وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات الأزمة في الرّواية الجزائرية (1995-2005)

دراسة موضوعاتية فنية

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبـــة: إشراف الدكتــورة:

مليكـــة ضـــاوي نزيهـــة زاغـــز

لجنة المناقشة

الاســم واللقــب	الرتبـــة	الجامعـــة	الصفـــة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	بـــاتنة	رئيســـا
نزيهة زاغــر	أستــاذ محاضــر	بسكـــرة	مشرفا مقررا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	بـــاتنة	عضـــوا
بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	بسكـــرة	عضـــوا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	بـــاتنة	عضـــوا
سعيدة بن بوزة	أستــاذ محاضــر	خنشلـــة	عضـــوا

السنة الجامعية

1435 /1436هـ 2014 / 2015م

[قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ]

البقرة: الآية 32

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمـــة:

لا يخفى على بال مثقف ما تشهده الساحة الفكرية و الأدبية في الجزائر من غزارة في الرواية، و ما حققته من تراكم كبير تقّر به العناوين الروائية، ثم إن المتتبع لهذا الإنتاج و ذاك التراكم، يدرك الحضور المتميّز والإقبال الشديد على هذا السرد الأدبي، فالرواية كجنس أدبي هي الوسيلة الأنسب للتعبير عن حياتنا المعاصرة و بخاصة إذا كانت هذه الأخيرة متأزمة ذات تفاصيل معقدّة وغامضة، من هنا جاء الاهتمام برواية الأزمة التي عالجت الواقع الجزائري المأزوم طيلة عشرية كاملة عصفت بالجزائر والجزائريين، عرفت إعلاميا بـــ:(العشرية السوداء) و(سنين الجمر) و(سنين الدم والنار) وغيرها من التسميات التي حملت طابع المأساة والتأزّم.

وكان من الطبيعي أن تفرض كل هذه الظروف كتابة مختلفة بوعي جديد يوحي بثراء التجربة ونضج الرؤيا لدى الروائي لما يعصف براهنه من قضايا مسّت هذا المجتمع وأثرّت بعمق في سيرورته التاريخية حتى أصبحنا أمام (ظاهرة روائية) تستحق مزيدا من التأمّل والدرس.

ويسعى هذا البحث إلى دراسة هذه الكتابة التي ظهرت في فترة متأزمة من تاريخ الجزائر، فعرفت "برواية الأزمة" وقد هيمن عليها البعد الإيديولوجي لكنه يختلف كليا عن ذاك الذي رسم ملامح رواية السبعينات والثمانينات، بالإضافة إلى التشكيل الفنّي والجمالي الذي ميّزها عن تلك التي سبقتها ومن هنا يكون الكشف عن رؤية الروائي لهذه المرحلة الحرجة ضرورة تقتضيها طبيعة البحث.

تتتبع هذه الدراسة- إذا- طبيعة رواية الأزمة التي رصدت أزمة الجزائر في كل مستوياتها السياسية والاجتماعية والدينية، فكشفت عن مرحلة لا يزال جزءا منها غامضا أو غير مفهوم لخّصه صراع بين السلطة والجماعات الإسلاموية وربما أطراف أخرى، ليصبح التاريخ والسياسة والدين والثقافة والإرهاب وغيرها تيمات وموضوعات فرضت نفسها على رواية الأزمة.

وقد جاء هذا البحث تلبية لعدة أسباب منها:

- نشاط الحركة الروائية الجزائرية إبداعا ونقدا ممّا أدّى إلى الاهتمام المتزايد بها من لدن المبدع والمتلقي في العقود الأخيرة وساهم في التراكم الروائي على أيدي بعض الأدباء الذين أوجدوا ما عرف برواية الأزمة، التي يبدو أنها عرفت كيف تحاور وتتفاعل مع الفترة التسعينية المأزومة بشكل ومضمون مختلفين.
- اعتقادي أن الخطاب الروائي الجزائري الذي مثّل رواية الأزمة خطاب تشابهت موضوعاته وتكرّرت تيماته عند الروائيين (الإرهاب، العنف، الصراع السياسي والإيديولوجي، تواتر صورة المثقف، التطرف الديني، إقحام الدّين والمقدّس في كل صغيرة وكبيرة) حتى لنجد بعض العبارات والشعارات تتكرّر في عدة روايات كما هي، الأمر الذي ولّد فضولا كبيرا في قراءة هذا المتن الجديد وتبيّن أمره، و لم يلبث حتى تطوّر إلى طموح علمي غايته فهم المرجعيات السياسية والاجتماعية لهذا المولود الجديد، ومن ثمّة الكشف عن المكوّنات الفكرية والنفسية لجيل كامل من

المبدعين والروائيين بل ولشعب بأكمله مرّ بهذه التجربة الواقعية العسيرة.

ومن هنا جاءت إشكاليـــة البـــحث لتسلك طريقين كي تحقّق الغاية المرجوة منها:

التحليل الموضوعي والتحليل النفسي، وفي الطريقين تمّ التركيز على أبعاد وتجليات الأزمة الجزائرية في المتن الروائي و رؤية الروائيين لها، كلّ حسب إيديولوجيته الخاصة وتجربته الفنية ويمكن تلخيص إشكالية هذا البحث وفق الأسئلة التالية:

- كيف تجلّت الأزمة الوطنية في رواية الأزمة؟ بمعنى: هل استطاعت رواية الأزمة أن تقول المأساة الوطنية؟
- هل كشف الروائي الجزائري فنيا عن أسباب الأزمة؟ هل استطاع أن يفصح إبداعيا عن موقفه السياسي من الإيديولوجيات السائدة؟
- كيف أثّرت الأزمة الوطنية على المتن الروائي و البنية الجمالية والفنية لهذا الخطاب الروائي؟.
- ما تجليات صورتي المثقف والإرهابي في رواية الأزمة؟ و كيف تشكّلت هذه الصور فنيّا فيها؟.
- ما سرّ التشابه عند الروائيين في موضوعات رواية الأزمة وتيماتها؟

إن هذه الأسئلة وغيرها كانت غاية يسعى البحث للإجابة عنها، علّه يستطيع أن يسهم ولو بالنزر القليل في إثراء أدبنا الجزائري.

وهكـــذا قسمنا هذه الدراسة وفق الخطـــة التالية: حيث ضمت خمسة فصول يتقدّمها مدخل ومقدمة، وقد ذيلت بخاتمة، ثم كشافـــا للمصادر والمراجع، وفهرسا للموضوعات، وقد جاء كل فصل مقسّم إلى مباحث ومطالب حسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع، وما يتطلّبه الأمر من تقديم وتأخير.

ففي المدخل: أوجزت الحديث عن ظروف وخلفيات الأزمة في الجزائر، الأمر الذي عجّل بظهور متن روائي جديد له خصائصه وملابساته، عرف برواية الأزمة، وقد مهدت لذلك بالإشارة إلى تأثير الحروب والثورات وكل أشكال العنف على المشهد الروائي في الأدبين الغربي الأوروبي والمشرقي العربي على مرِّ التاريخ، وكيف بإمكان الظروف الإنسانية المتأزمة أن تتحول إلى تجربة إبداعية فنية وهو ما عبرت عنه بـــ: (الصورة الروائية للأزمة الوطنية).

- والفصل الأول الذي حمل عنوان (مفهوم الرواية وتطورها) وخصّصته للجانب النظري، حيث قسمته إلى مبحثين؛ خصصت الأول للمفهوم، تتبعت فيه مفهوم الرواية من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية والفرق بينها وبين مصطلح القصة حسب ما يراه النقّاد والدّارسون، أما المبحث الثاني فرصدت فيه نشأة الرواية وتطورها في الآداب الغربية كونها المهد الأول والأصل الحقيقي لهذا الجنس الأدبي، ثم تتبعت الرواية العربية فبيّنت أن الرواية المشرقية كانت أسبق في الظهور من المغربية وقسّمت هذه الأخيرة حسب أقطار المغرب الكبير، حيث وجدت الروايتين المغربية و التونسية سبّاقتين على نظيرتيهما الجزائرية كاشفة عن الأسباب، وجرّني الحديث أيضا للبحث عن المبرّرات التي

جعلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تتقدّم زمنيا عن تلك المكتوبة بالعربية حسب دراسات وآراء النقاد.

- أما الفصـــل الثاني وقد عنونته بـــ: (رواية الأزمة بين النشأة والتطور) اختص بدراسة رواية الأزمة عبر أربعة مباحث؛ جاء الأول لإعطاء مفهوم لها وتقييمها بينما الثاني ومن خلال خمسة مطالب رصد إيديولوجية هذه الرواية عامة، أما المبحث الثالث فقد تتبّعت فيه المنحى الإيديولوجي في رواية الأزمة من خلال العنوان: فعرّفت هذا الأخير أولا ورصدت نشأته لكي أصل في المبحث الأخير إلى دراسة العلائق والدلالات بين العنوان والمتن الروائي الأزموي مستعينة في كل ذلك برسومات ومخططات تسهيلا على الدارس وتعميما للفائدة.

- وأما الفصـــل الثالث الذي جاء موسوما بـــ: (الروايـــة الجزائريـــة وطبيعـــة الأزمـــة) فقد قسّمته إلى ثلاثة مباحث تتبعت في المبحث الأول مسايرة الرواية الجزائرية لمختلف التحولات التي عرفتها الجزائر خلال عقدين كاملين وقد جاء ذلك وفق ثلاثة مطالب خصصت الأول للتحولات التاريخية والثاني للتحولات السياسية والثالث للتحولات الاجتماعية /الواقعية.

أما المبحث الثاني فقد بيّنت فيه علاقة الرواية الجزائرية بهذه التحولات في عقدي السبعينات والثمانينات وفق مطلبين الأول خاص برواية السبعينات والثاني برواية الثمانينات في حين جاء المبحث الثالث ليبحث طبيعة الأزمة في الجزائر ويسائل أسبابها وأبعادها عبر عدة مطالب انطلاقا من أحداث أكتوبر

1988م، وتوقيف المسار الانتخابي، وبداية العنف المسلح والتطرف الديني وأخيرا علاقة العنف بالمقدس.

– والفصل الرابع عنونته بـــ: (السمات المميّزة والموضوعات المتشابهة في رواية الأزمة) وقد اشتمل على مبحثين تفاوتت مطالبهما حسب السمات والموضوعات المشكّلة لكل مبحث، إذ جاءت السمات التي ميّزت أغلب روايات الأزمة في عشرة مطالب توصلت إليها بعد أن درست أغلب روايات هذه الفترة.

أمّا الموضوعات التي تواترت هي الأخرى في كل تلك الروايات فقد مثّلت لها بخمسة موضوعات وجاءت ضمن خمسة مطالب موسّعة: موضوع الإرهاب والعنف، موضوع المثقف، وموضوع عاطفة الحب كرهان فاشل في رواية الأزمة، وموضوع فجائعية المدينة، بالإضافة إلى الاغتراب، وقد حاولت العمل على تطبيقها والتمثيل لها من المدونة المدروسة.

– أما الفصـــل الخامس فجاء مخصصا لدراسة التشكيل الفني /الجمالي في هذا النوع من الروايات بعنوان (جمالية العنوان في رواية الأزمة) ضمن مبحثين كبيرين تناولت في الأول الانزياح عبر خمسة مطالب حاولت وفقها الكشف عن الانزياحات في مستوياتها المختلفة (المعجمية، الدلالية، النحوية) ورصدت علاقة هذه الأخيرة بلوحة الغلاف والنص التوجيهي في محاولة خلق قراءة تأويلية جديدة لهذه المتون الروائية.

وفي المبحث الثاني كشفت عن مفهوم التناص وصوّره المختلفة في المتن الروائي ووقفت عند وظائف العنوان وأبعاده المختلفة التي جسّدها هذا المتن الروائي.

أخيرا أنهيت البحث بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

استعنت في هذا البحث بعدة مناهج كان منها المنهج الموضوعاتي الفني الذي يعنى بدراسة المضامين والموضوعات من الناحية الفنية في الفصل الرابع.

والمنهـــج التاريخي الذي استحضرت من خلاله السياقات التاريخية للفن الروائي في المدخل وفي الفصل الثاني الذي كشفت فيه عن التحولات التي مرّت بها الجزائر في السبعينات والثمانينات والعشرية السوداء وما بعدها.

كما استخدم البحث المنهج السيميائي الذي يشتغل على فكّ رموز النصوص ويستنطق إشاراتها عن طريق الفهم التأويلي لها وبخاصة دراسة عناوين الروايات من الناحيتين الجمالية والفنية.

بالإضافة إلى المنهج النفسي الذي عمد إلى تحليل سلوكات الشخصيات لاسيّما شخصية الإرهابي والمثقف.

والمنهج الأسلوبي الذي حاولت من خلاله تمثيل التناصات والانزياحات دون أن نبني أسوارا بين كل هذه المناهج لأننا نعتقد أنها مكمّلة لبعضها.

– أما عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة تمثّلت في المدونات المدروسة أي جملة من الروايات التي مثّلت رواية الأزمة بالإضافة إلى بعض روايات السبعينات والثمانينات التي اقتضت الحاجة العودة إليها، مثل الرواية والعنف لـــ: شريف حبيلة،

الرواية المغاربية لـــ: إبراهيم عباس، و الديمقراطية تأليف: جون كين، ترجمة هيثم فرحت، ضف إليها نظرية الرواية لـــ: عبد المالك مرتاض، قضايا الرواية العربية الجديدة لـــ: سعيد يقطين، كما استفدت من مراجع أخرى في السياسة والاقتصاد و الدّين بغية تقصّي فترة التسعينات عن كثب: تفسير ابن كثير، الإرهاب الظاهرة و أبعادها النفسية لـــ: ماد موريس إبراهيم، الأزمة الجزائرية جذورها و أبعادها لـــ: الشيخ سليمان بثنون، و من الأطروحات الجامعية التي عدت إليها: موضوع العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية لـــ: كيسة ملاح، المثقف والصراع الإيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، متاهات ليل الفتنة لأحميدة العياشي لـــ: غية بوحرة.

جاء في الحديث الشريف (من لم يشكر الناس لم يشكر الله) لذلك لن أفوّت فرصة تقديم شكري واحترامي لأستاذتي الفاضلة الدكتورة (زاغز نزيهة) التي أشرفت على هذا البحث وتعهدتّه قراءة وتوجيها ومساعدة ونصحا حتى استوي على ما هو عليه.

كما أقدّم شكري لأستاذي (تاوريريت بشير) الذي دعمني وقدّم لي يد الفضل والمساعدة وكذلك أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء قراءة هذه الرسالة وتقويمها إلى ما هو أفضل.

الحمـــد لله أوّلا وأخيـــرا.

مدخـــــل

- الصورة الروائية للأزمة الوطنية

– الصورة الروائية للأزمة الوطنية:

إنّ ربط الرواية بمرجعياتها التاريخية والسياسية، وسياقاتها الاجتماعية والثقافية أمر محتوم لا مفر منه، فتأمل ظاهرة الرواية الغربية أو العربية – بما فيها الجزائرية– منذ نشأتها يكشف عن تزامنها مع هذه المرجعيات وتلك السياقات، " فالرواية – بالإضافة إلى الفنون الأخرى بدرجات متفاوتة– هي الفن المنفتح على المجتمع بشكل خاص نظرا لطبيعتها الراصدة، التي تقدم وعيا خاصا للحياة، سواء أكان ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أو ماضية"[1].

فقد ارتبط هذا الفن في الأدبين الغربي والعربي بالطبقة البرجوازية، وباتت الرواية – في إطار ذلك تبحث عن أسئلة متصلة بالوعي الفردي لهذه الطبقة، وهو وعي لا ينفصل عن الوعي العام.

انطلاقا من هذا الربط الخاص بين فن الرواية والمرجعيات العديدة لا نجد غرابة في ارتباط الرواية الجزائرية على وجه التحديد بالسياق السياسي منذ ظهورها الأول.

فليس خفيا أن الكاتب/ الروائي لا يمكن أن يكتب بعيدا عن الظروف، التي يعايشها كذات داخل وطنه ومجتمعه، وبخاصة الظرف السياسي، إذ عبّرت هذه الرواية عن الظروف السياسية والتاريخية وأخلصت لها.

[1] عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص17.

إذا علمنا أن الخطاب الروائي الذي تضمنته هذه الرواية منذ السبعينيات قد تماهى مع الثورة التحريرية بكل تفاصيلها وتحولاتها، والثورة الاجتماعية التي أعقبت الاستقلال، وحاورت المصائر الفردية والجماعية بكل طموحاتها وانكساراتها بعد ذلك، بداية من الثمانينات وحتى نهاية التسعينيات حين بلغت الصراعات السياسية أقصاها مع بروز أصوات تدعو إلى قيام نظام سياسي جديد، " وهكذا بدأت الرواية الجزائرية، جرّاء هذه الظـــروف الجديـــــدة تعرف ما يمكن تسميته بـــ:" مرحلة الشك" إذ عبرت نصوصها وبطرق مختلفة عن هذا الوضع المتأزم الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينات التي اتسمت باستعمال العنف الرمزي والمادي، أي الاغتيال السياسي الفردي والجماعي، إنها مرحلة تداخل المفاهيم وزعزعة اليقينات وغياب الأمن والاستقرار السياسي والاجتماعي"[1].

غير أن هذا العنف والتأزّم – وإن كان من طبيعة البشر السلبية– كان محفزا ايجابيا ودافعا قويّا لإغناء المتن الروائي الجزائري ومنحه نفسا جديدا نحو التطوّر والإبداع والدفع به للأمام، فهذا العنف أو ما يعبّر عنه بالأزمة الوطنية أو العشرية السوداء قد أنتج أدبا متميزا بخطابه ورؤيته، بل أكثر من ذلك، إذ أنتج أيضا وعيّا نقديّا متميزا لهذا الأدب.

وليس الأمر غريبا؛ فلطالما كانت الثورات والظروف السياسية والتاريخية دوافع قوية للإبداع الروائي، فمثلا الثورة الروسية قد أعطت الكاتب الروسي الفرصة في إغناء رواياته، وكذلك فعلت ثورة 23 يوليو1952 للكتّاب

[1] محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، ضمن مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة جزائرية في الانثروبولوجية و العلوم الاجتماعية، تصدر عن مركز البحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ع1، ص106

المصريين حين انطلقوا مبدعين، وقد " تكاثرت بعد هزيمة 1967 الروايات السورية التي حاولت تصوير المفاصل التاريخية الأساسية في إعادة تشكّل المجتمع في سورية، منذ الحرب العالمية الأولى، وكانت قبل ذلك نزرة، وقد امتزج جانب كبير من الروايات بالسيرة الذاتية (...)، والى جانب ذلك امتزج جانب آخر غير قليل من هذه الروايات بالتاريخ وولّد لونا روائيا خاصا ومتميزا"[1].

على غرار روايات حنا مينة، نذير العظمة، فارس زرزور، محمد إبراهيم العلي وغيرهم.

لقد خلقت هذه الظروف المتأزمة في العالمين الغربي والعربي أدبا جديدا، ارتبط فيه المصير الفردي بالمصائر الجماعية، ولأن الجزائر" إبان العشرية السوداء" ليست بعيدة عن هذه الحال المتأزمة، وعن هذا الحراك السردي/ الروائي فقد أدى إلى ظهور شكل جديد للرواية الجزائرية لم تكن معروفة من قبل، بل إضافة إلى ذلك فقد كان لدينا ظرفنا الخاص الذي عمق هذا التميز والخلق في الذات المبدعة.

إنّ الأزمة الوطنية خلال العشرية السوداء تختلف عن الثورة التحريرية في ظروفها ودقائقها وملابساتها، فإذا كانت هذه الأخيرة ضدّ عدوّ معلوم، هدفها الحرية واسترجاع السيادة الوطنية على غرار الثورات العربية، تبقى ظروف الأزمة الوطنية بين أبناء الشعب الواحد مجهولة غامضة لحدّ الساعة، وإن

[1] نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1999، ص101.

مهّدت لها الصراعات الإيديولوجية والسياسية منذ انقلاب 19 جوان 1965 وصولا إلى أحداث أكتوبر 1988 التي شملت كل التراب الوطني، لتعلن جرحا عميقا لم يندمل بعد.

كل هذا أدّى إلى تلاشي الأحلام وفقدان الثقة واستفحال الأزمة الوطنية والتمرّد على المباديء والقيم، صحبه تمرّد من نوع آخر، إنّه التمرد الأدبي على الشكل التقليدي للرواية بقيّمها الجمالية الكلاسيكية، وخلق شكلا جديدا عرف فيما بعد بـ: رواية الأزمة على اعتبار أنها أنموذج تجلّت فيه بعض المعايير الجمالية والفنية استطاعت أن تعكس ما أسلفنا الحديث عنه من تغيرات كبرى مسّت الوطن خلال عشرية كاملة، لذلك يمكن أن تعتبر هذه الرواية ـ تجربة فنية وإنسانية متفرّدة بأسئلتها وتفاصيلها وفلسفتها.

الفصل الأول:

مفهوم الرواية وتطورها

المبحث الأول:

في مفهوم الرواية

المبحث الثاني:

في نشأة الرواية وتطورها

تمهيد:

لا يختلف اثنان اليوم أن الرواية قد احتلت المكانة الأولى والأهم في آداب المجتمعات الإنسانية، بما فيها المجتمع العربي، فاهتمام النقاد والدارسين بها وإقبال القرّاء عليها أمر يستوجب منا الوقوف عند نشأتها وتطورها " حيث أصبحت تمثل منذ ظهورها الأول ما كان يمثله الشعر قديما فقد برزت بوصفها الفن الأدبي الأول الذي يسجل أيام العرب المحدثين"[1].

بل إن الكثير من النقاد راحوا يشبهون الروائي بالشاعر القديم، لسان أمته الناطق و ترجمانها الصادق " إذ هو المؤرخ الحقيقي للكثير من أحداث الأمة وقضاياها "[2].

المطلب الأول: المعنى اللغوي للرواية

عندما عدنا إلى القواميس العربية استظهارا وتحديدا لمعنى أو مفهوم "الرواية"، وجدناها تختلف كليّا عن معنى الرواية الذي نقصده كجنس أدبي حديث، فهي في القاموس المحيط لا تخرج عن معنى: الارتواء: حقيقيا كان أو معنويا: روى من الماء و اللبن (بالكسر) والرواية: المزادة: لأنه فيها الماء وكذلك البعير و البغل و الحمار لأنه يستقي عليه، وروي الحديث يروى: رواية

[1] د. محمد السيد إسماعيل: الرواية والسلطة. بحث في طبيعة العلاقة الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 68.

[2] طه وادي: الرواية و السلطة: دار النشر للجامعات المصرية، 1996، ص9.

و تروّاه، و روّيته الشعر إذا حملته على روايته. وفي الأمر: رّويت أي نظرت وفكرت، والراوي: من يقوم على الخيل، لعلاقته بالماء[1].

وجاء في كتاب الصِّحاح للجوهري: الرواية التفكير في الأمر (و) يقال رويت الحديث والشعر رواية، فأنا: راوٍ، ونقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا يقال أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها[2].

أما لسان العرب: فلم يزد على ما جاء في القاموس المحيط معنًى جديداً إلا شرحه: رويتُ القوم أرويهم: إذا استقيت لهم، يقال من أين ريّتكم أي من أين ترووون الماء.

ورويت الحديث والماء رواية فأنا راوٍ في الماء والشعر من قوم روّاة [3].

فمّما لا شك فيه أن هذه التعاريف اللّغوية قد تشابهت في مدلولاتها إذ أفادت جميعها، أنّ الرواية إما ارتواء مادي (الماء) أو ارتواء روحي (النصوص، الأخبار)[4].

فإذا: " الارتواء يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر"[5].

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، الجزائر: مادة روى، ص1657.

[2] مريدن عزيزة: القصة و الرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971، ص14.

[3] ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلد 2، دار الجبل، بيروت، 1988، ص1261.

[4] مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، ط2، 2009، ص33.

[5] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، دط، دت، ص29.

و مما لا شك فيه أيضا أن هذه المفاهيم بعيدة عن المعنى الحقيقي الذي نريده ــ الرواية الجنس الأدبي ــ لذلك ما الرواية في المعنى الاصطلاحي أو النقدي؟.

المطلب الثاني: المعنى الاصطلاحي للرواية

لا نقصد هنا تقديم مفهومٍ مدرسيٍّ أو تعليميٍّ للرواية وإنما نهدف إلى تحديد مفهوم نظري يكون خادما لهذا البحث في الجانب التطبيقي، وهو أمر يتطّلب جهدا غير يسير.

فليس من السهل أبدا – كما قد يبدو– الوقوف عند تعريف اصطلاحي للرواية.

فقد اعترف عبد الملك مرتاض بهذه الصعوبة قائلا: " والحق أننا بدون خجل ولا تردّد نبادر إلى الردّ على السؤال. بعدم المقدرة على الإجابة "[1].

وقد عقّب مفقودة صالح على هذا مبينا السؤال الذي قصده مرتاض قائلا: "السؤال الذي يعنيه مرتاض: ما هي الرواية؟"[2].

وهذا ما ألزمنا بضرورة العودة إلى المعاجم اللغوية المعاصرة لعلنا نجد جواب السؤال المطروح: كمعجم المصطلحات الأدبية الذي عرّف الرواية كالتالي: " سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من

[1] عبد الملك مرتاض: الرواية جنسا أدبيا: مجلة أقلام تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد 11– 12، 1986، ص124.

[2] مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأهيل، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ص8.

الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لا تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعات الشخصية "[1].

لكن هذا التعريف الأخير لا يمكنه أن يكون شافيا للسؤال المطروح كونه غضّ الطرف عن خصائص هامة مثل الحجم الذي يؤكد عليه الدارسون واعتمادا عليه راحوا يفرقون بين ثلاثة أنواع من السرد:

القصة: ← Histoire

الأقصوصة: ← Nouvelle

الرواية: ← Roman

كما أغفل: كثرة الشخصيات، تشعب الأحداث، تداخل الأزمنة، المكان.....

المطلب الثالث: الفرق بين القصة والرواية

وقد فرّق بعضهم بين القصة والرواية على النحو التالي: " القصة ذات أسلوب ملائم للتعبير عن الموقف أو عن اللحظة الآنية وعن التجربة المحدودة بحدود الفرد. أما الرواية فإنها تعالج قطاعا واسعا من المجتمع لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها"[2].

[1] فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، العدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988، ص176.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث – دار الكتاب العربي – الجزائر، 2009، ص238.

ويمكن في هذا المقام أن نستفيد من كتاب (أدب القصة في سوريا) لعدنان بن ذريل الذي سجّل آراء ومفاهيم بعض الباحثين والروائيين أنفسهم للقصة والرواية ضمن عدد من المراسلات[1] منها:

– مفهوم كوليت خوري: "إني ضد تحديد مفهوم للقصة أو الرواية؛ لأن المفروض أن الكاتب يبدع... والإبداع لا يحدد بمفاهيم... وإذا كنت مصرا على معرفة مفهومي للقصة... فالقصة هي وضع الواقع في قالب تحليل جميل... ولا فرق بين القصة والرواية سوى أن المدة الزمنية في الرواية أطول... القصة عبارة عن لقطة... بينما الرواية عبارة عن حياة".

– مفهوم سلمى الحفار الكزبري: "الفرق بين القصة والرواية كبير. فبينما الأولى هي تصوير لحادث معين، أو حالة نفسية خاصة، في إطار فني محدود، نرى أن الثانية (أي الروايـــة) تشمـــل مرحلة واسعـــة متشعبة من مراحل الحياة، وتتغلغل بإسهاب إلى أعماق الطبيعة والنفس والفكر، دون التقيـــد بالزمن، أو الحدود".

– عبد السلام العجيلي: "القصة في مفهومي حادث يروى، وتتدخل موهبة القاص في رواية هذا الحادث، بالتشويق، والجمال الفني، كما تتدخل معرفته وثقافته بالتحليل النفسي، أو بتضمينه الآراء والأفكار، أو عرضها خلال رواية الحادث. والرواية قصة كبيرة لا تلتزم رواية حادث واحد، بل تروي حكاية قطاع من الحياة، يتضمن حوادث عديدة، وتتدخل موهبة الراوي ومعرفته

[1] ينظر هذه الآراء في: نبيل سليمان، حوارية الواقع والخطاب الروائي، ص66. نقلا عن: عدنان بن ذريل، أدب القصة في سوريا.

وثقافته في الرواية تدخلها في القصة، وعلى نطاق واسع لا يتحدد بضيق الفترة الزمنية أو ضيق الأبعاد المكانية التي تتحدد بها القصة عادة"[1].

ويرى "نبيل سليمان" أن تحديد التخوم الرئيسية العامة بين هذين المصطلحين إنما يرجع إلى الاختلاط الذي تمثله القصة الطويلة والرواية القصيرة، ويرى أن الأمر ازداد حدة مع تكاثر النصوص التي تقف على تخوم القصة والرواية في حين كانت هذه المسألة أقل إلحاحا في الماضي، لذلك فعنصر الطول ليس الفيصل وإنما يمكن أن نضيف اتساع الرقعة وعنصر الزمن والنمو التاريخي للشخصية والنمو التاريخي للأحداث وغيرها، وتبقى هذه مسألة* – الفرق بين القصة والرواية– مسألة عويصة ومقلقة تواجه الباحثين وحتى النقاد، غير أن وجهات النظر حولها تبقى مختلفة حسب قناعة كل واحد من هؤلاء النقاد والباحثين وحتى الروائيين.

واطمئنانا منا لهذه المفاهيم والآراء التي يبدو أنها استطاعت وضع الحدود الفاصلة بين القصة والرواية، يمكن – استنادا عليها– أن نسجل أهم الفروقات

---

[1] ينظر: نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، ص66–67.

* كان مصطلح القصة، أو مصطلح الرواية، يحمل الدلالة عينها ويسجل على غلاف العمل دون أن يستوقف النظر أو يثير الالتباس. ولكن بعد أن تكاثرت النصوص(الملبسة)، وبعد أن تطورت أدوات الناقد نسبيا بات من الضروري أن تقلب هذه الحالة على وجوهها(...)، ويبدو لدى أدنى مطالعة في النقد العربي للقصة والرواية، أن النقاد قد عانوا من هذه الاحراجات وتقلبوا بينها، فمحمد يوسف نجم يميز بين القصة والأقصوصة فقط، ويوحد بين القصة والرواية، وجورج طرابيشي يشير مرة إلى أن رواية نوال السعداوي (امرأتان في امرأة)، ليست غير قصة، فيما يشير مرة أخرى إلى أنها رواية. وخلدون الشمعة ينعت(الأبتر) على أنها محاولة في الرواية أو القصة الطويلة دون أن يعلق على ذلك البتة، وغالي شكري يتحدث عن تكثيف الرواية العربية الحزيرانية – هزيمة 1967– هذا التكثيف الذي أوهم بعض النقاد أنها قصة ممطوطة، بينما سماها هو رواية قصيرة، وممن عانوا هذا الإحراج النقدي الهام أيضا سليمان البكري في كتابه(عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية)، حيث اعتبر قصة(عيون في الحلم) للربيعي رواية قصيرة، وكانت هذه القصة قد ظهرت مع عدد آخر من القصص القصيرة في كتاب واحد يحمل اسمها. أنظر: نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، ص64–65.

بينهما في الجدول التالي، رغم أن الفوارق بين هذه الأنواع السردية دقيقة خاصة وأن هذه المصطلحات ليست موضع اتفاق بين النقاد، بل حتى بين الروائيين أنفسهم كما رأينا، ولعّل الأمر راجع "إلى تعثر الترجمة بين اللغتين الانجليزية والفرنسية وارتباط هذه الأخيرة بالمذاهب الأدبية واتخاذ الرواية سبيلا إلى تطبيق فلسفاتها ومبادئهـــا الأدبيـــة والنقدية"[1].

القصـــــة	الروايـــــة
- حجمها أقل طولا - يخضع الزمن فيها لمخطط سببي وتفسيري - لا تكثر فيها الأحداث أو تتعدد - أحداثها تجري في الزمن الماضي - تعبر عن اللحظة الآنية و التجربة المحددة بحدود الفرد -لا تكثر فيها الشخصيات	- امتداد الزمن واتساع رقعة الوصف - الشكلية و الشمولية في تناول الموضوعات الارتباط بالمجتمع - أحداثها كثيرة و متشعبة و عديدة - زمنها الزمن الحاضر، و مستقبلها مبهم - تعدد الأمكنة و كثرتها - الطابع التحليلي (السيكولوجي)

[1] أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 14-15.

(تعتمد على الشخصية البطلة)	حجمها الطويل – استيعابها للمتناقضات لأنها عبارة عن مجتمع مصغر أو مقطع من المجتمع فالوجود فيها كونا مصغرا – و يرى بعض النقاد أنها تعرف بثلاثة مكونات أساسية هي: الحبكة، التشخيص، مجال الأحداث – هي نص سردي نواته الأولى: هي الحكاية، يروى و يكتب تعتمد على عنصر التشويق و الإحساس بالجمال.

إن التمييز بين هذه الأنواع السردية قد لا يقف عند ما حدّدناه في الجدول فقط وإن اعتبر عنصر الزمن والحجم (الطول) أهم التخوم التي تميز بين الرواية والقصة فمثلا الباحث "حميد الحمداني" يرى أنه يمكن اعتبار الرواية رواية بشرط أن لا يقل عدد صفحاتها عن الثمانين (80) صفحة من القطع المتوسط. كما يربط الباحثون و المنظرون بين الرواية و الأسطورة، الرواية

والتاريخ، الرواية والملحمة، الرواية والمسرحية، بل حتى الرواية والشعر " كونها استفادت من كل هذه الأنواع النثرية عبر نشأتها و تطورها "[1].

غير أن تقاطعها الكبير مع القصة كما بيّنا في الجدول السابق وحتى مع الأقصوصة بناءً على ذلك واعتماد كل منها على عملية السرد (الحكاية) وأبرز سمات بناء هذه الأنواع الثلاث هو الحجم المتراوح بين الطول في الرواية والتوسط في القصة والقصر في الأقصوصة (القصة القصيرة):

بالعربية	بالانجليزية	بالفرنسية
القصة	Stori	Histoire
الرواية	Novel	Roman
الأقصوصة	Short stori	nouvelle

لذلك بات من الضروري: إعادة النظر في هذه المصطلحات التي يستعملها النقاد وربما دون وعي بما يقابلها من مصطلحات في الآداب العالمية ليس أمرا هينا لتعدد المناهج الأدبية وتعدد مصادر التأثير في أدبنا العربي.

ومن أكثر تعريفات الرواية شيوعا عند الدارسين ارتباطها بالحياة والمجتمع " فالرواية صورة عن الحياة الواقعية وعادات الناس وعن العصر الذي كتبت فيه "[2].

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص38 و ما بعدهما.

[2] رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص225.

لذلك ليس من الغرابة أن يرجع بعضهم نشأة الرواية إلى الأشكال السردية غير الخيالية: الرسالة، اليوميات، المذكرات والسير وتاريخ الأخبار بشكل عام، وما دام موضوع الرواية هو الفرد أو لنقل المجتمع فقد اعتبرها البعض استمرارا للملحمة أو بديلا عنها كـــ: "هيجل" الذي يرى فيها " ملحمة العصر الحديث ".

وقد ارتبطت منذ ظهورها بمراعاة عملية التغيير الحاصلة في المجتمع على مستوى الفرد وعليه فهي مرآة عاكسة لهذا التغيير أو داعية إليه، وقد أشار ميخائيل باختين إلى هذا :" إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم، وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولا بد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك لأنه يمد جذوره في تلك الأزمنة التي تنقل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع[1].

[1] روجر آلن: الرواية العربية نقلا عن: بي أن ميبد فيديف P.N.Medvedev و ميخائيل باختين– MIKHAIL.BAKTIN، ص 19.

المبحث الثاني: في نشأة الرواية وتطورها

المطلب الأول: نشأة الرواية وتطورها في الأدب الغربي

ارتبطت الرواية في الأدب الغربي بالمجتمع كما بينا سابقا لذلك اهتمت بالأحداث الخارقة والمغامرة التي عاصرت ظهور الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي فقد حلّت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي كان أفراده يتميزون بالمحافظة والمثالية والعجائبية وهو ما أطلق عليه مصطلح الرومانس في القرن 18 م*.

كانت الطبقة البرجوازية تهتم بالواقع والمغامرات الفردية وقد أطلق على هذا الجنس مصطلح الرواية الفنية، أما "ما سبقه فقد حمل اسم الرواية غير الفنية أي (الرواية في المراحل السابقة لهذا العصر)"[1].

فإذن: القرن 18م تاريخ حاسم لتطور الفن الروائي الأوربي، فبعد أن كان أدب الطبقات الحاكمة صاحبة النفوذ، أصبح بعد هذا التاريخ: فن الواقع والحياة، ومرآة عاكسة لروح العصر.

وقد أعرب "باختين" عن هذه النظرة مخالفا لمن سبقه أو عاصره من المنظرين، فعندما أراد تأريخ الرواية تخلى عن ربطها بالطبقة البرجوازية محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الطبقة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال)[2].

---

* الرومانس: قصة شعرية أو نثرية من قصص العصور الوسطى قوامها الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات أو الفروسية أبطالها يتميزون بقوى خارقة ...

[1] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، (1870–1938) دار المعارف– مصر. ط4، (د.ت)، ص193.

[2] مخائييل باختين: الخطاب الروائي: ترجمة، محمد برادة، ط1، 2009، ص30.

وهي في نظره رغم ذلك: "لا تسعى إلى أن تتنبأ بالوقائع ولا أن تخمن مستقبل الكاتب ومستقبل القرّاء وتؤثر فيهم فلها مشكلاتها الجديدة والنوعية والملمح المميز لها هو إعادة التأويل والتقويم المستمرين. إن مركز دينامية الماضي ومركز إدراكه وتبريره قد انتقل إلى المستقبل"[1].

فلقد بدأت الرواية في أوربا كجنس أدبي يهتم بالأحداث الخارقة بعيدة عن واقع وأحداث الإنسان العادية هادفة للتسلية بسبب ما تحويه من حوادث غريبة مثيرة من صنع خيال الكاتب، استجابة للطبيعة الإنسانية التي كانت تنشد هذه العجائب "منذ أن كان الناس يجتمعون حول المدفأة يستمعون للقصص تروى، أو في حلقات تضيء الليل ويروون ما جرى معهم في رحلة الصيد غير أن الفرق الكبير بين ما جرى وبين ما يختلقه الراوي من أسباب تنتزع الدهشة من المستمعين و تتركهم شاخصي الأبصار، متشوقين لمعرفة ما لا يعرفون، فإن صادف وعرفوا ما سوف يقوله الراوي انقضوا عليه وأكلوه و قد يعفون عنه، لا لشيء إلا أنهم يريدون أن يستمعوا إليه في الليلة التالية فإن فشل قتلوه وأكلوه"[2].

لقد بسطت الرواية في أوربا هيمنتها في القرن 19م على كل الأجناس الأدبية التي سبقتها كالملحمة والكوميديا والتراجيديا والمسرحية "هذه الأخيرة التي راحت تتراجع مع أنها الأجمل والأكثر عددا على مدار التاريخ"[3].

---

[1] المرجع نفسه: ص30.

[2] حنا عبود: من تاريخ الرواية– دراسة– موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، ص 8.7 -http://www awv-dam.org

[3] المرجع السابق: ص10.

أما الشعر فلا يكاد يذكر إلى جانبها (تأثيراً لا كماً) مع أنه أصلها وأصل الأدب بكل أنواعه كون الشعر أقدم أنواع الآداب، وأكثرها تأثيرا على الشعوب والأذواق منذ عهد الملاحم.

ولعل الأمر "راجع لشموليتها وعنفوانها ومقدرتها اللاّمحدودة على استيعاب حياة المرء ومشكلاته بل تصوير آمال الشعوب وآلامها، فهي مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط ... فالكاتب حر في إدخال ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطريقة التي يراها مناسبة... إذن عندما تستحوذ على الكاتب مشكلة ذات أبعاد عميقة، فإنه لا يجد غير الرواية معينا للتعبير"[1].

فهي تتحرّر من كل الشروط التي تقيّد الفنون الأخرى، ولعل هذه الحرية والابتعاد عن كل أشكال التضييق والتقييد ما جعل "فورستر" يقول: " لو اجتمع عدد من الكتاب وطلب منهم كتابة رواية عن موضوع ما لخرج كل منهم برواية تختلف اختلافا كليا عن روايات الآخرين باستثناء الموضوع في حد ذاته"[2].

[1] محمد شاهين: أفاق الرواية (البنية والمؤثرات) كتاب إلكتروني، دراسة- موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت، ص8.7 http://www.awv-dam.org

[2] المرجع نفسه: ص7-8.

المطلب الثاني: نشأة الرواية وتطورها في الأدب العربي

أولا: نشأة الرواية وتطورها في المشرق العربي

لا يمكننا أن نتحدث عن الرواية الجزائرية بمعزل عن شقيقتها في المشرق العربي فهي جزء من كل الأدب العربي "لطبيعة الجذور المشتركة الضاربة في العمق رغم الفروق الشكلية بينها، وهي فروق لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل فكرا وفنا"[1].

من هنا بات من الضروري الوقوف ولو في عجالة عند بذور هذا الفن في المشرق العربي فإذا عرفنا أن النقاد يؤكدون أن المشرق كان سبّاقا في ريادة هذا الفن وقد تقدم فيه عن المغرب العربي والجزائر: فلماذا تقدم المشارقة وتأخرنا نحن؟ إن هذا السؤال ليس عويصا – كما يبدو– إذا أمطنا اللثام على النقاط التالية:

- الفترة الطويلة للاستعمار الفرنسي في الجزائر (1830–1954)، (1954–1962) استعمل فيها كل أشكال الظلم والاضطهاد على مختلف الميادين والأصعدة وبخاصة الميادين الثقافية والأصعدة الأدبية.
- ركز هذا الاستعمار منذ بداياته على طمس الشخصية العربية المسلمة محاربا اللغة العربية، رافضا التعليم بها، فارضا الرقابة على الجمعيات والنوادي الثقافية والأدبية، مرغبا في التنصير ومبشرا به، مجبرا الجزائريين– قسرا – على تعلم الفرنسية واستبدال العربية بها، مما ساعد على خلق جيل كامل

[1] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث: تاريخا و أنواعا و قضايا و أعلاما. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص195.

مزدوج اللغة وربما فرنسي اللغة مما أدى إلى تمزق في الفكر الجزائري..."إذ تشده عقلانية ديكارت... ومنطق مبهم... وشاعرية رائعة وأنيقة "[1].

- عدم اتصال الجزائريين بالغرب الأوربي لظروف الاحتلال التي ضيقت الخناق عليهم على خلاف المشارقة وتحديدا المصريين الذين أتيحت لهم فرصة البعثات العلمية لفرنسا التي قام بها " محمد علي" والتي أثمرت الكثير على أدبنا العربي في العصر الحديث.
- اجتهاد المخطط الاستعماري في إفساد الذوق الفني للجزائريين وبخاصة الفئة المثقفة منهم، فـــ " لقد رأى أساتذة الاستعمار الفرنسي أن الفن ليس كاللغة يستطيعون أن يشطبوه بجرة قلم، وبذلك جعل اللغة الفرنسية اللغة الرسمية في التعليم والإدارة (...)، أي لا يستطيعون إلغاء الأغنية الجزائرية وإحلال الأغنية الفرنسية محلها وإنما الذي يستطيعون عمله هو التدني باللغة الجزائرية وبكلماتها، وبالمسرح وبلغته، والموسيقى وصيغتها إلى مستوى الرداءة"[2].
- ثم إن الاستعمار البريطاني في مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى لم يحارب اللغة والهوية الوطنية أو الآداب والعلوم كما فعلت فرنسا في الجزائر.

[1] عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967) تر: محمد خنفر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1982 ص55.

[2] عثمان سعدي: التعريب في الجزائر، كفاح شعب ضد الهيمنة الفرنكفونية، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص185.

وليس هينا أبداً أن يحرم شعبٌ من لغته قسراً، إذ تجاوز الأمر محدودية الزمان والمكان وامتد تأثيره سلبا على أدبنا وثقافتنا الأمر الذي حدا بواسيني الأعرج أن يعبر عن هذا الوضع بقوله: " لتبدأ بذلك مأساة ثقافية لشعب أضاعوا لغته"[1].

وبعد تكاد تجمع الدراسات النقدية على أن "زينب" لمحمد حسين هيكل هي أول رواية عربية صدرت 1914، أما جذورها فتعود إلى عصر النهضة في القرن 19م*.

وكما مرت الرواية الغربية بخطوات في مسار تطورها فإن الرواية العربية اتخذت لها مسارا تطوريا خاصا بها أيضا، فبعد محاولات التقليد للرواية الغربية التي تمت بعد البعثات العربية نحو البلاد الغربية، وعليه قام المشارقة خاصة في مصر ولبنان وسورية بترجمة الروايات والقصص الأوربية إلى العربية على نحو ما فعل الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق وساهمت الصحافة بدور كبير في الترويج لها فدفعت هذا الفن دفعة قوية فقد ترجمت أعمال: موليير وقصص لافونتان وفيكتور هيجو وفولتير وغيرهم .... ومازالت تنمو وتتطور بمقدار ما يستوعبه الكتاب ويناسب ظروف البيئة العربية.

فكان ظهورها نتيجة للمواجهة و"الالتقاء بين الغرب بعلومه وثقافته من جهة وبين إعادة اكتشاف وإحياء التراث الكلاسيكي العظيم للثقافة العربية

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط) 1986، ص46.

* يحدد الدارسون عصر النهضة العربية بحملة نابليون بونابارت الفرنسية على مصر 1798، و يحددها آخرون بتولي "محمد علي" حكم مصر سنة 1805 لكونه قام بإرسال البعثات العلمية إلى أوربا فقام الأدباء العرب بالإطلاع على أعباء النهضة و الأخذ بأسبابها.

الإسلامية من جهة أخرى"[1]، وهو رأي توفيقي–وسطي– عند بعض النقاد والمهتمين بالفن الروائي العربي.

غير أن البعض الآخر يرى أن أصل هذا الفن و جذوره تعود إلى الفن الروائي الغربي فقط، إما عن طريق المحاكاة أو الاقتباس أو الترجمة المباشرة في القرن 19م، وهذه المسألة الأخيرة قد شكّلت نقطة جدل وأثارت اهتمام النقد الروائي العربِي فانقسم الدارسون بصددها إلى اتجاهين كبيرين؛ من يرى وجودها في التراث العربي كـــ: "عبد الملك مرتاض" ومن يقاطع هذا الرأي نهائيا ويرى ارتباطها الوثيق بالغرب كالدكتور "سعيد يقطين" الذي يتبنى هذا الرأي ويدافع عنه ويرى أنها نتيجة اتصال المشارقة بالحضارة الأوروبية وظهور الصحافة البصرية والسمعية والمكتوبة في مصر، وهو ما اصطلح عليه باسم "الوسائط الجماهيرية"، " لقد ارتبطت كل هذه التحولات ارتباطا وثيقا بظهور الرواية مواكبة لظهور الوسائط الجماهيرية ومتطورة بتطورها، لقد نجم عن آثار الوسائط الجماهيرية على السرد فهم جديد لطبيعته و وظيفته ... فقد أعطت الرواية العربية أغلب ملامحها التي كانت تحولها لفائدتها الخاصة"[2]، وغيره كثر أمثال: د.سهيل إدريس، محمد غنيمي هلال، ومن رأى برأي المخالف وأقّر بوجود جذور لها في الأدب العربي القديم كانت حجته أَنّ التقدم الذي بلغته الرواية كفن محدث لم يتجاوز القرن من الزمن فمن غير المعقول أن يبلغه أي فن إن لم يوجد له ما يهيئه له، كالسيّر الشعبية مثل سيرة عنترة و

[1] روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة، حصة إبراهيم المنيف، ص35.

[2] سعيد يقطين: قضايا الرواية الجديدة، الوجود والحدود سلسلة السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص50– 52.

سيف بن ذي يزن و فن المقامة على غرار ما وجد عند الحريري والهمذاني، وقد ذكر الناقد ألان (Allen) "أن احتفاظ تلك الأعمال الروائية الصادرة حديثا بجذور تراثية يعد محاولة أولية لتقليص المسافة بين الرواية اليوم والأجناس السردية القديمة التي كانت متجاهلة في الكتابة الروائية"[1].

بل منهم من أعاد جذور هذا الفن للقصص القرآني ورسالة الغفران للمعري والتوابع والزوابع لصاحبها: ابن شهيد أحمد بن أبي مروان[2].

[1] معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص124.

[2] عمر بن قينة: الأدب الجزائري الحديث، ص195.

وبدا الحماس شديدا عندما أرجع بعضهم[1] بدايات هذا الفن إلى أدب الرحلات والخرافة والنادرة.... فإذن هل هناك محاولات للرواية العربية في التراث العربي قبل "زينب"؟*.

ومهما يكن من أمر: فإن أدب الرحلات أو المقامة أو حتى الحكاية الشعبية ليس بكافٍ في أن يسهم في إنتاج الفن الروائي في الأدب العربي، لذا كان لزاما على الروائيين العرب العودة والإطلاع على الآداب التي أبدعتها قرائح الغرب، والدليل جليٌّ لا يحتاج إلى توضيح فالرواية العربية لم تر النور ولم تولد أصلا إلاّ بعد اتصال المشارقة بآداب هذه الشعوب، فلا يخفى على دارس أو ناقد أن نهضتها الأدبية في أوائل هذه القرن قد تأثرت " بقوالب الفن الأوربي بطريق مباشر، وهو أمر طبيعي في البدايات ليستوي هذا الفن على سوقه ويفرض وجوده ويحرز نجاحا حقيقيا ويصبح جنساً أدبياً مستقلاً بذاته**"[2]، بل ويتخلص

---

[1] يذكر أن لادوارد سعيد موقفا يؤكد فيه تحقق أنواع سردية غنية في التراث العربي كالخرافة والنادرة وغيرهما، فهو يرى وجود تلك الأشكال السردية، كالقصة والسيرة والحديث والخرافة والأسطورة والخبر والنادرة والمقامة، لكنه يستثني أن تكون تلك الأشكال قد حلت محل الرواية، ذلك الجنس الأوروبي الحديث، ومن المهم أن نعرف أن تواري معظم تلك الأشكال القديمة قد ألغى إمكانية أن تحل محل الرواية أو القصة القصيرة بوصفهما جنسين قد هيمنا على ساحة الآداب العالمية، لكن خصائص من تلك الأشكال قد بقيت تتفاعل داخل الجنس الروائي، فالمقامة وحكايات ألف ليلة وليلة بقيت تمد الرواية بميزات وشخصيات كلاسيكية وتقليدية إلى يومنا هذا، أنظر: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، ص124.

* يتساءل: الروائي جمال الغيطاني: على إصرار الدارسين في جعل "زينب" أول رواية عربية مستعملا عبارات التأكيد و ألفاظ الحزم: " أنا في رأيي أن نص "ألف ليلة و ليلة" هو أعظم نص في العالم و فيه جميع وسائل السرد الحديثة من اختلاط الأزمنة و تداخلها و حدث يدور في مكانين في وقت واحد إلى آخره، لماذا هذا الإصرار على "زينب" ؟!. في حوار أجراه معه "جهاد فاضل" أسئلة الرواية حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب، دط، دت، ص110.

** د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص27، يرى أن الجنس أهم من النوع لذلك أطلقه على الرواية.

[2] د.غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص189.

من المشكلات التي رافقته منذ نشأته وفي مقدمتها، التخلص من هيمنة الرواية الأوربية كـــي يخلص الولاء لبيئته وطبيعته العربيتيـــن، على نحو ثلاثية نجيب محفوظ و"أرض النفاق"، ليوسف السباعي "الأرض"، و"الشوارع الخلفية" لعبد الرحمن الشرقاوي، ورواية "الحصاد" لعبد الحميد جودة السحار، "المصابيح الزرق" لـــ: حنا مينة و غيرهم.

وعموما يرى الدارسون والنقاد أن الرواية العربية قد بدأت رواية تعليمية إصلاحية متأثرة بأسلوب المقامة، إذ الظروف التي كانت تسود البلاد العربية وقتئذ دفعت الكتاب والروائيين بخاصة أن ينهجوا منهج التوعية على غرار(حديث عيسى بن هشام) للمويلحي[1].

يمكن اعتبار هذه البداية هي مرحلة التهيؤ للفن الروائي للبلاد العربية حمل لواءها جملة من الأدباء من مصر والشام أمثال: المويلحي، علي مبارك، ناصف اليازجي، جورجي زيدان، مصطفى لطفي المنفلوطي وغيرهم، ويرى فيها النقاد أنها مرحلة جمعت بين التراث القديم في شكله وموضوعه وبين الرواية الغربية المترجمة.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التأسيس، ظهر فيها التأثر بالروايات الأوروبية، كرواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، و(دعاء الكروان) لطه حسين، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم.

ومن هنا تخطو الرواية العربية خطوات عملاقة نحو التطور، نهض بها أولئك الأدباء ممن زاروا الغرب وتأثروا به، وقد ميزت أعمالهم المسحة الرومانسية، غير أن الاتجاه الواقعي يبقى أكثر الاتجاهات الفنية حضورا في

[1] اعتبرها بعض النقاد البذرة الأولى للرواية في حين اعتبرها (جورج سالم) إعلان على موت المقامة القديمة وإرهاص لولادة فن الرواية أي أنها محاولة جادة لتحرر الروائي الحديث من فن القديم لينفتح بذلك على مجتمعه. أنظر: جورج سالم: المغامرة الروائية، دراسات في الرواية العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1993 ص16.

الرواية العربية لفترات متلاحقة، وبخاصة حين يعمد الروائي إلى تصوير الريف بمختلف جوانبه السلبية كأعمال توفيق الحكيم (عودة الروح)، (يوميات نائب في الأرياف)، عبد الرحمان الشرقاوي (الأرض)، و(الحرام) ليوسف إدريس، وتعتبر هذه المرحلة مرحلة نضوج الرواية العربية أو (مرحلة تأصيل الفن الروائي)*.

وتشهد الرواية العربية الكثير من الاتجاهات كالاتجاه النفسي مع نجيب محفوظ والتاريخي والاجتماعي وغيرها من الاتجاهات.

والحق أن نجيب محفوظ يعتبر ذو فضل عظيم في مسيرة الرواية العربية؛ إذ كتب في كل الاتجاهات وتنبأ للثورة المصرية وسايرها في رواياته، لذلك أعده النقاد مرحلة كاملة من مراحل مسيرة الرواية العربية

ومع نهاية الستينات يظهر إلى الوجود مصطلح جديد هو(الرواية العربية الجديدة)، التي يرى فيها النقاد أنها تجاوز للشكل الكلاسيكي للرواية وتحديدا تجاوز للبنية السردية الواقعية، على غرار أعمـــال ادوارد الخراط، وحيدر حيـــدر، وإميل حبيبي، وسليم بركات، ومـــؤنس الرزاز، وجبرا إبراهيم جبـــرا، والياس خوري، وصنع الله إبراهيم، ونجيب محفوظ نفسه، وغيرهم من الكتاب الذين آمنوا أن (الرواية العربية الجديدة)، لا تختلف كثيرا عن الرواية الفرنسية الجديدة "فإذا كانت الرواية الأوروبية قد انتهكت شكل الرواية الغربية بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصيغتها الكلاسيكية أيضا، عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية، أو إلغاء الحركة في الزمان، أو جعل المكان هو الشخصية

* وتجدر الإشارة هنا أن الحديث عن الرواية العربية في مصر له أهمية إذا علمنا أن مصر كانت سباقة في هذا الباب لما خول لها من شروط ساعدت على النهوض بهذا الفن، إلا أن هذا لا يعني إسقاط الرواية في لبنان وسوريا والعراق والسوّدان وفلسطين، إذ كان لها دور هام في تطويرها لا يقل عن الدور المصري، أنظر في هذا الموضوع: مرزق هداية: الشخصية الروائية عند الطاهر وطار، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف، د. زكرياء صيام، جامعة الجزائر، 1986–1987 .

الفاعلة في النص الروائي، فان (الرواية العربية الجديدة) حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قارٍّ ثابت"[1].

فبداية من نهاية عقد الستينات وبداية السبعينات، ووصولا إلى عقد التسعينات تعمقت الفجوة بالانكسار وتشتت الذات العربية، وغياب المثل وفقدان النموذج وتفتت الإيديولوجيات "كل هذه العوامل دفعت إلى التمرد على الشكل التقليدي، والقيم الجمالية الكلاسيكية، ودفعت إلى رؤية لا يقينية للعالم"[2].

ضف إلى ذلك انفتاح الرواية العربية على الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والصحافة والفلسفة وغيرها، كما لجأ الروائي العربي إلى استخدام الأحلام والكوابيس وهذيان الحمى وحفل خطابه بأسلوب تيار الوعي، وهي ما سماه ادوار الخياط الحساسية الجديدة، ويرى في هذه التقنيات "أنها ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد " الإحالة على الواقع"، بل هي رؤية وموقف"[3].

ويبدو أن الرواية العربية لن تتوقف عند هذا الحد، بل ستعرف تطورات أخرى وسيمات قد نجهلها الآن، لكنها قائمة مادامت الرواية العربية في رحلة بحث مستمرة عن النموذج الأمثل والشكل الأنسب الذي يعبر عن أصالتها وهويتها، فالتفاعل في الكتابة الروائية يتصل بمراحل النضج الفكري الذي يخدم البلاد العربية، لذلك قد تكون ثورات الربيع العربي دافعا لظهور نوع جديد من الرواية العربية، على غرار ما أتاحته ثورة 1848 للكاتب الأوروبي في تطوير الرواية الغربية.

---

[1] فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص11.

[2] هويدا صالح: صورة المثقف الرواية الجديدة الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص10.

[3] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص192، نقلا عن: ادوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993، ص11– 12.

ثانيا: نشأة الرواية وتطورها في المغرب العربي

من موضوعية هذا البحث أن نتحلّى بشجاعة أدبية مفادها، أن الرواية في الجزائر قد تأخرت في الظهور مقارنة بالرواية في المشرق العربي أو حتى في بعض الأقطار المغربية كتونس والمغرب وظهورها المتأخر في الجزائر أيضا إذا قيست ببعض الفنون النثرية الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية والقصيدة الشعرية والرواية المكتوبة بالفرنسية ... ولهذا التأخر أسباب.

أمّا تأخرها عن شقيقتها في المشرق قد سلف الحديث عنه، ولا بأس أن نذكر هنا بأهمها وهو تأخر النهضة الأدبية في حدّ ذاتها في القرن الماضي في الجزائر، أمّا عن تقدم الروايـــة التونسيـــة والمغربية عن الجزائرية رغم الفضاء الطبيعي والجغرافي الواحد والخضوع للاستعمار الفرنسي في الحقبة الزمنية نفسها تقريبا كان له ما يفسره رغم عمق التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية بين أقطار المغرب العربي*، وفق العناوين التالية.

أ- الرواية في تونس

ففي تونس كان لجامع الزيتونة والقيروان الفضل الأول في المحافظة على العربية من الزوال أو حتى التراجع أمام اللغة الفرنسية التي جاء بها المستعمـــر الذي حمل طابع الحمايـــة مما سمح بالعمل في بعض الإدارات باللّغة العربيـــة، ولم يمنع التدريس بها حيث تخرّج من الزيتونة عددٌ لا بأس به من المثقفـــين،

* المغرب العربي فضاء طبيعي وجغرافي واقتصادي وثقافي، وإنه واجهة العالم العربي على المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط ... يكوّن مجموعة سياسية بهوية تتألف رسميا ابتداء من فبراير 1989 من خمس دول ذات سيادة هي: ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب، موريتانيا، أنظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص11.

فجامع الزيتونة "استطاع أن يحافظ على الثقافة باللغة العربية الإسلامية في وجه الغزو الثقافي الفرنسي"[1].

وعملت الصحافة على تشجيع هذا المدّ الثقافي والأدبي ومكّنت التونسيين على الاتصال بالأدب العربي والغربي المترجم عن الفرنسية والايطالية والاسبانية وغيرها.

وإن ظهرت الرواية التونسية المكتوبة باللغة الفرنسية في الخطـــاب الروائي، فان الرواية المكتوبة بالعربية كانت أسبق، وقد منح استقلال تونس المثقفين شعورا فياضا بالشخصية والثقة، فكتبوا حول بلادهم فنجد عندهم الرواية التاريخية، والاجتماعية، والواقعية، وقد كان للصحافة التونسية دورا كبيرا في تشجيع الأدباء والنشر لهم ونخص بالذكر "مجلة الفكر" التي أنشأها محمد نزالي والتي ساعدت على الخروج بالأدب التونسي إلى النور وأعادت للأدباء الثقة بأنفسهم فاهتمت بجهودهم، التي صورت الواقع الاجتماعي البائس في ظل الاستعمار الفرنسي، وما يعيشه الفرد البسيط من حرمان واضطهاد، كما عبرت عن قضايا العمال وبؤسهم الاجتماعي على غرار أعمال محمد الصالح الجابري الذي اهتم بالفئات الفقيرة واتخذها نموذجا لشخصيته.

وقد اعتبرت رواية "ومن الضحايا" 1959 لمحمد العروسي المطوي أول رواية تصدر في تونس بالمعنى الأوربي للكلمة "وهي ذات نزعة تاريخية

[1] تركي رابح: جهود الجزائر في تعريب التعليم العام والتقني، ضمن مجلة الفيصل، ع37، السنة الثامنة حزيران يوليو 1984، ص84.

وتسجيلية وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعيين"[1].

ب- الرواية في المغرب:

وليس الأمر مختلفا إذا ما جئنا للرواية المغربية حيث عمل جامع القرويين على الحفاظ على اللغة العربية إذا عرفنا أنه واحد من أهم المراكز العربية الإسلامية الهامة في البلاد العربية ككل، مما سمح بالإطلاع على الأعمال الإبداعية في المشرق العربي خاصة الرعيل الأول من الروائيين أمثال: الطيب صالح، عبد الحليم عبد الله، نجيب محفوظ، يوسف إدريس، حنا مينة، جودة السحار،

وجرجي زيدان وحسين هيكل وغيرهم من رجالات النهضة الأدبية والفكرية أمثال: المويلحي، علي مبارك، الطهطاوي، ناصف اليازجي... ثم أن الاستعمار لم يجعل همه الأول منصّب على اللغة العربية والشخصية الوطنية كما كان الأمر بفضاعة و وضوح في الجزائر حيث صرّح الفرنسيون أنفسهم أنهم جاؤوا " ليغيروا دينا بدين و لغة بلغة "[2].

وقد ساعد جامع القرويين على وجود مثقفين باللغة العربية في المغرب، استطاعوا تعقب المشارقة فكتبوا عن واقعهم الاجتماعي ورصدوا كل صراعاته وتناقضاته، وقد انقسم هؤلاء المثقفون لفئتين صورت كل منهما أفكارها وعقائدها، فالفئة الأولى بورجوازية نصبت نفسها وريثة للمستعمر خليفة له أما

[1] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة و الخطاب، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص22.

[2] المرجع نفسه: ص24.

الفئة الأخرى فهي الطبقة المتوسطة، وقد عملت على إثبات وجودها بتصوير الواقع الاجتماعي المزري وما تعانيه الطبقات الفقيرة من ظلم واضطهاد، كما صور البعض الآخر من الأدباء الذين احتكوا بالغرب المفارقات الكبيرة بين الحضارتين الأوروبية والعربية فكتب عبد الحميد بن جلون "في الطفولة"، وهي مزج بين السيرة الذاتية والتخيل الروائي على حد تعبير سيد حامد النساج في كتابه "بانوراما الرواية العربية الحديثة".

أما عبد الكريم غلاب فإنه يعمد لتصوير الواقع المغربي بكل خصائصه ودقائقه، فيصور المدينة "ويصر المغرب في فترة عصيبة من خلال رؤية تقدمية واعية مؤمنة بالشعب والإنسان تربط بين التحرر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، وأهم من ذلك دراسته لوعي الطبقات الشعبية ولاسيما العمال ومطالبتهم بحقوقهم وكفاحهم في سبيل التحرر"[1].

وقد اعتبرت رواية "دفنا الماضي" 1966 لعبد الكريم غلاب أول رواية بالمعنى الأوربي تصدر بالمغرب وهي "رواية مصيرية أو نهرية تصوّر فترة حاسمة من تاريخ العرب الحديث فترة مقاومة الاستعمار وإعادة بناء الهوية الفردية والوطنية"[2].

أما تأخر الرواية الجزائرية عن باقي الفنون النثرية الأخرى سابقة الذكر وبخاصة القصة فالأمر راجع إلى "أن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في النصف الأول من هذا القرن كانت أنسب لظهور فنون الشعر والخطابة والمقالة

[1] أنظر: جورج سالم: المغامرة الروائية، ص102.

[2] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص24.

منها لفن الرواية "[1]، لأن الفنون النثرية هي امتداد في الحقيقة لأنواع قصصية عربية قديمة كحال الخطابة والقصة وحتى الشعر بينما الرواية هي جنس أدبي جديد له تقنيات خاصة كونها أكثر شمولية واستيعابا لتجارب الإنسان الحديثة، لذلك احتاجت الرواية إلى التريث والأناة، ثم إن هذه الأخيرة " تعالج قطاعاً من المجتمع يمثل رحابة واسعة لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع تجاربها، وتتصارع أهواؤها ومواقفها ومن ثمة كان الكاتب يحتاج إلى تأمل طويل"[2].

في حين كانت ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري تقتضى الانفعال في النظرة والسرعة في ردّ الفعل وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر وهي "شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبّر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبّر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة "[3].

ولعل هذا ما جعل الكتّاب الجزائريين الأوائل يتجهون نحو القصة لأنها الأنسب لرسم واقع الحياة اليومي، أثناء ثورة التحرير، فأسلوبهم أكثر ملاءمة للتعبير على الموقف وعن اللحظة الآنية وعن التجربة المحدودة بحدود الفرد كما يرى الدكتور عبد الله ركيبي، بل إن الأدب الجزائري الحديث " ظلّ يدرج

[1] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة، بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1983، ص07.

[2] د.عبدالله ركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث، دار الكتاب الحديث، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص238.

[3] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص07.

في وطننا كالمولود غير الشرعي، الذي تجاهد أمه نفسها أشدّ الجهاد من أجل أن يظل حياً يرزق ومن أجل ألاّ يكاد يبدو بين الناس"[1].

فلا غرو إذن- بعد هذا- أن تتأخر الجزائر في هذا الفن عن شقيقتيها تونس والمغرب، ولا غرو أيضا إذا صرحنا؛ إن الرواية في الجزائر قد استفادت من الرواية الغربية على غرار الأعمال الإبداعية لـــ: تشيكوف، وليون تولستوي، ديستويفسكي وهنري بلزك، جي دي موبسان وغيرهم فضلا عن تأثير الرواية المشرقية والاستفادة منها، وذلك عن طريق ما كان يصل تونس والمغـــرب من مجلاّت ودوريات تعنى بالرواية إبـــداعا ونقدا مثل "المعـــرفة"، "الهلال"، "العروبة" وغيرها ومنها إلى الجزائر حيث " دخلت إلى تونس عن طريق المراسلة والمجلاّت والكتب والصحف والتيارات الأدبية التجديدية التي ظهرت في المشرق العربي عند شعراء النهضة، وجماعة الديوان، وأبولو، وفي أمريكا عند جماعة الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية"[2].

ثم إن تلك الأعمال الإبداعية الغربية قد وفدت للجزائر عن طريق المشرق العربي أيضا الذي أتيحت له ظروف الاتصال والاستيعاب والنقل لم يتح لنا مثلها أي أن ثقافة الغرب "جاءت مترجمة وخاضعة للمناخ الأدبي والثقافي في المشرق بما يتماشى مع طبيعته الثقافية والفكرية حيث نشرت أعمال المنفلوطي

[1] عبد الملك مرتاض: المقومات العامة للأدب العربي الحديث في الجزائر، مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، العدد17، 1971، ص14.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص39، نقلا عن: أحمد خالد: أجواء من البيئة التونسية ونضال جيل، الدار التونسية للنشر، 1979، ص102.

المعرّبة في بعض المجلاّت التونسية و"الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران و"دمعة على تاريخ حي" لإيميل خوري"[1].

ج- الرواية في الجزائر

- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

ليس غريبا أن يوجد في بلد استعمر قرنا ونصف القرن من الزمن وربما يزيد، كالجزائر أدبا يكتب بلسان هذا المستعمر، لا سيما إذا عرفنا أن القضاء على اللغة الأم في الجزائر أهم ما ركّز الاستعمار الفرنسي عليه، وحاول إضافة لهذا القضاء على الشخصية الوطنية وطمس الهوية العربية وتشويه الثقافة ومنع التعليم بالعربية محاولا تنصير هذا الشعب الذي ظلّ صامداً متمسكاً بكل ما هو إسلامي جزائري.

كل هذا أوجد في الجزائر الرواية المكتوبة بالفرنسية، وقد احتلت مكانا ملفتا، مما حدا بفرنسا إلى تشجيع أصحاب تلك الروايات بتكريمهم وإن كان في الحقيقة تكريم وصولي – إن صحّ هذا- لأنه ليس تكريما لهؤلاء الروائيين أمثال: محمد ديب، مولود معمري، مولود فرعون، كاتب ياسين، مالك حداد، بقدر ما كان تشجيعا للغة الفرنسية في أرض الجزائر أو إيهامًا بإيجابية الاستعمار فها هو يخلق أدبا فرنسيا، وعند هذه النقطة يجدر بنا التروّي قليلا لنجيب على الإشكالية التالية:

هل الأدب الجزائري – الذي اتخذ الفرنسية أداة تعبير أدبي له هو أدب جزائري قومي؟

[1] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص39.

علينا أن ندرك قبل محاولة الإجابة أن التجربة الأدبية في الجزائر تجربة فنية فريدة في تاريخ الآداب القومية المعاصرة، إن الأدب الجزائري يكوّن وحدة متكاملة ساعدت فئات هذا الشعب المختلفة على خلقه وفرضت الظروف الاستعمارية إيجاده فالأسباب التي ساعدت على خلق هذه الأدب وتطويره بين الحربين العالميتين وحتى بعدهما هي الظروف نفسها التي هيأت له في مرحلة ما أن يستخدم لغة العدو لغة لأعماله الإبداعية.

وخلافا لبعض الذين أخرجوا هذا الأدب من دائرة الأدب العربي نصرٌ على أنه أدب جزائري صرف، مادام همّه الأول جزائري والدفاع عن قضاياه والاستماتة من أجلها وما دام أصحابه جزائريون أصلاً ومنبتا، فاللّغة تمسي غير مهمة فهي في الأخير مجرّد وعاء يحمل الأفكار وقد قال الجاحظ قديما: الألفاظ ملقاة على قارعة الطريق.

لذلك قال: محمد ديب "إن كل قوى الخلق والإبداع لكتّابنا وفنّانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحا من أسلحة المعركة... ولأسباب عديدة فإنني ككاتب كان همِّي الأول هو أن أضم صوتي إلى صوت الجميع منذ أول قصة كتبتها"[1].

فإذن: هذا الأدب الجزائري الروائي الذي كُتب باللغة الفرنسية هو أدب وطني قومي طالما أراد أن يكون سلاحا من أسلحة المعركة فقد استمد منها قوته وهو جزء من تاريخها.

[1] ياغي عبد الرحمان: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، دط، 1999، ص105–106.

ولعلنا نجد الأمر محمودا ما دامت هذه اللغة لم تَسلب هؤلاء الكتاب الجزائريين قيّمهم وتقاليدهم وإخلاصهم لوطنهم. بل إنهم عرفوا كيف يجعلوا منها وسيلة لإيصال صوت الثورة والوطن والحق والشخصية الوطنية لشعوب العالم بلغة يفهمونها، فالاستعمار قد أحسن لهؤلاء من حيث لا يشعر في حين أراد الإساءة، فَرُبَّ ضارة نافعة.

ولعل هذا ما جعل "ياغي عبد الرحمان" يقول عن هؤلاء الكتّاب: " أغلقت كل الأبواب عليهم حتى لا يتصلوا بجذور تاريخية هذه اللغة... وقطعت عنهم الرؤية حتى لا يروا إلاّ من خلال هذه اللّغة تجارب الاتصال والامتداد والعطاء الحضاري التي تعاطتها مع الحركات الإنسانية السابقة والمعاصرة لها، ولكن الدهشة كانت عظيمة حين فوجئ الناس باختراق هذه المجموعة من المبدعين تلك المسافة الواسعة التي استقلت وتمدّدت بينهم وبين تجارب أمتهم بفعل إغلاق الأبواب وإذا (الفريق) يأخذ بيدها وينير لها الدروب الوعرة "[1].

يبدو الناقد معجبا بهؤلاء ففي الحين الذي وفّر لهم الاستعمار الظروف والأسباب كي يميلوا إليه أو يتناولــوا في إبداعهم الأدبـــي الحضارة الفرنسية أو ربما أعلوا قدرها ومدحوها خاصة وقد وجد على أرض الجزائر في هذه الفترة بعض الكتابات الروائية التي كتبها الفرنسيون المولودون في الجزائر أمثال: روبير راندو Robert.Randou / هنري كريا Henri.Kréa / ألبير كامو Albert.Camus /جون سيناك Jean.Sénac وغيرهم، راح هؤلاء

[1] سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، 1976، ص88.

المبدعون يتخذون من تلك اللغة أداة لخدمة الوطن الأصلي – الجزائر– والدفاع عنه وتصوير آلامه وآماله، لأنهم ببساطة جزائريون قبل كل شيء.

لذلك فأغلب النقّاد يرون أن هذا الأدب عربي جزائري بروحه وقوميته العربية وإن حرم من نعمة الجمهور العربي بسبب أداة التعبير عنده –اللغة الفرنسية– وهذا الموضوع المتفرّد للرواية الجزائرية، قد ترك أثره واضحا على هؤلاء الروائيين، في عدم تواصلهم أو مخاطبتهم لشعبهم أو جمهورهم العربي باستثناء قلة محدّدة بسبب مانع اللغة ويجسّد مالك حداد وضع هؤلاء في صورة فنية بديعة وإن كانت مؤثرة بقوله:" الأيتام المحرومون من القرّاء الأُصلاء"[1].

[1] مالك حداد: الأصفار تدور في حلقة مفرغة، باريس، 1961، ص12.

وسوف نبين في الجدول التالي أهم الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

الكاتب	أهم أعماله الروائية وسنة صدورها	موضوع الرواية
محمد ديب	الدار الكبيرة 1952 الحريق 1954 النول 1957	الحريق و الدار الكبيرة تناولت كل منهما: الواقع الاجتماعي بعاداته و تقاليده. أما "النول" فقد تناولت شريحة واسعة من المجتمع التلمساني أثناء الاستعمار(خاصة عمال الغزل و النسيج)
مولود فرعون	ابن الفقير 1950 الأرض و الدم 1953 الدروب الوعرة 1957	تناول الكاتب:حياة الفلاح الفقير الذي يشقى دون أن يحصل على مقابل نظرا لاستيلاء الغزاة على وطنه و أرضه. أما رواية "الأرض و الدم" فقد حازت على جائزة الأدب العربي الشعبي في فرنسا. وقد تناول في الرواية الأخيرة:

		النواحي الإجتماعية وقضايا الدين و التنصير.
مالك حداد	رصيف الأزهار لا يجيب1961	تصور الرواية : الشاعر الجزائري خالد بن طوبال الذي هاجر إلى فرنسا فتنقسم نفسه بين عشيقته الفرنسية و زوجته العربية، تغلب في نفسه نزعة الوطن بعد فوات الأوان.
مولود معمري	الهضبة المنسية 1952 سبات العادل 1956 الأفيون و العصا 1965	تناول الروائي في الأولى: واقع المجتمع القبائلي مع المستعمر الفرنسي. و في الثانية: الثورة و احتضان الشعب لها. و في الثالثة: أهمية الحرية في حياة البشر و الدعوة لها والنضال ضد كل أشكال العذاب و الاضطهاد.
كاتب ياسين	نجمة 1956	يبدو فيها التأثر الكبير بتقنيات السرد الروائي الغربي اعتبرها الكثيرون: رواية تمثل عصر

		الرواية الحديثة وتيار الوعي. تناولت السيرة الوطنية و النضال التاريخي لشعب بأكمله. تقول فيها المستشرقة"غالينا جوغاشفيلي":"الكتاب أثار اهتماما خاصا و فائقا في أكثر الأوساط تذوقا للأدب من الأرستقراطية الباريسية، حيث بدأ كاتب ياسين، الذي كان آنذاك شابا ومجهولا تقريبا، يتمتّع ليس بسمعة فنان ظريف فحسب، وإنما بمحوّر اللغة الفرنسية"[1].

خلاصة القول:

إن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية سواء كان ذلك أثناء الثورة أو حتى بعد الاستقلال: هو أدب جزائري خالص ما دام كتّابه جزائريين وموضوعه الجزائر بآلامها وآمالها وعاداتها وتقاليدها وكل ما يمت للجزائر والجزائريين بصلة... فعندما أراد الفرنسيون وبعض العرب المتزمتين* إلحاق

[1] عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر،الجزائر، 2002، ص59.

* يقول الروائي المغربي: مبارك ربيع صاحب رواية "الطيبون" و "رحلة الحب والحصاد" وغيرها: إن هذا الأدب أدب فرنسي بحجة أن الأدب ينسب إلى لغته و ليس إلى جنسية صاحبه ويؤكد: الأدب تقليدا ينسب إلى لغته: في حوار أجراه معه جهاد فاضل في كتابه: أسئلة الرواية: الدار العربية للكتاب، مصر، دط، دت، ص189.

هذا الأدب بأدبهم الفرنسي وأوجدوا صلة بينه وبين أدب ألبير كامو، ردّ محمد ديب " أن هذا الأدب عربي الروح، جزائري الشخصية وإن كان فرنسي اللغة"[1].

- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

رغم تأخر السرد الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية انطلاقا من مسارها التاريخي عن نظيرتها في المشرق والمغرب العربيين، بل ونظيراتها ذات اللسان الفرنسي في الجزائر، فإنه لا يكاد ينكر أحد التراكم الحاصل في الرواية الجزائرية منذ منتصف السبعينات إلى اليوم ممّا أهّلها كي تشغل مكانة متميزة في خارطة الإبداع الروائي والأدبي، الأمر الذي لفت إليها الأنظار قراءً ونقادًا فحفّزت هؤلاء وأولئك على اكتشافها قراءة ودراسة.

يكاد يجمع جمهور الدارسين والنقاد على أن "ريح الجنوب"1971م لعبد الحميد بن هدوقة هي "أول رواية جزائرية ناطقة بلسان الأمة: اللغة العربية "[2]،

[1] محمد ديب: الدار الكبيرة – رواية– ترجمة: سامي الدوربي، دار الهلال، القاهرة، 1970، ص09 (من المقدمة).

[2] د.عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص196.

وككل فن كان لها بدايات وجذور تمثلت في: حكاية العشاق في الحب والاشتياق[1] لمحمد بن إبراهيم* المدعو: "الأمير مصطفى" كتبها سنة 1849م، وقد عثر عليها "أبو القاسم سعد الله" مخطوطا بالمكتبة الوطنية وحققه وطبعه سنة 1977م وجنسه بـــ: "رواية شعبية جزائرية"، وعنونها بـــ:" حكاية العشاق في الحب والاشتياق" يقول عنها في مقدمة الرواية:

"عثرنا على رواية أدبية تاريخية مخطوطة برقم 1923 بالمكتبة الوطنية بالجزائر عنوانها "حكاية العشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس بنت التاجر"، وهي رواية تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين، وقد كتبت بأسلوب رقيق جمع بين النثر الصافي الذي يكاد يكون فصيحا والشعر الملحون، ولا نعرف أن أحدا قد تعرض لها بالدرس

[1] تحكي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" قصة حب جمعت بين ابن ملك أصابه حزن شديد لفراق والده الذي ترك له وصية دعاه فيها إلى التحلي بالأخلاق الحميدة، والابتعاد عن العشق، وحفظ نفسه من حباله، وبين زهرة الأنس ابنة التاجر، التي اعتكفت الدار، ولزمت العزلة بعد وفاة والدتها، فيحضر لها والدها بعض الجواري كي يعلمنها الشعر والغناء بغية إخراجها من الحزن، أما ابن الملك فيقنعه نديمه "حسن" للخروج في رحلة صيد كي يخفف عنه، وفي هذه الرحلة يسمع ابن الملك، الذي – يبدو انه الأمير مصطفى– طربا قادما من إحدى الدور، وعندما يسأل أحد العطارين يدرك أنها دار "زهرة الأنس" التي تتمتع بجمال يخجل الشمس والقمر، فيتعلق بها ويبحث عن الوصال معها، أما "زهرة الأنس" فإنها تغرم به ويغمى عليها من فرط العشق.

يتحقق الوصال بين العشيقين، وتتم بينهما الزيارات والمراسلات ونظم الشعر، إلى حين حضور البربري الذي كان يود "زهرة الأنس" في حياة والدتها فيسعى إلى إفساد العلاقة ويربك وصال الحب بين "زهرة الأنس" وابن الملك، غير أن، الأمر ينتهي بعودة الصفاء ورجوع "زهرة الأنس" إلى ابن الملك/ الأمير مصطفى.

* الأمير مصطفى:(محمد بن إبراهيم) ولد بمدينة الجزائر سنة 1806م عانى الاحتلال الفرنسي الذي صادر أملاكه واضطهده، كان جده (مصطفى باشا) دايا على الجزائر (1795–1805) أما والده فكان مناضلا سياسيا منذ 1830م، أدخل السجن و توفي سنة 1846م.

أو النشر، لذلك رأينا أن ننفض عنها الغبار، ناشرين إياها بين أيدي القراء والباحثين لعلها تنال لديهم حظا من العناية والدرس"[1].

وقد اعتبرها عبد القادر شرشار* "أول نص سردي عربي جزائري ظهر للوجود في مطلع العصر الحديث (1845)، وبذلك سبق "زينب" بأكثر من ستين سنة"[2].

ويرى فيها بعضهم أنها "مزج بين الدارجة الجزائرية والعربية الفصحى وقد جسّدت التفاوت الطبقي والحب الصادق، وبعض مظاهر اللهو والفجور..." اختلطت فيها القصة الشعبية بالصيغة الروائية ذات النفس الطويل"[3]، ويعلق الدكتور: عمر بن قينة عن القيمة الفنية لها قائلا: " ربما بدا منّي ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله، لأنها طموحة إلى النضج الفني وصدق اللهجة وحرارتها وتوتر العواطف وشفافيتها"[4].

إننا لا نرمي هنا إلى مسألة السجـــال العربي حول أول روايـــة عـــربية، أو نريد طرح فكرة (الأسبق)[5]، لأنها فكرة عقيمة سوف تدخلنا في اللاجدوى

---

[1] محمد بن إبراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق: الدكتور أبوالقاسم سعد الله، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1977، ص5.

* ناقد وأكاديمي جزائري.

[2] زهور كرام: الرواية العربية وزمن التكوّن من منظور سياقي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص28.

[3] د.عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة و الطويلة)، دار الأمة، الجزائر، 2009، ص188.

[4] المرجع نفسه: ص188.

[5] لقد ظهرت على الساحة النقدية العربية أسئلة بداية الرواية العربية، فهناك طرح حول رواية خليل الخوري "وي، إذا أنت إفرنجي "، اللبنانية، 1859، ورواية عفيفة كرم "بديعة وفؤاد" السورية 1906، الأمر الذي أبعد عن الذهن العربي الرأي النقدي السائد الذي تعود اعتبار "زينب" 1914 أول نص روائي عربي.

لأن نظرية الأدب مفتوحة على المحتمل "بالإضافة إلى أن الاعتقاد بفكرة النص الروائي العربي" الأول" يجعل بعض الطروحات النقدية العربية تعزز فكرة المركزية وتبني عليها طروحات أخرى، قد لا تمت بصلة إلى المعرفة التي تستوجب روح التفاعل والحوار والنقاش المفتوح على المحتمل"[1].

وإنما نسعى للتنويه إلى وجود نص سردي جزائري يستدعي قراءته قراءة مختلفة واعية تعيد النظر في الأشكال السردية- الروائية التأسيسية- ففي حين يرى فيها بعضهم أنها "تبقى من المحاولات البدئية التي كان أصحابها يتحسّسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارستها "[2]، نتفق مع من يرى " أنها تجربة نصية تشكلت من ذاكرة المتخيل السردي العربي، مع انفتاحها على مكونات التعبير الروائي"[3].

أمّا "غادة أم القرى" 1947 لأحمد رضا حوحو فقد تحدّث فيها عن معاناة المرأة الحجازية من الحرمان والقهر وقد رأى أن المرأة الجزائرية لا تقل معاناة وبؤسا من المرأة الحجازية، لذلك راح يقدّم لها هذا الكتاب، أما العمل الثالث الذي يرى فيه الدارسون أنه من البذور الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية فهو"الطالب المنكوب"1951 لعبد المجيد الشافعي وهي تصور رحلة طالب في "تونس" كاد يؤدي به حب فتاة إلى الإغماء بالإضافة إلى "الحريق" 1957 لنورالدين بوجدرة و"صوت الغرام" 1967 لمحمد المنيع وهي أعمال لا يمكن اعتبارها أعمالا روائية لعدم اكتمالها الفني وسذاجة اللغة ونمطية الطرح

[1] زهور كرام: الرواية العربية وزمن التكوّن من منظور سياقي، ص9.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص7 (من المقدمة).

[3] زهور كرام: الرواية العربية وزمن التكوّن من منظور سياقي، ص23.

و" لا يمكن عد العملّين الأخيرين إلا قصتين مطولتين ليس غير... لأن الرواية أكثر تفصيلا وأوسع نظرة وأشمل في الزمان والمكان"[1].

وعود على بدء: "ريح الجنوب*" لصاحبها عبد الحميد بن هدوقة 1971 هي الانطلاقة الفعلية والبداية الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

يدور موضوعها حول تصوير العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري وحول صورة الريف الجزائري بعد الاستقلال و" نفيسة بطلة الرواية وتزويجها هو الحدث الرئيسي فيها "[2].

لقد تناولت إذن: موضوعا اجتماعيا ومحورا هاما في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال المرأة والريف، إضافة إلى ما يتعلّق بهما من وسائل أخرى، وقد جرى الروائيون من بعد ابن هدوقة على نهجه وحاولوا فكتبوا الرواية متناولين النواحي الاجتماعية والإيديولوجية، وقد جاءت بعدها رواية هامة تعتبر مؤسسة للفن الروائي الجزائري هي رواية "اللاّز" للطاهر وطار سنة1974 " ليمتاز القاص والروائي المعاصر باشتداد شعوره إزاء المسيرة التي تسيرها بلادنا نحو الاستقلال"[3].

ثم توالت الكتابات الروائية الجزائرية لكتاب كثر أمثال: عبد الملك مرتاض، رشيد بوجدرة، واسيني لعرج، جيلالي خلاّص، محمد العالي عرعار، أحلام مستغانمي وغيرهم، وبدأ السرد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية

[1] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص117.

* عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1971.

[2] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص23.

[3] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص119.

يكتسب سمات الظاهرة الأدبية لتزايد الأقلام المهتمة به؛ ففي كل مناسبة تطالعنا أقلام متميزة مثل: عز الدين جلاوجي، مراد بوكرزازة، كمال بركاني، ياسمينه صالح، زهرة ديك وأسماء أخرى من كتّاب الرواية الجدد الذين يمثلون رافداً غنياً للرواية الجزائرية وتنوعا لمضمونها الحكائي بلسان عربي رغم التفاوت الفني في نصوصها.

خلاصة:

إذا كنّا نتحدّث عن أدب مكتوب باللّغة الفرنسية أو باللّغة العربية فذلك لا يعني أنّنا نبني أسوارا بين هذه الآداب أو أنّنا نقرّ بالانفصال وخلق الهوّة بينها، فالأدب الجزائري بما فيه الفن الروائي الذي نحن بصدد الحديث عنه أدبا واحدا، يمثل كتلة إبداعية موحّدة بغض النظر عن الظروف التي استوجبت استخدام هذه اللغة أو تلك.

الفصل الثاني:

رواية الأزمة بين النشأة والتطور

المبحث الأول:

تقييم رواية الأزمة

المبحث الثاني:

إيديولوجية رواية الأزمة

المبحث الثالث:

المنحى الإيديولوجي من خلال سميائية العنوان

المبحث الرابع:

العلائق والدلالات بين العنوان والمتن الحكائي

تمهيـــد:

لا يمكن أن نجيب على السؤال التالي: كيف تجلت الأزمة في الرواية الجزائرية المعاصرة ؟.- وهو سؤال محوري تترتب عليه أسئلة أخرى – دون أن نبين مفهوم الأزمة في اللغة لغاية ستتضح في حينها.

فجاء في لسان العرب ما يلي:

الأَزْمُ: شدة العَضِّ بالفم كله. الأنياب هي الأَوْازِمُ وَالأَزْمُ: القطع بالناب والسكين وغيرهما. أَزَمَ إذا عَضَّ، والمصدر هو: الوَزْمَةُ والأَزْمَةُ.

(وفي حديث مجاهد أنَّ قريشاً أصابتهم أزمة وكان أبو طالب ذا عيال...).

ويقال: أَزَمَ عليهم الدهر والعام: يَأْزِمُ، أَزْمًا وأُزُومًا: اشتد قحطه وقيل: اشتد وقلَّ خيره، والسنة أَزْمَةٌ وأَزَمَةٌ وأُزُومٌ. آزمة والأَزَمَةُ: السنة المجدبة.

والأزمة هي: الشدة والقحط "[1].

غير أن المعنى الذي نريده لا يختلف كثيرا عن هذا، فشدة القحط وقلة الخير موجودة لكنها لم تكن ظاهرة طبيعية من عند الله كي نتقبلها أو نصبر عليها وإنما جريمة اشتركت في تنفيذها أطراف عديدة وكان ضحيتها الوحيدة في كل مرة، الجزائر، أرضا/ وناسا.

فكلمة الأزمة التي ورد ذكرها في عنوان هذه الأطروحة تحمل معنى شدة القلوب وقسوتها وقحط الضمائر الإنسانية وجدبها لذلك وسمت رواية هذه الفترة برواية الأزمة، لأنها استطاعت أن ترصد أغلب – إن لم نقل كل- مظاهرها

[1] العلامة ابن منظور: لسان العرب المحيط – المجلد الأول، مادة (أزم)، ص57.

وتصور جل انعكاساتها وآثارها، ونحن إذ نقول هذا، لا نريد الوقوف عند طبيعة السياسة وحقيقة الإرهاب والأحداث التي عرفتها طيلة عشرية كاملة، لأنه سيأتي الحديث عنها في الفصل الموالي.

