وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02
كلية الآداب واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

هاجس الموت في الرّواية الجزائرية التسعينية

- مقاربة موضوعاتية في نماذج مختارة -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه

إعداد الطالب:
♣ موسى سنوسي

إشراف الأستاذ الدكتور:
♣ مصطفى فاسي

السنة الجامعية: 1440- 1441هـ / 2019- 2020م

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02
كلية الآداب واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

ماجس الموت في الرّواية الجزائرية التسعينية

- مقاربة موضوعاتية في نماذج مختارة -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه

إعداد الطالب:
♣ موسى سنوسي

إشراف الأستاذ الدكتور:
♣ مصطفى فاسي

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	عبد القادر بوزيده	أستاذ التعليم العالي	الجزائر02	رئيسا
02	مصطفى فاسي	أستاذ التعليم العالي	الجزائر02	مشرفا ومقرّرا
03	علال سنقوقة	أستاذ التعليم العالي	الجزائر02	ممتحنا
04	محمد بلعزوقي	أستاذ محاضر	البليدة 02	ممتحنا
05	فريدة بوزيداني	أستاذة محاضرة	م.العليا للأساتذة	ممتحنة

السنة الجامعية: 1440- 1441هـ / 2019- 2020م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِيٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ ﴾.

سورة إبراهيم ٢٤ – ٢٥.

• **قال الإمام علي عليه السلام:** « لا غنَى كالعقل، ولا فقرَ كالجهل، ولا ميراثَ كالأدب، ولا ظهيرَ كالمشاورة.»

نهج البلاغة / ص353.

• **قال ابن المقفع:** « لِيعرفِ العلماءُ، حينَ تُجالسهُم، أنّكَ على أن تسمعَ أحرصَ منكَ على أن تقُول.»

الأدبُ الكبير / ص65.

♣♣ إهداء ♣♣

إلى:

الوالد الكريم أطال الله في عمره، و سدد خطاه في سبيله؛

إلى:

روح الوالدة الطاهرة في الجنّة إن شاء الله؛

إلى:

كل الإخوة في الدّين و الدّنيا، و سائر الأسرة العلمية بجامعة الجزائر 02 إلى هؤلاء جميعًا أهدي هذا العمل.

م. سنوسي

♣♣ شكر وعرفان ♣♣

نحمد الله أوّلاً، ونحمدهُ آخِرًا في أن وفّقنا بفضله وإنعامه لإتمام هذا العمل، فلولا توفيقهُ لما تحقّق إتمامه.

" الحمدُ لله "

كما نتوجّه بالشّكر الجزيل إلى أستاذنا الفاضل "مصطفى فاسي" على جزيل عطائه، وسداد إرشاده طيلة عُمُر هذا البحث.

كما أنّ الشّكر موصول إلى كافة أعضاء لجنة المناقشة وكل من أسهمَ في إنجاز هذا العمل من أساتذةٍ وزملاء.

م. سنوسي

مقدمة

مقدمة:

لقد أدرك المبدع العربي والجزائري منه تخصيصًا أن ميدان الرواية هو الكفيل الأنسب لاحتضان مشكلاته وهمومه، ومن ثمَّ استوعب مدى الضرورة القصوى القابعة بين جنباته كهرمون حيوي لإعادة بعث الصياغة القديمة المتجدّدة لسؤال الوجود/ الكينونة. وبعدُ فلطالما ركنت تلك المفكّرة الروائية الدّؤوبة إلى الانزواء داخل حدود ذلكم الإشكال الوجودي على غرار تشعّباته العويصة، ومُفضياته العصيبة، وقد ظفرت منه بإجاباتٍ تتفاوت إيجازًا وإطنابًا، وضوحًا وغموضًا، قادرة على الإقناع حينًا ومنكفئة عمّا دون ذلك أحيانًا.

لئن كان ذاك الاستفهام الوجودي الذي ينبثق من كوامن ذات عربية، وجزائرية بالأساس. قد قادها إلى أن تغدو قلقة مصطرعة مع نفسها أوّلا، ومع واقعها آخرًا. فنقرأ إذ ذاك أدبيّاتٍ معبّرة عن تلك النفسيّات المضطربة، وراسمة في الآونة نفسها لجملة من المواقع الإحداثية، وناقلة لرُزمة الوقائع اليومية التي تشهد لها طورًا، وعليها أطوارًا.

وحالما يواجه القارئ سرديّاتٍ مُفارقة من ذلك القبيل، لا يتناسى، بل لابدّ أن لا يتغافل عن قول كلمته بشأنها، والإفصاح عن موقفه بإزائها، وتاليًا الإبلاغ عن آرائه التي سجّلها ويسجّلها في ذلك الظرف الممحون، علّهُ يحظى بدماء جديدة يجابه بطاقتها أُكسيد هذا الزمن الحرام. وقصدًا منّا إلى تلكم الغاية الشريفة المتوارية خلف مساءلتنا والقارئ لاستثنائية الظّرف التسعيني بالجزائر وما تمخّض عنه عبر اللغة السردية من محاكاة مثيلة تنشد روتينية التقريري/ اليومي/ المباشر، أو محاكاة بارودية ساخرة وكذا ناقدة له تكرف عواهنه وتتنبأ له ببدائل مفضية به إلى الانفراج.

إنّنا إذ نخصّ بالحديث **"هاجس الموت في الرواية التسعينية بالجزائر"** نروم الحفر في دروب تلك الدّموية الخطابية الناشئة زمن المحنة، والحفر بين لفائفها، آخذين بعين الاعتبار طبيعة الأفضية وتقاطُباتها فيما بين الزمان والمكان إبّان عشرية يعتقدُ الغالبية من النقاد أنها قد حققت وثبة نوعية على الصعيد الأفقي والعمودي، إلا أنّها تبقى طفرة فريدة ومتميّزة في تاريخ الرواية الجزائرية المعاصرة وفنيّاتها الخطابية.

واستنادًا إلى تلكم العتبة الرّئيسة السالفة نثيرُ عبر مصفوفة ثقافية مساءلتنا فتأتي متراكبة من كيفِ استفهاماتٍ نسوق صيّاغتها بالقول:

- **"الموضوعاتية"**.. ما حدود المنهج وما أبرز آلياته بين الأصول الغربية والامتداد العربي لها؟

– "**خطاب الموت**" في السرد التسعيني بالجزائر كيف تجلّت علاماته؟ وما هي آياته؟ ثم هل اكتفى منتجوه بالتوصيف الظاهري أم تجاوزوا ذلك إلى التحليل ونقد الأزمة التي طوّقت اللغة قبل المجتمع؟

– كيف تخلّقت "**ثيمة الموت**" في سرديّات الصدمة التسعينية؟ وكيف قالت اللغة كلمتها: هل أظهرت أم أضمرت؟ وكيف تبلور موقف الفئة المثقفة الواعية إزاء تقاطب الثنائية: زمان– مكان إبان عشرية حرجة وباستثنائية ثلاثية الأبعاد: الثقافة، السياسة، الاجتماع ؟

هذا؛ ولقد جاء اختيارنا لموضوع "**هاجس الموت في الرواية التسعينية– مقاربة موضوعاتية في نماذج مختارة**" منوطًا بجملة من الدّوافع التي أغرت الباحث– من حين لآخر– للولوج إلى عوالم هذا الموضوع، وإضاءة بعض جوانبه؛ منها:

01– دراسة مثل هذه المواضيع ذات الصبغة النقدية/ الفلسفية (**موضوع الموت تمثيلا**) يفتح للدارس آفاقًا علمية ومعرفية رحبة، من خلال ما يُتيحه البحث الأكاديمي بمراحله المنهجية التي تتقوّم على: التحليل والمقارنة، النقد والاستنتاج.

02– الاطّلاع الذي حظينا به على جملة من المظانّ العلمية؛ والتي أقرّت لدينا مدى ضآلة منسوب المكتوب الأكاديمي في موضوع "**الموت**" وقراءاته الفلسفية وتطبيقاته الموضوعاتية في رواية التسعينيّات الجزائرية.

03– الرّغبة الملحة في التّعرف على صفحة من صفحات هذا المنجز الروائي الجزائري المعاصر الذي جسّد أولى خطواته على صعيد الوثبة الإبداعية الواعدة: كميّة ونوعية.

أمّا فيما يتعلّق بالمنهج المتّبع فإنّ طبيعة الموضوع وانفتاحيته فرضت علينا التوسل بآليات منهجية متنوّعة ومتعدّدة معًا؛ نعتقد فيها المفتاح الأنجع لإتمام رحلة البحث، والركون بها على غايته المنشودة. وعليه كان:

– **منهج الفصل الأوّل: تاريخيًّا** يراعي التعاقُب الدّياكروني للزمن الذي قدّم تلك الرّؤى والمناظير الفكرية بما هي عصب "التقريب الموضوعاتي" في البيئة الغربية؛ بدءًا بـ: غاستون باشلار، فإدموند هوسرل، جان بيار ريشار وجان بول سارتر، ثم في البيئة العربية؛ بدءا بـ: عبد الكريم حسن، فسعيد علّوش وحميد لحمداني.

– **و منهج الفصل الثاني: نصّانيًّا** يُسخّر معطيات **المدرسة الشكلانية**؛ فيما يرتبط بالشخصية المثقفة ومصاحبة الموت لها على وترين اثنين:

- نسقية الزمن وسجنه.
- هول المكان ورُهابه.

على غرار الشفاعة السّميائية التي تخّفف شيئًا ما من وطأة ذلك المنطق الشكلاني، وتروم- عند بلوغ كل تحليل نهايته- بناء الدلالة وتشكيل المعنى وكشف المسكوت عنه في الخطاب.

- أمّا منهج الفصل الثالث: فقد تواصل فيه تطبيق آيات المنطق البنيوي ذي الثنائيّات الضّدية، مع تعزيزها بإواليات **تأويلية- سوسيولوجية- سيمونتيكية** متظافرة. تبتغي بهذا الثراء وذاك التظافُر الوقوف على دلالات ذاك المنطق الثنائي واستكناه المعاني المكتنزة في الخطاب السردي، وإبراز أصدائها السوسيولوجية.

علاوة على هاته العُدّة الأداتية للمنهج، فقد كان منهج التحليل النفسي حاضرًا من خلال بعض مقولاته طيلة العمر الكتابي لمراحل البحث؛ إنّما حضوره كان لتجلية طبيعة التأثّر والتأثير الناجمة بين الشخوص السردية وصلاتها بواقعها.

واعتصامًا بالمأثورة القائلة بأنه لا عمل قيّم دون صعوبة، لذا لم تخلُ طريق البحث من بعض العوائق والصعوبات، لعل أغلبها كان ذا طابع روتيني يعترض سبيل أي باحث- لاسيما في مجال النقد- ولهذا فقد كانت الصعوبات:

01- متجلّية- منذ الوهلة الأولى - في غزارة منسُوب المادة المعرفية التي تتخلّل صفحات المظانّ المرجعية المعتمدة، تشابكًا و تعقيدًا.

02- الصعوبة في الجنوح إلى الدّقة الأكاديمية المأمولة، وكذا الموضوعية التي تقتضيها الروح العلمية.

ولأجل تشكيل صورة تكون أكثر وضوحًا لدى القارئ حول الموضوع ومحتوى البحث؛ فقد قسّمناه - بعد مدخل أوّلي- إلى فصول ثلاثة:

❖ الفصل الأوّل: ﴿ **جينيالوجيا التقريب الموضوعاتي** ﴾

يسعى من خلاله البحث إلى الإمساك بدلالات التكوين الخاصة بالموضوعاتية؛ كمقاربة مفتوحة على التعدّد الدلالي والثراء المنهجي. وقد سبر الباحث تلك الأبعاد المنهجية مع لفيف من النقاد الموضوعاتيين بدءًا بالبيئة الغربية، ثم البيئة العربية.

❖ الفصل الثاني: ﴿ **الموت والمثقف في السّرد التسعيني بالجزائر** ﴾

ويروم البحث من خلاله تتبُّع " **أزمة المثقّف**" في النماذج الواسينية الثلاثة المصطفاة؛ فيرصُد مواقف الفئة المثقفة من "**موضوعة الموت**" عبر تقاطُب الأفضية الزمانية والمكانية.

❖ الفصل الثالث: ﴿ **الإنسان ورُهاب المجتمع التسعيني بالجزائر** ﴾

يبتغي البحث من خلاله رصد صور المقاومة أو التماهي مع ضوضاء مجتمعية مزمنة ولّدها الظرف التسعيني بالجزائر الذي كان طفرة ثلاثية الأبعاد: الثقافة، الاجتماع والسياسة.

في حين جاءت عُصارة البحث، خاتمةً تُحوصل النتائج وتُغربل الحواصل التي انتهت إليها الدراسة وتوخّاها منهج التحليل.

وحرصًا منّا على إيراد المعلومة الصحيحة في مكانها المناسب، اعتمد البحث على استقصاء المادة المعرفية من أصولها ومنابعها، التي هي بمثابة المنارة له؛ نذكر منها:

- حميد لحمداني: سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سيميائية، المغرب، ط 2، 2014 م.
- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، منشورات شركة بابل للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، 1989 م (نسخة مصورة).
- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي- La thématique نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- الحمرا- لبنان، ط 3، 2006 م.
- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، جوان 2000 م.
- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، أوت 2013 م.
- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م.
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط 3، 2010 م.

ومن منطلق الحديث النبوي الشريف: «من لا يشكر الناس لا يشكر الله»، فقد كان لزاما علينا أن نتوجه بأصدق عبارات الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل "**مصطفى فاسي**"؛ الذي أشرف على هذا العمل بتوجيهاته القيّمة وإرشاده السديد، من بدايته إلى نهايته. كما أن الشّكر موصولٌ إلى كلّ من أسهم، ويُسهم في سبيل أن تحيى هذه البذرة البحثية وتستوي بسوقها على ضفاف نهر العلم الذي لا يعرفُ النُّضوب.

مدخل تمهيدي:

﴿الرواية التسعينية بالجزائر..سؤال العنف والعلامات المفارقة﴾

- **أولا: سؤال العنف في الخطاب الروائي.**
- **ثانيا: العلامات المفارقة في رواية التسعينيات الجزائرية.**

الرواية الجزائرية التسعينية .. سؤال العنف و العلامات المفارقة

يتطلّب الحديث عن هذا الكيان اللغوي استدعاء فكرتيْ: كتابة العنف، وعنف الكتابة؛ إذ إنّ الحديث عن نصوص الأدب الروائي الجزائري الناشئ زمن المحنة التسعينية (إبّان عِقد التّسعينيات)؛ تلك النصوص التي لا تفتأ تصوّر هذا الخطاب العنيف، أو هذا العنف بكافة أطيافه وأشكاله المتباينة، فنقول حينذاك: روايات العنف، روايات الدّم، روايات الحرب، روايات الإرهاب، روايات الحياة السوداء،.. والسوداوية، .. روايات المحنة، روايات الأزمة، روايات الصدمة؛ .. إنّها بأدقّ وصف: روايات تؤسس، وتصف، وتفسر وتشرح وتؤوّل؛..ولا شيء بها سوى "**الموت**".

على غرار هذا الصخب العنيف الذي استجلب حملة عنيفة شنّتها أقلام الكتاب– مبدعين كانوا أم نقّادا– الذين أخذوا على عاتقهم نقل تلك العوالم الاجتماعية: تمثيلا أو تصويرا،كان نصّ الرواية التسعيني، وحتى مع أواخر الثمانينيّات في الجزائر– بمنظار آخر– تجسيدا لبؤرة ذلك الخطاب العنيف.. فما من قارئ لنصوص هذا السّرد إلا وتقع بصيرته وذائقته النقدية على مُعجميّةٍ، أقلّ ما يمكن أن يقال عنها إنّها: معجميّة الدّم/معجميّة الإرهاب/ معجميّة الموت.

إلاّ أنّنا نتّفق مع غالبية النّقاد للسّرد الروائي في كون هذا الخطاب العنيف الذي نستشفّه في نصوص الرواية التّسعينية في الجزائر يتزيّى بأزياء وأطياف مختلفة؛ يمكن التمثيل لها– لا حصرها– بنمطين اثنين:

أ– خطاب العنف: وهو ما يكون فيه العنف تيمة أو نبضا تيميّا لوجود نصوص وإبداعات هذا النمط من الخطاب.

ب– عنف الخطاب: وهو الذي يكون فيه العنف خصّيصة فنّية تمييزية / مميّزة للغة الخطاب ذاته.

ومن خلال الوقوف على هاتين المحطّتين المحوريتين؛ يغدو بإمكاننا استجلاء أبرز السّمات البؤريّة لهذا المقول الروائي/ الخطاب الروائي، في جزائر أمسى كل شيء فيها يوحي بالضياع،.. يوحي بالانصياع للمجهول.. وفي عبارة: غدا كلّ شيء رهينا بطواسين هرمسيّة، وأقانيم لا مُفاد ولا مُستفاد من مجابهتها، أو الركون إلى السكينة والقرار في عبثيتها الدائمة، والنشطة بين حين و آخر.

صحيح أن نقول إنّ نفسيّات المبدعين تنطبعُ في إبداعاتهم الأدبية؛ لكنّه صحيح أيضا الإقرار بأنّ بعض الأجناس الأدبية وليس كلّها– والرّواية مثلٌ أعلى– تفرض على كتابها نسقيّةً خاصّة؛ من خلال قانونها الدّاخلي، ومن هنا يتأتّى الحديث عن اصطلاح: "عنف الخطاب"؛ بما يفرضه على المبدع من أبجديات– مجبَرٌ هو لا مخيَّر بإزائها–

فضلا عن طبيعة المضمون الخطابي، أو المقول المضمر الذي يفصح عنه قارئ النص الروائي بين كلّ حضور قرائي، أو استقراء حفري جديد؛ الذي لا يعدم اكتشاف دلائليات خبيئة بين طبقات النص، تلك الجواهر المكينة من الدلالة التي غالبا ما تتخفّى بين ثنايا الخطاب، و تأبى الإعلان عن نفسها إلا بعد تعنّتٍ ومُماطلة شديدين.

ماذا تقول الرواية ؟ و كيف تقوله؟

سؤالانِ يُسْلِمَانِنَا – توًّا – إلى استتباع بقية المكوّن اللّساني في موضوع هذه الدراسة؛ وهو: "هاجس الموت في الرّواية الجزائرية التّسعينية". فلئن كان المدلول الرّئيس يحوم حول: "الموت في رواية التّسعينيّات الجزائريّة"؛ فإنّ هذه الغاية عينُها ستكونُ لنا معينًا، ونتحجّج بها: على استهلالنا للحديث حول بعض الأشكال والظروف، وتلك المواد التي كانت العلّة في توالُد: نصوص أدبٍ روائيّ وُسمَ بـ: أدب الأزمة/ أدب الصّدمة[*]، بالنّسبة إلى سائر الجزائريين ودونما تحييد ولا تمييز، وفي طليعتهم الكتاب و المبدعون.

[*] كتب الباحث المعاصر "اليامين بن تومي" في هذا المجال مقالا بالغ الأهمّية بعنوان "إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي/ التحول السردي "ضمن مجلة أصوات الشّمال"، تاريخ النشر: 2011/10/01. وقد أطلق على هذا الصّنو من الأدب الذي تنطبع في نصوصه الروائية هاته الأزمة والمحنة والدّمويّة الشّنعاء اصطلاح "**أدب الصدمة**"؛ لأنّه بنظره: أنّ نصوصه قد شكّلت عتبة أزمة خطابية، أو أنها مثلت وصوّرت أبرز وأقوى عِلل نشوء صدمة الإنسان التسعيني بالجزائر.

أوّلا: سؤال العنف في الخطاب الروائي:

لعلّه يحسنُ بنا أن نستهلّ مُعالجتنا لهذه العتبة النصّية قيد المعالجة- خطاب العُنف- ببيتٍ شعري شهير لأحد أبرز شعراء العصر العبّاسي؛ وهو: أبو تمّام؛ إذ يقول[1]:

« السّيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ * في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ و اللّعبِ»**

وههُنا تمييزٌ بالغ الأهمية- بمنظور هذه النافذة الشعرية – بين لغة السّيف، ولغة التّنجيم، بين لغة القوة؛ حيثُ السّلاح، ولغة الكهانة؛ حيثُ السحر والتنجيم. ومن باب رحابة صدر الخطاب الروائي الذي يستوعب تعدُّدا أجناسيًا مُعقّدا موّازاةً مع تشعّبات العصر وافتراضاته المعقّدة. يمكن الاعتقاد- منذ القرن الهجري الثالث- أنّ هذه العتبة الشّعرية قد أغنتنا عن الجدال العقيم، وأفصحت عن حقيقة مُفادها: أنّ لغة "**القوّة**" هي المكوّن الرّئيس في فكر الحضارة الإسلامية في زمن العباسيين كسمة حياتية غالبة للأقوى أو المنتصر غالبا.

من على عتبات هذه القوة نفتتح حديثنا عن "خطاب العنف"؛ إذ جاء في "لسان العرب" تحت مادة: "عنف": «**العنف: الخرق بالأمر وقلّة الرّفق به، وهو ضدّ الرّفق، .. واعتنف الأمرَ: أخذهُ بعُنفٍ**».[2]، كما يذكر كذلك صاحب "القاموس المحيط" في العنف؛ قوله: «.. **والعنيف: من لا رفق له بركوب الخيل، والشّديد من القول والسّير**».[3] فإذا ما حاولنا الخروج عن حدود هذه المعجميّة المنكفئة على ذاتها؛ ألفيناها تصرّح في بعض ما تصرّح به مع "اصطلاحية العنف" –كتيمة سردية- هذه الموضوعة المركزية التي يتزيى من خلالها "الموت" في نصوص "المحنة الجزائرية في التّسعينيات" الرّوائية، وفي مسكوت خطابات المبدعين من جيل الشباب؛ هذا المسكوت الذي غالبا ما يسري على ألسنة الكتاب، معبّرًا عمّا بدواخلهم المنهكة والمتعبة في آن واحد. كما يمكن لقارئ هذا النّص الروائي أن يفقه عند مباشرته لفعل القراءة: إنّها خطابات مباشرة Direct discourses؛ تلك التي تقول بصراحة، ولا تضمر شيئا عن نفسيّات تلك الذّوات داخل الرواية، أو خارج عالمها سواء بسواء.

ومن تحت عباءة العنف تكلّم روائيو الجزائر في فترة التّسعينيات عن"مرحلة حرجة من واقع الجزائر المعاصر"؛ «**تاريخ رغم احتفائه بانتصارات ضد استعمار خارجي قوي، لم يستطع الفاعلون فيه اقتلاع ورم نخر جسده**

[1] ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، المجلّد الأوّل، ط 5، 1987، ص: 40.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة: عنف، ص: 3132.

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط 8، 2005، مادة: العنف، ص: 839.

إلى حد التعفن».[1] وتلك فترةٌ حافلةٌ بالروايات التي تحاول أن تؤسس لنصّ روائي يبحث عن تميّز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميّز المرحلة التاريخية التي أنتجته، وبالواقع الاجتماعي الذي شكّل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الذي مرّوا به.[2] وهذا ظرف تاريخي ليس كأيّ ظرف. ههنا قد لا تصدق المأثورة القائلة: "التاريخ يعيد نفسه"؛ لأنّ كلّ شيء باتَ محلّ المصادفات والخطابات القائمة على أساس من المفاجأة التي لا تعتدُّ بشيء، لا بالزمن الحرج، ولا باستثنائية الظرف الممحون.

ذلكم هو واقع الرواية التّسعينية- رواية المحنة- كيف لنا بنُكرانه؟ وعلاقة: الرواية/ العنف باتت وشيكة؛ بل هي لازمة لزوم السبب والنتيجة؛ «.. **ومع ذلك، نعتقد أنّه من اللافت في كتابات العنف أنّ الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معيّنين، بل إنّ فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنفٍ، أو فعل/ انفعال من مورس عليه العنف، ويمكن للكتابة وهي تكتب العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمّرة انقلابية انتهاكية**».[3] فإذا تأمّلنا هذه القولة وجدناها تحوي شطرين متضاربين؛ نُوجزهما في:

01- روايات تنقل الواقع بحرفيته: وفيها يكون التركيز على المساءلة: **ماذا تقول الرواية..؟**

02- روايات تخلق واقعا خاصًّا بها: وفيها يكون التركيز على المساءلة: **كيف تقول الرواية..؟**

وما دمنا- في مقامنا هذا- نروم التركيز على المطلب الأوّل: (ماذا تقول الرواية..؟) فإنّنا نزيد ذلك بيانا بالقول: أنّ "العنف" بأطيافه المختلفة قد مثّل مادّة دسمة لأغلب الخطابات الناطقة بنوازع الذوات الروائية؛ التي تبتغي مشاركة العناء والآلام، وحتى الآمال العالقة؛ تلك الآمال التي باتت- طيلة عقد من الزمان فيما بين أواخر الثمانينيات وطيلة عِقد التسعينيات- في مهبّ الريح. و«**عمومًا، فالعنف هو كلّ إكراهٍ فيزيقي أو نفسي قادر على إثارة الرّعب والخوف والألم والموت**».[4] إذا كانت الذات الإنسانية المبدعة بشكل أساس في موضع إكراهٍ؛ فهي- لا شكّ- في محلّ لا تُحسد عليه؛ إذ عليها أن تؤدّي وظيفة محورية؛ لكنّها حرجة في الوقت ذاته. وهنا يغدو لزاما تبادل الأدوار والوظائف؛ كون الظرف الجديد هو قطب المركزية في المقول الروائي التسعيني؛ وتتوارد التساؤلات المثيرة، بغياب

---

[1] حياة أم السّعد: سرديّة الخوف في الرواية التّسعينيّة في الجزائر- مقاربة بنوية، مقال منشور بمجلة اللغة العربية، جامعة الجزائر- 2 (قسم اللغة العربية وآدابها) ، العدد 20، ص: 01.

[2] يُنظر: شادية بن يحيى: الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، مقال منشور بتاريخ: 04/05/ 2013م.

[3] حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي: قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1 ،2009، ص: 28.

[4] حسن المودن، المرجع نفسه، ص: 29.

محاولات الإجابة الرّصينة. وهنا أيضا- كما قال أحد النقّاد- يتحوّل المنجز السّردي من مغامرة الخطاب إلى خطاب المغامرة.[1]

وعن دلائلية "خطاب القوّة والعنف" كما سنوضحها أكثر في آلات التعذيب، وفي ترسانة الترهيب؛ التي ما كانت لترسمها لغةٌ غير اللغة التي يترجمها ميدان التجربة؛ لكنّنا نرفدُ هذا التّجريب بالقول: «**إنّ استعمال السّكين يتضمّن رموزًا لا يتضمّنها الإعدام باستعمال الأسلحة النّارية. فاستعمالُ السّكين لقطع الرّأس هو فعلٌ قُربانيٌّ علني، يسمحُ باقتراب الجزّار من "هدفه"، جسد الضّحيّة. عندها يجدُ الحقد هدفا قابلا للتعرّف، لأنّه معلومٌ؛ فليست الرّصاصة هي التي تقتل، الرّصاصة الآتية من مكانٍ بعيد، بل الجزّار الذي يبدو فنُّه مُعبّرا عن كلّ تصميمه. فذبحُ فتاةٍ أمام باب مدرستها أو في ملعب الاستراحة، يصدر عن إخراج مسرحي للقسوة المحوّلة إلى تقنية إذلال علني، يرغم التلاميذ الآخرين على المشاهدة و كأنّ المطلوب جعلهم شهودا على موتهم المقبل. إنّ الأمر المنشود هو الإيحاء بأقصى رعب ممكن**».[2] إنّ الناظر بعين التّؤدة في هذا المقتطف يرى أنّ: "الموت كعنف" أو " العنف كموت "بالنسبة إلى الذات البشرية هو أمرٌ سيّان؛ مع إمكان تسجيل استدراكين تمليهما عينُ النقد:

أ- العنف/ الموت: هو بالنّسبة إلى **الجلاد** سبب وغاية متلازمان؛ أيْ إنه يتجسّدُ:(قولا وعملا).

ب- الموت/ العنف: هو بالنّسبة إلى **الضّحية** غايةٌ غير مرهونة بسببها إجبارًا؛ أي إنه يمثل(الخلاصٌ المفروض).

وبتلك الصورة القاتمة لتراجيديا الواقع التسعيني؛ الذي شاركت في نسج خيوطه وحيّاكتها جماعات الإسلاميين، وقد مُنعتْ في اعتقادها مقاليد السلطة؛ فراهنت على "**إسلامٍ عجيب**" مُلغز وشبيه بالأحجيّة، « **فما تقول به قوى صناعة الموت اليوم في الجزائر يتنافى مع الحسّ الإنساني ومع الخطاب الأخلاقي الأكثر هشاشة، ويعارض ما قالت به الأديان، وينقض معطيات الحسّ السّليم.**»[3] فهل ينتج كردّ فعل محتوم لتلك القتامة سوى خطابٍ أسود ولغة سرديّة حادّة لا فيضَ للرحمة بها ؟!

[1] يُنظر: سامي سويدان: أبحاث النّص الروائي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 2000، ص: 171.

[2] لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ترجمة: خليل أحمد خليل دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط 1، 2003، ص: 290.

[3] فيصل درّاج: الجزائر، استبداد السلطة الريعية وإنتاج الإرهاب الموسّع، مجلة الآداب، بيروت – لبنان، العدد ½، السنة 46، يناير/ فبراير 1998م، ص: 13.

نقول بعد هذا الطرح أننا بالإمكان أن نقبض على إجابة ممكنة بالعودة إلى بعض الوصفات السردية التي نطقت بها ألسنة الروائيين خاصّة، وسايرتهم في ذلك أقلامهم في صياغة متخيّلٍ موّازٍ لذلكم الواقع الذي يحكمهُ طابع **الإلغاز**.لا نريد هنا حصر كافّة الكم الروائي الجديد الذي كان الإبهام أو تعقيد المتخيّل تيمة لصيقة به، بيد أن طبيعة المقام تفرض علينا الاكتفاء بنماذج حيّة تشهد على تلك الخاصّة التمييزيّة: "**رأس المحنة** " لعز الدين جلاوجي (سنة 2001م)، ورواية "**كواليس القداسة**" لسفيان زدادقة (سنة 2002م)، ورواية "**بخور السراب**" لبشير مفتي (سنة 2007م)، ورواية "**دم الغزال**" لمرزاق بقطاش (سنة 2011م)، ...

فمن **الأولى** أورد المؤلف في فاتحة الرواية شعرا لعمر الخيام، وآخر لعلي أحمد سعيد (أدونيس)، يقول بصوت هذا الأخير[1]:

قالت صحرائي

لا تألف

كن الغريب دائمًا حتى عن نفسك

و قل لوجهك في كلّ فجر

كأنني أراه للمرة الأولى

ومن **الثانية** أورد المؤلّف على قفا صفحة الفهرس في بداية الرواية، بيتين من الشعر؛ بيد أن كتابته لهما خرقت سنن المألوف، وجاءت بهذه الصورة[2]:

ألا — رأيتك

طالما — يدنيني

لاعبت — إليك

ليلى — تباعدي

وقادني — فأبعدت

إلى — نفسي

اللهو — ابتعادي

قلب — للقرب

للحسان

تبوع

[1] عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، رواية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ديسمبر2001م،ص: 09(فاتحة الرواية).

[2] سفيان زدادقة: كواليس القداسة،ككل القصص، رواية، منشورات التبيين/ الجاحظية، وزارة الثقافة و الاتصال، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، د.ط، 2002م، ص:04.

ومن **الثالثة** أورد المؤلّف قوله[1]:

الطيران

التحليق إلى أبعد نقطة ممكنة في سماء الكون

الشرب

نسيان العالم و ما فيه

الحلم نهاية الطريق في ظلمة الكابوس

ميعاد صوت تحطم الحلم ساعة الغروب

أنا كالدّودة الميتافيزيقية تبحث بلا جدوى عن رأس الخيط

الخيط تلاشى .. ضياع في العدم ..

ومن **الرابعة** أورد المؤلّف قوله[2]:

و بكى بعضي على بعضي معي.

إن القارئ لهذه المقتبسات، وأشباهها من السرود التسعينية المعبرة عن محنة الجزائر يألف بها انحدارا صوب النزعة الإيهامية، وربّما نحو صحراء المجهول؛ كوننا نعاين في تلك المقتطفات ميلا لا يخفى إلى الضبابيّة وسلّم التجريد – ناهيك – عن عتباتها الرئيسة؛« **إنّها عناوين تجرّد ولا تحدّد، تبدّد ولا تجسّد،..**»[3] ربما كان هذا اللجوء إلى تغريب المعنى، وإخفاء الدلالة اختيارًا علاجيّا، وإجراء سرديًّا ارتآه بعض كتاب الرواية الجديدة؛فـ«**غربة الكتابة، هي غربة الذات وتشظّيها جرّاء هزّات التاريخ وانكسارات الذاكرة.**»[4]

مهما قيل عن الأزمة الجزائرية، وأيًّا ما كانت دواعيها، وحيثما بلغت حدّة الإرعاب الذي لفظها؛ «**فإنّ الإسلام على الطريقة الجزائرية لا يبني خلافة، ولا ينصر إسلامًا، ولا يحارب كفرًا، ولا يطبّق تعاليم سماوية، بل يقوم بهدم يومي منظّم للوطن الجزائري، ويزرع عُصابًا في الإنسان الجزائري يصعب الخروج منه، ويدمّر – بكلبيّةٍ عزّ لها نظير – إمكانيّات المستقبل الجزائري.**»[5] لقد كان هذا الهم الطائفي، الذي حاد ببعض أبناء

[1] بشير مفتي: بخور السراب، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م، ص: 121.

[2] مرزاق بقطاش: دم الغزال، رواية، دار القصبة للنشر، حي سعيد حمدين، الجزائر، د.ط، جوان 2011م، ص: 152.

[3] رابطة أهل القلم: أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية،دراسات، منشورات مديرية الثقافة بولاية سطيف، د.ط، 2008، ص: 07.

[4] عبد الرزاق بن دحمان: الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة – روايات الطاهر وطّار أنموذجا، دراسة تحليلية تفكيكية، أطروحة دكتوراه العلوم، تخصص: النقد الأدبي الحديث، إشراف: الطيب بو دربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012/ 2013م، ص: 169.

[5] فيصل درّاج: الجزائر، استبداد السلطة الريعية وإنتاج الإرهاب الموسّع، ص: 13.

الجزائر عن معين الدين الإسلامي، الشغل الشاغل الذي يأبى أن يبارح بال كتابٍ سخّروا أقلامهم لتصويره، لتفسيره، ..، وربّما لتفكيكه ونقده وفضحه معًا. هكذا نرى "الطاهر وطار" في روايته "**الشمعة** و **الدهاليز**"(سنة 2007م) وكذلك في روايته "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" (سنة 2004م).كما يعلّق أحد النقاد على هذين العملين قائلا: «**وبين هذا وذاك تتّضح شذرات التجريب السردي المبني على المفارقة إذ أن حدّة تأزّم الواقع لا يكفيه إلا هذا السّمو والتعالي فوقه، والذهاب بالسّرد إلى فضاء الدّهشة والغرابة واللامعقول**، ...»[1] ونود أن نوثّق – ههنا – تلك الشهادة التي كتبها "وطّار" نفسُه، ودعاها: "**تأشيرة عبور**" في استهلال روايته "**الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**" بعد الإهداء مباشرة، يقول: « **في الشمعة والدهاليز، ظهر الولي باسم سيدي بولزمان،وهو الذي حرّك أحداث الرواية، ..، وفي رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، جاء الولي يحمل اسمه مضافًا إليه صفة الطهارة،..، والولي سواء أكان سيدي بولزمان أم الولي الطاهر، كما عبرت عنه، حسبما يبدو لي، هو العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر، في تجلّياته العديدة، التي تتمثّل في الحركات الإسلامية بشكليْها الفردي أو الجماعي، في الحركية أو السّكونية.**»[2] إذن؛ هي شهادة صادرة عن مثقف واعٍ بالظرف الذي يعيشه، كما أنها تقدّم تسويغا تضمينيًّا لعودة "وطار" نفسه – في كذا رواية – إلى الحفر بين لفائف الماضي وطبقات المنسي، وتلك العودة لا نراها مجرد نكوصٍ مُني به الكاتب بقدر ما يسفر عن غايات جمالية مُرجَأة ببيت الملفوظ« **إنّ الذهاب بالأزمة إلى السّرد يعني بأيّ شكلٍ من الأشكال بعث التاريخ عبر تصوّراتٍ تخييلية أدخلت الرواية في عوالم عجائبيّة ومواطن ممكنة من التاريخ**، ..»[3] ؛ لهذا قد نسعى وراء استنباط الحقائق من جماليات السرود الأدبية، ونحجم عن ملاحقة ظلالها بين أروقة الكتب والأسفار التاريخية المحققة.

«**من المحتمل أن يكون القارئ يدرك أين موقع إشارة الاستفهام حين يسأل عن قيمة الوجود .. وهل هناك تشاؤمٌ في القوّة؟ هل هناك انجذابٌ للصّعب، للمُرعب، للشّرير، للإشكالي في هذا الوجود؟ .. هل هناك ثمة شجاعةٌ داعية ومتحدّية، شجاعة حادّة للبصر "تلهث" وراء المُرعب كما يلهث المرء وراء العدوّ، العدوّ الكُفْء، لكي يختبر معهُ قوّتهُ، لكي يتعلّم من الموّاجهة معنى الخوف؟**»[4] بين ركام هذه الاستفهامات الحرجة ترحل ذات الكائن التّسعيني / الجزائري تروم التحرّر والانعتاق من أحابيل تلك الأزمة / الصّدمة؛ .. باحثة في

[1] عبد الرزاق بن دحمان: الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص:174.

[2] الطاهر وطّار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء، رواية، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2007م، ص:07.

[3] عبد الرزاق بن دحمان: الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص:163.

[4] فريدريك نيتشه: مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط 1، 2008، ص: 58.

الأقاصي والأباعد عن موطنٍ، عن أرضٍ ترحّبُ بها، حيث لا تكون بها مجيبة، ولا سائلة. بل قُل: إنّها ذاتٌ تأبى أن تخضع لآيات الاستفهام أو مخيالها، لكنها عينُها لا تلبث قابعة تحت جناح الجبروت والقوّة.

وتتجدّد لغة القوّة، وتنبعث من جديد، لا قوّة الفؤاد هي، لا قوّة الضمير اليقظ هي،.. ولا حتى قوّة الإرادة هي..؛ بل إنّها قوّة الحرب العنيفة..، الحرب التي لا تعرف متى تبدأ..، متى يتحقّق مفعولها..، لا تعرف كذلك حدودا لنهايتها..، وبالنتيجة: إنها الحرب:لا تميّز بين الجلاد والضحيّة فيها؛ وهذا قانون الحروب كافة؛ لأنّه- ببساطة- في هذا الجو تختلّ الموازين، وتضطرب الألفاظ الموحيّة والحبلى بـ: "**شبح السّوداوية**" الذي يحوم على وجودٍ يتوارى في أُفق الغيّاب؛ من جرّاء هذا الزّمن الحرام.

- فما العمل؟

يفرض علينا هذا الاستفهام الجديد- بموجب ما تقدّم عن ذاتٍ أدركت مصيرها متأخّرة، أو على الأصحّ أدركها المصيرُ مستعجلا- إعادة فسح المجال أمام لغة القوة والانتقامية؛ لنسمعها تقول: «**ما تعني هذه المحاسبة المقبريّة سوى أنّ الإرهاب الإسلاموي قد اختار "سيّاسة الأرض المحروقة" و"التطهير الأيديولوجي"**».[1] فإذن؛ يمكن القول بالانطلاق من هذين الاختيارين الأخيرين للإرهاب؛ إنّه تشويه وتضليل لمدلول "**العنف**" بإرجاعه إلى أمور متعاليّة كالمقدّس والجبروت اللاهوتي.

في الحقيقة، بساطة هذا الفعل؛ أيْ: "فعل تشويه مدلول العنف"، سيلعب- حتمًا- على وترٍ طرفاهُ: العالَم والفنّ، أو بالأحرى: الواقع والرّواية..؛ بطرح آخر: **كيف السّبيل إلى تسويغ الواقع- وقد غدا عنيفًا – روائيًّا؟** إنّ الحياة التسعينة- والحالة تلك – قد أضحت في أعطاف هذه الذّات الجزائرية المنتهكة نيتشويّة بالمعنى التّشاؤمي الذي يلقي بنا في غلواء المجهول وبيداء الأوهام..، إنّه لا يتسنّى لنا توصيف حقيقة تلك الحياة إلا بكونها مجرّدة من كلّ روح وديناميّة؛ أي إنّها باتتْ مجرّد: مظاهر موهومة، وأوهام خادعة، نسبيّة في النّظرة، شخصية في الفكرة، تقوم عند التّحليل الأخير على: **الخطيئة** [2].

لتغطية قدريّة الرُّهاب التسعيني، أو التقليل من سطوتها على أكبر تقدير. تجدُ جمهرة الكتاب من أهل الرواية الجزائرية الجديدة المنفذ للتنفيس عن آلامها، وانفصامها المرعب في سَعة الخيال، ورحابة أفقه. فكما نلحظ "واسيني

[1] لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص: 293.

[2] ينظر: فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص: 67.

الأعرج" برواياته العديدة، و"**سيّدة المقام**" تمثيلا لا تثيره حَرفيّة الواقع، بقدر ما يأبه بالضرورة الجمالية؛ التي يرنو بها – ما جادت به قريحته – إلى إعادة الصّوغ الفني لتلك الحَرفية اليومية، بيد أنه يعرج بها، وينزّه كتاباته عن شوائب الروتين اليومي القاتلة.إنّنا إذ ذاك نستدعي قوله في صورة "**استدبار تذكّري**" للشخصيّة البطل لحبها الأوّل "**مريم**"«**آه مريم ..أين الأغاني العظيمة؟ كنّستْ نفسها وانسحبتْ باتّجاه برّادات الموت في بياض المستشفيات.لا أريد أن أسمع شيئًا.حتّى دقّات قلبي الضعيفة مللتُها.**»[1] تكفي نظرة عُجلى إلى هذه العبارة؛ حتى يترسّخ لدينا – بعد معاينتها – أنها تبدي: حسرة وأسى قائلها في المطلع، تتبعُه بسببها وعلّة ذاك القنوط والأسى؛ لما يرهن الكاتب حاله: ببرّادات الموت التي كفنت حبّه وجثمان "**مريم**". هنا الكاتب لا يقوى على تطليق الواقع، بدليل بروز صوت الذاتية (**لا أريد – دقات قلبي**). لكنّه يخفّف من وطأة ذاك التقرير الواقعي من خلال: شريط التذكّر. وإن كانت "**ذكرى**" أرهقت كاهله وانقبضت لها أساريره.

إنّ "عالمَ الرّواية"– كما نقول– يخلقُ واقعًا خاصا به داخل صرح اللغة؛ وحقيقةٌ كهذه نعرفُ لها وزنًا علميًّا، ويبرز صداها داخل حقل النّظريات اللّسانية التي تُدين بأعرافها إلى مَكمَنها السّوسيري(*) العريق. إنّ دراسةً تضع في حسبانها "النّص الروائي" مجالا، وتتّخذ من "المنظار اللساني" آلية ووسيلةً؛ هي دراسةٌ محكومٌ عليها بالتّخصيص والتّحييد. الأوّل؛ وهو التخصيص، فإنّه يُضيّق من زاوية الرّؤية، فالدّارس: لسانيٌّ لا يعرف التّعامل مع غير الكلمات، والوحدات التركيبية؛ ومن شُرفة هذا المنبر كانت «**مَهمَّةُ المحلّل هي إذن مُساءلةُ الكلمات بدرجةٍ أولى، وليس الواقع الإمبريقي الذي تُحيل عليه**».[2] أمّا الثاني؛ وهو التّحييد، فتلمع إشعاعاته من كون مفهوم "**النّص الأدبي**" أوسع بكثير، من أنّ تُسيّجهُ قيود اللغة وأبجدياتها المعجمية.

ربّما نقف على تراكيب فنيّة أخرى تطمح أن تكون أرقى عبارة، وأبلغ مناسبة للظرف الذي حاق بالجزائر في عشرية الدم السوداء. وهنا نُلفي **لغة تخييلية** مميّزة يتوسّلها "جيلالي خلّاص" في روايتيه:"**رائحة الكلب**" الصادرة في طبعتها الأولى سنة 1985م، و"**حمائم الشفق**" الصادرة بعدها في أولى طبعاتها سنة 1986م.

---

[1] واسيني الأعرج: سيّدة المقام– مراثي الجمعة الحزينة، رواية، د.ط، د.ت، ص:09.

(*) و الكناية هنا عن الباحث اللغوي/ اللساني السويسري الشهير: "فرديناند دي سوسير"؛ مؤسس "علم اللسان الحديث" من خلال كتابه:
Cours De Linguistique Generale, El-Aniss Collection Science Humaines dirigée par Ali El-kenz, Enag, édition, distribution – Alger 2004

[2] برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيّات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، د. ط، 2002 م، ص: 63.

أمّا مثالنا من روايته الأولى؛ فهو قوله: «**كيف الوصول إلى أعماق السكان وإفهامهم أن الشمس ليست إلا تُرسًا يحمي شيخ البلدية وليس لحماها أثرٌ عليهم وأنّ فقاء عين الشمس وإنزال المطر هو الوسيلة الوحيدة لغسل المدينة من أرجاس نوّاب المجلس البلدي ؟**»[1]

أما المثال الآخر؛ فمن الرواية نفسها، وهو قوله[2]:

.. لكن حافلتي هي الحقيقة !
هي الشمس المشرقه
قاهرة الديجور
منيرة البحور
نورها الوهاج يبرق
ليخلق،
جيلا من كل باب يمرق،
متحديا، خارقا حتى الأفق،
لذا أدعوكم يا رفاق
للسير في الركب أقوياء
حتى نعانق جميعا تلك الآفاق
وما أغلاها يا رفاق
وهل في الدنيا غطاء
يفوق الشمس رداء؟

فعندما نمعن النظر في هذين المقتطفين نجد: أن بطل الرواية يضمر حلما بعيد المنال يبديه ذاك المقتبس الأول، ولو أنه لم ييأس من إمكان حظوته به؛ فليس يسيرا –كما نعاينُه– الوصول إلى الشمس، ناهيك عن فقإ عينها. من هنا نلامس حدّ الشعريّة في هذا الخطاب، من كوننا نتساوى في العلم يقينًا أن "**الشمس**" ههنا لم تُقصد لذاتها، إنما هي **رمزٌ** توسّله الكاتب للعبارة " عين رئيس المجلس البلدي". وضرورة الثورة عليه وإسقاطه وزبانيته.

ثم نجد أن هذه "**الشمس**" قد أضحت "مشرقة" لصالح حلم البطل الذي يرنو إلى تحقيقه في المقتبس الثاني؛ كونها شمس الحرية والآمال الضائعة. بيد أننا نسجّل ههنا لفتة أسلوبية هامة: وهي ميل الكاتب إلى **الكتابة الشعرية**

[1] جلالي خلّاص: رائحة الكلب، رواية، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، رويبة الجزائر، ط2، 2012م، ص: 103.
[2] المصدر نفسه، ص: 106.

الموزونة، تلك – لا ريب – أمارة من أمارات التجريب لدى الروائي جلالي خلّاص. على غرار ذلك فإن الكاتب لم ينفرد بهاته العلامة الأسلوبية ولم يتفرّد بها، بل إننا نقرأ في سرده ملامح أخرى للرواية الجديدة. فبالإضافة إلى اعتماده في ديباجة الرواية (**رائحة الكلب**) استشهادًا من"**حي بنُ يقظان**" لابن طفيل.كذلك نألف لدى الكاتب في هذه الرواية فتحًا لأقواسٍ كثيرة؛ لعلّه أراد بذلك تقديم شروحات أو تفاسير مساعدة لقارئه؛ ومن دلائل ذلك قوله: «**الجرح عميقٌ طويل ولا شكّ أن غيبوبته كانت أطول إذ ما أسرع ما أحسَّ برغبةٍ قاتلة في التبوّل. كيف؟**(أيام الرّضاعة خلال الشهور الأولى للفطنة العقلية البدائية. حرقة البول وهو ينزل ساخنا فوارا .. مالئًا الحذاء الصغير باعثا برودة مفاجئة تنحدر من الفخذين إلى أخمص القدمين) **لا الوقت يسمح بالتخمين ولا المكان مكان وقوف للتبول بعيدًا.**»[1]ويقول في موضع جديد:«**أن تقرأ**(اقرأ ..روح راهم الولايا وارجال الصلاح معاك..) **أن تكتب**(كان جدك إذا رفع القلم ليكتب لمريض في الدشرة أخلى الداء البلد كلّه**!**) **وأن تخلق عوالم أخرى تتجاوز الليل المرهق الذي يمزّق الأعصاب،..**»[2] كما يمكننا الإلماع أيضا أن **"جيلالي خلاص"** بروايته هذه(رائحة الكلب) قد رسم منعطفا تجريبيًّا لافتًا عبر تاريخ الرواية الجزائرية المعاصر؛ وقد ظهرت على غلاف الرواية الخلفي بطبعتها الثانية(سنة 2012م) شهادة "حسين قحام" القائلة:«**رواية رائحة الكلب منعطفٌ متميز للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.**»* ناهيك عن أن المؤلف قد أورد في أروقةٍ من روايته وقفاتٍ تناصية من منابع مختلفة وقد صاغها ببنط غليظ، مع الإشارة أنه كتب عند فواتيح فصول الرواية – التي لم يعلنها فصولا –كلمات استهلالية؛ وهي كما رتّبها تعاقبيًّا: **قبل،للحظة، لبُرهة، ثانية، الساعة، الآن، عندما، يوم، منذ، قُبيل، الليلة، حين، وقت.** إذن هي فعلا رواية مميزة، وتشخيصٌ فريد لحيّزٍ زمني عصيب، أقل ما يقال عنه أنه أرهق أبناءه.

أما إذا صوّبنا – هذه المرّة – نظرتنا إلى**"حمائم الشفق"**؛ الرواية التي كتبها "جلالي خلاص" بعد عمله السابق بعام فقط (سنة 1986م) فإننا نلفيه بها أعمق غورًا في معالجة أزمة الزمن التسعيني، أو ما قبله بقليل. ولن نسترسل ههنا بالحديث إلا بما يوضح صورة تلك الأزمة الخانقة للإنسان الممزق من جراء الخراب الذي ولجه الفرد الجزائري، ولاسيما بعدما انفتحت الجزائر على ديمقراطية القتل والتدمير، وقد «**استند كل حزبٍ على إحدى هذه المقومات فبعضها استغل الإسلام والآخر الأمازيغية وآخرين العروبة والبعض الآخر استولى على الوطنية وتاريخ الثورة، فتحوّل الصراع السياسي بذلك إلى صراع بين مكونات الهوية الوطنية، فوضعت بذلك بذور تدمير الأمة**

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب، ص: 46.

[2] المصدر نفسه، ص: 63.

* ينظر: المصدر نفسه، (قَفا غلاف الرواية الخلفي).

والتقاتل بين أبنائها بعدما زرع السياسيون وقادة الأحزاب التعصّب الديني واللغوي والجِهوي بين أبناء الشّعب الواحد.»[1] إنّ رهابة تلك الأزمة تقابلها وتوازيها رحابة تلك "الحمائم" التي أرداها "جلالي خلاص" أن تُخلق للشفق والغروب، وربّما للغياب. نقول إن بناء الرواية الفني قد أبان عن نسقية جديدة؛ حيث إن الكاتب ما أعلن عن فصول روايته كما فعل في عمله السابق بوحدات زمنية. بل إنه ارتأى هذه المرة في **"حمائم الشفق"** أن يبدل تلك الوحدات الاستهلالية بعلائم مميّزة لمقاطع الرواية؛ وهي كما صاغتها لغة الرواية في طبعتها الثانية(سنة2012م) مرتّبة تعاقبيًّا على هذا النحو: **أنا، أنتَ، أنتِ، هو، هي، نحن، أنتما أنتما، هما، هما، أنتم، أنتن، هم، هن.**

إنّ أبلغ ما يقابَل به متصفح **"حمائم الشفق"** منذ القراءة الأولى هو: تلك الضبابية التي تشوب بأرديتها أفضية الرواية فتذيب صقيع السطحية وتغوص بقارئها في سراديب عميقة قد يذهل أمام اِلتواءاتها ومنعرجاتها اللا محدودة. نقول هذا، والحال أننا نرى هذه الرواية تتنزّل في بيئة زمنية تشهد مرحلة انتقالية حبلى بالتغيّرات السياسية.فمنذ كانت طبيعة الصراع دائرة بين اشتراكيين ورأسماليين في عهد بومدين، انعطفت زاويته فأمست أبلغ حدة بين مصالحين واستئصاليين في العشرية الدموية.«**ممّا يعني انتقال الاهتمام من التنمية وكيفية توزيع الثروة إلى الاهتمام بالمشكلة الأمنية التي كادت أن تذهب بدولة ضحّى من أجلها مليون ونصف مليون شهيد.**»[2] إن لثام تلك الضبابية المتقدّم ذكرها، وإن كان منبعها سياسيًّا يجد له صدًى بتضارب الرؤى واصطراع المصالح بين قادة الشرائح المجتمعيّة المتفكّكة.فإننا نرى لحضور ذلك الجو العائم مردودية مزدوجة الجانب:

أ- **فمن زاوية السياسة:** كانت نتائجه باهضة؛ أبلغ ترجمان لضباب الطقوس السياسية احتداد الاصطراعات بين جبهات الاقتتال والتناحر اليومي بين أبناء المجتمع.

ب- **و من زاوية الأدب:** كانت مفضياته ممتعة وخطرة معًا، فالإمتاع من جهة أن تلك الرواية تفتح بوابة الثراء الدلالي من كون النص الأكثر مقروئية هو النص عينه الأقدر إنتاجًا للمعنى. أما الخطورة فمن جهة فضاعة المادة الدسمة التي تحاك عليها أو لصالحها أنسجة الرواية.

ومهما تكن هاته الرواية قارئة للظرف التسعيني الحرج بالجزائر، أو مقدّمة لبعض علله؛ فإننا – بعد معاينة بنائها الفني – نرى أنّها تكشف عن منظور عميقٍ لكاتبها الذي سبر الصدمة عن كثبٍ وروية؛ ولاسيما حينما اعتمد صيغة **الضمائر النحوية** فواصل لمقاطعه السردية.إننا نقضي بأن نتيجة ذلك الاعتماد هي: إشراك الجميع في صنع ذاك الزمن

[1] رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، دار المعرفة، باب الواد الجزائر، د.ط، د.ت، ص ص: 225- 226.
[2] المرجع نفسه، ص: 223.

العصيب الذي صورته روايته السالفة(**رائحة الكلب**)، تماما كما تشمل الأزمة الضمير الجمعي/ الكُليّاني بنارها، في هذه الرواية(**حمائم الشفق**)، دونما تحييد أو تمييز.

ربّما هناك روايات أقدر نقلا **للتناحر السياسي**: تصويرا، نقدا أو فضحا،.. وهي أكوان سردية أحْرى بأن تُسبر عوالمها كيْما نقف بها على مُرهمها العلاجي، أو نشخّص من خلالها سُمّ الأزمة القاتل فنجنّب أنفسًا وَلْهى اغترافَه. ولعِلّة انكفاء المقام سنكتفي بذكر هاته العوالم السردية بعتباتها الرئيسة فقط:

- رواية "**سادة المصير**" لسفيان زدادقة،
- رواية "**الحب بمرسوم رئاسي**" لحياة زدام،
- رواية "**كرّاف الخطايا**" لعبد الله عيسى لحيلح جزئيها (الأول والثاني)،
- رواية "**سيدة المقام**" لواسيني الأعرج،
- رواية "**ضمير الغائب**" لواسيني الأعرج،
- رواية "**حارسة الظلال**" لواسيني الأعرج،
- رواية "**ذاكرة الماء**" لواسيني الأعرج،
- رواية "**الشمس في علبة**" لسعيدة هوارة،
- رواية "**دم الغزال**" لمرزاق بقطاش، ...

ثانيا: العلامات المفارقة في رواية التسعينيات الجزائرية:

لقد انحازت نصوص السرد التسعيني بالجزائر إلى الانهمام بالذات – مبدعة كانت أم قارئة – فترجمت هواجسها، نقلت فضاءها، وآلت في نهاية الأمر مُرهما لآلامها، وصكَّ شفاعةٍ لآمالها وطموحاتها.

وفي غمار هاته اللفتة النقدية التي اختصّت بها الرواية العربية، وأمست صفة لصيقة بها ومميّزة لها في التاريخ المعاصر، ولاسيّما ما تعلّق بالرواية الجزائرية تخصيصا؛ لأن هذه الأخيرة أبدًا لا تشكّل الاستثناء في ذلكم المسار، فهي في التحليل الأخير: رواية ذاتٍ أو رواية مصير.

وبناءً على هذه العلامة المميّزة، بنى معظم كتاب السرديات وكذا نقادها رؤاهم السردية وعليها أرسوا القواعد التي تحكم مناظيرهم النقدية. وإليك تصميمًا نراه يقترب كثيرا من واقع الرواية الجديدة ، فيه يتضح النقل الأمين والترجمة الجامعة لآيات التميّز والفرادة.

النوابت الفكرية للرواية الجديدة:

لعلّنا نصيب إذا ما طرقنا بوّابة هذه النوابت الفكرية من زاوية علم النفس؛ وهذا عائد إلى سببين:

- ❖ أوّلا: الكون السردي الذي نحن بصدده (روايات تسعينية) ناطق بأحوال الذات، ترجمان لدواخلها، ومرآة عاكسة لهواجسها حيث الباطن الخبيء.
- ❖ ثانيًا: تناسُب معطيات التحليل النفسي مع محمولات النّص الروائي الجديد.

وإذ قد حصلت فضيلة السّبق لتعليل اعتمادنا للمنطلق السيكولوجي ابتداءً؛ فإنّنا مُلزمون بعدهُ بالركون إلى رصد تلك النوابت وفق نحوية متناسقة متعاقبة كما يلي:

-1- نفيُ الإنسان من واقعه:

إنّ ما يشوب الحلْقة الواصلة ما بين أواسط التسعينيّات عودة حتى نهاية السبعينيّات وطيلة جزائر الثمانينيّات هو: **سيناريو الإرهاب**. فإنْ لزم شيوخ الروائيين كعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار ومحمد ديب قبل ذلك، التّسجيلية لأصداء الواقع الثوري ونقده، ثم مسايرة مرحلة ما بعد المقاومة إبان فترة البناء والتشييد. فإنّ جيل الروائيين الشباب بعدهم قد قال الكلمة السردية فصدرت عنه: دموية ومرعبة، وربما اصطرخت العبارة في بال الكاتب: فأحيانا يلجأ

إلى الكتابة ملاذا، وفي أطوار أخرى يمارسها تحدّيًا وصمودا في وجه الموت والخوف المحدق به بوتيرة دائمة ومحرجة في أغلب الأحيان.

وتأكيدا نقول: إنّ أهم ما وسم مرحلة الشيوخ هو: مناصفة بين الواقع الذي عاشوه والخطاب السردي الذي أصدروه فكان إما تسجيل تبرير، وإما إرادة نقد أو تفسير رأي ما. ومهما كانت سبيلهم فإنّ لسانهم قد أنتج لغة سردية ما هي في النهاية إلا صدى لأيديولوجيات متناحرة. وقد لمعت أكثر ظلال هذا التوتّر في العقود الموّالية؛ فأينعت بالتالي بذرة العنف واستقامت آلته؛ لأنّ " **القناعة الدينيّة عندما تأخذ امتدادا سيّاسيًّا أو القناعة السيّاسية عندما ترتدي ثوبًا دينيًّا، يصير من الصّعب جدّا على أصحابها أن يتقبّلوا الرأي الآخر، وينتهون بالتالي إلى ممارسة العنف**"[1]

ثم لقد تواصل حضور العنف في أوساط الشعب إبان العقدين الأخيرين من القرن العشرين، مثلما سجّلته الوقائع الظرفية في تاريخ الجزائر المعاصر. فدومًا كانت آلة العنف مصوّبة بشكل مسدّد بيد دموية لتستهدف فئة النخبة من أهل الثقافة على اختلاف انتماءاتهم؛ "**فكالإعصار المدمّر عمّت موجة الإرهاب مختلف أقطار البلاد، وقد كان الفاعل الثقافي الهدف المفضّل والمطلوب من لدُن هذه القوّة الهدّامة العمياء.**"[2]

إنّ ما ينبغي الركون إليه في هاته النقطة هو: أنّ الذات الروائية إبان **الفترة الانتقالية***، ما عادت منكفئة على سؤال المرجع: سائلة إيّاه أو مجيبة لمطالبه، إنّما تعدّته إلى محاولة التمكين لنفسها بتأثيث واقع مغاير؛ وحجّتها في ذلك المسعى أن واقعها الذي عهدت قد لفظها من جرّاء ما شهده من طوارئ ومستجدّات.فإذن؛ ما عليها إلا تصعيد وتيرة الطّموح، والمضي قدُمًا نحو ارتسام خارطة جديدة وفق إحداثيات مستحدثة تواكب هذا الظرف الاستعجالي.

[1] مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الأول يوليو / سبتمبر 1999م، ص: 305.

[2] حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجديدة – مساءلات الواقع و الكتابة، رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، عيّنة، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 06، 2003م، ص: 235.

* كتب باحث تونسي معاصر مقالا بالغ الأهميّة جمع فيه جملة عناوين هامة بصدد "**رواية المحنة الجزائرية** " منها: "سياقات الإرهاب في جزائر التسعينيات"، "من محنة الواقع إلى رواية المحنة"، " "تجلّيات الإرهاب في رواية المحنة"، "طقوس الكتابة في مناخات الإرهاب"،"عناوين رواية المحنة بين شعرية الدال وعنف المدلول"، "محكيات الإرهاب مدارات السّرد"، "صورة المثقف في رواية المحنة" أثر الإرهاب في بنية الخطاب السّردي"،"رواية المحنة وعنف المتخيّل"، "الإرهاب وشعرية لغة التذويت والمأساة".ينظر: بوشوشة بن جمعة: الرواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائرية نموذجًا، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 237، جانفي 2013م، من ص: 62 إلى ص: 81.

-2- إبداع الشكلية و إجهاض البعد المضموني:

بعدما أمسى الإنسان مجرد شخصية ورقية، لا تشغل إلا حيّزا محدودا أو رقما متهافتا في سلّم الإحداثيات السردية والإحصائية لعالم الحداثة اليوم. فتحت الرواية إذ ذاك عينها على هذا الصّخب العجيب فمات فيها الحرف الفنيّ أو احتضر ونضب معينه؛ كونها ارتأت وفق ضرورات التحديث إبدال ميكانيزماتها، وإبداع شكليات فضفاضة، بيد أنّ أبلغ ما جسدتهُ تلك الشكليات هو: إجهاض معاني النصوص، وإفراغها من فحواها، وإحلال برودة اللغة محلّ فنية الصّياغة الشعورية. وعن مثيل هذا التحوّل الطارئ يقول " ألان روب غرييه ":" ... **لقد طرأ على الحكاية تحوّلات، تماثل التحوّل الذي طرأ على الشخصية ... تصدّعت و تهافتت و انتهت إلى التلاشي كليّة، كذلك شأن الحكاية انتهت إلى التلاشي و الانعدام."**[1]

-3- الجنوح إلى التميز والفرادة من طريق التجريد والغموض:

يجنح غالب الروائيين المعاصرين إلى مرافئ كتابية أرقى؛ فينشدون التميّز والتألّق في سماء الفرادة مع رياح التجديد والثورة ضدّ أقانيم القديم وسبل التقليد. ولأجل هذا المسعى نُلفي لفيفًا غير قليل من نصوصهم مشوبًا بميسم الغموض ويطوّقُه غلاف التعقيد.

و إنّنا إذ نرى تلك الظاهرة الفنية؛ أي ظاهرة الغموض، فعلا إراديا يتوسّله كاتب الرواية، فإنّنا نؤكّد في الآن نفسه أنها علامة صحّية تميّز نصوص الرواية الجديدة التي تأبى بلغتها في كثير منها الخنوع والانقياد لشرنقة الأيديولوجيات العقيمة.بل إنها تبارك العالمية، وتصدح بصوت الإنسانية. حتى وإن أودى بها هذا الانعطاف في النهاية إلى ضيق الأفق التفاعلي / الاجتماعي ومحدودية الإقبال القرائي .

-4- تشييء الكون السردي وإجهاض الموجود الإنساني:

ربما ضاقت هوّة الاختلاف فيما بين جمهرة القراء لنصوص الرواية الجديدة، حتى إنّا نعاين لدى أكثرهم: اتفاقهم على ملمح مشترك سجلوه على متون الرواية المعاصرة، وجعلوه بمثابة علامة فارقة وقاسم مشترك اختص به كُتاب

[1] بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة- جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2017م، ص: 101.

تلك المتون؛ وهو:منحهم حق الصّدارة للموجود الشيئي وتغييب الموجود الإنساني، أو تحييده على أقل تقدير.ف" **الأشياء لا تعلن عن الإنسان والعالَم موجود قبل وجود الإنسان.**"[1]

وكنتيجة لتلك العلة، رأينا الروائيين يكتفون من وصف الكائن الإنساني بهذيانه، أوجاعه، اجتثاث ذاكرته واصطراعه وإيّاها. وربّما لمسنا ذلك جليا في نصوص الروائيين: واسيني الأعرج، عبد الله عيسى لحيلح، سعيدة هوارة،..، وكذلك حياة زدام.

إنّ الروائي وهو يغلّب العناية بأوجاع وأمراض الإنسان، ويشخّص بالتحديد العلامات البلاغية والحقول اللغوية الدالة عن ذلك، هو في حقيقة الأمر يحيّن دورا رديفًا لعمل الطبيب النفساني، إلا أن آلته العلاجية مغايرة فوظيفتها هي: معاينة لواعج النفس المريضة بالإبداع الروائي، و ليس أيّ شيء آخر.

