجمع بين الدلالة الحقيقية، والدلالة الرّمزية لفضاء المقبرة، حيث ترتبط هذه الأخيرة، بفضاء الوطن، لأنه استعار من المقبرة وظيفتها، فهي تستقبل الجثث الميّتة، وهو أي الوطن رغم رحابته أضحى مقبرة لأبنائه، والوطن، المقبرة، هو مكان نعيش ونتفاعل معه، زمن التسعينيات هذا ما يحدثُ نوعاً من التَّطابق بين «الشخصية والفضاء الذي تشغله، ويجعل من المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية».[2]

حيث بدت المقبرة كخلفية مرجعية لأفكار البطل وتطلعاته، فقرّر إرساء علم جديد، هو علم الجنازات وما يتّصل به من أخلاقيات ويلتقي هنا وعي البطل بذاته، مع وعيه

---

[1] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص: 84.

[2] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ص: 31.

بعالمه المحيط، فبين مقبرة حقيقية ومقبرة مجازية، التزم البطل بالبحث عن «قيم أصيلة في عالم منحط»،[1] انهارت فيه القيم والمثل النبيلة إذْ طالها الموت هي الأخرى، والعنف أتى على بناء المجتمع، وهدّم العلاقات الاجتماعية، فكانت النتيجة الحتمية أزمة ولا استقرار.

ولئن اشتركت رواية التسعينيات – عموماً – في تسجيل أحداث الواقع، فتواترت حالة الموت في جلها، فإنها تمايزت في شكلها، وإن عبّرت عن مواقف أيديولوجية، مما حكم عليها بالتسجيلية، فإننا نستطيع قراءة هذه النصوص في ضوء تحليل رموزها اللغوية وتأويل أفكارها العميقة.

يبدأ السارد، الحديث عن البطل المريض بلغة سردية واصفة قائلاً: «**مرض العصر، ذلكم هو المرض الذي ارتأيتُ أن يُصاب به بطلي هذا، وأعني به مرض السّرطان وليس مرضاً آخر، قد لا يكون شائعاً في هذه المنطقة من العالم، وقد اخترتُ سرطاناً معيناً يقعد بطلي في بيته، ولا يتألم منه كثيرا، وهو سرطان المخ، ومن حسن حظّه أن المرض الذي ألمَّ به سرعان ما اكتشفه الطبيب المعاين، أمر باستئصال الورم على وجه السرعة قبل أن يستفحل وينتشر في بقية مساحة المخ ثم في الجسد كله. وكان أن أجرى عليه عملية جراحية ناجحة بدأ يتماثل معها للشفاء، كان الورم صغيراً، وفي منطقة محدّدة من المخ، في المنطقة اليسرى، وفوق الأذن مباشرة. وقد عجز بطلي هذا عن استعادة القدرة على الكلام في مبدأ الأمر، ذلك لأن الورم كان في الجهة التي تختص بالنُّطق وبالكلام عموماً...قيل له بعد أيام من العملية إن تلك المنطقة تدعى منطقة الأنبياء على سبيل المجاز...وجيء إليه بقواميس الطّب، وبعددٍ من الكتب التي تعالج داء السّرطان وأنواعه وطريقة نشوء الأورام ومسبباتها وانبثاثها في الأجسام، كل سرطان على حدة، أوصافه، الآلام التي يُحدثها في الإنسان، وكيف ينهش الأعصاب والخلايا، وعلى الرّغم من كل ما عاناه فإنّه حمد الله على أنَّه أصيبَ بورمٍ في المخ، ولم يُصب بسرطان الدّم أو الكبد فلقد توصلت إلى أن هذين النوعين لا يرحمان، مسألة شهور بل وأقل من شهور وينتقل المصاب إلى العالم الآخر**».[2]

---

[1] المرجع السابق. ص: 209.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (200-201).

إذا حاولنا أن نستنطق النص السردي السابق بتمعّن، وربطنا ذلك بمقصدية السّارد – المتماهي مع المؤلف، فحتما سيؤول بنا الأمر، إلى أن القسم الثاني من الراوية المعنون بـــ«**منطقة الأنبياء**»، لا ينفصل عن سابقه، ولاحقه، من حيث الدّلالة المركزية، ولكن كيف يخبرنا الخطاب السّردي بهذه الحقيقة، متجاوزاً اللغة الظاهرية، التي تسرد حال بطل مثقف أصيب بورم سرطاني على مستوى المخ، ثم تماثل للشفاء بعد استئصاله، فاختار المقبرة واعتزل العالم من حوله ليحقّق مشروعه المستقبلي «علم الجنازات».

ننطلق من أن العلاقة بين المتخيّل والواقع قائمة بالفعل، لنصل أن الخطاب السردي يرتبط بالواقع المرجعي الحقيقي، فالنّص وجود فني وآخر اجتماعي، الأول داخلي إبداعي يستمد رؤيته من السياق المادي الاجتماعي. ولكن ليس بصورة انعكاسية آلية، وإلاّ لصار الوجود الفني مساويا للوجود الاجتماعي في الدّلالة. وبالتالي أمكننا القول أن النص إعادة إنتاج للواقع وتشكيله وفق رؤية فكرية ولغوية جديدة ذلك أن«أبسط تعريف للرواية هو أن الرواية ممارسة رمزية لغوية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية، حضارية، ذهنية، فقولنا ممارسة لغوية يعني أنها إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي وسيلة التعبير هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب، ولكنها غاية أيضاً وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التّعريف هو أن الرواية ممارسة رمزية، أي إنها عن طريق المتخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية».[1]

فنتجاوز الواقع القائم إلى واقع مأمول، عبر خطاب قد يكون صريحاً وقد يمتاز بالتّلميح.

إن قراءة نقدية تأويلية لخطاب«منطقة الأنبياء»، يجعلنا قادرين على عقد الصّلة بين صورة البطل المريض المُصاب بورم سرطاني، وصورة المجتمع الجزائري زمن التّسعينيات وقد ألم به ورم العنف السّياسي، الذي تمثّل فيما يعرف "بالإرهاب"، وقد نتج عن الصراع بين القوى المتعارضة، إما للبقاء في السلطة، أو بلوغها.

قد أشار (السّارد /بقطاش)، إلى حقيقة الفساد السّلطوي، **بالورم السّرطاني** القابع في المخ، وأردف بأن بطله قد نجا من الموت، بعد استئصال الورم السّرطاني، وهذا يترجم وعياً ممكناً تبنّاه (السّارد/بقطاش)، يقضي بإمكانية تخطّي المجتمع الجزائري لأزمة

[1] حسين خمري. فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية). ص: 191.

الإرهاب والعنف في التسعينيات، لأنه ورمٌ عارضٌ ودخيل على التكوين الطبيعي للمجتمع الجزائري، ثم يبرّر عدم اختياره لسرطان الدَّم أو الكبد، كونهما قادران على قتل الإنسان في شهور لا غير، أي إن اختياره لم يأت اعتباطاً، بل هو اختيار يمكن تأويله بأنه استشراف واع من قبل السّارد يحمل دلالة عميقة، تشي بأن هذا العنف لن يبلغ مداه، ولن يقضي على المجتمع الجزائري لأنه مجتمع صنعته المحن، ورسّخت وجوده. كما أن حديثه عن طريقة نشوء الأورام ومسبباتها وانبثاثها في الأجسام هو إشارة تتضمّن وعياً ممكناً، وذلك بإمكانية تجاوز واقع الأزمة القائم بتتبّع ظروف نشأتها ودوافعها، حتى نستطيع صياغة حلول تناسب تجاوزها.

لعل أهم ما يعطي هذا الوعي التخيلي أبعاده الفنية، اللجوء إلى لغة علاماتية بعيدة عن التقريرية، وإن بدت كذلك لأول وهلة، وخلق أجواء تشعر المتلقي بالاستمتاع وهو يحاول تلمّس دلالاتها الغامضة، ونجد أنفسنا أمام وصف دقيق لحدث متخيّل متلبّس بلبوسٍ واقعي، كأنّنا نشاهده على مرآنا، حيث يقول: «**يبدو أن الشّباب لم يعودوا يتفاهمون بينهم...كلمة اخترقت الحجُب كلها، بما في ذلك حجب الموت والرّهبة، اثنان منهم يتشابكان ويتمرَّغان على الحصى الأشهب. أصحابهما لا يريدون الفصل بينهما. الأفضل في هذه الحال أن يُفرغا غضبهما. لا مناص من إفراغ لغضب، من التَّخلُّص من الإفرازات التي تنشأ بسبب الرّبح والخسارة، والخديعة والمراوغة، القمار مراوغة، إستراتيجية قد تكون حقيرة لكنها ضرورية للتّغلب على الخصوم. الشّابان المتصارعان انْطلتْ عليهما اللّعبة. وربما كان السّبب وراء تشابكهما هو أحد الواقفين حولهما الآن ليس بالضرورة أن يكون أحدهما هو الذي غشَّ صاحبه. إنّها لعبة مشتركة، لا يكاد يعرف من يقودها، ويؤدي بها إلى نهايتها**».[1]

يمكن أن نحلّل هذا المقطع السردي بتسجيل ثلاث إشارات:

- **أولها**: عمق المأساة النّاتجة عن العنف السياسي، في الجزائر. حيث اختصر السارد الوطن في مقبرة، وجعل منه حلبةً للصّراع ين الطّرفين السّلطة وما

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 223.

يعارضها، فليس الشّابين إلاَّ صورة لطرفي الصّراع اللّذين اقتتلاً، ليس أبداً بهدف خدمة الوطن، بل المقامرة به.

- **ثانيها**: إدانة صارخة وصريحة للمجتمع الجزائري، الذي بلغ فيه الفساد إلى انتهاك حرمة المقابر، واستغلالها كفضاءات لممارسة كل ممنوع، كممارسة القمار في هذا السّياق.
- **ثالثها**: أن الصراع والاقتتال بين الشابين فيه إشارة إلى اقتتال أبناء الوطن الواحد، وأن هذا الأمر لم يكن من تدبيرهما على الأرجح، بل من أطراف خارجية وقد أشار إلى ذلك من خلال أحد الشّبان الواقفين حولهما.

يبدو لي من هذا التحليل، أن السّارد قدّم وعياً ممكناً مفاده، أن تجاوز الأزمة السياسية في الجزائر وانعكاساتها على المجتمع، لا يتم إلاّ بالتّفكر والتأمل في حقيقة هذه الأزمة، فكما كانت "لعبة مشتركة" حسب تعبيره، غير واضحة النهاية، كذلك حلها سيكون بالتئام طرفي الصراع وتحاورهما للوصول إلى رؤية مشتركة، تجنّبهما الحل العنيف أي الاقتتال. وهكذا فإن الفضاء المكاني ساهم بدور كبير في بلورة الوعي الممكن التخيلي الذي قدّمه "بقطاش"

خلاصة القول، أن بقطاش السارد، اتّخذ من رؤيته التخيلية في "**منطقة الأنبياء**"، مفتاحاً لبلوغ وعي ممكن يؤمن بالإصلاح، آية ذلك أن الأزمة التي أصابت الجزائر في التسعينيات لن تستمر، بل يمكن إيقافها والحد من انعكاساتها السلبية على المجتمع الجزائري بمعالجة واستئصال الأسباب الحقيقية المؤدية إليها، إيماناً منه بأن الأزمات التي لا تحطم بناء المجتمعات، فهي قوة جديدة لها وبعث لمسيرتها. واتّخذ من الحوار أسلوباً لبلوغ فكرة مشتركة بين جميع الأطراف، تضمن سلامة الوطن، واستقرار المجتمع.

تبقى ملامح الوعي الممكن في (**دم الغزال**) مبتورة، إذا ما وقفنا عند الوعي الذاتي التخيلي (للسّارد/بقطاش)، دون دعمه بوعي ممكن مرجعه واقع التسعينيات وبطله السّارد ذاته، الذي تجلى وعيه الممكن بين رفضه لسياسة السلطة الحاكمة للجزائر في تلك الفترة، وانتقاد لفكرة الأحادية المطلقة، وتقديم رؤية ممكنة لنمط الحكم السّديد، من منظوره الخاص، والذي قد يعبّر عن قناعة الفئة السياسة لتي ينتمي إليها، أو ربما الفئة الثقافية التي تسعى إلى التغيير بامتلاكها وعياً نقدياً حُراً، وفي الحالتين فإن هذا الوعي المفرد

يستمد وجوده من الوعي الجمعي، لأن هذا الأخير ليس مُستقلاً عن السُّلوك العام للأفراد، بل ينشأ ضمنه وهم يشاركون في الحياة السياسية والاجتماعية.

2. وعي موضوعي واقعي (ممكن):

كما أسلفنا الذكر، فيما سبق فإن (البطل السارد/مرزاق بقطاش)، حمل منذ البداية وعياً رافضاً للوعي السلطوي المصلحي القائم، فشكّل خطابه مساحة نقدية لسلوكات السلطة وسياساتها النّفعية، التي تبنَّت منطقا وحيداً هو الإبقاء على وجودها، وخدمة مصالحها الفردية، واعتمدت هذا المنطق، كمقياس لتحديد وضعية العلاقات الاجتماعية، وتفسيرها، ضمن هذا الإطار الضّيق، والرؤية المحدودة.

تتجلى ملامح الوعي الممكن الموضوعي المستند إلى الواقع، من خلال استعانة السّارد (بقطاش) بضمير المتكلّم، ليكشف عن أناه المفردة، معلناً عن هويته السردية «**أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيّعين الظُّروف السياسية، شاءت أن أكون واحداً منهم مع أنَّني لستُ بالسياسي وأكره السياسة والسياسيين، ولا أرى الخير فيهم أبداً**».[1]

يستعين تارة أخرى بضمير الأنا الجمعية، ليؤكّد ما قلناه سابقاً فيما يخص تداخل الوعي الذاتي للسّارد، بالوعي الطبقي للفئة التي ينتمي إليها.

يعلن عن وعيه المضاد في كثير من السّياقات، ولاسيما في القسم الأول«ما قتلوه وما صلبوه»، والقسم الأخير«**مرزاق بقطاش**» وقد تحدّثنا عنها، لما تناولنا الوعي القائم للسارد بقطاش، الرّافض لوعي السلطة، وها هو في هذا السّياق السّردي، يضمِّنُ الأنا السّاردة، داخل الأنا الجمعية، ليكشف عن المفارقة بين من اعتبروا الوطن حكْماً وسلطة فعاثوا فيه فساداً وتهديماً ونهباً، مقابل تنمية أموالهم الخاصة، وتلبية كل نزواتهم المحرَّمة، ومن كان الوطن بالنِّسبة لهم مكاناً يساوي الوجود، ويعادل الهوّية المقدَّسة، فأرادوا بناءه، ليحقّقوا الفائدة لمواطنيه، فكان للفئة الأولى أن تنعم بالحياة، وأن تخطّط في الآن ذاته لموت الفئة المضادة لمشاريعها وأطماعها اللاّمحدودة، حيث يتساءل السّارد قائلاً: «**كيف يقتلوننا؟ من هذا الذي يعتقد أنّنا بانتمائنا إلى المجلس الاستشاري الوطني جئنا لنسُدَّ عليه الطريق إلى كرسي الحكم؟ أو ليس هذا المجلس استشاريا في المقام الأول؟...لم يا تُرى يظَلُّ اللُّصوص والقتلة وكل الذين نهبوا البلاد واستباحوا الأعراض وأهلكوا الحرث**

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (180–181).

والنَّسل متنعّمين آمنين، مستلذين بما طاب من المحرّمات وما كدَّسوه من أموال منتهبة، بينما نموت نحن، الذين نريدُ أن نبني الوطن أن نضيف شيئاً إلى الإنسان في هذه الحياة».[1]

نلاحظ، التوازي الذي يستند إليه بناء الخطاب بين حاضر السؤال، ونتيجة الموت، فالقدرة السردية للروائي بقطاش الذي صهر الأزمنة، في فعل مضارع، يعبر عن أفعالٍ ماضيةٍ تتواتر لتغدو كأنها زمن حاضر مستمر من مثل: «**يقتلوننا – يعتقد – نسُدَّ يظلُّ، نهبُوا، استباحوُا، أهلكوا، نموت، طاب، نبني، نضيف**» وهذا الامتزاج بين الزمنين الماضي والمضارع، وغلبة الزمن الحاضر على الماضي، هو بمثابة انتصار الرؤية وإرادة السّارد الرافضة لهذه الممارسات القائمة، وقد اعتمد لغة مُحمَّلةً بشحنات دلالية غزيرة التَّأثير على المتلّقي مثل:«**أهلكوا الحرث والنَّسل**» المقتبسة من السّياق القرآني، الذي يكْتنزُ برؤية متناسقة متماسكة ثابتة، حيث استعار هذا السّياق ليوضّح فساد السلطة ومعارضتها للقيم والمبادئ الدينية السّمحة، بما لا يُبقي مجالاً للشَّك بأن فساد السلطة بلغ ذروته.

يؤسس الروائي **مرزاق بقطاش** عالمه السّردي، في **(دم الغزال)** حول ثالوث: (الله – الإنسان – السُّلطة)، بوصف الإنسان العنصر الوسيط بين عالمين، العالم الإلهي المثالي النّقي، وعالم الغواية المتمثل في السّلطة، وكيف يتحرّك ضمن سُلطة إلهية تحكمه، وسلطة دنيوية يحكمها، ويرى أننا إذا أردنا تجاوز واقعنا الرّاهن، والتفكير في واقع مأمول حتماً علينا أن نحدِّد طبيعة العلاقات الجامعة لهذه العناصر الثلاثة ويؤيّد هذا الكلام في النص المدروس كثير من الأدلة السّردية مثل المقطع الآتي:«**(إن يتّبع الحق إلاَّ قليلون)، هذه الحقيقة القرآنية تسطع في ذهني الآن، الحقُّ أهله قليلون في هذه الدنيا والويلُ ثم الويلُ لكل من تُسوّلُ له نفسه الخروج عن أعراف العشيرة حتى وإن كان خروجه هذا عنها كنْزاً وذهباً ومجْداً مُؤَثَّلاً، بل وحتى وإن كان خروجه هذا اقتراباً من خالق الكون نفسه».**[2]

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 238.

[2] المصدر نفسه. ص: 193.

استند السّارد في هذا السّياق إلى مفردات دينية قرآنية بوصفها تثري سياقه السردي دلالياً، استعان بها لينقد التعصّب لأحادية الرَّأي والتّطرُّف في إلغاء الآراء المخالفة، نتيجة التَّفكير المادي الشيئي الذي يؤمن بتحقيق غاياته والوصول إليها، وإن تعارض ذلك مع الإيمان بالوجود المطلق، والحقيقة اليقينية (الله)، وهو إذ يصيغ سياقه السّردي استناداً للسّياق الديني «يستفيد بذلك أمرين، أنه يمنح لغته أبعاداً دلالية عميقة وأنه يجذب القارئ إلى نصه، هو الاستعانة بالنص التُراثي وكأنه توجه دعائي لتأصيل النص؟ ومنحه قداسة مكتسبة من قداسة النص الديني».[1]

السّارد هنا، ينبذ الوعي المصلحي والعشائري الضيق، الذي كان سبباً مباشراً من أسباب أزمة التّسعينيات في الجزائر، ليطرح وعياً أكثر صلابة، إنه وعي الحق كحل لمقاومة تعقيدات الأزمة والقضاء عليها.

تتمظهر البنية الدالة للوعي الممكن مرة أخرى، متّخذة صورة مناقضة ومعارضة لواقع الموت والقتل، ممثّلة في (السارد/بقطاش) الذي يظهر كبطل إشكالي يعيش واقعاً سياسياً اجتماعيا لا يتّفق مع أفكاره وتطلعاته، وهذا الانفصال بين قيم الذات السّاردة وما هو كائن في الواقع، نلمسه من خلال اللغة السّردية، وكذلك بناء صورة السارد (البطل)، الذي ارتبط وعيه الممكن بالكشف عن كلمته وصوته كقوله:«**آه لو كنت ذلك الرّجل اللاّمرئي..لو كنته فعلاً، لكشفت عن وجوه القتلة، حيثما كانوا على سطح هذا الكوكب...إننا في حاجة إلى قوة غيبية للقضاء على الشر حوالينا...أعترف أنه لو كان في مقدوري أن أتحوّل إلى ذلك الرّجل اللاّمرئي..لكنت وضعتُ قائمة بأسماء الذين يسيئون إلى البشرية، وما أكثرهم ! وأعترف أيضاً أن هذه القائمة لن تنطوي إلاَّ على أسماء السّياسيين وبعض القادة الذين مازالوا يذبحون شعوبهم. لن أدرج في هذه القائمة أسماء أخرى لأن الشَّر في هذه اللَّحظة محصور في نطاق السّياسيين وحدهم. حقاً هناك شرّيرون في مختلف قطاعات الحياة، ولكنّني أرى أن السّبب يكمن في السّياسة والسياسيين في المقام الأول**».[2] فالبطل في هذا السياق، يقيم علاقة حوارية مع ذاته، ومع غيره، يبرّر خلالها موقفه من السّياسة والسياسيين، حيث يربطه بحقيقة تاريخية

---

[1] علا السعيد حسان. نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. ص: 247.

[2] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (193-194).

هي أحداث أكتوبر 1988، التي أكدّت قمع السلطة لصوت الشعب، إذ تم «**إطلاق النار على جماعات المتظاهرين، فيسقط منهم حوالي مائتي شخص في ظرف ثوان معدودات**».[1] ما يؤكّد أن فهم الوعي الممن للسّارد بقطاش، لا يتم إلاَّ إذا أدركناه في سياقه التّاريخي والسياسي فنقمه على السياسيين راجع لأنهم يسكتون كل صوت مناوئ لهم بالقتل المعلن، حتَّى يضمنون تبعية وانقياد صوت بقية الفئات لا عن قناعة بل عن ترهيب وتخويف.

يستند الخطاب السردي إلى تقنية الحوار الداخلي، ليُفسح المجال أمام شخصية السارد بقطاش، لتقول ما تريد دون حواجز أو قيود، ومن مزاياه أنه يترك«الشخصية ذاتها أن تُعبّر عمَّا لديها من مشاعر، وأحاسيس، وأفكار وهواجس...وفيه إطلاق لحرية الشخصية ووعيها الباطني ليَنْفلت من عقاله، ويتدفّق على هيئة تداعيات تمثّل الشّكل الذي تتشكّل فيه أفكار الإنسان»[2] ، الشخصية، حيث تتقلص المسافة بين هذه الأخيرة وبين القارئ، بما يجعلها تشبه الممثل المسرحي الذي يكشف عن أفكاره بصورة مباشرة.

قد دأب الروائي **مرزاق بقطاش** على الأسلوب الحواري في روايته **(دم الغزال)**، مختصرا المسافة بينه وبين بطله بقطاش، الذي يمتلئ داخله بالتساؤل، المعبّر عن وعيه وأفكاره دون أي قناع فيقول: «**وهاأنذا أتصايح بيْني وبين نفسي: إنَّهم لمْ يتَّفقوا حول الله، فكيف يتفقون حول وطن وحدود، وحكم وسلطة؟ وكيف يمكنني أن أرحمهم بأسئلتي هذه؟ كل الأسئلة ممكنة...فالمهم أن يثور الإنسان على الشرِّ، وعلى الذين يقومون وراءه أيَّ ما كان انتماؤهم. الغريب في الأمر أن كل واحدٍ منهم يتحصَّن وراء عددٍ من الأفكار النبيلة الشريفة، مثلما يتحصَّن آخرون بالدين وبالإيمان وبالعقيدة وبالعودة إلى السّلف الصالح، وينسى الواحد منهم أن الدّم الذي يسيل هنا وهناك لا تُبرّره شريعة سماوية، فكيف يعمدون إلى تبرير إراقته هنا وهناك وفقاً لأطماعهم وأهوائهم وتبعاً للشرائع التي يقولبونها حسب الظروف؟...وإن رماني البعض بالسّذاجة: فلأكن ساذجاَ،**

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 194.

[2] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة).ص: 183.

مادامت السّذاجة تبعدني عن القتل والقتلة ورائحة الدِّماء. ولأكن رجعياً مادامت الرَّجعية تبعدني عن هؤلاء أولئك ولأكن ولأكنْ ولأكنْ».[1]

يتمثّل الوعي الممكن من خلال المثال السّابق، عبر خطاب البطل الذي يدعو إلى الثّورة على كل أشكال الشَّر والفساد، ومحاربة الأشخاص الذين يمارسونه، ويؤمنون به، بصرف النَّظر عن انتمائهم المذهبي أو السياسي، حيث يصطدم في كلمة السّارد صوتان، الأول صوت السارد الرّافض لكل العنف والقتل الذي حدث في الجزائر زمن التّسعينيات إن باسم الدّين، أو باسم الشّرائع الوضعية، التي تقولب القوانين تبعاً لأطماعها ومصالحها، ويقصد بذلك السُّلطة على الأرجح، كما يدين الفهم القاصر والتّأويل المتطرِّف لتعاليم الدين إذ ليس من الدّين أن يقتل الإنسان أخاه الإنسان. أما الصوت الثاني فيمثل رأي هذه الفئات المتصارعة في السّارد بقطاش، وهذا ما توحي به كلمة «**إن رماني**»، والتي تحمل دلالة "الافتراء"، وقول حقائق غير موجودة عن السّارد، وهذا يعني أن هذه الكلمة تشكّل التفات من خطاب الشخصية نحو الخطابات الغيرية عنها، والتّقاطع بين الصوتين عبر الأسلوب، يتبعه صراع بين وجهتي نظر مختلفتين، بين شخصية السارد، ومن تحدّث عنهم. مما أدى إلى تحاور الوعي الفردي للسّارد بوعي الآخرين وفكرهم، إلاَّ أن القوة والحضور، تنتسبان لوعي السّارد، بوصفه الذي يُدير الخطاب، وأيضاً لأن وعيه يتَّسم بالبناء المنطقي، إذ يقف موقفاً رافضاً، لمن يؤوّلون الدين تأويلاً نهائياً، الأمر الذي يدفعهم لتبرير فعل القتل، كما يثور على الذين يضعون القوانين الملائمة لرغباتهم وتطلعاتهم الفردية الضّيقة، فيلجئون إلى تصفية كل من يقف في طريق تحقيق أفكارهم، فيكون وعي السارد بذلك كسرا لقاعدة: الوجود الفئوي المحدود يقتضي التضحية بالوجود الجمعي اللاّمحدود، وبعد رفضه لهذا الوعي المتطّرف المتسلّط يطرح وجهاً مقابلاً للفكر السّابق، يتَّصف بالتّعمق في إدراك طبيعة العلاقة بين أبناء الوطن الواحد، وكيف يجب أن تكون مبنيّةً على الرّفض المطلق لفعل الموت، المخطَّط له، وأن تكون هذه العلاقة مبنية على الانتصار لمعنى الحياة، ويظهر ذلك عبر كلمة **بقطاش** التي تبوح بوعي مسالم، عميق، يتجاوز علاقته بالإنسان الذي قد يعتدي على حياته إلى علاقته بالله الذي سيكافؤه بحياة دائمة بعد الموت. ويرى تبعاً لذلك أن العدو الوحيد له هو "الجهل" لأن أزمة الأفكار حتماً،

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 195.