وإنما لنؤكد حقيقة؛ وهي اهتمام هذه الرواية بواقع الجزائر المضطرب والاقتراب منه اقترابا جعلها حقيقة بأنّ تُوسَمْ بـــ: رواية الأزمة الجزائرية.

المبحث الأول: تقييم رواية الأزمة

إن تسعينات القرن الماضي كانت عشرية لها تأثير كبير وتميّز قوي ليس فقط في المجال السياسي وما طبعه من عنف وإرهاب أقل ما يقال عنه أنه كان دمويا، بل أيضا لأنها كانت عشرية التحوّل نحو كتابة روائية جديدة وميلاد متون سردية فرضتها الظروف التي عصفت بالجزائر المعاصرة، في هذه المرحلة التي عرفت إعلامياً بالإرهاب، لذلك كان من المنطقي أن تُوسَم هذه الكتابة الروائية الجديدة* بسمات المرحلة ذاتها فمن أشهر ما أطلق عليها "الرواية التسعينية، رواية المحنة، رواية العشرية السوداء، محكيات الإرهاب، رواية العنف، رواية المعارضة، رواية الشباب، رواية ثورة العنف، الرواية التسجيلية الجديدة، الأدب الإستعجالي، رواية الأزمة.

أمّا عن اختيارنا للتسمية الأخيرة ألا وهي "رواية الأزمة " فلقربها الشديد من المعنى الذي نريد الحديث عنه في الروايات المدروسة، علما أن أكثر المصطلحات السابقة الذكر لم يتفق عليها النقد الروائي بعد، فجاءت أغلبها أقرب إلى طابع الوصف و وجهات نظر النقاد، ثم إن الظروف التي مرّت بها الجزائر في تلك السنوات كانت حاملة لمعنى الأزمـــة أكثر من أي معنى آخـــر، لذلك تعمدنا في البداية الوقوف عند هذه اللفظة في اشتقاقها اللغوي عند العرب الذي وجدناه شديد الصلة بتسعينات الجزائر، بل هناك تطابق شديد في المعنيين (اللغوي، وما عرفته جزائر التسعينات)، ثم إن معناها اللغوي لا يخصّ الفرد

* نعنى بهذه الكتابات الروائية تلك التي ظهرت خلال عشرية التسعينيات واتخذت الأزمة السياسية والاقتصادية... التي عرفتها الجزائر في هذه الفترة سؤالا لمتنها الحكائي، وقد نشرت في معظمها باللغة الفرنسية ضمن مجلة " الجيري ليتيراتور– اكسيون ". Algérie . Littérature / action

كشخص، فالقحط والجـــدب والشقاء يعـــود على الجماعة كاملـــة أو القوم مجتمعين، فالأمر موصول بمجتمع كامل أو لنقل دولة بأسرها، كحال الجزائر في هذه الفترة.

ولا نريد الانتقال إلى العنصر الموالي دون أن نتبنى موقفا نقديا إزاء هذه الروايات التي قرأنا أغلبها إن لم نقل جميعها.

المطلب الأول: إشكالية تصنيف الرواية الجزائرية التسعينية

لقد أحيطت الرواية الجزائرية التسعينية بكم لا منتهي من الانتقادات والنعوت التي تكاد تجمع على إخراجها من دائرة الفن الروائي عند بعض النقاد والدارسين داخل الجزائر وخارجها، أشهرها مصطلح الأدب الإستعجالي الذي أطلق أول مرة في فرنسا على رواية الأزمة الجزائرية المكتوبة بالفرنسية: وهو مفهوم يرى فيه "إبراهيم سعدي" أنه "يعكس نظرة تسعى إلى ربط الرواية بحاجات السوق"[1]، وليس بخافٍ أنّ ما تحمله مفردة (الإستعجالي) يعطي الأولوية للتسرّع في التسجيل على حساب النواحي الفنية والجمالية للرواية، وهي بهذا المعنى الفرنسي الذي أطلق فيما بعد على رواية الأزمة المكتوبة باللغة العربية أيضا تعني " الرواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافدا لها ودافعا إلى قراءتها ولذلك يمكن ربما تسميتها بالرواية الصحفية"[2]، و يقرّ بشير مفتي وهو واحد من كتاب هذه الرواية في الجزائر بهذه القناعة قائلا " تفاعل الأدب الجزائري مع عشرية الأزمة الأمنية والحرب

[1] د.إبراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، ضمن الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس، ط6، 2003، برج بوعريريج، الجزائر، ص24.

[2] المرجع نفسه: ص24.

الأهلية، وكتبت المئات من الروايات باللغة الفرنسية والعربية، غلب عليها في تلك اللحظة الطابع الإستعجالي والتسرّع، وكذلك طغيان الرؤية الإيديولوجية والأسلوب المباشر، أي تلك الكتابة التي تقف مع طرف دون طرف آخر، فنجد من يوالي السلطة كتب روايات تدين الإسلاميين الإرهابيين، مثل: رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، رشيد ميموني، بوعلام صنصال... إلخ، وتدافع عن الجيش الذي أوقف المسار الانتخابي، ولم يترك التجربة تذهب إلى أبعد حد. ومن كان يرفض توقيف المسار الانتخابي عام 1992م عندما فازت به الجبهة الإسلامية للإنقاذ بأغلبية ساحقة، كتب ضد السلطة العسكرية، مثل: الطاهر وطار، أحميدة العياشي، سليمة غزالي... الخ"[1]. بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين أكّد تفاعل الأدب مع واقعه وتاريخه الحاضر مستدركا "هناك في الغرب ما يسمى: "أدب الحدث" (la littérature de l'actualité)، لكن نعرف أنه أدب أقلّ قيمة، جماليّا وفنيّا، وهو مثل الكتب التي تهتم بقضية الساعة والراهن، لتقدم فقط شيئا يشبه الوجبة السريعة قبل الإفطار الحقيقي"[2]. غير أننا نرى رأيا مخالفا؛ ففي هذا المصطلح تصنيف مجحف –وإن لم يكن متعمدا– أطلق جزافا يسعى– من دون قصد– إلى التقليل من قيمة هذا الفن الروائي الراهن، حتى لنجد كاتباً مثل أمين الزاوي يصرّح قائلا: "إنّ ما كتبته شخصيا في رواياتي الأخيرة بالعربية (الرعشة) و(رائحة الأنثى) أو ما كتبته بالفرنسية حاولت أن أقطع علاقتي مع ما أسميه بأدب الاستعجالات القائم على الملاحقات الواقعية الصحفية، وأن أكتب الجزائر الحديثة والمعاصرة من خلال دراسة تاريخ

[1] بشير مفتي: سيرة طائر الليل نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص90–91.

[2] المرجع نفسه، ص93.

الذهنيات الجزائرية في فهمها للديني والسياسي والسلطوي "[1]، فهل يعني هذا أن رواياته التي سبقت (الرعشة)، (رائحة الأنثى) اتسمت فعلا بالاستعجالية ؟ ربما.

ما دام هذا الاعتراف يحمل هذه الدلالة ضمنيا وإن لم يذكرها صراحة، غير أننا لا نريد بأي حال من الأحوال أن نقوّل الرجل ما لم يقله ومطيتنا في ذلك أن ما يؤخذ من سياق الكلام عند العرب يعادل ما يفهم من صياغه، ورغم ذلك لا يمكن أن نعمّم سمة بالاستعجالية على كل الأدب التسعيني، فمعايشة الروائي للأحداث التي استمد منها متنه الحكائي لا تعني أنّ ما كتبه بالضرورة استعجاليا "وهي صفة تطلق على النص الواقعي بما يمتاز به من تدليل متسارع وتقليص البعد بين أنوية السرد الوظيفة والفعل"[2].

فإذا كان هذا النوع من الكتابة الروائية قد واكب الأزمة واتخذها سؤالا مركزيا، فليس مخوّلا لنا أن نتهم هؤلاء بالرداءة أو نسيء الحكم على أدبهم فحسبهم أنهم سُكنوا بآلام الجزائر في وقت كانت في حاجة ماسّة إلى الكلمة الصادقة والتجربة الإبداعية، مهما كانت بسيطة، وحجة أولائك الذين انتقدوا أدبهم كانت (الروائي الحقيقي لا يمكنه أن يكتب أثناء الأزمة فهو ينتظر اتضاح الرؤية واستقرار الأوضاع).

فهل انعدام الاستقرار في مجتمع ما، يفرض بالضرورة انعدام الرواية في أدب هذا المجتمع ؟ بحجة أن هذه الأخيرة تحتاج إلى نضج الأحداث، ووضوح الرؤية !

---

[1] أمين الزاوي: جريدة الشروق، ماي2001، العدد159، ص14.

[2] مجموعة من المؤلفين: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط1، 1992، ص102.

نعتقد أن الأمر على النقيض تماما فتاريخ الأدب العالمي أكّد أن الفن الروائي كان وليدا شرعيا للثورات القومية البرجوازية في أوروبا، بمعنى أن جذور هذا الفن لم تنبت في أرض مستقرة، وعليه فلا يمكن أن نرمي هؤلاء الروائيين بالسطحية أو التسجيلية والاستعجالية لمجرد أنهم كتبوا الأحداث المأساوية زمن حدوثها.

" فمما لاشك فيه أن هناك رواية جزائرية ولدت أثناء الأزمة كان أصحابها شباباً عبّروا عن جراحات ذواتهم ولكن من منطلق واقع معيش"[1]، ولا عجب في ذلك مادامت الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع واحتواء له والأكثر قدرة على التعبير عنه، والأمر هنا لا يخص رواية الأزمة فحسب، فإذا عدنا للرواية الجزائرية منذ مطلع السبعينات، لوجدناها انطلقت من منطلقات واقعية إيديولوجية سياسية، فإذا كانت الثورة سواء في تبنى مبادئها والدفاع عنها وتمجيدها وتخليد مآثرها، أو بنقدها وتسجيل نقائصها وعيوبها، سؤالا محوريا في المتن الروائي في السبعينات والمرجعية الأم له، وإذا كان تبني الواقعية الاشتراكية أو التنصّل منها بعد وفاة الرئيس "بومدين" قد مثّلا محاور هذا المتن حتى أواخر الثمانينات، فلا ضير أن تكون الأزمة في التسعينات هي المحور الأساسي والسؤال الأول للمتن الروائي، فالأمر يحمل صفة التشابه فهذا الأدب كما يرى "عيسى شريط" (ظاهرة صحية تستدعي الدعم والتشجيع)[2]، بدل المهاجمة والإحباط.

[1] السعيد بوطاجين ضمن: جريدة الشروق، ماي2001، العدد159، ص15.

[2] عيسى شريط، عندما يتحول النقد إلى جعجعة بلا طحين:
http://www.montada.elkhabar.com/showthread.php?2628%DA%E4%CF%E3%c7/10:45-20-01-2013

فمن الطبيعي أن يبحث روائيو هذا الجيل* عن كتابة جديدة تجاوزت النماذج التقليدية التي مثّلها روائيو السبعينات ومنتصف الثمانينات أمثال "عبد الحميد بن هدوقة" و" الطاهر وطار" و"رشيد بوجدرة"، الأمر الذي جعل الأخير يعترف بأنّ الرواية الجزائرية الجديدة التي يكتبها جيل التسعينيات "عرفت تغييرا أساسياً ومركزياً في الأسلوب، فالمواضيع التي يتطرقون إليها أصبحت عكس المواضيع التي عالجناها والرؤية غير الرؤية التي واجهتنا نحن، كذلك الكتابة، واللغة بشكل خاص إنها تغيّرت كثيرا أصبحت لغة سريعة وهذا لا يعني أنها لغة مستعجلة"[1].

ومع هذا لا ننكر بعض التسجيلية أو التوثيقية التي وجدناها عند بعض الروائيين، غير أنها مقبولة إلى حدّ ما وفي هذا الشأن تصرّح آمنة بلعلى قائلة: "لا نراها تتعارض مع المتخيل لأنها أحد مستوياته أو تجلياته فقد لاحظنا أن هناك وعيا بضرورة تغيير الكتابة الروائية "[2].

انطلاقا من هذا: كيف يمكن أن نصنّف الرواية الجزائرية في فترة التسعينات؟

نظرا لتغيّر الكتابة الروائية في هذه العشرية والتي ظهرت ملامحها عند "مرزاق بقطاش" عندما صدّر روايته (عزوز الكابران) قائلا " قيل عن أحداث الخامس من أكتوبر1988 بأنها من صنع السلطة وأي ما كانت الخلفيات

* إذا اعتبرنا أن الجيل مرتبط بكل عشرية.

[1] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتمائل إلى المختلف، ص153، نقلا عن: رشيد بوجدرة، حوار معه في مجلة الاختلاف،ع1، الجزائر، جوان2002، ص28.

[2] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتمائل إلى المختلف، ص153.

وأسبابها ودوافعها فإنّ الشعب الجزائري هبَّ ليقول كلمته ويعلن رفضه لمحتكري الرأي الواحد"[1].

هل يمكن استنادا لهذا الاعتراف الشجاع المبكّر: أن نعتبر هذه الرواية راوية سياسية؟!.

بما أنها اتخذت موقفاً ضد إيديولوجية السلطة الحاكمة ذات الحزب الواحد، والأمر ينطبق على الرواية التسعينية التي تحرّرت من كلاسيكيات الرواية السبعينية التي طالما كانت معبرة عن حال إيديولوجية السلطة. فإذن؛ مادام الموقف السياسي حاضرا بقوة فيها، وبما أنّ الأفكار السياسية تلعب فيها الدور الغالب أو المهيمن* وما دامت تطرح أزمة السلطة والديمقراطية والحرية كنتيجة طبيعية للتحولات السياسية في التسعينات هل يمكن- والحال هذه- أن نعدّها رواية سياسية إذ واكبت الأزمة وأرّخت لسنوات الجمر- المأساة الوطنية - "هذه الأخيرة التي فرضت تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية "[2].

ولأن الواقع الاجتماعي كان حاضرا بقوة بكل تناقضاته ومفارقاته وجد الروائيون أنفسهم اليوم مجبرين على الخوض فيه، أكثر من كونه ترفا روائيا مغريا بالكتابة الإبداعية، فالرواية كما يرى بعض النقاد " حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية "[3].

---

[1] مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989، الغلاف.

* الرواية السياسية عند أغلب النقاد والدارسين هي التي تمثل فيها الأفكار السياسية هذا الدور.

[2] عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية، متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، العدد 03، جويلية، 2010، ص151.

[3] ينظر: عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع، الفكر العربي، العدد 25، كانون الثاني، 1982، ص390.

فمثلا محمد ساري في روايته "الورم" التي كتبها سنة 1995م راح يصفها بالواقعية لأن " وقائع كثيرة مشابهة لأحداث الرواية حدثت فعلا في مناطق متباعدة من الوطن، وكثير من القرّاء اندهشوا لقوة التشابه بين أحداث الرواية وبين ما يجري في الواقع"[1].

ومن أجل تصوير هذا الواقع تصويراً دقيقاً، كي لا نقول مطابقاً يعترف حول الرواية نفسها قائلا:" انطلقت من مجموعة معطيات وتنقّلت عبر عدة مناطق وأحياء ومدن وكانت هي أساس الرواية لجمع المعلومات... وأحداث الرواية واقعية بما في ذلك المعتقل، فهناك شخص حدّثني عن ظروف المعتقل والمعاملات السيئة التي يعانيها المساجين هناك في الصحراء، هذا بالإضافة إلى استنادي إلى معلومات استقيتها من تجارب أحد ضبّاط الجيش الذي كانت لديه تجربة في هذه المعاقل..."[2].

إن هذا الاعتراف يؤكد أن هذه الرواية وغيرها من الروايات قد أرّخت لهذه المرحلة وراحت ترصد الواقع بكل تفاصيله وجزئياته وتكشف "رغبة الروائيين في تصوير معاناة الجزائر والجزائريين في ظل الأزمة "[3].

هذه الأزمة التي يرى فيها النقاد أنها لم تعد "مجرد أزمة تحوّل عابرة حتّمها تبدّل المزاج الجماهيري، بل كانت في الأساس أزمة تحوّل شاملة لفّتْ جميع الصُعد السياسية والاقتصادية والاجتماعية تجاه حال جديد (غاب فيه نظام

[1] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية– من المتماثل إلى المختلف– ص148، نقلا عن: حوار الخير شوّار مع محمد ساري في اليوم الأدبي.

[2] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية– من المتماثل إلى المختلف– ص147، نقلا عن: حوار فتيحة زمامش مع محمد ساري: الخبر الأسبوعي،(حوارات).

[3] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف– ص84.

شمولي بديل)، فتح معه الباب واسعا أمام تداعيات خطيرة نالت من كنه المسار الخاص الذي اتبعته الجزائر منذ الاستقلال، الأمر الذي كوّن منذ بداية الأزمة رأيا مفاده أنها ستطول وتفرز معها تداعيات ومضاعفات خطيرة تغذيها المطالب الشعبية الراغبة في التحول "[1].

فهل يمكن بعد هذا أن نعتبرها رواية واقعية / اجتماعية ؟!

أمّا "جعفر يايوش" فقد اختار لها تصنيفا مختلفا حيث جعلها ضمن الرواية المابعد– الحديثة– كونها تجاوزت الأطر الكلاسيكية والموضوعات التي تغنّت بها رواية السبعينات ومنتصف الثمانينات فقد؛ حاولت نقد الواقع الاجتماعي والسياسي من زوايا متباينة، مما دفع إلى توظيف أدوات فنية متنوعة وكونها رواية ما بعد حديثة، فموضوعاتها تنحصر في جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة، وصورة المدينة، موضوع الثالوث الاجتماعي (الجنس، السلطة، الدين) بالإضافة إلى صراع القيّم ومشكلة الهوية والانتماء والتاريخ، والموت زمن الإرهاب*.

[1]صالح فيلالي: إيديولوجيات الحركة الوطنية الجزائرية، الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999، ص79.

*ينظر: مجموعة مؤلفين: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، ص13.

فهل كون هذه الرواية ترفض الشخصية البطلة والوحدة المكانية والنهاية المغلقة وتدعو إلى كثافة الضمائر والتلاعب بالأزمنة والميل إلى الواقع المأساوي، وغيرها من خصوصيات هذه الرواية المابعد حديثة**.

هل هذا كفيل بأن نصنّف رواية التسعينات بالرواية المابعد حديثة ؟، وهل من الجائز أن نصنف رواية واحدة بتصنيفات مختلفة في الوقت نفسه؟

فمثلا إذا أخذنا رواية من روايات هذه الفترة فهل يمكن أن نقول عنها أنها رواية سياسية واجتماعية وواقعية، وربما نضيف تاريخية أيضا؟ إذا اعتبرنا الفترة التي اشتغلت عليها جزءا من تاريخ الجزائر المعاصر.

يبدو الجواب مستعصيا الأمر الذي يطرح سؤالا إشكاليا يتعلق بـــ: ماذا تقول الرواية قبل السؤال كيف تقول الرواية؟ فالأمر عائد إذن: إلى الموضوع الذي يطرحه الروائي لحظة الإبداع الروائي.

فهذا الروائي قد وجد نفسه مهموما بالقضايا اليومية والوقائع الحياتية لمجتمعه ووطنه وذاته، فالأمر إذا راجع إلى ارتباط الفن الروائي الجزائري التسعيني بالحركية الاجتماعية والسياسية، فكانت الرواية صورة لهذه الوقائع

** ظهرت الرواية المابعد حديثة حسب "جياني فايتمون" بسبب عاملين هما:

1. نهاية الهيمنة الأوروبية على مجمل العالم.
2. تطور وسائل الإعلام التي اهتمت بالثقافات المحلية للشعوب والتي كان من أهم عوامل ظهورها:

- انحصار المد الواقعي والتحول عن الالتزام الإيديولوجي (بخاصة بعد سقوط جدار برلين) وكذا ما عرفته الجزائر من تحولات عميقة بداية من أكتوبر 1988.
- إعادة النظر في القيم المتعارف عليها (أخلاقية، سياسية، جمالية) المتعلقة بالأعمال الروائية.
- ظهور التأمل الفلسفي والفكري الأمر الذي أدى إلى ظهور الرواية الفلسفية والفكرية.
- ابتعاد الروائي عن تصور الواقع كما هو إذ بدأ بخلق الرموز التي تشكل دلالات لا حصر لها.
- ظهور التجارب الفنية الجديدة فهي دعوة إلى التجديد والابتعاد عن الكلاسيكيات القديمة.

ينظر: مجموعة مؤلفين،: أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق، جعفر يايوش، ص16.

وتلك القضايا وقد كانت ملهمة له لكن ليس باختياره أو حسب رغباته وأهواء نفسه، وإنما إلهام أملاه الواجب وحتمّته الظروف الوطنية التي كان من الضروري أن تخلد الجزائر المعاصرة بكل جراحها وتناقضاتها وعلامات الاستفهام فيها.

المطلب الثاني: الكتابة عبر النوعية[1]

عود على بدء: بأي كيفية أو طريقة إذن يمكن أن نجد جوابا مقنعا في حلّ إشكالية تصنيف رواية الأزمة؟

إنها إشكالية تعاني منها هذه الرواية في الجزائر لكنها ليست معزولة ولا منقطعة عمّا تعانيه الرواية العربية منذ ظهورها، "ولكن يبدو أنه تمّ استئناف الاهتمام بهذه المسألة– مسألة التصنيف–، في العقود الأخيرة بعد ركود طويل، ويعود هذا الاستئناف إلى ثلاثة تحولات كبرى حسب رشيد بنحدو*:

فمن جهة أولى، وبعد أن استقرت في الوعي النقدي الحداثي الغربي (وحتى العربي) فرضية تدمير الحدود بين الأجناس ومن ثم تنافذها فيما بينها، وذلك منذ تأملات بينيتوكروتشي benettocroce وسطيفان مالارمي stéphane mallarmé وموريس بلانشو Maurice blanchot وسواهم، أكدت الشعرية المعاصرة أن فرضية التدمير هذه تقتضي الإلمام المسبق والعميق بخصوصية كل جنس على حدة، المتمثلة في نوع من الهيمنة الشكلية التحكّمية التي تنظم تكوينيا إنتاج أي نص أدبي.

---

[1] هي الكتابات التي تسقط الحدود بين الأنواع الأدبية حسب تعريف ادوار الخراط .

* دكتور وباحث في كلية الأدب، فاس – المغرب –

ومن جهة ثانية وبعد أن تمّ النظر إلى مسألة الأجناس باعتبار تعلقها بإشكالية نمذجة الخطابات انتقلت الشعرية إلى العناية بتوضيح العلاقات النوعية التي تعقدها فيما بينها النصوص والأجناس ومن جهة ثالثة، وبأثر من النظرية التداولية، بدأ ينظر إلى الأجناس من حيث هي نماذج وقواعد تفاعلية تنظم سيرورة التواصل"[1].

فكثيرا ما تسمع النقّاد والدارسين أو حتى القرّاء البسطاء بعد قراءة رواية ما، يقولون بأنها رواية تاريخية أو سياسية أو اجتماعية أو واقعية أو... ولا يمكن إلا أن نقتنع بهذه التصنيفات**، كون الرواية – مادامت نثرا– يمكن أن تقبلها كلها مجتمعة، إذ لا يمكن أن توجد رواية واحدة تتحدث عن موضوع واحدٍ بعينه، فالضرورة تقتضي موضوعات أخرى وإن كانت ثانوية أو غير مهيمنة على المتن الروائي بنفس قوة ودرجة الموضوع الرئيس.

فإذا أخذنا إحدى روايات التسعينات يمكن أن نصنّفها بالرواية السياسية أو التاريخية أو الواقعية أو الاجتماعية بحسب الجانب الذي ننظر إليها منه، وهو

[1] مجموعة مؤلفين: الرواية المغربية وقضايا النوع السردي، أعمال الندوة العلمية الوطنية التي نظمها فريق البحث في مشروع protars3، جامعة ابن طفيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، 24 و25 ابريل 2008، منشورات دار الأمان، الرباط المغرب، ص42–43.

** في مسالة التصنيف: استعمل النقاد والدارسون عددا من المصطلحات لتصنيف الرواية سواء من حيث المضمون الذي تعبر عنه أو من حيث الشكل والتقنيات السردية التي استخدمت في البناء، ومنهم من صنفها بالنظر إلى طولها وحجم ما فيها من الحوادث والشخوص واتساع المدى السردي، ولقد ذهب موريس بلانشو إلى القول بـــ" هلامية" الأنواع واستحالة تحققها لأن الكاتب مهما حاول الإخلاص لمقولة النوع فهو يكتب نصا تتداخل فيه كل الأنواع و تتجاور و تبعا لذلك فليست " الأنواع" سوى خدعة كلاسيكية آن الأوان لعدم تصديقها والعمل على تجاوزها، يرفض الروائي انتماء نصه إلى الأنواع الروائية لأنها وليدة الماضي الأمر الذي أدى إلى إلغاء فكرة النوع الروائي من ذهن الروائي الذي صار يكتب الرواية التي تأبى أن تكتب في نطاق سردي معين أو أن تخضع لقواعد نوع روائي خاص من الأنواع التقليدية المعروفة، و صارت الرواية " أم الأنواع" إذ هي النوع الأقدر على امتصاص كل الأنواع و إدماجها في بنيتها الخاصة، فصار كل شيء رواية ولا شيء غير الرواية، ينظر: سعيد يقطين قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود، ص 106–107.

أمر شائع في الأدب العربي فإذا عدنا إلى روايات نجيب محفوظ – باعتباره من أوائل روّاد الفن الروائي العربي والمؤسسين له– لوجدناها قد صنّفت في خانة الرواية التاريخية– بخاصة رواياته المبكرة مثل: القاهرة الجديدة، بداية ونهاية، زقاق المدق، والثلاثية... لأنها تناولت جانبا من تاريخ مصر القديم والحديث، لكنها في الوقت نفسه قد تكون روايات اجتماعية أو عاطفية كونها رصدت حياة البسطاء في الحارة المصرية، واشتملت على قصة حب أو حبكة عاطفية، فالرواية إذن: تستعصي على التصنيف لما فيها من طابع يتأبّى على أي تحديد نوعي، ويمسي النص الروائي – على حد تعبير "سعيد يقطين" نصا مفتوحا، هلاميا غير محدّد أو مؤطر، فتعالي الرواية عن التصنيف له ما يبرّره كونها جنسا أدبيا منفتح على كل البنيات والأنواع والنصوص، كما أن الروائي يرفض عادة هذه التصنيفات لأنها تزج به إلى التقليد الروائي الكلاسيكي " وبما أن الروائي يرى نفسه منتميا إلى تيّار جديد في الكتابة فإنه يقطع كل صلاته مع الرواية التقليدية وهو من ثمّة لا يكتب إلا "الرواية" أي "اللاّرواية" أو "الرواية الجديدة" أي النص المتعالي عن "الرواية" التقليدية وما يتصل بها من أفكار وتصورات ومقولات"[1].

بات من المؤكد أن الرواية من حيث هي محاكاة للواقع و نتاج للخيال، إذ اعتبرها "باختين" جنسا مفتوحا وفضاءً للتنوع الاجتماعي للغات، وتعدّد الأصوات والمواقف المتصارعة، لذلك من الطبيعي أن تكون رواية الأزمة كغيرها لا حدود لها من حيث التصنيف، لاحتمال المزج والتداخل بين الفنون الأدبية فهي ذات طابع فضفاض يتسع لفنون القول، كالأسطورة والقصة

[1] مجموعة من المؤلفين: الرواية المغربية وقضايا النوع السردي، ص27.

القصيرة والدراما والشعر وحتى الأخبار الصحفية والمقالات وغيرها، فطبيعتها متمرّدة تأبى أي تصنيف يحدّ من حريتها المتغيرة والمتنوعة.

لنخلص إلى النتيجة الآتية: "أن الهدف من الرواية هو تقديم وعي متسع الزّاوية وأن الوعي اليومي ضيّق ومحدود، وأن الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها لحدّ الآن "[1]، باعتبارها جنسا أدبيا جديدا، وشكلا له تقنياته الخاصة، إذ هي الفن الأكثر استيعابا للتجارب الإنسانية.

[1] كولن ولسون: فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص91.

المبحث الثاني: إيديولوجية رواية الأزمة

قبل أن نتحدّث عن مفهوم الإيديولوجيا أو تشكلها في رواية الأزمة نطرح السؤال التالي: كيف يجسّد الفن الروائي ثورات الشعوب وأزماتها؟.

بمعنى آخر: هل بإمكان فن روائي جديد، لم يتجاوز العقدين– كرواية الأزمة الجزائرية– أن يجسّد تلك الأزمة بشكل فني مسؤول يخدم مخيلة الأمة الجزائرية، أو... إلى أي مدى يستطيع هذا الفن الروائي أن يحدد ملامح هذه الأزمة؟ أو: كيف تقول رواية الأزمة " تجليات" الأزمة ؟؟؟

إنه سؤال هام وضروري ينبغي أن نطرحه في كل مرحلة جديدة يجتازها هذا الشعب وهذا الوطن فالإجابة عليه ما هي إلا أسئلة أخرى لكنها ضرورية ومثمرة فطالما كان السؤال المثمر أو القلق الحافز طريقا نحو التقدّم، ولأننا نؤمن أن الإبداع الفني، بكل أنواعه، قدر مشترك بين جميع الناس ولأننا لا نريد أن نعود إلى ما طرحه– طه حسين– حول: أدب الشباب وأدب الشيوخ الذي ثار حوله الجدل في النصف الثاني من القرن العشرين، أو ما عرف عند جمهور النقاد: بمسألة الخلاف بين المحافظين والمجدّدين، أو ما اصطلح عليه بـــ: (الدعوة إلى التجديد والتخلي على القديم)، فنحن في غنى عن كل ذلك لا نريد أنّ نبخس رواية الأزمة حقّها في هذا الشأن، كما لا نطمح إلى تزكيتها دون دراسة تنزلها هذه المنزلة.

إنّ الكاتبة الأمريكية "هارييت بيتشرستو" لم تتصوّر أن روايتها الشهيرة "كوخ العـــم توم" ستشعل فتيل الحرب الأهلية الأمريكية في الجنوب، ولا يمكن لنا نحن أن نقـــرّ بأن روايتها أشعلت نيران هذه الحرب فعلا، ولكن مما لا ريب

فيه أن "كــوخ العــم توم" كانت إيذاناً صريحاً بأن ثمة شيئا مــا خطأ يحدث ."[1]

ويرى الكثير من رجالات النقد والأدب أن " كوخ العــم توم" قامت بدور عظيم يتلخص في كونها أيقظت الضمير الأمريكي على بشاعة المأساة التي يعانيها السود الأمريكيون في جنوب الولايات المتحدة، ولعل يقظة الضمير هذه غاية ما يطمح إليه الفن الروائي الذي أراد أن يصوّر هذه الأزمات مهما كان نوعها، أو على الأقل يكتفي بذكرها والأمر كذلك بالنسبة لرواية "الأم" لمكسيم غوركي فقد عالجت الأزمة في روسيا القيصرية في فترة تاريخية معيّنة، فصوّرت التمزّق والمأساة بل والحنين إلى عالم جديد يكون أفضل، فسعت لتحقيق حلم المجتمع الروسي– الخلاص من النظام القيصري– في أواخر القرن التاسع عشر، وإنهاء عبودية الإنسان في مختلف صوّرها، وقد تمّ ذلك في نوفمبر1918م فساهمت (الأم) في فتح صفحة جديدة في تاريخ الإنسان، وتحقيق المجتمع الاشتراكي في روسيا السوفيتية، إنها من بواكير الأعمال الروائية التي تصدّت لأزمة مجتمع فصوّرت الشروخ الحاصلة فيه بكل جرأة " فهي من الأدب الحقيقي الذي يتّسم بالصدق والإخلاص والعمق والبساطة، فهو الذي يخاطب أبعد الأعماق غورا في وجدان الإنسان حيث يستقر في تجاوب حارّ مع تفاعلات هذا الوجدان وصراعاته المختلفة.."[2].

إذا كانت هذه الأخيرة تجسيدا لأحلام وطموحات شعب أو مجتمع ما وليست نزوات فردية عارضة، فرغم الخطب السياسية التي أقحمت فيها، والتي

[1] د.غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب، ص13.

[2] المرجع نفسه: ص 15.

اعتبرها النقّاد أضعف النقاط فيها إلا أنها نجحت في تغيير وضع متأزم في المجتمع الروسي، لأنها صيغت في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان في أغواره العميقة، لأن الروائي يستوعب السياسة والاجتماع والتاريخ وحتى الاقتصاد في وحدة إيديولوجية كاملة.

كان لابدّ من هذه المقدمـــة وكان من الضروري أن نصل إلى هذه النتيجة – لا تخلو رواية من إيديولوجية ما– خاصة إذا تعلّق الأمر بهذا النوع من الروايات التي سميناها – برواية الأزمة – وقد تسمى في الأدب العالمي برواية الثورة *.

إنّ المقابلة بين روايتي " ستو" و"غوركي" ورواية الأزمة الجزائرية حاصلة وليست غريبة أو مستبعدة لأنها – هذه المقابلة – تقيم جسرا قويا بينها وعلاقة حميمة واضحة هي رفض الظلم، والحلم بالتغيير الذي يمسّ المجتمع كاملا وإيقاظ الضمائر وتصوير الأزمات في أبشع صوّرها وفضح المأساة في جميع أشكالها، فإذا كانت "ستو" قد كشفت سوء المعاملة التي يلقاها السود فهي ترمي إلى معاملة عادلة كي تكفّ المأساة مباشرة بعد صدور الرواية، وإذ كان "غوركي" قد ناقش قضية مختلفة لكنها في جوهرها ساهمت في دفع الناس لرفض النظام القيصري المستبّد، فسعت بذلك إلى خلق إرادة قوية وتغيير جذري ورفض إهانة الإنسان وعبوديته، فإن رواية الأزمة الجزائرية رغم حداثتها ورغم ما رميت به من: (سطحية وابتذال وضعف) إلاّ أنها عالجت وضعا متأزّما وفترة حرجة من تاريخ الجزائر المعاصرة، فترة " بيّنت خصوبة

* المقصود بالثورة ليس تلك التي يواجه فيها شعب ما الاستعمار أو يسعى للتحرر منه وإنما الثورة ضد الظلم والإرهاب والفساد والعبودية أو الاستبداد في الحكم على النحو الحاصل اليوم في البلاد العربية.

العطاء الروائي الذي يدل على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيّا فكانت الروايات كلها تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلية خلال هذه المرحلة "[1]، وكشفت مأساة هذا المجتمع وفضحت صورّ الإرهاب والظلم السائد وسعت إلى حلم أفضل، وإن سادتها مسحة تشاؤمية مبرّرة من خلال إيديولوجيات أسفرت عن تعرية الواقع ومن يصنعونه من سياسيين وإسلامويين، رغم أن الكاتب لا يعكس الواقع ولا يكتب الإيديولوجيا وإنما يقوم بتحيين القيّم والأفكار التي يؤمن بها، كي ينطلق منها ويجسّدها في الأشكال السردية عموما، " وفي بنية الرواية بالكشف عن الذوات الفاعلة في النص ووظائفها وعلاقاتها والإطار السردي الذي تتجلى فيه الصوّر والتشكّلات الخطابية التي تحتويه "[2]، ولهذا سوف نقف عند الإيديولوجيا وتشكيلها بشكل أوضح في رواية الأزمة وفق العناصر التالية:

المطلب الأول: مفهوم الإيديولوجيا: Ideology

إن مصطلح الإيديولوجيا كالكثير من المصطلحات الأدبية أو الفلسفية التي لم يتفق حولها النقاد والدارسون، ذلك أن كثيرا من هذه المصطلحات قد مثلت "إشكالية نقدية عصيبة، ومعضلة من معضلات الخطاب النقدي العربي المعاصر، وموقعا معتاصا من أشكال المواقع التي يتبارى فيها النقاد وبؤرة من أشد البؤر التي تثير من التوتّر والجعجعة ما تثير بين الباحثين والدارسين "[3]، رغم شيوعها وكثرة استخداماتها، ولعل ذلك راجع لكون الإيديولوجيا موزعة

[1] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية– من المتماثل إلى المختلف– ص207.

[2] المرجع نفسه: ص 62.

[3] د.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص11.

على علوم كثيرة؛ كالسياسة والاجتماع والدين والفلسفة والتاريخ والأدب، ولتغيّر مفهومها من مرحلة إلى أخرى، تماما كما تتغيّر وتتطوّر المجتمعات الإنسانية، لذلك نجد لها تعريفات لا حصر لها وقد دارت حولها مناقشات على نطاق واسع في الفكر الفلسفي والأدبي الأوربيين منذ القرن 18م.

ورغم هذا لا نجد حرجا في محاولة مغامرة الوقوف عند دلالات هذه اللفظة، وبداياتها الأولى لأنه من غير المفيد في هذا البحث أن نتحدّث عن تشكيل الإيديولوجيا في رواية الأزمة دون أن نقف عند مفهومها أو تطور دلالاتها بالعودة إلى البدايات الأولى لهذا المصطلح، لكن لا نريد أن ندّعي أننا سنقدّم أحكاما لم نسبق إليها أو نأتي بأشياء جديدة وإنما حرّي بنا أن نتقصّى ما يخدم مجال بحثنا كي لا نعيد ما سبقنا إليه الباحثون والدارسون.

فأصل الكلمة غير عربي كما هو واضح " ولا توجد باللغة العربية كلمة مرادفة لمعناها بدقة"[1] وإن اجتهد بعضهم كـــ: "عبد الله العروي" محاولا تعريبها وإدخالهـــا في قوالب الصرف العربي فاستعمـــل كلمـــة " أُدلوجة " على وزن " أُفعولة " حسب قواعد العربية " وهكذا أقول أُدلوجة (ج) أداليج أو أُدلوجات، وأَدلج إدلاجا ودلّج تدليجا، وأُدلوجي (ج) أُدلوجيون "[2]، لكن لا نريد أن نتعجّل لذلك سوف نبيّن أصلها الغربي أولا:

أولا: في الفكر الغربي

ظهرت أول مرة في فرنسا على يد المفكر الفرنسي " أنطوان ديستوت دوتراسي" " Antoine Destut Detracy " وقد كان الهدف منها تأسيس علم

[1] د.شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص103.

[2] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012، ص9.

جديد للأفكار موضوعه دراسة الأفكار، وقد تأثّر به الفيلسوف الانجليزي "جون لوك" "Jean Luk" صاحب الفلسفة التجريبية وقد سعى إلى يقينية الفكر التي تتمتّع بها الفيزياء والرياضيات إلاّ أن تجربة هذا الأخير لم تكتمل فسرعان ما صدمت بالواقع السياسي السائد " فالإيديولوجيا لا تظهر ولا تزدهر إلاّ في مجتمع من المجتمعات التي تضطرب أوضاعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتزداد فيه الضغوط الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية أي أنها تتبلور وتنمو باشتداد الموجهات التاريخية "[1]، حيث أدان" نابليون" "Napleon" هؤلاء المفكرين واعتبرهم يتكلمون بما لا يعرفون غير أن هذه الإدانة ساهمت فيما بعد في تطوير مفهوم الإيديولوجيا، وفي القرن الثامن عشر وقيام الثورة الفرنسية كان عهد الصراع بين الكنيسة وفلاسفة عهد الأنوار إذ تم طرح رؤى وأفكار جديدة تعلي من شأن العقل وتدعو إلى ضرورة الوصول إلى المعرفة والحقيقة غير أن الكنيسة تصدت مرّة أخرى إلى " هذه الأفكار التي تهدف إلى تأسيس علم جديد يسعى من خلاله إلى إيجاد منهج علمي عقلاني تجريبي لدراسة وفهم الأفكار والمفاهيم المجردة وتكوينها وشروط مطابقتها للحقيقة "[2].

غير أن مفهوم الايديولوجيا كعلم للأفكار له طبيعته ووظائفه لم يتجلّ بوضوح إلاّ بعد مجيء "كارل ماركس" "Carl Marx (1818-1883)" الذي اعتبرها " مجموعة منظّمة من الأفكار تشكل رؤية متماسكة وطريقة لرؤية القضايا التي تتعلّق بالأمور اليومية أو تتعلّق بمناحي فلسفية معينة وسياسية

[1] د.إبراهيم عباس: الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2005، ص20.

[2] المرجع نفسه: ص20.

خاصة أو قد تكون مجموعة من الأفكار التي تفرضها الطبقة المهيمنة في المجتمع على باقي أفراد المجتمع "[1].

فكارل ماركس يرى أن الايديولوجيا هي إعادة بناء وتفسير للعالم لكنهما بناء وتفسير خاطئين، الايديولوجيا عنده أفكار خاطئة، معتبرا العائد من رؤوس الأموال تجسيد لهذه الأفكار الخاطئة وعليه فالايديولوجيا السائدة هي إيديولوجيا الطبقات المسيطرة، وهي النظرية نفسها التي طورها الفرنسي " لويس التيسير" "Luis Althusser "[2]، حين بين مجموعة من الوسائل " الإيديولوجية " داخل الدولة بغية الحفاظ على مداخيل الإنتاج الرأس مالي؛ كالمدرسة وسائل الإعلام، النظام السياسي والتالي مادامت تابعة للدولة فهي تضمن نشر الايديولوجيا المهيمنة.

فيبدو أن المصطلح قد عرف تطوراً ومعنى جديداً إذ ارتبط بالمجتمع والتقسيم الطبقي خاصة الطبقات البرجوازية التي راحت تفرض إيديولوجياتها على الطبقات الكادحة في المجتمع الأوروبي، إذن هناك خدعة وهمية لتبرير هيمنة الطبقة البرجوازية، فالإيديولوجيا عند " كارل ماكس" ما هي إلاّ " عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع إلاّ أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحرّكه، ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا "[3]، فماركس لم يأخذ مفهوم الإيديولوجيا من فلاسفة الأنوار رغم تشبّعه بتعاليمهم وإعجابه باتجاهاتهم، الأمر

[1] محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي: الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص59.

[2] لويس التيسير: (1918–1990)، فيلسوف فرنسي، ومنظر ماركسي.

[3] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012، ص41.

الذي أدى إلى تطوير دلالة هذه الكلمة على يده من كونها وهماً زائفاً إلى كونها نظرة للحركية التاريخية والصيغ القانونية والسياسية والدينية والفلسفية...

غير أن المفهوم الأكثر شيوعا واستعمالا يبقى الأيديولوجيا السياسية، رغم أن "ماركس" قد ربطها بالنشاط الاقتصادي والمادي بالدرجة الأولى.

ومن أجل تحديد دلالة هذا المصطلح يجب أن نشير إلى توجهين أساسيين:

الأول: يتعلق بالأفكار والمعتقدات التي تتبنّاها مجموعة أفراد من المجتمع يقفون موقفا واحداً إزاء باقي شرائح ذلك المجتمع من أجل فرض أفكارها والدفاع عنها وهي بذلك " تشكّل سلطـــة مهيمنة في طبيعة الحركة أو الفعـــل أو رد الفعل للأفراد الذين ينتمون إلى هذا المجتمع أو إلى شريحة منه "[1].

الثاني: يجعل من الإيديولوجيا في أيدي الفئة التي تحاول تغيير أوضاعها وتحقيق العدالة الاجتماعية ولهذا يشير بعض الباحثين "إن الإيديولوجيا هي المعرفة المشتركة "[2].

من خلال كل هذا نخلص إلى أن: الإيديولوجيا مجموعة من الأفكار والمفاهيم والعقائد تجاه قضية ما مهما كان نوعها، أو هي علم الأفكار ويبقى أن نضيف أن الكلام عن الايديولوجيا بالضرورة يعكس وجهة نظر المتكلّم.

[1] عادل ضرغام: في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، ط1، 2010، الجزائر، ص66.

[2] المرجع نفسه: ص67.

ثانيا: في الفكر العربي

رغم أن كلمة الإيديولوجيا كما بينا دخيلة على اللغة العربية تعني "ايديو" ومعناها "فكرة" و" لوجيا " ومعناها "علم" ومن هنا تكون "علم الأفكار" يرى "إبراهيم عباس" أنها رغم غرابتها على العربية إلاّ أنها ذات حضور عميق في تاريخنا الفكري فارتبطت ارتباطا قويا بالعقيدة والدّين فمثلا: الفارابي حين يستعمل كلمة "الملّة" يعني بها الإيديولوجيا فما "الملّة" إلاّ مجموعة من الأفكار والمعتقدات لها مؤيدون ومناصرون، وهو المعنى الذي أقره "زكي نجيب محمود" واقترح "المذهبية" كلفظة معارضة للإيديولوجيا الغربية في حين عربها "عبد الله العروي "بالإدلوجة"*، وبقيت هذه اللفظة في الفكر العربي غير بعيدة عن المعنى الغربي، فقد ارتبطت بالأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية، خاصة وقت الأزمات، "نقول أن الحزب الفلاني يحمل إدلوجة ونعني بها مجموع القيم والأخلاق والأهداف التي ينوي تحقيقها على المدى القريب والبعيد، ندرس إدلوجة عصر النهضة ونعني بها النظرة التي كان يلقيها رجل النهضة إلى الكون والمجتمع والفرد... إدلوجة عصر من العصور هي إذن الأفق الذهني الذي كان يحد فكر إنسان ذلك العصر"[1]، وقد أصبحت اللفظة ذات حضور قوي في وجود الإنسان العربي إذ يقول أحد الباحثين " لو لم تكن

* يرى الأستاذ عبد الله العروي: في كتابه مفهوم الإيديولوجيا، أنها كلمة دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغويا في أصلها الفرنسي "علم الأفكار" لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي إذ استعارها الألمان وضمنوها معان أخرى ثم رجعت إلى الفرنسية فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية ليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز الكتاب العرب عن ترجمتها بكيفية مرضية والعبارات التي تقابلها في العربية كثيرة منها: منظومة فكرية، عقيدة، ذهنية،...

[1] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، ص9-10.

الإيديولوجيا موجودة أو انتهت سيصبح العالم بلا معنى والحياة ستصبح بلا هدف ولا تستحق أن تعاش"[1].

ومع تطور المجتمعات العربية وتحت تأثير الحركات التحررية في العالم العربي تطور مفهوم الإيديولوجيا وأخذ مكانته في القاموس العربي، وفقا للواقع المزري الذي تعيشه هذه المجتمعات وتمسكا بمبادئها الفكرية كون الإنسان العربي يروم الحرية والإنعتاق ويصفي حساباته مع الكثير من الأوهام والأخطاء بما عرفه وعاشه من ثورات سياسية واجتماعية واقتصادية وإيديولوجية ومعرفية كما يعترف بذلك "عبد الله العروي".

فالايديولوجيا إذا مجموعة من المواقف والأفكار والتصورات تجاه علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي، لذلك نجد داخل "المجتمع الواحد إيديولوجيات متعددة تعبّر عن تباين القوى الاجتماعية ومصالحها المتعارضة"[2]، بمعنى إختلاف الأفكار ووجهات النظر وتعددها بتعدد الأفراد والمجتمعات.

[1] عادل ضرغام: السرد الروائي، ص18، نقلا عن: ho.kavnai.vick : ideology a.mavel of I.M. coetiee hongkong universty .2004 p 11.

[2] د شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص103.

المطلب الثاني: علاقة الأدب بالإيديولوجيا*

إذا كانت الإيديولوجيا هي مجموعة الأفكار والمعتقدات والمواقف المحددة المتسقة فالأدب** مساحة فنية " يحل فيها الخيال الأدبي جملة من المتناقضات الاجتماعية المادية والروحية التي لا نجد لها حلا في الإيديولوجيا العامة أو أنه الفضاء الصراعي الذي تأخذ فيه عدة عناصر غير متجانسة شكلاً معيناً: شكلا يخص التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه، يبدأ العمل الأدبي من متناقضات الواقع ثمَ يعيد تنضيد هذه التناقضات في سيرورته الأدبية، من حيث هو ممارسة متميزة ذات استقلال نسبي، ينقل وضع التناقض من مكان إلى آخر وهي في انتقالها وبواسطته تجد حلها التخييلي إنَ عملية الانتقال وإنتاج الحل التخيلي لا تحدد بإرادة الكاتب بل بآلية الكتابة أو بالضرورة الداخلية التي تحكم السيرورة الأدبية "[1].

* استفدنا هذه المقاربة في العنوان من كتاب: الرواية المغاربية لإبراهيم عبَاس .

** يعرف الأدب عند الدارسين والنقاد بتعريفات كثيرة، أكثرها ترددا أنه مرآة للمجتمع أو الواقع، وهو تعريف أتى به أفلاطون ولا يزال متداولا حتى الآن وقريبا من مصطلح المرآة يردد نقاد آخرون بان الأدب صورة للحياة بشكل عام ويعرفه البنيويون و الالسنيون "رولان بارت" بأنه فن لغوي أو لغة الخيال أو مجموعة من الجمل وهناك من يراه بأنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص وعلى العكس من هذا يرى فيه آخرون انه تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم أو هو صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة أو أنه إستخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما.

استقينا هذه التعريفات من الكتب التالية:

- د. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب.
- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي.
- د. عبد المالك مرتاض: مئة قضية... وقضية، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة.
- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي.
- كولن ولسون: فن الرواية، ترجمة محمد درويش.
- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي.
- فيصل دارج: دلالات العلاقة الروائية.

[1] د.فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1993، ص131.

انطلاقا من هذا يجد الأديب نفسه وهو يكتب نصه محكوم بجملة من العوامل تتحكم فيه بطريقة ما، مثل الصراعات الفكرية في مجتمعه، والتجربة الحياتية التي خاضها والتناقضات الاجتماعية والإيديولوجية في عصره، فالأديب في هذه الحالة يعتبر" عامل مادي قائم في مكان وسيط وفي شروط لم يخلقها هو ولا يستطيع السيطرة عليها وهو في هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته و وعيه بالواقع من خلال إيديولوجية، في شكل مميّز يسمى العمل الأدبي"[1].

فإذا اعتبرنا الإيديولوجيا مجموعة مواقف وإذا اعتبرنا الأدب هو التعبير بالكلمة أو باللغة عن موقف الأديب من المجتمع، فهل هناك علاقة بين الإيديولوجيا والأدب؟ أو ما هي حدود هذه العلاقة، لاشك أنّ الإجابة عن هذا السؤال ليست هيّنة إنها علاقة تتسم بالتعقيد وهي حميمة في آن ولطالما شكلت سؤالا هاما عند النقاد (هل الأهم في العمل الأدبي الموقف الإيديولوجي أم الإطار الفني؟).

هناك من يؤمن بالموقف الإيديولوجي ولا يهتم سوى بالفكرة، وهذا ما يبصم أعمالهم ببصمة، نظرية الانعكاس التي طالبت الأديب بالإيمان بالفكر الاشتراكي العلمي، وأن لا يعبّر في أدبه إلاّ عن قيّم تمثل الإيديولوجيا كالسياسة والعدالة الاجتماعية، الأمر الذي يجعل العمل الأدبي " يفقد الكثير من المقومات الجمالية ليصبح مجرد خطابات سياسية أو إشهارية لا علاقة لها بالأدب، فبالرغم من كون أي عمل أدبي ينطوي على موقف كما يرى "سارتر" فهو أيضا "ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الطبقـــي، إنه

[1] المرجع السابق: ص132.

إبداع فردي لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية "[1]، فالنص الأدبي تخييل وإبداع قبل كل شيء.

وهناك من يقول بالناحية الجمالية أو الإطار الفني والصياغة اللغوية ولا يهتم بموقف الأديب وهؤلاء يقفون موقفا متناقّضا إذ يستحيل أن يتبرّأ الأدب من مرجعياته، فهو في الأخير يمثل رؤية محددة وقد تكون جديدة أيضا من المجتمع والحياة وقد أشار الناقد والشاعر الكبير " كوليريدج " إلى هذه المسلمة عندما قال (الأدب نقد للحياة).

فإذا تبدو العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب غامضة أيضا، فلا نريد من الأدب أن يكون أدباً دعائياً، كما لا نريد أن يكون خاليا من موقف يفقده أهم شرط من شروط نجاح التجربة الأدبية– فالقيمة الفنية و الجمالية– فلا طائل من الجدل القائم بين الأدب والإيديولوجيا " لأن الجدل النظري بين الإيديولوجيا والفن قد يستنفذ طاقتنا في سبيل الانتصار لجانب على الأخر، لكننا نؤمن بأن الانتصار لجانب منهما على الآخر لا يخدم طرفا منهما لا الإيديولوجيا ولا الفن"[2].

إن العمل الأدبي الذي يجسّد فكرة معينة ويعكس إيديولوجيا صاحبه وينطوي على قيمة فنية جمالية هو عمل مبدع يبرز المهارة الفنية، فالأديب" لا يكتب لنفسه وإنّما يكتب بوحي من مشكلة اجتماعية تؤرقه وتقلقه وهو يهدف من

[1] عمار بلحسن: في الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1984، ص91.

[2] د. عزالدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص18.

وراء كتابته أن يشاركه أكبر عدد ممكن من القرّاء في التفكير فيها ووضع الحلول لها "[1].

وعلى أية حال لا يمكن للأديب أن يخفي فكرته الإيديولوجية، أو الموقف الذي ينتصر له – وإن حاول جاهدا– إذ من المؤكد أن تفضحه البنيات الفنية وإنزياحاته الجمالية، فبدل أن يصرح بموقفه من الحياة والمجتمع يحاول إعادة "رسم تلك الصراعات ومناقشتها، فينتج إيديولوجيا لأنه مهما ادّعى المبدع الاستقلالية فهو ينتج ذلك تحت تأثيرها، الإيديولوجيا مضمرة وخفية في النص ومهما حاول إخفاء ذلك فالقراءة تكشفه وتعري إيديولوجيته "[2]، فالقارئ الفطن هو من يفضحها ويتوصّل إليها.

المطلب الثالث: علاقة الإيديولوجيا بالرواية

ما دامت العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا حاصلة – وإن كانت معقدة وغامضة – فلا شك أن علاقة الإيديولوجيا بالرواية – باعتبارها أكثر الفنون الأدبية انفتاحا على المجتمع نظراً لطبيعتها الراصدة، التي تقدّم وعياً خاصاً للحياة في لحظة من لحظات ماضيها أو حاضرها – أكثر حصولا وظهوراً وتجسيداً حتى في الروايات التي قد تكون بعيدة عن السياق الفكري والإيديولوجي، انطلاقا من توجهات إبداعية نظرية " وهذا التوجه ربما يجعل مقاربة الرواية من الناحية الإيديولوجية عملا مشروعا، وتتجلى الرواية – في

[1] د. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص106.

[2] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص54.

ذلك السياق– بوصفها مشروعا ثقافيا لا ينفصل بالضرورة– عن السياسي والاجتماعي"[1].

فالرواية الجنس الأدبي المناسب الذي عكس أفكار مجتمعات معينة، وجسّد صراعاتها الإيديولوجية وتناقضاتها المذهبية والثقافية " فالمادة الأساسية لخلق تناقضات الرواية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في الواقع وهي تدخل إلى الرواية في وضعين مختلفين: إما أن تكون كل إيديولوجيا على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجّه إليها من طرف الموقع الآخر، وإما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية تمويهية تشغل القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية، في الحالة الأولى تكون الرواية ذات طابع ديالوجي وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر ديالوجي"[2]. اطمئنانا لهذا الرأي نستطيع القول:

إن العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا حميمة وقوية متبادلة، فهل الرواية جزء من الإيديولوجيا؟ أم أنها– باعتبارها حاملة لإيديولوجيها الروائي– إيديولوجيا في حد ذاتها؟ من هنا " نجد الرواية تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توظف الإيديولوجيات من ناحية وتقتحم عالم الصراع الإيديولوجي أو البحث المعرفي من ناحية أخرى "[3].

---

[1] عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص65.

[2] حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص43.

[3] ينظر:– حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص43.

– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية– تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص59.

ولتوضيح هذه العلاقة نقف عند هذين العنصرين المهمّين:

أولا: الإيديولوجيا في الرواية

بات واضحا أنه لا يخلو نص روائي من إيديولوجيا ترسم الصراع الفكري أو الاجتماعي أو السياسي للمجتمع في لحظة ما من تاريخه أو الموقف الإيديولوجي للروائي تجاه هذه الصراعات والصدامات " فالزمان، المكـــان والحبكة والشخصيات والحوار والسرد والاستبطان والإسقاط والرمز كلها حوامل للايديولوجيا ومظهر لها، ويمكن من خلالها أن يبدي الروائي ما يسرد وأن يخفي ما يريد "[1].

لذلك تتعدّد الإيديولوجيا وتتصادم كي تكون محتوى النص الروائي، " هذه الإيديولوجيا هي تلك المواقف والرؤى والأفكار التي تعجّ بها الرواية، بل هي تلك الطريقة الخاصة التي وظفت بها وما ينجم عن كل ذلك من اختلافات في المواقف تؤدي إلى الصدام في نهاية المطاف"[2]. فالايديولوجيا إذن تظهر في الرواية على أنها هي محتوى هذا النص الروائي تكشف عن الموقف السياسي وهذا ما يحاول الروائي أن يثبته أو يقنع به من خلال شخوصه ومواقفهم، فهم آلة في يده يحرّكهم وفق انتمائه الفكري فالرواية بهذا المعنى وعاء حاضن للفكر الإيديولوجي؛ للأديب ونظرته للمجتمع والعالم " فليس هناك فنّان معروف لم يصدر في أعماله الفنية عن عقيدة*" [3].

---

[1] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية– تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص57.

[2] المرجع نفسه: ص61.

* ليس المقصود بالعقيدة الجانب الديني وإنما تؤخذ كمصطلح يوازي الإيديولوجيا.

[3] عزالدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، ص18.

ثانيا: الرواية كايديولوجيا

إذا كانت التوجّهات الفكرية والصراعات والتناقضات بين الشخوص واختلاف مواقفهم وتضارب مصالحهم تشكل الإيديولوجيا في الرواية، فإن انتهاء هذا الصراع هو الذي يبرز الرواية كإيديولوجيا لأن إيديولوجيا الكاتب لا تبرز موقفه ولا تحدّده " فعندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجية الرواية تتجلّى للعيان.

والرواية كإيديولوجيا تعني مباشرة موقف الكاتب بالتحديد وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة "[1]، على خلاف "باختين" الذي يحصر الإيديولوجيا داخل الرواية معتمدا على حيادية الأديب، معللاً ذلك بتعدد الأساليب في الرواية بتعدّد الشخوص." لأن الرواية في الواقع متعدّدة الأساليب فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية لها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وأخيراً إيديولوجيتها الخاصة "[2]، وهذا ما يسمى بالمستوى الأول لوجود الإيديولوجيا في الرواية.

وخلاصة الكلام أن الرواية كإيديولوجيا هي موقف الكاتب بالتحديد الذي لا يتحدّد إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية كاملة.

[1] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية– تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص61.

[2] حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، دط، 1990، ص35.

المطلب الرابع: تجليات الإيديولوجيا في رواية الأزمة

إن الإيديولوجيا التي تتميز بها رواية الأزمة تكاد تختلف عن تلك التي تميزت بها رواية السبعينات خاصة عند "الطاهر وطار" الذي يبدو أنه بقي محافظاً عليها حتى في رواياته المتأخرة التي عالج فيها الأزمة الجزائرية من تسعينيات القرن الماضي فمثلا في روايتيه (الشمعة والدهاليز) و (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) ــ هذه الأخيرة التي قال عنها أنها رواية (الوئام المدني)ــ فعلا ظلّ محافظا على الإيديولوجيا الاشتراكية، وقد جاءت ممثلة في شخصية الشاعر، وعالم الاجتماع، الأستاذ الجامعي الذي يرفض السلطة الحاكمة وفي الوقت ذاته لا ينتصر لإيديولوجيا الإسلاميين، غير أنه يباركها في الأخير حين يصادق زعيمها (عمار بن ياسر) " كانوا في ساحة أول ماي التي أطلق عليها اِسم ساحة الدعوة آلاف مؤلفة، يرتدون قمصان بيضاء ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام مثلما هم متساوو السن والقامات واللّحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أو طبيعية يتشبثون بمواقفهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي كانت تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع، كالموج يتقدمون ثم يعودون بالسرعة نفسها إلى الوراء بينما أصواتهم تتعالى بنبرة واحدة لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله، تمنى لو يدخل وسطهم ويندمج في جذبتهم مفسحا المجال للدهليز المظلم في أعماقه أن يتنور ولو للحظات قصار إلاّ أنه أحجم"[1].

[1] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، 2004، ص20.

لم تكن شخصية الشاعر وعالم الاجتماع الوحيدة التي فضحت إيديولوجية الروائي إذ تبدو إيديولوجيته الاشتراكية في هذه الرواية واضحة وضوح الشمس من خلال الحوار الذي تجاذبه الشاعر و"عمار بن ياسر" زعيم الجماعة الإسلامية حول أسباب انهيار الاشتراكية.

"... إن أكبر دهليز تواجهه الفلسفات والإيديولوجيات هو الطبيعة البشرية ... يجري الحديث عن الديمقراطية وما الديمقراطية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن الاتحاد السوفياتي والجمهوريات الاشتراكية الأخرى كما لو أن الذين أقاموا هذه النظم لم يكونوا من أول يوم يتحدون الديمقراطية الليبرالية إذ لم يفهم المحلل والمتتبع للأحداث، أن السلاح السيد في العصر الحاضر هو الآلية ففي رأيي أنه لم يفهم أي شيء وليضع المرء نفسه مكان "غورباتشوف" حتى يقدر حق التقدير حجم ما حتم على الرجل أن يقدم على ما أقدم عليه المسائل ليست بالسهولة التي تبدو بها "[1].

يبدو أن "الطاهر وطار" يحاول تبرير انهيار الاشتراكية على لسان شخصيته المثقفة " الأستاذ الجامعي وعالم الاجتماع" وهي الشخصية الفاعلة في الرواي والشخصية الفاعلة حسب باختين ترتبط أفعالها مواقفها بإيديولوجيا معينة، فعادة ما تتخذ موقفا إيديولوجيا محدداً يبرز من خلاله كل أفعاله وأقواله[2].

[1] المصدر السابق: ص28.

[2] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص91.

فالبحث عن أسباب سقوط الاشتراكية في عقر دارها "الاتحاد السوفياتي" وتحليل قرار "غورباتشوف" بتفكيك الاتحاد السوفياتي بعد سيطرة النظام الرأسمالي في العالم، يبرّر أن القوة الحقيقية لم تعد كامنة في النظريات والفلسفات وإنما في الآلية والإنتاجية التي يقوم عليها النظام الرأسمالي خاصة في الجانبين السياسي والاقتصادي، الأمر الذي عجزت عن تحقيقه الاشتراكية كنظام أعلن سقوطه وفشله، فيبدو أن هذه الشخصية الفاعلة التي حملت فكر الروائي وإيديولوجيته اقتنعت أخيرا بعد وعيها بانحسار دور الاشتراكية وأنه آن الأوان أن تحل محلها إيديولوجيات جديدة كالدينية في الجزائر.

رغم هذا الوضوح في الكشف عن الإيديولوجية المهيمنة من لدن الروائي ورغم هذه الجرأة في الطرح والتحليل إلاّ أنهما وضوح وجرأة غير بريئين فقد " لعب لعبتين هما، مهادنة السلطة ومداعبة الإسلاميين "[1].

المطلب الخامس: إيديولوجية الوعي الزائف والتغيير الممكن

إن هذا التقديم حول إيديولوجية "الطاهر وطار" – وهو من الجيل الأول المؤسس– كان ضروريا من أجل أن نؤكد أن إيديولوجية رواية الأزمة تختلف عن إيديولوجية "الطاهر وطار" سواء في مرحلة السبعينات وحتى كما بيّنا – في روايات الأزمة التي كتبها خلال تسعينيات القرن الماضي.

فقد حاولت رواية الأزمة عند "بشير مفتي" و"أحلام مستغانمي" و"الجيلالي خلاَص" و "حميد عبد القادر" و "واسيني الأعرج" و " فيصل الأحمر" و غيرهم من روّاد هذا الصنف الروائي الجديد أن تقرأ المجتمع الجزائري في ظل

[1] حميد عبد القادر: رواية التسعينات بين الإيديولوجيا والطرح الجمهوري، جريدة الخبر، 2000/10/03، ص21.

التحولات التي ميزته في هذه المرحلة الحرجة، وتكشف الواقع الجزائري محاولة تفسير التصدّعات التي تهزه يوميا خاصة من الناحية السياسية التي تزداد تأزما في ظل الإيديولوجيا التي تبنّتها السلطة والحزب الإسلامي وآثارها على الإنسان الجزائري، الذي عانى اللاّأمن، فطرحت موضوع الإرهاب الإسلاموي والعنف بأشكال عديدة كالقتل والسرقة والاغتصاب والتعذيب.... وهي موضوعات جديدة أنتجتها أزمة الجزائر لذلك شكلت الإيديولوجيا الجديدة لهذه الرواية الجديدة، "فممّا لاشك فيه أن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر قدرة على عكس التناقضات النموذجية في المجتمع، بما حفلت به من إمكانية على تصوير الإحتدام في الصراع الطبقي، وتعميق التناقضات الإجتماعية من خلال امتلاكها القوة الفنية لإعادة إنتاج الإنسان... وعليه صار همّ الرواية هو البحث عن هذا الإنسان المتميز المعبّر عن زمانه في خيالها الروائي، أي أنها محاولة بحث مستمرة عن طريق تمثل الواقع، وإعادة إنتاجه وتركيبه فنيا، وذلك في دأبها المتواصل لاحتضان الواقع"[1].

إن هذا الكلام يؤكد أن للرواية دور قائم على نقل صورة الصراع بين فئات وطبقات المجتمع وأفضلية فئة على أخرى من منظور الأفراد حسب الايديولوجيات التي يؤمنون بها، ففي حين تحاول السلطة القضاء على الإسلامويين، يعمل هؤلاء على تكفيرها والزجّ بها في زمرة الفساد والكفر، وهو صراع إيديولوجي حاول كل طرف أن يثبت شرعيته مخفيا مصالحه الخاصة، إمّا باسم الدين كما فعل الإسلامويون الذين أجادوا استقطاب فئات

[1] سلمان كاصد: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي (دراسة لأدب مهدي عيسى صقر، فنية وموضوعاتية)، دار الكندي، أربد، الأردن، دط، 2002، ص222–223.

الشعب " وقد وجدوا آذاناً صاغية خصوصا لدى الشبان العاطلين عن العمل، ولدى أبناء الفقراء والحيارى والقلقين والمهمّشين والخائبين"[1].

هذه هي الفئة الكادحة في المجتمع الجزائري التي حاول الإسلامويون إيهامهم بالإيديولوجيا الإسلامية التي جاؤوا بها – وهي في حقيقتها أبعد ما تكون عن الإسلام – فهذا التيار الإسلاموي قد " انتهج سياسة تجنيد ترتبط بالدّين، هذا المقدّس الحيوي المرتبط بالشعب الجزائري والأمة الإسلامية ارتباطا وثيقا حيث اعتمده كمنفذ لتمرير أفكاره وإيديولوجياته للوصول إلى السلطة "[2].

فتضليل فئات الشعب وإيهامهم بخدمة مصالحهم العامة من أجل الوصول إلى الأهداف الخاصة – الحكم والسلطة – هو وعي زائف كما يراه، كارل ماركس.

وعموما كان الضحية الوحيدة هو هذا الوطن وهؤلاء المواطنين، فالكّل متّهم والجميع ضحية.

وإمّا بذريعة حماية الوطن والدفاع عن كرامته وأمن مواطنيه كما فعلت السلطة ونظام الحكم وهو الأمر الذي عملت رواية الأزمة على تعريته فمثلا "عبد الله عيسى لحيلح" يعكس تصادم المصالح بين الطرفين عبر شخصيته الفاعلة "منصور" الذي وقف حائرا، إلى أيّهما ينتمي فكل واحد منهما حمّل الطرف الآخر مسؤولية الفتنة الحاصلة، والغليان الذي يهدّد هذا البلد بالزوال

[1] إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 74.

[2] جعفر يايوش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحه الإبداع، مقال منشور ضمن مجلة: واسيني الأعرج وشغف الكتابة، وقائع اليوم الدراسي: لعرج واسيني وشغف الكتابة، وهران، 13ماي2002، مركز البحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، دفاتر المركز، منشورات CRASC، ص 45.

وفق ما فرض عليه من دم وإرهاب " فقد حاولت الطبقة السياسية في هذه القرية أن تجعل منها خصماً مشتركاً أوّل أمرها تواجه فيه حين تواجهه عدوا للتقدم والديمقراطية وحقوق الإنسان، ولكنها مع الأسف الكبير طبقة سياسية منافقة لا يلزمها عهد ولا تلتزم بوعد، ولا ترقب في علاقاتها إلاً ولا ذمة "[1]. لذلك نجد "منصور" بطل هذه الرواية متذبذباً ومتردداً في أغلب لحظاته فقد يظهر في صورة الخاشع الزاهد وقد يظهر في صورة السكّير العربيد " فهو يهرع إلى الصلاة حين يكون راضياً مطمئناً منسجماً مع نفسه والحياة وأهل الحياة ويلقي بنفسه في حضن أم الخبائث حين يكون قلقاً مضطرباً متبرماً بالحياة ساخطاً على أهل الحياة "[2].

إن منطق الشك والتردّد في الحقيقة يوحي برفض الراهن والتطلّع للتغيير وهو ما ساور كل فرد من أفراد المجتمع و ليس "منصور" لوحده ولتحقيق ذلك لبس قناع الجنون كي يفلت من الرقابة والمحاسبة من الإيديولوجيتين المتناقضتين وقت الأزمة باحثا عن جواب أو تفسير لما يحدث لقريته و وطنه، فالجنون مطية لا تعثر، وضرورة لا غنى عنها في زمن قبل بكل التناقضات ورضي بالمستحيل والممكن معاً وأعلى صوت الظلم والاستعباد وأناسه "ناس يرقصون في كل عرس ويتبعون كل ناعق، ويصفقون لكل مهرج ويصدقون كل كذاب، ويكبرون سواد كل دجال، ويستقبلون في صلاتهم كل الاتجاهات، ويبكون قدام كل حائط ويمجدون القاتل ويلبسون سواد الحداد على القتيل

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2003، ص186.

[2] المصدر السابق: ص136.

ويبيعون القرد ويضحكون على من يشتريه، وفي الأخير لا يؤمنون إلا بما يشتهون"[1].

إن هذا المنطق المتشكك وهذا التذبذب في كل شيء دفع "بمنصور" إلى محاولة يائسة لإيجاد الحقيقة وفشل ذريعته حول المتسبّبين فيها " إن كنتم فعلا كما تدّعون فمن الذي أغرق التاريخ في الدم ومن سوّد وجهه بالدنايا والمخازي ومن أي الأصلاب تنزلت هذه الأوبئة والبلايا "[2].

لكن هيهات و من سيعتد بكلامه وهو في نظر الجميع "مجنون" لكنه يرد الجنون إلى المجتمع الذي لا يمسك عقله ما تسمع أذنه وتراه عينه و يعيه فؤاده، إلاّ كما "يمسك الماء الغرابيل" إنه صراع طبيعي في ظّل ما يحدث من اختلاف في الرؤى وتناقض في المواقف الإيديولوجية، فيبدو أن الروائي "عبد الله عيسى لحيلح" يرى أن الأزمة التي عصفت بالجزائر هي أزمة عقليات وذهنيات فلا بد من القضاء على كل أشكال التخلّف والقضاء على كل العادات البالية وفتح المجال واسعاً أمام مختلف الأحزاب السياسية والقضاء على الديكتاتورية في الحكم والتسلط في السلطة لا أن " تكون عمل قامت به الدولة لامتصاص البطالة وإثراء حديث المقاهي وتكوين الممثلين"[3]. وبنوع من السخرية جسد "منصور" هراء السياسيين وأحاديثهم التي لا طائل منها بشريط جمع فيه أصوات أحقر الحيوانات كالحمير والديكة والتيوس والضفادع... فاجتهد الجميع من أجل إيجاد تفسير له فأجابهم لكن دون أن يفهموا شيئا " إن هذا الشرط يحدّثنا عن القهر

[1] المصدر السابق: ص136.

[2] المصدر نفسه: ص238.

[3] المصدر نفسه: ص198.

والحرية والوجود والتشيؤ والحياة والموت والطموح والنكسة إنه يتدفق حركة وانطلاقا.... كانت الحيرة على وجوههم أحسن جواباً على أنهم لم يفهموا شيئا"[1]. غير أن "منصور" يبين لهم أنها رسالة سياسية بين الحيوانات، الأمر الذي يلقيه في أحضان الدولة التي لا ترحم "وما الدولة هذه (...) هي التي تستطيع إسكات الحمقى حين يرفعون أصواتهم و يظل السؤال مطروحا: " ماذا تقول حيوانات الشريط لبعضها بعضا؟... أية رسالة سياسية تريد أنّ تمرّرها؟، ولصالح من؟"[2].

إنه السؤال الذي تصدت له أغلب الإيديولوجيات المطروحة في رواية الأزمة دونما إجابة كاملة أو نهائية صريحة.

فـــ: "مريم" في رواية "سيدة المقام" تطرح السؤال لكن بصيغة مختلفة عن أولئك المعنيين بالتصفية والقتل عند الجماعات الإسلاموية "تقول مريم" تقتلون من؟ قالت: أعداء الله! وشكون أعداء الله؟ قالت: الشيوعيون، حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملحدون، العقلانيون، اللائكيون وأصحاب دعاة تحرير المرأة، نساء الجمعيات النسوية، جمعيات العهر والفسق والحكام والرعية، ومسؤولو أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية... وكل من يحذو حذوهم"[3]. وبنوع من الذهول والاستغراب " تقول مريم ضحكت بحزن قلت لصاحبة لباس الجنة*: وماذا تبقون في هذا البلد(...) تصور أيّن وصلت العقول!

[1] المصدر: السابق: ص176.

[2] المصدر نفسه: ص200.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، ط2، 1997، ص230-231.

* تعني في الرواية النساء المنتميات إلى الجماعة المسلحة.

يحشونهم بالديناميت، مستغلين بؤسهم وأحزانهم، ثم يوّقتونهم ويطلقونهم في الشوارع مثل القنابل الفتاكة "[1].

فمن الواضح أن الجميع كافر في نظر الجماعات الإسلاموية وأنهم يقومون بتحفيز الشباب ودفعهم إلى الجهاد المزعوم جاعلين منهم قنابل موقوتة في شوارع هذا الوطن، وهي إيديولوجيا مكشوفة في رواية الأزمة، فما أسهل خداع الناس البسطاء السذج باسم الدّين، واستقطابهم بيسير لأنهم يطمعون في إقامة دولة العدل والحق التي وعدوهم بها والتي ستتحقّق بقيام الدولة الإسلامية هذا ما عبّر عنه "محمد ساري" في روايته الورم على لسان "كريم بن محمد" المعلّم الذي وجد نفسه ينخرط في هذه الجماعة: " هذا زمن الجاهلية وسينتهي عن قريب عند قيام الدولة الإسلامية، ستختفي كل مظاهر الظلم والاستبداد مثلما أوضح لنا الأفغاني، الناس ستكون سواسية كأسنان المشط " ما هي إلا مسألة شهور قليلة وسيعيش الجميع في جنة النعيم إلى الأبد"[2].

فشخصية الأفغاني – وهو على ما يبدو قادم من أفغانستان – أهّم أعضاء الجماعة الإسلامية فهو مدرّبهم على الجهاد والقتال، وقد كان " كريم بن محمد" الشخصية البطلة معجبا بشخصيته ومنساقا وراء أقواله، خاصة بعد أن عاش تجربة الاعتقال بالصحراء الجزائرية، ليجد نفسه بعد عودته قد فقد وظيفته بعدما كان معلّما مثقفا وانفصل عن حبيبته الأمر الذي جعله ينخرط في الجماعات الإسلاموية هروبا من الظلم الذي وقع عليه " وما زاد في قلقه وخوفه حينما اتصل به أحد أصدقائه القدامى الذي نجا من قبضة الاعتقال، هذا الأخير

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص231.

[2] محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص249– 250.

كوّن جماعة مسلحة إرهابية، ولعلّ القيود التي فرضتها مصالح الأمن على "كريم" زادته معاناة، وكبتا وحقداً كبيراً في صدره ما جعله يتورط تدريجياً في العمل مع الجماعة الإرهابية "[1].

فهذه الإيديولوجيا التي اعتمدها الإسلامويون ترتكز على جملة من الإستراتيجيات الفكرية مما يجعل الشخصية الروائية خاضعة لها بفعل التأثير الشديد الذي تمارسه في المحيط الفكري والسياسي والديني، لأنه غالبا ما يمثّل ذهنية كائنة عند أغلب الأفراد البسطاء الذي يحرّكهم الانطباع الأولي والعفوية الساذجة المشتركة عند أفراد المجتمع عامة، حتى أولئك المثقفون أمثال "كريم بن محمد" باتوا أكثر حملا لهذه الإيديولوجيا ذات الوعي الزائف لأنهم يملكون ذهنية هشة بسيطة وينخدعون بسهولة وليس أدل على ذلك من كونها تعيش زيفا لا تُميز فيه الوهم من الحقيقة نتيجة الأكاذيب التي سيقت لها " يكذبون علينا علانية وأمـــام العالم، يقولون مالا يـــفعلون، يكذبون وهم يعرفون أنهم يكذبـــون، وقاحة فظيعة، يحسبون الشعب قطيع خرفان تساق إلى أي اتجاه دون مقاومة أو احتجاج، سمعت الشيخ المحفوظ يقول مثل هذا الكلام في خطبة صلاة الجمعة حضرت دروسه مراراً، وأكّد على فساد رجال السلطة "[2].

إن هذا الكلام الذي جاء على لسان "كريم بن محمد" يعكس النظرة السلبية والمرجعية الإيديولـــوجية لتفكير هذه الطبـــقة العريضة من المجتمع الجزائـــري، الأمر الذي يؤكد وعيها الزائف الذي جسّدته المسلّمات الفكرية

[1] سليم بركان: قراءة موضوعاتية في النص الروائي المعاصر– رواية الورم نموذجا، مقال منشور ضمن مجلة: مجموع محاضرات الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة، إعداد: مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط6، 2003، ص31.

[2] محمد ساري: الورم، ص240.

التي انخدع بها أو- ساقــوه إليها- دون تفكير فعّال يجعــلها تفــرق بين إيديولوجية السلطة أو إيديولوجية الجماعات الإرهابية – وإن بدا هدفهما واحد، البراغماتية النفعية – مما يؤكد تأكيدا قاطعا الرؤية السلبية والإيديولوجيا القاصرة، الأمر الذي حدا بالكثير من فئات المجتمع الجزائري إلى المباركة غير الواعية للفتوى بأمور خاطئة ومحرّمة وفق أهوائهم وبما يخدم مصالحهم، كتبرير أعمال القتل وتدمير المنشآت وهتك الأعراض وغيرها من الكبائر والمعاصي، وتزيينها في أعين الشباب الجزائري كما جاء في رواية الورم " إن الله رحيم يعرف حق المعرفة بأن نوايانا صادقة وقد سخّرنا النفس والنفيس لخدمته وإعلاء كلمته يغفر لنا ولخطايانا "[1].

رغم أن الروائي "محمد ساري" أعطى شخصيات روايته الحرية الممكنة كي تُعبر عن إيديولوجيتها أو لنقل تدافع عن رؤيتها لهذا الواقع المتصدع، الذي تتنازعه إيديولوجيتان متناقضتان إلاّ أننا مع الانتهاء من قراءة الرواية، نكون قد وضعنا أيدينا على الإيديولوجية الخاصة به، وتوصلنا إلى قراءته لأزمة الجزائر من خلال موقفه المحدّد فهو وإن أدان الجماعات الإسلاموية إلاّ أنه يرى فيهم ضحية مغيّبة الوعي نتيجة للجهل والفقر والظلم الأمر الذي جعله – حسب "سليم بركان"– يعطي لكل شخصية الحق في أن تبرّر وتدافع عن نفسها قبل أن يصدر هو الحكم عليها.

كما أدان رجال الدرك والشرطة وانتقد بعض ممارساتهم، لأنه عايش التجربة – كما صرح بذلك- "... كجزائري وكاتب عانيت الإرهاب وتلقيت تهديدات كثيرة طرحت السؤال الآتي: لماذا يقتلون؟ وما زادني تأملاً في هذه

[1] المصدر نفسه: ص174.

المسألة ودفعني للبحث عن إجابة لهذه الأطروحات علاقاتي في الخارج، حيث طرح عليَ زملائي في مصر وليبيا وسوريا سؤالاً حيّرني كثيرا، هل هو حقيقة ما نشاهده في شاشات التلفزيون حول الاغتيالات في الجزائر؟ هذه التساؤلات جعلتني أبدأ من نقطة البداية من كان يقتل؟ "[1].

هذا السؤال الأخير الذي جعله يدين الطرفين (السلطة– الجماعات الإسلاموية)، كشف إيديولوجيته لأنه كما قال عايش الفترة بكل تفاصيلها الأمر، الذي جعل روايته المذكورة رواية إيديولوجية بامتياز، وإن أخذ عليه بعض النقّاد تغييب فنية وجمالية النص بسبب أسلوب الكتابة الصحفية والزيارات الميدانية التي قام بها والاعترافات والحقائق التي سجّلها في حين يرى البعض الآخر أنها كانت ضرورية لتعطي النص هويته الفنيـــة وشرعيته التاريخية كي يصبح قابلاً للتحليل والفهم والقراءة وهذا ما أكّده " لوكاتش" حين قرر " أن أي مؤلف أدبي أو روائي لا يظهر من العدم بل تفرزه ظروف تاريخية، سوسيولوجية ملموسة، فلا بدّ إذن لفهم هذا العمل من دراسة الفترة التاريخية التي شكلت السياق التاريخي لإنتاجه كعنصر، وفهـــم العلاقات الاجتماعية التي عالجتها والتي سادت في تلك الفترة "[2].

[1] جريدة الخبر الأسبوعي: العدد: 174، 29 جوان 2002، ص22.

[2] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: جواد الكاظم، ص11.

المبحث الثالث: المنحى الإيديولوجي من خلال سيميائية العنوان

إنّ المتتّبع لتطور الرواية العربية بشكل عام في العقدين الأخيرين يدرك بيسر انشغالها بالعتبات النصية، وهو انشغال مُحدث أو طارئ بفعل الانفتاح على ثقافة الآخر من جهة، وتطور النقد العربي من جهة أخرى، وفرض هذه العتبات أهمية بالغة في العالم الروائي من أجل استكشاف بنياته وتحديد وظائفه من جهة ثالثة " فلم تعد مجرد علامات نصية بكماء خالية من التشويق والإثارة بل غدت خطابات أدبية غنية الدلالة، وملفوظات إشارية ذكية التبلور"[1].

وسواء تعلق الأمر بالعتبات الواقعة على الصفحة الأولى من الرواية (كاسم المؤلف – التعيين ألأجناسي وصورة الغلاف– الألوان المستخدمة والعنوان) أوالعتبات الواقعة داخل العمل الروائي نفسه (كإعادة العنوان– دار النشر– الإهداء، التذييل، الهوامش، المقدمات، العبارات التوجيهية..) إلى غاية ما يثبت في الصفحة الرابعة من المؤلف الأدبي/ الروائي، فقد كانت مغيبة غيابا يكاد أن يكون كليا في الماضي القريب رغم ما باتت تحمله من أهمية تنافس أهمة النص الروائي نفسه.

إن هذه العتبات أو ما بات يسمى اليوم – النص الموازي أو المحاذي (Le para texte) قد اهتم به المنهج السيميائي وكفل له أن يبعث من جديد نظرا لقدرته على اِختزال النص وكشف أسراره وأعماقه" ويعود اختيار أداة النقل أو الوسيط إلى الوظيفة الانعكاسية فإطار لوحة ما، عمل يشير إلى طبيعة الشيفرة

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية –السلسلة النقدية– محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص08.

وكذلك غلاف كتاب من الكتب، وعنوان عمل فني يرجعنا إلى مضمون الرسالة"[1].

وقد قسّم "جنيت" النص الموازي أو ما أسماه (المناص) إلى قسمين بصفته رسالة مادية تحتاج إلى مكـــان " فإما أن يكون حول النص مثل: العنوان، التمهيد، عناوين الفصول صورة الغلاف، الصفحة الرابعة وهو ما يطلق عليه جنيت: بالنص المحيط (péri texte) أو خارج النص مثل: المقابلات أو الاستجوابات أو بعض العناصر ذات الخصوصية مثل: المراسلات، التعليقات، الهوامـــش، الشروحات... وهو ما يطلق عليه جنيت النـــص الفوقي (épi texte) وعليه فالمناص حسب جنيت هو:

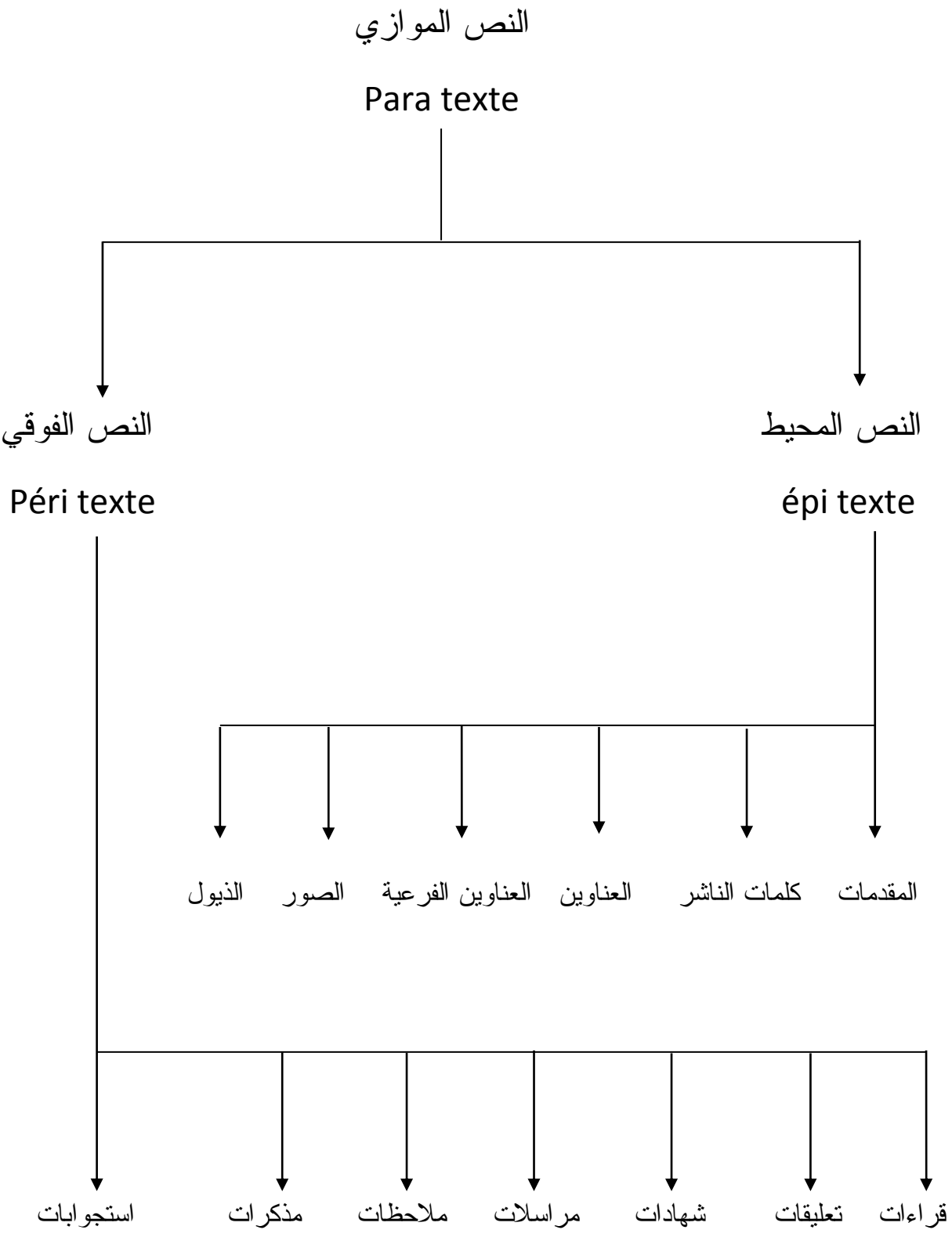
النص المحيـــط + النص الفوقي "[2].

وقد فسَر الناقد " جميل حمداوي" هذا الطرح – مكونات النص الموازي – في الخطاطة التالية [3]:

[1] بيير جيرو: علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة: منذر عياشي دار طلاس للدرسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص34.

[2] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي– دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، ص 26.

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد: 03، المجلد: 25، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس 1997، الكويت، ص104.


النص الموازي
Para texte
النص المحيط
épi texte
النص الفوقي
Péri texte
المقدمات
كلمات الناشر
العناوين
العناوين الفرعية
الصور
الذيول
قراءات
تعليقات
شهادات
مراسلات
ملاحظات
مذكرات
استجوابات

لذلك أُعتبر العنوان" نظاما سيميائيا ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة "[1]، على خلفية أن العنوان: "هوية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب بل حتى مرجعياته وإيديولوجيته "[2].

وما دام العنوان يعتبر " معبراً نحو مضمون النص، وعنصر وشاية بمنحاه الإيديولوجي"[3]. فلا مناص من اللجوء إليه للوقوف على مؤشرات إيديولوجية رواية الأزمة الجزائرية، وقبل ذلك لا نجد مهربا من الوقوف عند العنوان أولاً كظاهرة نقدية طارئة في النقد العربي الحديث، فمنذ الثمانيات من القرن الماضي أخذ الاهتمام به يتزايد من لدن النقّاد والقرّاء معا، بعد أن كان ترفا فكريا لا يلتفت إليه أو لا يضيف جديدا حسب ما كان سائدا من اعتقادات خاصة في ظل خلو النصوص الإبداعية القديمة من هذه السمة *.

[1] أنظر بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، الأردن،2001، ط1، ص33.

[2] أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، مقال منشور ضمن مجلة: محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي بسكرة في: 16/15 أفريل 2002، ص81.

[3] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص07.

*اعتبر السميائيون العنوان منذ البداية أهم عناصر النص الموازي فهو بمثابة الدليل الذي يساعد النص المسافر إلى مملكة العلامات والرموز والمستحيلات، لذلك فالعنوان عندهم سمة أو علامة تكشف مضمون النص وحتى توجهه وإيديولوجيته ويعتبر لبوهوك " من الرواد المؤسسين لهذا العلم– علم العنونة– بفضل كتابه– علامة العنوان– الذي يعتبر اليوم أهم مرجع معتمد، واعتبروه– أي العنوان– بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو بضاعة ما. العنونة مرتبط بالكتابة والممارسة النصية وليس بالأدب و الإبداع.