فإذا ما وضعنا السّعيَ قُدُمًا إلى الأمام بين قوسين، لصالح فعل الكتابة الارتجاعي؛ استوقفنا السّؤال المتقدّمُ ذكرُه؛ وهو الذي توجزُه الصّيّاغة بمقولها: **كيف تقول الرواية ما تقولهُ؟** وعلى وجه التحديد نتساءل عن: "**عنف الكتابة الرّوائية**": كيف أسهمَت ظاهرة العنف بعدِّها موضوعةً تيميّة في تأثيث/ بناء أو تشييد صرح خطابٍ روائي جزائريٍّ عنيف؟ عنيف في وجه الواقع، عنيف في وجه الشّرعية السّلطوية، وكذا عنيفٍ في وجه التّقنيّات السّرديّة ذاتها؟وسعيًا منّا لمحاولة الإجابة عن هذه الإشكالات نستهلّ حديثنا في هذا المبحث المتعلّق بـ: "**قوّة الخطاب، وعنفه**"؛ فنقول حينذاك: لطالما كان الخطاب أداةً ووسيلةً للتّنفيس والاستراحة لصاحبه؛ لأنّ اللّجوء إلى عمليّة الإبداع تصبح ضرورة لا محيد عنها في بعض الأوقات. ومن هنا يأتي الحديث عن الدّور الدّيناميكي الذي يلعبه الفنّ في استكمال ما نقص في الطّبيعة، بكلّ تقلّباتها؛ فلِنستقرئ هذا المقتطف؛ لنرى إلى أيّ مدًى فرضتْ الظروف نوعيّة الخطاب المعبّر عنها؛ «**كادت تصبح مدُننا داكنة، وباردة كالموت، في عدد منها، كان منع التجوّل مفروضا منذ الساعة 16، وحتى منذ الساعة 15، ولا يخاطر أحدٌ في مخالفته. لا نسمع إلا زخّات الرّشيشات وطلقات الحِراب وضجّة السيوف المخنوقة وهي تعبُر الأجسام والأنّات الصّمّاء المخطوفة من أولئك الذين جُرحوا جراحًا بليغة أو ماتوا، فسقطوا أرضًا ولا يتجاسرُ أحدٌ على إسعافهم ولا حتى الاقتراب منهم**».[2] فإنْ كان هذا الظّرف الاستثنائي؛ قد عاشتهُ فئاتٌ من أهالي بعض الضّواحي الجزائرية بكلّ ألمٍ، ومعاناة، ويأسٍ، وقنوط في أحايين كثيرة ..؛ فإنّ الظّرف ذاته قد طبع اللغة السّردية المعبّرة عنه بـ: الدّمويّة والجبروت والسوداويّة القاتمة، ..؛ فجاءت- إذ ذاك-

[1] بلحيا الطاهر: المرجع السابق، ص: 102.

[2] لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص: 293.

أغلب نصوص الرّواية النّاشئة زمن الصّدمة الجزائرية، مُعبّرةً بدقيق العبارة، وإصابة الفكرة، عن كلّ أزياء الفترة المعاشة في تلك الحقبة الاستثنائيّة. «**طبيعة اللغة تتحدّث بطبيعة الحدث نفسه، فلغة الفرح تختلف عن لغة الحزن، تختلف عن لغة العاطفة والحب، وبالتالي اللغة التي تتحدّث عن الإرهاب والعنف والقتل لابُدّ أن تقع ضمن ما يُسمّى بـ: "عنف اللغة"**»؛[1] فإن قلنا- بالمساوقة مع هذا المنطق- : أنّ الأديب هو ابن زمانه؛ فإنّ أدبهُ متعدّدُ النّسب؛ فلا هو ابنٌ لكاتبه فقط، ولا هو ابنٌ لعصره وحسب، بل يكون في حالٍ ثالثة: ابنًا لهما معًا، وفي الآن ذاته.

ثمّ إنَّ جماهيرية تلك الذّوات- كاتبةً كانت أم قارئة- والتي تئنُّ بعذاباتها في خضمّ هذا المعترك الحياتي (في التسعينيات)؛ سيكون لها، بل قُلْ: إنّها ستُصدِر- دائمًا وأبدًا- عن خطابٍ رهيب ذي لغة عنيفة تعكس أبرز حيثياته الدّالة عليه، والمنطبعة بكلّ ما يحمله الموت من شُحناتٍ يتعلّل بها في أطوارٍ، أو يتغيّاها في أطوارٍ أخرى.

وبناءً على هذه المعادلة المتراكبة؛ أساسًا على: "**الخطاب ولغته**"؛ هذه المعادلة التي يحكمها العنف قُطبًا مركزيًّا فيها؛ يمكننا التّساؤل عن طبيعة هذا الخطاب ذاته: **هل يمكن لنصوصٍ خطابية من هذا الصّنو أن تعكس عقلا رتيبًا؟**

إنّ تراتُبية التفكير المنطقي في خطاب استثنائيٍّ يكسر المعادلات المنطقيّة، ولا يأبهُ بمنطق المسلّمات، لهُو إيذانٌ بميلاد خطابٍ عنيفٍ فعلا؛ لكنّه يبقى خطابًا واعيًا في الوقت ذاته!

فكيف يكون الخطابُ عنيفًا في حضرة العقل أو الوعي؟

إيمانًا مِنّا بإمكانية التّحقّق من هذه الوساطة المنعقدة بين: "**العنف**" و"**الخطاب الواعي**"؛ نقول: أنّ السبيل المثلى لإقرار تلك الغاية تتأتّى باستدعاء فعل المجاوزة والتأويل، وكذلك لغة الرّمز. وتلك آلياتٌ يلجأُ إليها العقلُ في رحيله من ميدان المقول عنه: (مجال التجربة)، إلى مرتبة القول ذاته: (مجال الملفوظ)؛ «**وهكذا يتجاوز العقل الرّاهن؛ بمعنى أنّ العقل يتحرّك ممّا هو مُمكن إلى ما هو كائنٌ، وهذه الحركة من شأنها أن تُحدث تغييرًا في الواقع من خلال الممارسة العمليّة. ولهذا فإنّ العقل عنيفٌ، وبالتالي فإنّ العُنفَ فعلٌ عقلانيّ**».[2]

فليس من الغرابة- والحالة هذه- أن نقرأ في رواية التّسعينيات الجزائرية خطابا سرديًّا عنيفًا/ دمويًّا أو كأنّي به جسدٌ اغتسل في برك عكرةٍ من الدّم؛ دلالة على تراجيديّة الموقف المأساوي. فها هي "سعيدة هوّارة" تُترجم لنا في

[1] سعاد عبد الله العنزي : صورة العنف السيّاسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجيستير بإشراف: مرسل فالح العجمي، الكويت، د.ط، أفريل 2008 م، ص: 107.

[2] مراد وهبة: العنف والمقدس، دار الثقافة، القاهرة، ط 1، 199، ص: 10.

إحدى المشاهد الدّمويّة الصريحة، أفضى بها "**واقع التجربة المأساوية**"؛ إنّه "شبح الموت" مُشخّصٌ في قولها: «**إذن ليس الموت هو ما يُخيفُني.. الخوفُ تسرّب إلي منذُ تدلّى رأسُ الوردي في الخريف الماضي، كلّ الموتى الذين رأيتهم في السنوات الأخيرة، كانت رؤوسهم مقطوعة ومفصولة عن أجسادهم. وأحيانًا أعضاء الجسم كلّها، مفصولةٌ عن بعضها. ربّما هذا الذي أصبح يُفزعني. نعم الآن عرفت: ليس الموت في حدّ ذاته مخيفا بل البشاعة التي أُضيفت له، فالموت، ومنذ سنوات أصبح شرسا في مدينتنا، يرافقُهُ الرّعبُ دوما. حتّى الحزن لم يعد صامتا.. لقد أضحى عنيفا و مدمّرًا**».[1] وفي تضاعيف هذا المشهد التّسعيني بالجزائر، وبهاته اللغة التي لا يمكن أن تكون لغة محايدة. «**إنّها لا تصبح بسهولة وبحرّية، ملكيّة للمتكلّم. إنّها مسكونة ومكتظّة بالنّوايا الأجنبية؛ والسّيطرة على تلك النّوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعْرة ومعقّدة!**»[2] وفي غضون هذا السّياق لا يمكن لأيِّ قارئ أن يقبع بعيدًا عن نماذج تلك الخطابات السوداء المرعبة؛ التي تقطر دمًا، تحنق قلقا، .. وحتى موتًا؛ وعليه فإنّ هذا الكيان اللساني الذي تسكنه الفضاضة والعنف قمينٌ بإرعاب قُرّائه وإفزاعهم[3]؛ وهذا – لا محالة – يفسّره كون الرواية وإلتحامُه.فهي«**شبكة العلاقات المعقّدة، و الأفق الأوسع**»[4]. لكنّها تبقى: المخرج والمتنفّس الوحيد لذوات فقدت معنًى لوجودها..؛ وموّازاة لهذه العوالم الروائية التي تقوم حجّةً على فجائعية المشهد السّردي، كان معترك الحياة- هو الآخر- لا يقلّ مأساةً عن الموت ذاته؛ وعلى غرار هذا الانكفاء الذاتي، فـ:«.. **إنّ أوّل شيء يتعلّمُهُ السّكّان الأصليون هو أن يلزموا أماكنهم، وألاّ يتجاوزوا الحدود، لذلك كانت الأحلام التي يحلمها السّكان الأصليون أحلامًا عضلية، أحلام فعل، أحلام هجوم وعدوان، أنا أحلم أنّني أثبُ، بأنّني أركض، بأنّني أتسلّق، أحلمُ بأنّني أضحكُ، بأنّني أجتازُ نهرًا بقفزة، .. إنّ المستعمَر أثناء الاستعمار، لا يفتأُ يحرّرُ نفسه من الساعة التاسعة مساءً إلى السّاعة السّادسة صباحًا**».[5] ومن خلال هذا الملفوظ السوسيولوجي الذي يقدّمُ يوميّات ودقائق من حياة السّكان الأصليين/ أبناء الأرض من الأهالي الجزائريين أيام الاحتلال، وفيما تلا ذلك مما يعاين علاقة أبناء الأرض بالدّخيل/ الغريب؛أي: بالاستعمار؛ كلّ ذلك المخزون أفصحت عنه: أقاصيص

[1] سعيدة هوّارة: الشّمس في عُلبة، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2001، ص: 34.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برادة ، دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1987، ص ص: 63- 64.

[3] يُنظر: سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السيّاسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 102.

[4] واسيني الأعرج: مأزق الرواية العربية – أسئلة النشأة / أسئلة المثاقفة، مجلة الآداب، بيروت – لبنان، العدد 42، 1994م، ص: 46.

[5] فرانز فانون: معذّبو الأرض، تقديم: ك. شولي، موفم للنّشر، الجزائر، د. ط، 2007، ص: 30.

وروايات تلك المرحلة المبكّرة من تاريخ الأدب الجزائري المعاصر. وهي **روايات ذات أطروحة** أو **رسالة سامية***؛ فهي« **إنتاجٌ لم يكن القصد منهُ إفراز المواهب، والتعبير عن الصفة الأدبيّة للكاتب بقدر ما كانت الغاية المنشودة منه الإفصاح عن مرحلة الثورة بصورة خاصة، والتعريف بها، والدّفاع عنها.**»[1]

لقد كانت الكتابة الأدبية – أيام كُنّا نرزح تحت نير الاحتلال – رساليّة؛ أي أنها حاملة لرسالة عليها تأديتها وتبليغُها، وإذن فالأدب كان شكلا من أشكال الكفاح ضد الاستعمار؛ فلم تكن الكتابة سوى" **البديل المتاح؛ إذ لا فرق بين الكفاح بالقلم، وبين الكفاح بالسلاح، فكلاهما يشكّل الخطر الحاسم على المستعمر.**"[2]

تلك صورة مشرقة من تاريخ "**النضال بالأدب**"، وقد أشرنا إلى بعض رواده أدناه. بيد أنّ لها جانبًا يتخارج تراجديًّا مع أدبيّات "**المحنة التّسعينيّة**"، تلك الأدبيّات التي لا تلبث ألسنة المبدعين تلهث بأهوالها، أو تلهث من جرّائها، سواءٌ بسواء.وهذه وصفة فاحصة لأحد قرّاء الأدب الروائي التّسعيني في الجزائر؛ عن "**تأزيم الأدب/ أو أدب الأزمة**"؛ والقول لـ: "محمد الأمين بحري": «**وبما أنّ رواية التّسعينات الجزائرية، قد ظهرت في مرحلة متأزّمة من تاريخ هذا الشّعب من الأمّة العربية، فقد أُشيع عنها بأنّها "رواية أزمة". ودون شكّ فإنّ هذا المأساوي المتنقّل عبر الأشكال الأدبية و السرديّة على وجه الخصوص، منذ عصر الملاحم إلى يومنا هذا، قد وجد في هذه الظروف التّاريخيّة المتأزّمة من تاريخ الجزائر، وروايتها التي واكبت تلك الأحداث المأساوية، مناخًا مناسبا يحلّ فيه، ويبثُّ في خطابها الروائي ملامح مأساوية يشتغل الأيديولوجي، والرؤيوي، والمضموني، فيها من أجل تحديد صيّاغة فنّية لهويّة الشّكل الجديد المنتظر**».[3] وبناءً على هذا التّشارُك الحيوي بين البناء الشكلي، والوعاء المضموني للنّتاج السّردي في عِقد التّسعينيّات بالجزائر؛ فقد استحكمت تلابيبٌ جسورة في جسد هذا الخطاب، تاركةً أعقاب ثورةٍ تبعث بكلّ خوالج النفوس المريضة ومكابداتها وقُروحها الجمّة، وهي ثورة على مستوى الخطاب أيضًا؛ إذ نلفيها تعبثُ بكلّ التقنيّات و القوالب السرديّة، وترى في المروق والعصيان، والخروج عن أنساقها

* نذكر في هذا السياق: رواية " **الطالب المنكوب**" لـ: عبد المجيد الشافعي الصادرة عن دار الكتب العربية بمطبعة الشريف، بتونس سنة 1951م، ورواية"**الحريق**"لـ: نور الدين بوجدرة الصادرة عن دار بوسلامة للنشر سنة 1958م، و"**دخان من قلبي**" للطاهر وطّار الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع، بتونس سنة 1962م، و"**الأشعة السبعة**" لـ: عبد الحميد بن هدوقة الصادرة أيضا عن الشركة القومية للنشر والتوزيع، بتونس سنة 1962م.ينظر: محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005م، ص: 132.

[1] المرجع نفسه، ص: 133.

[2] المرجع نفسه، ص: 134.

[3] محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التّسعينيّات الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2008/ 2009، ص: 05.

ونحوها السردي،..، والكُفر بكلّ برامجها: تأسيسًا لوجودها؛ لأنّ كاتب الرّواية «..**لا يتكلّم تلك اللغة التي انفصل عنها تقريبًا، بل كأنّه يتكلّم من خلالها، و قد أصبحت قويّة بعض الشيء، مُوضَّعة ومُبعدة عن شفتيْه**».[1] بيد أنّه- كما تقوله بعض النماذج التّسعينية- وجودٌ عنيف، وخطابٌ جليلٌ في الوقت ذاته؛ إذ يترجم أحوال تلك النّفسيّات؛ في تَرحالها عبر تلك الدّروب والدّهاليز الخانقة، تلك المعابر التي يسلكها معظم الأفراد والأسرى الفارّين من هول المصيبة، ومن استهوال ما قد يصيبهم في أيّ دقيقة أو ثانيّة،..

هذا؛ و يضيف "محمد الأمين بحري" في توضيحٍ لمعنى المأساة التّسعينيّة بالجزائر؛ روائيًّا؛ يقول: «**لأنّ هذا المضمون المأساوي إنّما كان يعمل ويتفاعل من أجل إخراج شكل مأساوي جديد يرسُم ملامحه ويحدّدُ هويّتَهُ من صُلب الحوادث المرويّة. مُرتهنًا بالأزمة المُعبّر عنها، والإشكاليّة الأنطولوجيّة والحضارية، التي يعيشها الجزائري في هذه الفترة التاريخيّة المأزومة التي تقدّم في روايتها شكلا مأساويًّا نراهُ مختلفًا عن النّموذج الغربي، هُويّة، وملامح، وشكلا ومضمونًا**».[2]

وما عسانا نقول؛ إذا أضمرنا هاته التّشاكُلات الفُسيفسائية التي تحوم حول أبعاد الصّدمة/ المحنة؛ والتي يروم أغلب الرّوائيين لمّ شتاتها في عوالمهم السّرديّة. فلَكأنّنا أمام "خطابٍ واصفٍ" نرصُد فيه طاقة وقوّة للعنف قابعةً خلف ظاهره، متواريّة بين طبقاته، إلى إمكانيّة نفي القدرة على احتمال الخطاب لذاته؛ يقول "عز الدّين جلاوجي: «**و أراد كريم أن يقول له: "يا أبتِ كاد الفقرُ أن يكونَ كُفرًا" ولكنّه سكت فاسحًا المجال مرّةً أخرى لصوت المحرّك يدمدمُ كصوت رعدٍ عقيم .. وراح يعيدُ إلى ذاكرته كلام فاتح اليحياوي: هل صِدقًا هؤلاء الرّعاع ليسوا في مستوى أن يعيش الإنسانُ معهم؟ هل صِدقًا ليس بينهم وبين الحيوانات إلا شكل أجسادهم؟ وأين يريد فاتح اليحياوي أن يحيا؟ في المرّيخ.. في المُشتري.. في جنّة آدم؟ كلّ البشر سيّان.. نُسخةٌ واحدة.. ليس فقط سكّان مدينة عين الرّماد.. أمّا المدينة المثاليّة فلا وجود لها إلا في أذهان الفلاسفة والأدباء**».[3] وهنا بالضّبط، تتبدّى صورة "**الاغتراب**" لشخصيّة المثقّف أو "الإنسان الجزائري "؛ لأنّهُ إذا ما صُودر "**ماءُ الإنسانيّة**"؛ هذه القيمة النّفيسة التي تُغيَّبُ بصفة عمديّة- ولاسيّما- أثناء المحادثات الجريئة، أو المخاطرات العابرة التي لا تكون أقلّ عُقمًا من مباحثها الخبيئة ذاتها. ف: «**كلّ امرئ هو بربريّ الآخر، ويكفي لأن يكون كذلك أن يتكلّمَ بلُغةٍ يجهلها هذا**

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ص: 67- 68.

[2] محمد الأمين بحري: المرجع السابق، ص ص: 07- 08.

[3] عز الدّين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، دار الرّوائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 4، ص: 93.

الآخر: فهي ليست غير قرقرةٍ بالنّسبة لأُذُنيه».[1] طبعًا؛ لا يمكن لهذا التّغييب المبرّر لقيمة الإنسان فينا أن يثني من روح العزيمة بيننا، أو للإنسانيّة الجزائريّة المنكوبة من استعادة كُنهها السّليب، غيرُ تغييب "العقل" عينِه. وهذا مسلكٌ استساغته "آلة الرّدع السّياسي" وفقًا لمناظيرها القمعيّة الحاملة لبذور الهيمنة من طريق: الفعل، لا القول وحسب. وهكذا كانت هذه الجبهة السلطويّة تسطو بالعنف على كلّ فعلٍ إرادي، حرّ، ..؛ بل قُل: إنّها كانت تبني سدًّا منيعًا يقف حائلا بين وَجاهة الرّؤى العقليّة؛ التي تستغيث بأصداء الرّعيّة، وكذا أحلام الطبقة المثقفة؛ التي ما فتئت تُناور بخطاباتٍ موّازيّة، لكنّها نقيّة، خالصة، ولا حضور للعنف فيها.

قلت: إنّ أزمة المثقّف الجزائري توالدتْ شيئا فشيئا من بُنى متعاليّة صاخبة، تتواعد بها "السُّدّة السّيّاسيّة" – بلبوسها الاستدماري – خصومها، وكذا الخارجين على لوائها من أهل المروق والعصيان. هذا اللّبوس الذي يتمرأى بعيَّابٍ من الودّ الشّحيح، ورحماتٍ من المعاملة التي تتقوّمُ في مبتدئها ومُنتهاها على: القضاء على الإنسانيّة في الإنسان؛ بل: إنّها لا ترضى بقُربان بديل عنه. ولهذا؛ نُلفي: «**للسّلطة وسائلها في ممارسة هذا العنف، وهي أجهزة الجيش والشرطة، والمؤسّسات العقابيّة، والحقوقيين، لأنّه لا يُعدُّ أسلوبًا حضاريًّا مُعاصرًا يميلُ إلى وسائل أرقى أساسها الحوار**،..».[2] وباهتزاز "آلية الحوار"، بين جهاز السّلطة ورعاياهُ؛ ينتهكُ فعلُ "التّواصُل الحضاري"، وتنوب عنه: "لغة الخطاب العنيف". إذ ذاك فقط؛ نسجّل: هذا الحضور لجبريّة سيّاسيّة مُغلّفة بإرادة قويّة لفرضيّة الهيمنة، وإيديولوجياتها قبل كلّ شيء آخر. «**فحيث لا يوجد البُرهان لا يمكن أن يوجد إلا السّلطان، وحيث لا يوجد الحوار لا يمكن أن يوجد إلا الحصار**؛..».[3] وهنا يتساءل "تزفيتان تودوروف" عن هاته الدّلالة الطّوباويّة للعنف: «**ربّما كان هناك شيء من الطوباويّة، أو من التّبسيطيّة، في اختزال الأمور بهذا الشّكل في استخدام العنف. وذلك بقدر ما أنّ العنف، كما نعرف، يمكن أن يتّخذ أشكالا ليست أكثر رهافة بالفعل، لكنّها أقلّ وضوحًا: فهل يمكن القول عن إيديولوجيّة أو عن تقنيّة إنّها يجري اقتراحها لا غير في حين أنّ ترويجها يتمّ بكلّ سُبُل الاتّصال الموجودة؟**»[4] ومن منطق الإنصاف أن نقول: أنّ المراوحة– في هذه الحالة– بين فَرَضيْن: فَرَض الإقامة الإكراهية تحت عباءة السياسة بظلال الزّعامة والهيمنة. وفَرَض إعادة الاعتبار لنداء الضّمير، والإرادات الحيّة التي

[1] تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا– مسألة الآخر، ترجمة: بشير السّباعي، تقديم: فريال جبوري غزول، سينا للنشر، القاهرة، ط 1، 1992، ص: 202.

[2] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصّية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد– الأردن، ط 1، 2010، ص: 13.

[3] طه عبد الرّحمان: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006، ص ص: 33– 34.

[4] تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا– مسألة الآخر، ص: 192.

تصدح بها الفئة الكافرة بكافّة أقانيم السّيّاسة. تلك المراوحة التي تلوح في الأفق؛ تُومئ بخطابٍ عادلٍ؛ ذي لغةٍ عادلة مركوزة داخل جسد الخطابات السردية بإواليّاتٍ تُترجم تلك "البيْنيّة" فيما بين ثنائيّة: الأعلى؛ حيث فعلُ الهيمنة، والأدنى؛ حيث يقبع رُكام الرّدود الحادّة على سطوة هذا الفعل ذاته. وهنا فقط- مُناصفةً- كما نقول: يكون العنف موزّعًا بوسطيّة واعتدالٍ؛ فهو: طوباويٌّ تارةً، وتبسيطيٌّ تارةً أخرى.

ولعلّنا نُحسِن؛ إذ نُشخّصُ هذه الاعتداليّة في العنف بـ: "اعتداليّة مُوّازيّة" تتوارى بين طبقات خطابٍ عنيف؛ لا لامتيّازٍ؛ إلا ليتمثّل في ذهن القارئ أنّ معادلة: "عنف الخطاب"؛ أبدًا، لم تترفّع لُغته عن مكنونها من على بساط اهتزازيٍّ يشهد به، وعليه مُعتركُ اليوميّات الواقعيّة لسائر الجزائريين المنضوين بين فكّيْ هذه: "الأزمة / الصدمة"؛ فـ«**عالمُنا هو لغتنا، وأنّ اللغة ليست ذلك البناء الهندسي المنتظم الذي يقيمه عالم اللغة، بل هي الحياة بكلّ تناقضاتها وفوضويّتها**».[1] مثل هذا النوع من العنف- عنف الخطاب- كان أصرح عبارة، وأصدق ترجمان لمأساويّة العنف بأزيائه الجمّة؛ تقول "سعيدة هوّارة": «**حتّى الطّباع قُلتَ لي تتشابه. ففي الطّبيعة نعثُر على الزّهرة الهادئة والحالمة إلى جانب البرّيّة، المتوحّشة، والوعرة. ونُصادف الطّفل الصّامت، والعصيّ والهادئ، والحالم والثّرثار، والخجول، ولكلّ زهرةٍ كنتَ تقول عبقها الخاصّ، لونها المختلف، رحيقها المتميّز، وشكلها المتفرّد. تلك أيّامٌ ولّتْ لم تكن كما تمنّينا. ولم تكنّ سيّئةً مثلما هذه الأيّام. كنّا نحلم فهلْ في مقدورنا اليوم أن نحلم؟**»[2] وتتجلّى- هنا- خطابية طافحة بالأجواء الإنسانيّة؛ تلك التي غُيّبتْ من يوميّات الفرد الجزائري، وغدا الحلم بها تجاوزا للأعراف، وخروجا عن المألوف، وطلبًا للمستحيل.

وها نحنُ نلقي نظرة جديدة عبر نافذة "الحرب الكلاميّة وملحمتها" المشرَعة- بصفة دائمة- بغياب آلية "لحوار النّزيه"؛ إذ «**ليس الحوار، والحالة هذه، إلا حربًا على مستوى الكلام، وهو لا يتحدّد بآليّات منطقيّة و"دوافع" أخلاقية تتوقّف على نزاهة المحاور وصدقه وعدم تناقضه مع ما تعهد به، وإنّما يتحدّد أساسًا، بعوامل "سياسية" تعود لطبيعة القوى المتناحرة واستراتيجيّات الهيمنة والتّحرّر. فتنظر إلى الواقع، بأشيائه وكلماته، على أنّها مفاعيل سُلطة، ولا ترى في الخلافات بين المتحاورين حول دلالات الكلمات ومعانيها، وتأويل القوانين وشرحها، إلا خلافاتٍ بين سيّدٍ ومَسُود..**».[3] وفي هاته الإشارة انتهاكٌ جديد لمعادلة العنف

[1] جان جاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة: محمد بدوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط 1، 2005، ص: 24.

[2] سعيدة هوّارة: الشمس في علبة، ص: 95.

[3] عبد السلام بن عبد العالي: ميثولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999، ص ص: 20- 21.

الاعتداليّة فيما يتعلّق بصِلات السّيد بالمسود. إلاّ أنّ هذا "التّضارُب الأزماتي"– المشار إليه آنفًا– يجدُ مُبرّره هَهُنا: بين ثقافة وئيدة وثقافة غالبة. الأولى التي ترنو إلى توصيل رسالتها عبر رهافة حبالها الصوتية، والثانيّة التي تجابه تلك الرّهافة بعُنفوانٍ طاقوي مرعب يُحكمُ قبضته على تلك الأصداء الخافتة، فتموت– من جرّائه– موؤودةً في مهدها الوديع.

بيد أنّنا؛ ونحن نسوق هذا الحديث، لا يجب أن نحمله على عواهنه بخصوص "قوّة العنف داخل بيت الملفوظ"، وقرابته الرّحميّة بخيوط الخطاب بما هو: ثقافة تنوء بحمل ثقيل؛ أيْ أنّها تتحمّل هموم الوعي الثّقافي؛ «**وعلى هذه الشّاكلة كان الفلاح الأمّي البعيد بمسافات طويلة عن كلّ مركز، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنّه جامدًا أو ثابتًا، يعيش وسط عدّة أنساق لسانيّة: كان يصلي لله في لغة (سلافيّة الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى، ويتكلّم داخل الأسرة لغة ثالثة؛ وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي موّجه لسلطات المقاطعة القرويّة، كان يجرّب لغة رابعة (رسميّة، سليمة، منبعثة من "ركام الورق القديم)**».[1] ذلكم هو الوعي الذي يُعدّ مستودعًا لغويًّا أمينًا لمكامن الذات، وإلى هذا المستودع تعود الذات عينها؛ بحجّة صيّاغة خطاب مؤسَّسٍ على تلازميّة ثنائيّة؛ هي محلّ العنف حتمًا؛ طرفاها: السلطة أولا، والثقافة ثانيًّا.

كما أسلفنا في مساقات الحديث عن أطياف العنف داخل لغة الخطاب الرّوائي؛ إذ إنّه يُدرج في عِداد العتبات التي تُغيَّبُ عليها "إنسانيّة الإنسان" ذاتها. وتتبارى "القوّة" إذ ذاك وصفةً سحرية سليبة من شرارة أيّ كُمون طاقوي يمكن استثارته بمفعول حيّ نابع من "**الإرادة العاقلة**"(*). وبغيّاب هذا المفعول الدّينامي للإرادة تتدحرج إلى الواجهة تلك المأثورة الإغريقية القديمة ذات الصّلة بـ : "**الكون و الفساد**"**؛ وفحواها: إنّ القوّة التي تدمّر العالم والتي تمارس عليه العنف هي دائمًا قوّة أيدينا التي مارست العنف على الطبيعة، والتي دمّرت شيئًا طبيعيًّا "مثال الشّجرة، التي نستخرج منها الخشب والتي نستخدمها لبناء شيء آخر يكون مصدره من الخشب "**لبناء العالم**". تِلكُم هي سنّة

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 65.

(*) و هذا جمع شتات أفكار، لا يزال الفكر المعاصر معالجا لها؛ وفي ذلك قال "علي حرب" متحدثا عن "الإرهاب الإسلاموي": «فهذه هي مصائره على اختلاف نسخه ومنظماته التي تشهد على أهله: تحويل الفكرة إلى مؤسسة للإدانة، والهويّة إلى محميّة عنصرية، والصحوة إلى عتمة دامسة، والنهضة إلى مهاوي التهلكة، والسلام إلى حرب دائمة، والدعوة إلى إستراتيجية قاتلة، وكلمة الله الجامعة إلى فتن أهلية وخلافات وحشية». ينظر علي حرب: تواطؤ الأضداد– الآلهة الجدد وخراب العالم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2008، ص: 180.

** والإشارة هنا إلى "أرسطو طاليس" الذي وضع هذه الثنائية على أنها تمثل: مقولتين أساسيتين في حركة الوجود كلّيًّا؛ ومثاله: أن تستحيل جوزة البلّوط شجيرة، .. ، ثم منها إلى شجرة كاملة، منها نقطف ثمرة الجوزة نفسها. ينظر: أرسطو طاليس: الكون والفساد، ترجمة: أحمد لطفي السيّد، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ط، د. ت.

التطوّر «**ما دام أنّ كلّ كونٍ هو فسادٌ لشيءٍ آخر وأنّ كلّ فسادٍ هو كونٌ لشيءٍ آخر أيضا**»[1] – دائما وأبدًا يسودُها قانون: **الهدم والبناء.**

أفلا يكون حقيقًا بنا: الرّكون إلى إجابة جريئة عن تساؤلٍ مُفادُه:

– **هل يستقيم القول: أنّ واقع الرّواية التّسعينية بالجزائر سليلٌ لواقع تلك الشّجرة المشار إليها آنفًا؟** بمعنى: عمليّتا: الهدم والبناء بالنّسبة إلى خطاب العنف في الرواية الجزائريّة التسعينية .. **لماذا و كيف؟**

أ– **لماذا.. ؟**

أبرز المسائل التي يفرضها "سؤال العنف في الخطاب الروائي":

❖ لقد أضحت المسافة الفارقة حرجة؛ فيما بين الرّواية والتاريخ؛ فهي– بالنظر إلى خطابها العنيف– غدت قاب قوسين أو أدنى من تأدية ذات الوظيفة الواصفة، كحفيد أمين لعلم التاريخ؛ وهي– لأجل هذا الدّور– تكتفي بتصوير وقائع المجتمع كما هي، لا كما تبدو.

❖ لقد تشخصنَ العنفُ كموت، أو الموت كعنف؛ بمثابة موضوعة تيميّة تصدع بها أغلب نصوص الرواية الجزائرية؛ وهي لأجل ذلك كانت صفيحًا ساخنًا انطبعت على سطحه أشد أطياف الصّدمة تأثيرا في نفسيّات الأدباء من أهل المنجزات السّردية؛ المحلّي منها، والعالمي على السّواء.

❖ إنّ قراءة فاحصة لطائفة من نصوص السّرد التّسعيني الجزائري تقضي بوجود جِينيّة معجميّة حاملة لمكوّنين متضاربين:

– فهي نصوص داعيةٌ– في أطوارٍ كثيرة– إلى الرّفض، اليأس والقنوط، والكفر بكلّ الأقانيم الواقعية؛ ولاسيّما تلك التي تتلوّن بـ: "**لبوس السّيّاسة**".

– وهي نصوصٌ داعيّةٌ– في أطوارٍ قليلة– إلى الإمساك بتباشير التّفاؤل والسّلام، ونبذ كلّ تباريح العذاب والتّشاؤم والسّوداوية، وكلّ ما له علاقةٌ بالموت البطيء لذاتٍ تتكبّدُ آلامًا، وإشرافًا على انهيّارٍ حتميّ في صحراء المجهول.

[1] أرسطو طاليس: الكون والفساد، ص: 112.

أ- كيف.. ؟

أبرز المسائل التي تفرضها "مفارقات الخطاب العنيفة":

❖ إنّ توارُد تلك المعجميّة الدّمويّة بكلّ أوجاعها، التي لا تُترجمها سوى: آلات التعذيب، التقتيل، الترهيب،..، وحضورها بقوّة في جسد الخطاب الرّوائي؛ ما يُؤتى بهذا الخطاب حلبةً عنفٍ ملؤها الدّم والبؤس..؛ فالرواية لا تقول إلا عنفًا .. وتاليًا: هي لا تكتب إلا عنفًا أيضا.

❖ إنّ حُدوث فعل العنف، وجلالة أطيافه؛ يقود عمليّة التّعبير عنه روائيًّا إلى بعض التّماهي مع طبيعة تلك الأطياف؛ ممّا يستدعي ارتداد الخطاب على ذاته، واهتزاز أركانه؛ إذ نشهد لغةً عنيفة، ومُرعبة لقارئها بالدّرجة الأولى بعدّه أوّل محاور لها.

على غرار تعدّد **الدّوال الاسمية** للرّواية الجزائرية المعاصرة: من رواية الأزمة، رواية المحنة، رواية العشرية الحمراء، .. إلى رواية الصّدمة، تُستثار قضيّة: "التّرجمة الأمينة" لـ "رواية الواقع" داخل "واقع الرّواية"؛ إذ اغتدت طموحات الكتابة السرديّة سليلة تجريب روائي خلاق يُعنى بالدرجة الأولى برسم إحداثيات **"ملحمة الأشياء"**[1]؛ ولا قرابة لها بجوهر الإنسان، وتلك قضيّة رئيسة يُفسّرها: تطرُّف الخطاب في ذاتيته؛ لكونه أمسى تشيُّؤًا، لا حضور لماء الإنسانيّة فيه.

[1] ينظر: اليامين بن تومي: معضلة الرواية الجزائرية في زمن الإرهاب، صحيفة ثقافية: "قاب قوسين"، تاريخ النشر: 2015/09/12 م.

الفصل الأول:

﴿جينيالوجيا التقريب الموضوعاتي﴾

- النقد الموضوعاتي في البيئة الغربية.
- النقد الموضوعاتي في البيئة العربية.

تمهيد: الموضوعاتية.. نظرة في المصطلح:

إذا لم نخلق على نحو يمكننا من المعرفة، فلا أقل من أن نسعى إليها، بيد أن هذا السعي- حتى يكلل بالنجاح- لا بد له من منهج قويم وأداة حادة وعين بصيرة نافذة وناقدة معا. نقول هذا في وقت اغتدت فيه روح التعدد المنهجي هي المسيطرة: هي الحاكمة والمحكومة في الآن نفسه.

وعلى هذا تتعدد الدوال الاسمية لطريق منهاجية واحدة؛ فنلفى المنهج التاريخي، ونسعى جاهدين لاستيعاب مقولاته؛ في ظرف يبهتنا بمنهج نفساني، فمنهج سوسيولوجي..، ثم قد تتنافى هذه الإواليات القرائية عند التحليل، أو تتعارض أمام سلطة الإجراء، .. بل ربما تتراكب؛ فنقول عندها: المنهج النفسوتاريخي، والمنهج السوسيونفسي... إلخ.

ولأجل كل ذلك نسوق ههنا حديثا لا ينأى عن معاينة هاته القضية الكبرى- قضية التعدد المنهجي بكل ثرائها- حديثا نخص به مجال **النقد الموضوعاتي**(*)، وكيف أضحى هذا الأخير حلبة تتعارك فيها تلك الحدود الاسمية ذات المدلول الواحد والأوحد فلا تزيده- إذ ذاك- إلا ثراء وتميّزا وفرادة.

ولعله من اللائق بنا- بادئ ذي بدء- أن نستجلي الأبعاد الاصطلاحية لهذا النقد الموضوعاتي برصد أبرز الرؤى والفهوم المعجمية التي حاولت حصر حدود له؛ وفي هذا المضمار يقول صاحب "موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"إن الموضوع: **«يطلق على معان. منها الشيء الذي عين للدلالة على المعنى. ومنها الشيء المشار إليه إشارة حسية..، ومنها المحكوم عليه في القضية الحملية وهو اصطلاح المنطقيين..».**[1] فإذا ما تفحصنا هذا الحد التعريفي لاصطلاح: "الموضوع" ألفيناه يتخارج بالمثل مع ما أورده "السيد الشريف الجرجاني"؛ والقول له: **«هو محل العرض المختص به، وقيل هو الأمر الموجود في الذهن».**[2] فالموضوع- بناء على هذين الحدين- هو: مناط العبارة، ومنتهى الإشارة، وهو عند المناطقة طرف أساس في القضية الحملية بجانب المحمول في قولنا تمثيلا لا حصرا: الله رحيم.

(*) وقد اخترنا هذا الاصطلاح اعتبارا بما رآه الباحث المغربي "سعيد علوش" في كتابه: "النقد الموضوعاتي".

[1] محمد علي التهانوي: "موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط 1، 1996، ص: 1670.

[2] السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د. ط، 2004 م، ص: 199.

ولعل طبيعة "الموضوع" تكون أوسع وأشمل، وأرحب صدرا من غيره، إذ المعهود أن المواضيع تختلف وتتباين بتباين ميادينها؛ وقياسا على ذلك نجد "الشريف الجرجاني" يفرد أمثلة تدل على هاته التباينات وتؤكد أن في **«"موضوع كل علم" ما يبحث عن عوارضه الذاتية كبدن الإنسان لعلم الطب، فإنه يبحث فيه عن أحواله من حيث الصحة والمرض، وكالكلمات لعلم النحو، فإنه يبحث فيه عن أحوالها من حيث الإعراب والبناء».**[1]

وهذه الإحاطة التعريفية ذات المنزع الاصطلاحي-لاشك- تسع المطلب وتجاوز المطلوب؛ إذ هي تربط "الموضوع" بمجالات وأبعاد حقولية تروم تباين العلوم والمعارف كالطب علما، والنحو علما، وغيرهما، ...

بيد أنه لا بد لنا من تحديد الاختصاص، وتسييج سياق الحديث؛ ندرك المقصد، وهو: **«"موضوعة Thème" أو فكرة تسود النص أو جزءا منه (موضوعه الموت مثلا) وتقابل حدسيا ما يمكن أن نسميه موضوع النص».**[2] ووفق هذه الرؤية تتأسس دلالة "الموضوعاتي" بما هي بؤرة في النص تحيا، أو بؤرة للنص تنفتح، أو بؤرة النص تتناسل متشابكة في تظافر عنكبوتي لتوليد الدلالة الجامعة التي تبقى ما بقيت، وتزول بزوالها. فالنص- حينذاك-: **«جمل تأتلف في مجموعات تشكل كل منها وحدة دلالية مستقلة.. إن النص مكون من عدة مستويات، وكل مستوى يتكون من مجموعة موضوعات تصب في وحدة أكبر منها، وصولا إلى المستوى الأكبر وهو موضوعة النص».**[3]

كما تجدر الإشارة ههنا، وفي سياق الحديث عن "الموضوعة السردية" مع "لطيف زيتوني" أن القراءة التحليلية لهاته الموضوعة قد اتخذت طريقين:

أ- طريق المحور الاستبدالي/ Paradigmatique: أي أن عملية التحليل قد غاصت عميقا في طبقات السرد، دون رد الاعتبار لأي نظرة استشرافية لتطور النص.

ب- طريق المحور التركيبي/ Syntagmatique: وفيها تترصد عملية التحليل كل المتغيرات والطوارئ التي تتخلل مجرى الأحداث عبر سائر النص السردي.

---

[1] الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص: 199.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط 1، 2002 م، ص ص: 161-162.

[3] المرجع نفسه، ص: 162.

ثم لقد نحسن إذا ما أوردنا رأي أحد النقاد العرب المعاصرين في خضم "المعالجة الموضوعاتية" وتعدد معانيها؛ وهو "سعيد علوش" إذ يميز في موجزه النقدي الآنف ذكره بين الثيم= Thème والثيمية= Thématique وكذا: الثيماتية= Thématiser.[1] وقد رأى أخيرا أن يغلِّب اصطلاح "الموضوعاتي Thème" على ما عداه من المقابلات الأخرى، ويشخص حدوده قائلا: **«وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد».**[2]

هذا؛ ونلحظ بعين النقد أن هناك توافقا بينا بين هذا التحديد للموضوعاتي حسب "سعيد علوش" مع ما تقدم ذكره مع "لطيف زيتوني" بخصوص إفراده لضبط تعريفي لـ: "الموضوعة Thème" في النص السردي. ويتأكد هذا بصياغة "علّوش" الأخرى؛ والتي جاءت ماثلة في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" فالثيمية Thématique عنده هي: **«نمط متأصل في النقد، ويعمل على تقسيم العمل إلى وحدات كبرى دالة اعتبرت متأثرة بفكرة الصورة عند "غاستون باشلار Gaston Bachelard 1884- 1962"».**[3] وبعد هذه النظرة التأصيلية للنقد الموضوعاتي الواردة على لسان "سعيد علوش" نتوصّل إلى القول: إن هذا الميدان النقدي الجديد قد تجذرت له أصول في النقد الفرنسي؛ ولاسيما في الحرم الجامعي مع كل من: (جون بيير ريشار Joean-Pierre Richard) و(جورج بولي George Poulet) و(جون ستاروبنسكي Jean Starobinski). ليعرف هذا المجال النقدي تواشجات أخرى وتقدما إزاء فروض الدراسة بطابعها الإجرائي الصارم.

وكيما نجانب شرك الإجحاف، ونعتصم بروح الإنصاف، كان لزاما علينا التحلي بقدر كاف من اللباقة ذات المفعول الأكاديمي الذي ينافي التحيز، يرفضه ولا يقبله. لذا تفرض أصوات نقدية أخرى حضورها على ساحة النقد الموضوعاتي العربية منها: محمد عزام، حميد لحمداني، سمير سرحان، عبد الكريم حسن، وجميل حمداوي...وآخرون.

وبالاستناد إلى هذه الكوكبة من النقاد، ووفق منظارها النقدي نسطر ههنا حدودا لـ "**جغرافيا جديدة**" نزعم أنها تتسع لجهود هؤلاء النقاد، وتفضي بنا- بالتالي- إلى رسم إحداثيات لا تعدم فائدة لأي ناقد موضوعاتي: وهي:

---

[1] ينظر: سعيد علوش: "النقد الموضوعاتي"، منشورات شركة بابل للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، 1989، (نسخة مصورة)، ص: 07.

[2] المرجع نفسه، ص: 07.

[3] ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط 1، 1985 م، ص: 56.

1- الإحداثية الأولى: يرى "سعيد علوش أنّ "الموضوعاتي Thème" عبارة عن بنية صغرى ونموذج للواقع ونظام لترتيب أفكارنا حول موضوع ظاهرة ما في هذا العالم. ويتردّد هذا المفهوم في غالبية كتبه النقدية وفي مقدمتها "النقد الموضوعاتي".

2- الإحداثية الثانية: يكاد ينحصر "النقد الموضوعاتي" عند "سعيد علوش" بالنظر إلى الأصول الغربية له في الركائز الثلاثة: "غاستون باشلار، جون ستاروبنسكي وجان بول ريشار". هذا رغم أن متصفح كتابه "النقد الموضوعاتي" يقرأ أسماء أخرى لا تقل تأثيرا كـ: "جورج بولي George Poulet"، "جان بول ويبرJean Paul Weber" و"ميشال كيومار Michael Komar".. إلخ.

3- الإحداثية الثالثة: يتحدد المنهج الموضوعي في عرف الباحث "محمد عزام" النقدي: كرفض للنقد الخارجي بمعظم زواياه: التاريخية والاجتماعية وكذا النفسية، ... وتحقيق من جهة أخرى لكينونة القراءة الداخلية التي ترى أن **«المهمة الأولى للناقد الأدبي هي مواجهة النص مباشرة»**.[1] وبناء على هاته الوظيفة المركزية التي يتولاها الناقد الأدبي ذو التوجه الموضوعاتي؛ كان هذا المنهج الموضوعي عتبة رئيسة، وجسرا مكينا استوى عليه صرحُ النقد البنيوي- فيما بعد- كما يقول "محمد عزام".[2]

4- الإحداثية الرابعة: وتخضع حدود النقد الموضوعاتي ههنا مع الباحث "حميد لحمداني" لأطياف من السحر يلقي بها "الموضوع" على النص- شعرا كان أم نثرا- فتغدو قراءة الناقد الموضوعاتي لهذا النص أو ذاك مرهونةً في أسِّها الأساس بالبعد السيمانتيكي/ الدلالي؛ إذ هو بمثابة الهاجس الوحيد الذي يدفع الناقد إلى ملاحقة العنصر الموضوعاتي الذي يتوارى بين طبقات النص.[3]

5- الإحداثية الخامسة: على الحقيقة نقول: أن النقد الموضوعاتي عند العرب يعد تبعا وامتدادا لأصوله الغربية- الفرنسية تحديدا- بيد أن عين الإنصاف تملي علينا الإقرار بأن إجرائية هذا التقريب الموضوعاتي ليست كفاء متوازيا بين جنس أدبي وآخر.

[1] محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1999 م، ص: 31.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 32.

[3] ينظر: حميد لحمداني: سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سيميائية، المغرب، ط 2، 2014، ص: 53.

I. النقد الموضوعاتي في البيئة الغربية:

يجمع النقاد الغربيون في فرنسا؛ وفي طليعتهم "جون بيير ريشار" أن المقاربة التي تأخذ في حسبانها العمل الكتابي، دون الجمع بينه وبين كاتبه، لهي مقاربة حقيقة بأن تحظى بالرعاية والاهتمام، وكذا أن تلقى التشجيع ؛ مما يرفعها إلى أن تشغل مراتب أرقى بين المقاربات النقدية المعاصرة للنص الأدبي.

ومن على هاته العتبة الأولية كان للنقد الفرنسي الحديث والمعاصر باع كبير، وإسهامات لا يخبو صداها بين واجهات التقريب النصاني؛ ولاسيما مع النقاد الموضوعاتيين أمثال: "غاستون باشلار، إدموند هوسرل، جون بول سارتر، جون بيار ريشار، ..."

أولا– "غاستون باشلار"Gaston Bachelard (1884– 1962)".. والموضوعاتية:

1– الزّمن.. كموضوعة Thème:

يأتي فصلُنا هذا بين الزمن والمكان كتيمتين أدبيتين في أنساق النظريّة الباشلاريّة من باب التّيسير على جمهور الكتّاب، ومن ثمَّ القرّاء، عند عمليّة التفسير، والتّحليل فالفهم. ومثل هاته القراءات يُفضي بادئا إلى حواصل شيّقة ومغريّة معًا، بيد أنه يفضي– بلا موّاربة– أيضا إلى مزالق جمّة وبيّنة قد تحيد بالتحليل عن طريقه القويمة عند مباشرتنا للموضوع قيد الدراسة.

لقد جاءت جلّ أحاديث "باشلار" عن "الزّمن" مبثوثة في ثنايا تصانيفه ذات الطّبيعة العلميّة الممزوجة بطلاقة أدبيّة جريئة؛ من بينها: "**تكوين العقل العلمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعيّة**" و"**جماليّات المكان**" و"**النّار في التّحليل النفسي**" و"**حدس اللّحظة**" و"**شاعريّة أحلام اليقظة**" و"**جدليّة الزّمن**"، وغيرها،..

لعلّنا لا نجانب الصّواب إذا ما رأينا أن أفكار "باشلار" إزاء الزّمن قد تبلورت عبر تلك المصفوفة الثقافيّة التي تقدّم ذكرها أعلاه. وإذ ذاك يرى الباحث أنّ هناك ملاحظة على غاية من الأهميّة تفرض حضورها، وهي–لا ريب– قمينةٌ بالتّسجيل هنا؛ وهي:

أنّ معالجة "باشلار" للزّمن– كموضوع إنساني– كانت وفق روح نقديّة محضة/ خالصة من جهة، وجاءت مطبوعة بميسمٍ سيكولوجي يُثبت من خلاله الفرد انتماءه، أو على الأصحّ: مُشاركتهُ في صُنع زمنه من جهة أخرى.

يقول "بيار جانيه":«**إذا تكلّمنا على معرفة الزّمان، فلابُدّ لنا من الوصول إلى تقديم طرائق للمدافعة عن الذّات في موّاجهة الزّمان، وطرائق لاستخدامه**».[1]

أ- بين زمن الأنا وزمن العالم:

ويستوي ههنا أن نرى بعيون باشلاريّة جديدة، ونتكلّم بلسان إغريقيّ عتيق: أنّ الزّمن شرٌّ لابُدّ منهُ. وإنّ قراءة هاته العبارة في التّحليل الأخير لتُفضي بنا إلى الإقرار: أنّ الفرد- كي يعيش زمنَه- عليه أن يُجابه زمنه، عليه أن يُخلخل سيرورتهُ الكرونولوجيّة، أو أن يُطاول أدران الزّمن بتماوج جدلي لا يعرفُ الهدنة أو الجمود. وهذه وصفة باشلاريّة أخرى تشهد على هذه الجدليّة الخلاقة بين الفرد والزّمن: «**حتّى نشعُر أنّنا عشنا زمنًا، وهو شعور غامض دائمًا بشكلٍ خاصّ- لابُدّ لنا من مُعاودة وضع ذكرياتنا، شيمة الأحداث الفعليّة، في وسطٍ من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي**».[2] فإذن: هي معادلة الوجود الزّمني للإنسان؛ تلك التي جعلها "باشلار" وصفة فريدة تضمر كمُون الحيوية، وإكسير الحياة لفرد يتعارك وزمنه.

ب- الزّمن بين التّواصُل والتّفاصُل:

كما يأتي فصلُنا هنا كذلك بين "التّواصل" و"التّفاصُل" على وتر الزّمن، تيسيرًا لفعل القراءة بالنّسبة للقارئ. بيد أن الفصل في هذا المضمار لا يستساغ البتّة؛ فبهما معًا (أعني ثنائيّة: التواصل والتفاصُل) ودون إفراد أحدهما عن الآخر يتقوّمُ- بحُكم الطّرح الباشلاري- الوجودُ الإنساني.

ولأجل ذلك يُصادف قارئ باشلار: ثنائيّاتٍ ضدّيّة متقابلة من قبيل: "الموت والحياة"، "الخيبة والنجاح"، "الشكل والمضمون"، "البناء والمعنى" ، "الزّمان والمكان"، "الأفقي والعمودي"، "التواصل والتفاصُل"،.. ، واستقراءً لهذا المنسوب المتراكب والمتواتر في جملته بهاته المتضادات المبثوثة في كتبه نرى بأن وجه الحقّ، وعين الصّدق: تقضي بأحقيّة هذه العلاقة التكامُليّة/ التّشارُكيّة/ التّفاعليّة على ذاك التّقسيم الفرداني/ الأحادي/ التّطرُّفي/ المتعجرف.

فمن المنطقيّة- إذًا- أن يرى "باشلار" أنّ: «**الزّمن المقصور على اللّحظة بواسطة نوع من العنف الخلاق لا يعزلُنا فقط عن الآخرين بل حتى عن أنفُسنا لأنّه يقطع علاقتنا بماضينا العزيز**».[3]

---

[1] غاستون باشلار: جدليّة الزّمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت- لبنان، ط 3، 1992، ص: 46.

[2] المرجع نفسه، ص: 47.

[3] غاستون باشلار: حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، بغداد، د. ط، 1986، ص: 19.

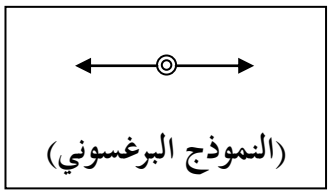
وحتّى لا نقع في شرَك الإجحاف، ونعتصم بروح الإنصاف؛ فإنّنا نؤكّد: بأنّ "باشلار" قد جمع في مزاوجةٍ مكينة بين الزّمن الأفقي/ التواصلي والزمن العمودي/ التفاصُلي. ولا يمكن- والحالة هذه- لقراءة تأخذ في حُسبانها الزّمن موضوعًا، إلا أن تشيد صرحها النقدي تأسيسًا على هاتين الدّعامتين الديناميكيتين: التواصُل والتّفاصُل معًا.

ج- معادلة الوجود الإنساني:

من على شرُفات الفرَض الموضوعي، وعلى عتبات الحقيقة العلميّة يستند "باشلار" إلى نموذجين متضاربين ظاهريّا، إلا أن وجود الكائن الإنساني لا يتقوّم صلبُه بغيرهما كلاًّ واحدا لا تجزيئًا أو تشرذمًا. وذانك النموذجان هما: نموذج "برغسون Bergson"(*) التّواصُلي، ونموذج "روبنال Roubenel" التّفاصُلي.

يقول "باشلار"-في إيضاح- للنموذج البرغسوني/ التواصُلي/ الأفقي: «**فسوف نُمثّلُ إذًا بصورة مُرضيّة الزّمن البرغسوني بخطٍّ مستقيم أسود فيه نضعُ نقطةً بيضاء تُجسّمُ اللّحظة باعتبارها عدمًا وفراغًا وهميًّا**».[1]

ويُمكننا استيفاءُ ترجمةٍ أمينة لهذا المعنى تمثيلا بهذا الشّكل:

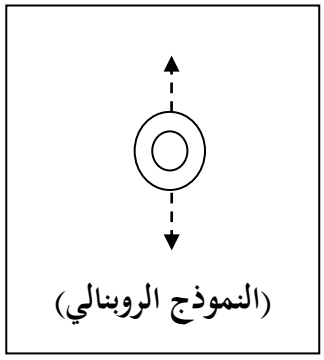


الشكل رقم (01): النموذج البرغسوني.

(*) لقد جاء تعليق "جان بول سارتر" في معرض حديثه عن معنى "**الصورة**" عند "برغسون"- كما أوجزها هذا الأخير من خلال كتابه: "المادة والذاكرة" حينما قال: «**أن ندرك هو أن نتذكّر**» ما نصّه: «**إمّا أنّ الصورة على ضدّ ما سبق القول به، هي لا تحمل معها علامة أصلها الماضي بل تُعطى بنحو من الحاضر. وإمّا أن الإدراك هو بالاضطرار إنّما يُعطى بنحو الصورة القادمة من الماضي.. ف "برغسون" بعدما ميّز دقيق التمييز بين الصورة والإدراك من جهة الميتافيزيقا، فإنّه قد أُجبر لأنْ يخلط بينهما من جهة علم النفس**». جان بول سارتر: التخيّل، تعريب: لُطفي خير الله، طبلبة- تونس، 2001 م، ص ص: 107- 108.

[1] المرجع السابق، ص: 29.

ويقول "باشلار"–في إيضاح– للنموذج الرّوبنالي/ التّفاصُلي/ العمودي: «**يمكنُ أن نُمثّل بصورة مُرضيّة الزّمن الرّوبنالي بأنّهُ خطٌّ مستقيم موجود بالقوّة أو في حالة إمكانٍ وفيه تظهر فجأةً نقطة سوداء وهي رمز لواقع غامض كأنّهُ عارض غير مُتوقّع**».[1] كما يُمكننا أيضًا استيفاءُ ترجمةٍ شافية لهذا المعنى تمثيلا بالشّكل أدناه:



الشكل رقم (02): النموذج الروبنالي.

ويخلصُ باشلار–بعد إيجازه لهذين النموذجين– إلى لملمة شتات الوجود بناءً على تركيبة جامعة لهذين الزّمنين: الأفقي والعمودي. وهذا نصّه التوضيحي: «**وبعبارة أخرى يجبُ أن نعتبر الوجود تركيبًا يعتمد في الآن نفسه على المكان والزّمان، إنّه نقطة الالتقاء بين المكان والحاضر أيْ في الحال لا هُنا وغدًا ولا هناك واليوم**».[2] فتكون النتيجة حينذاك: التمييز بين قراءتين يضبطُهما التعارض السطحي، والتكافل الحيوي:

- **القراءة الخطيّة/ الأفقيّة:** أفضى بها نموذج برغسون التواصُلي.
- **القراءة الآنيّة/ العموديّة:** أفضى بها نموذج رُوبنال التفاصُلي.

ووفقًا لهاتين الرّكيزتين يتأسّسُ الوعي الموضوعي للزّمن؛ فالزّمن الموضوعي، والقول لباشلار: «**في النّهاية إنّما هو الزّمن الأقصى فهو الذي يحتوي على كلّ اللّحظات وهو مكوَّنٌ من المجموعة المكثّفة لأفعال الخالق**».[3]

وبإمكاننا ههنا ونحن نعالج "الزمن موضوعًا" تدوين نقطتين على قدر جليل من الأهميّة؛ وهما:

❖ إنّ هذا التّعدُّد الثّنائي الجامع: بين زمن الأنا– زمن العالَم، والتواصل– التّفاصُل؛ ليس إلا وجهين لسبيكة نفيسة واحدة عنوانُها: الوجود الإنساني وقيمته الزّمنيّة.

[1] المرجع السابق، ص: 29.

[2] المرجع نفسه، ص: 34.

[3] المرجع نفسه، ص: 49.

❖ إنّ قيمة هذا الوجود تسير بخطى حثيثة، وتتناهى إلينا بوتيرةٍ ثِرّة في تماوج خلاق بين السَّلب والإيجاب؛ «**فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسُرعة أكبر من سُرعة زمن العالَم ، الأمر الذي يجعلُنا نشعُر بأنّ الزّمن يمرُّ بسُرعةٍ، وأنّ الحياة تضحكُ لنا وأنّنا نشعُر بالغبطة؛ وتارةً تنعكسُ الآية، فيبدو زمن الأنا متأخّرًا عن زمن العالَم، عندئذٍ يتأبّدُ الزّمنُ ويتخلّدُ، فنحنُ ضائعون والسأمُ يستولي علينا**».[1]

2– المكان..كموضوعة Thème:

كيما نتمثّل هندسةً ناجعة لفلسفة المكان لدى "باشلار"؛ فإنّ المهمّة الرئيسة القمينة بالذّكر هي: ضرورة الإدلاء باعتراف موضوعي حول قضيّة حضور "النّفس ونوازعها" في التّحاليل الباشلاريّة للمكان– ناهيك عن أشكاله العديدة– بدءًا بالبيت، فالأدراج والصّناديق، الخزائن، الأعشاش، القواقع، فالأركان، وكذا المتناهي في الصّغر والمتناهي في الكبر،.. ، يقول "باشلار" مُفصحًا: «**حين نُطالعُ العالَم بألف نافذة من نوافذ الخيال فإنّ العالَم يُصبح في حالة تحوّلٍ دائم. وبهذا تُمنحُ دوافع جديدة لقضيّة الظاهراتيّة. وبحلّ المسائل الصّغيرة نُعلّم أنفُسنا حلّ المسائل الكبيرة، لقد حدّدتُ نفسي بإثارة مسائل تصلُح للظاهراتيّة الأوّليّة. وبالإضافة إلى هذا، أنا مُقتنعٌ أنّ النّفس الإنسانيّة لا تحتوي شيئًا لا أهميّة له**».[2] فبكُلّ هذا الحضور النفساني، يتلوّنُ المكان بألوان من: السّأم أو البهجة، الضغينة أو السّماحة، الكره أو الحبّ، وكذا الأحزان أو الأفراح،..

أ– عقلانيّة السّقف .. الهويّة المضاءة:

ممّا عُهد عن "باشلار" في حرم الأبحاث التي تتناول الفكر والأدب؛ أنّه فيلسوف علمٍ تغلب عليه الاهتمامات الإبستيمولوجية. بيد أنّنا نودّ تصويب منظارنا إلى جانبه الآخر، ومحاولة تسليط الضّوء على اشتغاله الجمالي الذي أبداهُ هذا الفيلسوف؛ ولاسيّما ما تأكّد لديه باسم: "استطيقا الشّعر Poetry Aesthetic"، أو الفنّ بعامّة من خلال أبرز مظانّه في هذا المجال كـ: كتاب "جماليّات المكان"، وكتاب "النار في التحليل النفسي"، وكتاب "جدليّة الزّمن"، وكتاب "حدس اللّحظة"، وكذلك كتاب "شاعريّة أحلام اليقظة"، ..

وعلى غرار الجدل المتسائل في "باشلار" بين العِلميّة والفنّيّة: أَهُو فيلسوف علمٍ أمْ صاحبُ فنٍّ؟ فإنّنا نقرُّ بوثيق الصّلة بين الاهتمام العلمي لديه والاهتمام الفنّي. ذلك أنّه أثبت بإصرار أن المهمّة الملحاحة التي على الفلسفة

[1] غاستون باشلار: جدليّة الزّمن، ص ص: 114– 115.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامع.يّة للدّراسات والنشّر والتّوزيع، بيروت– لبنان، ط 2، 1984 م، ص: 133.

المعاصرة استيفاء إشكالاتها هي: السعي الدّؤوب إلى الجمع والتوحيد بين الرّوح الشّعريّة الفيّاضة L'esprit Poétique expansif والرّوح العلميّة الكتومة[1] L'esprit scientifique taciturne تحظى ظاهراتيّة الخيال-إذًا- في حدود التّقاليد الباشلاريّة بجلال خلاق، وعناية كبيرة؛ من خلال ما عُرف عنده بالعناصر الأربعة، أو ما سلفت تسميّتُه قديمًا في الفلسفة الإغريقيّة بـ: "الأسطُقسات الأربعة"[(*)]؛ وهي: التّراب والماء والهواء والنّار.

وعودٌ إلى بدءٍ؛ فإذا ما خصّصنا "السّقف" كتجلٍّ للمكان الشّاعري عند "باشلار"، ألفيناهُ ذلك الجانب الذي يستنيرُ عند كلّ مرّة، وفيه تصدعُ قوّة العقل بكلّ نبرة رهَبًا من ظلاميّة القبو ودهاليزه، ورَغَبًا إلى وضاءة السّقف وانكشافاته. وههنا-كما نرى- ترجمةٌ أمينة لدلالة السّقف فلكيًّا؛ فهو أيْ: السّقف؛ والقول لـ "باشلار" :«**يكشفُ عن علّة وجوده على الفور: إنّهُ يحمي الإنسان من المطر والشّمس.. ولا يكفُّ الجغرافيّون عن تذكيرنا أنّ ميل السّقف هو أحد العلاقات الأكيدة على الطّقس.. وحتّى الحالم يحلُم بعقلانيّة.. قُرب السّقف تكون أفكارُنا نقيّة..**»[2] واستنادًا على ذلك يُقاس الوجود بفعاليّة الأحلام؛ وهو تفسيرٌ يقدّمه "باشلار" منضويًّا تحت عباءة التّحليل النفسي للمعرفة الموضوعيّة؛ تلك التي تتغيّى البساطة والوضوح. بيد أنّ لشاعريّة الأحلام في المعالجة الفنّية التي يصفُها "باشلار" للأدب غايات أوفى، ومرافئ أرقى، ودلالات أشمل، ومعاني أعمق معًا. وعندها يحقّ لنا الاستفهام بـ: ماذا وكيف؟

ب- هُلاميّة القبو .. الهويّة المظلمة:

«**أن نقرأ الشّعر يعني أن نمارس أحلام اليقظة**».[3] هكذا يكون الشّعر حقيقًا بالرّعاية، وهكذا يراه "باشلار" تِربة خصبة لاستثارة سحر الأحلام، وإشاعة كُمون كهربائها الخبيء. كما يُعتدُّ-من جهة مقابلة- بالحلم ركيزةً نفسانيّة قمينة بفكّ مغاليق الكلمة الشّعريّة. هكذا مثَلاً بمثَل.لا جرمَ أنّ استقطابَ هذه الأحلام، وجعلها نوابت مركوزة على جداريّة الخيال من طريق الذّاكرة لهُ ما يُبرّرهُ من فحوًى للوجود الأشمل: بين ذات الحالِم وذات العالَم.

[1] غاستون باشلار: التحليل النفسي للنار: ترجمة: زينب محمود الخضيري، نقلا عن: غادة الإمام: غاستون باشلار: جماليات الصّورة ، دار التنوير للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 2010 م، ص: 29.

[(*)] ينظر: أرسطوطاليس: الكون والفساد، نقله إلى العربية: أحمد لطفي السيد، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ط، د. ت، ص ص: 91- 93.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 46.

[3] المرجع نفسه، ص: 45.

وكصِلة قرابة حميمة بين ذينك الوجودين يُقرُّ "باشلار"-في هذا المقام- قاعدة كبرى مُفادُها: «**أنا أحلُم العالَم، إذًا العالَم موجودٌ كما أحلُمه**».[1]

ينتعشُ-إذًا- التأويلُ المتصاعد تراتُبيًّا ويتعاضدُ من قاعدة القبو ابتداءً صوبَ شُرفات السّقف، وفي هذا الانتقال يُعربُ عن هيُولانيّة تغيبُ بها الحدود المفضيّة إلى إجابات مضبوطة ومتوقّفة، تغيبُ تلك الأُطر فاسحة المجال لديناميّة السؤال المفتوح.

وبإنفتاح قوس السؤال الوجودي بالحلم ههنا؛ تنكفئُ سُيولة الإجابات المعصومة، وإذ ذاكَ تتوارد القراءات، وتتصارع التأويلات، وتغلِب الفوضى، ويسود الغموض؛ فتتناسلُ الخبايا اللاشعوريّة، وتعزُّ الحقيقة الحالمة أو الحلم الحقّ.