ستولد أزمة الواقع، وهذا ما حدث في الجزائر زمن التّسعينيات، فها هو السّارد يُجيب على سؤال«**محافظ الشّرطة ذات صباح: سأضع صحبتك شرطياً لحمايتك. وما كان منه سوى أن أجابه مذعوراً: وما الدّاعي إلى ذلك؟ أنا لا أحبُّ أن أقتل أحداً، ولا أفكّر في قتل أحد أبدا حتى وإن كان عدوّي، أجل حتى وإن كان عدوّي ! وأيّا ما كان الأمر، وأيًّا ما كانت الاعتبارات، فأنا ليس لي أعداء، ولا أشعر أن لي عدُوًّا واحداً اللهم سوى الجهل. واضطرَّ مرزاق بقطاش إلى أن يوقّع على محضر في محافظة الشّرطة يعترف فيه بأنه رفض تعيين شرطي لحمايته...وخرج من المحافظة وهو يتلو الآية الكريمة: (لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يدي إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)**».[1]

لا تحمل كلمة **(جهل)** في السياق السردي أعلاه، دلالة مضادة للعلم تماماً بل تعني جهل الإنسان أحياناً وتجاهله للهدف الذي خلق من أجله، المتمثل في إعمار الأرض بالخير، والحب والحياة والتّسامح، لا تخريبها بالشّر والكره والقتل واللاتسامح، والإنسان إذ ينسى دوره في هذا الوجود الدُّنيوي، يستبدل ما هو أعلى أي القيمة الروحية لوجوده بعد الموت، بما هو أدنى أي القيمة المادية لوجوده في الحياة كالسلطة والحكم. وليدعّم السّارد وعيه الوسطي ذا المرجعية الدينية يستعين بالنص القرآني، ليمنح كلامه حجة قاطعة لا ريب فيها، وكذلك ليقنع المتلقي بنجاعة رؤيته لحل الأزمة السّياسية في الجزائر، مقيماً علاقة حوارية بين اقتتال ولدي آدم عليه السلام، واقتتال أبناء الوطن الواحد، فكما قادت الواقعة القرآنية إلى ندم القاتل على قتل أخيه، كذلك سيقود الصراع بين أبناء الوطن الجزائر إلى أزمة لن تكون عاقبتها إلا النَّدم، لأنها ستفتّتُ وحدة النَّسيج الاجتماعي، كما ستعلن عن إفلاس الحوار السياسي في الجزائر، وهذا الإفلاس سيؤدي حتماً إلى تقويض أركان الدولة وتقزيم دور مؤسساتها، فالسّارد إذن يحرّض على «تنمية الوعي الاجتماعي السياسي، الوعي بما يحدث، وبما يجب أن يحدث»[2] ، لتجنب المآل الخطير للمجتمع الجزائري بكل فئاته وللطبقة السياسية بمختلف توجهاتها.

إن التحليل السّابق يقودنا إلى الإقرار بانتماء (السّارد/بقطاش) إلى فئة ثالثة معتدلة، رفضت أن يكون المجتمع الجزائري الضحية للعنف الدَّموي في التسعينيات، الناتج عن

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (237-238).

[2] عبد السلام حيدر. الأصولي في الرواية. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص: 144.

التَّصادم الأيديولوجي السياسي، وهذا يجعلنا نؤكد أن«وعي الذات عند البطل، وهو يحتوي عالم الأشياء في الرواية، لا يمكنه إلا أن يحاور وعياً آخر، كما أن حقل رؤيته، لا يمكن أن يوضع إلا بجانب إيديولوجية أخرى، وأمام هذا الوعي الذي يتلبّسُ بكل شيء، فإن الكاتب لا يمكنه إلاّ أن يصنع في المقابل عالماً موضوعياً، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المساوية».[1] فالوعي الممكن للسّارد البطل لم يتشكّل إلا في إطار تحاوره مع الوعي الجمعي الذي يحيا في كنفه، بحيث تكون هذه الحوارية سبيلاً لبلوغ رؤية إيجابية للعالم.

يعتمد الخطاب السردي في **دم الغزال** على «نوع من التّداعي القائم على استعادة مراحل حياة الذات السّاردة في الرواية»[2] ، المتمثلة في سرد حادثة محاولة اغتيال السّارد عندما كان عضواً في المجلس الاستشاري. بكل تفاصيلها وكيف واجه الموت بصبرٍ وإيمان يقيني بالله ورحمته، إذ يحدّثنا السّارد (بقطاش) من دوّامة الغيبوبة، زمن المابين الحياة والموت، وهو يركب محْمل العبور نحو عالم الموت المحتمل، أو عالم الحياة المنشود، بعدما تلقى رصاصة في دماغه، ومن قلب هذه الحالة الوسطية، يبحث عن حقيقة الموت، ومعنى العودة إلى الحياة، يتساءل عن طبيعة المسافة بينهما،«**أهكذا يأتي الموت؟ أهكذا تأتي الحياة؟ المساحة والمعنى، أو مساحة المعنى التي نتحرّك فيها من نقطة إلى نقطة معيّنة محدّدة...السّيارة تصعد الطّريق صخَّابة أَشْعُرُ بها تنطلق إلى الحياة**»[3]، ثم يبث وعيه اليقيني بأن الحياة ستنتصر على الموت في داخله فيقول: «**ألا ما أقوى الحياة ! تأكَّدتُ في تِلْك اللّحظات أنها أقوى من الموت**».[4]

يستند الخطاب السردي في القسم الأخير من الرواية، المعنون بـــ«**مرزاق بقطاش**» -وهو يتتبع تفاصيل إصابة السّارد البطل، بقطاش- إلى التّوتر القائم، بين ثنائية دلالية ضدّية (حياة / موت)، إذ ينقل الخطاب كفاح البطل من أجل البقاء، ويصور تمسُّكُه بالحياة، وهو يعيش لحظات بين الموت والحياة، حيث تعبر الأزمنة وعيه فيظل يندفع إلى

---

[1] حميد لحميداني. النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي). ص: 79.

[2] آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ص: 142.

[3] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (244-245).

[4] المصدر نفسه. ص: 245.

المستقبل، ويناشِدُ الحياة، التي كانت سبيلاً في كتابته لسيرة الموت الذاتي والجمعي، «**هي الحياة تعود، ها هو المحارب يعود من الجبهة معطوباً، مقهوراً، متورّم الأعضاء، محترف النَّفس والأنفاس، لكن به قوة عارمة من أجل أن يضع قدمه في ساح الحياة من جديد...يأتي الموت بطيئاً، جبّاراً، عنيداً، ولكن رحمة الله كانت واسعة**».[1]

ويربط السّارد وعيه الذاتي بحالة الموت، بوعيه السياسي، ليقيم العلاقة الأكيدة بين الذات والواقع، ليبرّر فيما بعد المشابهة بين حادثتي اغتيال الرئيس **بوضياف**، ومحاولة اغتياله، إذ يتحدّث عن حالته بعد نجاته من الموت قائلا: «الوعي السياسي نفسه بدأ يعود في تلك اللحظات»[2]. وذلك يرتبط حتماً بوعيه، بأن انتماءه لعالم السياسة، هو السبّب الأول فيما تعرّض له، لأن الوعي بشكل عام يتحدّد طبقاً لتطورات وحركة الواقع.

يلجأ الخطاب الروائي لإثبات فعالية وعي الحياة والإصلاح مقابل وعي الموت والفساد في القسم الأخير المعنون بـــ«**مرزاق بقطاش**»، إلى توظيف النص القرآني بشكل خاص، وطبيعة استثمار النص الديني، تكمن في تمكين الخطاب الروائي من اتخاذ أبعادٍ دلالية تتعلّق خاصة، بتقديم طريقة نوعية لفهم هذا النّص بإحداث علاقة بين الحقيقة القرآنية والتّطورات الاجتماعية، حيث وظف الخطاب السّردي، في هذا الجزء (**قصة ذي القرنين ويأجوج ومأجوج**)، لإحداث علاقة موازنة بين ما أحدثته رصاصة الموت من جرح وألم في دماغ السّارد، الذي عالجه الطبيب وبين ما أحدثه يأجوج ومأجوج من فساد في الأرض، أنهاه ذو القرنين ببناءٍ ردم عظيم على وجودهم وذكرهم. ونلمس ذلك في النص:«**يا سيدي الطبيب؟ ويغرز إبرته في قفاي ليخيط الثّقب، ليسُدُّه سدًّا منيعاً آه منك يا ذا القرنين، أنت تفرغ قطراً على ثقب أحدثه قوم يأجوج ومأجوج، لابد أن تأتي بُزبر الحديد، لتصنع بها حدًّا بين الإنسان والشّر، لتنشئ صناعة الخير من جديد في هذه الدنيا...يا مرزاق بقطاش. أو لم تعد إلى الحياة بعد أن أنزلوك إلى قبرك؟ إذن فأنت ملك الملوك، وقصرك مليء بالحريم والجواري الحسان. وتخوم مملكتك، يا هذا، لم يعرفها إلا ذو القرنين، شمسك تطلع في أقصى الشّرق وتغرب في الأطراف القصّية من الغرب. لقد جاؤوا بُزبر الحديد وأفرغوها قِطراً على سدّ يأجوج ومأجوج. استرح من**

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: 248.

[2] المصدر نفسه. ص: 249.

هذه الناحية فليس من سبيل إلى نقب ذلك السدّ. يستحيل أن تعود الحياة إلى الوراء، الله هو الذي خلق الحياة، وكل يومٍ هو في شأنٍ. التاريخ لا يعيدُ نفسه أبداً».[1]

تستعير اللغة السردية دلالة رمزية، فذي القرنين رمز للحكم العادل الذي ساد مشارق الأرض ومغاربها، وهذا ما يتوخاه الخطاب من خلال هذه المقارنة، ليؤسس رؤية تفاؤلية ممكنة وهي استبدال الموت والفساد والقمع السياسي بصناعة الخير من جديد وتنفتح لفظة **(الخير)** دلاليا، لتقول معاني متعدّدة: الحكم العادل، إنهاء الأزمة السياسية في الجزائر بقطع أسبابها من دعاة الفتنة والموت، الذين يفسدون في الوطن، ليعزّزوا ممتلكاتهم ومصالحهم الشخصية، وتحاكي حياة السارد بعد محاولة الاغتيال أمنية استقرار الوطن بعد الأزمة، فالبطل يبحث عن الشفاء من تأثير الرصاصة وألمها في دماغه، والوطن جريح يتخبّط في دوّامة العنف والموت ينتظر من يشيع فيه الاستقرار السياسي لتتحقّق العدالة الاجتماعية. وبذلك تكون «الصورة النقدية التي اتَّسمت بها الرواية في عمومها سعيٌ حثيث لتجاوز القائم، وإحقاق البديل، حيث إن التناقضات القائمة في الواقع الاجتماعي، هي في عمومها مدعاة فعلية للتّفكير في بدائل جديدة»[2] ، لواقع مأمول أكثر استيعاباً لمتطلبات الحياة السياسية والاجتماعية.

تعدُّ البنية السياسية والبنية الثقافية، جزءاً هاماً من البنية الاجتماعية، الممثّلة عبر البنية النّصية الأدبية للعمل الروائي، الذي يخضع حتماً إلى تفاعل هذه البنى وتطوراتها، فيغدو النص الأدبي تبعاً لذلك انعكاسا جدليا، غير آلي، لتحوّلات السّياقات الخارجية، إذ يمكننا قراءة هذه التحوّلات في ثنايا الخطاب السردي، وهذا ما يطالعنا في القسم الأخير من **(دم الغزال)**، من خلال الصوت الخارجي المتمثّل في السّياسي العجوز، هذا الصوت الذي يلتحم بقناعة البطل السّارد حول ذاته، بوصفه الفاعل السياسي المثقّف، في السّياق السردي، مشيراً أي السياسي العجوز إلى موقف بقطاش البطل من السياسة، وما يضطرب فمن عالمها من أفكار موبوءة، ومفهومه للكتابة على أنها مسؤولية مرتبطة، بجانب القيم النبيلة التي تربط العبد بخالقه، بإيمان مطلق، ليعلن بعد ذلك عن فكره المعتدل الذي يمقت

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (252-256).

[2] فتحي بوخالفة. التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة). ط1. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص: 369.

غطرسة الجهل وإتيان الأحكام المسبقة، وهو بذلك أي البطل بقطاش يبقي على مساحة من حرية وإيجابية وعي الذات بعالمها المحيط، وقد تم استحضار الصوت الغيري من خلال مناجاة السارد لذاته قائلاً: «**ذلك السياسي العجوز المخضرم كان صادقاً عندما قال لك: ينبغي أن تقيم (السّبوع) فقد ولدت من جديد، يا مرزاق بقطاش، قارن بينك وبين الآخرين الآن، اسحق الألم في ذاتك، تفوق عليه كل شيء ممكن في هذه الدنيا...قارن بينك وبين ذلك المثقّف الذي ذبحوه في داره في قلب العاصمة ووسط جيوش من الحراس...تأكّد من أن الله لطف بك لأنّك صادق النيّة، أنت لم تنضم إلى مجلس من المجالس طمعاً في مال أو في جاه. والكل يعلم ذلك يعرفون عنك موقفك من السّياسة وممن يدور في فلكها القذر الموبوء. الجاه الوحيد الذي تريده هو جاه العلم والأدب. أنت تكتب لأنّك مؤمن بالله وأنت تكتب وتشعر بمسؤولية الكتابة وتعرف أنها جزءٌ من العبادة...أنت تكتب لأنك مؤمن بالله وبملائكته وبكتبه ورسله وباليوم الآخر. وأنت رغم ذلك كله لا ترى تناقضاً في أفعال الآخرين ونواياهم كل يعمل على شاكلته. أما الخطر فإنه يأتي من جهة واحدة...هي جغرافية الجهل والأحكام المسبقة. أنت تسيرُ في الطريق الصحيح لأنك صادق مع نفسك ومع خالقك. لكن الأحكام التي يصدرها الغير في حقك أحكام ذاتية، حتى وإن زعموا أنها تستند إلى أرض الواقع**».[1]

تحضر شخصية (بقطاش/البطل) في السياق السردي السابق، بوصفها وسيطاً بين رؤية العالم داخل النص، والواقع خارج النّص، فالقارئ ليس بإمكانه فهم تجليات الوعي الممكن للبطل، إلاَّ تبعاً لتطوّر الشخصية في تجسيدها لرؤيتها «إذ يكون القارئ في هذه الحال أمام بناء لغوي فني يتطلب منه إدراك العلاقة بين الوعي والعالم الاجتماعي في واقعيته، ثم بين الوعي والعالم الاجتماعي في صورته الفنيّة»[2] ، وتبدو الشخصية متأرجحة بين وظيفتها السياسية ودورها الثقافي المنوط بها، فعلى مستوى السرد تتحدد طبيعة الواقع المرغوب من خلال موقف وفكرة الشخصية ورؤيتها الشمولية، التي تهدف إلى إحداث تغيير في منظومة القيم السياسية والثقافية، فالسارد السياسي المثقف «مطالبٌ أن يطرح علناً أسئلة محرجةً مسكوت عنها ويجابه المعتقد التقليدي، والتَّصلب العقائدي

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (258-259).

[2] فتحي بوخالفة. التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة). ص: 295.

بدل أن ينتجهما وأن لا يسمح لأنصاف الحقائق، والأفكار التقليدية أن تسيّره، وأن على المثقّف الانهماك في نزاع مستمر مدى الحياة مع جميع الأوصياء على الرؤية المقدسة».[1]

هذا ما جسّده (البطل/بقطاش)، الذي أبى أن يقزّم دوره كمثقف، ورفض أن يسير في ركاب النظام السلطوي القائم، مبرّره في ذلك أنه يمثل صوت المثقف الملتزم بقضايا وطنه ومجتمعه، وبتمثيل وعيه النقدي الحر، ليساهم في خطة التغيير التي يركّز عليها اهتمامه.

تمثّل هذا الموقف سردياً عبر المشابهة بين صورتي، الرئيس المغتال: محمد بوضياف، والبطل **(مرزاق بقطاش)**، فكلاهما اشتغل في العمل السياسي، وكلاهما كان ضحيّة لمواقفه الثائرة على الواقع السلطوي القائم، الممجد للذات المفردة على حساب الجماعة، والمتعدي على حقوق الجماعة، لتلبية نزوات الذوات الحاكمة المتسلّطة. وهذه التشابهات تحاول إذن، إضفاء نوع من اللقاء المقصود بين الشخصية المقتولة في ماضي السرد، والشخصية المراد اغتيالها في النّسق الحاضر مرزاق بقطاش، «**جيءَ بمجدٍ بوضياف رئيسا وظنَّ أنه يقوى بنيته الحسنة ووطنيته الصَّادقة، وإيمانه العميق بالله على زعزعة الأمور وإعادة الحقوق إلى أهلها، وتحوَّل ظنُّه هذا إلى رصاصات نهشت قفاه وظهره في دار من دور الثقافة...يا مرزاق بقطاش؟ اللّعنة قديمة عمرها خمسة عشر قرناً من الزمان. الرَّسول (ص)، قال لأصحابه الكرام في جبل عرفات: (لا ترجعوا بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض...) لكن أسلافك تضاربوُا، تقاتلواُ، تنازعُوا وفشلوُا فذهبت ريحهم. وها هي ريحهم تذهب مرة ثانية في هذا العصر....يا مرزاق بقطاش الرصاصة التي ارتحلت في دماغك هي الحقيقة السّاطعة، هي التي تعلمك الآن درساً لن تتلقّاه في أرقى جامعات الدنيا كلها، حتى وإن أنت أمضيت بها آماداً طويلة. حقيقتك قائمة في الكتابة، والكتابة لا تقتل، وهي إن قتلتك، كنت شهيداً حقاً، لأنك صادق مع ربّك ومع نفسك...أنت ترفض أن يكون العقل وحده هو الحكم اللّهم إلا إذا كان**

[1] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية).ص: 63.

الإيمان جزءا من هذا العقل، باسم العقل، يقتل الإنسان الإنسانْ، باسم الإيمان يذبح الإنسان الإنسانْ، أنت تحبُّ أن ترابض في الإيمان المرتبط بالعقل وبآليته».[1]

يتأسس الوعي الممكن في المثال السّابق، وفق التّداخل الحاصل بين الواقع والأيديولوجيا، والتّناقض الفكري بين فئتين، إحداهما تؤمن بالعقل، والأخرى تقرُّ بالإيمان، وقد يكون هذا التعبير إشارة إلى فئة السلطة التي تقرّرُ أفعالها انطلاقاً من العقل والمادة بعيداً عن الجانب الروحي الإيماني، والفئة الثانية، هي الحزب الإسلامي المعارض لها الذي ركّز على الجانب العقدي، مُهملاً العقل، مما أدى بالفئتين إلى التّطرف، ما نتج عنه مأساة العنف والقتل. وتظهر شخصية السّارد كعامل توازن أيديولوجي إذ تقرُّ بإيجابية الوعي الذي ينبني على الإيمان والعقل معاً، ويبدو التأكيد ملتحماً بالواقع التّسعيني، وتأسيس نقد الواقع هنا ليس فقط من أجل النقد، وإنما على أساس نوع من التّقويم والأمل في الأفضل.

عبر خطاب يبوح بكثير من الأمل والتّفاؤل لما ستكون عليه الجزائر بعد المأساة، يطلق السارد نداءه الذي يعبّر عن أفكاره وتطلعاته للواقع المأمول في المستقبل، بلغة حوارية، تعكس وعيه المنفتح على كل الأطراف والفئات في الجزائر، لأنه يؤمن بالعلاقات الإنسانية الباقية رغم الألم والمأساة، فأطراف الصراع زمن التسعينيات أبناء وطن واحد. ووفق رؤية استشرافية ينادي السّارد، بفكرة التّسامح والوئام والحوار بين الجزائريين، مهما تفرّقت آراءهم، وتشتّت بهم السُّبل والغايات، دون إقصاء أو تهميش أو تطرّف، وهو إذ يحاور الوطن، يتفاعل مع أهله، فيقول:«**أيّتها الجزائر العظيمة، لا تكوني متصلبة معي ولا مع إخوتي من أبنائك في الأزمنة الحاضرة، وفي الأزمنة القادمة».**[2]

نخلص إلى القول أن الوعي الممكن لـــ (لسّارد/مرزاق بقطاش)، ارتكز على أسسٍ محدّدة الهدف والرؤية والوسيلة، حيث إن الممارسة الفكرية لهذا الوعي قادرة على الإسهام في عملية التغيير الإيجابي، لأنه وعي نقدي يعمل على تجاوز واقع العنف والموت القائم زمن التسعينيات إلى بناء وعي متكامل مستقبلي، يسعى إلى خدمة الضرورة التاريخية برؤية موضوعية، حيث يرفض الرضوخ للواقع المأساوي، القائم على الفساد

---

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (261-262).

[2] المصدر نفسه. ص: 265.

السياسي، والسلطة القمعية، والتّطرف الديني، والإلغاء، وتبعاً لذلك يحدّد مجال حركته وفعله بوصفه مثقفا أوّلاً، وسياسيا ثانيا فالثقافة والسياسة حقلان للممارسة الاجتماعية، التي تسعى إلى تحقيق جدواها الإنساني من منظورٍ شمولي، فالسّارد المثقّف السياسي **بقطاش** انطلق من فهمه للواقع السياسي الاجتماعي القائم، لينقُده، وليُجابه الرُّؤى النهائية المقدّسة لأن رؤية الإنسان يعتريها النّقص، لذلك اختار وعياً وسطياً حوارياً معتدلاً يجمع بين الإيمان والعقل، وبين الفعل والجزاء، تماشياً وإيجابية الوعي الممكن، المدافع عن وطنيته وعروبته وعقيدته، والملتزم بقضايا وطنه وشعبه، ويتحرّك السّارد تبعاً لذلك لإحلال المبادئ السامية، أي مبادئ الحق والعدل، والحوار والتّسامح كقيم مركزية، تتيحُ بلوغ غدٍ أفضل، متجاوزاً ما كان وما هو، كائن إلى مشروع مستقبلي سيكون.

وفق خطي الوعي الذاتي التخيلي الممكن، والوعي الموضوعي الواقعي الممكن، نقف عند حقيقة مؤكّدة أن الفكرة التي تستند إلى النوعين ترفع مستوى الوعي القائم إلى الوعي الممكن، متجاوزة كل المعوقات والمثبطات، لتقدم رؤية متماسكةُ تنطلق من الحاضر، لتبني المستقبل، ولا تكتفي بالانعكاس البسيط للوعي الجمعي، بل هو تعبير راقٍ عن هذا الوعي، بمعنى أنه لا يرتبط بأفكار عامة الناس بل يرتبط أساسًا بالرؤية التي تصوغها النُّخبة من المجتمع ومن هنا تبرز أهمية الوعي الممكن، إذ بواسطته يمكن تحديد الرُّؤية بشكل دقيق، وتحديد الهدف منها والسبيل الموصل إليها.

يتفق الطرح السّابق مع مفهوم (رؤية العالم) بوصفها جملة من الطموحات والأفكار والمشاعر، التي تضمُّ كياناً فردياً، أو جمعياً، وتُعنى برؤيته للإنسان والمجتمع والكون والحياة، وسنحاول مقاربة هذا المفهوم في رواية «**الشمعة والدَّهاليز**» للروائي **الطاهر وطار**، بوصفها من الأعمال الروائية، التي عنيت بسرد أزمة التّسعينيات في الجزائر برؤية خاصة.

الفصل الرابع

رؤية العالم في رواية الشمعة والدهاليز

للطاهر وطار

أولا: رؤية العالم بالنسبة للشخوص

1. الشاعر
2. عمار بن ياسر
3. زهيرة: الخيزران

ثانيا: رؤية الكاتب للعالم

يعد مفهوم (رؤية العالم)، المفهوم المركزي الذي يقوم عليه منهج البنيوية التكوينية، حيث يقوم هذا المفهوم على بعدين ينعكسان في كل عمل فني، بعد اجتماعي، ينطلق من الواقع المعيش الخارجي، وبعد فردي مرجعه خيال الروائي، وندرك أهمية هذه المقولة، عندما ندرك أن البنى الثقافية والسياسية والاقتصادية هي جزء من البنى الاجتماعية المادية، والتفاعل بينها جميعا، لا يمكن إدراكه إلا من خلال (رؤية العالم)، الخاصة بالكاتب، وهذا لا يعني بأي شكل من الأشكال ، أن رؤية العالم هي إبداع فردي، بل هي رؤية جماعية للعالم يتبناها، ويعبر عنها أشخاص الجماعة المبدعون، ومبرر العلاقة القائمة بين المبدع والعمل الفني، أن الفئة التي يصورها العمل الإبداعي، تحرك داخل شعور أفرادها ميولا شعورية وذهنية وسلوكية، تبحث عن جواب متماسك حول القضايا التي تطرحها علاقتهم بعالمهم المحيط.

لكي نلتزم بالتوجه المنهجي للبحث، سنحاول في هذا الفصل، مقاربة مقولة (رؤية العالم)، في رواية «**الشمعة والدهاليز**» للروائي **الطاهر وطار**، لأنها هي الأخرى، من المتون الروائية التي رصدت الأزمة السياسية في الجزائر، فعبرت عن رؤية الكاتب للعالم رؤية تؤكد تفاعل الراوئي مع ذاته ومجتمعه وزمنه بوصفه إنسانا ومبدعا، يترجم تجاربا ويصارع من أجل قيم، لأنه يكتب من موقع التزامه بفكر معين، فلا يقتصر جهده على جمع الأحداث والحكايات، وصوغها في حبكة روائية « بل إن ما هو منتظر منه، هو أن يراهن على منظور أخلاقي، حياتي يسلك ضمنه رؤيته إلى العالم، بترابط وتقابل مع رؤية أخرى قائمة وفاعلة في تشكيل المجتمع» [1].

لكن قبل المضي في تحديد "**رؤية العالم**" في رواية «**الشمعة والدهاليز**» علينا الوقوف عند مفهومها النظري.