ينظر: بودربالة الطيب: قراءة في كتاب سيميائية العنوان، للدكتور بسام قطوس مقال منشور ضمن مجلة: محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة قسم الأدب العربي بسكرة في: 16/15 أفريل 2002، ص25 وما بعدها.

المطلب الأول: تعريف العنوان

لم نقصد هنا أن نكرَر ما ورد في المعاجم العربية أو نعيد ما سبقنا إليه ولكن من أجل أن نثبت أن التعريف اللغوي لهذا المصطلح يكاد يطابق تعريفه الاصطلاحي.

أ: لغة

أورد ابن منظور مادتين لجذر كلمة عنوان هما:

المادة الأولى: مادة (عنن)

عنَ الشيء يعنُ ويعنُ عننا وعنونا، ظهر أمامك، وعنَ يعنُ عنَا وعُنُونا واعْتنى: إعترض وعرض ومنه قول امرئ القيس:

فعن لنا سربٌ كأنَ نجاعه

والاسم العنن والعنان، والإعتنان: الاعتراض

وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعنَ الكتاب يعنه عنا وعننه: كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته

قال ابن بري: والعنوان الأثر.

قال اللّيث: العلوان لغة في العنوان غير جيدة، والعنوان بالضم هي اللغة الفصيحة وقد يكسر فيقال عنوان وعنيان، اعتن ما عند القوم أي أعلم خبرهم[1].

[1] ابن منظور: لسان العرب المحيط، قدم له، العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، مادة (عنن)، ص908-909-910.

المادة الثانية: مادة (عنا)

عنت الأرض بالنبات تعنو عنوا وتعني أيضا وأعنته: أظهرته، وعنوت الشيء أخرجته، عنا النبت يعنو إذا ظهر.

عنيت بالأمر كذا: أردت، ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته: مقصده قال ابن سيده: العنوان والعنوان سمة الكتاب، وعنونه، عنونة وعنوانا وعناه كلاهما: وسمه بالعنوان، في جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر.

وقال بعض أهل اللغة: لا يقال عنيت بحاجتك إلا على معنى قصدتها من قولك عنيت الشيء أعنيه إذا كنت قاصدا له[1].

أمّا القاموس المحيط فلم يضف جديدا فقد جاء فيه:

عنَ الشيء: يعن ويعن عنا وعنونا وعننا: إذا ظهر أمامك واعترض كاعتنن، وعنوان الكتاب وعنيانه ويكسران: سُمي لأنه يعن له من ناحيته، وكلما استدللت بشيء يظهره على غيره فعنوان له وعنَ الكتاب وعنَنه وعنونه وعنَاه: كتب عُنْوانه[2].

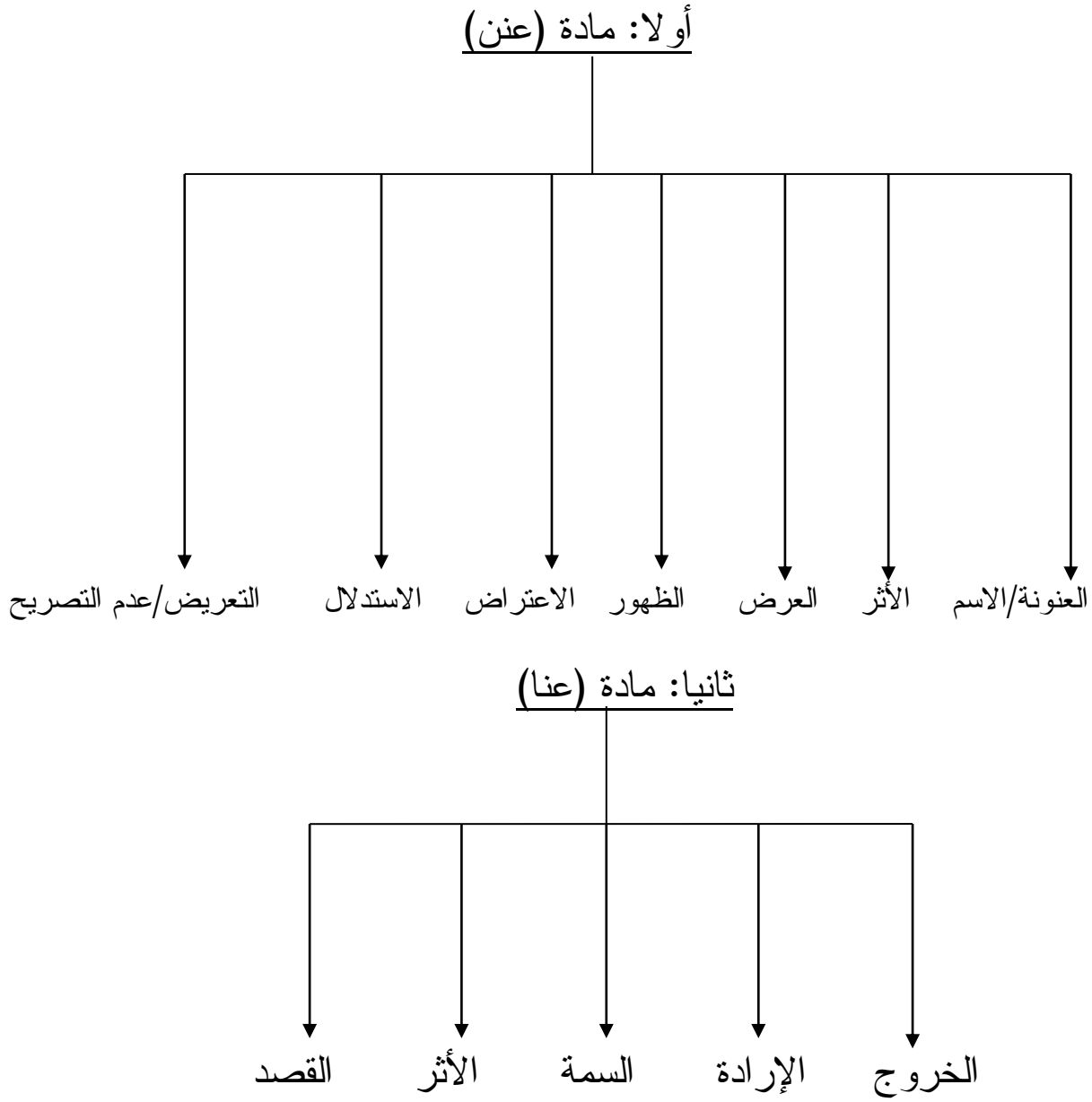
وجاء في متن اللغة: عنَ الشيء لكذا وعننه وأعنَه، عرض له وصرفه إليه والكتاب عنونه، عنن الكتاب تعنية: عنونه جعل له عنوانا وعنون الشيء: جعل له عنوانا كتب عنوانه وأصله عننه، وعناه كذلك، والعُنوان والعِنوان والعَنْيان

[1] المصدر السابق: (مادة عنا)، ص 912–913.

[2] مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، دط، دت، ص1562.

والعِنيان والعُلْوان لغة غير جيدة من الكتاب، ومن كل شيء وكل ما استدل به على سائره والأثر وأصله عنان عنَ الكتاب عنونه[1].

وسنبيّن دلالة العنوان اللغوية في المخطط التالي:



[1] أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1960، المجلد الرابع، مادة (عنن)، ص207.

فإذن تجمع كلمة "العنوان" من مادة (عنا) الدلالات: معنى– قصد – سمة – أثر – بما لا يخرجها عمّا وردت لها في مادة (عنن) ولا يختلف الأمر في"القاموس" المحيط" عمّا سبقه في" لسان العرب" اللهم إلاَ ما ألحقه صاحب " القاموس " فعل العنونة بالمادة " عنن" أما مصدره فوضعه تحت مادة "عنا " أما فيما عــدا هذا فثمة تطابق كامل بين الاثنين[1]. إن قراءة بسيطة لهــذا الجدول أو بالأحرى للدلالات اللغوية لكلمة العنوان " تطلعنا على معان للعنوان تكاد تكون لصيقة أو قارة بالمعنى الاصطلاحي"[2] أهمها:

– العنوان من حيث هو سمة للكتاب، وأثر وعلامة له.

– العنوان ظاهر وبارز ومعترض " فهو أول لقاء بين القارئ والنص"[3]. كما يرى (الغذامي) أو بين القارئ والكاتب كما يرى (بسَام قطوس) فالظهور هنا يحمل معنى الخروج.

– العنوان علامة سيميائية للنص فهو " وسم له وعلامة عليه "[4].

– العنوان رغم كونه جملة قصيرة إلاَ أنه يكشف منذ البداية القصد والإدارة من النص ويفضح إيديولوجية أو ذهنية المبدع.

لكن هذا التداخل بين المعنيين اللّغوي والاصطلاحي لا يغنينا عن المعنى الثاني بل يدفعنا نحو الاقتراب منه أكثر بدل التضحية به.

---

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص17.

[2] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص31.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة، ص263.

[4] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص31.

ب: اصطلاحا

إن مصطلح العنوان كغيره من المصطلحات يصعب وضع تعريف له إذ "تبـــقى حيـــاة المصطلح*، مرهونة بمدى الاتفاق عليه وحجم استعماله ودرجة شيوعه"[1]. وهذا ما أقره " ليوهوك" (leo.hoek) عندما قال: " من الصعب وضع تعريف محدد للعنوان نظرا لاستعماله في معـــان متعـــددة "[2]. ورغم ذلك راح يعرفه بـــ: (مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل، نص) يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العـــام وتعرف الجمهور/ بقراءته)[3].

أما الدكتور محمد فكري الجزار فقد اعتبره" ضرورة كتابية "[4]، في عملية الاتصال الأدبي " فكل عنوان هو مرسله (message) صادرة من المرسل adress إلى مرسل إليه adressee وهذه المرسلة (العنوان) محمولة على (العمل) الروائي فكل من العنوان والنص مرسلة مكتملة ومستقلة "[5] وهذا يكشف بطريقة أو بأخرى مدى الارتباط بين العنوان والنص فيصبح منذ الوهلة الأولى

* يعرف د.يوسف وغليسي " المصطلح " على انه علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسين لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدها عن مفهومها أحدهما : الشكل (forme) أو التسمية (dénomination) والآخر المعنى (sens) أو المفهوم (notion) أو التصور (concept)... وحدهما " التحديد " أو" التعريف" (définition) أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني = ويعدد مرادفات دلالية كثيرة للمصطلح منها: الأسامي، الألقاب– الألفاظ– التعريفات– المفاتيح– الحدود، الأوائل، الكليات، أنظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح ص21 وما بعدها.

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص70.

[2] leo H –Hock :la marque du titre , dispositifs semitique d'une pratique textuelle, mautob publishers , the hague , paris .Neuyork , 1981 , p05.

[3] المرجع نفسه: ص05.

[4] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 45.

[5] المرجع نفسه: ص 45.

أحد أنواع التعالي النصي (transtextualité) وضرورة كتابية لفهم النص وسبر أغواره.

ويرى" الطيب بودربالة " وهو بصدد قراءته النقدية لكتاب "بسام قطوس" "سيمياء العنوان" " أن العنوان ظاهرة تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكتاب والمـــتلقى وهو بمثابة التسمية التي تلصق بسلعـــة أو بضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأنّ الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير"[1].

وهناك من النقاد من يرى في العنوان بالنسبة للنص كالرأس للجسد*، أو التسمية للمولود**، في حين اعتبره جيرار جينيت (G.Genette) بمثابة الطعم الذي يوقع القارئ في حبائل النص.

وإذن؛ فان أول ما يلاحظ على أغلب هذه التعريفات أنها تحيل بشكل ما على وظائف العنوان وأهميته وحتى أبعاده وهذا ما سنشير إليه. لكن في معرض الحديث عن عنونة رواية الأزمة وسيكون هذا حديثا مؤجلا إلى حين لأننا لم نستطع مقاومة رغبة الحديث وشهية الطرح حول العنوان في القرآن الكريم أولا والتراث القديم ثانيا، لأنه – في نظرنا – أي تجاهل لهذا الحديث

[1] ينظر: بودربالة الطيب: قراءة في كتاب سيميائية العنوان، للدكتور بسام قطوس، مقال منشور ضمن مجلة: محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة قسم الأدب العربي بسكرة في: 16/15 أفريل2002، ص29.

* كالناقدين: محمد الهادي المطوي ومحمد مفتاح الذي يرى في العنوان أنه " يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته... إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد"، انظر: محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص72.

** كالناقدين: الطيب بودربالة، بسام قطوس.

سيلحق خللا وتقصيرا بمسارِ البحث وهذا ما ألينا على أنفسنا ألاّ نقع فيه غفلة أو تهاونا.

المطلب الثاني: من العنوان إلى علم العنونة

لابد من الإقرار بأهمية العنوان في الدرس النقدي والأدبي المعاصرين، التي التفتت إليها الدراسات المعاصرة بعد أن كان يعاني التجاهل والتهميش، في حين أضحى اليوم على درجة قصوى من الأهمية حتى خصص له مجال خاص به يدعى "علم العنونة titrologie" قلم يعد ينظر إليه كظاهرة مميزة تسهل العبور للنص وتحدد هويته فحسب بل بات تجربة إبداعية في حدِّ ذاته تنم عن رؤى وفضاءات ذوَاقة وتكشف عن وعي الروائي ومستواه الإبداعي.

فالإرهاصات الأولى لهذا العلم تعود إلى سنة 1968م للعالمين الفرنسيين "فرانسوا فروي" و"أندري فونتانا" حين قاما بدراسة تحت عنوان: "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر" بالإضـــافة إلى كتاب " شارل جريفال" الذي عنونه بـــ:" إنتاج الاهتمام الروائي" والذي ضمنه فصلا مخصصا لـــ: "قوة العنوان"[1]، غير أن الفضل يرجع للباحث " ليوهوك" " leo hoeck" وهو أحد أقطاب "علم العنونة" بعد إنكبابه على الدراسة التفضيلية للعنوان في مستوياته التركيبية وأبعاده الدلالية مستقصيا العلاقات الجلية والخفية التي توجد بين رموز العنوان والتيمات " thémes " التي يحيل عليها "[2].

[1] المرجع السابق: ص28.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص17.

أولا: العنوان في التراث العربي

أهمل العرب القدامى شعراء ونقاد العنوان وانشغلوا بالنص مجردا منه، ويرى الباحثون أن لذلك أسباب أهمها عدم اعتماد الكتابة فهم أمة تعتمد على الشفاهة في القول وتقدر النطق الحسن للأصوات حين السمع، فطالما كانوا يستعجلون سماع القصيدة في أسواق المربد والكوفة وسط تهليل الجمهور وتحت تصفيقاته، في منافسة شعرية مستعجلة خالية من العنوان للحماسة المشتعلة في هذه النفوس وتلك الأسواق ويؤكد الدكتور"شوقي ضيف" هذه الحقيقة عندما يقول: " والحق أنه ليس بين أيدينا أي دليل مادي على أن الجاهيلين اتخذوا الكتابة وسيلة لحفظ أشعارهم "[1].

وذهب إلى أبعد من ذلك حين ردَّ على من يقول؛ "أن المعلقات كانت مكتوبة ومعلقة في الكعبة أنه قول من باب الأساطير، وهو في حقيقته ليس أكثر من تفسير فسّر به المتأخرون معنى كلمة المعلقات"[2].غير أن الناقد "محمد بنيس" يرجع خلو الشعر القديم من العنوان إلى سبب مختلف فهو يرى أنّ القصيدة عند القدامى" حرة في اختيار مسار رحلتها، مهما كان هذا المسار محددًا معايير النقاد فالقصيدة، جغرافية متعددة المواقع والأضلاع لها كل الأسماء و العناوين الممكنة "[3]، لذلك يحق لنا أن نتساءل مع "محمد بازي": كيف أن العرب سموا كل شيء ولم يعنوا بعنونة قصائدهم؟ وكيف كانت تتداول النصوص الشعرية

[1] د.شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، دت، ط8، ص140.

[2] المرجع نفسه: ص140.

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث " بنياته وابدالاتها التقليدية"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص102.

دون أسماء أو عناوين مميزة لها، في ثقافة تنتج النصوص باستمرار؟ وكيف عاشت وعمّرت الأشعار دون "شواهد ميلاد" ودون تسميات؟"[1].

ولعّل هذا ما يفسر الاهتمام البالغ بالمطالع الشعرية أو ما يسمى بالاستهلال كمعادل للعنوان فالمفاضلة بين الشعراء تقع في مثل هذه الأمور، لذلك قال القرطاجني: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها"[2]، فهي بمثابة عنونة غير مباشرة صريحة فالشاعر القديم شاعر بيت لا شاعر قصيدة، على حد قول " ابن رشيق القيرواني " ولعل هذا ما يبرّر صعوبة العنوان مادامت الموضوعات كثيرة في نص واحد، إن لم نقل يبرر شرعية غيابه.

لذلك ألفينا القصائد تنسب لأصحابها أو لرويها أو حتى للمناسبة التي قيلت فيها دونما نسبة للعنوان، فيرد في كل مناسبة وحين؛ كمعلقة عنترة مثلا أو " لامية العرب" أو بردة " كعب بن زهير".

ثانيا: العنوان في القرآن الكريم

لقد ظل الوضع السالف على ما هو عليه، ولم يعرف العنوان/ التسمية إلاّ مع مجيء الإسلام وتدوين القرآن الكريم والحديث الشريف بعد ذلك " فشوقي ضيف" وهو بصدد الحديث عن رواية الشعر الجاهلي وتدوينه، " يقر هذا الأمر

[1] انظر: محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص47.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص309.

إذا كان القرآن الكريم على قداسته لم يجمع في مصحف واحد إلا بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم ومعنى ذلك أن النهر الكبير الذي فاض بالشعر الجاهلي إنما هو الرواية الشفوية ويدل على ذلك أقوى الدلالة أن الحديث النبوي ظل في أغلب أحواله يعتمد على الرواية والمشافهة إلى نهاية القرن الأول للهجرة "[1].

يعني هذا أن العنوان عرف عند العرب منذ أن بدؤوا تدوين القرآن إذا علمنا أن تدوينه تم مع تمييز سوره بعضها عن بعض، " وذلك بكتابة العناوين على رأس كل سورة للإشادة بأسمائها، وما فيها من آيات مكية ومدنية "[2].

فالكثير من هذه السور سمّيت بأبرز قصة أو حادثة فيها على غرار سورة مريم عليها السلام وسورة الكهف والبقرة أو نسبة إلى مفاتيح السور*، كسورة "يس"، "طه"، أما بالنسبة لسورة "الفاتحة" فيرى الإمام الحافظ "جلال الدين السيوطي" أنها سميت بهذا الاسم لأن الله تعالى " افتتح كتابه بها لأنها جمعت مقاصد القرآن لذلك كان من أسمائها أم القرآن، أم الكتاب، والأساس فصارت كالعنوان وبراعة الاستهلال "[3].

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 141.

[2] أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء، القاهرة، مصر، ط2، 2002، ص33.

* المفاتيح هنا هي الحروف المتقطعة في أوائل بعض السور القرآنية، وقد اختلف العلماء والمفسرون فيها، و يرى أهل العلم أنها من الأسرار التي تكشف يوم القيامة.

[3] جلال الدين السيوطي: ترتيب سورة القرآن، دراسة، تحقيق وتعليق الدكتور السيد الجميلي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1986، ص37.

فليس خافٍ بعد هذا فضل القرآن في دفع عجلة تطور العنوان كما يعزى له الفضل في تطور الدراسات اللغوية بشكل عام، فكل دراسة لآدابه أو أساليبه إنما هي في الحقيقة عناية باللغة العربية وكل ما يتصل بها من علوم ودراسات. فمنذ تدوينه بدأت المصنفات تعرف العنونة بشكل لافتٍ بخاصة في العصرين الأموي والعباسي وما بعدهما، أما في العصر الحديث فلا يمكن أن ننكر فضل الصحافة إذ تعد أهم دافع لبروز العناوين على واجهة المجلات والصحف**.

الأمر الذي دفع المبدع إلى الاهتمام بالصياغة الجيدة لعناوين عمله الإبداعي، إذ أصبحت هذه الأخيرة تحمل إيحاءات وأبعاد تؤسس في ذهن المتلقي للمبدع وللعمل الإبداعي على حد السواء.

**بالرجوع إلى الدراسات الريادية في مجال (فن العنونة) لابد من الإشارة إلى الكتابة الصحفية في الأدب العربي الحديث، ذلك أن أهمية انتخاب العنوان المناسب في المكان المناسب، تظهر بجلاء أكثر في عالم الصحافة على الخصوص من خلال طبيعة العناوين المثيرة والجذابة التي عادة ما يقع المتعجل في فخاخها، وقد أسهمت (مطبعة بولاق) التي أنشاها "محمد علي" في تطوير العنوان ضف إلى ذلك (مطبعة الجوانب) بالأستانة التي أنشاها "أحمد فارس الشدياق" التي خصصت أقساما كاملة للإبداع الأدبي وتكفل حق المبدع وتعطيه مساحة كافية في اختبار عنوان عمله فروجت (زينب) لمحمد حسين هيكل (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي و (حديث الأربعاء) لطه حسين و (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، بالإضافة إلى الدواوين الشعرية التي يبدو أنه كان لها الحظ الأوفر في النشر وإقبال جمهور القراء عليها كديوان "محمد سامي البارودي" و(همس الجفون) لميخائيل نعيمة و(الخمائل، الجداول)، لـــ: إيليا أبوماضي وغيرها.

المبحث الرابع: العلائق والدلالات بين العنوان والمتن الحكائي

بات معروفا عند جمهور النقاد والقراء أن العنوان أول جملة مفتاحيه للنص وأقصى اقتصاد لغوي ممكن، فدلالته مؤسسة عند هؤلاء " انفعاليا أو أسلوبيا، أو حتى إيديولوجيا بحيث لا يبدأ المتلقي تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسس العنوان من معرفة أو إيحاء "[1].

من هذا المنطلق يؤسس العنوان في الخطاب الروائي موقعه المتميز الهام ولأنه لا يوجد خطاب بريء حسب (فوكو) فلا يمكن أن نبرّيء رواة الأزمة أبدًا لما تحمله من خصوصية للواقع الجزائري التسعيني وما تحمله عناوينها من أبعاد إيديولوجية وفق نسق بنائي خاص، لذلك سوف نتتبع هذه العناوين بدقة وكشف بعض أسرارها ولا مناص للدارس هنا من اللجوء إلى التأويل لأن العنوان حسب "إمبرتو إيكو" " هو للأسف منذ اللحظة الأولى التي نضعه فيها مفتاح تأويلي"[2].

فالعنوان كالنص يستجيب للتفكيك وإعادة البناء فهو مثله (العنوان/النص) رسالة متبادلة بين (المرسل) و(المرسل إليه) محملة بشفرة لغوية يفككها القارئ قد تتوافق مع (توقعاته) وقد تخيبها، فلم يعد دور القارئ استهلاكيا فقط وإنما أصبح يسهم في العملية الإبداعية ولعلَ هذا ما عبّر عنه الغذامي " إن هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ منتجا للنص لا مستهلكا له "[3].

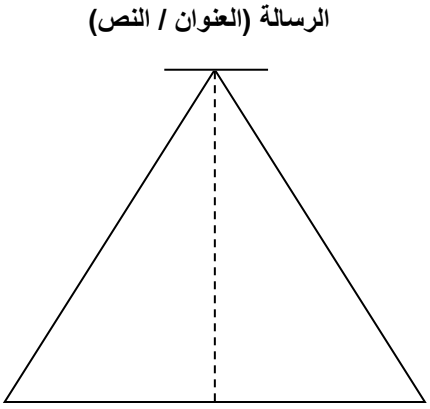
---

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص60.

[2] محمد الهادي المطوي: شعرية كتاب، الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مجلد 28 ،عدد 01 يوليو/ سبتمبر1999، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت، ص76.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص259.

وسنبين علاقة النص/ العنوان/ القارئ في الخطاطة التالية:



فالعنوان إذن: " أول نقطة تلاقي القارئ والنص والمحطة الأساسية التي ينشط فيها فكره ومخيلته نشاطا ينقله إلى أجواء روائية قد يتوقع طبيعتها فتملكه حينئذ رغبة حادة في اختراق هذه الأجواء والاطلاع عن كثب على ما يجري في هذه الرواية من أحداث "[1]، وهذا ما حققته مدوّنة رواية الأزمة.

المطلب الأول: متاهات ليل الفتنة* لـــ :أحميدة العياشي

فإذا أخذنا عنوانا مثل: متاهات ليل الفتنة لوجدنا أن العنوان الذي كتب على صفحة العنوان:"page de titre" هو لفظة متاهات فقط، أما في الصفحة الموالية للغلاف نجد العنوان الأول (متاهات) وقد أضيفت له مفردتان بصيغة المفرد لتكون فتنة واحدة في ليل واحد لكنها ذات مرجعات متعددة وليست واحدة

[1] رشيد بن مالك: تحليل سيميائي لرواية "الصحف" للكاتبة سميحة فريس، مقال منشور ضمن مجلة: أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، دار هومة للنشر والتوزيع، 2006، ص137.

* صدرت رواية، متاهات ليل الفتنة، للروائي أحميدة العياشي: عن منشورات البرزخ، دط، الجزائر، 2000.

لذلك قال –متاهات– " وكأنَّنا بالكاتب خاف أن يعجز عن اختزال مضمون النص في كلمة واحدة، فلجأ إلى كلمات أخرى مساعدة بمثابة عنوان ثانوي"[1] فراح يستعين بالجزء الثاني من العنوان " ليل الفتنة"، وقد برّر "محمد صابر عبيد" هذه الاستعانة في قوله " ففي بعض الأحيان يجد الروائي أن العنوان المركز لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلا كافيا وخصبا فيتجه إلى رفده بعنوان ثانوي سيضاعف من قوى العنوان المركزي ويقربه من مرحلة الاستواء والتكامل "[2]، فسواد الليل واللاّاستقرار والاضطراب اللذان تخلقهما الفتنة ضاعفا حقيقة من وضوح العنوان واكتماله.

فإذا كانت مفردة الليل تحمل معنى الظلام الذي يترتب عنه عدم الوضوح والرؤية، وربما الخوف وإذا كانت الفتنة ضد الاستقرار والأمان. وإذا كانت المتاهات (ج) متاهة توحي بالضياع وعدم الاهتداء إلى الموضع المنشود، فرغم هذا التباين المعجمي بينها إلا أنها تشترك في الدلالة إذ توحي كل منها والضياع والخوف واللاّأمن وهي معان عرفتها الجزائر زمن الأزمة.

وهذا ما كشفت عنه الرواية فإذا ما توغلنا في قراءتها وجدنا عناوين فرعية تميط اللثام عن تلك المتاهات فهناك متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبـــار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس، وفي كل متاهة يحاول "أحميدة العياشي" أن ينتقل من ألم إلى آخر ومن موضوع إلى آخر لكن دون أن يخرج

[1] غنية بوحرة: المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة لـــ حميدة عياشي "أنموذجا"، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف محمد منصوري، جامعة باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011–2012، ص77.

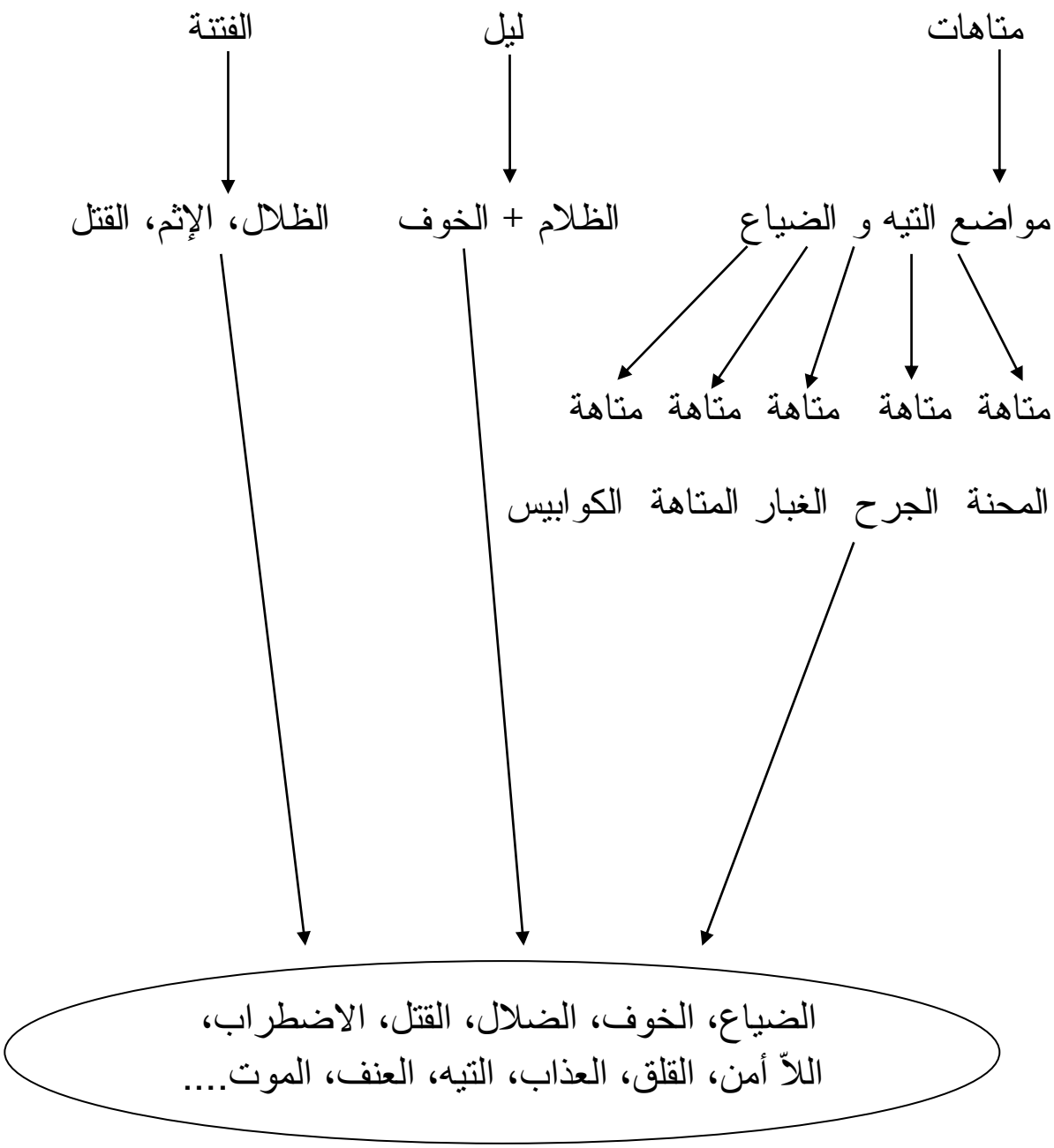
[2] محمد صابر عبيد: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، قراءة سيميائية في رواية، المصابيح الزرق، لحنا مينة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 434، حزيران 2006، ص1، نقلا عن: غنية بوحرة: المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة لـــ حميدة عياشي "أنموذجا".

عن معنى التيه والضياع الذي أمست الجزائر مسرحا شرعيا له في العشرية السوداء.

رغم أن العنوان[1] – متاهات– خيّب أفق الانتظار لدى القارئ إذ المتاهة في هذه الرواية لا تحمل معنى الضياع عن أفق أو حيز محدد مكانيا و إنما جاءت أشمل من ذلك إذ تخطت المكان وجاءت لتدل على الزمن فالتيه هنا تيه زماني إنه زمن الأزمة الجزائرية ولعل هذا ما يفسره المضاف إليه (الليل) كحيز زماني دال، فهذه الجملة الاسمية التي اختارها – الكاتب– عنوانا لروايته استطاع أن يختزل المعنى الإيديولوجي والسياسي للجزائر داخل الرواية فمفرداته الثلاث تنتمي إلى حقل دلالي واحد (الضلال، الضياع، القتل، الخوف...) وهذا ما شهدته الجزائر حين دخلت في أزمة سياسية أشعلت فتيلها الفتنة.

وإذا انتقلنا إلى العناوين الداخلية وما صحبها من مقدمات وجدناها مرتبطة بالعنوان الرئيسي وكأنها تعريف له مما يؤكد التيه والضياع والاضطراب وحضور المأساة في كل قسم ومع كل عنوان لذلك كان المضاف إليه في كل قسم متاهة في حد ذاته: المحنة، الجرح، الغبار، الكوابيس، المتاهة، والخطاطة التالية كفيلة بتوضيح ذلك.

[1] أنظر: المرجع السابق، ص 78–79.


متاهات
ليل
الفتنة
مواضع التيه و الضياع
الظلام + الخوف
الظلال، الإثم، القتل
متاهة متاهة متاهة متاهة متاهة
المحنة الجرح الغبار المتاهة الكوابيس
الضياع، الخوف، الضلال، القتل، الاضطراب،
اللاّ أمن، القلق، العذاب، التيه، العنف، الموت....

المطلب الثاني: بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي*

أما رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" فلا يحمل عنوانها أي بوح بمضمون النص وإنما براهن هذا الأخير على غواية واستفزاز للقارئ يحمله على قراءتها قراءة واعية تستفز الذاكرة والخلفية الثقافية والمعرفية من أجل اكتشاف العلاقات بين العنوان والنص.

فالبوح هو الاعتراف الذي هو ضد الكتمان أمّا الرجل فهو المسؤول عن هذا البوح لكن أيّ رجل: إنه القادم: و القدوم عادة ما يرتبط بالمكان لكنه ارتبط هنا بالزمان وأي زمان– الظلام– هل هو ظلام حقيقي أم مجازي؟،" ظلام النفس أم ظلام الخطيئة ظلام الحياة أم ظلام الموت"[1]، لا يمكن الإجابة على أسئلة هذا العنوان إلا بأسئلة أخرى إذا لم نقرأ الرواية حتى آخرها لأن قراءة العنوان منفصلة عن النص لا طائل منها، فالعنوان مرتبط ارتباطا شديد الصلة بالشخصية البطلة – الرجل– " الحاج منصور نعمان" الذي أتعبته المعاصي والذنوب والخطايا والرذائل التي طبعت حياته منذ طفولته، فمن قتل أبيه لأمه والحكم عليه بالإعدام، إلى نزواته الجنسية اللاّمحدودة من امرأة إلى أخرى التي عادة ما تنتهي علاقته بهن نهاية مأساوية – الانتحار أو الموت أو الهروب (كما حدث مع زكية وسلين، وحورية، ومسعودة)، إنه عنوان يلخص النص " فالحاج منصور" قرّر أخيرا أن يضع حدا لمعاناته وفق أشجع الطرق؛ البوح بالذنوب والتوبة منها، أمام الله وعليه يتم استحضار الذكريات والآلام وفق أحداث أكتوبر

* صدرت رواية " بوح الرجل القادم من الظلام " للروائي إبراهيم سعدي، عن دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، سنة 2002.

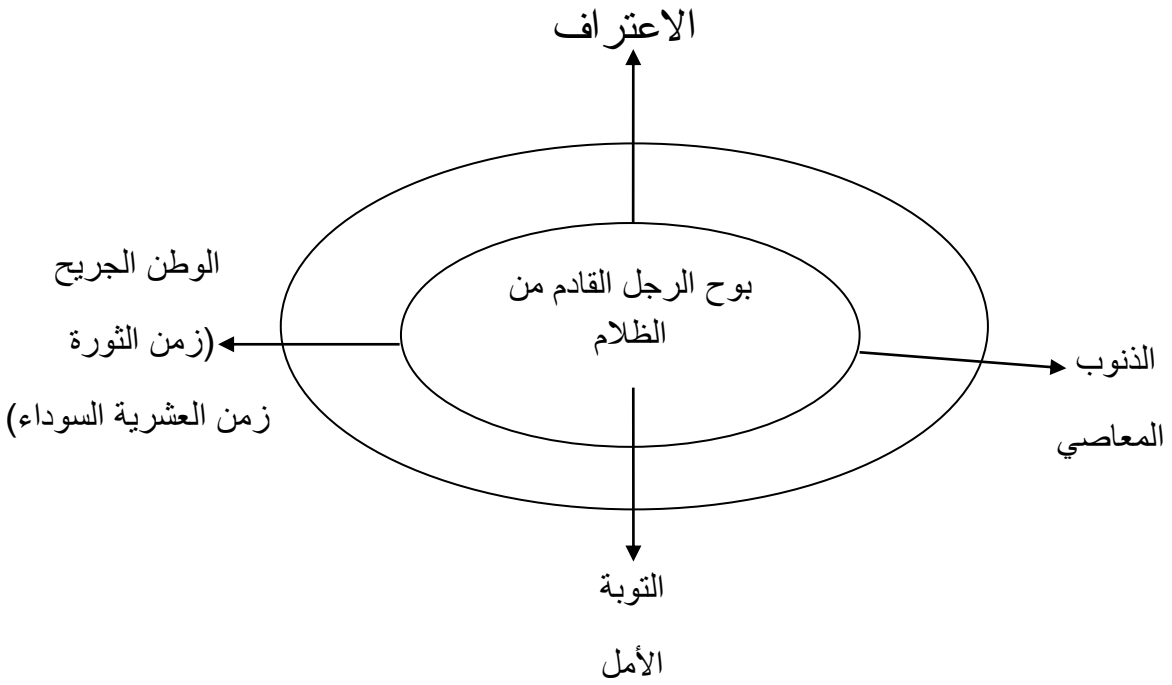
[1] وردة كابيي: مكونات السرد عند إبراهيم سعدي(الزمان، المكان، الرؤية)، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الادب الجزائري الحديث، إشراف الدكتور يوسف لطرش، جامعة باتنة، 2008–2009، ص69.

المأساوية وحرب التحرير الكبرى ومأساة العشرية السوداء ممثلة في؛(موت الرئيس بوضياف، وعماليات الاغتصاب والذبح) التي كان من ضحاياها "الحاج منصور" على يد "عبد اللطيف أخو زوجته الضاوية" بعد أن طلب منه الانتماء إلى جماعته الإرهابية بعد اشتداد مدّ الجبهة الإسلامية للإنقاذ، و برفضه تكون نهايته الذبح أمام زوجته .

فالظلام رمز للوطن الجريح وفجائعية الأزمة وجراحات الاغتيال والآلام، لذلك كلمة البوح كتبت بالأحمر الذي هو عنوان الدّم والإرهاب و القتل، وهو الأمر الذي فرضه علينا العنوان منذ اللحظة الأولى، غير أننا بعد قراءة العمل كاملا أدركنا أن البوح هو معادل موضوعي لشيء آخر إنه بداية التوبة و الندم والطريق نحو تطهير النفس من الذنوب، وهو الأمل الذي ظل "الحاج منصور" يرقبه لذلك كتب الجزء الآخر من العنوان بالأصفر (الرجل القادم من الظلام)، " فإن دّل الأصفر على مرض الروح الخاطئة الآثمة ففيه أيضا دلالة على الشمس وعلى الضياء، أما دلالته وسط هذا المحيط فقد تشير إلى أشعة الشمس التي تشرق في يوم مظلم قاتم، تشرق بعد انقشاع الضباب، ضباب الفتنة الكبرى الفتنة الدموية"[1]، فالنظرة المتفائلة رغم جراحاتها تكشف بوضوح إيديولوجية الروائي التي تبدو أنها تختلف بشكل ملفت عن رؤية رواية "متاهات"، والجدير بالذكر أن هذه الرواية قد جمعت بين زمنين، زمن بعيد " الثورة المسلحة " وزمن قريب هو زمن" العشرية السوداء" دون أن يخل ذلك ببناء الرواية بل تم

[1] المرجع السابق: ص70.

بطريقة فنية مبدعة " تجعل القارئ يعيش الزمنين في زمن واحد هو زمن القراءة"[1] و يمكن تمثيل ذلك بيانيا في الشكل التالي:



المطلب الثالث: شرفات بحر الشمال* لواسيني الأعرج

إن رواية " شرفات بحر الشمال" توحي منذ البداية ــ من خلال العنوان ــ بالخطاب الإيديولوجي المثقل بوعود القراءة وفجائعية المكان/ الوطن الذي أضحى بدوره عنوانا للجراحات والآلام والحرب غير المعلنة، " فكلمة (شرفات) التي توحي بمعنى الرؤية من مكان مرتفع/ من فوق، فضلا عن قرائن الترقب والتطلع والترقب"[2] إنه التطلع لمكان يختلف عن هذا الوطن اختلافا كليًّا (كبحر

[1] المرجع السابق: ص78.

* صدرت رواية " شرفات بحر الشمال " لواسيني الأعرج عن منشورات الفضاء الحر– ط1–2001– في 328 صفحة.

[2] عمارة كحلي: جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ " شرفات بحر الشمال" نموذجا، مقال منشور ضمن مجلة، لعرج واسيني وشغف الكتابة، ص63.

الشمال) الذي قرر (ياسين) أخيرا عبوره كمنفى لذاته المعذّبة بعذابات هذا الوطن لتعيش كل المتناقضات الوطن، المنفى/ النسيان، الذاكرة/ الحياة، الموت/ الشمال، الجنوب/ " ومن إحدى مدن المنفى: أمستردام، تتولى الذات الساردة الكشف عن مدافن الذاكرة بعد بعثها"[1]، إن المنفى/ أمستردام يمثّل مفتاحا سحريا وجماليا في الكشف عن إيديولوجية (بحر الشمال).

فهذا العمل الروائي من خلال مفردة "شرفات" باعتبار أن كل فصل يشكل شرفة نطلع منها على ملمح/ أو على ملامح من محنة الذات الساردة، و وطن المحنة كما أن صيغة (بحر الشمال) الفضاء المكاني الذي يتم فيه" بعث ما في الذاكرة وإنجاز فعل الكتابة في مناخات الوحدة والعزلة الوحشية التي تسم المنفى"[2]، فالوطن يتعالق تعالقا شبه تام مع الذات الساردة، فكل منهما مصاب بفجيعة الخوف والموت، أما المنفى (بحر الشمال) فهو رمز للاغتراب والهروب من واقع مأساوي يستعصي تغييره أو تقبله لذلك سعت الذات الساردة (ياسين) إلى البحث عن الفتنة وعن جواب لسؤالات الوطن الممزق و البحث عن الهوية الضائعة.

إذ يتكون العنوان من حيث بنيته التركيبية من مسند اِسمي مركب يتصدره اِسم بصيغة الجمع أضيف له ما يحدَّد هويته (بحر الشمال) من خلال المضاف والمضاف إليه فمفردة "شرفات" حاملة للمعاني الدلالية التالية:

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، ص147.

[2] المرجع نفسه: ص 147.

– الشرفة: أعلى الشيء، الشرف من الأرض: ما أشرف لك ومشارف الأرض أعاليها.

– التشرف للشيء: التطلع والنظر إليه وحديث النفس وتوقعه.

– "وفي حديث الفتن: من تشرف لها استشرفت له أي من تطلع إليها وتعرض لها واتته فوقع فيها.

– التشرف للشيء التطلع والنضر إليه وحديث النفس وتوقعه"[1].

وهي توحي بهذه الدلالات المعجمية للكلمة المفتاح (شرفات) إذ نجدها ماثلة بقوة داخل المتن الروائي فالنظر من فوق للشيء إضافة إلى التطلع والترقب، مرتبط بفضاء معين يتمثل في "بحر الشمال" ومن عجيب الصدف أن تقترن "شرفات" في نص الرواية باسم " فتنة " هذه الشخصية التي تركت آثارا بليغة في شخصية "ياسين" وهو لا يفعل من خلال السرد غير أن يتطلع إلى أخبار (فتنة) في (بحر الشمال)[2] "ففقدان الوطن أو خسرانه قرين الفاجعة والمأساة في هذه الرواية "[3].

ولعبة الحياة/ الموت/ الوطن/ المنفى/ الهروب/ البحث، تيمات أوحى بها العنوان منذ البداية.

[1] عمارة كحلي: جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ " شرفات بحر الشمال" نموذجا، مقال منشور ضمن مجلة، لعرج واسيني وشغف الكتابة، ص63.

[2]. المرجع نفسه: ص63.

[3] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، ص149.

- العنوان الغائب

إنّ قراءة أفقية للعنوان (شرفات بحر الشمال) لا تكوّن لدى القارئ أفقا سلبيا أو مأساويا إلاّ بعد قراءة كاملة للمتن الروائي جرّاء معرفتنا الإيجابية للشمال/ أو بحر الشمال بما يتوافر عليه من تصورات ذهنية إيجابية في مقدمتها الانفتاح، التحضر، الاستقرار، المدنية، الرقي، الأمر الذي أغرى القارئ بقراءتها كاملة باعتباره صاحب سلطة في العملية الإبداعية "على أن المقصود ليس مجرد القراءة التقبلية السلبية بل هي فعل من أفعال التأمل والاستبطان أشبه ما تكون بقراءة الفيلسوف للكون والحياة "[1].

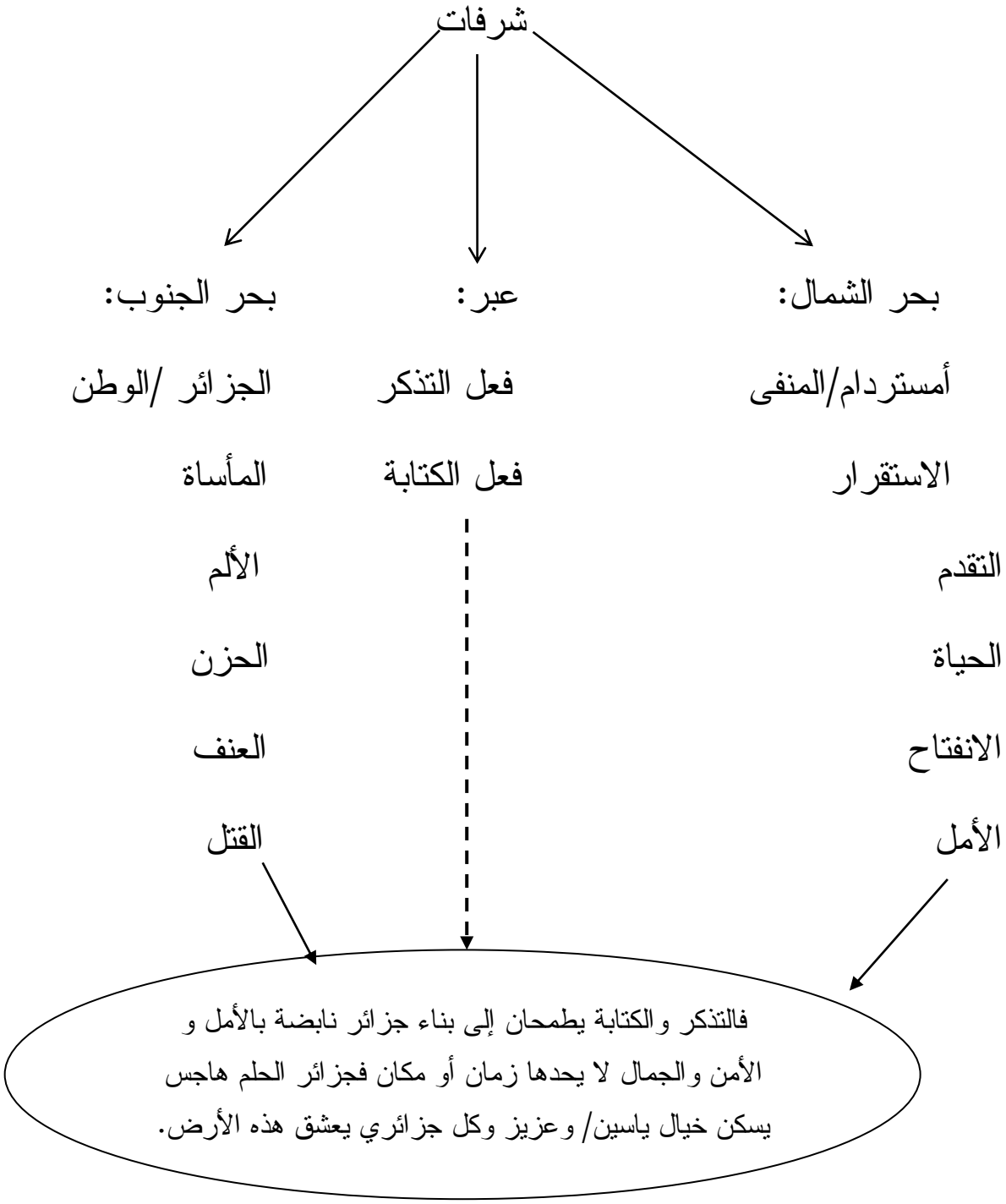
لذلك سنعمل على استحضار العنوان الغائب فنأتي بما يقابل كلمة الشمال وهي مفردة الجنوب* لتصبح المفردة/ العنوان الذي في رأينا قالته الرواية بشكل ضمني فإذا كان الشمّال هو المنفى المدينة أمستردام، فإنّ الجنوب هو الجزائر الوطن المفجوع لما تحمله لفظة الجنوب من تصورات، كالضياع، والتخلّف والجهل، والمأساة والموت، وهي الصور الحقيقية التي عرفتها كل شرفة من

[1] أحمد العدواني: بداية النص الروائي، ص64.

* يطلق مصطلح الجنوب على مجموعة السبع والسبعين(77)، فجنوب الأرض ممثلا في إفريقيا السمراء وأمريكا اللاتينية وجنوب آسيا، وهذا القطب الجنوبي تفتك به الحروب والمجاعات، والأمراض، معظمها من آثار الاستعمار، وفي شهر أفريل نيسان 2006 اجتمع زعماء دول العالم الثالث، في العاصمة الكوبية هافانا في أول مؤتمر أطلق عليه اسم قمة الجنوب، وهي أول قمة لـــ: 130 دولة، لمجموعة (77) على مستوى الرؤساء، وهذه المجموعة أنشأت عام 1964 بهدف الحوار شمال/جنوب وتقليص الهوة بين العالمين ومنع الاستغلال وتدخل الشمال في الشؤون الداخلية لدول الجنوب، ينظر: جمال مباركي، الغرب في الرواية العربية الحديثة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2008–2009.

شرفات الرواية عبر فعل التذكر الذي ساهم في بناء الفاجعة التي عرفتها الجزائر في العشرية السوداء، فالرواية بشكل عام هي "رواية ذاكرة بامتياز"[1].

والخطاطة التالية كفيلة بتوضيح هذه الرؤية:



[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص146.

إن هذا العنوان المستفز قد ساهم في انحراف النص عن أفق انتظار القارئ، وهو عند النقاد آلية يقاس بها نجاح العمل الإبداعي " بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبـــية في كل نص جديد ليخلـــق ما يسمى بالأفق الجـــديد أو المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق انتظار القارئ والعمل الجديد وفي هذه الحالة يعتبر العنوان معيارا أوليًّا لاختبار مدى تحقق ذلك التلاؤم وفاعلا رئيسا في تشكل الأفق الجديد "[1]، ويبدو أن الأعرج واسيني قد نجح من خلال" شرفات بحر الشمال" في خلق هذه المسافة الجمالية بين العنوان وتوقعات القارئ.

المطلب الرابع: فتاوى زمن الموت* لإبراهيم سعدي

أما " فتاوى زمن الموت" فهو عنوان، قد هيمنت عليه الإيديولوجيا الإسلاموية، إذ أصبح الموت بلا معنى ولا قيمة في زمن العشرية السوداء، التي عرفتها جزائر التسعينات، حيث كثرت الفتاوى من طرف الإسلامويين الذين تفننوا في الإفتاء، واستهانوا بحياة الفرد الجزائري وتسابقوا في إصدار فتوى قتله دون وجه حق.

إنه عنوان إيديولوجي بامتياز" لأن العنوان يختار دوما وظيفة انتظار مفترض للجمهور(....) لأنه ينتج رد فعل إيديولوجي بين العنوان وجمهور القراء"[2].

[1] ينظر: احمد العدواني، بداية النص الروائي، ص65-66.

* صدرت رواية " فتاوى زمن الموت " لإبراهيم سعدي عن منشورات الجاحظية، الجزائر، سنة 1999.

[2] henri mitterand , les titres des romans de guy des .-cavs ; in socioctitique op ;cit,p 92

فنجد مثلا الفتاوى العمياء التي أصدرها " الشيخ موسى" ضد من لم ينظم إلى جماعته كالفتوى التي أطلقها ضد "مسعود" وشقيقه "موح" هذا الأخير الذي جاء على لسانه ما يلي، " لم يبدو لي غريبا أن يفتي موسى بقتلي وإن كنت أبعد من أن أتوقع ذلك في يوم من الأيام، تماما مثلما لم أكن أنتظر قط أن يصدر الفتوى التي أدّت إلى ذبح مسعود"[1]، يبدو أن العلاقات الإنسانية كالجيرة والصداقة لم تشفع " لموح" وشقيقه " مسعود"، فالإفتاء بالقتل عند الإسلامويين أسهل ما يكون، وهذا النوع من العلاقات آخر ما يشغلون به أنفسهم.

[1] إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، ص130.

الفصل الثالث:

الرواية الجزائرية وطبيعة الأزمة

المبحث الأول:

مسايرة الرواية الجزائرية للتحولات

المبحث الثاني:

علاقة الرواية الجزائرية بالتحولات

المبحث الثالث:

طبيعة الأزمة في الجزائر- أسبابها وأبعادها-

تمهيـــــد:

إن أهم قضية تثير الانتباه في الثقافة الجزائرية اليوم، هي هذا الاهتمام المتزايد من لدن المبدع (الروائي) والمتلقي (القارئ) على السواء بجنس الرواية، حيث حظيت الرواية الجزائرية ذات اللسان العربي باهتمام منقطع النظير بين الأجناس الأدبية الأخرى في أدبنا الجزائري الحديث، "رغم ظهورها المتأخر بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل: المقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية"[1]، غير أن حضور الرواية أصبح أقوى بعدما كاد الشعر يحتل وحده هذا الموقع، والأمر ليس خاصا بالجزائر وحدها، فقد عرفت أقطار الوطن العربي الوضع نفسه حتى غدت مقولة "زمن الرواية" واحدة من أكثر المقولات الأدبية والنقدية تداولا على ألسنة الروائيين والنقاد وحتى القرّاء.

لقد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر تراكما في المجال الروائي خاصة في الثمانينات والتسعينات وبعدها – إذا اعتبرنا السبعينات هي مرحة التأسيس لهذا الفن الأدبي على يد عبد الحميد بن هدوقة* – وهو تراكم إبداعي حفظ لها مكانة مهمة في مصاف الرواية المغربية والمشرقية، "حيث بلغ العدد الإجمالي للروايات أكثر من 130 نصا روائيا سنة 2001"[2].

والتراكم نفسه أدى إلى كثرة الإقبال عليها، قراءة ونقدا ودراسة. وعدا الذين لم ينشروا قبل الثمانينات وبادروا إلى تدشين حياتهم التأليفية بالرواية،

[1] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي– دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، دار الأوراسية، ط1، 2008، ص44.

* أنظر: عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص198.

[2] أنظر: إبراهيم عباس: البحث في مكانة الرواية الجزائرية، مقال منشور ضمن كتاب الملتقى الوطني الثالث حول أعمال عبد الحميد بن هدوقة، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2000، ص215.

هناك الأدباء الذين انتقلوا من كتابة المسرح أو القصة أو النقد أو الصحافة إلى كتابة الرواية أو زاوجوا بينها وبين واحد من الأجناس الأدبية، " ذلك أن شيوع جنس أدبي ما يعكس حاجة حضارية وينسجم مع ظروف مرحلية في حياة الأمم والشعوب كما تؤكد نظرية الأجناس الأدبية"[1].

لقد أصبح الخطاب السردي والروائي بخاصة شبه مهيمن في المشهد الأدبي الجزائري، إنها هيمنة مقترنة بالحضور وبالتطور، فتأخرها في الظهور عن مثيلاتها في البلاد العربية لا يعني سطحيتها أو رداءتها ومما يقوّي هذا الزعم ما حققته مدونتها النصية من تميّز في خارطة الإبداع الأدبي المعاصر خاصة منذ تسعينات القرن العشرين إلى الآن.

ولعله حريّ بنا أن ننوّه " إلى فضل الصحف المجلاّت ودور النشر ووسائل الإعلام في انتشار هذا الجنس الأدبي في الأوساط الأدبية والثقافية، واكتسابه قاعدة قراء تتنامى باطراد "[2].

ثم إن دور الترجمة للعديد من روايات أبرز الروائيين الجزائريين أمثال؛ عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، أحلام مستغانمي، جيلالي خلاّص، الحبيب السايح و واسيني الأعرج، إلى أكثر من لغة عالمية دور مهم ساعد على تأكيد جدّية طرحها، وعن تعبيرها وملامستها لكل ما هو جزائري – أرضا وناسا– فضلا عن الدور " الذي أسهم به انفتاح كتّاب هذه الرواية العربية

[1] د. أحمد العدواني: بداية النص الروائي– مقاربة لآليات تشكل الدلالة– النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص7.

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص7.

الجزائرية على منجزات الرواية العربية والعالمية وإفادتهم من تقنياتها و آليات إنجازها في بلورة وعيهم بشروط كتابتها وإغناء تجاربهم وتنويعها ودفعهم إلى ممارسة هذا النوع من الكتابة الأدبية بأفق حداثي يسكنه هاجس البحث عن أشكال كتابة روائية تكون قادرة على تجاوز أنماط السائد السردي الفنية ورؤاه ومواقفه الفكرية"[1]، الأمر الذي أكسبها هذه المكانة الهامة والمتميزة.

[1] المرجع السابق: ص8.

المبحث الأول: مسايرة الرواية الجزائرية للتحولات

قبل أن نقف عند علاقة الرواية الجزائرية بالتحولات (الاجتماعية، السياسية، الثقافية.....) رأينا أنه من الضروري أن نحدّد العلاقات التالية: (علاقة الرواية بالواقع وبالتاريخ والسياسة) لأن المقصود بالتحولات ما هو إلاّ هذا الثالوث المذكور إذا عرفنا:

أن حرب التحرير أو الثورة الاجتماعية أو الأحداث السياسية تحتل المركز لأغلب الروايات الجزائرية باستثناء أعمال قليلة جدا.... وقد أشار ميخائيل باختين إلى علاقة الرواية بالسياسة والتاريخ والثورة الاجتماعية وغيرها عندما قال: " كلّنا قناعة بأن الرواية تحاكي بسخرية كل الأنواع الأخرى (وبالضبط لأنها أنواع) إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة معيدة تأويلها ومانحة إياها رنّة أخرى"[1]، فمن الضروري في هذا المبحث الوقوف عند تلك العلاقات.

المطلب الأول: علاقـــة الروايـــة بالتاريخ

يقول جورج لوكاتش: " أن أي مؤلف أدبي أو روائي لا يظهر من العدم بل تفرزه ظروف تاريخية – سوسيولوجية ملموسة – فلابد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الفترة التاريخية التي شكلت السياق التاريخي لإنتاجه كعنصر، وفهم العلاقات الاجتماعية التي عالجتها والتي سادت في تلك الفترة "[2].

---

[1] ميخائيل باختين: الرواية والملحمة– دراسة الرواية، مسائل في المنهجية ترجمة د.جمال شحيد معهد الإنماء العربي – بيروت – الهيئة القومية للبحث العلمي، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ط1، 1982، ص 20.

[2] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة جواد الكاظم، وزارة الثقافة، بغداد، 1978، ص11.

ويؤكد " لوسيان غولدمان" هذا الكلام عند ما يعرّف الرواية كالتالي: " إنها تاريخ بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل، فهي بالضرورة وفي آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي"[1].

فالرواية- انطلاقا من هذين الرأيين- تعني: وجود علاقة وطيدة بينها وبين فترة تاريخية من الفترات الماضية للمجتمع.

إذا كان التاريخ يعني "الزمن الماضي" في مدلوله اللغوي، ولا غرو في ذلك " فلقد ارتبطت بالملحمة والأسطورة والميثيولوجيات القديمة قبل أن تستوي جنسا أدبيا مستقلا عند اليونان، وقد ظهر ذلك في الحكاية الأسطورية"[2].

فهل معنى هذا أن الأدب-الرواية- محاكاة وتخييل كما يرى أرسطو طاليس؟ لا يمكن أن نثبت هذه الرؤيا أو ننكرها كتعريف ساد طوال قرون عديدة في الثقافة الأوروبية وحتى العربية، للمبالغة التي يراها محمد ساري* وهو حصول هذه المحاكاة وهذا التخييل بواسطة اللغة كالرسم الذي يحاكى عن طريق الألوان والموسيقى التي تحاكى عن طريق الأصوات.

فهذا الأدب-الرواية- وإن دلّ على المحاكاة أو مضاهاة للحياة أو المجتمع فليس بتلك الدقة التي قدّمها، فرغم التقاطع الكبير بين الرواية والتاريخ من ناحية الاشتقاق اللغوي في اللغتين الفرنسية أو الإنجليزية.

---

[1] لوسيان غولدمان: مقدمات نحو سوسيولوجية الرواية – ترجمة بدر الدين عرودكي: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص18.

[2] انظر ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص9.

* ينظر محمد ساري: في معرفة النص الروائي- تحديدات نظرية وتطبيقات- دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص9 وما بعدها.

الانجليزية:	الفرنسية:
History ← Story	Historie ← Histoire

أو التلاقي الكبير بينهما في الأبعاد الفردية أو الجماعية، لا يمكن رغم هذا التداخل الكبير أن نخلط بين: الرواية بوصفها حادثة متخيلة، والتاريخ المادي المجرد، فأيّ تناظر أو تداخل ما هو إلاّ إيهام بالواقعية أو التاريخية كما يقول رولان بارث، فالرواية لا تقدم التاريخ كالذي يقدمه المؤرخ أو العالم أو أيّ كائن آخر مكلف بالنقل الأمين لأحداث مضت، كالصحفي أو غيره مهما بدت النصوص الروائية متطابقة مع التاريخ الإنساني أو الاجتماعي الذي يؤسس البعد المضموني للرواية: إذ ليس الأدب نقلا أمينا للواقع التاريخي.

- حضور التاريخ في الرواية:

إن حضور التاريخ في الرواية يتأتى عبر طريقتين فنيتين:

الأولى: في صورة أحداث عامة تتعاضد في بنائها العناصر المشكلة للنص الروائي، حيث لا يتم التركيز على بطل واحد، بل يتم إشراك جميع الشخصيات في بناء الحدث العام في الرواية الذي غالبا ما يحاط بالأهمية والتركيز البينين.

وأمّا الشكل الثاني للتاريخ في الخطاب الروائي: فهو شكل السيرة الذاتية الذي عادة ما يمثله السارد أو الراوي.

ويكون الحدث خاص بهذه الشخصية ويعتبر النواة الأساسية للرواية، في حين يرى أرسطو أن محاكاة الأدب للتاريخ ليست حرفية وأن الشاعر عندما يحاكي فإنه يتصرف في هذا المنقول، وعنده أن الشعر لا يحاكي ما هو كائن

وإنما ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو الاحتمال فالأدب في نظره مثالي ليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية ويؤكد أفلاطون ذلك عند ما راح يفرق بين الأدب والتاريخ فبين أن الأبطال يخوضون المعارك والشعراء يصفون فأيهما أكثر أهمية وفائدة الفعل أم الصورة؟ " فالشعراء لا يعرفون أصلا أي معلومات عن الموضوعات التي يحاكونها، " فهومير" يصف المعارك ولكنه لا يعرف شيئا عن التكتيك العسكري والخطط الحربية"[1].... الخ.

وإذا كانت مهمة الرواية التاريخية أو وظيفتها الدلالة معروفة، فإنها بالنسبة للرواية الحديثة تبدو خفية أو غامضة أو تحتاج إلى إعمال العقل وطول التفكير في الإمساك بها، فإذا " كان معنى التاريخ هو ثورات الشعوب وحضاراتها بكل تحولاتها الروحية والمادية، أو حروبها بشتى أنواعها أو أشكالها، فذلك يعني أن إمكانية المبدع اليوم تعميم خصوصية الحاضر المباشر، بإيلاء الأهمية الملموسة (التاريخية) للزمان والمكان والظروف الاجتماعية والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ مما يؤدي بالضرورة إلى اعتبار فكرة التقدم الإنساني قانونا تاريخيا و فلسفيا محسوسا "[2].

وهكذا نستطيع القول: أن حضور التاريخ في الرواية لا يعني أن الرواية تاريخية بالضرورة فلم يعد الروائي اليوم: سارد لفترة تاريخية ما لشعب من الشعوب، أو سارد لمرحلة من مراحل حياته – السيرة الذاتية– على غرار ما نجد عند: طه حسين "الأيام"، أحمد أمين "حياتي" أو عند نجيب محفوظ عندما

[1] د.شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2005، ص145.

[2] عبد الرزاق عيد ومحمد جمال باروت: الرواية والتاريخ، دراسة في" مدارات الشرق"، دار الحوار، سوريا، ط1، 1991، ص7.

أرّخ لتاريخ مصر الحديث في " كفاح طيبة " " زقاق المدق " " خان الخليلي "، أو مثل كتابات محمود طاهر حقي (عذراء دنشواي) التي صور فيها بشاعة المأساة الاستعمارية في مصر.

فإذن: الروائي الحق هو الذي يستوعب كل مشكلات المجتمع في وحدة إيديولوجية كاملة ولكنه يعود إلى صياغة العمل الفني في مستوى يخاطب كينونة الإنسان في أغوارها العميقة.

لكن الأمر يدفعنا إلى التساؤل عن ماهية " الرواية التاريخية " ؟

- الرواية التاريخية [1]:

تكـــاد تتفق المعاجم والدراسات التي اختصت بتحديد هذه الماهيـــة كونهـــا، عملا سرديا يوميء إلى إعادة حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، هذا التداخل في الشخصيات له ما يبرره من تداخل الأحداث أو المادة التاريخية مع الخطاب السردي بطريقة إبداعية وتخييلية، ولعل هذا التخييل هو الذي يجعل منها عملا إبداعيا وليست خطابا تاريخيا أو وثيقة تاريخية.

غير أن "التخييل" ليس الوحيد الذي يجعلنا نفرق بين الرواية ذات الموضوع التاريخي وبين غيرها من الروايات الأخرى أو حتى الخطاب التاريخي، فما دامت الرواية التاريخية – كما أسلفنا – تجعل نواة الحكي فيها

[1] راجعنا في هذا النطاق:

– جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم.

– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود.

– عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.

أحداث وقعت في الماضي الشيء الذي يدل بوضوح على وجود الزمن – الذي يكون ماضيا في أغلبه– غير أنه في الروايات المعاصرة – الجزائرية– لم يعد واضحا أو ماضيا دائما، بالإضافة إلى ذلك فإنّ: " الدراسة الأدبية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكون دراسة دقيقة، حيث إن التعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي من أصغرها حجما إلى أكبرها اتساعا وهي الرواية بأسرها "[1]، مما يجعل التداخل بين زمن الحكي بزمن المتخيل الروائي أمرا متعمدا، وهذا يجعل الروائي يظهر بصورة الإنسان المتأثر سلبا أو إيجابا بأحداث تاريخية عاشها أو أحس بها.

ولا مناص من طرح السؤال: هل هذا التمييز القائم على المسافة الزمنية، حدد مسافة لهذا الزمن؟! هل يمكن أن تقاس بالقرون البعيدة والغابرة: كما نجد عند نجيب محفوظ التي استمدها من التاريخ الفرعوني؟ أو رواية (النزيف) لعلي صحراوي التي تحدث فيها عن تاريخ العرب والجزائريين في الأندلس، أم هل تكون هذه الرواية محسوبة بسنوات بسيطة قريبة كما فعل الطاهر وطار في روايته "اللاّز" أو نجيب محفوظ في " الثلاثية الشهيرة ".

وعليه يصبح من الضرورة طرح السؤال التالي: هل يمكن الحديث عن رواية تاريخية محدثة أو معاصرة؟!

أو لنقل لماذا اعتبر النقاد روايات نجيب محفوظ التي تناول فيها تاريخ مصر القديمة (الفراعنة) روايات تاريخية، بينما التي تناول فيها تاريخ مصر الحديثة (الثورة) واقعية أو ثورية؟

[1] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثنائية نجيب محفوظ – الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1984، ص37.

لا يحتاج الأمر إلى كثير من الفطنة أو الذكاء أو حتى التعمق أو العودة إلى المنظّرين: إن الأمر عائد إلى أهمية عنصر "الزمن" في تحديد نوعية السرد أو الخطاب الروائي، فكلما كان زمان القصة بعيدا عن زمن السرد أو الحكي عدّت الرواية تاريخية، وكلما اقترب الزمنان من بعضهما حصل التردد في إدراجها ضمن دائرة الرواية التاريخية.

فما الذي جعل روائي مثل بلزاك ينصب نفسه "مؤرخ للعصر الذي يعيش فيه"، هل يعني هذا صحة مقولة الروائي المغربي بن سالم حميش "إن الرواية تاريخ و التاريخ رواية" إذن فهل يمكن حقا أن يكون الروائي مؤرخ العصر الحديث بمجرد أنه يقدم أعمالا ذات صلة بالتاريخ أو لأنها تنطلق من أحداث وقعت في عصره فراح يسجلها في الزمان، ألا يمكن إذن: أن نعتبر كل الروايات تاريخية ؟.

لا نعتقد أن هذا الطرح مقنع: لأننا نكون به قد أخرجنا الأدب من دائرة الإبداع الفني ونفينا عنه وظيفته الأساس: الجمالية وأدخلناه في التفاهة والابتذال، إذ تصبح الرواية مجرد توثيق للأحداث أو وثيقة تاريخية.

لعل هذا الإشكال الذي يبدو عصّيا يجبرنا على التأكيد على أهمية "الزمن" مرة أخرى فزمن الأحداث لابد أن يبتعد عن زمن القراءة والكتابة معا، فمن الضروري أن نعيد صوغ هذه المسافة الزمنية من جديد ولعلّنا نوافق الأستاذ "سعيد يقطين" عندما أكد على مصطلح "الحقبة الزمانية"، فمثلا عند التأريخ لأدبنا العربي راح مؤرخو الأدب يستخدمون المصطلح نفسه فوجدنا أدب العصر الجاهلي والأموي والعباسي، الانحطاط والضعف " لاشتراك آداب كل عصر في

مواصفات وخصائص متصلة بذلك العصر وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة بحيث تجعلها مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها على كافة المستويات: طبيعة التفكير، اللغة، الملابس، العمارة "[1].

فمثلا لقد دشّن الاستعمار الفترة الزمانية التي نعيشها اليوم، فهي تختلف اختلافا كليا عن الفترة الزمانية السابقة لها، وعليه يبين الدكتور سعيد يقطين " أن الرواية العربية التي تتعامل مع هذه الحقبة لا تتصل بهذه الحقبة الحديثة تدخل في تصوري في نطاق التاريخ أما الروايات التي تستقي مادتها من الحقبة المعاصرة فلا يمكن إدراجها في النطاق ذاته "[2].

ولعل هذا ما جعل كاتبا كالطاهر وطار يحرص في تصديره لرواية " اللاز" على التمييز بين الروائي والمؤرخ في تعاملهما مع الظروف التاريخية قائلا: " إنني لست مؤرّخا ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها.... إنني قاص، وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة – بوسيلتي الخاصة– على حقبة من حقب ثورتنا "[3].

فليست "اللاز" رواية تاريخية بالرغم من أنها تستلهم أحيانا بعض الأحداث التي وقع ما يشبهها،" فالظروف التاريخية التي تطالعنا أصداؤها في بعض الصفحات تعالج روائيا بوصفها تسهم في خلق وضعية وجودية كاشفة

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص232.

[2] المرجع نفسه: ص233.

[3] الطاهر وطار: اللاّز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1978، كلمة المؤلف، ص7–8.

وملهمة... من خلال تجريد الأحداث والشخصيات والتجارب من طابعها الحقيقي وتحويل بعض الشخصيات الروائية إلى رموز مثل اللاّز وزيدان"[1].

ويعتبر جرجي زيدان رائد الرواية التاريخية*، في البلاد العربية حيث أعاد وفقها كتابة التاريخ الإسلامي، ولأن المتخيّل " يحرّر التاريخ من انضباطه الأفقي وينزل به عميقا نحو قاع الذات الإنسانية المعقدة التي يقف التاريخ حيالها مرتبكا وعاجزا إذ لا تهمه في التحليل إلا قليلا تاركا إياها لعلم آخر هو علم النفس أو حتى الأدب معترفا بحدوده الموضوعية "[2].

لذلك أعطى جرجي زيدان رواياته متخيلا إنسانيّا يروي قصص الحب بين أبطال رواياته، وكذلك الأمر– قبله– عند سليم البستاني.

وإن كان جرجي زيدان أكثر تفوقا وفنية منه وهذا ما أقره عبد الرحمان ياغي: " كان سليم البستاني وجرجي زيدان يذهبان إلى التاريخ ليأخذا من على سطحه أحداثه التي كانت تطفو ويشكلان منها عملا روائيا يخدم التاريخ في أحداثه كما رواها التاريخ لكنها مشكلة في عمل مترابط مشوّق فيه خيط غرامي يشد الذاكرة ويصحّيها من نومها إذا أجنحت للنوم"[3].

---

[1] عبد الحميد عقار: "الرواية المغاربية"– تحولات اللغة والخطاب– شركة النشر والتوزيع– المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص109.

*رغم وقوعها خارج التحديد الزمني لبدء الرواية العربية الفنية، فقد كتب جرجي زيدان (1861–1914) أكثر من عشرين رواية تؤرخ للحوادث الإسلامية الكبرى نشر الأولى المملوك الشارد عام 1891، نشر الأخيرة عام 1914، تاريخ نشر رواية زينب لهيكل، التي يرى النقاد أنها أول رواية عربية مكتملة فنيا.

[2] انظر: مقدمة كتابة شعرية التناص في الرواية العربية تأليف سليمة عذاوري تقديم بقلم الدكتور واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، عابدين، القاهرة، ط1، 2012، ص6.

[3] عبد الرحمان ياغي: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، دط، 1999، ص226.

وقد بيّن جرجي زيدان: هدفه من استحضار التاريخ في أعماله الروائية، بأنه ترغيب في دراسته أو تسهيل لها، حين قال في مقدمة روايته الحجاج بن يوسف الثقفي: " رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لاهي عليه كما فعل بعض كتاب الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القرّاء، وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما تأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة "[1].

يبدو أن جرجي زيدان قد اتبع منهج " وولتر سكوت" الذي قدّم" الأبطال الكبار التاريخيين بنفس الطريقة التي قام بها التاريخ عندما استلزم ظهورهم"[2].

والرجل في نظر بعض النقاد غير ملوم عندما وجد ضالته في الشكل الروائي الأوروبي، لأن التراث العربي يخلو من القصة والرواية بالمعنى الحديث لهذين الفنين، وقد أراد لنفسه التفرّد والتميّز عن ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق وسليم البستاني ونقولا حدّاد ويعقوب صروف " ومن ثم استعار

[1] جرجي زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي، الرواية.

[2] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص41.

شكل الرواية الذي اطلع على آثاره الأوروبية في لغته الأصلية ليكون وسيلته الجذابـــة "[1].

في حين يرى البعض الآخر: أنّ جرجي زيدان في موضوعاته الغرامية هذه قريب إلى حد كبير من منهج " القصص الشعبي المعتمد على المغامرات الخيالية التي تبدأ بلا مقدمات ولا تلبث أن تعترضها الصعاب والعراقيل ثم ينتصر المحبّان في النهاية ويتلاقيان"[2].

ومهما يكن من أمر: فإن جرجي زيدان قد مثّل بداية الرواية التاريخية وأسّس لها.

غير أن الرواية ترفض رفضا مطلقا الهدف التعليمي، وأن تخدم التاريخ أو غيره قبل أن تخدم نفسها، فقيمتها الجمالية والفنية قبل كل شيء. ثم ما معنى أن يكون الروائي معلّم تاريخ؟ وطبيعي أن ننتهي بالبداهة التالية: لا يعتبر التاريخ تاريخا إلا إذا كان في حقله ونظامه الذي وجد فيه كما يرى واسيني الأعرج، لكن حين توظفه الرواية يمسي شيئا جديدا حيث تنتفي عنه قوانينه الصارمة ويخضع للمتخيّل الروائي الذي يجبره على الاستسلام للنسبية والهشاشة اللتان تسبقان الخطاب الروائي فهو لا يرتكن أبدا إلى الدقة واليقين.

[1] د.ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص119– 120.

[2] د.سعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، طبع، نشر، توزيع، مصر، د.ط، 2009، ص33.

- حضور التاريخ في الرواية الجزائرية

بالعودة إلى الرواية الجزائرية ومدى ارتباطها بالتاريخ، تؤكد أن هذه الروايات ولاسيما في مطلع السبعينات قد اتخذت الثورة الجزائرية مرجعية إيديولوجية وفنية وتاريخية لها، كما نجد في العناوين التالية: هموم الزمن الفلاقي، خيرة والجبال لمحمد مفلاح، على جبال الظهرة لمحمد ساري، طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، " إن هذه العناوين حاولت إعادة كتابة تاريخ الثورة وما أفرزته بعد الاستقلال من طموحات وعوائق واجهت الفرد الجزائري فلاحا كان أو ابن فقير، ابن قرية أو ابن مدينة، المرأة أو الرجل على حد سواء" هذه الفئات من المجتمع التي لم تخل رواية من التعرض إلى قضاياها كتبها الكبار الأوائل أمثال: الطاهر وطار، ابن هدوقة، مفلاح وعرعار وغيرهم ... لكن دون أن يعني ذلك أن الروائي كان يجب أن يكون مؤرخا للثورة "[1].

- الشمعة والدهاليز*: أنموذج للرواية التاريخية

وكأنموذج على ذلك رواية " الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار"[2]، التي وظف فيها الروائي ثلاثة أشكال مختلفة من تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر: فبطل الرواية شاعر ذو ميول إيديولوجية ماركسية، يتقن العربية والفرنسية، يحب الفتاة "الخيزران" الفتاة المنتسبة إلى عائلة برجوازية ذات جاه ومال بعيدة كل البعد عن التاريخ، الوطني غير أنها تختلف عن عائلتها في التوجه الإيديولوجي

[1] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية – من المتماثل إلى المختلف– دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط2، دت، ص55.

* الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات الجاحظية، الجزائر، ط1، 1995.

[2] اخترنا هذه الرواية لاشتمالها على مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر بدلا من اللاّز والزلزال.

فهي مسكونة بالوطنية والعربية متمسكة بالبطل تحبه وتخلص له رغم فقره المادي.

يبدأ وطار روايته باستيقاظ الشاعر على أصوات مظاهرة احتجاجية عارمة في ساحة أول ماي من أنصار حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، فيصور وفق ذلك المنعرج الخطير الذي عرفته الجزائر، نهاية الثمانينات مما أدى إلى اغتيال الشاعر بطل القصة، ويكشف الطاهر وطار عن " التاريخ الثوري" من خلال تبني الشاعر البطل لمبادئ الثورة، كما فسرت الرواية العديد من الرؤى والمواقف الإيديولوجية للكاتب وقد جاءت على لسان البطل حين يعمل على إقناع بعضهم، على دعم وإقامة الجزائر الإسلامية الأمر الذي يؤدي إلى اغتياله.

فيمكن القول أن التاريخ كان نواة هذه الرواية الأمر الذي جعل الروائي "عبد الرحمن منيف" يرى أن الأجيال القادمة عليها " أن تقرأ التاريخ الذي نعيشه الآن وغدا، ليس من كتب التاريخ المصقولة، وإنما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة"[1]، فالرواية المدروسة قد صوّرت مرحلتين مختلفتين من تاريخ الجزائر المعاصر[2]:

[1] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص43.

[2] أنظر: علال سنقوقة: إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور نور الدين السد، جامعة الجزائر، 1996–1997، ص107.

الأولى: هي فترة العمل التحرري الثوري وما رافقه من:

- تقديس الثورة أو حتى خيانتها

- وبعيد الاستقلال (البناء الاشتراكي للدولة الوطنية في إطار الإيديولوجية الماركسية)

الثانية: فترة التعددية الحزبية والسياسية " فوقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 1992م التي خلقت ظروفاً أخرى لا تعني الرواية "[1].

فالروائي في هذه الرواية قد صوّر وجه الجزائر في كل مراحلها التاريخية المعاصرة، فإذا كانت الشخصية البطلة التي جعلها المنطلق في رواية " الشمعة والدهاليز" هي شخصية صديقه " يوسف السبتي" قد ارتسمت من خلال ملامح السيرة الذاتية في هذه الرواية لأن المؤلف صور هذه الشخصية في صورة المثقف الوطني الملتزم بقضايا بلده المعارض لكل ما قد يضرّ وطنه الجزائر غير أنه من المنصف القول:

إن التاريخ المستعمل في هذا الخطاب الروائي ليس هو التاريخ ذاته وإنما هو تأويل له وامتزاج جميل مع (المتخيل الروائي) فمهما اقترب الروائي من التاريخ لا يمكن أن يكون مؤرخا وذلك " لأن الرواية لا تستطيع أن تدخل التاريخ بحيادية مطلقة بل تدخله لتمارس تأويله أو نقضه بشكل مغاير تماما لأصوله الواقعية "[2].

[1] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص5.

[2] د.واسيني الأعرج: الرواية الجديدة في الجزائر أسئلة التناص والقطيعة، الملحق الثقافي لجريدة الخبر، ع4، 1991.

ومما سبق يمكن أن نختم هذا العنصر بالنتائج التالية:

1- هيمنة التاريخ على الخطاب الروائي الجزائري لاسيما موضوع الثورة (سواء تقديسها أو نقدها) بوجهات نظر مختلفة.

2- تنوع أشكال التاريخ في الرواية الجزائرية على النحو الآتي:

أ- التاريخ الذي صور فترة ما قبل الثورة، المقصود (عرض الثورة الوطنية- في الخطاب الروائي- في لحظة ميلادها وتشكلها).

ب- التاريخ المرتبط بالثورة التحريرية (نوفمبر 1954) وقد تم ذلك في صورتين متمايزتين:

الأولى: صورة تفاني المجاهدين في خدمة القضية الوطنية بعيدا عن أي خيانة أو خلاف سياسي.

الثانية: صورة التاريخ الجهادي القلق الذي تحيط به خيانة الكثيرين أين تكثر الخلافات السياسية بين المجاهدين.

ج- التاريخ المرتبط بفترة ما بعد الاستقلال: (السياسة الاشتراكية) حول مشروعية السلطة والحكم.

د- التاريخ الرابع: هو التاريخ المعاصر وقد أرخت الرواية بشكل فني متفاوت للأحداث السياسية الذي مثلته (التعددية الحزبية) في فترة التسعينات.

فالتاريخ لا يحضر إذا بمنأى عن الرؤى المؤوّلة له، وهذا لا ينفي أبدا علاقة الرواية بالتاريخ إذ لا نعتبر التاريخ في الرواية – الجزائرية على الأقل-

هو التاريخ عينه، فما وجدناه في رواية الشمعة والدهاليز ما هو إلا تأويل للتاريخ قصد إيهامنا بالحقيقة الموضوعية وهي إحدى مميزات الخطاب الروائي والسردي " فالتخييل هو الذي يجمع بين المتعة الجمالية وفكرة القصدية وعليه يظل الإبداع الروائي خاصة دائما متجدد القراءة لأن الصورة المتخيلة تزوره كلما قصدها القارئ[1].

إن توظيف الطاهر وطار لكل أشكال التاريخ هو ما جعله يتخطى المعطيات التاريخية بما أضافه من متخيّل حيث أخرج موضوع الثورة وما صاحب فترة الاستقلال والثمانينات من الوثوقية إلى الهشاشة والنسبية على حدّ تعبير واسيني الأعرج.

فالشمعة والدهاليز ــ انطلاقا من هذا الطرح ــ تعي كونها قد استحضرت تاريخا يترتب عنه أحداثا كثيرة ولكنها لا تنسى تكوينها البنيوي الخاص كرواية وفضاء مستقل، فهي عالم ينبني جوهريا على فعل الحرية ولا تهمه الحقيقة الموضوعية كحقيقة لا يدخلها الزيف.

وهنا يحق لنا أن نتساءل مع "جنيت" تساؤلا غرضه النفي " هل وجد يوما ما متخيّل محض؟ ولا متخيل محض؟ "[2].

وسوف نطمئن لإجابة واسيني الأعرج: " ينسج التاريخ مع المتخيل علاقات كثيرة – مرئية وغير مرئية – لا أعتقد أن هناك تاريخا صافيا وعلميا بالمعنى الموضوعي وبشكل إطلاقي، فالتاريخ كثيرا ما يمحو فواصله بين الحقيقة

[1] آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ص54.

[2] سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، انظر المقدمة بقلم واسيني الأعرج، ص10.

الموضوعية والحقيقة المتخيلة "[1]– أما طارق علي فيرى" أن الخيال عند الروائي مقدّس والحقيقة مجال للانتهاك ولابد أن العكس صحيح عند المؤرخ "[2].

وهذا دليل كاف على أن التاريخ كان صديقا مخلصا للرواية، استوحت منه الكثير، ليس فقط الأحداث ولربّما الشخصيات أيضا فالكثير من الروايات قد كشفت لنا بعض الأبطال الحقيقيين الذين نسجت حول حياتهم أبطال الروايات مثل: " جوليان سوريل بطل رواية الأحمر والأسود لستاندال والسيدة بوفاري بطلة رواية فلوبير، وكونت مونتي كريستو لأليكساندر ديما الأب "[3].

وليس معنى هذا أن الأدب يحاكي التاريخ أو يصور الأحداث والظواهر كما هي، " وإنما يستلهم الأحداث والشخصيات والرموز التاريخية فكثيرا ما يتداخل الوعي الأدبي – الروائي– مع الوعي التاريخي"[4].

" فما التاريخ إلا انتشار في الزمان يكرر نفسه والرواية تاريخها أمر تخييلي"[5].

[1] المرجع السابق: ص10–11.

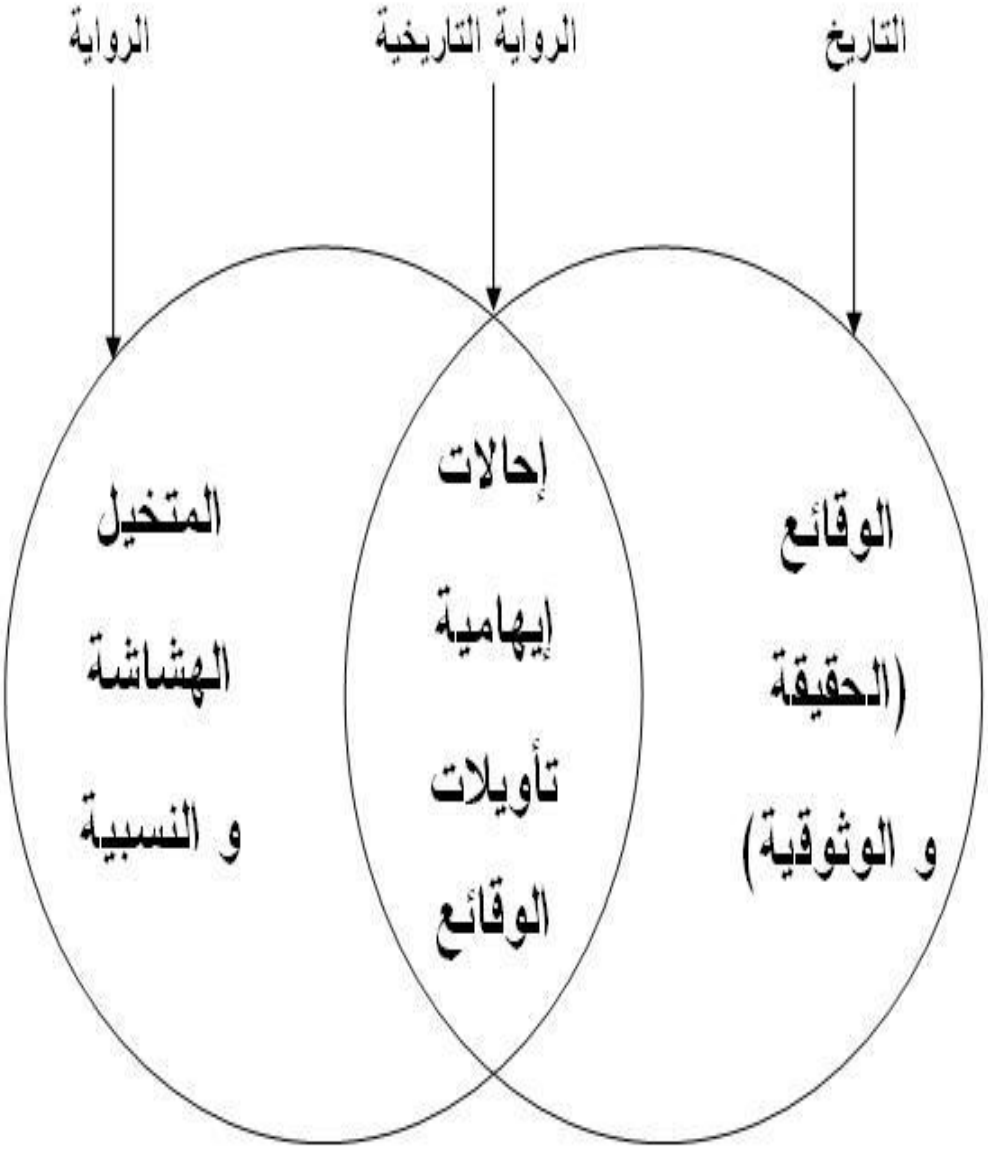
[2] طارق على: تأملات في الرواية والتاريخ، ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، 2005، ص30.

[3] باتريك بيسنو: أبطال الرواية الحقيقيون مشهورون مغمورون – ترجمة د: قاسم المقداد، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص7.

[4] د.شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص145.

[5] رنييه ويليك، اوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، دت، ص225.

ويبدو أن الطريقة الوحيدة للتفريق بين الروائي والتاريخي هي مدى طغيان أحد العنصرين على الآخر- الحقيقة – الخيال- ويمكن التمثيل لهذا بالخطاطة التالية:



أما عن مهمة كل من الروائي والمؤرخ فنوضحها في هذا الجدول[1].

وجه المقارنة	مهمة المؤرخ	مهمة الروائي
من حيث القيمة	- الوصول إلى الحق/ الحقيقة	- الوصول إلى الجمال والتأثير
من حيث الوقائع أو الظواهر التاريخية	- الالتزام بالوقائع التاريخية بدقة - التقيد بأحداث التاريخ ومعطياته عن طريق التمحيص والمراجعة والدقة	- تأويل الأحداث التاريخية عن طريق التعديل والتحوير فالأمانة غير مطلوبة
من حيث الموضوعية	- ضرورة الموضوعية (التخلي عن الميول الذاتية أو هواء النفس)	- تبرز عنده العاطفة فعلاقته بتجربته الروائية قوية حميمة
من حيث اللغة	- لغة دقيقة– تقريرية مباشرة - تعتمد على المصطلحات والإحصاءات ..... - هدفها التوصيل	- لغة إيحائية، تصويرية أو حتى شاعرية - إنها تعبير بالحذف بقدر ما هي تعبير بالإفضاء - تأسيس عالم محذوف تحت إهاب العالم المعبر - هدفها التأثير

[1] ينظر:

د. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص150 وما بعدها.