إنّ اصطفاء الطبيعة الغالبة ههنا للتّفسير النفسي للأحلام يُصرّ على عتباته "باشلار" بإلزاميّة المناسبة الموضوعية بين الموضوع الفكري ذي الطابَع العقلاني من جهة، وبين المحمول اللاشعوري ذي الطّابَع العاطفي من جهة أخرى. يوضّح "باشلار" بالقول: «**إنّ التّفسير بالنّافع يجبُ أن يتراجع أمامَ التّفسير بالمحبَّب، والتّفسير العقلاني يجب أن يتراجع أمام التّفسير المستند إلى التّحليل النفسي**».[2]

فإذن؛ أمام هذا التّناسُب الموضوعي[*] والمراوحة المزدوجة في الأدب بين: العقلاني والعاطفي، النّافع والمحبّب، البراغماتي والجمالي، .. تُسفرُ القيمة المفقودة، ومن ثَمّ المنشودة والمنتظرة معًا عن ذاتها من وراء أيِّ قراءة نفسانيّة مُضاعَفة ولأيِّ عملٍ فنّي كان موضوعًا لآلياتها الإجرائيّة.

---

[1] غاستون باشلار: شاعريّة أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 1991م، ص: 138.

[2] غاستون باشلار: النار في التحليل النّفسي، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 1984 م، ص ص: 34-35.

[*] يُقابل هذا الاصطلاح ما دعاهُ توماس ستيرناس إليوت Thomas Stearns Eliot" (1888- 1965) بـ: " المعادِل الموضوعي"؛ وهو تكافؤ الكفّتين في أيّ عمل فنّي: المشاعر المجرّدة والأشياء المجسّدة ؛ فإذا زادت المشاعرُ أضحى العمل غامضًا، كما أنه إذا زادت الأشياء نتج عن ذلك التّهافُت العاطفي. يُنظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 3، 2003، ص: 55.

ثانيا– "إدموند هوسرل Edmund Husserl 1859- 1938"والتّحليل الظّاهري للأدب:

يسترعي انتباهنا هنا، وانصيّاعًا لما يقتضيه المقام؛ إذ نترصدُ بعض الجينات الأوليّة للتناول الظاهري للأدب، وقفةٌ مع فيلسوف لا ينكر له فضلٌ، ولا تجحد له مزيّة في ذلك النوع من التناول؛ ذلك الفيلسوف الذي تنبّه–بما أوتيهُ من فطنة– إلى المأزق الذي أودى بنظريّة المعرفة إلى طريقٍ مسدود. إنّه "هوسرل"؛ فبرأيه أنّ الفلسفة منذ "رونيه ديكارت" قد باتت ترى كل مسائلها عبر "العين الديكارتية"؛ العين الواعيّة ذات الانشطار المزدوج؛ فالكون أيًّا كان فهو: مادّة وروح/ جسد ونفْس/ صورة وفكرة. بيد أنّ ما رآه "هوسرل" أكثر فظاعة من أيّ شيء آخر هو: هذا التّقوقع الذي يشوب: نزعة المثالي والتجريبي معًا داخل الوعي كملَكةٍ عقليّةٍ منغلقة على نفسها، تتغافل عن كلّ ما عداها، أو بالأحرى: لا تأبه بكلّ ما هو موجودٌ خارج حدودها.

وكنتيجة لتلك النظرة القاصرة عاود "هوسرل" صيّاغة مبدإ نرى من خلاله عدولا عن الكوجيتو الدّيكارتي وتعديلا للنظرة إلى الوعي بشكل موضوعي؛ فنادى بأنّ «**كلّ حالٍّ حالٌ في الوعي، أو بالأحرى.. كلّ وعي فهو وعيٌ بشيء ما**».[1]

فإذن؛ هناك ثنائيّة منطقيّة: وعي–شيء ما، أو: حالٌّ في الوعي– حالٌ. ومن خلال تفحّصنا لطرفي هاته الثّنائية يتأتّى لنا تفكيك هذه العتبة الرّئيسة: الصّورة وقصديّة الوعي عند "هوسرل".

أ– مسألة الصّورة:

يقول "هوسرل": «**إنّي دارٍ الآن بعالَم مكانهُ ذو اتّساعٍ لا مُتناهٍ. ودارٍ بأنّهُ هو صائرٌ في الزّمان**».[2] وبذا يعيش–إذًا– الإنسان داخل عالم الأشياء، وبواسطة: السّمع، البصر..؛ وباقي الحواس، يتواصل معه بالمباشرة البسيطة ووفق شكلٍ من التّساوق الخلاق: زمانيًّا ومكانيًّا.

يُضيف "هوسرل"؛ مفصحًا بصيغة الإفراد: «**فبوسعي أن أغيّر موقعي في المكان وفي الزّمان وأن أوجّه ناظري إلى هنا أو إلى هناك (في المكان) وأن أوجّههُ زمانيًّا مُستقبِلا (للتوقّع) أو مُستدبِرًا (للتّذكّر) ويمكنني**

[1] جان بول سارتر: التخيّل، ص: 292.

[2] إدموند هوسرل: أفكار ممهدة لعلم الظاهريّات الخالص وللفلسفة الظاهريّاتية، تعريب: أبو يعرب المرزوقي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط 1، يوليو/ تموز 2011 م، ص: 79.

دائمًا أن أنتج إدراكاتٍ واستحضاراتٍ متفاوتة الثّراء المضموني أو كذلك متخيّلاتٍ متفاوتة الوضوح تُريني فيها ما هو ممكن ومقدّر في صُور ثابتة من العالم المكاني والزّماني».[1]

فأيًّا كانت طبيعة تلك الإدراكات؛ من طريق: الاستقبال الاستشرافي، أو من طريق: الاستدبار التّذكّري؛ فإنّها تبقى مرهونةً بخاصيّاتِ التّكوين، تلك التي ينفرد بها الموضوع الخارجي؛ فهي عرضيّةٌ فيه. وعليه أقول: إنّ عدم التفاتي مثلا إلى القسم، أو المكتب.. أو باقي الأشياء التي بداخله لا يقلّلُ البتّة من قيمة تلك المواضيع؛ فـ: «**ذلك الانطباع البصري الذي يدخل الآن في وعيي ليس هو الأحمر. بل الأحمر هو كيفٌ في الموضوع، وهو كيفٌ مفارقٌ**».[2]

فخاصيّة المفارَقة هنا تتعلّق بظهورات الموضوع الكيفيّة التي ما فتئتْ تتبدّل وترحل عبر شريط الزّمانيّة؛ فأنت ترى الآن في وضح النّهار كُرسيًّا بلون أحمر..، لكن بعد ساعاتٍ فقط تغيب عن بصرك صفة الاحمرار تلك وتحلّ محلّها صفة السّواد مع ظلام الليل الدامس. وهنا نتساءل مع "هوسرل" في إشكالٍ عويص:

- هل هناك علاقةٌ بين الصّورة الماديّة والصّورة الذّهنية للكرسي؟ أو بعبارة أخرى:
- هل هناك صلة قرابة بين "الأحمر" كصفة خارجيّة في الكرسي و"الأحمر" كهيولى صوريّة له؟

ب- مسألة القصديّة:

نشرع في معالجة هذه المسألة الثانية استئنافًا من الإشكال الذي خلُصنا إليه آنفًا من "مسألة الصّورة". وما جاء فصلُنا هذا بين: "الصّورة" و"وعي الصّورة" إلا من قبيل التنسيق والتّيسير المنهجي لا أكثر.قُلنا فيما تقدّم معنا من حديث: أنّ الصّورة الموضوع تفارق بعضًا من خاصيّاتها حين إدراكها. فكانت-إذًا- لزامًا لذلك مشروعية التساؤل: إلى أيّ صورة يتمُّ تصويب الوعي: أإلى الصّورة الماديّة أم إلى المادة الصّورية؟

وهذا ما حدا بـ: "هوسرل"؛ طلبًا لفكّ شفرة هذا الإشكال، إلى أن يضع حمولة الموقف الطبيعي بين قوسين. ها هو يوضّحُ بقوله: «**فنحنُ نضعُ خارج دائرة العمل الأطروحة (الطبيعيّة) أعني كلّ ما ينتسبُ إلى ماهيّة الموقف الطّبيعي كلّ شيء وأيّ شيء تشمله بمنظور الموجود نضعُه بين قوسين.كما أنّنا إذا عنَّ لنا ذلك فإنّنا نضعُ بين قوسين هذا العالم الطبيعي بكامله هذا العالم الذي هو دائمًا قائمٌ هنا بالنّسبة إلينا والذي يتواصل**

[1] المرجع السابق، ص: 81.

[2] جان بول سارتر: التخيل، ص: 294.

بقاؤُه كواقعٍ بمقياس الوعي».[1] وعلى فينومينولوجيا من هذا الأساس يغدو "الوعيُ" مع "هوسرل" فِعلاً قصديًّا؛ حيثُ تكونُ الذاتُ قاصدةً، ويكونُ الشيءُ مقصودًا.[2]

والحق أنّ هذه الالتفاتة إلى الوعي من "هوسرل" مخالفةٌ لما دأبت عليه النظرة الرّياضيّة المثالية؛ من كون الوعي مع هذه الأخيرة: مجرّد حصيلة المحتوى الحسّي منقوشا في جزء من الدّماغ؛ فلا يكون بهذا الاعتبار ووفق مثاليّة تلك النزعة: فاصلٌ بين الصورة والفكرة.

وإذ قد تحدّدت معالم "القصديّة" فِعلاً، لا مَلَكةً، مع "هوسرل"، وتعيّن تصويبُه لها صوبَ ضربٍ من الظّهورات مُتعلّقٍ بالموضوع الخارجي. فإنّنا نستدعي من طريق الارتجاعية: استفهاما تقدّم معنا (استفهام الصورة الماديّة والمادة الصّورية)، بيد أنه لما يخلص إلى حينه من الإجابة بعد. وفي ذلكم الاستفهام نقول مع "سارتر" محاولين القبض على روح الدلالة: «**إنّ التفرقة بين الصّورة الذّهنية والإدراك لا يمكنها أن تأتي من القصديّة وحدها، فهو ضروري، ولكن ليس بكافٍ أن تختلف القصديّاتُ؛ ولكنّهُ يجبُ أيضًا أن تتغاير الموادُ. بل رُبّما أيضًا هو يجبُ أن تكون مادة الصّورة هي نفسُها عفويّة، إلا أنّها عفويّة من نوعٍ أدنى**».[3]

وتأسّيًّا بما تقدّم، يكون من باب الإمكان، بل إنّه التّمكين لهذا التناول الظّاهري مع "هوسرل" في مجال الأدبيات المختلفة، من خلال ملاحقة التحليل لأحوال/ أشكال الوعي الممكنة التي تتكشّفُ لنا من طريق علم النفس المعرفي؛ ذلك الميدان الذي يقترب كثيرًا من مجال "الموضوعاتية" التي ترصُد ظهورات الموضوع المختلفة، أو على الحقّ: تترصّدُها بعد أن أودعها الأديب بيت الملفوظ اللّساني.

---

[1] إدموند هوسرل: أفكار ممهدة لعلم الظاهريّات الخالص وللفلسفة الظاهريّاتية، ص:88.

[2] روبرت ماجليولا: التناول الظاهري للأدب نظريّتهُ ومناهجهُ، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، فصول- مجلّة النقد الأدبي-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلّد الأوّل، العدد الثالث، أفريل 1981م، ص: 183.

[3] جان بول سارتر: التخيّل، ص: 316.

ثالثا– "جون بيار ريشار Jean-Pierre Richard" (1922–) والموضوعاتية:

توطئة:

لعلّهُ من الفائدة أن نطرُق هذا المبحث الخاصّ بآراء "جان بيار ريشار Jean-Pierre Richard" النقدية في المقاربة الموضوعاتية؛ابتداءً بتحديداته الأوّلية لاصطلاح " الموضوع ".ومن تلك التحديدات ما جاء ماثلا على شكل تعاريف في كتبه وحواراته:

يقول في كتابه"**العالم التخيلي لمالارمي** (L'univers imaginaire de Mallarmé)؛ الذي حاز به شهادة الدكتوراه سنة 1961م، فيما أورده الناقد "محمد السعيد عبدلي":" **الموضوع مبدأ تنظيميٌ محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حولهُ بالتشكّل والامتداد. والنقطة المهمّة في هذا المبدأ تكمُن في تلك القرابة السرّية، في ذلك التطابُ الخفي، والذي يُراد الكشفُ عنهُ تحت أستارٍ عديدة.**"[1] فإذا ما تدبّرنا هذا التعريف الأوّلي؛ ألفينا " ريشار " يرنو به نحو الكمال المنشود، تلك الفرصة التي يتحيّنُها الناقد للإمساك بموضوعاتية النص المقروء. ثمّ هو –كذلك– حدٌّ تعريفي يُنزل "**الموضوع**" منزلة اللبنة الأولى التي يتقوَّمُ عليها معمارُ النص. دون أن نغفل أنها تبشّرُ بالتشكّل والامتداد والحركية والتطوّر، وتأبى الجمود والاستكانة. وهنا، نكون وجها لوجه مع النزعة البارتيّة حينما نقرأ خطابها القائل:".. **إنني أبتهج، على نحوٍ دائمٍ، وعلى نحوٍ لا ينتهي، في الكتابة كما في إنتاجٍ مستديمٍ، في تشتُّتٍ من غير قيدٍ أو شرط، في طاقة إغواء لا يستطيع أن يُوقفها، بعد الآن، دفاعٌ قانوني في ما يخصّ الموضوع الذي أُلقيه بقوّة على الصفحة.**"[2]

بيد أن "**ريشار**" لا يقف عند حدّه السابق لـ: "**الموضوع**"؛ بل يُردفهُ بعد ما يقارب من خمسة عشر عامًا بتحديدٍ آخر، وهو الذي أدلى به في حوارٍ للإذاعة الفرنسية؛ ونصه: "**الموضوع وحدةٌ من وحدات المعنى؛ وحدة حسيّة أو علائقية أو زمنية مشهودٌ لها بخصوصيتها عند كاتبٍ ما. كما أنّها مشهودٌ لها بأنّها تسمح – انطلاقا منها وبنوعٍ من التوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي – ببسط العالَم الخاص لهذا الكاتب.**"[3] لقد أصاب "**عبد الكريم حسن**" عين الحق، وقضى بجادّة الصّدق؛ حينما خلُص من مقاربته للتعريف الأول، الذي يجعل "**الموضوع**": مبدأً تنظيميًّا محسوسًا، والتعريف الثاني، الذي يُصنّف "**الموضوع**": كوحدةٍ من وحدات المعنى.

[1] محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته – دراسة، الجاحظية، ط1، 2011م، ص: 75.

[2] رولان بارت: المعنى الثالث ومقالاتٍ أخرى، ترجمهُ وقدّم له : عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، بغداد، ط1، 2011م، ص: 115.

[3] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي La Thématique– نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 2006م، ص:48.

وحكمَ بالنتيجة الجامعة في قوله:" **يلتقي التعريفان في أنّ الموضوع هو النقطة المركزية التي تنطلقُ منها وتعودُ إليها عناصرُ الكون الإبداعي.**"[1]

وفيما يلي بعضُ الاصطلاحات التي رآها " ريشار " حريّة بالحضور على ساحة النقد الموضوعاتي:

النقد الموضوعاتي: مفاتيحٌ و غايات

بعد عملية الرّصد؛ تلك التي طالت بعض آراء **"ريشار"** بخصوص حدّ **"الموضوع"** نرى –في هذا المقام– بسط القول في أبرز الآليات التي اعتبرها مفاتيح بيد القارئ الموضوعاتي، يتوسّلُها للإمساك بدلالات القراءة، وملاحقة ظلال المعنى؛ وأوّل تلك المفاتيح:

أ– من الحلولية نحو النّواة:

تنطلق القراءة الموضوعاتية من **"الحلولية"**؛ بما هي آلية، ساعيةٌ نحو أعماق النص حيث **"النواة"**؛ بما هي غاية. تلك الخليّة الحية التي يتخلّقُ من مائها النص تماما كتتشكّلِ الكائن الحي عبر مراحل تخلّقه الأولى. ثمّ؛ إنّ **"ريشار"** ولكي يوضّح دلالة تلك **"الحلولية في النص"**؛ يرى أنها تتمُّ بالتعايُش معهُ حدَّ الإعجاب به، وبهذا يلتقي مع **"رولان بارت"***، وفكرته عن **"الانطباعية"** التي لا بُدّ أن يتحلّى بها الناقد الموضوعاتي.

إنّ **"ريشار"** وهو يدعو الناقد المتتبع للدرب الموضوعاتي في النصوص الأدبية أن يحترز من صرامة المناهج؛ التي ربّما أسدلت ستارها دون ملامسته روحَ الإبداع داخل النصوص. يعود –مع تقدّم مشواره النقدي– إلى توكيد الأمر ذاته؛ ويحثّهُ على ضرورة التحرّر من رتابة المناهج، واعتناق **"العفوية والانطباعية"**، ويرنو بهما عن سبيل الموضوعية الصارمة؛ يقول مبرزا الفكرة ذاتها" **وأعتقدُ أن بداية الطريق النقدية هي انصيّاعٌ للمناهج والتقنيّات الصارمة. أما نهاية الطريق فهي عودةٌ إلى الذاتية وممارسةٌ لانطباعية حرة.**"[2] وكيما يُدرك الناقد الموضوعاتي ضالّتهُ في عرف **"ريشار"**؛ عليه أن يُسدّد نظرهُ صوب عالم النص الداخلي الرّحيب، وينشُد القبض على موضوعاتيّته الرّئيسة؛" **فالنقدُ الأكثر "موضوعاتيّة" لا يجتنب هذه الضرورة.**"[3] وتلك وصفةٌ نقدية أثبتها **"ريشار"** في كتابه:**"العالم التخيّلي لمالارمي"** بما يخدمُ دارسًا يترصدّ تيمات النصوص الأدبية، ويلاحق أطيافها.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* ينظر : رولان بارت ؛ خاصة كتابه " لذة النص ".

[2] محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص: 99.

[3] المرجع نفسه، ص: 96.

حينما تكون العناية بدخيلة النص، يتمّ بالموازاة مع ذلك وضع الظروف الخارجية (أي كلّ ما هو خارجٌ عن النص مما تعلّق بالفرد أو بالمجتمع) بين قوسين لصالح بناء قصديّة النص، وتلاحُم أنسجته، وانسجام بنائه المتضامّ. وبهذا التحييد لما هو خارجي وغريبٌ عن النص تنعقدُ صلةُ قرابة وُثقى بين الناقد ومنقوده؛ أي النص. وربّما دعوناها مع "**ريشار**" علاقة إعجابٍ، أو كما هي مع "**بارت**" علاقة حبٍّ تتخلّل كلمات النص.

إنّ تلكم العلاقة أيًّا ما كانت الدّوال المعبّرة عنها – إعجابًا أم حبًّا للنص من جهة قارئه. تتجدّد في النقد الرّيشاري قادمة إليه من ظاهراتية الخيال الباشلاري؛ حينما يوجزُها قائلا:"**كلّ قارئ يعيدُ قراءة عملٍ أدبي يُحبّه يعلمُ أن صفحاته تخصُّه.**"[1] فربّما دعا ذاك "**التعاطُف**" صاحبهُ ودفعهُ للسعي وراء المعنى وملاحقته أينما ولّى، وحيثُما كان مذهبُه.

ب–من حرّية المدخل نحو الإحساس:

إذا كانت موجة "**التعاطُف**" مع النص تُحقّق التحامنا وإيّاه؛ ثمّ استجلاء مكتنزاته النفيسة التي تتمنّع – عند كلّ فعلٍ قرائي– وتأبى الانقيّاد له. ولأجل ترجيح الكفّة في معادلة طرفاها: النصّ والناقد، لصالح الأوّل منهما، ثمّ حيّازة نتيجتها من قبل الطرف الثاني بعد ذلك. لأجل ذلك الهدف يُلزَم الناقد –برأي ريشار– بتتبّع موضوعاتية النص ذات الجناح الضافي به؛ فـ"**إنّ الموقع الأصلح للدخول إلى النص ليس في حقيقة الأمر سوى ما يعتقدُ الدّارس أنّه الموضوعاتية المركزية لهذا النص.**"[2] وهنا؛ وبما أنّ هذه الرؤية النقدية تحصرُ استنطاق النص في رصد: موضوعاتيته، فإنّ القراءت –تبعًا لذلك– تتعدّد؛ لأنّ مناظير الرؤية لدى القراء وكذا مواقعهم تتباين بالحتميّة، فما يراهُ ناقدٌ معيّن المدخلَ الأنسب لالتماس تيمة نص ما، قد يرفضُه ناقد آخر ولا يستسيغُه. أبدًا، لم يغبْ هذا المطبّ عن ذهن "**ريشار**"؛ وتفسير الفكرة ما جاء ذكرهُ عند "**عبد الكريم حسن**" يقول:"**وفي الخلاصة، فإنّه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخلٌ حرّ ممّا يُضفي عليها شيئًا من السّحر.**" فكما نرى في هذا المقتبس الأخير؛ حتى وإن ألمعنا به "**عبد الكريم حسن**" قد عبّر مستخدمًا دالّ: "**القراءة الموضوعية**" ليُشير به إلى مجال الاشتغال الموضوعاتي، فقد منح "**ريشار**" الحرّية كاملة للناقد؛ كيما يتحسّس روح النص ومواطن الموضوعاتية فيه. ومن ثَمَّ يقف على نواته الأولى التي تكاثرتْ منها تلك التيمة المركوزة بتربته أوّل الأمر.

[1] غاستون باشلار: جماليا المكان، ص: 24.

[2] محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص: 109.

لكن ألا يحقُّ لنا التساؤُل: كيف تتمُّ عملية التحسّس تلك؟ ! إننا لنقع على قريب إجابة لهذا الاستفهام في قول "**باشلار**" إزاء حديثه عن تكوّن الصّورة الشعرية:"**لإيضاح مسألة الصّورة الشعرية فلسفيًّا علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال. وهذا يعني دراسة ظاهريّة الصّورة الشعريّة حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود.**"[1] لأنّ قضية تفسير الصورة الشعريّة مسألة غايةٌ في التعقيد وغامضةٌ حدّ التوهّم، رأى "**باشلار**" بضرورة دراستها من الزاوية الظاهراتية. لهذا نجدُه يستدعي النظرة الهوسرلية للولوج إلى دعاهُ بـ: "**ظاهراتية الخيال**". فإذا كنتُ –وفق هذا المنظور الفينومينولوجي– لا أعي إلا بشيءٍ ما؛ فإننا نحيّنُ هاته الصّياغة ونُعدّلُها بما يتناسب ومقامنا هذا بالقول: إذا كُنّا نعي فوعيُنا هو وعيٌ بنصٍّ ما. حتّى وإن بدتْ عبارة "**بنصٍّ ما**" أضيق، وأقلّ رحابة من عبارة هوسرل "**بشيء ما**"، إلا أنها توحي –عند التحليل الأخير– بأسبقية وجود النص عن الوعي النقدي له."**ومن هنا نمعنُ في تسجيل الأضواء والعطور والمشاهد والمواد والأصوات ومجموعة الصفات أو الماهيات التي يثيرُها النص. ثمّ نربط هذه الموضوعات بعضُها ببعض، بهدف إعادة بناء أو تأسيس سيرة معيّنة قام بها الأديب – الإنسان.**"[2] بالمختصر؛ إنّ كلًّا من: الأضواء والعطور والمشاهد .. والأصوات موضوعات نصيّة تحيدُ عن ماديّتها كأشياء بالعالم الخارجي إلى ماهيّتها كصور تتخلّقُ بدوامٍ داخل النص كأحلام. وكي يتسنّى للقارئ إدراكُها؛ لا بدَّ من السّعي وراء هندستها بنوعٍ من إخضاع معطيات الرّوح إلى منطق العقل.

ج– من القراءة المجهرية نحو التمفصُل وإعادة التّركيب:

يقول "**ريشار**" مبيّنا حقيقة منهجه النقدي:"**المنهج الموضوعي بحثٌ عن المعنى في كلّ الاتجاهات.**"[3] وفي سبيل ملاحقة الناقد للمعنى في النص يتوسّل إلى ذلك المرمى الذي يتغيّاه –كما يرشدهُ "**ريشار**" في كتابه "**قراءات مصغّرة** (Microlectures)– النظرَ في التّفاصيل، دون الاكتفاء بالمحطّات العامّة عند كاتب ما، أو لدى كُتّابٍ يتقاسمون موضوعةً أو هاجسًا واحدا. يحدُثُ هذا؛ لأنّ "**ريشار**" أضحى يرى للكتابة الأدبية معنًى مغايرًا عمّا كانت عليه في أبحاثه السابقة؛ فهي، أي الكتابة لا تُرتجى سوى "**للعمل من أجل القبض على التفاصيل الخفية في الأشياء، والكشف على الصّغير والدّقيق فيها؛ وهذا يُمكن أن يكون صوتًا، لونًا، حركةً أو نظامًا مُعيّنًا يربطُ بين مكوّنات عالم النّص الجمالي.**"[4] كما وقد ضبط "**ريشار**" دلالة ذاك "**الصّغير**" أو "**الدّقيق**" في القراءة

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 18.

[2] محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص: 81.

[3] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 57.

[4] محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، 117.

الموضوعاتية، بإيراده أمثلة توضيحية عنه في كتابه "**قراءات مُصغّرة**"فنقرأ: خدّ الفتاة، النّجمة، المشهد، الكلمة، الصورة والصوت،...

إنّ القارئ وهو يتتبّع منحنيات ذاك "**الصغير**" عبر النص / النصوص الأدبية، يؤسّس في الوقت عينه لمعنى "**الكتابة الأدبية**" على أحقيّته كما هو عند "**رولان بارت**"؛ إذ إنّ "**الكتابة هي ذلك اللّعب الذي أدور به، بقدر ما أستطيع في مكانٍ ضيّق..، ولكنّني كلّما اقتربتُ من العمل، يتعمّقُ انحداري نحو الكتابة وأدنو من عمقها الذي لا يُطاق، صحراء. وهناك يحدُث –فيَّ ما هو مُميت و ممزّق– ضربٌ من خسارة الودّ. فلا أشعُر، بعدها، أنني أتودّدُ (إلى الآخرين و نفسي).**"[1] فإذا ما فتحنا قوسًا لفكّ الشّفرة البارتية التي تنطوي عليها عبارتهُ هذه بشأن مفهوم الكتابة؛ قُلنا معه: إنّها لعبٌ بمكانٍ ضيّق أوّلا، ثم هي عشقٌ أبدي بعد ذلك، حيثُ يخسر أمامهُ ودّ نفسه، وودّ الآخرين.

فنحن نلحظ –بهذا التحليل– ازدواجًا ذا فائدة جليلة يتقاسمها كلّ من: "**بارت**" و"**ريشار**":

- ❖ فأوّلا: التركيز على "**اللّعب بالمكان الضّيق**" من قِبَل "**بارت**"، يشير –بشكل أو بآخر– إلى ضرورة ملاحقة "**الصّغير أو المجزّأ**" عند سبر أعماق النصوص الأدبية كما ارتضاه "**ريشار**".
- ❖ كما أن التركيز على "**عشقية الكتابة**" مع "**بارت**"، يتلاقح مع فكرة "**الحلولية**" في النص من قِبَل ناقده، كما رأينا مع "**ريشار**".

إنّ الناقد؛ وهو يتجوّل بأروقة النص، مترصّدًا ذرّات المعنى؛ ابتغاء إعادة تركيب شتاتها. هو في حقيقة الأمر يعمل على توليد الدلالات وفق تنضيد العبارات. ولو أنّها مهمّةٌ عسيرة، ولا تنقادُ لقرّاء كثيرين. وعبر مجرى هذا الحديث "**فالمعنى لا يمكن أن يكتمل لأنّهُ منفتحٌ دومًا على وجوهٍ أخرى للموضوع.**"[2] وبذاك الإباءُ يتجدّدُ الفعلُ القرائيُّ وتمطرُنا النّصوص بوابل الدلالات الجديدة.

د– من صور التكرار نحو سرّية القرابة بين الوحدات النصية:

يحوز اصطلاح "**القرابة السّريّة**" حظوة كبيرة –كما هي بقية الاصطلاحات– لدى "**ريشار**"؛ ولاسيّما ما تعلّق بأحاديثه في "**العالم التخيّلي لمالارمي**". فمتى استقامَ لنا القول: بأنّ القراءة الموضوعاتية لا تستغني عن هذا المفهوم؛ فذلك لأنّ "**ريشار**" جعلهُ صرحًا يُشيّدُ عليه تعريفهُ لـ: "**الموضوع**" كما في هذه المعاودة الصّيغية التي نجدّد ذكرها

[1] رولان بارت: المعنى الثالث ومقالاتٍ أخرى، ص: 116.

[2] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 81.

بعدما مرّتْ بنا في مبتدإ هذا الحديث؛"..**والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمُن في تلك القرابة السّرية؛ في ذلك التطابق الخفي والذي يُراد الكشفُ عنه تحت أستارٍ عديدة.**"[1] إنّ لذلك النوع من القرابات من القدرة ما يُؤهّلُها لجمع شتات بقية العناصر في رِحاب القراءة الموضوعاتية؛ ونعني بذلك أنّها تزيد من عِصمة الوشائج الرّحميّة فيما بين: عنصر الإحساس وعنصر التمفصُل، وتعود بلُحمتهما الرّصينة للالتفاف حول عنصر النّواة؛ تلك التي تعدُّ المورد الذي منهُ تتناسل موضوعاتيّة النص.

لئن كانت تلك بعضُ عوائد "**القرابة السّريّة**"، وذاك بعضُ الدّور الحاسم الذي رسمه "**ريشار**" لها؛ حتّى تكون سندًا يرفد الناقد الموضوعاتي حين الإقبال على هندسة تيمة النص الذي يُخضعه إلى محكّ النقد. وإنّها –بالفعل– مساندة حقيقة برعاية الناقد واهتمامه؛ إذا ما رامَ: صون موضوعاتيّة نصٍّ ما، أو النقر على وتر الهاجس الذي يتقاسمهُ كتّابٌ متعدّدون.

إننا مثلما نرى؛ أن عمل هذا الناقد الموضوعاتي قريب الشبه من الوظيفة الفنيّة التي يضطلعُ بها البلاغيّ أو الأسلوبي؛ الذي يحصرُ "بيير جيرو" حدًّا لمجال اشتغاله بما نصُّه:"**والبلاغة إذا نظرنا إليها من زاويّة الأسلوب. فإنّها عبارةٌ عن معالجة للصّور، أيْ للأشكال .. فهي جدولٌ منظّم لأدوات التعبير. وهذا ما يجعلُها نموذجًا للصّور، ولأنواع الوصف، ولأنماط من الاستعداد، و"الأمكنة المشتركة" ..وهذه، غالبًا ما تكون، عبارة عن توليفاتٍ مجرّدة لمتغيّراتِ نسقٍ من الأنساق.**"[2]

فإذن؛ يلعبُ "**الأسلوبيّ**" –انطلاقًا من مجال اشتغاله كما تقدّمتْ مُعاينتُه– الدّور ذاته الذي يضطلع به "**الناقد الموضوعاتي**" في مقامنا هذا.فإنّهما –معًا– يرصُدان: وحدات التّواتُر النّصية، ويعملان على تجليّتها على شاكلة: وقفاتٍ وصفيّة، صور أو مشاهد مقطعيّة، ..، وربّما معاينتُها كمصفوفة رمزية مكثّفة بشعرياتٍ خالصة، ...؛ فـ"**الموضوعاتيّة تعلنُ عن نفسها في النصّ بفضل تكرار نفسها في مشاهد التّعديلات التي تصنعُها فيه، فالتّعديلات هي الموضوعاتيّة نفسُها في حالات التّكرار**"[3] بيد أنّنا نُسجّل ههنا استدراكًا نراهُ يُلحُّ علينا؛ فإذا كانت مَهمّةُ الناقد الموضوعاتي تُعرف بتتبُّعه لتلك التّواتُرات المشهدية، وشريط الوقفات الوصفية في النص، وإدراك

[1] المرجع نفسه، ص: 47.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة- حلب، ط2، 1994م، ص ص: 97- 98.

[3] محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص ص: 130 – 131.

علائقها السّريّة. فإلى أيّ مدى يبلُغ رصدُه لها ؟ وهل تستوفي قراءةٌ موضوعاتية لأثرٍ ما كلّ خباياه المترسّبة في أعمق أعماقه؟

لعلّنا نصل –عند هذا الحدّ- إلى حكمٍ ختامي نوثّقُه ههنا بشأن الصّلة المنعقدة بين الأثر المنقود والناقد له؛ وهو حكمٌ ينطوي على نيّةٍ مزدوجة الكبت:

- فكما أنّ **"الناقد"** لا يزيح اللّثام عن كلّ نواياه؛ إلا ما تجلّى منها في ملفوظه حول النص. فكذلك النصُّ؛ لا يُلقي إلينا بكلّ خباياه ومفضيّاته.

وأبلغُ شهادة تفيدُنا في هذا السّياق الختامي؛ ما قاله **"أمبرطو إيكو"** بما تعلّق بأمر الجودة العاليّة التي صاغ بها **"جيمس جويس"**روايتهُ:**"أُوليس":"إنّني أشكُّ في أنّ ذاكرةً إنسانيّة ما تستطيعُ بعد القراءة الأولى أن تتقبّل كلّ متطلّبات "أُوليس"، وعندما نعيدُ قراءتها يُمكن أن نبدأ القراءة من أيّ مكانٍ في النّص وكأنّنا أمام شيءٍ يُشبه مدينةً حقيقيّة يُمكن أن ندخُلها من جميع الجهات."**[1] وهكذا تتأبّدُ العلاقة بين القارئ والمقروء؛ لأنّ كلّ طرف يحاول –قدر طاقته- استدراج الآخر إلى عالمه الرّحيب.

[1] أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرّحمان بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، ط2، 2001م، ص ص: 09- 10.

رابعا: جورج بولي Georges Poulet (1902–1991).. والموضوعاتية:

توطئة:

يمكن ذكر مصنّفين على قدر كبير من الأهمية، أفردهما "**جورج بولي** Georges Poulet " بالعناية والاهتمام؛ وهما ذا صلة وُثقى بميدان "**النقد الموضوعاتي**":

ذ- أمّا الأوّل: فهو "دراسات حول الزمن الإنساني Etudes sur le temps humain " عام 1949م.

ر- وأمّا الثاني فهو "الفضاء البروستي L'Espace proustien " عام 1980م.

وبعد الإشارة إلى هذين الكتابين الهامين نأتي إلى النظر في بعض جهود "**بولي**" وفهومه ووعيه للزمن وللمكان؛ إذ يرى في مصّنفه الذي حمل عنوان:"**ثلاث رسائل في الميثولوجيا الرومانسيّة Trois Essais de mythologie** " أنّ كلًّا من: "**الزمن والفضاء، هما المبدآن المجسّدان للواقع.**"[1]

أ- وعيُ الزمن:

جاء في مؤلّف "بولي" المسمّى:"**دراسات حول الزمن الإنساني**" ما معناه:"**أن تشعُر بأنّك حيْ، يعني أنّك تشعُر في كلّ لحظةٍ من "يكونُ" الأنا نفسُه.**"[2] وإذا ما تدبّرنا كلامهُ هذا، ورُمنا استيعاب وفهم عبارته "..**تشعُر في كلّ لحظة..**" فإنّه لا بُدّ من استعادة صدى "**غاستون باشلار**" إزاء هذه الفكرة بالذات؛ ونعني وقفته التأملية بخصوص نظرة "**برغسون**" للزمن*؛ بقوله:" **فسوف نُمثّل إذًا بصورة مُرْضيّة الزمن البرغسوني بخطٍّ مستقيمٍ أسود فيه نضعُ نقطة بيضاء تُجسّمُ اللّحظة باعتبارها عدمًا وفراغا وهميًّا.**"[3] وما هاته "**النقطة البيضاء**" إلا تجسيدٌ لحالةٍ الانفصال التي تشُوب حزام السيرورة الزمنيّة. لذلك عدّها "**برغسون**" مجرّد وهمٍ وخداع.

"**بولي**"؛ وهو يرزح تحت عباءة تلك الأصداء الباشلارية؛ وخلالها يعزو "**وعيهُ للزّمن**" إلى النظرة البرغسونية التي تأبى نقاط الانفصال والشروخ عبر اللّيف الزمني. وهي إذ تنادي بشعار "**الدّيمومة**" من طريق الذاكرة، تساعدنا في

---

[1] ينظر: عبدلي محمد السّعيد: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر1، كلية الآداب واللغات،قسم اللغة العربية، إشراف: منور أحمد، 2003 – 2004م،(رقم الرسالة: 70013/2004/95)، ص: 50.

[2] المرجع نفسه، ص: 48.

* ينظر: الفصل الأوّل من هذه الرسالة، فيما سبقت معالجته مع " غاستون باشلار والموضوعاتية " تحت عنوان: معادلة الوجود الإنساني".

[3] غاستون باشلار: حدس اللحظة، ص: 29.

حقيقة الأمر على بناء مدركاتنا. يقول "**بولي**" في كتابه:"**الوعي النقدي La Conscience critique**" منذ أن كان غضًّا في سنّ العشرين:"**كان الأدب يبو لي وكأنّهُ ينفتحُ أمام نظري بصورةٍ روحية وافرةٍ تُمنحُ لي بسخاءٍ.**"[1]

وبهذه العودة إلى لحظات ماضوية من زمن الطّفولة، يستثير"**بولي**" فكرة التأمّل في الزمن؛ ذاك الفعل الارتجاعي إلى نقطة البدء؛ التي تعدّ بمثابة "**النواة الأولى**" التي ينطلق منها، ويتشكّل وعي الزّمن. بيد أن "**بولي**" يقف عند حدّ تلك الالتفاتة نحو الخلف؛ حيثُ أعمار الزّمن السحيقة.بل هو يرى في مصنَّفه "**دراسات حول الزمن الإنساني**" أنّ "**اللّحظة البروستيّة**" تنشطرُ إلى:"**الآن**"، و"**فيما بعد**". وههنا، وبهذا المرمى، يتأبّدُ الزّمن –لا لشيءٍ– إلا لكونه سلك فلَك "**الإنساني والكونية**".

ب–وعيُ المكان:

لعلّ ما أرساهُ الكوجيتو الدّيكارتي –أنا أفكّر إذن أنا موجود– هو التّمكينُ لوجودٍ واعٍ يتقاسمُه جميع البشر.وبما أن وجود "**الأنا**" مرهونٌ بوجود الوعي؛ مما يعني: أسبقية التفكير(أي: العقل) عمّا عداه(أي: الوجود العياني).يرفض "بولي"، ولا يتفق وهذا الطرح الدّيكارتي الذي يُعقلن كلّ شيء. بل إن "**بولي**" يدافع عما يمكن تسميّته بـ: "**الأنا المفكّر للحالم Cogito du reveur**"، وفي ذلك التوجّه اعتناقٌ للنزعة الباشلاريّة التي نُحيّنُها في هذا المقام –بعدما تقدّمت معنا من ذي قبل– بالقول:"**أنا أحلُم، إذًا العالَم موجودٌ كما أحلمُه.**"[2] فالعالم –وفق موضوعاتية باشلار– ليس قسمة ديكارتية بين سائر البشر ، إنّما هو عوالمٌ غير متناهيّة، وتؤكد إباءها الانقيّاد لسلطة القانون الدّيكارتي المسيّج بدثار العقل.

وبهذا الإباء يحاول "**بولي**" من خلال كتابه:"**الفضاء البروستي**" رأبَ صدع تلك الشّروخ، الذي يُصيب "**عنصر المكان**" وهو–إذ يفعل ذلك– يهتدي إلى ربط المكان باللّحظات الزّمنية، ويجدّد ثقتهُ في الشّحنة الطّاقوية التي تختزنُها بعضُ الذّكريات؛ فتعمل بفعاليّتها على إعادة تنضيد المكان وهندسته.هذا، ولا يرى "**بولي**" في "**المكان/ المسافة**" كبيرَ فائدةٍ؛ كون "المسافة" –برأيه– هي المكان الذي لا قوّة له ولا فعاليّة.[3] ولأجل ذلك خلُص إلى الحكم: بتحويل المكان –عبر إيجاد علائق له باللّحظات الزمنيّة– من المتعاقب le successif إلى متزامن simultmé؛ كيما يتواصل

[1] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، مايو 1997م، 96.

[2] غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص: 138.

[3] ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 123.

وجودهُ، شأنُه شأن الزّمن. وهذا التجليّ الدائم والمستمر لازدواجية الزمن – المكان، تترجمُه نصوص الأدب؛"**فهي التجسيدُ الفنّي لوعي المؤلّف بهذين العُنصرين.**"[1]

[1] عبدلي محمد السّعيد: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص: 50.

خامسا– جان بول سارتر Jean- Paul Sartre.. والموضوعاتية:

لن نخوض ههنا في غوامض فلسفة الوجود عند "جان بول سارتر Jean-Paul Sartre؛ إلا بقدر ما سنحاول ارتسام بعض الإحداثيات التي سار عليها هذا الفيلسوف المتأدّب.

أ– الوعي الكائن .. ووعي الممكن:

تجمع فكرة "**الموت وتأمّله**" الكائن والممكن في أحايين غالبة.فيقينُنا سابق الوجود بالموت محققا، لكن مع هذا يبقى الموت بخلَدنا من المشاريع الممكنة/المؤجّلة في حياة الإنسان؛ لأن هذا النوع من التأملات يساعد الكائن على اكتساب رؤية عميقة للواقع/رؤية عمودية للحظة حاضرة خاصة جدًّا؛ هي لحظة اختبار.كما يساعده من جهة أخرى على بناء نظرة استعادية/استرجاعية من طريق التذكّر لمجمل ما عاشه؛ فهي إذن: نظرة نقد وتقييم.[1] بينما نحن سنسعى إلى الإمساك بتلابيب المخيال السّردي، ذلك الذي كثيرا ما راود هذا الفيلسوف–ولاسيّما– في أعماله الأدبيّة كرواية "الغثيان" تمثيلا لا حصرا. وحتّى نكون على قدر من الوضوح نزيد استبيانًا للمقصد، لا قصدًا إلى الإطناب: إنّ "**سارتر**" في هاته الرّواية يصوّرُ طقسًا غريبًا، أو إنّه يتكلّم بغرابة مشحونة بتيّارٍ من الوعي الدّائب مُنقطع النّظير؛ إذ يقف متصفّح هذا المتن الرّوائي على نبراتٍ متفاوتة لحالات هذا الوعي: تقوى أحيانا، وتضعف أحيانا أخرى، لكنّها في جِماعها تبيّنُ: سيطرة القلم على الكاتب به. يقول: «**إنّ الإنسان هو دائمًا سارِدُ حكاياتٍ ..، ولكن لابُدّ من أن يختار: بين أن يعيش أو أن يحكي**».[2] "**سارتر**" مثّل ههنا بمخيالٍ سردي أعتى غوامض فعل الكتابة: فكان عليه أن يجمع بين: حياة السّرد، وسرد الحياة. إنّ هذه الحالة الخاصّة جدًّا، تفسّر وعيًا هجينًا، بيد أنّه يُضفي على صاحبه: "**الكينونة**".(**) تتأتى هذه الهُجنة بالماقبل؛ أيْ: وعي الكائن، وبالمابعد؛ أيْ: وعي الممكن.

---

[1] يُنظر: ميشيل فوكو: تأويل الذات، ترجمة وتقديم وتعليق: الزواوي بغورة، دار الطّليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط 1، يناير 2011 م، ص ص: 445- 446.

[2] جان بول سارتر: رواية الغثيان، ترجمة: سهيل إدريس، د. ط، د. ت، ص: 57.

(**) **الكينونة**: اصطلاح فلسفي جدير باستيقافنا ههنا؛ وقد جاء ماثلا في كتابات جان بول سارتر، وبخاصّة كتابه "الوجود والعدم" الذي عرف ترجمات عربية عدّة: فقد ترجم عبد الرحمان بدوي هذا الاصطلاح بـ: "الوجود"، وترجمه عبد الله العروي بـ: "الكائن" في كتابه: "الأيديولوجيا العربية المعاصرة"، إلا أنّنا نرى فيما ترجمه الأستاذ: عبد الكريم حسن بـ: "الكينونة" من خلال موجزه النقدي "المنهج الموضوعي" عين التوفيق والجمع بين عبد الرحمان بدوي وعبد الله العروي. أما المستفاد من هذا الإطلاق الفلسفي: فهو "الكينونة لذاتها"؛ أيْ: الوعي والشّعور الذي يتشوّق إلى التّجاوز والخروج إلى النّور باستمرار؛ لهذا فهذه الكينونة تحاول أن تُعدم الأشياء في ذاتها من خلال ثلاثة تخارُجات: الزّمنيّة، التأملات، الآخرين. يُنظر: جان بول سارتر: الوجود والعدم– بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة: عبد الرّحمان بدوي، منشورات دار الآداب– بيروت، ط 1، 1966 م، ص ص: 05- 06.

«**إنّ الماضي في نظري لم يكُن إلا وضعًا في التّقاعُد: كان طريقةً أخرى للوجود، حالةٌ من العطلة واللاعمل**؛ ..».[1] فإذن؛ الإنسان في عُرف "سارتر" يتحقّق كمشروع إذا ما حقّق وثبتهُ من هذا الماضي/ الكائن، إلى واقع الحال الحاضرة/ الممكن. فتاليًا، هناك وجودان للإنسان: قبليٌّ وبعديٌّ. لأنّه «.. **يُوجد أوّلا ثمّ يريدُ أن يكون، ويكون ما يُريد أن يكونهُ بعد القفزة التي يقفزُها إلى الوجود**».[2]

هذا؛ و يبقى التّخيّل طريق "سارتر" إلى الوعي الممكن والموضوعي معًا؛[(*)] فها أنت تسمعُه يقول: «**عندما أتخيّل، لا أتلقّى إدراك شيء، بل على العكس اجترحُ هذه الصّورة في وعيي ومن خلاله. ومن هذا المنظور تكوّن الصورة علامة انعدام الشّيء. إذ ينبغي أن يكون الشيء الواقعي "منعدما" كي يُكوّن وعيي صُورة**».[3]

فتأمّل سارتر وهو يموضع حدّ الوعي:« **فالوعيُ هو الكائن الذي هو ما ليس هو، وليس هو ما هو**

« La conscience est l'être qui est ce qu'il n'est pas, et qui n'est pas ce qu'il est .[4]

والمغزى من هذا التعريف المتناقض ظاهريًّا، المتماسك باطنيًّا هو: أنّ الوعي فعلٌ متواصل يتحرّك بشكل دائم مُتّجِهًا من "الوجود لذاته"–بتعبير "عبد الرّحمان بدوي"– صوبَ "الوجود في ذاته"؛ قصدًا إلى تعديمه في وعينا، وإعلان الكينونة؛ أيْ: كينونتنا. وبذا يتجاوز الوعي؛ أيْ: "الوجود لذاته" ذاتَهُ لدحض كلّ ما عداه وإلغائه لصالح: فعل التّجديد. وهكذا أيضًا يتأسّسُ "المشروع" الأساس في فكر "سارتر"؛ لأنّ الإنسان لديه هو قبل أيِّ شيء آخر: مشروع للإنجاز، وليس موضوعًا منجَزًا. وهكذا–تاليًّا– يرسُم سارتر أبعادَ مستقبلنا المتغيّر والمتحرّك باستمراريّة دائبة؛ فأنْ أصنعَ مستقبلي وجوديًّا معناه: «**أنّني أحدّد وجودي، وأتّخذُ موقفًا حيَّال نفسي، أهو هروبُ الإنسان من ذاته، بوصفها قادرة على أن تكون نفسها؟**»[5] بيد أنّنا نبقي هذا الاستفهام–مؤقّتًا– وبصيغة تشاركيّة بيْنيّة؛ وهو كما صاغهُ "سارتر":

– لماذا يُسجّل الإنسانُ (المثقّف) هروبهُ من الواقع من طريق الكتابة الفنيّة؟

---

[1] جان بول سارتر: الغثيان، ص: 135.

[2] جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ترجمة: عبد المنعم الحفني، الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1964 م، ص: 14.

[(*)] هذا دون أن نغفل أنّ: جان بول سارتر كتب أيضًا في: "التخيّل"، تعريب: لُطفي خير الله، 2001 م ؛ ولاسيّما الفصل الأوّل منه الذي عالج فيه: (الأنساق الميتافيزيقية الكبرى في مسألة الصورة وفي مسعى علماء النفس من أجل إصابة منهج وضعي.) من ص: 16 إلى ص: 172.

[3] روجيه– بول دروا: أساطينُ الفكر، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، د. ط، 2012 م، ص: 145.

[4] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي– La thématique نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– الحمرا– لبنان، ط 3، 2006 م، ص: 28.

[5] جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ص: 34.

فلئن كانت وصفة "سارتر" المقدّمة لكلّ نفسٍ اختارت لها عالَم الألفاظ سبيلا؛ هي وصفةٌ جدّ بليغة، وهو القائلُ فيها: «**دعِ الكلمات تنتظمُ حرّة في سِلك الجمل. فستحوي كلّ كلمة اللغة كُلّها. يتحدّدُ الصّمتُ نفسُه بالإضافة للكلمات، كما تأخذُ السّكتةُ في الموسيقى معناها من أصناف ما يُجاورُها من ألحانٍ. فهذا الصّمت لحظةٌ من لحظات الكلام**».[1]

وإنهُ فِعلا؛ لكلامٌ صائب متى لقيَ سيّاقهُ الخاصّ والمحدّد؛ فالوجوديّون–وسارتر تمثيلٌ– لا يأبهُون بجدوى الحديث عن الأفكار السّطحيّة: كـ: العدل عامّة، والوطنيّة عامّة، ..، أو الحريّة عامّة ..؛ فقد يُرتَكب باسم هذه أو ذاك الضّدُّ المرتقب. وعليه؛ فإنّ للسّياق كلمتهُ الفاصلة، وللموقف الخاصّ دورهُ القارّ في الكشف عن "الوعي الملتزم"، ذلك الوعي الذي ينوء بحمله الكاتبُ؛ شاعرًا كان أم ناثرًا ، عليه أن يأخذ بناصيّته: إنْ في حال الكلام، وإنْ في حال الصّمت، فلا مسافة فارقة إذ ذاك.

ب– الكاتب.. وقوّة بناء العمل الفنّي:

يقول "سارتر" في إحدى رواياته ما نصّه: «**لا حاجّة بي إلى صُنع العبارات. إنّني أكتُب لأوضّحَ بعض الملابسات. يجبُ الاحترازُ من الأدب. ينبغي للمرء أن يكتُب كما يقودُهُ قلمه من غير أن يبحث عن الكلمات**».[2] فيتبيّن من ذلك أنّ غاية الأديب رساليّةٌ يبتغي بها الشّرح لقرّائه، والتيسير لبعض غوامض القراءة وممكنات التأويل. فإنْ حصل وتواتر عليه التردّدُ في عمليّة الكتابة؛ فهو يعلم تمام العلم بأنّ مستقبل أحد أبطال روايته لم يرسُمه من ذي قبل؛ «**فالمستقبل أمامهُ صفحةٌ بيضاء**»[3] يكتب فيها ما يشاء، وقت ما يشاء، وكيفما يشاء ومثلما اتفق.

هي إذن؛ حرّية الاختيّار تعود ههنا، لتتأكّد مع "سارتر" كـ: «**قيمة عُليا. والفيلسوف لا يتجاهل مصاعب أصولية كهذه ولا حدودها وبطريقة ما، لا يتوقّف عملُه كُلّه عن تفحّص هذين الجانبين. غير أنّ المشروع**

[1] جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1990 م، ص: 22.

[2] جان بول سارتر: رواية الغثيان، ص: 81.

[3] المصدر نفسه، ص: 44.

الأساس، والدّافع الأوّل لهذا الفكر، يرتكز على إحياء سيّادة الاختيار الحرّ لكلّ إنسان في بُعده الأكثر إطلاقًا».[1]

دفاعًا عن الكاتب، واستئناسًا بحريم الكتابة الحرّة؛ الذي يجتاحُه الفيلسوف–ممثّلا لزمرة المثقّفين– بحجّة بيّنة وهي تلك التي يرنو من ورائها الكاتب إلى إثبات وجوده بتضحيّات جسورة، وشقاء مستديم؛ فيغدو حينها الأدب خطِرا من جانبين:

- خطِرٌ على الصّعيد السوسيولوجي؛ فهو مصدر كلّ انقلاب في المجتمع.
- خطِرٌ على الصعيد الفردي؛ فهو بصمةٌ على صاحبه وليس له.

ج– ثنائيّة: الكاتب/ القارئ .. وكبريّاء التميّز:

"كبريّاءُ التميّز" في سُلّم الفرادة، وجدوى البروز في جمهرة الكتاب والسّراة من القراء والمبدعين بنصاعة كافيّة للوجود. وأيُّ وجود!؟ إنّه وجود الذّات فنّيًّا؛ أيْ: بعملها الفنّي بين الذّوات العاملة في سوق الأدب. وإزاء ذلك تتعيّنُ على الأديب؛ بل على عمله أيضًا: وظيفة خلاقة؛ لا تقلّ ولا تقفُ دون "التّحرير ذاته".

– لكن ما العمل؟

ذلكُم هو العمل؛ أقصد: التّحرير، وتلكُم هي الوسيلة؛ أعني: الكتابة. وبجمع الأوّل مع الثانية هنا سعى سارتر إلى إيجاد حدٍّ لإجابته عن سؤال أساس؛ هو بصيّاغته: **لماذا نكتبُ؟**

قمينةٌ هي الحريّة بالكاتب، بيد أن الأجدى بها وبه: أن تظهر بها قدرته في: العمل بما يُصوّر الواقع.

لقد بسط "سارتر" القول في "مسألة الصورة" من خلال كتابه "**التخيل** L'imaginaire "، وعالجها تحت عتبة رئيسة؛ هي:"**الأنساق الكبرى الثلاثة لمسألة الصورة**"، فعرض تصوّر"رونيه ديكارت"، وأعقبه بتصور"ليبنتز"، وكذا قدّم رأي"هيوم" في المسألة؛ فكان:

❖ **"ديكارت"** يرى أنّ **"الصورة من حيث هي ما هي مطليّةٌ ماديًّا في جزء من الدّماغ لا يمكن أن ينفُثَ الوعي فيها من روحه. إنّها موضوع، مثلها على السّواء مثل المواضيع الخارجية"**[2] فالصّورة من حيث

[1] روجيه– بول دروا: أساطين الفكر، ص: 144.

[2] جان بول سارتر: التخيل، ص: 16.

الماهية مع ديكارت هي موضوعٌ بالنّسبة إلى وعينا، لكنّ ذلك لا يجعلُ منها الوعي نفسهُ. بقدر ما هي محتوى حسّي له لا أكثر. ويضيف سارتر توضيحًا للصورة الديكارتية:" **فالوعي هو يفرّقُ أبدًا تفرقةً أولى وعفويّة بين موضوعٍ ما متخيَّل، وموضوعٍ ما متذكّر. فالموضوع المتخيَّل هو يظهر للوعي بنحو ما هو ليس يوجد بلحمه ودمه، أو بنحو ما ليس يوجد إطلاقًا؛ أمّا الموضوع المتذكَّر فهو يظهر للوعي بنحو ما هو موجود، ولكن ليس وجودًا حاضرًا، وإنّما وجودًا متّخذًا حيّزًا زمنيًّا يُسمّى الماضي. فإذًا قرينة الزّمنيّة هي مقوّمةٌ للموضوع التّذكُّري؛ وهي ليست مقوّمة البتة للموضوع التّخيّلي**"[1].

- أما "**ليبنتز**" **فالصّورة عنده، إنّما مُشربةٌ عقلاً**"[2]؛فهي فكرة ذات لُبس؛ أيْ أنّ: الصورة تختلف عن الفكرة في الدّرجة لا في الطّبيعة. والصورة إذن: بنية وعييّة فينومينولوجية. لهذا يرى"**ليبنتز**" بمنهج التحليل في تأويل الصور كونهُ حسب تقديره: الأقدر على تبسيط المركّب من هاته الصّور بما هي موضوعات خارجيّة أو عواطل ثابتة إلى ذرّاتٍ. إلا أنّ هاته الذّرات تبقى مرتبطة بعلاقاتٍ خارجية؛ وهذا ما أسماه بـ:"**الانسجام الأزلي في الكون**".
- وأما "**هيوم**" فنظرته إلى الصورة كانت على الضدّ من نظرة "**ليبنتز**"؛ فهو قد حاول الرّجوع بالوعي بأسره إلى نسقٍ من الصّور؛ وعليه"**فليس يُوجدُ في الذّهن إلا اِنطباعاتٌ ونُسخٌ من تلك الانطباعات التي هي الأفكار والتي تنحفِظُ في الذّهن بضربٍ من العطالة**"[3]. لهذا يحتوي هذا المبدأ الميتافيزيقي القائل:"**لا شيء يوجد في الذّهن إلا وقد سبق وجودُهُ في الواقع**"[4]. النّظرة الهيُوميّة إلى الصّورة رأسًا؛ إذ يُخضَعُ بناء الفكر أو تكوين الوعي إلى تلك الصّور– الأشياء.

بيد أن "**سارتر**" رأى بعد تحليله لتلك الأنساق الكبرى لمسألة لصّورة أنها تتشارك كلّها في عتبة رئيسة؛ وهي: إجماعها على كون الصورة: محتوى حسيًّا، وموضوعًا للوعي. لكنه عاد وتساءل في كتابه الآخر؛ أي: "**الخيالي** L'imaginaire" قائلا:**لمَ لمْ نكُن نعتبر أنّ الصّورة إنّما هي نفسُها فعلٌ معرفي وليست هي موضوعًا للمعرفة؟**[5]

---

[1] جان بول سارتر: التخيل، ص:40.

[2] المرجع نفسه، ص: 21.

[3] المرجع نفسه، ص: 26.

[4] المرجع نفسه، ص: 33.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص: 167.

وبتلك الحرية في الكتابة الأدبية تتّحد الغاية بالوسيلة؛ فمثَلُ: الموت فِكرةً، البؤس فكرةً،.، البطالة فكرةً..، هي موضوعات مُرجَأة ما إنْ ظلّت كامنة حيثُ بُرجها العاجي ولم تتهاوَ منه إلى منبت طبيعتها الواقعية. فإذن: هي سبيلٌ واحدة تُحكِمُ على الكاتب بضرورة إبداع موضوعاتيّة متراكبة في منصوصها من لونين متكاملين وإن بدا اختلافُهما ضافيًا:

- **لون الواقع الشّفاف/ المتحرّر**: فمواضيع ك: "الفقر، البطالة، الحرمان، الظلم، الزواج، اليُتم، الموت..؛ تظهر بجلاء ولا تتخفّى أبدا.
- **لون الحرّية القاتم/ المتوقّعة**: ومن خلالها قد نعرف ونهتدي إلى مشكلات الإنسان؛ بيد أنّها تبقى أفكارًا يخيّم عليها "عُقم التّجريد". فلا أفادتْ فكرة الحرّية الموّازية لواقع مُهين.

فبهذين الجانبين: عملُ التّحرير في الواقع، وهدايةُ الحرّية الموازية في الفكر، تتأسّس حرّية الأديب–قارئًا أو كاتبًا– الأوّل بعملية القراءة، والثاني بعملية الكتابة. ولا وجود للعمل الأدبي دونهما فهو، والقول لـ "سارتر": «**خُذروفٌ عجيب لا وجود له في الحركة. لأجل استعراضه أمام العين لابدّ من عمليّة حسيّة تُسمّى: القراءة. وهو يدوم ما دامت القراءة، فيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سُود على الورق**».[1]

[1] جان بول سارتر: ما الأدب؟، ص: 43.

II. الموضوعاتية في البيئة العربية:

- **ملاحظتان أوّليتان:**

يحسُن بنا ههنا أن نُثبت ملاحظتين على كبير قدر من الأهميّة:

• **أمّا الملاحظة الأولى**: فنعني بها أنّ مثل هاته المقاربات (الموضوعاتيّة تمثيلٌ لا حصر) التي تُحاور النّصوص الأدبيّة–سرديّة كانت أم غير سرديّة– مستقدَمةٌ من بيئة الحضارة الغربيّة المتطوّرة.

• **أمّا الملاحظة الثانيّة**: فنقصد بها إلى ما يتعلّقُ بالجانب التّطبيقي/ الإجرائي لتلك المقاربات عند مُباشرة الدّارس لوظيفته النّقدية بنُصوصها في نصوصها ومن أجل نُصوصها؛ والقاسم المشترك في ذلك هو: نسبيّة الدّقّة الموضوعيّة بين الباحثين؛ ممّا يُفاقمُ هُوّة الاختلاف، فتصل بهم أداةُ البحث ووسيلةُ النقد وعينُه إلى "واجب الخلاف" بدل "حقّ الاختلاف".

وبما أنّ مجال حديثنا هو ميدان: "التقريب الموضوعاتي" نتوسّلُه كآليّة قرائيّة نُخضِعُ في أجْرأتها نصوصنا–قيد المعالجة– و قبل تلك الغاية فإنّنا سنشير باقتضابٍ إلى بعض الدّلالات اللغوية والمنطقية، تلك التي يحتملها الإطلاق اللغوي: "الموضوع".

أولا– "عبد الكريم حسن" والموضوعاتيّة.. بانوراما المفاهيم بين منطق اللغة ومنطق السّرد:

1– الموضوع / الكلام(*):

جاء في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" تحت مادّة: "وضع"؛ ما نصُّه: «**الوضعُ ضدّ الرّفع، وضَعهُ يضعُه وضْعًا وموضوعًا.. عنَى بالموضُوع ما أضمرَهُ ولم يتكلَّم به، والمرفوع ما أظهرهُ وتكلّمَ به**».[1]

وحُكي عن "سيبويّه" : «**وقالوا الضّعةُ كما قالوا الرِّفعة أيْ حملوهُ على نقيضه، ..**»[2]

(*) إذا جاز لنا جمع شمل هاته الثنائيّة؛ فنقول: موضوع الكلام: أي تلك المادة التي يجري عليها البحث شفويًّا أو خطّيًّا، ومن ذلك قولنا: موضوع الرواية، موضوع النقاش، موضوع المحاضرة،.. إلا أنّ الموضوع Thème داخل العمل الأدبي وإن ألمعنا إليه ههنا فإنّه يتعالى عن هذه المعاني الجزئيّة والمباشرة. ينظر: جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط 2، 1984 م، ص: 272.

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د. ت، مادّة: "وضع"، ص ص: 4857– 4858.

[2] المصدر نفسه، ص: 4858.

وما يمكننا استنباطُه من هذين الحدّين اللّغويين للموضوع هو: تلك المزاوجة الثّنائية بالضّد بين: الوضع/ الرّفع، أو بين: الضّعة/ الرّفعة. فما وُضع: أُضمر، وما رُفع: أُظهر، والضّعةُ: تحتملُ التّدنيّ في الدّركات، كما أنّ الرّفعة: تحتمل التّدرّج في الدّرجات.

هذا؛ و لقد نقف–وفقًا لهذا التفسير– على معنى "المضمَر" و"المظهَر" في الكلام؛ فننقُل ما قاله "سيبويّه" في [باب ما يكون المبتدأُ فيه مُضمَرًا ويكون المبنيُّ عليه مُظهَرًا]: «**وذلك أنّك رأيت صُورة شخصٍ فصار آيةً لك على معرفة الشّخص فقُلت: عبدُ الله وربّي، كأنّك قلت: ذاكَ عبد الله، أو هذا عبدُ الله. أو سمعت صوتًا فعرفت صاحب الصّوت فصار آيةً لك على معرفته فقُلت: زيدٌ وربّي. أو مسِسْتَ جسدًا أو شممتَ ريحًا فقلتَ: زيدٌ، أو المسكُ. أو ذُقتَ طعامًا فقُلتَ: العسلُ**».[1]

وبالتّبصّر في هذا المنصوص من جانب "علم النّحو" نرى أنّ:

أ– ما كان مُضمَرا؛ إنّما أُضمِر لوضوح النّية عليه؛ المسنَد إليه؛ أيْ: المبتدأ، في قوله: هذا عبد الله.

ب– ما كان مُظهَرا؛ –في الكلام– إنّما أُظهِر للحُكم على ما تمّ إضمارُه؛ أيْ: الإخبار به أو عنهُ؛ المسنَد؛ أعني: الخبر، في قوله: العسلُ.

وقد نتساءلُ عن: مدى ضرورة ذكر هاته الشواهد النّحوية ههنا إزاء ما نحنُ بصدده من اصطلاح "الموضوع"

– ما جدوى ذلك؟

فيكون الرّدُّ حينها:

أنّ التّركيب الإسنادي–في النّحو العربي– لا يتقوّمُ عصبُه خارج ثنائيّة: المسنَد والمسنَد إليه؛ وبذا تتضح فكرة: "الموضوع" متراكبةً من جماع هاته الثّنائيّة؛ سواءٌ أُضمِر هذا، أو أُظهِر ذاك.

وقد تحسُن منّا الإشارة إلى موّاءمةٍ بين: علم النّحو وعلم البلاغة؛ في دلالة قريبة الشّبه لفكرة "الموضوع" –كما ألْمعنا إليها–؛ و نريدُ بذلك قول "الزّمخشري" كما جاء في أساسه: «**عُنِيَ بكذا واِعتُنِيَ به، وهو مَعنِيٌّ، ومنهُ قول سيبويّه: وهُمْ ببيانهِ أعنَى. وعنيْتُ بكلامي كذا أيْ أردتُهُ وقصدتُهُ،..** ».[2]

[1] أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 2، ط 3، 1988، ص: 130.

[2] جار الله أبو القاسم محمود بنُ عمر الزّمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت– لبنان، ط 1، 2006 م، مادّة: "عنن"، ص: 437.

فاصطلاح "**الموضوع**" يحتمل: "الكلام، والقصد من وراء هذا الكلام، إلا أنّنا مُجبرون هنا على الإشارة- مع أبي حامد الغزالي- بأنّ القصد هُنا: هو "**الكلامُ المفيد**".لأنّ منه: الصّوت، وغير الصّوت؛ وهذا الثاني يعني: الإشارة والرّمز. فأمّا: الصّوت: فمنهُ: المفيد؛ كقولك: زيدٌ قائمٌ..، وغير المفيد؛ كقولك: زيد لا، عمرو في،.. فإنْ دلّتْ آحادُه على شيء، فإنهُ بهذه الصورة المركّبة لا يحصُل من ورائه: أيُّ معنًى[*]. على غرار المعنى الذي يحصل من وراء "الكلام" في علم النّحو؛ كونَ غايتهِ هي: إيصال/ توصيل مُرادٍ ما إلى المخاطَب؛ فيُحسِن السّكوت عليه وإليه معًا.