لقد ظهر مصطلح "رؤية العالم"(La vision du monde)، مع الناقد **جورج لوكاتش**، حيث جعله مقابلا لعنصر الوعي في تفسير الظاهرة الأدبية، وقد ظل هذا المصطلح عنده ذا طابع فلسفي متأثرا **بهيجل**، غير أن **لوسيان غولدمان** حاول إثراءه

[1] محمد برادة. الذات في السرد الروائي(دراسات نقدية). ص:09.

وتفعيله فيما بعد، يقول لوكاتش:« إن النظرة (الرؤية) إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس في الوقت نفسه مسائل العصر الهامة عكسا بليغا»[1]، مما يؤكد أن **لوكاتش** وظف هذا المفهوم متجاوزا التشكيل الجمالي للنص، بحثا عن البنية الإيديولوجية له، وهذه البنية لا تنفي العنصر الفردي في الإبداع، أي الانفعالات والأحاسيس الذاتية والتي لا تعبر عن ذات المبدع فحسب، بل عن وعي الطبقة التي يعبر عنها، وإن حدث تعارض بين موقفه الإيديولوجي ورؤيته للعالم المبثوثة في نصوصه. والتي يجسدها في نظره شخصيات العمل الروائي للعالم، ورؤيته تتجاوز مجرد عكس الواقع بحرفيته إلى إعادة تشكيله من خلال "الرؤية" المنسجمة للعالم، وتلك سمة الأعمال الأدبية الكبرى.

نجد هذا المصطلح بصيغة أكثر وضوحا عند **لوسيان غولدمان**، الذي قدم منهجه البنيوي التكويني في كتابه **الإله الخفي "Le dieu caché** " الذي حاول وضع البنية النصية الشكلية في إطار بنية أوسع هي "البنية الاجتماعية". من خلال دراسته لمسرح وك**"جان راسين"** كتابات المفكر الديني **"بليز باسكال"** وتوصل في القسم الثاني، من كتابه "الإله الخفي" إلى أن كلا من "راسين" و"باسكال"، قد عبرا من خلال كتابتهما عن رؤية مأساوية تشاؤمية للوجود، هذه الرؤية محكومة بمنطق الطبقة الاجتماعية التي ينتميان إليها.

تعد مقولة "رؤية العالم"، المقولة المركزية في المنهج الغولدماني، والمفتاح الإجرائي من خلال عنصري الفهم والتفسير اللذين يضطلعان ببحث العلاقة بين الأثر الأدبي والوعي الطبقي، حيث يصبح النص تعبيرا عن « رؤية العالم Vision du monde التي هي ليست وقائع فردية إنما هي أحداث اجتماعية »[2]، بعكس رؤى الفئة الاجتماعية التي يعبر عنها الروائي. لأن وجهة نظر الفرد يحكمها التغير باستمرار، بل هي رؤية منظومة اجتماعية تحيا ضمن ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة، يتمثلها المبدع في « العمل الفني باعتباره عالما من الأشياء والكائنات الملموسة ملتقطا عبر منظور معين»[3] هو

---

[1] جورج لوكاتش. دراسات في الواقعية. ترجمة نايف بلوز. ص: 52 .

[2] يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 146.

[3] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص: 27.

رؤية العالم، وهذا ما يؤكده **غولدمان** في كتابه "الإله الخفي" أن « المواضيع الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد المنعزلين، مع الاعتراف حتما بأن المبدع الفردي جزء من المجموعة »[1] ، لأن الكاتب لا يبدع الواقع بعيدا عن ذاته التي تكون أداته ليلامس تحولات عصره وواقعه، فيتصف بصفة عبقرية لأنه «لا يحتاج إلا للتعبير عن حدسه ومشاعره لكي يقول في الوقت نفسه ما هو جوهري لعصره والتحولات التي خضع لها»[2]، أي إن رؤية الأديب للعالم هي نتاج لمجموع رؤى منظومة اجتماعية يحيا ضمنها في زمن معين.

هكذا تكتسب صفة الموضوعية، بتجاوزها فكرة الكاتب وهذا ما يؤيده **غولدمان** في إجابته عن تساؤل «ما رؤية العالم؟ ... هي ليست معطى تجريبيا مباشرا، بل على العكس، أداة عمل إدراكية ضرورية لفهم التعبيرات المباشرة لفكر الأفراد، وتظهر أهميتها وواقعيتها حتى على المستوى التجريبي عندما تتجاوز فكر كاتب واحد وأعماله»[3]، أي تلك الصلات التي قد تجمع بين الأعمال الفلسفية والأعمال الأدبية لمبدعين أو أكثر مثل: "باسكال" و"راسين". رغم الاختلاف الكائن بينهما في الخصائص النفسية والفردية، التي قد تصل إلى حد التناقض، غير أن « ما يوحد بينهم هو رؤيتهم للعالم رؤية مأساوية»[4]، كما أن هذه الرؤية قد لا تعبر عن الوعي الذاتي للكاتب بل تخالفه انطلاقا من المحيط الاجتماعي الذي تنمو فيه تلك الرؤية، والطبقة الاجتماعية التي تعبر عنها، فقد لا يكونان البيئة التي نشأ فيها الكاتب.«فقد يحصل غالبا أن يكون السلوك الذي يسمح بفهم العمل ليس سلوك الكاتب بل سلوك مجموعة اجتماعية ما قد لا ينتمي إليها الكاتب»[5].

هذا لا ينفي بأي شكل من الأشكال الجانب الجمالي للعمل الأدبي الذي يجسد الرؤية للعالم لطبقة اجتماعية معينة «من تضافر بعدين: الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان والرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها

---

[1] لوسيان غولدمان. الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. ص: 15.

[2] المرجع نفسه.ص: 14.

[3] المرجع نفسه.ص: 42.

[4] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: 194 .

[5] لوسيان غولدمان. الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. ص:32.

المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الفرد "الكاتب المبدع" ويعيدها بدوره إلى المجموعة»[1]، أي إن رؤية العالم بهذا التصور تجمع العالم الواقعي المعيش والعالم الأدبي الذي أبدعه الكاتب. فتتجاوز بذلك كونها رؤية ميتافيزيقية مجردة، بل تصبح نظامًا فكريًا يوحد جماعة بشرية في شروط متشابهة اقتصادية واجتماعية، ويحفظ مصالحها التي تعارض المجموعات الأخرى.

«ورؤية العالم هي بالتحديد هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء المجموعة الواحدة، وغالبا الطبقة الاجتماعية الواحدة وتعارضها مع المجموعات الأخرى»[2].

يمكننا القول بعد هذا أن مقولة رؤية العالم، تؤكد أن الأثر الأدبي ذو نظام فكري شعوري، يوافق فكر وشعور الطبقة الاجتماعية التي يرتبط بها الكاتب اقتصاديا واجتماعيا أو التي قد يدافع عن وعيها دون انتمائه الطبقي إليها، فهي تلاحم وعي الفرد ووعي الجماعة ليشكل بنية الأثر الأدبي.

غير أنها تتجاوز الفردي باعتباره جزءًا من الكل عبر تمثلها في سياق اجتماعي وفكري عام. وهذا ما عده **لوسيان غولدمان** أساسا لخلود الأعمال الإبداعية إذ «إن كل عمل أدبي أو فني كبير تعبير عن رؤية العالم وهذه ظاهرة وعي جمعي يبلغ الحد الأقصى من الوضوح التصوري والحسي في وعي المفكر أو الشاعر»[3]، فرؤية العالم أداة تصورية تسمح بتمثل الجزء الفردي في الكل الاجتماعي.

نخلص بعد تتبع مقولة "رؤية العالم" في ثنايا كتاب "**الإله الخفي**" **للوسيان غولدمان** أنها أداة موضوعية تسمح باستقراء النسق الفكري لزمرة بشرية، ضمن النص بوصفها أداة إجرائية تطبيقية تتجاوز الحدس الفردي لتحاكي الوعي الجمعي، فتحقق ذلك الإتحاد بين بنيتين، بنية اجتماعية واقعية يرصدها الأديب عبر بنية نصية تخيلية جمالية. تساعد في الكشف عن فكر الأفراد ضمن مجموع الحياة الاجتماعية ، أي بتتبع الطبقات

---

[1] جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ط1. دار ابن رشد، بيروت، 1982، ص: 32.

[2] لوسيان غولدمان. الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. ص:46.

[3] المرجع نفسه، ص: 48.

الاجتماعية تاريخيا مما يضمن لعمل أدبي معين قيمة تتجاوز المكان والحقبة الزمنية كونه يعبر عن رؤية شمولية للوعي الاجتماعي الطبقي، تحول تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية إلى نمط للرؤية والشعور لدى المبدع. فالمواقف والأفكار والتطلعات الفردية لا يمكنها أن تؤسس رؤية للعالم.

يشكل الروائي رؤيته للعالم، بطريقة غير مباشرة، فاسحا بذلك المجال للقارئ، في أن يستشفها، ويتفاعل معها، إن سلبا أو إيجابا من منطلق أن الرؤية إلى العالم، تندرج في سياق اجتماعي تاريخي، يمنحنا إمكانية تأويلها وقراءتها بنظرة نسبية، غير مطلقة تبعا لتأثر كل واحد منا بالواقع الاجتماعي وفهمه له.

لا نقف في هذا السياق من التحليل عند الدلالة الحرفية، لمفهوم الرؤية بوصفها فعل بصري خالص يركز على ظاهر المرئيات دون التعمق في باطنها، بل سنتناولها بوصفها تجاوز للظاهر الكائن، وملامسة للخفي الذي سيكون، بوصفها « تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة، وكل رؤية لا تتجاوز الواقع تظل رؤية محكومة بسيطرة الحواس الخمس، وتفقد دورها في العطاء» [1]. فتكون بذلك رؤية المبدع للعالم، رؤية مستقبلية تنشد التغيير وتحقيق الأفضل.

تجسد الأعمال الأدبية الروائية (رؤية العالم)، التي تصلنا عبر المبدع،الذي يتجاوز فرديته ليعبر عن الجماعة، لأن رؤية العالم تؤثر في الكاتب، فيعبر عن أقصى وعي لتوجهات هذه الفئة أو الطبقة الاجتماعية، كسبيل يؤدي إلى حل ناجع لمشكلاتها، والسمو إلى درجة تمكنها من خلق التوازن في علاقاتها مع غيرها من الطبقات إذ يستعمل « مفهوم رؤية العالم، الذي يحدد وكأنه الاستقطاب المفهومي إلى أعمق مدى للاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية، وحتى الحركية لأعضاء مجموعة ما، ومجموعة متناسقة من المشاكل والحلول التي يتم التعبير عنها على المستوى الأدبي، وعن طريق الإبداع بواسطة الألفاظ، وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء» [2]، حيث نلمس نوعا من

---

[1] أسماء أحمد معيكل. نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2010، ص:37.

[2] لوسيان غولمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص:75.

الالتقاء بين رؤية العالم كواقع معيش، وبين رؤية العالم المبُدَعْ، وهذا ما يقع على عاتق الروائي المتميز، الذي يستطيع أن يجمع بين البنية الاجتماعية الواقعية، والبنية التخيلية، عبر ربط جدلي بين داخل الخطاب الروائي وخارجه.

لا شك أن تبين حدود رؤية العالم في الرواية محل الدراسة، أي **الشمعة والدهاليز**، سيكون انطلاقا من تمظهر واقع الأزمة في التسعينيات عبر البنية النصية،حيث تغدو هذه الأخيرة تحققا للبنى السياسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية، لا محالة في إطار علاقة جدلية بين العالم الداخلي في النص، والعالم الخارجي في الواقع.

يبدو أن كشف رؤية العالم في رواية **الشمعة والدهاليز**، ليس بالهين، ذلك أن شخوصها تتحرك عبر مساحة فكرية مختلفة، وهم (الشاعر/ البطل)، وعمار بن ياسر، وزهيرة، كما نجد رؤية، ربما تكون ضامة أو مناقضة لجميع الرؤى السابقة، وهي رؤية الراوي العليم الذي هيمن على الحكي منذ بداية الرواية إلى نهايتها، ثم كيف تجتمع هذه الرؤى المتمايزة، لتصنع لنا رؤية أكثر شمولية، هي رؤية الروائي للعالم، واستنادا للمعطيات السابقة الذكر سأحاول تتبع رؤية العالم عبر المتن الروائي وفق مرحلتين، أولها: رؤية العالم بالنسبة للشخوص وثانيها رؤية العالم بالنسبة للروائي.

أولا: رؤية العالم بالنسبة للشخوص

من المهم جدا أن نركز على تتبع رؤية العالم التي يقدمها شخوص الرواية، كأفكار مجسدة في مواقف وحوارات وأقوال، إلا أن عملنا هذا يبقى مبتورا، إذا لم نتوقف عند منبع هذه الرؤى، وهو الشخصية بوصفها مفهومًا سرديًا مركزيًا، يسمح لنا بإقامة التواصل بين التخيل والواقع، ويفتح لنا دروب تأويل رؤية الكاتب بوصف هذا المفهوم يتموقع كوسيط بيننا كقراء، وبين المؤلف، لكن دون أن يطول بنا هذا الوقوف النظري، ويتشعب، فيشغلنا عن هدفنا الرئيس، وهو كشف رؤية العالم.

تعتبر الشخصية البؤرة المركزية، التي تستقطب كافة المكونات السردية، ضمن العمل الروائي، عبر حركيتها المجسدة في شكل أقوال وأفعال وآراء وأفكار، فمن الضروري أن يتضمن كل خطاب سردي شخصية أو شخصيات، تتحرك ضمن فضاء

زماني ومكاني، تصنع الأحداث وتجعلها تتطور، وتدفع بها إلى التنامي وفق حبكة مقصودة، فتكون بذلك بمثابة المادة الأساس في تشييد العمل السردي، والباب الذي نلج من خلاله العالم الروائي، إذ «لا رواية بدون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي ثم إن الشخصية الروائية، فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي وإطراده» [1].

قد تتعدى الآراء والمقاربات لمفهوم الشخصية، فالمنهج النفساني يتعامل مع الشخصية بوصفها إنسانا يعيش مختلف الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، إذ يتيح لنا الروائي من خلال تقنية الوصف تتبع « تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما» [2].

يعتبر الشخصية وفق المنظور الاجتماعي نمطا اجتماعيا يعكس وعيا طبقيا إيديولوجيا.

أما التحليل البنيوي، فلم يتعامل «مع الشخصية بوصفها كائنا، أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية» [3]. أي إنه يتمثل دورها بقدر الوظائف التي تؤديها في الخطاب السردي، وتبعا لذلك يجردها من حقيقتها السيكولوجية، وطبيعتها الاجتماعية، وينظر إليها كجزء يتعالق مع بقية العناصر السردية ضمن بنية النص، حيث تتطابق مع مختلف الوظائف والأفعال.

قد اضطلعت البنيوية التكوينية، بالنظر إلى الشخصية بوصفها قيمة غير ثابتة، تتسم بوجودها المزدوج الذي يجمع البنية اللغوية بالبنية الاجتماعية في علاقة جدلية مستمرة، وهذا ما نجده عند **لوكاش**، الذي صنف الرواية الغربية انطلاقا من علاقة البطل الروائي بعالمه، مقسما إياها إلى ثلاثة أنماط: الرواية المثالية التجريدية: حيث، يبدو وعي البطل

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ص: 20.

[2] عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. ص: 58.

[3] محمد بوعزة. تحليل النص السّردي (تقنيات ومفاهيم). ص:39.

محدود مقارنة بتعقد العالم، والرواية النفسية: والتي تتسم بسلبية البطل، واتساع وعيه الذي يدفعه إلى رفض ما يقدمه له عالمه التقليدي، والرواية التربوية: والتي تنتهي نهاية مقصودة، حيث يتخلى البطل عن طبيعته الإشكالية لكنه لا يقبل بعالمه التقليدي في الآن ذاته.

قد اعتمد في تقسيمه السابق الذكر، على بطل روائي سماه: (البطل الإشكالي)، لأنه يبحث دائما عن قيم أصيلة غائبة في واقع منحط سلبي « فلا البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظل مستقرا، ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الايجابي بما يكفي، ليجعل بحث البطل أمرا ممكنا» [1].

ما يهمنا في هذا السياق، هو كشف طبيعة العلاقة بين البطل الإشكالي والعالم، ضمن التحديد الذي قام به **(لوكاش)** وطوره **(غولدمان)**، حيث يذهب هذا الأخير إلى أن «الرواية تجمع الوحدة الأساسية بين البطل والعالم والقطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما» [2]، أي إن العلاقة بين البطل وعالمه، ضمن السرد الروائي تتسم بعدم الثبات، حيث تتصل تارة، وتنتفي تارة أخرى.فتصبح الشخصية استنادا لما سبق، غير تابعة للحدث، بل مركزا لوقوعه وتطوره، الذي يساهم في تعميق وعينا بالشخصية، وإدراكنا لحقيقة رؤيتها للعالم، فلم يعد الروائي، يهتم ببناء الحبكة وصياغة الأحداث وتوضيحها عبر الشخصية بل أصبح تركيزه على الشخصية كمعطى فني، والأهم أن ينقل « تجربتها الذاتية، وشعورها الخاص» [3] وتحولها، نتيجة صراعها مع واقعها الاجتماعي ومحاولتها لتغييره، وما يوضح موقفها من الحياة والناس، ويكشف رؤيتها للعالم، بممارستها لوظيفة نقدية، تتجلى في موقفها وسلوكها، حيث تقدم رؤية بديلة عما هو قائم، محاولة الدفاع عن قيم إنسانية معينة وترسيخها عبر خطاب مفتوح، لا يقول برؤية نهائية، لأن ذلك يعني توقف الزمن، وإنما رؤية العالم محكومة بلحظة الحاضر وما تحبل به من حقائق ومعطيات تمكن الشخصية من التنبؤ بما سيكون، واحتمال ما سيقع بصورة نسبية، غير مطلقة.

---

[1] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).ص:07.

[2] المرجع نفسه. ص:209.

[3] إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة).ص:174.

تتبادر إلى أذهاننا بصورة عفوية رواية **(اللاز)**، كلما ذكر على مسامعنا اسم الروائي **الطاهر وطار**، والتي تمثل باكورة أعماله السردية الروائية، الرواية تمثل ملحمة شعب مكافح، خاض ثورة عظيمة، وما انفك يناضل لنيل حريته وتقرير هويته، فجسدت نضج التجربة الفنية للروائي، وحددت خصوصية كتابته انطلاق من رؤيته الواقعية النقدية، وهو « يعايش مسيرة مجتمعه حتى النخاع، يجيء بالايجابي لفرزه وتثبيته، ويطرح السلبي لتحديده، ومن ثم تجاوزه والابتعاد عنه، هنا يأخذ العمل الفني دوره الاجتماعي كحالة فاعلة غير معزولة عن حركة مجتمعها» [1].

قد كانت شخصيات الروائي السبيل، لتبليغنا رؤيته للواقع، والمستقبل، وقد يتساءل القارئ، لماذا هذه العودة إلى الوراء، أي زمن الثورة والحديث عن رواية **(اللاز)**، ونحن في سياق دراسة رواية **(الشمعة والدهاليز)**، التي تعالج الأزمة السياسية في الجزائر زمن التسعينيات فيكون الجواب انطلاقا من رأيي الخاص، أن رواية **الشمعة والدهاليز** هي الأخرى ما تزال تبحث عن هوية الذات الجزائرية الجمعية" عبر شخصياتها (الشاعر- عمار بن ياسر- زهيرة)، فيكون بحثها امتدادا لبحث (اللاز/ البطل الرمز)- المتماهي مع الشعب الجزائري- عن أصله وهويته، فبعد مرور ربع قرن على الاستقلال تقريبا، يطرح الواقع هذه المسألة من جديد، لكن هذه المرة بصورة أعنف تدفعنا إلى التساؤل، هل انفتاح المجتمع الجزائري على التعددية الحزبية، وانتقاله من نظام الحزب الواحد، والاختلاف السياسي، هل كان يستوجب بلوغ هذه الأزمة التي كانت عواقبها مأساوية، حيث تحول التصادم والاختلاف السياسي إلى عنف دموي، دفع المجتمع الجزائري ثمنه باهظا.

استنادا إلى معطيات منطقية، لا شك أن هذه الأزمة لم تولد من فراغ، ذلك ما أكده وطار عبر نصه **(الشمعة والدهاليز)** باحثا عن المسببات التاريخية التي أنتجت فكرا تطرفيا أحاديا يؤمن بالقتل كوسيلة للحفاظ على السلطة أو بلوغها.

---

[1] عبد الله رضوان. البنى السردية (2) نقد الرواية.ج1 (الرائي -دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية-). ص:112.

جاء ذلك على لسان البطل الشاعر قائلا: « **بالتأكيد إن زمن ما يحدث حاليا، ابتدأ قبل الآن، ولربما قبل الليلة... زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة**»[1].

يبدو أن الروائي "**وطار**"، حاول أن يكشف جذور الأزمة، ويحلل طبيعة الصراع السياسي الديني في الجزائر، متخذا من شخوصه سبيلا لبلوغ غايته الفنية، حيث إن اختلاف قناعاتها واتجاهاتها الأيديولوجية، أدى إلى تباين في رؤيتها إلى العالم والواقع التسعيني، وهذا ما سنحاول تبيانه فيما سيأتي بالوقوف عند كل شخصية، بداية بالشاعر، بوصفه البطل المحوري في **الشمعة والدهاليز**.

1. الشاعر:

بعد القراءة المتأنية للرواية يمكننا القول أن الشاعر، هو الشخصية التي يتمحور حولها سير الأحداث في (**الشمعة والدهاليز**)، ورغم أن هذه الأخيرة، تستوحي تجربة الصراع السياسي الديني في الجزائر، وما تلاها من تداعيات كالقمع والتطرف والقتل، فإنها تختلف عن كثير من النصوص التي عبرت عن التجربة ذاتها، لأنها لم ترم التسجيل للأحداث تحديدا، ولم تلغ الجانب الفني ومقتضياته التشكيلية، لفائدة الثورة على واقع التسعينيات.

حيث إن إستراتيجية الكتابة عند وطار، جعلته يتجاوز تعقب اللحظة التاريخية، إلى إنجاز عمل روائي لم يكن همه الوحيد مطابقة السرد لواقع الأزمة، بل محاولة صياغة أسئلة تحرك المعنى وتنشد التغيير.

نلمس التخطيط الفني الخاص للروائي "**وطار**" في اتخاذه من شخصية "**الشاعر**" نموذجا فنيا متفردا، وقلنا أنها شخصية نموذجية لأنها « قادرة على التعبير عن المجموع الذي تمثله طبقة، فئة، حالة إنسانية محددة، ذلك أن الوصول إلى العالم من خلال الخاص وتعميقه إنما يمثل رسالة الفن الرئيسة وذلك عبر تعميق (النموذج/النماذج) الروائية لتصل

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ط1. دار الهلال للنشر والتوزيع، بيروت 1995، ص:11.

إلى تمثيل عام» [1]. أي إنها تتجاوز كافة التناقضات والنقائص التي تبدو عليها بقية الشخصيات.

يطالعنا البعد الرؤيوي، الذي ينطلق منه الشاعر، منذ أول عبارة يتلفظ بها، معلنا أن جرمه الوحيد، هو فهمه لواقعه، وإلى ما سيؤول، فيدين نفسه انطلاقا من نظرة الآخرين إليه، والتي يقر بسطحيتها وتفاهتها، مما يدفعه إلى ممارسة فعل التحول إلى دهليز متعدد السراديب عقابا لهؤلاء، قائلا « **أنا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم**» [2]، ونلمس من خلال هذا المقطع السردي، إقرارًا صريحا من قبل الشاعر، بأنه ذا خبرة بطبيعة الوجود، ورؤية واعية مدركة لتحولات الواقع، وعباراته دالة على أنه دائم البحث والتساؤل لأنهما (البحث والسؤال) الطريق إلى الحقيقة.

ها هو الشاعر يتساءل عن طبيعة ما يحدث وحقيقته، حتى يستطيع تحديد موقفه قائلا: «**هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها، أن يقف ضدهم** »[3].

تؤكد العبارات السابقة، أن رؤية الشاعر لعالمه يحركها، دوره الطليعي في خدمة القضايا الجماهيرية، فمنذ البداية يحدد تعاطفه مع المد الشعبي بصرف النظر عن الخطأ والصواب، لأن «المثقف لا يمكن إلا أن يكون منتميا بل وملتزما بقضايا وطنه وشعبه»[4]، هذا الانتماء حتما سيساعده على تحقيق همه كمناضل ثوري.

---

[1] عبد الله رضوان. البنى السردية (2) نقد الرواية.ج2 (أدباء أردنيون - دراسة في الأدبي العربي الحديث-). ص:282.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:09.

[3] المصدر نفسه. ص:15.

[4] هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية). ص:39.

نعلم مسبقا أن دور المثقف لا يقتصر على الدفاع عن قيم الخير المطلقة فحسب بل يجب أن تتعدى إلى تكوين رؤية للكون تساهم في كشف الحقيقة والتعمق في فهم القضايا بدقة ومنطق، وهذا ما نلمسه في لغة الشاعر، والتي تحدد طبيعة الصراع السياسي الديني في الجزائر، ساعيا من خلالها لتعرية الواقع وإبانة إيديولوجية الطرفين، مكملا إياها بالجانبين الاقتصادي والثقافي، حيث أرجع الشاعر بروز المد الإسلامي في الجزائر إلى سطوة الطبقة الحاكمة -التي تمثل الأقلية- على الطبقة المحكومة والتي تمثل أغلبية الشعب.

هذه السيطرة التي لم تحقق أهداف وتطلعات الطبقة المحكومة، مما أدى بها إلى الثورة، متخذة من الدين السلاح الأمثل، لتحقيق حلمها، لأن تاريخ الجزائر عبر مختلف العصور أثبت نجاعة هذا السلاح وفعاليته، هكذا أثبت الشاعر أن « **في بلدنا شعبان، شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود، قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين...استعادوا اللباس الذي انتزعه آباؤهم كما استعادوا الشوارب واللحي التي حلقوها قبل الميعاد...وتوجهوا إلى السادة يحدقون في أعينهم ويطلبون منهم بصرامة وإصرار، التنحي، وركوب البحر والالتحاق بالسادة الأوروبيين. سكارى هاذين: لا اله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله.**

هذه هي الخلاصة التي خرجت بها منذ بدء ظهورهم، وبصفة أو بأخرى كان قادة الحركة الوطنية، يعلمون أن الشعب الجزائري، ليس له سلاح ثقافي سوى دينه به استعان الأمير عبد القادر، وبه استعانت الثورة التحريرية»[1].