د. سليمة عذاوري: شعرية التناص، في الرواية العربية، ص7 وما بعدها.

د. عبد الملك مرتاض: فن نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد– ص38 وما بعدها.

د. أحمد العدواني: بداية النص الروائي – مقاربة الآليات – تشكل الدلالة – النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2011، الدار البيضاء، ص93 وما بعدها.

المطلب الثاني: علاقة الرواية بالواقع

- الرواية والواقع

إن علاقة الأدب بالواقع قديمة قدم الأدب نفسه، لذلك كان اهتمام النقاد والدارسين بهذه المسألة على نطاق واسع، وقد حاولت نظرية الأدب توضيح هذه العلاقة عندما أثبتت أن " الأدب نشاط إنساني ذو قاموس اجتماعي يتخذ وسيلة له اللغة التي هي وليدة المجتمع "[1].

ولعل هذا الأمر الذي قصده باختين حين قال: " إن الرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد "[2].

حيث ارتكز في مقولته هذه، على طبيعة الجنس الروائي الذي يعد أقدر الأجناس وأكثرها التصاقا وقربا من الواقع المعيش، " ومعلوم أن الواقع لا يعرف حالة الثبات وإنما التغيير الدائم والمستمر فالرواية كذلك "[3].

الأمر الذي يجعل اللغة الأدبية وعاء للواقع بكل متناقضاته وظروفه، فـ" الأدب فن يقترب من كل شيء فهو فن ولكنه أيضا شيء آخر شيء يقترب بواسطة الأدب ليس من الموسيقى والرقص، ولكن من الخطاب التاريخي أو السياسي أو الفلسفي، إنه يلزم الشعور والتصور"[4].

---

[1] رينية ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الدين الخطيب، ص131.

[2] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية: ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص19.

[3] د.ناصر يعقوبي: اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربية (1980– 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 13.

[4] تزفتان تودوروف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلاء نقلا عن: علال سنقوقة – إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، ص17.

وهو دليل آخر على أن نظرية الأدب – الأدبية– في إطارها اللساني الصرف ذات علاقة بمختلف الحدود، التاريخ، السياسة والفلسفة... بل حتى الاقتصاد وكل قضايا الفكر.... فمن البديهي أن لا ننظر للأدب بمعزل عن هذه الأمور جميعا ولعلّ أرسطو في كتابه "فن الشعر" أول من لفت الانتباه لهذه العلاقات والإشكالات التي تفضي إلى ارتباط الكتابة/ الأدب/ الفن الروائي بالواقع فلو عدنا إلى الأدب العالمي – وبخاصة الروائي – على أساس أنها أكثر عمل قابل للتكيف مع المجتمع كما يرى – رولان بارث – لوجدنا أنها ارتبطت في كل فتراتها بتيارات ومذاهب فكرية معينة، وليس خفيا على أحد مدى تأثير الرواية في القراء أو في توجيه سلوك وأفكار الجمهور، كما فعلت آثار همنغواي وفولكنر، " ومن المؤكد أن الروايات التي كتبها "والترسكوت" في سكوتلندا، و"هنري" سينكوتيش" في بولندا، و"الويز جيرازيك" في تشيكوسلوفاكيا قد فعلت شيئا محددا تماما لتبعث الكبرياء والقومية والذاكرة الجماعية بحوادث تاريخية، فالأدب مؤسسة اجتماعية أداته اللغة وهي خلق المجتمع"[1].

ويبقى الإشكال اللغوي في الكتابة الأدبية – الرواية الواقعية – مطروح بحدة مما أدى إلى ضرورة الإجابة على أسئلة كثيرة – أو على الأقل – طرحها بشكل جريء فهل يكتفي الروائي بالقاموس اللغوي المتداول السهل الذي يفهمه الجمهور البسيط من المجتمع، بانتهاج اللغة الوسطى بين الفصحى والعامية؟ أم لابد أن يرتقي الروائي بجمهور القراء، كما دعا إلى ذلك العقاد، ويستخدم قاموسا لغويا راقيا، ولعل ما طرحه الدكتور: محمد ساري حول: مصادرة

[1] انظر: رنييه ويليك،أوستن وارين: نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص97 وما بعدها

رواية "زمن النمرود" (1985) للروائي "الحبيب السايح" التي كتبها بلغة بسيطة مزجت بين الفصحى والعامية " والدليل على وصولها إلى الجمهور العريض هو ما أحدثته من رد فعل في مدينة (سعيدة) نفسها مما أدى إلى مصادرتها تحت ضغط الاحتجاج "[1].

لعل هذه التجربة كفيلة بالإجابة على السؤال وإن لم يكن نهائيا.

إن قرب الرواية من الواقع واتصالها بحياة المجتمع اتصالا وثيقا يخوِّل لها الاهتمام بهذا الواقع وتلك الحياة فتصورهما روائيا، وربما اضطلع الروائي الحق إلى أكثر من ذلك، كتصحيح النظرة الخاطئة للواقع أو إيجاد تفسير له، لكنه لا يبرّر أبدا التنازل الإبداعي أو اللغوي بحجة تسهيل عملية استيعاب الجمهور لها، و قد طرح صاحبا*، كتاب – نظرية الأدب– هذه المسألة كالتالي: كيف يؤثر الأدب في عواطف جمهوره؟.

ليخلصا إلى أن القارئ غير المدرّب يأخذ الرواية الواقعية مأخذا ساذجا ويؤكد أن الأدب لا يمكنه أن يكون وثيقة اجتماعية أو حتى تاريخية أو مرآة للحياة أو إعادة إنتاج لها ويرون أن الرواية الاجتماعية ما هي إلا إحدى أنواع الأدب وليست لها أهمية أساسية في نظرية الأدب ما لم يتمسك المرء بالنظرة القائلة، أن الأدب قبل كل شيء "محاكاة" للحياة كما هي وللحياة الاجتماعية بشكل خاص، غير أن الأدب ليس بديلا عن علم الاجتماع أو السياسة وهو

[1] د. محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص92.

* انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص106، وما بعدها.

يمتلك هدفه وتبريره الخاصين" فمرجعية النص الروائي إذا ليس إرجاعا مباشرا للواقع لأن التعامل مع النص الأدبي وكأنه نسخ للواقع يدخلنا في تناقض "[1].

وهو ما جعل علاقة النص الروائي بالمـــرجع- تاريخيا كان أو واقعـــيا أو (....) ترتبط عند أغلب النقاد بمصطلح الاحتمالية، فالنص لا يقدم حقيقة أو أحداثاً مضمونة بقدر ما يقدم واقعا محتملا.

- الرواية الواقعية

لا نكاد نجد فرقا واضحا بين الروايتين الواقعية والاجتماعية *-على حد اطلاعنا- لأن الواقع في حقيقته مرتبط بالمجتمع. أو لأن كلا منهما تتخذ الواقع والشخصية – المجتمع – مسرحا لأحداثها.

وإذا كانت الرواية تتناول الواقع، أو الحياة الاجتماعية، فهو الأمر المطلوب منها والمهمة الملقاة على عاتقها وهو ما تحدث عنه هينري جيمس" إن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة... وعندما ترفض هذه المحاولة، فإنها تكون قد وصلت إلى حالة غريبة"[2].

غير أن المقصود "بالتصوير" هنا ليس التصوير الفوتوغرافي مثلا على غرار ما نجده عند المصورين والمؤرخين أو علماء الاجتماع..." وإنما تعداه

[1] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، ص69.

* من التصنيفات التي عثرنا عليها: الرواية الواقعية الاجتماعية عند: ساندي سالم أبو سيف- الواقع الاجتماعي عند سعيد يقطين/ الرواية الاجتماعية الواقعية عند: السعيد الورقي/ الرواية الواقعية ذات البعد الاجتماعي عند: عدنان على الشريم وهكذا...

[2] ينظر: هنري جيمس، "الفن الروائي نقلا عن: علال سنقوقة، السلطة والمتخيل، في علاقة الرواية الجزائرية، بالسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص19.

إلى تغييره، وذلك من خلال تغيير الوعي لدى المتلقي وليس هذا فحسب، بل تسهم غالبا في صنع وعي جديد "[1].

ويظل مصطلح الواقعية يعني مشكلة الضبابية في التحديد كغيره من المصطلحات النقدية أو الأدبية عند جمهور النقاد والدارسين، فتفهم تارة "على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي وتفهم تارة أخرى على أنها أسلوب أو منهج وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين المنهجين"[2].

الأمر الذي أدى إلى إشكالية المصطلح فبقا غامضا وهلاميا. كما يشير "إرنست فيشر" على مستوى الرواية أيضا، كما في الآداب الأوروبية، لكن المعنى الأكثر شيوعا: انصرافه عن الخيال وهو معنى فيه الكثير من المغالطة وعدم الوعي، وقد صنف الكثير من النقاد أمثال: سمر روحي الفيصل، محمد عبد الله – "رواية زينت" لهيكل رواية واقعية كون لغتها قريبة من شرائح المجتمع فهي مزيج من الفصحى والعامية في حين رفض فريق من النقاد هذا التصنيف، فالناقد المصري "حلمي بدير" يرى أنها رواية تعبر عن "مشكلة فرد" مأزوم يعاني من وطأة من حوله، " كما أن "حامد" بطل الرواية يبدو الأقرب إلى حقيقة المؤلف فالراوي "حامد" يتكلم بصوت "محمد حسنين هيكل" الأمر الذي يجعلها تدخل في حومة الرواية – سير الذاتية فحامد يتكلم بحسه – المؤلف– ويؤرخ لذاته ولا يحفل بالآخرين ويكون همه منصبا على التوجه إلى الداخل "[3].

[1] عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2008، ص12.

[2] د.ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص67.

[3] المرجع نفسه: ص72.

وهو أمر يحيلنا إلى إشكالية أجناسية أخرى وهي تداخل الرواية الواقعية برواية السيرة الذاتية- غير أن هذا الأمر ليس موضوع بحثنا نكتفي بذكر البديهية التالية، لقد اعترف الكثير من كتاب الرواية – إن لم نقل كلّهم- بحضور شذرات ونتف وأصداء ومواقف ولمحات من سيّرهم الذاتية في صلب أعمالهم الروائية المختلفة، " لا بل بعضهـــم تجاوز هذا المدى قائلا بأن مجمل رواياته ليست سوى سيرته الذاتـــية بأســـلوب روائي يتردد بين الواقعي والمتخيل "[1].

الأمر الذي شكل جدلا كبيرا في أوساط النقاد لزئبقية* هذا المصطلح واختلاف الوعي بحقيقته، وقد استطاع الناقد "عبد المحسن طه بدر" أن يجد مخرجا من هذا المأزق عندما اقترح تعريفا للرواية الواقعي:

" فهي التي تستطيع الكشف عن العوامل الفاعلة في واقع اجتماعي معين، نؤكد أن الموقف الواقعي المتزن هو الموقف الذي تقوم فيه علاقة جدلية ومستمرة بين الواقع وبين البشر الذين يعيشون فيه، وأن مشكلة فرد ما لا يمكن أن تحل وحدها، فكل مشكلة مهما بدت فردية هي في الحقيقة مشكلة اجتماعية لا

---

[1] محمد صابر عبيد: التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، دط، 2011، ص109.

* هنا يبرز السؤال الأهم (القديم الجديد) في هذا السياق الذي يتعلق بـــ(مفهوم الواقعية) وحدود حضوره وعمله في مسار النص الروائي بعد أن حظي هذا المفهوم بأهمية قصوى (حتى أن بعض الروائيين العرب استخدموا الواقعية قبل أن يعرفوها كمذهب أدبي أو نقدي – إثر سطوع نجم المذهب الواقعي بعد خفوت الرومانسية في القرن 19م، وتعدد الواقعيات وتنوعها انسجاما مع ما يسندها من أفكار وإيديولوجيات وقيم فلسفية، حتى بلغت عند راصدي هذا التنوع والتعدد – أكثر من خمس وعشرين واقعية، وتعتبر فرنسا موطن الواقعية إذ تطورت على أيدي المنظرين الفرنسيين، حتى قيل "المدرسة الواقعية الفرنسية" انظر في هذا الموضوع:

محمد صابر عبيد: التشكيل السردي: ص110 وما بعدها.

ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص67 وما بعدها.

السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص61 وما بعدها.

بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص215 وما بعدها.

تخص صاحبها وحده وأن هذا التفاعل المستمر بين الفرد والمجتمع يعني حركة تغيير مستمرة بين الطرفين قائمة باستمرار ولا تتوقف قط "[1].

وقد قسم سعيد يقطين هذا الواقع إلى قسمين:

أ- واقع المجتمع العربي في مختلف تجلياته ومشاكله المتعددة.

ب- واقع الأحداث الكبرى التي تقع خارج العالم العربي ويكون لها تأثيرها المباشر على الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه الروائي.

"وبما أن النص الروائي يتأثر بدوره بواقع الأحداث الكبرى التي تجري على الصعيد العالمي فإنه يجسدها وهو يتحقق بدوره في سياق التحولات العامة التي تقع على هذا الصعيد"[2].

- حضور الواقع في الرواية الجزائرية

الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات في البلاد العربية " تعبر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم سحقت فيه نفسية الكائن وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل"[3].

[1] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1978، ص235.

[2] د.سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود-، ص136.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص07.

غير أن التعبير عن هذا الواقع ليس ذاك الذي قصده الدكتور عبد الله الغذامي عندما تحدث عن الاتجاهات النقدية التي تجعل من الأدب وثيقة تاريخية تدل على زمانها، مما يجعل دراسة هذا الأدب "عبارة عن دراسة لكل الفنون عدا اللغة "[1].

ونمثل لهذا النوع برواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة:

- ريح الجنوب: الرواية الواقعية الهادفة

كما يراها "محمد مصايف"، إذ أنها تعالج لأول مرة واقعية متزنة وهادفة موضوعا اجتماعيا يهّم الجماهير الواسعة من الشعب الجزائري ..... " فهي تعالج موضوعا اجتماعيا صميما "[2].

إلا أن هناك اختلاف بين النقاد في تحديد هذا الموضوع الاجتماعي الحميم الذي اتفق حول تحديده المبدئي الجميع، ففي حين يرى (محمد مصايف) أنه يدور حول " النفسية المحافظة التي حملها " ابن القاضي" من أول صفحة من الرواية إلى آخر صفحة منها وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا وكل صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في سير الأحداث، إنما كان " بين هذه النفسية وبين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة والسلطة والثقافة التي كان يمثلها " المعلم " و" مالك" إلى حد ما "[3].

[1] د.عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط1، جدة، 1985، ص26– 27.

[2] د.محمد مصايف: الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص179.

[3] المرجع نفسه، ص180–181.

أما عبد الله ركيبي: فيرى أنها تعالج موضوع " الثورة الزراعية" بالإضافة إلى قضايا كثيرة تتصل بالأرض وبالمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره "..... ولكنه يساق إلى نهاية لا يريدها لأن الظروف أقوى منه "[1].

أما مصطفى الفاسي فيبدو متفقا مع الرأي الأول كون الثورة الزراعية ليست هي الموضوع الرئيس ويعلل وجهة نظره كالتالي: " ففي الرواية كلها وفي مرات قليلة لا نعثر إلا على عبارة " الإصلاح الزراعي" وحتى هذا الإصلاح الزراعي لا نلتقي معه مباشرة من خلال أحداث الرواية ولكنه يذكر فقط على أنه أمر مرتقب وخاصة على أنه أمر مخيف بالنسبة إلى "ابن القاضي"[2].

إلا أن موضوع الاختلاف بينهم يكمن حول شخصية "ابن القاضي" ففي حين يراه الأول "إقطاعيا" يراه مصطفى الفاسي مجرد فلاح له بعض الأملاك وعموما، فالاختلاف حول تحليل النص الروائي أمر وارد مادامت وجهات وزوايا النظر متعددة تعدد المفاهيم الأدبية، وتطور الأدب في أفقه غير ثابت.

وعليه فقد طرح "ابن هدوقة" في روايته موضوعا واقعيا اجتماعيا ناقش فيه " جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة والأرض على صعيد التحرر كما تناول فيها

[1] د.عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص239.

[2] مصطفى الفاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، ص07.

أيضا مسألة الثورة الزراعية وما أثارته من جدل بين الشباب المتطوعين والإقطاعيين "[1].

إنها رواية اقتربت من حياة الناس وصوّرتها تصويرا صادقا، تصوير مؤلف بسيط يبدو أنه عايش تجربته الروائية و وعى هموم الفرد و المجتمع في بداية السبعينات، في أحد أرياف الجزائر التي تستيقظ مع صياح الديك فجرا وتنام بعد المغرب بقليل، والمرأة فيه غير متحرّرة وغير متمكنة من رسم حياتها بنفسها، فلن يتقدم المجتمع الجزائري– على حد رأي جيلالي خلاص–" ما دامت المرأة بهذه الصورة وما دامت الأرض عقيمة متكتلة في أيدي (كمشة) من البيروقراطيين "[2].

غير أن مفاجأة تحدث حين تقرّر (نفيسة) التي درست في الجزائر رفض الزواج وتتحدى أهل القرية بمن فيهم (والدها) ثم تتوالى الأحداث السياسية التي تعصف بالبيروقراطيين والمشعوذين، وهي إشكالات طرحتها مرحلة الاستقلال.

وقد وظف المؤلف الحوار للكشف عن هذه القضايا المطروحة خاصة "الوضع البائس للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر/ الرجل والمجتمع عبر عدد من النماذج النسائية: نفيسة وخيرة والعجوز رحمة "[3].

---

[1] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي – دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، ص51.

[2] عبد الحميد بن هدوقة: جمع وتقديم، جيلالي خلاص– الملتقى الوطني الأول عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج (25–26–27 ديسمبر1997)، ص90.

[3] د.بوشوشة بن جمعة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي– المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص107.

المطلب الثالث: علاقة الرواية بالسياسة / السلطة

- الرواية والسياسة

قبل أن نتحدث عن علاقة الرواية بالسياسة، ينبغي أن نعرف السياسة أولا، ولكي نعرّفها تعريفا دقيقا ومستوعبا لمجالاتها المختلفة ينبغي أن نراعي تاريخ نشأتها القديمة فقد بدأت – كما يؤكد أغلب الدارسين– " من تاريخ بدء انتظام الفرد في مجتمع يتبادل الناس فيه المنافع (المتعددة) ومن تاريخ السعي في سبيل تحسين أحوال الإنسان والبحث عن طرق سعادته بتحرره من نير الاستعباد .... وإحاطته بسياج من الأمان لحمايته ضد الاعتداء وضمان تماسك الأسرة والعشيرة والقبيلة والشعب والدولة "[1]، غير أن هذا التعريف يعتبر الوجه الايجابي لها وعموما فالسياسة لا تخرج عن كونها مجموعة من الأفكار الحاكمة لمجتمع ما والموجهة له من خلال سلطة قادرة على تنفيذ هذه الأفكار أي أنها " تجمع بين الأفكار والممارسات التي تتم داخل وحدة سياسية وتعمل على تماسكها ودوامها آلة تعرف بالسلطة السياسية "[2]. حتى أن الكثير من الفلاسفة ذهبوا إلى أن تاريخ الإنسانية هو تاريخ زعمائها وآخرون ذهبوا إلى أنه تاريخ صراعاتها وفيهم من قال أنه تاريخ شعوبها وتعددت تأويلات صور الصراع: هي الحروب عند البعض، وهي الكبت الذي تسلطه الجماعة على الفرد عند البعض الآخر،

[1] د.محمد السيد إسماعيل: الرواية والسلطة: بحث في طبيعة العلاقة الجمالية، ص20، نقلا عن: د فاضل زكي محمد: السياسة من وراء الإستراتيجية، ص5، الموسوعة الصغيرة، 178 دائرة الشؤون الثقافية، بغداد.

[2] د.طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجماعات المصرية، 1966، ص37.

وهي كذلك الدفاع المستميت ضد عوالم الظلم ومصادر الحرمان كما ارتأى آخرون "[1].

وطبيعي أن تختلف السياسة من دولة إلى أخرى ما دامت مرتبطة بالمجتمع فهي أقسام كثيرة طبقا لكيفية ممارسة سلطة هذه الدول لمهامها وانقسامها إلى سلطة ديمقراطية أو دكتاتورية من خلال مؤسسات الدولة وأجهزتها.

فإذن: إن المتتبع لمسار التاريخ السياسي الإنساني لا يمكنه أن ينكر حضور السياسة في حياة هذه المجتمعات الإنسانية، وقد ارتبطت السياسة بالسلطة عند المفكرين والفلاسفة، بدءا بابن خلدون الذي ربط بين السياسة والسلطة والعنف حين رأى " الملك إنما يحصل بالتغلب، والتغلب إنما يكون بالعصبية "[2]. وتلازم السلطة مع السياسة إنما حصل وفق تطور المجتمعات الإنسانية، فما دامت السلطة " قوة ذات طابع نظامي(رسمي) ترتبط بمنصب أو بموقع أو وظيفة رسمية"[3]، وقد ارتبطت هذه السلطة بتطور المجتمعات وخضوعها لنظام معين" وبارتباط السلطة بطبقة اجتماعية مسيطرة يتسع مجال ممارساتها وتتوزع هيمنتها ومستوياتها"[4]، ومن هنا لا يمكن أن ننكر اقتحام السياسة لفن الرواية الحقيقة ليس في نيتنا هذا الإنكار، ولسنا بغافلين عن هذا الاقتحام السياسي للفن

[1] د.عبد السلام المسدي: السياسة وسلطة اللغة: الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2007، ص243.

[2] عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، الجزء الأول من كتاب، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار إحياء التراث العربي، دت، ص157.

[3] نيكولاس بولامنزاس: السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية، ترجمة عادل غنيم، دار الثقافة الجديدة، 1989، ص133، نقلا عن: محمد السيد إسماعيل، الرواية والسلطة.

[4] محمد السيد إسماعيل: الرواية والسلطة، ص21.

الروائي ما دام فن الرواية " يتصاعد موجه في العالم كله، ويتصدر المشهد الإبداعي العالمي على نحو لم يحدث من قبل "[1].

ومادمت السياسة اليوم في العقدين الأخيرين بداية من تسعينات القرن الماضي وانتهاء بموجة الثورات العربية أو ما اصطلح عليه الإعلام باسم الربيع العربي – همُّ المواطن العربي الأول والمسؤولة عن تحديد مصيره وطبيعة مشكلاته بل والكفيلة بحلها– ليس غريبا بعد هذا أن يكون هذا الإقحام موضوعيا وطبيعيا بل مرحباً به وضروريا فالرواية بحكم طبيعتها الفنية أكثر الفنون قدرة على تقبل هذا الاقتحام والرضا به ليس فقط كون " السياسة أفكارا وتصورات بل من خلال تجسداتها الاجتماعية وانعكاساتها من الواقع اليومي "[2].

ولعلنا نوافق – مرتاض– وهو بصدد حديثه عن وظيفة الرواية وإن لم يحدد الرواية ذات البعد السياسي حين قال: " أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة وأداة من أدوات التعبير المتميز عن مطامح هذه الشعوب "[3].

فالرواية ليست فقط جنسا قادرا على استيعاب المتناقضات والمفارقات ودمجها في إطار نصي " بل هي قادرة على إعطاء معنى آخر للعالم وقادرة على أن تعيد تأويل العالم "[4].

---

[1] د.جابر عصفور: زمن الرواية، دار الهدى، دمشق، ط1، 1999، ص41.

[2] د.محمد السيد إسماعيل: الرواية والسلطة، بحث فن طبيعة العلاقة الجمالية، ص05.

[3] د.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص49.

[4] عبد الحميد عقار: مجلة بلاغات متخصصة في تحليل الخطاب تصدر عن: مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير، المغرب، العدد الأول، 2009، ص143.

- الرواية السياسية:

يرى سعيد يقطين أن الفن الروائي كانت له علاقة حميمة مع الأفكار السياسية منذ ظهوره، وإن كانت هذه العلاقة في نظره هي علاقة معارضة لأن الفن الروائي حسب رأيه منذ البداية ضد السلطة كيفما كان نوعها، وراح يعزز رأيه هذا بقوله: " لقد كان بلزاك ينتمي فكريا لطبقة لكنه كان روائيا يعبر عن أحوال الناس وتناقضات المجتمع بشكل جعله يناقض الطبقة التي ينتمي إليها "[1].

غير أن الخوض في مثل هذا الكلام قد لا يفيدنا في بحثنا هذا وإنما الذي يهمنا هو وجود تلك العلاقة الحميمة بين الرواية والسياسة، بغض النظر عن نوعها أو طبيعتها، لذلك أطلق النقاد على الرواية التي تشكل الأفكار السياسية فيها جزء مهما " اسم الرواية السياسية "، وهي في أبسط تعريفاتها " الرواية التي تعني أساسا بالسياسة وانعكاساتها على الإنسان فردا أو مجتمعا في زمان ومكان معينين"[2].

ويعرفها "طه وادي" على أنها :"الرواية التي تمثل القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب – بشكل صريح أو ضمني – وكاتب الرواية السياسية ليس منتميا بالضرورة إلى حزب من الأحزاب السياسية لكنه صاحب إيديولوجيا يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني "[3]، ولكي لا يتحوّل

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص244.

[2] عبد الكريم ناصيف: الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية يصدرها إتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد337، أيار1999، مقال: الرواية والسياسة، ص11.

[3] د.طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1991، ص225.

هذا النوع من الرواية إلى مدونة سياسية نجد أغلب النقاد الذين اهتموا بهذا النوع الروائي يؤكدون على العنصر الفني، خاصة إذا عرفنا أن القيم الجمالية تتداخل – لا محالة – مع الأفكار الإيديولوجية في الرواية السياسية، لاسيما وأن الكثير من كتاب هذه الرواية قد يغلب عليهم الوعي الإيديولوجي من هنا " جاءت ضرورة التأكيد على المستوى الجمالي في بنية الرواية السياسية، انطلاقا من كون الرواية فناً له طابعه الأدبي الذي ينبغي أن يعلو ولا يعلى عليه بحسب طه وادي "[1].

وقد ظهرت هذه الأخيرة في الأدب الأوربي متأخرة حسب النقاد، فرواية المغامرات والرواية التاريخية و بعدها الاجتماعي كانت أسبق، وهذا التأخر في الظهور يعود إلى كون الشروط التي تسمح بظهورها لم تكن متوفرة لها في مطلع القرن الثامن عشر لكن مع تطور المجتمع وظهور المجتمع الصناعي بكل ما صاحبه من تطور" مفهوم الدولة وسيادة القانون والنظام والنزوع نحو الحكم الديمقراطي وترسيخ مفهوم حقوق الإنسان والحرية في التعبير وإبداء الرأي والدفاع عنه... كل هذا ساهم في نشوء الرواية السياسية التي تضع نصب عينيها إضافة إلى ما سبق هموم الوطن والأمة ومن ثمة تأثر هذا الوطن والأمة بالنظام السياسي وأسلوب الحكم وبنية الدولة "[2].

في حين كان الحكم في الماضي – أيام الإقطاع – مستبدا تدعمه الكنيسة وتدافع عن كل أعماله خيرا كانت أم شرا " فالملك ظل الإله على الأرض، لكن

[1] د.ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية و إشكالية التنصيف، ص157.

[2] عبد الكريم ناصيف: مجلة الموقف الأدبي، ص11، العدد337.

مع صعود البرجوازية وانتشار قيمها تغيرت الصورة السابقة بالحكم ليحل محلها مجال للديمقراطية قد يضيق وقد يتسع لكنه موجود دائما "[1].

وهناك أمثلة متعددة على ذلك لعل أكثرها شهرة نموذج " بلزاك" الذي كان مؤيدا للملكية والبرجوازية على الصعيد السياسي لكن إنتاجه الروائي جاء مضادا للبرجوازية إلى حد،" أن فلاسفة الفكر الاشتراكي اتخذوا أعماله الأدبية شواهد على تفسخ البرجوازية الحاكمة وقرب انهيارها "[2].

فإذن: الرواية السياسية في الأدب الأوربي تمتد جذورها في رواية (picaresque) التي تجاوزت القيم البرجوازية على نحو ما فعله

"بلزاك"، " واقترحت احتمالات جديدة للتحول الاجتماعي من خلال نموذج البطل المحتال"[3].

وأصبح بإمكان الروائي أن يتناول هموم الوطن والإنسان والنظام بالنقد أو حتى إبداء الرأي والتوجه، ومن أشهر رواد هذا النوع الروائي في الأدب الأوربي: تولستوي عندما كتب روايته "الحرب والسلم" يرى فيها النقاد " أنها ملحمة الوطن الذي يدفع عن نفسه القوة الغاشمة وهي تغزوه مدمرة مخربة حارقة قاتلة والقيصر يفــر من وجه نابليون تاركا الشعــب والعاصمة لقرها الأسود "[4].

[1] المرجع السابق: ص12.

[2] د. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص107.

[3] طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ص225.

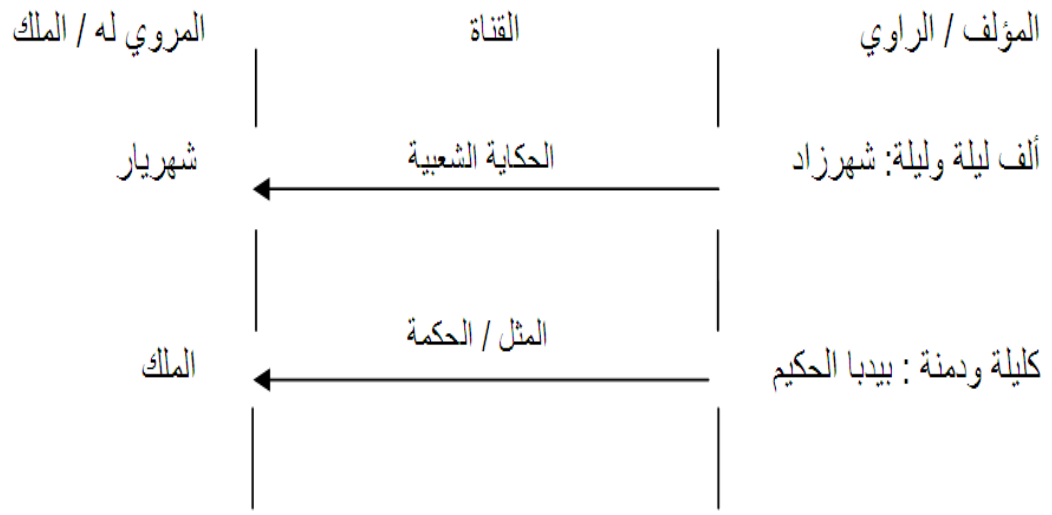
[4] عبد الكريم ناصيف: مجلة الموقف الأدبي، ص12.

بالإضافة إلى" دستويفسكي عندما كتب عن سجون الطبقة الحاكمة وفقر الشعب وما يعانيه من ذل وهوان.... وكذلك بوشكين" في روايته "ابنة القائد" "وديكنز" عندما كتب عن الثورة الفرنسية في رواية "مدينتين". ولا نريد هنا أن نذكر كل هؤلاء المشاهير، لكن لا نريد أيضا أن نختم هذا الكلام دون أن نقف عند الروائي البريطاني "جورج أورويل" الذي غدت روايته السياسية من روائع الأدب العالمي والسياسي تحديدا ومن أشهر أعماله السياسية "مزرعة الحيوانات" 1984 وغيرها.

أما الرواية السياسية العربية: فجذورها في نظر سعيد يقطين تعود إلى القص السياسي وإن لم يعلن ذلك صراحة، لكنه عندما قارن بين الشعر العربي القديم الذي يراه مؤنسا للسلطان ونديما له – وبخاصة في العصر العباسي– وبين السرد قال:...." أما الراوي فهو حين يسرد ولو للسلطان أو الأمير، وإن كان الهدف الظاهر هو إمتاع السلطان أو مؤانسته فالمقصد الأساس يظل ضرب المثل (كليلة ودمنة) أو استخلاص العبرة والنظر في العواقب (الليالي) "[1].

والمثالين المذكورين نموذجين من نماذج السرد الكثيرة الموجودة في التراث العربي وهي تمثل العلاقة المباشرة بين الملك والمؤلف/ الراوي عن طريق القناة التي تجمع بينهما (الحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة) و(المثل، الحكمة) في (كليلة ودمنة) ويتبين ذلك في الخطاطة التالية:

[1] د.سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص242.



غير أن بعض النقاد أرجع بداية الفن الروائي العربي إلى (فن المقامات) الذي برع فيه واشتهر (بديع الزمان الهمذاني) في القرن الرابع الهجري و يبلغ عدد مقاماته التي و صلتنا زهاء الخمسين، ويرى مصطفـــى الشكعة أنه " كتب مقاماته متأثرا فيها بمجتمع زمانه من زواياه العديدة عامدا إلى الإطراف والفكاهة وتصوير المحتالين والمكدين، والأدباء والمتكلمين والملوك واصفا المجتمع الذي احتواه بأسلـــوب سهل رقيق مسجوع مصنوع، فجاءت مقامـــاته أو قصصه كنوزا أدبية استحقت الإعجاب والخلود"[1].

غير أننا لا ندعي أن هذه النماذج السردية هي بدايات للفن الروائي العربي إذ أننا نوافق الدكتور سعيد يقطين فيما ذهب إليه: " كون الرواية العربية وليدة شروط خاصة وليست موجودة في تراثنا كما يدعي الكثيرون"[2].

[1] د. مصطفى الشكعة: الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1974، ص556.

[2] د. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص22.

لعلمنا أن السرد قد تطور بتقدم الزمن وتطوره فظهرت أنواع واختفت أنواع أخرى لأن السرد ببساطة يستجيب لحاجات التحول التي عرفها العربي في مسار تاريخه.

فمن البديهي أن الرواية العربية ولدت بعد قرنيّن من ولادة الرواية الأوربية أي بعد أن أكملت الأخيرة رحلتها من الكلاسيكية إلى الرومانسية والواقعية وانتهاء بالرواية الجديدة، في حين بوغتت الرواية العربية بواقع سياسي مظلم ومجحف وقد كانت التحديات في نطاق الكتابة صعبة إذ السياسة من التابوهات التي لا يجوز مقاربتها في البلاد العربية خاصة في الستينات باعتبارها العقد الزمني الذي سارت " خلاله أنظمة المشورية العربية من غمرة النجاح المبدئي الذي أتى به الاستقلال وما تلاه إلى حقبة صياغة بعض المبادئ الإيديولوجية التي بنيت الثورة على أساسها "[1].

مما أدى إلى خلق وجهات نظر مختلفة حول هذه المسألة خاصة عند أولئك الذين يخالفون السلطات المسؤولة أو النظام السياسي في بلادهم، الأمر الذي عجل باستخدام الرموز كتعبير عن المآزق السياسية أو تعنت السلطات.

" لأن المناخات الديمقراطية لحرية الرأي غير متوفرة ومنقوصة في منطقتنا الأمر الذي يدعو الأديب إلى استخدام الأقنعة كي يعبر عن رأيه وهكذا فعل الشعر الحديث باللجوء إلى الأساطير والأقنعة التاريخية للتعبير عن

[1] روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص93.

الأحوال والمقابسات الموجودة في منطقتنا حيث الاستبداد والطغيان وانتهاك حقوق الإنسان على قدم وساق "[1].

فيبدو أن توظيف الرمز السياسي أو التاريخي... إلخ لم يعد ظاهرة فنية فحسب، بل يعتبر ضرورة ملحة، وقد صور نجيب محفوظ ببراعة موقف المثقف/ الروائي من السلطة في روايته "ثرثرة فوق النيل" 1966 " وقد أكسبته هذه الرواية عداء السلطات المصرية على أعلى مستوياتها وأدى ذلك تقريبا إلى محاصرته "[2].

ومن رواد الرواية السياسية في البلاد العربية نذكر: في مصر: نجيب محفوظ وصنع الله إبراهيم، يوسف القعيد، جمال الغيطاني، وفي لبنان، توفيق عواد، فؤاد كنعان وإلياس خوري وغادة السمان، ومن العراق نجد عبد المجيد الربيعي وفي سوريا حنا مينة وزكريا ثامر، وفي السودان الطيب صالح ومن السعودية نجد عبد الرحمان منيف وفي فلسطين نجد غسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا ومن تونس كتب محمد المختار" نوافذ الزمن" (1974) كما كتب محمد صالح الجابري رواية " يوم من أيام زمرة " (1968) " وكلاهما ترسم صورا مليئة بالحياة للانتفاضات الشعبية ضد الحكم الاستعماري الفرنسي، مع التركيز بشكل خاص على بطولة المحاربين لتحقيق الحرية وعلى خيانة أولئك الذين يتعاونون مع المحتل"[3].

[1] زهير غانم: قراءة فن رواية "عزازيل"، للكاتب يوسف زيدان، ضمن: مجلة دبي الثقافية تصدر أول كل شهر عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، السنة الثامنة، العدد78، نوفمبر(تشرين الثاني)، 2011، ص24.

[2] روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة، حصة إبراهيم المنيف، ص93.

[3] المرجع نفسه: ص120.

أما في المغرب فنجد رواية "دفنا الماضي" (1966) لعبد الكريم غلاب وقد تمثلت محاورها الرئيسية[1] في:

- الصراع بين الوطنية والاستعمار.
- الصراع بين الملاك والفلاحين حيث تنعكس هذه الصراعات على عائلة " الحاج محمد " بمدينة فاس المحافظة بينما يدرس الابن عبد الرحمان في المدرسة العلمانية وينغمس في النشاطات الوطنية مما يؤدي إلى سجنه، يفتح عبد الغني الابن الأكبر دكانا في السوق في حين نجد محمود وهو ابن الحاج محمد من جاريته ياسمين يصبح عضوا في سلك القضاء ويتولى محاكمة الوطنيين ومنهم أخوه عبد الرحمان – ويرى بعض النقاد أن لغة الرواية مباشرة وأسلوبها ممل* غير أن الناقد المغربي "محمد أمنصور" يلتمس لها العذر كون الفن المغربي كنظيرة الجزائري لم يجد نصًّا مرجعيا – وليس معنى هذا حتمية "محاكاته" أو استنساخه" وإنما تدشين حوار معه أيًّا كان مستواه أو نوعيته لأن خطورة الحوار هذه– جزء لا يتجزأ من شرعية الولادة وبالتالي شرعية التأسيس الممكن "[2].

لذلك راح يخولها بهذه المهمة قائلا: لقد جعلت "دفنا الماضي" من إشكالية البحث عن الهوية الوطنية للشعب المغربي جزءا لا يتجزأ من هاجس البحث عن الهوية الفنية للرواية المغربية، ومن هنا ستتبوأ مرتبة المعيار أو ما يمكن

[1] أنظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص42.

* أنظر: روجر آلن: الرواية العربية، ص120.

[2] د.محمد أمنصور: استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص39.

أن نصطلح على تسميته بـــ: (النص المرجعي) المؤسس الذي على أرضه سوف تنبت كتابات هي إما استمرار لكتابته أو نقيض لها– في جميع الأحوال– لم يكن من الممكن لها أن تولد لو لم تمهد لها رواية " دفنا الماضي" أرض الجنس الروائي"[1].

لكن ماذا عن الجزائر؟ ما حظها من هذا النوع الروائي؟.

- حضور السياسة في الرواية الجزائرية

لقد كانت السياسة خير مرافق للرواية الجزائرية، وكان ظهورها متفاوتا من نص إلى آخر فبينما شكلت وحدها تقريبا موضوع الرواية كما في: "دم الغزال" لمرزاق بقطاش و" كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح واحتلت أكثر من فصل مثلا في رواية "الشمعة والدهاليز للطاهر وطار و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي لا نكاد نعثر على رواية واحدة لم تستحضر السياسة وإن كإشارات متفاوتة مثل :" سيدة المقام "لواسيني الأعرج، "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و"زمن النمرود" للحبيب السايح وغيرها كثير ... ويرى بوشوشة بن جمعة: " أنها إحدى المحظورات التي تربك فعل الإبداع على اختلاف تشكلاته بحكم ما تشرعه من أحكام وقوانين رسمية تضبط الحّد بين ما يجوز وما لا يجوز "[2].

ورغم هذا الرأي أو الحقيقة الملموسة إلاَّ أن السياسة تبقى ذات حضور قوي في المتن الروائي الجزائري منذ السبعينات وحتى اليوم، كنتيجة منطقية

[1] المرجع نفسه: ص43.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص627.

لحضورها في حياة المواطن الجزائري نتيجة التحولات التي تشهدها الساحة الجزائرية منذ عقود وقد بيّن بعض كتّاب الرواية الجزائرية هذا الحيز الكبير التي تحتله السياسة فيرى رشيد بوجدرة أن وجودها مقترن بالواقع الاجتماعي في قوله"... عندما ننظر إلى الحياة تبدو لنا أساسا كأنها سياسة ..." وما دامت هناك مشاكل فردية واجتماعية يعيشها الإنسان فكيف لا يكون سياسيا؟ "[1].

ويبدو التساؤل هنا منطقيا تماما يقرّ لها مشروعية الوجود وضروريته وهو ما جعل الروائي الطاهر وطار يعتبرها: الصدى الوحيد لهمومنا الباطنية والعلنية... "هي هم كبير مثل: الحب، الموت، الخبز، العلاج... والكاتب السياسي هو كاتب سياسي في هذا الإطار يجب أن نصنعه وتبقى مقدرته على التعبير عن السياسة مثلما هي مقدرة كاتب الحب عن التعبير عن الحب... وهنا تأتي مدى قدرة الكاتب على إخضاع موضوعه، سواء سياسي أو غير سياسي للفن، فالأدب والسياسة والأدب والخبز والأدب والحب، و العبث حتى... شيء واحد لمن يتقن سر هذه اللعبة "[2].

لقد بيّن هذا الرأي الأخير علاقة جدلية وضرورية بين الرواية، الأدب/السياسة ضرورية ضرورة الخبز والموت والحب والعلاج إلا أنها ليست ضرورة اعتباطية أو ذات حضور مباشر و بليد كما في الحياة و إنما إقحامها في العمل الروائي مقننا فنيا و وجودها خاضع للأدب، ويبدو أن الكاتب قد اتفق تماما مع (بريخت): " إن على السياسة ألا تثقل الأدب" فلا نريد للرواية أن تكون خطابا سياسيا أو إيديولوجيا مباشرا وإنما لابد من خلق عالم متخيّل قادر

[1] المرجع السابق: ص628.

[2] المرجع السابق: ص628.

على الإقناع والإمتاع، لذلك فحضورها إذن سوف يكون " كمكوّن جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبّر في النهاية بواسطته عن إيديولوجية خاصة[1].

ومن هنا نستطيع أن نستنتج أن: طرق توظيف السياسة في النص الروائي أمر عظيم الأهمية، لأنه هو المؤشر الحقيقي عن النجاح أو الفشل "[2]، وهو أمر أيضا في غاية الصعوبة.

غير أنّنا هنا نحاول الابتعاد قليلا عن روايات الأزمة لأننا سنحاول– بإذن الله – أن نفرد لها مجالا خاصا بها، ونعود قليلا للوراء – لعقد الثمانينات حيث يكاد يكون – حسب النقاد– الطاهر وطار رائد الرواية السياسية بلا منازع.

- الحوّات والقصر: تكشف خبايا السياسة

ولا بأس أن نقف عند روايته – الحوّات والقصر– التي صدرت سنة 1980*، وقد تعمدنا أن تكون الروايات المختارة مختلفة زمنيا– ففي حين صدرت رواية الشمعة و الدهاليز سنة (1995) كمثال للرواية التاريخية ورواية ريح الجنوب سنة (1972) كمثال للرواية الواقعية الاجتماعية ولا نريد هنا أن نقف عند هذه الرواية من جهة اهتمامها بتوظيف الأسطورة أو ننعتها برواية توظيف التراث على غرار دراسة الدكتور ابن جمعة بوشوشة فالأمر قد تناولته أقلام عديدة وليس خفيا أو غامضا فمنذ صفحة الغلاف يقابلك عنوان مستفز يوحي بالحكايات الشعبية لكن ما إن تطالع صفحاتها حتى تدرك أن هذا الفهم

[1] حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص40.

[2] علال سنقوقة: السلطة والمتخيل، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة، ص30.

* لا نراعي هنا زمن الكتابة بقدر ما نركز على سنة النشر.

البسيط ساذج لأن التناقض بين فقر الحوّات وغنى القصر إنما هو تناقض بين المحكوم والحاكم، بين " المقموع والقامع إلى غير ذلك مما يجعلك تحتمل منذ البداية علاقة غير متكافئة بين الطرفين"[1].

وقد وصفها إلياس خوري بأنها " رواية تطال الأسطورة و الرمز وتحاول أن تقدم رواية أسطورية سياسية " فوطّار ينتقل من قصة صياد أو حوّات فقير يعرف أنّ السلطان نجا من محاولة قتل، فيحاول أن يهديه أجمل سمكة يصطادها وبالفعل يصطاد علي الحوّات سمكة أسطورية بعضهم يقول إنها جنية تتكلم ويعتقد آخرون أن الجان قد أرسلتها إلى الصياد، فيقرر الصياد أن يقدمها للسلطان وتنمو الأسطورة في هذه الرحلة التي تمر عبر سبع قرى، يتوقف (الروائي) عند كل قرية فكل واحدة من القرى تمثل نموذجا للتعامل مع السلطة في حين يبين أن علي الحوّات من قرية (التحفظ) التي لا تهتم بالسياسة، وانطلاقا من قرية إلى أخرى (بني عرار- التصرف- المخصيين، الأعداء، التساؤلات).

كأنّ الطاهر وطار يريد أن يرسم نظرته الإيديولوجية في هذه الرواية فيبّين أن السياسة أو السلطة ما هي إلا هذا القصر الفضي من السلطنة وهو بمثابة القلعة الحصينة المنغلقة التي يعسر اكتشاف خبايا النظام الذي يسيرها وعلاقته بالرعية هي علاقة تعسف وظلم فالقصر شيء والرعية شيء آخر " وإن نظرة

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)،(كتاب الكتروني): موقع اتحاد الكتب العرب، دمشق، ص22. http://www.awv.dam.org

القصر إلى الرعية هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب وغير ذلك مما خلق ليؤدي خدمة وليس ليتلقى منه خدمة "[1].

ولعلنا لا نجانب الصواب: إن قلنا رغم هيمنة الأسطورة والرمز والتراث في الرواية، إلا أن السياسة هي الشاغل الأهم فيها إذ تصوّر أجواء السياسة وواقعها في الجزائر ولربما " لجأت إلى الأسطورة حتى تتمكن من خرق المسكوت عنه بتعرية تهافت الواقع السياسي وما نجم عنه من أجواء فوضى سادت الجزائر، فالرواية تنتقد بجرأة وتدين بعنف عملية الاستحواذ على السلطة بالقوة "[2].

ولعل نهاية الرواية تترجم هذا الكلام بوضوح حيث صوّر فيها جموع الشعب أو الرعية وهي تقتحم القصر بعد استسلام السلطة السياسية فيه، ولابد أن رؤية الطاهر وطار الإيديولوجية والفكرية تتجسد في كون الشعب لا يهزم أو تفرض عليه قيود الاستبداد والطغيان التي يرى فيها أنها لابد زائلة وإن بعد لأيٍّ فالشعب يحكم نفسه بنفسه (إن كل الرعية تحولوا من تلقاء أنفسهم إلى سلاطين بما في ذلك سكان القصر"[3].

إن هذه الرواية تملك جميع مقومات الأسطورة،... وتقديم نمذجة للواقع عبر تلخيصه في سمات عامة، ولكن بعد ذلك يتم الانتقال إلى السياسي[4].

---

[1] الطاهر وطّار: الحوّات والقصر، الجزائر، ط1، 1980، ص148.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص447.

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص167.

[4] إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت، دط، دت، ص169.

كما أن توظيفه للأسطورة لم يكن تجربة روائية محدثة فقط أو قناعا من أجل خوض المسكوت عنه سياسيا أو حتى وليدة الفراغ كما حاول البعض تأكيد ذلك وإنما هي الوليد الطبيعي للتناقضات الاجتماعية نفسها التي نعيشها يوميا على ساحة الواقع، ولكن بتصور أسطوري شعبي غير منفصل عن أبعاده الاجتماعية على الرغم من ظاهرة التضخيم التي تميل إليها العقلية الشعبية البسيطة "[1].

[1] واسيني الأعرج: الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص119.

خلاصة:

ولأن الرواية– وعلى غرار بقية الأجناس الأدبية – شكلا من أشكال الوعي الإنساني ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه و محيطه كما يرى إبراهيم عباس في كتابه "الرواية المغاربية"، فليس من غريب الأمور إذن: أن تتمثل الرواية الجزائرية منذ ظهورها الأول أهم تلك الموضوعات الرئيسة التي عرفتها الرواية العالمية (التاريخ، الواقع، السياسة) وتاريخها الطويل يدل على هذه المسلمة بلا شك.

ونريد أن نبيّن في هذا المقام أن الرواية التاريخية أو الواقعية أو السياسية أو الاجتماعية لا تعني بالضرورة قطيعة مع الأنواع أو المجالات الأخرى فمثلا: رواية الحوّات والقصر الأخيرة عدّها بعض النقاد رواية أسطورية أو تراثية في حين يرى آخرون أنها سياسية تماما أما البعض الآخر فمزج بين الرمزي والسياسي ونعتقد هنا أن الأمر صائب فالرواية باعتبارها سردا تحتمل في أكثر الأحيان جل هذه التصنيفات مجتمعة الأمر الذي حدا إبراهيم خليل أن يشبهها بكرة حمراء تحت الضوء إذا نظرت إليها من إحدى الجهات بدا لك السطح المقابل أكثر احمراراً وإذا نظرت إليها من جهة أخرى بدا لك السطح المقابل هو الأكثر حمرة وهكذا.... ويضرب مثلا عن ذلك قائلا: " الرواية إذا نظرت إليها من الزاوية العاطفية رأيت فيها هذا الجانب أوضح من غيره، وإذا نظرت للرواية العاطفية من زاوية الاهتمام بالموضوع الاجتماعي وجدتها

أوضح فقلت: هي رواية اجتماعية بلا ريب ولكنها قد تكون في الوقت نفسه عاطفية، واجتماعية، وتجريبية، وربما نسوية... الخ"[1].

لكننا لا نريد الخوض في موضوع التصنيف هذا لبعده عن موضوع الدراسة، ولكن ما فعلناه لم يكن إلا تزكية له ودفعا للبس الذي قد يفهم.

وإنما نريد أن نثبت ما جاءت به نظرية الأدب، في كون النص لا يمكن أن يتجاوز مرجعياته، كما لا يمكن أن ننفي عنه الخصوصية الحضارية التي تؤثر في عملـــية الإبـــداع الأدبي/ الروائي، لأنه من غير الطبيعي أن لا يتجـــاور أو يتداخل الجمالي الفني مع السياسي أو التاريخي أو الواقعي الاجتماعي أو مع كل ذلك جملة واحدة مهما حاول الكاتب الروائي أن يقنعنا، وإلا نفينا عنه صفة الجمالية الفنية ليصبح جنسا آخر غريبا عن الرواية أو الأدب بشكل عام، وقد رأى (باختين) أن الرواية كانت منذ البداية مصنوعة من طينة تختلف عن طينة الأنواع الأخرى التي تحققت وكان لها طبيعة مغايرة ففيها وبها نشأ نوعاً ما مصير الأدب كله، "ولذا عندما ولدت لم يكن بوسعها أن تصبح نوعا بسيطا ضمن الأنواع الأخرى ولم تكن تستطع إقامة علاقاتها بشكل تعايش هادئ ومتساوق وأمام الرواية تصرّفت جميع الأنواع الأخرى بصورة مغايرة، وبدأ صراع طويل لجعل هذه الأنواع تقترب من الرواية ولإدخالها في نقطة الاتصال المباشر مع الواقع غير التام وكانت مسيرة هذا الصراع معقدة وشائكة "[2].

[1] أنظر: مقدمة الكتاب: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، لساندي سالم أبو سيف، بقلم د.إبراهيم خليل، ص09.

[2] ميخائيل باختين: (الملحمة والرواية)، ترجمة: جمال شحيذ، ص66.

وهذا الطرح الباختيني يقترب بشكل كبير من آراء "هيجل" و" لوكاتش " ففي حين ألحّ الأول على القرابة بين الملحمة والرواية فإن الثاني سيطوّر أبحاث المعلّم الأول ليقترح تصورات جديدة في كتابه (نظرية الرواية) حيث سيعلن أن " الرواية ملحمة بورجوازية وهو المنحى الذي ينّم عن اقتفاء أثر هيجل في القول بوجود قرابة بين الملحمة والرواية "[1].

والأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ بل يتعداه إلى مختلف الإشكالات الاجتماعية والفكرية والسياسية وحتى الفلسفة والاقتصاد، لكن " يبقى الأدب مهما تنوعت أشكاله الخارجية وصيغه الصرفية فإنه يظل متصلا اتصالا مباشرا وثيقا بالواقع الذي أنتجه "[2].

وإيمانا منا أن الرواية على الرغم من تناولها للواقع الراهن أو عودتها إلى الماضي قريبا- أو بعيدا فهي دائما متطلعة نحو المستقبل مراعين في ذلك أهمية انفتاح هذا النص الروائي على شتى أنواع الإبداع الأدبي وقدرتها على استيعاب مختلف الموضوعات التي تؤرّق الإنسان، وتصاحب إنسانيته ووجوده الأمر " الذي يجعل منها ذلك الإناء الذي يمكن أن تضع فيه كل شيء "[3].

الأمر الذي أكده باختين ودعا إليه، " فالرواية في كل الحالات تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص

[1] د.محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص33.

[2] محمد معتصم: بنية السرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات اختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص79.

[3] بشير مفتي وأسيا موساي: حوار مع أحلام مستغانمي، مجلة(الاختلاف) (الجزائر) العدد03 – أيار، 2003، ص30.

بلاغية وعلمية ودينية) وتحتفظ تلك الأجناس، عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية "[1].

ويبقى الآخر ذو علاقة بالمتخيل الروائي وهو السمة التي تطبع العمل الروائي وتميزه عن كل تلك الأجناس التي أشار إليها باختين أو غيرها.

والحق أن التخيــيل أو" المتخيل السردي يوازي واقعا موضوعيا ويحيل إليه كما يشير المحمول إلى الحامل ويحيل إليه، وما دام الواقع لا يمكن حصره في بنية اقتصادية أو اجتماعية أو سيكولوجية كما لا يمكن حصره في مرحلة محددة من التاريــخ... وسواء كان واقعا مزامنا للكتابة أم سابقا عليها "[2].

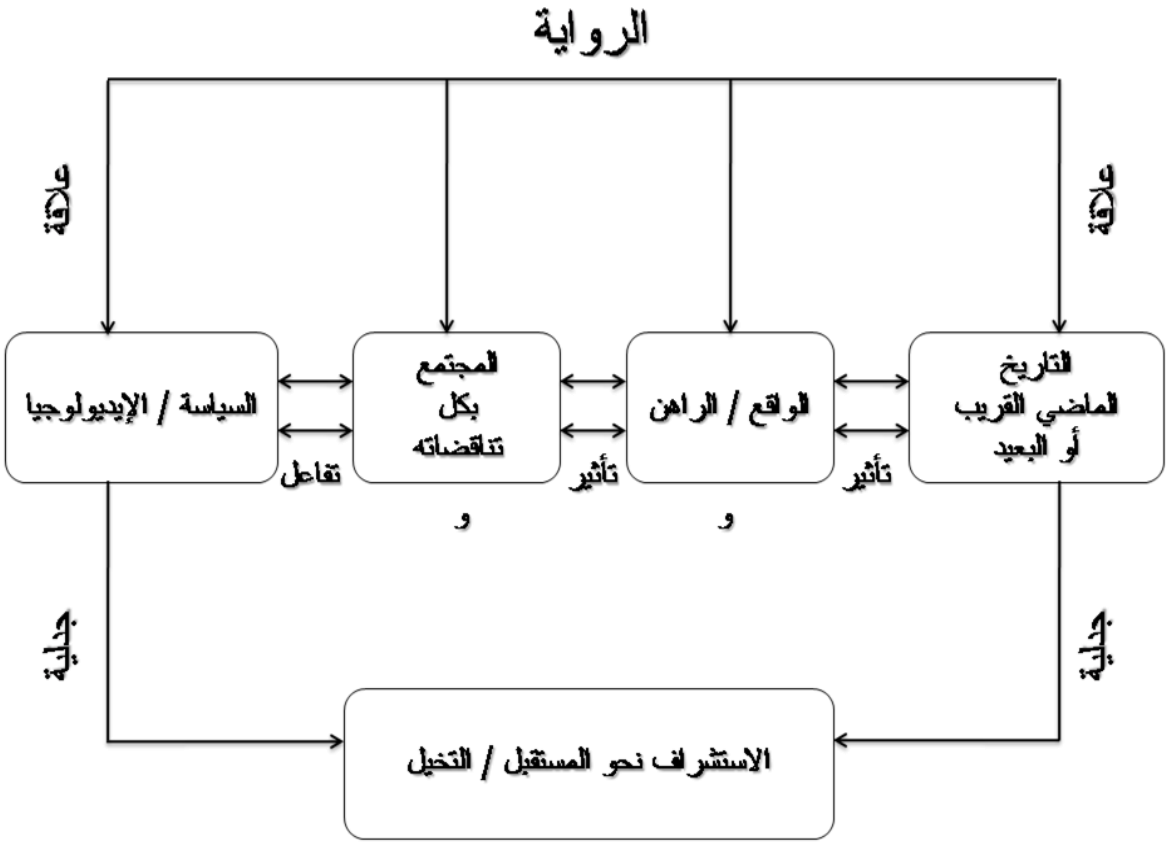
تبقى الرواية " تخييل ينطلق من منظــور من رؤية ويحمل منظــورا أو رؤية، فالناس والزمان والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية "[3].

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ص78.

[2] عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية – مقاربة من منظور سيميائية السرد– منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص37

[3] ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ج1، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص37.

ولا بأس أن نبين تلك العلاقات في الخطاطة التالية:



فالخطاطة تؤكد أن:

" المتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ ... بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبير عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع "[1].

فعلاقة الرواية بكل ذلك علاقة جدلية مبنية على التأثر والتأثير والفعل والتفاعل.

[1] د.أمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص55.

المبحث الثاني: علاقة الرواية الجزائرية بالتحولات

لقد عالجت الرواية الجزائرية منذ بداياتها الأولى موضوعات عديدة سايرت فيها مختلف التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها الجزائر منذ الاستقلال إلى اليوم ويرى " محمد داود " في هذه الموضوعات أنها في مجملها موضوعات أساسية تطرق إليها وتفاعل معها هذا الإنتاج الروائي " إنما هي المصائر الفردية والجماعية وتحولاتها ضمن مسار الثورة التحريرية والثورة الاجتماعية التي أعقبت الاستقلال "[1]، فإذا كانت الأعمال الروائية التي صدرت قبل الاستقلال تتمحور حول النضال والثورة كأعمال كاتب ياسين ومالك حداد ومولود فرعون وإن كانت مترجمة عن الفرنسية رغم كونها عربية جزائرية مكانا وزمانا وأحداثا وشخوصا " إن لم تتمخض/ تفصح عن معاداة صريحة للهيمنة الاستعمارية ضمن ظرفها التاريخي ذاك "[2].

ولعلّ هذا ما جعل أدباء الجزائر ذوي الأقلام العربية بعد الاستقلال، يكسرون القاعدة تلك التي تعوّد عليها القارئ العربي، (استخدام اللغة الفرنسية كأداة تعبير وكتابة ورواية) أمثال الروائي الطاهر وطار الذي يقول: " لعلني أتمكن في النهاية من إقناع المثقف في الشرق العربي بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية وأن اقتصاره على معرفة كاتب ياسين ومالك حداد – بعد الترجمة – يعني تقصيراً في حق نفسه كمثقف "[3]، ولعل الأمر عنده أخذ أبعاداً

[1] محمد داود: مجلة دفاتر إنسانيات، تصدر بوهران (الجزائر)، عدد2004 01، مركز البحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، ص105.

[2] إسماعيل فهد إسماعيل: مبدعون مغايرون، كتابات معاصرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص153.

[3] الطاهر وطار: من مقدمة رواية (الزلزال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980، ص6.

أكثر نبلا حين يتساءل إن كان القارئ العربي يعرف شيئا عن جزائر الاستقلال؟ " الجزائر التي بدأت بعد قرن ونصف من الاستعمار من الصفر.... الشرطي جديد، والموظف جديد، والحاكم جديد... حتى الموت، والحياة كلاهما جديد... في كيان انسلخ من كيان آخر، وراح يقيم أطر وأسس شخصيته "[1].

إن هذه الجدّة المتعددة التي تحدّث عنها الروائي – الطاهر وطار– والتي شملت كل المناحي والمجالات في جزائر الاستقلال قد انعكست في الأعمال الروائية إذ استطاع روائيو الجزائر المستقلة عند ممارستهم الكتابة الروائية أن يصوّروا مختلف التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية وحتى الاقتصادية التي عرفتها الجزائر في الراهن دون أن تتأسس على الماضي التاريخي في بعديه الجماعي أو الفردي بحيث تستمد الرواية أسئلة متنها من إشكالات واقع المجتمع الجزائري في تحول بنياته وتغيــرها على جميع الأصعــدة المذكورة – سابقا – بحيث تكون قادرة على طرح إشكالات المرحلة التاريخية التي تمر بها الجزائر، في سياق تأسيسها لكيان جديد ونظام حديث بعد سنوات الاستعمار، لذلك ارتأينا أن نقسم* الرواية الجزائرية بعد الاستقلال حسب مسايرتها لكل هذه التحولات في العقود الثلاث كالتالي: رواية السبعينات/ رواية الثمانيات/ رواية التسعينات (الأزمة).

[1] المصدر السابق: ص 5–6.

* لم نقصد بهذا التقسيم، التصنيف السياسي ولكن لما ميز أدب كل عقد بميزات تجعله يحمل نفس الملامح التي تميزه عن أدب العقود الأخرى نظرا لخصوصية كل فترة.

المطلب الأول: رواية السبعينات

لا يمكننا التحدث عن رواية السبعينات التي يعتبرها النقاد مرحلة تأسيس الفن الروائي في الجزائر دون أن نقف عند الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر في بداية السبعينات وهي تحولات جذرية تداعت لها البنيات التقليدية للمجتمع الجزائري كما يصفها "بوشوشة بن جمعة" ولأن الرواية كما عرفنا سابقا " ذات صلة وثيقة بالتاريخ والسياسة والواقع رأى الكثير من النقاد[1] أنها – الرواية – " كانت حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية" فلا غرابة أن يكون الأدب في هذه الفترة أدب الثورة الذي يأخذ محدداته من ظروفها وملابساتها ويجدر بنا قبل أن نكشف عن أثر هذه التحولات في الرواية الجزائرية في السبعينات والثمانينات، أن نستقرئ أهم تلك التحولات التي اتخذت الاشتراكية مذهبا أساسيا لها.

- التحولات الاشتراكية في الجزائر خلال السبعينات

عرفت الجزائر الاشتراكية بعد انقلاب "هواري بومدين" على "أحمد بن بلة" سنة 1965م كالعديد من دول العالم، ومما ساعد في انتشارها في الجزائر دعم الدولة لها بشكل كبير الأمر الذي روج لها عند قاعدة عريضة من العمال والفلاحين التي كانت ترى فيها تحقيقا لآمالها بعد الاستعمار فرفعت شعارات "الأرض للفلاحين والمصنع للعمال"[2] فعرفت الجزائر مع مطلع السبعينات الثورة الزراعية كمحاولة للقضاء التام على الظلم في توزيع الثروات والإقطاع، فضلا

[1] ينظر: عبد الله ابوهيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع، ص390.
جعفر يايوش: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص10.

[2] ينظر: د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص305، وما بعدها.

عن إنجاز هام آخر قصد التحكم في ثروات البلاد لصالح الجماهير وهو "التأميمات" علما أن الترويج الكبير للاشتراكية كفكر في الاقتصاد والسياسة جعلها " تتجذر في المجتمع الجزائري فتحدث تحولات عميقة في بناه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، أسهمت مجتمعة ومتفاعلة مع بعضها البعض في تفسير واقعه، من خلال ما حقق من مكاسب ديمقراطية أثمرتها نضالات القوى الحية في البلاد من عمال وفلاحين وطلبة ثوريين بمساهمة فعالة من السلطة المتبنية للإيديولوجية الاشتراكية "[1]، ومما ساعد أيضا في تكوين المجتمع الاشتراكي في الجزائر وترسيخ مبادئه في وعي فئات الشعب صدور الدستور والميثاق الوطني كمشاريع ومكتسبات جديدة " تقر انتزاع سلطـــة الدولة من أيدي الطبقات الرجعية والإقطاعية، ذات الصلة بالاستعمار "بحكم مواقعها الطبقية "[2]، غير أن الثورة الزراعية أو الدستور والميثاق لم يخـــل أي منها من تناقضات ونقائص كشفت عنها المواقف المختلفة إزاءها ثم تطورها إلى صراعات بين تيارات عديدة بعد ذلك.

فلا عجب والحال هذه أن ترصد الرواية الجزائرية هذه التحولات العميقة كي يصبح أمامنا عدد كبير من الروايات الواقعية الاشتراكية: بعد أن كانت لا تتجاوز أصابع اليد في نهاية الستينات.

[1] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص305.

[2] ينظر: واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، 1986، ص103.

- أثر التحولات في الرواية الجزائرية السبعينية

ارتبطت رواية هذه الفترة ارتباطاً – متفق عليه – بموضوع واحد هو الثورة والخطاب السياسي بما يحمله من إصلاحات اجتماعية واقتصادية وثقافية عرفتها الإيديولوجية في جزائر السبعينات التي كانت تمثل عهد " الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والطب المجاني وديمقراطية التعليم والتأمينات وغيرها من مواضيع روايات هذه الفترة، فأصبح الكاتب يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده من الانجازات الديمقراطية التي تحققت في البلاد "[1].

لذلك اجتهد الروائيون في مواكبة هذه الإصلاحات والكشف عن أبعادها الجمالية والإيديولوجية فقد شكلت الثورة منهلا هاما في التجربة الروائية الجزائرية إما بسرد بطولاتها أو بتصوير الخونة الذين يجسدون المواصفات السلبية حتى جعلت هذه الرواية " من الأدب دعاية تمتلك قدرة على التوجيه نحو المعنى الثقافي وتحريك الشعور السياسي والوطني والإيديولوجي"[2] ولأجل ذلك طغى " الاهتمام بالحياة الريفية والإصلاح الزراعي ضمن النصوص الروائية التي التزمت إلى حد ما بالخطاب الإيديولوجي المهيمن "[3].

وقد اعتبر " زغوان أمحمد" هذه المسألة إحدى مواطن الخلل في أدب هذه الفترة في مقال له عنونه بـــ:" محنة أدب السبعينات بعدها الفكري نموذجا– واعتبرها من الأسباب القاتلة في العمل الأدبي لهذه المرحلة " أنه كان أدباً

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، ص10.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص127، نقلا عن: سعيد علوش الرواية التاريخية، ص43.

[3] محمد داود: لعرج واسيني وشغف الكتابة، المركز الوطني للبحث في الانثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 13ماي2002، سلة الدفاتر CRASC، ص7.

نخبوياً رسمياً أكثر منه أدبا عضويا بحكم الأطروحة الإيديولوجية التي تطرق القرار السياسي... وجعلت المثقف يتحول إلى عرّاب لهذا النموذج السياسي أو ذاك... والجهود تستنفر لخدمة السياسة ولو على حساب الاقتصاد وعناصر الهوية الثقافية والمشاكل الاجتماعية "[1].

وأكد ما ذهب إليه بقول أحد الكتاب الجزائريين المعاصرين بأن الإيديولوجية الشيوعية في العالم الثالث تجعل صاحبها يقتنع بأن:" وطنه الأصلي هو روسيا أو الصين و وطنه الثاني بلاده التي ينتمي إليها "[2] أما آمنة بلعلى فقد رأت في هذه الرواية ــ وهي تنتقدهاــ أنها محاولة كتابة الثورة وما أفرزته بعد الاستقلال من طموحات وعوائق غير أنها ترى أن الثورة أصبحت موضوعا مستنفذا مكرراً " فمن الصعب على الروائي الجزائري أن ينخرط في حركة التحديث متجاوزا هذا الشرط مثلما فعل روائيو بقية أقطار المغرب العربي"[3]، كما وصفتها بالتسجيلية والسطحية وخلوّها من المتخيل عند البعض وذلك لواقعيتها وقربها الشديد من الثورة التحريرية ومن التغييرات والتحولات التي أصابت الواقع الجزائري فتقول: " لأن البعد الزمني القريب لم يسمح بانفصالها عنا والإنسان يعيش القريب ولا يتذكر إلاّ البعيد.... ولعل هذا ما يفسر التقبل الجمالي لرواية المرحلة في حينها كما يفسر عــدم استساغتها اليوم ورميها بالسطحية والتسجيلية وخلوّها من المتخيل عند البعض لثبوت الفرق الزمني

[1] زغوان أمحمد: محنة أدب السبعينات، بعدها الفكري نموذجا، مقال منشور ضمن مجلة: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، ص101–102.

[2] المرجع نفسه: ص103.

[3] د.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ص74.

والتداولي بين متلقي السبعينات ومتلقي اليـــوم الذي وقف على كثير من تطورات صناعة الفـــن الروائي "[1].

الحقيقة لا نريد أن نبدي نقدا لهذا الرأي أو حتى تعارضا معه، خاصة وأن أحد* أعلام الرواية في هذه الفترة يعترف بسقوطه في فخ الشعارات السياسية في زمانه وتوظيفها مباشرة في إبداعاته.

ولكن يبدو أنه من مواطن الخلل بالفعل، ومن نقائصها وسطحيتها هو تجاهل روائيو هذه الفترة للثورة وما ترتب عنها بعد الاستقلال من تلك التحوّلات العميقة التي عرفتها الجزائر المعاصرة " لأن الأشكال والصوّر الثقافية في مجتمع من المجتمعات هي صياغة لحقائق الوجود الاجتماعي في مرحلة تطور هذا المجتمع أي أن كل نظام اجتماعي، يصوغ ثقافيا ما يعكس رؤاه ومواقفه وعلاقاته "[2]، ولا ريب في ذلك مادام العهد قريبا بالتجربة الثورية، وهيمنة الخطاب السياسي والتاريخ الثوري وقتئذ، على مستوى الشعب أو النظام من أجل استعادة الهوية الوطنية، ثم أن هذه الأحداث هي مصدر فخر وتعظيم للأنا ونصرٍ للذات، فلا ضير أن تكون مصدر إلهام أيضا للمتن الروائي وقتها حيث تجاوزت التجارب* الأولى في كتابة هذا النمط الروائي، ثم أن هذا التعمق نحو الواقعية ورصد هذه التحولات الجذرية كتيمات للنص الروائي الجزائري ما كان لينقص منه بقدر ما أضاف إليه وميزه، فقد استطاع روائيو هذه الفترة أن

---

[1] المرجع نفسه: ص58– 59.

* صرح عبد الحميد بن هدوقة بذلك في جريدة الشروق (الأربعاء: 23فيفري 2005)، ص19.

[2] د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص306.

* تعتبر رواية "الحريق" 1957 لنور الدين بوجدرة أول رواية تتخذ من ثورة التحرير موضوعا لها حيث صورت معاناة الشعب الجزائري وقت الاستعمار، وما صحبها من ملابسات جراء ممارسة القهر ضد الأهالي، ينظر: بوشوشة بن جمعة.

يخرجوا من الأساليب القديمة في الكتابة و يخلقوا نماذج وأساليب خاصة بهم، غير أن تقديس الثورة التحريرية أو الثورة الاشتراكية لم يدم طويلا، فسرعان ما تنبه هؤلاء الروائيون وحتى الفئة البسيطة من أبناء الجزائر إلى بعض أخطاء الثورة وما شهده مسار الكفاح من انتكاسات فكرية صمت عنها التاريخ الرسمي كما اتضح جليا في رواية " اللاّز" للطاهر وطار حيث طرح بحرارة و واقعية قضية الثورة وراح ينتقدها ويكشف إشكالات كثيرة من الداخل تختلف تماما عن الرؤية الرسمية لها، فهي الكتابة المضادة لتاريخ ثورة التحرير على حد تعبير" بوشوشة بن جمعة" كما أدرك المثقف الجزائري أخطاء الاشتراكية وثغراتها مع مطلع الثمانيات، لكن سوف نؤجل الحديث عن تأزم أحداث الثمانينات إلى حينه.

ولأنه من العسير تناول كل الروايات التي جعلت الاشتراكية (أو لنقل التحولات الاشتراكية في جزائر السبعينات) متنا لها، خلصنا إلى تجربة" الطاهر وطار" لا لشيء ولكن لتبنِّيه الإيديولوجية الاشتراكية التي ميزت وعيه بالكتابة الإبداعية، فأغلب رواياته جاءت داعية أو مدافعة عن مبادئ الاشتراكية: لذلك اخترنا "الزلزال" نموذجا ناطقا لما أوردناه.

المطلب الثاني: " الزلزال" * رواية الإيديولوجيا الاشتراكية

إن اختيار مثل هذا العنوان يبدو واضحا منذ البداية فقد صدَّرها الروائي بالإهداء التالي " إلى المناضلين العماليين وإلى كل من بنى ويبني الثورة الزراعية في الجزائر مسهما في وضع أسس صحيحة لمجتمع ديمقراطي متقدم"[1].

حيث صوّر " الطاهر وطار" فيها الآثار الاجتماعية السيئة التي نجمت عن ثورة الفاتح نوفمبر لذلك فهي "رواية اجتماعية إيديولوجية "[2]، وقد اختار مدينة قسنطينة فضاء لهذه الرواية، وهي نموذج للمدينة الجزائرية، دون القرية وهي المدينة المحافظة ومقر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بيّن من خلالها هول الزلزال الذي اجتاحها وقسمها إلى قسمين، الحياة الاجتماعية البسيطة التي رحبت بالثورة الاشتراكية، والطبقة البرجوازية الإقطاعية التي رفضت هذه الثورة كونها تهدّد وجودها ومصالحها أي القضاء عليها وقد جسدت شخصية "عبد المجيد بولرواح" هذه الطبقة، باعتبارها الشخصية المركزية التي تخشى هذا الزلزال، فالمفردة هنا استخدمت استخداماً انزياحياً إذ لم يقصد بها الظاهرة الطبيعـــية المعروفة وإنما هي حالة نفســـية متأزمة تعيشها شخصـــية "بولـــرواح "، تصل حدّ الجنون كونه اكتشف الأوضاع الاجتماعية الجديدة دون أن يلتفت إلى ذلك الأمر الذي يضطره إلى طلب العون من أفراد عائلته الذين كانوا مقهورين من طرفه " فالزلزال إذا الحقيقي إحساس... كيف لم يستيقظ

* صدرت رواية الزلزال عن دار العلم للملايين بيروت والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر سنة 1976، تقع في 224 صفحة.

[1] الرواية: التصدير: ص7.

[2] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص55.

الإحساس بالزلزال في نفسي سوى الآن"[1]، ولعل الكاتب قد أحسن اختيار هذه اللفظة فهي كلمة رمزية خلقت الهلع والرعب كالذي يخلِّفه الزلزال الحقيقي فقد لخصت مضمون الرواية التي جعلت التغيير الاجتماعي في قسنطينة كمثال عن الجزائر بفضل الثورة الزراعية التي جاء بها النظام الاشتراكي وأمام التغييرات الجذرية يبدأ الإقطاعي "بولرواح" يفقد ثروته ويخيب أمله في استرجاع أملاكه فيقرر أخيراً الانتقام من كل البسطاء أو كما يسميهم الحفاة العراة، فيلجأ إلى الوليّ سيدي راشد مخاطبا إياه " وعدتك كبيرة ...فعجّل، عجّل، خير البر عاجله، نار الفتنة آكلة أو زلزال مهوّل يقضي على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والطلبة والنقابيين، أعد بعث أمة جديدة ليس فيها إلا نحن السادة الأشراف "[2]، ومع تقدم هذه التغييرات الاجتماعية وفقدانه لثورته يقرّر الانتحار ويصاب بالجنون إلاَّ أن البعض ينقذه من الموت المحقق لتصل الشرطة و تنقله إلى المستشفى.

لقد عبّر الروائي "الطاهر وطار"، عن موقفه الداعم للاشتراكية بصراحة ومن ثمة مساندته للطبقة البائسة والتعاطف معها والدفاع عنها لذلك جعلها في النهاية تنتصر، وصور "بولرواح" وهو مشرف على الجنون بعد فقدان الأرض والمال. والجنون هنا كما يرى "محمد ساري" يشير إلى لا معقولية الفكر الإقطاعي بعد ثورة تحريرية كبرى كان وقودها فلاحين وعمالا ومسحوقين*.

[1] رواية الزلزال: ص35–161.

[2] المصدر السابق: ص136–137.

* ينظر محمد ساري: البعد الاجتماعي في رواية الزلزال، ضمن كتاب: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، 1984، ص180.

لذلك رأينا لفظة الزلزال تتكرر بشكل ملفت للنظر، ففي كل مرة يواجه "بولرواح" الواقع الجديد، يشعر بالزلزال، لذلك كانت كلمة مفتاحية تكررت وفق صيغ مختلفة، نجد (الزلزال، زلزلت، زلزلة، حركة الأرض، زلزل، تزلزلون، يزلزل....)، إن مشتقات هذه اللفظة في مواقع عديدة من الرواية يبدو مقصودا من الكاتب الذي كشف بذلك عن ايديولوجية طبقة الإقطاع متمثلة في شخصية "بولرواح" الذي اعتبر تأميم الأرض، وقيام الثورة الزراعية كالزلزال الطبيعي المدمّر الذي لا يمكن رده أبدا والشأن كذلك مع "الزلزال" الرمزي الذي أحدثته الاشتراكية.

المطلب الثالث: رواية الثمانينات

- احتضار الاشتراكية في الثمانينات

ظلّت الاشتراكية ركيزة الحكم في الجزائر، بما أفرزته من ثورة زراعية وتأميمات وطب وتعليم مجانيين، في مطلع السبعينات وقد مثّلت كل هذه التحولات كما رأينا المتن الروائي في هذه الفترة بمباركة كبار الروائيين ومساندة** الدولة، لكن تتعدّد وتختلف الرؤى والأفكار حول كلّ هذا بعد ذلك؛ أين تتغير الأوضاع تغيرا جذريا مع مطلع الثمانينات، فينفجر الشارع الجزائري في بداية أكتوبر1988 في أغلب المدن الجزائرية، وتبدأ مع ذلك ردود الفعل

** جاء في مذكرات الطاهر وطار "أراه" ما يلي: "دعاني الأستاذ، رضا مالك عندما كان وزيرا للثقافة وانهال علي شكرا وثناء بسبب "الزلزال" فقد فقت فيها في وصف المجتمع الجزائري وقسنطينة بالذات – حسب قوله– كل الكتاب الجزائريين... وأنه وهو يقرؤها شم رائحة التراب القسنطيني، قلت له أتمنى أن يتحول هذا الإعجاب إلى إنتاج فيلم ...حمل الهاتف وأصدر الأوامر لمدير الديوان الوطني للإنتاج السينمائي"

أنظر: الطاهر وطار:أراه، الحزب وحيد الخلية، دار الحاج موحند اونيس، دار الحكمة، السداسي الثاني، الجزائر، 2006، ص18. رغم أن تحويل الزلزال إلى فيلم لم يتم لأسباب أحجم دونها "الكاتب الطاهر وطار" في مذكراته لكن ما ذكره دليل كاف على تشجيع السلطة للاشتراكية والفن الروائي الذي تبناها ودافع عنها وروج لها.

بعد غليان الفئات الشعبية المختلفة، فاعتقالات المثقفين والطلبة وحتى الناس البسطاء بسبب المظاهرات والمسيرات، قد خلّفت عددا كبيرا من الضحايا، بعد أن اكتشفوا عيوب المذهب الاشتراكي وعقم منجزاته الديمقراطية، التي تسببت في خيبة أمل كبرى لأنه لم يفِ بوعوده التي دعا إليها وجاء من أجلها.

- أثر التحولات على رواية الثمانينات

كان من الطبيعي أن يفقد الشعب الذي آمن بالاشتراكية في الجزائر، ثقته في مذهب لم يستطع أن يحقق له آماله، وأن تخيب هذه الآمال في السلطة التي تبنتها وروجت لها وتضعها في منعطف عسير، كما يرى المهتمون، وكان من نتائجه؛ ما عرف بالانفجار الشعبي في عدد من الولايات الكبرى بسبب الصراع بين السلطة وفئات الشعب، نتيجة البطالة وغلاء المعيشة وغياب العدل الاجتماعي، و يتصاعد الوضع مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات إلى صراع دامٍ بين الجماعات الإسلامية المسلحة والسلطة، وسوف نتعرّض لشرح هذه الأوضاع المتأزمة التي أدخلت الجزائر في منعطف خطير، وُسم بالأزمة الحضارية أو بعشرية الإرهاب، ولأن الأدب منذ البداية ارتبط (بالواقع وبالتاريخ وبالسياسة) ولأن هذه الأحداث الكبرى شملت هذا الثالوث وتماهت معه وبتعبير أدق ليس من باب الصدفة أن يخترق هذا الثالوث عالم الكتابة (الرواية) فالأمر عجّل بظهور كتابات جديدة أكثر وعيا، " إن الأمر نفسه ينسحب على الرواية الواقعية الاشتراكية أو النقدية، التي استمدت تيماتها من التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري، وما مس بنياته التقليدية من تغيرات، فكان هناك وعي بأثر هذه التحولات، فرأى البعض في الواقعية النقدية توجها جديدا في المتخيل الروائي... مادامت الثورة ظلت حاضرة حتى عندما

أصيب الروائيون بخيبة أمل في عدم تحقيق الثورة الاشتراكية آمال المستضعفين بعد الاستقلال. لقد كان لديهم بتناقضات الواقع"[1].

لاسيما بعد إخفاق السلطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في عهد الرئيس "بومدين" في السبعينات "والشاذلي بن جديد" في الثمانيات، فقد شهد العقد الأخير " ظهور جيل جديد من كتّاب الرواية، كان أكثر عنفا في ملامسة الواقع الجزائري وأكثر إصرارا على اختراق السائد السردي من خلال نزعته التجريبية الباحثة عن أفق حداثي والمستفيدة من منجزات الرواية الغربية والعالمية خصوصا، والرواية العربية الجديدة عموما، فكان أن مثل هذا الجيل الذي خيب الاستقلال أمله، وقد كان يأمل أن يمثل الطليعة التحديثية لجزائر الاستقلال، اتجاها تجديديا في هذه الرواية العربية الجزائرية "[2].

غير أنه سقط في العديد من الهفوات مثل: طغيان السياسة بألفاظها وشعاراتها على اللغة الفنية والشاعرية للعمل الروائي، بسبب الصراعات والتناقضات التي عرفتها جزائر الاستقلال وعدم امتلاك شروط الوعي بالكتابة الفنية، فهذا " التداخل الذي حصل بين السياسة والفن أسهم في إلغاء أي فاصل بينهما، الأمر الذي جعل المبدع ظلا للسلطة أو سلطة مضادة بلغة السلطة، أما ما عدا ذلك فان هذه اللغة ظلت فقيرة ومحدودة وفظة من شدة التكرار في سياقات متباينة "[3]، وهذا ما نجده ماثلا في رواية " زمن النمرود" التي صدرت سنة 1985م حيث مزج فيها الكاتب اللغة الفصحى باللغة العامية البسيطة في

[1] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص59.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 9.

[3] السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع– مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص45.

أسلوب بسيط جدا، وصفه* " بوشوشة بن جمعة" باللغة الوسطى ضف إلى ذلك كثرة المفردات السياسية بكثرة في الرواية.

المطلب الرابع: " زمن النمرود " رواية تعرية الواقع وفضح السلطة

"زمن النمرود" طرح روائي جديد عمد إلى نقد الواقع الجزائري سياسيا واجتماعيا، يفضح فيه "الحبيب السايح" انحراف وفساد السلطة الأمر الذي أدى إلى مصادرتها ومساءلته " لأنه لم يتردد في الكشف بكثير من العفوية والدقة عن خفايا اللعبة السياسية من خلال فضحه حقيقة لعبة الانتخابات البلدية وما طبعها من دسائس ورافقها من صراع وتمويه ومناورات، وأخيرا ما ترتب عنها من ضحايا وما أورثته من أحقاد بين أفراد المجتمع الجزائري وفئاته وبين السلطة والشعب "[1].

رغم أن الكاتب قد حاول أن يجنّب نفسه ذلك التضييق أو تلك المساءلة عندما صدّرها بقوله: " الأحداث متخيلة والأشخاص كذلك، وأن أي تطابق قد يقع، إنما يكون خاضعا للصدفة "[2]، غير أنه تصدير مكشوف اللهجة وربما ما كان الأمر ليسوء لولاه لأن الشخصيات الواردة في الرواية تحيل على شخصيات حقيقية معروفة داخل مدينة "سعيدة"، الفضاء الذي جرت فيه الأحداث وهي موطن الكاتب، الأمر الذي يؤكد واقعية الأحداث بشكل ملفت فقد صوّر خلالها الصراع القائم بين السلطة وبين جيل الاستقلال الذي خيبت الاشتراكية أمله، حيث حادت عن مبادئها التي جاءت بها.

* ينظر: د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص239.

[1] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص229.

[2] الحبيب السايح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص12.

فالانتخابات البلدية التي تمت سنة1978 " نهاية السبعينات" كشفت فساد السلطة الحاكمة وإجهاض الاشتراكية فالكاتب جعل لفظة "النمرود" إحالة على هذا الجيل الذي خيب الاستقلال أمله " فالنمرودي... هو كل واحد نطق بالثورة آمن بها، كل واحد شاف المنكر وقال يتغير"[1]، فالكاتب يرفض من خلال متنه الروائي الانتهازية والوصولية على حساب الوطن/ الشعب، ويدعو إلى تطهير الأرض في الجزائر من انحرافات السلطة... التي بدأت تتهاوى بعد أن كشفت مآزقها لذلك سماها " بالحلاليف " أو " بني كلبون " و يرى فيها امتدادا لحكم الاحتلال، فمن وصف قهوة المولودية أو تشراك الفم يكون التمهيد لوصف الأحداث المعقدة التي آل إليها المجتمع حيث تكثر فيها الإشاعات المتعلقة بذوي النفوذ والسلطة وخاصة رئيس البلدية والانتخابات، وكأنّ الرواية هذه قد جمعت بين زمنين زمن "ذرية النمرود" أبناء الجزائر والتطلّع إلى غد أفضل عبر الفوز في الانتخابات أمّا الزمن الثاني هو "زمن الذئاب" الذين يعملون على استمرار الماضي وأيّ ماضي، زمن الاحتلال و بالتالي ينفون أي مستقبل لهذا البلد إلاّ مستقبل المصالح والانتهازية الأمر الذي يجعل من رواية "زمن النمرود" " تجمع الزمنين زمن آلي هو المستقبل الذي بدأت تباشيره تلوح في أفق التصحيح والتغيير الوشيك... وزمن ذاهب يجر ذيوله وينذر بنهاية حقبة مليئة بالثقوب.... وبينهما يؤسس الحاضر المتأجج زمنه الملتهب الخاص.... مسكونا بالألم والمعاناة وحافلا بالمخاض واللحظات العسيرة "[2].

[1] المصدر السابق: ص65.

[2] حسن بحراوي: الرواية والواقع، قراءة في زمن النمرود، مقال منشور ضمن مجلة آفاق، مجلة دورية يصدرها إتحاد كتاب المغرب، العدد1، 1990، ص79.

فإذن؛ لقد جسدت هذه الرواية فضح أساليب السياسة والصراع القائم بينها وبين الجيل الجديد المثقف السّاعي إلى تحقيق العدالة والتغيير ومناشدة المصلحة العامة التي تتغذى منهما، ولعل نجاح المحسوبية والوصوليين في الانتخابات وتحقيق المصلحة الخاصة ولو إلى حين، جعل الروائي يتنبأ بالإشاعة التالية؛ التي جعلها أخر ما كتبه في روايته:

" مقر البلدية بقي إلى ورائه، مقر القسمة إلى يساره... وفي رأسه زوبعة من الأخبار... لا يدري في أيّ مقهى سينشرها"[1].

" لقد جسدت رواية (زمن النمرود) من جهة، هاجس المعاينة والانتقاد ومحاولة إعطاء البديل بعد فضح أساليب الممارسة السياسية في السبعينات، كما جسدت من جهة أخرى الصراع بين جيل الشباب المثقف الذي يتطلع إلى التغيير وتحقيق العدالة والتداول على السلطة، وجيل المسئولين الذين يحاولون السيطرة على الجزائر بالجهوية والنفوذ، واستغلال السلطة والمحسوبية ورفض التغيير، بحثا عن تحقيق المصلحة الذاتية والثراء على حساب الوطن والشعب"[2]. فرغم وقوع هذه الرواية في هوة الشعارات السياسية إلا أنها قد استطاعت أن تبرز بعض من أزمة الجزائر وقرأتها قراءة متفردة الخطاب الرؤيا.

ويرى بوشوشة بن جمعة أن " عقد الثمانينات قد شهد عددا من النصوص المحدودة القيمة فكريا وجماليا، بسبب عدم توفر أصحابها على عناصر الوعي الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري وإدراك خلفيات ما يعيشه من

[1] الحبيب السايح: زمن النمرود، ص212.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص73.

صراعات وتناقضات زمن الاستقلال... وما يتميز به من مظاهر تأزم ناجمة عن تهافت القيم الأخلاقية والسلوكية التي يحتكم إليها المجتمع الجزائري فكان تفشى الوصولية والانتهازية واستغلال النفوذ والرشوة والمحسوبية مقابل تراجع الأصيل من القيم والمبادئ وانحسارها "[1].