وربّما توسّع اصطلاح "الموضوع" إلى أبعادٍ أخرى، ودِلالاتٍ أرحب؛ تتغيّاها الكلمة من العوالم التي تنتسبُ إليها. فمثلا قد تنضوي قصديّة هاته الكلمة في مجال تحليل الخطاب؛ (وهو مجال مُعاصر خصب: يُعنى بالملفوظ من الخطاب وغير الملفوظ فيه). تحت لواء العلاقة المنعقدة بين: المخبر عنهُ: Thème والمخبَر به: Rhème؛ فيما يُعرف بالمنظور الوظائفي للجملة الذي برز-حديثًا- مع أعمال حلقة براغ اللّسانيّة منذ العِقد الثاني من القرن العشرين، وقد عرف تطوّراتٍ مشهودة في ديناميّة التّواصُل؛ لذلك أضحى «**يَفِي التّطوّرُ الموضوعاتيّ خاصّةً بالتّسلسُلات المتجاوزة للجملة لنصٍّ بإظهار اتّساقه وتطوُّره المتجاوز للجملة**».[1]

ولئن ارتبطت فكرة "الموضوع" ههنا بمجال تحليل الخطاب؛ حيثُ هيمنة النقد الأنجلوساكسوني وبعض أتباع المدرسة التحليلية[**]. فإنّ الفكرة ذاتها تظهر في أنماط ثلاثة شاهدة على تطوُّر "الموضوعاتيّ"؛ وهي[2]:

❖ **التّطوّر ذو الموضوع القارّ**: ويكون هُنا "المخبر عنه" قارًّا، مع التّعبير عنهُ بضروبٍ مُختلفة من: "المخبر به"؛ ومثالُه النّصّي: تسمحُ بعضُ **أماكن** التّجارة لمحبّي الكتاب بالالتقاء بحُرّية في هدوء. **أماكن** تجدُ فيها [إصداراتٍ] جديدة يوم ظهورها. **أماكن** يمكن أن نتحدّث فيها عن الكُتب مع أناسٍ قرؤوها حيث يمكن لكلّ امرئ أن يُكوّن مكتبتهُ الخاصّة.

❖ **التّطوّر الخطّي البسيط**: حيثُ يُستلُّ "المخبر عنهُ" في جملةٍ ما من "المخبر به" في جملةٍ سابقة؛ ومثالُه النّصّي: على سطح البحر باخرةٌ، وفي **الباخرة** غرفةٌ، وفي **الغُرفة** قفصٌ، وفي **القفص** عصفورٌ، وفي **العصفور** قلبٌ،.. (فكلّ هذه الكلمات المسطرة بمثابة: **مخبر عنه**).

---

[*] يُنظر: أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، اعتنى به: ناجي السّويد، ج 2، ص: 17.

[1] باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمّادي صمود- منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس ، د. ط، 2008 م، ص: 556.

[**] الإشارة هنا إلى الباحثين: هاليداي ورقيّة حسن؛ ولاسيّما فيما يتعلّق بأبحاثهما في: الاتّساق والانسجام في اللغة الانجليزية.

[2] باتريك شارودو ودومينيك منغنو: المرجع السابق، ص: 556.

❖ **التطوّر ذو المواضيع المشتقّة:** ويظهر من خلال ذكر "مخبر عنه" يقعُ التّوسّع فيه وفي تفرُّعاته؛ ومثالُه النّصّي: القصّتان الرّائعتان المكوّنتان لهذا الكتاب **هُما** من بين [القصص] الأكثر دِلالة على عبقريّة هـ. جايمس؛ **لأنّهما تتركّزان** على الشّر والموت،..

إلى هذا الحدّ: تضطلعُ بنا مُساءلتُنا عن "الموضوع" من داخل بوّابة السّرد هذه المرّة بمحاولة التمثيل للدّور الموضوعاتي Thematic role وكيفيّة انوجاده في أكوان السّرد، ولأنّه؛ أيْ: الدّور الموضوعاتي: «**مجموعة من الصّفات و أنواع السّلوك التي تُعين، بالتّلازُم مع دور عاملي(*) actantial role واحد على الأقلّ، أحد الممثّلينactor(**)، وتوجد أدوارًا مِهَنيّة (الطّبيب، المدرّس، المزارع، الكاهن،..)، وأدوارًا عائليّة (الأب، زوجة الأب، الأخ الأكبر،..) وأدوارًا نفسيّة اجتماعيّة (المتحذلق، المدّعي، المصاب بجنون العظمة،..). ويُعدّ الدّور الموضوعاتي، في نموذج جريماس السّردي، فئة وسيطة بين الـ: عامل والممثّل: إنّهُ يُساعد على تحديد الأوّل ويُحَدَّدُ بدوره بواسطة الأخير**».[1]

فإذن؛ عند إعادة قراءتنا لهذه الفقرة المتقدّمة، نعيد–معها– صيّاغة الدّور الموضوعاتي في أيقوناتٍ محدّدة يحفل بها أيُّ عمل سردي؛ وهي دونَك متعاقبة على هذا النّحو:

- **أ– الأيقونة الأولى**: و فيها يبرز: دور المهن و الحِرف؛ مثل: المدرّس، الطبيب..
- **ب– الأيقونة الثانيّة**: وفيها يبرز: دور الاجتماع؛ مثل: الابن، الأخ، الأب..
- **ج– الأيقونة الثّالثة**: وفيها تبرز: أدوارٌ أخرى؛ كالنّفسيّة والاجتماعيّة؛ مثل: العُصابي، الانطوائي..

فضلا عن ذلك؛ فلا ضير من الإشارة إلى أنّ "الدّور الموضوعاتي" قد يتعدّد داخل لغة السّرد، فهو منوط بما تقومُ به، أو ما ينبغي أن تقوم به العوامل. إلا أنّ "الموضوع"Thème" (*) نُلفيهِ شاملا/ كُلّيًّا/ جامعًا لبُناه داخل صرح

(*) دور عاملي: actantial role موقع شكلي يشغلُه عامل actant معيّن على مدار المسار السّردي narrative trajectory ؛ فمثلا: الذات subject تتأسّس كذات بواسطة المرسِل sender، و تكتسبُ أهليّة الكفاءة في أداء دورها على محور الرّغبة في الاتصال بموضوعها. يُنظر: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، ترجمة: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003 م، ص: 10.

(**) ممثّل: actor ينتج عن اقتران دور عاملي ودور موضوعاتي، ويتمّ تمثيلُه بوحدةٍ مماثلة للملفوظِ اسمي ويُشخّص على نحو شكل صورة ذاتيّة للعالم السّردي. ولا يلزم أن يكون الممثّل إنسانًا، بل يُمكن أن يكون بساطًا، أو طائرًا، أو منضدةً... يُنظر: المرجع نفسه، ص: 11.

[1] المرجع نفسه، ص: 199.

(*) الموضوع: thème مبدأ تنظيمي داخلي؛ منهُ تبدأ عمليّة النّقد وإليه تعود. فكما بنى المبدع نصّه على هذا المركز الأساس، فإنّ الناقد يأتي ليشرع في عمله التفكيكي من المبدأ نفسه. يُنظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص ص: 45– 47.

النصّ / النّصوص المنتسبة إلى كاتب ما في عصر ما، وحينها يتعيّنُ على النّاقد تتبُّع تلك السّيولة المعبّرة عن فحوى هذا الموضوع أو ذاك ؛ الذي ينجلي لنا في تشاكُلات أو توافقات لغوية بمقاطع سرديّة أو مشاهد دراميّة معبّرة بين الحين والحين في العمل الرّوائي.

وهنا يُفضي بنا الحديث إلى الإقرار بهذا المبدأ الحيوي، أيْ: "الموضوع"؛ فنؤكّد-مع عبد الكريم حسن- حقيقة نقديّة وهي-بلا موّاربة- تخصّ مجال النّقد الرّيشاري ذي النزعة الموضوعاتية؛ يقول: «**الموضوع وحدةٌ من وحدات المعنى، وحدة حسيّة أو علائقيّة أو زمنيّة مشهودٌ لها بخصُوصيَّتها عند كاتبٍ ما.كما أنّها مشهودٌ لها بأنّها تسمح- انطلاقًا منها وبنوعٍ من التّوسُّع الشّبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي- ببسط العالَم الخاصّ لهذا الكاتب**».[1] فتأمّل طبيعة هذا المبدأ بكلّ اِنسيّابيتها التي ما تلبث، أن تتبدّل وتتجدّد بدوامٍ مُزمن، ممّا يفتح أُفق الفعل القرائي على مصراعيه؛ فعندئذ يتأهّب الكاتب لحضور القارئ في النصّ، فيتدحرج فاسحًا المجال له إلى المرتبة الثانيّة؛ لأنّ الحيرة-حينها- تبقى طافحة، وإشكالُ السّؤال يبقى عالقًا.

2- الموضوع/ المعنى المطّرد:

قال "ابن جنّي" في "الخصائص": «**أصلُ مواضع (ط ر د) في كلامهم التّتابُع والاستمرار؛ من ذلك طردتُّ الطّريدة إذا اِتّبَعتَها واستمرّت بين يديكَ، ومنه مُطاردة الفرسان بعضَهم بعضًا. والمِطرَدُ: رُمحٌ قصيرٌ يُطردُ به الوحش، واطّردَ الجدولُ إذا تتابعَ ماؤُه بالرّيح**..».[2] فأنت ترى إلى أنّ: معنى "الاطّراد" يأخذ دِلالات: الاستمرار والتّتابُع الحثيث والدّائم، بكلّ معنى جديد لا يكادُ يعرف إلى الجمود والثّبات سبيلا.

«**وأمّا مواضع (ش ذ ذ) في كلامهم فهو التّفرُّق، والتّفرُّد**..»[3]؛ وهُنا يتقابل الضدُّ بالضدِّ فيزيده إيضاحًا وبيانًا: فالشّيءُ يَشُذُّ ويَشِذُّ شُذُوذًا وشَذًّا-كُلُّها وردت عند السّيُوطي-؛ أيْ: افترق وتفرّق، فهو ضدّ: اطّرَد. ثمّ يُعقّبُ السّيُوطي قائلا: «**هذا أصلُ هذين الأصْلين في اللغة، ثم قيل ذلك في الكلام، والأصوات على سَمتِه وطريقهِ في غيرهما، فجعل أهلُ علم العرب ما استمرّ من الكلام في الإعراب وغيرُه من مواضع الصّناعة مُطّرِدًا، وجعلوا ما فارق عليه بقيّة بابه وانفرد عن ذلك إلى غيره شاذًّا، حَمْلا لهذين الموضعين على أحكام غيرهما**".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص: 48.

[2] جلال الدّين السّيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، القدس للنّشر والتوزيع، ج 1، ط 1، 2009 م، ص: 170.

[3] المصدر نفسه، ص: 170.

[4] المصدر نفسه، ص: 170.

فإذا ما تقصّينا مثل هاته المعاني المنطقيّة أو تلك الدّلالات اللغوية التي تنطوي عليها عوالِم السّرد؛ فإنّنا حينها سنقف عند بعض مداليل كلمة: "موضوع"، وقد تقدّمَتْ معنا في إشارة من الباحث "عبد الكريم حسن" إلى شُحنة هذا الاصطلاح المعنوية؛ إذ نُذكّرُ بها؛ من كون: «**الموضوع وحدةٌ من وحدات المعنى..، وأنّها تسمح ببسطِ العالم الخاصّ لهذا الكاتب**».[1]

فالموضوع-بهذا النصيب من الحضور في النّص، وتلك الحظوة في أهليّة التصوير لكون الأديب- لا ينأى عن ذات الدّلالة التي يُفصح عنها "المعنى المطّرد"؛ بل إنّه حاملٌ لمغزًى ذي قرابة سرّية بينهُما.

وما يزيدُ تلك العلائقيّة تواشُجًا وإحكامًا بينهما؛ هو تلك الدّيناميّة الملازمة للموضوع وشهادتها على اِطّراد المعنى بما يتنافى ودلالة الشّذوذ؛ لأنّ هذه الأخيرة-بطبيعتها- تفصمُ حبل تلك الدّينامّية وتقطعُه. وما يصحُّ الرّكون إليه هو: «**مهما تكن تلك الدّينامّية للموضوع، ومهما بان زيفُ تلك الانفصاميّة؛ فإنّ "الموضوع" بهذه الطبيعة يقترب بكبير صلةٍ من "سلسلة الأحداث" داخل السّرد. إنّهُ سليلُه من هذه النّاحيّة، فمن أجل الأحداث وجدت القصةُ، بل ولا توجدُ إلا بها؛ "فلا قوامَ للحكاية إلا بتتابُع الأحداث- واقعةً كانت أم مُتخيَّلة- وما ينشأُ بينها من ضُروب التّسلسُل و التَّكرُّر**».[2]

فإذا صحّ في قانون السّرد: أنّ الحدث يتلو الحدث،(*) فهو إذن: محكوم بمنطق العِلّية؛ أي: يسترشد بثُنائيّة: التّرابُط والتّماسُك. فإنّهُ يستقيمُ موّازاةً مع ذلك: أنّ "الموضوع": يحكُمهُ: منطقُ التّراكُب واللّولبيّة.

وهذا المعنى الأخير للموضوع يصيرُ ضرورة وجبريّة لما لا يكفّ الكاتب عن هواجسه حيّال موضوع ما؛ فتراه بين الفينة والأخرى يُومئ بإشارة، أو يشيرُ بإيماءة تعودُ في أُسّها الأساس إلى "الجذر اللغوي"[3]؛ ذاك الذي لا يتعدّى كونهُ حاضنًا لذرّات من المعنى عديدة.

---

[1] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 48.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديّات، دار محمد علي للنّشر، تونس، ط 1، 2010 م، ص:145.

(*) وجب التمييز هُنا بين اصطلاحين هُما: القصّة Récit و الحبكة Plot . أمّا الأولى؛ فهي جملة أحداث يحكُمها منطق السؤال: ماذا بعدُ ؟، وأمّا الثّانية؛ فهي تنظيمٌ محدّد للأحداث، أو هي: حدثٌ يقودُ إلى حدث؛ أيْ: يحكمها منطق السّؤال: لماذا حدثَ؟ يُنظر: محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديات، المرجع نفسه، ص ص:141- 333. وينظر أيضًا: إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010 م، ص: 299.

[3] يُنظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 49.

3- الموضوع/ الحافز(*) (الحَرِك)(**):

«أن يكون الموضوع مبدءًا Principe، فهذا يعني أنّهُ يُشكّلُ نقطة انطلاقٍ عند "ريشار"، وهو لا يُشكّل نقطة انطلاقٍ و حسب، ولكنّهُ يُشكّلُ نقطة عودةٍ كُلّما دعت الحاجةُ. فالموضوعُ بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجّهُ الدّراسةُ الموضوعيّة بدءًا منهُ وعودةً إليه. إنّهُ المبدأُ الذي يُنظّمُ ويُوجّه العمليّة النّقديّة، دون أن نغفل أنّهُ المبدأ الذي يُنظّمُ ويُوجّه العمليّة الإبداعيّة».[1]

يضطلعُ هذا التّحديد للموضوع بجعله المهاد والمركز عند كلّ عمليّة تحليل نقدي لعملٍ من الأعمال الإبداعيّة؛ وتأسيسًا على هذا المعبَر الذي يسلُكُه الدّارس فلا يحيد عنه، ولا يمكنُه التّغاضي عنهُ؛ إذ به، أيْ: بهذا المبدأ ينوجدُ النقدُ، وتزيدُ دافعيّة الناقد وتقوى شفاعتُه حين الإقبال على العمل الإبداعي: يقرؤُه، ويعيد القراءة إثرَ القراءة؛ يُفكّكُهُ ليُعيد رصف جزئيّاته، متتبّعًا ومترصّدًا عند كلّ خطوة مدى تطوّر الهاجس البُؤري، وعِقدُه النّاظم وامتداداته خلال دروب النّص وغوامضه.

وعلى ذكر نقطة الانطلاق هاته؛ فإنّها-أبدًا- لا تتوقّف عند مركز واحد وقطب وحيد، بمعنى أن: نقطة الانطلاق تلك قد تتعدّد، وعليها ينبني الموضوع، وبها تتنوّع الموضوعات في عمل إبداعيّ، أو جملة من الأعمال. لكنّ الجامع بينها كافّة يظلُّ هاجسًا واحدًا وفريدًا لدى هذا الكاتب أو ذاك.

وهذا يُضفي على "الموضوع" الأوحد خاصيّتيْ: التّشكُّل والامتداد. وبناءً على هاتين الخاصيّتين وبالعودة إلى نقطة الانطلاق السّالفة؛ يتأتّى على النّاقد المتبصّر حُسن تصويب عينه إلى تلك المواضع التي يرتادُها الأديب كمحطّاتٍ للرّاحة و الاسترخاء بين الحين و الحين في عملية البناء، على غرار النّاقد الذي لابدّ له من عقد وقفاتٍ بها

(*) الحافز، أو الموتيف كما هو في أعراف الشّكلانية الرّوسية. وهو: الوحدة السّردية الدّنيا التي يُمكن أن يُتّخذ تكرُّرها الوظيفي في قصّة واحدة أو في عدد من القصص علامة دالّة على الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه. ويتولّى البناء صيّاغة الصّلة بين الموتيفات، فيوردُها في نظام تدرُّجي، أو لولبي، أو حلَقي أو غير ذلك.. ثمّ إنّ الموتيف يمكن أن يدلّ على ما تكرّر في الخطاب سواء كان لفظة أو جملة أو موقفا أو موضوعًا أو مفهوما أو فكرة.كما تختلف "الموضوعة" عن الحافز؛ فالأولى مجرّدة، أما الثاني فمحسوس ويعبّر عنه في النّص بوحدة مخصوصة (كلمة، جملة). يُنظر: محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص: 428- 429. وينظر أيضًا: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص: 162.

(**) الحَرِكُ: عليه يتأسّس "الموضوعُ" وينبني، وفق ما جاءت به الصّياغة الرّيشاريّة. فالحرِكُ: جُزئيّة لا يمكن إسقاطُها حين البحث عن المعنى في كلّ الاتّجاهات. وفي هذا التّعدّد الاتّجاهي ذاته إيحاءٌ بتعدّد الحوارك عند بناء الكاتب موضوعَه/ مواضيعَه؛ فتمثيلا لا حصرًا: الزّهرة، المصباح، الخدّ الجميل قد تكون حوارِكًا حين اجتماعها في عمل ما للدّلالة على موضوعة واحدة؛ هي: الحبّ. فدراسة "الموضوع/ المواضيع الرأسيّة- وفق هاته النّظرة- في عمل أدبي ما هو بالنّهاية: تصنيفٌ لحوارِكه في شكل مقولاتٍ دالّة على أبعادٍ مخصوصة ومعاني معلومة. يُنظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص ص: 53- 57.

[1] المرجع نفسه، ص: 47.

للتّأمّل والتّركيز وإعادة البناء لموضوعاته بعد هدمه التّفكيكي إيّاها فـ «**في الأشياء وبين النّاس وفي قلب الإحساس والرّغبة واللقاء، تتأكّدُ بعض الموضوعات الأساسيّة التي تُنسّق الحياة الأكثر سرّية و تنسّق التأمّل في الموت و الزّمان**».[1]

فإنْ كانت هذه الإشارة الأخيرة قد أوحتْ إلى طبيعة "الموضوع" ؛ بما هو عليه متراوحًا في انبنائه وتشكُّله فيما بين: الكون الدّاخلي للأديب، والفضاء الخارجي بين النّاس، فإنّ الإشارة ذاتها قد ألمعتْ إلى كون "الموضوع" يمكن أن يكون ذا بُعدٍ إنساني؛ من خلال المفاصل المحوريّة الكبرى التي قد يطرقُها؛ كالموت موضوعًا، والزّمان موضوعًا، والحبّ موضوعًا، البخل موضوعًا،..

ولا يُمكن للدّارس أن يفهم-والحالة هذه- تلك الأبعاد والمرامي بمنأى عن سمةٍ رأسيّة؛ ألا وهي: التّكرار؛ «**فالتّكرار أينما كان دليلٌ على الهوس**».[2] فإذن؛ بالاستناد إلى هذه الآليّة ترتسمُ خارطة الطّريق، وتتحدّد أبعاد الموضوع وتنضبطُ معالمه الحدوديّة في العمل، أو سائر أعمال المبدع؛ وتلك هي "L'architecture invisible" المعماريّة غير المرئية التي ينشدها التحليل ويصبو إليها.

الحقيقة أنّ ربط "الموضوع" بـ "الحافز/ الحرِك" هُنا يفتح-بهذا التّعالُق- بوّابة التّحليل النفسي؛ فيغدو هذا التّساؤل مشروعًا: ما الدّافع/ الحافز الذي نجمَ عنهُ هاجس موضوعٍ ما؟ وإذن؛ فلا مناص من معرفة الهاجس، أو جملة الهواجس التي قادت الأديب إلى الكتابة في موضوعٍ ما دون الانحيّاز إلى غيره. أو قلْ: علينا على الأقل التأكيد على أن هناك صلة قرابة حميمة تربط بين موضوع كاتبٍ ما وهاجس كتابته عنهُ، أو فيه، أو عليه.

وهكذا ترى كيف يتأكّد حضور "الهاجس" كنقطة واصلةٍ، وقاسمٍ مشترك بين الكاتب والقارئ؛ أيْ: بين هندسة البناء التي يختصّ بها الأوّل، وهندسة التفكيك التي نُعاينُها في عمل الثاني.

بيد أنّنا نستدرك هنا لوجوب الالتفات في هذه النّقطة إلى أنّ: روح الاغتراب المزدوج يُحكِمُ إساره على العمليّة من ناحيّتين؛ أعني: ناحيّة الكتابة قبليًّا، وناحيّة القراءة بعديًّا. إنّما علّة ذلك عائدةٌ إلى طبيعة الموضوع ذاتها؛ لأنّ هذه الأخيرة ضبابيّة إلى حدٍّ لا يتسنّى معها القبض على فائض المعنى، فيكتفي حينها مُنتج العمل-مُجبرًا غير مخيّر- كاتبًا كان أم قارئًا بالدّلالة اللغويّة البسيطة لكلمةٍ ما في النّص؛ ونقصد به: ذاك المعنى الرّئيس لها، و هو ما لا يقبل

[1] عبد الكريم حسن: المرجع السابق، ص: 50.

[2] المرجع نفسه، ص: 50.

الاختزال. في حين تتحامل تلك الكلمة- كموضوع- على دِلالات مجازيّة بعيدة المدى وقويّة الصّدى لا تركنُ بها إلى حدِّها المعجمي المنكفئ. فنكون إزاء كلّ ذلك قابعين داخل: ضبابيّةٍ مفروضة، وغرابةٍ مزدوجة: فلا المبدعُ قال كلّ شيء، ولا القارئ فهم كلّ شيء.

4- المعنى.. بين التواصُل والتّفاصُل:

يقبعُ الاعتبار الأصيل من وراء هاته الازدواجيّة المتراكبة من: تواصُلات وتفاصُلات في العمل الأدبي بعامّة، والرّوائي منهُ بخاصّة. وذلك مدعاةٌ لنا إلى إعادة النّظر بعد النّظر في معنى تجلّي: حضور/ غيّاب مقولة من المقولات الخدَم لموضوع ما في رحاب النّص؛ وننظر-من جانبنا- إلى هذا التجلّي من جانبين اثنين:

4-أ- جانب التواصُل Syntagme:

هنا تلعبُ "علاقة الحضور" دورها في سيُولة التّراكيب الإسناديّة، أو قُل أنّها تبرز في سلسلة المشاهد المتعاقبة داخل السّرد؛ فإذا كان «**المنهج الموضوعي بحثٌ عن المعنى في كلّ الاتّجاهات**» فإنّ عليه أن يقف-توًّا- على مكوّنات هذا التّركيب الخطّي/ الأفقي من خلال عمليّة "الوصف" التي تطالُ فقرات أو مقاطع كاملة من النّص المقروء، وعندها فقط يتمّ تشخيص مدى اتّساقيّة النّص واتّضاح الصّورة المشهديّة التي أراد لها الرّاوي أن تكون.

إنّ التّمثيل لهذه العلاقة (**علاقة الحضور**) يأتي وفق المستوى الأفقي لِلَحظات الخطاب؛ فهو-إذًا- يساير خطّية اللّغة من داخل نصّها. فمثلا عند قولنا:"حضر الذي كان بالأمس مُناضلا، يُدافع عن الحقّ ويدعو إليه."* فإنّ التّساؤل حينها سيكون عن: الوظيفة الجوارية لهاته الوحدات اللّسانيّة المرتّبة مع بعضها تعاقبيًّا على هذا النّحو:

حضر ← [فعل ماضٍ] ← الذي ← [اسم موصول/ فاعل] ← كانَ ← [فعل ماضٍ ناقص]← هو ← [ضمير مستتر/ اسم كان] ← الباء ← [حرف جرّ] ← الأمس ← [اسم مجرور] ← مناضلا ← [خبر الناسخ منصوب] ← يُدافعُ ← [فعلٌ مضارع] ← هو ← [ضمير مستتر/ فاعل] ← عن ← [حرف جرّ]← الحقّ ← [اسم مجرور] ← الواو ← [حرف عطف] ← يدعُو [فعل مضارع] ← هو ← [ضمير مستتر/ فاعل]← إلى ← [حرف جرّ] ← الياء ← [اسم مجرور] ← الهاء ← [ضمير متصل/ مضاف إليه].

* مثال شخصي أوردناه هنا لغاية التوضيح فقط.

فكما ترى في هذه السّلسلة؛ فلا تحقّق لخطّية القراءة دون قراءة هذا الشّاهد وفق هذه الوظيفة الحسّاسة، ومن خلال هاته القراءة أيضًا تُفضي بنا علاقة الحضور هذه إلى موضعة: الملمح السطحي/ البسيط للموضوع Thème الذي وُجد النّص به ولأجله.

4– ب– جانب التّفاصُل Paradigme:

علاوةً على ما قُلناه بشأن تلك العلاقة الأفقيّة/ الخطّية التي تؤدّي بنا إلى الكشف عن بعض الوحدات اللغويّة، تلك التي يبلغ بنا جمعُ شتاتها: المختلف أو المؤتلف إلى ارتسام هويّة تركيبيّة خاصّة بموضوعٍ شامل لفكرة كلّية؛ هي عند التّحليل الأخير بمثابة بؤرة النّص ونواتُه الأولى.بعدها يتأتّى لنا فصلُ القول في جانب التّفاصُل من خلال "**علاقة الغيّاب**"؛ تلك العلاقة التي تظلّ مُنطويّة تحت لفائف الخطاب المسكوت عنها، إلى أن تفضحها المعالجةُ التطبيقيّة بإبدالاتٍ أو مُقابلات تنتسبُ إلى العائلة اللغويّة ذاتها. فمثلا عند إعادتنا للمثال المتقدّم ذكرُه؛ تكون الصّياغة على هذا النّحو:

حضر	الذي	كان	الباء	الأمس	مناضلا	،	يدافعُ							
هو	عن	الحقّ.												
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	،	↓	↓	↓	↓	↓	↓
جاء	مَن	ظلّ	∅	البارحة	محاربًا		يذودُ							
هو	الباء	العدل.												
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓
؟		؟		؟		؟			؟		؟			؟

شكل رقم (04).

فعندما نُعمل عين التأمّل في هذا التّحقيق نجدُ أنه كان مُركّزًا هنا على هاته المقابلات اللغويّة المضمرة داخل جسد الخطاب حين طفتْ إلى السّطح إبدالات لسانيّة أخرى.

فيكون حينذاك التساؤُل عن "علاقة الغيّاب"؛ أيْ: فيما ندعوه: علاقة الحاضر بالغائب. إنّه: بحثٌ عموديٌّ يحفرُ عميقًا في طبقات هذا الخطاب سرْيًا وراء تلك الوحدات المغيَّبة أو المبعدة عن السّطح؛ وإنْ مؤقّتًا.

وهنا تعمل المساءلة النّقدية حين الصّياغة السّردية-كما نقول- على وتر التأويل، لا الوصف؛ بمعنى: أنّ عدسة التأويل هنا تُقدّم تبريرًا لسؤال مُفاده: لمَ غُيّبتْ تِلكُم الوحدات اللّسانية حين حضرتْ الأخرى واستعلتْ؟ لمَ وُظّفتْ هذه دون تلك على شريط الاستعمال/ الاختيّار؟

وإذن؛ فإجمالا للمفصّل نقول: أنّ هذه المعادلة الحيويّة ذات الطّرفين: التّركيب على سُلّم الأفقيّة، والاستبدال على سُلّم العموديّة؛ هي سليلةُ فعلِ الأسْلَبة ذاته(*). الفعل الذي يُخضع الحدث اللّساني اعتبارًا بعليّة الإخبار، والحدث الأدبي اعتبارًا بغائيّة الاستيثار.

5- العلاقة .. هندسة المشهد ومنطق التفاعُل بين الظّهورات الثيماتيكيّة:

العلاقة: Relation مفهوم آخر من مفاهيم النقد الموضوعاتي، أبسط ما يمكن أن يقال فيه: أنه يمثل نقطة انجذاب للظّهورات الثيماتيكيّة المختلفة في عالم الأديب.لهذا فهو يعكس طبيعة "التقريب الموضوعاتي" المتعبة من جهة. لكنّه يسفرُ من جهة أخرى عن ثراء هذا النوع من الدراسات بتلك التنويعات التي ما فتئت تتناسل باستمرار.[1]

يلعبُ جدل "الموضوع" و"المعنى" حسب ما تسير عليه أعراف هذه المقاربة الموضوعاتية الدّور الحاسم في إيجاد مفهوم **"العلاقة"**. فإنْ كان الأوّل وحدة من وحدات المعنى، فإنّ هذا الأخير يُصيبه نوعٌ من التّشظي والانفلات؛ فلا نكاد نقبض على شظاياه داخل الكون اللّغوي لفعل السرد، فهو دون أنْ نغفل يخضع-أيضًا- إلى صنوٍ من التوسّع: الشّبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي.[2]

فإرضاءً لغاية الإمساك بمعين المعاني أو ما يوصل إلى فسائلها على أقلّ تقدير، يتوجّب على روح التّحليل أن تترصّد مجالات وأوجه حضور المعنى. أو-بالأحرى- أن تستدرج ظهوراته القصيّة منها والقريبة. ولا يتسنّى لها ذلك المطلب الجليل إلا إذا احتذت طريقة التّكوكب. فمثلا: إذا أخذنا مقولة "الحضور" كان لزامًا علينا أن نقف على حالات "الغيّاب" التي يحتويها "الحضور" ضمنيًّا من طريق التّضاد. وكذلك نفعل مع مقولة أخرى كـ: "الانفتاح" (المكاني أو الزماني)؛ فإنّها حتمًا تستدعي حالات "الانغلاق".. وإذن يأخذ سريان هذا التحليل العلائقي-في

(*) **فعلُ الأسْلَبة**: اشتقاقًا من الأسلوب، أو بالأحرى الأسلوبية : وهو يُفيد معنى ما يدرسهُ الأسلوب عِلمًا لا موضوعًا؛ أيْ: أنّه مجالٌ خصب يجمع بين: العلّة الأولى للحدث اللساني؛ من خلال التساؤل: لمَ نتحدّث؟ والغاية القابعة من وراء ذلك الحدث الأدبي من خلال التساؤُل: ماذا ينتج من تأثير عن حديثنا؟ يُنظر: عبد السلام المسدّي: الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط 3، 1982 م، ص: 35.

[1] ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 78.

[2] ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 78 .

الحقيقة- في استقصائه لكبرى المفاصل بين حضور مقولةٍ ما ومُغيَّبها. وإبّان تلك السّيرورة يرتسم في الأفق خارطةٌ دالّة على مدلول في "شكلٍ دال" يُفصح في النّهاية عن: مشهدٍ سردي يسود هذا المقطع أو ذاك من النّص.

- كيف تكتسب "الدّراسة الموضوعاتيّة" الأهليّة لتحجيم فائض المعنى داخل العمل الأدبي؟

تساؤلٌ بالغُ الأهميّة حريٌّ بنا طرحه مع "عبد الكريم حسن"- هنا، كما أنه قمينٌ بأهل النقد الموضوعاتي أن يجيبونا. ولا أرى تلك الإجابة تبعُد أو تخرج عن قولنا: بأنّ محاولاتهم تلك تفضي إلى هندسة لمعنى/ لمدلول النّص. فيستوي عندنا اعتبارهم: مهندسين-بالمعنى الضّيق لهذه الكلمة- كونهم في نهاية التحليل ليسوا أكثر من قرّاء يسعون إلى إعادة: تشكيل/ تحجيم/ هندسة فائض المعنى في مشهدٍ ما أو في صورة ما. ولكي يتمّ لهذا القارئ ما يرنو إليه من الدّراسة الموضوعاتية؛ لابدّ له من طريقتين:[1]

5- أ- طريقةُ التّكوكب: وهي كيفية من كيفيات ظهور المعنى أو إحدى جيناته من داخل الكون اللغوي ووفق نسقٍ موضوعاتي ما في شكل: جملة من الوحدات اللغوية الدالّة. تلك التي تظهر عند عمليّة التّصنيف اللولبي/ الحلزوني أثناء فعل القراءة.

5- ب- طريقة الوصف المنفتح: تلك التي تظهر عند عمليّة التّنسيق التنظيمي مع إعادة بناء المشاهد النّصية الجديدة. وهو مسمًّى قريب الشّبه لما عناه رولان بارت بالقراءات المنفتحة وتعليق المعاني. ولعلّه من اللائق بنا هنا الإيماء إلى تقسيم بارت لقراءة القصص أنْ جعل لها نظامين:

01-قراءة تتّجهُ صوب مفاصل القصّة: وتُعنَى بالامتداد المنطقي لمجريات وقائعها.

02- قراءة لا تُعطي شيئًا: بل إنها تزنُ النّص فتزداد التصاقًا به، كما لا يعنيها امتداد الأحداث في القصّة، بل كلّ غايتها من ذلك: توريقُ المعنى، وهنا مَكمنُ اللّذة.[2]

[1] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص ص: 79- 81.

[2] رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب سورية، ط1 ، 1992م، ص ص: 36 – 37.

ثانيا– "سعيد علّوش"[*] والنّقد الموضوعاتي في البيئة الأكاديمية:

عند قراءتنا لكتاب "سعيد علّوش"؛ والمعنون بـ: "النقد الموضوعاتي"، سجلّنا هذه الجملة من النّقاط:

- **مدخل أوّلي**: تعرّض فيه الكاتب إلى: "وضعيّة النقد الموضوعاتي" بعامّة.
- **فصل أوّل**: عالج الكاتب من خلاله نقطة غاية في الأهميّة؛ وهي "النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد".
- **فصل ثانٍ**: تناول فيه: "إرهاصات النقد الموضوعاتي عند العرب".
- **فصل ثالث**: قدّم فيه مقاربة موضوعاتية لـ: "قصيدة الحرب" للشاعر "ياسين طه حافظ"؛ من خلال التوقّف عند ثلاثة موضوعات هي: (الصّوت، العين والوجه)؛ وقد حمل هذا الفصل مُسمًّى هو: النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة: الصّوت والعين والوجه.

- **ملاحق النقد الموضوعاتي**: وهنا يعرض الكاتب سبعة ملاحق كاملة؛ نجدها على قدرٍ كبير من العناية والتركيز؛ لأنها كانت همزة وصلٍ لنا بأصول "النقد الموضوعاتي" في البيئة الفرنسية من طريق التّرجمة التي أفادنا بها "سعيد علّوش" ههنا؛ والتي دارت حول:
  - ترجمة (مقدّمة كتاب: "الأدب والحساسيّة" لـ: ج.بيير ريشار)؛ والتي كانت بقلم: جورج بولي.
  - ترجمة (تصدير كتاب: "الأدب والحساسيّة" لـ: ج. بيير ريشار).
  - ترجمة (مقدّمة كتاب: "الشّعر والأعماق" لـ: ج. بيير ريشار).
  - ترجمة (مقدّمة كتاب: "العالم التّخيُّلي لمالارمي" لـ: ج. بيير ريشار).
  - ترجمة (مقدّمة كتاب: "دراسات حول الشّعر المعاصر" لـ: ج. بيير ريشار).
  - ترجمة (مقدّمة كتاب: "القراءات المصغّرة" لـ: ج. بيير ريشار).
  - ترجمة (مقال: "النّقد الموضوعاتي" لـ: بيتر كريل).

---

[*] باحث مغربي معاصر له اهتمامات جدّ هامة بالموضوعاتيّة؛ من بين أهم كتبه: عُنف المتخيّل الروائي في أعمال إميل حبيبي، طبعة مركز الإنماء القومي، والنقد الموضوعاتي (نسخة إلكترونية بتنسيق: عز الدين العمراني)، وهي غير مطابقة لأصلها الورقي من حيث ترقيم الصفحات نقلت عن الموقع الالكتروني : (http://www.saidallouch.net/index1.htm)، صدر ت النسخة الأصلية سنة 1989 م، منشورات شركة بابل للنشر والطّباعة، الرّباط– المغرب. وكذا: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرضًا وتقديمًا وترجمة) الصادر عن: دار الكتاب اللبناني– بيروت وسوشبريس– الدار البيضاء، سنة 1985 م.

وبعد هذا التوصيف المقتضب لكتاب "سعيد علّوش" في "النقد الموضوعاتي" يتطلّب منّا المقام أن نصوّب حديثنا إلى فحوى الفصل الثاني والثالث منه؛ لما لهما من فضيلة في إبراز وتشخيص الحالة التي تسفر عن المبتدأ والخبر للموضوعاتية كمقاربة دخيلة على النقد العربي.

هذا؛ وقد استهلّ "سعيد علوش" حديثه عن "إرهاصات النقد الموضوعاتي" بأن رآها تنحدر تباعًا من أوساط الحرُم الجامعيّة ومن تحت عباءتها تنبع الجهود الموضوعاتية؛ إذْ كانت تلك الأبحاث التي ناقشها أصحابها(*)- كما يرى "علّوش"- هي نواة هذا النقد في البيئة العربيّة.

1- "عبد الكريم حسن".. وأطروحة: "الموضوعية البنيوية في شعر السّيّاب":

يشرع "عبد الكريم حسن" من خلال رسالته الأكاديميّة التي حملت عنوانًا؛ هو: "الموضوعيّة البنيوية في شعر السّياب" برصد أهمّ الوحدات اللغويّة الخادمة لموضوع "الأعاصير"(**)؛ لهذا نجدُه-كما يرى "سعيد علّوش"- يركّز على مفردة "التّكبيل" التي وردت في موضعين من الديوان. وفي هاته الطريقة بيانٌ واضح للعيان للتأثير الرّيشاري عليه.

ثم يأخذ "علّوش" في القول: بأنّ "عبد الكريم حسن" ينتهج "بنيوية مضاعفة"؛ من خلال استلهام الموضوعاتية الرّيشارية، وسعيه الحثيث إلى هندسة أفكاره وبناء المعنى الباطني لديه وفق خطاطةٍ موضوعةٍ سلفًا، هي تلك التي اِنبنى عليها النقد الموضوعاتي معه؛ من خلال:

- **أ-** عمليّة الإحصاء: وتكون بجرد المفردات وتصنيفها منذ القراءة الأوّلية.
- **ب-** عمليّة الرّصد لمفردات الموضوع الرّئيس.
- **ج-** عمليّة التّحليل للمفردات القابعة تحت ستار الموضوع الرّئيس، وإعادة تجميعها: (اِئتلافًا أو اِختلافًا).
- **د-** عمليّة التحديد للموضوعات الفرعيّة؛ أيْ: تلك الموضوعات التي تُستدعى لإضاءة الموضوع الرّئيس[1].

(*) والإشارة هنا إلى: الباحثة السّوريّة: "كيتي سالم" برسالتها الموسومة بعنوان: "القلق عند كي دي موباسان" سنة 1982 م، بإشراف: ج.ب ريشار. والباحث العراقي: "عبد الكريم حسن" برسالته النقدية المسماة: "الموضوعية البنيوية في شعر السّياب" سنة 1983م، بإشراف: أندري ميكال وأ. ج. غريماس. والباحث المغربي: "عبد الفتاح كيليطو" برسالته الحاملة لعنوان: "موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك" سنة 1971 م.

(**) "الأعاصير": عنوان لديوان من دواوين الشاعر العراقي الكبير "بدر شاكر السّياب".

[1] ينظر: سعيد علّوش: النقد الموضوعاتي، ص ص: 40- 41.

وحالما فرغ "علّوش" من ذكره لخطوات المقاربة الموضوعاتية كما جاءت ماثلة عند "عبد الكرم حسن"، طَفِقَ- توًّا- في الحكم عليها بأنها: مقاربة مغلقةٌ على نفسها؛ حينما افتقدت إلى مرجعيّتها الفكريّة الغربيّة بكفايةٍ من جهة، وحينما أغفلت الرّصيد التراثي العربي من جهة ثانية.

ثمّ إنّك تجد "علّوش" يربط هذا المأزق الذي آل إليه "عبد الكريم حسن" بغمار التّجريبيّة التي خاضها هذا الأخير من داخل عباءة "التحليل الموضوعاتي".

يواصلُ "علّوش" تساؤلاته؛ لكن هذه المرّة مع: إشكالٍ جعلهُ "عبد الكريم حسن" ثُلاثي الأبعاد؛ وهو: "ماذا نعني بالعائلة اللغوية والتي نُقيمُ على أساسها تحديدنا للموضوع؟"[1] فتنفصمُ هذه العائلة اللغوية-وفقًا لذلك- إلى ثلاثة أبعاد:

- **بُعد الاشتقاق**: إذ تنجذب الكلمات إلى جذرٍ واحد.

- **بُعد التّرادف**: إذ تستتبعُ الكلمة شرحها وتفسيرها.

- **بُعد القرابة المعنويّة**: إذ تجتمعُ الكلمات بصلة قُربى؛ لكنّها لا ترقى إلى مستوى: "التّرادف".

وإلى هذا الحدّ يقرّر "علّوش": باجتماع: الفيلولوجيّة والإحصائيّة عند "عبد الكريم حسن"، يأتي هذا التقرير مشوبًا بنوعٍ من الرّمزية والإيحائيّة حينما يشرع "حسن" في تقصّي-هذه المرّة- ديوان "البواكير" من رسالته؛ فيرى أن موضوعته الثّيماتيّة لا تخرج عن نطاق "الرّفض". بيد أن الوجود العياني لهاته المفردة غائبٌ تماما في متن الدّيوان. لهذا- كما يقول "علّوش"-: «**يعمدُ "عبد الكريم حسن" إلى اجتزاء مفردات أخرى قريبة الانتساب من "الرّفض" من باب الاستدعاء الدلالي؛ ك: البُعد، النّوى، النأيُ، الغُربة..؛ لا لاعتبارٍ إلا: لكونها تعبِّر عن الرّفض نصًّا، لا مُعجمًا**».[2]

وإذن؛ فذلكُم هو مناطُ الرّمزية والإيحائية التي أسفرت عنها لغة "عبد الكرم حسن" ههنا، لكنّها تساعدنا على المستوى ذاته في القبض على روح المواضيع في أرحام النّصوص أو ما يحيلُ إليها.

[1] سعيد علوش: المرجع السابق، ص: 42.

[2] المرجع نفسه، ص: 43.

2- "عبد الفتّاح كيليطو".. وأطروحة "موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك":

يستأنف "علّوش" حديثه عن "إرهاصات النقد الموضوعاتي" في البيئة العربية. بيد أنّنا نقف معهُ هنا على مصنَّف آخر؛ مصنّف وليد المسار الأكاديمي أيضًا، إلا أنّه لا يقلّ أهمّية عن سالفه هو-كما أراد له صاحبهُ أن يكون-: "موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك" لـ "عبد الفتاح كيليطو"؛ وقد قُدّم هذا العمل ونوقش باللغة الفرنسية في كلّية الآداب بالرّباط- المغرب سنة 1971 م.

ونُسجّل هنا ملاحظة رآها "علّوش" على كبير قدرٍ من الأهميّة: إنّ تلك الموضوعاتية التي احتذاها "كيليطو"؛ بانطلاقه من "القدر"-كموضوعاتي- يجد ترسّباته المعنوية داخل أعمال الكاتب "مورياك"وتحديد حمولته بناءً على ذلك المنطق الداخلي، ثم الخروج به إلى تعالُقاته مع تقاليد الآداب والوشائج المسيحية الأخرى.

إنّ هاته الطريقة المنبعثة من الداخل النصّي في تحديد الموضوعات، رآها "علّوش" مخالفة لمعهُود المقاربات الأدبية. مع أنّ هذه الطبيعة نفسها تشجّع الطّامحين على الاشتغال بمجال الموضوعاتية- كإستراتيجيّة للتّحليل الأدبي- كما تجعل تحاليلهم تلك أكثر خصوبة؛ إذ تُصوّب عينَ التأويل إلى تلابيب الموضوع المكنوز بين لفائف الخطابات العميقة.

يقول "عبد الفتاح كيليطو" متسائلا بإزاء أبياتٍ أوردها "عبد القاهر الجرجاني" في "أسرار البلاغة": «**مرّةً أخرى أطرحُ على نفسي السّؤال التالي: كيف سأتناول كلام الجرجاني؟ هلْ سأقنع بسرد الصّور الواردة فيه؟ هل سأُفسّرها انطلاقًا من افتراضٍ أقومُ بتركيبه؟ في هذه الحالة ينبغي أن يكون التّحليل متّسقًا ومتناسقًا. لا يكفي أن أتناول صورة منفردة وأقول إنّها ترمز إلى هذا الشيء أو ذاك. إنّ كثرة الصّور واتّساقُها هو الذي يفرض عليّ أن أنتبهَ إلى العلاقة التي تجمع بينها وأن أنتقل إلى المعنى الذي من المرجّح أنّها ترمز إليه**».[1]

كما لا تفوتنا الإشارة التي توقّف عندها "علّوش" بأنّ مقاربة "كيليطو" للقدر المورياكي-موضوعاتيًّا- قد أفضت به إلى ارتسام عالَمين:

- **أ- عالَم روائي**: تُنبئ به تلك الحمولة المعنوية لموضوعاتي "القدر" من قلب الرّوايات المدروسة لديه.
- **ب- عالَم ميتافيزيقي**: يتعالى به "القدر المورياكي" إلى فضاءات المقدّس المسيحي أو الآداب القديمة.

[1] عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل- دراسات في السّرد العربي، دار توبقال للنشّر، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1988 م، ص: 12.

يقول "سعيد علّوش": «**إنّ هذه الموضَعة لقدريّة مورياك الرّوائيّة في الإطار العام والفلسفي، لَتسمحُ بتقريب عوالم الرواية، وتجعلُها تمتحُ من مجموع علائق وإحالات يستحيلُ بدونها الإلمام بهذا العالم خارج إطاره الكوني والعقائدي**».[1] فتكون دراسة "عبد الفتاح كيليطو"-إذ ذاك- موسوعيّة تستهدف الكلّيات الإنسانية، بدل اقتناص جزئيّاتٍ مخصوصة ذات خلاصاتٍ مؤقّتة.

3- القصيدة الحديثة و النقد الموضوعاتي:(*)

حريٌّ بنا-هنا- أن نستدعي إحالة "سعيد علّوش" على سبيل التذكير لمعنى التّيمة/ الموضوعة؛ وهي بحسبه: «**نمطٌ متأصّلٌ في النقد، ويعملُ على تقسيم العمل، إلى وحداتٍ كبرى دالّة. اِعتبرت متأثّرةً بفكرة الصّورة، عند "باشلار". ومن روّاد (النّقد التّيمي) "ج. ب. ريشار"، "ج. بوليه"..**».[2] وهذا المعنى يتخارج-بطبيعة الحال- مع الماورائي الذي تقصّدَهُ "علّوش" بوقفته عند اصطلاح "الموضوعاتية"؛ فرآها- مع "ج. ب. ويبر J. P. Weber": «**تُشيرُ إلى تلك الصّورة الملحّة والمتفرّدة داخل عملٍ ما. ومن هنا كانت ملاحقتُها حيثما كانت في العمل ذاته. أو قُل: أنّها: صدمةٌ تعودُ-بعد أن ولّى الشّباب وطفولة الأديب- بإلحاحٍ من اللاوعي على توليد صورٍ خاصّةٍ بذلك الكون الداخلي الخاص**».[3]

على غرار ذلك؛ تُلاحق "الموضوعاتية"-عند "ج. ب. ريشار J. P. Richard"-: هويّة سرّية ذات مستوياتٍ متعدّدة ترتبطُ بالتّجربة الخاصّة للوعي التأمّلي أو خارج- التأمّلي.[4] فكما ترى أنّ معرفة "الموضوعاتية" تتأتّى من ميزاتها المعماريّة، لا من قيمتها الإحصائيّة الغالبة.

بعدها يُطالعنا "علّوش" بقراءته الموضوعاتيّة لأنموذج شعري معاصر ممثّلٍ بـ "قصيدة الحرب" لـ: "ياسين طه حافظ"؛ فجاء رصدهُ لحقولٍ موضوعاتيّة هامّة، تظهر تعاقُبيًّا كما يلي:

---

[1] سعيد علّوش: النقد الموضوعاتي، ص: 45.

(*) لقد جاء أحد فصول كتاب "النقد الموضوعاتي" لـ "سعيد علوش" حاملا لذات الصّياغة اللغوية وهو: (الفصل الثالث)؛ لكنها وردت بشكل مقلوب هكذا: النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة (الصوت والعين والوجه) نموذج أشعار ياسين طه حافظ. وقد أثبتنا أعلاه مقلوب هذه الصّياغة تركيزًا على طبيعة النّوع الأدبي؛ كونها الأسبق وجودًا لجلّ المقاربات التي يخضع النّصُّ عند التطبيق لإجراءاتها. ينظر: المرجع نفسه، ص: 55.

[2] سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص ص: 56- 57.

[3] يُنظر: سعيد علّوش: النقد الموضوعاتي، ص: 56.

[4] المرجع نفسه، ص: 56.

- **01– الصّوت**: يحمل دلالة "الاحتجاج".
- **02– العين**: تحملُ دلالة "المرآة".
- **03– الوجه**: يحمل دلالة صفحة، أو صفحات من "التاريخ".

ولا يمكن–البتّة– وفق منطق هذا التّحليل الموضوعاتي، أن يُعلن أحد هذه الحقول القطيعة أو الانفراد بنفسه عن باقي الحقول الأخرى؛ ولأجل ذلك كانت غاية "الموضوعاتيّة" حسب "ريشار" تتحدّدُ–أبدًا– باشتمال النّظرة النّقدية لجامعيّة المداليل النّصية والعلاقات الخفيّة، وإبراز هذا الرّكام صعودًا به إلى السّطح على شاكلة هندسة معماريّة للمعنى الباطني.

وإلى هذا المطلب الحيوي، وإلى تلك الطبيعة الدّينامية التي تميّز "النّقد الموضوعاتي" أشار "علوش" حين فراغه من دراسة تلك القصيدة؛ يقول: «**من هنا يُلاحقُ النّقد الموضوعاتي الكلمات–المفاتيح والصّور– المفضّلة، والعلامات البارزة عبر وتائر إحصائيّة مرةً، وتأويليّة ثانيّة**».[1]

ثالثا– "حميد لحمداني".. بين صرامة المنهج وحلزُونيّة التّحليل الموضوعاتي:

لا يعتقد القارئ الكريم أنّنا بهذا التوصيف الذي سنبيّنُه أدناه قد كُنّا مسايرين كلّيةً لتلكُم المنهجيّة التي تبنّاها "حميد لحمداني" فيما دعاه بـ: "المنهجية العامّة لنقد النقد"(*) دونما حيّادٍ. بل على الضدّ من ذلك كلّه؛ لأنّنا ما رُمنا– على الحقيقة– غير ارتسام خارطةٍ معْلميّة تكون لنا سندًا منهجيًّا عند الإجراء التطبيقي على المدوّنة المصطفاة فيما بعد.

وعودٌ إلى بدء؛ قُلنا أنّ حديثنا عن المنجز النقدي الذي أسماه "حميد لحمداني": (سحر الموضوع– عن النقد الموضوعاتي في الرّواية و الشّعر) سيكون مسبوكًا من جملة عمليّاتٍ يقوّمُها فعلُ القراءة لذاك المنجز، ويتقوّمُ عليها عصبُ الكتابة ويستوي وفق مستويين اثنين:

---

[1] سعيد علّوش: النقد الموضوعاتي، ص: 108.

(*) عرض "حميد لحمداني" في بداية القسم الأول من كتابه المذكور أعلاه توصيفًا صارمًا واعتبره مهادا منهجيًّا له لا يحيدُ عنه ساعة التطبيق على النماذج التي انتقاها، كما أشار أيضًا أن ذلك التصميم النقدي يعود الفضل فيه إلى الباحثة الإبستيمولوجية "جوهانا نتالي Johanna Natali"، التي رأت في مقالها الذي ناقشت فيه جملة دراسات نقدية كان مدارها حول "قطط بودلير". بأنه على كل دارس لنصوص نقدية تتخذ الإبداع الأدبي موضوعًا لها أن يتساءل بصدد ثلاث قضايا نقدية كبرى؛ وهي: الأهداف، المتن، الممارسة النقديّة. ينظر: حميد لحمداني: سحر الموضوع– عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر، شارع القادسيّة، الليدو– فاس، المغرب، ط 2، 2014 م،(نسخة مصوّرة) من ص: 17 إلى ص: 25.

– **مستوى التواصُليّة**: وفيه يدور فحوى الكلام حول عمليّتين هما: عمليّة الوصف، عمليّة التنظيم.

– **مستوى التفاصُليّة**: وفيه يدور فحوى الكلام حول عمليّتين هما: عمليّة التصنيف المقولاتي، وعملية التأويل.

* **سحر الموضوع: (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر)[*] لـ: حميد لحمداني**

– **سبب الاختيار**: يحتكمُ اِختيار هذا المصنّف النقدي طبعًا إلى معيار علميّ محض؛ وهو كون محتوى هذا الكتاب يدور في فلك المعالجات الموضوعاتية[**] التي تجمع تحت لوائها: الرواية والشعر معًا.

1– على مستوى التواصُلية:

أ– عمليّة الوصف:

حتى يتسنّى لحقّ القارئ–مع هذا المؤلَّف– أن يتكافأ وحقّ الكاتب تحت عباءة هذه العمليّة؛ فإنّنا نصوغ جملة استفهاماتٍ متظافرة بشكل تعاقُبي، نرى في اجتماعها تِبيانًا لصورة واضحة عن: "سحرية الموضوع"؛ وهذه السحرية " وبهاته الصياغة تخالف المقصد من الصياغة الشبيهة التي أرادها "حميد لحمداني" كبؤرة رئيسة لكتابه "**سحر الموضوع**"، بل إن مقصدنا منها هو كل ما يحتملُه ذاك الدّال الاسمي من: المباشرة والسطحية؛ وهذا لا شك ما ستشير إليه طبيعة تلك الاستفهامات منذ الوهلة الأولى.

– استفهام أوّلٌ:

س1– ما موضوع الكتاب (العنونة)؟

س2– إلى أيِّ مجالٍ ينتسب؟

س3– هل صُرّح بالأداة المنهجية في الكتاب أم لا؟ هل تعدّدتْ أم كانت واحدة؟

– استفهام ثانٍ:

س4– ما حجمُ الكتاب؟

س5– وكم عدد صفحاته؟

س6– وكيف كان توزيعُها على عناصره المركزية؟

---

[*] صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة 1990 م عن منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة ولسانية (دراسات سال) فاس– المغرب.

[**] على غرار معالجتنا ههنا فيما ستوضّحه الصفحات القادمة؛ التي ستحيد عن مجال الشّعر لصالح السّرد مسايرةً لطبيعة المدوّنة المنتقاة أوّل الأمر.

س7– هل انفرد "جانب النّظرية" دون "جانب التطبيق" في الكتاب أم إزدوجا معا فيه؟

– استفهام ثالث:

س8– هل كانت معالجة الكاتب المنهجية مستوفية لأبعاد "سحر الموضوع"؟

س9– و هل هي معالجةٌ قمينةٌ بإقناع قارئها النّهِم؟

ب– عمليّة التنظيم:

تُجيبنا هذه العمليّة عن غالبية ذلكم الكم من الأسئلة المتقدمة؛ وها نحن نعرضها على النّحو التالي:

– إجابة الاستفهام الأوّل: تدور عنونة الكتاب في حيّز المعالجات النقدية الميّالة إلى الطابَع الشمولي لـ: الرّواية والشّعر معًا؛ وقد أخضعها المؤلّف–كمعالجة موضوعاتية– إلى صِبغةٍ كليّانية المنهج؛ تلك التي لا تُدين لأيّ جانب؛ بل إنها حاملةٌ لكلّ معاني الدّال:الـ: "موضوعاتي". هذا الذي اعتلى غلاف الكتاب وكان مشاركًا في بناء بؤرته المركزية؛ بيد أنّ ذلك المسمّى (الموضوعاتي)–برأينا– قد أضمر تنوّعًا وثراءً منهجيًّا أفصحت عنه، وأبانتهُ الصّفحاتُ الموّالية داخل متن الكتاب.

– إجابة الاستفهام الثّاني:

- يشغلُ الكتابُ إمتدادًا متوسّط الحجم بعدد صفحاتٍ مقدّر بـ: 150 صفحة، بخط واضحٍ مقروء.
- مقدّمة الكتاب= 2 صفحة+ 2 سطر (من ص: 03 إلى: 05).
- خاتمة الكتاب=1 صفحة عنونها المؤلّف بـ: "كلمة أخيرة" في: (الصفحة: 127).

مع توفّر الكتاب على:

- قائمة بجرد المصطلحات الواردة باللغة الفرنسيّة ومقابلاتها العربيّة (من ص: 129 إلى منتصف ص: 135).
- قائمة بـ 73 بين مرجع ومصدر (من ص: 137 إلى ص: 140)؛ منها 50 مرجعًا بالعربيّة و 23 بالفرنسيّة.
- مختصر السّيرة العلميّة للمؤلّف: (من ص: 141 إلى ص: 144).
- فهرسة مفصّلة للكتاب في غضون الصّفحتين ونصف الصفحة (من ص: 145 إلى حوالي منتصف ص: 147).

مع الإشارة طبعًا إلى أنّ الكاتب قد مزج في موجزه النقدي بين جانب النظرية وجانب التطبيق، إلا أنّ التّغليب كان بيّنًا لصالح الأوّل على الثاني؛ فإذا كانت النّظرية قد شغلت في متن الكتاب حوالي:69 صفحة، فإنّ التطبيق

اِنكفأ عن ذلك كثيرًا ولم يتجاوز حدود: 29 صفحة. وهنا نعجّل بتساؤل يلحّ علينا، لكنّنا نؤجّل إجابته إلى حين: لمَ هذا التقوقع على النظرية وذاك التمنّع عن التطبيق؟

2- على مستوى التفاصُليّة:

أ- عمليّة التصنيف المقولاتي:

يستشرف المتمعّن من القرّاء النقاد لكتاب "حميد لحمداني" المتقدّم ذكرُه العبور من مستوى السّطحية حيث "سحرية الموضوع" إلى عمق "السّحر" ذاته بما يطبع كلمة "الموضوعاتي" كما أراد لها مؤلّف الكتاب أن تكون. وعليه فإنّنا نرى إثر تصنيف بعض المقولات النقديّة عناية مزدوجة الجانب:

- جانب المنهج: أو قُل: طريقة ما في المعالجة لا ترقى بالضّبط إلى المدلول الحقيق الذي تنوءُ به كلمة "منهج".

- جانب الموضوع: أو قُل: تلك المواقع الهامّة والمراكز التي لا يمكن للقارئ أن يتعدّاها، دون أن يقف بها مسائلا نفسه بإزائها: ماذا يعني الكاتب بـ: الموضوعاتية؟ أو: ما مقصوده من حرّية الناقد؟ ما المراد بغيّاب النّظام؟ كيف يكون توظيف المعارف الشّخصيّة في تأويل النصوص وفهمها؟

بطبيعة الحال؛ حديثنا ههنا أبدا لن يستوفي كافّة الجهاز المقولاتي الذي انطوى عليه الكتاب وكان الجهاز مادة لـ: "سحر الموضوع" بيد أنّنا نروم استقراء هدفنا بشكل صريح في ذلك محاولين: تشخيص منسوب الكم المقولاتي في ترتيب كيفي يراعي العلّية من إيراده، واستعادته هنا مجدّدًا:

- من الموضوعاتية إلى الموضوع: لقد سلفت منّا الإشارة إلى هذين المكوّنين اللغويين، وأبرزنا هناك بالغ الأهمية التي يضطلع بها كلٌّ منهما. بيد أنّ عودتنا إليهما ههنا تأتي من زاوية جديدة أخرى تقصد غير ما قيل عنهما من قبل. ويكمُن شيءٌ من ذلك فيما عناه "حميد لحمداني"؛ بقوله: «**إنّ اعتبار الأدب مستودَعًا لشتّى الأفكار التي تُكوّن صورةً لتجربة المبدع، هو أمرٌ يحيلُ إلى عالَم من القضايا التي تسمح للنّاقد بالتّجوال في كلّ دروب المعرفة، مستفيدًا من جميع الإمكانيّات المتاحة، سواء كانت إمكانيّات معرفيّة أم منهجية، لذلك قد يتحوّل النّقد أحيانًا إلى مجال لاستعراض المعرفة الذاتيّة للنّاقد**».[1]

تكفي استعادة قرائيّة واحدة لهذا المقتبس كي نُسجّل من ورائها ما يلي:

- هناك مجالان تومئ إليهما هاته القولة: مجال الأدب إبداعًا، ومجال الأدب نقدًا.

[1] حميد لحمداني: سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر، ص: 29.

- هناك فُرص كثيرة لحواريّة ممكنة؛ بل مكينة بين: المبدع والناقد.

فإنْ اكتفينا بالإلماع إلى هذه الثنائيّة الأخيرة: المبدع/ الناقد، تحت عباءة ذاك التّراكُب الثّنائي الذي نرزح تحت مظلّته؛ وهو: الموضوعاتية-الموضوع، ألفينا قرابة الأول (المبدع) بالثاني (الناقد) تلازمية كما حال النتائج المعقودة بأسبابها. فما "الموضوعاتية-في التّحليل الأخير- إلا طريقٌ يُفضي عبرها الدارس إلى دروب الموضوع في الإبداعات الأدبية المختلفة. وإذ نقول ذلك ، فإنّنا نزعم أيضا: أنّ قرابتهُما تكون أبلغ حميميّة كلّما تجاوزت دالّ السّحرية- كصفة عرَضيّة- إلى مدلول السّحر ذاته.

- من الموضوعاتيّة إلى حريّة الناقد: قد يذهب الفهم بالقارئ من وراء هذه العتبة النقدية إلى أقصى مداه. من حيث كونُنا نحسبُ للناقد حقّ الحرّية كاملا غير منقوص؛ فلا نفاوضُه في التعامُل مع النصوص-إبداعيّة كانت أم نقديّة- ولعلّه ما جانب الصواب في فهمه ذاك. بيد أنّ عليه أن يتريّث بخطاه، ويلتفت إلى تحرّكاته ويرصُدها تماما كما أراد "حميد لحمداني" لها أن تُساير وتقارب جهود كبار نقادٍ كان لهم التأصيلُ للموضوعاتيّة؛[*] إذ كانوا يتحرّون «**الموقع المهيمن الذي تحتلّهُ بعض الثيمات**».[1]

فأنْ تكون ناقدا ليس كأنْ تكون: ناقدًا موضوعاتيًّا. فالموضوعاتي يخضع في حرّيته إلى صِنو من التّجوال محدود في النّص، ونوعٍ من التوليف مرصود بين المناهج. ونحسبُ أنّ هذا ما رآه "لحمداني" شبَهًا قريبًا جدًّا من المعالجة الموضوعاتية. وقد دعاهُ من قبل "ستانلي هايمن" بـ: النقد المثالي[**] Critique ideal.

وهنا علينا تسطير هذه النتيجة: لقد منح "حميد لحمداني" لنفسه حرّية الناقد الموضوعاتي كما قضى برسم معلميّتها. فنراهُ تارة يعرضُ صرامة منهجيّة منذ البداية، وقد تبنّاها كما هي تقريبًا (منذ الاستهلال في القسم الأوّل من كتابه: من ص: 07 إلى ص: 27). ثمّ هاهو بعد سبره لمراكز أصولٍ في النقد الموضوعاتي الغربي، فإلى تفرّعاتٍ عنها في

(*) لقد ذكر المؤلف عددا من النقاد الموضوعاتيين، ورتّبهم على هذا النحو: جورج بولي، جان بيير ريشار جان ستاروبنسكي. وقد أضاف إليهم: غاستون باشلار، ستانلي هايمن. ينظر: حميد لحمداني: سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر، ص: 29 وص ص: 35- 36.

[1] المرجع نفسه، ص: 29.

(**) أشار "ستانلي هايمن" إلى أن الأساس في التكامل النقدي المثالي يعود إلى فكرة أدبيّة أو فلسفية ما. ورأى "هايمن" أنّ أحد الأساسات قد يكون "مبدأ العُضوانيّة" ذاته؛ أيْ: أنّ الذات الإنسانيّة وحدة عضويّة، و يزيد توضيحا: ".. وتحت جناح هذه الفكرة يمكن أن تنضوي جميعُ هذه الأساليب النقديّة وتتوحّد لأنّها جميعًا تعالجُ جوانب متّصلة من السّلوك الإنساني، أيْ تعالج: الإنسان شاعرًا والإنسان قارئًا والإنسان في أسرته والإنسان في المجتمع والإنسان وهو ينقل مشاعره لإنسان آخر وهكذا". ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، جامعة الخرطوم والجامعة الأميركيّة، بيروت، ج 2، د. ط، د. ت، ص ص: 249- 250.