الشاعر في السياق السابق يؤكد جدوى ممارسة الفعل الثقافي الديني من قبل القاعدة الشعبية، كوسيلة ناجحة في تحسين أوضاعها المادية والاقتصادية والثورة على سياسة الطبقة الحاكمة، والتي يظهر الخطاب السردي على لسان الشاعر أنها تسير على خطى السادة الأوروبيين. القائمة على معادلة: سيد ومسود أو مستعمِر ومستعمَر.

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:17.

بعيدا عن التقريرية والنبرة الخطابية، يكشف الشاعر في مشهد حواري عن رؤيته النقدية الواعية، لمشروع عمار بن ياسر أي تكوين جمهورية إسلامية، مخبرًا إياه عن تغليب القوة على الحكمة. لأن ذلك سيؤدي حتما إلى القول بامتلاك الحقيقة بصورة فردية وهذه قناعة تفضي إلى دهليز مظلم، حسب الشاعر وهو يجيب عن أسئلة عمار بن ياسر: « **أقول لكم ولغيركم، إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم على الأقل، بهذا الشكل الغبي... إن البنادق تحدث في النفس العزة والعزة تتلف الحكمة، وتخلف الحمق...من جملة السراديب الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد**»[1]. التي تؤدي إلى النظر إلى كل مختلف بعدائية، وتسعى إلى إزاحته، لأنه يهدد وجودها الأحادي المطلق. في حين «لا يكون الاختلاف مجرد تشبث بالتميز، بل هو وعي بالذات عبر استيعاب اختلاف الآخر والإقرار به»[2].

يستلم الشاعر الباحث في علم الاجتماع، سلطة الحكي، من خلال ضمير المتكلم الذي يعبر حتما عن صوته، بوصفه بؤرة رابطة بين حدثين وطرفين، حاضر وماضي، وجماعة الدعوة الإسلامية، وأتباع الثقافة الفرنسية، إذ يحاول استنطاق الوقائع من منظور إشكالي، ممكن الذات من البوح بمخاوفها وأسئلتها المقلقة، كما أن الشاعر وهو يستحضر السياقات الخارجية وتأثيرها على نفسيته، يؤكد تدخل هذه الأخيرة في صوغ رؤيته للحياة والواقع، « **صعدت من ساحة أول ماي، ساحة الدعوة، يومها، والهتافات تملأ أذني، لا اله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله، مهموما ومغموما، روحي أثقل من أن يحملها جسدي، يعذبني سؤال محير، بدأ يطل علي مثيرا مستفزا منذ مدة طويلة.**

هل يمكن أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما؟ هل ينبغي أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما؟.

الآخرون. الطرف الآخر، أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية ونمط الحياة الغربية، وأغلقوا على أنفسهم، يحتمون بالظلمة، رافضين أن تتقد أية شمعة حولهم،

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:20.

[2] محمد برادة. فضاءات روائية. ص: 131.

قرروا فيما بينهم ربين أنفسهم، أن هذا البلد انقسم مرة والى الأبد، إلى قسمين: الماضي والمستقبل.

الماضي البعيد والقريب، يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص من جلده.

المستقبل هو إغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم، لشمعة تقود إلى العصر»[1].

يمكننا تأويل خطاب الشاعر، واحتمال انضمامه لأحد الطرفين، بوعيه الفاعل المساير لحركة التاريخ، والحاضر الراهن، الذي يسعى إلى تفسير السلوك السياسي بنظرة تستند إلى تفكير موضوعي، فتغيير المظهر الخارجي وتغيير لغة الخطاب، غير كافيين لقيام نظام جديد وضمان نجاحه، والحال ذاته في فهم مدلول العصرنة، الذي يتنافى مع الانسلاخ عن الهوية الشخصية وتاريخها الماضي، وتكفي عبارة « **إغماض العينين**» للدلالة على غياب الوعي الرؤيوي لدى الفئة الثانية خاصة ممن انبهروا بالثقافة الفرنسية والغربية.

لأن الشاعر منذ صباه طرح سؤال الوجود المستقل للذات الجزائرية، وأبدى تخوفه من نسيان المجتمع الجزائري لتاريخه وذوبانه في ثقافة المستعر« **هل يأتي يوم ننسى فيه الجرائم الوحشية التي ارتكبوها، عساكر ومدنيين؟ يكون شهداؤنا وموتانا مجرد جسر عبرناه من حالة نحو حالة أخرى؟ من وضعية استعمار إلى وضعية استقلال؟**»[2]. كيف ننسى؟ وقد كنا نقاتل من أجل أن نثبت وجودنا المستقل، ونسترجع هويتنا المغتصبة.

يؤكد الخطاب السردي، التوجه الأيديولوجي للشاعر، فهو المثقف الماركسي الاشتراكي، وقد بدأ هذا التوجه من خلال علاقته بشخصية "**العملاق**" القيم العام في الثانوية الفرنسية الإسلامية، إذ يقول « **بشكل ما كان صديقي، وكنت أقرأ عليه من حين لآخر أشعاري، وأناقشه في آخر كتاب قرأته، لفت انتباهي إلى كتب مهمة وقيمة، فكان أول**

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:38.

[2] المصدر نفسه. ص:44.

اتصالي بالفكر الماركسي، وتعرفي على الاشتراكية»[1]. والتي سيحاول فيما سيأتي من الخطاب، توظيفها كمنهج مادي واقعي، لتفسير مستجدات الواقع في التسعينيات.

يمثل الشاعر، دور البطل الإيجابي في التعامل مع واقعه، وذلك ما نلمسه من خلال طريقة تفسيره لحقيقة ميلاد الدولة الإسلامية ورؤيته المعمقة للأمور، إذ تجسَّد ذلك عبر حواره مع "عمار بن ياسر": « **قيام الدولة الإسلامية بهذه السرعة لم يكن من فرضياتي، ولابد من معرفة كل تفاصيل وعوامل قيامها. المسألة ليست بهذا التبسيط، والتسطيح. إن هناك نظاما سقط وآخر يقوم، وهذا لا يحدث دون إجراءات معروفة، هي إما العنف الدموي، وإما التواطؤ المشبوه، وإذا كان العنصر الأول مستبعدا كما رأينا وكما علمنا يبقى العنصر الثاني، والسؤال هو من المتواطئ ولصالح من؟... يا صاحبي هناك قوانين تتحكم في سر التاريخ لا ينبغي تجاهلها، ولابد من الاستفادة من دروس التاريخ. لقد قتلت الخيزران الأم البربرية. ابنا لها لتولي ابنا آخر على رأس الحكم، هارون الرشيد، إنما جاء محمولا على ذراعي أمه ملطخة اليدين بالدم دم الابن الآخر...فقط كنت، أتلمس معالم قيام حضارة جديدة لا رأسمال، لا اشتراكية. لا ولا... الحضارة التي أتصورها، يغيب فيها السيد، بينما تبقى السيادة، ويبقى المسود، إنها حضارة الإنسان الآلي»**[2].

يمكننا تأويل الخطاب السابق- حسب الشاعر- بأن الدولة الإسلامية الجديدة هي وجه آخر من وجوه المؤامرة السياسية التي أكدها تاريخ الأنظمة التي انهارت، أما الحديث عن الخيزران البربرية في هذا السياق فمعناه أن الدولة الإسلامية هي امتداد لجبهة التحرير الوطني أي الحزب الحاكم، وهذا ما أكده السرد في مواقع أخرى. ونلمس ملامح الوعي الممكن للبطل في توقعه لميلاد حضارة جديدة هي حضارة الإنسان الآلي، حيث لا سيد، والسيادة للعلم والعقل مما يؤكد حتما أن رؤية الشاعر هي « رؤية نقدية حيال كل ما

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:49.

[2] المصدر نفسه. ص:(81-82).

يجري في التاريخ والمجتمع والايدولوجيا»[1]، هذا يثبت تضافر العنصرين، البنيوي اللغوي والإنتاجي، أي البنيات الثقافية والتاريخية والاجتماعية.

يقدم الشاعر رؤية صوفية، تحتضن لغة تلتبس فيها الحقيقة والخيال، المرأة والوجود، والحب البشري بالحب الإلهي متوسلة جملة من الإشارات الفنية، اللغة الدينية، ورموز المذهب الصوفي، وحرف النداء الذي يحقق فعل المناجاة، بين الشاعر وربه. علاقة نورانية، وأسئلة محيرة، تتكثف جميعا، لتكشف عن علاقة الشاعر بذاته وعن الحقيقة الإنسانية الواحدة، حقيقة الرجل والمرأة معا، فيسأل الله العون في فك حصار فرضته عليه عيون الخيزران « **يا إلهي، لئن كنت لا أراك كما يراك العوام، ولئن كنت أراك كما يراك ابن عربي، والسّهروردي، والخيام والعدوية والحلاج، نور السماوات والأرض مثل نورك كمشكاة، فإنني يا إلهي أعجز عن فهم بعض مشيئاتك، فألهمني إلى فهم هذا الحصار الذي تضربه على عينان سوداوان حتى صارتا النور الذي يعم كياني الشمعة صغيرة يا إلهي. الدهاليز كبيرة يا إلاهي. لكن النور قوي... أراك كي لا أراك. عندما أكون أمشي في الطريق، تتمدد أمامي ظلا مجسدا يتنقل مع بصري في كل اتجاه عيناك تتسعان فتحتوياننني وأروح أسبح فيهما... ما مررت أما مسجد أو اقتربت منه إلا وانتصبتِ كيانا مكتملا حقيقيا، وليس خيالا أو ظلا أو شبحا، تطلبين مني أن أدخل فأصلي العصر...ما أن أقف حتى يمتلئ المسجد بك: المحراب، والجدران والزرابي وكل فضاء المسجد...الله يتجلى في جمالك وبهائك، وليس في المسجد إلا هو»**[2].

لئن مثلت **(زهيرة/ الخيزران)**، موضوع رؤية صوفية للشاعر، فإنها ارتبطت بمرجعية الحياة الاجتماعية التاريخية داخل الرواية، ويتمثل هذا الارتباط في تأكيد مسألة الهوية الجزائرية البربرية العربية الإسلامية فتتقاطع في الخيزران، حقيقتان، صوفية وواقعية.

---

[1] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي (النص والسياق). ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص:146.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(112-139-140).

ولاشك أن مسألة الهوية ترتبط بشكل وثيق باللغة، بوصفها عنصرا حيويا، يميز مجموعة بشرية عن أخرى، ويطرح الشاعر اختلافه مع الفئة المفرنسة التي ربطها بتردي الواقع القائم على حب السلطة والمال، هذه الأخيرة التي تؤثر مصالحها الشخصية، هي « **نخبة تستكين للفرنسية وللسلطة وللمال (أنا بإمكاني أن أبقى من ضمن هذه النخبة لو كانت لدي مصلحة شخصية ما، ولو لم آت من حيث أتيت، لو لم تكن العارم ابنة خالتي، ولم يكن مختار عما لي، ولم تكن أمي هي أمي**»[1]، ويبدو من لغة الشاعر وسلسلة الأحداث التي أوردها، أنه يشير إلى ماضيه النضالي الذي يحتم عليه مراعاة المصلحة العامة، دون الخاصة، فيحذو حذو العارم، وعمه مختار وأمه الذين اختاروا مصلحة الوطن، فبينما راحت الفئة المتفرنسة تستغل السلطة لتنمية أموالها، لا لخدمة مصالح الطبقات العاملة والفقيرة فالشاعر « **منذ صباه كان عبارة عن مهر ملجم تركبه المصلحة العامة**»[2]. ثم ماذا نبغي من فئة فرطت في وجودها المعنوي لتحقق وجودها المادي، باعتبار اللغة عنوانا للوجود والتميز، ذلك أن « اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود،فاللغة هي القانون الذي يفرض نفسه على كل فرد من خلال عملية التنشئة الاجتماعية، إذ إن اللغة تسمح للفرد بالتعرف على تميزه عن ذاته كأنا فردي وعن ذاته كأنا جمعي»[3]. فاللغة تحقق الوجود الثقافي الفكري للفرد والمجتمع.

يبرز الموقف الإيديولوجي الذي ينطلق منه البطل في صياغة رؤيته للعالم، حيث يحاول تحليل واقع بروز الجماعات الإسلامية ونضالها، من منظور اشتراكي، فيربط هذا التحول في البنية السياسية والاجتماعية بتحول آخر في البنية الاقتصادية، محاولا صياغة رؤية للعالم تتطلع إلى التغيير، الذي يضمن للجماعات الإسلامية مصالحها، في ظل هيمنة البرجوازية التي باءت بالفشل في إنجاز التحول الطبقي إما إلى الاشتراكية أو الرأسمالية، وعلى الصعيد السوسيوبنائي فقد سيطرت بنية لغوية استعارها الشاعر من مخاطبة الوعي الاشتراكي، واستحضار رؤى (**ماركس**) و(**فلادمير لينين**) ذات الطابع المادي، مسائلا نفسه « **هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه في ساحة أول ماي.**

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:113.

[2] المصدر نفسه. ص:26.

[3] حكيم أومقران. البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطّار) مقاربة سوسيوثقافية. ص: 203.

ماذا سيقول، بم سيأمر لاشك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري...سيقول ماركس، أولا إن ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البرجوازية في أن تنجز التحول الطبقي، إما إلى الاشتراكية وإما إلى الرأسمالية، ثم سيضيف إنه حيثما وجد شباب وعمال، فهناك تطلع إلى التغيير، وعلى العالم أن يتنبأ طبقا للمعطيات العامة باتجاه هذا التغيير، وعلى المناضل أن يجعل نصب عينيه، اكتشاف إمكانية جعل هذا التغيير، لصالح طبقته. هب أن فلاديمير لينين... في الساحة يتأمل، يرى ويبصر ما يجري، أتعتقد أنه سيقف مكتوف الأيدي، أو أنه سيكتفي بالتحسر على الخطأ الإيديولوجي الذي وقعت فيه الجماهير...سيبادر فلاديمير لينين إلى القول بأن الله، كان دائما وأبدا حليف الفقراء والمساكين والمضطهدين، وإنه من حق، ومن واجب هؤلاء أن يلتجئوا إليه طالما ضيقت البرجوازية عليهم الخناق، وكلما عجز المناضلون عن إحداث التغيير السياسي، أو عن تحقيق ما وعدوا به»[1].

يبدو أن الشاعر وهو يستعين بالتنظير الماركسي اللينيني، قد وظفه من منظور وعي جديد، يرتبط بطبيعة الواقع الذي يحيا فيه، فيقدم ضمن السياق النظري، التفسير الاقتصادي للظاهرة السياسية، فيربط بروز الجماعات الإسلامية، بتفشي عوامل القهر والقمع، ومظاهر الفقر والبؤس والحرمان الذي يعيشه عامة الشعب، فتكون رؤيته منهجية في تفسير الواقع من خلال وعي نظري على علاقة بالمنهج الجدلي المادي، حيث « تتبني طبيعة الايدولوجيا، وفق نمط يتعلق بالوعي، وهو النمط الذي يتأسس تبعا للتطورات الاجتماعية الحاصلة، حيث تستطيع تلك التطورات صياغة النسق التصوري الذي يحدد موقف الشخصية الروائية إزاء ما يحدث»[2]، وهذا ما تتطلبه الضرورة الفنية، إذ يجب على الشخصية الروائية أن تكشف عن وجهة نظرها الفكرية من منظور معين.

يتخذ خطاب الشاعر بعدا استشرافيا لمستقبل الحركة، حيث تنبأ باختلال التوازن في صفوفها، بين من يقودها من شيوخ، ومن سيناضلون في سبيل بلوغ أهدافها المرجوة من قاعدة شبابية، ولكن رغم ذلك، يؤكد أنه لا مهرب من المحاولة، لبلوغ الفعل السياسي

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(114-115).

[2] فتحي بوخالفة. التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة). ص:160.

الحر، بوصف الحركة تمثل الطبقة المكافحة ضد الاستغلال الرأسمالي، والامبريالية ويبدي موقفه المساند لهذا بكفاح، فقطع خطوات إلى الوراء خير من التوقف، انطلاقًا من تنظير لينين القائم على «**أيديولوجية محافظة، (لا يمكن سوى افتراض أنها محافظة)،بقيادة محافظة، (لا يمكن أن يكون الشيوخ إلا محافظين، وهم يفتخرون بذلك)، وبدعم من الفئات والطبقات التي ترتبط مصالحها بهاته الأيديولوجية وقادتها، لكن في طرف المعادلة الآخر قواعد ثائرة من الشباب المهتاج ومن العمال، المحتاجين. سيختل التوازن وستقطع الجماهير المحرومة، خطوة إلى الأمام من الجانب الخلفي. ولا مناص من المحاولة، ما دام ذلك، هو السبيل الوحيد في هذا العصر، عصر اختلاط المصالح الطبقية، بحكم تغيير الرأسمال لجلده عن كل أزمة اقتصادية...يستخلص لينين بعبقريته، أن إشكاليات الحركة، تحتم عليها، أن تكون معادية للاستغلال الرأسمالي والإمبريالية، التي هي الرأسمال في أعلى مراحله، وأنها الكفاح الطبقي البديل في المرحلة الحالية، والى أن تستقر كبرجوازية وطنية جديدة ذات مصالح فعلية مرتبطة بالاستغلال، والمستغلين، لابد من مساندة هذا الكفاح، وإن أدى ذلك، وينبغي أن يؤدي إلى قطع عدة خطوات إلى الرواء، علما بإمكان السير إلى الأمام، بالسير خلفا، وإنها لجدلية عدم التوقف**»[1].

نلاحظ أن انسجام الدلالة، بين البنى السردية التي تعتمد ضمير المتكلم، والتصاقها بشخصية البطل ومواقفه الخاصة، وبين البنى التي تعتمد ضمير الغائب، وتعبيرها عن موضوعية الرؤية والطرح كما في استحضار صوت **فلادمير لينين** ورؤيته، حيث يبدو خطاب الشاعر على لسان (لينين) ممتلئا برؤية نقدية تؤمن بصيرورة الحركة التاريخية التي لا يمكن أن تعود إلى الوراء، رؤية ناقدة للواقع القائم الذي تتمثل صفاته في الجهل والسطحية والمصلحة الخاصة، وغياب الفكر، وتقدم الحل البديل، إنه التغيير السياسي كسبيل لبلوغ الفعل الديمقراطي ونفي الاستغلال الاقتصادي المعادي للإنسان الكادح والرافض لتطوره، وتبعا لما سبق، تبدو شخصية الشاعر من الشخصيات الإشكالية

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(117-118).

الإيجابية، إنها «الشخصية الفاعلة، المنتمية إلى واقعها، والممارسة لدورها الحضاري والإنساني، داخل النص داخل الحياة»[1].

يركز الشاعر في رؤيته للعالم على الجمع بين الشقين، بين المطلق المجرد، والمادي الواقعي، لأن « العالم في حركة دائمة، والحقيقة ليست معطى مسبقا، بل تصنع وتكشف عبر التاريخ، أي عبر جهد البشر اليومي، وبعبارة ثانية فالعالم متحرك، متغير دائما ولهذا تستوعب مثل هذه الرؤية الجدل والخلاف وتعدد الآراء ضمن العالم، وضمن المجتمع الواحد، ومن هنا تكون لغة الأدب نثرية يومية، واقعية، عقلانية أي إنها تخاطب العقل»[2] معنى ذلك أنها رؤية تحاول أن تصنع تكاملا بين الإيمان والعقل، أي بين الحقيقة الإلهية المطلقة، والطبيعة البشرية المتغيرة، لتقول أن المجتمع ليس وحدة مقدسة، بل هو مصالح متعددة وآراء مختلفة، فتسمح رؤية الشاعر للعالم، بالتعدد والاختلاف، تبعا لماهية العقل البشري، التي لا تتسم بالثبات وتميل إلى التأويل المستمر للحقائق وتفسيرها في ظل تمايز الظروف الواقعية، فلئن كان الدين يحفظ الهوية حسب خطاب الشاعر، فإن العقل يسعى لبقائها وتطوير وجودها. حيث « **لا تكفي لا اله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله، تلكم ليست، سوى وسيلة لإنقاذ الهوية، لاستعادتها للكفاح باسمها إنما الله الله هو العقل.**

الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق... اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم، الله هو حقيقته التي بثها في الكون وفي الكائنات.. الفهم الذي يقوم على العلاقة الجدلية بين المثالي وبين المادي، بين الملائكية فينا وبين الحيوانية»[3].

نخلص في الأخير إلى القول أن رؤية الشاعر للعالم، هي رؤية شمولية مركبة، تتطلع إلى بناء المستقبل، وتؤمن بالتغيير الذي يطال الحياة السياسية الاقتصادية ثم الاجتماعية، محافظة على أصالة الهوية الجزائرية ومكوناتها من لغة ودين وعرق، كقاعدة

---

[1] عبد الله رضوان. البنى السردية (2) نقد الرواية.ج3 (أسئلة الرواية الأردنية -دراسة في أدب مؤنس الرزاز-). ص:387.

[2] محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم). ص:42.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(118-119-133).

لا استغناء عنها، ثم بعد ذلك مسايرة حركة التاريخ والواقع الجزائري في التسعينيات، الذي يقتضي منطقيا أن قيام نظام إسلامي في الجزائر، يستوجب المزاوجة بين الإيمان والعقل، وتفسير الظاهرة الإسلامية من منظور اشتراكي مادي، واقعي عقلاني، بعيدا عن التأويل الأحادي للنص الديني لأنه يقود إلى العنف وهذا الأخير سيفشل المشروع الإسلامي من منظور الشاعر، كما تتبدى الملامح الصوفية لرؤية الشاعر ممثلة في حبه للخيزران، الذي يتخذ بعدين، بعد إلهي نوراني، وبعد واقعي اجتماعي بوصفها النصف الآخر للشاعر، والتي ستكمل نضاله- بعد مقتله- ضد قوى الثبات والاستئثار بالسلطة والمال ودعاة التغريب والتطرف باسم الدين والانتصار للفكر الأحادي والمصالح الشخصية، فتكون نهاية رؤية عقلانية دينية صوفية واقعية. تسعى لخلق غد أفضل ومستقبل أكثر استيعابا لتطلعات الطبقات الفقيرة والعاملة في تحقيق العدالة الاجتماعية.

رؤية الشاعر للعالم، لم تكن منعزلة في تشكلها عن بقية الشخصيات ورؤاها للعالم، وهذا ما يثبته السرد في (**الشمعة والدهاليز**)، من خلال علاقة "**الشاعر**" بـــ"**عمار بن ياسر**" رئيس الجماعات الإسلامية، وعلاقته أيضا **بالخيزران** الذين ساهما في بلورة رؤيته للعالم، وكانا طرفين محوريين في تحديد طبيعتها. ما يدعو إلى التوقف عندهما ومحاولة استنطاق أفكارهما وتحديد أبعاد رؤيتهما.

2. عمار بن ياسر:

تستوقفنا الشخصية الثانية بعد شخصية الشاعر، هي شخصية عمار بن ياسر، حيث قدمها الخطاب وفق مسارين، المسار **الأول**: عمار بن ياسر القيادي في الحركة الإسلامية، الذي يناصر العقل والاعتدال ويعارض الجهل والتطرف، يسعى إلى بناء دولة إسلامية في الجزائر، بعيدا عن القوانين الوضعية، تستند في رؤاها إلى الدين، لكنها لا تنفي دور العقل في إدراك كنه الحقيقة، تجسد ذلك في الخطاب السردي عبر حواراته مع الشاعر، قائلا له: « **إنك واحد ممن تحتاج إليهم دولتنا الفتية... هذه المرة تنجز بإذن الله سبحانه وتعالى، ثورة إسلامية حقيقة، ثورة ربانية، تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله، شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية... وستوقد شمعة الخلافة إن**

شاء الله رب العالمين، من هنا من المغرب الأوسط، كما تقول من جزائرنا الحبيبة ليعم نورها العالمين»[1].

يتحدد المسار **الثاني**: في عمق الهوة التي تفصل بين الأمير عمار بن ياسر وجماعته التي تميل إلى الاندفاع، والتسرع في إلقاء الأحكام وتنفي الاحتكام إلى العقل، ربما ذلك ما أدى إلى فشل مشروع عمار بن ياسر، وهذا ما نلمسه في تخوف عمار بن ياسر من تأثيرهم على مصير الحركة «**وها إنني أمير في الحركة، بيني وبين السجن شبر، وبين الموت شبر، ترددت على السجن ثلاث مرات... آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق**»[2]

بالإضافة إلى طبيعة الجماعات الإسلامية، يشي الخطاب السابق بأن (عمار بن ياسر)، تعرض للقمع السلطوي، بسبب معارضته له، وثورته عليه، ونلمس ذلك في عبارة «**ترددت على السجن ثلاث مرات**»، والتي توحي أيضا بالقناعة الأيديولوجية لعمار بن ياسر المتمثلة في الدفاع عن فكرته في قيام الدولة الإسلامية، فهو لا يهتم إذا أُقتيد إلى السجن، فالفعل (**تردّدت**) يعبر عن الاختيار، رغم أن الأمر فرض عليه بعيدا عن إرادته.

يتجسد الفعل الإرادي (لعمار بن ياسر) – والذي يعكس فكره الثوري- في خطابه الناقد للفئة السلطوية، التي وصفها بالغاشمة، ويبرر الخطاب السردي هذا الوصف، بأنها اتخذت مبدأ المنفعة الخاصة أولا وأخيرا كمنطلق لعملها، وآمنت بفكرة الحزب الواحد، وقررت عدم تغييرها سلطة تبنت كل الخطابات المتضادة ذات المرجعيات: **الاقتصادية (فقير/غني)، والدينية (المؤمن/الملحد)، والثقافية (المعرب/المتفرنس) السياسية (شيوعي/رأسمالي)**، لماذا؟ لتقنع الشعب بصحة وعيها الزائف الذي يتلون حسب طبيعة الظروف الاجتماعية. حقائق نلمسها في إجابة عمار بن ياسر عن سؤال الشاعر: « **كيف قامت؟ ... لا أحد يعلم كيف قامت، إنما هي قائمة، إن ينصركم الله فلا غالب لكم، وسبحان من نصر عبده، وهزم الأحزاب وحده، يوم كنا مسجونين مطاردين منفيين في أعماق الصحاري، استعصت علينا. كان هناك طرف يقف ضدنا... ويوم خيل إلينا أننا**

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(21-23-24).

[2] المصدر نفسه. ص:77.

انهزمنا، وبدأ اليأس يدب إلى قلوب رجالنا، وراحت الفوضى تدب شيئا فشيئا في صفوفنا قامت.