خلاصة

مهما يكن من أمر حول قوة أو ضعف أدب عقدي السبعينات والثمانينات ومهما كانت هفواته التي راح يحصيها النقاد والمتخصّصون، لا يمكن أن نغفل الظروف الخاصة التي كُتب أثناءها وعبر عنها، وخيبة الأمل التي تعرض لها جيل بأكمله، ثم إنّ التغيرات أو التحولات التي عرفتها الجزائر مهما كانت أسبابها أو عللها هي جزء من بنية هذا المجتمع ومن ثمة ضرورة الاهتمام بها في المتن الروائي، لذلك يبقى هذا الأدب ابن فترة مميزة، لها ظروفها وملابساتها حاول خلالها تثبيت أقدامه في بيئة الرواية العربية على الأقل التي ظل متأخرا باللحاق بها*، لأسباب حضارية وثقافية فالعمل الروائي كان بمثابة تصحيح للهوية الوطنية الثقافية بما فيها اللغة التي ظلّت مشوهة وغائبة ردحا من الزمن، فالمنحى الذي سلكته الرواية خاصة في الثمانينات ما هو إلا تعبير عن نوع من "الصرامة الكلية في الكشف عن أنفسنا والتخلّص من النفاق الاجتماعي والديني وتسمية الأشياء بأسمائها "[2]، فهو بالرغم من كل ما قيل يبقى

[1] د.بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص10.

* انظر مدخل هذا البحث.

[2] حوار مع محمد ساري ضمن جريدة النصر فيفري 1988 نقلا عن: آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص57.

جزءً هاما مما أنتجته القريحة الجزائرية، بل إنه بعض التراث الأدبي والتاريخ العام للجزائر.

أما بالنسبة لأدب التسعينات فهو أشد تعقيداً وأكثر انتقاداً من سابقيه ولأنه موضوع دراستنا أفردنا له فصلاً خاصاً، لكن رأينا أنه من الصواب والفائدة أن نعرف أولا الظروف التي عصفت بالجزائر خلال هذه الفترة الحرجة من تاريخها.

المبحث الثالث: طبيعة الأزمة في الجزائر ــ أسبابها وأبعادها

تمهيد:

لطالما كانت الثورات والبطولات نقاطا حاسمة في حياة الأمم والشعوب تتوقف عندها السعادة والفخر أو الشقاء والعار، ولطالما كانت الحروب أكثر بل أضعاف مضاعفة، من فترات السلم التي عرفتها الإنسانية –وهو أمر أكدته الكتب التاريخية–، والأمر نفسه ينطبق على التاريخ العربي قبل ظهور الإسلام وبعده، مما يفسر الاهتمام الكبير بوسائل الدفاع والأسلحة، التي تعتبر أهم الوسائل لتحقيق القوة والانتصار، والرغبة الغريزية في عشق العنف والتعطش للدمـــاء، حتى أنّ بعض الباحثين والأنتربولوجيين يرون أن" الإنسان لم يصنع الأسلحة في بداية حياته بقصد الدفاع عن وجوده إلا وهو يرمى للفتك بغيره، سواء كان هذا الغير منازعا له في البقاء أو لإرواء نزعة نفسية تتملكه وتتحكم فيه ألا وهي نزعة العنف "[1].

والعنف في الجزائر ظاهرة حالت دون نهوضها الحضاري ليست حالة ظرفية أو طارئة بل هي إشكالية كبرى جعلت الجزائر ترجع القهقرى رغم ما تملكه من ثروات وإمكانيات.

والعنف في حد ذاته أنواع ومستويات كثيرة لكننا سنحاول أنّ نكشف عن العنف الذي نسب إلى الإسلام زورا وجهلا وهو نفسه الذي خيّم على الجزائر بالسواد في الثمانينات ليستفحل بشكل كلّي في التسعينات، وإثراء للبحث سنقف

[1] رينيه جيرارد: العنف والمقدس، ترجمة: جهاد هواش وعبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992، ص5.

قبل الحديث عن هذا السؤال الذي لم تحدد، إجابته بدقة إلى يومنا هذا عند هذه الظاهرة التي أصبحت منذ الخلق ملازمة للطبيعة الإنسانية.

المطلب الأول: تاريخ العنف الإنساني

إن تاريخ الظلم والعنف قديم قدم الإنسان، لذلك تطور تلقائيا بتطور الحضارة الإنسانية، فكلما تقدم الإنسان حضاريا طوّر معه وسائل القتل والفتك والعنف، حيث أصبحت الدول العظمى في العالم تتسابق نحو التسلح وبسط السيطرة والنفوذ وفق تطوير الأسلحة بشكل مستمر، وإذا تتبعنا هذه الظاهرة – العنف والإرهاب– لوجدنا أن أكثر الباحثين يرجعون بدايتها الأولى إلى ابني آدم عليه السلام غير أن "مسعود بوسعدية" يرى أنه أقدم من ذلك، حيث أرجع البدايات الأولى إلى إبليس " عندما استكبر ومارس العنف المعنوي تجاه آدم حيث احتقره وادعى الأفضلية عليه، ثم توعد بني آدم بالغواية، والتي من مظاهرها الإفساد في الأرض وممارسة العنف "[1].

غير أننا نخالف في هذا الرأي لأن القرآن الكريم أفادنا أنّ إبليس مارس العنف المعنوي تجاه الذات الإلهية، قبل أنّ يمارسه اتجاه أدم عليه السلام وذريته من بعده فتمرد على الطاعة وامتنع عن السجود كما أمره الله تعالى استكبارا واستعلاء والآيات القرآنية الكريمة ناطقة بهذا.

قال الله تعالى: {إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِن طِينٍ 71، فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ 72، فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ

[1] مسعود بوسعدية: ظاهرة العنف في الجزائر والعلاج المتكامل، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص11.

أَجْمَعُونَ 73، إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنْ الْكَافِرِينَ 74، قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ 75، قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ 76، قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ 77، وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلى يَوْمِ الدِّينِ78، قَالَ رَبِّ فَأَنظِرْنِي إِلى يَوْمِ يُبْعَثُونَ 79، قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ 80، إِلى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ 81، قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ82، إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ83 }.(سورة ص).

غير أنّ اغلب الباحثين يرون أنّ بداية العنف الإنساني (الموجه من الإنسان إلى أخيه الإنسان) كان ممثلا في الصراع بين ابني آدم قابيل وهابيل، والقصة واردة في القرآن الكريم، كدليل آخر على مصاحبة العنف الدموي لمسيرة الإنسان منذ ظهوره الأول.

يقول تعالى: {وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ 27، لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ 28، إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ 29، فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ 30، فَبَعَثَ اللّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَـذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ 31} (سورة المائدة).

لقد بينت الآيات السبب في عدم تقبل قربان قابيل الذي هو عدم التقوى في حين نجد نصوص "التوراة"، "الإنجيل" تخوض كثيرا في تفسير سبب عدم تقبل قربان قابيل*.

* في تفسير هذه الحادثة يرى ابن كثير: أن الله تعالى شرع لآدم أن يزوج بناته من بنيه لضرورة الحال، ولكن قالوا كان يولد له في كل بطن ذكر وأنثى فكان يزوج أنثى هذا البطن لذكر البطن الأخر، وكانت أخت هابيل ذميمة وأخت قابيل وضيئة، فأراد أن يستأثر بها على أخيه، فأبى آدم ذلك، إلا أن يقربا قربانا فمن تقبل منه فهي له، فتقبل من هابيل ولم يتقبل من قابيل فكان من أمرهما ما قصة الله في كتابه (ابن كثير)، مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق: محمد علي الصابوني، شركة الشهاب، قصر الكتاب، الجزائر، 1990، ص 506.

– وعن ابن كثير فإن قابيل كان صاحب زرع وهابيل صاحب ضرع، فقدم هابيل من أحسن غنمه وأجود طعامه (جذعه سمينة)، وقدم قابيل أسوأ محصوله (حزمة سنبلة، وجد فيها قابيل سنبلة عظيمة ففركها وأكلها)، / فتقبل قربان هابيل، ولم يتقبل قربان قابيل، إذ: "نزلت النار أكلت قربان هابيل، وتركت قربان قابيل، فغضب وقال لأقتلنك حتى لا تنكح أختي". (ابن كثير، ص 506)، ويضيف ابن كثير عن محمد بن إسحاق عن بعض أهل العلم بالكتاب الأول: "أن آدم أمر ابنه قابيل أن ينكح أخته توأمة هابيل، وأمر هابيل أن ينكح أخته توأمة قابيل، فسلم لذلك هابيل ورضي، وأبى ذلك قابيل وكره تكرما عن هابيل، ورغب بأخته عن هابيل، وقال: نحن من ولادة الجنة وهما من ولادة الأرض، وأنا أحق بأختي، ويقول بعض أهل العلم بالكتاب الأول: كانت أخت قابيل من أحسن الناس، فضن بها على أخيه وأرادها لنفسه، فقال له أبوه: يا بني إنها لا تحل لك، فأبى قابيل أن يقبل ذلك من قول أبيه، قال له أبوه: يا بني قرب قربانا ويقرب أخوك هابيل قربانا فأيكما تقبل قربانه فهو أحق بها، وكان قابيل على بذر الأرض، وكان هابيل على رعاية الماشية، فقرب قمحا، وقرب هابيل أبكارا من أبكار غنمه، وبعضهم يقول: قرب بقرة، فأرسل الله نارا بيضاء فأكلت قربان هابيل، وتركت قربان قابيل، وبذلك كان يقبل القربان إذ قبله، رواه ابن جرير، ثم المشهور عند الجمهور أن الذي قرب الشاة هو هابيل، وأن الذي قرب الطعام هو قابيل، وأنه تقبل من هابيل شاته، حتى قال ابن عباس وغيره: أنها الكبش الذي فدي به الذبيح وهو مناسب، والله أعلم، ولم يتقبل من قابيل، كذلك نص عليه واحد غير واحد من السلف والخلف."(ابن كثير، ص 506–507.) نقلا عن: كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف واسيني الأعرج، ص3.

كما بينت الآيات الكريمة قابلية العنف عند قابيل " لأقتلنك" وانعدامها في أسلوب هابيل" ما أنا بباسط يدي إليك "لأقتلنك" ولا بأس أن نبين ذلك في الجدول التالي[1]:

	قابيل	هابيل
البداية	أمره الأب (آدم) بالزواج بأخت هابيل	أمره الأب (آدم) بالزواج بأخت قابيل
النتيجة	عصيان الأب	طاعة الأب
السبب	أخته أجمل	مبدأ وجوب طاعة الوالدين فيما لا معصية فيه لله تعالى
المخرج	أمره الأب بتقديم قربان	أمره الأب بتقديم قربان
تقديم القربان	أرذل زرع	أحسن كبش
الأسلوب	لأقتلنك	ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلنك
السبب	عدم التقوى	الخوف من الله
المحصلة	التنفيذ (قتل أخيه)	الاستسلام لأخيه
النتيجة في الدنيا	خسران وندم	الاستشهاد
النتيجة في الآخرة	النار (إذا شاء الله)	الجنة (إذا شاء الله)
الاستنتاج	وجود القابلية لاستخدام العنف	انعدام القابلية لاستخدام العنف

[1] مسعود بوسعدية: ظاهرة العنف في الجزائر والعلاج المتكامل.

فالعنف ظاهرة إنسانية، مظاهرها عديدة ومختلفة، من قتل وجريمة وإرهاب وحروب، يعتبر أبرز ظاهرة صاحبت الإنسان منذ وجوده الأول، وفي العصر الحديث زاد الاهتمام بظاهرة العنف*/ الإرهاب؛ مع نهاية القرن العشرين خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر2001م والهجمات الإرهابية على برجي التجارة العالمية بنيويورك، ومقر البنتاغون بواشنطن، واحتلال أفغانستان، وتدمير نظام الحكم في العراق، والعشرية السوداء في الجزائر، وثورات الربيع العربي في تونس ومصر وسوريا واليمن وليبيا وغيرها... وكباقي العلوم اهتمت العلوم الإنسانية بهذه الظاهرة، وفي مقدمتها الفن الروائي، ولا غرو في ذلك فمن الثابت تاريخيا أن الخطاب الروائي قد رافق الخطاب السياسي والتاريخي والواقعي، والنزوع الإيديولوجي لأي مجتمع حتى أن "طه حسين" طرح قضية أسبقية الثورة أو أسبقية الأدب في كتابه (خصام و نقد).

ولم يكن الأدب الجزائري بمنأى عن هذه الظاهرة، فقد ارتبط كما لاحظنا في الفصل السابق بمسيرة الجزائر (سياسيا، إيديولوجيا، تاريخيا، واقعيا واجتماعيا) بيد أنّ الجزائر كانت أسبق الدول تعرضا لهذه الظاهرة وأشدها عنفا.

" فإنه من الواضح أن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية كان تابعا لأحداث حرب التحرير المتصارعة، مما جعل الأناشيد الشعرية تتصدر

* يعتبر العنف من أهم المواضيع التي كثرت حولها المؤلفات والدراسات من فلسفية وسياسية واجتماعية وغيرها، ويعتبر هيجل و نيتشة و ماركس وغيرهم من الفلاسفة الذين درسوا ظاهرة العنف والإرهاب وازداد الموضوع أهمية خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001. ينظر: كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف واسيني الأعرج، ص2.

الموقف الأدبي في نظم حماسي يستمد شرعيته من هول الحدث أكثر مما استمدها من طبيعته الفنية "[1].

غير أن الخطاب الروائي الجزائري كالشعر، ما كان ليغفل تمثيل وتجسيد أحداث العنف، والثورة إما وصفا كأعمال مرزاق بقطاش (البزاة) أو (المؤامرة) لمحمد مصايف أو (هموم الزمن الفلاقي) لمحمد مفلاح وأما نقدا لبعض العيوب كرواية (اللاز) للطاهر وطار، أو (التفكك) لرشيد بوجدرة.

أما عن فترة التسعينات في الجزائر، فباعتبارها أخطر مرحلة عرفتها في تاريخها المعاصر، وما ترتب عليها من ضغوطات نفسية واجتماعية وسياسية وصلت حد الظاهرة التي غلب عليها العنف/ الإرهاب ما كان من المتن الروائي إلا أن يرصدها قدر المستطاع حيث اتخذ هذه الأزمة التي خيم عليها طابع الجريمة الحقة، محورا قائما فيها.

والجدير بالذكر أنّ هذه الرواية الناضجة حسب (شريف حبيلة) هي " التي تتفاعل عناصرها داخل الوجدان بتأثير من أحداث مأساوية معاشة في زمن حار، مما يدفع إلى قراءة الرواية وعليه فبقدر ما يكون التعامل مع الواقع بعمق بقدر ما يكون إنتاج جماليات ذلك الواقع في مجال الرواية أكثر إقناعا وأوفر تأصيلا "[2]، لا نريد أن نناقش هذا الرأي الآن و لكن أدرجناه كي نؤكد من خلاله أن ارتباط الأدب والفن الروائي بالتحديد بالأحداث التاريخية والسياسية،

[1] مجموعة مؤلفين: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، مقال: (مميزات الممارسة النقدية في الجزائر)، لمخلوف عامر، ص72.

[2] شريف حبيلة: الرواية والعنف – دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص2.

والواقعية لاسيما إذا كانت مأساوية كما حدث في جزائر التسعينات، أمر أكيد وسيخرج الأدب عن طبيعته إذا أغفل مثل هذه الأمور، لكن قبل أن نخوض في هذا الحديث أي كيف جسد الخطاب الروائي أزمة الجزائر، يجدر الوقوف وقفة متأنية عند جذورها وأبعادها فما حقيقتها وما هي أسبابها؟

المطلب الثاني: أسباب الأزمة وعوامل ظهورها

لا يمكن أن نتحدث عن الأزمة الجزائرية أو نحدد أسبابها وأبعادها، دون أن نبين أن الأمر كان خطيرا أدى" إلى دفع البلاد إلى ساحة الحرب الأهلية "[1]، وهي الفترة العصيبة في تاريخ الجزائر المعاصر التي وسمت بسمة الإرهاب والحرب والعنف، وكذلك كان شأن الجزائر، وقبل الوقوف عند أبرز محطات الأزمة التي عرفتها الجزائر رأينا أنه من الضروري أن نقف عند المصطلحات التالية لما لها من أهمية في هذا الباب.

المطلب الثالث: مفهوم العنف والإرهاب والتمييز بينهما

أولا: مفهوم العنف

أ ــ لغة: جاء في لسان العرب

عَنَفَ، العُنْفُ: الخَرْقُ بالأَمْرِ وَقِلَّةُ الرِفْقِ بِهِ وَهُوَ ضِدَّ الرِفْقِ

[1] الشيخ سليمان بشنون: الأزمة الجزائرية جذورها وأبعادها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،2012، ص95.

عَنَفَ: عَنَفَ بِهِ وَعَلَيْهِ يُعَنِّفُ عُنْفًا وَعِنَافًا، وَعَنَّفَهُ تَعْنِيفًا وَهُوَ عَنِيفٌ إِذَا لَمْ يَكُنْ رَفِيقًا فِي أَمْرِهِ، واعْتَنَقَ الأَمْرَ: أَخَذَهُ بِعُنْفٍ وَفِي الحَدِيثِ " إِنَّ اللهَ يُعْطِي عَلَىَ الرِفْقِ مَا لاَ يُعْطِي عَلَى العُنْفِ، هُوَ بِالضَّمِ الشَدَّة و المَشَقة.

والتَعْنِيفُ التَعْيِيرُ و اللَّوْمُ.... والتَوْبِيخُ و التَقْرِيعُ"[1].

وجاء في المنجد في اللغة والأعلام: العُنْفُ و العِنَفُ و العَنَفُ: ضدَّ الرفق، الشدة و القساوة.

الجنس العنيف: كناية عن الرجال يقابله الجنس اللطيف كناية عن النساء[2].

ب ــ اصطلاحا: هناك تعريفات لا حد لها حسب وجهات نظر لا منتهية أخذنا أكثرها استعمالا منها[3]:

العُنْفُ بِضَمٍّ فسكونٍ: معالجة الأمور بالشدة والغلظة.

أما التعريف العلمي والفني: عُنْفٌ "VIOLENCE" استخداماً غير مشروع أو غير مطابق للقانون.

" وهو صورة خاصة من صوّر القوة التي تتضمن جهودا تستهــدف تدمــير أو إيذاء موضوع يتم إدراكه كمصدر فعلي أو محتــمل من مصادر الإحبــاط أو الخطر أو كرمز لهما".

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج10، ط3، دار صادر، بيروت، 2004، ص303–304.

[2] مسعود بوسعدية: ظاهرة العنف في الجزائر والعنف المتكامل، ص6.

[3] أنظر هذه التعريفات: مسعود بوسعدية: ظاهرة العنف في الجزائر والعنف المتكامل، ص7 وما بعدها.

فالعنف ليس طارئاً على تاريخ التطور، لأن علاقة الإنسان بالإنسان الآخر أو بالطبيعة هي في توتر متصاعد يخيم عليها العنف منذ الأزل، و يرى فيه خليل أحمد خليل " ظاهرة اجتماعية واقعة تجد تفسيرها في التاريخ الإنساني ذاته، وفي توجه الطاقات النفسانية والاجتماعية، والاقتصادية أي طاقات القوة نحو تنازع الوجود، وتغالب الإرادات، ومما لا ريب فيه أن الفرد أو الجماعة يكتسبان السلوك العنفي / اللاّ عنفي من خلال الثقافة التي توجه المجتمع وتحكمه أو لا تحكمه من خلال أدوات الضبط العنفي ومعايير السلوك وقيم السياسة "[1].

نلاحظ من خلال ما سبق أن العنف رغم اختلاف مفاهيمه إلا أنها تتفق على أنه استخدام للقوة والشدة مادياً أو معنوياً وهو ظاهرة عرفتها جميع المجتمعات وهو إلحاق الأذى بالأشخاص والممتلكات وقد عرفته الجزائر على نطاق واسع خلال التسعينات، وهو ما وسّم بالعنف السياسي عند البعض وبالعنف الإسلامي عند البعض الآخر بداية من أحداث أكتوبر 1988م ليدخل الشعب الجزائري في دائرة العنف والإرهاب.

ثانيا: مفهوم الإرهاب

أ ــ لغة: جاء في لسان العرب

رَهبَ، بالكسر، يَرْهَبُ، رَهْبَةً، رَهْباً، ورُهْباً، أي خَافَ، ورهب الشيء رهْبا ورهَبا ورهبة: خافه، وتَرَّهَبَ غيره إذا توعده، وأَرْهَبَهُ واسْتَرْهَبَهُ بِمَعْنَى أخافه وفزعه.

[1] خليل أحمد خليل: المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984، ص155.

وفي حديث الدعاء: رغبة ورهبة اليك، الرهبة: الخوف والفزع

وفي رواية: أسمعك راهبا أي خائفا[1].

أما تركي ضاهر في كتابه الإرهاب العالمي، فيرى أن " الإرهاب كلمة حديثة على اللغة العربية وجذرها رهب بمعنى خاف ورعب، وقد خلت المعاجم العربية القديمة من كلمات الإرهاب و الإرهابي "[2].

أما الموسوعة البريطانية فتعرف الإرهاب أنه " الاستخدام المنظم للعنف أو الرعب الذي لا يمكن التكهن به، أي أنه عمل مفاجئ- ضد الحكومات والجمهور والأشخاص لتحقيق هدف سياسي"[3].

ــ أما عن كلمة الإرهاب فقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في مواضع عديدة يحصيها محمد عزيز شكري[4] في كتابه " الإرهاب الدولي"، بثماني مرات، فسبع مرات استعملت من أجل الدعوى إلى مخافة الله وهي كالتالي:

1ــ {وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ}(سورة الأعراف الآية 154).

[1] ابن منظور: لسان العرب المحيط: مادة رهب، ص1237.

[2] تركي ضاهر: الإرهاب العالمي، دار الحسام للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص11. نقلا عن: حملة صبرينة: أسباب الإرهاب في الجزائر وتداعياته، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في العلوم السياسية، إشراف رابح بلعيد، جامعة باتنة، 2003-2004، ص8.

[3] إبراهيم نافع: كابوس الإرهاب وسقوط الأقنعة، مركز الأهرام، القاهرة، مصر1994، ص16، نقلا عن: حملة صبرينة: أسباب الإرهاب في الجزائر وتداعياته، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في العلوم السياسية، إشراف رابح بلعيد، جامعة باتنة، 2003-2004، ص10.

[4] محمد عزيز شكري: الإرهاب الدولي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1991، ص23.

2ــ {يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُواْ نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُواْ بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ} (سورة البقرة الآية 40).

3ــ {وَقَالَ اللهُ لاَ تَتَّخِذُوا إِلَهَيْنِ اثْنَيْنِ إِنَّمَا هُوَ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَإِيَايَ فَارْهَبُونِ} (سورة النحل الآية 51).

4ــ {اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ وَاضْمُمْ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ فَذَانِكَ بُرْهَانَانِ مِن رَّبِّكَ إِلى فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً فَاسِقِينَ} (سورة القصص الآية 32).

5ــ {فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَوَهَبْنَا لَهُ يَحْيَى وَأَصْلَحْنَا لَهُ زَوْجَهُ إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَباً وَرَهَباً وَكَانُوا لَنَا خَاشِعِينَ} (سورة الأنبياء الآية 90)

6ــ {أَنتُمْ أَشَدُّ رَهْبَةً فِي صُدُورِهِم مِّنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَّا يَفْقَهُونَ} (سورة الحشر الاية13).

7ــ وفي سورة الأعراف وردت بمعنى بعث الخوف في قلوب الناس بفعل السحر{ قَالُ أَلْقَوْا فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَّرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ واسْتَرْهَبُوهُمْ وَجَاءُوا بِسِحْرٍ عَظِيمٍ} (سورة الأعراف الآية 116).

أما المرة الثامنة فوردت في (سورة الأنفال الآية 60) بمعنى إخافة عدو الله وعدو المؤمنين خلال الجهاد.

8ــ قوله تعالى: {وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لاَ تُظْلَمُونَ} (سورة الأنفال الآية 60).

ب ــ اصطلاحا:

لا يوجد إجماع اصطلاحي على تعريف الإرهاب عند المتخصّصين فما ينظر إليه البعض عملا إرهابيا قد يراه البعض الآخر عملا مشروعا، الأمر الذي جعل القاضي (ستيوارت) يقول " أن المرء يعرف الإرهاب حينما يراه "[1]، لكن هذا لم يمنع من الاتفاق على الحكم الأخلاقي عليه وهي إدانته والتنديد به وتجريمه. ومن تعريفاته أنه " استعمال العنف بواسطة مجموعة قومية أو منظمة سرية من أجل الحصول على حقوق سياسية أو اجتماعية أو دينية عندما يكون المقصود من هذا العنف تخويف العامة "[2].

ويرى بعض الكتاب أن الإرهاب هو" نمط من العنف الذي يلجأ إليه بصفة خاصة الخارجون على نظام الحكم أو المتمرّدون على السلطة أو الحزب الحاكم، ويرى بعضهم أنه شكل غير أخلاقي وغير قانوني وغير مبرر من الاستفزاز العنيف والتخويف لأسباب سياسية بصرف النظر عمن يستعملونه وضد من يستعمل"[3]، أما في الجزائر فلم يتداول هذا المصطلح إلا في التسعينات لأنه مصطلح حديث نسبيا يرجع الباحثون ظهوره إلى القرن 18م في فرنسا إبان الثورة الفرنسية 1794م على وجه التحديد، حيث استخدام المصطلح في المجال السياسي، وهي الكلمة الفرنسية Terreur بمعنى رهبة أو رعب، وعليه فالإرهاب من الناحية الاصطلاحية هو كل فعل له أهداف سياسية، وتترتب عليه

[1] محمد عزيز شكري: الإرهاب الدولي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1991، ص14.

[2] د. ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب... الظاهرة وأبعادها النفسية، المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار (ANEP)، الجزائر، دط، 2008، ص26.

[3] – المرجع نفسه: ص60.

الآثار النفسية السلبية كالخوف والرعب وهو من الممارسات التي جرمتها كل القوانين و الأنظمة.

ليس خفيا الآن الصلة أو التداخل بين العنف والإرهاب لذلك لابد أن نفرق بينهما إجلاء للبس، لأن ما عرفته الجزائر خلال العشرية السوداء كان فعلاً إرهابياً ولم يكن عنفاً عادياً.

ثالثا: التمييز بين العنف والإرهاب

إذا كان الإرهاب مصطلحا حديثا كما رأينا فإن العنف قديم قدم الإنسان منذ أن خلق الله تعالى آدم عليه السلام ونفخ فيه من روحه، غير أنهما يشتركان في فكرتي (القوة والإكراه)، و يرى الكثير من الباحثين أن الفرق بينهما يكمن في كون الإرهاب ذو صلة بالأهداف السياسية في حين أنه إذا لم يتصف بهذه الصفة السياسية صار عنفا عاديا، كالسرقة وجرائم القتل وغيرها من الأهداف الاجتماعية أو النفسية أو الاقتصادية.

فإذا كان العنف قديم قدم الإنسان فإن الإرهاب مصطلح حديث نسبيا يرجع تاريخه إلى القرن الحادي عشر ميلادي (الثورة الفرنسية كما بينا)، وإذا كان العنف ينطوي على الرغبة في إخضاع الآخـــر وتخويفه وإلحاق الأذى به " فالإرهاب هو نمـــط من أنماط العنف، يلجا إليه الخارجون على نظام الحكـــم أو المتمردون على السلطة أو الحزب الحاكم، وهو شكل غير أخلاقي وغير قانوني وغير مبرر من الاستفزاز العنيف والتخويف لأسباب سياسية بصرف النظر عمن يستعملونه وضد من يستعمل"[1]، وعليه: فكل عنف لا يشتمل على

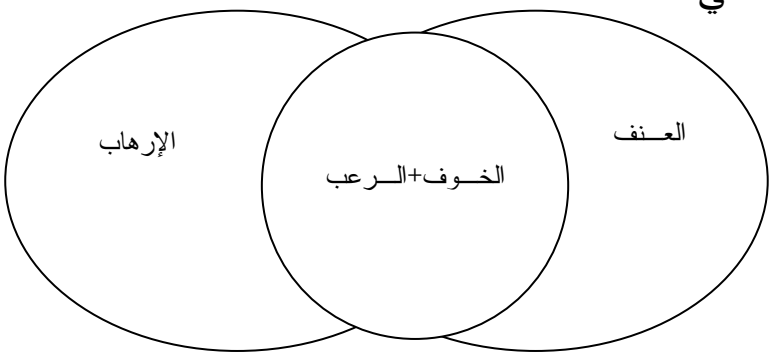
[1] – المرجع السابق: ص24–25.

الأسباب السياسية لا يعد عملا إرهابيا فأهم خاصية في الإرهاب أنه يطمح إلى تحقيق أهداف سياسية، فالعنف أهم مظاهر أو وسائل الإرهاب فالهدف الذي يحرك الإرهابيين ليس ارتكاب الجرائم وإنما إشاعة الرعب و الخوف في نفس كل مواطن حتى ليشعر أنه أقرب ما يكون من الجماعات الإرهابية ليصدق علينا قول الرسول الكريم " والذي نفسي بيده ليأتي على الناس زمان لا يدري القاتل في أي شيء قتل، ولا يدري المقتول على أي شيء قتل " رواه مسلم.

لكن هل كل عنيف هو إرهابي ؟ أم العكس ؟ إذا نحن أمام ثنائية الأبعاد بين الإرهاب والعنف يمثلها الشكل التالي:

الإرهاب ⟷ العنف

فإذن: " إن العنف يكون إرهابا عندما يكون المقصود به إحراز انتصارات لفئة من المجتمع تسعى لهدف سياسي،...، وسيلة الإرهاب في أغلب الأحوال هي العنف والذي يدفع لردود أفعال عنيفة بدورها "[1]، مما يخلف أمراضا نفسية واضطرابات عقلية لا حد لها يعتبر الخوف والرعب المصدران الأساسيان لها نوضحها بالشكل التالي:



الإرهاب

فالإرهاب له أهداف سياسية وأخرى نفسية ومن هنا فإن الإرهاب أكثر شمولية من العنف الذي يعتبر عاملا من العوامل الجوهرية له.

وبعد هذه التوضيحات آن لنا أن نبين أهم مظاهر الأزمة في الجزائر ونُسائل أسبابها وعواملها.

المطلب الرابع: أحداث أكتوبر **1988**م

تعتبر أحداث أكتوبر 1988 أهم الأحداث الخطيرة التي مهدت للأزمة الجزائرية، كما تعتبر منعطفا عسيرا أدخل الجزائر في معضلة على جميع المستويات، يرى فيها أحمد طالب الإبراهيمي أنها قلبت المفاهيم " أصبح رجال

[1] المرجع السابق: ص238.

المال والأعمال يشاركون في ممارسة السلطة، وأصبحت الثروة تتحكم في الثورة، وأصبح المثل الأعلى للسلطة هو النظام الذي تتمتع فيه أقلية بكل الامتيازات، وتتخبط فيه الأغلبية في الفاقة والغلاء والبطالة"[1].

وفي الحقيقة لم تكن الأزمة التي ولدتها هذه الأحداث أزمة سياسية فقط، وإنما "انفجار شعبي رفع صوته في الشوارع بشعارات ضد النظام، والممارسات البيروقراطية للإدارة والسلوكات الطائشة للمقربين من بعض رجالات النفوذ... وهي مظاهر اجتماعية سلبية غذّتها مشاكل ندرة التموين في السوق، ومشاكل تفشي البطالة وسط الشباب والعجز المتفاقم في السكن الاجتماعي بالمدينة أضف إلى ذلك تدهور حالة الأمن على الأملاك والأشخاص "[2].

غير أن جذور هذه الأزمة تمتد إلى أبعد من ذلك في نظر الدارسين والسياسيين فقد مهدت لها أحداث كثيرة تعود إلى أحداث الثورة التحررية، كالصراعات التي دارت بين المصاليين والمركزيين، واغتيال الطلبة الجزائريين على الحدود التونسية من طرف مجاهدين مكلفين بحراستهم، أما فترة الاستقلال فعرفت أحداثاً مهّدت لأكتوبر 1988م منها التصحيح الثوري 1965م بالإضافة إلى أحداث الربيع الأمازيغي 1980م لتنفجر أحداث أكتوبر 1988م و حرب أهلية غير معلنة، وقد رأى فيها "خالد نزار" الذي كان في ذلك الوقت قائد القوات البرية، ثم أصبح وزيراً للدفاع، أنها لم تكن أحداثاً عفوية من تنظيم شباب مقهور ولكنها كانت مؤامرة داخلية يهدف أصحابها إلى إلغاء الحزب

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: المعضلة الجزائرية الأزمة والحل، 1989–1999، شركة دار الامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، الجزائر، 1999، ص45.

[2] محمد بلقاسم حسن بهلول: الجزائر بين الأزمة الاقتصادية والأزمة السياسية (تشريح وضعية)، دون وجود دار النشر، والبلد، دط، 1993، ص23.

الواحد (جبهة التحرير الوطني) وقلب النظام والاستيلاء على السلطة*، ومهما يكن من أمر فالمؤكد أن الجزائر قد دخلت نفقا مظلما، هيمنت عليه حوادث القتل والاغتيال والتفجير العشوائي وسفك الدماء واللاّأمن صارت مشاهد يومية وصفها "سليمان الرياشي"** بأنها السنوات التي جعلت الجزائر" تملأ الدنيا وتشغل الناس ولكن هذه المرة كبلد مأزوم، فشلت تجربته السياسية التعددية وظهر عجزه في ممارسة التداول السلمي للسلطة وانخرط في مسلسل العنف الدموي، ولاحت في الأفق مظاهر الارتباك في الهوية الوطنية والثقافية والتعبير عنهما"[1].

وقد قدر بعضهم عدد الضحايا في هذه الأحداث بـــ: 100 ألف قتيل وأكثر من 600 ألف نازح، كما دمر بالكامل 12 ألف مشـــروع كبيـــر وصغير، وهدمت 1183 مدرسة ومعهد، وأن حوالي 5000 سيدة وفتاة تعرضا للاغتصاب، بالإضافة إلى 400ألف جريح 500ألف من المصابين بأمراض نفسية نتيجة للصدمات التي عاشوها"[2].

* ينظر خالد نزار: مذكرات اللواء خالد نزار، منشورات الخبر، الجزائر، دت.

** باحث وكاتب عربي من لبنان.

[1] مجموعة من المؤلفين: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 1999، ص9– 10.

[2] ينظر ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب..الظاهرة وأبعادها النفسية، ص86–87.

ومهما يكن من أمـــر " فإن نظام الحكم في ذلك الوقت قد تسلم السلطة بدون دولة وواجه مواقفها بدون إمكانيات ووضع القواعد الأولية بدون مساعدات "[1].

المطلب الخامس: بداية العنف المسلح في الجزائر

تمت الانتخابات البلدية في شهر جوان 1990م والتشريعية في ديسمبر 1991م بعد أن تأزمت الأحداث، وتعددت الأحزاب في الجزائر و" انقسم الشعب على نفسه إلى ستين حزبا ونيفا، ودخلت البلاد في غوغاء لا حدود لها، وحدث ما لم يكن يحسب له أي مواطن حسابه"[2]، فبدأت الجبهة الإسلامية للإنقاذ بعد فوزها في الانتخابات، تحشد كل يوم جمعة أعداداً كبيرة من المواطنين وتخطب فيهم وتستميل عقولهم و قلوبهم باسم الدين خاصة في إضراب 1991م، الذي أظهر سطوة زعمائه في التعبئة الشعبية في المدن الجزائرية بما فيها العاصمة، وكانت فرصته ليضغط على السلطة التي لم تجد حلاّ إلاّ من تدخل الجيش من أجل فضِّ المسيرات والإعتصامات.

المطلب السادس: إلغاء المسار الانتخابي **1991**م

حيث ميّز الحملة الانتخابية خطاب سياسي عنيف غير مسؤول من قبل حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، وترتبت عن هذا الخطاب تجاوزات واضحة في القدح والقذف بالكلام ومع الأسف أن " الأدوات المستعملة لتغذية هذه الروح

[1] الشيخ سليمان بشنون، الأزمة الجزائرية جذورها وأبعادها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دت، دط، ص97.

[2] المرجع نفسه: ص95.

العدائية وسط الشباب المتذمر من مشاكل اجتماعية واقتصادية هي شعارات الإسلام بالنسبة للحزب الأول والأمازيغية بالنسبة للحزب الثاني وفي كلتا الحالتين فإن الخطر السياسي أكيد هو تنمية التعصب الديني والتفكير الجهوي"[1].

يقول خالد نزار في هذا " لما أوقف المسار الانتخابي وضعنا كل الفرضيات، فرضية التخريب وحتى فرضية الإرهاب، لكن لم نعتقد مطلقا إننا سنصل إلى المجازر في حق الأطفال"[2] وما دام الأمر قد وصل إلى حد الجريمة في حق الأطفال ازداد الوضع سوءا، ودخل مناضلو الجبهة الإسلامية للإنقاذ في مرحلة العنف المسلح، حيث تم دفع الجماهير إلى العنف المسلح والتطرف باسم الجهاد والدين ، بالإضافة إلى إصدار كتاب العصيان المدني للسعيد مخلوفي*، ومع تطور الأحداث استقال الرئيس "الشاذلي بن جديد" وتولى المجلس الأعلى للأمن السلطة، الأمر الذي أدى إلى تشكيل المجلس الأعلى للدولة ترأسه "محمد بوضياف" في المرحلة الانتقالية الذي صرح في أفريل 1992م بعد حل الجبهة الإسلامية للإنقاذ بشهر واحد قائلا ".. إن الاعتداءات الحالية هي نتيجة إرتجافات وضع ستنتهي مع الوقت"[3]، لكن الإرتجافات هذه ستصل إلى حد اغتياله بتاريخ 29 جوان 1992م أين بلغت الأزمة الجزائرية ذروتها بين السلطة وحزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، غير أن أحمد طالب الإبراهيمي يرى

[1] د.محمد بلقاسم حسن بهلول: الجزائر بين الأزمة الاقتصادية و الأزمة السياسية (تشريح وضعية)، ص124– 125.

[2] علي هارون: مذكرات اللواء خالد نزار، دار النشر، شهاب. باتنة، الجزائر، 1999، ص129.

* أحد أعضاء الجبهة الإسلامية للإنقاذ ومؤسس الحركة الإسلاموية المسلحة.

[3] محمد عصامي: في عمق الجحيم (معول الإرهاب لهدم الجزائر): ترجمة: د.م. سطوف، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، ص 350، نقلا عن: حملة صبرينة: أسباب الإرهاب في الجزائر وتداعياته، ص89.

أن جزءا من هذه الأزمة كان بفعل السلطة لأنه " من الخطأ السكوت عن حالات العنف التي حدثت بفعل السلطة وتولدت عنها أعمال العنف"[1].

الأمر الذي يؤكده بعض الدارسين والخبراء وأقره واعترف به بعض ضباط الجيــش الجزائري " فقوات الأمن الجزائري قد ارتكبت هي الأخرى مذابح بشعة ضمن حملاتها المستمرة لمكافحة الجماعات المسلحة ومطاردة قادتها وكوادرها"[2].

الأمر الذي أثقل كاهل الجزائر بخسائر في الأرواح والمنشآت نبينها في الجدول التالي*:

السنة	عدد القتلى	عدد الجرحى
1992	133	155
1993	744	432
1994	7473	3172
1995	6524	5665
1996	4475	5241
1997	7244	6449
1998	3042	3759
1999	1475	1981
2000	957	1211

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: المعضلة الجزائرية، الأزمة والحل (1989–1999)، شركة دار الأمة، الجزائر، ط4، 1999، ص53.

[2] د.ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب– الظاهرة وأبعادها النفسية، ص84.

* استنادا إلى المراجع التالية: – د.ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب... الظاهرة وأبعادها النفسية.

– مذكرات اللواء خالد نزار.

– مجموعة مؤلفين: الأزمة الجزائرية، الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

غير أن التقديرات الحقيقية تبقى مجهولة فلا يوجد إحصاء رسمي لعدد الضحايا فهناك تناقض في تصريحات المسؤولين.

وتبقى العشرية السوداء التي مرّت بها الجزائر تحمل الكثير من الأسرار غير أنّها باتفاق الجميع تبقى " أخطر مرحلة مرّت بها الجزائر"[1].

ودونما دخول في الآثار النفسية لضحايا الأزمة الوطنية وتفاصيلها يكفي أن ندرك أن الدراسات الحديثة أثبتت بالتجربة أن هؤلاء سيعانون على المدى الطويل من آثار هذا العنف ويكونون بدورهم فاعلين له.

ففي دراسة قام بها "مصطفى عشيوي" عنونها بـــ: " اضطرابات ما بعد الضغوط الصدمية في الجزائر" أثبت فيها هذه الحقيقة وقد اتخذ عينة بحثه أكثر من 120 امرأة معظمهن من اللواتي أصبن بصدمات نفسية لأسباب متباينة كفقدان الأزواج أو الآباء والاغتصاب جرّاء عمليات القتل والخطف والمجازر فقد قام نفسانيون بالتكفل بشكل أو بآخر بهؤلاء الأشخاص في مركز "بن طلحة" الواقع "بضواحي العاصمة والمركز تابع للهيئة الوطنية لترقية الصحة والبحث الطبي (جمعية غير حكومية) وقد تمت مقابلة هؤلاء المشاركين لإجراء هذه الدراسة التتبعية في صيف2007 بالمركز المذكور"[2].

[1] زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك مسار امرأة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص429.

[2] مجموعة باحثين: الصدمات النفسية في الجزائر، شركة دار الأمة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة 2012، ص128.

ليخلص إلى النتائج التالية:

رغم مرور عدة سنوات على تعرض المشاركات للصدمات النفسية خلال العشرية السوداء فقد تبين من تطبيق مقياس الاضطرابات التالية للصدمة أنهن ما يزلن يعانين من تلك الاضطرابات الأمر الذي يدل على قوة العنف الذي تعرضن له، وفظاعة المآسي التي عشنها لذلك هن في حاجة إلى المتابعة والاهتمام والتكفل النفسي على المدى الطويل.

المطلب السابع: العنف والمقدّس

لقد ارتبط الدين للأسف بالعنف والإرهاب، رغم التناقض والاختلاف الشديد بينهما فقد نددت الأديان به وجرمته، خاصة الأديان السماوية التي تدعو إلى السلام بدلا عنه، و لكن نجد التقاطع حاصلا كون الدافع الديني يأتي غالبا لخدمة أغراض غير دينية أو لنقل عنها عنيفة أو إرهابية، ولإزالة هذا اللبس ينبغي أن ننسب العنف للأشخاص الذين ينتسبون للدين وليس إلى الدين نفسه، الأمر الذي استحدث ما يسمى "بالحرب المقدسة" أو "الإرهاب الإسلامي" وكأن الاقتران بين المقدس والدموي أصبح أمرا بديهيا رغم الفارق الشاسع بينهما، ومن المبالغة بما كان أن كلمة "الإسلام" لوحدها صارت للأسف رمزا للإرهاب كون الإرهابيين في الجزائر أو في غيرها يحملون نصوص القرآن وأصول الإسلام دون تعمق أو فهم بل ويلبسون لباسا شرعيا هو لباس المخلصين من المشايخ والأئمة وقد قال عمر رضي الله عنه" من خدعنا بالدين خدعنا به " والأمر ليس حديثا؛ فاقتران المقدس بالعنف أو الإرهاب قديم، ويرى ماجد

موريس إبراهيم[1] أن إحدى مبررات الارتباط بين المقدس والدموي هي طقوس تقديم الذبائح والأضاحي والقرابين لذا كان وقف العنف أو على الأقــل تبريره أو تقبله في الثقافات الإنسانية مرتبطا ارتباطا وثيقا بفكرة المقدس* كالارتباط بين المقدس والدموي عن طريق تقديم الذبائح والقرابين فمثلا في الحضارة السومرية كان الكهنــة يقصُّون الحكــايات التي تحــذر مــن أخطار العــدو، ويربطونها بالقوى العلوية الإلهية أما في الحضارة اليونانية فقد كانت الظواهر الطبيعية كالمطر والبرق تستعمل قبل الحروب في شحذ الهمم كعلامة على مباركة الأرباب للحروب، ويخبرنا التاريخ كيف " لجأ الإسكندر الأكبر إلى استخدام ثعبانٍ مدربٍ ألبسه رأساً إنسانياً مصنوعاً من القماش لكي يثبت لجنوده أن الإله إسكلبيوس Askalpios يقف إلى جانبهم"[2].

أما في المسيحية فقد أُستخدم الدين استخداما نفعياً بوصفه أداة للسيطرة الاجتماعية ثم أن المسيح قد قدّم نفسه قرباناً ليفتدي البشرية ويمنحها حياة الخلود، فتحمله للعذاب والعنف والصلب إنما من أجل سلام تنعم به الإنسانية.

[1] ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب... الظاهرة وإبعادها النفسية، ص31.

* المقدس ليس بالضرورة الاعتقاد بفكرة التوحيد أو الآلهة والأرواح قد يكون مجرد فكرة لا أكثر توحي بدلالة ذات معنى للإنسان " فالحياة البشرية لا تكتسب معناها إلا من خلال تقليد نماذج مثالية توحي بها كائنات علوية، هذا التقليد شكل ميزة أولى للحياة الدينية منذ المجتمعات الغابرة " حتى عند الشعوب الوثنية كالهنود مثلا. ينظر: بيير كلاستر ومارسيل غوشيه: أصل الدولة والعنف، ترجمة: علي حرب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985، ص120.

[2] المرجع نفسه: ص32.

أما في الإسلام فيرى الكثير من الباحثين أن فكرة الجهاد بمثابة قربان يقدمه المستشهد لله دفاعا عن الدين ويكون جزاؤه الجنة ولعلها الفكرة نفسها التي استغلتها الجماعات الإسلاموية* في الجزائر وفرضت وفقها إستراتجيتها

" وقد أثبت التاريخ السياسي للعالم الإسلامي ذاته بما فيه الكفاية أي منذ وفاة** الرسول صلى الله عليه وسلم- أن هذه العلاقة تؤسس الذات الكلية، كما توجه الحكم والإدارة "[1]، أي أن العنف في الإسلام ارتبط بالمقدسات أيضا ويمكن أن نبين ذلك من خلال تاريخ الخلافة الإسلامية على أيدي الخلفاء

*هناك مصطلحات عديدة تتقاطع مع لفظة الإسلام، ويمكن التفريق بينها على غرار الترجمة عن الفرنسية مثل: islamic – وتعني إسلامي، muslim وتعني الفرد المسلم، islam- الإسلام الذي اشتقت منه islamist التي تعني إسلاموي، و islamism والتي تعني إسلاموية، والإسلاموية حسب – عائض القرني- انعكاس للرؤية الغربية للدين بشكل عام، على غرار النصرانية فهي في طبيعتها ديانة شعائرية لا شأن لها بالحياة السياسية والاجتماعية، وبالتالي فكل من يحمل رؤية مذهبية له تجليات سياسية وفلسفية حول قضايا الوجود الكبرى، وعليه فهو صاحب إيديولوجية معينة أما الإسلامويين فهو مصطلح أطلقه متطرفو العلمانية في العالم الإسلامي على الإسلاميين، فحين أخذ الإسلامويون في مواجهة الغرب مطالبين بإعادة الاعتبار للإسلام ودوره، رفض المستغربون هذا الأمر واعتبرو أن الإسلام شعائر دينية فقط وأن محاولة إعادة الاعتبار بدوره في الحياة لا صلة لها بالدين، فأطلقوا على دعاة الإسلام إسلامويين وعلى برنامجهم إسلاموية.

ويرى "القرني" أن الإسلاموية مصطلح سلبي يطلق على دعاة الإسلام.

وعليه فالإسلاموية مصطلح أطلق على الحركات والأفراد الذين يسيّسون الإسلام ويؤدلجونه بغية تحقيق مصالح سياسية.

ويرى "الضحيان" أن الإسلاموية مصطلح جديد أطلق نتيجة لتزايد صعود الإسلاميين وهيمنة الحركات الإسلامية، ودخولها في جدل فكري مع المواقف العلمانية إذ تحول هذا الجدل إلى سجال، استعمل فيه كل مذهب مصطلحات هجاء للطرف الآخر، فنُعت العلمانيون بالمستغربين والمتأمركين، ونُعت الإسلاميون بنعوت عديدة منها مصطلح الإسلامويين.

ينظر: غنية بوحرة: المثقف والصراع الايديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، متاهات ليل الفتنة لحمدة العياشي نموذجا، ص179.

** المقصود هنا: حادثة سقيفة بني ساعده أين تم تعيين أبي بكر الصديق كأول خليفة للمسلمين، بدمج الدين في السلطة آنذاك التي عرفت حروبا وفتوحات انتهت بمقتله رضي الله عنه.

[1] دفاتر إنسانيات: الجزائر تحولات اجتماعية وسياسية، مجلة تصدر بوهران، عدد01، 2004، مركز البحث الانتربولوجية الاجتماعية والثقافية، المقدس والسياسي، أحمد بن نعوم، ترجمة: داود محمد، ص147.

الراشدين وكيف استلهموا السلطتين الدينية والسياسية في الحكم والتي انتهت بأحداث عنف وحروب أدت إلى مقتلهم رضي الله عنهم.

فإذن كــل الأديان والحضارات عرفت العنف السياسي وجعلت الديــن/ المقدس شعارا له حيث " يعود تاريخ العنف المستتر بالدين... إلى ما قبل الميلاد وقد لبس عباءة اليهودية والمسيحية والإسلام "[1].

ولا يمكن في هذا المقام أن نغفل فكرة الأضحية آو القربان التي عرفتها كل حضارات العالم للحدّ من العنف الذي يكون عادة وقت الحروب بين القبائل والشعوب وكأن دم هذه الأضحية** حيوان كانت أو إنسانا كفيل بأن يرضي الإله ويقنع الطرفين، فتصبح بديلة للعنف ومسكتة له لأن العنف الذي كان يمارس على أحد الطرفين أو كليهما قد انتقل إلى الأضحية ولكن باسم الدين وفق طقوس كل حضارة.

فإذن: ارتبط العنف بالمقدس، الأمر الذي أوجد العنف المقدس من أجل عبادة ما أو طاعة للآلهة كما في بعض الطقوس الدينية التي ما تزال موجودة حتى الساعة، وكأن الجسد ينعدم فيه الإحساس بالضرب أو الجوع الشديد أو الحرق كما في الحروب الصليبية، الحروب المقدسة التي تلجأ للدين كي تبرر أي شكل من أشكال العنف ولا نعتقد أن الأمر اختلف في جزائر التسعينات رغم

[1] ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب.... الظاهرة وأبعادها النفسية، ص32.

** في أغلب الديانات والمثولوجيات: يجب أن تكون الأضحية أو القربان من الحيوانات التي يستفيد منها الإنسان في حياته وتكون أكثر قيمة وعلاقة به، مثل الكبش الذي افتدى به سيدنا إبراهيم ابنه إسماعيل عليهما السلام من الذبح، أو كبقرة سيدنا موسى التي طلب من قومه أن يذبحوها بعد اكتشاف قتل سبط من بني إسرائيل كي يوجه العنف للأضحية بدل أن يوجه لمن اتهموا في قتله. ينظر عن: كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية، ص23.

البعد الزمني الذي يحدّد بالقرون فقد استخدمت الجماعات الإسلامية الدين الإسلامي مبررا لجرائمهم في حق البلاد والعباد.

خلاصة:

إن الأزمة التي عرفتها الجزائر بداية من أكتوبر 1988 لم تكن أزمة سياسية فقط، وإنما اقتصادية واجتماعية وثقافية، شملت الهوية الوطنية (الإســـلام، اللغة العربية) وحتى الأمازيغية كظاهرة ثقافية في الجزائر حيث يرى بعضهم أنها كانت سببا في إقرار التعددية اللغوية، أما عبد الملك مرتاض" فيرى أن" التعددية اللغوية فخ جديد لتمزيق الهوية الوطنية "[1] مما أدى إلى تفاقم الأزمة رغم محاولة السلطة خاصة بعد الانتخابات الرئاسية (نوفمبر1995) جمع الشتات وتهدئة الأوضاع وإحكام القبضة على الاسلامويين ونشاطهم، حيث تراجع مصطلح الإرهاب نسبيا في الخطاب الرسمي وازدادت الأوضاع تحسنا واستقرارا بعد صدور قانون الوئام المدني 1999، رغم هذا تظل هذه العشرية السوداء في ذاكرة الجزائر لا تمحى بقوة تحمل الكثير من الأسرار وعلامات الاستفهام لكن لا نريد الخوض في تفاصيل الأمر أكثر نظرا لطبيعة الدراسة، حسبنا أننا وقفنا عند أهم نقاط الأزمة التي رأينا أنها ضرورة لا يمكن إغفالها لأنها مثلت المتن الحكائي للنص الروائي في هذه الفترة.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: التعددية اللغوية فخ جديد لتمزيق الهوية، مجلة العربي، العدد:503، أكتوبر، 2000، ص27– 28.

الفصل الرابع:

السمات المميزة والموضوعات المهيمنة والمتشابهة في رواية الأزمة

المبحث الأول:

السمات المميزة في رواية الأزمة

المبحث الثاني:

الموضوعات المهيمنة والمتشابهة في رواية الأزمة

بات واضحا أن الرواية الجزائرية في هذه الفترة قد شكلت منعرجا كبيرا في المشهد الروائي الجزائري لأنها استطاعت بحق أن ترصد جراحات الوطن/ الذات فعبرت عن مشاعر الرعب والخوف وتجارب الاغتراب والمنفى كنتيجة حتمية في مواجهة الإرهاب/ العنف الذي عانت منه الجزائر وقد اتخذت هذه الرواية "محنة الجزائر السؤال المركزي لمتنها الحكائي وكتبت على إيقـــاع فضائعها ومناخات إرهابها، سواء داخل الوطن/ المنفى أو خارجه في منافي الغربة/ الوطن"[1].

فالأحداث الدموية التي شهدتها الجزائر في العشرية السوداء كان لها الأثر الواضح على موضوع الرواية الجزائرية في هذه الفترة وفي تحديد شكلها واتجاهاتها لاسيما وأنها أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع، والأكثر قدرة على تصوير هموم الذات، لذلك كانت هذه الرواية التسعينية، كما يسميها إبراهيم سعدي "تحمل طابع التماثل والتشابه"[2]، في تيماتها وموضوعاتها وحتى سماتها ومميزاتها غير أن هذا لا يعني بالضرورة وحدة الموقف الإيديولوجي بقدر ما يحيل على" وحدة التجربة العامة للمجتمع المتمثلة في تجربة العنف كتجربة جوهرية وشاملة"[3]. وعليه سنقف عند أهم مميزات هذه الرواية وأبرز الموضوعات المهيمنة عليها، وهي في أغلبها موضوعات تشابهت إلى حد كبير، كونها أصبحت ظاهرة اجتماعية مشتركة.

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، ص12.

[2] أنظر: إبراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن مجلة: الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، ص23.

[3] المرجع نفسه: ص24.

المبحث الأول: السمات المميزة في رواية الأزمة

المطلب الأول: التجريب في رواية الأزمة

إن الدارس والمتتبع للرواية الجزائرية المعاصرة يجدها مغامرة في حد ذاتها إذ يتفق العديد من الدارسين على أنها قد أضحت، ظاهرة أدبية متميزة، فالروائي الجزائري الذي نشأ وسط أحداث العنف الدموي والإرهاب المأساوي الأعمى، وقد عايشها في كل ساعة وحين، حيث أضحى الموت يترصده في كل لحظة من لحظات الحياة، قد أدرك أخيرا أن الأبعاد الحقيقية لما يعانيه كذات/ وطن مقموع، لا يمكن أن تحتويه " إلاّ الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيرا شاملا لها أكثر مما تجده في الرواية "[1].

لذلك ألزم نفسه بخوض تجربة الكتابة الخاصة به في محاولة جريئة بغية " التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن"[2].

إذ راهنت هذه الرواية على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية الخاصة بعهد الأحادية الحزبية وآلت على نفسها بالتجديد والتمرد " لأنّ أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية ولا داعي أبدا أن تتكون مادة الرواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها، كما تؤكد ذلك فرجينيا وولف في عبارتها الشهيرة"[3]. إذ باتت الكتابة الروائية واعية بقضايا الواقع والتباساته

[1] محمد شاهين: آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، دراسة" كتاب الكتروني" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص10.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص102.

[3] محمد شاهين: آفاق الرواية، ص8.

وعاملة على إسماع أصوات الذات المقموعة بطريقة فنية جمالية وباتت " قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل"[1].

فإذا كانت الرواية العربية قد عرفت سمة التجريب منذ السبعينات وخاصة بعد هزيمة سبعة وستين وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي " حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة (...) وأصبح الروائي واعيا بالبناء الاستيطيقي (الجمالي) (...) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون"[2].

لقد عدّد "محمد برادة" بعض سمات التجريب في الرواية العربية منها؛ المزاوجة بين العجائبي والأسطورة والمحكيات الموروثة وتقنيات الصحافة والسينما ومزج اللغة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر...، غير أن الرواية الجزائرية لم تعرف سمة التجريب إلا في التسعينات أي مع ميلاد رواية الأزمة،" إن ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية، وارتياد مجال المسكوت عنه، جعل الخطاب الروائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان وإنتاج قيمة جمالية حولهما، مما أدى إلى إبداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمه الفنية والجمالية"[3]، وبذلك سوف نقف عند سمات هذا التجريب.

---

[1] مجموعة مؤلفين: سلطان النص، ص10، نقلا عن: كرومي لحسن: حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة وهران، العدد الثالث جوان1994، ص127.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص22.

[3] انظر: هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، المقدمة، بقلم: صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص14.

وقبل ذلك نبيّن مفهوم التجريب: فهو إذا البحث عن كتابة مغايرة وجديدة تحاول أن تكشف واقع الذات/ الواقع، حيث تستجيب لقمع الواقع وسبر أغوار الذات، جنح إليه الكتاب، فأوجدوا لأنفسهم طرائق سرد جديدة، مما أدى إلى تحرر الرؤية في محاولة لتكسير التابوهات، ولا نعني هنا التابوهات الإيديولوجية فقط بل نعني كذلك تكسير تابوهات السرد التقليدي والبحث الدائم عن طرائق أخرى للسرد لم تكن مطروقة من قبل على حد قول "صلاح فضل".

أماَّ عبد القادر بن سالم فيرى" التجريب هو بحث دؤوب على صيغ أخرى للكتابة، والمغامرة هي جوهر التجريب، وذلك بحكم ارتكازه على نقض المسلمات الجامدة، والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها، وقد ارتبط هذا المفهوم في المتن الروائي المغاربي بالنزعة إلى كتابة نص سردي، يحقق وجوده عبر التحرر من آثار السائد، وهذا التجريب يتأسس على البحث عن كتابة سردية متغيرة ومتحولة، في واقع كل ما فيه يتغير ويتحول ويتجدد. ولعل التحولات التي شهدتها مجتمعات هذه الأقطار هي التي فرضت على كتاب الرواية تجديد الأشكال والأبنية التي يعبرون بها عنها "[1].

فانشطار الذات الساردة بين الرواية ورواية داخل الرواية تكون هي التي كتبتها عادة على نحو ما نجد في "أرخبيل الذباب" لبشير مفتي حيث ندرك من الصفحات الأولى أن الشخصية البطلة " س" تكتب رواية اسمها "أرخبيل الذباب" والأمر كذلك في رواية " أشجار القيامة " للروائي نفسه حيث ندرك أن الراوي قد كتب رواية وجعلنا نقرأ بعض المقاطع منها بل وآراء بعض القرّاء فيها، ضمّنها

[1] عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص38.

تاريخه وألم وطنه، إنها رواية داخل الرواية تكشف عن انشطار الراوي بينهما، والذات الساردة لا تختلف كثيرا في" فوضى الحواس" عما قبل إذ تستحيل "حياة " إلى شخصية في أحداث القصة التي كتبتها فتجمع بين الواقع والمتخيل فلا يكاد القارئ يفصل بين متخيّل الرواية وبين واقعها فنجد " كيف لي بعد الآن أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي، والروائي لا يروي فقط لا يستطيع أن يروي فقط إنه يزوّر أيضا بل إنه يزوّر فقط ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام ولذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه"[1]. إنها خاصية من خصائص التجريب التي لم تعرفها الرواية الكلاسيكية العربية من قبل، ولا عرفتها الرواية الجزائرية قبل رواية الأزمة.

المطلب الثاني: النزوع* الأسطوري في رواية الأزمة

قبل أن نتحدّث عن الأسطورة في رواية الأزمة ينبغي أن نعرّفها أولا.

تعريف الأسطورة:

اختلف المؤرخون والباحثون في تحديد تعريف موحد للأسطورة وعندما أراد القديس "أوقاستين" "augustin" أن يفصح عن ماهية الأسطورة قال "إنني أعرف جيدا ما هي، بشرط أن لا يسألني أحد عنها ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ"[2]، غير أن هناك اتفاق واضح عند هؤلاء المؤرخين على أن الأسطورة تعود إلى أزمان سحيقة من التاريخ الإنساني قبل معرفة الكتابة

[1] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، ط6، 1998، ص95.

* استخدمنا هذا العنوان بدل توظيف "الأسطورة " في الرواية ذلك أنه ليست ثمة أسطورة في الرواية بل ثمة استلهام للأسطورة، انظر: د.نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص32.

[2] ك. ك. رانفين: الأسطورة، ص9، نقلا: عن مجموعة مؤلفين: الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التحديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين، ط1، 2005، ص12.

بزمن طويل وهناك اختلاف آخر حول أصل الكلمة، ففي حين يرى بعضهم إنها كلمة مأخوذة من"استوريا– historia " اليونانية ويرى البعض الآخر فيها كلمة عربية الأصل وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم (لست عليهم بمسيطر) الغاشية الآية 22، فسيطر ومسيطر تقال في حال هيمن أحد على الآخـــر" والأسطورة في اللغة* العربية من سطر وهو بمعنى تقسيم وتصنيف الأشياء، فالأسطورة تعني الكلام المسطور المصفوف ولا يشترط فيها أن تكون مدونة أو مكتوبة"[1]، ومهما يكن من أمر فإن الأسطورة " رواية أفعال إله أو شبه إله... لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها "[2]، أو هي " مظهر لمحاولات الإنسان الأول كي ينظم تجـــربة حياتـــه في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام المعترف به "[3]، استطاعت رواية الأزمة أن تشترك مع الأسطورة في بنية واحدة حيث استعملت سردا غير متتابع وجاءت محملة بالدلالات والرموز، فبعدما رصدت هذه الرواية الواقع المأزوم تم بطريقة إبداعية تمثلت الواقع تمثلا أسطوريـــا " وهو ما تبلور في الرواية الأمريكولاتينية

* جاء في المنجد: أسطر وسطور وهو الصف من الشيء كالكلمات والشجر ومنها السطر وتعني الأقاويل المنمقة المزخرفة. ويستدل على أن الكلمة عربية الأصل بالعودة إلى جذورها المأخوذة من الفعل الثلاثي (سيطر) باعتبار أن لكل كلمة مشتقة من العربية جانبان: الأول: مادتها والثاني: صيغتها أو وزنها، فمادة كلمة " أسطورة " تقوم على جذر يدل على المعنى العام الذي يجمع بين سائر المشتقات منه، إما وزنها: فمن أوزان اللغة العربية فأسطورة على وزن " أفعولة " كأحدوثة وألعوبة وغيرها ،وجمعها "أساطير " على وزن " أفاعيل " كأحاديث وألاعيب، وهذا ما يؤكد أن كلمة هي أحد اشتقاقات الجذر الثلاثي (س ط ر) أنظر :مجموعة مؤلفين: الأسطورة ،توفيق حضاري، ص16.

[1] مجموعة مؤلفين: الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التحديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين، ط1، 2005، ص15.

[2] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، ط1، 2010، ص12، نقلا عن: (بسيسو عبد الرحمن) استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ص84.

[3] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص12 نقلا عن: (بلغيش توماس) عصر الأساطير، ص12.

تحت اسم الواقعية السحرية حيث يتحول الواقع إلى أسطورة فاتنة ومدهشة وحتى جارحة في قسوتها "[1].

ونفترض أن ما يقربنا من توضيح هذا الكلام هو الاشتغال على نص بعينه ونحسب أن رواية سرادق الحلم والفجيعة لـــ: "عزالدين جلاوجي" حافلة بالنزوع الأسطوري وقد رأى فيها بعض النقاد أنها رصدت الواقع المأزوم بطريقة رمزية إيحائية الأمر الذي يجعلها قريبة من الافتراض الفلسفي، فإذا كان الفيلسوف قد جعل المدن فاضلة يملؤها كل ما هو إيجابي وأخلاقي فإن "سرادق الحلم والفجيعة " قد جعلت المدينة فاسدة ممسوخة تملؤها الرذيلة والاستغلال والظلم، وقد جعلها في صورة مومس تبيع الهوى دون ما حياء على بوابة المبولة، بعد ما استبيحت واستولى عليها الغرباء الذين جلبوا لها الخطيئة واللعنة وهي مفاهيم كما يرى " بوشعيب الساوري" إنها مفاهيم مرتبطة بالميتولوجيا الإنسانية في صراع الخير والشر فشخصية "الشاهد" قد رأى ذلك واجتهد في معرفة الحقيقة " لا يجوز أن أضيع الوقت لا بد من اكتشاف الحقيقة "[2].

فبعد أن تمت إباحة المدينة يحاول أن يعيد لها كل القيم الإيجابية التي افتقدتها/ انتزعت منها كالخير والحب والصفاء ،فالفجيعة التي عرفتها المدينة/ الوطن، قد جلبه لها المغتصبون رموز الشر والظلم " الغراب، الفئران، الثعالب، النسور، محاولين القضاء على رموز الحياة والخير، إذ عملوا على تلطيخ "الشاهد" بالعفن فيمسخ ويتبنى بدوره هذه القيم المتعفنة لكن يحضر الماء كرمز للطهارة عندما يغسله الشيخ المجذوب بماء الشلال ثم رماني وسط حوض الماء (...) وقفز الشيخ المجذوب فوقي برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا وللماء مور شديد فأغدو

[1] مجموعة مؤلفين: سلطان النص دراسات، ص446– 447.

[2] عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، ص75.

تحت رجليه كالعهن يخرج مني عفن (...) نتن"[1]. " فالشاهد" رمز للنبي الذي يمثل الخير ويجابه الظلم تدعمه قوى ربانية مثلتها شخصية المجذوب

كما نجد النزوع الأسطوري حاضرا من خلال انتظار الطوفان وهو من الأساطير القديمة* وإن كانت حقيقة ذكرها القرآن الكريم فهو أشبه ما يكون بالطوفان الذي أهلك قوم نوح فكما أمر الله نوحا عليه السلام بصنع الفلك أمر الشيخ المجذوب "الشاهـــد" بصنع فلك تكون رمزا للخلاص من الطوفان الملعون الذي بات يهـــدد المدينة "الطوفان آت، الطوفان آت... وصنع الفلـــك بأعينـــنا ووحينا "[2].

أما الحلم فهو يحيل على الماضي المشرق للمدينة/ الوطن، وقد رمز له بالحبيبة نون والصفصافة فإذا هي رواية تعج بالعجائبي والأسطوري والمغامرة لذلك كثرت فيها الرموز كما لاحظنا حتى إننا لا نكاد نضع أيدينا على الشخصيات إذ جاءت عبارة عن حيوانات على نحو ما نجد في كتاب كليلة ودمنة إذ رمز للإرهاب الذي استباح المدينة/ الوطن بأحقر الحيوانات كالفئران، والغراب... ورمز للخطر المحدق بها بالطوفان المهلك وللماضي المشرق بالحبيبة نون لذلك

---

[1] المصدر السابق: ص124.

* الطوفان العظيم أو ما يعرف بطوفان نوح يروى أن الآلهة اكتشفت أن الإنسان لم يحقق الغاية التي من أجلها قد خلق، وأنه قد عاث في الأرض التي آمنه الأرباب عليها فنشر فيها الفساد وسفك الدماء، وعلى ذلك اجتمعت القوى الموكلة بالأرض (الآلهة حسب الترجمات) واتخذت القرار بإفناء الحياة على الأرض، وتطهيرها من هذا الجنس لتبدأ بعدها مشوارا جديدا طاهرا، فاختارت رجلا حكيما صالحا أوكلت له مهمة بناء سفينة هائلة يحمل فيها أهله، وزوجين اثنين من كل الحيوانات، الراكبون في هذه السفينة وحدهم الذين نجوا وعادوا إلى عمارة الأرض بعد أن جف الماء. نجد هذه الأسطورة تتكرر لدى السومريين والبابليين وفي التوراة وكذلك عند الإغريق مع بعض الاختلافات، وقد كان الغرب ينظر لهذا الحدث كنوع من الخرافة إلى أن درست المنطقة العربية جيولوجيا وتبين بأنه حدث فيها عدة طوفانات أكبرها الطوفان الذي وقع حوالي ستة آلاف سنة قبل الميلاد وهو نفسه طوفان نوح المذكور في القران الكريم، والذي ورد في أسطورة جلجامش وغيرها. أنظر: مجموعة مؤلفين: الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التحديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين، ط1، 2005.

[2] المصدر نفسه: ص126.

كما في العنوان حفلت الرواية بالثنائيات الضدية (الخير/ الشر، القبح/ الجمال، الإرهاب/ الأمان...) إذن نحن أمام رواية اعتمدت على النزوع الأسطوري بإيحاءاته ورموزه، فمثلا عندما تحدث عن تلك المخلوقات التي استباحت المدينة استحضر مخلوقا عجيبا من مخلوقات ألف ليلة وليلة "طائر غريب لم أره في حياتي... له جناحان ممتدان طويلان كجناحي الوطواط ... وله رأس كالخنزير... وله ذنب كالحمار... ومخلب كالنسر... ويغطيه ريش أسود كثيف"[1]. فالأحداث والشخصيات قد غلب عليها العجائبي والأسطوري وقد عمدت إلى تصوير الأزمة الجزائرية وفق الإيحاءات والرموز فالاستسلام والخضوع للأمر المتردي والوضع الإرهابي المهيمن وانعدام الحرية والرأي جاءت واضحة " تشرئب أعناقهم للسيد الغراب في إعجاب شديد... ترتفع صيحاتهم وتصفيقاتهم وتهليلاتهم في كل لحظة وعند كل جملة مؤيدين ما تفوه به الغراب"[2]. كما نجد تأسيس هذه الأسطرة أيضا "على تداخل الإنسان بالطبيعة وأنسنة الأشياء والجمادات ونسبة أفعال إنسانية إليها، فتغدو المدينة امرأة عاهرة "[3].

يقول" تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة "[4]. إننا أمام رواية مستفزة بشدة تتحرش بالقارئ إلى أبعد الحدود لما اشتملت عليه من سمات التجريب وما لفها من غموض (النزوع الأسطوري كاستحضار أسطورة الطوفان، وجعل الشخصيات من الحيوانات والمدينة لم تعد حيزا فضائيا عاديا وإنما استحالت شخصية فاعلة ذات حضور قوي في امرأة

[1] المصدر السابق: ص97.

[2] المصدر نفسه: ص80.

[3] مجموعة مؤلفين: سلطان النص، ص453.

[4] عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص9.

مومس، أما شخصية البطل فهي غامضة مخلصة، كما نجد استدعاء القوى الربانية الخارقة التي مثلتها الشخصية التراثية الشيخ المجذوب بالإضافة إلى جعل الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها أماَّ الفضاء الروائي فقد جاء غاية في الغرابة جسدته صورة المدينة العاهرة بائعة الهوى دونما رادع أو حياء فلا نكاد نميز بين المدينة كفضاء احتوى الأحداث وبين المدينة/الشخصية) الأمر الذي استدعى قراءة الرواية[1] أكثر من مرة وبوعي كبير قصد حل الرموز وتفكيك الأسطورة لما لفها من تمويه وضبابية.

المطلب الثالث: شعرية السرد/ اللغة في رواية الأزمة

يعود مصطلح الشعرية في أصله إلى "أرسطو غير أن " تودوروف " يرى أن كتاب " أرسطو" "الشعرية " موضوعه التمثيل وليس الأدب، إلاّ أن الشعرية في العصر الحديث لم تعد حكرا على الخطاب الأدبي في الشعر فقط وإنما تجلت أيضا في النثر، فلم تعد لغة الرواية تمتاز بالبعد التداولي التواصلي فقط بل تمتاز بخاصية تعبيرية خيالية تجنح إلى الجمالية التي تتميز بها الرواية لتصبح " لغة ذات تعبير جمالي تسمح بقابلية التأويل كونها لغة مؤسلبة على حد تعبير" كوهن"[2]، لذلك اعتبر" كوهن" الانزياح جوهر الشعرية أو شعرية اللغة بمظاهرها المختلفة كالتقديم والتأخير والجناس والمجاز أو الجانب اللغوي بشكل عام، والشعرية بدورها " هي علم الأسلوب الشعري، والأسلوب هو ما ليس شائعا أو عاديا أو مطابقا للمعيار المألوف العام "[3].

[1] أنظر حول هذه الرواية: مجموع مقالات مختلفة ضمن كتاب، سلطان النص، دراسات، ص7-335-369-443.

[2] ناصر يعقوبي: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1980- 2000)، ص72.

[3] محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، ص82. نقلا عن: ناصر يعقوبي: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1980- 2000) ص73.

يرى "ياكيبسون" إن موضوع الشعرية هو الشعر غير أنه لم ينف وجودها في الخطاب الأدبي النثري ولكن بشكل أقل وكذلك شأن النقاد اليوم، فهم يبررون دراسة مظاهر الشعرية المختلفة في الرواية العربية الحديثة " سبب ما حصل فيها من تحول في بنيتها اللغوية التي غدت تعطي مساحة للمجاز والتشبيه والتكرار والإيحاء والتميز "[1].

ويرى "عبد الرحمن منيف" أن "الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق"[2] ، معنى ذلك أن رواية الأزمة لما اشتملت عليه من شعرية طافحة في أغلبها إنما رواية مميزة لها مكانتها لا يمكن إقصاؤها، لأنها استطاعت أن تتلاعب باللغة فتخرجها من وظيفتها الإخبارية إلى وظيفة جمالية إيحائية.

وقد رأينا ذلك في جملة من عناوينها وسنتتبع هذه السمة في بعض متونها ففي رواية " في الجبة لا أحد" نجد "السعيد" الشخصية البطلة يتساءل " أيكون هذا الوطن قدر أعمي؟ حتمية لا فكاك منها"[3]، ليهتدي إلى الحل في ركن إحدى الجرائد تحت عنوان" البحث عن وطن " وهي التفاتة طيبة من الروائية بيّنت من خلالها الوضع المأزوم في وطن ضائع وذات مشردة فيه أنه وطن يستعصي على أي أمل أو تفاؤل بالغد فتأخذ الشخصية البطلة التي أغرتها الفكرة بالتفكير كيف يكون هذا الإعلان تقول " شاب لم يتعد الأربعين أسمر وسيم متوسط الطول والثقافة، مذبذب العقيدة والعواطف وحتى الشهية ما عدا شهيته للنساء يرغب في إيجاد وطن لا يهمه طوله ولا عرضه ولا مساحته وان كان بحجم قرية صغيرة، لا يهمني لون سمائه ولا يعنيني لون عشبه على ألاّ يقل عمره عن... بل لا يهم عمره أيضا

[1] المرجع السابق: ص96.

[2] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2000، ص105.

[3] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص8.

فالعبرة ليست بمديد عمره حتى لا يكون مريضا بماضيه، بل العبرة بقوة جاذبيته ووفرة حنانه وحرارة حضنه، شرط أن يكون خاليا من الكواسر ومن جميع أنواع الحيوانات المفترسة "[1].

ليس خفيّا أن هذا المقطع دليل على شاعرية واضحة إذا استثنينا الكلام عن وصف "السعيد" إذ جعلت الروائية الوطن الجريح الذي بات يهدّد أبناءه قابلا لأن يستبدل بأي وطن آخر وإن بقريةٍ صغيرة شرط أن يكون حنانه فيّاضا وخاليا من كل رموز العنف والإرهاب التي رمزت لها بالكواسر والحيوانات المفترسة، إنها تخيّلات استغرق فيها السعيد بعض الوقت ولا نحسبها إلاّ كذلك.

أما رواية " سرادق الحلم والفجيعة " فهي تسمو بلغتها إلى قمة الإبداع والخلق حتى ليبدو للقارئ أنه أمام قصيدة متقدة يقول " ويا صفصافة يا زيتونة... يا شفائف النور... ياساقية... جدولاً فضيا... ويا مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد... تعشقين الكبرياء.

ويا... حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء ...

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب...

ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك... ضميني إلى القلب الملتهب"[2].

لقد حقّق الروائي خرقا لغويا بديعا زيّنه بشعرية تستند إلى الرمز والإيحاء والإيجاز، فغدت لغته مفعمة بالحلم وحبلى بالمناجاة بعيدة كل البعد عن الأساليب الخطابية السطحية تخلق تأثيرا عميقا في النفس وسحرا بديعا في القلوب.

---

[1] المصدر السابق: ص9.

[2] عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص89.

المطلب الرابع: تعدد الرواة وتكسير خطية السرد

على نحو ما نجد في رواية " أشجار القيامة " لبشير مفتـــي إذ قسّمها إلى سبعة أقسام و كل قسم جاء بلسان راوٍ مختلف، على النحو التالي: (بلسان الراوي/ بلسان كريمة/ بلسان القارئ/ بلسان الراوي/ بلسان كريمة/ بلسان زهرة/ بلسان الراوي) حيث تبدو أقساما منفصلة لكنها في الحقيقة متصلة ومنفصلة في آن، عمد من خلالها إلى تكسير خطية السرد حيث تبدأ الرواية من النهاية وهي محاولة قتل/ انتحار الراوي الذي يجد نفسه يرقد في غرفة الإنعاش التي تشبه الزنزانة بعدما استفاق من غيبوبته التي لم يدر كم استغرقت من الزمن إنها لحظة يتوقف فيها الزمن" يا لها من لحظة؟ عمري كله هنا. مجتمع في هذه النقطة... لا شيء ينتهي ولاشيء يبدأ... لكل شيء بداية ونهاية"[1]. ثم يبدأ الجسد الميت/ الحي في استحضار ما مضى فبعد أن استطاع قطع كل ذلك الطريق الطويل نحو المجهول والموت والغياب لم يعد يخاف شيئا وقرر أن يفضح من قتلوه وواروه التراب، وهكذا نجد أن تكسير خطية السرد سمة غالبة على هذه الرواية، فمثلا عن أسباب طلاق كريمـــة من إسماعيل لا يكتشفها الراوي إلا بعد انتحار كريمة من خلال الرسالة التي كتبتها ويطلع عليها الراوي قبيل دخوله المستشفى.

يرى "حسن المودن " أن قوة هذا النص الروائي لا تعود إلى سمة التجريب الغالبة عليه فقط وإنما تعود إلى حكايته أيضا " إن قوة هذا النص الروائي تعود إلى حكايته، وحكايته هي حكاية جسد يعيش في الوقت الراهن بين الحياة

[1] بشير مفتي: أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص7-8.

والموت.... وهو يستحضر ذاكرته ليقاوم الموت وذاكرته تستدعي لحظات خاصة يشكو فيها فقدانا في الكينونة "[1].

فمن خلال التذكر ذاك، ندرك أن الراوي كان مهندسا وروائيا أحب " زهرة " زوجة صديقه "ساعد" الذي ينتحر داخل احد المعتقلات، ويعشق في الوقت نفسه المرأة التي اسمها " فاء" وتظل مجهولة الهوية حتى نهاية الرواية، ونعتقد أنها رمز للجزائر/ الوطن المفقود الذي لوثته أدران الجريمة والعنف والإرهاب الذي يحاول اغتيال الراوي أو لعله حاول الانتحار بعد فقدان "فاء" وانتحار كريمة و" ساعد" وفي الرواية إشارة إلى جنونه بعد استفاقته من الغيبوبة، فالتذكر اللاواعي أدى لا محالة إلى تكسير خطية السرد وتعدد الرواة وقد عبر عنه الراوي بكلمات شديدة الدلالة كما يذهب إلى ذلك "حسن المودن"، " هرطقات الروح، تعابير النسيان، فهارس الكلام المنتشي بالخوف والقلق والتصدع الداخلي الكبير، الكلام الذي يهذي بلا توقف وينتحب بلا مبالاة، يسعى جاهدا كـــي يدرك الطريق "[2].

المطلب الخامس: الإحالات/ الهوامش/ الحواشي

تعتبر الحاشية من عتبات النص الخارجية، يؤتى بها لتوضيح معنى أو إزالة غموض أو لتضيف شرحا أو تعليقا كما أنها تسهم في تقريب الفهم،" وهي على العموم من خارجيات النص"[3] تبرز بكثرة في كتب التراث العربي والدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية في العصر الحديث بمعنى أنها ظاهرة جديدة في النص الروائي العربي والجزائري، وهي نادرة الاستخدام، لكن ما يمكن تسجيله هو اللجوء إليها في رواية الأزمة وبخاصة عند الروائيين "واسيني الأعرج"

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ص107.

[2] بشير مفتي: أشجار القيامة، ص10.

[3] مجموعة مؤلفين: سلطان النص، ص98.

و"عزالدين جلاوجي"، فمثلا نجد الأخير قد لجأ إلى تسعين حاشية في روايته " الرماد الذي غسل الماء" حتى كادت تتجاوز المتن الروائي في حد ذاته فاستحالت في هذه الحالة كما أشار"حسين فيلالي"، " جزءا من المتن... ويعطيها وظيفة هامة هي وظيفة التعريف"[1].

إذ عمد الروائي إلى الحواشي كإحدى سمات التجريب، لا إحياءً للقديم بل من أجل إشراك المتلقي في لعبة السرد من خلال وضعه في الجو الروائي، ولـــ:" ويكسر خطيته ليضع أمام القارئ حاشية/ مرآة تعكس إما صورة الشخصية، وإما صورة المكان، وإما صورة الزمان"[2]، من ذلك ما ذكره في الحاشية الأخيرة "عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة الرماد فلم يجدوا لها أثرا فاجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء"[3]، لقد أضاءت هذه الحاشية المكان/ موضوع الرواية من أجل إيهامنا بتخيل الواقع ليس إلاّ.

والأمر مختلف عند "واسيني الأعرج" إذ لجأ إلى بعض الإحالات و الهوامش التي لا يمكن أن نعتبرها جزءا من العملية السردية بقدر ما هي إزالة للغموض وتوضيح للقارئ العربي خاصة، كأن يقدّم له تعريفا لما يجهله عن الجزائر على غرار قوله شارحا كلمة " الراي " في الصفحة 142 من رواية "سيدة المقام" " نوع من الغناء الراقص" أو شرحه لبعض المفردات العامية الجزائرية التي وردت في المتن ككلمة " تتنتّرين" " تحاولين الانفلات منه"[4]، أو توضيحه لمكان ما على غرار حي الحامّـــة "حي شعبي بالعاصمة "[5]، والأمر كذلك عند الروائية " زاغز شهر

[1] المرجع السابق: ص98.

[2] مجموعة مؤلفين: سلطان النص: ص98.

[3] عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، الحاشية رقم90.

[4] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص115.

[5] المصدر نفسه: ص210.

زاد" فقد عمدت لتوضيح العبارتين التاليتين " الشهداء يعودون هذا الأسبوع "،" وقائع العشق والموت في الزمن الحراشي"[1].

وقد اقترحتهما "حميدة" على صديقتها "سميرة " كي تختار إحداهما عنوانا للمقال الذي تكتبه فتعمد الروائية إلى شرحهما في الهامش مشيرة إلى الأول" عنوان رواية للأديب الجزائري الطاهر وطار"[2]، وللثاني" من عنوان له أيضا العشق والموت في الزمن الحراشي"[3].

المطلب السادس: الخطابات الأدبية وغير الأدبية في رواية الأزمة

المقصود بهذا العنوان توظيف رواية الأزمة لمختلف الخطابات بل وحتى الأجناس غير الأدبية في البناء الروائي كالشعر، والنصوص الدينية، والأخبار الصحفية وهو أمر أقره " باختين"، حين رأى أن الرواية هي أقدر الأجناس على ضم أكبر عدد من تلك الخطابات نظرا لطبيعتها التعبيرية، مقررا "إن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية "[4].

ثم إن انفتاح النص الروائي على أكثر من نوع خطاب يسهم كما رأينا في تجاوز اللغة الأساسية إلى لغة ثانية؛ جمالية فنية شفافة، " فهي وإن أصبحت عنصرا من عناصر تكون الرواية فإنها تحتفظ بمرونتها واستقلاليتها، ومظهرها اللفظي، والأسلوبي، والدلالي الذي يحيل إلى الواقع"[5].

---

[1] زاغز شهر زاد: بيت من جماجم، ص50.

[2] المصدر نفسه: ص50.

[3] المصدر نفسه: ص50.

[4] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص78.

[5] كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيونقدية، ص95.

وفعلا استطاعت رواية الأزمة أن تجمع عددا كبيرا من هذه النصوص خارج الأدبية، التي يبدو أنها تحيل بشكل مقنع على ما هو واقعي/ حقيقي أو تحاول إيهامنا بذلك على الأقل، ففي روية "متاهات ليل الفتنة" يوظف أحميدة العياشي بعض الأخبار التي تناقلتها وكالات الأنباء الجزائرية منها "عرفت أول أمس بلدية بوفاريك أحداث عنيفة تمثلت في وقوع اشتباكات بين مصالح الأمن و مجموعات من مناضلي جبهة الإنقاذ خلفت حسب معلومات المصالح المكلفة بحفظ النظام، سبعة جرحى في صفوف قوات الأمن من بينهم قتيل وأكثر من 30 جريحا في صفوف جبهة الإنقاذ، كما سجل خلال هذه الحوادث اختطاف رئيس فرقة الأمن الحضري بمعصومة وقد ذكر نفس المصدر من جهة أخرى أنه تم اعتقال أربعة أشخاص ببلدية الصومعة إثر تجمهر مجموعة من أنصار جبهة الإنقاذ أمام مقر البلدية في محاولة لنزع شعار" من الشعب وإلى الشعب" واستبداله "بلدية إسلامية" كما خلف تبادل إطلاق النار بين المتظاهرين وقوات الأمن من نفس البلدية إلى قتل شخصين وإصابة 8 أشخاص بجروح"[1].

يبدو أن جملة الأخبار هذه – وإن وضعت بين قوسين– متخيلة وإن أحالت على الواقع أما في " ذاكرة الماء" يعمد "واسيني الأعرج" إلى توظيف الأخبار الصحفية المتخيلة رغم أنها حدثت بالفعل لكنه يصوغها بأسلوبه الخاص[2]، الذي يقترب من الأسلوب الصحفي ويثبت له اسم الجريدة وأحيانا تاريخ النشر، فمثلا نجد:

[1] أحميدة العياشي: متاهات ليل الفتنة، ص41.

[2] أنظر: كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية، ص96–97.

" ابتداءً من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع بدلا من يومي السبت والأحد، تم هذا التغيير بالاتفاق مع مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى.

جريدة الشعب (...) 197 "[1].

يبدو أن هذه القصاصة الصحفية تعود إلى السبعينات من جريدة الشعب موضوعها تغيير يومي العطلة الأسبوعية من السبت والأحد إلى الجمعة والخميس، وقد تم ذلك سنة 1976م، حيث راح السارد يسترجع الماضي الذي نحا نحوا إسلاميا بالدلالة على التوجه الإسلاموي الذي تطور إلى سلسلة من الاغتيالات والعنف بداية من الثمانينات، ومحاولة السيطرة على الأحياء الجامعية والجامعات بشكل عام، كما في القصاصة التالية:

" اغتيل البارحة في الحي الجامعي ... بالجزائر العاصمة الطالب كمال إنزال بضربة سيف على رأسه أخذ على إثرها إلى المستشفى، وهناك توفي، ويبدو أن الذين قتلوه هم جماعة الإسلاميين الذين يحاولون أن يسيطروا على الحي الجامعي مثل ما حدث فجأة في أماكن متعددة داخل الوطن.

الوحدة (...) 198 "[2].

لتتصاعد أحداث العنف والاغتيالات، التي شهدتها نهاية السبعينات وبداية الثمانينات إلى إرهاب أعمى على أيدي الجماعات الإسلاموية المتطرفة في التسعينات كما في الخبر الصحفي التالي:

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص14.

[2] المصدر نفسه: ص63.

" اغتيل البارحة في بيته الفنان، والشاعر والإنسان يوسف، لقد وجد مقطعا على فراشه وفي يده قلم رصاص يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة، على جسده لوحة المعدومين لفرانسيس غويا التي أعاد رسمها.

جريدة الخبر (...) 199"[1].

لقد وظف "واسيني الأعرج" القصاصات الصحفية الإيهامية وإن أحالت فعلا على واقع الاغتيالات، وقد بين من خلاله تطور الظاهرة الإسلاموية في الجزائر خلال السبعينات والثمانينات لينفجر في سنوات التسعينات.

أما الروائية "زاغز شهرزاد" فقد وظفت مقطع أخبار بثّ على شاشة التلفزيون، بلسان الرئيس بعد أن فقدت "جمجمة الأمير"، جاء فيه: " يا إلهي ما الذي أرى؟ جريت نحو التلفزيون لأجده على غير العادة... أناشيد وطنية تتقطعها بين الحين والآخر نشرات إخبارية متبوعة بإعلان عن ضياع الجمجمة... الرئيس يجتمع برئيس الحكومة الجديد... البرلمان يعلن عن اجتماع طارئ"[2].

ها هي مقدمة الأخبار تظهر من جديد...

"سيداتي سادتي الرئيس سيتوجه إليكم بهذا الخطاب"

أعقب تدخل الصحفية النشيد الوطني، ثم ظهر الرئيس ...

لقد كان وجهه مسوّدا وهو كظيم.

" أيها المواطنون يا أبناء الأرض الطيبة، إن كانت لكم كرامة فهبوا لنجدتها حتى لا تضيع، وإن كانت لكم وطنية فدعوها تحمحم ولا تكموا أفواهها حتى لا تضيع سمعة البلاد، انسوا أحقادكم... انسوا بطونكم... انسوا نساءكم وأطفالكم

[1] المصدر السابق: ص144.

[2] شهرزاد زاغز: بيت من جماجم، ص33.

انسوا مقاهيكم وبرا بولاتكم، هبوا لنجدة الأمير... فالمؤامرة كبيرة والمستهدف هو هذه الأمة، هو تاريخها المضيء"[1].

ما يميز هذا الخطاب التلفزيوني الذي وظّفته الرواية فضلا على إظهار مكانة الجمجمة في تاريخ الجزائر، ومدى تعسّف الإرهاب وهمجيته التي وصلت حتى المقدّسات/ الأموات؛ هو انسجامه التام مع الواقع وتمظهره في النص الروائي إذ أخذ مكانه من الحكي التخيلي الذي انصهر بشكل فني مع الواقع المعبّر عنه، وقد جعلت الروائية هذا الخطاب التلفزيوني بين قوسين تمييزا له عن باقي الخطاب الروائي.