البيئة العربيّة، يُدين ويتواصل ديْدنُه مع تلك الرّصانة المنهجيّة عينها كما اِختطّها أوّل الأمر وحين الإجراء التّطبيقي بشقّيه في الرواية مع "غالي شكري"،(*) وكذا في الشّعر مع "عبد الكريم حسن".(**)

ب- عمليّة التأويل:

قد يُسائل المرء نفسه أحيانًا: لمَ نُؤوّل وقد سبق إلى التأويل غيرُنا؟ فلا نكاد نركنُ حينها إلى إجابة يقينيّة أو نهائية؛ لأنّ في ذلك عينُ المخالفة لقوانين اللعبة ذاتها. وعلى هذا قال "بول ريكور" نصًّا يقضي بعدم موت النص في رحاب تلك السلسلة المنفتحة على تأويلات قرائه، تلك القراءات(***) التي لا تزيد النّص إلا أعمارًا على أعمار؛ «.. **ومن طبيعة معنى النّص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القرّاء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانيّة انفتاح النّص على قراءات متعدّدة هو النّظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص**».[1]

وتأسّيا بهذا المبدأ؛ رأينا أن نعود بحديثنا هنا وبقراءة ارتجاعيّة إلى حدود الاستفهام الثاني؛ إذ أبقينا هناك هذا التساؤل عالقًا:

- لمَ ظلّ "حميد لحمداني" متقوقعًا على النّظرية ومتغافلا عن التطبيق؟ ونرى من وجهتنا: أنّ الأمر في تلك المسألة كان منه توفيقًا نقديًّا بين أحد مطلبين:

- إمّا أن المؤلّف رأى بأنْ يظلّ وفيًّا لروح التنظير؛ لكون مثل هذه المقاربات (كالموضوعاتية) جديدة الحضور في الساحة النقدية العربيّة، ولما تتأصّل حينها بعدُ.

(*) أشار المؤلف إلى عمل "غالي شكري" الذي يندرج حسبه ضمن المحاولات والنماذج الأولى للنقد الموضوعاتي للرواية على الصعيد العربي وقد كان بعنوان: المنتمي- دراسة في أدب نجيب محفوظ، صادر عن: مكتبة الزّناري ط 1 ،1964م. وقد كان نصيب حضورها عند المؤلف بما يقارب: 28 صفحة كاملة. ينظر حميد لحمداني: سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر، ص ص: 79- 107.

(**) كما أشار المؤلّف أيضًا حينما طفق في "جانب دراسات عن الشعر" إلى النموذج الذي رآه أولى بالعناية؛ وهي أطروحة دكتوراه دولة بعنوان: "الموضوعيّة البنيويّة- دراسة في شعر السّياب" لـ "عبد الكريم حسن"، صادرة عن: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1983. وقد كانت نسبة حضورها عند المؤلف محدودة موازاة مع جانب السرد؛ فلم تتجاوز هذه الدراسة: 17 صفحة. يُنظر: حميد لحمداني: سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر، ص ص: 109- 126.

(***) لقد أشار "ريكور" إلى أن عملية فهم النّص بما هو رسالة موجهة من متكلّم إلى مخاطب (أي أن كلامه هذا مُنضوٍ تحت مبحث كبير خاص بمسار النص من لسانيات النص نحو لسانيات الخطاب) تقع في نظره تلك العملية في نوعين من المغالطات: المغالطة القصدية المنسوبة إلى و. ك. ومزات؛ وفحواها: أنّ أيّ تأويل للنّص يتشبّثُ حتمًا بقصد المؤلّف معيارًا لذلك. أما مغالطة أفنَمة النّص؛ فهي المنسوبة إلى "ريكور"؛ ومغزاها: أنّ النّص يتجسّدُ كيانا مستقلا لا مؤلّف له. ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006 م، ص: 62.

[1] المرجع نفسه، ص: 64.

▪ وإمّا أنّ صرامة المنهج الذي تبنّاه في كتابه "سحر الموضوع" كان مدفوعا به بما لا يدع مهربًا لأنْ يشرح ويعيد الشّرح لمقولاته وجهازه الإجرائي، قبل الرّكون إلى اِختبارها فيما بعدُ على بساط التجريب.

كما أنّا لا يمكن أن نتناسى إجابة "الاستفهام الثالث"، ذلك الذي تقدّمَ بتساؤلين لهما ما لهما من الجرأة والخطورة معًا؛ وهما؛ كما نعاود الصيّاغة هنا:

- هل كانت مُعالجة الكاتب مستوفية لأبعاد "سحر الموضوع"؟
- وهل تُعدُّ معالجة نقديّة قمينة بإقناع قارئها النّهِم؟

لا نطمحُ هنا إلى القبض على كلّيانية اليقين؛ بل إنّنا نشكّك، ولا نكاد نستيقن في إجابة لا تتوقّف عند نقطة استفهامٍ جديدة. ومع ذلك، فسندلي برأينا أيًّا كانت مصداقيّته ونجاعته. فبشأن التّساؤل الأوّل: نرى في محاولة "لحمداني" النّقدية بُعدين متمايزيْن، إلا أنّهما في العمق متكاملان:

❖ **بُعد منهجي/ أداتي**: وقد طوّقتهُ الصّرامة والرّصانة وأحكمتا إسارهما عليه: تنظيرًا قبلُ، وتطبيقًا بعدُ.

❖ **بُعد معرفي/ اِبستيمولوجي**: قلّل إلى حدّ ما من تلك القيود المنهجية، وحاول الفكاك منها بانفتاح هذه المعالجة الموضوعاتية على منابع وروافد يكتسبُ منها الحسُّ الموضوعاتي مناعتهُ: كعلم الاجتماع، وعلم النفس، ومؤثّرات حضاريّة أخرى..، وقد قال "حميد لحمداني" توضيحًا في ذلك بيد أنّ منصوصهُ ظلّ معقودًا إلى التعميم، ولا تخصيص فيه؛ وهو معنى "ماثيُو آرنولد Arnold Matthew" بقوله: «**إنّ المرء إذا تحدّث في النقد الأدبي فعليه أنْ يحسبَ حسابًا للموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقدُ في ظلّه**».[1]

أمّا ذلكم الاستفهام الثاني فإنّنا نُعلّقُ الإجابة عنهُ.بل إنّنا نستودعُه-آملين- بعقل ذلك القارئ النّهم؛ علّه يجبرُنا بمحاولةٍ شافيّة نابضة باليقين فتحوز قَبُول الاستفهام ذاته قبل أيِّ شيء آخر.

حصيلة ختامية:- هناك ثلاث نقاط أساسية لابد من تسجيلها ههنا:

- الأولى: تتعلق بأصالة النقد الموضوعاتي في البيئة الغربية (غاستون باشلار، جان ستاروبنسكي، جان بيير ريشار، ...) لهذا كان حضوره على ساحة النقد العربي تبعا وامتدادًا لتلك الأصول الغربية كما عند: سعيد علوش، عبد الفتاح كيليطو، حميد لحمداني، ... وآخرين. بيد أن عين الإنصاف ترى أن: إجرائية هذا التقريب الموضوعاتي ليست كفاء فيما بين المحلي والعالمي.

[1] حميد لحمداني: سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشّعر، ص: 34.

– **الثانية**: تتعلق بهذا الثراء والتوالد المصطلحاتي لمسمى واحد عرف بدوال اسمية متعددة؛ فمن: الموضوعاتي إلى الموضوعي، إلى المنهج الموضوعي، إلى الثيماتية أو الثيماتيكية..، فإن أوجد ذلك أزمة مصطلحاتية بتعدد في الدوال، فإنه حتما قد فتح وعلى نطاق رحب آفاقا للمدلول.

– **الثالثة**: وتتعلق بمحاولة رسم "جغرافيا جديدة" تجمع في روحها بين معطيات النص الإبداعي (نصوص الرواية)، وليونة التعامل المنهجي معها حين التحليل واستخلاص الحواصل الممكنة.

الفصل الثاني:

﴿الموت والمثقف في السرد التسعيني بالجزائر﴾

روايات واسيني الأعرج:

- "ضمير الغائب".
- "حارسة الظلال".
- "ذاكرة الماء".

توطئة:

لأن غاية سعينا ستروم رصد بعض الموضوعات البحثية التي تنطوي عليها النماذج الروائية- موضوع التحليل- ولأن طبيعة مقاربتنا الروائية منفتحة على تعدد القراءة وتأبى الانغلاق على نفسها؛ ولأننا ثالثا: نطمح إلى إحقاق صنو من الموافقة بين (المنهج والنص) متطلبات المقاربة وإمدادات النص فسنعمد- تاليا- إلى تتبع الموضوعاتي في مدونتنا السردية عبر محورين اثنين:

- **محور الإيديولوجي**: القرائن التاريخية.
- **محور الجمالي**: القرائن الرمزية.

ملاحظة: لا نرى- من داخل عباءة الروح العلمية التي تقضي بها الأبحاث الأكاديمية- أنه من اللائق الفصل بين هذين الجانبين إلا: لعليَّاتٍ تعليمية وتبسيطية، فيما دون ذلك يزول مبرر التفريق بينهما لأنهما معا يشكلان طريقة من طرق التعبير الإنساني الراقية.

I- النموذج الأوّل: رواية "ضمير الغائب":

1- موجز الرواية:

تقترب هاته الرواية من السير الذاتية، لولا أن الروائي حاد بها نحو حوار داخلي (مونولوج) دار بين الشخصية البطل التي تقمصها الراوي "الحسين بن المهدي" وشخصية "المهدي بن محمد" المتوهمة (تلك التي استعادها عن طريق الذاكرة).

بدأت أحداث الرواية بـ: «**بحسب الذين يقرؤون الطالع وعمق عيون الناس، أن الرعية انتبهت للخبر الذي كان مرميا في إحدى زوايا الجريدة المهملة: لظرف قاهر وخاص مرتبط بحالة مرضية، غادرنا الزميل الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد إلى باريس في إجازة قد تطول. نطمئن القراء الأعزاء الذين يراسلونا مستفسرين عن حالته الصحية، أنه في صحة جيدة والحمد لله. نؤكد لهم بأن زاويته "شيء من الأرشيف" والتي استبدلت بزاوية "تعال معي" ستعود إلى الظهور مباشرة بعد عودة الحسين سالما معافى من دائه الذي أصابه في الدماغ بشكل فجائي**».[1]

[1] واسيني الأعرج: "ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)" رواية، منشورات الجمل، بغداد، ط 1، 2007، ص: 07.

ثم تتالت أحداث النص الروائي بكل تشعباتها، فمن علاقة "الحسين" مع "مريم"، تلك التي دهستها سيارة مجهولة لا تحمل أي رقم تعريفي خاص بها. ثم كيف طُرِد أو تم تسريحه من مهنة الصحافة أو دور التحقيق؛ لا لشيء إلا لأنه شرع بالبحث عن تاريخ الشهيد المنسي "المهدي"، هذه الشخصية التاريخية المغمورة التي حاولت كل السلطات طمس معالم الحقيقة الخاصة بها.

ثم يحكي النص بإشارات مقتضبة تلك العلاقة المنعقدة بين البطل "الحسين" و"ساسافندا أو شهرزاد" كما يحلو لها أن تسمي نفسها، وإلى أي مأزق آلت بينهما: إذ انتهت بالخيانة أو الذوبان في جحيم الذل والهوان والاستسلام بين ذئاب بشرية تحمل كل صفات: الخداع والمكر والحيل الماكرة، وكذا حب الشهوة و التسلط.

ثم تأتي محاكمة الحسين الأخلاقية- كما وسمها الراوي- من خلال صلته "بساسافندا- شهرزاد". لكن نهاية المحاكمة لم تكن متوقعة؛ إذ تشخص "المهدي بن محمد" في شكل شبح أرهب كل الحاضرين بقاعة المحاكمة، وعلى رأسهم القضاة والمحامون، وبعدها قضت المحكمة بتأجيل الحكم في قضية "الحسين"، لكنها ارتأت أن تدفع به إلى "المستشفى التجميلي" حيث يتم إزالة الزوائد غير المرغوب فيها (مناطق حساسة مثل: الأنف، اللسان، الذكر،...)، ورد ذلك في نهاية الرواية بقوله: «**الذي بقي أن أقوله هو أن القاضي قبل رفعه للجلسة من جديد كان يرتجف. اتسخت ثيابه و فاحت منه رائحة البول والأوساخ بدل رائحة البصل الكريهة، بدأ يهذي وكأن به مسا من الجنون:**

– التهـ .. التهـ .. التهـ .. ـمة تسجَّل في الدوسي ديال "الحسين بن المهدي بن محمد". المس بأمن الدولة وتنظيم مجموعة من الأشرار ضد الوطن العزيز. تثبت بدون جدل السحر ما ياكلش معنا، إنما هو سحر لا أكثر، وتنضاف هذه التهمة إلى البقية، و سيصدر الحكم تباعا بعد استئصال الزوائد. وسنكون عادلين مع أنفسنا ومع ... أنفسنا...».[1]

2- الشخصية المثقفة وزمن الموت:

يستأنس استهلال حديثنا عن فكرة "الأيديولوجي" في الرواية بالباحث الروسي "ميخائيل باختين" الذي يرى أن: «**الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائما قول أيديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر إلى العالم تدَّعي قيمة اجتماعية. والكلمة قولا**

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص ص: 234- 235.

إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية، ولهذا السبب لا يتهدد الرواية أي خطر لأن تصبح لعبا بالكلمات لا موضوع له».[1] ولا يعني ذلك الاستئناس أن الرواية تتناسى أو أن راويها يغفل عن القيم الجمالية الأخرى التي تنبض بها روحها. بل إن تلك القيم تسري في جسدها جنبا إلى جنب مع القيم الأيديولوجية تماما كما حال الروح والجسد داخل كون خلاَّق واحد.

أ- البطل بين موتين: (موت في المهد وموت في اللحد):(*)

لعل هاته الصيغة المدونة أعلاه توهم القارئ بالذهاب بعيدا في التأويلات وغلواء التفسيرات، وكيما نزيل هذا اللثام نوضح بالقول أن موت المهد- ونحن نبتغي الحديث عن بطل رواية ضمير الغائب- هو: انكفاء البطل عن حاضره بفعل المونولوج الداخلي الذي شخصته قوة الاستدعاء من طريق الذاكرة؛ وهنا نؤكد تلك المماهاة التي ما فتئ الروائي يراودها فيما بين: شخصية "الحسين" الراهن، وشخصية "المهدي بن محمد"/ الماضي/ التاريخ [وحتى لا نجحف حق السرد في أيقونة هذا التماهي فيما بينهما؛ فإننا نرصد بعض آيات/ قرائن التأريخ التي وردت على لسان الراوي].

أما موت اللحد: فنعني به تلك المغامرة التي تعالى البطل/ "الحسين" عنها مرارا لكنه لم يجرؤ عن خوض غمارها مع "ساسافندا/ شهرزاد"، تلك العلاقة التي لم يكتب لها أن تحيى أكثر من صفحات قليلة من السرد، إذ تعكس تلك الإلماعات من اللقاءات الدائرة بينهما موتا أكيدا لتلك الصلة، وقد استبق أوانه وفاجأ البطل بذوبان "ساسافندا" في جحيم الضياع والمجهول وابتعادها عن "الحسين".

تلك العلامات اللغوية التي تتلاقى في غالبيتها منضوية تحت عباءة الاستدعاء التذكري، إذ نطالع في سير الأحداث منذ البدايات الأولى قول "الحسين": «**اسمي الحسين. اسم أبي المهدي بن محمد أحد شهداء هذه البلاد التي احترق من أجلها، لكنها نسيت عظامه مرمية في وحشية الأحراش والوديان. لم يسأل عنه حتى أقرب أصدقائه**».[2]

---

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية- دمشق، ط 1، 1988 م، ص: 110.

(*) تتحاقل مع هذه الصيغة(أي: **موت في المهد وموت في اللحد**) صيغة لغوية أخرى دونها الروائي مع نهايته من سرد أحداث الرواية؛ وهي:(ميّتٌ من المهد إلى اللّحد) إلا أنها تخالفها –كما نلاحظ – في الحرف وليس في الدلالة. ينظر: واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 238

[2] المصدر نفسه، ص: 11.

ثم يردف الروائي قائلا على لسانه: «**آه يا الحسين يا خويا. مريم كانت تفاح البلاد البعيدة ورائحة تربة القرى المعلقة في القلب، وحبات المطر الربيعي و نسمات الفجر. هل تعرف قدر الكارثة؟**».[1]

وههنا، بعد أن عرَّفنا الراوي بشخصية "الحسين" وبعده الشخصية التي تراوده في أكثر من مرة ومرة، يعود ليماهي بين حاله وحال "الحسين" وكأنه يعاضده في تراجيدياه، فيشاركه هول الكارثة واستشكال المصيبة بفقدان نبع الحياة و مطر الربيع: "مريم".

ثم إننا نرى مفعول التخيلات والإيهامات يتعالى ويتصاعد حتى لكأننا نلمحه يتحد باليومي ويتماهي والتقريري المباشر، يظهر ذلك حين يقر لنا في صيغة إخبارية: «**بعد عشر سنوات من التحقيقات في هذه الجريدة، عن شهداء المدينة وخارج حدود هذه المدينة. عن أناس لا تجمعني بهم غير الذكريات وكلمات كتب التاريخ، والمحبة وصورة أبي الذي فقدته في هذا الزحام المخيف، ولم أعد أتذكر من تفاصيل وجهه الخطوط المتبقية التي أشاهدها في إطاره الذي يصاحبني في حلي وترحالي**».[2]

ويستمر زمن الموت بخيامه على الحسين فيعاوده اللواذ بالماضي حيث ذكرى رحيمة، يضيف الراوي مفصحا: «**لم يبق المهدي إلا إطارا صغيرا يصاحبني في حلي وترحالي**».[3] وهنا يفرض الواقع المستعاد بسلسلة التذكرات منطقه ولا صدى يسمع إلا كلمته؛ تلك التي تصل بالحسين إلى حواف التيه والضياع «**لم أعد أفرق بين الأيام والساعات والأزمنة ووجوه الناس**».[4]

وإذ قد اتضح أن "الحسين" قد ارتدى لبوسا يوهم بشخصية هروبية تنازعها أهوال الواقع، ويؤرقها استغوال اليوميات الواقعية. ولا يخفف وطأته تلك إلا المونولوج المتسائل، إذ ينوب الراوي مناب "الحسين" مخاطبا نفسه: «**يا الحسين ولد المهدي بن محمد؟!! أين كانت كل هذه المصائب مختبئة؟؟ أين كنت مختبئا؟ هل بدأت أسترد عقلي، أم بدأت أفقده؟ هي ذي المعادلة يا الحسين خويا التي أشعر بعصيانها عليّ**».[5]

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 13.

[2] المصدر نفسه، ص: 18.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص: 22.

[5] المصدر نفسه، ص: 38.

"ضمير الغائب": وإن غلب عليها ذاك العود المتواتر للماضي تباعا لرأب صدعات الحاضر الجريح، يبقى لها امتلاك أو بالأحرى صنع زمنيتها الداخلية المحايثة ببنيتها الخاصة: فالمقصود بزمنية القصة ليس مرجعها الخارجي فحسب؛ وإنما زمنها الباطني المحايث، المتصل الخاص بها.[1]

وإذ نسير هنيهة في مواساة البطل في زمنٍ أرّقه ولا يكاد يرحمه حتى لكأننا نحايث دلالة الحياة التي تتناسل بلا انفصام من معنى الشهادة؛ وذلك هو قول الراوي على لسان "يمّا عيشة" محاولة إثبات تأكيدها في حق استشهاد "المهدي بن محمد":

«**ثم تصرخ أمام موظف البلدية قبل أن تلين من حديثها:**

– يا سيدي، أقسم لكم بدم الشهداء أنه مات شريفا.

– لكن يا الحاجة ما عندكش الكواغط– ملفه فارغ.

– أقسم برأس أولادك، أنه خرج ولم يعد. كان قلبه ممتلئا بهذه الأرض يا سيدي.

– ... »[2]

ولا يصل– ذلك الخصام– حتى لا نزعم أنه حوار، إلى أي شيء يفضي بـ: "يمّا عيشة" إلى استرداد حق "المهدي" بين تلك الجماعات الذئابية/ البشرية إلا بالقدر الذي يتحمله اصطلاح "الشهادة"، من كونها لا تعني شيئا إلا من استمراريتها مع الحياة؛ «**فالشهادة أيا كان نوعها تقف بالموت، والله حي باق لذا فهو على كل شيء شهيد، وبالموت لا تحصل الشهادة بل تنقطع**»[3]

هي إذن صور من فرار الجميع من أبناء هذا الزمن من جراء تراجيدياه التي تتكور يوما بعد يوم؛ فيفرون منه إلى: أمسه حيث بالذاكرة تنتعش الحياة، أو غده، حيث بالأحلام تستمر الحياة أبدا.

والحصيلة من كل ذلك أن حوار الآني قد أضحى بلا طعم، وبلا طائل أو نتيجة؛ و«**الأيام تمر بسرعة مخيفة، وتكاد تكون في عقم واحد**».[4]

---

[1] ينظر:الشريف حبيلة: الرواية و العنف– دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد– الأردن، د. ط، 2010 م، ص: 120.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 60.

[3] محمد شحرور: تجفيف منابع الإرهاب، مؤسسة الدراسات الفكرية المعاصرة، لبنان– بيروت، ط 1، 2008 م، ص: 65.

[4] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 13.

هذا؛ وتتواصل سلطة الإيديولوجي مع شخصية "الحسين"؛ إذ يستلهم الراوي من خلالها إخبارية يجتزئها عن حياة "المهدي بن محمد" في موضعين:

01– «**سقوط إرهابي جديد. السنة .../ .../ 1959.– استطاعت الشرطة الفرنسية ليلة أمس أن تضع حدا للإرهابي الأحمر المدعو "المهدي بن محمد" أو "السي عبد الكريم"– هو وجماعته– لا أحد وجد جثته لكن يحتمل أن يكون إرهابيون من أصدقائه قد أخذوها. وفاته مؤكدة باعتراف جرائدهم السرية**».[1]

02– «**الدم الضائع. السنة .../ .../ 1959.– الثورة بدأت تأكل بعضها. سقط ظهر البارحة "المهدي بن محمد" في ظروف غامضة. وهو ثالث شخصية مسؤولة تسقط في ظرف أقل من شهر واحد. يحتمل أن يكون قتله نتيجة خلافات داخلية**».[2]

إن هاته الحركة التي يقوم بها الراوي ههنا من خلال تلك الاسترجاعات والاجتزاءات الخاصة بحضور "الإيديولوجي" في الخطاب لهي حركة واعية منه ترسم مسار المتخيل السردي كما رآه "إدغار ويبرEdgard Weber" من كونه متخيلا يخضع إلى مستويات عدة:

– فمن مستوى الدال؛ إذ «**يتقاطع المتخيل مع كل ما يجعل من موضوع، أو حكاية أو حتى شيء ما أمرا مدهشا، وهو في هذا المستوى يبدو كحالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من خلال حالة الاستغراب أو الذهول التي تنتج عن نقل العادي نحو النادر، أو غير المألوف وغير المتوقع**».[3]

– فإلى مستوى المدلول؛ ذاك الذي «**لا يرتبط بأية بنية محددة؛ لأنه ينزلق نحو ما يسمى عادة المعنى**».[4]

ولكي يتضح تيار الوعي أكثر، رغم أنه يرزح تحت إسار "الإيديولوجي" كما سبقت الإشارة، فإننا نعيد التأكيد على أن الراوي يركز على النبرة الداخلية الحاملة لوعي متوجه إلى أعماق الذات أو ما أسماه "إدغار ويبر" بـ: **طريقة التوجه في مدلول المتخيل**.[5]

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 64.

[2] المصدر نفسه، ص: 65.

[3] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية– من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة– تيزي وزو– الجزائر، ط 2، 2011 م، ص: 18.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتفصيل تلك الطريقة تثبت– مع إدغار– أن تحليل " المتخيّل " يخضع إلى مسلكين اثنين على مستوى مدلوله:

- **التوجُّه:** ويتعلّق بمسار الفاعل (أو الشخصية السردية) في تعبيره لأحوال التكوين البطيء للوعي باتجاه أعماق الذات.
- **التعريف:** ويتعلّق بحركة عكسية لمسار الفاعل؛ أي أنها تتصاعد من المعنى الباطني فتعبُر الذاتَ صوب العالم قصدًا إلى فهمه وتفسيره.

إن هذه الحركة الارتدادية والمزدوجة التي يقوم لها ومن أجلها وبها الوعي المتخيل في تشخيص الواقع، أو توقيع المشخص معا، لحقيقة بالرعاية والاهتمام؛ ولأجل ذلك كان للتخيل وظيفتان: «**استعادة صور المحسوسات، واستخدام المحسوسات في التفكير..**».[1]

وإنه لحري بنا تصوير حقائق كانت من يوميات البطل "الحسين بن المهدي"، وقد وردت منا إشارات إلى ذلك لكن كثرتها في المتن الروائي هناك شفيع بحضورها كمحور لحديثنا هنا؛ وهو قوله: «**لم يكن اليوم سيئا في الحقيقة. أو على الأقل لم يبدأ كذلك. فقد قمت باكرا على غير عادتي المألوفة، بالرغم من ثقل عيني والتعب الذي كان يكبل كل حركاتي ويبدؤني من مفاصل العظام. ومع ذلك كله، كان شيء ما، في داخل قلبي يحرقني، صعب على تفسيره، شيء يشبه الورم الخبيث**».[2]

ثم لكأني بذات البطل تتكبد اضطرابا وتناقضات تهلهل خطابه فيبدو متناقضا حد التناحر؛ إذ يردف بعدها قائلا: «**كل الأمور الحياتية كانت تمشي بشكل طبيعي. الحياة، المؤسسات، الطقس، التلفزيون الذي فتح باكرا، الإذاعة، ...**»[3]

ثم تتواصل تراجيديا البطل اليومية التي تكاد تودي بحياته، فيغدو ذا نفسية يائسة قنوطة من الحياة؛ «**لا شيء ينجح وسط هذه الطاحونة، المرء يشعر يوميا بأشياء تنهار في داخله، و الطاحونة لا ترحم أبدا، تطحن دوما، والحوامض تزداد في الأمعاء والمعدة وتكثر القروح**».[4]

---

[1] المرجع السابق، ص: 19.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 141.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 143.

باءت بالفشل كل محاولات الآخرين في تغيير مجرى حياة البطل الذي يصور هنا تلك المحاولات التي التقت في غايتها مختلف الفئات من أصدقاء "الحسين"؛ يقول: «**هناك خلل ما يجب تطويقه. هناك شيء ما يمشي بشكل معكوس، أمي عيشة لمنورة تنصحني بأن لا أكتب عن القضايا التي يعاقب عليها القانون. رئيس المخفر ينصحني بالعودة إلى الصواب. ساسافندا– شهرزاد تنظر إلي بعيون اتهامية. الميموني يبتسم في وجهي وهو يدعوني لشرب قهوة، ويقسم برأس أبيه الذي أكلته أمه أن الطريق الذي أمشي فيه مسدود، فقد جربه قبل هذا الزمن**».[1]

ب– البطل في المحطة الكبرى (المستشفى التجميلي):

تلك كانت النهاية التي آلت بالبطل "الحسين" إلى الاغتراب بين ما يحيط به، أو إلى التغريب المتعمد من قبل كل الفواعل السابقة التي شكلت أرقاما حساسة شكلت معادلة الموت. فكانت الغاية مقصودة بتسليط الموت وزيف الحياة، أو تزييفها على الأصح في وجهه.

على كل حال، فإن كل ملامح التراجيديا التي واجهها بطل الرواية مع صديقته التي كانت متعددة الهوية فهي مزيج بين "ساسافندا– شهرزاد"؛ وبالنتيجة هي خليط من: ذكرى جميلة حاضرة، وماض ذائب في جحيم الشهريارية؛ حيث لا سلطة إلا للأقوى. وحيث نواميس هذا المستشفى التجميلي تفرض دون مساومة أو دون أية مناورات فردية، فإن بطلنا "الحسين" كان يوشك على الاختناق أو الموت المحتوم.

يتبدى "الحسين" مغتربا، وبالأصح مغيبا في بهو المستشفى التجميلي لأنه مع "ساسافندا– شهرزاد" برفقة مرافقهما (الدليل داخل المستشفى) غريبان لا يعيان كثيرا مما يدور حواليهما، لأن رهاب التحضر التكنولوجي حال دون تقدم العقليات الخشنة؛ وهذا حال البطل: «**إنه عصر الكومبيوتر يا الحسين، العالم لا ينتظرك حتى تفتح عينيك المغمضتين يا بن المهدي بن محمد. شد حزامك وامش قبل أن تقام على روحك صلاة الغائب**».[2]

وتشتد حيرة البطل، حينما راودته نفسه بالتساؤل عن موضوع المحرقة؛ إذ بادره الدليل بعينيه وحركة يديه: «**إن الأمخاخ الاصطناعية بالآلة كثيرا ما تلعب الدور الأكبر في تجديد الطبيعة التجميلية. ونادرا مثلما رأيت، ما**

[1] المصدر نفسه، ص ص: 154– 155.

[2] المصدر نفسه، ص: 166.

تلتهم الجسم بكامله وتعجنه ثم تقذف به مع قطع الأنوف نحو الشاحنة الرابضة عند أحد أبواب المستشفى».[1]

لا قيمة لشيء ما إذا أعلن عن دوره أولا، كما أن لهذا المستشفى كله قيمه العظيمة بما هو متجاوز لكل الدوال الاسمية التي يمكن أن تطلق عليه. ذلك كان حتما محتوما ألفاه "الحسين" منذ الوهلة الأولى عند دخوله بهو هذا الفضاء الاستشفائي: «**مرة أخرى أثارتني الحيطان التي زوقت شعارات وإعلانات الشركات متعددة الجنسيات. الشركات البترولية وأسماء أكبر المقاولين العالميين، أسماء البنوك، شدتني إليها بعنف أكبر...، عصور الأسلحة الذرية، أكبر مساجد العالم. أجمل الكنائس والأديرة... لم أفهم سر هذه الخالوطا. التفاصيل الدقيقة كانت تتجاوز مخي المتعب. واصلت التدحرج أكثر وحاولت إقناع نفسي على الأقل بأن ما في الداخل ليس من اختصاصي».**[2]

أُنظر إلى هذه الصيغة الإخبارية التي تنضح بأكثر من دلالة للحيرة: «**الأغرب في الحكاية هو أني لا أعلم هل ارتفع الطابق بكامله أم نزل الطابق الفوقي، أم ارتفعنا نحن؟**»[3]

و في مكان آخر نقف حيارى لحالة الهستيريا المزمنة التي لما ينقطع عنها البطل؛ بل إنه لم يستطع الفكاك من حبالها، وذلك حين يفصح بعد حضوره لعملية حيوية تتعلق هذه المرة لا بتغيير: الأنف، أو الأذن، أو العين، بل إنها عملية تغيير المخ. يسترسل معترفا: «**و قبل أن يغلق الرأس بشكل نهائي، توضع بداخله قطعة جبس تشبه المخ، مجهزة بكل وسائل الاتصال الدقيقة... يقولون أن من يخضع للعملية ينسى ذاكرته وأصدقاءه وأهله. ساسافندا أكدت لي ذلك. فقد شاهدت كل شيء بالعين المجردة بينما كنت في تلك الثانية أمارس غيابا إجباريا».**[4]

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص ص: 166- 167.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 162- 163.

[3] المصدر نفسه، ص: 167.

[4] المصدر نفسه، ص: 172.

و في ذينك المقتبسين الأخيرين يبدو جليا أن مكمن الخطر على "معنى الإنسان" بات من الإنسان عينه[1] وهذا مرمى عميق، ومغزى دقيق تضمره لغة الخطاب وإن لم تصرح به. وتسفر اللغة عند التحليل عن شخصية مثقفة (شخصية بطلة) تكابد جراحها البليغة رغم كل آلامها لم تفقد أبدا شعاع أملها ونجاتها.

وهنا تصبح اللغة أشبه حالا بالمتهم الذي يدلي بكل ما في جوفه أمام السلطات المختصة، فتقترب من الواقعية/ اليوميات، لأنها أصبحت تنطق بطبيعة الحدث نفسه: «**فلغة الفرح تختلف عن لغة الحزن، تختلف عن لغة العاطفة والحب، وبالتالي اللغة التي تتحدث عن الإرهاب والعنف والقتل لا بد أن تقع ضمن ما يسمى بـ "عنف اللغة"**».[2]

ج- البطل في المحطة الصغرى (قاعة المحاكمة):

«**كنت عاريا وثيابي في يدي حين دفعوا بي إلى قاعة المحكمة المليئة بالوجوه التي يكتنفها الغموض. في هذه المحكمة الموقرة التي تخوف باتساعها، يفقد المرء ذاكرته، أو ما تبقى من هذه الذاكرة**».[3]

وبالمقابل: «**صرخ القاضي. فاحت من فمه رائحة البصل القوية، التفكير، التهريج، التنوير، التقليل، التكسير، التفجير، التحجير، التثوير، التهليل، التأويل، ... كلها أمور ممنوعة. جلوس**».[4]

عند استقراء هذين المقتبسين ومحاورتهما منطقيا نجد أنهما ينتهكان أكبر حق ممكن للآخر، الآخر المختلف؛ فإذا كان «**الأصل في الكلام هو الحوار؛ فالأصل في الحوار هو الاختلاف**».[5]

وهي حال "البطل" الذي ألفيناه يناور بآخر ورقة للإبقاء على خطوته الأنطولوجية أو الحيلولة دون ذلك. لهذا تجده يقدم حياته لأجل تخليد روح الشهيد "المهدي بن محمد" أمام كل الحضور بتلك المحكمة التي تدعي الديمقراطية في كل شيء.

---

[1] ينظر: فتحي المسكين: إبليس و نزاع الاعتراف- أو في هوية المقاومين، مجلة "يتفكرون"، الرباط- المغرب، العدد الرابع، صيف 2014، ص: 56.

[2] سعاد عبد الله الغنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة- دراسة في البنية الموضوعاتية والتقنيات السردية، رسالة ماجستير بإشراف: مرسل فالح العجمي، الكويت، أفريل 2008، ص: 107.

[3] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 208.

[4] المصدر نفسه، ص: 209.

[5] طه عبد الرحمان: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 2، 2006 م، ص: 27.

وقد يحسن بنا القول أن "حادثة الخصي" التي آلت ببطل الرواية في الأخير أو كحل عقابي ارتأته المحكمة ما هو إلا انتهاك لحرمة ذاك الحوار- آنيا و مستقبلا. وما يثبت هذا هو الدور المنوط بالمستشفى التجميلي الذي أمسى أشبه ما يكون بدور كرنفالية تطبق ألوانا من العقاب على طبقات من الإنتلجنسيا المفككة أو المنهوكة.

فننقل مثلا قوله كاستشراف (مونولوج أولي) لما سيقع له فيما بعد: «**كانت الصدمة قوية، صرخت بأعلى صوتي، لكن صوتي كان مكتوما وكأنهم وضعوا داخل حلقي قطعة قماش أو قطنا مبللا بالماء والملح. فتحوا رجلي عن آخرهما. صرخت بأعلى صوتي. تساقط الصراخ بداخلي أوراقا خريفية ميتة. وجدتني وحيدا. أين أنت يا الله؟ إنها اللحظة الحاسمة لكي تظهر وتقلب كل شيء على رؤوسهم و ظهورهم. زادت وحدتي أكثر. أخرجوا شفرة جيلات، بيضاء ناصعة وحادة، من غمدها المزدوج ثم أخذ أحدهم خصيتي بقبضته القوية وبدأ يلوي ويشد، يلوي ويشد، ويحاول دفعها بقوة حتى صار الجلد أرهف من هذا الشعور الذي أحمله لأناشيدي الميتة**».[1]

وتعليقنا على هذا المشهد المأساوي؛ سيرتد بنا إلى أس الصراعات الإنسانية الخالدة وهي تسعى إلى تأسيس لمعنى "الحضارة"، والقول ما جاء على لسان "مراد وهبة": «... **إن معنى تطور الحضارة ينبغي أن يطرح الصراع بين الإيروس والموت على نحو ما هو حاصل في النوع الإنساني. والحياة برمتها هي هذا الصراع، ولهذا فإن تطور الحضارة هو الصراع من أجل بقاء النوع الإنساني**».[2]

والبطل "الحسين" ما يزال في جو الصراع المستميت هذه المرة- داخل بهو المحكمة- قبل أن تفضي به الأقدار إلى دواليب المستشفى التجميلي ليخضع إلى عمليات قيصرية لا خيار له بإزائها. إن شخصية البطل ما كان لها أن تحاور كل الحضور داخل المحكمة التي تزعم صفة الوقار إلا من خلال استدعاء شخصية المهدي بن محمد، وهي محاولة من البطل الفرار من زمنه الراهن إلى زمن الذاكرة؛ لا يقصد الفرار وحسب، بل الفرار لأجل العودة بشخص الولي الصالح الذي يبتغي الإصلاح والتصليح؛ فما كانت ذكرى الشهداء وهما، ولا لتكون كذلك؛ ولهذا كانت «**الكتابة**

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص ص: 42- 43.

[2] مراد وهبة: العنف والمقدس، دار الثقافة، القاهرة- مصر، ط 1، 1996 م، ص: 81.

عن الرجال صعبة لكنها ضرورية».[1] في حوار أدلى به أحد زملاء "الحسين" إليه؛ ثم اختفى كشعلة من وعي متقدة كما قال.

وقد تبدو ثيمة "الموت" أو أحد معانيها تنضح بها كل جنبات المتن الروائي؛ إلا أننا نخلص إلى هذا الإقرار الذي لا يحمل إلا ألوانا وصورا مستعادة ومكرورة للموت و تشعب أزيائه. يعترف البطل للشخص الغريب الذي يسكنه: «**البركان الذي بداخلي كان قد بدأ يغلي.. صعب جدا على مخ انطفأ في الخمسينات أن يدرك تفاصيل ما يقع في الثمانينات. ثلاثون سنة– عمر بكامله يا المهدي. أعذرني فلست أنا المسؤول عن تغييبك. أنا مثلك تماما. إنهم يعملون ليلا نهارا على تغييبي».**[2]

فإذا تصورنا أن: أمخاخ الأمس جد وئيدة أو منطفئة؛ فكيف بأشخاص مستأصلة الأمخاخ تماما؟ وهي في بحث حثيث عنها؟! لعل هذا يكون مبررا لجنون البطل و اغترابه عن محيطه؛ حيث يقول: «**الأغرب في الحكاية هو أني لا أعلم هل ارتفع الطابق بكامله أم نزل الطابق الفوقي، أم ارتفعنا نحن؟».**[3]

د– شخصية: "مريم"– "ساسافندا/ شهرزاد":

قد يسائلنا القارئ: كيف حدث هذا الجمع بين شخصيتين فرق بينهما الروائي؟!

فيكون الرد: أن حضورهما حضور واحد، أي أن إحداهما تكاد تتماهى والأخرى؛ لولا أن: "ساسافندا/ شهرزاد" عزلتها أقدار جهنمية في مشوارها الأخير. وهنا علينا أن نشخص "فكرة الموت" لتلك العواطف الرحيمة/ القاسية التي ألمت بالشخصية البطل "الحسين" من خلال هذا الحضور للآخر أو غيابه على السواء.

فانظر إلى قوله في "مريم"/ ذكرى الزمن الرحيم: «**يحدث معي وأنا أحكي، أن أذكر مريم، تحملوني قليلا، فقد كانت غرسي الكبير وحليب البلدة وعنفوان الطفولة قبل أن تدفنها سيارة عند قدمي بقسوة. لا أتذكر شكل السيارة لكن الذي أعلمه جيدا هو أن السيارة كانت سوداء ولم تكن تحمل رقما أبدا».**[4]

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 62.

[2] المصدر نفسه، ص: 167.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص: 13.

ونجد البطل في مقطع آخر يصور حجم جحيم الشرخ الذي أصابه بعد فراقه "مريم": «**آه يا الحسين يا خويا. مريم كانت تفاح البلاد البعيدة، ورائحة تربة القرى المعلقة في القلب، وحبات المطر الربيعي، ونسمات الفجر. هل تعرف قدر الكارثة؟**»[1]

ويقول أيضا: «**بدأت الأمطار تتساقط بقوة. يعجبني وقعها في قلبي لدرجة الخوف. يذكرني هذا الجو بمريم التي أكلتها الأزمنة التي مضت**».[2]

وقال عن "مريم" أيضا: «**يوم سرقتها مني عجلات سيارة سوداء، كانت الشوارع في حداد. تحولت إلى توابيت تضم بين أخشابها آلاف الخلق. عدت إلى البيت وحيدا، منكسر القلب. كل ما كان يحيط بي فقد بسرعة معناه**».[3]

«**أنا دائما أقول لك، عندما تعدني بالمجيء، تعالي يا طفلتي أو اعتذري. لا تتخلفي دقيقة واحدة، فانتظارك في هذه المدينة ألم، وحبك ألم، والفرح معك ألم**».[4]

و«**لا تقوم علاقة صحية في هذه البلاد إلا إذا كنا أصحاء من الداخل. وكلنا مرضى**».[5]

ثم تحصل المماهاة العجيبة بين "مريم" و"ساسافندا" بعين البؤس والسوداوية للراوي، فيقول: «**وغدا ستطير ساسافندا كما طارت مريم مع النوارس البيضاء التي هجرت المدينة. فقدت كل شيء: الخصيتين، العمل والبلدة البعيدة التي تحملت حماقات طفولتي وحماقاتي الصغيرة**».[6]

ثم ينحاز "الحسين" عائدا من جديد إلى عتبات الماضي يعيد تقليبها ويكرر عملية النبش فيها «**آه يا مريم محكوم علينا بالموت والتنفيذ فقط مؤجل إلى ما بعد الكسوف**».[7]

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 13.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 29- 30.

[3] المصدر نفسه، ص: 30.

[4] المصدر نفسه، ص: 35.

[5] المصدر نفسه، ص: 36.

[6] المصدر نفسه، ص: 45.

[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«لست أدري ما الذي ذكرني بها، ولكني تذكرت مريم التي سرقتها المدينة مني. فأنا لا أستطيع أن التصق بعينيها المحروقتين وبشكل كامل إلا في حالة سكر، واليوم أتذكرها وأنا مصطول، مشلول العقل ومنكسر الذاكرة. شيء من الرهبة دخل بين مسامات جلدي».[1]

تقول "عيشة لمنورة" وهي أم "الحسين": **«الله يلعن المدينة التي سرقت ابتسامتها، والسيارة السوداء التي لا تحمل رقما والتي جرتها إلى برودة القبر».**[2]

«إنما مريم التي تأتي: تأكل القلب، تعذبني، تعذب نفسها. تضحك، تبكي، تسافر على وجهها الفصول الأربعة في لحظة واحدة، قبل أن تتركني أشلاء ممزقة في هذا المكان».[3]

إن جماع هاته الاقتباسات الآنف ذكرها يمثل بالنسبة إلى البطل: حياة ضد موت، خلاصا من شرك وقيود ما انفكت تراوح حزينة وتقبرها في سجون ما بعدها مذلة وهوان.

لهذا نراه في كل مرة يستعيد ذلك الحب الذي حرمه في ريعانه. إن تلك الصورة المستعادة في كل مرة عن طريق الوعي الممزق خبيئة في مكامن اللاوعي **«كما يوجهها الوعي نحو معيشاته (التحليل النفسي والتحليل الظاهراتي معا)؛ باختصار ليست الصورة نسخة للعالم الخارجي بل منتوج تفاعل الذات مع هذا العالم».**[4]

ولهذا أيضا يتهاوى البطل بين حين وحين في مأساوية لا ترسم لها حدود إلا بالهروب من حاضر الزمن العنيف إلى الزمن النفسي المشبع بكل الإبر الصحية والمقوية لنفسية مريضة مرتين: مريضة من الواقع، ومريضة من هروب الذاكرة والماضي وصعوبة الاسترجاع أوالانفصامية.

- **"ساسافندا":**

وقد يتغاضى أو بالأصح يحاول التنصل من ثقل الماضي؛ كي يتجاوز ولا يقف عند حدود حاضره الذي لا يقل ثقلا أيضا؛ فيستشرف عوالم الممكن في المستقبل ليقص بعض وقفاته عند مشاهد حية أو اعتبرها كذلك على أقل تقدير. من بينها تلك النبرات التي يصدح بها الخطاب بين حين وآخر مع "الحب المستحيل" ساسفندا- شهرزاد.

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص ص: 96- 97.

[2] المصدر نفسه، ص: 115.

[3] المصدر نفسه، ص: 124.

[4] العربي الذهبي: شعريات المتخيل- اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع المدارس- الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص: 205.

فها هو يقول مثلا بعد حادثة الخصي التي لحقته كوباء قاتل: «**آه يا يمَّا الحنَّانَة، ماذا أقول لساسافندا؟ ماذا أقول لمعشوقتي المقحمة التي تآكلت كحيطان المدينة الرثة**».[1]

وقال فيها أيضا؛ إذ يذكرها هذه المرة كسند كان ثم هوى وانهدَّ؛ وكمعين غاب واندثر مع أهوال أخرى جليلة الوقع على نفسه: «**الجدران التي كنت أتكئ عليها انسحبت كلها دفعة واحدة. ساسافندا تشتمني مثل أي معاكس في الطرقات. البطاقة الصحفية سحبت مني وأصبحت لا شيء. الوظيفة راحت من زمان. لم يبق إلا هذا الأنف الطويل الذي لم يعد يصلح لأي شيء، وهذا اللسان الذي سيقطع ذات فجر، وهذه الرقبة التي أصبحت جاهزة للقطف، ومؤجلة ليوم سيأتي بكل تأكيد إذا بقيت الحال على ما هي عليه**».[2]

وله عنها قول آخر: «**معارف ساسافندا كثيرون في المدينة البعيدة، كثيرون لكني لا أعرفهم. لم تعد تقدم لي أي شخص من وسطها المهني. آخر مرة وجدت أحدهم عندها، قالت إنه يعمل في العاصمة وله علاقات كبيرة في البلدية و ينوي مساعدتها في تغيير اسمها من ساسافندا إلى شهرزاد.**»[3]

وقال عن "ساسافندا" وقد زارته في غرفته: «**تهالكت ساسافندا على الكرسي بعياء، رفعت رأسها. بان لها الإطار على الحائط أكبر من حجمه. بدا الانزعاج كبيرا على وجهها، في عينيها تراقصت أشياء مخيفة**».[4]

كما يقول الراوي لـ "ساسافندا" عن أهمية ودور المستشفيات: «**يقولون إن مشروع المستشفيات سيعمم في كل المدن والقرى، ينزعون فيه كل الزوائد التي تشوه خلقة الإنسان: الأنوف والألسن. يغيرون الأدمغة، يوسعون العيون حتى ترى بشكل أوسع و أدق، والآذان، وأعضاء أخرى بحسب الطلب**».[5]

تقول "ساسافندا" في صراحة كبيرة لـ "الحسين": «**أنا كذلك أعيش تناقضا مرهقا جدا، أحبك لكني أحب العاصمة والتفاصيل التي أحياها هناك. الله غالب يا الحسين**».[6]

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 44.

[2] المصدر نفسه، ص: 102.

[3] المصدر نفسه، ص: 143.

[4] المصدر نفسه، ص: 145.

[5] المصدر نفسه، ص: 148.

[6] المصدر نفسه، ص: 149.

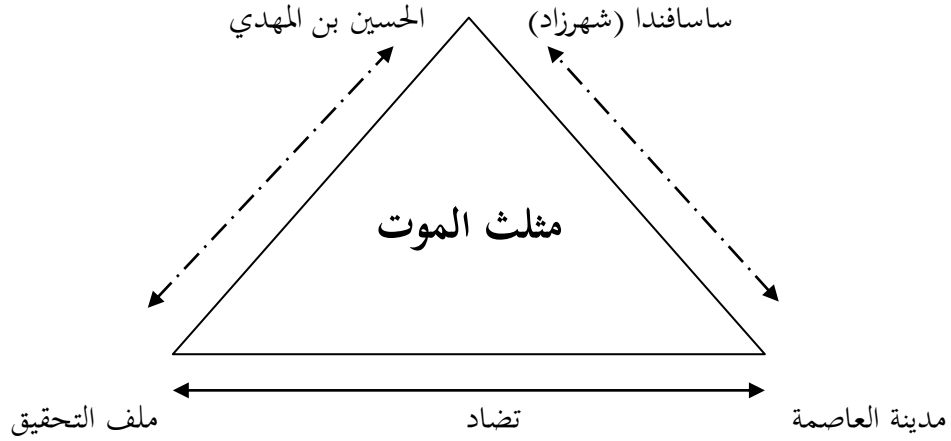
وردَّ "الحسين" بذات الصراحة: «**أنا كذلك أشعر أني أحبك لكن هناك شيئا ما يأكلني من الداخل كالسوسة... كبرنا يا ساسافندا.. التحقيق قد فتح في وجهي أبوابا من الصعب علي غلقها**».[1]

يقول الراوي في حوار داخلي مع نفسه عن "ساسافندا": «**أشعر كأن الذي يتكلم فيها هو الجزء المهدم من هذا الشعور بالحياة المتبقي في عينيها الغامضتين. هذا الجزء المهدم مثل أسطورة طروادة القديمة، ...**»[2]

عند أبواب المستشفى التجميلي «**ساسافندا أظهرت لهم بطاقة شهرزاد ثم أفلتت بذكاء، بقيت أنت يا الحسين. تجاوز عجزك وانفذ كالسهم قبل أن ينفذوا داخل قلبك كالجمرة**».[3]

دوما يصوغ الراوي تلك الثنائية المتصارعة بينه هو "الحسين" وبين نفر مجهولين يعبر عنهم باستخدام ضمير "هم" لجماعة تملك زمام الهيمنة بالأمر أو النهي أنى شاءت. وهو نفس التعبير المستخدم مع "ساسافندا" في الفقرة السابقة. ليعبر عن مدى التراجيديا التي تلف المرأة– كجسد مرغوب أو محبوب، بل قل كموضوع تشيَّأَ فأضحى: مجرد سلعة.

كما يمكن لنا قراءة هذين المقتبسين قراءة استبيانية تفصح عن بعض خلفيات تلك العلاقة التي تكاد تنقطع أواصرها؛ وتهوي بها في جحيم الموت.



شكل رقم (05).

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 149

[2] المصدر نفسه، ص: 152.

[3] المصدر نفسه، ص: 161.

فعند تشريح هذا المثلث منطقيا نقول بلغة القياس الشرطية:

1- ساسافندا- شهرزاد: كلما اعتصمت بالمدينة وأجوائها؛ كلما تباعدت علاقتها بالحسين، وآلت بها إلى "الموت الأكيد".

2- ساسافندا- شهرزاد: كلما ابتعدت عن جو المدينة وفارقته، كلما التحمت صلتها بالحسين وانتعشت.

3- الحسين بن المهدي: كلما تمسك بغايته الملحة في "ملف التحقيق"، كلما حكم على علاقته نحو "ساسافندا" بـ "الموت المحتوم".

4- الحسين بن المهدي: كلما ضحى بغاياته ومراميه في "ملف التحقيق"، كلما ازداد قربا من "ساسافندا" وأحيا أملها فيه.

- **الاستنتاج:**

هذه القضايا الشرطية لا تستقيم معا؛ فإذا تحققت الأولى استحالت الثانية. أما إذا تحققت الثالثة فحتما تستحيل الرابعة. لكن الأكيد: أن الأولى- حسب خطاب الرواية- تحققت، والثالثة- حسب الخطاب عينه- تحققت كذلك. فكان الاعتصام بالمدينة من قبل "ساسافندا"، وكان التشبث بالتحقيق من جهة "الحسين"، فكان بالنتيجة: أن خيمت ثيمة الموت على تلك العلاقة التي حكمت على "ساسافندا" بالموت في جحيم المدينة وذئابها التي لا ترى في المرأة غير جسدها. وقضت تلك العلاقة من جهة أخرى على "الحسين" بالجنون وقيادته إلى المستشفى التجميلي لإعادة تهيئته على الصورة اللائقة (ببتر الزوائد).

3- الشخصية المثقفة و مكان الموت:

أ) البطل و مكان الموت:

حقيق بنا ونحن بصدد الكلام عن عنصر "المكان" أن نشير إلى أننا لا نكاد نعايش حدثا روائيا إلا ونلفيه ينضح برائحة الموت، أنى كنا وحيثما ولينا قبلتنا. وعليه فإننا نحاول ترصّد محطات وأفضية المكان من خلال عنوانين اثنين:

– الفضاء المنفتح (المنفى):

كلما خرج الراوي من غرفته، ارتمى في أفضية مفتوحة؛ أراحته من ظلمة قبوه الخاص، لكنها ألقت به في دهاليز ما بعدها دهاليز، وأكبر تلك الأفضية "فضاء المدينة" الذي ضاق بقدر ما اتسع، وخنق صاحبه بقدر ما كان فسحة لأمل لديه مات في المهد. وإذ قد ألقت الإجبارية على "الراوي" بلثامها؛ وألزمته بالخروج والارتماء في مهاوي الجحيمية الواقعية، داخل فضاء المدينة بكل ممكناته القاتلة. لذا فقد زخرت الرواية بمنسوب كبير شغلته تلك الأفضية التي اخترقها البطل، أو على الأصح: اخترقته هي وأرقت كاهله، وهو يسعى للإجابة عن استفهامات تراوده بين الفينة والأخرى.

«الكسوف بدأ و ما يزال قائما، يأكل ما تبقى من جمال المدينة المدهشة. الناس كل الناس صاروا كالعميان، لا أحد يبصر جاره ولا حتى نفسه».[1]

«وجودي في هذه الزاوية السوداء من المدينة، وبهذا الوضع المخيف ليس مصادفة أبدا، بعد أن عذبتني هذه الشوارع أصبح من الصعب علي تصديق المصادفة».[2]

ذاك "الكسوف" مرده لا إلى فعل المصادفة أبدا، بل إلى تخطيط مسبق. أو كما قال الراوي: «**كل شيء تخططه أيد خفية، في تواطؤ دائم مع الحكام والقتلة الصغار**».[3] ومن أجل هذا يصير المكان غريبا أو كأنه المنفى للراوي/ البطل/ الحسين.

ثم كانت تلك التجسيدات التي شخصتها الأمكنة التي اجتازها؛ ولاسيما داخل "أسوار المستشفى التجميلي": «**الذي استبدل فيه الختان الطبي بقطع الأنوف ونخر الأدمغة، كان يشبه المقتلة**».[4] وفعلا قد تركت تلك التقاطبات للأفضية المختلفة (المنغلقة أو المنفتحة) أثرا بليغا في البطل؛ فجاءت نفسيته جريحة، كليلة، مريضة، خانقة وغاضبة معًا؛ أو كأنها تعيش بدار الهجرة؛ بعيدة عن ملاذها الأول؛ حيث الأهل والأحبة. وحينها تشرع تلك الذات في استقراء الغامض، ومحاولة انتشال الأمل من اليأس، والحياة من الموت، والوجود من العدم. «**أتساءل أحيانا، ألم**

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص: 13.

[3] المصدر نفسه، ص ص: 13- 14.

[4] المصدر نفسه، ص: 16.

تتعلم بعد هذه الشوارع التي تلد البؤس والموت والغيران والأشياء الغامضة أنها تربي بهدوء وطمأنينة من سيأكلون رؤوسها بعد سنوات قليلة صارت اليوم على مرمى البصر».[1]

أو كما قال كذلك بصيغة تقريرية بحتة: «**المدينة ضاقت حتى أصبحت تشبه عيون إبرة**».[2]

كما يبرز التمزق العاطفي لدى البطل وهو يستعيد ذكراه مع مريم رائحة الطفولة النقية. يقول الراوي على لسان "مريم": «**يجب أن أحذرك منك يا الحسين. أحبك، أخاف المدينة التي لا ترحم، وعيون البشر المصوبة كالبنادق نحو كل الأشياء الجميلة**».[3]

ويطفو كثيرا هذا الاستجداء للماضي الثَّرِّ والثري باللحظات الغالية على نفسية البطل، ويرد في كذا مرة. والبطل حين العودة إلى ذلكم الماضي يقدم تبريراته كل مرة، يقول مثلا: «**في البلدية، ما زالوا يخافون من المهدي بن محمد حتى بعد الاعتراف به كشهيد. ظله يخيم على كافة أطراف البلدة وجحور المدينة المخيفة**».[4] و هنا- كما ترى- يبرز سلطان الذاكرة الحية، ذاك الإكسير الحيوي الذي رآه البطل كجرعة قمينة بشفاء الآني من بعض عواهنه ومفضياته المسمومة. فإذا ما عاد فضاء الراوي في كل مرة إلى الماضي فعودته مبررة يتغيى بها مجابهة تلك المؤرقات المزمنة؛ تلك التي صار بها كل مكان مكانا يقتل؛ يقتل أبناءه وحسب.

ينبئ هذا التقاطب بين الأفضية المتعددة في خطاب الرواية بتلك الدلالة السلبية التي يستجليها القارئ لأن «**البنية الدلالية شيء ينجزه القارئ بعملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحثا عن النماذج**».[5]

وتعلو نسبة المأساوية التي ترد في أعقاب فعل التدمير الذي يضرب المدينة في العمق؛ حينما يغدو المستشفى التجميلي فضاء يستبدل فيه الختان بقطع الأنوف ونخر الأدمغة وتزييف صور الإنسان. وحينما تتجاوز "المدينة"

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 31.

[2] المصدر نفسه، ص: 37.

[3] المصدر نفسه، ص: 51.

[4] المصدر نفسه، ص: 61.

[5] الشريف حبيلة: الرواية والعنف- دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 55.

هندسيتها وجغرافيتها الواقعية... «**إنها تشكل في اللغة وفق الصورة التي قدمها الوعي، وعي الكاتب الذي يتأسس على ما رسب في الذاكرة من هذه المدينة**».[1]

«**لم أعد قادرا على الكذب. من وراء ثقوب أسوار المدينة حيوان أسطوري غريب يطل بعين واحدة، وينتظر متى تغفو جفون الناس ليفاجئهم كالزلزال الصاعق في فرائسهم. ذلك الشيء المدهش الذي كنا ننتظره أصبح يشبه الموت**».[2]

وينفتح الفضاء على أهوال أخرى تلاحق شخوصا آخرين مثل "السِّي الجيلالي" الذي ينحدر من أسرة إقطاعية «**تناوش مع أبيه فحرمه من التركة. وحين فتح عينيه في إحدى الغابات الكثة، حز أعناق كل الذين اختلفوا معه، ويوم غادر الكازمات والغابة ونزل إلى صوامع المدينة كان قد تحول إلى زعيم**».[3]

ويعود إلى هول المدينة مجددا بحلول "الكسوف المرتقب" «**للكسوف كل الحق بأن يمحو هذه الخربة التي نسميها مدينة**».[4]

وخير ما نخرج به من فضاء المدينة هو هذا التصريح من الراوي على موت الشوارع والأزقة وكل شيء في المدينة «**كانت أولى المحاولات التي تبذلها لخلق علاقة صحية بينك وبين الأزقة التي كنت تقطنها والتي أعطيتها أكثر من نصف عمرك. لكنك فشلت**».[5] ويضيف: «**خوف المدينة كان أقوى من ذكريات الطفولة التي جرجرتها وراءك من البلدة المدسوسة بهدوء بين جبلين شامخين وساحل البحر**».[6]

– الفضاء المنغلق: (الغرفة):

تتشابك كل السلاسل الحدَثية التي دارت؛ أو لما تزل دائرة مع البطل ومزامنة له؛ لتشاركه قبوه المظلم. ذلك السرداب الذي يألفه البطل بين فترة وأخرى ويرى فيه ملاذه أو سجنه أو قبره على السواء.

---

[1] الشريف حبيلة: المرجع السابق، ص: 64.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 126.

[3] المصدر نفسه، ص: 133.

[4] المصدر نفسه، ص: 137.

[5] المصدر نفسه، ص: 182.

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لم يرد هذا الفضاء المنغلق أو هذا الانزواء السيكولوجي مشخصا في دالٍّ "الغرفة" بمنسوب كبير موازاة مع المساحة اللغوية التي تقدمت معنا بصدد "فضاء المدينة". ولعل أن لهذا التقوقع؛ دون ذلك الاتساع الرحب دلالاته وبلاغياته على مستوى الخطاب سنستعرضُها في حينها.

بيد أننا نروم هنا محاورة "فضاء الغرفة" وهو موضع العناية والملاحظة الناقدة؛ فنقول- ونكون مع الراوي من الشاهدين على بعض أنباء زمانه؛ والإشارة هنا إلى الشهيد المهدي الذي يقفز فجأة على صفيح الذاكرة فيتصوره "الحسين"/ الراوي بقوله: «**كان المهدي يرنو إلي بعينين هادئتين من إطاره، في صدر البيت. كان يتأمل الصغيرة والكبيرة من حركة أشياء البيت... الشهداء هم أنبياء هذا الزمن. إلى اليوم ما زلنا نخرج عظامهم من الحفر المهملة في الغابات والمغارات القديمة، لإعادة دفنهم**».[1]

هنا؛ وعند إعادة تفكيك شفرة هذا المقطع نلفي الراوي/ البطل يتراوح بين عالمين:

أ- العالم الحالم: ذكرى استعادة أرواح الشهداء الطاهرة.

ب- العالم الواقع: إعادة عملية دفن رفات بعض الضحايا والشهداء.

وكأن البطل يرنو جاهدا- بكلل ودون ملل- لتحقيق صنو من التوازن بين: حاضره وماضيه؛ عن طريق الحلم والاستفاقة من الحلم في الوقت عينه. وحينها ندرك كيف أضحى "المهدي بن محمد" معادلا موضوعيا لواقع البطل الذي اهترأت كل محدداته وأشيائه، وغدا بلا أي ملامح تذكر.

تتواصل عذابات الراوي/ البطل/ الحسين من داخل قبوه تصلنا بلغة قاتمة تنضح بأزياء الموت البطيء/ المزمن الذي بات يراوده ولا يريد مباعدته. في مونولوج داخلي نقرؤه من زاويتين في هذا المقتبس حول المهدي «**بينما كان ينام على الحائط داخل إطاره الصغير،.. رأيته مرة أخرى لكنه لم يكلمني. كابوس، كان منهكا في لملمة عظامه المبعثرة التي سالت منها دماء كثيرة ويحاول ترتيبها وتضميدها، كان دمه أسود، عيناه شاخصتان على أشياء غامضة وحده كان يعرف سرها**».[2]

أ- الزاوية الأولى: إذ؛ يمكننا إعادة الاعتبار- مع البطل- لذكرى الشهيد "المهدي بن محمد" على أنها مفتاح لكل الأعباء التي يجابهها "الحسين" في الآونة الراهنة؛ وتاليا: فإنه يكون تنفيسا أو استراحة ولو بصورة مؤقتة.

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 43.

[2] المصدر نفسه، ص: 84.

ب– الزاوية الثانية: إذ؛ يمكنا قلب وجه الرؤية الأولى؛ وتفسير ذاك الاستدعاء الذي ارتدى لبوس الإخبار والكابوسية المزمنة بالنسبة إلى البطل؛ وحينها يزيد "فضاء الغرفة" به اختناقا، وضيقا، وقبرا، وجحيما، وتاليا يمسي: شرا ووبالا لا بد من تطليقه أو استئصاله مهما تكن الحواصل الممكنة.

وأيًّا ما تكن نظرة القارئ؛ وأيا ما تكن دلالة الحدث السردي– واقعيا كان أم متعاليا عن الواقع مشحونا بأطياف الخيال– فإننا ننظر ونعيد النظر إليه بمنطق تراكبي يجمع تلك النظرتين ويساوق طبيعة الفن بعامة– والرواية فن– «**وما يفعله الفن، بطريقته المراوغة، هو السعي إلى إخراج ذلك الذي دخل المستودع الكبير، مدفونا في أعماق العقل الباطن، وإعادته إلى الحياة، ووضعه في مستوى الوعي والإدراك من جديد**».[1]

وإذ نزاول حديثنا عن "فضاء الغرفة" أو قبو البطل الذي أظلم عليه وزاد من غربته– رغم أنه– كثيرا ما آمن به خلاصا وملاذا بعد الشدائد وألغامها– نكشف هنا اللثام عن منطقة وسطى نرسمها كخارطة منطقية للبطل أدلى بإحداثياتها إلينا خطاب الرواية في وعي متوازن من الراوي؛ فلا هو فارق جحيم الواقع المميت؛ ولا هو تغافل عن ثقل الذاكرة. بل لقد واكب سيرورة الحدثية السردية بلغة تزاوج بين الحاضر في المكان، والغائب في الزمان؛ فـ: «**الكاتب مهما حلق به الخيال ومهما استدعى عالم الحلم والأسطورة ومهما ادعى لنفسه علاقة وثيقة لكائنات وادي عبقر، فهو ابن بيئته ومجتمعه وعصره، وعمله الإبداعي مهما كان غارقا في عالم الخيال والفانتازيا، فهو ابن شرطه الإنساني والزماني والمكاني**»[2].

وفي مرتبة الـ "ما بين" تلك يقبع البطل الذي يتحامل على الموت الذي يأبى مرتين: يأبى أن يطاوعه، كما يأبى أن يتركه ويباعده. وأبين دليل لنا على تلك الحالة البينية التي تشي بالتوازن الواعي: قوله على لسان "حمو" حمامة المدينة المذبوحة كما دعاه الراوي وقد وردت الإشارة إليه كذا(*) مرة: «**خسارة الدم اللي ضاع، خسارة الدم اللي ضاع**».[3]

---

[1] أحمد إبراهيم الفقيه: السرد الروائي وفن التحايل على الإرادة الواعية، فصول– مجلة النقد الأدبي، المجد السابع عشر– العدد الأول، صيف 1998، الجزء الثالث، د. ط، ص: 171.

[2] المرجع نفسه، ص: 169.

(*) ذكرت العبارة التي أسندها الراوي إلى حمو في أكثر من موضع في المتن الروائي. ينظر واسيني الأعرج: ضمير الغائب الصفحات: 14، 34، 38، 44، 104، 105، 121، 236.

[3] المصدر نفسه، ص: 14.

ب– الشخصيات الفروع ومكان الموت:

– الشخصيات الأرقام والوجوه الغامضة:

– ملاحظة أولى: استخدام الترميز يسفر على خطاب يحبَل بالفانتازيا، يؤجل الحواصل ويعلّقُ إصدار الأحكام.