لا أحد درى كيف قامت، ولكن ها هي قائمة. لقد أصيب جسد هذه السلطة الغاشمة منذ سنوات طويلة بفقدان المناعة، إنما حرارة الروح كما يقال، والتشبث بالمصالح الخاصة للفئات المنتفعة جعل عروقا هنا وهناك تأبى الاستسلام لقضاء الرب سبحانه.

لم يعودوا يعرفون ما يفعلون، انفرط العقد، فلم يقووا ولن يقوا على جمع حباته وإعادة تركيبه. لقد فقدوا كل المبررات.

قدموا من خلال قناة الحزب الواحد، خطاب كل الأحزاب، تحدثوا باسم الاشتراكية باسم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام والإيمان، تحدثوا باسم اللائكية والإلحاد...يتقمصون في الآن الواحد الفقير والغني، المؤمن والملحد، المعرب والمتفرنس، الشيوعي والرأسمالي»[1].

لئن اتسم واقع السلطة، حسب عمار بن ياسر بهذا التناقض والنفعية والأحادية، فانه يحقق مع الواقع السردي في **(الشمعة والدهاليز)** مفارقة واضحة، نلمس ذلك في طبيعة المشهد الحواري بين عمار بن ياسر والشاعر – والمقطع السردي مقتطف منه- بوصفه خطابا دائم التحول، مستمر التغير، لأنه خاضع لرؤية شخصيتين تتبادلان الأدوار كل مرة، مما يعمل على ربط الرؤى وتفاعلها.

هذا يؤكد – (طبعا)- الطبيعة الذاتية لعمار بن ياسر، بوصفها شخصية تؤمن بالسؤال والحوار كطريق لإدراك الحقيقة الاجتماعية، فتجعل خطابها يكتسب مبررات منطقية، بالنسبة للقارئ، لان حجم التناقضات السلطوية، وقمع الجماعات الإسلامية، واختلال الحياة الاجتماعية، جعل عمار يدعو إلى خطاب جديد كبديل عن الخطاب السلطوي حيث يتحدد المضمون « على أساس من التضاد، بين واقع وصفي سائد، وتصور عقيدي مطروح كبديل لما هو سائد، مع أن التفكير المنطقي مجسد على طبيعة

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(64-65).

الموافقة، على إحداث البديل لما هو قائم، من منطلق أن الواقع السائد، ليس مؤهلا للاستمرارية وفقا لما يطمح إليه المجتمع، على الأقل من منظور الشخصية الروائية المتحدثة»[1].

يبدو أن تحقيق التصور الديني كبديل للوعي السلطوي القائم، لا يتحقق إلا من خلال تحديد نمط المقابلة بين طبيعة التصور الديني كرؤية ممكنة من منظور عمار بن ياسر. وبين الواقع الكائن، وتبعا لنوع العلاقة بينهما (الدين- الواقع)، يمكن تحقق فعل التغيير من عدمه.

يوضح السياق الروائي أن رؤية عمار بن ياسر لعملية التغيير، تتمثل في كيفية تحول التصور الديني إلى ظاهرة سياسية، اجتماعية تتلاءم مع ما تتطلبه مرحلة التسعينيات، وتتكامل مع ماضي الشعب الجزائري، لما أنار الإسلام طريق « **الشعب الجزائري، ليخوضوا معركة تطهير بلاد الإسلام، بالجهاد في سبيل الله، مرددين الله أكبر لا اله إلا الله**»[2]. ويعلل عمار بن ياسر موقفه بأن « **شعبنا مل الميوعة ومل الوعود الكاذبة كما سئم أن يدفع هو إلى التضحيات بينما يبقى قادته في الخلف، يتفرجون ويصدرون الأوامر، وشبابنا رفض حكمة شيوخ الفكر الماركسي الكاذبة، الإستراتيجية والتكتيك، والسياسة هي فن الممكن... أولاد المجاهدين، أولاد الخونة، أولاد الموظفين، أولاد الأغنياء، كلهم أجمعوا على ضرورة إنجاز عمل ما في هذا الزمن، هذا الشيء يتمثل في الخروج من حالة اللاحالة، حالة النفاق والكذب، بأن يوقدوا شمعة في دهليز واقعهم، ويتعرفوا على أنفسهم. من يكونون؟ من نكون؟**»[3].

يتبين لنا من الخطابين السابقين، أن عمار بن ياسر أراد أن يربط التغيير بالبحث عن حقيقة الهوية الجزائرية، نلمس ذلك في السؤال عن كينونتنا، عن« **من نكون؟**»، مؤكدا الخيارات التاريخية التي مر بها الشعب الجزائري، في اعتماد الدين الإسلامي منطلقا ومرجعية لثورته التحريرية، حيث حاول أن يجسد قيم الإسلام كواقع فعلي يجابه الوجود

---

[1] فتحي بوخالفة. التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة). ص:186.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:73.

[3] المصدر نفسه. ص:74.

الاستعماري، وعلى هذا الأساس يرفض عمار بن ياسر الفكر الماركسي، ويطرح الرؤية الإسلامية كبديل، لأنها تتسم باليقين، بينما فشلت الرؤية الماركسية في تحقيق العدالة الاجتماعية، كما فشلت في الحفاظ على حرية الرأي، ولم تحقق إرادة الشعب وطموحاته ولم تكن إلا شعارات ووعود كاذبة، حسب عمار بن ياسر، وبينما يضحي الشعب، يتولى القادة إصدار الأوامر، ليحققوا قاعدة **« سلطة سيدة وشعب مسود»** ، كل هذه الظروف جعلت من « التصور العقيدي يعلن عن مضامينه الثورية، المجسدة أساسا، من منطلق طبيعته كتصور يحمل قيم التحرر، والمحافظة على الهوية مع أن الأمر لا يتوقف عن حدود إعلان التصور العقيدي، عن أبعاده الثورية فحسب، إنما يتعدى ذلك إلى إشارة السياق الروائي إلى طبيعة، وقيمة ووظيفة الدين ومكانته الروحية في صميم الشعب»[1]، فهم لم يستطيعوا هزيمة المستعمر في الماضي إلا بالاتكاء على الدين، ولن يستطيعوا تجاوز حالة النفاق والكذب السياسي والاجتماعي زمن التسعينيات، إلا بأن يوقدوا شمعة في دهليز واقعهم، هي شمعة الإسلام من خلال ربط العلاقة بين الدين كمنظومة عقدية، والحياة السياسية والاجتماعية بوصفها واقعا قائما.

رغم أن رؤية العالم المعبرة عن فكر **"عمار بن ياسر"**، هي رؤية ذات نمط ديني - فحسب رأيي الخاص-، إنها لا تركن إلى الإطلاقية والتجريدية والقداسة المطلقة، بل تندمج مع حركة التاريخ، وصيرورة الزمن وتعاقب الأجيال، فتمارس النقد الاجتماعي، وتهتم باليومي والتاريخي ويتجسد ذلك نصيا عبر حوار عمار بن ياسر وأبيه، الذي يكشف اختلاف وعيهما ونمط تفكيرهما، ورؤاهما للراهن والمستقبل. حيث يتجاوز هذا الحوار دلالته الحرفية، ليعبر عن دلالة رمزية تفيد تحقيق التقابل والاختلاف في الآن ذاته، بين الحاضر والماضي وبين الحزب الإسلامي الجديد، والسلطة الحاكمة، وبين الخطاب الديني والخطاب التاريخي، فها هو الأب يحدث ابنه مقررا حقيقة خلط السياسة بالدين، مستعينا بضمير المخاطب، ذلك أن هذا الأخير يتيح، كشف رأي الشخصية الثانية **(الابن)** وردها على رأي **(الأب)** «**إنكم تخلطون السياسة بالدين.**

فسألته: ألم تفعلوا ذلك قبلنا، في الخمسينيات، وما قبل الخمسينيات؟

---

[1] فتحي بوخالفة. التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة). ص:183.

- بلى.

- ولماذا تريدون حرماننا من إتباع خطاكم، أم أنكم تخافون من تطبيق الدين؟... واكتفيت بالإشارة إلى ضرورة تطبيق المبادئ الإسلامية، تلكم التي استشهد من أجلها كل رفاقه...

- لكن يا أبي، هل قبلتهم، يوم كنتم تخططون للجهاد وتتدافعون إلى الموت، تدبير الجيل الذي سبقكم، جيل أبيك ومن في سنه؟ وهل طبقتهم أسلوبهم في معالجة القضية الوطنية؟

- أبدا لا.

- إذن دعونا، نتحمل مسؤوليتنا مثلما تحملتم مسؤولياتكم، للتاريخ وحده الحق في محاسبة الأجيال»[1].

يتواصل الحوار بطريقة ترميزية، لكن هذه المرة بصيغة مناجاتية، حيث يحضر صوت الابن كأقوال وحقائق تاريخية، بينما يتجسد **(الأب)** في شكل سلوكات وأفعال من وجهة نظر الابن. ويحفل هذا الحوار بجملة من الاتهامات التي يوجهها **(الابن)** – الذي يمثله سرديا ضمير الأنا الجمعي المتكلم-، إلى **(الأب)**- الذي يمثله سرديا ضمير المخاطب المفرد-، **فالابن** يرمز إلى **(الشعب)**، و**(الأب)** يرمز إلى **(السلطة)** كطرفي نقيض « **إننا طرفان يا أبي، وإننا على طرفي نقيض.**

تستنجد بمبادئ ومقولات لسيدك السابق.

الديمقراطية، لكن عندما ننتخب، ترفض النتيجة التي ليست في صالحك، ولقد كان هو أيضا يفعل ذلك يا أبتي، تذكر انتخابات 1951. إذا لم تتذكر فالنّزهاء منهم دونوها، اقرأ التاريخ يا أبي.

تتذرع بالحرية.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(75-76).

أيها الأب المسكين، إن الحرية التي لقنوك إياها تلجمها بالأجهزة البصاصة، الصحف في يدك،التلفزة في يدك، الورق في يدك، المطبعة في يدك، القول والفصل في يدك.

تتحدث عن الحداثة.

هل أراها يا أبي العزيز في آليات جئت لتضربني بها: طائراتك ودباباتك ومدافعك. تعلم علم اليقين أنها لا تتحرك خارج الحدود إلا بالقدر الذي يسمح به سيدك لكنها تتحرك بلا حدود ضدي أنا.

كل شيء، كل أمر، كل صغيرة وكبيرة تتعرض من حين لحين، لنسمة الرأي والنقاش، ماعدا بدلة جندك وشرطتك.

إنها رؤيتك يا سيدي التي ليست سوى رؤية الآخر.

لماذا القبعة هكذا؟ لماذا لون البذلة أصفر أو أزرق أو رمادي، هكذا؟ لماذا سيارات الشرطة أو الدرك أو الجيش عموما مطلية بهذا اللون أو ذاك؟

سيدي أبي العزيز، أحدنا مفتر ولا أخاله إلا أنت. وإنه ليحزنني ويسرني أن أقول لك هذا الكلام»[1].

يدفعنا تأويل الخطاب السابق الذكر، إلى القول بأن معادلة القمع السلطوي، الممارس ضد الشعب الجزائري، في الجزائر المستقلة، هو تطبيق مكرر لمعادلة القمع الاستعمارية، ومبادئه الزائفة (الديمقراطية- الحرية- الحداثة)، الممارسة كخطاب، المنفية كواقع ميداني قائم، نستشف ذلك بقول الابن: **(مبادئ ومقولات لسيدك السابق)**. ويتعدى القمع الأبوي للابن في – السياق السردي السابق- الدلالة المعجمية، ليعبر عن قمع تمارسه السلطة السياسية على شعبها باسم الشرعية الثورية، كمستوى دلالي عميق، حيث تتحدد الدلالة في هذا المقطع السردي، عبر العلاقة بين الثالوث: **(ابن- أب- سيد سابق)**، مما يستدعي تعالق الحاضر بالماضي، ممثلا في ثلاثة مواضيع سبق ذكرها أعلاه، والآن موضع تأويلها:

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص: (150-151).

- ديمقراطية سلطوية: تلغي خيار الشعب وتحتكر صوته وإرادته بأمر من السيد السابق.
- حرية سلطوية: لا تنتهي عندما تبدأ حرية الشعب، لأنها تقمع كل رأي يعارضها، كونها تستأثر لنفسها بمختلف وسائل الإعلام والاتصال.
- حداثة سلطوية:مستوردة، مزيفة، تقتصر على النظرة المادية فحسب، دون العقلية، «إنها حداثة المظاهر المادية الخارجية، لا حداثة الفكر والوعي والتقنية والثقافة والعلم»[1]. هكذا فهمتها السلطة، وهكذا حركها الاستعمار، ضد الابن الرامز للشعب الجزائري، وتلتقي الحقيقة السردية في السياق السابق، مع أحداث أكتوبر 1988. التي مثلت مواجهة دامية بين الشعب والسلطة.

حيث مثل الشعب دور الضحية الوحيدة لسلطة تجادل في أي شأن، إلا وسائلها القمعية، التي حققت استثناء، على مستوى اللغة السردية **(ما عدا بدلة جندك وشرطتك)**، ليجزم الابن **(الشعب)** بأن رؤية السلطة **(الأب)** هي عينها رؤية **(الاستعمار)**، التي تمارس وجودها، وهيمنتها عبر الوجود السلطوي، وتحقق غايتها من خلاله.

نخلص في النهاية، إلى أن رؤية عمار بن ياسر للعالم، هي رؤية دينية واقعية، تتسم بالحركية، تسعى إلى إحداث التغيير السياسي والاجتماعي، القائم على إحداث علاقة موضوعية بين الدين كمنظومة قيمية، والواقع كحقيقة معيشة، وتبرز الرؤية الدينية الواقعية عبر النص بوصفها نتيجةً حتميةً لفشل الرؤى الوضعية، وتفاقم القمع السلطوي، الممثل سرديا في شخصية **(الأب)**، حيث يقدم الإسلام كحل بديل لواقع الحزب الاشتراكي القائم، لأن الدين يمثل مرجعية، يقينية، تاريخية للهوية الجزائرية، فقد تجسدت رؤية عمار سرديا، عبر الأسلوب الحواري الذي يمثل نسقا فنيا يمكن المتلقي من مشاركة الشخصية الروائية في فكرتها ورؤيتها للمعالم.

[1] حكيم أومقران. البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطّار) مقاربة سوسيوثقافية. ص:250.

3. زهيرة: الخيزران

عندما نستعرض الخطاب السردي، الذي ارتبط برصد الأزمة السياسية في الجزائر، يلفت انتباهنا حضور المرأة كتيمة قارة.

لها علاقة بقضايا المجتمع الجزائري، وتحولاته، وتتجلى كطرف ضمن مجال الصراع السلطوي الذكوري، الذي ينكر عليها وجودها أحيانا، ويجعلها رهنا لأسئلته ورؤيته أحيانا أخرى، وإذا تجاوزنا العنف المعنوي الاجتماعي، نجدها أي المرأة تعاني من عنف مادي، مارسه هو الآخر قهرا لحريتها، وسلبا لإرادتها، والذي يهمنا في هذا المقام، طبيعة المرأة ورؤيتها للكون في رواية (**الشمعة والدهاليز**)، محل الدراسة.

لا يستثني الخطاب السردي في الرواية الأنموذج الأنثوي بل يطالعنا منذ البداية ممثلا في شخصية (**العارم**) –ابنة خالة الشاعر- كما يظهرها السرد الاسترجاعي، العارم تمثل نموذج للمرأة الثائرة على الاستعمار حيث أوقعت بالملازم الفرنسي (**بول**)، وانتزعت سلاحه، وقدمته للثوار، مما يوحي بجمالها وذكائها، فهي من « **نساء الدوار يقمن بكل ما كان الرجال يقومون به، من حرث وزرع وحصاد، بالإضافة إلى تموين الثوار بالألبسة التي يصنعن جزءا مهما منها في المنازل، وبمختلف أنواع التموين، وفوق كل هذا وذاك، فقد التحقت ابنة خالته العارم بالجبل، مصطحبة معها سلاحا انتزعته من قائد دورة عسكرية كانت تجوب المنطقة- العارم- اللهم بارك العارم- كانت جميلة**»[1] كما جاء على لسان السارد.

لئن مثلت (العارم) الشخصية التي حفظتها ذاكرة الشاعر، لأنها تقاطعت مع ماضيه النضالي، فان (الخيزران/زهيرة) مثلت حاضره، ويتحقق ذلك نصيا، عبر العلاقة الحوارية بينهما (الخيزران/الشاعر)، فقد « **تجلت شمعة تتوهج في قلبه نورا**»[2]، على حد تعبير السارد. هذه العلاقة تجسدت سرديا عبر بنية حوارية، تكشف عن تفاعلها الكلامي. وتواصلها الروحي، بما يضمن فهم كل منهما للآخر، ونقل رؤيته والكشف عن

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:27.

[2] المصدر نفسه ص:26.

طبيعته، لأن « الحوار يسهم في خلق الجو العام والأجواء النفسية الخاصة للشخصيات، فإنه يسهم في النتيجة مرة أخرى في رسم هذه الشخصية وخط بعض أجزاء هويتها»[1].

إذا استنطقنا البنية اللغوية للنص المدروس، تبرز (زهيرة/الخيزران) بوصفها شخصية إشكالية، لديها وعي بزمنها وما يعتريه من إشكالات، ما يجعلها متمكنة من تأويل بعض قضاياه، ونلمس حضورها في قراءاتها للفكر الذكوري، بوصفها موضوعا لرغبة الرجل تارة، وضحية لنفيه لوجودها تارة أخرى، حيث يقيم النص، تناظرا بين حضورها وغيابها على مستوى المتخيل والواقع كموضوع مكمل لرؤية الشاعر الباحث عن هوية وطن من خلالها « **شاعر(ش): وهل أنت جزائرية. خيزران/زهيرة (خ): من الأب والأم...ش: اسمحي لي أن أصارحك أيضا بأنك أول جزائرية، لا تضطر لاستعمال اللغة الفرنسية... أتدرين لمن تشبهين... للخيزران... الخيزران هي فتاة بربرية سبيت من شمال إفريقيا، وأخذت إلى القصر العباسي لتنجب هارون الرشيد... لقد قتلت أحد أبنائها لتولي الآخر، كانت أما عجيبة.**»[2].

نلمس من المقاطع الحوارية، السابقة، أن الخيزران شخصية ذات بعدين واقعي رمزي، ويتجلى هذا الأخير، في اتخاذ الشاعر من (زهيرة/الخيزران)، معادلاً رمزيًا للهوية الثقافية والعرقية للجزائر، ثم مقابلة الحقيقة التاريخية بالواقع الراهن في الجزائر، حيث يتكرر القتل بين الأخوة من أجل بلوغ عرش السلطة والاستئثار بالحكم، فقتل الخيزران لابنها لتولي أخاه فيه إشارة لواقع الصراع السياسي للجزائر. زهيرة إذن تتقاطع مع الوطن الكبير المرموز له **(بالشمعة)**، والوطن الصغير المرموز له **(بالخيزران)**.

تبرز (زهيرة/الخيزران) رافضة لواقعها الاجتماعي المزري، حيث لا شغل إلا بوساطة، أو عنف معنوي يمارس ضدها بوصفها امرأة، فتنقد بذلك إيديولوجيا السلطة الذكورية « **تعبت يايمة تعبت كل يوم أقول اليوم أنهي المسألة، لكن عندما أهبط المدينة أجد الحياة فيها قطعة كبيرة من الحديد، أو من الإسمنت المقوى، لا منفذ لها إطلاقا،**

---

[1] نفلة حسن أحمد. التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات). د ط. المكتب الجامعي الحديث، كركوك،2011 ، ص:98.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص: (86-88-89-90).

ماذا تريدين عند المسؤول؟ إذا كان الأمر يتعلق بالشغل فلا شغل. عندما يتوفر منصب يعلن عنه في الجرائد. هم يكذبون. يكذبون، فحتى إذا ما أعلنوا في الجرائد، فإنهم يعطون المنصب بالمحسوبية وما تبعها. كل من توظف أو منح شغلا، فبالوساطة. أينما تحركت يايمة العزيزة، قيل لي لو كنت تعرفين أحدا مللت مللت. وإذا ما قابلت مسؤولا قال لي كلاما آخر. لماذا ولدتني بنتا يايمة العزيزة »[1]. ورغم أن خطابها يبدو ساخطا على وضعها كأنثى، إلا أنه يضمر « معنى الدفاع عن الأنا الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية»[2] ،مستقلة عن ذات ذكورية قامعة ومتسلطة. ويتمثل ذلك سرديا في بحث (زهيرة/الخيزران) عن عمل، لأنه يضمن لها استقلالا من الناحية المادية، إلا أنه يبقى نسبيا، فهي حتى عندما تنقم وتثور على طغيان الرجال في كل مواقعهم، فان وعيها يتشبث بالرجل، كباعث على الحياة، فهو القرين المرجو الذي ينقذ جسدها من البور، فهاهي تؤكد « **المهم أن لا يضيع هذا الجسد، أن لا يبور، أن يجد رجلا محترما لا يشرب الخمر ولا يسرق ، ولا يأكل المال الحرام. لا يهم أن يكون غنيا أو فقيرا، تاجرا أو موظفا. مقيما أو مهاجرا، في طول مناسب، وفي سن مناسبة، لا يبدو قزما إلى جانبي ولا أبدو طفلة إلى جانبه** »[3]، لان الرجل يمثل السند الاجتماعي الضروري للمرأة(زهيرة/الخيزران).

ثم تقدم لنا (زهيرة/الخيزران) رؤية نقدية لواقع مجتمعها الذكوري، الذي ينظر إلى المرأة على أنها جسدا فحسب، فـــ « **أحدهم يتألم لأن زوجته اكتشفت علاقته مع صحفية مبتدئة، كان يعلمها المهنة فغادرت المنزل مصطحبة ولدين.**

أحدهم يقول إنه اختلف مع صديقة له في طبيعة العلاقة. هي لا تضع نصب عينيها سوى الزواج، بينما هو يسعى إلى إقامة علاقة إنسانية خالية من أغراض الدنيا التافهة، تصوري.

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:96.

[2] يمنى العيد. الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، ص:146.

[3] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:97.

في أوروبا، الإنسان هناك تجاوز كل هذه الإشكاليات، فالرجل يعيش مع المرأة دهرا، وقد ينجبون ذرية دون زواج.

البنات عندنا أفسدهن التعليم، وأجهزت عليهم الأمهات. إنني أحاول أن أكون ابن عصري، لا أبالي بالإشكاليات والقيود التي يفرضها المجتمع.

هل أنت بكر بعد؟ إذا كان السؤال لا يحرجك؟

لآخر يقضي الوقت كله، بين دخول المطعم وطلب الأكل والانتهاء منه، في الحديث عن شقته، التي حصل عليها بعد جهاد طويل، وأثثها على مدى سنوات، ولم يصادف بعد بنت الحلال التي تملأ عينه فتملؤها، كم أكون سعيدا لو تتفضلين بزيارتها وتعطيني رأيك فيها وفي محتواها، وفي صاحبها أيضا.هاها...

بعضهم ما إن يدفع فاتورة الغداء، مستظهرا قيمة ما استخرج من نقود حتى يعلمك بأن سيارته التي كانت عند الميكانيكي، استخرجها أمس وأنه مستعد للقيام بجولة معكِ إلى سيدي فرج.

وعليك يايمة في جميع الحالات، أن تتصرفي وأن تتخلصي...

الواحد منهم مستعد مقابل أن يباهي ببنت في المطعم، أن ينفق كل ما يملك... عزيز صرفته بنفس الوقاحة التي يتصرف بها بادرته، قبل أن يبادرني، بالحديث عن ابنه والمدرسة وأبغض الحلال عند الله، ولم أعطه الفرصة ليكرر على الدوافع الموضوعية والذاتية والحضارية التي تدفع بأديب مثله إلى تصرف ربما يراه بعض ذوي الثقافة المحدودة أو التربية المتزمتة أو ممن يجهلون الحداثة ومتطلباتها أو قليل الإدراك للعملية الإبداعية في حياة المجتمعات، شاذا.

إنني أحفظ عن ظهر قلب تقريبا، خطاب كل واحد منهم »[1].

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(106، 107).

يبدو من خلال الخطاب السابق أن (زهيرة/الخيزران) تقدم إقرارا صريحا بجملة من الحقائق، التي تخص رؤية الرجل للمرأة، نابعة من تجربة فتكشف بذلك عن التغيير الذي طال عقلية الرجل الجزائري، فهو من منظروها، لم يعد يؤمن بضوابط تحكم علاقته بالمرأة، ويبرر دعوته للمرأة بأن تخرج عن كل الأطر الدينية والاجتماعية، بالتماشي مع العقلية العصرية من منظوره، فهو يسعى لأن يحررها من سلطة الدين والمجتمع، ليجعلها رهينة لسلطة غرائزه، وتظاهره الاجتماعي، دون أن يهتم لطبيعة هذه العلاقة وما يجب أن تقوم عليه من حقوق وواجبات ومشاعر إنسانية نبيلة وصادقة.

وإذ تعرض (زهيرة / الخيزران) كل هذه النماذج الرجالية، ونظرتها للمرأة ، تشير قصدا إلى مشكلة تأثر الرجل الجزائري بالحضارة الأوروبية، محاولا اللحاق بركب العصر الجديد، مع محو كل العادات والتقاليد الاجتماعية، التي ينتمي إليها ويحيا في إطارها، لأنها – ببساطة- ليست إلا إشكالات وقيود لا أكثر.

مما يضع المرأة دائما في خانة الكائن المستغل اجتماعيا - خاصة غير المتزوجة – وفق نظرة مستوردة، تفهم أن العلاقة بـــ « الأنثى محصورة في نمط العلاقات العاطفية الحسية والجنسية تحديدا»[1]. مما يوحي بأن رؤية (زهيرة/الخيزران) هي رؤية تقويضية للسلطة الذكورية السلبية، التي تجسد ثقافة العنف المعنوي تجاه المرأة سواء كانت زوجة أو عازبة، أو عاملة.

إن محاولة تجاوز اختلال الموازين في المنظومة القيمية للمجتمع، وتغليب سلطة الرجل على المرأة (زهيرة/الخيزران) من خلال تعرضها لكثير من المضايقات والإغراءات، يدفعها إلى عوالم المتصوفة كأنها تبحث عن ذاتها، وتحقق وجودها، ضمن واقع نوراني يتجاوز العالم السفلي الواقعي، إلى عالم يحفل بحرية الرؤية، وحرية الحب الذي يتحول من حب بشري إلى حب إلهي، حيث يبرز الشاعر كولي صالح "**سيدي بولزمان**" ، الذي لا يظهر إلا لمن أحبهم الله، فيكون مرآة تكتشف عبرها صورتها الحقيقية، وطريقها إلى الحب الإلهي، حيث «يرتكز التصوف في أساسه على وجود علاقة

[1] حسين المناصرة. مقاربات في السرد. ط1. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد (الأردن)، 2010، ص:204.