أما رواية الورم فيضمنها "محمد ساري" خطابا مختلفا نصت عليه الجماعة الإسلامية للإنقاذ، وقد ألصقته على حائط المسجد، وهو أمر كان مشاعا في جزائر التسعينات إذ كانت الجماعة الإسلامية تتخذ جدران المساجد مساحة لنشر بياناتها وخطاباتها المحرّضة فنقرأ ما يلي: " تقدم كريم بن محمد نحو الرهط المتجمهر أمام الملصقة (...) كان النص قصيرا ودقيقا.

بســـم الله الرحمن الرحيـــم

نتقدّم إلى الشعب المسلم بهذا الخطاب المبارك، لنبلغه بأن تعاليم الشريعة الإسلامية فرض على جميع المسلمين دون استثناء، ولِما رأيناه من تهاون البعض على احترام السنن القرآنية، نذكر بان احترامها يُعد من الواجبات المقدسة التي ينبغي على كل مسلم أن يعمل بها، لذلك فعلى كل سكان وادي الرمان أن يطبقوا الأحكام القرآنية التالية:

[1] المصدر السابق: ص34-35.

1 – يفرض الحجاب على كل النساء، وعلى كل الفتيات اللائي يتجاوز عمرهن العشر سنوات.

2 – غلق كل الحمّامات ومحلاّت الحلاقة النسائية

3 – غلق كل الحانات ومحلاّت بيع الخمور.

4 – تحطيم كل الهوائيات المقعرة (البرابول).

5 – منع التدخين وبيع التبغ.

6 – منع قراءة الجرائد وبيعها.

من اليوم فصاعدا توزع عليكم جريدتنا " الأنوار " باستمرار، ستجدون فيها الأخبار الصحيحة حول المجاهدين والجهاد.

وسنسهر بصرامة على تطبيق هذه السنن الربّانية، ننذر المخالفين بعذاب شديد، وسوف لن نتسامح مع أي فرد يخالف أوامرنا مهما كانت سلطته ومهما كانت ثروته، أعذر من أنذر.

الجماعة الإسلامية المسلحة "[1].

أول ما يلاحظ على بيان الجماعة الإسلامية المسلحة الذي وظّفه "محمد ساري" هو كتابته بخط أسود عريض تمييزا له عن باقي خطاب الرواية، وهو أمر شاع عند الروائيين، فإما أن يكتب الخطاب بشكل مختلف أو يوضع بين قوسين، وقد جاء محيلا على الواقع وإن كان متخيّلا، إذ كشف عن سياسة الجهل التي يتبعها الإسلامويون، فهؤلاء قد نصبوا أنفسهم مشرعا حكيما في جزائر التسعينات،

[1] محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص163–164.

وهذا البيان يعرب عن جهلهم التام بالإسلام ويذكّرنا بأسلوب أحد أشهر الظلمة والقتلة في تاريخ العرب "الحجاج بن يوسف".

أمّا الخطاب الشعري أو "هذيان الشعر" كما يسميه محمد برادة، فقد وظّفته أغلب روايات الأزمة بشكل لافت سواء كان هذا الشعر لشعراء معروفين أو للروائي ذاته، من ذلك رواية " مزاج مراهقة " لفضيلة الفاروق" التي غلبت عليها اللغة الشعرية الطافحة حتى لا يكاد يميز القارئ؛ أهو أمام رواية أم قصيدة؟ حيث امتدت بعض المقاطع الشعرية صفحـــات كاملـــة وتماهت في السرد بشكل جميل لا نكاد نميّز بينهما، لولا الشكل كما في المقطع التالي:

" مدّ يداك

اعبث بأثوابي

وارم حدائقك الخريفية

في عمق أهدابي..."[1].

أما الروائي "سعيد مقدّم" فقد رسم شخصية انتشرت بكثرة في الجزائر التسعينية وهي شخصية أولئك المتدينين تدينا مظهريا في حين يجهلون حقيقة الدين الإسلامي على غرار شخصية شعبان الذي لا يكاد يفرق بين بيت شعري وآية كريمة، يؤدي صلاة نحسبها باطلة كما في المقطع هذا: "توقف شعبان عن القراءة كما لو أنه تذكّر شيئاً نسيه، ثم عاد ليواصل القراءة بصوت مرتفع، فيما حاول أن يجتهد في إيجاد لحن لبعض الأبيات:

يحاصرنا كالموت.....ألف خليفة.

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، ط1، 1999، ص206.

ففي الشرق هولاكو.....وفي الغرب قيصر"[1].

وهي ظاهرة اعتنت بها رواية الأزمة وحاولت تمثيلها في متنها، اقترابا من الواقع الذي ساد وقت الأزمة كإطلاق اللِّحى ورفع الآذان في المدارس والإدارات، ولبس القمصان البيضاء وفرض الحجاب على الصغيرات، ومنع النساء من مغادرة منازلهن، وساد التعامل بتحية الإسلام- السلام عليكم- دون غيرها وهي مظاهر ليس إلاّ.

ومن ذلك أيضا ما أورده أحميدة العياشي وهو بصدد الحديث عن وفاة "أبو يزيد النكاري"، " لكن أبو يزيد توفي على إثر جروحه فأمر المنصور به فسلخ جلده وحشي بالتبن بعد أن حشيت أحشاؤه وملح وعولج حتى ظهرت صورته كأنها ناطقة" وفي ذلك قال شعراء ذلك الزمان...

ففاضت على غير مأملة أيظن وغد فزازرة ظن امـــــــرئ

وقد كثر الله أوزارها جهل العواقب وهو لا يتفكر

فأركب تمثاله بازلا أن الذي ارتكب اللعين وناله

يغر المطي وأكوارها أنا الذي ارتكب اللعين ونالـــه"[2].

أمّا صاحب رواية "مدار البنفسج" وإن وظّف الشعر فهو ليس لشاعر غيره، ولكن من إبداعه هو إذ ندرك ذلك منذ الصفحة الرابعة للغلاف وقد انسجم الشعر من الخطاب الروائي بشكل فنِّي كما في المقطع التالي:

" ماذا أفعل يا الله؟ هل أذهب إلى الخدمة الوطنية؟ ما زال أمامي أسبوع بكامله... سأفكر

[1] سعيد مقدم: البرانويا، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص86.

[2] أحميدة العياشي: متاهات ليل الفتنة، ص64.

.....

.....

وطني،

أيّها المهرب داخل حدود النسيان

وطني

أيها الموزع على دروب الله ،،

خارج خرائط الأقحوان

وطني

.....

.....

وطني

تشريع آخر يولد واضحا..... ويظل

فاتحا دفتيه ...

مزيدا من دم الحبر

مزيدا من الصحو/ الثورة

مزيدا من الإشراق النبوي

....."[1].

[1] محمد زراولة: مدار البنفسج، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص125– 130.

إنّه فعلا التوافق التام بين الخطاب الشعري والسردي إذ كوّنا معًا النص الروائي بشكل ساحر فني" ففي هذه الرواية تتجاور اللغة السردية، مع اللغة الشعرية، ويتجاور مع المقاطع الشعرية، التي أصبحت عنصرا رئيسيا في بناء الرواية"[1].

المطلب السابع: استلهام التراث في رواية الأزمة

في معرض حديث "سعيد يقطين" – وهو من أبرز النقاد العرب المهتمين بالسرديات لا سيما القديمة منها*– عن علاقة الرواية العربية بالتراث السردي العربي في كتابه "الرواية والتراث السردي"، يؤكد أن الأمر لا يخرج عن نطاق ظاهرة العلاقات بين النصوص أي التناص" إن المصطلح الذي استعمل في البداية لرصد مختلف العلاقات بين النصوص هو التناص... فالتناص مثلا كممارسة موجود في أي نص قديم أو حديث، وجد أمس أو سيوجد غدا"[2]، وهو الكلام نفسه الذي أكّده في موضع آخر حين سئل عن نظرته تجاه حضور التراث في المتن الروائي العربي " توظيف التراث جزء من الممارسة النصية لأن أيّ نص كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه يدخل في تفاعل، واع أو غير واع، مـــع النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له.

---

[1] كيسة ملاح: موضوعة العنف، في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سوسيو نقدية، ص103.

* قدم الناقد المغربي"سعيد يقطين" العديد من الدراسات المهمة المتعلقة بالسرد والتراث العربين منها على سبيل الذكر:

- تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير 1989.
- انفتاح النص الروائي: النص والسياق 1989.
- الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث 1992.
- ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن 1994.
- الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي 1997.
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية 1997.
- السرد العربي: مفاهيم وتجليات 2006.

[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص19.

ومن ثمّة فهو جزء من العملية الإبداعية"[1]. ومع هــذا لا نروم دراسة الأمر من هذه الزاوية – التناص– لأنه سبق التعرّض إليه، وإنّما نهدف إلى إظهار تفرّد وخصوصية رواية الأزمة من خلال تعاملها مع التراث على اختلاف أشكاله ومراجعه، في بحثها الدائم عن أفق يميّزها عن الرواية المُؤسِسة الأمر الذي يجعلها تتجاوز السائد، وتنأى بنفسها عن التقليد كنص جديد "يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي وأنساق خطابه ومستويات لغته وأسلوبه عبر استرجاع النص التراثي وتمثّله، بغية البحث فيه عمّا يمكن أن يستوعب بعض إشكاليات الراهن ويعبّر عنها بأشكال جمالية جديدة"[2]، ضف إلى ذلك أن توظيف التراث مغرٍّ وجّذاب مكّن رواية الأزمة من استثماره، إن هو إلاّ "خزان نصوص، لكلّ ذي وجهة أو منزع أن يستخرج منه الشاهد الذي يبحث عنه لممارسة السِّجال أو الصراع، ويدعم بذلك مكانته بادِّعائه تمثيل التراث، وأنه امتداد له، وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده و شرعية خطابه"[3]، على نحو ما نجد في رواية " زهرة ديك" في "الجبة لا أحد" فالسّعيد بطل الرواية الذي كان يواظب على ارتياد المسرح ويعشق الفن والفنّانين قبل العشرية السوداء ظلّ متمسكا به أثناءها وبعدها، وقد تعلّق قلبه بإحدى الممثلات لجمالها وبراعتها في تأدية دور كيليوبترا الملكة الفرعونية، "التي تطلع من أعماق السعيد: الحب الذي يسكنه وتنفجر به مخيلته ليواجها معا الموت المحقّق. وفي حضرة المرأة – الحقيقة القاتلة كالوهم القاتل– تنجز الرواية حكاياها، عامرة بالخوف والغرابة"[4]، فيتصوّر في لحظة ما، أنها تزوره في بيته،

[1] مجلة الرّاوي، دورية تعنى بالسرديات العربية، العدد:25 شوال1433– سبتمبر2012، المملكة العربية السعودية، حوار الدكتور سعيد يقطين حول التراث السردي، حاوره، صالح السهيمي، ص16.

[2] د.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص362–363.

[3] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي،من أجل وعي جديد بالتراث، ص123.

[4] نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص193.

والمدينة غارقة في بركان دموي، لكنه أدرك أنها لحظة لا تطول، فكلّ شيء ينتهي في هذا الوطن نهاية مفجعة بخاصة قصص الحب يقول متسائلا عن الوطن: هل هو قدر أعمى وحتمية لا فكاك منها؟ وقد تذكّر "... قصة حب عنيفة انتهت بمأساة (...) بطلتها فتاة صحراوية فاتنة الحسن والجمال ماتت عشقا وقهرا، فتغنى بها المحبوب في قصيدة رثاءٍ مازالت الصحاري والجبال والوهاد تردّد صداها حتى اليوم...

... عزّوني يامﻻح في رايس لبنات

سكنت تحت اللّحود ناري مقدية

ياخي أنا ضرير بيّا ما بيّا

قلبي سافر مع الضّامر حيزية "[1].

إن استلهام هذه القصة الشعبية من التراث الجزائري القديم لم يكن مجرد حشو، أو ملء لفراغ بقدر ما يعتبر توقا إلى إنشاء نص متميّز يمتلك خصوصيّة ووعي بالتراث وسبل التعاون معه من خلال علاقة تفاعل نص جديد مع نص قديم في الممارسة الروائية.

أما "واسيني الأعرج" في "سيدة المقام" قد وظّف تراثا سرديا تمثل في أغنية شعبية لـــ: "عبد المجيد مسكود" وهي أغنية شهيرة في الموروث الشعبي الجزائري جاءت في قمة الروعة خادمة للمضمون النصّي الروائي مدمجة في البنية السردية ناعية المدينة/ الوطن الذي فقد قيمته العظيمة، فالأيادي الآثمة/ الإرهاب قد لوّثتها وساهمت في انهيارها وسقوطها، فنجد ما يلي:

[1] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص34.

" ضغطت على زرّ المسجّل الذي نسيته طول الطريق "عبد المجيد مسكود" الجزائر يا العاصمة يبدو أنها من أجمل ما كتب عن هذه المدينة في لحظة انهيارها وسقوطها.

" من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب غاشي

وين القفاطين والمجبود

عاد طرّاز لحرير مفقود

وينهم خرّازين الجلود

وينهم النقّاشين؟؟

وين صانع سروج العوْد

وينهم الرسّامين ؟؟

قولوا لي ياسمعين (.....)

من يسمعك يا عبد المجيد؟ كل الآذان يا ابن أمي صارت موصدة، مثل الأبواب الصدئة، أصابها الصّمغ أغلقت بالشمع الأحمر(.....)"[1].

غير أن استلهام رواية الأزمة للتراث السردي بأنواعه، لا يشبه استلهام الرواية العربية له، ففي حين تدعوك هذه الأخيرة إلى قراءة النصوص السردية القديمة التي تفاعلت معها على نحو ما في (الزّيني بركات) لجمال الغيطاني تأثرا بـــ: (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس و(ليالي ألف ليلة وليلة) لنجيب محفوظ تأثرا بالنص الأشهر (ألف ليلة وليلة) و (نوّار اللّوز- تغريبة صالح بن

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص204.

عامر الزوفري) تأثرا بالنص الشعبي (تغريبة بني حتحوت) التي تعدّ أساس (سيرة بني هلال)، فليس ضروريا أن تطلع على هذا التراث السردي في رواية الأزمة، لأنها لم تستثمره بشكل مطلق كما في الروايات العربية المذكورة وغيرها، وإنما اكتفت بالإشارة إليه كلحظات استرجاعية أو تأملية ضمن عملية السرد الروائي، لكنها لا تخلو من أهمية وفتنة جمالية، في هذا الصدد يقول بشير مفتي حين سئل عن استفادته من التراث في كتابته الروائية " أقرؤه من دون أن أعرف إن كان يؤثر في تجربتي الروائية أم لا (...)، لا يمكن النظر إلى التراث على أنه شيء مضى، فلا شيء يمضي تمام المضي، إنه متأصل في ذواتنا بشكل أو آخر، لا يوجد قطع نهائي، بل وهم قطيعة (...)، علينا فقط أن نجد الطريقة التي نعيد فيها ابتكار هذا التراث، وجعله ليس ذلك المخزون الثقافي الذي به نحقق الأصالة، ولكن المعاصرة كذلك"[1]، فالتراث الذي شكل ذهنية الإنسان العربي على مر العصور على الروائي أن يكتشف طريقة لاستغلاله بعيدا عن النمطية والتقليد، ويجعل منه تجربة خلاقة أكثر مرونة وحرية.

المطلب الثامن: تحطيم المنظور اللساني

نعني به تعدّد الأصوات واللّهجات واللّغات في النص الروائي الواحد، فلم تعد اللغة الفصيحة هي اللغة المركزية أو المطلقة في المتن الروائي بل أضحت كل شخصية تتحدّث بلسانها، وغاب نوعا ما صوت الروائي/ السارد ذاك الصوت المهيمن في وقت ما، فصرنا نجد في رواية الأزمة تعددا لغويا واضحا وثراءً

[1] بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص71-74.

أسلوبيا يحيل بشكل ما على واقع متخيّل يقترب من طبيعة المجتمع الجزائري المتميزة، حيث يرى فيها المختصون أنها تجربة لغوية فريدة من نوعها*.

إن الأمر هنا متعلّق باللّغة باعتبارها إحدى الركائز الأساسية للعمل الأدبي/ الروائي، لما تحظى به من أهمية بالغة "فهي انسجام وتناغم ونظام واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطّف على لغته حتّى يجعلها تتنوّع على مستويات لكن دون أن يشعر القارئ باختلال المستويات في نسيج لغته وذلك بالإبقـــاء عليها في مستوى فنِّي عام موحّد علـــى نوع ما "[1].

فالروائي الجزائري قد أدرك هذه الحقيقة، وعمد إلى توظيف أكثر من لغة على أكثر من صعيد لمحاولة الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات، فقد أحصى "إبراهيم سعدي"* نحو 730 كلمة فرنسية عند "واسيني الأعرج" في روايته "شرفات بحر الشمال" و540 كلمة فرنسية أخرى عند "احميدة العيّاشي" في روايته "متاهات".

إن تجاور اللغة الفرنسية واللغة العربية في متن رواية الأزمة يحيل بشكل ما على أزمة ما. إنها أزمة الهُوية، باعتبارها اللغة الثانية في الثقافة الجزائرية، وقد كثر استخدامها في رواية الأزمة، لكن تظل في المرتبة الثانية، ففي رواية "مزاج مراهقة " نجد المقطع التالي:

" ...انتظر أن أجيب، فلم أفعل، رحت أفكر في الصيغة الأقرب إلى تفكيره، فيما مدّ يده إلى الراديو، وكبس زرّ تشغيله، فانبعث صوت ميراي ماتيو:

* أنظر: الفصل الأول من هذا البحث.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص75.

* انظر: الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، ص26-27.

-Chaque matin je t'aime un peu plus fort

(كل صباح أحبك أكثر قليلا من ذي قبل)

قال: أحبها حين تغني فقط

ارتفع صوتها مرة أخرى

-Allo... est-ce- que tu m'écoutes encore

(ألو، هل مازالت تسمعني)

-Mois je vis de ton sourire

(إني أعيش بابتسامتك)

-Moi je vis de ton regard

(إني أعيش بنظراتك)

قلت له: أحب هذه الأغنية لكني أحب فيروز أكثر، أعشقها.

انبعث صوتها خفيفا:

-Et laisse- moi te dire que je t'aime

(دعيني أقول لك إنني أحبك) "[1].

لقد وظفت الروائية مقطعا زاوجت فيه بين اللغتين الفرنسية والعربية بل راحت تترجم مقاطع الأغنية الفرنسية في إشارة واضحة منها لأزمة الهوية التي عرفتها الذات في العشرية السوداء.

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص180-181.

والأمر لا يختلف في رواية "رجل الأعمال" لـــ: "فيصل الأحمر" الذي جعل الشخصية البطلة هي شخصية غنية مترفة استغلت أزمة الوطن في العشرية السوداء لجمع المال وكسب النفوذ كما يبدو من العنوان لذلك قرّر ترك قريته (الميلية) "ماذا يمكن للإنسان فعله في مدينة مثل الميلية "[1]، وشدّ الرحال إلى المدينة الكبرى "قسنطينة" المدينة الكبرى "قسنطينة التي لا مفر منها من أجل رجل الأعمال "[2].

لقد كشف "فيصل الأحمر" من خلال هذا النص الروائي عن إشكالية كبرى ندر التعرض لها في باقي روايات الأزمة، وهي استغلال أصحاب المال ورجال الأعمال أبشع استغلال لأزمة الوطن لذلك صوّر هذه الشخصية؛ جشعة، مبتذلة، حقيرة، مجردة من الأخلاق الحميدة، لا تملك أي مستوى تعليمي أو ثقافي، بعيدة كل البعد عن الجانب الديني حتّى أنه لا يذكر متى صلّى آخر مرّة، لا يذكرالله إلا من خلال "(يارب استر) عند المحنة و(الحمد لله) بعد الأكل وبعد الفرح وبعد نجاح صفقة ما أو اختلاس معين "[3].

فلا ريب بعد هذا أن يعتبر أحداث العنف والأزمة التي يمر بها الوطن تخدمه وفي صالحه" إن استمرار الوضع في صالحي أكثر من حدوث أي تغيير آخر"[4]، ولا ريب ما دام الأمر كذلك أن يستعمل اللغة الفرنسية بشكل مبالغ فيه (150كلمة) كانت في أغلبها أسماء سلع وعلامات عالمية مشهورة مثل:

[1] فيصل الأحمر: رجل الأعمال، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2003، ص15.

[2] المصدر نفسه: ص15.

[3] المصدر نفسه: ص101.

[4] المصدر نفسه: ص65.

Boss, Venezia, Hugo, Paco, Rabanne, Channel, Bencom

...ضف إلى هذا بعض المصطلحات أو العبارات التي يكثر استخدامها عادة لدى الطبقة المترفة كالطبقة التي ينتمي إليها – Super High class – c'est riglo Original كما استخدم جملا أخرى باللغة الإنجليزية مثل: – llove you what's your name – high life كما وظف الروائي بعض المقاطع التلفزيونية باللّغة الفرنسية في معرض الحديث عن الفراغ الرهيب الذي يعاني منه "رجل الأعمال" فالخطاب الإعلامي/ التلفزيوني يرفع من الحالة المعنوية التي يعاني منها: '' pour vivre comme il ne vous est jamais arrivé de vivre, rien de plus utile qu'une Peugeot 206 nuit et jour– merci docteur ''[1].

كما نجد توظيف اللغة الإسبانية من لدن "واسيني الأعرج" في روايته "حارسة الظلال" على نحو ما نجد في المقطع التالي:

" اقترب دون كيشوت أكثر وبدأ يفك الأبجدية المتداخلة بالتشوهات التي خلفتها كتابات أطفال الحي من أنصار الفيس FIS بالطلاء الأبيض برق عينيه أكثر وبدأ يقرأ بصوت عال:

cueva refuge

que fue d'el quijote ano 157

recurdo que a su memoria secicaron ...

[1] المصدر السابق: ص63.

ركز نظره من جديد على الصورة التي كانت ما تزال في يده وبدأ يقارن، الاندهاش كان يقرأ في عينيه بسهولة"[1].

لم يلجأ الروائي إلى ترجمة هذا المقطع كالروايات السابقة، على اعتبار أن"دون كيشوت" هو الذي كان يقرأ ما كتب بالاسبانية، ومعلوم أنه الشخصية الاسبانية في الرواية فليس من الضرورة – والحال هذه– الترجمة*.

في حين نجد الروائية "فضيلة الفاروق" توظف الدارجة الشاوية "والراجح أنه هذه أول مرة تستخدم العربية والأمازيغية في نص سردي واحد"[2].

على لسان العجوز:

" أصرّت العجوز على الجلوس أرضا في الرواق أمام بائع التذاكر، فقد طار صوابه وقال لها:

يا نانا، إكر سوكر وار اج يوذان ادع دان

(ياجدة، انهضي من الرواق واتركي الناس تمر)

لم تقبل، أمسكت برأسها وهي تجلس القرفصاء وقالت له:

إش هوء لاذي إينياس إييقيل

(يا أبنائي، قولوا له بأن يتركني وشأني)

وأغلقت كل سبل التفاهم بينها وبين الشاب....."[3].

---

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص100.

* كيسة ملاح: موضوعة العنف، في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سوسيو نقدية، ص108.

[2] إبراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن مجلة: لملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية – أعمال وبحوث– ص26.

[3] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص25.

ما يميّز الحوار بين العجوز والشاب هو وضع العربية بين قوسين؛ كون الشاوية هي اللغة المركزية للمجتمع الشاوي، والشاب القابض والعجوز فردان من هذا المجتمع، وما العربية إلا ترجمة للشاوية، لذلك طبيعي أن توضع بين قوسين.

المطلب التاسع: عنف اللغة / اللغة العنيفة

لا نقصد هنا العنف كموضوع أو تيمة لرواية الأزمة، فذاك أمر اهتمت به الدراسات الأدبية والنقدية على حدّ سواء، لأن العنف واحد من أهم الموضوعات الكبرى في الآداب الإنسانية بشكل عام. وطبيعي أن تقول رواية الأزمة– استنادا لهذا – العنف كما سنوضّحه في مقامه، فهي كتابة عنف بالدرجة الأولى، وإنّما نعني شيئا آخر مختلف وهو " أن الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معينين بل إن فعل الكتابة يمكن أن يكون فعل عنف أو فعل/ انفعال من مورس عليه العنف "[1]، بمعنى آخر: كيف قالت رواية الأزمة العنف؟

فإذن: لغة رواية الأزمة استحالت عنفا من خلال لفظها، واستحالت هي نفسها كتابة عنيفة وانطلاقا من هذا يحق لنا التساؤل:

هل يمكن أن يكون لعنف اللغة/ الكتابة لفظ أو أسلوب خاص بها؟

في محاولة للإجابة، استطاعت رواية الأزمة أن تجد لنفسها لغة خاصة بها في مقاطع كثيرة ومواقع عديدة، إنها لغة عنيفة ومدهشة فمادامت تصوّر وطنا يتخبّط في العنف فلا محالة أن تتّسم به على مستوى اللّفظ والتركيب والأسلوب، على نحو ما نجد في رواية "الشمس في علبة " لسعيدة هوارة" التي صوّرت العنف في أبشع صوره ففي حين يتجاوز العنف الواقع، ويصبح مهيمن حتى على خيال الأطفال، والمقطع التالي يظهر ذلك:

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص28.

"... لكن لم أسمع إلاّ قصص الرعب والعنف... خيالكم يا أطفال خصب، مجنّح، غريب، لكن ما لم أفهمه هو إصراركم على أنّ ما تحكونه لي وقع فعلا في مدينتكم، وليس مجرّد حكايات نسجتها أخيلتكـــم النشطة "[1]. وفي مقطع آخر" الجثث تنتشر في الساحة وممراتها الأربع "[2].

وفي مقطع آخر نقرأ: " صامتة وهادئة ذلك الهدوء الذي أصبح يقلق ويخيف أهل المدينة، إذ كثيرا ما تتبعه عواصف تدمّر كل شيء "[3].

فإذا ما تأملنا هذه المقاطع أحصينا عددا من مفردات العنف منها: الرعب، الجثث، الموت، يقلق، يخيف، يدمّر، العنف.

أمّا رواية " تيميمون" فهي تصوّر موقف البطل من الجماعات الإرهابية مستخدمة لغة عنيفة تناسب المشاهد الإرهابية كما في المقطع التالي: " أغتيل الأستاذ بن سعيد... ولقد قتل الرجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية مكونة من شباب متعصبين ومدمنين على تدخين الحشيش، اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الأشخاص في عقر دارهم وأمام ذويهم ويستأصلون الأعضاء الحيوية عضوا عضوا ويسلخون الجثث ويسفكون الدماء الزكية هكذا باسم الدين البريء منهم ومن تصرفاتهم الجنونية والشنعاء لا لشيء سوى للحصول على السلطة السياسية "[4].

تكشف الملفوظات التالية على عنف اللغة: عصابة إرهابية، شباب متعصبين، مدمنين، أصوليين، قتل، اغتيل، ذبحا، يذبحون، يستأصلون الأعضاء الحيوية،

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص13.

[2] المصدر نفسه: ص45.

[3] المصدر نفسه: ص130.

[4] رشيد بوجدرة: تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط2، 2002، ص30.

يسلخون، يسفكون الدماء، الجثث، الجنونية، الشنعاء، الدين البريء منهم. لتستحيل الكتابة في هذه الحالة وسيلة لفضح العنف وإدانته واتخاذ موقفٍ معادٍ له. على غرار ما جاء في رواية " الورم"...

" ... كانت مدينة زرالدة تشتعل نارا ودخانا، يصل إليها الشباب من كل الجهات مهدّدين رافعين أصواتهم ومناخيرهم إلى السماء، يريدون تدمير العالم، يملأ الحقد صدورهم والغضب والضغينة المدفونة في أعماقهم، يحملون العصيَّ والقضبان الحديدية وأسلحة بيضاء متعدّدة مخيفة في جيوب السراويل والجاكتات، وهم عازمون على حرق المدينة وتحدّي الشرطة والدرك وكل من له سلطة في هذا البلد (...)، ماذا سيحدث إشاعات مريبة انتشرت منذ أيام تتحدث عن مظاهرات عارمة يوم الخامس من أكتوبر"[1].

يبدو عنف اللغة في الألفاظ التالية: نارا، دخانا، الحقد، الغضب، الضغينة، العصي، القضبان الحديدية، مظاهرات عارمة، حرق المدينة.

ومن عنف اللغة التشاؤم والضبابية وسوداوية الرؤية تجاه كل ما هو جزائري كما في المقطع التالي المأخوذ من رواية "سيدة المقام" حيث يلتقي الألم الحاد والانكسار النفسي على لسان السارد إنه ألم الموت الذي يجمع بين عنف الكلمة وعنف اللحظة "أردت أن أصرخ، فجأة وجدت نفسي أعوي، أعوي وأصعد على متكأ الجسر الحديدي. أعوي بدون توقّف مثل ذئب جرح في رأسه برصاصة قاتلة:

القتلة المشاة. القتلة الطغاة. القتلة البغاة. القتلة الرعاة.

القتلة في السماء. القتلة في الأرض. القتلة بين السماء والأرض.

[1] محمد ساري: الورم، ص240.

القتلة في الهواء. القتلة في الماء. القتلة في الصراخ. القتلة في الصمت.

القتلة في النهار.القتلة في الظلام. القتلة فيما بين النهار والظلام.

القتلة في الدم. القتلة في الألم. القتلة في الذاكرة.

القـــتـــلـــة... في الأنفاس الأخيرة، التي تتقطّع الآن بخوف داخل هذا الخلاء الموحش..."[1].

المطلب العاشر: تـــذويت الكتابة في رواية الأزمة

المقصود بالتذويت تمحور الرواية حول الذات الساردة/ البطلة وهو أمر لم تعرفه الرواية الجزائرية قبل رواية الأزمة؛ إذ أصبح الاهتمام بالذات الساردة من أهم سمات هذه الرواية.

فتذويت الكتابة (subjectivisation de l'écriture) جعل ذات الكاتب بطلة الرواية والشاهدة على أحداثها، حتى يخيل إلينا أننا نقرأ سيرا ذاتية لأن شخصية السارد/ البطل هي نفسها شخصية الروائي، على نحو ما نجد عند "واسيني الأعرج" في رواية "ذاكرة الماء" التي تحكي" رحلة يوم واحد من حياة الكاتب والأستاذ الجامعي–الذي يحمل بعض ملامح الروائي نفسه– في العاصمة الجزائر في جو كابوسي مشحون بالخوف وترقب الاغتيال"[2]، وكذلك الأمر في رواية " شرفات بحر الشمال" فـــ: يّاسين وهو الفاعل الرئيسي في الرواية هو نفسه الروائي "واسيني الأعرج" توصلنا إلى ذلك من خلال (التنبيه، الاعتذار) الذي صدّر به روايته:

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص282–283.

[2] شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، انساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص114.

"عذرا لكل الذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة، فليس ذلك إلاّ من قبيل الحب، الحب فقط وليس المصادفة"[1].

والأمر كذلك في رواية "متاهات" حيث ندرك بيسر أن هذه الرواية في حقيقتها سيرة ذاتية للروائي، وهو الأمر الذي أكدته "آمنة بلعلى" "إذ راح يسترجع عبر فعل التذكر جوانبا من سيرته الطفولية، وظروف تعلّمه وعمله الصحفي وراح يذكر أسماء بعض زملائه الذين قتلوا على أيدي الإرهاب "كبختي بن عودة"، " وإن حاول أن يستظل بشخصية "حميدو" الذي ليس سوى " احميدة " وإن أظهره على أنه صديقه الذي يسكن معه نفس الحي"[2].

وإذا ما حاولنا كشف أسباب عن هذه الظاهرة أو تفسيرها لوجدنا مبرّرها الوحيد هو عنف المرحلة الذي جاوز الحدّ، أو العنف الذي سلّط على فئة المثقفين كرجال الصحافة، والأدب، – وإن اعتبرها بعض النقاد من المآخذ التي تحسب على هذه الرواية– وكأنّي بالمأساة/ الأزمة تغيّب وعي الروائي وتذهله عما يفعل فيمزج بين الذات الفاعلة والساردة في الرواية.

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص6.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية– من المتماثل إلى المختلف، ص137.

المبحث الثاني: الموضوعات المهيمنة والمتشابهة في رواية الأزمة[1]

المطلب الأول: موضوع العنف/ الإرهاب

ما من شك أن موضوع العنف هو الموضوع الرئيس والمهيمن على رواية الأزمة، فالجزائر التي عرفت ثنائية الإرهاب والعنف في الواقع خلال عشرية كاملة وسمت بالعشرية السوداء، وسنين الجمر، ومحكيات الإرهاب وغيرها من التسميات التي حملت معنى العنف والمأساة، ما كانت هذه الرواية لتغفل هذا الموضوع في متنها السردي لان الرواية بشكل أو بآخر تحيل على هذا الواقع المأزوم، وقد تجسد موضوع العنف/ الإرهاب – حسب تصورنا- في صورتين، صورة مشاهد العنف، وصورة شخصية الإرهابي.

أولا: تصوير مشاهد العنف/ الإرهاب

إن هذه المشاهد قد تكون مادية حدثت فعلا لشخصية فاعلة من شخصيات الرواية وقد تكون معنوية تتخيّلها شخصية ما من شخصيات الرواية نتيجة إحساس مفرط بالرعب، كما نقرأ هواجس "السعيد" كلّما أحسّ بطرق على الباب:

".... أغلب الذين هاجمتهم العصابات المفترسة في بيوتهم كان مصيرهم الذبح... يالها من كلمة (...) إنها كلمة أقوى من القتل وأكبر من الموت... إنها عورة الموت إنها اغتصاب الروح قبل الجسد... إنها كلمة ما بعدها كلمة، أن تذبح يعني أن تقتل دون أن تموت، وتبقى روحك تحتج إلى الأبد عن الطريقة التي

[1] استفدنا عناوين هذا الفصل من المراجع التالية:

- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي الجديد.
- شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي.
- كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي.
- محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة.
- كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية.

غادرت بها الحياة لا شك أن من يموت ذبحا يظلّ يتحسّس الذّبح ويتوجع منذ لحظة اقتراف الجريمة حتى قيام الساعة عندما يموت الناس جميعا "[1].

تكاد هذه الهواجس التي أفزعت "السعيد" أن تكون فلسفة في الموت والحياة، ماذا يعني أن يقتل المرء دون أن يموت، أليس القتل والموت واحد. يبدو أن الموت أكثر راحة وأرحم بكثير من الذبح الذي فيه اغتصاب وإهانة للروح قبل الجسد، بطريقة ما ندرك قيمة الإنسان التي فقدت وإنسانيته التي تلاشت على أيدي هؤلاء المفترسين كما سمّاهم.

ويصوّر "واسيني الأعرج" في روايته "ذاكرة الماء" مشهد قتل صديقه "يوسف":

" منذ أن اغتيل صديقي يوسف فنّان هذه المدينة وشاعرها أصبحت لا أنام بشكل جيّد(...) هاه؟ تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عنّي، الساحة كانت ملأى بالناس الذين يرتدون أقمصة بيضاء فضفاضة وعليها بقع الدم اليابسة، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزّق كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين، شظايا المخ واللحم تلتصق بالقضبان الحديدية الصدئة التي كانت في أيديهم، كنت أرى ذلك الرجل وبقاياه من شرفة الطابق الخامس حيث كنت أقيم"[2].

إن مشهدا مرعبا كهذا يعود بنا إلى العصور السحيقة للإنسانية أيام كان الإنسان يعيش في الكهوف مجرّدا من إنسانيته يشبه الوحوش والغيلان، ورغم ذلك لا مناص من تصديق ما يحدث وما يروى.

[1] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص22.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص15– 16.

لقد هيمنت أجواء الرعب والخوف وتمكّنت من النفوس حتى باتت أشبه بمرض نفسي أو وسواس قهري على غرار ما نجد في رواية "فتاوى زمن الموت" فالسارد من فرط رعبه صار موضوع قتله ملازم له يقظة ومناما:

" وقد أصبحت أرى منامات أصبح فيها دائما، بحيث أنه لو وجدت ذلك في الواقع لكانت رقبتي قد قطعت عدة مرات. وآخر حلم رأيته ظهر فيه "عنتر" بلحية طويلة رغم أنه أمرد في الحقيقة وقد كان معه أشخاص مجهولون تسلّلوا إلى البيت عبر الباب والنوافذ والشرفة بدون إحداث أدنى جلبة كالشياطين، وبينما المجهولون يمسكون بي في فراشي مسك الكباش لحظة الذّبح جعل "عنتر" بعدما قرأ عليَّ الفاتحة، يجزّ عنقي بسكين طويل وعريض من النوع الذي يستعمله الجزّارون في عملهم..."[1].

إن هذا المشهد وإن حضر بقوة في معظم الروايات يشير إلى السخرية المفرطة بالدّين والجهل التام له، وإلاّ كيف تقرأ الفاتحة قبل الإقدام على كبيرة تهان فيها الروح البشرية التي شرّفها الله وأكرمها بحرمة دمها، إنها سخرية؛ إذ تساوي النفس الإنسانية بالبهائم والأنعام.

في رواية "الورم" التي نحسبها قد تميّزت في هذا. على غرار المشهد التالي:

" قرب شجرة الكاليتوس، بمحاذاة ساقية مليئة بالماء العكر بلونه الأسود والحشرات العائمة على السطح، تمهّل "يزيد لحرش" مسح المكان بنظرة فاحصة ثم دون أن يتفوّه بكلمة، دفع الصحفي بعنف وألقاه أرضا، قفز "بوشاقور" وربط رجليه بسلك فيما وضع الأفغاني رجله على صدره وضغط بقوة (...) وقال:

[1] إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، ص124.

– نحن جماعة المسلمين وعملا بالشريعة الإسلامية اتخذنا قرار إعدامك لأنك خادم الطاغوت، أعداء الله والإسلام.

صاح محمد يوسفي بكل ما تبقى له من جهد:

– لست عدو الله والإسلام... أنا مسلم مثلكم أصلي، وأصوم أنطق يوميا(...)

– صلاتك صلاة المنافقين وهي باطلة لا يقبلها الله (...)

قهقه يزيد لحرش بصوت مرتفع وقال:

– أمسك الرأس جيّدا كي أتمكّن من إتقان الذبح، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إذا ذبحتم فأحسنوا الذبح.

ودون أن ترتعش يداه، مرّر السكّين على الرقبة فانفجر الدم بقوة، ارتعش الجسم في حركات حادة متتالية، ارتفع شخير مخنوق ثم توقّف الجسم المخنوق عن الحركة (...) تقدّم بوشاقور وبضربة رجل عنيفة دفع الجثة نحو حفرة صغيرة انقلبت الجثة مرتين قبل أن يتوقف نصفها في الماء العكر "[1].

ممّا لاشك فيه أن هذا المشهد اللاَّ إنساني الذي رسمه الروائي بدقة متناهية يحمل معنى الهمجية والحيوانية والاستهزاء بسنة الرسول الكريم؛ فالمكان الذي اختاره هؤلاء الإرهابيون مكان عفن فيه ماء أسنٌ، يعج بالحشرات ويبدو أن اختياره تمَّ بعناية كي يصلح مسرحا لجريمتهم الشنعاء، إلى جانب تجرّدهم من الرحمة كما في المفردات التالية: (دفع الصحفي بعنف، ربط رجليه بسلك، أمسك الرأس جيدا، كي أتمكن من إتقان الذبح، مرّر السكين على الرقبة دون أن ترتعش يداه)، ولم تمنعهم قسوة قلوبهم من إهانة ضحيتهم حتى بعد أن أردوه جثة (بضربة

[1] محمد ساري: الورم، ص180– 181.

رجل عنيفة دفع الجثة نحو حفرة صغيرة انقلبت الجثة مرتين...) إن براعة الروائي في الكشف عن لا إنسانية هؤلاء، وتعوّدهم على تلك الجرائم تدل بوضوح على إدانته الصريحة لهم.

بقي أن نشير إلى أن مشاهد العنف التي اقتحمت النص الروائي لم تكن متعلقة بالذبح فقط وإن كان أشدّها بشاعة وأكثرها همجية، إلى جانب الاغتيال والتعذيب بل كان هناك أيضا عنف من نوع آخر لا يقل عن الأول وحشية لما فيه من إهانة للجسد والعبث به كانتهاك الأعراض في حالات أقرب إلى الهستيريا والجنون والتلذّذ بكل ذلك، على نحو ما نجد في رواية "بيت من جماجم":

" نعم أنا فلانة بنت فلان. أشهد أمامكم بالذي سوف يبقى ذريعة لكم كي تقتصّوا من هؤلاء... لقد أشبعوني ضربا وجردّوني من ثيابي، وبال أغلظهم فوق رأسي، بعد ما تعاون الكلّ ومددّوني على الأرض ثم جاء أقصرهم وراح يجزّ شعري كما يجزّ صوف النعاج، إنهم لا يبالون إن كانوا يقصون شعري وحده دونما أشياء أخرى، جزوا قطعة من أذني اليسرى وإني الآن لا أختلف عن أية شاة ضالّة أو بصدد الضيّاع (...) هكذا يفعلون الموّالون مع نعاجهم (...) لم أكن أعلم إنهم يودون الاحتفال على وليمة فجيعتي لأنهم أدركوا أنّني أنجبت الرجال الذين سافروا صوب الشمس"[1].

قد تكون هذه المرأة المغتصبة المعذّبة، التي تدلي بشهادتها وتطالب بالقصاص من هؤلاء المجرمين الذين تعاونوا على إهانتها وإذلالها وساووها بالنعاج عندما انتهكوا عرضها، محتفلين على وقع فجيعتها، قد تكون تلك المرأة هي الجزائر نفسها المفجوعة في أبنائها ورغم ذلك راحت تستنجد بهم.

[1] شهرزاد زاغز: بيت من جماجم، ص23- 24.

ثانيا: تصوير شخصية الإرهابي

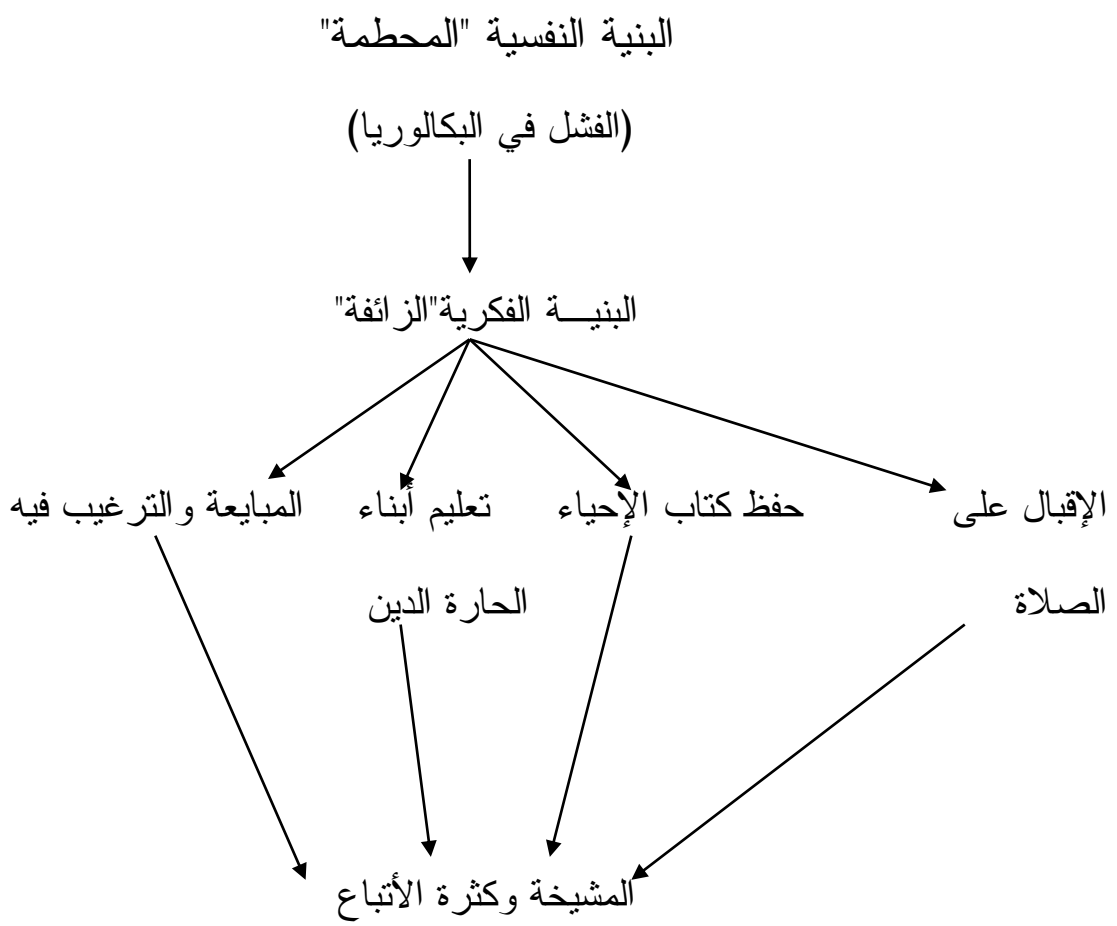
لم تنفك رواية الأزمة تصوّر شخصية الإرهابي كشخصية فاعلة أو محورية فيها، بدرجات متفاوتة تصويرا خارجيا، فهو في أغلبها: ذو لحية كثيفة، يرتدي قميصا أبيضا، أو لباسا أفغانيا، أو لباس المقصرين، يمسك سبحة في يده، أو عود سواك، أو تصويرا نفسيا داخليا: فهو إنسان يبدو الحقد في عينيه والقسوة في ملامحه، يخلو قلبه من الرحمة، متعصّب، لا يتردد في قتل/ ذبح أحد مهما بلغت صلته به، بل يجد متعة في ذلك، ميّال لسفك الدماء وهتك الأعراض على نحو ما نجد في رواية "الورم" التي أحسن فيها "محمد ساري" الكشف عن شخصية الإرهابي ببراعة، فبيّن أن الإرهاب والعنف وعدم الرحمة وغيرها من الصفات اللاّ إنسانية التي أشرنا إليها ليست طبيعية فيه بالضرورة أو ولد بها وإنما قد تكون زرعت فيه وأجبر عليها نتيجة جهله أو استغلال سلّط عليه أو رمته الظروف في طريقها فمثلا "كريم بن محمد" شاب متعلّم ومدرّس غرّر به وزج به في أحد المعتقلات في الصحراء، أين تعرّض لكل فنون العذاب ولم يشعر إلاّ وهو فرد من جماعة الإرهابيين، إذ أصبح واحدًا من " آلاف الشبان الذين غادروا عملهم وحياتهم العائلية ليجوبوا المدن والقرى، عبر الحافلات التي يكتريها الحزب أو تلك التي يضعها تحت تصرفه الأنصار والمتعاطفون، يسافرون جماعات متجانسة في مظهرها الخارجي بتلك الألبسة الغريبة المستوردة من أفغانستان وباكستان، والوجوه الملتحية، فينزلون على المدن والقرى كالفاتحين آتين بدين جديد هم المسلمون وحدهم، أمّا الآخرون فهم من المشركين والمجوس، وأهل الكتاب من اليهود والنصارى، كان سلوكهم وكلامهم يتّسم بالغرور والزهو والانتصار"[1].

[1] محمد ساري: الورم، ص17– 18.

وقد يكون هذا الإرهابي ساذجا أو فاشلا، يعاني الجهل والفقر الأمر الذي يسهل على الجماعات الإسلاموية استدراجه وضمه إليها، وربما أوكلت له مهمة استدراج غيره و تبليغ أفكارها لأنه ببساطة أصبح إرهابيا بامتياز، لأنه ألغى عقله وآمن بكلام أفراد هذه الجماعة الذي لا يرد واقتنع أنه سائر في طريق الله والدين وليس بعيدا أن يصبح واحدا من مشايخ الزيف والجهل، فالراوي في رواية "كراف الخطايا" يقدم لنا هذا النموذج الذي يتخذ التطرف وسيلة لدرء فشله، والانتقام من المجتمع الذي تسبب في هذا الفشل "أما أنت فقد يدفعك الفضول إلى أن تعرف شيئا من أمر شيخهم هذا... وها أنا أقص عليك من أمره طرفا يسيرا، إنه شاب فشل في امتحان البكالوريا، وفي نوبة من نوبات رد الفعل التي تنتاب الفاشلين، المحبطين عادة أقبل على الصلاة، وأكب على كتاب الإحياء يقرأه، بل يحفظه حفظا، فهو ذو ذاكرة قوية، وما حال عليه الحول أو كاد حتى نصب رجليه لتدريس أبناء حارته بعض شؤون دينهم على قلة معرفته بدروس اللغة العربية، وصاروا بعد حلقتين أو ثلاث يلقبونه بالشيخ!... لماذا بكل هذه السرعة؟... والله لست أدري!... ثم بايعته طائفة منهم على السمع والطاعة في المبسط والمكره، وصاروا يرغّبون الشباب في مبايعته واتخاذه قدوة وأسوة"[1].

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ص79.

يحيل هذا المقتطف على بنية نفسية محطمة يمكن قراءتها كالتالي:



إن هذه البنية النفسية المحطمة كانت دافعا إلى التدين الزائف، لأنه تم دون وعي وبالتالي هو تدين مشوّه ليس سبيل إلى المشيخة الحقيقية، ولعل جهل الشباب الذين بايعوه على السمع والطاعة كان سببا في تمكن هذا الشيخ الفاشل المدّعي وسهولة إقناعهم بزيفه وكذبه، وعليه فالبنية الفكرية لهذه الشخصية الإرهابية واهية، وهي صورة تكشف عن تعصب الإرهابي وإلغائه لغيره "لأن تدين كهذا يصنع قنابل قد تقوض المجتمع في أية لحظة"[1].

ولأن الدور الأساس للإرهابي هو القتل، ولأنه يجسد هذا الدور باحترافية عالية، وينجز فعل القتل دون رحمة أو هوادة، نجد الروائية "سعيدة هوارة"–

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص256.

استنادا لهذا– قد أفردت لفعل القتل مساحة واسعة في روايتها "الشمس في علبة"، مسائلة الأسباب الاجتماعية والنفسية لهؤلاء، فاختارت لهم– كتيبة الإرهابيين– أسماءً تناسبهم كشخصيات فاعلة في الرواية على نحو (كابوس، سهم، سيف، رمح، سكين، ساطور، بشطولة)، وهي في الحقيقة أسماء أدوات تستعمل في القتل و الجريمة، كما يمكن أن توحي " بدلالة بالغة على تحول القاتل من إنسان إلى أداة جامدة خالية من القتل والإحساس يستخدمها القاتل في سفك دماء الآخرين"[1].

فلا شك في أن الفرد الجزائري– إبان العشرية السوداء– الذي أمسى إرهابيا يفرغ حتما من إنسانيته ويصبح أداة لا تحسن إلا فعل القتل وهذا ما خبرتنا به اغلب روايات الأزمة.

أما "واسيني الأعرج" فقد أطلق عليهم اسم "حراس النوايا" أو "بني كلبون" في سداسيته* التي خصصها للأزمة الوطنية، ففي سيدة المقام يصف أفعالهم التي قضت على بهجة المدينة وحوّلتها إلى مكان موحش "حرّاس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال، رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها (...) مدينة ساحلية كانت تتعشّق الألوان ووقوقات النوارس البيضاء، سحرها بنو كلبون ويجهز عليها الآن حرّاس النوايا، القبعة الأفغانية، ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس، نشتمهم من بعيد، فنغير المعابر والطرقات. رائحة عطورهم القاسية، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات"[2].

---

[1] المرجع السابق: ص260.

* وهي: سيدة المقام، ذاكرة الماء، حارسة الظلال، شرفات بحر الشمال، ضمير الغائب، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص11.

من خلال هذا المقطع يكون "واسيني الأعرج" قد أضاف سمة أخرى للإرهابي وهي الرائحة التي تميّزه أو العطور القوية التي يستخدمها وهي تشبه رائحة الأموات.

لقد تباينت روايات الأزمة من حيث اهتمامها بدرجة توظيف شخصية الإرهابي، ففي حين نراه شخصية فاعلة وأساسية في رواية الورم، متاهات ليل الفتنة، فتاوى زمن الموت، تكتفي روايات أخرى بالإشارة إليها كشخصية ثانوية كرواية أرخبيل الذباب، بين فكي وطن.

المطلب الثاني: هيمنة شخصية المثقف

أولا: مفهوم المثقف

لا يمكن أن نحدّد مفهوم المثقف* دون ذكر التعريفات التي أوردها العديد من الكتّاب والمهتمين بقضية المثقف ودوره في المجتمع، ولعّل تعريف "أنطونيو جرامشي" من أقدم وأوضح تلك التعريفات حيث ميّز بين: "المثقف التقليدي وهو الذي يواصل فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل، مثل المدرّس والكاهن والموظّف، والمثقف العضوي وهو صاحب العقل والمفكّر المرتبط بصورة مباشرة

* لقد ورد في بعض الموسوعات العلمية المشهورة أن المثقفين" هم الأشخاص الذين يمتلكون المعرفة knowledge وموهبة الحكم judgment على المواقف المختلفة والصفة الغالبة على كل المثقفين هي استيعابهم لأدوات المعرفة في العمل الذهني" Mental labor.

وقد ورد تعريف آخر في موسوعة علمية أخرى، أن المثقفين هم أولئك المنتجون في ميادين العلم أو التدريس أو الفلسفة أو الأدب والفن".

أما القاموس الفرنسي (لاروس Larousse)، فقد عرف المثقف ((l'intellectuel قائلا:" personne qui S'occupe par gout ou par profession ,des choses de L'esprit، أنظر: عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص123– 124.

بالطبقات أو المشاريع ذات المصالح المحدّدة والتي توظّف المثقف لتنظيم مصالحها (...) كالتقني والخبير والمتخصص"[1].

نخلص من هذا التعريف أن "جرامشي" من خلال كتابه "دفاتر السجن" قد جعل أغلب الناس مثقفين فبالإضافة للمثقف التقليدي – حسب رأيه– كالمعلم ورجل الدّين والموظّف، هناك مثقف عضوي في كل مكان ما دام مرتبط بطبقة ما ينتمي إليها، ويدفع عنها الظلم يحمي مصالحها وليس شرطا– حسب رأيه– الزّاد أو المستوى الثقافي، معنى هذا أن الأب في أسرته، والفلاح في قريته، وأعيان القرى والقبائل كلهم مثقفون دون الحاجة إلى الرصيد الثقافي.

وتنقل لنا "هويدا صالح" في كتابها "صورة المثقّف في الرواية الجديدة" مفاهيم بعض الكتاب العرب للمثقف منهم:

– محمد عابد الجابري: "إنّ المثقّفين هم أولئك الذين يعرفون ويتكلمون، ليقولوا ما يعرفون وبالخصوص ليقوموا بالقيادة والتوجيه في عصر صار فيه الحكم فنّا في القول قبل أن يكون شيئا آخر".

– عبد السلام المسدّي: "المثقّف هو الذي من خلال إقراره بشرعية السلطة يحترف النقد، ليبني الصرح الثقافي الذي لا يقدر الخطاب السياسي السائد أن يشيّده"

– حسن عجمي: "المثقّف هو مالك المعيار الصحيح للحكم على المعتقدات، وصاحب الحقيقة والمعرفة لأنه يوجد معيار صحيح، وتوجد الحقيقة والمعرفة"

[1] هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، ص21.

– برهان غليون: "إنّ المقصود إذا من المثقّفين هنا، هو فاعل اجتماعي جمعي وليس مجموعة أفراد يشتركون في نشاط مهني أو علمي أو ذهني واحد يقرّب فيما بينهم. وعندما نتحدّث عن فاعل اجتماعي فنحن نشير إلى قوة محركة وديناميةاجتماعية لا إلى مبدع فكري"[1].

من الواضح – استنادا إلى هذه المفاهيم– أنّ المثقّف كفاعل اجتماعي يستمد فاعليته من انتمائه إلى نخبة تملك القدرة على التغيير والوقوف في وجه الفساد مهما كان مصدره، وهو فرد لا يخضع إلى أيّ سلطة أو خطاب سياسي يسعى لخدمة مجتمعه.

أمّا المفكّر الفلسطيني "إدوارد سعيد" فيؤكد أنّ المثقّف فرد له القدرة على القيادة والحفاظ على القيم الإنسانية، وخدمة المجتمع ونقد السائد، ومواجهة الأفكار التقليدية والعقائدية الجامدة لا يجب أن يكون مجرّد مهني، عليه أن يحافظ على استقلالية فكره "إنّ المثقّف فرد يتمتّع بموهبة خاصة تمكّنه من حمل رسالة ما، أو تمثيل وجهة نظر ما، أو موقف ما، أو فلسفة ما، أو رأي ما، وتجسيد ذلك والإفصاح عنه إلى مجتمع ما، وتمثيل ذلك باسم هذا المجتمع (...) وهذا الدور له حدّ قاطع ولا يمكن للمثقف أداؤه إلاّ إذا أحسّ بأنه شخص عليه أن يقوم علنا بطرح أسئلة محرجة (...) وأن يكون فردا يصعب على الحكومات أو الشركات أن تستقطبه وأن يكون مبرّر وجوده نفسه هو تمثيل الأشخاص والقضايا التي عادة ما يكون مصيرها النسيان أو التجاهل والإخفاء"[2].

[1] أنظر هذه الآراء في: هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص37–38–39–40–41.

[2] إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص43–44.

ومن هنا ليس الأمر من السهولة أن نحتكم إلى تعريف محدد لشخصية المثقف، وربما يعود هذا إلى عدم استقرار مفهوم الثقافة " وذلك لما يرافق كافة العلوم، والمكتسبات المعرفية، والمواقف الاجتماعية والحضارية، من تحولات وتغيرات، وفق نشاطات الإنسان وسلوكاته، التي تشهد تغيرات متواصلة على مر العصور المتعاقبة والأمكنة المختلفة من العالم"[1].

ثانيا: دور المثقّف في المجتمع

بات واضحا الآن أن مفهوم المثقف مرتبط ارتباطا قويا بدوره، فمن خلال تعريفات الباحثين له نراهم ينتظرون من هذا المثقّف أدوارا عدّة منها: خدمة المجتمع، تحصيل المعرفة والأخلاق ونشرهما، والتصدي للفساد، فهو فرد له رسالة هامة "ترجع أهمية هذه الرسالة إلى إمكان الاعتراف بها علنا وإلى أنّها تتضمّن الالتزام والمخاطرة في الوقت نفسه وكذلك الجسارة والتعرّض للضرر"[2].

ومع ذلك فالدور الحقيقي للمثقّف حسب "سعيد يقطين" هو امتلاكه رؤية محدّدة للتاريخ والواقع خدمة لمجتمعه "عندما نقول المثقف نقصد بذلك هنا من (...) ينشغل بهموم الواقع العربي في مختلف جوانبه السياسية والاجتماعية(...) وأن يسهم بكتاباته في نقل نمط وعيه وإشاعته على أوسع نطاق"[3].

فوجوده مرهون حسب إدوارد سعيد بدوره في مجتمعه، غير أنّ المثقّف العربي وبخاصة الجزائري إبّان العشرية السوداء صار يُتّهم بفقدان فاعليته إذ أصبح يعكس حالة التمزّق الموجود في مجتمعه لأنّه لم يقم بالدور المنتظر منه

[1] عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص124.

[2] المرجع نفسه: ص45.

[3] مجلة الراوي، حوار سعيد يقطين حول: التراث السردي، حاوره: صالح السهيمي، ص17.

وهذا ما سنوضّحه في العنصر التالي، لكن ليس بمنأى عن الرؤية الدقيقة للواقع الجزائري خلال هذه الفترة الحرجة، كما صوّرته رواية الأزمة.

ثالثا: صورة المثقف في رواية الأزمة

إذا ما قارنا بين الرواية المؤسسة ورواية الأزمة من جهة الشخصية الفاعلة/ البطلة لوجدنا اختلافا بيّنا ففي حين هيمنت على الأولى الشخصية المثقّفة ثقافة دينية كشخصية "بولرواح" في رواية "الزلزال" الذي كان يدير إحدى الثانويات في الجزائر العاصمة، وواحد من رجالات الأعمال فيها. ضف إلى ذلك المثقف الذي ينتمي إلى الحركات الطلابية التطوعية كما في رواية " العشق والموت في الزمن الحراشي" على غرار الشخصيات التالية: "جميلة"، " ثريا"، " إبراهيم" و" الشريف" حيث كانوا ينظّمون حملات تطوعية "من خلال العمل على إنجاح الثورة الزراعية ومنظوراتها"[1].

في حين نجد في رواية "التفكّك" هيمنة شخصية المتعلِّم تعليما بسيطا يسمح له بقراءة وكتابة رسالة ما، كشخصية "الطاهر العمري" ونجد شخصية "اللاّز" الشاب الأمِّي اللّقيط الذي "نشأ متحرّرا من كل سلطة قمعــية متمرّدا على المجتمع عنيدا قلقا... وهو ابن عاق لأم بائسة لم تسلم مــن أذاه فكان لذلك منبــوذا اجتماعيا "[2].

أمّا إذا جئنا إلى رواية "بان الصبح" فإننا نجد أنموذجا للمرأة المثقّفة التي تعاني تأزّما نفسيّا نتيجة الواقع الذي تحياه والوضع الذي تطمح إليه كمثقّفة تريد أن تستقل عن حياة الرجال، فنرى "دليلة" تصف وضعها بحزن "وضعي كامرأة في مجتمع الرجال هو الذي يحزنني... مأساتي أنّني أحيا في مجتمع الرجال: الصديق

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص333.

[2] المرجع نفسه: ص310.

رجل، الابن رجل، الأخ رجل، الزوج رجل، حتى بائع الخبز رجل، ليس سوى الرجال"[1].

بينما المثقف في رواية الأزمة مثقّف مختلف تماما، في أغلب الحالات يكون على درجة كبيرة من الثقافة والتعليم في آن، لكنه يتعرّض في ظّل الإرهاب لمختلف أساليب العنف والقمع الفكري والتعذيب والقتل، وهو الأمر الذي صوّرته أغلب روايات الأزمة في محاولة لإيهامنا بالواقع المتخيّل.

وهو أمر عانت منه فئة المثقّفين لاسيّما رجال الصحافة وأساتذة الجامعات والأطباء ورجال الفن والمسرح، فالمعاناة الفردية للشخص المثقف جاءت على درجة من الأهمية لا تقّل عن معاناة الوطن.

فهذه الرواية قد رصدت قمع حريته ومصادرة كتاباته وإسكات صوته وعزله عن أي مشاركة حقيقية في مجتمعه واستهداف أيدي الإرهاب له، ممّا ولّد عنده الشعور بالاغتراب وهو معادل للشعور بعدم الانتماء، فكثيرا ما يضطّر هذا المثقّف المحاصر في بيته – نتيجة لكل ذلك– لعدم التصريح بحقيقة عمله/ وظيفته كما في رواية "المراسيم والجنائز":

"أتسلّل خفيةً صباحا من بيتي بشارع بلكور الشعبي مطمئنا من حيث أنْ لا أحد يعلم طبيعة عملي فلم أخاطر قطّ بالتصريح أو التلميح "[2].

وكثيرا ما ربطت رواية الأزمة بين حالة العنف التي يمرّ بها الوطن وبين الحالة المأساوية للمثقف فتربطهما بحبل تراجيدي واحد لا ينفك عن الألم والحزن الفظيع، فرأينا كيف عاشت "سميرة" الصحفية في رواية "بيت من جماجم" حالة

[1] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص81.

[2] بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص10.

رهيبة من الرعب الذي لا حدود له والألم النفسي الكبير بعدما اكتشفت جمجمة الأمير التي دنّسها الإرهاب، وعرفنا كيف أن الجمجمة تغدو رمزا ناطقا لعزِّ الوطن الضائع المفجوع على أيدي أبنائه فكان أن ارتبطت الصحفية "سميرة" ارتباطا وثيقا بجمجمتها/ وطنها.

أمّا "س" في "أرخبيل الذباب" فقد انتابه اليأس والتشاؤم الذي عصف بنفسيته المعذّبة نتيجة لما يحدث في وطنه، فكانت نهايته مأساوية متوقعة، إذ انتحر بعدما أنهى كتابة روايته "أرخبيل الذباب" وقد صوّر فيها الوطن وهو يعلن نشيد القيامة النهائي بعد أنْ انهزم فيه الحب وانتصر فيه القتل والموت والعدمية.

وسنحاول في الجدول التالي أن نرصد بعض أشكال الشخصية الفاعلة / المثقف في رواية الأزمة:

عنوان الرواية	اسم الروائي	الشخصية الفاعلة/ المثقفة	المدلول
بيت من جماجم	زاغزشهرزاد	سميرة انتقلت إلى العاصمة	صحفية في جريدة يومية
بين فكي وطن	زهرة ديك	عمر شاب يعيش في منزل عمته المتواضع، يسقط فريسة المهانة عاجز عن أي مواجهة	أستاذ جامعي صاحب دكتوراه في الهندسة الميكانيكية.
في الجبة لا احد	زهرة ديك	السعيد شاب مطلق يعيش وحيدا قلقا يحاصره الخوف كلما دق باب بيته أو تخيله يدق	يعمل في المسرح يعشق التمثيل والروايات التي تجسد على خشبة المسرح

ذاكرة الماء	واسيني الأعرج	أستاذ جامعي جاءه تهديد إرهابي فقرر عدم الخروج من بيته	أستاذ جامعي يعيش في العاصمة رفقة عائلته نتيجة التهديد يقرّر اختصار مواعيده في يوم واحد
شاهد العتمة	بشير مفتي	"محمد علي"من النخبة المثقّفة يحاول إنشاء نادي للمثقّفين مع صديقته هالة	صحفي وكاتب روائي

تعليق على الجدول:

– إنها بعض النماذج المختارة من رواية الأزمة غير أن هذا الاختيار لا يعني إلغاء الروايات الأخرى، فأغلبها وظّفت الشخصية المثقفة كشخصية فاعلة كما أن هذا لا يعني أيضا أنها الشخصية المثقفة الوحيدة في النص الروائي، فغالبا ما نجد الشخصيات المحيطة أو الصديقة للشخصية الفاعلة هي شخصيات مثقفة أيضا كما في رواية "أرخبيل الذباب" وقد تكون لهذه الشخصية مواقفا متعدّدة وصوّرا كثيرة "تبعا لتنوع الروائيين أنفسهم، واختلاف انتماءاتهم الفكرية وتعدّد مواقفهم من قضية المثقف أيضا "[1]، ومن الأزمة التي يمرّ بها الوطن وتعصف بكيان الذات في الحين نفسه.

– بقي أن نشير أن المثقّف في رواية الأزمة يختلف اختلافا كليّا عن ذاك الذي تحدّث عنه "إدوارد سعيد" و"سعيد يقطين" وغيرهما من المفكّرين العرب، الذين راحوا يبرّرون وجوده الوحيد مرهونا بخدمة مصالح وقضايا مجتمعه، إذ لم يقم في رواية الأزمة بهذا الدور الريّادي والطليعي، ولم يؤدّي الرسالة التي

[1] محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للشر، تونس، ط1، 1993، ص14.

ينتظرها هؤلاء منه، فكان شخصية سلبية انهزامية، تعاني الانكسار والخذلان، تسيطر عليها حالة من الخوف والرعب، لعلّ مبرّرها الوحيد حالة التشرذم والإرهاب الأعمى الذي عصف بهذا الوطن ومن ثمّة بهذه الذات فأتى عليها واستهدفها قبل كلّ شيء.

المطلب الثالث: عاطفة الحب رهان فاشل في رواية الأزمة

نعني بها حضور موضوع الحب الطاهر الشريف في رواية الأزمة، إلى جانب موضوع العنف والقتل والدم، كعاطفة نبيلة سامية بعيدة البعد كله عن العلاقات الشاذّة أو المحرّمة التي عرفتها الرواية المؤسسة، بمعنى أن الحب يحضر بصورة راقية فهو موضوع إنساني خالد اهتمت به كل الآداب العالمية، ويرجع "إبراهيم سعدي" خلوه من النص الروائي الجزائري المؤسس إلى " صورة المرأة في ذهنية الرجل الجزائري تلك الصورة التي ترى في المرأة موضوعا للمتعة الجنسية أو مظهرًا من مظاهر الاستغلال الطبقي أكثر منه موضوعا للحب"[1].

غير أن رواية الأزمة نظرت للمرأة نظرة مختلفة جعلتها فاعلة في الحياة بأشكالها المختلفة، فظهرت شريكة للرجل في التغيير والرأي ومساندة له في قضاياه/ قضايا الوطن، فاستحالت العلاقة العاطفية بينهما عاطفة رومانسية صادقة تخلو من شوائب الدنس والأغراض الشرّيرة.

وعليه ما تفسير هذا التغيّر الكبير حول نظرة الروائي للمرأة؟ نعتقد أنه تغيير طبيعي يمكن اعتباره ردّة فعل على العنف الذي هيمن على الجزائر أرضا/ ناسا

[1] إبراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن مجلة: لملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، ص24.

بالإضافة إلى دخول المرأة عالم السرد الروائي التي حاولت تصحيح تلك النظرة الشائعة لدى كتاب السبعينات خاصة، فلم تعد تابعة للرجل و إنما صانعة للقرارات وشاغلة لمناصب عليا وربما تفوّقت عليه في بعضها، لكن يجدر بنا أن نسجل ملاحظة هامة حول طبيعة هذه العاطفة وهو فشلها رغم صدقها و نهايتها نهاية مأساوية مفجعة كما في رواية "أرخبيل الذباب" التي تنتهي بانتحار"س" وغياب "نادية" ورواية "بحثا عن أمال الغبريني" التي تنتهي بموت "وناس الخضراوي" واختفاء حبيبته "أمال" ورواية "أشجار القيامة " التي تفشل فيها كل قصص الحب رغم كثرتها "فإسماعيل" يحب "كريمة" لكنها تسعى جاهدة للطلاق منه لأنها تحب "الراوي" الذي يحب بدوره " زهرة " هذه الأخيرة التي تحب زوجها "ساعد" الذي ينشغل عنها بحب آخر يراه أكبر وأقدس إنه حب الوطن، كما يحب الرّاوي أيضا امرأة أخرى اسمها "فاء" لكنه لا يحظى بها أبدا فينتهي به الأمر إلى الهذيان والانتحار.

أما رواية "سيدة المقام" فتحكي قصة حب عنيفة بين الراوي ومريم، هذه الأخيرة التي أصابتها رصاصة فأودتها قتيلة "رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام"[1].

إن علاقة حب كهذه "لا يعترف بها في ظل التحول الذي أصاب المجتمع الجزائري، وانتشار الأصولية أو حراس النوايا على حد تعبير الراوي، مما سيجعل عمر هذا الحب قصيرا، لأن كل شيء يعمل ضد الفن والحب والحياة،

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص6.

وبالتالي فمن المنطقي أن تصل هذه العلاقة إلى نهايتها الطبيعية في عالم يموج بالفساد والظلم والجهالة"[1].

فإذن؛ موضوع الحب رغم حضوره لا يكتمل أبدا فهو الموضوع الحاضر/ المغيّب واستحال مستحيلا في زمن يسمح فيه بكل شيء ويبرّر فيه كل شيء ما عداه.

مما يدل على أن الثنائية الحب/ الإرهاب ضدية لا تجتمع في جوف أمريء واحد، لأن الإرهاب وما يتّرتب عنه من معاني الخوف والرعب واللاّ أمن وانتظار الموت والذبح في كل لحظة لم يدع مكانا لهذه العاطفة الإنسانية النبيلة كي تستقر وتنمو وإنّما عجّل باجتثاثها كلّما سمع لها صوت.

المطلب الرابع: المدينة في رواية الأزمة فضاء فجائعي لا يلد إلا الموت

المدينة في رواية الأزمة ليست فضاء جغرافيا/ مكانيا فقط، ولم تعدأفقا موازيا للتحضر والرقي، وإنما استحالت فضاءً دلاليا للأزمة بكل أبعادها، حيث يصيبها فعل التدمير والتخريب الذي اقترفته في حقها الأيادي الآثمة فقد فقدت جمالها ومقوماتها خلال العشرية السوداء، فعادة ما يلجا السارد/ الشخصية الفاعلة إلى التذكّر في مقارنة خاسرة بين المدينة في الماضي وما أضحت عليه اليوم على غرار المقطع السابق من رواية "سيدة المقام" الذي لمسنا فيه مرارة واستياء كبيرين عبر فعل التذكر ذاك فكيف أن المدينة التي كانت تعشق البحر والنوارس قد لفظت أنفاسها عندما أجهز عليها بنوكلبون وأردوها جثة لا حياة فيها.

[1] سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية دراسة تحليلية مقارنة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص605– 606.

وفي الرواية ذاتها نشعر بالراوي ينعى المدينة ويبكيها عندما وظّف أغنية "عبد المجيد مسكود" في مقارنة أخرى بين مدينة الأمس ومدينة اليوم لكنها مقارنة يائسة للبون الكبير بين المدينتين، لذلك اعتبرت هذه الأغنية الشعبية رغم الألم الذي تشتمل عليه أروع ما قيل فيها قبيل سقوطها في أيدي بني كلبون حتى صارت في نظره ريفا كبيرا " هذه المدينة التي بدأت تتحوّل إلى صحراء قاحلة "[1]، أوحى إليه بهذا تلك الأغنية التي رثتها:

" وين انجي يابابا سالم

سنجاق طبول ومحارم

وغواشي عليه ملايم

ماذا بناك ذوك سنين

غابت النيّة يا فاهم

راح ذاك الوقت الزين "[2].

إن رثاء المدينة لدى "واسيني الأعرج" يذكّرنا برثاء مدن الأندلس لحظة سقوطها، إذ نلمس في الرواية ذلك الحزن الكبير والألم الشديد إثر سقوط المدينة واستباحتها.

ومنذ بداية الرواية يربط "الأعرج واسيني" بين سقوط المدينة واستباحتها وبين ضياع الحب وفشله على غرار الكثير من روائيي رواية الأزمة، بل ويحمل هذه

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص68.

[2] المصدر نفسه: ص193.

المدينة موت حبه "كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة"[1]، "كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها"[2].

يريد الروائي أن يربط بين موت مريم وبين انكسار المدينة منذ أن وطأتها أقدام حراس النوايا، وكأن مريم معادل رمزي للمدينة " الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى مثلها مثل المدينة"[3]، ليقول في صفحة من صفحات الفصل الثاني (ظلال المدينة) "هناك شيء تصدع في الداخل هل أصرخ بأعلى صوتي؟ لا صوت لي وسط هذا الفراغ المقلق وهذا الحنين الذي يبحث عن بقاياه داخل الحصى والإسفلت. ماذا بقي منك الآن يا مريم"[4].

فـــ: مريم إذا "حتى بعد انسحابها وموتها، إنها امرأة تمثل المدينة، الثقافة، الحضارة، والحب، فتصبح بمناجاته لها رمزا معادلا للوطن لمدينة الجزائر"[5].

أما "عزالدين جلاوجي" فيجعل المدينة مدانة مسؤولة عمّا يحدث إذ قبلت بالعنف ورضيت بالإرهاب فأمست فضاءً للفجيعة، إنها مدينة مومس تبيع نفسها للمارة دون حياء، تكشف ما خفي دون رادعٍ " ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج عن ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح (...) تمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر وبرك المياه القذرة (...) وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظّمة أقامها الفرنسيون يوم أسّسوا المدينة التي سمّوها "labelle ville" المدينة الجميلة "[6].

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص6.

[2] المصدر نفسه: ص5.

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه: ص14.

[5] سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية، ص616.

[6] عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، الحاشية رقم3.

لقد شبّه الروائي مدينة عين الرماد بالمومس وأضاف لها كلمة "العجوز" كدلالة على شدّة القبح الذي وصلت إليه، مما جعل الجميع ينفر منها بما في ذلك الشواذ، وهي دلالة على بشاعة الصورة التي أضحت عليها فراح السارد في هذه الحاشية يصفها وصفا مقرفا منفّرا، في الحين الذي نلمس فيه حنينا دفينا إلى ماضي هذه المدينة التي كانت تسمى (المدينة الجميلة).

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" تستحيل المدينة كشخص فاعل فيها فهي" ليست حجارة بل التباس اللذّة المسروقة، شيء غامض من الصعب فكّ سرّه"[1]، إننا لا نكاد نميّز في هذه الرواية بين المدينة/ المدينة وبين المدينة/ المرأة "فياسين" حين كان يبحث عن المرأة/ فتنة هذه الشخصية الغامضة التي لا نستطيع الإمساك بها بمعنى أن هويتها مفقودة، هل هي امرأة حقيقية أحبها "ياسين" فسافر إلى "أمستردام" بحثا عنها، أم تراها رمزا للمدينة/ الوطن التي فقدت هي الأخرى هويتها زمن العشرية السوداء.

الأمر الذي يجعلنا نجزم أنها المرأة/ المدينة فالبحث عنها بحث عن المدينة "بحث عن الهوية الضائعة إثر فقدان الوطن وتمزّق الروابط التي تشكّل عناصر كينونته وتحدّد طبيعة علاقته بالوجود ففقدان الوطن/ أو خسرانه قرين الفاجعة والمأساة "[2].

كما خسرت المدينة وجهها العمراني الجميل وتخلت عن شوارعها وساحاتها، وكل ما هو حداثي وراقٍ فيها، فما تعيشه من فعل تدمير وتخريب يحيلها زنزانة

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص81.

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، ص149.

اختيارية، أو ريف كبير بلا معنى "المدينة بدأت تزحف نحوى الانقراض ليحل محلها ريف بدون عقل ولا تاريخ، ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل"[1].

من هنا يبدو أن المدينة ما عادت تتمتع بالسحر والجمال والطموح وإنما استحالت في العشرية السوداء "فضاء يتوقف عن منح الشعور بالانتماء، ويصير حالة حيادية فاقدة للهوية، كما أنه يكثف شعور الحصار الذاتي ويتماهى مع الآخر النقيض، ليمارس عنفا مضاعفا على الذاكرة والفعل. وفي هذه الحال فإنه يبدأ في التلاشي تدريجيا مخليا مكانه لشعور صادم بالفراغ والعقم "[2].

إن رواية الأزمة في حقيقة أمرها نعي ورثاء للمدينة/ الوطن وحزن على ما آلت إليه بفعل الإرهاب حتى أننا نلمس رؤية فجائعية تشاؤمية فالمدينة لا تلد إلاّ الموت زمن العشرية السوداء، والمدينة فيها مدينتان؛ على حد تعبير "الشريف حبيلة" مدينة ذات مستوى مادي ومدينة ذات مستوى قيمي أخلاقي مجرد لكن للأسف تغيب المدينة في صورتها الثانية وتهيمن الأولى "لنقف على مدينة أخرى تعاني الاختناق رغم انفتاحها، جراء الوضع الاجتماعي القاتل، الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى في سلم القيم(...)، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها، تتقهقر فيها إنسانية الإنسان، فتحدث القطيعة بينها و بينه"[3]، " فلم يعد ثمّة ما نفعله أمام النعش الكبير لبلد بأكمله إلاّ أن نرضخ لويلات صراخ الروح التي فاجأها الحدث الأكبر"[4].

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، ص50-51.

[2] شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص127.

[3] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص59.

[4] بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص105.

إن الاهتمام الكبير لرواية الأزمة بالمدينة طبيعي متوقع، فمادامت الرواية منذ ظهورها الأول تعبر- على وجه العموم- على هموم المدينة، هذا الأفق الذي ليس بوسع الرواية أن تستمر بدونه، إذا أدركنا "أن الرواية فن لم يكن ممكنا ظهوره دون أن تتطور الحياة المدنية"[1]، فنعي المدينة أو سقوطها يعني نعيا أو تأبينا للروائيين أنفسهم.

المطلب الخامس: موضوع الاغتراب كحّل أخير في رواية الأزمة

قبل الحديث عن الاغتراب في رواية الأزمة ينبغي أن نتوقف عند مفهوم هذا المصطلح الذي تناولته الدراسات النقدية والأدبية في الشعر العربي وشحّت كثيرا في الجانب السردي والأمر كذلك في المدونة الجزائرية فقد صادفنا دراسات نقدية كثيرة اهتمت بالاغتراب في الشعر الجزائري بينما لم نعثر على كتاب واحد اهتم بالاغتراب في الرواية رغم تواتره كحالة إنسانية فرضتها الأزمة الوطنية.

أولا: مفهوم الاغتراب

أ: لغة

" أغرب القوم: أي انتوو والغرباء هم الأباعد، والغريب: الغامض من الكلام والاغتراب هو: الابتعاد عن الوطن، واغترب الرجل: نكح في الغرائب وتزوّج إلى غير أقاربه وفي الحديث النبوي الشريف قوله عليه الصلاة والسلام " اغتربوا ولا تضووا أي لا يتزوّج الرجل القرابة " وغوارب الماء أعاليه والغربيب شديد السواد "[2].

[1] سعد البازغي: سرد المدن في الرواية والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص9.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (غرب)، ص639-649.

وفي القاموس المحيط: " الغرب: هو المغرب وكذا التنحّي وأول الشيء وحدّه "[1].

وجاء في كتاب العين " غَرُبَ فُلَانٌ غَرْبًا بمعنى تنحّى، وأغربته وغُرْبَتَهُ أي نحّيته ويقال غَرَّبَ في الأرض وأَغَرْبَ، إذا أمعن فيها. والغربة: النوى البعيد يقال: شقت بهم غربة النوى "[2].

لقد اشتركت المعاجم الثلاث في تحديد دلالتين مختلفتين لهذا المصطلح:

- الدلالة الأولى:

الدلالة المكانية / الجغرافية: أي الابتعاد عن الوطن دون تحديد السبب أو الدّافع الذي قد يكون

(سفرا، هجرة، نفيا) بغض النظر عن بعد هذا المكان الذي قد يكون قريبا أو بعيدا.

- الدلالة الثانية:

الدلالة الاجتماعية: نعني بها اغتراب الإنسان عن أهله وإن كان داخل وطنه وتحديدا تزوّجه من غير أهله دون أن يعني ذلك قطع صلته بهم، وهو أمر أثبته العلم الحديث وحثّ عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم إذًا هو اغتراب لا علاقة له بالمكان وإنما بالعلاقات والأشخاص.

[1] الفيروزابادي: القاموس المحيط، ص146.

[2] الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، (د.ط)، 1980، ج4، (مادة غرب)، ص410.

" والاغتراب بالعربية يقابله في الانجليزية "aliénation" وفي الفرنسية " aliénation " وهما مأخوذتان من الكلمة اللاتينية "aliénation" وهي تعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة"[1].

ويعتبر الدّارسون أن موضوع الاغتراب موضوع قديم قدم الإنسان في حين يرى آخرون أن لحظة الاغتراب الأول تلك التي غربت فيها الجنة عن آدم عليه السلام ليخلّفها وراءه ويعاني الغربة* والشقاء على الأرض.

ب: اصطلاحا

لا نكاد نجد فرقا بيّنا بين مفهوم الاغتراب في اللغة والاصطلاح فكلاهما يعني الابتعاد/ النزوح عن الوطن بغض النظر عن الأسباب أو الدوافع وقد أحصى "يحي العبد الله" أنواعا لا حصر لها من الاغتراب منها (الاغتراب الذهني، الاغتراب الذاتي، الاغتراب الاقتصادي، الاغتراب الاجتماعي والاغتراب اللغوي...).

لكن ليست بنا حاجة لكل هذه الأنواع/ الأشكال وسوف نقتصر على أكثرها تجسّدا في رواية الأزمة.

ثانيا: أنواع الاغتراب في رواية الأزمة

يرى بعض الباحثين أنه بين "الاغتراب" و"العنف" بشكل عام جدلا دلاليا مطرد التجلي " فكلاهما ينطوي على إخضاع وقهر، وهما معا يوحيان بالوجود

[1] يحي العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005، ص21.

* لا تفرق المعاجم العربية بين مصطلحي (الاغتراب، الغربة) في الدلالة إذ جعلوا كلمة غربة من الفعل (غرب) مساوية للاغتراب من الفعل الماضي المزيد (اغترب) وهو عندهم افتعال الغربة فهما مصطلحين مترادفين.

على "حافة الحياة" ويثيران إحساسا مستمرا بالمأساة، وافتقاد الجدوى، مما يجعل منهما ثنائية روائية ملتبسة"[1].

فلا شك أن أحدهما يستدعي الآخر ويكون سببا لنشوءه و تمكنه من النفس؛ فإذا كان الاغتراب رحيل وابتعاد في المكان والزمان و شعور بالوحدة والفقدان والخوف، فالعنف "مغادرة للجبلة الإنسانية، وسفر في التاريخ الوحشي ومن ثم فان الوقوع تحت طائلته هو نفي بالضرورة، نفي للحياة قبل أن يكون نفيا للوجود"[2].

هذا إذا كان العنف عاديا فما بالك إذا كان إرهابا مسلطا، لا رحمة فيه يطال كل شيء حيث تستحيل المدن بل البلد بأسره إلى محيط أجوف لا حياة فيه، وتصبح العلاقات الإنسانية مهما كانت قريبة أو متينة إلى مصدر مزدوج من الخوف والشك، الأمر الذي يكثف الشعور بالاغتراب داخل هذا البلد، لأجل ذلك ليس مستغربا أن تفر الذات من هذا الجو النفسي المحبط، وتختار لنفسها منفًا آخر مفضلة الاغتراب والبعد على هذا المنفى الداخلي الذي فرض عليها.

1- الاغتراب الذهني

يعرّفه "يحي عبد الله" على أنه تصدّع يصيب الشخصية بمعني عدم تكاملها " فقد استخدم المصطلح في الإنجليزية بدلالة طبية بأنْ أشير إلى الشخص المعتّل وغير السليم بالمغترب"[3].

ولا نشك في أنّ للظروف اللاّإنسانية الدور الأساس في خلق هذا النوع من الاغتراب وهو ما نجده ماثلا في رواية "كرّاف الخطايا" فجنون "منصور"

[1] شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص112- 113.

[2] المرجع نفسه: ص113.

[3] يحي العبد الله: الاغتراب، ص21.

الشخصية المحورية في هذه الرواية هو اغتراب ذهني راجع للظروف المأساوية التي مرّ بها الوطن ومن ثمّة الفرد كذات فاعلة فيه، ضف إلى ذلك الظروف المناقضة لمبادئه، وتزعزع اليقين في نفسه بعد أن ظلّ يريد الفضيلة ويبحث عن الحقيقة لكن دون جدوى، وهو المثقف الواعي " يحمل شهادة من أعرق جامعات فرنسا "[1].

" فلن تكون رجلا حتى تقول الحقّ، ولا يهمك في وجه من، وتقف مع الحق ولا يهمك ضدّ من"[2]، ولأن الجزائر وقت الأزمة عرفت كبت الحريات وتكميم الأفواه، واختلطت فيها الأمور لم يجد "منصور" طريقا مناسبا لآرائه غير الجنون فادّعاه، فكان يبدو متذبذبا " فهو يهرع إلى الصلاة حين يكون راضيا مطمئنا منسجما مع نفسه والحياة وأهل الحياة ويلقي بنفسه في حضن أم الخبائث حين يكون قلقا مضطربا متبرّما بالحياة ساخطا على أهل الحياة "[3].

لقد كان الجنون ضرورة دُفع إليها علّه يبلغ الحقيقة دون أن يحاسب على ذلك " سرّه أن كثيرا من أهل قريته تغيّرت نظرتهم إليه، وارتابوا في أمره وصاروا يعدّونه مجنونا أو هو ماضي يقتفي أثر المجانين"[4]. لكن يبدو أنّ إخفاقه في تحقيق غايته أو عدم وصوله للحقيقة أو فشله في الكشف عمّا يحدث من حوله، كلّ ذلك قذف به إلى دائرة الجنون الفعلي من حيث لا يدري، إذ صار ينكر جنونه ويعترف لمن يراه بعقله ويرفض رفضا تاما ما كان يستحسنه – أن ينعت بالجنون– " أنا

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، ص1.

[2] المصدر نفسه: ص133.

[3] المصدر نفسه: ص2.

[4] المصدر نفسه: ص13.

لست مجنونا يا أمي... والله لست مجنونا... إنّما يقولون عنّي ذلك لكي يفقد قولي فيهم وحكيي عليهم مصداقيته "[1].

والسؤال: هل جنّ "منصور" فعلا؟ أم أنّ ادّعاء الجنون وصل به إلى حيث لا يريد؟ والجواب: في الحالتين الرجل يعاني من اغتراب ذهني نتيجة ما مرّ به كذات مورس عليها العنف، فقررت التخلّص منه محاولة كشف حقيقة الأزمة في قريتها على الأقّل، لكنه يخسر ذاته في النهاية ويحاول إعادة الاعتبار لها دون أن يحظـــى بـــذلك " لا أنكر يا أمي أنّي شقيّ من الطراز الأول، وقلق بامتياز "[2]، في محاولة فاشلة لدفع الجنون عنه.

2- الاغتراب الذاتي/النفسي

يعتبر من أخطر أشكال الاغتراب وأوسعها انتشارا، تكمن دوافعه في هزيمة الذات وتلاشي أحلامها وطموحاتها فتصبح بلا هدف بلا معنى، غالبا ما يكون الانتحار نهاية له، وقد جسّدته رواية الأزمة بكثرة نتيجة إحباطات الذّات وانكسارها في العشرية السوداء فهو" الفقد الكلي للإنسانية حسب "كارل ماركس" ونزعها في مجالات الحياة الاجتماعية والحسية "[3]، فنجد مثلا الشخصية المنطوية التي فضّلت تغيير القرية بمكان أوسع أليق بالمال والأعمال في رواية "رجل الأعمال" فهو بائس وحيد رغم المكانة المرموقة التي بلغها بالسرقة والمتاجرة في الممنوعات، يعاني العزلة والخوف الشديد من يوم يقبض عليه فيه أو يسجن بتهمة ما، لا أصدقاء له باستثناء (نصرالدين) الذي يستشيره أحيانا وربما لا يراه بالأيام الطوال، إن حياة اللاّاستقرار والوحدة نتيجة طبيعية لحياة "رجل الأعمال" الذي

[1] المصدر السابق: ص46.

[2] المصدر نفسه: ص47.

[3] يحي العبد الله: الاغتراب، ص34.

عانى طفولة جريحة كما يقول، ضف إلى ذلك حياة البالغين من حوله الذين يعكر حياتهم الحزن والألم والوحدة واللاّاستقرار وقد كان ينظر لكل ذلك أنه قدر فرض عليه لا يملك تغييره كي تستمر المأساة و تغرق نفسيته في معاناة لا تنتهي.