– ملاحظة ثانية: إقصاء موضوعة الواقع من بيت الملفوظ؛ هو مسايرة من الراوي، التجاوز، أو بالأصح لتسييج غلوائه؛ أو صنع كون يضاهيه بالخيال.

لأجل استكناه حقيقة تلك الشخوص السردية/ الشخصيات الأرقام كما جاءت ماثلة في متن الرواية. فإننا نصوغ استفهامين يضمران إجابة نرى في القبض عن مأمول دلالتها إقرارًا وكشفًا لتلك الحقيقة.

أ– لم قدم الراوي/ البطل/ الحسين– لغة الرمز في رصده لتلك الشخوص؟

ب– لم أرجأ تفكيك شفرات تلك الرموز من الشخصيات إلى ما بعد رصده لها؟

تنطوي الرواية على محاولة حثيثة لبطلها "الحسين" لتطبيق وصية أبيه "المهدي بن محمد" وهي التي تتعلق رأسا بتلك العوامل السردية التي حاك البطل قصتها للإجابة عن خبايا تلك الوصية الواردة.

يقول الراوي مشيرا إلى وصية المهدي التي عليه تنفيذها: «**لأول مرة يطلب المهدي مني خدمة. والله لو قال لي افعل المستحيل لما توانيت لحظة واحدة. أفضل الموت على العودة خائبا. شوف كان لي أصدقاء كثيرون، أريد أن أعرف وضعياتهم المختلفة واحدا واحدا، الذين لم تخني عيونهم. أريدك أن تبحث عنهم وتأتيني بأخبارهم. اندهشت لاقتراحه ومع ذلك فقد بدا لي منطقيا جدا**».[1]

وأضاف استرسالا للوصية وتيسيرا لأداء المهمة: «**طلب مني ورقة بيضاء وبدأ يكتب بعض الأسماء وعن إمكانية مكان تواجدها، انتماءاتها السياسية وأفكارها. الجميل في الحكاية كلها هو أن هؤلاء الناس كانوا في مناطق متقاربة نسبيا، بعضها أعرفه جيدا**».[2]

لقد ركنت الرواية إلى حياكة قصة تلك الشخوص الوهمية/ الحقيقة: أو تلك العوامل الرموز كما أراد لها الراوي أن تكون وتمناها المهدي أن تكشف وسعى في إثرها الحسين بكل محبة علم ورغبة تطلع.

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 83.

حمل المتن الروائي حول هذه النقطة (قصة العوامل الرمزية) عتبتين سرديتين:(*)

أ- الأولى: الوجوه الغامضة.

ب- الثانية: عودة إلى الحكايات القديمة.

لعل أول ما يمكن أن يستوقفنا بإزائهما هو: تلك الصلة التي لا يمكن أن تعدم بينهما. بل قل تلك الهوة التي زادت استفهامات "الحسين"/ البطل وهو يسعى للقبض على بعض غوامضها ومفضياتها من وراء لغة مزدوجة الطبيعة؛ لأنها حينا ترقى إلى مستوى الأسطورة والرمز الذي يتعالى ويأبى الركون، أو الانقياد لخيال المعنى المسيج والمضبوط. وفي أحيان أخرى تغدو يومية تفصح عن واقع مميت وكأنها مجرد صياغة لتقرير حياتي لأيام الناس: وإنها لكذلك فعلا.

ونحن إذ نزمع إعادة الرسكلة وتأويل ما أضمر في خطاب تلك الشخوص. نصرح مع الراوي/ البطل/ "الحسين" أنه ما آمن بمهنته (الصحافة) كما آمن بها الآن- أي بعد وصية المهدي له. «**شعرت بنفسي صحافيا للمرة الأولى في حياتي.. معك ومع دمك حتى النهاية يا بابا المهدي. سنعرف قدرك ونعدك بتغييره من مكانه المهمل وسط غابة حرقتها الشمس والقنابل**».[1]

وعين الحق وجادة الصدق تقضي علينا القول: إنّ البطل بكل تلك الثقة، وكل ذلك الإيمان، في مهنته، إلى درجة الموت دونها. إن ذلك لمطلوب من أهل الثقافة؛ بل هو جانب لا يتغافل عنه أي مثقف يرنو إلى رأب صدعات الذاكرة وكوجيتوها المجروح/ المريض. بل إن الثقافة والقول لـ "مالك بن نبي": «**مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي يلقاها الفرد منذ ولادته كرأسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته**».[2]

(*) وهما عتبتان جزئيتان جاء استهلال "الرحلة" بهما؛ أفصحت عن ذلك مجريات الفصل الثاني من الرواية.ينظر واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 88-139.

[1] المصدر نفسه، ص: 83.

[2] مالك بن نبي: شروط النهضة، ترجمة: عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق- سورية، د. ط، 1986، ص 83.

وإذن، فقد آمن ذلك الصحافي "الحسين" بحرفته، وتعاطف مع تاريخ المهدي جريا وراء تنفيذ وصيته. كما عالج كل ذلك بمنطق يزاوج بين الصفات الفردية والقيم الاجتماعية. أو بالأحرى مازجا بين: فلسفة الإنسان وفلسفة الجماعة؛ أي جامعا بين معطيات الإنسان و معطيات المجتمع.[1]

يفصح الراوي- بادئا- عن غاية منهجية أولى يجعلها تمهيدا أو إرهاصا لتنفيذ خطته. يقول: «**قمت بترقيمهم لتسهيل مهمة البحث. وعلى كل حال، ليس الأمر جديدا، فقد أصبحوا أرقاما منذ زمن بعيد**».[2]

ثم وبعد تلك التوطئة ننقل شاهدا يضفي على لغة الراوي لغة استبيانية/ تقريرية، و يتغافل عن المراد والغاية البعيدة من وراء ذلك، فها أنت تسمعه يقول: «**حين انتهيت من العمل مع الرقم الأول، رأسي لم يعد ملكي. فقد صار أثقل من كتلة رصاص. ذهبت نحو الثاني ثم الثالث وأنا أتمنى أن التقي بأناس يعطونني على الأقل مبررا للتريث في إصدار الأحكام القاطعة**».[3]

ثم يضيف: «**غاب عني شخصان ضمن القائمة فاكتفيت بالاعتماد على كلام الناس للحصول على حد أدنى من المعلومات. وأريد أن أشير هنا بأني قد قمت بتشذيب كلام الناس لأنه يصل أحيانا حد التأليه والأسطورة**».[4] فإذا تمكن القارئ من إعادة تدبّر هذين المقطعين الأخيرين؛ فإننا حينها نسائِل البطل "الحسين" ونتساءل مع القارئ عن سر هذا الغموض و تعذر الفهم الذي يلف العبارتين، وذلك الاضطراب الصارخ الذي يصل حد التناقض؛ إذ كيف يتمنى في العبارة الأولى الحصول على أيسر مبرر من الناس لتجنب الوقوع في إصدار الأحكام القاطعة؟ ثم يردف ذلك مباشرة أنه يقوم بتشذيب كلام الناس لأنه كثيرا ما اشتبه بفعل الأسطرة والأسمار والأباطيل، كيف استقام له ذلك؟

وقبل أن نزيل اللثام عن حقيقة ذلكم الخطاب المشحون بضبابية المريد لها (أي الراوي) والمراد بها؛ أي الغاية من ورائها أو من وراء تشفير خطابها. نودّ أن نقف توًّا مع مقابلات تلك الفواعل السردية/ الرقمية؛ والتي نوجزها بشكل تعاقبي على النحو[5]:

---

[1] ينظر: مالك بن نبي، شروط النهضة، ص: 83.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 88.

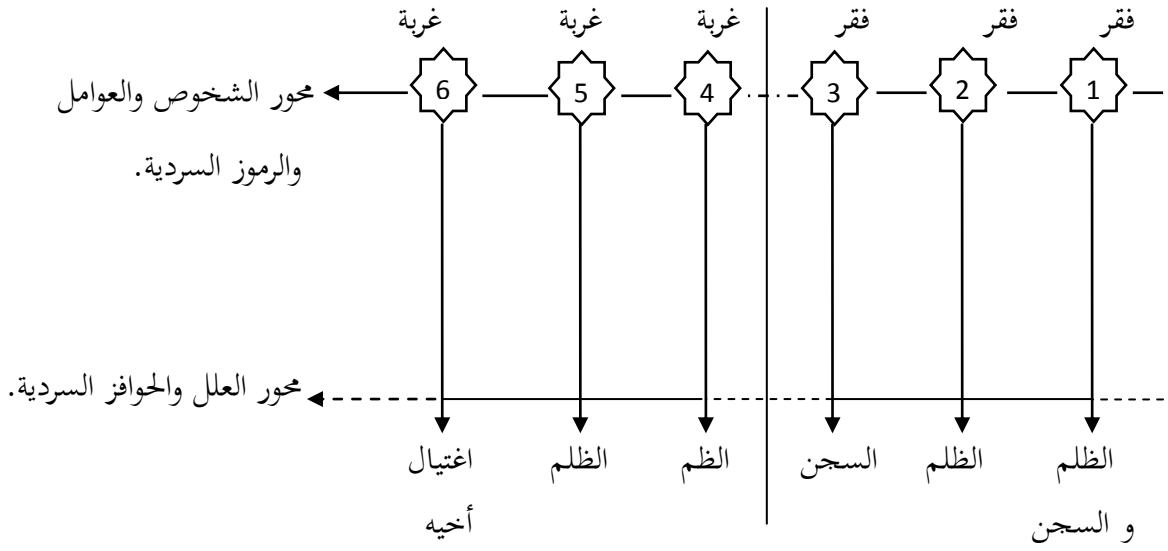
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص ص: 127 – 137.

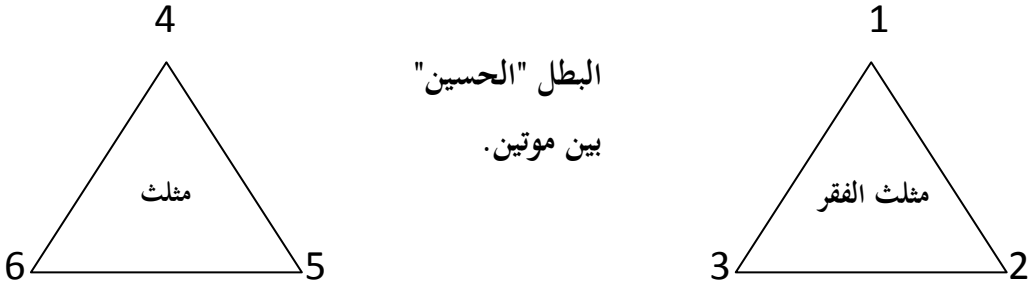
- 01 ← رئيس تعاونية ثم عزل عنها
- 02 ← السّي عبد القادر التحق بالجبل، ذو نزعة وطنية
- 03 ← وحيد: سجن بعد أن قطع لسانه.
- 04 ← عاش بدار الهجرة بفرنسا ثم انتهى إلى السجن بأرض الوطن بتهمة غامضة.
- 05 ← السي الجيلالي: إرهابي سليل أسرة إقطاعية، عاش زمانا بالغابة.
- 06 ← المثقف حميدو (لم يرقمه الراوي) تاجر بالعملة الصعبة ذو نزعة انتقامية، حاقد على الثورة لأنها حادتْ عن مسارها وبسببها أغتيل أخوه.

لعلنا نحكم الانسجام على قراءتنا لتلك التعارضات السطحية، والتواشجات المضمونية بردها إلى: التفكير العاقل، أو عقل مفكر حبكت على أساسه تلك الألغاز أو ما شابهها. فنلفي إذ ذاك خارطة سردية مسبوكة من وضعيتين يعانيهما البطل وكل الشخوص/ العوامل التي ارتآها الكاتب لرسم تلك الخارطة، التي نصوغها في هذا الشكل الموالي:(*)



شكل رقم (06): خطاطة تبين الرموز السردية وعللها.

هذا؛ وكيما نستبين تلك الفواعل السردية/ السيميائية بالبطل الحسين، وما آلت إليها حاله فإننا نرتهن إلى هاته الخطاطة الثانية التي هي تحوير للخطاطة السابقة بنفس المعطيات.



الشكل رقم (07).

التعليق: وهنا علينا أن نقوم بفعل ارتجاعي إلى حدود ذلك الاستفهام المتراكب الذي تركناه معلقا في حينه لنعيد إحياءه هنا بالقول: لم قدَّم الراوي- كبطل للرواية- ولم يؤخر لغة الشخوص الرمزية، وأردفها بعد ذلك بتفكيك تشفيرها؟

إن المتأمل في الشخصية السردية يجدها- كما رأى "فيليب هامون"- ذات بعد علامي ثلاثي الجبهات:[1]

أ- علامات مرجعية: تلك التي تحمل دلالة قارة وثابتة، نحو: طاولة، كرسي، ...

ب- علامات ذات بؤرة تلفظية: تلك التي تتحمل مضمونا عائما يتحدد من خلال مقام خطابي مخصوص (إنها العلامات الإشارية الحاملة لإشارة ما).

ج- علامات استذكارية: وهي الحاملة لمحتوى يتم به نسج شبكة من التداعيات والتذكرات المختلفة وبأحجام ملفوظية تتراوح بين الطول والقصر (عبارة، كلمة، فقرة، ...).

وإذن؛ فالراوي قد توسل لأجل التعبير واستجلاء معاناة "البطل وموته" العلامات الإشارية ذات المضمون العائم بصورة غالبة؛ وتلك الطريقة نراها أكثر نجاعة من غيرها، لأنها تربطنا:

أ- على مستوى جمالية الكلمة/ الرمز التعبيري: بدلائليات ثرّة، وبها نتحسس مدى الآلام وحالة الموات التي تراود البطل بدوام مزمن.

ب- على مستوى إيديولوجي/ فكراني: وبه نتطلع إلى بعض الهواجس التي تثقل ذاكرة البطل كذكرى "المهدي بن محمد" في هاته الرواية.

[1] ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، أوت 2013، من ص: 34 إلى ص: 37.

حصيلة ختامية: نسطر ههنا هذه النقاط التاليات التي نراها حرية بالحضور دون الغياب:

1. بروز الاقتباسات المجتزأة؛ تلك التي تقص وقائع يومية مع توار للوقفات الوصفية؛ ذاك ما ينزل خطاب الرواية من برجه العاجي حيث الأحلام وتعاليها إلى معايشة أصداء الواقع بكل ممكناته. هذه الطبيعة تقترب بالرواية من تقرير يومي عن حيوات أشخاص منهكة ومهترئة من الشروط أو القيود الاجتماعية المفروضة عليهم.

2. الأكيد أيضا؛ أن الراوي قد توسل تقنية الاسترجاع باعتماد سيل وافر من اللواحق السردية، من خلال استحضار ملامح شخصية رئيسة هي شخصية "المهدي بن محمد"، تلك العينة من الماضي التي كانت شاهدة على وليس لصالح الحاضر المغيب؛ فهي شحنة ضد نظام السلطة، ضد كل الوقائع والعادات المريضة. لذلك فهي شخصية شاهدة/ حاضرة/ غائبة بعين البطل أو الابن: "الحسين".

3. كما شخص الراوي أو فضح مفاعيل الهيمنة القاتلة بكل أطيافها. فلا تراه يصرح بالطبيعة الإرهابية لشخصية "المهدي بن محمد" مثلا إلا في نوادر عابرة وبعلامات رمزية: كالغابة، مصاحبة الثوار، ...، وهذا- بلا مراء- يضفي حالة الموات المنضوية تحت عباءة الطاغوت السلطوي.

4. ذكاء من الكاتب، أو منعطف استعجالي ارتآه الراوي/ البطل/ "الحسين" بالركون إلى الوحدة داخل الكهف الداخلي للغرفة، تفاديا للخروج أو التماهي وجو المدينة الملتهب بكافة أطياف الموت البطيئة والمزمنة.

5. لغة الرواية مجازية وتضمينية إلى حد يجعل قارئ خطابها يدرك- بما لا يدع مجالا للشك- كيف طلق الراوي بساطة الوهم الواقعي وإساره المعلن، واستعاض عنه بمنطق خاص من خلال التقاطبات المتخيلة بين أفضية الزمان والمكان.

6. قد نخالف عددا من القراء في حكمهم على نص هاته الرواية. بيد أننا وبكل تأكيد نطرق بوابة نفسياتهم إذا قلنا أن لهذا المتن الروائي بعدا نفسانيا انجلى لما أزاح الخطاب السردي اللثام عن طبيعة قنوطة لبطلنا "الحسين" ونفس يائسة أمام أهوال الجحيم الواقعي المكرورة، تلك التي بصمت بتوقيعها على راهنه ومستقبله معا؛ فما كان من

البطل إلا أن يتغنى مع "حمو" حمامة المدينة المذبوحة كما دعاه؛ والقول له: «**خسارة الدم اللي ضاع، خسارة الدم اللي ضاع.**»[1]

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 14، وقد وردت هذه العبارة التي غدت كاللازمة يتغنى بها البطل بلسان حمو في غير هذا الموضع. ينظر المصدر نفسه، الصفحات: 34، 38، 48، 104، 105، 121، 236.

II – النموذج الثاني: رواية "حارسة الظلال– دون كيشوت في الجزائر.

1– موجز الرواية:

الـ...جـ...زا...ئر؛ هذا الفضاء المتمزق يطالعنا به الكاتب من جديد، وعلى مدار فصول ستة متعاقبة ليعيد الحياة لكائنات ورقية في حضرة الموت الذي خيم على سائر الخطاب؛ ذاك الذي لا تفصح لغته إلا عن أقصى ألاعيب السياسة وأصحابها ذوي الطباع المريضة، تلك التي تقتل روح الثقافة ومعها مبادرة كل مثقف جزائري في المهد.

تواترت لنقل تراجيديا هذا الواقع جملة من الشخوص السردية المتحاورة حينا، والمتصارعة أحيانا. فمن شخصية العجوز الطيبة "حنَّا" إلى العاشق النهم "دون كيشوت" لآثار الماضي وذاكرة التاريخ، تلك التي تعد بمثابة مرهم فعال لراهن يطفح بأمراض الثقافة، والمتطفلين على الثقافة، إلى "حسين" أو "حسيسن" الذي شغل دور الصحفي الجليل في زمن الوباء الثقافي. الغيور على الوظيفة الروحية التي يرافع بها كل صحفي مثقف قمين بحمل هذا الوصف، جريء بالدفاع عنه داخل الوطن، أو خارج حدوده متى اقتضت الضرورة ذلك.

من وجهة مقابلة نلفي شخوصا مغايرة، جسمت لنا حال البؤس، حال المرض، وحال الموات التي تنخر جسد المؤسسة الجزائرية بكل كوادرها المشرفين عليها؛ ومنهم هاته القائمة:

- السي وهيب: وزير الثقافة.
- السي شفيق: أنثروبولوجي ومسير مصنع (مفرغة) وادي السمار.
- السيد زكي: محافظ شرطة.
- السيد مقدم: يشغل منصب عمل بالمديرية العامة للأمن الوطني.
- السيد توفيق: يشتغل في وزارة الداخلية.
- صاحب النظارتين السوداوين: جاسوس يعمل لصالح النظام السياسي القائم.

ليقف قلم الروائي على نهاية الرواية بتراجيديا الموت وأهواله، لما بدأت بحادثة استئصال الذكر، وبتر اللسان، تقف في نهايتها لتسجل: طرد "الحسين" من الوزارة حينما ناب عنه رئيس جامعة الجزائر. فكانت حقا نهاية مشرعة بشكل رحب على المجهول الفظيع والخوف المريع.

2- نسق الزمن و الموت:

تجدر بنا الإشارة- ولو بصورة مقتضبة إلى بعض محمولات إطلاق "الزمن" في السرد الروائي. وهو لاشك متعدد المشارب، مترامي المقاصد، ومتشعب المداخل وكذا المخارج، فهناك مفهومان للزمن ينبغي الإلماع إليهما؛ **زمن الحكاية:** وفيه ترد الأحداث مرتبة ترتيبا زمنيا طبيعيا، كما قد تحدث في آن واحد؛ إذ قد تتزامن واقعتان في مكانين مختلفين. و**زمن الخطاب:** وفيه يُعنى بكيفيات الاحتمال التي ترتب الأحداث، وهذا يبقى محل اختيار بيد الراوي. فهو المحرك الأول للأحداث. وهذا ما دعاه "رولان بارت" بـ: **"زمانية القصة وزمانية الخطاب"**؛ حينما قال: « **يرجع السّبب في طرح مشكل تقديم داخل الزمن، إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب. فزمن الخطاب هو- بمعنى من المعاني- زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر. وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب. غير أن ما يحصل، في أغلب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي "الطبيعي" لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية**»[1]. وكذلك تتأكّد فكرة الزمن في النص بأن «**للشيء الذي نقص عنه زمنه، لكن، لفعل القص نفسه زمنه، كذا يطرح القص مسألة ازدواجية الزمن، فالقص يصرِّف- كما يقول "تودوروف"- زمنا آخر. يصرّف زمن الشيء الذي يقص عنه في زمن فعله، أو في زمن قصه**».[2]

وبهذا التمييز المزدوج الذي يقيمه النقد الحديث للزمن*- تضيف يمنى العيد- مبرزة طريقة تحليل البناء الزمني في العمل الروائي: باعتباره قولا لا حكاية؛ تقول: «**في ضوء هذا المفهوم لزمن النص القصصي والذي بلوره النقد الحديث، جرى درس الزمن القصصي في ثلاث علاقات تقوم كعلاقات بين زمنين:**

1. **زمن الوقائع الذي يميز لنفسه مستوى في النص.**
2. **زمن القول الذي يميز لنفسه مستوى آخر في النص ذاته**».[3]

---

[1] رولان بارت و آخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص: 55.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط 3، 2010، ص: 109.

* ينظر بهذا الصدد: Gérard Genette Figures III. Edidu Seuil: Paris, 1972.

[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 111.

وتبرز تلك العلاقات– التي يدرس الزمن– كعنصر سردي في ضوئها وفق المنظور التالي:

أ– علاقات الترتيب الزمني.

ب– علاقات الديمومة.

ج– علاقات التواتر.

ملاحظة: (إفادة): لن نسترسل ههنا برصد كل تلك العلاقات إلا بالقدر الذي نراه يخدم غايتنا من قبل ومن بعد: وهي الوقوف على مأساوية الزمن وما أعقب ذلك من أزياء الموت والبؤس والآلام التي خيّمت على سائر الأزمنة وطبعت بميسمها غالبية الأفضية.

أ– علاقات الترتيب الزمني:

«**لئن لم أسأل في الزمن ما هو علمت ما هو، وإن سئلت ما هو، جهلت ما هو**».[1] هو ذاك ما ننقله ههنا عن "إدموند موسرل" الذي يستدعي فيه ذكرى "القديس أغسطين"، لعله لهاته النفسانية لوعي الزمن إشارة من قريب أو من بعيد إلى صعوبة هذا المجال؛ أي مجال الزمن، ويتضح ذلك في الدراسات التطبيقية التي تتخذ "الزمنية" رهانا مركزيا لها. وعلى غرار ذلك يبقى "الزمن" وكل ما له صلة به مسجلا لحضوره بقوة تشفع له إزاء كل مدارسة تطمح إلى أن تكون فعالة، وذات صدى بارز يبهر القارئ؛ لهذا يشير الباحث "صبحي الطعَّان" إلى مدى حيوية وديناميةهذا العنصر السردي؛ والقول ما حدُّه: «**في كل نص، الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يقرأ ويكتب في زمن، ولا نص دون زمن، إنه ثابت مع ثبات النص، ومخلوق مع خلق النص. قد يتباطأ في النص، وقد يسرع في النص، قد يتعطل و قد يتوقف في النص، ومع ذلك فلا نص دون زمن**».[2]

على كل؛ فإن العتبة الرئيسة التي نحن بصددها؛ أي علامات الترتيب الزمني؛ تفرض علينا أن نستهل حديثنا– بادئ ذي بدء– باستجلاء المفارقات السردية، وإنّ أية حالة تضفي "عدم التطابق" بين: زمانية الحكاية وزمانية الخطاب هي آيلة– لا محالة– إلى ما يمكن وسمه بـ: "المفارقة السردية" أو "التنافر السردي". ولأجل ذلك الاعتبار: كان السرد لعبة زمنية تنجلي من خلال إجراءين يمارسهما الراوي عن طريق التحوير. فإمّا أن يتقهقر ويرتد إلى نقطة

[1] إدموند هوسرل: دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، بغداد– بيروت، ط 1، 2009، ص: 07.

[2] صبحي الطعَّان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مجلد 23، العددان الأول والثاني، الكويت، 1994 م، ص: 445.

في الزمن تخطاها السّرد؛ فيكون، استرجاعا أو لاحقة سردية، وإمّا أن يقفز إلى نقطة في الزمن لما يبلغها السرد بعد؛ فيكون: استباقا أو سابقة سردية[1]. وبعدُ فتشرعُ القراءةُ التحليلية بـ:

أ- 1- السوابق السردية:

أما هذا النوع من التلاعبات الزمنية فيبرز من خلال استشراف الراوي لحديث مستقبلي بالنسبة لزمن الحكاية؛ ومن الشواهد النصية عليه ننقل قول الراوي: «**أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعنة المنزوع ذات مساء مغلق، سيقيم بفرح الساموراي على ارتكاب نفس الحماقات: الصراخ بأعلى صوت وملء كل فراغات الرهبة المجنونة التي ضاعت بغباء في الحسابات الأخلاقية المبهمة**».[2] فما نلحظه هنا أنّ الراوي يتكهن أو قل: يتنبأ بحال خاصة جدا؛ لو أن بطله لم يفقد "لسانه وذكره" أو على الأقل هكذا اعتقد فهو إذ ذاك: لن يخنع ولن يستسلم لرغبات محدودة ويائسة كما يفيدنا هنا. كما تجدر الإشارة إلى أن كل المتن الروائي- على أقرب تقدير- يتواشج في هيئة مركب تتفاصل وصلاته عند هاته الحادثة؛ أي حادثة "استئصال الذكر وبتر اللسان"[(*)]. هذا وبالرغم أن الكاتب لم يذكرها إلا لماما بيد أنها تشكل بؤرة عقد ناظم عنده تلتقي المفارقات الزمنية، ومنه تتناسل الدلالات وتتراكب بعده وحوله أنسجة الخطاب كلها. وبما أنه «**لا شيء أكثر هروبية و ضبابية من الموضوع**».[3] أي المعنى؛ فإننا نرصد مواقع إحداثية أخرى تخدم ذاك المعنى أو تلك الحادثة الآنفة، يقول الراوي وهو العليم بدون كيشوته: «**الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت وأعيد مجبرا إلى وطنه، أستطيع أن أعود إلى قصته التي تبدو في مظهرها غير معقولة و لكنها في العمق ليست كذلك. تستحق أن تقص بكل تفاصيلها لأنها حتما تختلف عن كل ما حكي لي أو رويته لكم قبل هذا الزمن**».[4]

---

[1] ينظر: محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر- تونس- دار الفارابي- لبنان، ط 1، 2010 م، ص ص: 87- 88.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، دون كيشوت الجزائر، موقم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية- الجزائر، د. ط، الجزائر، 2016، ص: 16.

[(*)] نود الإشارة هنا إلى أن "**حادثة الخصي وقطع اللسان**" قد كانت لازمة سردية هامة تناصّ لها هذا المتن الروائي في "**حارسة الظلال**" مع راوي "ضمير الغائب"- النموذج الذي سبق حديثنا عنه، وننوه هنا أن ذكر الحادثة في "**ضمير الغائب**" ورد في الصفحات: 42، 43 بشكل عابر لكنه كان مآل البطل هناك، وبها استهلت هاته الرواية؛(أي **حارسة الظلال**).

[3] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي- نظرية وتطبيق، ص: 48.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 17.

فليست "حادثة الخصي وقطع اللسان" بأهون من ذاك الاغتراب الدون كيشوتي نفسه؛ لهذا نرى الراوي يرفد المقطع الذي تقدم بهذا الذي تأخر ويسنده؛ وهذا النوع من السرد الاستشرافي- كما يرى "حسن بحراوي"- يأتي «**للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية...**».[1]

وهذا أيضا مثال حي لما أفضى به الراوي بخصوص "كورديلو" "دون كيشوت": «**فتحت الكورديلو على وسعه، عددت أوراقه الرهيفة، خمسون صفحة، بدأت في القراءة والغرق بين تفاصيله المجنونة بلذة**».[2] فأنت ترى الراوي يفسح أمامك كراسة "دون كيشوت" كأنها حقيقة مشخصة، لكن الجميل في ذلك أنه يبتغي تشويقنا لقراءتها؛ لذلك ماثل بين فعل القراءة والغرق بالاستعارة البلاغية في تفاصيلها.

كذلك يستأنف الكاتب في استشراف الآتي، القادم، المستقبل والمجهول معا الذي يترجاه أن يكون أجمل وأحلى؛ لكنه يسفر عن تلك النية بصياغة بليغة التعقيد وبعيدة المقصد؛ بقوله: «**فأنا على يقين مطلق بأني لن أسلم من تجريحهم. أولاد الكلبة، سيلصقون بي تهمة هذا القول وهم لا يعرفون أنهم يرتفعون بي إلى عالم سام أكبر مني**».[3]

ويضيف أيضا بعد حوار مع دون كيشوت: «**على كل... أتحدث عن الإسلاميين. يخططون لاغتيال كل الأجانب الذين لم يغادروا البلد بعد انتهاء مهلة الإنذار. لا أريد أن أربكك في عملك ومشاريعك، و لكن من واجبي أن أعلمك بهذه الحقيقة المرة حتى تتخذ الاحتياطات الضرورية لسلامتك. والمهلة انتهت، فأنت في منطقهم إنسان ميت ولكن مؤجل فقط**».[4]

وبإعادتنا لهذين المقتبسين وفق قراءة تشريحية، نلفيهما يتناسقان تناسقا بيّنا؛ إذ يتركبان بتكوين لغوي يكاد يكون مشتركا، فهو يجمع بينهما في عامل الزمن (زمن الحال والاستقبال)؛ وقراءتنا لهما تأخذ المسار المصمم أدناه:

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص: 132.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 182.

[3] المصدر نفسه، ص: 13.

[4] المصدر نفسه، ص ص: 30- 31.

– المقتبس الأول: وفيه تبرز هاته الأفعال مع روابطها:

الضمير	الرابط	الفعل	دلالته
أنا	لن	أَسْلَمَ	المستقبل القريب
هم	سـ	يلصقون	المستقبل القريب
هم	لا	يعرفون	المضارع
هم	/	يترفعون	المضارع

– المقتبس الثاني: وفيه تبرز هاته الأفعال مع ضمائرها:

الضمير	الرابط	الفعل	دلالته
أنا	عن	أتحدث	المضارع و الاستقبال
هم	لام التعليل	يخططون	الاستقبال
هم	لم	يغادروا	الماضي القريب
أنا	لا	أريد	المضارع و الاستقبال
أنا	أن	أربكك	المضارع و الاستقبال
أنا	أن	أعلمك	المضارع و الاستقبال

ومن داخل هذه الترجمة نقرأ: أمارات الاستشراف والاستقبال بارزة جلية: فمهما كان إبدال المسند إليه (الضمائر) فإن المسند (الأفعال) تشارك في غالبيتها بدلالة المضارع والاستقبال سواء أكان الخطاب مثبتا أم منفيا، كما تومئ بذلك الروابط المتداولة. ورغم ما للزمن في التمثيل الموضح أعلاه من قيمة على الصعيد النحوي، إلا أن «**دلالة أزمنة الفعل تتوقف أساسا على استعمالها في السياق السردي. من المؤكد أن دورها أقل في الإشارة إلى الصيرورة الكرونولوجية (بالمعنى الثلاثي ماض– حاضر– مستقبل) منها في الإشارة إلى تضاد وجهات النظر أو الهيئات السردية**».[1]

[1] برنار فاليت: الرواية: مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، د. ط، 2002 م، ص: 97.

تتواصل آيات التنبؤ والاستشراف (لما سيكون) لما لما يتكون بعد أو سيكون فنقرأ حقيقة أخرى يقدمها الراوي بلسان "دون كيشوت" عن "مايا" أو "زريد" كما يحب هو دعوتها: «**مايا مثل حنَّا، عندما تتكلم تتحول فجأة إلى حارسة للظلال وتبدأ في انتظار خويا حمّو الذي يغطيها بالكلمات و الدفء**».[1] فتأمل إلى هذا "الاندفان" و"التواري" أو "الانحجاب" عن العالم داخل البيت اللغوي. يتكرر هذا في غير موضع وموضع، كلما تعلق الأمر بذكر لازمة المتن الروائي التي تلملم رواكزه ومراكزه في قطب واحد: "حارسة الظلال"[(*)] هي أشبه بنبوءة تفيض بمنسوب دلالي يباشرنا منذ أول وهلة عند محاورتنا لنص الرواية "حارسة الظلال"، إنها النص الموازي[**] الذي يتمم الفهم ويقوّم عصب التأويل.

اللافت للنظر أن تلك اللازمة الديناميكية قد تعلقت منذ تخلقت بشخوص أنارت عمق الإنسان، وشخصت غائره بنفوس وطبائع بريئة، فانظر إلى قوله: «**مسكينة أيتها السيدة المتوحشة، حارسة الظلال والأساطير، أيتها المنسية، ورقة تدحرجت من سرو متهالك في فراغ ضيع أصداءه**».[2] وههنا إيذان بل إقرار من الكاتب لضياع حارسة الظلال، أو لعلها غابت وتوارت وراء سديم الظلال من جراء قتامتها وكثافتها.

فليس ورود المفردات من قبيل: الاحتماء، التواري، الدفن، الغطاء، السيدة المتوحشة، المنسية،... من قبيل المصادفة والاعتباط أبدا، بل لقد كان حضورا بعلة، وبروزا لأجل غاية، وفضيلة مسطرة مستوحاة.

عند موازنتنا بين ذلك المعجم الدلالي المتقدم ولفظة وحيدة وئيدة متقدمة عنها وشاملة لها. ببصمة نحوية وبصيغة أنثوية أيضا: "حارسة الظلال".

---

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 226.

[(*)] بعد اعتلاء هاته الصيغة أو العتبة الرئيسة غلاف الكتاب معلنة عن وليد لغوي جديد لواسيني الأعرج. نراه في الوقت عينه يحمل دلالات ويسفر عن معان بعيدة، ويطفح يبلور اليوم من أوجه التأويل. وقد عاود ورود هاته الصيغة في كذا موضع من الرواية. ينظر: واسيني الأعرج: المصدر نفسه، الصفحات: 16، 189، 190، 226، 234.

[(**)] Paratextuelle: كما عند جيرار جينات. ينظر: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، دار المعارف، حمص-حلب، ط 1، 1998 م، ص: 129.

[2] واسيني الأعرج: المصدر السابق، ص: 16.

وحينها فقط يتسنى لنا معرفة كيف عبرت اللغة الروائية عن مكامن وشحنات مضمونية متعلقة أساسا بشواغل المصير الحرجة، وحينها أيضا نعرف أن «**التلفظ بالمصير يمكن أن يتجسد منذ عنوان الرواية أو يقرأ ما بين السطور من خلال دلائل منبئة...**»[1]

على غرار ما تبقى من محمول النص في استباقاته* وصيغ التنبؤ والمحتمل فيه من قبل الراوي، والتي يضيق المقام لأن يتسع لمنسوبها العام. بيد أننا نرى فيها- دون أن نغفل عما للارتدادات من فضيلة- تسديد رؤية الراوي، وتقويما لوجهة نظره ومقصده. وما الراوي في الأخير إلا فنان، وعن طريق ذلك القصد له «**ينبغي أن يترك للعمل الفني قيامه في ذاته على نحو محض**».[2]

أ- 2- اللواحق السردية:

مر معنا، وبتعبير "رولان بارت" أن المؤلف لا يحترم التتالي الطبيعي للأحداث؛ بل هو يعمد إلى نوع من التحريف الزماني استيفاء لأغراض جمالية.[3] ومن صور ذاك التحريف والتلاعب بالزمن داخل السرد أو الخطاب اللاحقة السردية التي تعني ارتداد بالزمن إلى نقطة تخطاها السرد. ** أو بما هي عنصر سردي يستدعي به الراوي حدثا ماضيا بالنسبة إلى زمن الحكاية. ومن بين الدلائل النصية عليها نرصد الشواهد التالية:

- قال الراوي: «**أعتقد أنه بلساني المقطوع وذكري المستأصل لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذكرنا كل مساء بخلوتي وعزلتي وخوفي المتمادي في العمق كلطخة زيت والارتماء في عمق هذا اليم المتعالي الذي بدأ يقلق من صمتي**».[4]

- وقال أيضا: «**حنَّا في أيام شبابها، كان يلذ لها أن تطارد بائعي الورود في حي باب الوادي متهمة إياهم صبحا و مساء بقليلي الحياء، بالجشعين وفاقدي الذاكرة...**»[5]

---

[1] برنار فاليت: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ص: 100.

* كثرة السوابق السردية في المتن الروائي يقتل عنصر التشويق لدى القراء؛ لأنه يفضي إليهم بكل ممكنات وخواتيم الوقائع السردية منذ أحاديث الاستهلال والبدايات.

[2] مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دود، منشورات الجمل، ط 1، 2003، كولونيا- ألمانيا، ص 94.

[3] ينظر: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 55.

** ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 88.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 15.

[5] المصدر نفسه، ص: 23.

و عند إمعان النظر في العبارتين نجد: أن الأولى استرجاع ذاتي، يذكرنا فيه الراوي– البطل بواقعة جزئية، لكنها مفصلية في حياته الشخصية؛ هي حاثة "استئصال الذكر وقطع اللسان". أما الثانية فهي استرجاع موضوعي؛ لا يتعلق بذات المتحدث؛ بل بفاعل من الفواعل الفروع؛ وهو: "حنَّا" تلك التي تقبل على اقتناء الورود حتى من الجشعين وفاقدي الذاكرة كما نعتتهم.

وحالما نسائل تلك الواقعة المفصلية في الرواية؛ واقعة "استئصال الذكر وبتر اللسان" نومئ إلى أن الراوي قد صور صيغ التعبير عنها فقال في موضوع جديد: «... **خصوصا وأن كل ما أقوم به محسوب ضدي لتجريمي أكثر، ويعطيهم كل المبررات الكافية لاستئصال لساني وذكري. مع أني لا أعرف بالضبط في أي شيء يمكن أن يزعجهم ذكر إنسان**».[1]

وقال في غيره: «**لمع سكين أحدهم تحت ضوء القمر الذي لم يعد يعني لي إلا الموت. ثم بدأ بحز ذكري الضامر من كثرة الخوف، وعندما انتهى لف على ما تبقى منه خيطا وضبطه بإحكام. كنت كمن يصرخ في واد. تدحرجت نحو فراغ مظلم بدون قرار**».[2]

تكفي نظرة عابرة لهذين الملفوظين، حتى تألف هذا الانسداد الذي وقع فيه البطل، أو قل تفكيره. فانقلب على عقبيه، فلم تكن إلا الذاكرة ملاذا، وهو ههنا يعيد علينا سرد تلك الواقعة المعلمية ذات الصلة ببتر الزوائد. علاوة على ذلك، لا بد من التركيز على إلماع ضامر، لكنه مركزي؛ وهو: أن الراوي– أبدا– ما صرح بصاحب لعنته، والقابع خلفها؛ إنك تجده يستعمل تعابير وكتابات من قبيل: ضمير جماعة الغائبين "هم": يعطيهم، يزعجهم ..، أحدهم، .. وفي مواضع أخرى(*) يستخدم ألقابا غير بريئة؛ نحو: المجرمون بني كلبون، القتلة المحتملين، المتواطئين، ...

ولنا تمثيل آخر عن صور تلك الاستدعاءات لما مضى وانقضى، يقول الراوي مفصحا عن المبتدأ والمنتهى بالنسبة لـ "دون كيشوت": «**أنحدر من عائلة الكاتب الكبير ميغال دي سيرفانتيس وأنا هنا في مهمة إنجاز مشروع حياتي مهم. صديقكم "بيدرو دي سيفي Pedro de Seville" نصحني بضرورة الاتصال بكم من أجل مساعدتي في إنجاز هذا المشروع**».[3] فلئن أوضح الكاتب هنا وأعرب عن المهمة المنوطة بصاحبها "دون

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 127.

[2] المصدر نفسه، ص: 259.

(*) تمثيلا لا حصرا، ينظر: المصدر نفسه، ص: 30، 38، 39، 188، 194، 258، 259.

[3] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 27.

كيشوت"؛ وهي إقامة مشروعه؛ بإعادة سبر أغوار جده "سيرفانتيس" واقتفاء أثره؛ وهو كما دعاه: مشروع حياة. فإنه– تاليا– أردفه بحقيقة الصعاب والحواجز التي قد تقف حائلا دون رؤية ذاك المشروع للنور.

وفي هاته النقطة– كما نقول– نقف لنقبض على محطة تزيل/ تميط اللثام عن لغة تلك الألقاب والكنايات التي أسلفنا الإلماع إليها. وذلك هو جواب الراوي "حسيسن" عن سؤال "دون كيشوت":

«**لم أفهم جيدا. عن أي إنذار تتحدث؟**

... على كل ... أتحدث عن الإسلاميين. يخططون لاغتيال كل الأجانب الذين لم يغادروا البلد بعد انتهاء مهلة الإنذار... والمهلة انتهت. فأنت في منطقهم إنسان ميت ولكن مؤجل فقط».[1]

فإذا كان علينا تسجيل شيء ههنا؛ فهو هذا الموت الذي يحيق بالبطل، وهذا الغريب "دون كيشوت" الذي لما يشرع في مشروعه الذي أدرك نهايته في مسائل التفكير الأول بإزائه. ولأجل ذلك أيضا يعترف "دون كيشوت" لصديقه "حسيسن" أن رحلته بالجزائر لم تتجاوز "05" أيام: «**خمسة أيام لا تساوي الشيء الكثير أمام خمس سنوات التي قضاها جدي. ولكن يبدو لي أني كنت أوفر حظا منه. فقد رأيت ما لم يستطع هو رؤيته في سنوات**».[2]

ونحن نأبى استرسال هذا الحديث، إلا أن نعود إلى نقاط زمنية في "كورديلو" دون كيشوت، وقد صاغ به رحلته المليئة بالمغامرات بمدينة الجزائر وأماكن أخرى، كما تحتمُ علينا الضرورة بالقول أن الروائي قد اعتمد ذات الصّيغة؛ أيْ: (**كورديلُّو دون كيشوت**) عنونة للفصل الخامس من روايته. وإنما تأتي عودتنا ههنا كيما تُسجل هذه المعلميات:

التاريخ	المكان	الحدث
الخميس	مدينة الجزائر– داخل نفق ما.	يقول "دون كيشوت": «**هي ليلتي الأولى داخل هذا الفراغ الذي لا اسم له إلا الخطأ والبلادة. قضيت جزءا كبيرا في تحضير كورديلُّو**

[1] المصدر نفسه، ص ص: 30– 31.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 170– 171.

		أدون عليه، على عادة الأجداد، ما حدث ويحدث لي في هذه المدينة».[1]
السبت	ألميريا.	**«وقتي كان محدودا. كنت عائدا من جنوفا، المرحلة الرابعة من رحلتي، بعد نيقوسيا واليونان ونابل وبالرمو ومسِّينا».**[2]
الاثنين	مارسيليا.	**«لم نبق زمنا طويلا بمارسيليا، في يوم ونصف استطعنا أن نشحن السكر بالباخرة. الكمية لم تكن بالضخامة التي تصورتها. عدم اختناق الميناء بالسلع ساعدنا كثيرا».**[3]
الثلاثاء	في عرض البحر.	**«كانت الساعة السادسة هذا الصباح عندما أيقضني صاحب السفينة و سبقني إلى السطح وهو يردد:** **– قم بسرعة قبل فوات الأوان، لقد وصلنا إلى المكان الذي تشتهي رؤيته: زفرة سيرفانتيس الأخيرة».**[4] يقول "دون كيشوت": **«أسمع الآن أصداء حكمة جدي: إذا كانت الإهانة تورث الأحقاد في القلوب البسيطة، فقلبي استثناء. شعرت بنفسي أوقظ زمنا ميتا منفلتا كالزئبق من راحته واستكانته».**[5]
الأربعاء	مدينة الجزائر.	يقول "دون كيشوت": **«شيئان مهمان سجلتهما لصالح هذا اليوم، وبشكل جد إيجابي. الأول هو لقائي بحسيسن. فقد فتح لي باب منزله بكل طيبة أو بالأحرى باب حنَّا لأن حسيسن اضطر تحت التهديدات الأصولية إلى مغادرة بيته الذي كان يقيم فيه. ثانيا، لقائي**

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 179.

[2] المصدر نفسه، ص: 180.

[3] المصدر نفسه، ص: 182.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص: 185.

		بحنَّا هذه المرأة المذهلة التي ذكرتني بنسائنا الحكيمات في الحياض الأندلسية».[1]
الخميس	مدينة الجزائر.	يقول "دون كيشوت": «**لا أدري كيف حدث ذلك ولكني وجدت نفسي في حالة من الهذيان الكبير. كيف يقبل بلد أن ترمى ذاكرته في مفرغة؟ وددت لو استطعت الصراخ بأقصى ما يمكن حتى يسمعني الأموات أو بكل بساطة أن أفعل ما فعله جد حنَّا الذي عندما رأى الحرائق تلتهم الكتب، عض على يده بيأس».**[2] وقال "دون كيشوت": «**غادرنا، حسيسن و أنا، فيلا عبد اللطيف التي تحولت إلى ملجأ لبعض سكان الوادي (التي نسيت اسمها) إلى الهاربين من الخوف و القتلة و بني كلبون».**[3] يخبرنا "دون كيشوت" عن سجنه: «**وجدت نفسي في قاعة باردة، خرج رجل ضخم من زاوية ما من هذه الفوضى أو من شيء يشبه ذلك. أراني سريري وطلب مني إذا كنت أحتاج إلى بعض الأكل أو إلى أي شيء آخر؟ طلبت ورقة و قلما من أجل إفراغ ما يتآكل داخل القلب. لم يتوان عن إعطائي ما طلبته و انطفأ بدون أن يعلق».**[4]
الجمعة	مدينة الجزائر.	يقول دون كيشوت: «**لم أستطع تحمل الليلة الأولى من السجن، فقد كانت قاسية جدا».**[5] ويقول كذلك: «**أنا صحفي و لا علاقة لذلك بالسرقة والنهب. مهمتي الأساسية تتلخص في البحث عن آثار جدي. والجزائر كما**

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 188.

[2] المصدر نفسه، ص: 191.

[3] المصدر نفسه، ص: 194.

[4] المصدر نفسه، ص: 196.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

		تعرفون محطة مهمة في حياته».[1] وأضاف: «**قضيت كل الصبيحة أشرح له سبب وجودي في هذا المكان، و أنهم إذ يتهمونني بالجوسسة والنهب المنظم، يعطونني قيمة لا أمتلكها مطلقا وأني لست أكثر من صحفي بسيط يقوم بعمله لا أكثر».**[2] وقال أيضا: «**لا أدري إذا كان يتكلم عن نفس المعلم الذي تحدث عنه كل من صادفتهم بما فيهم الرجل السمين، يبدو أن كلهم يتكلمون عنه ولا يعرفه حقيقة».**[3]
السبت صباحا.. .. ثم ليلا	في كهف بمحاذاة البحر.	يقول "دون كيشوت": «**بدأت حقيقة أحس بأني سجين داخل هذا الكهف. منذ أن قمت من نومي هذا الصباح، لم أكلم أحدا».**[4] ويقول عن حواره داخل السجن: «**وكان كلما تحدث يمدد في كلماته التهديدية لمزيد من الإثارة والتخويف: الدول.. ية غير مقبـ.ول..ـة، مضـ.رة، خطـ.يـ..رة، الجوسـ.سة».**[5]
الأحد	مدينة الجزائر.	«**يبدو لي أن وضعي قد تحسن قليلا منذ البارحة بالقياس إلى حالة الموت الأولى. الكثير من المشاكل بدأت تجد حلولها نظريا على الأقل، وإن ظلت التساؤلات المركزية قائمة. يغمرني أمل كبير بمغادرة هذه الحفرة أخيرا».**[6]

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 200.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص: 201.

[4] المصدر نفسه، ص: 202.

[5] المصدر نفسه، ص: 204.

[6] المصدر نفسه، ص ص: 218- 219.

		قالت "مايا- زريد" كما أسماها "دون كيشوت": «**- طبيعي. أنت صحفي ومن حقك أن تتحدث، خصوصا مع هذه العزلة التي أتمنى أن تكون مؤقتة. يبدو أن مشكلتك في طريقها إلى الحل**».[1]
الاثنين	مدينة الجزائر.	«**وصلتني صحف اليوم في وقت جد مبكر وهذا مؤشر إيجابي. لكني في هذه الخلوة المقلقة، لم أستطع نسيان زريد التي أراها دوما في وجه مايا المليء بالنور والبراءة. البارحة زارتني في إغفاءاتي.. أظن أنها ليست امرأة عادية في هذه السراديب**».[2] تقول "مايا- زريد" لـ "دون كيشوت" عن زمان جده "سيرفانتيس": «**هكذا كانت الدنيا في زمانه. آلة محاكم التفتيش أحرقت ناسا بتهم أقل مما كان يفعله سيرفانتيس. حالة مثل التي تعيشها الآن عليها أن تفيدك وإلا لا قيمة لها**».[3] «**المدن لا ذنب. فهي دائما ملتقى الألوان اللامحدودة والجمال الأخاذ، الناس هم الذين يخربون كل شيء بحقدهم ومصالحهم الصغيرة ويحولون الحدائق إلى مقابر**».[4] تقول "زريد- مايا" عن قرار المعلم الكبير بشأن "دون كيشوت": «**يبدو أنك ستجبر على مغادرة البلاد بشكل استعجالي مثلما يفعل عادة مع الأشخاص غير المرغوب فيهم. إنه قرار المعلم الكبير. أمر مؤذ ولكن أفضل من حالة السجن واللاسجن بسبب تهمة تخاف من أن تسمي نفسها**».[5]

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 231.

[2] المصدر نفسه، ص: 227.

[3] المصدر نفسه، ص: 229.

[4] المصدر نفسه، ص: 231.

[5] المصدر نفسه، ص: 234.

الثلاثاء	مدينة الجزائر	«**أظن أن هذه القصة تجاوزت السرد الحيادي لحياة سيرفانتيس. أصبحت قصتي الخاصة قصة سكان هذه الجزيرة الواسعة مثل نجمة والضيقة كخرم إبرة**».[1] ويختم "دون كيشوت" الكورديلُّو بنشيد الحياة الذي يتغنى به حمُّو وحنّا معا بقوله: «**النوّ يا النويوه،** **صُبِّي.. صُبِّي، ما تصُبِّيش عليا،** **حتى يجي خويا حمُّو** **و يغطيني بالزَّربية**».[2]

وبعد؛ فما يمكن تسجيله بعد هذا الرصد لأبرز صور اللواحق والسوابق السردية المتناثرة بين لفائف هذا المتن الروائي؛ هو حضور وتجلي "آلة الموت" وأزياء الهروب من واقع مستغول مصقول بتراجيديا طافحة:

– **أولا:** إن التحوير الذي مارسه الكاتب بمراوحته بين زمانية الحكاية وزمانية الخطاب، على صعيدي السوابق واللواحق، هو خلق لكرونولوجية خاصة، ومنطق زماني فريد يحكمان حبكة الأحداث وشبكة الشخصيات.

– **ثانيا:** إن التركيز الغالب على وتيرة اللواحق السردية يترجم طبيعة تلك الهروبية التي يعتصم بها البطل "حسيسن" في كذا مرة. ويؤكد صعوبة مجابهة الراهن الزمني، ومدى جسارة خفاياه التي كثيرا ما أسفر عنها بأبلغ بشاعة.

– **ثالثا:** كما أن "فعل التطويق" الذي انطوت عليه بعض الوقائع المعلمية قد لعب دورا أسيا من خلال التفاف بقية الأجزاء الحدثية حول مركزها؛ إذ نلفي تواترية بينة بينونة كبرى لحادثة: استئصال الذكر وبتر اللسان؛ ما يرشحها كإحداثية مركزية بها ومنها يتم تفكيك سائر رواكز التشفيرات التي انطوى عليها الخطاب الروائي.

– **رابعا:** إن ما يؤكد لدينا ذاك "الفعل التطويقي" لآلة الموت التي آل إليها البطل في "حارسة الظلال" هو السعي الحثيث الذي لما يتوقف سريانه لدى الراوي؛ ولما يتغافل عنه الكاتب طيلة المتن الروائي من خلال مراودته لشعار حمُّو الجديد، لا حمُّو القديم كما وسمه بحمامة المدينة المذبوحة في "ضمير الغائب". فشعاره لم يعد: «**خسارة الدم اللي**

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 236.

[2] المصدر نفسه، ص: 236.

ضاع، خسارة الدم اللي ضاع»،[1] بل أضحى بطبيعة مغايرة وأميل إلى نزعة التفاؤل واحتمالية الأفضل دوما؛ قال الراوي: « **يا النوّ يا النويوه،**

صُبِّي.. صُبِّي، ما تصُبِّيش عليا،

حتى يجي خويا حمُّو

ويغطيني بالزَّربية».[2]

ب– علاقات الديمومة:

يتعلق تحديد "الديمومة" في محاولة ضبط العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب لغاية معرفة سرعة السرد طلبا للتعجيل أو التبطيء؛ أو أنها تقوم على مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية بالمدة الزمنية التي تستغرقها روايتها في الخطاب[3]. و يحصل ذلك في النقد الحديث وفق أنساق سردية أربعة؛ هي:

1– الموجز/ الملخص/ مجمل Sommaire [(**)]: يقوم على سرد أيام، شهور أو سنوات.. من حياة شخصية أو مجموعة شخصيات، في بضعة أسطر، فقرات أو صفحات؛ ومعادلته هي: [زمن الخطاب < زمن الحكاية]؛ ومن بين الشواهد النصية الدالة نذكر:

مثال	قال الراوي: «**حنَّا في أيام شبابها، كان يلذ لها أن تطارد بائعي الورود في حي باب الوادي متهمة إياهم صبحا و مساءا بقليلي الحياء، بالجشعين وفاقدي الذاكرة...**»[4]
زمن الحكاية	أيام شبابها.
زمن الخطاب	سطران تقريبا.

التعليق: ههنا يعرض الراوي لجزئية في الشريط الحياتي لـ: "حنَّا"؛ إذ تترصد اقتناء الورود، حتى ممن نعتتهم بالجشع والجنون؛ وهي بهذا الوصف بمثابة: طفرة زمانها.

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 14.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص ص: 189– 190.

[3] ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 378.

[(**)] ينظر: المرجع نفسه، ص 373.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 23.

مثال	قال الراوي: «**في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة، أم لثلاث بنات وتعيش مفصولة عن زوجها**».[1]
زمن الحكاية	ما بين ليلة الأربعاء إلى الخميس.
زمن الخطاب	سطران تقريبا.

التعليق: يعكس هذا المقتطف مدى قتامة الزمن الذي يلقي بكل أهواله على بعض الشخوص.

مثال	تتواصل المأساوية بقول الراوي عن اغتيال السيدة "عائشة جليد": «**في حدود الساعة الحادية عشرة ليلا سمعت دقا على الباب مصحوبا بنداء: افتحي، الشرطة... الشرطة؟ عندما فتحت، هجم عليها شخصان ملثمان طلبوا منها تعاونها وسيلا من المعلومات تخص عملها. رفضت. فهددوها بقتل بشع ومؤلم. عندما تأكد لعائشة أنها ميتة لا محالة، طلبت منهم إخراج بناتها من البيت وقتلها بالرصاص بعيدا عنهن**».[2]
زمن الحكاية	زمن ليلي يبدأ من الساعة الحادية عشرة.
زمن الخطاب	أربعة أسطر ونصف سطر تقريبا.

التعليق: لا شيء تغير؛ بل إن فعل القتل أو آلة الموت تعمقت، وتشخصت في فنيات الذبح... -كفعل قرباني- كانت ضحيته هنا "عائشة جليد" أمام ثلة من بناتها. «**فليست الرصاصة هي التي تقتل، الرصاصة الآتية من مكان بعيد، بل الجزار الذي يبدو فنه معبرا عن كل تصميمه. فذبح فتات أمام باب مدرستها أو في ملعب الاستراحة يصدر عن إخراج مسرحي للقسوة المحولة إلى تقنية إذلال علني، يرغم التلاميذ الآخرين على المشاهدة، وكأن المطلوب جعلهم شهودا على موتهم المقبل. إن الأمر المنشود هو الإيحاء بأقصى رعب ممكن**».[3]

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 38.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] لياس بوكراع: الجزائر- الرعب المقدس، ص: 290.

مثال	يقول الراوي– مفصحا بصيغة استفهامية– عن تجربة سرفانتيس: «**كيف استطاع تحمل آلام خمس سنوات من الحجز ومشاق التجربة التي جعلت منه ذلك المحارب الكبير والمغامر الذي لا يهمه شيء سوى رضا الملك والكاتب الذي لخص مأساة عصره. أتمنى أن استطيع، في كتابي عنه، ترتيب كل هذه التفاصيل من جديد**».[1]
زمن الحكاية	خمس سنوات.
زمن الخطاب	03 أسطر تقريبا.

التعليق:

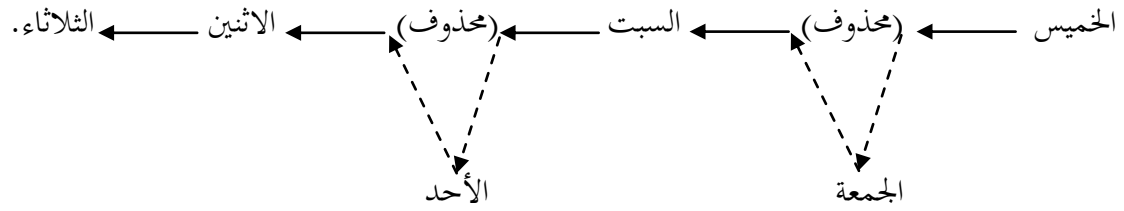
سؤال الحيرة ههنا؛ هو سؤال الإبداع عينه، لا ينأى عنه؛ بل يدعو إليه؛ وهو المعنى الذي نحا إليه "محمد بنيس" في معرض حديثه عن "الإبداع الشعري": «**إن الإبداع عامة لا يمكن أن يتحول أو يتجذَّر إلا من خلال أسئلته التي هي في عمقها، على مستوى ما يركب وينسج الإبداع نفسه اجتماعية– تاريخية، ومن ثمَّ لا يمكن تحقق التحول والتجذر في غياب الديمقراطية**».[2]

لقد دأب "دون كيشوت"؛ وهو يراود حلمه في تحري تجربة جده "سيرفانتيس" واقتفاء خيوطها. دأب بأن تصنع ديمقراطية انفرد بها وجال تحت لوائها إعادة بعث ما طمس من التاريخ المجهول ومن الذاكرة الميتة ولأنه رهن نفسه لتلك الغاية؛ فقد جابهته عوائق وحوائل دون ذلك. ومن ذلك وقوعه في السجن، ومبادرات صديقه "حسيسن" المتوالية لمساعدته، تلك التي لاقت حواجز عديدة في غالبية المحطات، من بينها تمزّق حبال الصلة بين "حسيسن" وإطارات الإدارات على اختلاف رُتبها. فاسمع مثلا لصدى "توفيق" بوزارة الداخلية وهو يرد على "حسيسن": «**شوف. اسمعني مليح. اليوم هو يوم جمعة. الناس كلها في راحة. لو لم تكن المسألة تهم الوطن ما بقيت دقيقة واحدة داخل هذه العزلة**».[3] ومع توالي محاولات المساعدة، ومع تتالي الحوائل والعراقيل. فإن "دون كيشوت" قد أجبر على هجرة أرض الوطن؛ ولم تتجاوز تجربته تلك التي حاكى فيها جده خمسة أيام كما عدّها حسب زمانية الخطاب في الكورديلُّو:

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص 49.

[2] محمد بنيس: حداثة السؤال– بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط 2، 1988، ص: 16.

[3] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 150.



شكل رقم (08): زمانية الخطاب حسب كورديلو دون كيشوت.

المثال	وعلى غرار هذا الانكفاء؛ فإنه يرى أن حظه حاز أفضلية موازاة مع حظ جده "سيرفانتيس"، قال الراوي: «**خمسة أيام لا تساوي الشيء الكثير أمام خمس سنوات التي قضاها جدي. ولكن يبدو لي أني كنت أوفر حظا منه، فقد رأيت ما لم يستطع هو رؤيته في سنوات**».[1]
زمن الحكاية	محصور بين خمسة أيام وخمس سنوات.
زمن الخطاب	سطران تقريبا.

التعليق: هذا الحظ السعيد وضع بين قوسين لصالح تلك الطاقة الانكفائية؛ فقد بدا جليا أن الروح الدونكيشوتية قد استكانت ونكصت على أعقابها، وخبا شعاعها بعدما اكتفت بالرصيف حيث الهامش، حينما شغلت الدولة إطاراتها؛ وبالتالي: جهاز السلطة وكوادره: المركز. وإيمانا بهذا الفهم فقد سادت روح الثقافة المتعالية، وأضحت ترى «**الهامش كمكان منفعل لا فاعل، ويترجمه على المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية، الانطواء والانعزال والهروب من الفعل والتفاعل، فهو بذلك مكان السلب، يختاره البائسون المتقهقرون، مكان تجتمع فيه القوى المنهارة لتعلن عن انهيارها والانصياع لأوامر المركز كسلطة وسيادة**».[2]

ملاحظة: لن نستأنف- ههنا- تتبع كل المواقع التي انطوت على تشخيصات زمنية، ألمحت إلى هذه الحركة السردية "الموجز"؛ فإننا نرى كفاية فيما تمت معالجته.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص ص: 170- 171.

[2] محمد بنيس: حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص: 146.

2- الوقفة Pause [*]/ **الاستراحة**: [زمن الخطاب= س/ زمن الحكاية= 00]

يبدو ابتداء- استئناسا بالدال اللساني- أنّ هذه الحركة السردية مسهمة في تبطيء السرد وتعطيل أو تثقيل عجلته، وتعليق الحكاية. وإبان ذلك، يكتشف المتتبع لسيرورة الأحداث توقفا مؤقتا لها لحيلولة الوصف محلها. وإذ ذاك نقف على مقاطع وصفية محضة تقلل من التعاقب الحدَثي المستمر/ الدائب؛ ومن تلك الدلائل النصية:

مثال	يقول الراوي- حسيسن- موجها كلامه لـ "حنَّا" عن "دون كيشوت": «**آه يا حنّا لو كان تشوفيه! من أين أبدأ؟ بنية قوية تحاذي المترين تقريبا ومئة كيلو من العضلات. هيئته مثل هيئة فارس خاض كل حروب جبال البشرات بالأندلس وخرج منتصرا. وجه مشع وعينان مليئتان بالنور والحب: مقرونتان بحاجبين مثل الهلال. قبضة قوية وخفيفة مثل الفولاذ**».[1]
زمن الحكاية	//
زمن الخطاب	04 أسطر تقريبا.

التعليق: وهذه الصورة التي رسمها "حسيسن" لـ "دون كيشوت" في مخيلته وأراد لها أن تستقر في رأس "حنّا"ن وصف دقيق يتضمن اقترابا معرفيا من تلك الشخصية مما ييسر محاورتها بشكل صائب أكثر وأدق.

مثال	وقال الراوي على لسان "حسيسن": «**شرحت لدون كيشوت طبيعة المكان الذي نعبره، نبهته حتى إلى المكان الذي وضع فيه جده لأول مرة أقدامه على أرض هذه المدينة والذي تحول اليوم في مجمله إلى منطقة عسكرية للبحرية ممنوعة، وضعت تحت حراسة استثنائية منذ أن ذبح الإرهابيون العديد من الحراس في فراش النوم مثل الخرفان بتواطؤ أحد ضباط الصف**».[2]
زمن الحكاية	//
زمن الخطاب	04 أسطر تقريبا.

[*] ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 478.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص ص: 50- 51.

[2] المصدر نفسه، ص: 91.

التعليق: يوضح هذا المقطع الوصفي مدى هول المكان، ومدى صعوبة المهمة المنوطة بدون كيشوت. قياسا بزي الموت الدموي الذي يفتعله الإرهابيون بين حين وحين.

مثال	ويضيف "حسيسن" مزيلا كل الغموض والاتهامات عن "دون كيشوت" وحقيقته موجها كل كلامه إلى السكرتيرة "زكية": «**– ما يظنه الناس دخانا هو غبار يعمي الأبصار. أغرب ما سمعته في حياتي. إذ كانت إسبانيا تبعث جواسيس مثل دون كيشوت، اقرئي عليها الفاتحة. دون كيشوت يصلح لكل شيء إلا للجوسسة. ثم يتجوسس على ماذا في بلد عورته في الهواء المطلق. دون كيشوت فنان مجنون منقاد بحاسته التي لا يستطيع منطق هؤلاء الغاشي فهمها**».[1]
زمن الحكاية	//
زمن الخطاب	04 أسطر تقريبا.

التعليق: هذا الخطاب الواصف– يتكلم به حسيسن– مع كل الفئات كما، تبين سالفا، وكما هو منثور في بقع عديدة من المتن الروائي. الحقيقة بلون شفاف وجلي. فهي واحدة لا تتعدد، كما لا تتحول، تثبت في كل مرة براءة "دون كيشوت" واعتدال نواياه.

ملاحظة: لقد وزع الكاتب الوصف في كل جنبات البيت الروائي، كما تعلق بكل الشخوص، وكذا سائر الأفضية طلبا لتوضيح غامض أو شرح معقد، أو تبرير سلوك، أو تأمل موقف ما.

3– الحذف/ القطع/ الإضمار Ellipse [*]:

تعد هاته الحركة أسرع الحركات السردية على الإطلاق؛ إذ تتحدّد بإسقاط جزء من الحكاية في زمن الخطاب، وقد يكون هذا الإسقاط أو الحذف محددا أو غير محدد. ومعادلته في ذلك أن: [زمن الخطاب= 00 /زمن الحكاية= س]؛ وأمثلته من الرواية نرصدها كما يلي:

مثال	يقول الراوي متحدثا عن "دون كيشوت": «**بعد نصف ساعة انتظار نزل الضيف الإسباني على**

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 164.

[*] ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص: 29– 30.