جدلية بين حاجات الجسد المادية من جهة، وأمنيات الشوق الإلاهي الذي تتوق له روح المتصوف من جهة أخرى، إذ تكون الذات الجسدية خاضعة - تماما- لذلك الشوق الذي يسمو بالروح إلى عالم الملكوت»[1] فهاهي زهيرة تبوح لأمها برؤيتها للشاعر في كل الاتجاهات وفي كل الأوقات «**أراه يا يمة، أراه، أينما اتجهت، أراه. كلما فكرت فيه رأيته... في النهار في الليل، في اليقظة في النور، في الظلمة**»[2] ، رؤية تقترن بالوجود كله الذي يقترن بالوجود الإلهي المطلق.

تأتي رؤية (زهيرة/الخيزران) إلى العالم، في (**الشمعة والدهاليز**) محملة بغير قليل من المشاعر الصوفية: الصلاة، تجلي الولي **الصالح "سيدي بولزمان"**، حب الله، تجلي الشاعر في كل مكان وزمان وفي هيئات مختلفة، وشعورها بأنه يملأ الكون من حولها، نلمس كل هذه الوقائع في المشهد الحواري الآتي بين زهيرة والشاعر:

«ش: كنت مارا أول أمس أمام مسجد بالحراش، فاعترضت سبيلي وطلبت منى أن نصلي العصر معا.

خ: أنا فعلت ذلك!، لم أخرج من منزلنا هذه ثلاثة أيام!..

خ: أتؤمن بالأولياء والصالحين؟

ش: أؤمن بوحدة الكون، بأن الكل واحد، وبأن الواحد كل.

خ: جدنا، المدفون في الساقية الحمراء، أو في مكة أو المدينة، سيدي بولزمان، يخرج من زمان لزمان، ليقود أحفاده ويهديهم ويبشرهم أو ينذرهم، وأمي تقول، لا يظهر إلا لمن أحبهم الله، من ذريته، ولا يظهر إلى على حافة الزمان.

ش: وبعد؟

---

[1] نفلة حسن أحمد. التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات). ص:187.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:125.

خ: قد يكون تجلى لك في هيئتي، لقد سبق أن دخل بي المسجد في هيأة شاب في الرابعة والعشرين، أقول لك الحق لا أثق في كل ما قلته، من أنك أستاذ وشاعر، ووو. ما أنت إلا سيدي بولزمان، قطعت المسافات وجئت لأمر ما.

إنني أراك كل ليلة في أحلام لا هي بالأحلام ولا هي بالكوابيس.

مرة فارسا تمتطي جوادا يركض بك إلى الخلف، ومرة أرضا مشقوقة، ومرة بئرا بلا قرار، ومرة ضفدعة.

ش: أضيفي شيئا آخر. ترينني كل ليلة على الساعة العاشرة.

خ: لا أراك، إنما أحس بأنك ترقبني، بأنك معي...

ش: سترينني، كل ليلة على الساعة العاشرة، وبإمكانك أن تقولي لي ما تريدين، فسيصلني، كما بإمكانك أن تتلقي مني خطابات كلاما، أشياء أخرى»[1].

تمت صياغة المكون الحواري، عبر لغة مؤثثة بسرد عجائبي، من خلال سرد الحلم بصفته مقطعا عجائبيا، يشتغل ضمن نسيج السرد الواقعي، حيث يتجلى الشاعر كشخصية عجائبية، ويؤكد الشاعر هذه الرؤية الصوفية العجائبية، بإقراره صحة خطاب (زهيرة/الخيزران) فالفعل (**أضيف**) من قبله، يؤكد فعل التحول الذي يلازمه (**فارس، أرض مشقوقة، بئر بلا قرار، ضفدعة**)، بالإضافة إلى إثباته لفعل الرؤية المتعلق به «**سترينني**»، الذي يخترق الزمان « **العاشرة ليلا**»، ويحقق حضوره الدائم، حيث يتضافر في كشف رؤية (زهيرة/الخيزران) « نصين متلاحمين: نص أو خطاب يسرد فيه الكاتب أحداثا واقعية، بكل مكونات الحدث: شخصية، مكان، حدث، زمن، ونص يسرد فيه واقع عجائبي متخيل أساسه العجائبي والسحري والخارق والغرائبي والصوفي، وهو سرد لا

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(126-127).

يقرأ بالعقل والحس، ولكن يستقبل كما هو، لأن دوره رفع درجة المحكي من الواقعي المعتاد إلى فوق واقعي»[1].

يبرز استثمار البعدين الواقعي المنطقي، والعجائبي اللامألوف في تشكيل شخصية الشاعر، التي لا تحمل أي ملامح ظاهرية خارقة، من حيث تكوينها الخارجي، لكنها تمتلك قدرات خارقة، تمكنها من التجلي في هيأة الولي الصالح (سيدي بولزمان) - على الأقل من منظور الخيزران والشاعر- والحديث مع الخيزران بلغة تشير إلى المعنى ولا تصرح به مثل: **(أؤمن بوحدة الكون، بأن الله واحد، وبأن الواحد كل)**، ومصدر « العجب في هذه الشخصية، ينطلق في الأساس من وجودها وسط أحداث فوق طبيعية، واقتحام عوالم غير مألوفة، تثير الحيرة... دون أن يخل وجودها، بوصفها تحمل بعدا واقعيا بالطابع العام لرواية المحكي العجائبي»[2]، ما يصنع منها عنصرا فاعلا في بناء السرد العجائبي ويبرز الحب الصوفي، كحب تتغلب فيه نورانية الروح على مادية الجسد، ونقصد بالروح العقل، الذي يتولى الكشف عن حقيقة القيم المعرفية والجمالية للحقيقة التي أبدعها الله، حيث تنعكس العظمة الإلهية في الصورة البشرية إذ « يرى الفكر الصوفي أن الصورة هي العقل في كماله وجماله أو الروح في تعاليها أو الأخلاق في تعاملاتها»[3]. وتطالعنا (زهيرة/الخيزران)، في مقام حبها الصوفي، إذ تتخذ من الشاعر طريقا للمعرفة المتجلية في فعل القراءة والحب الذي يزهد في الطرف الذي يكمله كجسد، إذ يتطلع إلى الفيض الروحاني الإلهي بدل التركيز على اللذة الجسدية الفانية، حيث تتكشف لزهيرة، عبر رؤيتها الحسية للشاعر، معرفةً غير مرئية لمن سواها،مرتبطة بتفانيها في هواه إذ تقول:«**هارون الرشيد صفحة في كتاب، أسطر في صفحة.**

---

[1] عميش عبد القادر. التجريب السردي الروائي عند الطاهر وطار.ج2 (قراءة تحليلية ونقدية لأهم أعمال وطار). ضمن كتاب زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب. د ط. منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2013، ص:224.

[2] نورة بنت إبراهيم العنزي. العجائبي في الرواية العربية. ص:42.

[3] منير الحافظ. الوعي الجسدي (الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي). ط1. النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2012، ص:45.

هارون الرشيد لعبة نارية...هارون الرشيد لعبة سيدي نولزمان كلما حاولت وضعه في الخانات التي حددتها أمهاتي، وأخواتي قلت لا يليق أبا، لا يصلح زوجا، لا ينفع خليلا... لا يتغذى ولا يتعشى ولا حتى يبلغم... لا أستطيع التخلص منه، حتى على فرض أن فارس الأحلام تقدم وخطبني، ثم اختطفني وألقى بي في شقة ذات ست غرف وتأكد أنه بلا أم، بلا أخت، بلا ربة بيت أخرى غيري. هل يمكن نسيان هارون الرشيد أو الانفصال عنه؟...لمن سيتحدث عن كينونة الكون، عن مسافة الصفر في الأبعاد، عن الليل البهيم في الوحدة الجوفاء؟... لا أتخلص منه. هو هنا، هو أنا هو القدام. هو الخلف، هو اليمين، هو اليسار.

هو الشيء المفتقد في الحياة...عندما تحل الساعة العاشرة أراه كما يحلو لي أن أراه، إنما أراه على حقيقته»[1].

الملاحظ عبر هذا المقتطع المؤثث بالسرد الصوفي، أن حب زهيرة للشاعر ورؤيتها له، وانجذابها نحوه، متعلق بانطلاقها الروحي المنغمس في أجواء تأملية اعترافية، منبعثة من أعماق ذاتها الولهى، التي تروم التوحد مع المحبوب والذوبان فيه لا كذات بشرية **(لا يليق أبا، لا يصلح زوجا، لا ينفع خليلا)**. بل كذات نورانية **(لعبة نورانية)**، فالنار مبعث النور والضياء، وكولي صالح **(سيدي بولزمان)**، يمتلك كرامات، ولا يظهر إلا لمن أحبهم الله. وتمنحه صفات ملائكية **(لا يتغذى ولا يتعشى ولا يبلغم)**، فالملائكة وحدها لا تفعل ذلك، وأخيرا تحبه كحبها للوجود الإلهي المطلق الذي يملأ كل الآفاق والجهات **(اليمين، اليسار، القدام، الخلف)**، إنه الراحة والخلاص بعيدا عن مادية الحياة **(الشيء المفتقد في الحياة)** إذ يتجلى لها بوصفه حقيقة الأنس والجمال والرحمة والعبادة فكأنما يسمو بروحها إلى الزهد في الحياة والالتفات صوب الخالق، يحررها من غريزة الجسد، ويمهد لها الطريق للدخول في عالم القداسة.

نخلص في النهاية إلى أن رؤية (زهيرة/الخيزران)، هي رؤية نقدية للسلطة الذكورية، الممارسة ضد الوجود الأنثوي الممثل في شخصها أي رؤية واقعية. ورؤية

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص: (141- 142).

عجائبية صوفية نستشف ملامحها، من خلال علاقة الخيزران بالشاعر، التي تعدت الحب الجسدي إلى حب روحي عبرت عنه بتوحدهما في أنا واحدة (**هو أنا**)، جعلتها تستلذ الحب المقدس كسبيل لإدراك حقيقة الكون، ضمن بنية سردية عجائبية صوفية، مفتوحة على عالم التجلي والمعرفة الإلهية المطلقة.

رغم أن رؤية العالم، ليست وقائع شخصية فحسب، بل وقائع اجتماعية، ترتبط أساسا بالحقيقة الاجتماعية فإننا لا يمكن أن نعزل هذه الرؤية، عن تفكير الشخصيات في العالم الروائي ورؤيتهم لعالمهم وواقعهم ولاسيما شخصية الراوي، بوصفها الوسيط الدائم بين المبدع والمتلقي، ولأنها أيضا الشخصية المركزية المحركة للسرد، بوصفها تتماهى مع الكاتب في أحايين كثيرة، لذلك سأحاول أن أتبين رؤية العالم في الرواية والمساوية لرؤية الكاتب للعالم.

ثانيا: رؤية الكاتب للعالم

بعد عرض رؤى الشخصيات للعالم، بصورة مستقلة، تستوجب الضرورة المنهجية، أن نحاول اكتشاف رؤية العالم الكلية التي أرادت (**الشمعة والدهاليز**) تبليغها أو قولها، عبر ذلك التعالق بين الراوي والكاتب، باعتبار هذا الأخير أي « الروائي لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية أو يجب أن لا يظهر - وإنما يتستر خلف قناع الراوي معبرا - من خلاله عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة»[1]، ضمن عمله الروائي.

لا ينفي، ما سبق قوله إمكانية وجود تعالق بين الروائي وشخصية الراوي، وقد يحدث بينهما تطابقا تاما، خاصة إذا حمل الروائي رؤيته الخاصة للراوي. والتي قد يحملها لشخصية بعينها. رؤية العالم في هذا السياق، هي رؤية المبدع للكون والحياة والمجتمع، وترتبط بالرؤية الجماعية، وبظروف العصر والمكان وبالمجتمع الذي يحيا ضمنه، فالرواية في النهاية، هي رؤية للعالم الذي تنشده وتدعو إليه، وهذا ما يفسر التباين في الأعمال الروائية، إذ تنتج كل رواية عن رؤية خاصة بمؤلفها و«تتأثر هذه الرؤية

[1] سيزا قاسم. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص:(180-181).

للعالم بموقع الكاتب في المجتمع،وبفهمه للعالم، وباعتقاده الذي يؤمن به»[1] كذلك دور المتلقي في إنتاج رؤية للعالم قد تتفق أو تختلف مع رؤية المبدع، بالنظر إلى القناعة الفكرية التي ينطلق منها لذلك تتعدد رؤى العالم أيضا بتعدد القراء للعمل الواحد.

تنهض رؤية العالم بتنظيم بنية العالم الفني، لذلك سنسعى إلى الكشف عن تجليات رؤية العالم في النص موضوع الدراسة (**الشمعة والدهاليز**)، حيث يجب الوقوف عند رؤية العالم بوصفها بنية فكرية وجمالية، تكون عالما فنيا تخيليا، يتعالق مع واقع مأمول من قبل الذات المبدعة.

جاءت رواية (**الشمعة والدهاليز**) لتسلط الضوء على مرحلة استثنائية من تاريخ الجزائر، أي قبل الأزمة السياسية مباشرة، كما جاء على لسان الكاتب في تقديمه لعمل الروائي «**وقائع الشمعة والدهاليز الروائية، تجري قبل انتخابات 92**»[2] حيث تطرح الرواية أسئلة عديدة ومتشابكة، إذ تتبع أفكار الشخصيات ومواقفها من الواقع الجديد، الذي أضحت تعيشه، ووجهات نظرها إليه، انطلاقا من الرؤية الفكرية الأيديولوجية التي تبتغيها الرواية والروائي **الطاهر وطار**.

لعل كثيرا من الدارسين، قد نظر إلى أن رؤية العالم التي تريدها (**الشمعة والدهاليز**)، تهدف إلى مناصرة الحركة الإسلامية، وثورة الروائي على المثقفين الذين يخالفونه الرأي بشأن موقفه من الإسلاميين، حيث يقرون بأن الرواية «أقرب إلى البيان السياسي التبريري للاصطفاف وراء الحركة الإسلامية، ومهاجمة المثقفين الجزائريين المختلفين معه من حيث الموقف من الحركة الأصولية»[3]، أكثر منها إلى الإبداع الروائي. ويبدو لي أن هذه الآراء متسرعة، تفتقد إلى المنطق، وإلا لماذا لا نصف الروايات التي هاجمت الحركة الإسلامية في الجزائر – وألصقتها بمصطلح الإرهاب

---

[1] أسماء أحمد معيكل. نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ص:45.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:06.

[3] عبد القادر أنيس. الشمعة والدهاليز للروائي الطاهر وطار.ج2 (قراءة تحليلية ونقدية لأهم أعمال وطار). ضمن كتاب زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص:148.

جملة وتفصيلا- بالبيان السياسي التبريري لمواقف السلطة الإلغائية، لكل طرف معارض لها.

الأمر إذن ليس بهذه السهولة، كما أن الموضوعية تقتضي عدم الحكم بصورة مطلقة، على أن رؤية العالم في أي رواية هي ثابتة وواحدة، لأن الأمر نسبي، ومحكوم بوجهة نظر القارئ الفكرية، وانتمائه الديني والسياسي.

إن القراءة المتمعنة **للشمعة والدهاليز**، تفضي بنا إلى جملة من الدهاليز والسراديب المتتالية، التي جعلها الروائي معادلا لحقيقة الأزمة السياسية في الجزائر. التي لم تولد من عدم، بل كانت نتيجة حتمية لتتابع الأسباب وتشابكها بين سبب سياسي، وآخر ثقافي وآخر اجتماعي ثم ديني، كلها شكلت دهاليزا، حاول الروائي اقتحامها من خلال تجربة (الشاعر البطل)، الذي مثل العصب الأساس في جمع رؤى العمل، بكل تناقضاتها واختلافاتها، فبدى مثالا لزمن مضطرب، اهتزت فيه كل القيم الإنسانية، ووطن مفجوع، في أركان هويته، ومجتمع لا يعي مآله، جسدته شخصيات تختلف في رؤاها والتي سبق الحديث عنها، كلها حددت رؤية الروائي بوصفها تجسيدا للواقع بأسئلته، وتفاعل تجاربه المختلفة.

تستند **الشمعة والدهاليز**، إلى بناء روائي يهتم برصد حركة المجتمع، زمن التسعينيات، لكن دون اللجوء إلى الوعظ، حيث تحرص على تنمية الوعي السياسي والاجتماعي والثقافي، انطلاقا من بطل عايش الثورة ونضالاتها، وحقيقة استغلال السلطة لمكاسبها، متبعة أسلوب الحاكم المستعمر، واهتم البطل على نحو خاص بمناقشة تناقضات وصراعات القوة السياسية والثقافية والاجتماعية، في تلك المرحلة الاستثنائية، التي عاشتها الجزائر عقب انتخابات 1992، وتحديدا عقب دخول الجزائر في مرحلة الانفتاح السياسي، وفتح المجال لتعدد الأحزاب السياسية، وما أحدثته التطورات الجديدة من تغيرات في البنى السياسية والاقتصادية والثقافية، تعقد الغايات والمصالح والأهداف، بما يرفض التعدد والاختلاف، وهذا ما تصدقه السطور الأولى في مقدمته «**إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية فتشبث بأن لا يسجد لغير الواحد، وبذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي قيمة**

الواحد، بل أكثر من ذلك، جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر فتول كل ما عدا الواحد إلى صفر، وكل ما عدا الصفر إلى واحد»[1].

يدعو الروائي من خلال ما سبق إلى قبول التعددية والاختلاف كسبيل يقي البلاد والعباد، ويسعى إلى إيجاد رؤية موضوعية، تقبل بالتطور الطبيعي لحركة التاريخ والمجتمعات، وإنما **"إبليس"** هنا، ترميز لشخصية تحقق التطرف والتعصب، والتي تنطبق نصيا مع سلطة صغرى وطنية، وسلطة كبرى استعمارية، كلاهما اتفقا على تحقيق ديمقراطية، تخدم مصالحهما ومستقبلهما.متجاهلين رغبة الشعب، مع أن «الديمقراطية تسعى جاهدة لتحقيق المساواة بين جميع المواطنين بغض النظر عن انتماءاتهم الاجتماعية والدينية، فهي ترفض الاستبداد وتدعوا إلى أشكال التراضي الحر بين أناس أحرار، فهي سلطة الشعب معبرا عنها بواسطة مؤسسات يتم انتخابها بشكل عادل»[2] ديمقراطية تمثل رؤية الشعب لواقع قائم، وآخر سيكون، بفعل الإرادة الحرة، لا بفعل القمع الموجه لمنحى هذه الإرادة، «حيث نستطيع سلفا أن نعمم المقولة المركزية التي تريد أن توصلها في خطابها، وهي إدانة لمجمل القمع السائد»[3]، سياسي، ثقافي، اجتماعي، اقتصادي في الماضي والحاضر، ويجسد ذلك سرديا وعي الأبطال بتاريخهم الثوري الماضي وحاضرهم الغامض الملامح.

لا نكاد نغادر عدة صفحات، إلا ونلمس موقف وطار النقدي للواقع الجزائري بهدف تغييره، وذلك من خلال ما يحكيه على لسان أبطاله **(الشاعر- عمار بن ياسر- زهيرة)**، ومن خلال تتبع العالم الحكائي، يتجلى لنا الشاعر، بوصفه الشخصية المحورية وحوله تدور خطة السرد، حيث إن مجمل الأحداث والمواقف والشخصيات- الرئيسة (عمار بن ياسر، زهيرة)، والفرعية: العارم، والعم مختار، وأسرة الخيزران، وجماعة عمار بن ياسر- كلها تتحرك نحو بؤرة مركزية هي **الشاعر**، ضمنه تتوالى حقائق الماضي لإنارة

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:07.

[2] رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتّقدّم في الرواية العربية المعاصرة. ص: 119.

[3] عبد الله رضوان. البنى السردية (2) نقد الرواية.ج3 (أسئلة الرواية الأردنية -دراسة في أدب مؤنس الرزاز). ص:412.

الحاضر وما يموج به من وقائع سياسية اجتماعية اقتصادية وعقدية، ويتجلى ذلك في علاقاته بمختلف الشخوص السابقة الذكر، فالشاعر يمثل « المرجعية الانفعالية والمعرفية لأبطال الرواية»[1]. ففيه يرى (عمار بن ياسر)، العضو الصالح، والعالم المؤمن الذي يفيد قيام دولته الإسلامية، وفيه ترى (زهيرة/الخيزران) امتدادا للحب الصوفي الإلهي. والشاعر يتساءل، ليبحث عن المعرفة، إذ يَبرز الشاعر ثائرا- منذ الصبا- على الظلم والاستغلال الاجتماعي، رافضا لهوية مزدوجة **(جزائرية/فرنسية)**، مفتخرا بمقومات هويته الوطنية **(اللغة/العربية)**، **(الدين/الإسلام)**، **(العِرق/البربري)**.

تتضافر جميع الرؤى، لتبرز رؤية الروائي، التي تبدو عقلانية، تؤمن بتغير الكون والأشياء وصيرورة التاريخ وضرورة البحث عن أساليب جديدة- في كل مرحلة تاريخية- تبعث دم الحياة في المجتمع وإلزامية تقديم تصور شامل لمختلف البنى الفوقية (السياسة- الاقتصاد- الثقافة- الدين)، وتفعيلها في خط يسعى لبناء وتطوير البنى التحتية الاجتماعية.

بما أننا عرضا لرؤى جميع الشخصيات الرئيسة، سنحاول عرض رؤية الراوي للعالم والتي تبدو متعالقة مع بقية الرؤى السابقة، ومعبرة في الآن ذاته عن رؤية الروائي للعالم، ولئن تمعنا في الرواية سنجد أن رؤية الراوي، تتفق تماما مع رؤية الشاعر للعالم التي عرضناها من قبل فهي رؤية مساوية لها.

يثبت السرد ما نذهب إليه، حيث نجد (الراوي/السارد) يحكي حاضر التسعينيات، ويبدي هو الآخر إعجابه بصفوف الحركة الإسلامية الموحدة المضبوطة بما يثير الغرابة، حيث يتخذ من ضمير الغائب وسيلة لتبليغ رؤيته «**اللحن يعرفه جيدا، كما يعرفه الشعب الجزائري كله فقد ظل طيلة هذه السنوات، ينبعث من كل ساحات الجزائر، من آلاف الحناجر، أصحابها في حالة ودر صوفي متناه، يقف الباحث النفسي والاجتماعي، اتجاهه محتارا، يتساءل، أية نار، حامية غلت فوقها، عواطف هؤلاء الشباب، وهل في هذا**

[1]عبد الله رضوان. البنى السردية (2) نقد الرواية.ج1 (الرائي -دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية-)، مرجع سابق، ص:172.

العصر، المتميز بالفردانية والانعزالية، والنفعية، يمكن العثور على حشد، مضبوط على موجة واحدة، وعلى درجة حرارية واحدة، إلى هذا القدر والحد، ضبطا آليا راقيا؟

هذا العصر قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير، ورغم ما نعتقده من أنه منار،بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم، وغامض غامض مخيف.

ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تطلسم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد كما كانت هذه السنوات، قضايا عامة كلية، إنها تفاصيل التفاصيل»[1].

يمكن أن تفسر موقف الراوي المتماهي مع موقف الشاعر، بأنه نابع من رؤية واقعية، فليس الإعجاب بالجماعات الإسلامية، إلا إيمانا بفكرة المصلحة الجمعية، البعيدة عن المصلحة الفردية الانعزالية.

إذا أمعنا النظر في متن النص الروائي **(الشمعة والدهاليز)** يمكننا القول بأن الروائي **وطار** ألبس رؤيته للشاعر، ويظهر ذلك في الارتباط التام بين صوتي الراوي والشاعر. وحتى لا نعيد ما سبق قوله في رؤية الشاعر للعالم نحاول أن نحلل النص في مستوى أعمق، بربطه بموقف الكاتب هذه المرة باعتبار الشاعر لسان حال الروائي وطار.

ينطلق الكاتب **(الطاهر وطار)** من منطلق واقعي نقدي، يعتبر المجتمع وحدة كلية منسجمة، حيث يستهدف بنقده المجتمع كتركيبة كلية ليس كجزء، ذلك أن «الأمانة الذاتية عند الكاتب لا تستطيع أن تولد تلك الواقعية الصادقة إلا إذا كانت تعبيرا أدبيا عن حركة اجتماعية عارضة بحيث تدفع مشكلات هذه الحركة الكاتب إلى صياغة الهموم التي خلفتها في طريقه جماليا» [2].

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(09-10).

[2] واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). ص:349.

هنا تكمن قدرة الروائي **وطار**، حيث إنه لم يقف موقف الشاهد على العصر، الراصد لوقائعه الاجتماعية والسياسية فحسب، بل حاول تقديم صورة مكتملة لبنية المجتمع الجزائري في فترة التسعينيات، فبدا أن الهاجس الذي سيطر عليه، يتمثل في طبيعة الهوية الجزائرية ويبدو لي أن الروائي انتقل من هوية ذات صبغة عالمية اقتصادية وسياسية، أي الفكر الشيوعي الماركسي، إلى تحديد طبيعة الهوية الوطنية المحلية من لغة ودين وعرق وموروث شعبي، حيث يقر الكاتب «مشروعي أساسا يقوم على تحرير الهوية الجزائرية لتصبح عربية، إسلامية، بربرية»[1] وقد أولى اهتمامه لهذا المشروع بالنظر إلى أن الهوية الجزائرية، ما تزال تحت وطأة الثقافة الاستعمارية التي تؤكد ازدواجية طبيعتها (عربية/فرنسية) كما جاء في النص «أنا **أرفض أن تكون هناك جزائر فرنسية**»[2] وفي هذا السياق يمكن أن نفسر أن تعاطف **الطاهر وطار** مع الإسلاميين، جاء من باب دفاعه عن الهوية اللغوية والدينية، فهم ينطقون باللغة العربية الفصحى، عكس المفرنسين الذين يدينهم كما جاء على لسان الراوي «**فرنسيون أولاد فرنسيين، لا يرحمون وطنهم ولا يشفقون عليه - اللهم- أسوأ إمام في هذا البلد يحافظ على الهوية، ولا أحسن عالم يؤدي بالأمة إلى متاهات الاغتراب...يجهز على هاته الأمة وعلى ما تبقى منها**»[3] وصوت الراوي هنا هو نقل لصوت الشاعر وقناعته. فالشاعر هنا يبوح بما يملك عليه فكره ووجدانه، فيقيم موازنة ضدية بين إمام معرب وعالم مفرنس، وحتى لو تحرك بين مجال الأسوأ والأحسن، فحتما سينتصر للإمام لأنه يعادل بقاء الهوية وبوصف الشاعر المتماهي مع الكاتب هو«المفكر في بحثه عن هوية لابد أن يعي عناصر هذه الهوية، ومن ثم يقوم بتوصيل وعيه لأفراد الجماعة لتحفيزهم على تنميتها باستمرار إلى الأفضل»[4]. ذلك أن سؤال الهوية ما يزال يبحث عن تأصيل الذات والعودة إليها والبحث عن مقاربتها فيما خلفه الأسلاف. إذ «**يكفي الشعب الجزائري الاحتماء بالإسلام، وقد ظل خطباء**

---

[1] أحمد علي هلال. مؤسس الرواية العربية في الجزائر (الطاهر وطار مناضل الهوية). ضمن كتاب زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص:19.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:149.