كما نجد أنموذجا آخر للشخصية التي تعاني اغترابا ذاتيا أوصلها إلى نهاية مأساوية تمثلت في الانتحار في رواية "أرخبيل الذباب" فـــ (س) الروائي المثقف الذي عانى الحزن والألم ومقتل أصدقاءه وغيابهم وفراق (ناديا) التي أحبّها، وسقوط مدينته في كل يوم " لم أعد أهتم بمن يسقط أمامي من القتلى، الجثث احتلت بالفعل ذاكرتي ثم صارت أليفة وضرورية حينما لا أرى الجثث لا أشعر بالراحة والكل حينها يتساءل:

– آه ... هذا غريب ... لم يحدث اليوم أي شيء "[1].

كلها أسباب خوّلت له أن يعيش الوحدة والمأساة مفجوعا في وطنه وأصدقائه وحبيبته ويتخذ فكرة الانتحار هاجسا يوميا له " لم أكن لأتحمّل وحدتي تلك كانت تعني شيئا واحدا في رأسي، الانتحار لا غير... هل فكّرت في الانتحار حقا؟.. نعم... أكثر من مرة... وأكثر من مرة جابهت ضعفي وتخاذلي... حاولت أن أضع حدًّا لهذه النفس التافهة بعد أن أصابتني الخيبة من كل العالم... (...) إنها لحظة غريبة تلك التي يمكن أن نقدم فيها على شيء جنوني كهذا... ولكنها لحظة واعية وكان يمكنها أن تؤدي بي إلى الضفة الأخرى... لم أنتحر... أو بتعبير أصّح لم أقدر على ذلك... كل ما حدث هو أنني واجهت وحدتي بشجاعة الفارس المنهزم... واجهتها كما الفريسة في عرين الأسد... (...) هان الأمر عليَّ. الموت

[1] بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص108.

واحد لا شيء مرعب على الإطلاق وحيث تدق الآلام القلب أتمادى في عدم مبالاتي بما يحدث..."[1].

إنّ هذا المقطع وإن طال قليلا، يدل على مدى الاغتراب الذاتي/ النفسي الذي بلغته الشخصية الفاعلة (س) كشف عنه الروائي بدقة حين حاور نفسيته وبيّن تردده وربّما خوفه من الانتحار، لكن هانت عليه نفسه أخيرا عندما دقت الآلام، آلام النفس المهزومة/ الوطن المفجوع بابه، فكان أن " قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية "[2].

3- الاغتراب الاجتماعي (السوسيولوجي)

نعني به نزوع الفرد إلى الجمود وعدم التفاعل مع الآخرين، وصراعه مع المجتمع الذي يرى فيه مناقضا لمواقفه وآرائه وحادًّا من حريته ومصادرا لها، مما يحدو بهذا الفرد إلى الابتعاد أي الانتقال/ البحث عن وطن آخر يحيا فيه بشكل أفضل، وقد لا يصل الأمر إلى هذا الحد فقط " وإنما يقوم بمحاولة إسقاط قوانين هذا المجتمع إمَّا بتغيير القانون الاجتماعي (وهذه ردة فعل إيجابية ثورية) أو بالتدمير"[3].

ويعزو بعض النقاد والدارسين انعزال الإنسان واغترابه عن وطنه إلى ضغوط المجتمع وتعسّف السلطة وممارسة العنف عليه، ممّا ينتج عنه تأزّم نفسي لا يتم داخل الأنا/ الذات فقط. بل يتجاوزها لتعانيها وسط الآخرين وهذا ما جسّدته شخصية "مصطفى" صديق (س) في رواية " أرخبيل الذباب" تلك الشخصية المثقفة الهادئة التي تطمح إلى الأفضل، لكنها تصدم بواقع مريب يكسّرها بدوره.

[1] المصدر السابق: ص111-112.

[2] المصدر نفسه: ص143.

[3] يحي العبد الله: الاغتراب، ص80.

يتحدث عنه (س) بمرارة كبيرة "مصطفى هاجر إلى بلد آخر... واستطعت أن أطمئن عليه كان لا بدّ أن يفعل ذلك من أجل أن يجد راحة القلب وسعادة الكتابة بكل حرية وتوقد"[1].

إن هذا المقطع على قصره بيّن الدوافع التي جعلت "مصطفى" يغترب عن وطنه مضطّرا من خلال عبارة "كان لا بدّ أن يفعل ذلك" من أجل ماذا؟ من أجل شيئين مهمين افتقدتهما الذات في الوطن زمن العشرية؛ الرّاحة/ السعادة هذه الثنائية التي غيّبت نتيجة فقدان الحرية التي جعلت الذات تعيش اغترابا حقيقيا وهي داخل الوطن ناهيك عن خارجه.

هذا الشعور بالاغتراب مارس عليها ضغطا هو في حقيقته عنف من نوع ما، فلا نحسب عنفا أشدّ وقعا على النفس في أن تخيّر مجبرة على مغادرة وطنها إلى أجل غير معلوم، إنّها مفارقة عجيبة كثر تواترها في رواية الأزمة التي رسمت تمزّق الذات وعذاباتها، وانهزام الوطن وفجيعته إبّان عقد كامل خيّم عليه العنف وانتصر فيه الإرهاب.

[1] بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص112.

الفصل الخامس:

جمالية العنوان في رواية الأزمة

المبحث الأول:

الانـــــزيــاح

المبحث الثاني:

التــنـــــاص

تمهيـــــــــد:

تنهض الجمالية كمنهج على خلق التناغم الجمالي في العمل الفني/ الروائي على مستوى الشكل والمضمون، فالصيغ والمفردات والتراكيب هي أشكال جمالية تمنح النص إيقاعا يضمن له القراءة والانفتاح. وقد تناول البحث نوعين من أشكال الجمالية "الإنزياحية" و" التناصية".

المبحث الأول: الانزيـــــــاح

المطلب الأول: مفهوم الانزياح

أ: لغـــة

جاء في لسان العرب: نزح الشيء يَنْزَحُ نَزْحًا و نُزُحًا: بَعُدَ، و شيء نُزُحٌ و نَزُوح: فهو نَازِحٌ، فهذا ثعلب قد أنشد يقول:

إنَّ المذَلَةَ مَنْزِلُ نُزُوحِ *** عَنْ دَارِ قَوْمِكَ فَاتْرُكِي شَتْمِي

و نَزَحَتِ الدَّارُ فهي تَنْزَحُ نُزُوحًا إذَا بَعُدَتْ، وَقَوْمٌ مَنَازِيحٌ، و هي التي تأتي إلى الماء عَنْ بُعْدٍ و نَزَحَ به و أَنْزَحَهُ، و بَلَدٌ نَازِحٌ: وَ وَصلٌ نَازِحٌ: بمعنى بَعِيدٌ في حديث سطيح: عَبْدٌ المسيحِ جاء منْ بلدٍ نزِيحٍ أيْ: بعيدٍ فعيلٍ بمعنى فاعلْ"[1].

أما القاموس المحيط فقد جاء فيه: نَزَحَ، نُزُوحًا: أَيْ بَعُدَ و البِئْرُ اِسْتَقَى مَاءها حتّى ينفذ أو يقل، كَأَنْزَحَهَا، و نَزَحَهَا و نَزَحَتْ هِي نَزْحًا فهي نَازِحٌ و

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج2 (مادة، نَزَحَ)، ص614.

نَزَحَ و نُزُوحٌ: في البُعْدِ و البئر و النَزْحُ مُحَرَّكَةٌ: الماء الكَدِرُ، و البئر نَزَحَ: كَثُرَ مَاؤهَا، و النزيحُ: البعيدُ"[1].

إن المعنى اللغوي- كما هو واضح- يبين أن لفظة 'الانزياح" من الألفاظ الأضداد فهي تحمل معنى القريب والبعيد والقليل والكثير وبالتالي فهي ذات دلالات حاملة لصفة الخيانة للمعنى الأصلي أو الانزياح عنه.

ب: اصطلاحا

الانزياح ظاهرة أسلوبية، اعتنى بها النقد المعاصر وبخاصة الشعرية البنيوية التي ترى فيها أهم المعايير الجمالية في قراءة النصوص، للبون الشاسع بين القراءة العادية للمفردات والتراكيب والقراءة الجمالية/ الشعرية التي تنحى بها مناح أكثر شفافية وبعدا عن المعاني الأصلية لها، فالانزياح هو " الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية "[2]. وحتى النثري/ الروائي، ولعل النقد العربي القديم قد عرف الانزياح من خلال الاستعارة والمجاز التوازي، المنافرة، والثنائيات الضدية، كما أن له مرادفات عديدة في النقد المعاصر منها: الانحراف(la déviation)،الانتهاك (la viol)، المفارقة (indissemtslance) العدول (l'anamitafaur) كما أنه أنواع كثيرة "[3]، لكنه لا يعدو أن يكون فيها

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط (مادة، نَزَحَ)، ص312.

[2] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزور واد سوف الجزائر، دط، 2006، ص65.

[3] أحصى الدكتور: عبد المالك مرتاض في كتابه " قضايا الشعريات " أربعة أنواع للانزياح وهي: الانزياح البلاغي/ الانزياح النحوي/ الانزياح الوصفي /الانزياح الأسلوبي لكنه يولي أهمية للنوع الأخر " لأنه هو الذي له صلة باستعمال اللغة وتوظيفها في جمالية الإرسال ليس ضمن تركيب ألفاظ اللغة في الجمل فحسب، ولكن ضمن بناء الجمل نفسها في نسج الأسلوب الأدبي، والسعي إلى تخليصه من الرتابة والسكون إلى الحركة والتوتر، أنظر: المرجع المذكور ص192، وما بعدها.

جميعا مجانبا للمألوف والمبتذل ومخالفا للتقليد والمحاكاة المعهودة في نظام اللغة العام ما دام الأسلوب الأدبي يجنح نحو الخروج عن المعايير الجمعانية " فالقيمة التعبيرية للأسلوب تنتمي بشكل عام إلى سيكولوجية المؤلف "[1]، لذلك وسمه "عبد المالك مرتاض" بالانحراف اللغوي وهو يعني "الخروج عن مألوف الاستعمال لتوتير اللغة أو المعنى أو النسج الأسلوبي"[2].

إنّ ما يسميه "عبد المالك مرتاض" بـــ: "إنحرافية اللغة الشعرية" هو في الغالب انحراف لانتظار القارئ المتوقع، بمعنى أن قراءة المتلقي لرسالة العنوان البسيطة وفق الرسالة الأسلوبية والتركيبية يحدث فيها شرخ أو تتكسر نهائيا بفعل الانزياح الحاصل مما يخلق فضولا ويقظة في ذهن المتلقي قصد التطلع إلى حقيقة هذا الانحراف/ الخرق الذي وقع في نظام المعيار اللغوي، فالانزياح بهذا المعنى ظاهرة جمالية/ شعرية ترفض التعدد الذي هو نظام الجماعة إلى التفرد الذي هو نظام المبدع الروائي الذي يخلقه لنفسه وفق قناعته وموقع رؤيته.

أمّا عن مظاهر الانزياح فهو في معظمه لا يقع إلا في مظهرين اثنين حسب مرتاض" المظهر الأول: في بنية النسيج اللغوي فيقع اختراق نظام اللغة، والمظهر الآخر: بانتهاك المعاني المعجمية بتحميلها معاني جديدة لم تعرف عليها أو بها من قبل، والمظهر الأول الصق بالأسلوبية، والمظهر الآخر الصق

[1] عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص195، نقلا عن: cf – Ducret et Schaeffer, op – cit – p 183

[2] عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص192.

بالمجاز اللغــوي بأنواعه والمظهران الاثنان في الحقيقة مترابطــان إلى حد التلازم "[1].

والدراسة سوف تركز على المظهر الثاني للانزياح لكونه الأكثر هيمنة على عنوان رواية الأزمة كما سيتضح.

المطلب الثاني: بيت من جماجم* رمزية العنوان وجماليته

يبدو أن عنوانا كهذا يتمتع بفهم تأويلي كبير على المستوى الجمالي/ الإنزياحي فكلمة بيت مركز الثقل في العنوان قد انزاحت عن معناها الحقيقي الأصلي لأنها اقترنت بجار ومجرور أسهما بشكل واضح في تعريتها من المعنى المألوف الذي نتصور اقترانه بالبيت ملجأ الإنسان وموطن راحته منذ الأزل، " فغاستون باشلار" الذي اعتنى بهذا الحيز الفضائي في كتابه (جماليات المكان) يرى أن حياة المرء الحقيقية إنما تتحقق في بيته مقررا " الحياة تبدأ بداية جيدة، تبدأ مسيجة محمية دافئة في صدر البيت "[2].

إن البيت شرط جزائي لتحقيق الاستقرار والدفء بل والحياة أيضا، فإذا كان " الكون يصوغ الإنسانية فالبيت يصوغ الإنسان"[3]، لذلك يرى (حسن بحراوي) أنه من الخطأ النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث الذي يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي وتنتهي منه بالتركيز على مظهره الخارجي " لأن

---

[1] المرجع السابق: ص196.

* صدرت رواية " بيت من جماجم "للروائية شهر زاد زاغز، عن منشورات التبيين الجاحظية، سنة 2000، وهي من الحجم الصغير تقع في64 صفحة.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص79.

[3] المرجع نفسه: ص68.

هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفريغه من كل محتوى "[1].

وهذا ما حاولنا الابتعاد عنه آخذين بجملة باشلار الشهيرة " إننا نقرأ بيتنا " فالعلاقة الحميمة بين الإنسان وبيته الذي يرى فيه الأدباء والنقاد أنه سجل حقيقي لمشاعر الإنسان وأسراره وكل كيانه وقد عبر عن هذا المعنى" أبو الطيب المتنبي " في بيت هو من عيون الأدب العربي:

لكِ يا منازلُ في القلوب منازلُ أقفرتِ أنتِ وهنَّ منكِ أواهلُ[2]

وقد رأى فيه " أبو العلاء المعري" أنه يكفي المتنبي إن لم يقل غيره وكأنه قد أصاب به كبد الحقيقة كما يقال، فهو لما توافر عليه من صدق، وحقيقة يرفضان أي محاولة للتكذيب أو الشك، ولما حفل به من شعرية طافحة، وجمالية رائعة على مستوى اللفظ والأسلوب اللذان أشار إليهما مرتاض في كلامنا السابق، فتقابل المنازل الأولى التي تحيل على البيوت سرّ الإنسان وحقيقة وجوده والمنازل الثانية التي تؤكد هذا بما تتمتع به هذه البيوت من مكانة راقية في قلوب ساكنيها منذ القــدم، فإذا كــان" الإنسان القديم يفهم تاريخه بعلامات على جدران كهوفه، فاليوم كل زاوية أو بقعة من البيت معلّم عليها ملايين الحالات الصغيرة والكبيرة، بحيث نتعرّف عليها ونحن مغمضي العينين نتحسّسها ونحن فاقدو الوعي"[3].

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص43.

[2] ديوان المتنبي: دار صادر بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص117.

[3] ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، دط، 2010، ص175.

غير أن البيت عند الروائية " زاغز شهرزاد" قد فقد تلك المنزلة التي جبل عليها إنه بيت فقدت فيه السكينة والطمأنينة مليء بالرعب والخوف ويخيّم عليه التقتيل ورائحة الموت، لم يبنَ– على ما يبدو– من حجارة شأن البيوت الأخرى ولم يحفل بالأثاث كغيره، إنه فاقد الإحساس مفرغ من الحياة بجميع صوّرها لا تسكنه إلاّ الجماجم، ولعل صورة* لوحة الغلاف، قد ساهمت بشكل واضح في تعميق هذا الفهم رغم انحرافها عن صورة الجمجمة التي نتخيّلها فهي أقرب إلى شبح فاغر فاه جاحظ العينين يترقب فريسته التالية، لتبدو الرواية – و الصورة هذه – منذ الوهلة الأولى باعثة على الخوف، توحي بجو روايات الرعب، رغم أنّ الصورة (لوحة الغلاف) تمثل فاتحة نصية بصرية وهي " لغة ثانية تروم اقتصاد الدلالة وانفتاحها الأقصى حتى تتخلص مما يسميه " رولان بارت" بفاشية اللغة الأولى ذلك أن الفاشية لا تعني قمع التعبير ولكنها تعني أيضا الإرغام على التعبير باللغة كسلطة تمارس العنف الرمزي التعسفي بتعبير " بيير بور ديو"[1].

لذلك لا نعتقد أن الصورة على غلاف الرواية موضوع الدرس قد ابتعدت كثيرا عن هذه المهمة فجو الرعب وتلافيف الخوف قد خيمت على البيت/ الرمز فعلينا أن نستنطق كقراء التركيب التالي "بيت من جماجم" لنحصل على القراءات التالية:

* في حوار لنا مع الروائية أبدت عدم قناعتها بهذه الصورة، لما تحمله من مباشرة في الفضح، وسطحية في القول.

[1] احمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية (لعبة النسيان)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996، ص13.

– هل البيت المقصود هو مسكن الإنسان وملجأ راحته وهو انتظار القارئ المتوقع.

– أم هو غرفة التحميض السوداء التي تشتغل فيها الصحفية "سميرة" البطلة بعد أن تكون قد التقطت صورا لا حصر لها عن المجازر وما تحصده يوميا من جماجم" إني أتعثر الآن بالوجوه القديمة... بعشرات الشخصيات التي مرت من هذا الثقب في هذه الغرفة السوداء"[1]، وفي وصفها لآلة التصوير التي تعبت معها تقول: "عين مكرسة للالتقاط... اللقطات الباردة والساخنة، هناك آلاف مـــن الصور التي يمكن تقديرها بسبـــعة معارض، أو صالات عرض، أو يمكن نشرها على سبعين حبلا على سطوح الديّار(...) تعب وصبر قادران على مسح تعب آلاف العمال وصبر مئات الأمهات اللائي فقدن أزواجهن أو أبناءهن في الحرب"[2].

– أَم أَن هذا البيت هو رمز للوطن/ البيت، الذي أضحى مسرحا حقيقيا في العشرية السوداء للموت والرعب والفوضى وعدم الأمان وقد جاء المتن الروائي موحيا بذلك في كل فصل " لقد تحول كل شيء من حولي إلى أشياء مرعبة... الأشجار، المنازل، السيارات، لافتات الإشهار المعلقة: تيّبس الريق في فمي... وهو يضج بآلاف الشؤون الصغيرة التي تهدر في فزع فتحيل كل شيء إلى اللاّ معنى"[3].

[1] شهرزاد زاغز: بيت من جماجم، ص5.

[2] المصدر نفسه: ص3.

[3] المصدر نفسه: ص9.

وفي موقع آخر من الرواية نجد " إني أتحدث عن الموت بصفته الشاهد الأول عن الرعب "[1].

عندما يصبح الموت هو الشاهد الأول على حالات الرعب والخيبات والهزائم، يصبح فعلا البيت على مستوى العنوان قد انزاح انزياحا جماليا، ويحمل معنى جديد لكنه في الآن نفسه قريب إنه معنى الوطن المأزوم، الذي لم تسلم فيه حتى جماجمه التي تعاقبت عليها الدهور فضلا على الجماجم التي تحصد كل يوم فكلمة الجماجم هي الأخرى قد حملت المعنيين:

المعنى الأول: أفراد هذا الوطن ولا سيّما مثقفوه " كسميرة" بطلة الرواية وصديقتها في السكن الصحفية "حميدة ".

المعنى الثاني: هو جمجمة الأمير عبد القادر التي عثرت عليها "سميرة" واحتفظت بها بعد أن أزعج هذا الرجل رمز الدولة الجزائرية الأولى كي تستأنس به وتتخذه بيتا ثانيا لها وملجأ تلجأ إليه في زمن عزّت فيه النصرة والنجدة لتغتال في الأخير على أيدي الإرهاب والغدر في سبيله " لقد ضاعت جمجمة الأمير... لقد نبش مجهولون قبر الأمير وسرقوا جمجمته "[2].

لكن هناك مفارقة جديدة تبعث على الفضول فهل الأمير هو الأمير عبد القادر رجل الجزائر أم أنه أمير الجماعات الإرهابية، الأمر يبعث على الريبة لكن بعد لأيّ ندرك أنه الأمير الأول وليس الثاني ".... الجمجمة أجدها تفوح برائحة غريبة... البريق الذي يضطرم في محجريها أجده ازداد حدة واحتراما... رأيت في هذا البريق سمات ذلك الذي أشعل بحروفه الأقبية

[1] المصدر السابق: ص8.

[2] المصدر نفسه: ص33.

المظلمة كان يتوق إلى أن يملأ البلد أضواءً، أضواء الحقيقية... وحده كان يدرك كم العالم بحاجة إلى مزيد من الضوء"[1].

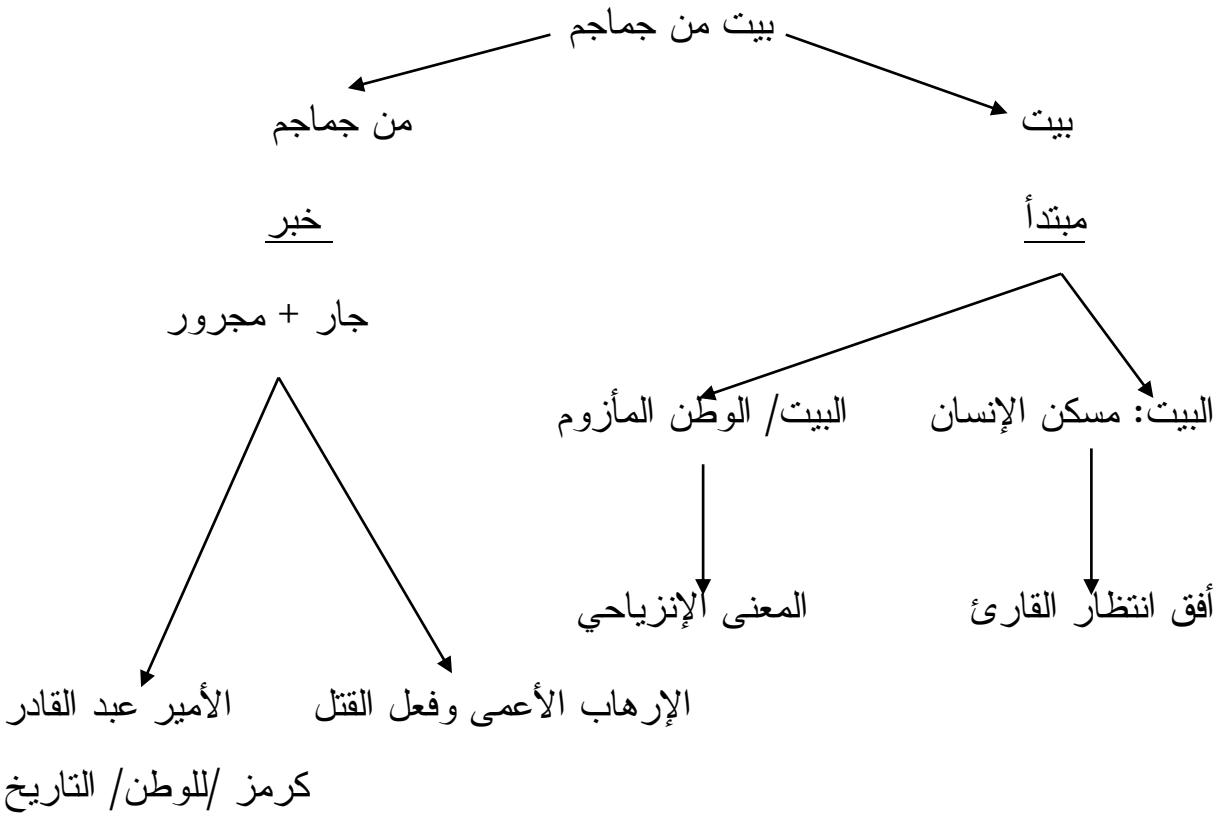
لا يمكن أن نتصور هذه الجمجمة إلا رمزا وإحالة واضحة للأمير عبد القادر الذي يبدو أن الروائية قد بعثته من مرقده كاشفة بذلك عن ضراوة الإرهاب في جزائر التسعينات الذي طال حتى مقدسات الجزائر، وقد أبانت الروائية ذلك في احد فصول الرواية ببراعة على لسان الجمجمة نفسها الأمير عبد القادر/ الوطن " البلاد التي لا تعرف كيف تحافظ على جماجمها هي بلاد ملعونة "[2].

ــ بيت من جماجم... المستوى النحوي:

" بيت من جماجم" عنوان انزياحي بشكل مذهل، يكسر أفق انتظار القارئ وهو تركيب مكوّن من مسند ومسند إليه وركنا الإسناد منزاحان جماليا ودلاليا على النحو التالي:

[1] المصدر نفسه: ص22.

[2] المصدر السابق: ص28.



إن " بيت من جماجم " عنوان طامح نحو المختلف، ومنشد لانحرافية اللغة الشعرية، الرافضة للمتفق عليه في النظام اللغوي العام.

إنه رؤيا خاصة بالذات المبدعة، وقراءة جديدة لجزائر الأزمة ببراعة، طافح بالشعرية التي كان سيفتقدها لو استغنت عنه الروائية مستبدلة إياه بالعنوان الأصلي لعملها " من يتكلم باسم الوطن"[1]، لما فيه من تقريرية، وصراحة مكشوفة، وقد تمّ تكييف العنوان الجديد الذي اختارته لروايتها "بيت من جماجم" بعد أن استقر رأيها عليه، وهو أمر وارد فتغيير العنوان سلطة يبد المبدع وكذلك الناشر وهو أمر تتحكم فيه اكراهات مجتمعية (سياسية، دينية وحتى أخلاقية)

[1] في حوار مع الروائية أطلعتنا على هذا العنوان الذي اختارته كعنوان مبدئي لمدونتها الروائية.

وأخرى جمالية (جمالية تلقي العنوان) وثالثة تجارية إشهارية (إغراء القارئ من أجل اقتناء الكتاب/ الرواية)، فنجيب محفوظ مثلا لم تنشر روايته "القاهرة الجديدة "إلاّ بعد أن اضطر إلى قبوله إذ كان العنوان الأصلي لها " فضيحة في القاهرة" ومنع خروج الرواية بهذا العنوان لأسباب سياسية وأخلاقية ذلك أن العنوان الجديد أقل تأثيرا على البعد الفضائحي"[1].

أما "واسيني الأعرج" فشأنه شأن الروائية " زاغز شهرزاد" لم يجبر مثل " نجيب محفوظ" على تغيير عنوان روايته، وإنما اقترح عليه الأمر من الناشر واقتنع به،" عندما ترجمت روايته "سيدة المقام" إلى الفرنسية احتار كل من المؤلف والمترجم في اختيار العنوان المناسب إلى أن اهتديا في الأخير إلى عنوان le Sung de la vierge (دم العذراء)، وأخذ واسيني الأعرج بهذا العنوان حتى تمنى أن يغير العنوان العربي (سيدة المقام) لأنه فعلا دال على حد تعبيره، فالشخصية الرئيسية اسمها مريم، وهي فعلا أفتضت بكارتها من طرف ذلك العنهجي فقط لأنه انتزع وثيقة زواج منها عنوة، لهذا أدّى العنوان وظيفته بامتياز إنه يتناغم مع النص تناغما عجيبا وقد أعجب بهذا العنوان كل من سمعه، حتى أن بعضهم طلب مني أن اكتب رواية أخرى وأطلق عليها هذا الاسم (دم العذراء)[2].

[1] انظر: – عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص55.

– محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الأمان، الرباط، ط2، 1988، ص106.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص21، نقلا عن: واسيني الأعرج: " مع دون كيشوت الرواية الجزائرية "حاوره: كمال الرياحي، في:"كتاب عمان (1): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة (بدون تاريخ النشر).

ففي الحين الذي يصر فيه بعض النقاد على أن اختيار العنوان هو جزء من الوظيفة الإبداعية للشاعر وحده، كما هو شأن " عبد المالك مرتاض*" يرى بعضهم وهو الأمر الواقع أنه في أحايين كثيرة يكون باقتراح من الناشر أو المقربين في سياق ما يسمى بالصداقة الإبداعية " ومن ثمة " فالعنوان لا يوضع دائما من طرف المؤلف بل قد يمر بأكثر من مصفاة تساهم في تعديله جزئيا (وهو الشائع) أو تغييره كليا (وهو النادر في الرواية العربية)[1].

ويقول " جنيت" في كتابة " عتبات ": ليس المرسل (للعنوان) هو بالضرورة المنتج الفعلي له لقد صادفنا حالة يكون فيها الناشر هو المسؤول عن بث العنوان أو يكون المحيط الدائر بالناظم هو الذي يقوم بهذا الدور، هذه الحالة الأخيرة لا تعنينا إلاّ حينما تكون موضوع إشارة من لدن المؤلف، إشارة تصبح بالضرورة نصا موازيا، غير أن هذا المعطي لا يعفي المؤلف من المسؤولية القانونية والتداولية في بث العنوان "[2].

والأمثلة كثيرة * في أدبنا العربي والروائي منه وأعتقد أن ما حدث مع رواية " بيت من جماجم " في مسألة تغيير العنوان يرجع إلى:

---

* أنظر: عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات ص 324 وما بعدها.

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص62.

[2] Genette (Gérard) – seuilS – paris ed seuil .1987 .p71.

* نذكر في هذا السياق:

- رواية" الخبز الحافي" للروائي المغربي" محمد شكري"، وقد اقترحه عليه الروائي" الطاهر بن جلون"، في حين كان عنوانها الأصلي "إعدام الجوع ".
- رواية" وداعا حمورابي " للروائية التونسية " مسعودة أبوبكر"، وقد اقترحه عليها الناشر في حين كان العنوان الأصلي لروايتها " لعنة الكمأ ".
- رواية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، حيث اقترحه عليه الروائي" عبد الرحمان منيف"، في حين كان عنوانها الأصلي " مدار الشرق".

– وعي المؤلفة واقتناعها بأن العنوان الجديد أكثر جمالية وشعرية وهو أمر على قدر من الأهمية في عملية التلقي باعتبار العنوان موجها لعملية القراءة.

– وعي المؤلفة بالوظيفة الإشهارية للعنوان في عملية تسويق الرواية/ العمل الأدبي.

لهذا يبدو " بيت من جماجم " – كغيره – من عناوين روايات الأزمة يحتاج إلى كثير من التأويل والقراءة المعمقة والذكاء – إن شئنا – فمن غير الممكن تجاوزها إلى المتن مباشرة فلم تعد مجرد عنوان مفتاح (titre clé) بل باتت " عتبات مفخخة وسميكة يتعذر تفكيكها أحيانا دون الرجوع إلى مجموعة من الإحالات والمرجعيات المختلفة ، فهناك لبس جميل علينا أن نتعامل معه بخلفية جمالية وفنية "[1].

وقد رأينا كيف انزاح البيت في عنوان الرواية – عن معناه التقليدي الدفء والراحة والأمان وكيف أضحى رمزا للوطن المأزوم الذي يئن من ويلات الإرهاب الأعمى الذي عبرت عنه لفظة (الجماجم) بكل براعة.

كما نجد انزياحات جميلة في المتن لا تخرج عن الأفق الذي حدده العنوان كما الحال في هذا المقطع الذي اتخذت فيه الروائية اللغة الشعرية الانزياحية مطية لها. فكانت خير مترجم للرؤية السوداوية المتشائمة للوطن الذي انهزم سلفا على أيدي أبنائه فكانت تلك هي المفارقة بامتياز.

[1] سعيد بوطاجين: " فشل عنوان الكتاب قد يؤثر على النص"، (حاوره: بشير مفتي)، جريدة القدس العربي، 22/ 2006/08، ص11.

"فسميرة" التي هالها ما يحدث حولها في البيت/ الوطن، بعد أن عرفت أن الغابات أحرقت والأوضاع قد صارت خطيرة " كل يوم سقوط قتلى، اعتقالات، سرقة، انتهاك أعراض فتيات، حرق الحافلات... أصبح الخروج من البلدة صعبًا... احترق داخلي ما تبقى من صبر"[1]، راحت تختصر كل هذه الأزمات والمآسي المباشرة الصريحة بلغة شفافة وانزياح أسلوبي جميل في محاورة تخيلتها تقول:

- مكانش " الوطن "؟
- إنه في المطبعة..
- و " الشعب "؟؟
- لن يجيء في الموعد؟؟
- و" الحرية "؟
- تطرق أبواب الشوارع

علّها تصل بعد لحظات.

- و" الصباح "؟
- لم يستيقظ اليوم من غفوته
- و" مساء الجزائر"؟
- نسي التثاؤب على برج الريح.

فعاد إليه كي لا يضيع.

و " الحقيقة "؟

[1] شهرزاد زاغز: بيت من جماجم، ص31.

- واقعة تحت ضائقة مالية تشتكي وقعها المرّ على النفوس
- و " النصر "؟؟
- عائد مع أوّل هزيمة.

على جبهة القتال.

- و " المجاهد "
- يكسر حجرة الملح.
- ليعد ما تبقى في قاعها من موارد
- و " الجمهورية "؟
- سقطت في لعبة التفرج على الجسور.

فتمرّد الجند عليها"[1].

- فهل ما تتحدث عنه " سميرة " البطلة، - الوطن، الشعب، الحرية، الصباح، مساء الجزائر، الحقيقة، النصر، المجاهد، الجمهورية - هي عناوين الجرائد التي كانت تتصفحها يوميا، أم تُراها مفارقة جميلة، و لعبة بالكلمات أمْ هو التمويه المقصود فكل المعاني، والقيم انزاحت عن معانيها الأصليـــة، وخلعت لباس عفتها، وجمالها و قدسيتها في جزائر التسعينات لتلبس ثوبا لا يليق بها كاشفـــا عيوبها وانكساراتها، وهزائمها؛ فالوطن بات قرين الغياب أو الموت والحرية والحقيقة مغيّبتان والصبـــاح والنصر بعيدان والشعب والمجاهد متخاذلان، والمساء مخيم على الأجواء ضائع مضيِّع لكل شـــيء.

[1] المصدر السابق: ص31- 32.

المطلب الثالث: " أرخبيل الذباب"* عنوان التساؤل و الغموض**

إذا كان الإجماع عند أهل النقد و الدرس أن العنوان عتبة ضرورية لقراءة النص الروائي و دال عليه و شارح و مفسِّرٌ له، لا يمكن تجاوزه بأي حال من الأحوال، فالأمر كله مختلف في "أرخبيل الذباب" لِمَا وُسم به عنوانها من غموض وتساؤل فهو لا يخلو من الجدل والرَّيْبَةِ حول بنيته التركيبية، وفي الحالة هذه نقرُّ أن العنوان – في بعض حالاته – لا يمكن أنْ يكتسب معناه بمنأى عن قراءة الرواية برمتها ليصبح هو نفسه محل وصف و تفسير وتأويل من النص الروائي نفسه " فهو في كل الأحوال (مفسِّرٌ) للرواية و (مفسَّرٌ) بها في آنٍ مَعًا "[1].

وهنا لا مناص من الاستعانة بالوظيفة التعليقية للعنوان التي تستمد وجودها من داخل المتن الروائي عاملة على استحضار القارئ إلى جو النّص.

لذا لابدّ من التأويل كي لا يظل العنوان ممتنعا عن الفهم الكلي غامضا ضبابيا فهو– والحال هذه– عامل استثارة لذهن المتلقي " فيهيِّج فيه مجموعة

* صدرت رواية "أرخبيل الذباب" للروائي "بشير مفتي" عن منشورات الاختلاف سنة 2000، وهي تقع في 143 صفحة.

** إن الغموض في الكتابة السردية يختلف عن الغموض في الشعر، فالغموض الشعري مرتبط باستعمال اللغة الرمزية والجنوح بها إلى الاستعارة والنهل من حياض شديدة الخصوصية قد يبعد إدراكها الإدراك الحقيقي أو السليم حتى بالاعتماد على المعينات اللغوية والقرائن اللفظية، لكن الغموض السردي مرتبط بطرائق صوغ القصة وتكمن خلفه قصدية الكاتب و قصدية الكتابة فالكاتب يرجئ عادة الإعلان عن النتائج لأن الكتابة هي القدرة على الإبطاء، والقدرة على الإخفاء، والكتابة التشويقية لا تشد إليها القاريء إلاّ عبر هذه التقنيات الشائعة في الكتابة السردية، انظر: محمد معتصم، بنية السرد العربي، ص63.

[1] عبد المالك اشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص155.

إشكالات لا نجد لها إجابات إلاَّ بعد الاحتكام والرجوع إلى النّص، حيث يظل المعنى رهين الوحدات النصية "[1].

أولا: " أرخبيل الذباب"... المستوى المعجمي

يتشكل هذا العنوان من وحدتين معجميتين منسجمتين ومختلفتين دلاليا، فالأرخبيل مجموعة جزر، في الأغلب يحيط بها الماء من كل مكان، لذلك هي عرضة لغضب الطبيعة (غرق، زلازل...) فإذن: هي أرض غير ثابتة ولا مستقرة تحيل على حيّز مكاني/ جغرافي.

أما الذباب: فهي (جمع) مفرده ذبابة تحيل على حشرات حقيرة غير مرغوب فيها، لا قيمة لها، تثير فينا الإزعاج والتأفف من وجودها، من أسمائها: البعوض وقد وردت في القرآن الكريم كدلالة على التحقير وعدم الأهمية والقيمة عندما شبه الله تعالى الحياة الدنيا بهذه الحشرة الوضيعة لما يجمعهما من صغر و وضاعة.

" إنَّ اللَّهَ لا يَستَحِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الحَقُّ مَنْ رَبِّهِمْ وَ أَمَّا الّذينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلاً يُضِلُّ بِهِ كَثِيرَا وَ يَهْدِي بِهِ كَثِيرَا وَ مَا يُضِلُّ بِهِ إلاّ الفَاسِقِينَ"[1].

وفي الحديث الشريف: " إنّ مَثَلَ الحياةِ الدنيا عند الله كجناح بعوضة "

[1] كمال بن عطية: العتبات في الخطاب الروائي، ص87، نقلا عن: محمد بن عبد الرحمان الميار كفوري: تحفة الاحودي، تحقيق: صدقي جميل ومحمد العطار، دار الفكر، ج1، 1995، بيروت، لبنان، ص422، ،.

[1] سورة البقرة: الآية26.

ثانيا: " أرخبيل الذباب "... المستوى النحوي

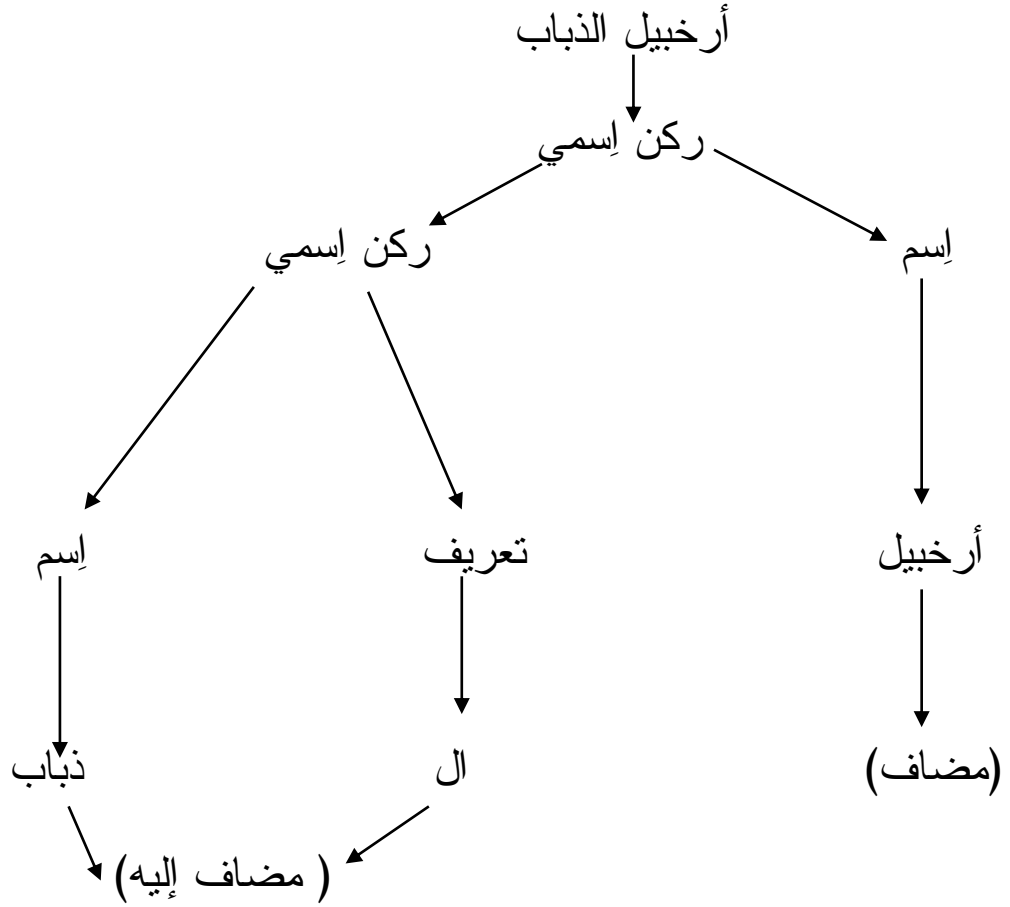
جاء العنوان " أرخبيل الذباب " مركبا تركيبًا إضافيا (مضاف ومضاف إليه) فاكتسب الأرخبيل التخصيص بالذباب، وعلاقة الإضافة هذه تجعل من المضاف والمضاف إليه وحدة منسجمة رغم الاختلاف على المستوى المعجمي ولهذه الوحدة أبعاد دِلالتهِ يطلق عليها المركبات: (الركن الاِسمي)

(ركن اِسمي ←——— اِسم+ ركن اِسمي)

" وتجيز اللغة العربية تكرار الإضافات إلى ما لا نهاية له، بالرغم من أنَّ تحقيق هذا السلوك اللفظي قد يمتنع في الواقع على الناطق العربي لموانع خارجية متعلقة بالذاكرة والانتباه "[2].

[2] أنظر: كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي، ص53.

سنبين هذا الكلام في الشكل التالي:



ثالثا:" أرخبيل الذباب "... المستوى الدلالي

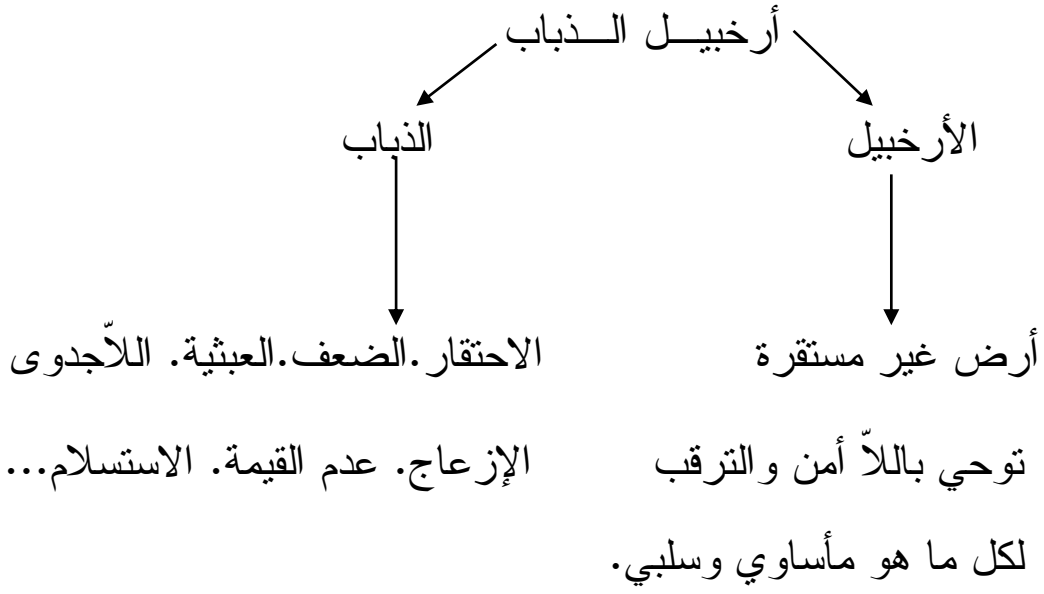
يتراوح هذا العنوان بين دلالتين مختلفتين قريبة غير مقصودة وهي التي شرحناها في المستوى المعجمي وبعيدة غامضة هي المقصودة وبقراءة للعنوان (أرخبيل الذباب) باعتباره " بنية مستقلة تشير إلى دلالات أولية "[1].

إذ "يلتقي أفق القارئ بأفق النص، القارئ يقرأ بفهمه وبأطره المرجعية، ولكن ما يقرؤه هو بناء له عناصره ودقائقه وعلاقاته التي تحكمها آفاق الزمن

[1] ناصر يعقوبي: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 1970– 2000، ص138.

الذي كتب فيه، القراءة إذنا موثوقة بالنص، كل قراءة هي محض تأويل (...) والأفق هو مجال الرؤية الذي يشتمل على كل ما يمكننا رؤيته من منظورنا الخاص، هو مقولات الفهم المتاحة لنا، والتي نرى بها وبقدرها ولا نملك أن نرى أبعد منها وللنص نفسه، بما هو بنية رمزية قصدية"[1].

في ظل هذا التحليل يمكن أن نقرأ (أرخبيل الذباب) قراءة تأويلية جديدة، قد تخلق في ذهن القارئ انطباع سلبي، جرّاء معرفتنا لطبيعة الأرخبيل غير المستقرة التي تعد بالهزّات والزلازل والغرق فلو كان العنوان مثلا: (أرض الذباب) لأبعدنا عدم الاستقرار واللاّ أمان لما تحمله الأرض من معاني: الثبات والحياة، لكن يبدو أن المبدع، الروائي قصد المعنيين المعجميين المذكورين فضلا عمّا تُوحي به لفظة الذباب من حقارة و ضعف وإزعاج، واستحضارا للمعاني الموجودة التي وظّفها سارتر في روايته "الذباب" كاللاّ جدوى والعبثية لنحصل على التالي:



[1] عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص19.

ولأننا ننأى بأنفسنا وبالقارئ الطامح للرقي بالفن الروائي عن هذه الهنة ونعني القراءة السطحية للعنوان بمنأى عن المتن الذي نرى أنه مفسِّر للعنوان فمن الإحالات التي تشرح هذا العنوان نجد في أحد فصول الرواية:

قول (س) وهو الشخصية البطلة مثقف وروائي، تكون نهايته الانتحار لإحباطات كثيرة يتعرض لها- من طرف السلطة التي تهمشه وتفرغه من قيمته، ومن الجماعات الإسلاموية التي تهدده وتترصّد به – ومن نادية المرأة التي أحبها عندما تختفي من حياته دونما أمل في عودتهـــا: "... أمَّا أنا فبقيت أفكر في وضعي هذا محاولا تفكيك أوهامي إذْ حتَّى الآن ما يزال الخوف قابعًا، في مكانه وأنا مستسلم له مثل الذبابة، التي تقع في مصيدة العنكبوت، حيث من البداية تكتشف استحالة النجاة (.....) مع أول التفاتة إلى الخلف ترى الذبابة جسدها في الأرض، وقد تحول إلى هيكل عظمي هرم والنور يختفي وتغلق السماء ثقبها ذاك الذي انفتح ليحملها إلى عالم آخر"[1].

إنّ استسلام الذبابة ويأسها ثم تلاشيها وهلاكها إنما هو في الحقيقة جملة تلك المعاني السلبية وغيرها، التي يعاني منها (س) وغيره من المثقفين في جزائر التسعينات.

وفي موقع آخر يتساءل "... هل هو الخوف من الموت الذي زلزل كيان المرء فيحوّله إلى بعوضة "[2].

[1] بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص18.

[2] المصدر نفسه: ص8.

وبلغة ساخرة مليئة بالاستهزاء من الأوضاع التي آلت إليها الجزائر لأنها تمنعت عن التفسير أو حتى الفهم نجد "البرّاني" والد نادية الحقيقي وصديق (س) يقول:

" نحن الحشرات يجب أنْ نداس كي يعيش السادة "[1]، ويصفه (س) " كان البراني عاجزا عن تفسير الحوادث وكلما جلست معه في بار " الديكي " يتحول أمام نفسه إلى ذبابة. حشرة ... يمكن قتلها بسهولة "[2].

وفي حوار آخر بين (س) وحبيبته (نادية) التي ربّيت في كنف زوج أمها المسؤول الكبير في جهاز الدولة، الذي كان رمزًا لأولئك الذين يستغلون النفوذ والسلطة فأسهموا بشكل واضح في إدخال البلاد في حلقة الحرب الأهلية غير المعلنة – تقول عنه (نادية) مخاطبة (س): " كلنا ذباب بالنسبة لهم يتركون لنا الفتات فقط لنقاتل من أجله "[3].

وعن الوطن الذي فقد استقراره ويعاني الحرب كما سمّاها (س) يقول:

" إنَّ المأساة تكمن هنا بالضبط، في جيل ينهض وسط العتمة ويموت في الخراب"[4].

وفي موقع آخر" هذا البلد مثل القطة التي تأكل أولادها "[5]. "كيف أن الموت هذا اللغز الأبدي صار أليفا ومؤلما للغاية "[6].

---

[1] المصدر السابق: ص82.

[2] المصدر نفسه: ص82.

[3] المصدر نفسه: ص95.

[4] المصدر نفسه: ص82.

[5] المصدر نفسه: ص82.

[6] المصدر نفسه: ص82.

ومن المفارقة البديعة أن تكون "أرخبيل الذباب" هي نفسها " رواية كتبها (س) الشخصية البطلة صوّر فيها مأساة الوطن المأزوم، ومحنة المثقف في العشرية السوداء، وهو أسلوب يطلق عليه النقاد الميتاسرد، وهو من سمات الكتابة الروائية الجديدة بمعنى أن يجعل السرد من نفسه موضوع حَكْيه، أي حكي الحكي ورواية الرواية، يقول (س) الشخصية الفاعلة التي تشرع في كتابة نص روائي وهو النص الذي سيكون جزءً هاما من متن العمل و موضوعه لنكون في الأخير أمام الخطاب الميتا- سردي التالي "... كما كتبت في رسالة طويلة هي خلاصة هذه الأوراق المحبرة عن أرض سميتها " أرخبيل الذباب"[1]، التي يتكفل صديقه " محفوظ " بنشرها على نفقته بعد انتحاره، فتمسي كتابة الميتاسرد أو كتابة الذات مخرجا حقيقيا و وحيدا لعودة الروح للمثقف المنزوي والمأزوم.

وفي مكان آخر من الرواية يقول مخاطبا صديقه محفوظ:

- "هذه الرواية جزء من التاريخ الكلّي للمأساة
- بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية
- أقصد أنك تكتب في المأساة دائما.
- نعم بالتأكيد أنا كاتب مأساوي..
- هل هو الجرح إذن؟.
- الجرح... نعم... نعم... الجرح "[2].

[1] المصدر السابق: ص11.

[2] المصدر نفسه: ص15.

إن هذه الإيضاحات التي وردت في المتن قد فسّرت بشكل واضح عتبة العنوان ضف إلى ذلك الإهداء* الذي مكّن لهذا التفسير والشرح فالمأساة والتيه والجرح معانٍ سلبية يُعاني منها المثقف/ الفرد الجزائري الذي رمزت له مفردة (الذباب) بينما رمز للوطن الجريح المفجوع (بالأرخبيل) ولولا هذه الإضاءات/ الإنزياحات لبقي العنوان عقيما، يلفه الغموض ويحيط به التساؤل من كل جانب.

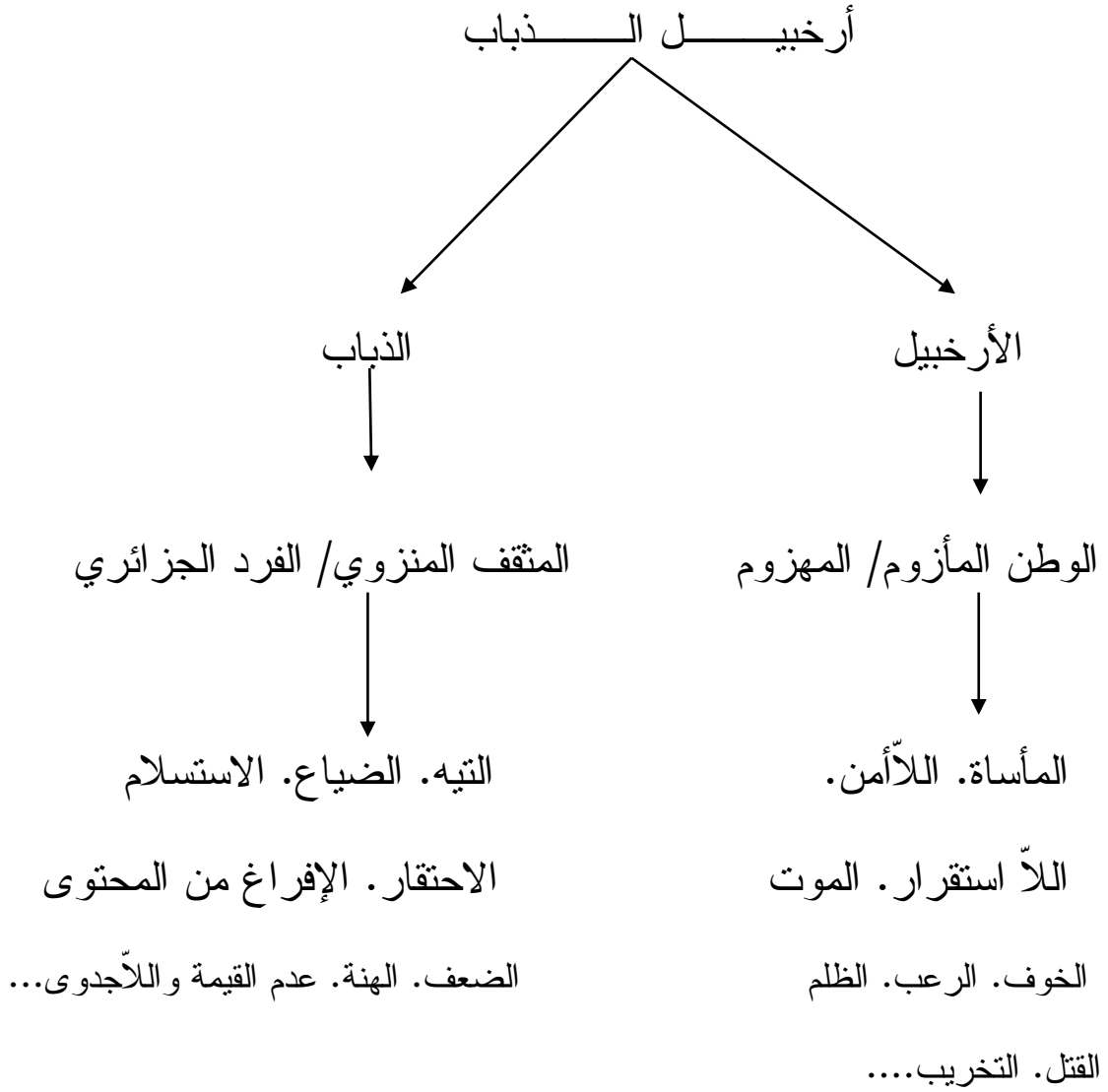
فكلا اللفظتين الأرخبيل/ الذباب ضرب من الترميز، قد انزاحتا عن معناهما الأصلي لتستحيلا رمزا وإيحاء لمأساة الوطن المأزوم.

لذلك أورد " آلان روب جرييه " في كتابه (نحو رواية جديدة) قوله:" كتابة الرواية لا يمكن أنْ تكون كتابة بريئة "[1].

* جاء الإهداء متمثلا في عبارة لـــ: (مارتن هيدجر) التالية:" الإنسان يتيه إنه لا يسقط في التيه في لحظة معينة، إنه لا يتحرك إلَّا في التيه لأنه ينغلق وهو ينفتح وبذلك يجد نفسه دومًا في التيه"، الرواية، صفحة الإهداء. وهو ما يفسر اختيار الكاتب لاسم الشخصية المثقفة في الرواية (س) التي توحي بالتيه والسؤال دونما إجابة

[1] أنظر: عادل ضرعام: في السرد الروائي، ص65.

وسنبين القراءة التأويلية/ الجديدة للعنوان في النقاط التالية:



فالمأساة مهيمنة على أجواء الرواية* / الوطن: أرضا وناسًا.

المطلب الرابع: " ذاكرة الماء" شعرية العنوان أم غرابة الإسناد

أما عنوانا مثل "ذاكرة الماء"[1]، فهو عنوان يثير القلق لما أشتمل عليه من خرق دلالي يتطلب التوغل في أغوار النص فيصبح هذا الأخير شارحا للعنوان وليس العكس، إذ تفرض " الوظيفة الواصفة الشارحة نفسها فتبادل الأدوار هذا يستفز القارئ إلى أبعد حد ويُحدث حالة من الحيرة ويشوش فكره فأول ما يستوقفنا في هذا العنوان جمعه لكلمتين قد يستعصي الجمع بينهما دلاليا ففي حين تقترن الأولى بالذهن (الفكر)، وهي غالبا حاملة لمعنى الماضي الممزق، والألم في الغالب"[2] ترتبط الثانية (بالحس)، الذي لا يمكن الاستغناء عنه (فالماء) هنا معادل لذلك التمزق أو الألم الذي حفلت به الذاكرة، لكن مهلا؛ هل يمتلك الماء ذاكرة أصلا؟ لا مناص هنا من عملية التأويل لأجل فك شفرات

---

* تنتهي الرواية نهاية مأساوية مفجعة لكنها تبقى مفتوحة فــ:

(س) الكاتب الروائي (بطل الرواية) يموت منتحرا، لكنه مثل موت الرمز، موت الحلم، موت الرؤية الواعية للمثقف/ للوطن.

(سمير) صديق (س) الرسام يموت بأيدي الغدر.

(مصطفى) صديق (س) يهاجر دون رجعة.

(ناديا) تختفي دون أن يُعلم لها مكان.

(محفوظ) يتخلى عن أحلامه ويعود منكسرا إلى أهله.

(محمود البراني) والد (نادية) تحرق مكتبته فيهيم إلى الصحراء يائسا من كل شيء.

أمَّا الوطن: فيبقى كأرخبيل لا يعرف الاستقرار أو الهدوء إنه وطن مهزوم " كان كل شيء يتهدم تحت وقع الرصاص والمجازر والدم الذي يسيل كالوديان فوق السهول الخضراء والجرداء، معلنا نشيد القيامة النهائي (....) لا أحد كان يتنبأ بالحوادث الشنيعة التي غمرت البلد بكامله من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب "، الرواية، ص143.

[1] صدرت رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج عن دار الجمل ألمانيا، سنة 1997.

[2] أنظر: حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر2012، ص50.

هذا العنوان الذي يبدو أنه يروم إرباك القارئ، ويوحي بالتوتر الحاد بين محفل الإنتاج ومحفل التلقي.

لا ينقطع القارئ يبحث في/ عن إحالات هذا العنوان وإيحاءاته لغموضه والتباسه" فإذا كان العنوان في الأعمال الروائية التقليدية يزداد وضوحا كلما توغلنا في قراءة العمل"[1].

فإن عنوان مثل "ذاكرة الماء" يزداد التباسا لغرابة الإسناد بأقوى العبارات الشعرية، فلو جعلنا المسند " الذاكرة " مسندا إليه وجعلنا المسند إليه (الماء) مسندا لما حصلت الدهشة و حالة القلق والالتباس التي صنعها الإسناد الفعلي للعنوان لأن (ماء الذاكرة) تركيب يتقبله الوعي ويقبله الإدراك فالاستعمال العربي تدرج عليه كقولنا (ماء الوجه) أو (ماء السماء) أو (ماء الأرض)، (ماء النار) وغيرها من الاستعمالات وهو في كل الحالات تركيب مبتذل لا يخدم النص نهائيا لأن هذا الحيز (الماء) حاضر بصورة قوية على مستوى العنوان/ النص.

[1] العلمي الدريوش: بلاغة تكثيف المكان في روايتي "الجنازة" و"عين الفرس"، مقال منشور ضمن مجلة بلاغات: مجلة متخصصة في تحليل الخطاب، تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير، المغرب، بلاغة الرواية شتاء، 2009، العدد الأول، ص121.

فإذا كانت صيغة العنوان الاسنادية (ذاكرة الماء) هي المصيدة التي نصبها واسيني الأعرج للقارئ فإن المسند إليه/ الماء هو الحَبُّ الذي أحسن نثره عليها ليمارس فعل الغواية والإغراء لهذه الفريسة التي باتت ذكية لا تنخدع بسهولة *.

ولعل هذا الأمر الأخير وراء اهتمام واسيني الأعرج بالعناوين التحتية التي أضحت سندا ومتكأ لعناوينه الأصلية** " فما خفي من العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم "[1].

* شهد النصف الثاني من القرن العشرين تحولا حادا في منطلقات النقد واتجاهاته استنادا إلى تحول الاهتمام بين ثلاثي العملية الإبداعية (المبدع النص، المتلقي) فبعد أن كان المبدع حجر الزاوية أعطت المناهج الحديثة كالتفكيكية، الدور الأهم للقارئ فأقرت بتعدد دلالات النص وتعدد القراء و في عقد السبعينات ازدهرت النظريات التواصلية التي منحت القارئ سلطة تأويل النص من خلال فعل القراءة العميقة وقد ميز (تودوروف) بين ثلاثة مستويات للقراءة (...) القراءة الشارحة التي لا تتعدى كونها تفسيرا للظاهر من النص وهناك القراءة الاسقاطية التي تحاول فهم النص وفق معطيات خارجية (نفسية، اجتماعية، تاريخية) وقراءة شعرية تعتمد على النص ذاته وتسعى إلى تجاوز الظاهر وكشف باطن النص وفك شفراته للوصول إلى ما لم يقله. كما ميزت المناهج النقدية القائلة بسلطة القاريء بين أنماط عدة من القراء مثل: القاريء المثالي، القاريء المعاصر، القاريء الجامع، القاريء المستهدف، القاريء المخبر، القاريء الفعلي، القاريء الضمني.

انظر: الدكتور أحمد العداوني: بداية النص الروائي، ص63– 64– 65 – 66.

انظر: جان ستاروبينسكي وآخرون: في نظرية التلقي، ص63–64.

** تميزت بعض أعمال واسيني الأعرج الروائية بظاهرة استحضار العناوين التحتية بكثرة مثال ذلك فضلا على الرواية موضوع الدرس:

–البوابة الزرقاء أو (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) 1980.

–فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أو (رمل الماية) 1990.

–سيدة المقام أو (مرثيات اليوم الحزين) 1995.

–حارسة الظلال أو (دون كيشوت في الجزائر) 1999.

–ذاكرة الماء أو (محنة الجنون العاري)1997. أنظر: عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص80.

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص80.

رغم أن الكثير من النقاد يرون فيها ظاهرة سلبية كونها تثقل النص ومن الغريب أن يكون واسيني الأعرج واحدا منهم فهو يصرِّح بهذا في أكثر من مناسبة:

"... لهذا تجد عندي هذه الثنائية في العناوين رغم أني في عمقي لا أحبذها وحاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحدّ منها لأنني اكتشفت بأنها بقدر ما هي مفيدة فهي مربكة ومثقلة للنص لأن العنوان جعل أولا ليحفظ، فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا ويبقى في الذاكرة "[1].

غير أننا في هذه الرواية بالذات " ذاكرة الماء" لا نكاد نحظى بالإفادة التي تحدث عنها الروائي المبدع ففي الصفحة الثانية راح يضيف العنوان التحتي ذاكرة الماء/ محنة الجنون العاري الذي ساهم في زيادة الالتباس وتأجيج حالة القلق لولا لفظة (محنة) التي يبدو أنها تحيل مباشرة إلى المحنة الوطنية لاسيما بعد قراءة النص التوجيهي، ومحاولة تفسير لوحة الغلاف.

أولا: علاقة العنوان بالنص التوجيهي

بعد الإهداء إلى " يمّا ميزار، زينب، باسم ريما " يثبت الروائي قوله التالي " لاشيء في هذا الأفق سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد "[2]، يحيل هذا التوجيهي على المتن الروائي وستشكل بعد ذلك – بعد القراءة التامة للرواية – موضوعة أساسية من موضوعات الرواية، فنجد لها حضور قوي في مواقع عديدة من المتن،" كل شيء صار بعيدا في هذه المدينة الاّ الموت، لقد دخل الذاكرة، وكأس القهوة وأعماق الحبر الذي نكتب به أشواقنا وأحزاننا وأفراحنا

[1] المرجع السابق: ص80.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، صفحة الإهداء.

الممنوعة" "[1]، وفي فصل آخر من الرواية نجد " لا يمكن أن ينتهي هذا الوطن، بهذه الفظاعة؟ ! لا بد أن يوجد ناس طيبون ويجب أن ننحتهم من حجر إذا لم يكونوا موجودين. ثم أسمع حزنا داخليا ينهمر كشتاء حل قبل وقته. روح يا ولد الناس، روح، الله يسهل عليك. روح، ما بقى في هذه البلاد لا خير ولا باس. روح. ارفد حزامك وغادر نهائيا إلى أين أنت ذاهب؟ صوب أي ماء؟ وأي ريح ساخنة؟ وأي فراغ؟ وأية قيامة؟ مازلت صغيرا على دنيا شاخت قبل أن تكبر. ارحل. اجري ولا تلتفت وراءك نهائيا "[2].

وفي فصل ثالث نقرأ: " في كل خطوة نخطوها نترقب مفاجآت الوجوه الغامضة التي تغلق الطرقات وتسد كل الممرات متنكرى في أزياء عسكرية للجيش الوطني أو في ألبسة الدرك الخضراء أتساءل في صمت وتلقائية وخوف ضامر كيف ستواجه الموقف؟ وراء أي سيناريو ستختبيء هل ستتوقف أصلا عندما سيخرجون من وراء شجرة؟ تتساءل ربما كانوا دورية حقيقية؟ وإذا توقفت وكانوا غير ذلك؟ يقتربون منك بهدوء ثم ينحنون قليلا يحيونك يتأملون داخل السيارة يمسحونها بعيونهم ثم يطلبون منك أوراقك والبطاقة الوطنية القديمة التي كتب فيها بجانب المهنة: طالب يمكنك بهذه المهنة أن تموه قليلا مع أنك لو خيرت لقدمت لهم بطاقة كتب فيها: نجار لا يتعـــامل إلا مع الخشـــب أو بكل بساطة بدون مهنة، هذا أفضل، بقدر ما تثبت أمنيتك فأنت في مأمن

[1] المصدر السابق: ص 325.

[2] المصدر نفسه: ص312.

مطلق (..) ماذا تفعل كيف تواجه قتله مدججين بالموت والخراب؟ تحسس جسدك، رقبتك، ثم تغمغم بيأس– أوف فليفعلوا ما يشاؤون[1].

وفي فصل آخر نجد مقاربة بين ماضي بعض الشعوب العربية وبين أزمة الجزائـــر التسعينية " في الماضي القريب كنا نتحدث بشوق وحزن عن أصدقائنا الفلسطينيين الذين سرق منهم وطنهم وحقهم في الحياة. لقد جاؤوهم بربع وطن وهو وطن على الأقل، كنا نتحدّث عن أصدقائنا العراقيين الذين تشردوا قبل الحرب ودمرت أشواقهم وأحلامهم ها هم اليوم، من مات قهرا مات من رجع إلى وطنه بعد الإعفاءات الوهمية رجع لينتحر هناك بعد أن نخرته سنوات المنفى (...) لكن اليوم يبدو أن كل الجبهات صمتت ونسينا الجميع في زحمة الأحداث المتسارعة عندما جاء دورنا في المأساة، وجدنا أنفسنا وحيدين معزولين مقتولين في دواخلنا "[2]، فلا يتعلق الأمر بالرعب والخوف والمحنة والجنون التي تعيشها الذات الساردة فقط، بل بوطن لم يبق منه إلاّ الرماد أو فعل الكتابة كهروب، أو ملجأ مما يحدث.

ثانيا: علاقة العنوان بلوحة الغلاف

تكاد تكون الصورة على لوحة الغلاف في السنوات الأخيرة ضرورة إبداعية لكل عمل روائي فالرسم أضحى " كتابة بالألوان"[3] قد تحمل خطابا مهما يضفي أبعادا دلالية للعنوان/ النص فلا يمكن والحال هذه التنكر للصورة على غلاف الرواية، فبمجرد النظر إليها قد يتنبأ القارئ بمفاتيح النص المغلقة وربما

[1] المصدر السابق: ص295–296.

[2] المصدر نفسه: ص260–261.

[3] حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص58.

العنوان أيضا إذا كان مستعصيا على الفهم كعنوان روايتنا موضوع البحث، فـــ: " مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية ليست وليدة مادة تضمينية دالة ومعان قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير، وإنما هي أبعاد انثروبولوجية واجتماعية و فطرية إنسانية "[1]، وسياسية وإيديولوجية أيضًا.

لهذا من الضروري محاولة الربط بين العنوان ولوحة الغلاف بمعنى قراءة الصورة في ضوء العنوان " فالصورة أشبه ما تكون برسم مبهم وغامض صورة مرسومة بواسطة تشكيل خطي تقريبا خطوطه في عمومها بشكل ما وبهيئة ما لا تتبدى للملاحظ منذ الوهلة الأولى "[2].

فالرسالة البصرية التي تبعث بها لوحة الغلاف أولا: نزوع "الأعرج واسيني" إلى التميز أو خرق القاعدة إذ جعل عنوان الرواية (ذاكرة الماء) أسفل الصفحة التي يحيط بها البياض، وقدم صورة لرجل مستلق على ظهره يتأمل شيئا ما، وقد مد يديه مستسلما تبدو عليه حالة من الوهن والضعف الشديد وربما الموت، وضع قلب ينزف دمًا لعلّه حياته التي اُنتزعت من بين جنبيه فاستسلم للموت دون مقاومة، أو حراك وتحت العنوان مباشرة كفًّا تقطر دما، إنها الكف الآثمة التي نفذت جريمتها فاقتلعت قلب الرجل عنوان الحياة، وسر الوجود ولوثت بلعنة الوطن المأزوم إنها رمز للإرهاب الإسلاموي في الجزائر، وعلى يسار القلب النازف عيونا متفرقة تشاهد الجريمة في صمت مختبئة وراء خطوط عشوائية تمثل الخوف، واليأس وقلة الحيلة وغير بعيد عن العيون

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائة الصورة، الموقع: www.aljazeera.net

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص146.

المتألمة أنف كبير يحسن شم رائحة الموت، التي تملأ الأجواء و تمارس فعلها المشين دون أن تتوارى عن تلك العيون، أو تخشى لومة لائم.

ذاكرة الماء/ محنة الجنون العاري عنوان لما يحدث في جزائر التسعينات بكل وضوح فالماء الذي يساوي الحياة، " منه نخلق، وبه نحيا، وله نعيش. فلا يوجد كائن حي يستغني عن الماء الذي يقال إنه سيكون العلة الأولى في حروب المستقبل بين الأمم المتجاورة "[1]. فقد أصبح موازيا للحياة، إذ " ترتبط كل عناصر الأرض بالمياه، تنبثق منه صورة الأمومة كما يقول باشلار تلك الصور الموحية بالمنح والديمومة والخصب والعطاء "[2]، لم يعد كذلك فالماء هنا رمز للقلب المنتزع من صدر الرجل وتجريده منه وهو بذلك رمز للجزائر المأزومة إنها مفارقة بحق، فلم يعد الماء رمز للحياة والديمومة والعطاء وإنما أضحى رمزا للموت والخوف والسلب والظلم.

لقد تعددت المحن من حزن وظلم وعنف ووحدة وعزلة لما طغى الماء بكل أشكاله (البحر، ماء المطر....)، " البحر الذي خلته وسط هذا السواد منكفئا على نفسه مثل شبح معزول ومفرط في وحدته لم يبرح مكانه، رغم أن الشمس غيرت مواقعها آلاف المرات "[3].

وفي موقع آخر من الرواية، "البحر كبير وجميل، لكنه يعطي الإحساس بالعزلة والوحدة "[4]،

[1] عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص328.

[2] ياسين النصير: الرواية والمكان دراسة المكان الروائي– دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع سورية، دمشق، ط2، 2010، ص201.

[3] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص13.

[4] المصدر نفسه: ص213.

"... العزلة أحيانا تستدعي الماء "[1].

" إني أحفر هذه الذاكرة المرة، الذاكرة التي حولوها إلى رماد "[2] ،" البحر في القلب والذاكرة "[3].

إن شعرية هذا العنوان وإيديولوجيته باتت واضحة، إنها رواية أزمة تحكي كيف تتحول الحياة إلى موت والأمل إلى يأس تحكي* يوما واحدا في حياة أستاذ جامعي في العاصمة في جو يملؤه الرعب وترقب الموت في كل لحظة، بعد أن طالهُ التهديد على أيادي الإرهاب فراح يختزل مواعيده في جدول زمني محدود بالساعة والدقيقة، لذلك جاءت فصول هذه الرواية وفق هذا الجدول تقريبا حيث تبدأ من 04h.00mn وتنتهي بـــ: 17 h:58 mn كعنوان لآخر فصل فيها مشحونة بصور الهلع والقتل والاستسلام لفعل التذكر المنهك.

فبعد الشعرية في هذا العنوان تجلى في صيغة التركيب وجوهر العدول وخرق المألوف الأمر الذي أوجد الجانب الإيقاعي للعنوان وكثافة الترميز فيه فتغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية بحق.

[1] المصدر السابق: ص213.

[2] المصدر نفسه: ص149.

[3] المصدر نفسه: ص137.

* أنظر: شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص114.

المطلب الخامس: "الرماد الذي غسل الماء"[1] العنوان التهكمي الصادم

يقوم العنوان المشار إليه على تركيب دلالي غير منسجم وصادم في آن واحد على حد تعبير "بوشعيب الساوري"[2]، لأنه قلب دلالة كل من الماء والرماد إذ جعل الرماد هو الذي يغسل الماء وليس العكس، وهنا تكمن المفارقة، فإذا كان الماء رمز الطهارة والنقاء والحياة " ومظنة لمشاهد الجمال في المخيلة الإنسانية فبلقيس حين دخلت الصرح الممرّد من القوارير كشفت عن ساقيها ظنًّا منها أنَّ الرخام اللاَمع الذي كان يغطي أرضية الصرح كان ماء شفافا، فخشيت بحكم الطبيعة والطبع على ملابسها من أن تتبلل به ففعلت ما فعلت..."[3].

قد أمسى عند "جلاوجي" شيئا ملوثا يحيل على الدنس و يحتاج لفعل الغسل الذي يقوم به – في هذا المقام– الرماد الذي يبدو أنه "سلب من الماء مهمته"[4]، المتمثلة في فعل (الغسل) لكن هذا الأخير يبقى معادلا حقيقيا على التلويث والتلاشي والموت، فكل لفظ من الاثنين اللذين يتكون منهما العنوان يوحي بشيء ويحيل على شيء، بخاصة بعد قراءة النص الروائي قراءة تأويلية واعية إذ العنوان هذا بمنأى عن متنه لا يكاد يقول شيئا غير الصدمة الأولى عبر تركيبته الدلالية الخادعة لذلك يمكن أن نطمئن للقراءة التالية:

---

[1] صدرت رواية " الرماد الذي غسل الماء" للروائي "عزالدين جلاوجي" عن دار: المتون، ط1، الجزائر، 2005.

[2] أنظر: مجموعة مؤلفين: سلطان النص، دراسات في روايات عزالدين جلاوجي، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص109.

[3] عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص329.

[4] مجموعة مؤلفين: سلطان النص، ص110.

ـــ القراءة التأويلية الجديدة للعنوان:

- الماء مادام رمز للحياة والجمال والاستمرارية فإن استحضاره – لا محالة – مرتبط بشيء طاهر صاف وليكن إحالة مباشرة على زمن الأمن والأمان الذي عرفته الجزائر قبل أحداث أكتوبر المشؤوم.
- أمّا الرماد فيبقى مصدرا للتلوث المادي والمعنوي والخديعة والتلاشي إنه شيء سلبي مأساوي يحيل على زمن الإرهاب والحرب الأهلية التي عرفتها الجزائر في العشرية السوداء.

"فلا يمكن أن يتعايش الماء والرماد"[1] لا يتعايشان جنبا إلى جنب فحضور أحدهما يستدعي غياب الآخر، وعليه فحضور الرماد غيَّب الماء أو زمن الإرهاب غيَّب الأمن والطمأنينة، وكأني بالفعل (غسل) قد ورد كما أشرنا ورودا تهكميا صارخا، فبدل أَنْ يتغَّلب الأمن على الإرهاب والماء على الرماد اِنقلبت الموازين واختل شيء ما ليسود الرماد ويتلاشي الماء.

فالحاضر الرماد قد ساهم في ضبابية الماضي، وحجبه فتحوّل بذلك الماء رمادا فالرماد هنا يمثل سوداوية الحاضر والماء رمز لنقاء الماضي، وقد أشار الروائي نفسه إلى المعنى هذا في أكثر من موضع منها، "اللعنة على هذا الزمن"[2]. و" اشتداد هول الإرهاب"[3]، فالرواية انطلاقا من هذا؛ قراءة جمالية

[1] المرجع السابق: ص110.

[2] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 42.

[3] المصدر نفسه: ص20.

للراهن المأزوم الذي يعاني الخيبات وويلات الموت، والتقتيل في كل ساعة وحين وحنين للماضي المشرق في فترة ما على الأقل.

يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي:

الرماد/ الحاضر المتعفن ← الغسل(المحو) ← الماء/ الماضي المجيد

(الإرهاب) (الأمن)

المبحث الثاني: الـــتـــنـــــــــاص

المطلب الأول: مفهوم التناص

أ: لغة

جاء في لسان العرب نصص: النص: دفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر فقد نص. وقال عمر بن دينار: ما رأت رجل أنص للحديث من الزهري أي أرفع وأسند.

يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه: وكذلك نصصته إليه. ونصت الظبية جيدها أي رفعته ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور[1].

كما يعني " ازدحام القوم، ومضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق، وتدافعهم في حلقة تجمعية واحـــدة و"نصص" المتاع: جعل بعضه فوق بعض"[2].

كما يعني:" المشاركة والمفاعلة، وتقول نصصت الشيء إذا جعلت بعضه على بعض، وتناص القوم أي ازدحموا "[3].

ب: اصطلاحا

يبدو أنّ التناص في مفهومه الاصطلاحي غير بعيد عن مفهومه اللغوي، وإن كان الازدحام والمشاركة والمفاعلة ليست بين الأفراد ولكنها بين

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج7، (مادة نصص)، ص97.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته– في الشعر الجزائري المعاصر– إصدارات رابطة الإبداعات الثقافية الجزائر، مطبعة دار هومة دط، دت، ص118، نقلا عن: إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار الدعوة، إسطنبول، تركيا، 1989، ص926.

[3] أحمد رضا: معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960، دط، ص472.

النصوص، وهو على حد تعبير عبد المالك مرتاض " تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخرى سابقة "[1].

وهو حسب النقد المعاصر " استبطان نص سابق في سياق نص لاحق بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز"[2].

إذا هناك علاقة تأثير وتأثر بين النصوص الأدبية قد تكون مقصودة أو بدون قصد ويعد التناص – انطلاقا مما تقدم– أهم وسيلة إجرائية في تحليل النصوص المعاصرة واكتشاف أبعادها الكثيفة ومدى انفتاحها وقابليتها للمثاقفة والحوارية، لذلك لا نشك في أن العرب القدامى قد عرفوا التناص– كما تفيدنا المصادر العربية القديمة– وإن بتسميات مختلفة قد أشار إليها عبد المالك مرتاض منها السرقات الشعرية رغم تحفظه الشديد على هذا المصطلح" قد كنا رفضنا نحن مصطلح السرقة، و رأيناه ذا نزعة أخلاقية لا علاقة له بالتفاعل الطبيعي بين النصوص والناصين جميعا "[3]، بالإضافة إلى مصطلح " توارد الخواطر" و" المشترك " و" السرقات الأدبية "، " التوليد "، " التضمين والاقتباس" و" وقوع الحافر على الحافر"*.

ففي الوقت الذي يعلن فيه " نور الدين السّد " أن مصطلح التناص مصطلح نقدي جديد في الدراسات النقدية العربية، وقدم إلينا من النقد الغربي المعاصر " ظهر على يد الناقدة البلغارية " جوليا كريستيفا " في عدة أبحاث لها كتبت بين

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2010، ص260.

[2] يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، مج 15، العدد02، صيف 1996، ص154.

[3] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص258.

* وأضاف عليه الدكتور " نور الدين السد ": مصطلح: المعارضة والمناقضة.

1966-1967"[1]، يصرّ عبد المالك مرتاض على أن العرب قد عرفوا هذه الظاهرة الأدبية [**]. وأفرد فصلا كاملا عنونه لهذا الغرض بـــ: " نظرية التناص عند العرب " وإن لم يتوصلوا للمصطلح كما هو اليوم " إن النقاد العرب الأقدمين ظلوا يخوضون في أمره ولكن باستعمال مصطلحات أخرى"[2]، وهو موقف – كما يرى– بني على أسس علمية " لم يمله علينا هوى الذات، ونرجسية الانتماء بقدر ما هو تطلع إلى تقرير حقيقة وتكريس واقع ثابت"[3].

وبعيدا عن هذه الصراعات، يبقى المؤكد أن التناص بوصفه تفاعلا/ تعالقا نصيا لا غنى عنه في العملية الإبداعية ولا مناص منه للمبدع لأنه " لا فكاك له من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن ذاكرته، وأساس إنتاج أي نص هو رؤية صاحبه للعالم "[4].

اقترن الحديث عنه باسم الناقدة البلغارية " جوليا كريستيفا " عام 1966 غير أنه في حقيقة الأمر يرجع إلى أستاذها " ميخائيل باختين " وإن كان شأنه فيه شأن العرب قبله ظل يحوم حوله دون أن يهتدي إليه بلفظه واكتفى بجملة

---

[1] أنظر: د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، دط، ص107.

[**] أثبت عبد المالك مرتاض في كتابه " نظرية النص الأدبي " هذه الحقيقة محتجا بستة مصادر في النقد الأدبي العربي القديم، مؤسسا لآرائهم وهم " الجاحظ "، ابن طباطبا العلوي "، الجرجاني، ابن رشيق، حازم القرطاجني، ابن خلدون، وينتصر لفكرته قائلا:" حقا إن النقاد العرب الأقدمين لم يقرروا باللفظ والحرف صراحة أمر هذا التناص بالمفهوم الصارم الذي قررته به "جوليا كريستيفا " و" رولان بارث " و"قريماس" وسواؤهم من المنظرين لمفهوم السميائية، بيد أن ذلك ما كان ليحظر علينا البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو بعيد، ذلك بأنا نعتقد أن الأدب العربي يعد من الآداب الإنسانية الكبرى حيث لم يكد يذر مسألة من المسائل المتعلقة بوصف الإبداع أو فهمه إلا خاض فيها خوضا " انظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص249-250.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص214.

[3] أنظر: عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص249.

[4] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص127-128.

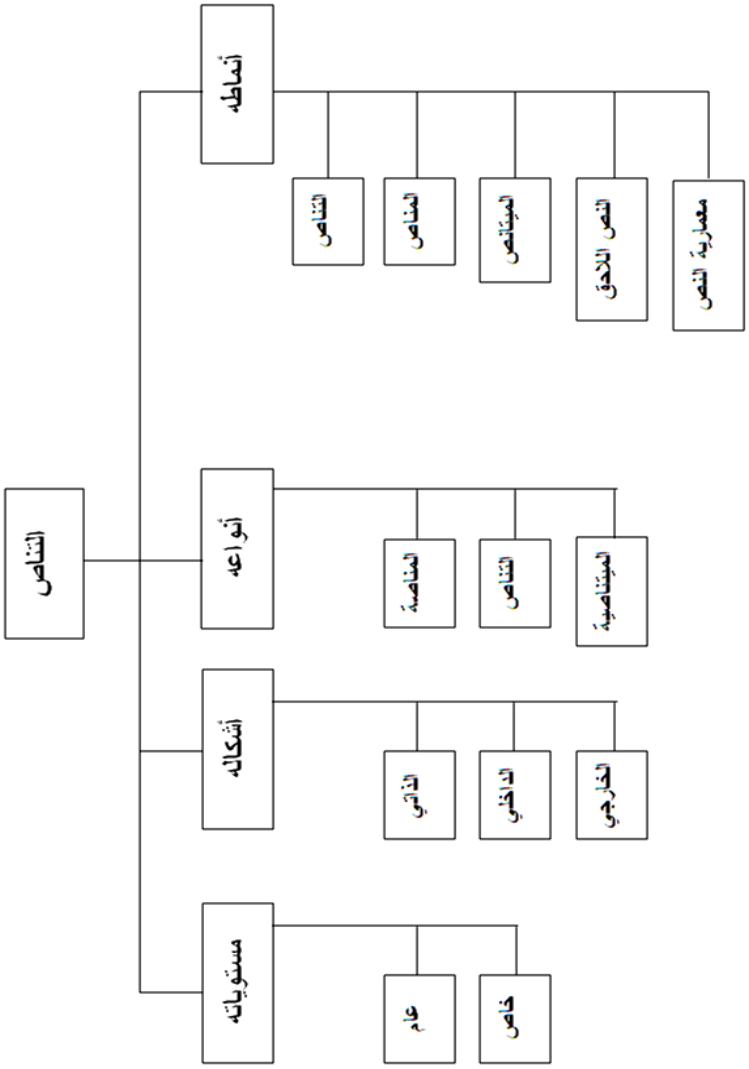
من المسميات كـــ: (تعددية الأصوات) و(الحوارية)، لتتطور هذه الأخيرة على يد " كرستيفا " بعدما أجرته من دراسات لاسيما دراستها الموسومة بـــ: (ثورة اللغة الشعرية) ليصبح ظاهرة نقدية و وسيلة إجرائية لا غنى عنها للمبدع أو الناقد باعتباره " امتصاص نصوص (معاني متعددة) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من معنى معين"[1]. ليصبح النص الإبداعي أيا كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا، وأن أي نص هو تحويل لهذا المركب على حد رأي تودوروف (Todorov) وهذا المركب هو الذي يصنع النص ويتولد منه "[2]. ويرى فيه بعضهم بأنه " فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت في النص بتقنيات مختلفة "[3].

[1] جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 78.

[2] أنظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز العربي، المغرب، 1992، ص31.

[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص121.

من خلال ما سبق نحاول أن نحصر أنماط وأنواع وأشكال ومستويات التناص في المخطط التالي[1]:



[1] نقلا عن: "نور الدين السد"، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص121.

وما دام التناص" يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات بين النصوص مباشرة أو ضمنا، بقصد أو بغير قصد "[1]، فلا نحسب رواية الأزمة خلت منه إن على مستوى العنوان أو المتن، ومن الروايات التي استفزت فضولنا في هذا السياق رواية:" بحثا عن آمال الغبريني" لإبراهيم سعدي لما انطوت عليه من جماليات التناص التي اشتغل عليها العنوان/ المتن " فالتناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، و إنما له جماليات عدة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية "[2].

المطلب الثاني: " بحثا عن آمال الغبريني "[3] " بعث آخر لـــ: " البحث عن وليد مسعود "[4]

يرى العديد من النقاد أن رواية " البحث عن وليد مسعود " لجبرا إبراهيم جبرا من أهم العلامات في تاريخ مسار الرواية العربية،" وواحدة من أبرز المحطات في تاريخ الفن الروائي العربي لأنها استفادت من تجارب السابقين وأدركت أن الكتابة الروائية نفاذ إلى التفاصيل وتشبث، في الآن نفسه بالمطلق الإنساني "[5].

---

[1] صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، ط1، (الثلاثي الثاني 2002)، ص172.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص309.

[3] صدرت رواية " بحثا عن آمال الغبريني " للروائي الجزائري (إبراهيم سعدي) عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سنة 2003، عن مطبعة دار هومة للنشر والتوزيع، في 260 صفحة.

[4] صدرت رواية " البحث عن وليد مسعود " للكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا عن دار الآداب، بيروت، ط2، 1981.

[5] مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية، كتابة التجريب، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، دط، 2003، ص 188- 189.

فأهميتها لا تكمن في حدود بنائها الدلالي الذي صاغت من خلاله موضوعها المتصل بالمجتمع العربي و أهمية القضية الفلسطينية فحسب و" لكن أيضا في شكل استعمالها البناء الشكلي بما يتناسب جماليا مع موضوعها على نحو متضاد ومتميز ، وبمعنى يفضي إلى خدمة المعنى إيديولوجيا عبر الشكل الفني ذاته "[1].

ورغم هذه الأهمية القصوى التي فازت بها الرواية – حسب النقاد– وجدنا بينها و بين " بحثـــا عن آمال الغبريني " تناص صارخ مكشوف قائم على أساس الامتصاص، ليس على مستوى العنـــوان– كنص موازي– فقط ولكن على مستوى المحتوى النصي كذلك ويبدو أنه من التعسف إهمال العنوان كبنية أولية حبلى بإمكانات التأويل على مستوى الروايتين كي نستطيع أن نكشف مدى التعالق بينهما، وهل الأمر كفيل بأن يتيح لنا تلمس إستراتيجية تناص الرواية اللاحقة/ الراهنة بالسابقة بطريقة تنم على براعة المنتج (صاحب النص المتناص) في استحضاره للنصوص الغائبة على حد تعبير" جنيت"، أم تراه لا يعدو أن يكون سطوا على نصوص وأفكار الآخرين، وسرقة لجهودهم واستغلالا لكتاباتهم؟. هذا ما سنوضحه من خلال العنوانين التاليين:

[1] عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص249.

أولا: التعالق الرمزي في عنواني" البحث على وليد مسعود" و" بحثا عن آمال الغبريني"

تعتبر كلمة (البحث) أهم لفظة مشكلة للعنوانين: وقد وردت مصدرا للفعل بحث يبحث، والبحث يكون عما هو غائب ومجهول وربما مستعصي على الظهور/ الحضور لتصبح هذه المفردة (البحث) تيمة مركزية تتقاطع عبرها الروايتان وإن جاءت في الأولى معرفة وفي الثانية نكرة *، وهي في الحالتين تعني غياب (المبحوث عنه) أمال/ وليد مسعود فهي متصلة بالفضاء والزمن في آن، فلا يمكن أن يتم فعل (البحث) إلا في مكان وزمن محددين، لا سيما إذا ارتبط البحث بالأفراد (كآمال الغبريني/ وليد مسعود) فالمكان بخاصة والزمان دلالتان مضمنتان في عملية البحث.

إذ البحث عن آمال تمَّ في أماكن كثيرة بدءا من الجنوب والجزائر وتونس وإيطاليا وغيرها أما الزمن فهو زمن المأساة– العشرية السوداء– في حين يتم البحث عن (وليد مسعود) في أماكن متعددة وعبر وسائل كثيرة منها (جمع أوراقه وأقواله)، ولبنان وإيطاليا أما الزمن فهو زمن احتلال فلسطين وانكسار الذات العربية، ورغم هذا لا نجزم أن الشخصيتين (آمال، وليد) أساسيتان في الروايتين" فهيمنة الشخصية نصيا لا يعني أنها شخصية أساسية "[1].