	أرضية المطار».[1]
زمن الحكاية	نصف ساعة.
زمن الخطاب	//

التعليق: حادثة وصول الضيف، دون كيشوت، (لم يصرح به الخطاب) كانت أهم، لهذا لم يَطُل انتظاره.

مثال	كما أضاف الراوي مفضيا إلينا بدلالة لهذا الزمن الخفيف، وأهمية الموضوع من ورائه: «**في قاعة الانتظار وبعد استراحة خفيفة، اقترح الضيف البشوش أن تدرج ضمن برنامجه زيارة إلى مغارة سيرفانتيس وألح على ذلك».**[2]
زمن الحكاية	غير محدد: استراحة خفيفة.
زمن الخطاب	//

التعليق: هذه البشاشة، مع دهشة اللقاء تمنح- بلا شك- سعادة للزمن رغم ضيقه ومحدوديته، بل إنه يغدو ذا رحابة: زمنا أبديا- بالمعنى البرغسوني والحرف الباشلاري؛ الذي يقول: «**إن الكائن لا يمكن أن يحتفظ من الماضي إلا بما يساعده على التقدم ويدخل في نظام عقلي من التعاطف والمودة، فلا يدوم إلا ما كان جديرا بالدوام وهكذا نعتبر الديمومة الظاهرة الأولى لمبدإ العلة الكافية لربط اللحظات..»**[3]

مثال	يقول الراوي حينما وصل "حسيسن" و"دون كيشوت" إلى بوابة مفرغة وادي السمار: «**أنزلنا كريم لودوك عند حواجز المدخل ثم انطفأ ليعود لنا بعد ساعتين، كما اتفقنا معه».**[4]
زمن الحكاية	محدد: ساعتان.
زمن الخطاب	//

التعليق: يبرز المقتطف صعوبة الزمن؛ فأنت لا تملك آلة تتحرك بها، وأن تتواصى مع سائق بعد كل سفرة، وإن كانت قصيرة. هنا عين العبثية التي تؤول إلى حالة روتينية، وعادة تلحقنا بأوهام قاتلة.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 43.

[2] المصدر نفسه، ص: 44.

[3] غاستون باشلار: حدس اللحظة، ص: 87.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 68.

مثال	جاء ذكر آلة الموت بالسلطة والهيمنة فيما نصه: «**فالمافيا التي فرضت نفسها على البلاد لتأكل الأخضر واليابس، منذ الثلاثين سنة الأخيرة...**»[1]
زمن الحكاية	محدد: ثلاثون سنة الأخيرة.
زمن الخطاب	//

التعليق: انفتاح زمانية الحكاية هنا كانت على النهب والسيطرة والتسلط وكل ألوان التجبر المقيتة التي أتت على الأخضر واليابس.

مثال	يضيف "دون كيشوت" صورة أخرى من صور الإيهام وعبثية الزمن الذي جمع بينه وبين جده؛ يقول: «**لا أدري كم من الوقت مر على غفوتي، ولكن عندما قمت تحت فعل الضجيج وأوامر الرّيّس اكتشفت بحرا بدون أمواج، بألوان لا متناهية ومدينة بيضاء مثل الصوف المغسولة بماء عذب بساقية قبائلية كما يقال هنا**».[2]
زمن الحكاية	غير محدد: فترة الغفوة.
زمن الخطاب	//

التعليق: "دون كيشوت" يناور بدأب وجدية للإمساك بذاته ولو داخل الأحلام، وهذا هو الكوجيتو النفساني الذي ينحو به إلى هاته الصياغة التعبيرية: أنا أحلم في الليل إذن أنا موجود في الليل، وأنا أحلم ككل الناس إذن أنا موجود ككل الناس.[3]

مثال	يعود بنا الراوي على صفحات شريط الذاكرة، ليقول بعد حادثة استئصال الذكر وقطع اللسان التي مني بها "حسيسن": «**لا أدري لم طال بي الزمن، لكني عندما أفقت، كانوا يقهقهون بعد أن نزعوا الخرقة من فمي**».[4]
زمن الحكاية	غير محدد: انفتاح مطلق.
زمن الخطاب	//

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 132.

[2] المصدر نفسه، ص: 187.

[3] ينظر: غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص: 129.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 259.

التعليق: وهنا يدرك البطل "حسيسن" مداه مع مأساوية الزمن المشبع بكل أزياء الموت. هنا يتجلى الزمن التراجيدي من خلال الرهبة التي خلفتها حادثة الخصي وبتر اللسان في نفسية "حسيسن". فكأن "دون كيشوت" يبعث من جديد من رماده.

4- المشهد Scène (*):

حركة سردية يعمد إليها الراوي متى كان الحدث ذا أهمية كبيرة جدا، فيكثر من التفصيلات، ويقلل من السُّرود، وغالبا ما يتم اللجوء تحت عباءة هذه الحركة السردية إلى "**الحوار**"؛ فيغدو- نتيجة لذلك- زمن الخطاب أكثر قرابة من زمن الحكاية؛ وبالرّغم من ذاك التوافق أو التقارب الزمني بيد أنه يبقى تقريبيًّا فقط. ومعادلته هي: [زمن الخطاب≈ زمن الحكاية]؛ و من بين المشاهد السردية نذكر:

أ- المشهد رقم (01): في مفرغة وادي السّمار:

قال الراوي على لسان المرشد و الموجه "حسيسن"/ "دون كيشوت": «**أخرجت قلما من جيبي وخططت له رسما على الورقة. برقق عينيه مثل ديك استيقظ متأخرا ثم قال:**

- ومن بعد؟

- الأمر بسيط جدا، أنظر جيدا.

وأريته التخطيط الذي أنجزته و الإشارات التي تحيل إلى وظيفة كل واحد:

البحاثون ـــ المفرغة.

البائعون ـــ المخازن.

المسير ـــ المكتب.

- أنت تسخر مني أم ماذا؟ هذه مؤسسة أم مزبلة؟

- بالفعل، الانطباع المظهري عادة هو الغالب».[1]

لا أفضل من الحوار لإزالة حيرة السؤال، وتجلية الحقائق وإبعاد لغة الأوهام. على هذا التمثيل الواصف لميكانيزم ذاك المصنع (مفرغة وادي السمار) يبقي اختلاف الرأي قائما، واحتدام التفاسير ناشطا بين "حسيسن" الموجه ودون

(*) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص: 394.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 73.

كيشوت الذي يجسد دور المكتشف أو المتشوق إلى كل تطلع. «**وهو اختلاف أدعى للحوار، لأنه منشأ التصادم بين أكثر من رأي**».[1]

ب– المشهد رقم (02) في متحف الفنون الجميلة:

ننقل ههنا ما حكاه الراوي عن مقاومة "نوارة" مع عمال المتحف وصرامتها في وجه أحد الممثلين للبلدية الإسلامية؛ يقول:

«**– شوف يا ولد الناس، أنا ما نعرفكش، بيننا القانون.**

– مكانش قانون فوق قانون الله.

– الله ميش مهبول حتى يدخل هكذا على ناس آمنين.

– والله تتعلقي من عينيك في دار الله.

– هذا واش تعرفوا. ليست دار الله اللي راك تتكلم عليها ولكنها دارك.

– ...

– بئس لأمة تحكمها أفخاذ النساء.

– اذهب وإلا نطلق عليك العمال ياكلوك».[2]

عند إعمال النظر في هذا المقطع الحواري نرى أنه تبنى مبدأ: الإقصاء. فإذا تم إقصاء طرف من الطرفين في المناقشة الحجاجية (رئيس البلدية) حاز السبق الآخر. «**إن المناقشة الحجاجية، بحسب آبل، ليست لعبة قوامها اللغة Jeu de Langage يكون الانخراط فيها من عدمه سيان، بل إنها تعد عماد النشاط التواصلي بما هو ماهية أساسية ذاتية وبينذاوتية في الوقت ذاته...**»[3] وهذا معناه أنه كان من الأجدى بالحوار الآنف ذكره أن يخضع إلى إجماع متعالٍ يقوم بتكييف معطيات التجربة وإحداث توفيق بين متطلباتها. لكن حصيلة كل ذلك كان يغلّفها العنف من حيث أجمعت على الإقصاء وأقصت الإجماع.

[1] محمد نظيف: الحوار وخصائص التفاعل التواصلي– دراسة تطبيقية في اللسانيات التواصلية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، د. ط، 2010، ص: 46.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 96.

[3] كارل أتو آبل: التفكير مع هابرماز ضد هابرماز، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الجزائر العاصمة، ط 1، 2005 م، ص: 19.

ج- المشهد رقم (03): داخل أسوار بناية وزارة الداخلية:

نقف ههنا كذلك على مشهد حواري آخر عماده طرفان: "حسيسن" و"توفيق" الذي يشتغل بقطاع وزارة الداخلية؛ وقد كانت مجرياته بلفظ الراوي:

«**- أهلا بمثقفنا العزيز.**

(شعرت في كلامه نوعا من التعالي).

- كيف هو حال ثقافتنا الوطنية؟

- مثل القطاعات الأخرى، الصعوبات، ولكن الكثير من القدرات التي يجب أن تستغل بشكل جيد، والكثير من الأمل.

- نتكل عليكم. أنتم الشباب مستقبل هذه الأمة. وطن بدون ثقافة، وطن ميت (كان يتكلم من فوق كنت بالنسبة له حشرة صغيرة) ».[1]

يتمازج في هذا المشهد الرديء نوعان من الحوار: فمن الديالوج إلى المونولوج؛ تتخللهما «**إشارات تتعلق بالجو ووصف المحيط وتحليل المشاعر وتصوير بعض الحركات أو حتى تعليقات من الراوي... إلخ**».[2] - وبالمراوحة بين المتحاورين- "توفيق" و"حسيسن"- نستشف انشطارا للخطاب؛ فخطاب «**أفقي نازل على الرؤوس هو (خطاب التخريب)، الإزاحة، التغريب، والترحيل تاليا. والثاني، أرضي، انبثق من قاع المدينة، والريف، والنفس، هو (خطاب المفارقة والتحدي) إنه أيضا وعي الضد)**».[3] وذاك مناط التناقض الصارخ بين: فكرة القوة، وقوة الفكرة.

والقارئ إزاء كل ذاك ينزلق من منظور سردي إلى آخر دون أدنى استشعار منه؛ فمن مشهد يعرض إلى أحداث تسرد[4]، ومن تلخيص مجمل إلى توصيف ممل.

---

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 146.

[2] عبد القادر بوزيده: الحوات والقصر: رحلة على الحوات أم رحلة الوعي؟ مجلة: اللغة والأدب، مجلة أكاديمية محكمة يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، العدد 16، ديسمبر 2003، ص: 14.

[3] محمد الجزائري: احتلال العقل- التطبيع- الحصار- صراع الغد- دار الوراق للنشر، لندن، توزيع دار الكنوز الأدبية، بيروت- لبنان، ط 1، 1998، ص: 161.

[4] عبد القادر بوزيده: الحوات والقصر: رحلة على الحوات أم رحلة الوعي؟، ص: 14.

ج- علاقات التواتر:

دراسة "التواتر"Fréquence [*]؛ تعني معرفة صور التكرار التي تأخذها الأحداث بين زمن الحكاية وزمن الخطاب؛ كما تُعرف به العلاقة بين نسب تكرار الحدث في الحكاية، ونسب تكراره في الخطاب؛ ومن بين تلك الصور:

1- الرواية مرة واحدة لما حدث مرة واحدة: ومثاله من النص:

قول الراوي: «**تأملت طويلا بناية الجامعة المركزية. ما تزال تحافظ على عظمتها وجمالها، مع أنها كادت في يوم من الأيام أن تتحول إلى مقر جديد للمديرية العامة للأمن الوطني لو لم يتحرك الطلبة والأساتذة وأصدقاء مدينة الجزائر القديمة. أحداث أكتوبر 1988 م أبعدت تماما هذه المحاولة**».[1]

وتلك من القرائن التاريخية- السياسية، المفصلية في تاريخ الجزائر المعاصر؛ إذ شكلت تلك العلامة الزمنية نقطة الذروة في سيناريو معد سلفا لغاية الإطاحة بالحزب القائم.[2] ولهذا الحدث المعلمي حمولات يقتضيها، وأصداء يمليها؛ ولنا عودة إليه فيما سيعقب هذا المقام من سطور.

2- الرواية أكثر من مرة لما حدث أكثر من مرة: وله من النص مثالان:

أ- قال الراوي في معرض تنبيه على لسان رئيس الباخرة- لدون كيشوت: «**-قم بسرعة قبل فوات الأوان، لقد وصلنا إلى المكان الذي تشتهي رؤيته: زفرة سيرفانتيس الأخيرة**».[3]

ب- «في قمرتي الضيقة لم أقم بشيء مهم سوى التمادي في الغرق في تفاصيل هذا المكان المسمى: زفرة سيرفانتيس الأخيرة أحاول عبثا أن أجد وجها جديدا لجدي الذي لم تبق إلا صرخاته اليائسة المبحوحة».[4]

---

[*] ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 122.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 132.

[2] ينظر: حافظ عبد الرحيم ودبلة عبد العالي و آخرون: السيادة والسلطة- الآفاق الوطنية والحدود العالمية، ص: 201.

[3] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 182.

[4] المصدر نفسه، ص: 187.

تكفي قراءة ثانية لهذين المقتبسين حتى نعرف أن: هناك شبه مماهاة بين "دون كيشوت" كشخصية في الرواية و"سيرفانتيس" جده؛ وصوت الذاكرة الحية. فلطالما بادر ويبادر "دون كيشوت" لأن يعايش عبثية جده، ويعيد تحيينها في كذا مرة. فكيف بصلته لكل ذلك إذ علمنا: أن مشروعه بالأساس كان هو: إعادة بعث تاريخ و ذاكرة وأمجاد جده: الغائب/ الحاضر.

3- الرواية أكثر من مرة لما حدث مرة واحدة: ولنا في هذه الصورة من التواتر- على أهميتها الكبيرة على غرار باقي الصور- محطتان:

أ- **المحطة الأولى: (حادثة الخصي وبتر اللسان)**

لقد ورد ذكر هذه الحادثة في كذا مرّة في المتن الروائي(*).كما أنه سلفت الإشارة إليها في رواية " **ضمير الغائب**"**. ومن بين أمثلتها في موقفنا هذا:

- «المضحك أني رجل ميت ويحفظ الوعود التي قطعها على نفسه! فقد أقسمت للرجل الملثم و للملتحين الذين كانوا برفقته بأن سر حادثتي بتر الذكر واللسان سيموت بين ظلال الروح بدون أن يعلم به أحد».[1]

- « لمع سكين أحدهم تحت ضوء القمر الذي لم يعد يعني لي إلا الموت. ثم بدأ بحز ذكري الضامر من كثرة الخوف..، بعد أن نزعوا الخرقة من فمي. أخرجوا لساني أحكموه بين أسناني وبدأوا يضغطون بكل قواهم على فكي حتى شعرت بقطعة لحم تقطع داخل فمي وبملوحة خاصة».[2]

لئن ورَّثت تلك العبارة الأولى لدينا دلالة باروديا ساخرة للبطل من نفسه، فإن دلالة هذا التركيب الأخير بمثابة نبوءة تراجيدية لما آل إليه راهن البطل ومستقبله ولأجل ذلك سجلنا- فيما سلف- ونؤكده هنا: أن تلك الحادثة (الخصي وبتر اللسان) كانت بؤرة مركزية طوقت كافة المتن الروائي، وكانت بحق مبتدأه وخبره معا.

(*) ينظر: واسيني الأعرج: حارسة الظلال، الصفحات: 15، 16، 17، 127، 241، 258، 259.

** ينظر واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص ص: 42 – 43.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 16.

[2] المصدر نفسه، ص: 259.

ب– المحطة الثانية (اغتيال عائشة جليد) و مثالها:

ما قرأه "دون كيشوت" في إحدى الجرائد التي منحها "حسيسن" مع التركيز على بعض المقاطع؛ نحو هذا الخبر الصحفي: «**أغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة**».[1] ثم نقرأ تفصيل الخبر: « **في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة، أم لثلاث بنات وتعيش مفصولة عن زوجها. كانت إطارا بالولاية. في حدود الساعة الحادية عشرة ليلا سمعت دقا على الباب مصحوبا بنداء: افتحي، الشرطة... الشرطة؟ عندما فتحت، هجم عليها شخصان ملثمان طلبوا منها تعاونها وسيلا من المعلومات تخص عملها. رفضت. فهددوها بقتل بشع ومؤلم... المجرمون... قرروا قطع رأسها أمام بناتها ورميه في الشارع**».[2]

ههنا؛ في هذا الاجتزاء الأول لتلك الخبرية المريعة، يقدم الكاتب الضحية (القربان بكل ضعفها) التي استهدفتها عيون القتلة المجرمين بكل تجبرهم وتسلطهم واستبدادهم. فمؤشرات الضعف للفئة المستهدفة بارزة من خلال كون عائشة جليد:

- امرأة وحيدة مع بناتها.
- رهابة الزمن (الليل).
- مكانتها بالولاية (إطار من إطاراتها).

بينما مؤشرات القوة للفئة الغالبة متجلية من خلال:

- إدعاؤهم بالانتماء لسلك الشرطة.
- اللثام الذي يزيد من تواري حقيقتهم.
- لغة التهديد التي توعدوا بها الضحية.
- كثرتهم في مقابل فرد واحد.

كل ذلكم؛ يجعل الشرخ كبيرا، والهوة أكثر رحابة بين الفئتين؛ وبالنتيجة هناك لونان من الخطاب متضاربان أو على طرفي نقيض:[3]

---

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 37- 38.

[2] المصدر نفسه، ص: 38.

[3] ينظر: محمد الجزائري: احتلال العقل، ص: 161.

أ- خطاب الأفقية النازلة: وهو هنا يمثل صوت الجلاد، الغالب، المستبد.

ب- خطاب الأفقية الصاعدة: وهو- كما نقول- شاهد وناطق بصدى الفئة المغلوبة والتابعة، الضحية والقربان.

وهي نفس الحادثة ترويها ابنة عائشة الكبرى البالغة من العمر 18 سنة بقولها: «**ترجتهم أمي أن لا يذبحوها أمامنا. قبلنا أرجلهم حتى يتركوها. قدحت عينا أحدهم شررا كانت هيئته مرعبة، هيئة حيوان مفترس. وضع أمي بين ذراعيه العريضتين الموشومتين بالثعابين. جذبها بقوة باتجاه صدره وضغط على رقبتها بكفيه الغليظتين ثم سحب رأسها ضاغطا بركبتيه اليمنى على عمودها الفقري فانهارت على ركبتيها. عندما أصبح نحرها بارزا، أخرج سكينة كبيرة. وقبل أن يحز رقبتها صرخت بصعوبة للمرة الأخيرة: أرجوكم أخرجوا البنات، اتقوا الله، لا تفعلوا هذا أمامهم**».[1]

ثم إنك ترى الكاتب بعدما برهن على وجود "آلة القتل"، ها هو هنا يصور في هذا المقتطف الثاني: فنيات وبشاعة تلك الآلة العنيفة؛ إذ قدمت تلك الابنة الكبرى صورة مشهدية مفصلة قائمة أساسا على جملة أفعال: "الجذب، الضغط، إشهار السكين، السحب، ..." وما قابلتها من أشباه أفعال هي: "الرجاء، الانقياد، الانهيار، الصراخ، ..." لتدرك في الأخير "آلة القتل" بغيتها؛ وتهوي بالسكين على جسد الضحية تحز- في لا مبالاة- رقبتها. يضيف الراوي موضحا: «**وفجأة احمر وجهها و رقبتها و لباسها و يدا القاتل الذي قبل أن يترك الجسد البارد ينكسر بصمت، وبدون صراخ على البلاط، لمعت عيناه للمرة الأخيرة وهو ينظر إلينا. قطع رأس أمي الذي ظل عالقا بالجسم بجلدة رهيفة**».[2]

4- الرواية مرة واحدة لما حدث أكثر من مرة:

هذه آخر صور "التواتر" وأخفها حضورا في متن الرواية، وبناء عليه كان وقوفنا على شاهد دال عليها:

- يقول الراوي على لسان "عمي المختار"- بنبرة صارخة وحارقة-: «**صرخ طويلا بدون جدوى: يا هاذ الناسن افهموني يرحم والديكم، أصابع اليد حطب لا يشيخ ولا يموت. لست آلة. أنا ابن آدم وما في القلب لا يعرفه إلا القلب. لا أريد أن أتقاعد. خذوا مني ما تشاؤون واتركوني لآلتي**».[3]

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 38.

[2] المصدر نفسه، ص: 38.

[3] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 14.

هذه الصلة الحميمة بين "عمي المختار" وآلته الكاتبة صلة مبررة على مداها البعيد، فبتلك الآلة يمكن صياغة الأفكار وما يختلج في الذات، وما تتكبده الصدور وما تعانيه أيضا. ومن هنا يبدو خطاب تلك الذات بلبوس مغاير، وبلغة مفارقة؛ تقول المسكوت عنه، وتقول الخيانة والفساد، وتقول مأساة العنف والدمار، وتقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون والموت في محيط متعفن فاسد مخنوق...[1]

3- المكان- الموت بين الظهور والضمور:

لن يسعى هذا المبحث إلى مرامي أبعد، ولا إلى غايات أصعب، بل إنه يروم إعادة النظر- بالاستنباط- لبعض تلك الوقفات الاستفهامية التي مرت بنا مع التركيز وإيلاء العناية- فضلا عن ذلك- إلى طبيعة تلك الصلات التي كان البطل "حسيسن" يعقدها، أو لما تنعقد معه بعد، بأماكن وأفضية تقاطبت كلها في نقطة: التيه وضياع البطل في صحراء المجهول.

أ- دلالات القبر السياسي أو: "حسيسن" ورحلة البحث عن "دون كيشوت":

تحت عباءة هذه العتبة الرئيسة نسعى لرصد علاقة؛ أقل ما يمكن أن يقال عنها: أنها علاقة مثقف برجل سياسة؛ فهل يمكن أن تقام أواصر تواشج لهذا النوع من العلاقات؟

- "حسيسن" وصلته بـ "السيد زكي":

قبل وصول حسيسن إلى "السيد زكي" الذي يشتغل بالطابق الأول من مقر الأمن المركزي بالجزائر الوسطى، توسل إليه من دعاه بصديقه، دون أن يسميه بـ: محافظة الأمن المركزي للعاصمة. يقول الراوي: «**سلمته البطاقة ووعدني بتسليمها للسلطات المختصة وحثني مع ذلك لتسريع إطلاق سراح دون كيشوت، على رؤية السيد زكي.. صباحا باكرا**».[2]

يمارس الروائي سياسة التمطيط والجذب؛ فهو حينما ينقل محتوى المهاتفة التي أجراها محافظ الشرطة بحضرته: «**نعم.. نعم.. حاول أن تفعل شيئا. غير معقول؟ .. المسألة خطيرة إلى هذه الدرجة؟ مأزق قبيح.. أعرف..**

[1] ينظر: حسن المودن: الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف- دار الأمان- الرباط- المغرب- ط 1، 2009 م، ص ص: 102- 103.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 124.

يجب على الإنسان أن يكون متفطنا.. التهاون والتراخي فتح الأبواب لكل الانهيارات.. حتى الاستعمار.. أعرف جيدا.. إلهي؟؟ جاسوس.. هاه.. أعرفها.. رائعة.. سأفعل المستحيل.. لا؟ أعوذ بالله كيف أنساك؟ مستحيل..»[1] إنما يتعقب ألاعيب الكوادر السياسية و يسعى إلى فضح ميكانيزماتها الواهنة، وتخريب مخططاتها المجحفة.

أتفق تماما مع أي قارئ لمضمون المهاتفة السابقة لأنه سيقرّ- مغتربا مثلي- عن خطاب يقرؤه ويعيد قراءته دون أن يسعفه توالي القراءات في استيعاب أي شيء. ومن هنا كانت صلة الرواية السياسية بالسلطة مزدوجة الوظيفة:[2]

1- وظيفة إيديولوجية: يتعين عليها تجلية وعي الفئة المثقفة من خلال تصوير لمختلف العلاقات (اجتماعية وثقافية) داخل بيت المتخيل.

2- وظيفة جمالية: يتعين عليها تشخيص الطرائق النفسية التي تصاغ داخلها المضامين الإيديولوجية: «**فالرواية فن قبل أن تكون قولا إيديولوجيا**».[3]

لم يستفد "حسيسن" من "السيد زكي" لأجل صديقه "دون كيشوت" ما يروي ظمأه، أبلغ من هذه الحالة الحانقة التي يصفها بلفظه: «**انتابتني رغبة كبيرة للتقيؤ وإخراج أحشائي دفعة واحدة. من غير المعقول، أن تتحول زيارة بسيطة إلى هذا البلد من متعة اكتشاف إلى كابوس يكبر كلما تكور، مثل كرة ثلجية**».[4]

- "حسيسن" وصلته بـ "السيد مقدم":

كما يواصل الراوي ويتابع تقريب صورة لما آلت إليه حاله في قبره السياسي أو بين جنبات الدهليز السّلطوي. يطلعنا- إبان تلك السيرورة- بحدث هام أثبتنا من قبل معلميته، وكان محل استفهام عندنا حين تحليلنا لعلاقة "التواتر" الزمنية. هذه القرينة التاريخية تأتي هنا لتحتل موقع: التعليقات والفيوضات الشارحة عند الروائي. تلك المحطة التاريخية- السياسية التي هي بمثابة منعرج خطير وحاسم في تاريخ الجزائر المعاصر. وهل كانت العقلية الرعوية- بكل أمراضها-

[1] المصدر نفسه، ص: 120.

[2] ينظر: علال سنقونة: المتخيل و السلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، جوان 2000 م، ص ص: 13- 14.

[3] المرجع نفسه، ص: 14.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 132.

إلا نتيجة منطقية من النتائج التي أعقبت هذا الحدث التاريخي الهام؟! وعن هاته المحطة يصرح أحد الباحثين: «...، **ربما يكون التسرع في اعتماد الديمقراطية والتعددية السياسية، من دون دراسة حقيقة لما ستؤول إليه الأوضاع، أحد أسباب الأزمة العميقة التي دخلتها الجزائر إثر وقف المسار الانتخابي سنة 1992 م، وما نتج عنه من عنف سياسي وإرهاب**».[1]

يبدو أن خطاب الرواية في فصلها الثالث لم ينحل كلية في الإيديولوجية السياسية بقدر ما سعى وراء نشدان غاية أسمى؛ هي محاولة توجيه نقد لاذع، وخطاب فاضح لسلطتها دفاعا عن حصة الثلة المثقفة. ولأجل إقرار ذلك المسعى، يرتاد البطل "حسيسن" مناطق خفية وأبعد غورًا، بل وحفرا في طبقات الجحيم السياسي وخلخلة ترسباته.

وحتى يتسنى قلب الموازين، وتحقيق صنو من التوافقية بين جهاز الثقافة وأريكة السلطة، ينحو الروائي بخطابه إلى مناطق مدهشة، يكتشفها القارئ بتمعن؛ فتأمل هذا الحوار بين البطل و"السيد مقدم": «**لم أنتظر طويلا، طل علينا من باب مكتبه رجل بقامة طويلة وشعر أبيض، في يده اليمنى غليون منتفخ، والورقة الصغيرة التي ملأتها. توجه إلي مباشرة:**

– أنت الـ.. قصة الجاسوس الإسباني؟

– نعم يا سيدي اسمي حسيسن.

– تفضل».[2]

فانظر كيف تدحرج "دون كيشوت" في سلم الوظائف: فمن متعة الاكتشاف والتطلع كصحفي وباحث في علم الآثار والكنوز الثمينة، إلى جاسوس محترف، فإلى مجرم خطير يهدد السيادة الوطنية.. ولعل هاته السمة الفنية التي نلحظها هنا من تعدد في الوظائف إضافة إلى تكسير في خطية السرد– تسريعا أو تبطيئا– وكذا تجزيء العمل الروائي إلى أجزاء مضبوطة، ... إلخ. لعل كل ذلك وغيره هو الميسم الفني الغالب للرواية الجديدة الناشئة طيلة عقد التسعينيات وبداية الألفية الثالثة؛ وذلك عائد إلى الانتقال من «**الأدلجة السياسية الفاضحة– إن صح هذا الوصف– إلى إيديولوجيا الكتابة التي تأسست بفعل التغيرات والتطورات التي حصلت في البنية السياسية**

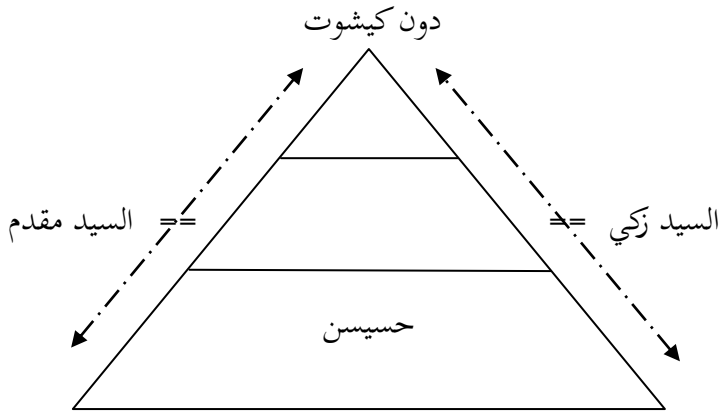
[1] حافظ عبد الرحيم ودبلة عبد العالي وآخرون: السيادة والسلطة– الآفاق الوطنية والحدود العالمية، المرجع السابق، ص ص: 187– 188.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 136.

والفكرية والثقافية والاقتصادية الجزائرية. ودخول أقلام جديدة في عالم الكتابة الروائية وتطعيم دمها بدم جديد لا يحمل الجينات نفسها.»[1]

وتتأكد لدينا ههنا تلك الهشاشة السياسية التي مثلتها تلك الصلات ذات الألياف الواهيّة فيما بين البطل/ "الحسين " وسائر الكوادر السياسية. بل قُل: إنها نتيجة تتنزل منزلة المصادرات لدى الراوي؛ ومردُّها أننا «**نعيش وسط دغل من الخواء والخوف والنهب. كل واحد يبذل مجهوده من أجل أن يأكل الآخر بشكل أكثر جرأة وذكاء أو بأكثر بشاعة وعنف**».[2]

ترسيمة شاملة:



شكل رقم: (09): البطل في قبره السياسي

ب– دلالة الخوف من المجهول:

قمينٌ بنا أن نقسم حديثنا في هاته الوقفة الأخيرة عن "ثيمة الخوف" في الرواية عبر وترين:

– رهاب المكان /(دون كيشوت):

لن ندلل على سبب خوف دون كيشوت الذي انهمر عليه كالجبال وهو في قبوه داخل السجن المظلم. لكننا نشرع في التشهير بنفسية دون كيشوت اليائسة من كون الوحدة التي ما فتئت تسايره وتداريه بقول الراوي: «**بدأت**

[1] محمد الصالح خرفي: الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة– روايات الطاهر وطار أنموذجا– مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 05، 2013 م، ص: 143.

[2] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 152.

حقيقة أحس بأني سجين داخل هذا الكهف. منذ أن قمت من نومي هذا الصباح، لم أكلم أحدا».[1] لا تتوقف بلاغة الخوف، بل إن خيوطها تتناسل، وتسيج كونا هو بمثابة القبو أو الدهليز- ليجد دون كيشوت نفسه كالتائه والمنسي في ظلمته. بلا حول ولا قوة.

فطفقت المفكرة لديه تعمل، فاهتدى بحيرة السؤال، وقلق المكان، وطفق يقول: «**والغريب في كل ما يحدث لي، أني منذ ذلك الخطأ أو سوء التفاهم الذي قادني إلى هذه الفراغات، لم أحس في أي لحظة أن حياتي مهددة وأن الموت قريب. لم أتوقف عن التكرار: ليكن! لم أفعل ما يسيء إلى هذا البلد، فلماذا الخوف؟»**[2]

ما يثير الدهشة، ويشدد على الغرابة فعلا، هو: هذه المكابرة من "دون كيشوت" واستماتته الكليلة في سردابه الأسود. فكيف به يناور خارج حدود المنطق؛ إذ: «**الاستبداد هو السياسة بدون قناع والخوف هو أول نزعة نفسانية».**[3]

بيد أننا استشعرنا نفسية عنيدة، ومكابرة كما قلنا: «**إن المرء هو دائما جاحد حيز ما: حيز الداخل حين يكون خارجا، و العكس بالعكس. وسواء كانت نعمة أو نقمة، فإنها خاصية تلك المصايف اللاإرادية في الأسوار التي يسمرك فيها القدر– مستشفى، أو كرسي مريض، أو دير، أو سجن، ..»**[4]

و تأسيا بذلك، واجه دون كيشوت حقيقته في وحدته، وما وهن، ولا استكان، فأعاد المناورة بعد المناورة، حتى إنه تجاوز تلك الوحدة عن طريق "فعل الكتابة". يذكر الراوي كيف أن "دون كيشوت" قضى ليلته الأولى في السجن في تحضير كورديلُّو يدون فيه ما حدث ويحدث له؛ يقول: «**سويته بطريقتي الخاصة كما كان يفعل الأسرى المثقفون القدامى. مهمتي كانت أسهل. فقد قبل المشرفون إعطائي الأوراق التي طلبتها للكتابة».**[5]

---

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 202.

[2] المصدر نفسه، ص: 209.

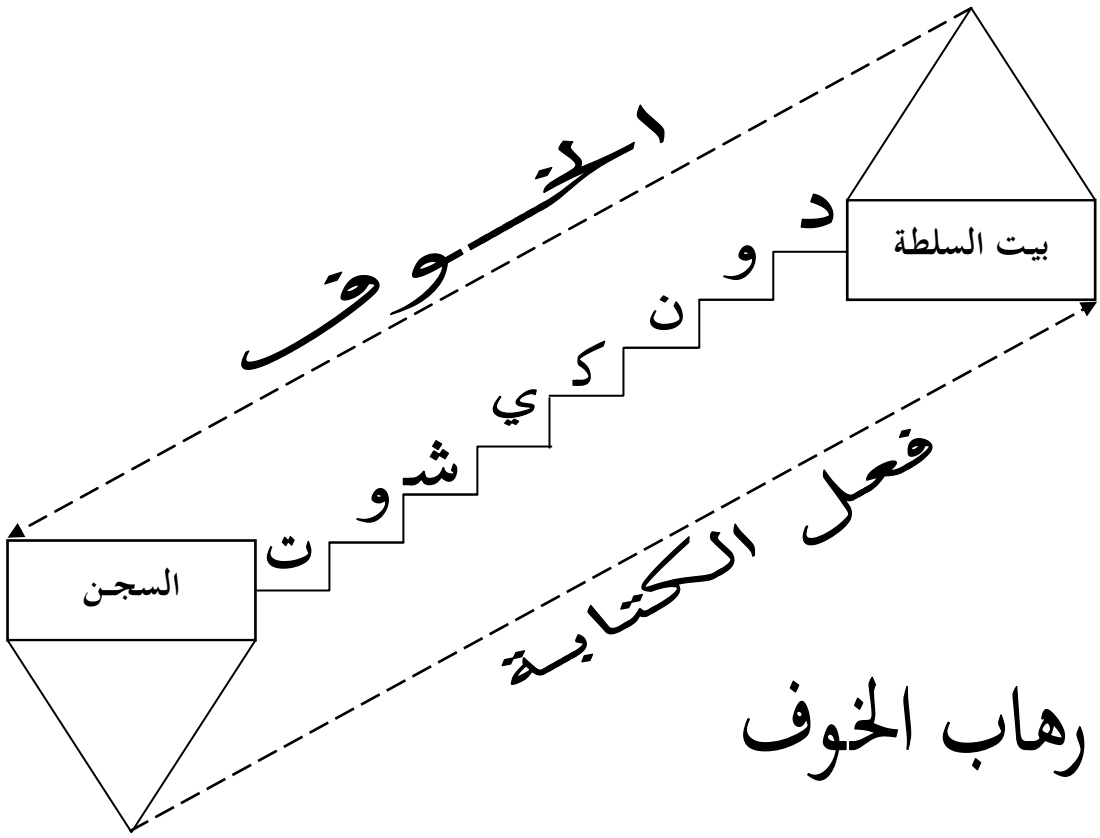
[3] عبد الله العروي: من ديوان السياسية، المركز الثقافي العربي، د. ط، د. ت، ص ص: 12- 13.

[4] ريجيس دوبريه: مذكرات بورجوازي صغير بين نارين وأربعة جدران، ترجمة: سهيل إدريس، دار الآداب- بيروت، ط 1، 1977 م، ص ص: 10- 11.

[5] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 179.

وإذن؛ فقد بتر دون كيشوت وحدته الحلزونية بتحطيم قوقعتها بالكتابة؛ فحق لهذه الأخيرة أن تكون: «**المشرط الذي يزود به المثقفون منذ ولادتهم**».[1]

ترسيمة شاملة:



شكل رقم (10).

– رهاب إنساني / (حسيسن):

نود أن نؤكد ههنا، على بعض ما قلناه سابقا؛ وهو أن ذاك "النفس التطويقي" الذي طبع نفسية "البطل حسيسن" طيلة المتن الروائي قد تمادى معه؛ حتى لكأننا نستشعره حيا فينا، ونعايشه نابضا، يشاركنا وإياه ذات الهم و نفس الطبيعة الحائرة تقريبا.

تتوالى تجسيدات ذلك داخل نص الرواية؛ من خلال صور التراجيديا والخوف التي تختزنها حادثة الخصي وبتر اللسان. وقد أفضت بها إلى البطل فصنعت منه: نفسا حائرة، يتملكها الخوف أينما حلت، وحيثما ولت. حتى كأنه أمسى رهابها المزمن.

[1] ريجيس دوبريه: مذكرات بورجوازي صغير بين نارين وأربعة جدران، ص: 11.

إذا أحببنا التمثيل لتلك النفس الإنسانية الخائفة؛ فإننا لن نزيد على حدثين- كوننا أشرنا فيما سلف إلى مواضع عن تلك الحادثة المؤلمة- بالغي الأهمية؛ هما حدث البداية، وحدث النهاية.

أ- حدث البداية:

يقول الراوي: «**أعتقد أنه بلساني المقطوع وذكري المستأصل لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذكرني كل مساء بخلوتي وعزلتي وخوفي المتمادي في العمق كلطخة زيت والارتماء في عمق هذا اليم المتعالي الذي بدأ يقلق من صمتي..، ولكن على الرغم من الفقدان الفجائعي لسعادة اللذة ومتعة القول، مازلت أملك القدرة على الكتابة**».[1]

بينما نعيد قراءة هذا الحدث السردي- الذي مثل فاتحة الرواية- نسائل أنفسنا بإزائه:

- لماذا هذا الحضور المتراكم لذات المتكلم الفريدة/ ضمير الإفرادية (تذكرني، خلوتي، عزلتي، خوفي، صمتي، ..)؟
- لم التركيز على آلتين (عضوين حيويين) في الإنسان: اللسان والذكر؟ وكيف ربطهما الراوي بفعل الكتابة؟

إذا ما توغلنا محاولين الإمساك بإجابة ما عن الاستفهام الأول؛ فإننا نؤول به- على سبيل الاستلزام- إلى كونه مؤشرا بالحتمية لحالة/ ثيمة: منتهى الخوف، وحالاته القصوى؛ فليست لغة الضمير الفردية المتكررة إلا سبيلا إليه. كما أن الراوي توسل ذاكرته، واللازمة في ذلك حالية بالفعل "تذكرني" مما يعني أنه أدرك نهاية القصة ووصل بالخوف إلى منتهاه وأقصاه. ويستوي- معه- الخوف أنه «**الشعور الذي يقضي على كل ما سواه بل يستولي على النفس إلى حد الإفناء**».[2]

أما استفتاحنا لإجابة السؤال الثاني؛ فإنها تشرع في تفكيك وحداته الرمزية وفق هذه النظرة:

- اللسان ⟵ متعة القول. - الذكر ⟵ لذة الجنس.

- اللسان: متعة القول: لقد حرم البطل من تلك المتعة؛ فحرم- بالنتيجة- من حرية التعبير والصحافة، مهنته الدونكيشوتية التي يهواها.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 15.

[2] عبد الله العروي: من ديوان السياسة، ص: 13.

– الذكر: لذة الجنس: كما حرم أيضا البطل من لذة الجنس– فحرم بالنتيجة– من استمرارية عقبه وسلالته؛ مما زاد من غربته، وخوفه الدائم من هول التصفية الجسدية.

كيما يتجاوز البطل هذه الحالة المربكة والمرتبة البينية، ويخرج من حالة ما بين الخوفين. ارتضى لذلك الكتابة(*) ديدنا ومخرجا لا مفر له منه. وههنا– فحسب– نفهم: سر ذاك الربط، وبراعة تلك اللحمة التي أقامها الكاتب بين كل من: القول وأداته اللسان، والجنس و أداته الذكر من جهة، وفعل الكتابة من جهة أخرى. إذن؛ فالروائي قد توسل "الكتابة" آلية وسطى يستعيض بها عن متعة القول التي حرمها، وعن طريق "الذاكرة" يجد لذة أشبه ما تكون باللذة الشبقية؛ ليعيد تثوير المسكوت عنه، وبعث كل أحمال الخطاب المضمرة والقاتلة.

ب– حدث النهاية:

يقول الراوي: « **لمع سكين أحدهم تحت ضوء القمر الذي لم يعد يعني لي إلا الموت. ثم بدأ بحز ذكري الضامر من كثرة الخوف..، بعد أن نزعوا الخرقة من فمي. اخرجوا لساني أحكموه بين أسناني وبدأوا يضغطون بكل قواهم على فكي حتى شعرت بقطعة لحم تقطع داخل فمي وبملوحة خاصة**».[1]

عند قراءة هذه النهاية التي مُني بها البطل في ختام المتن الروائي وبنوع من التركيز، نجد أنفسنا مجبرين على تسجيل نقطتين بارزتين:

1. هذا الحدث السردي– على الحقيقة– هو بداية للرواية وليس نهاية لها؛ وهذا يثبت لنا مدى: التكسير الفني الذي مارسه الروائي بالنسبة لخطية الزمان؛ فقد أخّر– في زمن الخطاب– ما حقه التقديم في زمن الحكاية. لهذا وضع هذا اللاحق بين قوسين لصالح ذلك السابق.

2. اشتراك حدث النهاية وحدث البداية، في اقتحام واضح للطابو والمحظور. مما يفضي بنا إلى اعتبار هذا النص الروائي مثالا حاضرا في كل جديد، ومتجددا في كل حضور قرائي.

(*) ينظر: حسن المودن: الرواية والتحليل النصي– قراءات من منظور التحليل النفسي، ص: 104.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 259.

حصيلة ختامية:

نسطر ههنا كذلك هذه النقاط التاليات؛ التي نراها حرية بالحضور دون الغياب:

1. إن التسجيل للدوال الاسمية الخاصة بأسماء الأماكن من قبل الراوي عند بداية كل فصل، أو بعض المقاطع والفقرات السردية لهو إيماء، بل إقرار منه بالانتساب إليها، بعد النفي والغربة، أو حتى الاغتراب بها.

2. تواترت في كافة المتن الروائي شحنات كيماوية لأكسيد الموت؛ قد أبانت عنه، وسجلته حادثتا: بتر الذكر، وقطع اللسان. الأولى تمت لاستئصال نسل الرجولة الغيورة على ميراث الوطن. أما الثانية فكانت لرأب صدعات الصحافة، وطمس صوتها الحر، وصداها المنادي بفضح ألاعيب الهيمنة السياسية الغاشمة.

3. كما سبرت الرواية كذلك- على الصعيد النفساني- بعض المناطق والمواقع المحظورة للطابو[*]؛ كالجنس مثلا؛ فكانت بحق: ثورة على صعيد التجاوزات الخطيرة لفكر لا يقف عند خط أحمر أو حد خطر، بل إنه يسفر عن كائن سردي هجين: كتب بشكل مخالف، وأسس لفكر مخالف، و بالنتيجة: فهو لا يقرأ إلا بشكل مغاير، كما ينبعث من جديد بشكل مغاير أيضا.

[*] ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار- تجربة الكتابة الواقعية- الرواية نموذجا- دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1989 م، ص: 17.

III- النموذج الثالث: رواية "ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري".

1- موجز الرواية:

يُقحمنا الروائي منذ الوهلة الأولى في عوالم روايته التي حملت عتبة رئيسة: "ذاكرة الماء"؛ فيعمد إلى استثارة قارئه بسؤال مفاده:

- و هل للماء ذاكرة؟

لتنساب لغة السرد سرْيًا بنا بشكل حثيث وسعيا منها وراء القبض على إجابة ما. وها أنت تراه منذ تباريح الموت الأولى- في بداية الرواية- يعلن عن العمر الزمني الذي احتوى هذا النص؛ وهو يتمخض ليسوي مولودا روائيا متكاملا. تلك المسافة الزمنية التي انحصرت فيما بين: 1993- 1995 م؛ بينما هي قد انفتحت على فضاءات متغيرة، ومفتوحة على كل دلالات المنفى والاغتراب المزمنة.

يقول الراوي: «**لكن بين سنتي البدء والانتهاء، كان هذا النص يكتب داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمنفى، من الجزائر العاصمة، وهران، قسنطينة، عنابة إلى الرباط، طنجة، المحمدية، الدار البيضاء إلى تونس، زغوان، قابس، المونستير إلى عمان، الربدة، بترا إلى دمشق، إلى باريس، ليون، مارسيليا، أفنيون، إلى بروكسيل إلى أمستردام، إلى روما، صالرنو، ميلانو، جينوفا، باري، ألبيروبيلّو إلى الجزائر مرة أخرى**»[1].

لن نسترسل ههنا في القول، حتى نترك للدراسة كلمتها فيما سيتلو هذه السطور من سطور تنبئ عما يحكم إسار الرواية- ككل منسجم- من خلال ما قضى به نصها عينه: من كون ذاك النموذج الورقي الذي حبكه الكاتب، والذي كان عليه تأدية برنامج يومي(*) تأدية حرفية لا يحيد عنها. ومن خلال ذلك المسار يستشف القارئ أسرار الرحلة المشوقة والمليئة بالمخاطر معا؛ إذ انطلقت بالبطل صاعدة به من قبو صغير اسمه: "البيت"، صوب عالم مفتوح على النفس والزمان بكل أزياء الموت المتربصة به؛ إنه: "**عالم المدينة**".

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري- رواية، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط 4، 2008 م، ص: 09.

(*) هناك إشارات سردية إلى هذا **البرنامج اليومي** انطوى عليها نص الرواية.ينظر: المصدر نفسه، الصفحات: 18، 48، 208، 209، 241.

2- الفضاء الزمني و الموت:

لن نتوسل الطريقة نفسها التي أخضعنا إليها مجريات التحليل البحثي كما في السطور التي سبقت، بل إننا سنسير على درب آخر مغاير، ونخضع لمتطلبات وحيثيات مخالفة، وسيؤول بنا البحث إذ ذاك إلى سبر الفضاء الزمني لخلخلة حالة الموات التي طافت بالشخوص السردية طيلة حياتها العمرية في العمل الروائي وخارجه.

أ- الزمن و الموت: نظرة داخلية:

يتغيى البحث في هاته النقطة، النقر على وتر "التفسير الزمني" ذي الطابع الداخلي؛ إذ يتصاعد مع الراوي مفضيا إلينا بكل مثاقيل الخطاب القابعة بين تلافيف الذات السردية المريضة.

منذ البداية يصدم آفاق التطلع لدينا ذاك الكم الوافر من الإشارات التخييلية والعلامات الرمزية التي وظفها الكاتب في نصه وجعلها ديدنا له. وهو في ذلك يؤثث خطابا متعاليا إلا أنه يستند إلى أساس أرضي أو مدرك حسي. أجبرتنا طبيعة الفن إلى: التعالي عنه دون الانفصام كلية عنه. يقول "أبو يعقوب الكندي": «**التوهم أو الفانطازيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفانطازيا هوالتخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها**»[1].

فعلى هذا المستوى من الترانسندنتال التخيلي نحاول- جادين- تبرير بعض البواطن الرمزية التي اخترقها الراوي بغية إقرار حقائق طمست، وتجلية أبعاد غيبت. لقد عمل الكاتب على تحيين عنصر الزمان الطبيعي؛ أو زمان الحكاية كما ندعوه، لما ارتأى تكسيره وإخضاعه إلى منطق يحكمه: الزمان الورقي، أو زمان الخطاب. و أبدا لم تكن معادلة التكسير تلك أو اللعب بالزمان على مستوى الخطاب اعتباطية، بل إن لها مقاصد فنية ومرامي جمالية، يعيد القارئ تنضيدها بعد التفكيك، بعدما سبكها الكاتب من قبله.

وتلك هي "الخبرة الجمالية" كما دعاها "هايدغر": «**و إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ...**»[2]

[1] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية- من المتماثل إلى المختلف، ص: 22.

[2] المرجع نفسه، ص ص: 27- 28.

وكيما نمسك بتلابيب تلك البوتقة الزمنية التي سجن الراوي/ البطل فيها نفسه، وأمست هاجسه ننقل هذا الشاهد بحرف الكاتب: « **داخل هذه الرحلة، رحلة القساوة الممتدة من 1993 إلى 1995 و أنا أكتب هذا النص بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد، والقرية والمنفى، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين، و التهام كم من الورق والأقلام... والحبر... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف**»[1].

فالكاتب– كما تراه– بصدد استجلاء الحقائق الزمنية، وتوصيف دوره إزاءها، وبالإمكان القول: أنه يتوسط زمانين: ماضيًّا وراهنًا، ووفق طبيعة نفسانية يطاول بها أدران الزمن وقساوته. فهو بين الذاكرة بفعل الارتجاع، والحلم بفعل الاستشراف؛ والتوضيح لـ "باشلار": «**حتى نشعر أننا عشنا زمنا، وهو شعور غامض دائما وبشكل خاص– لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا، شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي**»[2].

وما يزيد تلك الفانطازيا جلاء على وتر الزمن النفسي؛ هو الاختصار الذي مارسه المؤلف لزمن الحكاية؛ إذ غدت مسافة سنتين (1993– 1995 م) و انكفأت إلى يوم واحد على صعيد الخطاب. ودليلنا على ذلك هو جملة العناوين الخمسة والعشرين. تلك العلامات الكرونولوجية التي دبّج بها الكاتب فواتيح الفصائل اللغوية أو المقاطع السردية طيلة العمل الروائي. فجاءت منضوية بعامة إلى مجال [17h: 58Mn –4h: 00Mn]. فالمساءلة حينها تكون عن سر هذا الانكفاء، ولم ذاك التقوقع والانطوائية؟

كيما نقبض على إجابة لتلك المساءلة علينا إعادة النظر في متن الرواية لأننا سنجد المؤلف قد حام حول أمرين، وجعلهما آلية من آليات السرد للإفصاح عن مكنونات النفس لديه، هما: الذاكرة وطريقة الأسئلة المحيرة.

أما "الذاكرة"؛ فقد طوقت النص الروائي– ككل– من خلال كونها قد اعتلت عرشه، واحتلت مقام العتبة الرئيسة فيه، بل هي دال الرواية ومدلوله معا. فكانت فعلا **ذاكرة الماء**(*).

كما أنه بإمكاننا أيضا الارتهان إلى بعض صور التلاعبات السردية بالزمن تدليلا على هذه السيادة الكبيرة للذاكرة، وجهازها الاسترجاعي الذي يلتفت دوما صوب الخلف ويحن إليه. فانظر مثلا في نص الرواية تجد أرقاما

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 10.

[2] غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص: 47.

(*) ذكرت هاته العتبة الرئيسة بعد أن رشحها المؤلف كعنوان للرواية في مواضع قليلة، لكنها لم تفقد ألقها وبريقها. ينظر: واسيني: ذاكرة الماء، ص: 190.

صغيرة أو حيزا أقل من ذلك تحتلها: السوابق السردية. ولك تمثيل عنها ما قاله الراوي حكاية على لسان عمه: «**كان يعرف أكثر من غيره، أن والدي خرج ولم يعد. ابتلعته الغابة ولا أحد يعرف قبره ويعرف أن أختي إلى اليوم تنتظر عودته وما تزال تحسب السنوات وتقول في خاطرها ثم علانية. إذا لم يمت. يكون في عمره تقريبا ثمانين سنة**»[1].

ويقول في موضع جديد في رسالة إلى "مريم": «**ماذا سيحدث بعد قليل؟ هل سيسعفني الحظ لأضع رسالة في صندوق البريد؟ أم ستمتصُّني رصاصة طائشة؟ حتى هذه اللحظة لا أعرف ما سيحدث بعد قليل. الشيء الوحيد المؤكد أني سأخرج من هنا باتجاه مسالك المدينة ومعابرها الصغيرة علّني أمر بدون أن أثير أي انتباه**».[2]

إننا بعد هذين الموضعين لا نكاد نقع للسوابق السردية على أي حضور أو وجود يذكر. وإذن- وكما نرى- أن سر هذا الاندفان والتواري عن صور الاستشراف والاستقبال والتنبؤ هو اندفان عميق، وسبر مؤكد لطبقات الذاكرة وتغلغل في دروبها المتشعبة؛ وبالنتيجة تكون الشخصية التي صنعها الراوي وأراد لها أن تكون هي: شخصية هروبية من الواقع الميت إلى موت محتوم بين طبقات الخطاب؛ كونها لم تتجاوز أسوار الذاكرة، أو على الأصح لم تناور خارج حدودها أبدا.

علاوة على ما تقدم؛ فإننا نريد بيانا على حضور تلك النفسيات المولعة بميراث الذاكرة ومسالكها الصغيرة. لما تنكشف عن نوع من الأتوبيوغرافيا(*) أو التخييل في رسالة البطل إلى مريم بالمنفى (باريس) بعدما راسلته ذات مرة.(**)

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 46.

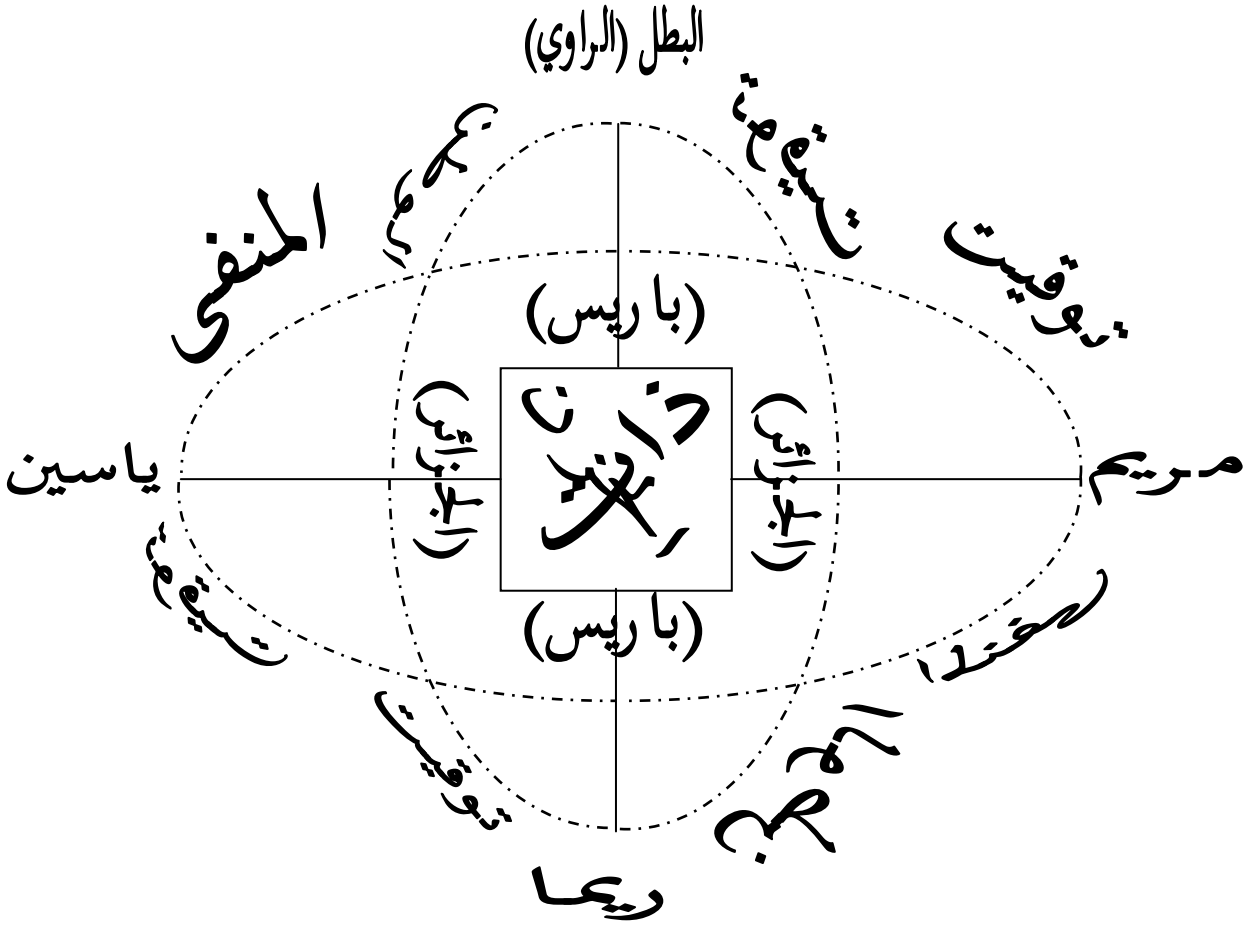
[2] المصدر نفسه، ص: 226.

(*) الأتوبيوغرافيا أو التخييل الذاتي Autofiction: جانب يركز فيه الكاتب على استحضار الذكريات وتشخيص متخيل لشيء عزيز مفقود. ينظر: حسن المودن: الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النصي، ص: 48.

(**) تشغل رسالة مريم إلى البطل حيزا خطابيا محدودا بالموازاة مع ردّ البطل عنها: ينظر: واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، من ص: 179 إلى ص: 187، و أيضا من ص: 223 إلى ص: 236.

تأمل هذا المقطع المشترك بين الرسالتين: «**عندما نلتقي في حاضرنا، نحرقه بالأسئلة عن الماضي، وعندما يصير الحاضر ماضيا منكسرا، نتشوق لأصغر لحظاته. هل هو قدر العاشق، أم قدر الكتابة ذاتها، أكتبت علينا لعنة الاستقرار على نار البراكين و الخوف و الحنين؟**»[1]

وإنه لحري بنا تحديد تلك الشحنة التخييلية من خلال الترسيمة المقابلة كما في الشكل:



الشكل رقم (11): الشخصية السردية بين توقيتين (الوطن/ المنفى).

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 231.

التعليق:

و هنا يتم تقسيم الحديث على وترين:

1– وتر الغربة (بالمنفى/ باريس): وعبر خطّيّته الأفقية المتواصلة تنجلي النقطة أو الحيز الضيق الحامل لدلالات المنفى والبعد؛ وبالتالي: شحنات الشوق والحزن والحنين والحرقة والأسى؛ وقد مثلت "مريم وياسين ابنها" أحسن تمثيل لهذا الوتر.

2– وتر الاغتراب (بالوطن/ الجزائر): وعبر رأسيته السائرة نحو الأعماق بدأب والمفضي إلينا بدلالات: الشوق والبعد والاغتراب وكذا الحزن الشديد والتمزق العاطفي بالنسبة للبطل وربما ابنته.

وتبقى النقطة المفصلية بين تقاطع الوترين مشخصة لـ: ذات الحزن والموت المزمن، هنا في الوطن، أو هناك في المنفى سواء بسواء.

بينما لا تجد "مريم" من وراء البحر بدار الهجرة غير الكتابة فسحة تخفف بداخلها ما تعانيه. يقول الراوي على لسان "مريم": «**أو ليست الكتابة مغامرة داخل الحقيقة والوهم وضد كل المستحيلات؟**»[1]

لا يأنف الراوي/ البطل من التصريح برغبته في النسيان أو التناسي كمرهم لجراحاته القاتلة. يقول: « **أنسى. أو أحاول أن أنسى لأسعد للحظة وحتى لا أخسر توازني نهائيا، ...**»[2]

ب– الزمن والموت: نظرة خارجية:

نعود من جديد، لنطرق هذه المرة بعض جنبات الخطاب وإيلاء العناية لأبعادها الخارجية والسوسيولوجية؛ تلك التي ألمعت إليها الوحدات الزمنية الموظفة كشريط تتعاقب فيه الدقائق والساعات لتشكل بالنهاية: سعة يوم واحد. يوم نابض بأزياء الموت والسوداوية الطافحة. بيد أننا سنعمد إلى شطر ذاك القياس الزمني المحصور بين حدي المجال [4h: 17h: 58Mn –00Mn] وفقا لمجريات ومضامين الخطاب السوسيولوجية إلى:

– حقل الأمل و الحياة: يتحدد عمره الزمني محصورا بين حدي هذا المجال [4h: 00 Mn–47 Mn: 06] وإبان هذا الفضاء الزمني تتوالى الوقائع، وتتلون بين: الفرح والأمل من جهة، والحزن واليأس من جهة ثانية. ففيه: ولد الكتكوتان: "ياسين" بالشام، و"ريما" بالجزائر. كما فيه تمسكت ريما بالبقاء مع والدها، حينما ارتحل ياسين مع أمه صوب بلاد

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 181.

[2] المصدر نفسه، ص: 231.

المنفى: باريس. كما فيه أيضا حكاية الكسكس بمطعم الأقواس مع عمتي زوليخا، ثم رسالة مريم إلى البطل؛ حيث أرض الوطن بالجزائر.

– حقل الموت و الخوف: ويتحدد عمره الزمني محصورا بين حدي المجال [17h: 58 Mn –7h: 40 Mn] (*) وخلال هذا الحيز الزمني يتجرع البطل كل أصناف القساوة والآلام، وكأني به يتيم في وطن آهل بالسكان، طلعت علينا تلك الملامح بطلوع النهار وانفراجه منذ الساعة 7h: 40– كما ذكر البطل– على دنيا أخرى، مليئة بالأهوال ووقائع القتل والموت المكرورة، واسترجاع مشهد: "اغتيال الفنان والشاعر يوسف.."(*) كل هذا ضيق من الزمان السيكولوجي رغم سعته. وسجن البطل في بوتقة زمانية حرجة آلت به أخيرا إلى الجنون، فأصبح يهجس بالخوف والموت حتى في يقظته، وقد شهدت نهاية الرواية حالة هذا الجنون. يقول الراوي: « **شعرت برغبة كبيرة، كبيرة، للصراخ. كنت متعصبا، ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة. لا. لا. مستحيل، هل بدأت أتضاءل مثل الشمعة؟**»[1]

3– الفضاء المكاني والموت:

أ– هلامية القبو.. نحو قعر الغرفة:

«**المكان الخصوصي شيء للنفس**».[2] وبناء على هذه القاعدة ندرس التقوقع والانطوائية التي مارسها البطل داخل حدود القبر في وحدته داخل الغرفة؛ تلك التي لم يكد يجاوز حدودها ليلا إلا لماما. ولتلك الخصوصية حالات محددة يفصلها "وستن Westin" كما يلي:[3]

1. الوحدة أو الانفراد: فيها يأوي الإنسان إلى سريره منكفئا على نفسه، بعيدا عن أنظار الآخرين؛ للقيام بعمل شخصي كالدراسة أو الكتابة، .. إلخ.

2. المكان العائلي: فيه يتشارك اثنان أو أكثر العيش في مكان ما كالمنزل أو قارب، أو كرسي مشترك في حديقة.

(*) لقد شغلت هذه المسافة الزمنية– كما ترى– قرابة ثلاث ساعات فقط، لكنها شغلت حيزا كبيرا في المتن الروائي، فامتدت من ص: 15، إلى ص: 204.

(*) تواترت هذه الحادثة مرارا في الخطاب. ينظر: واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، الصفحات: 24، 47، 134، 135، 136، 140، 287، 297.

[1] المصدر نفسه، ص: 344.

[2] عبد الستار إبراهيم: الإنسان وعلم النفس، عالم المعرفة، د. ط، فبراير 1985، ص: 190.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 190– 191.

3. المجهولية: وهي حالة من الخصوصية يرمي إليها الفرد؛ وهو في مكان حافل بالناس كالشارع أو في المكتبة؛ وهو إذ يمارس ذلك بنوع من التنكر والتحايل يشعر بالراحة والهدوء والسكينة.

وإذ نخوض حديثا يغوص في ظلمات القبو الخاص بـ "البطل" و"ريما". فإن طبيعة المقام وسياقه يجبرنا إلى استقصاء الحالة الأولى والثانية كما يرسمها الراوي في سردابه المظلم. وتأجيل الحديث عن الحالة الثالثة للخصوصية إلى مقام جديد مغاير ومحايث لظرف جديد أيضا. أما فيما يتعلق بالحالة الأولى- الانكفاء والاندفان والانطوائية- بعيدا عن أنظار الآخرين؛ فإننا نرصد أمثلتها السردية بنحو متعاقب كما يلي:

- يقول الراوي: «**فكرت قليلا عما يمكن أن أفعله. تأملت حيطان الحجرة الباردة. في لحظة من اللحظات شعرت بقساوة الوحدة**»[1].

- ويقول حكاية عن "ريما" المتسائلة باستمرار: «**ثم تغرق في صمتها الطفولي، بحثا عن أسئلة أخرى، لتخرجني من دوامة الصمت والكتابة والموسيقى التي كانت تملأ هذا البيت المتواضع المشرف على البحر والعزلة**»[2].

فهذان شاهدان لصالح الوحدة والانعزال اللّذيْن يمارسهما البطل قبل إقراره بمغادرة جو الغرفة صعودا بجسده المنهك بسبب هذه الانطوائية، ونزولا بنفسيته إلى خصوصية سينبئنا عنها: كونُ ما بعد الحُجرة الفسيحُ، والمفتوحُ على كل الممكنات.