[3] المصدر نفسه. ص:153.

[4] رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتّقدّم في الرواية العربية المعاصرة. ص:215.

الحركة الوطنية يتقربون إلى الشعب بالخطاب الديني...إنما أغفلوا عنصر اللغة،لم يتعربوا هم كقادة، ولم يفرضوا الإدارة التي ورثوها من المستعمر، أن تتعرب. وبينما راحت الروح الوطنية تشحب، راح روح التقليد للسيد السابق من طرف المسود، وراح الشعب بفئاته المختلفة، يرفض، أن يكون مرة أخرى مسودا للسيد نفسه، أو بالأصح لسيد مزيف»[1].

فخطاب وطار يقف من المفرنسين موقف العداء، ويعتصم بالدين الذي شكل رداء للهوية الجزائرية وشكل خصوصيتها التي تعني التمايز عن(السّيد/المُستعمر)- أي تمايز الشعب الجزائري عن مستعمره- والروائي وطار يرفض أن يتحول إلى «امتداد طبيعي للسلطة الاستعمارية الرامية إلى خلق فراغ روحي وثقافي، مما يهيئ النموذج الغربي كي يكون الوسيلة السهلة للتعويض النفسي على ما تحمله هذه الوسيلة من تنكر واضح للذات»[2].

يبدو أن **الطاهر وطار** في **الشمعة والدهاليز**، تخلى نسبيا عن تصوره الأيديولوجي الماركسي، لصالح الحركة التاريخية الواقعية التي لم تعد تمثلها الطبقة العاملة بالمفهوم الماركسي، بل يمثلها الشعب من منظور ديني، وأن تكون ماركسيا في فترة التسعينيات معناه أن لا تقف ضد الشعب، بل تمشي في ركابه وهذا ما يؤكده الشاعر قائلا: «**اللغة التي أستعملها، والوجد الديني الذي تصطبغ به مفرداتي كل هذا جديد، فهل هذا يعني أنني أقع تحت وطأة عليها نحيا وعليها نوت وعليها نلقى الله(أليس كل هذا تبرير لتوجه ما بدأت أتوجهه) نعم. نعم.**

من ينكر، من يرى الله نزل على الأرض وملأ الساحات، بهدير الشباب، المفتوح الصدر على الرصاص الحاصد، من ينكر، ضرورة إعادة التفكير في أمره؟

ليكن ما يكون، فهؤلاء الناس يحتكمون إليه وأنت، كنت ما كنت مع حد أدنى من صدق النفس، يتوجب عليك أن تنظر في المرآة للتعرف على نفسك، وكائنا من تكون، أنت

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:16.

[2] رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتّقدّم في الرواية العربية المعاصرة. ص:220.

كائن بالآخرين، أنت واحد منهم أو أنت لا شيء»[1]. ولكن الروائي هنا لا يميل إلى الفكر الديني المتعصب، الذي يؤمن بالتأويل الأحادي للدين، بل أنه سعى إلى الجمع بين **الفكر اليساري الماركسي (الشاعر)، والفكر الإسلامي المتنور (عمار بن ياسر)**، أي حاول أن يقدم تحليلا لبروز الحركة الإسلامية من منظور ماركسي شيوعي، لا ينفي وجود الله ذلك أن «ماركس يتحدث عن الدين على أنه وهم إنسان مغترب...وعندما يتأتى له أن يتغلب على هذا الاغتراب ينغلق مجال الدين»[2] ويبدو أن الروائي (وطار)، لم يحافظ على الأيديولوجية الماركسية بيقينيتها التي تجعل من «الدين خيال يعوض الناس عن فشلهم، في أن يصبحوا على ما يرجون أن يكونوا عليه»[3]، ذلك أن هذا التصور القطعي -الذي يجعل من الفكر الماركسي أيديولوجية شاملة، لكل مناحي الحياة اقتصادية سياسية اجتماعية- لا يخلو من زلل ومبالغة، خاصة إذا علمنا أن هذا القانون، لا يعدو أن يكون قانونا بشريا وضعيا، خاضعا لمتغيرات الزمان والمكان، وخاضعا لانتماء الطبقة التي أوجدته وآمنت به، وإن أثبت التاريخ صلاحيته في فترة ما، هذا لا يعني إطلاقا أن نعممه كحكم ثابت وقانون غير قابل للتحوير والتعديل، بما تقتضيه حركة التاريخ والواقع، لأن ذلك يعني حتما قداسة هذا القانون، وهي صفة منفية عنه، ثابتة في الدين، فأنّا إذن لقانون بشري أن يشكك في قيمة الديانات السماوية وطبيعتها الشمولية للحياة، بشقيها الدنيوي والأخروي، ولاسيما الإسلام الذي يمثل القانون الإلهي الخاتم لكل الديانات السابقة، والذي حقق التوازن بين الوجود المادي والروحاني للإنسان. وبما يمكن تأكيده أن الروائي وطار أبقى على الجانب الإيجابي من الفكر الاشتراكي، فقد بقى ملتزما بمبادئه التي تقضي بتحقيق العدالة الاجتماعية، بعيدا عن النزعة الفردية والتمييز الاجتماعي.هذا ما يدعونا إلى القول أن الروائي وقف بين نضاله الشيوعي والشعب، فتعاطف مع الإسلاميين لأنهم مثلوا إرادة الشعب في مرحلة التسعينيات، إذ يؤكد «لا أستطيع أن أقف ضد خيارات

---

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(112-113).

[2] جون بلامياناتز. الإيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي. ترجمة علي السعيد إسماعيل. ص:106.

[3] المرجع نفسه. ص:107.

الشعب»[1] وربما كان موقفه نابعا من التشابه القائم بين الطروحات الشيوعية ومبادئ الحزب الإسلامي، فكلاهما اهتما بالدفاع عن هموم وطموحات الطبقات البسيطة. كما أن الروائي وطار يؤمن بشعار " لا إكراه في الرأي". ولاسيما إذا تعلق هذا الخيار بعناصر الهوية (اللغة خاصة)، كما أن شعاره السابق يجسد رؤيته الموضوعية للحقيقة المخالفة لرأيه، إيمانا منه بعدم امتلاك الحقيقة المطلقة من طرف واحد، أيا كان منطلقه، فمن «**جملة السراديب الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد**»[2]. كما أكد الشاعر المتماهي مع الكاتب ذلك ولتلافي هذا الدهليز علينا أن نستعين «**بالعقل وفضول المعرفة**»[3]، لإدراك نسبية الحقيقة والتعامل معها كمعطى متحول غير ثابت، خاضعا لمتغيرات العصر ومتطلبات المجتمع واحتياجاته الجديدة. واستجابة لفكرة التعددية.

حتى لا نكرر ما قيل في رؤية الشاعر للعالم، والتي قلنا أنها تتماهى إلى حد بعيد مع رؤية الكاتب وطار للعالم، نوجز القول أن الروائي وطار قدم رؤية خاصة، في سياق إنتاج خطاب ثقافي سياسي اجتماعي، وقد استعان الروائي وطار بلغة فنية دينامية امتازت بالقدرة على التفاعل مع عنف اللحظة التاريخية وصياغة التحولات التي طالت المجتمع الجزائري في التسعينيات، فاتسمت (اللغة) بطبيعتها النقدية التي طرحت كثيرا من الأسئلة ذات الصلة بالأزمة السياسية في الجزائر، والمتعددة السياقات: ثقافية، سياسية، اجتماعية، معرفية، شعبية.

لئن رجحنا القول بأن الرواية ركزت على مسألة الهوية - (**اللغة، الدين**)- بوصفها هما ثقافيا مرجعيا، فان هذا الأمر حقق للرواية من جهة ثانية تميزها البنائي وهويتها السردية، حيث تلاءمت البنية التخيلية في (**الشمعة والدهاليز**)، مع تضاد البنى المشكلة لواقع قبيل الأزمة، وقد حاول الروائي تفسيرها وفق رؤية حوارية بين تراث عربي إسلامي مشارا إليه في دوال عدة (**عمار بن ياسر- هارون الرشيد- واصل بن عطاء-**

---

[1] زهية منصر. شهادات عن الطاهر وطار (الوجه الإنساني للطاهر وطار).ج5 (نزاعات الطاهر وطار، شهادات). ضمن كتاب زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص:503.

[2] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:21.

[3] المصدر نفسه. ص: 146.

الغزالي- الخيزران...)، وتراث عالمي ممثلا في **(لينين ماركس- فلاديمير لينين،- مهاتما غاندي...)**.

اتخذ الروائي من **"الشمعة"** رمزا **"للجزائر"** التي إدلهمّ ليلها في دهاليز التسعينيات، ورمزا**(للمرأة/زهيرة)** ذات الجمال الأخاذ والحضور فوق الواقعي، والشمعة ذاتها رمزا للمعرفة والحقيقة التي أراد الشاعر بلوغها في ثنايا الواقع الطافح بالثنائيات الضدية المتعددة: الحاضر مقابل الماضي، والعلم مقابل الجهل، والعقل مقابل الأوهام، والحب الصوفي مقابل الحب الغريزي، والعدالة مقابل الظلم والعربية مقابل الفرنسية، والسيد مقابل المسود، والمثالي مقابل المادي، ما جعلها بنية تزخر بالفوضى، وهذا ما نستشفه من قول الروائي في تقديمه للرواية «**على خلاف باقي رواياتي في هذا العمل، لم استطع الالتزام حتى بجزء من المخطط الذي وضعته لها، وجدتني أخضع لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، فما إن تبلورت الأحداث في ذهني، حتى وجدتني في دهليز يفضي إلى دهاليز، سواء أكانت وقائع، أو حالات نفسية...الزمن ليس زمنا تاريخيا متسلسلا، أو ممنطقا ومحسوبا، إنه زمن أهل الكهف زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم... في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة**»[1].

هذا يؤكد حتما أن رؤية العالم التي تطرحها الرواية مركبة، متعددة الجوانب، ثقافي، سياسي، اقتصادي، اجتماعي، كما أنها تجمع بين الإدراك الذاتي والإدراك الموضوعي للواقع والمجتمع الجزائري في التسعينيات.

[1] الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ص:(05-06).

الخاتمة

الخاتمة:

أخيرا من خلال المقاربة السوسيوبنائية، التي قمت بها حيث اتخذت من رواية الأزمة مجالا للدراسة والتحليل، مسائلة متونها مرة محاولة التأويل مرة أخرى بوضعها في سياقها الاجتماعي السياسي الذي تشكلت ضمنه مشتغلة على أعمال روائية ثلاث اشتركت في رصدها لموضوع الأزمة، لكنها اختلفت في رؤيتها لها على مستوى الكتابة السردية، إن صياغة وبناء أو في تحليلها للأزمة انطلاقا من التوجه الأيديولوجي لكتابها حيث حاولت في جميعها ربط البنى النصية الداخلية بالبنى الخارج نصه سياسية اجتماعية ثقافية بما تقتضيه طبيعة المنهج المتبع في هذه الدراسة وقد سمحت طبيعة هذه المقاربة أن استخلص النتائج الآتية:

أولا: من خلال تطبيق آليتي الفهم والتفسير في ذاكرة الماء توصلت إلى النتائج الآتية:

- أوضحت لي القراءة الداخلية "**لذاكرة الماء**" بتطبيق آلية الفهم أن السرد فيها ينبني حول جدلية (الموت/الحياة) كتيمة مركزية تتفرع عنها جملة من الموضوعات الفرعية المتعلقة كلها بتوصيف واقع الأزمة وتأثيرها على شخصية البطل ووعيه المرتبط بالسياق التاريخي والسياسي لمرحلة التسعينيات.
- سيطرت فكرة الموت على وعي البطل، كما شغلت مساحة الفعل السردي بتمظهرها عبر وجهين موت حقيقي كموت المثقف الشاعر يوسف، وموت ترميزي يمارس سلطته على الفضاء المكاني (المدينة والوطن).
- قدمت لنا (**ذاكرة الماء**) صورة المثقف الذي يمتلك رؤية نقدية لواقع الأزمة انطلاقا من إيديولوجيته الخاصة التي تضع كل الحقائق موضع مساءلة وبحث بعيدا عن اليقين الجازم الذي يقضي بإلغاء الآخر لأن الحقيقة بطبيعتها نسبية.
- قدم لنا الروائي **واسيني الأعرج** فضائي الوطن والمنفى، ليس بوصفهما فضاءين جغرافيين يؤطران حركة البطل وفعله فحسب، بل بوصفهما فضاءين للانتماء والاغتراب، فحيث يغيب الوطن كفضاء آمن يحضر كفضاء وجداني، يملأ الذاكرة وإذ يتحول الوطن إلى منفى للموت، يصبح المنفى وطنا للحزن والاغتراب، فهما يجتمعان معا ليحققا جدلية (موت/حياة) إما موت الجسد، أو موت الذاكرة.

- جسد الخطاب الروائي، موضوع الحياة من خلال مجابهة البطل لواقع الموت بممارسته كافة طقوس الحياة، الاختلاط بالناس، وحب المدينة والبحر اللذان يعادلان إيمانه بهويته، وهذا ما تؤكده لفظة (ماء) في العنوان التي تعادل الحياة بحثا عن واقع الاستقرار وبعثا لأمل انتهاء الصراع في الجزائر.
- إن تطبيق إجراء التفسير، أفضى بنا إلى تفسير جدلية (موت/حياة)، كبنية نصية في إطار بنية خارج نصه، التي كانت أرضية لتشكل هذه الجدلية وذلك بتتبع العلاقة بين طرفي الثنائية وجملة من الموضوعات الرامزة لها واستنطاقها.
- فسرت موضوع الموت في **(ذاكرة الماء)**، بمساءلة التاريخ الجزائري، وتجلياته عبر أزمنة الثلاثة (ماضي/حاضر/مستقبل)، كمجال للفعل التخيلي الروائي حيث تمت إعادة بناء الزمن التاريخي بما تقتضيه ضرورة الحدث السردي.
- قدم الخطاب الروائي في **(ذاكرة الماء)**، تفسيرا لحقيقة الأزمة عبر إقامة علاقة واعية، بين حاضر الأزمة وخلفياتها التاريخية، وذلك باستنطاقها ليثبت أن الموت في التسعينيات كان نتيجة أحداث تاريخية ماضية، استغلها من في السلطة لصالحهم حيث حولوا تاريخ الثورة إلى عملة رابحة وحقيقة مطلقة ليس حبا في الوطن بل تلبية لمصالحهم فاتخذوا من الخطاب الثوري وسيلة فعالة للبقاء في السلطة.
- اشتغل خطاب الذاكرة في رواية **(ذاكرة الماء)** بوصفه المرجعية الحية التي تحقق هوية البطل، ورؤيته لواقعه الراهن. حيث يكتسب الحدث الماضي لديه دلالته، من خلال ارتباطه بالزمن الحاضر، أي زمن الأزمة والعكس صحيح، إذ تتمثل الذاكرة نصيا كحدث يغذيه الشعور، يخلق لدى البطل إحساس بالاستمرارية عبر الزمن.
- وردت فكرة السلطة في **(ذاكرة الماء)**، بوصفها باعثا محفزا وعلة حقه لميلاد الأزمة وقد تم الإشارة إليها، كهيكل عام لا كهيكل تشخيصي، باستغلال مقولتين: السلطة تساوي الثروة والسلطة تساوي الشرعية الثورية، وآية ذلك خدمتها لمصالحها الشخصية وتغاضيها عن خدمة الوطن والمواطن، فتحولت من عامل بناء وتطوير للوطن إلى معول للقمع والهدم.
- وضح الخطاب في **(ذاكرة الماء)** أن التطرف الديني، هو نتيجة حتمية لقمع السلطة واستئثارها بالحكم في الجزائر. حيث سعت دائما لتحقيق المعادلة (البلاد=السلطة)

والعكس صحيح وتبعا لذلك أرادت صناعة وعي شعبي يؤمن بأحادية السلطة، ويبني لها مدارا مطلقا لا نسبيا، مغلقا لا مفتوحا، وخطابا مسلما به لا يقبل النقاش.

- بدت شخصية المتطرف في **(ذاكرة الماء)**، نمطية مسلوبة الوعي والإرادة، مدفوعة بقوة الانتقام من سلطة اجتماعية قهرية، (عبد ربه)، أو راغبة في الوصول إلى سلطة سياسية (الأستاذ الجامعي)، أو ممارسة السلطة باسم الدين (رئيس البلدية الحاج أبو أسامة)، أو التطرف باسم الدين (سائق السيارة)، وتبدو جميعها منتجة لخطابات دينية متطرفة، ناتجة عن جهل يقيم الدين وتعاليمه، ويقين لا يشوبه شك بصحة آرائها. ويمكننا القول بذلك أن بناء شخصية المتطرف، بدا مسطحا جاهزا فلم يمنحها الكاتب مساحة لتكون شخصية عميقة، تنمو وفقا لطبيعة الأحداث، ربما لأنه شكلها من وجهة نظرة الخاصة، كما أن نقده لها بدا سلبيا، فلم يقدم النموذج الإيجابي، المعاكس المتطرف باسم الدين، وهو الشخصية الوسطية التي تستمد مرجعيتها من الدين، ولكن برؤية معتدلة، انطلاقا من أن الدين بريء من الغلو والتطرف، فالإسلام دين سماحة واعتدال.
- جعل الروائي من الكتابة في ظل الأزمة معادلا فنيا للحياة، متخذا منها وطنا شاسعا يهزه بمخياله، وإغراء لغته، إنه وطن الكتابة الذي يوازي الحياة ويقهر الموت فعندما يغيب الوطن ويغزو المنفى أرواح الشخصيات، ذلك حال (مريم) تصبح الكتابة الوسيلة المثلى لمعرفة الذات والوطن، والأداة الناقلة لقساوة المنفى وغربته، وكذلك حال البطل السارد الذي يقاوم حالة الموت المسيطرة على حاضره، بفعل الكتابة جاعلا منها عنوانا لوجوده وعاملا لبقاء الذاكرة والمجتمع.
- وظف الروائي **واسيني الأعرج**، شخصية المرأة توظيفا نمطيا، إذ وقف عليها في حالة اكتمال لا في حالة تشكل وبناء، فبدت تبعا لذلك نسخة مكررة مثقفة تعاني من زواجها الفاشل الذي كانت ثمرته ابنة (فاطمة، نادية، إيماش) ونلمس تناقضا واضحا في رسم صورتها وتشكيلها فهي تبدو مؤمنة بعلاقة غير شرعية تعيشها باختيارها وتسعد بها (ناديا)، وتكون تعيسة في موقع آخر والعلاقة ذاتها تفرض عليها (نوارة) والفرق هو إرادة الفعل وفي الحالتين اغتصاب اختياري أو إجباري والأهم أنها ترفض الرباط الزوجي وتسعى للتحرر منه، بوصفه قيد اجتماعي يسلبها حريتها، خاضعة لإرادة السارد –المتماهي مع الكاتب- الذي يحركها وفق

رؤيته الخاصة لموضوع الزواج إذ يبارك العلاقة بين الرجل والمرأة دون زواج بحجة أنها تحرر المرأة وتجعلها قادرة على تخطي الدين والعادات والتقاليد، وكأن التحرر هنا اقتصر على جانب الجسد دون الفكر، وهذا ما يدفعنا إلى القول أن السارد رسم الشخصية الأنثوية وفقا لمقاساته وفكره الرافض للزواج.

- تتجلى المرأة في **(ذاكرة الماء)**، بوصفها رمزا للوطن الجزائر (سيدة الرخام) ومعادلا للحياة (مريم). إذ تلتقي سيدة الرخام مع الجزائر بكل تفاصيلها المأساوية، وهي تجابه الموت، وتهوي من عليائها، تبحث عن الخلاص، وتنشد الأمن والاستقرار، الذي يتوج به الحمامة القابعة على كفها، متأهبة للطيران، فلاوطن بلا روح أي المرأة. -أما مريم فهي بالنسبة للسارد تساوي رهان الحياة، والسبب الأهم لمقاومة الموت، مما يؤكد الغنى الدلالي لموضوع المرأة، فهي شخصية مركبة واقعية ورمزية، جسدت معنى الحياة التي يشتهيها السارد- المتماهي، مع الكاتب مقابل الموت الذي يطارده في كل فضاء يلجأ إليه (شارع، مدينة، بحر)، محققة بذلك الثنائية الجدلية التي يستند إليها السرد في **ذاكرة الماء** أي (حياة/موت).

ثانيا: إن قراءتي لأنماط الوعي في رواية **(دم الغزال) لمزراق بقطاش** بينت لي ما يلي:

- ينبني الوعي القائم في **(دم الغزال)**، وفق خطين متباينين وعي سلطوي انتهازي مصلحي، ووعي البطل السارد المنتمي للطبقة ذاتها الرافض لوعيها المصلحي.
- يستند الوعي المصلحي السلطوي القائم، إلى فضاء مرجعي يساعد على توضيح وظيفته وغايته، هو فضاء المقبرة عموما والمربع الرخامي خاصة، كفضاء رمزي يجسد إرادة السلطة وأفعالها ليتكامل فضاء الموت مع زمن الموت.
- جسد الروائي بقطاش الوعي السلطوي القائم بين معنيين متقابلين، أولا السلطة تساوي الحياة بما فيها من عظمة وأموال وثروات، وسيطرة سياسية بالنسبة للانتهازيين والمصلحيين والسلطة ذاتها قد تصبح معادلة للموت، بالنسبة لمن يقف معارضا للفئة الأولى، ذات الفكر النفعي المصلحي، التي تستبيح كل الوسائل لتحقيق غاياتها حتى القتل كما وضحته الرواية في حادثة مقتل الرئيس بوضياف

لأن الفئة الثانية تشكل خطرا على الأولى، فلا قانون ثابت يحكم الوعي السلطوي المصلحي، إلا المصلحة فهي قانونهم الدائم.

- نخلص بعد استقراء تمظهرات الوعي القائم المصلحي السلطوي في **(دم الغزال)**، أن هذا الأخير تجلى كخطاب أحادي إقصائي، يمارس القمع لإرادة الشعب وتطلعاته، بل يهمشه ويجعله عرضة للتمييز الطبقي بين (النخبة والغوغاء).
- يمثل وعي البطل المعارض، للوعي السلطوي المصلحي، بوصفه وعيا ضيقا وجزئيا فنقده للسلطة لم يتجاوز الخطاب إلى مستوى الفعل.
- لجأ الروائي إلى استخدام الحوار المناجاتي، كتقنية فنية لنقل رؤية البطل الرافضة للوعي السلطوي، وكل ما يتعلق به من مفاهيم ورؤى وسلوكات، معتمدا لغة مألوفة لا تجنح إلى التكثيف، وانطلاقا من إيمانه بأن الرواية تقول فكرة بعيدا عن التلاعب بالشكل.
- تمظهر الوعي السلطوي الزائف، من خلال الخطابات التي دبجتها السلطة بما يضمن إقناع الشعب بجدوى أفكارها ورؤاها، وهذا حتما يضمن لها البقاء في الحكم، حيث لونت خطاباتها بما تمليه الظروف الراهنة، ودعمتها ببعض الرؤى المستقبلية، وبعض الخطابات الشعبية، لتضمن التأثير في أكثر الفئات الشعبية، إلا أن مشروعها اقتصر على لغة القول دون حركية الفعل ما يؤكد سلبية هذا الوعي.
- تشكل الوعي الممكن في **(دم الغزال)**، وفق شكلين يكمل أحدهما الآخر، ذاتي تخيلي، والآخر موضوعي واقعي، يربط بينهما موضوع الموت، ويخضعان لإيديولوجية البطل المتماهي مع الكاتب الذي يؤمن بالإصلاح والتغيير البناء.
- بتأويلنا رؤية السارد، التي تؤمن بإمكانية شفاء البطل، من الورم السرطاني، بعد استئصاله في القسم الثاني من الرواية الموسوم بـــ **(منطقة الأنبياء)**، أمكننا إسقاط حالة المريض على حالة المجتمع الجزائري، في خضم الأزمة، وشفاء البطل من ورمه يلتقي ورغبة الكاتب في انقشاع ليل الأزمة، وانتهاء الورم العارض الذي ألم بالجزائر (الإرهاب)، وذلك حتما بمعالجة أسبابها ودوافعها، والبحث في خلفياتها ثم محاولة إيجاد الحلول، وترميم مواطن الفساد، فشفاء البطل يرمز إلى إنتهاء أزمة الوطن وذلك هو الوعي الممكن التخيلي.

- **(الله-الإنسان-السلطة)**، الثالوث الذي مثل مرجعية الوعي الواقعي الممكن بوصف الإنسان (البطل) الوسيط بين عالم مثالي (الله) وعالم الغواية (السلطة) وتحديد ما سيكون عليه الواقع كرؤية مأمولة، يتم انطلاقا من طبيعة العلاقات الجامعة بين هذه العناصر الثلاثة.
- وخلاصة القول أن الوعي الممكن الذي قدمه البطل بوصفه رؤية ممكنة للعالم بشقيه التخيلي والواقعي، يلتقي مع الوعي الجمعي الشعبي، إذ يقوم على رؤية متكاملة تسعى إلى التغيير الإيجابي، بتجاوز واقع العنف والموت، الذي أنتجه القمع السلطوي والتطرف الديني، إلى واقع ينبذ الرؤى المقدسة، والقول بيقينية المعرفة. فيطرح وعيا وسطيا حواريا معتدلا يجمع بين الإيمان والعقل وذلك بالعودة إلى معين الهوية بوصفها لغة ودينا وانتماء - فالبطل كما المجتمع الجزائري عربي إسلامي- والالتزام بقضايا الوطن والشعب وفق رؤية شمولية لا تقصي أي طرف.
- إن مقومات الوعي الممكن للبطل المتماهي مع الكاتب وهي: الانتصار لقيم الحق والعدل والحوار والتسامح كقيم مركزية تتيح بلوغ مستقبل أفضل ووعي الروائي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجمعي بل تعبير راق عنه، لأن هذا الأخير تنتجه النخبة المثقفة التي تستطيع تحديد رؤيتها للعالم والسبل الموصلة إليها.