*لأن من علامات النكرة التنوين، والتنوين نون ساكنة زائدة تلحق أواخر الأسماء تلفظ ولا تكتب وهو ثلاثة أنواع: التمكين والتنكير والعوض والنوع الأول هو اللاحق للأسماء المعربة المتصرفة مثل: بحثًا، والتنكير عند النحات شمول، فالبحث هنا لا يخص آمال لوحدها وإنما يشمل وطنا بأسره.

[1] نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي– دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش– دار الريحانة للكتاب، القبة، الجزائر، دط، د.ت، ص190.

وإن مثلتا بؤرة الحكي والمركز الرئيسي لوقائع الرواية و المحرك الفعلي لأحداثها وعلاقتهما بالشخصيات الفاعلة في أحداث الرواية، لذلك نجزم أن " وناس خضراوي" الذي أحبّ آمال وتفانى في حبها وقرر البحث عنها بعد اختفائها، لأنها مثلت بالنسبة إليه " طائر يحلق في آفاق بعيدة لا متناهية نجم مشع سيار غير قابل للإمساك، نور مضيء لا أحد يستطيع أن يملكه لنفسه، حلم غير قابل للتحقيق وهم ساحر لكنه مستحيل المنال "[1]، هو الشخصية الأساسية/ الفاعلة، فضلا عن الشخصيات الأخرى التي استطاعت أن تكشف إيديولوجية "إبراهيم سعدي" مثل: "بوجمعة" زوج آمال الذي مثل الإرهاب الأعمى إذ كان واحدا من الجماعات الإسلاموية المسلحة و" المهدي" الذي أحبّ آمال و لكنها لم تبادله هذا الحب فقرر أن يجد مهربا، أيا كان، فرمى نفسه في عالم المخدرات والمعاصي.

والأمر كذلك مع "وليد مسعود" الذي قرر الاختفاء في لبنان ومنها إلى إيطـــاليا ثم إلى حيـــث لا يعلم أحد، ويبدو "جواد حسني" الذي يباشر عملية البحث عن وليد ذو حضور قوي في المتن الروائي أكثر منه فضلا على المرأة التي أحبته "مريم الصفار"، "و كأن العلاقة بين وليد ومريم أهم المحطات في مسار الأحداث و ليس فشل العلاقة بينهما إلا بداية انحدار نحو النهاية المحتومة، فتخضع شخصية وليد في انتشارها داخل نسيج الأحداث لنسق عام من التطور(...) لقد بلغت (...) أعلى ذرى الوعي التاريخي واستطاع هذا الوعي أن يتجذر برؤيا صوفية وجودية تولدت في الأعماق منذ بدايات التكون خلال الطفولة وبدء الشباب، واتسع مداها و تعمقت بحب "مريم" وإذا الحب

[1] إبراهيم سعدي: "بحثا عن آمال الغبريني"، ص249.

علامة التواصل الحميم بين وعي المقاومة ووعي الوجود (...) تمثل حركة التاريخ والمجتمع و الوجود"[1].

وكذلك الأمر يتكرر مع "آمال الغبريني" و"وناس خضراوي" الذي يستميت في البحث عنها إذ يهاجمه المرض في الجنوب قرب حدود مالي وينتهي به الأمر ميتا في سبيلها، فهذه العلاقة منيت بالفشل واتسمت بصوفية وجودية بعد رحلة (بحث) حافلة بمعاني الشوق والقلق واللهفة إلى لقائها بل حملت المفردة أيضا معنى (الصبر والتجلد) أمام الصعاب إذ يقول " عنها بحثت في الجزائر، في تونس، في إيطاليا، في إفريقيا، لكن عبثا، كنت أصل دائما متأخرا وسأظل دائما متأخرا في الحقيقة وأنا اليوم أعرف بأنني سأموت بحثا عنها "[2].

وما حدث مع "وليد مسعود" من تذكر لمراحل حياته يحدث مرة أخرى مع " آمال الغبريني" التي عاشت بائسة مشردة في البيوت، تزوجت من "بوجمعة " الإرهابي، وعاشت نادمة على ذلك، محاولة التخلص منه، ويتم لها ذلك، كما ترفض أن تسامح أمها التي رفضتها في صغرها، إن عملية التذكر تلك أثقلت كاهلها، لتصل بها إلى المجهول.

إن حياة (آمال) المأساوية منذ طفولتها – رفض أمها لها أو بعد زواجها من رجل إرهابي خطير أو حتى بعد تعرفها على "وناس خضراوي" الذي أحبته لتختفي بعد ذلك، وما مرت به من مآسي، أحسن الروائي الكشف عنها ببراعة واضحة لعل هذه المآسي مجتمعة كانت سببا مباشرا في اختفائِها لتبدأ رحلة البحث اليائسة عنها.

[1] مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية، ص177– 178.

[2] إبراهيم سعدي:" بحثا عن آمال الغبريني"، ص249.

أما "وليد مسعود" الذي درس في إيطاليا كمصرفي في أوائل الثلاثينات وعاد إلى وطنه فلسطين (بيت لحم) يحلم بتأسيس مجتمع تكنولوجي متطور، وقد أحب "مريم الصفار" يصاب بخيبة أمل جراء ما حدث لأرضه السليبة ليعذب ويعتقل، كما يشهد "مذبحة أيلول الأسود" فضلا على موت ابنه "مروان"، فترحل ذاكرته تسترجع صور الأرض والعشيرة والكنيسة والطفولة وغيرها من ذكريات الحب، والعقيدة المسيحية في البيئة التي انتمى إليها وليد"[1].

ويقرر الاختفاء دون رجعة وهنا يحق لنا التساؤل[*]: عن ماهية هذا البحث/ الاختفاء: هل هو: البحث عن شيء مفقود: كان موجودا ولكنه غاب.

أم تراه البحث: عن شيء لم يوجد أصلا.

أم هو البحث: عن شيء موجود لم يضع ولكنه لم يمتلك.

فهل هو استرجاع لما هو غائب، أم خلق وإيجاد أم تملكا مرتبطا بالتيه ولكي نهتدي لجواب نطمئن إليه ينبغي أن نحدد رمزية "وليد مسعود" و"آمال الغبريني" فهل هما (آمال، وليد)، (شخصان بعينهما) أم هما رمز (لكيان ما) لهذا نعيد استنطاق المتنين الروائيين– لأنهما في هذه الحالة– معيـــاران أساسيان في الحسم.

ثانيا: الروايتان وسديم الخيال

لا نعني بسديم الخيال الموروث المهمل أو الأدب الشعبي أو حتى قصص الأبطال والشخصيات الملحمية المغرقة في الغرابة والخيال " التي كانت تتداول

[1] أنظر: البحث عن وليد مسعود، الفصل الرابع، وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد.

[*] أنظر: عبد الطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، ص250.

على ألسنة الرواة ولا يعرف لها الدارسون مؤلفا "[1]. وإنما نروم في هذا العنوان الكشف عن شفافية الشخصية ونورانيتها التي جعلت الروايتان تتأسسان على فكرة الإلغاز ودلالة الرمز ولولا هذه النوافذ التي شكلت عوالم جمالية أشبه ما تكون بالأحلام والأساطير. لعددناهما- الروايتين- من الروايات البوليسية.

ولأن الأمر كما تقدم قد تجاوز حدود الفرد إلى الوطن/ الذات الجماعية، وكان أقرب إلى دلالة الرمز منه إلى دلالة الحادثة التي هي عماد الرواية البوليسية " فوليد مسعود" رمز للأرض السليبة فلسطين وهو الأمر الذي أثبته الروائي في خاتمة الرواية " إن وليدا ليس إلا رمز حياة جمعية، فهو أقرب إلى أن يكون حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد"[2]، فضلا على الخيبات والأزمات التي عرفتها المنطقة العربية كهزيمة الجيش المصري ومذبحة أيلول الأسود لهذا يرى مصطفى الكيلاني: " لا يمكن لوليد أن يموت لأنه ماثل باستمرار في حيوات الشخصيات، ملازم لها طيلة الحكاية مؤثر فيها أكثر من أن يكون متأثرا بها"[3].

أما " آمال الغبريني" فهي رمز للوطن المأزوم، المفجوع في أبنائه وتاريخه أثناء العشرية السوداء.

وقد انتهت علاقة آمال بـــ: " وناس " بالفشل ظلّ الحب موجودا لكن دون أن يظفر به، لتظل كحـــلم أو وهم جميل يستحيل تحقيقه، كعلاقة "وليد" بـــ: "مريم" التي انتهت بالفشل لكن الحب ظل موجودا أيضا " إن وليدا وإن اختفى

[1] محمد معتصم: بنية السرد العربي- من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، ص88.

[2] أنظر: البحث عن وليد مسعود، الفصل السابع، أيلول الأسود وحالة وليد الهستيرية.

[3] مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية، ص166.

(...) هو رمز قضية وطنية وإنسانية عامة واريخ سالف وحادث معا و وجود راهن و مستقبل تنبثق معانيه من ذلك الوجود ذاته "[1].

هذا عن رمزية / دلالة: " آمال/ الوطن، وليد/ القضية الفلسطينية " لكن ماذا عن الاختفاء؟.

عود على بدء: مادام (وليد وآمال) ابتعدا عن أفق التوقع – أعني لم يحيلا على شخصين محددين– بل باتا رمزا (لكيان) على قدر من الأهمية (جزائر التسعينيات والوضع العربي في أواخر 1948)* نستطيع – و قد وصلنا إلى هذه القناعة– أن نستثني النوعين الأخيرين من البحث اللذين ربطناهما إما بالإيجاد والخلق، وإما بامتلاك ما لم يضع أصلا، لأن الأمرين ينصبان على ذات مفقودة ومبحوث عنها على غرار ما نجده في الروايات البوليسية مثلا، – و الحال كذلك– متوقف على (استرجاع ما هو ضائع) وهو ما مثلنا له بالنوع الأول، أي استرجاع آمال/ آمال الوطن، ووليد/ القضية الفلسطينية العربية، كرمزين ناطقين بهذه الحال، لذلك بات بديهي أن يختزن حدث البحث/ الاختفاء، "معاني الحضور المكثف الذي يصل المعقول باللامعقول والواقع بالمتخيل والراهن بالمنقضي وبالممكن القادم"[2].

وعليه فاختفاء آمال المرأة الرمز/ الوطن، ووليد الرجل الرمز/ القضية العربية الفلسطينية لا يدعو إلى الانتظار أو التسليم بالأمر الواقع، وإنما هو علامة جادة من لدن المبدع (إبراهيم سعدي/ جبرا إبراهيم جبرا) للكفاح

[1] المرجع السابق: ص180.

* "وليد مسعود" الذي شكل منذ انتقاله إلى بغداد أواخر 1948 أو أوائل 1949 أنظر الرواية، ص312.

[2] مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية، ص180.

وبداية مرحلة جديدة لم تتضح معالمها بعد، لكنها حافلة بأسئلة علّها تكون مصدر تفاؤل وتغيير ومرجع هام للأجيال الراهنة والقادمة في آن على حد تعبير مصطفى الكيلاني، ولعل اسم "آمال" يحيل بشكل ما على نزعة تفاؤلية لمستقبل لجزائر علها تجد مخرجا لنفق مظلم طويل.

لقد تمَّ التناص بين الروايتين على مستوى العنوان/ المحتوى الروائي على أساس الامتصـــاص "فإبراهيم سعدي" قد استطاع أن يشتغل على النص الغائب (البحث عن وليد مسعود) ويكفي أن يطلع القارئ على العنوان كي يكشف هذا التعالق النصي المتماهي الذي كاد أن يكون مجرد إعادة له بتغيير وليد مسعود إلى آمال الغبريني ولا نحسب "إبراهيم سعدي" قد استدعى نصا غائبا له مكانته في الموروث الروائي العربي، دون وعي أو قصدية منه، فالنص الذي يواجهه على قدر– كما أسلفنا – من الهيبة والعظمة.

"وما من كاتب يقدم على كتابة نص أدبي إلا و يضع نفسه في مواجهة مع الجنس الأدبي لذلك النص وكلما عظم ذلك الجنس الأدبي الموروث عظم معه حجم التحدي، لذلك نرى كثير من الشعر العمودي اليوم يسقط و يتضاءل كشعر، وذلك لعظمة الموروث الذي يواجهه، وغالبا ما ينتصر هذا الموروث على الشاعر ويطغى عليه ويستولي على تجربته"[1]، فهل انتصر (البحث عن وليد مسعود) على (بحثا عن آمال الغبريني) وطغى عليه أما أن الأخير أثبت العكس وكان مبدعا بحق رغم ما واجهه؟

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص227–228.

انطلاقا من محاولة تحليلنا للروايتين على مستوى التناص نستطيع أن نطمئن للنتيجة التالية:

لقد أبدع "إبراهيم سعدي" في روايته إذ تعامل مع النص الغائب بطريقة فنية إبداعية، فرغم حضور النص الغائب منذ العنوان كعتبة أولى للولوج إلى المتن الروائي و رغم اكتشاف خيوط هذا التناص كلما تقدمنا في قراءة نصه، إن على مستوى الفكرة التي بنيت عليها الرواية (البحث) فإن أول ما يجابهنا منذ القراءة الأولية لهذه اللفظة المفتاحية ابتعاد الروايتين على صنف الرواية الكلاسيكية التي عادة ما تكون ملفوظة من قبل سارد واحد أو الرواية الوصفية التي تقترب من الحكاية الشعبية أو على مستوى صيغة العنوان أو حتى الخلوص إلى النتائج والرموز ذاتها. رغم هذا التداخل النصِّي الذي يكشف عن تشابه أو التقاء التجربتين إلا أن اللمسة الفنية الإبداعية واضحة فجعل الشخصية مدار الأحداث اِمرأة/ آمال بدل شخصية الرجل/ وليد وقد حملت معاني جمالية في رمزيتها وقدسيتها فجمالها غير العادي وخلقها الحسن الذي جبلت عليه، والأحقاد والغيرة والأطماع التي تترصد بها، وبحثها عن الأمان والحب جعلها تجسد رمزية الوطن بعيدا عن كونها مجرد أنثى لذلك أمست " لغزا مستعصي ومحير وفاتن"[1]، هو الآمال، لذلك كان التناص الامتصاصي*، هو الأنسب بين الروايتين.

[1] إبراهيم السعدي: البحث عن آمال الغبريني، ص108.

* المستوى الامتصاصي:(absorbant): يتم فيه التعامل مع النصوص الغائبة بنوع من الفنية حيث يقر بالنص الأصلي وإدراجه، دون طمس صفة الإبداع حيث يعيد المبدع هضمها بطريقة إبداعية راقية، ويعد هذا النوع مرحلة " أعلى من قراءة النص الغائب إذ أن الكاتب هنا يتعامل معه كحركة وتحول"، أنظر: عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف، ط1، 2000، ص93.

فهذا الاستخدام الحاذق لأسلوب التناص (intertextualité) جعل العنوان – هو الآخر– " فضاء" نصيا يتحقق فيه نص غائب في نص حاضر وينعكس فيه، سواء من خلال أسلوب المعارضة (pastiche) أو المحاكاة الساخرة (parodie) أو التلميح (allusion) أو الصدى (ech)[1]، على غرار تناص رواية الليبي (إبراهيم الكوني) "البحث عن المكان المفقود" 2003 مع عنوان رواية (مارسيل بروست) المشهورة " البحث عن الزمن المفقود ".

المطلب الثالث: التناص على مستوى المتن الروائي

إن التناص على مستوى المتن الروائي فهو حاضر بقوة في رواية الأزمـــة وبخاصة التناص مع الموروث الشعبي/ المثل والقرآن الكريم والحديث الشريف سنحاول أن نشير إلى بعضها فقط في الجدول التالي – رغم غزارة حضورها– لأن أمرا كهذا يحتاج ربما إلى بحث مستقل.

الرواية	التناص	المتناص	نوعية/ طبيعة التناص
تل من جماجم	– ابعد عن الشر وغن له ص12	– مع المثل المشرقي/المصري	– تم عن طريق الاجترار، عدم التدخل فيما لا يعنيك.
	– يا راس بنادم لله كلمني هذا وطنك ولا جيت براني ص17	– التراث الشعبي (البار عمر)	– تم التناص مع هذا الموروث لتشابه الحدث العثور على الجمجمة ومن ثم مساءلتها مساءلة فنية.
	– "أروح لمين... وقول يا مين ينقذني من ص43	– مقطع لأم كلثوم	– إبقاء المعنى واللفظ كما هو، على المستوى الإجتراري.

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص86.

	– أنساك ، ده كلام أنساك ياسلام أهو ده اللي مش ممكن أبدا ولا أفكر فيه... أبدا ص43	– مقطع آخر لأم كلثوم	– إبقاء المعنى واللفظ كما هو، على المستوى الإجتراري.
الورم	– اللحم إذا فاح يرفدوه مواليه ص 10	– اللحمة كي تنتن يلموها أماليها[1]	– أبقى المبدع على أصل المتناص ومعناه.
	– عيون الأمن حارسة والجدران لها آذان ص12	– قال لك النهار بعينيه والليل بوذنيه [2]	– تم تحويل الجزء الأول من المتناص من معناه المجازي إلى حرفية واقعية للتعبيرعن حالة اللاأمن بسبب الإرهاب
	– الدنيا تخلطت ما تعرف خوك من عدوك ص 12	– تخلطت وتجلطت / ولعب خزها فوق ماها رياس بلامعنى*هم أسباب خلاها[3]	– تم التناص على مستوى الامتصاص للمثل حيث حذف الجزء الثاني (تجلطت) وترك ما يدل عليه (ماتعرف خوك من بوك).
	– أنصر أخاك ظالما أومظلوما ص 42	– عن النبي الكريم قال " أنصرأخاك ظالما أو مظلوما" (حديث شريف)	– تم التناص على المستوى الإجتراري

[1] سعيد سلام: دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص197.

[2] محمد عيلان: الأمثال والأقوال الشعبية بالشرق الجزائري، ج2، دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1993– 1994، ص11.

[3] المرجع نفسه: ص218.

	– أحفظ الميم تحفظك ص 51	– سبق الميم ترتاح [1]	– تم التناص على المستوى الإمتصاصي و الميم هنا بمعنى النفي فيها دعوة لليقظة والحرص فاستعمالها منجاة في زمن الإرهاب.
متاهات ليل الفتنة	– محنة وفايتة ص16	–شدة وتزول[2]	– تم التناص على المستوى الحواري استبدل كلمتي (محنة، تفوت) بـــ:(شدة، تزول) محافظا على المعنى أي التخفيف من شدة الوطأة.
	– قفلا عائدين بخفي حنين ص73	– رجع بخفي حنين[3]	– تم التناص على المستوى الامتصاصي للنص التراثي مع تغيير بسيط وهو تغيير صيغة المفرد في المتناص إلى المثنى في نص الرواية (قفلا عائدين)

[1] سعيد سلام: دراسات في الروايات الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، ص206.

[2] المرجع نفسه: ص232.

[3] المرجع نفسه: ص235.

متاهات ليل الفتنة	– الشخصية المتخيلة في نص الرواية " أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب "	– استحضار شخصية أبي يزيد النكاري صاحب الحمار الأشهب*	– تم التناص على المستوى الامتصاصي لتشابه الرجلين في المنهج (إراقة الدماء، العنف) والمذهب (القضاء على الخلافة الفاطمية قديما وعلى السلطة في الجزائر التسعينية حديثا) بذريعة الخروج على مبدأ "الأمر بالمعروف والنهي على المنكر" فكلتاهما تم تكفيرها ومن ثمة الخروج منها والتمرد عليها مما فتح باب الفتن وإراقة الدماء والتمرد في جو من العنف فما حدث في الدولة الفاطمية شبيه بما يحدث في راهن الجزائر والجماعات الإسلامية في القرن العشرين ما هو إلا امتداد لحركة الخوارج الذين تمردوا على الإمام علي وخرجوا عن طاعته في صدر الإسلام كما يرى سعيد سلام.

* أبو يزيد النكاري: هو أبو يزيد مخلد بن كيداد من بطون بني يفرن المغربية من الخوارج الصفرية ومن جماعة النكارية المتطرفة الداعية إلى تغيير المنكر أعلن سنة (310هـ/ 922م) الثورة ضد الخليفة المهدي الفاطمي في بلدان المغرب الإسلامي، روى ابن خلدون: أنه لما دخل المغرب أهدي إليه حمار أشهب وصار يعرف من ذلك " بصاحب الحمار الأشهب " كان قصيرا و أعرجا وذميما، مذهبه تكفير أهل الملة وسب الإمام علي واستباحة أموال المسلمين ودمائهم والخروج على السلطان استمرت ثورته هذه أكثر من ثلاثين سنة، دمر فيها أقاليم شمال إفريقيا فأهلك النسل والحرث وسبا النساء وهتك الأعراض وقتل وذبح خلقا كثيرا من أجل التوسع و الإستيلاب إلى أن تمكن الخليفة المنصور الفاطمي من القبض عليه (336 هـ/ 947م) فسلخ جلده وصلبه ومثل بجثته. أنظر:

– ابن الأثير الجوزي: الكامل في التاريخ، ج6، ط6، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1976، ص302 وما بعدها.

– ابن خلدون: المقدمة، ج3، موفم للنشر، الجزائر، 1995، ص500، وما بعده نقلا عن: سعيد سلام: دراسات في الروايات الجزائرية و تناصها مع الأمثال الشعبية، ص227.

	– رأسا على عقب ص 68	– قوله تعالى: " فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها"[1]	– تم التناص على المستوى الحواري إذ انقلبت أيام "مولاي إسماعيل" والد الصحفي "حميدو" بعد دخوله المعتقل وتغيرت نظرته للحياة، كتغير الأمور يوم قيام الساعة كما في الآية.
ذاكرة الماء	– " لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون" ص168	– " لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون "[2]	– اجترار تام للآية باللفظ والمعنى ليبين منزلة الشهداء عند الله تعالى في سياق الحديث عن تدشين رئيس البلدية لنصب تذكاري تكريما لشهداء المدينة.
خويا دحمان	– الحمد لله ما بقى استعمار في بلادنا، أتكسر سيف الظلم قهروه الشجعان ص105	– الحمد لله ما بقى استعمار في بلادنا، أتكسر سيف الظلم قهروه الشجعان[3]. (أغنية شعبية)	– تم التناص على المستوى ألاجتراري عند التعبير عن فرحة التخلص من ويلات الاستعمار الفرنسي.

[1] سورة هود: الآية 82.

[2] سورة آل عمران: الآية 169.

[3] أغنية شهيرة من الموروث الشعبي للحاج محمد العنقا، الرواية، ص105.

أرخبيل الذباب	– "الموت أهون من الذل ، كان يتحدث عن شخصية في التاريخ مترنما باستشهادها وعذابها الروحاني الجميل ... فهمت أن الحلاج يكمن خلاياه وكل عقله" ص 103. – "فسيان بين الجلاد والضحية لقد تساوت من منظوري الأمور مثل الحياة والموت بالنسبة لذلك الصوفي الذي أحبه سمير كثيرا ..." ص104	– الحلاج شهيد التصوف الإسلامي أقواله ترسم له حياة بعد موته، الحلاج ذلك الشهيد العالمي الذي قدم للدنيا صورة الولاية الكبرى وقد بلغت أوجها في تضحية جريئة مليئة بالرجولة مليئة بالإلهام.[1]	– تم التناص على المستوى الامتصاصي استحضار شخصية الحلاج –شهيد التصوف الإسلامي– الذي تحمل العذابات وصبر عند الصلب حتى غدت دراسات كثيرة باحثة في الخط النفسي بينه وبين المسيح عليه السلام[2]. وفي الرواية هناك خط نفسي بين "لحلاج" و"سمير" (الرسام) الذي لقي حتفه بكل شجاعة لأنه يرى الموت أهون من الذل.

[1] طه عبد الباقي سرور: الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ط3، 1977، ص17.

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص111.

أما في رواية الشمعة والدهاليز " للطاهر وطار" فنجد استدعاء لا حصر له للشخصيات الأدبية والدينية والفلاسفة والشعراء مثل:

الأعلام والشخصيات	الصفحة
أبو نواس	09
الإمام أحمد بن حنبل	25
الإمام علي بن أبي طالب	25
امرؤ القيس	101
كعب بن زهير	101
أبو فراس الحمداني	101
ألف ليلة وليلة	101
عمر الخيام	138
رابعة العدوية	138
عبد القادر الجيلاني	120
ابن عربي	138
الجاحظ	141
واصل بن عطاء	141
ابن قيطون	185
عبد الحميد بن باديس	162
أحمد شوقي	103

كما نلتقي ببشار بن برد في رواية " كراف الخطايا " في قوله:

رباب ربة البيت تصبُّ الخل في الزيت

لها تسع دجاجات وديك حسن الصوت[1]

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ص126.

وفي رواية: تماسخت "دم النسيان " يصادقنا ابن الرومي في بيته المشهورة :

بلادي و إن جارت علي عزيزة وأهلي و إن ضنوا علي كرام[1].

أما الروائية " زهرة ديك" فهي توظف نوعا مختلفا من التناص ليس شعرا أو قرآنا و لكن تستحضر عزا أبلي و مجدا اندثر في جو مأساوي حزين عندما تتحدث عن "عمر" (الشخصية البطلة) في أمسه الزاهر المشرق و يومه/ مستقبله الذي تسكنه الخيبة والمأساة وهي مقاربة بين أمجاد الماضي وخيبات الحاضر/ الراهن لذلك استدعت بشكل ما تاريخ الأندلس " أين منه تلك الأيام الزاهرة التي كان فيما ينبض حياة و أملا ... حين نال دبلومه الجامعي و تعين أستاذا جامعيا (...) إلا أن تخطيطه لم يكن في محله وخرت كل آماله صريعة و وطئه إحساس بالخيبة و الضياع... وانتابه القرف من كل شيء بعد أن بات مؤكدا لديه أن أسطورة مملكة العز آخذة في الاندثار بعد أن تعرى مجدها السرابي ... مجد يتكسر ويطوى كما طويت أمجاد ملك بني الأحمر في الأندلس، ما أبعد وطنه اليوم عن وطنه بالأمس كأنه لم يبق له من ذكراه إلا الاسم... اسمه الذي صار له طعم مر و موجع في حلقه" [2].

إنه تناص حواري راق بين خيبات الأندلس في الماضي وخيبات الجزائر في الراهن بفعل الظلم/ الإرهاب بأنواعه الذي يتوعدها بالاندثار لذلك قدمت لروايتها بما يلي: " إلى كل الواقعين في قبضة عديمي الشرف وإلى الصامدين في وجه فاقدي أدنى الإنسانية.... المسكونة بوجعهم " [3].

---

[1] الحبيب السايح: تماسخت: دم النسيان: دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، دط، ص184.

[2] زهرة ديك: بين فكي... وطن: منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، دط، ص54- 55.

[3] المصدر نفسه: صفحة الإهداء 3.

فالتناص لا يجب أن يفهم على أنه مجرد ضم للشواهد أو النصوص أو حتى الإشارات، وعليه فوفرته في متن رواية الأزمة لا يثقل كاهلها، ولا يسعى إلى إظهار المخزون الثقافي للمبدع و إقحامه في العمل بقدر ما يؤكد " أن هذا الجنس الأدبي قادرا على الإفادة من فنون أخرى " كتقنيات المسرح و الموسيقى والشعر ومن مزايا القصة القصيرة وشؤونها، ومن وهج الشعر ولغته المشحونة وصوره المثيرة ومجازاته الرائعة، وتستطيع الرواية أن تهضم وتستثمر عناصر متنافرة، كالوثائق، والمذكرات، والأساطير، والوقائع التاريخية، والتأملات الفلسفية (...) حتى لتكاد تبدو جنسا بلا حدود"[1].

فمادام التناص يرتبط بالصلات والعلاقات الحاصلة بين النصوص ضمنا أو مباشرة بقصد أو بغير قصد فهو "ممارسة تبرز لنا عبرها "قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب وعلى "إنتاجه" لنصٍ جديد "[2].

فاستدعاء رواية الأزمة- باعتبارها النص الجديد- لجملة هامة من التناصات والاقتباسات قد تمّ ببراعة في أغلبه على نحو ينبيء بانبثاقها من عملية السرد ذاتها وليس بوصفها تضمينات جامدة أو محشوة فيـــها بدون غـــاية أو هدف " فالنص ما عاد نشاطا بريئا، أو بئرا معزولة عن هواء العالم، إنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله "[3].

---

[1] عادل فريجات: مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفن الروائي "كتاب الكتروني" من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص8، من موقع انترنيت http://www.awu.dam.org

[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي،من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص17.

[3] انظر: مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، العدد:23، ص123.

إن قول "رولان بارث" الأخير يتجلى بصورة بديعة في رواية "راس المحنة"* لـــ: "عزالدين جلاوجي": حيث وظف جملة من الأمثال الشعبية وقد طوّعها لخدمة السرد ومراعاة مقتضيات الحال فجاءت في صورة مستساغة راقية منها**:

الأعلام والشخصيات	الصفحة
حمدة خير من أحمد	29
حتى إزيد ونسميه بوزيد	147
الضيق في القلوب	68
الدنيا فانية والدجاج يموت	69
لو نظر البعير لحدبته لانقطعت رقبته	99
كل عطلة فيها خير	99
عد رجالك واسق الماء	189

فبالإضافة إلى عنوانها الذي يبدو أنه – هو كذلك – قد أخذ من الموروث الشعبي الجزائري نجد فيها تناصات جميلة على مستوى الشخصيات التي مزج من خلالها الواقع بالخيال من خلال استحضاره لشخصيات تراثية منها شخصية: "ذياب الهلالي" بطل السيرة الهلالية و"الجازية" المرأة التي أحبها وقد جعلها جلاوجي "رمزا للتمرد وعدم الخضوع"[1] والكبرياء" فرغم أن كيان الشخصية أو بنائها الدلالي عادة لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من القصة أو الرواية،

* صدرت رواية "راس المحنة" لعز الدين جلاوجي عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003.

** أنظر: مجموعة مؤلفين سلطان النص، ص307.

[1] مجموعة مؤلفين سلطان النص: ص52.

أي أن هذا البناء لا ينتهي إلا بانتهاء الأثر نفسه حينما تكون عملية تصوير هذه الشخصيات و تحديد خطوطها قد انتهت "[1].

إلا أن الأمر مختلف في هذه الرواية – موضوع الدرس – فالشخصيات هنا أعطت للرواية بعدا خاصا ساعدت على الإحاطة بها فهي على حد تعبير – إبـــراهيم صحراوي– شخصيات مرجعية أي أنها تحمل مخزونا خاصا في ذاكرتنا و موروثنا العربي، لذلك كانت همزة وصل بين الماضي والحاضر، فقد حافظ "عزالدين جلاوجي" على الصفات نفسها التي نحفظها "للجازية" الشخصية التراثية في السيرة الهلالية (الكبرياء، التمرد، التحدي، والجمال الفتان) فهي الأمل في إنقاذ الحارة أو الوطن باحثة عن الحرية و الأمان:

" وحدك يا الجازية

أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع

أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن

يا ربيع الشهداء

يا جراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء

وحدك يا الجازية

وحدك تذرعين الأزقة المتربة الضيقة

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي– دراسة تطبيقية– رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص163.

وحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم ... تدركين

عروشه ... تمزقين سدوله ... تغتالين همومه"[1].

إن شخصية الجازية بهذا هي "رمز لهذا الوطن المعنى بالجراح والآلام. رمز للجزائر التي رغم المصائب والخطوب تبقى مكابرة تتحدى العواصف في شموخ"[2]. فالوطن المأزوم سيظل صامدا رغم سنوات العشرية السوداء وما خلفته من آلام وجراحات باقية حتى الآن.

أما "ذياب" حبيب الجازية فتبقى صورته عند "جلاوجي" ثابتة كما في السيرة الهلالية، "حيث أن ذياب هجر قبيلته بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله لتذكره تنافر قومه من أجل التفاهات ووقع القوم في هول شديد وكان لا بد من الاتصال بذياب"[3]، فإذا كانت الجازية تحيل على الجزائر، فإن ذياب يحيل على أبنائها المخلصين الذين يبذلون ما في وسعهم لإخراجها من أزمتها.

ويرى "عبد الحميد هيمة" أن ما بين "الجازية " والجزائر من تقارب حتى على مستوى اللفظ، باشتراك اللفظين في عدة حروف وهذا يدعم الوظيفة الرمزية لهذه الشخصية " إنها كل شيء بالنسبة لأهل حارة الحفرة، إنها الوطن إنها الشرف والكبرياء العربي الأصيل الذي لا يخضع ولا يستسلم "[4].

فالتناص هنا حاصل على أساس الحوار بشكل فني راقي، خلق اتصالا بين الماضي والحاضر في أسمى سماته.

---

[1] عز الدين جلاوجي: راس المحنة، ص12.

[2] مجموعة مؤلفين: سلطان النص، ص54.

[3] المرجع نفسه: ص54.

[4] المرجع نفسه: ص 55.

وينبغي في هذا المقام أن لا نهمل بعض الروايات التي تميزت في عناوينها بالجمع بين متضاديـــــن أو أكثر ففي مثل هذا النمط من العناوين" حيث يوجد كيانان يتعلقان ببعضهما ويقتربان معا بالرابطة وهي هنا حرف العطف (الواو/ and/et) الذي يؤدي في الإطار اللغوي معنى المغايرة ويحقق مقدرة تعبيرية تجعل العنوانين متحدين في التضاد "[1].

نذكر في هذا الصدد: " المراسيم والجنائز"[2]، و" الشمعة والدهاليز" و"سرادق الحلم والفجيعة "[3].

إن هذه العناوين تبحث في واقع الجزائر وتبحث في أسباب أزمتها السياسية فالشمعة والمراسيم والحلم هي زمن الهدوء والطمأنينة أو زمن النور والأفراح والآمال إنه التفاؤل والسكينة التي تحيل عليها المفردات الثلاث، بينما تحيل الدهاليز والجنائز والفجيعة على الظلام والرعب والاضطراب الذي عرفته الجزائر زمن الإرهاب الأعمى. إنه المعنى/ المعنى المضاد اِنه التعارض الرمزي بين:

الشمعة/ الدهاليز

المراسيم/ الجنائز

الحلـــــم/ الفاجعة

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية: ص 85، نقلا عن: محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص 203.

[2] صدرت رواية "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي عن منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

[3] صدرت رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي عن مطبعة خاصة، سطيف، الجزائر، 2000.

وسنبين ذلك في الخطاطة التالية:

فإذن: أغلب عناوين رواية الأزمة الجزائرية قد تميزت بشعرية طافحة على مستوى اللغة والتركيب في العناوين، بما في ذلك العناوين ذات الدال الواحد وإن كانت قليلة فهي لا تخلو من جمالية اللفظ لما يشتمل عليه من انزياح، فالورم يحيل على المأساة الوطنية التي عرفتها الجزائر في التسعينات فقد انزاح عن معناه المألوف (مرض عضوي) ليصبح في المتن الروائي حاملا لقراءة إنزياحية جديدة تجعل من الإرهاب ورما أصاب جسد الجزائر.

أمّا الانزلاق التي توحي بالانحراف عن المسار المادي، تبقى وفية لهذا المعنى في رواية الأزمة، غير أن هذا المسار يحيل على مسار معنوي أخلاقي إنساني، فالإرهاب انحراف وانزلاق للأخلاق ومعيار القيم والمبادئ في الجزائر، ما دام الانزياح في حد ذاته " فعل الخطاب الذي ينزاح عن المعيار"[1]،

[1] عبد المالك مرتاض: مئة قضية... وقضية، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، دط، ص185.

كما يعرفه معجم روبي، فافتقار هذه العناوين على المستوى التركيبي لم يكن حاجزا أمام دلالتها المكثفة.

أمّا باقي العناوين فقد جاءت معبرة عن هول الأزمة وفجائعية الوضع في الجزائر التسعينية وكانت في أغلبها حافلة بالرؤى التأويلية من لدن القرّاء لأنها جاءت جملا اسمية قد تمردت على الزمن، وعليه فالمركب الاسمي الذي طغى على عناوين رواية الأزمة تتحكم فيه قاعدة تحويلية وأخرى توليدية.

– فقاعدة التوليد تشتمل على" علاقة بين اسمين أولهما نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة وما بين الاسمين حرف جر مقدر"[1].

– وتتمثل القاعدة التحويلية في" تحوّل من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها ويفضي التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسما نكـــرة معـــرّفا بإضافته إلى اِسم معرفة، وإما أن يأتي اسم نكرة مخصّصا بإضافته إلى نكرة "[2].

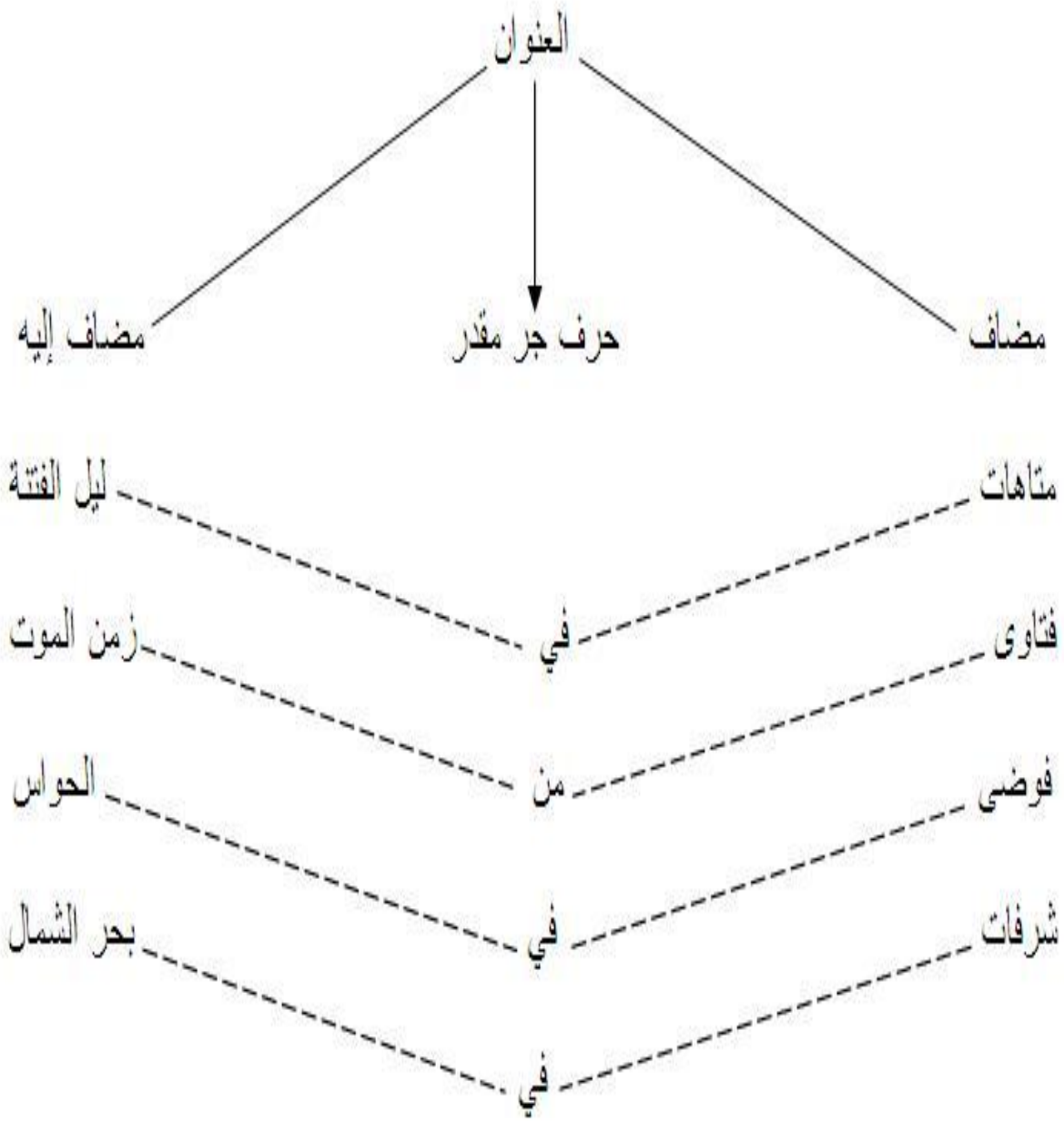
وسنبين العناوين في رواية الأزمة حسب قاعدتي التوليد والتحويل في الشكلين الآتيين*.

سوف نبين عنوان رواية الأزمة حسب قاعدة التوليد في الشكل التالي:

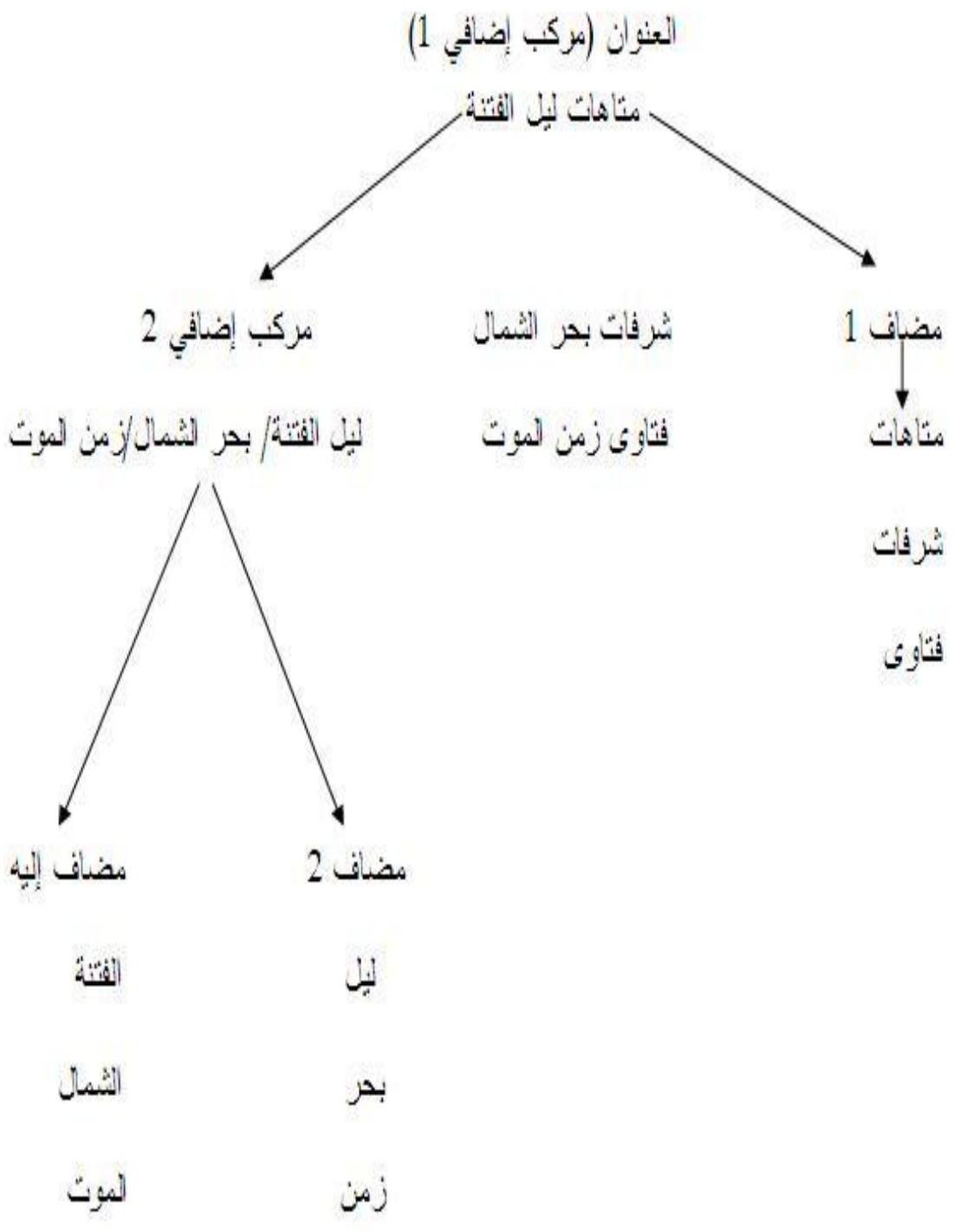
[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص54.

[2] المرجع نفسه: ص54.

* استفدنا هذه المقاربة في (التوليد والتحويل) من: كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية، ص136–137.


العنوان
مضاف
حرف جر مقدر
مضاف إليه
متاهات
في
ليل الفتنة
فتاوى
من
زمن الموت
فوضى
في
الحواس
شرفات
في
بحر الشمال

أما حسب القاعدة التحويلية يكون العنوان على الشكل التالي:



المطلب الرابع: أبعاد العنوان في رواية الأزمة

يمكننا الآن من خلال القراءة الأولية لجملة العناوين المدروسة أن نسجل بارتياح ما يلي:

إن أهم الأبعاد التي اشتغلت عليها مدونة العنوان كالتالي:

أولا: البعد الإيديولوجي

لقد انطلقت هذه الرواية وفق عناوينها من مرجعيات سياسية إيديولوجية تمثل جزءا هاما من حياة أفرادها وعكست تحولاتها على مستوى الفن الروائي على أساس أن الرواية " ظاهرة ثقافية أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردي ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنص وخالق للعوامل المتقلبة فيه"[1]. فكانت إيديولوجية الجماعات الإسلاموية الأكثر تواترا فيها فضلا عن إيديولوجية النظام الحاكم، إذ تقاسم كل منهما مسؤولية ما عصف بالجزائر من حرب أهلية غير معلنة.

ثانيا: البـــعد النفسي

هناك علاقة وثيقة بين التحليل النفسي والأدب والرواية على وجه التحديد " فسيغموند فرويد" نفسه وهو المؤسس للتحليل النفسي قد كان قارئا كبيرا للأدب، وعن هذه العلاقة بين التحليل النفسي والأدب يؤكد (جان بيلمان نويل): " أن الأدب والتحليل النفسي يشتغلان بالطريقة نفسها فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية، وداخل قدره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ الحقائق بالحديث

[1] عبد الله إبراهيم: الرواية العربية، الأبنية السردية والدلالية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2007، ص93.

عن الإنسان و هو يتحدث "[1]، غير أننا لا نهدف في هذا المقام إلى تحليل رواية الأزمة تحليلا نفسيا وإنما نسعى من خلال ما ذكرناه إلى إجلاء البواعث النفسية في اختيار صيغ العنوان التي وقفت عندها الدراسة حيث أن " المبدع يندفع إلى العمل بفعل فاعل معين وهو القضاء على التوتر الناشئ لديه بسبب اختلال الإتزان في البيئة الاجتماعية أو الطبيعية أو النفسية "[2].

فمسألة معرفة شخصية الروائي أو على الأقل الدوافع الكامنة خلفه على ضوء آثاره الإبداعية/ الروائية من أهم الأهداف التي يسعى التحليل النفسي إلى تحقيقها " بحكم كونه محاولة رصد للجذور النفسية التي استمد منها الروائي مادته الإبداعية التي صيغت على نحو بعينه دون غيره من الأنحاء"[3]. ويبدو أن هذه الجذور النفسية التي صاغ روائيو رواية الأزمة، عناوين رواياتهم وفقها تتمثل في الكبت الذي عانى منه الفرد الجزائري بشكل عام، في العشرية السوداء وليس المثقف/ الروائي فقط، فضلا على الرعب والتهديد والتضييق على فعل الكتابة في حد ذاته الذي يساوي حرية المبدع بل وذاته أيضا، " وهو الأمر الذي أكدته السيرورة التاريخية عبر أزمنة متعددة من خلال الثورات المسلحة أو الثورات الفكرية وهي الظاهرة التاريخية نفسها التي تحكمت في الزمن السياسي في الجزائر"[4].

---

[1] أنظر: جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدبي، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة،1997.

[2] محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية– نجيب محفوظ نموذجا– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009، ص57، نقلا عن: مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية.

[3] المرجع نفسه: ص78.

[4] خالد بن شعيب: رواية ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، منشورات دار القدس العربي، وهران، 2010، ص162.

"وتعكس حالة التناقض والصراع الذي كان يعيشه المواطن في مرحلة من مراحل تاريخ الجزائر والتي انعكســت ظلالها على المتن الروائي حيث يصور نفسية ممزقة تعيش تناقضا حادا بين واقعهــا وطموحها بين ذاتها وواقعها "[1].

أما "بشير بويجرة" فيرى أن ما أعقب حوادث أكتوبر من تغيير شامل في النمط السياسي يهدف إلى إعادة الاعتبار للإحساس بالزمن الداخلي للذات بصفته قوة فعّالة يستمد منها الإنسان توتراته الداخلية، ويشتق منها طموحاته ورغباته المستقبلية "[2].

وهي الحالة التي تحيل عليها معظم العناوين التي تطرقنا إليها إذ عبرت عن حالة التمزق والضياع للذات/ الوطن ومسؤولية*، الكتابة عن الحدث/ الزمن الفاجعة فكان التشخيص الرمزي للعنف بأشكاله المختلفة حسب كل مبدع.

ثالثا: البعد الجمالي

لا ينكر دارس أو مثقف أن عناوين رواية الأزمة قد تميزت بشعرية طافحة " فمفهوم الشعرية هو تطوير لمفهوم الجمالية كما يذهب جاكبسون"[3]، حيث

---

[1] المرجع السابق: ص 163.

[2] بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري–1970–1986، الجزء الأول، منشورات دار الأديب، وهران، طبعة 2008، ص184 وما بعدها.

*عن مسؤولية الروائي وحالته النفسية المتألمة التي تطالبه بفعل الكتابة عن مأساة الجزائر تقول (أحلام مستغانمي): لقد شعرت بمسؤولية الكتابة عن الحدث، وشعرت بأنه يلزمني وقتا لأرى ما يحدث بوضوح من ناحية أخرى فالصمت يعادل الجريمة، فإما أن تصمت وتصبح متواطئا مع القتلة أو تكتب ويكون لك حق الخطأ، هذا يستلزم وقتا، ولكنك تشعر أنك لا تملك حياتك، هذه هي لعبة التورط مع التاريخ " انظر: أحلام مستغانمي، كنا نكتب لقارئ مجهول فصارت كتابتنا لقاتل مجهول، جريدة البيان، الأربعاء 9 سبتمبر 1998، ص12.

[3] عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي– سردية الخبر– دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2011 1، ص11.

تجذب القارئ وتمنح النص سحرا ما، يدفع إلى تصفحه وقراءته، فقد قالت الأزمة أو الفتنة بصيغ اسمية راقية، لأن الصيغة الاسمية تتمرد على محدودية الزمان والمكان، وتتميز بتعدد القراءة والانفتاح على أكبر عدد من التأويلات الجمالية حيث تخيب انتظار القارئ المتوقع، وتنحى به منحـــى إنزياحيا " لتؤسس لنفسها منطلقات منطقية وتركيبية وجمالية خاصة "[1]. لتصبح العنونة بعيدة عن التوقع، ومخالفة للعناوين الكلاسيكية القديمة و"على هذا المنوال تغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية جوهرها العدول وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة... حيث تتولد عن هذه الإنزياحات ... دلالات جديدة عذراء، تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل"[2].

المطلب الخامس: وظائف العنوان في رواية الأزمة

أما عن أهم الوظائف التي جسدها عنوان رواية الأزمة فهي كالتالي:

- الوظيفة الإيديولوجية : فيها يعكس العنوان التوجة الإيديولوجي للمبدع.
- الوظيفة الإغرائية[3]. F. Seductio: تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب و قراءته.
- الوظيفة التعيينية [4]. F.denotative : من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يميزه عن الكتب الأخرى .
- الوظيفة الجمالية/ الشعرية: تعكس انزياح اللغة وتناصاتها وحرية تأويلها.

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص123.

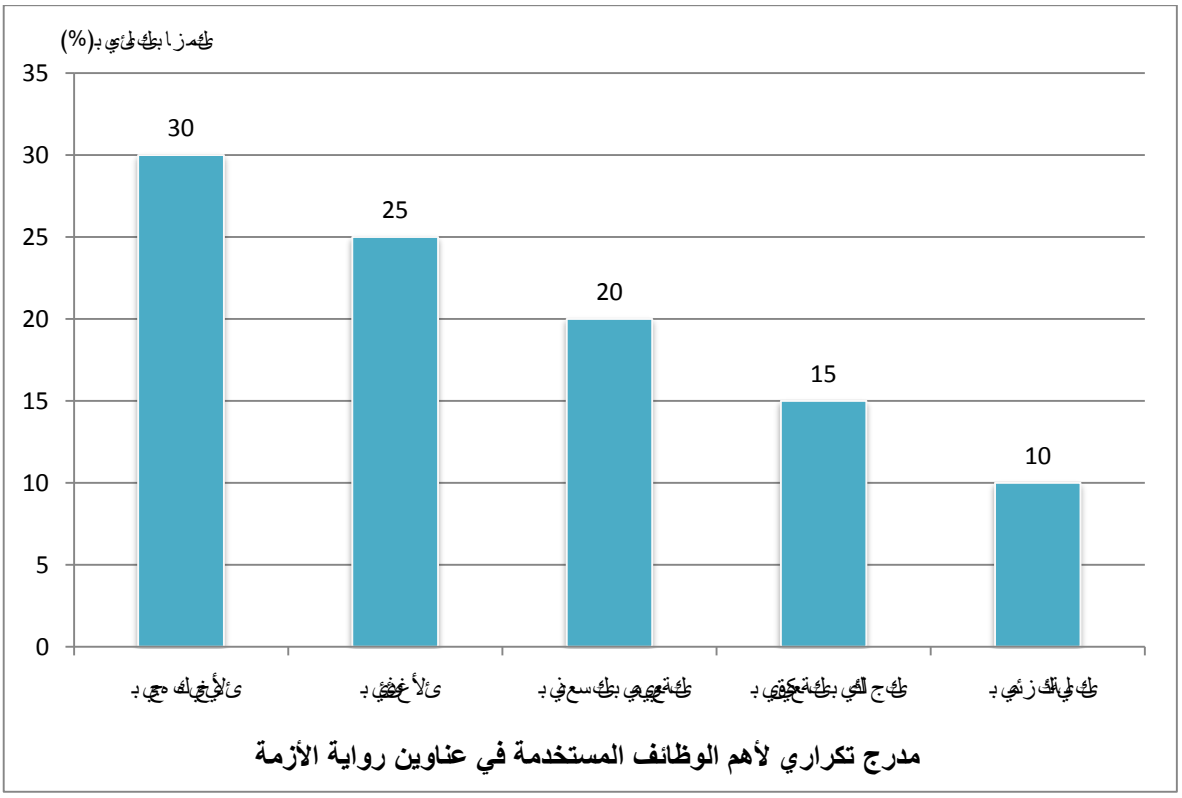
[2] المرجع نفسه: ص124.

[3] المرجع نفسه: ص20.

[4] المرجع نفسه: ص19.

- الوظيفة الميتالسانية/ التعليقية[1]: فيها يتحدث العنوان من تلقاء نفسه عن مضمون النص فيكون في هذه الحالة مختصرا للنص.

ويمكن إجمال النتائج التي توصل إليها هذا الفصل في المدرج التكراري التالي:



مدرج تكراري لأهم الوظائف المستخدمة في عناوين رواية الأزمة

التعليق:

من خلال المدرج التكراري يتضح للمتلقي مزج رواية الأزمة في أغلب عناوينها بين مختلف الوظائف التي توصلنا إليها من خلال الدراسة إذ لا يخلو منها عنوان وإن تباينت في النسب المئوية حيث كانت الغلبة للوظيفة الإيديولوجية بنسبة 30 % لأن الأزمة في طبيعتها أزمة سياسية بالدرجة الأولى، أما الوظيفة الإغرائية فتأتي بنسبة 25 % فالعنوان لا يكون مستفزا ولا

[1] حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد- فوضى الحواس عابر سرير)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مخبر تحليل الخطاب، (د.ط)، 2012، ص57.

مثيرا إن لم يتمتع بسمة الإغراء، أما الوظيفة التعيينية جاءت بنسبة 20 % وهي قارة في كل العناوين بقصد أو بدون قصد في حين تحضر الوظيفة الجمالية/ الشعرية بنسبة 15% وهي تكشف عن القدرة الإبداعية وشفافية اللغة وفي الأخير الوظيفة الميتالسانية/ التعليقية جاءت بنسبة 10% وهي في أغلب الحالات تكشف عن محتوى النص تفسّره أو تتفسَّر به.

غير أن هذا لا يعني إلغاء بقية الوظائف، فرواية الأزمة لا تقتصر على ما ذكرناه فقط، فهناك الوظيفة الإهدائية والانفعالية والوصفية، والدلالية، ولكن اقتصرنا الحديث عن أشدها حضورا وتجسّدا وهي الوظائف الخمس المذكورة سلفا.

الخـــــاتمـــة

لقد حاولت مقاربتنا الموضوعاتية الفنية، أن تقترب من رواية الأزمة قدر الإمكان، للوقوف عند طبيعتها، ومساءلة متونها، وتتبع مسايرتها للتحولات في الجزائر على اختلافها، ورصد أكثر الموضوعات تشابها وهيمنة عليها وأبرز السمات الغالبة فيها، تلك الموضوعات والسمات التي كان لها دورها وفعاليتها في الكشف عن ايديولوجيات الروائيين أنفسهم التي أفرزتها العشرية السوداء، وقد سمحت طبيعة هذه الدراسة أن نستخلص أهم النتائج في النقاط التالية:

– اختلف النقاد في مجال الرواية، هل هي ذات أصول عربية، بمعنى هل هي استمرار للفن القصصي القديم في التراث العربي، أم هي فن مستحدث أخذ عن الآداب الغربية، غير أننا – وكما رأينا في التحليل– اقتنعنا بالرأي الأخير ومن ثمة: الرواية أدب حديث غربي الأصل والجذور.

– لم يتفق النقاد أيضا حول التخوم الفاصلة بين القصة والرواية غير الطول: ويصبح الأمر أكثر التباسا بين مصطلحي: القصة الطويلة والرواية القصيرة، مما يتطلب جهدا غير يسير للفصل بينهما لأنني أعتقد أن عنصر الطول ليس الفيصل الحاسم في هذا الأمر، لذلك نرى أن أهم ما يميز بين هذين العالمين: امتداد الزمن في الرواية وتكثيفه واتساع رقعة الوصف، نمو الشخصية وتطورها فإذا كانت القصة تصور حادثا معينا أو حالة نفسية خاصة فالرواية عبارة عن مرحلة كاملة أو قطاعا واسعا من الحياة.

– رغم التداخل الكبير بين مصطلحي العنف والإرهاب، إلا أنهما يشكلان موضع خلاف بين الباحثين، ورغم هذا يمكن أن نجزم أن العنف أهم مظاهر الإرهاب والإرهاب عنف ذو أهداف سياسية لكن إن خلا من هذه الأخيرة بات عنفا عاديا كجرائم السرقة والقتل والاغتصاب وغيرها، فالإرهاب أكثر شمولية من العنف.

– إن العنف الذي عرفته الجزائر خلال العشرية السوداء إرهابا وليس عنفا عاديا، كون العامل السياسي أساس الحرب الأهلية غير المعلنة التي مرت بالجزائر مخلفة جراحا لا تندمل.

– ارتبطت الرواية الجزائرية بالعنف منذ بداياتها، فمن عنف المقاومة إلى عنف الثورة إلى عنف العشرية السوداء، الذي كشف عن تجليات في العنف الروائي نفسه.

– ارتباط العنف/ الإرهاب بالاغتراب من أكثر الدوال تواترا في رواية الأزمة لا سيما بعد تفاقم الظواهر الاجتماعية والسياسية المؤسسة لهما في جزائر التسعينيات.

– ليس غريبا أن يحتل نعي المدينة حيزا بهذا الحجم من قبل الروائيين الجزائريين مادامت الرواية تعبير مديني، بل إن أحد مسوغات وجودها كجنس أدبي أنها جاءت للتعبير عن هموم المدينة، فليس من الغريب – بعد هذا– أن يرى روائيو الأزمة في تداعي كيانها تهديدا لوجودهم الذاتي.

– رواية الأزمة هي التي اتخذت الأزمة الوطنية موضوعا لمتنها الحكائي، فصوّرت الواقع المؤلم كما هو، لكن برؤيا إبداعية فنية ترفض أن تكون صورا مكرّرة لرواية السبعينات المؤسسة، فصوّرت هذه الأزمة بمختلف أبعادها: النفسية والإيديولوجية والإجتماعية والسياسية، فكانت مهمومة بقلق الذات وألم المجتمع فجاءت تحديّا للموت ورهانا على الحياة.

– توافرت رواية الأزمة على الكثير من سمات الرواية العربية الجديدة:

– مثل تراسل الأجناس الأدبية وغير الأدبية ومناقشة الخطابات المعرفية كرواية ذاكرة الماء.

– توظيف الرؤية التهكمية الساخرة كرد فعل على زمن سقطت فيه هوية الإنسان الفرد والمثقف على السواء كرواية الورم.

– تكسير خطية الزمن المتنامي ليستحيل لحظات أو قفزات من الزمن إما استرجاعية أو استشرافية كرواية أرخبيل الذباب.

– إهمال ملامح الشخصية حتى يغدو المكان في الكثير من الأحيان هو البطل الحقيقي، وتغيب في حضوره الشخصية الإنسانية مثل رواية سرادق الحلم والفجيعة.

– تفيد رواية الأزمة من تقنية الميتاسرد، وتعدد الرواة فتصبح حكي الحكي ورواية الرواية كرواية أشجار القيامة.

– ترفض رواية الأزمة الأسس الجمالية والإيديولوجية السائدة وتسعى إذ ذاك للتمرد على السائد كرواية سيدة المقام وشرفات بحر الشمال.

– كشفت رواية الأزمة عن وعي خاص من لدن الذات الروائية، التي عرفت كيف تفضح – بكثير من الجرأة والشجاعة – حقيقة ما يحدث رغم كل التهديدات التي كانت تتعرض لها في كل لحظة وحين.

– لقد استطاعت أن تثبت أن الإرهاب نتيجة تكاد تكون طبيعية وحتمية للظروف السياسية والإجتماعية والتاريخية، وتصاعد التطرف الديني، وتعنت السلطة في الجزائر.

– تعدّد صوّر الإرهاب والعنف في الرواية الأزمة: كعنف السلطة في المعتقلات والسجون وعنف الجماعات الإسلاموية في كل مكان، حتى طال البيوت فأضحت سجونا من نوع مختلف، ضف إلى ذلك عنف اللغة، وعنف التعامل، وحتى عنف التفكير.

– لقد صوّرت هذه الأخيرة، مجتمعا غلب عليه الظلم والفساد، وتراجع فيه الخير والأمان وانعدمت فيه الثقة والطمأنينة، وصار القتل في أبشع صوّره سيدا ومألوفا، واستبيحت فيه الحرمات وتساوى القاتل بضحيته.

– تشابه موضوعات رواية الأزمة (كتعدد صور الإرهاب وانكسار الذات وتدهور المدينة وفجائعيتها، النهاية المأساوية لشخصيات الروايات المدروسة؛ فإمّا تنتهي برصاصة أو جنون أو ضياع أو اغتراب أو انتحار...).

– الاهتمام بشخص المثقّف وتصويره إنسانا سلبيا مصدوما لا يملك تغيير ما أجبر عليه، فيفضل الاختباء والانزواء، وربما الخوف الفظيع من رصاصة تطوله، يحمل نفسا انهزامية بعدما أعدمت الثقافة في بلده، وأقصي كذات مثقفة من الوجود، ولعلّه التبرير المقنع للجوء الروائي إلى تذويت السرد إذ استلهم الكثير منهم سيّرهم الذاتية التي حفلت بهذه التجربة المؤلمة.

– في ظل كل هذا أوجد روائيو رواية الأزمة معادلا شعوريا يخفف وطأة العنف، فكان موضوع الحب الإنساني حاضرا لكي ينتهي مع نهاية كل متن روائي بمأساة وألم، شأنه شأن كل ما هو جزائري وقتئذ.

– مسايرة اللغة في الخطاب الروائي التسعيني لفحوى موضوعها، فجاءت عنيفة متوترة، توحي بالألم والتمزق والرفض غير يقينية فهي تثير التساؤلات أكثر مما تقدم الإجابات، ومع هذا نلمس فيها شاعرية دافئة، تنّم عن الحنين لزمن الأمن، فكانت بحق مطية طافحة بالجمال والتخييل، فنقل الواقع لا يعني السذاجة والسطحية في الطرح، بقدر ما يوحي باستيعاب الدرس وفهم الأمر.

تمت بحمد الله.

قائمة المصـــادر

والمراجـــع

القــرآن الكــريــم برواية ورش عن نافع

قائمـــــــــــة المصادر

أولا: المعاجـــــــــم

1- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأجنبية، العدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988.

2- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، اسطنبول، تركيا، 1989.

3- ابن كثير،عماد الدين أبي الفداء إسماعيل: مختصر تفسير ابن كثير،اختصار وتحقيق: محمد علي الصابوني، شركة الشهاب، قصر الكتاب، الجزائر، 1990.

4- ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

5- ابن خلدون عبد الرحمان: المقدمة، الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر،دار إحياء التراث العربي،دت.

6- خياط يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار اللسان العربي،بيروت، دت.

7- رضا أحمد: معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1960.

8- السيوطي، جلال الدين: ترتيب سور القرآن، دراسة وتحقيق وتعليق، الدكتور: السيد الجميلي، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1968.

9- الفراهيدي الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، مطابع الرسالة، الكويت، دط، 1980.

10- الفيروز أبادي مجد الدين: القاموس المحيط شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم الجزائر.

11- المنجد الأبجدي: دار الشرق، بيروت، لبنان، ط 3، دت، دط.

12- ديوان المتنبي: دار صادر، ط2، بيروت لبنان، 2008.

ثانيا- الروايـــــــــــــات

- إبراهيم سعدي:

13- بحثا عن آمال الغبريني، مطبعة دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

14- فتاوى زمن الموت، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1999.

15- بوح الرجل القادم من الظلام، مطبعة دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،2000.

- أحلام مستغانمي:

16- فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، 1998.

- أحميدة العياشي:

17- متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2000.

- الحبيب السايح:

18- تماسخت: دم النسيان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.

19- زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

- الطاهر وطّار:

20- الحوّات والقصر، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1984.

21- الزلزال، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1980.

22- الشمعة والدهاليز، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1995.

23- اللاّز، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، 1978.

- بشير مفتي:

24- أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، 2000.

25- أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

26- المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

27- شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.

- جبرا إبراهيم جبرا:

28- البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، 1981.

- جرجي زيدان:

29- الحجاج بن يوسف، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006.

- رشيد بوجدرة:

30- تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.

- زهرة ديك:

31- بين فكي ...وطن، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.

32- في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

- سعيد مقدم:

33- البرانويا، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

- سعيدة هوارة:

34- الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.

- شهرزاد زاغز:

35- بيت من جماجم، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.

- عبد الحميد بن هدوقة:

36- بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

37- ريح الجنوب، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، 1971.

- عبد الله عيسى لحيلح:

38- كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، الجزائر، 2003.

- عزالدين جلاوجي:

39- الرماد الذي غسل الماء، دار المتون، الجزائر، 2005.

40- راس المحنة، مطبعة دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

41- سرادق الحلم والفجيعة، مطبعة خاصة، سطيف، الجزائر، 2000.

- فضيلة الفاروق:

42- مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، 1999.

- فيصل الأحمر:

43- رجل الأعمال، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2003.

- محمد ديب:

44- الدار الكبيرة، ترجمة، سامي الدوربي، دار الهلال،القاهرة، 1970.

- مرزاق بقطاش:

45- خويا دحمان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

46- عزوز الكابران،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989.

- واسيني الأعرج:

47- حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، 2001.

48- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا، 1997.

49- سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997.

50- شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، 2002.

المـــــــــــــــــــــــــــــــــــــراجع

أولا: المراجع العربية

- إبراهيم الجهماني:

51- مفهوم الإرهاب في القانون الدولي، دار الكتاب العربي، ط2، دار حوران، الجزائر/سوريا، 2002.

- إبراهيم عباس:

52- الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، دار الرائد للكتاب، ط1، الجزائر، 2005.

- إبراهيم صحراوي:

53- تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية- رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، ط2، الجزائر، 2003.

- إبراهيم نافع:

54- كابوس الإرهاب وسقوط الأقنعة، مركز الأهرام، القاهرة، مصر، 1994.

- أحمد العدواني:

55- بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2001.

- أحمد حسن الزيات:

56- تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء، ط2، القاهرة، مصر، 2002.

57- أحمد سيد محمد:

الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

- أحمد طالب الإبراهيمي:

58- المعضلة الجزائرية- الأزمة والحل (1989-1999)، شركة دار الأمة، ط4، الجزائر 1999.

- أحمد فرشوخ:

59- جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، 1996.

- إسماعيل فهد إسماعيل:

60- مبدعون مغايرون- كتابات معاصرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2004.

- السعيد بوطاجين:

61- السرد ووهم المرجع- مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

- الشيخ سليمان بشنون:

62- الأزمة الجزائرية- جذورها وأبعادها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، دت.

- الياس خوري:

63- الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت، دت.

- آمنة بلعلى:

64- المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، ط2، تيزي وزو، الجزائر، دت.

- بسام قطوس:

65- سمياء العنوان، وزارة الثقافة، مطبوعات المكتبة الوطنية، ط1، عمان الأردن، 2001.

- بشير بويجرة محمد:

66- بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، جماليات وإشكاليات الإبداع، منشورات دار الأديب، وهران، 2008.

- بشير تاوريريت:

67- رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزور، دط، واد سوف، الجزائر، 2006.

- بشير مفتي:

68- سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

- بوشوشة بن جمعة:

69- اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم، محمود طرشونة، ط1، 1999.

70- التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2003.

71- سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2005.

- تركي ضاهر:

72- الإرهاب العالمي، دار الحسام للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

- جابر عصفور:

73- زمن الرواية، دار الهدى، ط1، دمشق، 1999.

74- مواجهة الإرهاب، قراءة في الأدب العربي المعاصر، دط، منشورات الفارابي، 2003.

- جماعي:

75- الأزمة الجزائرية- الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 1999.

- جماعي:

76- الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التحديد الثقافية الاجتماعية، ط1، مملكة البحرين، 2005.

- جماعي:

77- الصدمات النفسية في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2012.

- جماعي:

78- سلطان النص، دراسات في روايات، عزالدين جلاوجي، دار المعرفة، دط، الجزائر، 2008.

- جمال مباركي:

79- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداعات الثقافية، مطبعة دار هومة، الجزائر، دت.

- جهاد فاضل:

80- أسئلة الرواية، حوارات مع الروائيين العرب، الدر العربية، للكتاب، دط، دت.

- حسن المودن:

81- الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2009.

- حسن بحراوي:

82- بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

- حسينة فلاح:

83- الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2012.

- حميد لحميداني:

84- النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

- خالد بن شعيب:

85- رواية ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، منشورات دار القدس العربي، دط، وهران، الجزائر، 2010.

- زهور ونيسي:

86- عبر الزهور والأشواك- مسار امرأة، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، 2012.

- ساندي سالم أبو سيف:

87- الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008.

- سعاد محمد خضر:

88- الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، 1976.

- سعيد الورقي:

89- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، دط، مصر، 2009.

- سعيد سلام:

90- دراسة في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012.

- سعيد يقطين:

91- انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت لبنان، 2006.

92- قضايا الرواية الجديدة، الوجود والحدود، سلسلة السرد العربس، ط1، القاهرة، 2001.

93- الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، دط، المركز العربي، المغرب، 1992.

- سليم بتقة:

94- الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

- سليمة عذاوري:

95- شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، عابدين، القاهرة، 2012.

- سلمان كاصد:

96- الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي(دراسات لأدب مهدي عيسى صقر، فنية وموضوعاتية)، دار الكندي، أربد، الأردن، دط، 2002.

- سيزا أحمد قاسم:

97- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثنائية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1984.

- شريف حبيلة:

98- الرواية والعنف- دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

- شعيب حليفي:

99- شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

- شكري عزيز ماضي:

100- في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

- شوقي ضيف:

101- تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي- دار المعارف بمصر، ط8، مصر، دت.

- صالح مفقودة:

102- نصوص واسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.

- طارق علي:

103- تأملات في الرواية والتاريخ، ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، 2005.

- طه عبد الباقي سرور:

104- الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، دار النهضة للطباعة والنشر، ط3، القاهرة، مصر، 1977.

- طه وادي:

105- الرواية والسلطة، دار النشر للجامعات المصرية، 1996.

106- دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط3، مصر، 1991.

- عادل ضرغام:

107- في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2010.

- عادل مصطفى:

108- فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر،رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007.

- عبد الحميد عقار:

109- الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000.

- عبد الرحمان منيف:

110- الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.

- عبد السلام المسدي:

111- السياسة وسلطة اللغة، الدر المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2007.

- عبد العزيز بوباكير:

112- الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2002.

- عبد الفتاح الحجمري:

113- التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2002.

- عبد القادر عميش:

114- شعرية الخطاب السردي- سردية الخبر- دار الالمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، 2011.

- عبد اللطيف محفوظ:

115- البناء والدلالة في الرواية- مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2010.

- عبد الله إبراهيم:

116- الرواية العربية، الأبنية السردية والدلالية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، الرياض، 2007.

- عبد الله العروي:

117- مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط8، الدار البيضاء، 2012.

- عبد الله الغذامي:

118- الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985.

- عبد الله ركيبي:

119- تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.

- عبد المالك أشهبون:

120- العنوان في الرواية العربية- السلسلة النقدية- محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2011.

- عبد المالك مرتاض:

121- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، وهران.

122- قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي، ط1، وهران، الجزائر، 2009.

123- مئة قضية...وقضية، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2012.

124- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2010.

- عبد المحسن طه بدر:

125- تطور الرواية الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، ط4، مصر، دت.

- عدنان علي الشريم:

126- الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان 2008.

- عزالدين إسماعيل:

127- الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، ط1، بيروت، 1974.

- عزة سيد إسماعيل:

128- سيكولوجيا الإرهاب والجرائم والعنف، دار السلاسل، ط1، الكويت، 1988.

- علي جعفر العلاق:

129- الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق والتوزيع، ط1، الأردن، 2002.

- علي عشري زايد:

130- استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي،دط، القاهرة، مصر، 1997.

- عمار بلحسن:

131- في الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1984.

- عمر بن قينة:

132- دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، دار الأمة، الجزائر، 2009.

133- في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2009.

- غالي شكري:

134- معنى المأساة في الرواية العربية- رحلة العذاب، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1980.

- كمال بن عطية:

135- سؤال العتبات والخطاب الروائي، دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، الدار الأوراسية، ط1، 2008.

- ماجد موريس إبراهيم:

136- الإرهاب... الظاهرة وأبعادها النفسية المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار(ANEP)، دط، الجزائر، 2008.

- محمد السيد إسماعيل:

137- الرواية والسلطة، بحث في طبيعة العلاقات الجمالية، الهيئة المصرية العمة للكتاب، القاهرة، 2009.

- محمد أمنصور:

138- استراتجيات التجريد في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.

- محمد بازي:

139- العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط، 2012.

- محمد بلقاسم حسن بهلول:

140- الجزائر بين الأزمة الاقتصادية والأزمة السياسية (تشريح وضعية)، دون ذكر البلد ومكان الطبع والنشر، دط، 1993.

- محمد بنيس:

141- الشعر العربي الحديث- بنياته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

- محمد بوعزة:

142- تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر،2010.

- محمد رجب الباردي:

143- شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 2-1993.

- محمد ساري:

144- الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.

145- في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009.

- محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي:

146- الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، ط2 الدار البيضاء، 2006.

- محمد صابر عبيد:

147- التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط، العراق، 2011.

- محمد عزيز شكري:

148- الإرهاب الدولي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1991.

- محمد فكري الجزار:

149- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

- محمد مسباعي:

150- التحليل النفسي للرواية- نجيب محفوظ نموذجا-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2009.

- محمد مصايف:

151- الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدر العربية للكتاب، دط، الجزائر، 1983.

152- النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- محمد معتصم:

153- بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2010.

- محمد مفتاح:

154- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت لبنان، 1985.

- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس:

155- في الثقافة المصرية، دار الأمان، ط2، الرباط، 1988.

- مريدن عزيزة:

156- القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971.

- مسعود بوسعدية:

157- ظاهرة العنف في الجزائر والعلاج المتكامل، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 20011.

- مصطفى الشكعة:

158- الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، ج2، دار الكتاب اللبناني، ط2، لبنان، 1974.

- مصطفي الفاسي:

159- دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، دت.

- مصطفى الكيلاني:

160- زمن الرواية العربية، كتابة التجريب، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، دط، سوسة، تونس، 2003.

- مفقودة صالح:

161- المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، ط2، 2009.

162- نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.

- ناصر يعقوبي:

163- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1980-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

- نبيل سليمان:

164- حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، 1999.

165- أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

166- فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا 2002.

- نبيلة زويش:

167- تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيمائي- دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش، دار الريحانة للكتاب القبة، دط، الجزائر، دت.

- نضال صالح:

168- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، ط1، 2010.

- نورالدين السد:

169- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2010.

- هويدا صالح:

170- صورة المثقف في الرواية الجديدة- الطرائق السردية- رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2013.

- واسيني الأعرج:

171- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1986.

172- الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، مؤسسة دار الكتاب الحديث، دط، بيروت، 1986.

173- الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1989.

- ياسين النصير:

174- الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، دط، دمشق، سوريا، 2010.

- ياغي عبد الرحمان:

175- البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، دط، بيروت، 1999.

- يحي العبد الله:

176- الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2005.

- يوسف وغليسي:

177- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008.

- شرف الدين ماجدولين:

178- الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

- سعد البازغي:

179- سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

- معجب العدواني:

180- الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، بيروت، ط2013 1.

- زهور كرام:

181- الرواية العربية وزمن التكون، من منظور سياقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

- عثمان سعدي:

182- التعريب في الجزائر، كفاح شعب ضد الهيمنة الفرنكفونية، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

- عبد القادر بن سالم:

183- بنية الحكاية، في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

- نزار خالد:

184- مذكرة اللواء خالد نزار، منشورات الخبر، الجزائر، دت.

- وطار الطاهر:

185- مذكرات "أراه"، الحزب وحيد الخلية، دار الحاج محند أونيس، دار الحكمة، السداسي الثاني،الجزائر، 2006.

ثانيا: المراجع المترجمة

- باتريك بيسنو:

186- أبطال الرواية الحقيقيون مشهورون مغمورون، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

- بيير جيرو:

187- علم الإشارة والسيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 1988.

- جماعي:

188- الأدب والواقع، ترجمة: عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، 1992.

- جماعي:

189- ذهنية الإرهاب، لماذا يقاتلون بموتهم؟ ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003.

- جورج لوكاتش:

190- الرواية التاريخية، ترجمة: جواد الكاظم، وزارة الثقافة، بغداد، 1978.

- جوليا كريستيفا:

191- علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

- جون كوين:

192- النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج1، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دت.

- روجرآلن:

193- الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997.

- رينيه جيرارد:

194- العنف والمقدس، ترجمة: جهاد هواش وعبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1992.

- رينيه وليك. أوستن وارين:

195- نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

- عايدة أديب بامية:

196- تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ترجمة: محمد خنفر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1982.

- غاستون باشلار:

197- جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1984.

- كولن ولسون:

198- فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 2008.

- لوسيان غولدمان:

199- مقدمات نحو سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدرالدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1993.

- ميخائيل باختين:

200- الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، مصر،2009.

201- الرواية والملحمة، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ط1، 1982.

- ميشال زيرافا:

202- الأسطورة والرواية،ترجمة: صبحي حديدي، عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

المراجع الأجنبية

203- Genette (Gérard) : seuils- paris ed seuil. 1987

204- Jean Paul chagnallaud : terrorisme et violence politique in confluences méditerranée, site internet (googl.com), op cit.

المجلات والملتقيات

205- كتاب الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، ط6، برج بوعريريج، الجزائر، 2003.

206- كتاب الملتقى الوطني الأول عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج (25-26-27 ديسمبر)، جمع وتقديم: جيلالي خلاص، 1997.

207- كتاب الملتقى الوطني الثالث حول أعمال عبد الحميد بن هدوقة، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2000.

208- جماعي: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق جعفر يايوش، منشورات دار الأديب، وهران الجزائر، دت.

209- جماعي: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 1999.

210- مجلة دفاتر إنسانيات، الجزائر تحولات اجتماعية وسياسية، مركز البحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، ع1، وهران الجزائر، 2004.

211- محاضرات الملتقى الوطني الثاني، مجلة السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة قسم الأدب العربي بسكرة، 16/15 أفريل 2002.

212- الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الجريدة الرسمية، ع11، سنة32.

213- جريدة الشروق، ع159، ماي 2001.

214- مجلة بلاغات، مجلة متخصصة في تحليل الخطاب، تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع1، شتاء، 2009.

215- مجلة "الاختلاف" ، الجزائر، ع3، ايار2003.

216- جريدة الخبر، 2000/10/3.

217- مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع25 شوال 1433- سبتمبر2012، المملكة العربية السعودية.

218- الملتقى الدولي الثامن عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.

219- مجلة الرواية المغربية وقضايا النوع السردي، جامعة ابن طفيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، المغرب، 24-25 أفريل 2008.

220- مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، السنة الثامنة، ع78، نوفمبر (تشرين الثاني)، 2011.

221- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة.

222- جريدة الشروق (الأربعاء 23 فيفري 2005).

223- مجلة الفكر العربي، ع25، كانون الثاني 1982.

224- مجلة المستقبل العربي، ع226، ديسمبر 1997.

225- مجلة الحكمة، ع3، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، جويلية 2010.

226- مجلة أقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع11-12، 1986.

227- مجلة عالم الفكر، مجلد 28، ع1، يوليو/سبتمبر1999، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت.

228- مجلة دفاتر إنسانيات، الجزائر تحولات اجتماعية وسياسية، مركز البحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، ع1، وهران الجزائر، 2004.

229- مجلة دفاتر المركز، وقائع اليوم الدراسي (لعرج واسيني وشغف الكتابة): وهران، 13 ماي 2002.

230- مجلة الموقف الأدبي، العدد337.

231- مجلة الموقف الادبي، ع434، حزيران 2006.

232- الملحق الثقافي لجريدة الخبر، ع4، 1991.

233- مجلة الفيصل (مجلة ثقافية شهرية)، ع37، السنة الثامنة حزيران يونيو1984.

234- مجلة آفاق، دورية يصدرها اتحاد كتّاب المغرب العدد1، 1990.

الأطروحات الجامعية

- علال سنقوقة:

235- إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير، إشراف: نورالدين السد، جامعة الجزائر، 1996-1997.

- محمد عيلان:

236- الأمثال والأقوال الشعبية في الشرق الجزائري، دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، 1993-1994.

237- مرزق هداية:

الشخصية الروائية عند الطهر وطار، رسالة ماجستير، إشراف، زكرياء صيام، جامعة الجزائر، 1986-1987.

- كيسة ملاح:

238- موضوعة العنف في الرواية الجزائرية، التسعينات نموذجا، مقاربة سوسيو نقدية، رسالة ماجستير، إشراف، واسيني الأعرج، جامعة الجزائر،2008-2009.

- وردة كبابي:

239- مكونات السرد عند إبراهيم سعدي (الزمان، المكان، الرؤية) رسالة ماجستير، إشراف، يوسف لطرش، جامعة باتنة،2008-2009.

- جمال مباركي:

240- الغرب في الرواية العربية الحديثة، رسالة دكتوراه، إشراف الطيب بودربالة، جامعة باتنة،2008-2009.

- غنية بوحرة:

241- المثقف والصراع الإيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، متاهات ليل الفتنة لأحميدة العياشي، أنموذجا، رسالة ماجستير، إشراف، محمد منصوري، جامعة باتنة، 2011-2012.

الكتب الالكترونية ومواقع الانترنيت

عيسى شريط:

242- عندما يتحول النقد إلى جعجعة بلا طحين

http://www.montada.elkhabar.com

قدور عبد الله ثاني:

243- سيميائية الصورة في الموقع:www.aljazeera.net

244- http://www.chihab.net/

- حنا عبود:

245- من تاريخ الرواية- دراسة- موقع اتحاد الكتاب العرب.

http://www.awu-dmorg

- عادل فريجات:

246- مرايا الرواية- دراسة- موقع اتحاد الكتاب العرب.

http: //www.awu-dmorg

- محمد شاهين:

247- آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) – دراسة- موقع اتحاد الكتاب العرب.

http://www.awu-dmorg

- مخلوف عامر:

248- الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، موقع اتحاد الكتاب العرب. http://www.awu-dmorg

الفهرس

الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ-ح
مدخل نظري: الصورة الروائية للأزمة الوطنية	9
الفصل الأول: مفهوم الرواية وتطورها	
المبحث الأول: في مفهوم الرواية	15
المطلب الأول: المعنى اللغوي للرواية	15
المطلب الثاني: المعنى الاصطلاحي	17
المطلب الثالث: الفرق بين القصة والرواية	18
المبحث الثاني: في نشأة الرواية وتطورها	25
المطلب الأول: نشأة الرواية وتطوها في الأدب الغربي	25
المطلب الثاني: نشأة الرواية وتطوها في الأدب العربي	28
أولا- نشأة الرواية وتطوها في المشرق العربي	28
ثانيا- نشأة الرواية وتطوها في المغرب العربي	37
أ- الرواية في تونس	37
ب- الرواية في المغرب	39
ج- الرواية في الجزائرية	43
الفصل الثاني: رواية الأزمة بين النشأة والتطور	
المبحث الأول: تقييم رواية الأزمة	59
المطلب الأول: إشكالية تصنيف الرواية الجزائرية التسعينية	60
المطلب الثاني: الكتابة عبر النوعية	69
المبحث الثاني: إيديولوجية رواية الأزمة	73
المطلب الأول: مفهوم الإيديولوجيا	76
المطلب الثاني: علاقة الأدب بالإيديولوجيا	83
المطلب الثالث: علاقة الإيديولوجيا بالرواية	86
المطلب الرابع: تجليات الإيديولوجيا في رواية الأزمة	90

المطلب الخامس: إيديولوجية الوعي الزائف والتغيير الممكن 92
المبحث الثالث: المنحنى الإيديولوجي من خلال سيميائية العنوان 102
المطلب الأول: تعريف العنوان 106
المطلب الثاني: من العنوان إلى علم العنونة 112
المبحث الرابع: العلائق والدلالات بين العنوان والمتن الحكائي 117
المطلب الأول: متاهات ليل الفتنة لـــ: أحميدة العياشي 118
المطلب الثاني: بوح الرجل القادم من الظلام لـــ: إبراهيم سعدي 122
المطلب الثالث: شرفات بحر الشمال لـــ: واسيني الأعرج 124
المطلب الرابع: فتاوى زمن الموت لـــ: إبراهيم سعدي 129
الفصل الثالث: الرواية الجزائرية وطبيعة الأزمة
المبحث الأول مسايرة الرواية الجزائرية للتحولات 135
المطلب الأول: علاقة الرواية بالتاريخ 135
المطلب الثاني: علاقة الرواية بالواقع 154
المطلب الثالث: علاقة الرواية بالسياسة/ السلطة 164
المبحث الثاني: علاقة الرواية الجزائرية بالتحولات 186
المطلب الأول: رواية السبعينات 188
المطلب الثاني: الزلزال رواية الإيديولوجيا الاشتراكية 194
المطلب الثالث: رواية الثمانينات 196
المطلب الرابع: زمن النمرود رواية تعرية الواقع وفضح السلطة 199
المبحث الثالث: طبيعة الأزمة في الجزائر أسبابها وأبعادها 204
المطلب الأول: تاريخ العنف الإنساني 205
المطلب الثاني: أسباب الأزمة في الجزائر وعوامل ظهورها 211
المطلب الثالث: مفهوم العنف والإرهاب والتمييز بينهما 211
المطلب الرابع: أحداث اكتوبر1988 219
المطلب الخامس: بداية العنف المسلح في الجزائر 222

المطلب السادس: إلغاء المسار الانتخابي 1991 222
المطلب السابع: العنف والمقدس 226
الفصل الرابع: السمات المميزة والموضوعات المهيمنة والمتشابهة في رواية الأزمة
المبحث الأول: السمات المميزة في رواية الأزمة 233
المطلب الأول: التجريب في رواية الأزمة 233
المطلب الثاني: النزوع الأسطوري في رواية الأزمة 236
المطلب الثالث: شعرية السرد 241
المطلب الرابع: تعدد الرواة وتكسير خطية السرد 244
المطلب الخامس: الإحالات – الهوامش – الحواشي 245
المطلب السادس: الخطابات الأدبية وغير الأدبية في رواية الأزمة 247
المطلب السابع: استلهام التراث في رواية الأزمة 256
المطلب الثامن: تحطيم المنظور اللساني 260
المطلب التاسع: عنف اللغة 266
المطلب العاشر: تذويت الكتابة في رواية الأزمة 269
المبحث الثاني: الموضوعات المهيمنة والمتشابهة في رواية الأزمة 271
المطلب الأول: موضوع العنف/ الإرهاب 271
المطلب الثاني: هيمنة شخصية المثقف 280
المطلب الثالث: عاطفة الحب رهان فاشل في رواية الأزمة 288
المطلب الرابع: المدينة في رواية الأزمة فضاء فجائعي لا يلد إلاّ الموت 290
المطلب الخامس: موضوع الاغتراب كحّل أخير في رواية الأزمة 295
الفصل الخامس: جمالية العنوان في رواية الأزمة
المبحث الأول: الإنزياح 305
المطلب الأول: مفهوم الإنزياح 305
المطلب الثاني: بيت من جماجم: رمزية العنوان وجماليته 308

المطلب الثالث: أرخبيل الذباب: عنوان التساؤل والغموض	320
المطلب الرابع: ذاكرة الماء: شعرية العنوان أم غرابة الإسناد	330
المطلب الخامس: الرماد الذي غسل الماء...العنوان التهكمي الصادم	339
المبحث الثاني: التناص	342
المطلب الأول: مفهوم التناص	342
المطلب الثاني: "بحثا عن آمال الغبريني" بعث آخر لـــ: "البحث عن وليد مسعود"	347
المطلب الثالث: التناص على مستوى المتن الروائي	357
المطلب الرابع: أبعاد العنوان في رواية الأزمة	374
المطلب الخامس: وظائف العنوان في رواية الأزمة	377
الخاتمة	380
قائمة المصادر والمراجع	385
الفهرس	417