ثالثا: إن قراءتي لرواية **الشمعة والدهاليز** للروائي **الطاهر وطار** بهدف كشف تمظهرات رؤية العالم قادتني إلى النتائج الآتية:

- تتكامل رؤى العالم في رواية **الشمعة والدهاليز** بين الشخصيات (الشاعر- عمار بن ياسر- زهيرة) لتشكل الرؤية الشمولية المتمثلة في رؤية الكاتب للعالم.
- تتجلى رؤية الشاعر للعالم وفق مظهرين الأول جمعي حيث قدم الشاعر تفسيرا لمشروع الدولة الإسلامية في الجزائر من منظور اشتراكي، والثاني ذاتي عبر عن رؤية صوفية تجسدت في حب الشاعر (للخيزران /زهيرة)، الذي بدوره اتخذ بعدين إلهي نوراني وواقعي اجتماعي، بوصفها (الخيزران/المرأة) التي ستكمل نضاله -بعد مقتله- ضد قوى التغريب، والمتطرفين باسم الدين، والذين يسعون لإرساء الفكر الأحادي ويخدمون مصالحهم الشخصية.

- تتسم رؤية عمار بن ياسر للعالم، بطابعها الديني الواقعي، إذ يسعى إلى إحداث علاقة تكاملية بين الدين كمنظومة قيمية، والواقع كحقيقة معيشة فعليا، فيقدم الدين أي الإسلام كحل بديل لواقع الرؤية الاشتراكية الوضعية، التي فشلت في تحقيق آمال وتطلعات الشعب، باعتبار الدين يمثل مرجعية يقينية لطالما اتصلت بالهوية الجزائرية.
- برزت رؤية العالم الخاصة بـــ(زهيرة/الخيزران) وفق مسارين، الأول كونها رؤية نقدية للسلطة الذكورية الممارسة ضد وجودها الأنثوي مرجعها الواقع، والثاني بوصفها رؤية عجائبية صوفية تمثلت في حب (لخيرزان /زهيرة) للشاعر الذي تعدى الحب الجسدي إلى حب روحاني مثالي، عبرت عنه لغة السرد بتوحدهما في أنا واحدة (هو أنا)، حيث كان الشاعر سبيلها لبلوغ الحب المقدس ضمن بنية سردية عجائبية صوفية مفتوحة على عالم التجلي والمعرفة الإلهية المطلقة.
- إن رؤية العالم في الرواية هي بنية فكرية وجمالية، تكون عالما فنيا تخيليا يتعالق مع واقع مأمول من قبل الذات المبدعة، التي تنوب عن الجماعة، فتنقل رؤيتها للعالم، فتكون بذلك امتزاج بعدين بعد اجتماعي واقعي، وبعد فردي تخيلي كما في **الشمعة والدهاليز**.
- تعد رؤية العالم في نص **الشمعة والدهاليز**، بحثا في مشروع تحرير الهوية الجزائرية من التبعية للثقافة الاستعمارية، فبدل هوية لغوية مزدوجة (عربية/فرنسية) السائدة، أكد الروائي أن الهوية الجزائرية الحقة عربية إسلامية بربرية، وهذا ما يفسر تعاطف وطار مع الإسلاميين أي من باب دفاعه عن الهوية الجزائرية الثقافية.
- تخلى الروائي وطار نسبيا عن تصوره الإيديولوجي الماركسي، لصالح الحركة التاريخية الواقعية، التي لم تعد تمثلها الطبقة العاملة بالمفهوم الماركسي، بل يمثلها الشعب من منظور ديني، فأن تكون ماركسيا في التسعينيات، معناه أن تؤيد إرادة الشعب.
- فسر الروائي بروز الحركة الإسلامية من منظور ماركسي شيوعي، لا ينفي وجود الله، حيث بقي ملتزما بمبادئه التي تقضي بتحقيق العدالة الاجتماعية، بعيدا عن

النزعة الفردية والتمييز الاجتماعي، وأسقط يقينيته التي تنفي وجود الله، لأنه قانون وضعي بشري، لا يخلو من زلل ونقص، كما أنه خاضع لمتغيرات العصر والبيئة.

- إن رؤية الكاتب للعالم تتماهى مع رؤية الشاعر إلى حد بعيد، حيث استعان بلغة فنية، حركية، امتازت بالقدرة على التفاعل مع اللحظة التاريخية، وصياغة التحولات التي طالت المجتمع الجزائري في التسعينيات، وإنتاج خطاب ثقافي سياسي اجتماعي اقتصادي، يتسم بطبيعته النقدية في سياق الإجابة عن الأسئلة الوثيقة الصلة بالأزمة أي المؤدية إليها.
- نخلص أخيرا أن رؤية العالم، التي تطرحها الرواية مركبة، متعددة الجوانب: ثقافي، سياسي، اجتماعي، اقتصادي، كما أنها تجمع بين الإدراك الذاتي والإدراك الموضوعي للواقع الجزائري في التسعينات، وهي رؤية باحثة عن الحقيقة، والإجابة عن أسئلة متشابكة ومتعددة، يطرحها واقع استثنائي، يطفح بثنائيات (حاضر/ماضي)، (علم/جهل)، (عقل/إيمان)، (حب صوفي/حب بشري)، (عدالة/ظلم)، (عربية/فرنسية)، (سيد/مسود)، (مثالي/مادي)، (اشتراكي/إسلامي).
- إن تناول الموضوع ذاته من قبل روائيين متعددين، لا يعني أن رؤاهم للعالم هي ذاتها، ذلك أن هذه الأخيرة، خاضعة لاختلاف توجههم الفكري وانتمائهم الاجتماعي، ومعتقدهم الديني، ويحملنا هذا التخصيص إلى القول أن رؤية العالم في العمل الروائي الواحد، تتعدد بتعدد القراء، بالنظر إلى المنطلقات المعرفية لكل قارئ، وكذلك الاختلاف الذي تم التنويه إليه في الحديث عن الروائيين المبدعين، فهو ينطبق على فئة القراء، وفي هذا السياق، أؤكد أن قراءتي لرؤية العالم في رواية "**الشمعة والدهاليز**" للروائي وطار، هي قراءة نابعة من إدراكي الخاص لموضوعات النص وتشكيله اللغوي، في تعالق مع السياق خارج نصي، أي ربط بنيته الداخلية ببنية أعم وأشمل إنها البنية الواقعية التاريخية التي أنتجت النص زمن التسعينيات.
- استطاعت رواية الأزمة أن تسجل الوقائع التسعينية الاستثنائية، وان تلائم بين المضمون الإيديولوجي، والتركيب الفني الجمالي، بصورة متفاوتة حسب رؤية الكاتب الروائي لوظيفة الكتابة الإبداعية وكذلك رؤيته للعالم ومرجعياته المعرفية والثقافية، وتوظيفه للغة التي نجدها عند **واسيني الأعرج** لغة شعرية جمالية،

ونجدها عند **مرزاق بقطاش** لغة مضمونية تجنح إلى التكثيف الدلالي الناتج عن الاستعانة بالنص القرآني، أما عند **الطاهر وطار** فهي لغة واقعية متزنة جامعة بينهما.

لا يسعني في ختام هذا البحث، إلا ان أجدد شكري لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور: يوسف لطرش، على صبره معي، وتوجيهه لي، كما أوجه خالص ثنائي وعرفاني لجامعة الحاج لخضر -باتنة 1- التي أتاحت لي فرصة البحث.

الملاحق

مرزاق بقطاش

مواليد 13 جوان 1945 بالجزائر العاصمة، تحصل على ليسانس من كلية الآداب قسم الترجمة في 1969، مارس الصحافة منذ 1962م، حتى تقاعد، يتعاون مع الكثير من الصحف الجزائرية والعربية يكتب باللغتين العربية والفرنسية وترجم الكثير من الأعمال الأدبية والنقدية من الفرنسية إلى العربية. له العديد من الإسهامات الإذاعية والتلفزيونية. تحصل على جائزة الفنك الذهبي لأحسن سيناريو تليفزيوني (العودة) سنة 2007.عضو سابق في المجلس الاستشاري الذي أسسه الشهيد محمد بوضياف من 1992 إلى 1994 تعرض **مرزاق بقطاش** لمحاولة اغتيال في سنة 1993 تركت أثرا كبيرا على حياته وكتاباته الروائية، ترجمت بعض أعماله الروائية إلى اللغة الفرنسية.

صدر للكاتب/ الروايات والقصص والترجمات طيور في الظهيرة، رواية مجلة آمال، عدد 34، الجزائر 1976 جراد البحر، قصص مجلة آمال الجزائر 1978.الرواية **لجورج لوكاتش** ترجمة سلسلة جريدة الشعب 1982 البزاة رواية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983.المومس والبحر قصص الجزائر 1983، كوزة قصص المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984.

- الكتابة قفزة في الظلام، ترجمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- الثقافة الحمراء، ترجمة، الجزائر 1986.
- عزوز الكابران، رواية، دار لافوميك، الجزائر 1990.
- وردة البحر، ترجمة، الجزائر 1994.
- خويا دحمان، رواية، دار القصبة، الجزائر 2000.
- دم الغزال، رواية، دار القصبة 2002.
- دار الزليج، قصص اتحاد الكتاب الجزائريين 2003.
- يحدث ما لا يحدث، رواية، دار هومة، الجزائر 2004.[1]

[1] مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). ص: (9-10).

الطاهر وطار

ولد **الطاهر وطار** عام 1936م في مدينة مداوروش/الجزائر تعلم في معهد الشيخ عبد الحميد بن باديس، فمدرسة جامع الزيتونة تلقى دروسا بالمراسلة في مصر في الصحافة والسينما. مارس العمل السياسي من خلال جبهة التحرير الوطني بشكل خاص ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات في الاتحاد السوفياتي (سابقا) في فرنسا، وألمانيا، بولندة وغيرها، من أعماله: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (بغداد 1974) قصص اللاز رواية (الجزائر 1994)، الزلزال، رواية (بيروت 1974) عرس بغل، رواية (1978)، العشق والموت في الزمن الحراشي، رواية، (بيروت 1980)، تجربة في العشق، رواية (نيقوسيا 1989). [1]

[1] الطاهر وطار. الولي الطاهر. ط1. منشورات الجمل، كلونيا، ألمانيا، 2003، ص:04.

واسيني الأعرج

واسيني الأعرج مواليد 1954 بقرية سيدي بوجنان ولاية تلمسان، جامعي وروائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتين الجزائر المركزية والسوربون بباريس .يعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الروائية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائمًا عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها. فاللغة ليست معطى جاهزًا ومستقرًا ولكنها بحث دائم ومستمر.

إن قوة واسيني التجريبية التجديدية تجلت أكثر في روايته الكبيرة المبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم "الليلة السابعة بعد الألف" بجزأيها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية. التي حاور فيها ألف ليلة وليلة، لا من موقع ترديد التاريخ، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة.

- في سنة 1997، اختيرت روايته حارسة الظلال(دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات صدرت .
- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية.
- اختيرت في سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.
- ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها :الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانمركية، العبرية، الإنجليزية والإسبانية[1] .

[1] واسيني الأعرج. ذاكرة الماء« محنة الجنون العاري. ص: (07-08).

ملحق تعريفي بصاحب المنهج

1. صاحب المنهج: لوسيان غولدمان

ولد **لوسيان غولدمان (Lucian Goldman)** بيوخارست سنة 1913 وقضى طفولته في مدينة بوتوزالن في رومانيا حيث أتم دراسته الثانوية بعد البكالوريا، هيأ إجازة في الحقوق ببوخارست حيث احتك أول مرة بالفكر الماركسي، انتقل سنة 1933 إلى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاش "الروح والأشكال" و"نظرية الرواية" و"التاريخ والوعي الطبقي".

انتقل سنة 1934 إلى باريس، حيث هيأ رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي وإجازة في اللغة الألمانية وأخرى في الفلسفة ويبدو أنه منذ هذه الفترة كان قد حدد المقولات الرئيسية لتفكيره وخاصة مقولة الكلية التي هي مقولة مركزية في أعماله.

هرب سنة 1940 من الاحتلال الألماني نحو مدينة تولوز الفرنسية، ثم مر خلسة إلى سويسرا، حيث بقي في إحدى معسكرات اللاجئين إلى سنة 1943، وبفضل "جان بياجيه" تم تحريره واعطاؤه منحة دراسية بحيث استطاع تهيء رسالة دكتوراه في الفلسفة في جامعة زوريخ بعنوان "المجموعة الإنسانية والكون لدى (ايمانويل كنط)، ثم عين بعد ذلك مساعدا لجان بياجييه في جامعة جنيف حيث تأثر بأعماله حول البنيوية التكوينية.

بعد تحرير فرنسا شغل منصب ملحق بالمركز الوطني للبحث العلمي، ثم منصب مكلف بالأبحاث، في هذه الأثناء هيأ رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان: "الإله الخفي" وهي دراسة في الرؤية المأساوية في أفكار (باسكل) ومسرح (راسين)، وهي دراسة تحليلية ماركسية للادب بدلالة البنيات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية، ثم ألف **غولدمان** بطلب من "أميل بربيه" كتاب "العلوم الإنسانية والفلسفة" الذي ظهر سنة 1952.

نشر سنة 1959 مؤلف "أبحاث جدلية" وهو مجموعة أبحاث حول علم اجتماع الأدب والفلسفة، وفي سنة 1964 أصبح مدير قسم علم الاجتماع الأدبي، فمؤسسة علم الاجتماع في جامعة بروكسل الحرة. وأصدر كتابه "من أجل علم اجتماع الرواية".

وكتاباه الأخيران "البنيات الذهنية والإبداع الثقافي" و"الماركسية والعلوم الإنسانية" يعبران عن اهتمامه النظري بالعوامل التي يمكن أن تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية، وأظهر كذلك اهتماما خاصا بتجربة التسيير الذاتي في يوغوسلافيا وبالحركة الطلابية والعمالية في فرنسا سنة 1968. ويجدر الذكر أنه في الفترة الأخيرة من حياته ركز على مشاكل المجتمع الغربي المعاصر.

بالإضافة إلى الأعمال السابقة الذكر، فقد جمع (سامي ناير) مجموعة من مقالاته المتفرقة ونشرها بعنوان (إبستمولوجيا وفلسفة سياسية) ونشره سنة 1978. [1]

[1] لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا. ص: (10-12).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش لقراءة الإمام نافع.

أولا: المصادر

1. الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. ط1. دار الهلال للنشر والتوزيع، بيروت، 1995.
2. مرزاق بقطاش. براري الموت (خويا دحمان-دم الغزال- يحدث ما لا يحدث). د ط. الفضاء الحر، الجزائر، 2007.
3. واسيني الأعرج. ذاكرة الماء «محنة الجنون العاري» .ط1. رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، 2012.

ثانيا: المراجع العربية

4. إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة). ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
5. إبراهيم ماجد موريس. الإرهاب الظاهرة وأبعادها النفسية. ط1. دار الفارابي، بيروت، 2005.
6. أحمد إبراهيم الهواري. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. ط2. دار المعارف، القاهرة، 1983.
7. أحمد رضا حوحو. «غادة أم القرى». ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
8. أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي. د ط. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007،
9. أسماء أحمد معيكل. نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2010.
10. آمنة بلعلى. المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف). د ط. الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2011.

11. أنور عبد الحميد الموسى. علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد). ط1. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2011.
12. بشير مفتي. دمية النار.ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
13. بن جمعة بوشوشة. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ط1. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.
14. بن جمعة بوشوشة. التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005.
15. جابر عصفور. زمن الرواية. د ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، 1999.
16. جابر عصفور. مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر). ط1. دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003.
17. جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة. ط1. دار الفارس للنّشر والتوزيع، الأردن، 2011.
18. جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ط1. دار ابن رشد، بيروت، 1982.
19. جنَّات بلخَنْ. السرد التاريخي عند بول ريكور. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013.
20. جورج طرابيشي. الأدب من الداخل. ط1. دار الطليعة، بيروت، 1978.
21. حاتم الورفلي. بول ريكور (الهوية والسّرد). دط. دار التّنوير للطباعة والتوزيع، تونس، 2009.
22. حسن إبراهيم أحمد. العنف من الطبيعة إلى الثقافة (دراسة أفقية). ط1. النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2009.
23. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية). ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
24. حسين خمري. فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية). ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

25. حسين المناصرة. مقاربات في السرد. ط1. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد (الأردن)، 2010.
26. حكيم أومقران. البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطّار) مقاربة سوسيوثقافية. دط. دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، 2005.
27. حميد لحميداني. أسلوبية الرواية. ط1. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1986.
28. حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية). ط1. دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
29. حميد لحميداني. الفكر النقدي الأدبي المعاصر(مناهج ونظريات ومواقف). ط2. أنفو برانت 12 شارع القادسية، فاس، 2012.
30. حميد لحميداني. النقد الروائي والإيدولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي). ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
31. خالد أعرج. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. ط1 . عبد المنعم ناشرون، حلب، 1999.
32. رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتّقدّم في الرواية العربية المعاصرة.ط1. دار الشروق للنّشر والتوزيع، رام الله، 2003.
33. زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب. د ط. منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013.
34. زهرة ديك. الطاهر وطار هكذا تكلم..هكذا كتب. د ط. دار الهدى، الجزائر، 2013.
35. سعاد عبد الله العنزي. صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة. ط1. دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، 2010.
36. سعد البازعي. سرد المدن في الرواية والسينما.ط1. منشورات الاختلاف الجزائر، 2009.
37. سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي (النص والسياق). ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006.

38. سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014). منشورات بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، 2014.
39. سيزا قاسم. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985.
40. سيزا قاسم. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985.
41. شرف الدين ماجدولين. الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
42. الشريف حبيلة. الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة). ط1. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.
43. صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
44. صالح زياد. الرواية العربية والتنوير (قراءة في نماذج مختارة). ط1. دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2012.
45. صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ط1. دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.
46. الطاهر وطار. الولي الطاهر. ط1. منشورات الجمل، كلونيا، ألمانيا، 2003.
47. عادل ضرغام. في السرد الروائي. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
48. عامر مخلوف. الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية). د ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
49. عامر مخلوف. مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (دراسة). د ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.
50. عبد الرزاق عيد. الأدبية السّردية كفاعلية تنويرية (مقاربات سوسيودلالية في الرواية العربية). ط1. جداول للنّشر والتوزيع، لبنان، 2011.
51. عبد السلام حيدر. الأصولي في الرواية. ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

52. عبد السلام حيمر. في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل). ط1. الشَّبكة العربية للأبحاث والنَّشر، لبنان، 2008.
53. عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
54. عبد الله العروي. الإيديولوجية العربية المعاصرة. دار الحقيقة، بيروت، 1970.
55. عبد الله رضوان. البنى السردية (2) نقد الرواية. ط1. دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2003.
56. عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث (1830- 1974). د ط. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الجزائر، 2009.
57. عبد الملك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954). د ط. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
58. عبد الملك مرتاض. نهضة الأدب الغربي المعاصر في الجزائر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. د ط. الجزائر، 1971.
59. عبد الوهاب شعلان. المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الإيديولوجيات إلى فضاء النص. ط1 . عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008.
60. علا السعيد حسان. نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. د ط. مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2013.
61. علال سنقوقة. المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. د ط. منشورات الاختلاف،الجزائر، د ت.
62. عمر عيلان. الإيديولوجية وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة(دراسة سوسيو بنائية). د ط . الفضاء الحر، الجزائر، 2008.
63. عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1 . دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011.
64. عمر كناوي. الفضاء الروائي في أعمال سحر خليفة. ط1. مطبعة آنفو-برانت، فاس، 2011.
65. فتحي بوخالفة. التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة). ط1. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

66. فخري صالح. قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
67. فضيلة فاطمة دروش. سوسيولوجيا الأدب والرواية. ط1. دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013.
68. فوزية لعيوس غازي الجابري. التحليل البنيوي للرواية العربية.ط1. دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.
69. فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية). ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004.
70. كمال الرياحي. الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال). ط1. منشورات كارم الشريف، تونس، 2009.
71. محمد الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. د ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.
72. محمد برادة. الذات في السَّرد الروائي(دراسات نقدية). ط1. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
73. محمد برادة. فضاءات روائية. ط1. مطبعة دار المناهل، الرباط، وزارة الثقافة، المملكة المغربية، 2003.
74. محمد بوعزة. تحليل النص السّردي (تقنيات ومفاهيم). ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
75. محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر(2) الواقعية والواقعية الجدلية. ط1. آنفوبرانت 12 شارع القادسية، فاس، 2006.
76. محمد علي بدوي: علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2002.
77. محمد كامل الخطيب. تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم). ط1. منشورات الدار الوطنية الحديثة، دمشق، 1990.
78. محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. د ط. الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

79. محمد مصايف. في الثورة والتعريب. د ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973.
80. محمد معتصم بنية السّرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير). ط1. دار الأمان، الرباط، 2010.
81. محمد يزيد بهاء الدين. النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها. ط1. العلم والإيمان للنشر والتوزيع، سنة (2007-2008).
82. مرتاض عبد الملك. في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد). د ط. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
83. مصطفى عطيّة جمعة. ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات- الوطن- الهوية). دط. الورَّاق للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
84. منير الحافظ. الوعي الجسدي (الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي). ط1. النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2012.
85. ناصر نمر محي الدّين. بناء العالم الروائي.ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2012.
86. نبيل سليمان. الرواية العربية والمجتمع المدني (الإرهاب- الدكتاتورية- حقوق الإنسان). ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010.
87. نفلة حسن أحمد. التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات). د ط. المكتب الجامعي الحديث، كركوك، 2011.
88. نواف أبو ساري. الرواية التاريخية (مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، رواد وروايات)، دراسة تحليلية تطبيقية نقدية. د ط. دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2004.
89. نورة بنت إبراهيم العنزي. العجائبي في الرواية العربية، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. ط1. لبنان، 2011.
90. هويدا صالح. صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية). ط1. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.

91. واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية). المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
92. يمنى العيد. الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية). ط1. دار الفارابي، بيروت، 2010.
93. يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة

94. إدوارد سعيد. المثقف والسلطة. ترجمة محمد عناني. ط1. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

95. بييرزيما. النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

96. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين. المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

97. جورج بليخانوف. الفن والتصور المادي للتاريخ. ترجمة طرابيشي جورج. ط1. دار الطليعة، بيروت، 1977.

98. جورج لوكاتش:. دراسات في الواقعية. ترجمة نايف بلوز. ط1. دار الطليعة، سوريا، 1972.

99. جون بلاميناتز. الإيديولوجية مفاهيمها وتطورها في الواقع التاريخي والسياسي. ترجمة علي السعيد إسماعيل. د ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011.

100. لوسيان غولدمان. الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.

101.لوسيان غولدمان. المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. ترجمة مصطفى المسناوي. ط1. دار الحداثة، بيروت، 1981.

102.لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.ترجمة. محمد سبيلا. ط2 . مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986.

103.ميخائيل باختين. الخطاب الروائي.ترجمة. محمد برادة. ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

104.ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. ترجمة جميل نصيف التكريتي.ط1. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

105.ميخائيل بامختين. الملحمة والرواية. ترجمة وتقديم جمال شحيذ. كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982.

106.ميري ورنوك. الذاكرة في الفلسفة والأدب. ترجمة فلاح رحيم. ط1. دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2007.

رابعا: المجلات

107.مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب العربي. جامعة بسكرة، العدد 20، 2005.

108.مجلة عالم المعرفة. مجلد 22، العدد الأول، سبتمبر، د ط، 1999.

109.مجلة اللغة والأدب. معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، شعبان 1418.

110.مجلة عمان. الأردن، العدد 122، 2005.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ

مدخل نظري

الرواية والمنهج

أولا: الرواية الجزائرية..... 02

1. مفهوم الرواية..... 02

2. الرواية الجزائرية (النشأة والتطور)..... 05

3. مراحلها..... 11

أ. عقد السبعينيات..... 11

ب. عقد الثمانيات..... 15

ج. عقد التسعينيات..... 20

د. عقد الالفينيات..... 29

ثانيا: أعلام النقد السوسيوبنائي..... 34

1. الجذور الفلسفية للمنهج..... 34

2. جورج لوكاتش..... 40

3. ميخائيل باختين..... 46

أ. الرواية المناجاتية..... 50

ب. الرواية الحوارية..... 51

4. سوسيولوجيا النص مع بيير فاليري زيما 54

5. لوسيان غولدمان..... 59

الفصل الأول

تطبيق آلية الفهم في رواية "ذاكرة الماء" للروائي واسيني الأعرج

تمهيد..... 65

أولا: مرحلة الفهم..... 68

1. الموت..... 70

أ. اغتيال المثقفين (الشاعر يوسف)..... 81

ب. موت المدينة والوطن..... 100
2. الحياة..... 108

الفصل الثاني

تطبيق آلية التفسير في رواية "ذاكرة الماء" للروائي واسيني الأعرج

أولا: مرحلة التفسير..... 118
1. تفسير الموت..... 121
أ. التاريخ..... 121
ب. الذاكرة..... 129
ج. فساد السلطة..... 134
د. التطرّف الديني..... 152
2. تفسير الحياة..... 171
أ. الكتابة..... 171
ب. المرأة..... 179

الفصل الثالث

أنماط الوعي في رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش

أولا: الوعي القائم..... 199
1. وعي انتهازي مصلحي (وعي السلطة)..... 200
2. وعي البطل الرّافض للوعي السلطوي..... 211
ثانيا: الوعي السلطوي الزائف..... 223
ثالثا: الوعي الممكن..... 231
1. وعي ذاتي تخيلي (ممكن)..... 233
2. وعي موضوعي واقعي (ممكن)..... 241

الفصل الرابع

رؤية العالم في رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار

أولا: رؤية العالم بالنسبة للشخوص..... 260
1. الشاعر..... 264

2. عمار بن ياسر..... 275
3. زهيرة: الخيزران..... 283
ثانيا: رؤية الكاتب للعالم..... 292
الخاتمة..... 304
الملاحق..... 314
قائمة المصادر والمراجع..... 320
فهرس الموضوعات