وقبل التخفيف، شيئا ما، من غلواء تلك الوحدة والانكفائية والتقوقع الذاتي؛ فإننا ننقل بعض ما رد به "البطل" على "مريم" في مهاتفة بينهما، وهو آخرها كما يقول: «**إني أختنق يا مريم في هذه المدفنة. ماذا أملك سوى حضور الجنازة. تعرفين ماذا كان يعني يوسف بالنسبة لي؟**»[3]. فحتى وإن كانت تلك المكالمة قد لطفت الجو قليلا، وعدّلت من التوتر النفسي؛ فقد زادت من زاوية أخرى في غربة المكان ووحشته. وهو ما آل بـ "البطل" إلى البحث عن سبل أخرى للتخفيف من وطأته. فاهتدى إلى: الكتابة سبيلا ونصيحة أسداها إلى صديقته نادية: «**التاريخ يسجل ويمحو. أكثر من ذلك، لم يعد لدينا ما نخاف عليه. الموت صار أمامنا ووراءنا والكتابة قدرُنا فلنكتب. ونكتب عن كل المعاصي**»[4].

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 50.

[2] المصدر نفسه، ص: 81.

[3] المصدر نفسه، ص: 191.

[4] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 272.

كما أن اللافت للانتباه أن الحالة الثانية، من حالات الخصوصية التي أثبتناها أيضا، لم نكد نقع لها على شاهد ولو كان فريدا؛ وهذا طبعا ترجمة أمينة لذلكم التمزق العاطفي أو حالة اللاّ استقرار التي جسدت انفصام العائلة- كما أقرها الراوي في سرده- فمريم وياسين بالمنفى، وهو- البطل- وريما بالوطن. وهذا- كما نقول- من وجه التقريب والمحاكاة السردية لا أكثر. فـ: «**الحقيقة أن الشخصيات العظيمة في القصة لا يمكن أن نجدها في الواقع. إن ما نأمله فقط هو أن نكتشف شخصيات مقاربة لها. وهناك آلاف الشخصيات التي تم رسمها بشكل محكم في الأدب، و مع ذلك فليس من الممكن القول بأنها تمثل فئات مختلفة من البشر**».[1]

بالرغم مما أفضى به إلينا ذلك المحمول- من المتن الروائي- بخصوص نفسية الشخصية السردية؛ بيد أنها تظل وفية لملاذها الأول، عفوا، لقبرها ومصيرها الأول والأخير؛ يقول الراوي، وقد آلت به الحال فيما أسماه بـ "طقوس الوصول والعودة": «**الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفان، داخل قبر اسمه البيت**».[2]

ب- عقلانية السقف.. نحو برج المدينة:

للمكان كل العلاقة بالشخص الذي يقطنه، كما أن درجة التأثير والتأثر المتبادلة لا تكون واحدة ولا تخضع لوتيرة موحّدة. واستنادا لذلك نتتبع الحركية الدائبة للشخصية تصاعديا من قبو مظلم، إلى برج مدينة تتربع عرش أشباح متوارية تترصدها بين كل ومضة عين وإغماءتها. و نحن إذ نعاين تلك الخطوات المتصاعدة للبطل، التي خرج بها صوب كون آخر، وطموح آخر، وموت آخر، فإننا نرجئ- إلى مرحلة لاحقة- حديثنا عن تلك المرحلة الحاسمة من الخصوصية التي مر بنا الحديث عن غيرها؛ ونقصد بها: "مرحلة المجهولية".

نقول: الشروع سيكون "بالبرنامج اليومي" الذي سطرته الشحصية السردية، وكانت أحق به، وأداؤه من أوكد واجباتها. يقول الراوي في استعادة مفصلة لبرنامجه قبيل أن يخطو خارج القبو خطوة واحدة: «**أبدأ في استرجاع برنامجي اليومي. لحظة لحظة ومادة مادة وأحيانا حتى الأزمنة. أقرأ الوريقة التي كُتِب عليها:**

- أولا: رسالة إلى مريم.

- ثانيا:" المكتبة والبريد.

- ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي.

[1] مارتن ليندلور: الدراسة النفسية للأدب، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 2، أكتوبر 1996، ص: 105.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 326.

– رابعا: الحوار مع نادية في المطعم. (لا أحد يعرف المكان إلا أنا و هي).

– خامسا: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنان.

– سادسا: العودة في حدود الخامسة (إذا كانت هناك عودة؟)»[1]

فأنت ترى إلى كل هاته المهمات الست التي تنزّلت على كاهل البطل، وكان عليه تأديتها. فإذا ما تأملناها– هنيهة– اكتشفنا ما بها من بنية مقصودة وتراكب واع منذ البداية؛ فليس من المصادفة أن تعتلي قائمة المهام: كتابة رسالة إلى مريم، ثم العودة– أخيرا– إلى الغرفة/ القبو المظلم.

إن ذلك التقديم لفعل الكتابة؛ يرشحه لأن يكون المسؤول الأول والشرعي؛ الذي يفضي إلينا بألوان العذابات و الآلام. وكل ما خلصنا إليه من قبل في: عملية التراسل بين مريم والبطل؛ أي ذلكم الحوار بين: المنفى (باريس) والوطن (الجزائر). ومن داخل تلك العبارة القائلة بأن: «**دافعية الإنسان هي نضال دائم بين القوى المتصارعة بين الرغبة في الحفاظ على عالم يتسم بكونه مطمئنا وآمنا ومن الممكن إدراك ما سيحدث فيه، وبين الرهبة الخاصة بالامتلاك الكامل له**».[2]

و تأسيا بذلك؛ يناور "البطل" خارج سجنه وقبوه، ليعتصم بتلك المرتبة والبيئة فيما بين: الرغبة والرهبة. فهو خارج لكنه خروج بحذر وترقب. وأول ما ندل به على تلك الحالة الغامضة هو قوله: «**عندما بدأت أنحدر باتجاه دوار ساحة كندي، واجهني حائط كبير كُتب عليه بخط سريع و سيء: أيها الكفرة، يد الجهاد ستطالكم حتى ولو كنتم في حصون منيعة أو تعلقتم بأستار الكعبة.وقل إن الإرهاب من أمر ربي**».[3]

ويقول كذلك؛ وفيه استعادة لبعض رسالة البطل إلى مريم، بكل أسئلتها الحارقة: «**ماذا سيحدث بعد قليل؟ هل سيسعفني الحظ لأضع الرسالة في صندوق البريد؟ أم ستمتصني رصاصة طائشة؟ حتى اللحظة لا أعرف ما سيحدث بعد قليل. الشيء الوحيد المؤكد، أني سأخرج من هنا باتجاه مسالك المدينة ومعابرها الصغيرة علَّني أمر بدون أن أثير أي انتباه. مشاريعي كثيرة و لكني معطوب الجنون**».[4]

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص ص: 208– 209.

[2] مارتن ليندلور: الدراسة النفسية للأدب، ص: 97.

[3] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 211.

[4] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 226.

فانظر إلى تلك المراوحة بين الإقدام والإحجام. إقبال دون تهور، وإدبار دون تقوقع. ولهذا أيضا حُقَّ للإنسان حس المغامرة وكان حقا لهذا الأخير أن يظل مرجأ ومؤجلا؛ فـ «**الإنسان هو دوما ذلك الكائن غير القانع أو المستريح، فما يريده لا يمكن التعبير عنه بشكل واضح، ولا يمكن الوصول إليه بشكل تام**».[1]

وإذ نواصل في استقراء آيات مستهدية مصورة لاختراقات الشخصية السردية لأفضية الموت وتقاطباتها. نلتفت، شيئا ما، إلى لغة الرمز والأحلام؛ تلك الانعطافة أو الوثبة التي قفزها الراوي خارج حجرته وقبره، فاعتلى عرش مدينة ملأى بأطياف الموت. وإلى هذا الحد علينا استدعاء "سر تلك المجهولية" المعبرة عن حالة من حالات الخصوصية؛ إنها لعبة يتحايل بها البطل على واقعه ويتنكر من عليائها لوسط آهل بالناس، ولأعينهم المتربصة به. فانظر إلى قول الراوي: «**كنت قد تنكرت بنظارتين، وقد قصصت شعري قليلا بمساعدة فاطمة، بعدما حنيته قليلا قبل النوم، ووضعت برّيطة إسبانية على رأسي، وعصا صغيرة في يدي. لم يبق شيء مهم مني**».[2]

فإن كان هذا المقطع الوصفي يبرر سر اجتماع تلك العمليات التجزيئية (بدءا بوضع النظارتين، فقص الشعر، إلى حمل عصا ما..) استعدادا للذوبان في أزقة المدينة مع ربما التي لعبت دور المرشد أو المنبه، ليس لأجل التعريف بأفضية المدينة، بل لتعديل ملامح الوجه ومواضع أخرى؛ كي يظل تنكري فعالا، ويبقى ذا معنى.

على غرار ذلك التوصيف، يزيد تحايل البطل مع دليله، (ربما) الذي لا يتغافل عن مواكبة دوره بعناية. تلك الزيادة في التنكر التي ننقل مشهدها– ههنا– من عمق المدينة؛ يقول الراوي: «**نزلت نحو النفق باتجاه المراحيض العمومية، فكرت أن اغسل وجهي ولكن علي إعادة ترتيب تنكري بكامله، الشعر، الحواجب الغليظة، الشنبات، دققت النظر إلى وجهي من جديد، أخذت نفسا طويلا ثم هممت بالخروج، وقبل أن أضع رجلي على الباب، سحبت مرآتي الصغيرة التي لا تغادر جيبي، تأكدت مرة أخرى من أن الأمور جيدة، لأني لا أثق كثيرا في تنكري. في الشارع، كلما شككت بأن جزءا من الشنبات في وضع غير طبيعي، أنزوي، أخرج المرآة و أرتب أموري لأنطلق من جديد، بحرية داخلية أكثر**».[3]

[1] مارتن ليندلور: الدراسة النفسية للأدب، ص: 97.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 154.

[3] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 245.

فكما- ترى- أن شدة الحرص قد زادت؛ حتى لكأنها أضحت هوسا لا ينثني عنه البطل أبدا. بل قل: ونحن نعيد قراءة هذا المشهد الأخير نلامس شخصا آخر، في واقع آخر، ولغايات مؤجلة أيضا. فلئن صح هذا المبدأ القائل: «**قبل أن نتكلم لا يوجد شيء...**»[1] فإنه- بالقياس أيضا- تستقيم القاعدة التي نحكمها بالصياغة: قبل أن نتنكر لا نعرف أي شيء. وإذن؛ فقد جسدت تلك الشخصية السردية الرئيسة في المتن الروائي أيما تجسيد لتلك الحالة من الخصوصية؛ والقائم أساسها على: عملية التنكر أولا وآخرا. تلك الهيئة المصطنعة التي فرضت- على وجه الإجبار والحتمية- نفسها على الراوي، وهو يخوض غمار التجربة المميتة بأزقة المدينة وأقبيتها الحبلى بكل مجهول: ممتع وخطر معا. أبدا لم يتخلق داخلها إنسانا عاديا يدل على شحنات واقعية، ولا منطبع بمحمولات الواقع المريض.

نحسب، كما لا يمكن عد البطل مجرد فرد تتمثل فيه طبائع البيئة بخيرها وشرها، بحقدها وتعاونها، بفضلها وانتصارها، بارتباطها بالماضي وتطلعها إلى المستقبل.[2] لا، بل إن البطل الذي تفصح عنه صفحات الرواية، وتتبطّنه اللغة الرمزية، تلك اللغة ذات الدلالة الغزيرة، والإيحاءات الفنية البعيدة لهو شخص مغاير، وإنسان مختلف، بل إنه: معادلة صعبة أبلغ دور لعبته، وتلعبه هو محاورة واقع متحايل ومتنكر للحفاظ على أقل نسبة ممكنة من الحرية الشخصية؛ فالبيئة الذاتية تشير «**إلى المعنى السيكولوجي للمسافات بين الناس، وكذلك إلى الكيفية التي تتباين من خلالها هذه المسافات وتتغير عبر الزمن وبين الثقافات**».[3]

يمكن القول- أخيرا- أن البطل قد خرج من برج المدينة منفطرا إلى نصفين، فنصفه سالم، ونصفه الآخر ميت أو مجنون. وما علينا ههنا إلا الاستدلال بهذه الفقرة البانورامية رغم طولها:«**أستيقظ في ساعة متأخرة جدا من الليل. أزحف نحو الباب والنوافذ، في الظلمة حتى لا أوقظ ريما وفاطمة. أتحسس الأقفال، ثم أعود من جديد، أدخل فراشي، استرق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات. ثم شيئا فشيئا أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان..، أراهم من فوق، .. وهم يطعنون رجلا يشبهني. أنا... وهم سبعة يتناوبون بمقرتحاتهم، ويتنافسون على أكثر طرائق الذبح صررا، بالمنجل، بالسكين، بالسيف، بالفأس،**

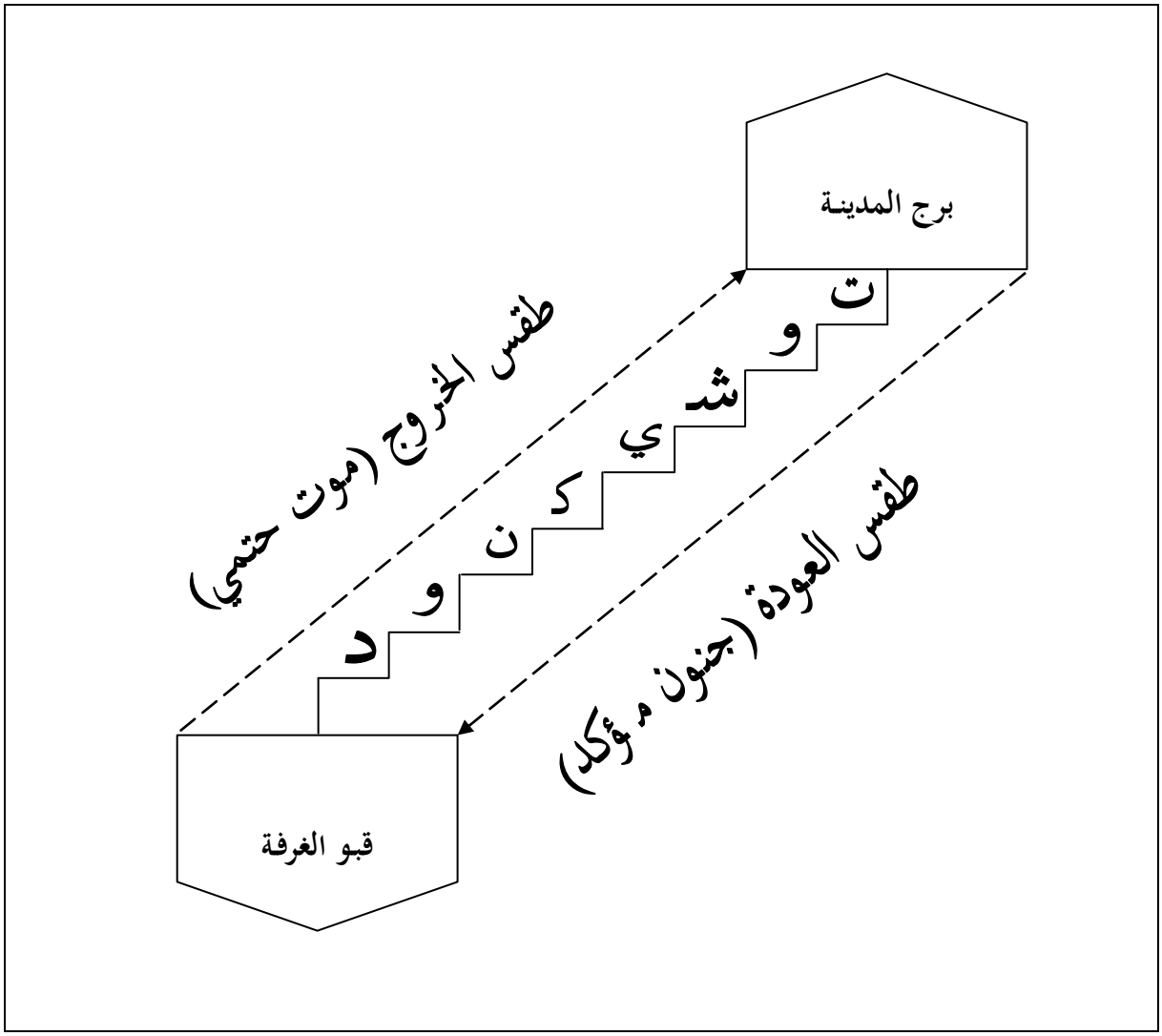
[1] بيار ماشيري: بم يفكر الأدب؟- تطبيقات في الفلسفة الأدبية، ترجمة: جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الحمرا- لبنان، ط 1، 2009 م، ص: 331.

[2] ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، ط 1، نوفمبر 1966 م، ص: 53.

[3] مارتن ليندلاور: الدراسة النفسية للأدب، ص: 103.

بالشاقور، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد البناء الذي حوِّل إلى كتلة تشبه الحربة؟ أقوم مذعورا»[1]، فعلا؛ إنها محنة الجنون العاري، ونهاية مأساوية داخل قبو يدّعي البطل الدونكيشوتي اللواذ به.

و يمكننا ترجمة كلّ ما سبق من رُهاب الفضاء المكاني في الترسيمة أدناه:



شكل رقم (12): البطل الدونكيشوتي ومحنة الجنون

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 338.

4- كتابة الطفولة.. أفقا للتجاوز:

يسائل الراوي نفسه: «**لماذا لم أعش كل ما كان يمكن أن أعيشه؟**»[1]؛ إذا، فتحت عباءة هذه المساءلة نثير هذا الاستفهام الحيوي والمتعلق أساسا بالطفلة "ريما":

- كيف تجاوزت الوضع الدموي المريع الذي حاق بها وبعائلتها طيلة عمر الرواية؟

«**سلطان الرماد**»[(*)]، أو كراسة ريما: تلك هي إجابتنا على ذلكم الاستفهام ولو أنها إجابة تفتقد إلى ماء اليقين، بيد أن عالم الكتابة الذي تطلعت إليه "ريما" الطفلة- بكل براءتها وملائكيتها- يقترب كثيرا من جو المغامرة؛ فـ: «**حدود كتاب ما من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة. فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية و شكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، مما يجعله ككتاب، مجرد عقدة داخل شبكة أو مجرد جزء من كل، وهذه المنظومة من الإحالات تختلف بحسب الأوضاع والمقامات**»[2]

علاوة على ذلك؛ وكيما نزيد الصورة بيانا وجلاء؛ فإننا نضع هندسة توضيحية لـ: "جغرافيا الأطفال الأدبية"؛ التي من خلالها نجيب أو نراهن على إجابة ما لذلكم الاستفهام المتقدم معنا. تقتضي تلك الجغرافيا الأدبية اتباع هاته العناصر[3]:

أ- مادة الكتاب: إن كتابا ما؛ أيا كان؛ فهو إن كان معدا لصالح فئة الأطفال أو صادرا عنها، فلا شك أن مادته تقصد إلى أمرين لا محيد عنهما؛ والترتيب ههنا أولى من غيره:

- إما غاية الإمتاع أو الإدهاش: وذلك مناط "الجمالية" في أدب رهين الفترات العمرية الأولى من حياة الإنسان؛ وما الجمالي والممتع حينها إلا «**طريق لتصعيد الصور المختلفة إلى أرقى مستوياتها عند الطفل**»[4].

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 55.

[(*)] "**سلطان الرماد**": كراسة صغيرة- كما ذكر الراوي- كانت ريما الطفلة تسجل فيها وقائع يومية، ولاسيما ما تعلق منها بجملة الاغتيالات التي كانت تشاهدها في واقعها أو في شاشة التلفاز، أو حتى تصلها عبر الإذاعة، كما قد تقرؤها في صفحات الجرائد الوطنية المختلفة. ينظر: واسيني الأعرج: المصدر نفسه، الصفحات: 24، 141، 192، 193.

[2] ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط 2، 1987 م، ص: 23.

[3] ينظر: عبد الفتاح أبو معال: أدب الأطفال- دراسة و تطبيق، المركز العربي للتوزيع، بيروت- لبنان، ط 2، 1988 م، ص ص: 105- 107.

[4] محمد حسين بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 2، 1996 م، ص: 146.

– وإما غاية الانتفاع: ومناطها التحصيل المعرفي لفئة الأطفال بلغة تعاصر الراهن، أو تراهن العصر.

وهنا؛ يتبادر إلى الذهن استفهامان هما:

– كيف كانت لغة "ريما" الطفلة في كراستها "سلطان الرماد"؟

– ثم هل كان محمول تلك اللغة راهنيا يعكس زمانيته؟

ولأجل تفكيك شفرة هذين التساؤلين، نعرّج على العنصر الثاني لتلك الجغرافيا الأدبية.

ب– قراءة الطفل أو الطفل القارئ:

وهنا نرصد قراءة "ريما" للوضع الدموي الذي تصورته، وجابهته بلغة بريئة، وخطيرة معا؛ كونها اخترقت بها الموت وكل مجالى الرهابة والرعب المزمنة. فانظر إلى قول الراوي: «**قبلتني من جديد، ثم انسحبت باتجاه الزاوية البعيدة للطاولة وأخرجت كراسة مذكراتها: "سلطان الرماد" التي بدأت تسجل فيها تفاصيل حياة الأصدقاء الذين قتلوا. وكلما جلست، شعرت بآلامها الحادة، لأني كنت أتصور أحاسيسها وهي تجلس في نفس المكان،... كانت أحيانا تسألني عن بعض التفاصيل للأصدقاء المغتالين لتسجيلها. ولكنها مع الزمن أصبحت تكتب لوحدها كل شيء**».[1]

أفلا يتضمن هذا المقتطف ذاك العنصر الثيماتيكي الذي يمازج في آن واحد بين: البراءة والمخاطرة. وإذا كان ذلك كذلك، فلأن خطاب تلك الكتكوتة "ريما" فعلا هو: ابن لزمانه؛ بل لما ينفصم عنه البتة. ومن هنا يتوجب علينا أن نستوعب الفكرة القائلة: أن اللغة الأدبية تضمينية إلى أكبر حد ممكن.[2]

ثم لقد نقبض على نبرة خطابية أخرى لكن بلغة "ريما" الطفلة نفسها وهي تقرأ بعض ما دونته في كراستها لأبيها؛ قائلة: «**مازلت مريضة. شيء ما يؤلمني أجهله تماما. في هذا الصباح لم أقم باكرا كعادتي. حتى قطي لم أعد أراه. أشعر بانقباض في قلبي وبألم عميق لا أعلم مصدره، وبتعب لا أدري من أين يتوالد كالمرض**».[3]

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 192.

[2] ينظر: رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية– الرياض، د، ط، 1992 م، ص: 35.

[3] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 194.

فإذا ما عددنا وحدات هذا الحقل الدلالي الحامل للرعب والموت كالمرض والألم؛ والانقباض والتعب..؛ فإن ذلك حتما سيوضح لنا أي ميسم وسم حياة تلك الطفلة، وأي صبغة اصطبغ بها خطابها المسفر عن مكنوناتها القاتلة.

على غرار كل ذلك، لم تخنع "ريما" ولم تخضع، بل إنها ركبت روح التحدي، وانقادت بعزيمة المثابرة والصمود؛ فجابت بنفسها غمار الكتابة المرعب، ورامت بذلك التجاوز خطاب المجابهة؛ فإرادتها- كما صاغها حرفها-: «**لا أريد أن اترك نصي في منتصفه، أحيانا يكون بابا محقا في تصوره وفي أحيان أخرى أتساءل إذا ما بقي لي مكان داخل هذه المغامرة المخيفة والمجنونة**».[1]

ج- العلاقة البينيّة:

وهي صلة تنعقد أواصرها بين: القارئ الطفل، والكتاب الذي أعدّه، أو المعدُّ له سلفا. ثم إن تقديمنا ههنا للقارئ الطفل عائد لاعتبارين:

1- أن أي كاتب يخضع- لا محالة- لسلطة القراءة؛ فلئن كان يكتب أولا، فإن فعل القراءة الاستشرافي هو الذي يقوده.

2- الطفل؛ وهو القارئ هنا؛ إنه ينطلق في عملية القراءة سطحيا عبر خطية الخطاب، فإذا تواري خلف طبقات الكتابة: انقرأ؛ و أضحى بإمكانه كتابة: أدب طفولي معبّر وراق.

وبعد؛ فما عسانا في الأخير إلا الإقرار بأن "ريما" الطفلة: المبعدة عن أمها "مريم" وأخيها "ياسين" الغريبين بدار المنفى: باريس وباعتصامها بأبيها وبالوطن: الذي خيمت عليه أسورة الرعب وأكمام الاغتراب. ما عسانا سوى: تأكيد بطولتها وبسالتها؛ باقتحامها لمغامرة الكتابة، وتوقيعها الذي دل عليها عبر كراستها البريئة والخطيرة معا: "سلطان الرماد".

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 194.

حصيلة ختامية:

و بعد؛ فالمقام يفرض علينا تدوين نقاط هامة نرصدها كما يلي:

1– لقد انجلى "الموت" بردائه القاتم بعدما كان متواريا خلف طبقات الخطاب السردي؛ فهو إما:

أ– غربة: بمنفى (باريس) تأسره الأوجاع والمآسي وأزياء من الخوف يتمخض عنها التوقع والترقب والانتظار القاتل.

ب– اغتراب: بوطن (الجزائر) يفيض بالآلام والآهات؛ حتى لكأنه مصنع ينتج الموت، ويصدره معا.

2– كما تساورنا تلك الشخوص السردية/ المفاعيل؛ بكل سلبيات الهروب والانزوائية أمام رهاب زمني شتت شمل العائلة، وقصم ظهرها.

3– كما برزت في بيت الملفوظ لغة خطابية مفارقة، كافرة بأقانيم المألوف في أعراف الكتابة السردية؛ ففضلا عن صدورها بلسان الطفولة البريئة، ها هي تجابه مصيرها الأنطولوجي؛ «**وهنا تكمن إحدى أهم مهمات الكتابة الجديدة؛ فهي تتوجه وبعنف ضد قدر المعنى وتخترق حصون وقلاع الدال، لتحتضن واجب المفهوم، إنها صورة اللحظة الراهنة لوطن يعيش يوميات الموت والتمزق على مستوى جسده، فغدا وطنا عاجزا لا يقوى على النهوض بسبب الترويج الفاحش لثقافة ولفكر الاحتكار والتتفيه التي جنينا من ورائها الهزائم والخيبات، ...**»[1].

[1] أحمد عطار و آخرون: مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية، النشر الجديد الجامعي، تلمسان– الجزائر، د. ط، 2016 م، ص: 196.

الفصل الثالث:

﴿الإنسان ورهاب المجتمع التسعيني بالجزائر﴾

- "كرّاف الخطايا" (ج 1+ ج 2) لـ:"عبد الله عيسى لحيلح".
- "الحب بمرسوم رئاسي"لـ:"حياة زدام"و"الشمس في علبة" لـ:"سعيدة هوارة".
- "سادة المصير" لـ: "سفيان زدادقة".

I- النموذج الأول:"كرّاف الخطايا" (ج 1+ ج 2) لـ: "عبد الله عيسى لحيلح".

1- موجز الرواية:

يحاورنا الكاتب من دواخل متن روائي موسّع نسبيا (إذ شغلت الرواية بجزأيها: الأول والثاني 751 صفحة كاملة؛ وهي موزعة بـ: 286 صفحة على مدار سبعة عشر فصلا في الجزء الأول، وبـ: 465 صفحة على مدار أربعة عشر فصلا في الجزء الثاني). متن روائي رافض ومتطرف يضمر بين ثناياه: التمرد باللغة، والمروق والعصيان بفحواها. بل إن "كراف الخطايا"- ككل ودون تجزيء- تتربع على نقد وضع مريض، وقد بلغ به الداء حدا من الانفلات لا يمكن معه الصمت أو التواطؤ.

لهذا و لغيره؛ نلفي الروائي ينتخب شخصية رأسية "منصور" تلك الشخصية السردية التي تبدي: الجنون والمرض والجهل، وعدم الانصياع لأي سنن مجتمعي؛ وتضمر في الوقت ذاته صفات صحية أخرى متناقضة؛ فهي الممثلة للإنسان: المتعقل والسوي بين المرضى، والمتعلم والمثقف بين الفئة الجاهلة أو بالأحرى: الفئة المتعالمة؛ وهو الرافض لواقع الحال والطامح لتوقيع المآل واستشرافه قبل الأوان.

فإذا تراوحت حالة "منصور" في الجزء الأول بين: الصحية والجنون، وإنه كثيرا ما بدا قريبا من هاته الصفة الثانية، أو مدعيا إياها لمرامي جد حساسة يبتغي إليها السعي بتصويب لسان النقد والدحض لعراقيل وكل عوائق السُّلط على اختلاف مشاربها (من دينية، إلى سياسية، فاجتماعية)؛ فإنه غالب نفسيته في الجزء الثاني؛ حينما جابه الموت، وعانى حالة الموات المزمنة فيما بين: حالة الشتات والضياع، وحالة إعادة تشييد الذات الممزقة، ولملمة أشلائها المتفرقة بتخريجات استفهامية تقلب المعهود، وتطرق أبواب المحظور.

وبناء على ذلك نسائل أنفسنا ونحاور ذاك المتن الروائي في الآونة نفسها:

س 1- كيف تعاملت تلك الشخصية المثقفة "منصور" مع واقع مريض محمَّل بأثقال جسام؟

س 2- كيف استطاعت مجابهة ذلك المنطق الكرونولوجي العقيم وأسست- بتجاوزه- لمنطقية جديدة يحكمها الزمن الوجودي/ النصي؟

2- الوعي النقدي المتجاوز ودحض الجهاز السلطوي:

يكفي لقارئ الرواية في جزئها الأول أن يسجل تلك الوتيرة المتسارعة للأحداث، وله أيضا أن يتعرف ويعترف كيف تنساب لغة السرد بتوالي المشاهد الحدثية وتعاقبها حتى لكأننا نتواصل مع شخصية "منصور" وهي تعاني تمزقا وتشظيا متعدد الجبهات؛ بل قل تصدعا يشطرها وتنفطر إزاءه بين ثلاث جبهات متناحرة.

أ- السلطة الدينية:

هكذا تتعالى أصداء الاحتفاءات الدينية، وتتوالى نداءاتها بشكل متواصل حثيث لا يفتر أبدا. وبناء على هاته التراتيبة الحاضرة بشكل سافر؛ أحببنا معاينة بعض تلك الأصوات المتوارية خلف أقانيم دينية لا ترضى بأي صوت يناور خارج قبابها.

أ- 1- شخصية الشيخ:

يمارس الخطاب الديني- من سلطة منابره العاجية- هيمنة معلنة يخضع لديدنها كل النافحين، والمشفّعين بنوايا الكفر والتغيير وشق عصا الطاعة أو الذين يرنون للخروج عن لوائها.

ومجاراة لتلك السبيل؛ أورد الروائي شواهد حية نابضة بتلك النزعة المتزمتة، ومدافعة عنها في آن. فتأمل قول أحد تلامذة الشيخ من سلفية القرية في رده على "منصور" في مقهى "عمي صالح": «**- لا تسمعوا لحديثه أيها الناس... إنه غير مبايع... ومن لا شيخ له فالشيطان شيخه**».[1] فكما ترى هنا، ونحن بدورنا لا نرى عبارة أصدق تعبيرا عن تلك النزعة، وتنم عن ذلك التقوقع العجيب من هذا الرد المتزمت والجاف، إلا أن الحوار لم ينقطع على لسان الراوي بل تواصل بشكل حاسم:

«**فرد عليه الشّاب من وسط الحاضرين:**

- لكنه لا يقول إلا الحق، ولا يدعو إلا إليه، فكيف لا نسمع إليه؟!

فالتفت هذا "السلفي" إليه وصاح ثانية في الناس:

- لا تسمعوا لهذا كذلك.. إنه معتزلي ضال مضل.. مستهزئ بالسنة».[2]

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة- الجزائر، ج 1، ط 1، أوت 2002 م، ص: 78.

[2] المصدر نفسه، ص: 79.

فانظر إلى هاته النبرة الخطابية الحادة وذات المنحى المتصاعد بشكل سافر من الشيخ- وهو مثال القدوة- ضد كل من يبادله نبرة حوار ولو لفترة وجيزة. ثم إن الحديث قد انعطف إلى مجرى آخر أكثر عمقا. فلو أعدنا النظر في ذلك التصعيد الحجاجي الذي احتمله المقتبسان المذكوران لألفينا الشيخ قد توسل لتوصيل رسالته وفرض صداه أمرين:

- المبايعة.
- الاحتكام إلى النص كما هو "السنة القولية".

أما ذلك الأمر الأول- أقصد المبايعة- فإننا سنعود إليه لاحقا. وأما العودة إلى النص فإنها أبدا لم تكن عودة للحوار والتفاهم البناء. بل إن قصارى الشيخ من ورائها هو: القمع وطمس باقي الأصوات ما جعل سيولة الحوار تتناسل أكثر و بشكل متعجرف هذه المرة. قال الراوي: « **فتدخل شاب آخر، كأنه يدافع عن الثاني:**

- ليس كل من خالف فهمك للسنة فقد خالفها. فقاطعه "السلفي" وقد عرفه:

- هذا أنت؟! .. مرحبا من موسكو- ثم قال للناس- لا تسمعوا لهذا، إنه فاسق فاجر! .. ويكفيه فسوقا وفجورا أنه يُدرِّس الإخراج السينمائي.. لقد أبلغنا "الشيخ" عنك، ووعدنا أن ينظر في أمرك».[1]

وإذن؛ هو مستوى آخر من الخطاب، يتعلق بفهم الخطاب، وكأني بهذا التدخل الهادف من هذا الشاب يقول لنا وللشيخ المتزمت بلسان المأثور: «**اعرف الرجال بالحق ولا تعرف الحق بالرجال**».[2] وكأني بهذا الأخير يقلب تلك المأثورة في وجه محاوره بشكل حاد وصارم، فتصير الصياغة: اعرف الحق بالرجال، ولا تعرف الرجال بالحق.

ثم إننا لو ألزمنا بإعادة القراءة لتلك العبارة المتقدمة؛ ولاسيما بعد تلك المقاطعة من الشيخ؛ فإننا نلامس فيها: طبيعة تهديدية لا تضمر، بل تصرح بالعقاب؛ الذي قد يصل حد التصفية الجسدية؛ أي القتل. وهو ما نرمي إليه حينما قال: «.. **لقد أبلغنا "الشيخ" عنك، ووعدنا أن ينظر في أمرك**».[3]

ولعلك لا تحسن الظن بهذا الخطاب المتعجرف للشيخ؛ الذي فضحته لغته ولم تستره من خلال أسلوب هذا الحوار العقيم كما رأيت. لكننا من وجهتنا نؤكد على ذلك الظن الذي فقد حسنه، أو غابت عنه نية الاستحسان، بأن نزيل اللثام عن بعض جوانب تلك الشخصية المتزمتة. وها نحن نعطيك شيئا من أسبابها وعللها- كي يزول

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 79.

[2] نصر حامد أبو زيد: التفكير في زمن التكفير- ضد الجهل والزيف والخرافة، مكتبة مدبولي، القاهرة- مصر، ط 2، يوليو 1995 م، ص: 246.

[3] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 79.

عجبك أو اندهاشك- بما رأيت من نواتج أوحواصل في الحوار المتقدم. يقول الراوي: «**أما أنت فقد يدفعك الفضول إلى أن تعرف شيئا من أمر "شيخهم" هذا..، إنه شاب فشل في امتحان البكالوريا، وفي نوبة من نوبات رد الفعل التي تنتاب الفاشلين والمحبطين عادة، أقبل على الصلاة، وأكبّ على كتاب "الإحياء" يقرؤه، بل يحفظه حفظا، فهو ذو ذاكرة قوية، وما حال عليه الحول أو كاد، حتى نصّب رجليه لتدريس أبناء حارته بعض شؤون دينهم- على قلة معرفته بدروس اللغة العربية- وصاروا بعد حلقتين أو ثلاث يلقبونه بـ: "الشيخ"!..**»[1]

وهناك وقائع أخرى تشهد بها وعليها مواقع أخرى في المتن الروائي بخصوص هذا العقل الآلي الذي توقف عن الاشتغال والحيوية أمام عقل "منصور" النابض بالفاعلية والدينامية المتواصلة؛ «**فقد تحدث الناس أن "الشيخ" استدعاه ووعظه، وقال له في نفسه قولا بليغا، ونهاه عن معاشرة الرذيلة واقتراف الفاحشة واجتراح السيئات. وساق له بين يدي موعظته آيات بينات**».[2] فكان الرد صارما وفاضحا يعوض نسق ذاك العقل المتعسّف، الذي يحكم بالجهل دون العلم؛ وهذا رد "منصور": «**إنها أختي، ومن حقها أن تزور بيت والدها**».[3] وأضاف الراوي: «**فسكت "الشيخ" ولم يجد جوابا، وخرج هو من مقصورته راضيا منتصرا**».[4]

ولقد طفق "منصور"- ممثلا للعقل الحيوي- يكرف معاصي ومخازي، وكل صغيرة وكبيرة من خطايا الناس في القرية طيلة المتن الروائي. وها هو من جديد يفضح "الشيخ"- بمنشور كتابي يبين عدم نقاء سريرته- إذ يتهمه باقتراف الفاحشة؛ وكما ترى فقد انقلبت أطراف المعادلة؛ يقول الراوي: «**أما أخو الأرملة التي كان لها مع "الشيخ" ما اعتبره شبهة لا فصل فيها شرعا، فإنه بمجرد ما قرأ المناشير ووجد اسم أخته حتى جن جنونه، وخطف سكينا فوق وضم جزار، وراح يسرع الخطى نحو دار "الشيخ" وهو يسب ويلعن بأفحش الكلام. وما إن وصل الدار حتى أخبره بعض جيران "الشيخ" أنه رحل مع الصبح لما وجد اسمه مكتوبا في المناشير**».[5]

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 79.

[2] المصدر نفسه، ص: 75.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص: 282.

ولقد يضيق المقام ههنا، باستقصاء كل حالات التقوقع، وصور الفضيحة التي أماط "منصور" عنها اللثام بلغة قاصدة ومقصودة معا، ولعل هذا ما تحتمله النبوءة التي ستسفر عنها تلك الصورة الممسوخة عن هذا الشيخ/ الأقنوم الديني؛ كما نعرضه في قادم السطور.

أ- 2- شخصية باباي-كاجي بي (مسوخ الشيخ):

إنه ليثيرك سحر من الإعجاب، ويغمرك جو من الدهشة، أو ربما الحيرة كذلك في أمر هذا الشاب- المسخ- لكنك سرعان ما تتعدى كل ذلك إلى شيء من الطمأنينة والهدوء، وإلى بعض الإدراك بشأن تلك الهيئة الممسوخة عن "الشيخ". فانظر إلى قول الراوي يصف "باباي" بأنه: «**شاب نقص عرضه فوق اللزوم، وزاد طوله فوق اللزوم، ذو بشرة تميل إلى السواد من شدة السمرة. عيناه مطليتان بالكحل كأنه كحّلهما بإبهامه، يرتدي عباءة حجازية كشفت عن ساقين أحمشين، نظرته تشي أنه إن لم يكن نصف مجنون فهو نصف عاقل**».[1]

وما يزيد الصلة متانة وأواصر العلاقة- فيما بين الشيخ ومسوخه- إحكاما هو ذلك الأمر الذي ألمحنا إليه- بشكل عابر- آنفا؛ ونعني به: أمر تلك المبايعة المنعقدة بين الشيخ وأتباعه، تلك التأشيرة التي تجيز للمبايع أن يمارس أي طقس، وحجته في ذلك هو أنه غير مكلف وليس محاسبا مادام في حمى "الشيخ". وتلك مبايعة عقيمة، كما ندعوها؛ كونها تغالي في الإساءة إلى فهم الدين من خلال السلوكات الناتجة عنها في الواقع. «**وقد ظل الخطاب الديني في تاريخ الثقافة الإسلامية- بتياراته واتجاهاته المختلفة- حريصا على نفي أي تعارض يمكن أن ينشأ- بحكم حركة الواقع المستمر وثبات النصوص- بين الوحي والعقل**».[2]

وإذن؛ فعلى خلاف هذا التوافق بين: صريح المعقول وصحيح المنقول، صور الراوي شخصية "باباي- كاجي بي"؛ ليدلّ- بلغة فاضحة عارية من كل تأويل- على زيف وهشاشة تلك الحفاوة الدينية، والثقة العمياء المتبادلة بين الشيخ وتلميذه الوفي.

وكيف يستقيم القول: أن "باباي"- ذلك النموذج الوفي من أتباع الشيخ- مثال صالح للجوسسة والاستخبارات وناقل إعلاميات الشيخ: منه وإليه؟ وهو الذي عناه الراوي بقوله: «**وها هو "باباي" حاضر، ممسك**

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 64.

[2] نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، القاهرة- مصر، ط 2، 1994 م، ص: 101.

برانفة أذنه، لأنه ثقيل السمع شيئا ما، ها هو يلتقط كل شاردة وواردة ليبلغها "الشيخ" وإن كان الشاعر يعنيه حين قال:

أقول له: زيدا، فيسمع خالدا وينطقها عمرا، ويكتبها بكرا».[1]

ثم كيف لهذا النسق المتهافت، الذي يتكوّم بشكل مقرف على الثلل الدينية ويخضع تفكيرها إلى الجمود والانكفائية القاتلة، كيف له أن يقنع فتى مجنونا بحيرة السؤال كـ "منصور"؟ ثم إن هذا الأخير لطالما تساءل ومافتئ يطوِّق تلك الثلل المتدينة، أو تلك التي ترى في قرارتها أنها الوصية الشرعية لشرع قويم أوصى به الله.

ها هو "منصور" يمارس لعبة الفأر والقط إرساء لنوع من الثقة المتبادلة بين اللصوص، وتقويضا لبعض أسورة المزاعم الدينية. يقول الراوي- على لسان "منصور"- وقد أخذه السأم والملل والتضجر من اللص الذي يشبه الفيل "زينقو" يقول مشيرا إلى "باباي": «**- أنظر.. إنه يضحك عليك، لو كنت مكانك لأدبته. التفت "زينقو" نحو جهة الإشارة، فرآه، وراءه بالفعل يضحك عليه، فاهتاج وأخذ يرميه بالحصى من كل الأحجام، وهو يسب ويلعن:- القوّاد! .. أوهموه أنه يدخل الجنة بالقوادة! .. انصرف يا كلب، فالله لا يحب القوادين! وراح يجري خلفه، وهو يعدو أمامه هاربا، ويكاد يتعثر في عباءته الحجازية التي يسميها "الشيخ" اللباس الإسلامي**».[2]

وما عسانا نسجل ههنا: إلا أن نثبت تطرف هاته الفئة الوصية على دين لم ينسب يوما إلى أحد. وهو تطرف أراد به الكاتب تصوير أو توصيل مشاهد التشدد والتزمت والتعصب والانكفاء والتحجر والتقوقع والتصلب؛ .. و تلك التي أذنت بموت الحوار وميلاد الصدى الأوحد.

ب- السلطة السياسية:

«.. **الاستعمال الحربي للدين اليوم هو أكبر تجريب وثني عرفته الإنسانية**».[3] إذا كان هذا هو المنوال الديني المتهافت الذي عاش "منصور" لتقويضه، أو تبديله على أقل تقدير ممكن، فهل على هاته الشاكلة "الوثنية" كان النموذج السياسي كذلك؟ أم أننا بصدد مجابهة وثنيات جديدة على غير مثال أو منوال؟!

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 79.

[2] المصدر نفسه، ص: 99.

[3] فتحي المسكيني: إبليس ونزاع الاعتراف أو في هوية "المقاومين"، مجلة "يتفكرون"، العدد الرابع، صيف 2014، الرباط- المغرب، ص: 59.

حري بقارئ نص الرواية- في جزئها الأول- أن يقرّ بانوجاد منسوب غير قليل من المادة السياسية. ولأن هذه المادة تتكاتف ظهيرا لظهير مع محمولات الروح الدينية المتعسفة. فهي- إذا- تتشارك وإياها في بعض حواصل الغايات، وإن فارقتها في بعض رواكز البدايات، واختلفت معها في المنطلقات.

وبناء على هذا المنطلق نستشف بعض صور تلك "الوثنية الجديدة" ضمن بعض القوالب- إن صح التعبير- السردية ذات الانجذاب البوليتيكي/ السياسي كما انبرى الكاتب إلى تمثيلها: عرضا ثم نقدا.

1- شخصية رئيس البلدية:

يهيمن الخطاب السياسي- من شرفة الزعامة والتسلط والجبروت- على بقية الأضواء التي تخبو- أو على الأصح- لابد أن تخبو أمام إشعاع نوره العاتي؛ وها نحن نعطيك أولى أصدائه التي تصدع الآذان في مكابرة وكبرياء؛ فاسمع إلى قول الراوي يحدثنا عن "رئيس البلدية": «**فهم يتحدثون أن رئيس البلدية قد استدعاه وعنّفه، ونهاه عن مخالطة الفاجرات أو الإتيان بهن إلى هذه القرية، التي يريد لها أن تبقى آمنة مطمئنة، نموذجا في الفضيلة والطهر**».[1] فإن ولّيت وجهك شطر هذا "الرئيس" ألفيت شخصية مزدوجة التركيب والبنية؛ فهو- ههنا- إرادة خيّرة توصي بالفضيلة والطهر بادية للعيان. لكنك إن وليت وجهك شطر صورة أخرى؛ تعرف وتعترف بأية لغة فاضحة نقله إليك ورسّخه فيك الراوي بقوله في معرض السرقة التي نشبت أظفارها في "سوق الفلاح": «**– إلا هذي، إياك أن تصدّقها، ففي بلدنا نادرا ما يقع اللصوص في قبضة العدالة، وغالبا ما يحدث العكس تماما.. ثم من أدراك أن اللص الحقيقي بيننا الآن يشرب قهوته في كامل الطمأنينة، بل ربما يزيد عليها أن يسخر منا ومن حديثنا**».[2] فلئن كانت هذه الصورة الأخيرة قد أقرت لديك صدى مغايرا لتلك الفضيلة المزيفة، وذاك الغلو في الطهارة من قبل رئيس البلدية. فإن هذه الإلماعة- على غرار لغتها التلميحية- لم تعاين الداء كما يجب، ولم تحدد نقطة الفساد بتشخيص دقيق أيضا.

ودفعا للإبهام وغلواء الشكوك أزاح الراوي كل الريبة عن المسألة، لما استأنف "منصور" الحكاية، بل إنه أعادها من جديد في شكل مونولوج مع صورة أبيه داخل قبوه- في الغرفة: «**حديثهم اليوم، كحديثهم أمس، حديثهم غدا. وهذا طبعهم.. حديثهم هذه المرة عن "سوق الفلاح"، فقد استيقظوا صباحا ليجدوه خاويا، فاحتاروا في من**

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 75.

[2] المصدر نفسه، ص: 241.

نهبه.. ولم تمض إلا ساعات قلائل، حتى سرى خبر بينهم، فحواه أن مصالح الأمن قد ألقت القبض على اللصوص، وساقتهم إلى السجن ليذوقوا وبال أمرهم.. وقد فرح الناس واستبشروا خيرا، لأن الدولة كانت ساهرة عندما كانوا نياما. واشهد يا أبي أن مجموعة الشباب الذين سجنتهم الدولة بريئون كل البراءة.. وأشهد أني قد مررت باللص الحقيقي في مكتبه، مستدبرا صورة الرئيس، يقضي بحكمه في شؤون العامة، أما شريكه في السرقة فقد تركته في المقهى يرتشف القهوة، ويختبر ذكاءه في مربعات الكلمات المتقاطعة، وهو يحاول أن يظهر للناس أنه قلق ومتأسف ومصدوم.. إنهما رئيس البلدية ومدير "سوق الفلاح"».[1]

فإن لزم تسجيل شيء مهم بعد هذا الاعتراف العليم من الراوي فهو أمران:

- إرسالية اللغة الناقلة للحدث بشكل صريح ومباشر، ومن ثم التركيز على إيضاح طبيعة هذا المسؤول، وبعدها تعريته وفضحه؛ ومن أجل ذلك غلبت الكنية بـ "رئيس البلدية" أو "مدير سوق الفلاح" على أي اسم آخر.
- امتلاك الراوي (والحكاية هنا منسوبة إلى "منصور") للحقيقة كاملة غير منقوصة، لهذا فهو العليم بالتفاصيل مهما صغرت.

لقد مثلت شخصية هذا "الرئيس"- كما عرضناها- وثنا جامدا، بل قالبا ينضح برائحة الفساد والجريمة على غرار ما يبدو في الظاهر أنه: مثال للطهارة والبراءة والخير والبركة.

2- شخصية ضابط الأمن:

يبرز الدور الحاسم لهاته الشخصية السردية في خطاب الرواية على صعيد دلالي أكثر عمقا وخطورة معا. فما معنى أن يصير "رئيس البلدية" لصا أو تلصق به صفة اللصوصية في وقت لا تُسمع فيه ولو كلمة واحدة لمصالح الأمن؟ هل في هذا الطرح شيء من التواطئية وإقرار الانحياز إلى وظائف أخرى جديدة ولّدها/ أملاها ظرف استثنائي؟

إنّ الإسهام في إثبات إجابة ما عن تلك التساؤلات المتقدمة هو تصريح منا لأجل إلقاء نظرة مزدوجة الدلالة:

- فهي نظرة تتوسل إلى الإجابة عن طبيعة الوظائف الجديدة المنوطة بمصالح لم تعد- بمنظارنا- أمنية، بل باذرة لكل شوائب الأمن.

- وهي- قبل ذلك- نظرة تتغيى: التعرية والفضح والتوبيخ المعلن لكوادر سياسية تتجرأ- بكل أثقالها- القاتلة والروتينية إلى اللعب بـ "حالة الأمن"؛ بل الإصرار على تدميرها ونخرها من الداخل، وبث الخوف واللاأمن في النفوس،

[1] المصدر السابق، ص ص: 244- 245.

وربما أكثر من ذلك؛ فـ: «**في مقام حيث لا يوجد إلا البشر، لن يكون خطرا على معنى الإنسان إلا الإنسان نفسه**».[1]

طبعا؛ لن نستدرج القارئ إلى تلك المواقع أو الإحداثيات التي سلفت معنا في تلك الإشارات العابرة إلى رجالات الأمن، أو الطامحين إليه على أقل تقدير. لا، بل إننا سنركن به إلى مواقف أخرى جابهت خلالها الشخصية الرئيسة "منصور" في السرد عواهن السياسيين من رجال الأمن ومصالح الدولة في ذلك المضمار الأمني.

ننقل هنا توصيفا لحالة "منصور" وهو متكور بغرفة في السجن بعدما أوصلته سيارة الدرك الوطني، وقد توحد في تلك الغرفة مع "صورة الرئيس" المعلقة على أحد جدرانها الداخلية: «**لا شيء في هذه الغرفة سوى كرسيين معدنيين، تفصل بينهما طاولة، وسوط كذنب البقر معلق في مسمار دق في الباب، وصورة للرئيس حوصرت في إطار خشبي، معلقة على الجدار هي كذلك، كأنها تنتظر من يحقق معها أو تحقق معه..**»[2] اللافت في نبرة هذا الوصف أنه مشحون بزي تشاؤمي قاتم: كونه انطوى على تجزيئات مادية تزيد الغرفة وحشية وغربة؛ فلا شيء فيها إلا: كرسيان من المعدن، وسوط كذنب البقر، ثم مسمار على خلفية الباب الداخلية، وصورة للرئيس لكنها محصورة في إطارها، ...أو ليس: المعدن إشارة إلى البرودة؛ والسوط: آلة للتعذيب أو التهديد؛ والمسمار: مثار القرف والاشمئزاز؛ وصورة الرئيس بين قضبان أربعة: مثال النصير المستضعف ؟!

يتواصل هذا الجو الغرائبي، وتتناسل دلالات الموت البطيء، التي تتصنع بها الرواية، حتى لكأني بهذه الأخيرة توقع إيهاما بالحقيقة، ولا تقدم تماما الواقع الذي نعرفه، ولا كما نعرفه.[3] لم يقطع على "منصور" خلوته أو بالأحرى وحدته إلا مجيء الدركي (الضابط المحقق) الذي حمل على عاتقه مسؤولية التحقيق معه، وقد كان متأبطا لرزمة من الأوراق يكمّلها السوط الذي يشبه ذنب البقر. توجه إليه بالسؤال- بعدما سجّل كثيرا من المعلومات عنه- قائلا:

«**- ما رأيك في السياسة؟ أحس "منصور" أن الرئيس هو الذي يسأله، فرفع إليه عينيه، فرأى على ملامحه الصرامة والحزم، فأجاب دون أن يرجع عينيه عن وجه الرئيس:**

- أنا لست سياسيا، ولا أحب أن أكون سياسيا.

---

[1] فتحي المسكيني: إبليس ونزاع الاعتراف أو في هوية "المقاومين"، مجلة "يتفكرون"، المرجع السابق، ص: 56.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 196.

[3] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، جوان 2000، ص: 36.

– لماذا؟ .. أو ليست السياسة بابا من أبواب الرزق، ومجالا مهنيا لتشغيل المتقاعدين البطالين؟ .. إنهم يقبضون رواتب مغرية.. حتى المعارضة تقبض!

– إني أطمع أن أدخل الجنة. هنا ارتفع السوط وهوى على كتفه، كأنه كان موصولا بزر كهربائي.

– إذن أنت من "الهجرة والتكفير"!؟ .. وهل الجنة من إقطاعيات جدك حتى لا يدخلها السياسيون».[1]

كيف ننظر إلى المقطع السابق: أهو حوار أم خصام دارت حيثياته بين منصور والدركي المحقق معه؟

إن اللغة الغليظة والجافة التي يتوسلها السائل هنا– وهو من مصالح الأمن كما تعرف– لا تختلف في الطبيعة الخشنة عن إرادة "رئيس البلدية" بإقامة قرية آمنة ومطمئنّة. إن الإرادة التي تحكمها القوة لا تحقق إلا العنف، وتاليا فهي لا تلد إلا جبابرة متسلطين. لقد كان ما جرى بين "منصور" والدركي خصاما قريبا من الحوار وليس العكس، وهو بنظرنا قناة حيوية تعكس بها الرواية– على صعيد المتخيّل– الصراع الناشب بين أحزاب سياسية اختلفت في المناظير، لكن ميدانا واحدا يجمعها. ولن يكون «.. **الحوار، و الحالة هذه، إلا حربا على مستوى الكلام. وهو لا يتحدد بآليات منطقية و"دوافع" أخلاقية تتوقف على نزاهة المحاور وصدقه وعدم تناقضه مع ما تعهّد به؛ وإنما يتحدد أساسا بعوامل سياسية..»**[2]

ثم انظر كذلك إلى خصام آخر تحاورا فيه أمام أنظار "صورة الرئيس" على الجدار: «**أنت لست هنا من أجل الذي مرّ– عاد المحقق يسأله من جديد– أنت هنا من أجل الذي سوف يأتي. أنت هنا من أجل شريط "الكاسيت"، الذي أحدثت به فوضى وفتنة، ودشّنت به الحملة الانتخابية قبل أوانها.. من الذي دفعك إلى ذلك؟ وبم وعدك؟ وكم أعطاك؟**

– في الحقيقة يا أخي...

– أنا لست أخاك! قاطعه المحقق وهو ينبّهه بلسعة سوط على كتفه– أنا هنا القانون، والقانون لا أم له والدة ولا أب حتى يكون له إخوة.. هنا لا أُخوة تجدي، ولا رحمة تنفع، ولا دموع تشفع».[3]

إذن؛ فمهما تتعدد دلالات ذاك الحوار بين المتخاصمين؛ أو ذاك الخصام بين المتحاورين؛ ومهما تتباعد أو حتى تتقارب؛ فهي تؤسس «**لطبيعة القوى المتناحرة واستراتيجيات الهيمنة والتحرر. فتنظر إلى الواقع بأشيائه**

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص ص: 197– 198.

[2] عبد السلام بنعبد العالي: ميثولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط 1، 1999 م، ص ص: 20– 21.

[3] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 199.

وكلماته، على أنها مفاعيل سلطة، ولا ترى في الخلافات بين المتحاورين حول دلالات الكلمات ومعانيها، وتأويل القوانين وشرحها، إلا خلافات بين سيد ومسود...»[1]

3- دحض منطق السلطة وفعل الكتابة:

يتقوّم نص الرواية- كما تجيب عنه القراءة الفاحصة- عبر نسق حكائي يحاور الواقع، ويتحداه ابتغاء ومرضاة لواقع آخر مفارق يلوح نجمه في الأفق. وسعيًا وراء تلك الغاية، وإحقاقا لذلك المقصد، ألفينا "منصور" ذلك الفتى المثقف الذي درس خارج وطنه (بالسوربون) يرفض بشدة هذا التجبر السلطوي، وهذا التواطؤ الأمني، وكذلك يرفض هذا الخنوع والصمت الشعبوي. ومن داخل هاته النفس الغاضبة، الرافضة، الأبية، المتعالية، الثائرة والطامحة إلى التغيير يشطر الخطاب إلى نصفين لا يتوافقان، بل يتضاربان؛ فهناك إذن:

- خطاب التخريب والفساد: تنزل به على الرؤوس آلة السلطة (دينية- سياسية). يمارس الاضطهاد، والإزاحة، والإقصاء والتصفية، ...

- خطاب التغيير والإصلاح: ترافع به أصوات المفارقة والتحدي؛ إنه وعي الضد المنبثق من قاع المدينة والريف والنفس[2].

أ- "جنون منصور".. محنة أم منحة؟!

أبلغ ما يمكننا البدء به ههنا هو القول: لقد تعاظم "الجنون" لدى "منصور"؛ حتى لكأن نفسيته التي خاضت غمار الواقع بكل معطياته، قد أمست تحمل من أدران التعب والشقاوة واليأس الممزوج بشيء من الحرية والمكابرة لديه؛ إنها في كلمتين: نفسية متناقضة.

"الجنون".. تلك المقولة التي تكونت داخل وعي تاريخي لدى إنسان القرنين 18م و19م. وقد كان فحوى ذلك الوعي: «**أن تاريخ الجنون هو الوجه الآخر لتاريخ العقل**».[3] وإن بدت تلك مقولة مشوبة بهالة من الغموض؛ فإننا نرى فيها بيانا لمرحلتين عمريتين شاهدتين على صلة الجنون بالإنسان من خلال القرنين المذكورين تباعا. وإننا لنرى في

[1] عبد السلام بنعبد العالي، ص: 21.

[2] ينظر: محمد الجزائري: احتلال العقل، ص: 161.

[3] ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 2006، ص: 392.

البديهية القائلة: «**إن طبيعة الحقبة الزمنية تحدد نوعية جنون الناس**».[1] تصديقا لها، وإزاحة لذلك اللحاف من الغموض والسديمية. ومن ثمة؛ فإن صلة الإنسان بالجنون قد اتخذت صورتين؛ فهو إما:

– **ابن لجنون ذاته**: فهو إذن مفصول عن حقيقته، وعبد لحيوانية تعيث به فسادا، وذلك هو "إله الحقيقة عنده".

– **ابن لجنون واقعه**: وهو إذ ذاك ضائر، مطرود ومنفي ومغترب داخل واقع ينصهر فيه جنونا ورهابة.

وإذن؛ فها نحن نعود– من جديد– إلى نص الرواية لنسائل أنفسنا– بعد هذا المنطلق التعريفي– قائلين:

1– هل مثّل "منصور" صورة الجنون الأولى؛ فكان ابنا لجنونه الذاتي، مالكا وسيدا لحقيقة مجتمعه.. فرُزق على إثرها منحة الجنون؟

2– أم أنه انبرى لتشخيص صورة الجنون الثانية؛ فكان ابنا لواقع مجنون سلبه ماء الحقيقة وبرد اليقين وألقى به في بحر الشك وحيرة التساؤلات.. فرُزئ على إثر ذلك بمحنة الجنون؟

ولعلنا نحسن إذا ما سعينا إلى تبسيط الطريق المؤدية إلى إجابة ما عن الاستفهام الأول: حول جنون "منصور" كمنحة. في وقت تلزمنا فيه الضرورة المنهجية على تأجيل فك شفرة الاستفهام الثاني المتعلق بمحنة "منصور" الجنونية إلى قابل السطور.

لقد تواتر جنون "منصور" في حضور غالب، وغالبية سائدة على صرح الرواية. لكننا– كما نقول بصدد جزئها الأول– نراه جنونا بريئا من سادية الجنونية القاتلة. وحالما تقرأ قول الراوي: «**أما هو فقد كان ذا شأن آخر عجيب، كان يطوف بأزقة القرية وشوارعها، ويجمع الجرائد المرمية وقصاصات الأوراق والكتب المدرسية، ويجعلها أكداسا أكداسا ثم يضرم النار فيها، ويمد نحو لهيبها أطراف أصابعه مستدفئا، وذات مرة سأله بعضهم عن شأنه، فأجابهم: لتقولوا عني مجنون.. لابد أن أسترجع حريتي التي اغتصبتموها باللغة المنافقة والكلام الخلّب.. تعالوا ومدّوا أطراف أصابعكم مثلي.. هذه النار وقودها لغة الزّيف.. مدّوا نحوها أطراف أصابعكم، إنها لا تحرق، فهي كهشيمها.. كمفرداتها.. كمعانيها.. كأفكارها! ...، أنا لست أدري لماذا ينقض الريح الوضوء، ولا ينقضه الكذب والنفاق والنميمة، والحقد والكراهية؟**».[2] فلا محالة– تكتشف أن جنونه دواء ارتضاه لعقول خبت، أو قلّ سراج أنوارها وأفِل. إن هذه الصورة من الجنون التي لازمت "منصورا"، وكانت ميسما كاد ينفرد

[1] المرجع نفسه، ص: 392.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 1، ص: 11.

بحاله ويغالبها ويجد لها تخريجا واضح الدلالة؛ إذا اقتفينا أثر "منصور"، وهو يخرّب ألاعيب السلطة (دينية كانت أم سياسية)، وينهال على أضرحتها بمعول الكتابة الفاضحة والمحرجة.

لقد جنّ "منصور"، إلا أن جنونه لم يتجاوز حدود خطاب الرواية، لقد كان جنونه لعلة وغاية، فالأولى؛ لأنه طامع وطامح في الثورة والتغيير، والثانية؛ لأنه يسعى- كما أسلفنا- لدحض جهاز السلطة بكل عمالته المجحفة. لقد جنّ "منصور" وآية ذلك هو حواره لصورة أبيه القابعة في قبوه على جدار الغرفة الداخلي، وسماع أمّه بجنونه ومقدمها إليه من المدينة.(*)

إن هاته الصورة التي نقدمها- ههنا- للجنون الذي طبع تلك الشخصية السردية في كل أحوالها قد كانت نعمة ومنحة مرتين:

- فمرّة: حينما تحرر من كل قيد ومن كل حدّ أو سد: فحظي بحياة طليقة حرة فوضوية داخل روح الفوضوي(**) انكفاء في غرفته أو ارتماء في فضاء الغرفة الفسيح.

- ومرة: حينما تمكن من فضح كافة كوادر السلطة، وتعرية خطاياهم، ومواجهتهم بكل زيفهم أمام شمس الحقيقة في وضح النهار؛ لما استيقظ الجمع على واقع يتكلم ويقرّ بكل صغيرة وكبيرة في سلسلة المناشير التي أرادها "منصور" أن تكون نهاية مأساوية بامتياز لقرية- لطالما- أنهكتها يد المنون، ودجّنها الروتين القاتل. وهنا يمسي فعل الكتابة مرادفا لـ: التعرية والغضب، وربما القتل والموت.

4- هوية بلا معالم.. أو التشظي بين زمنين:

عندما نتدارس المتن الروائي- في جزئه الثاني- فإننا نتفق، ولا يمكن أن نختلف فيه؛ لأنه حتما يطوق بين ثنايا الخطاب: هوية مجهولة الأبعاد، غامضة العوالم، مضرّجة الأركان، ممحونة المصائر.. نعم؛ لأن «**سلطة الكلام ليست متاحة إذن لعبيد اللغة وعابدي التكرارات، لنقل إنها لعبة يتعاطاها أسياد الاستعارات بتعبير أرسطو، فيتجاوزون علة الحدث اللساني (عملية الإخبار) إلى غائية الحدث الأدبي (إحداث المفاجأة الجمالية)**».[1]

(*) ينظر: المصدر نفسه، ص ص: 43- 56. وقد دامت زيارة أمه له: ثلاثة أيام فقط.

(**) ينظر: المصدر نفسه، ص ص: 270- 286. وقد قدّم الراوي سبب ترك الغرفة التي يقطنها "منصور" فوضوية في المقطع: (16) قبل ذلك؛ ولكن بطريقة غير مباشرة. ينظر: المصدر نفسه، ص: 261- من السطر الثالث إلى السطر الخامس في أعلى الصفحة.

[1] فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر- من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم، بإشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري- قسنطينة، 2005- 2006 م، ص: 03 (المقدمة: ب).

وبعد؛ فإن وقفة عند أعتاب هذا الجزء الثاني من الرواية تميز نبرتين خطابيتين، تخبو إحداهما باشتداد صدى الأخرى؛ وهكذا دواليك. لهذا نرى أنه من اللائق الكشف عن حقيقة تلك النبرتين- المعقودتين بالفضاء الزمني- وتبيّن أمرهما فيما يساعدنا على ارتسام شبه خارطة لتلك الهوية التي نرنو إلى الإمساك بحيثياتها المتقاطبة عبر وترين:

- الوتر الأول: زمن الأنا: ونرمي من خلاله إلى إصابة كنه الجنون، ومهاوي المجهول التي طوّحت بـ "منصور" وآلت به- في النهاية- إلى الهوس والانتحار.

- الوتر الثاني: زمن القرية: ونقصد- بعد معالجته- إلى تشخيص نواتئ الواقعية الزمنية التي ألقت بظلالها على فضاء القرية، وسايرته بوتيرة صعبة وحرجة دلّ عليها حوار بعض الفواعل السردية فيما بينها: مونولوجا أو ديالوجا.

أ- زمن الأنا: (منصور):

وإذ نستثير من جديد نوازغ هذه النفسية، وصلتها بأثقال الزمان. فإننا ملزمون- ولا خيار لنا- بإحياء الروح الباشلارية، والاستئناس بإحدى إشاريّاته الشعرية؛ وهي القائلة بلسانه: «**فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة أكبر من سرعة زمن العالم، الأمر الذي يجعلنا نشعر بأن الزمن يمر بسرعة، وأن الحياة تضحك لنا وأننا نشعر بالغبطة؛ وتارة تنعكس الآية، فيبدو زمن الأنا متأخرا عن زمن العالم، عندئذ يتأبد الزمن ويتخلّد، فنحن ضائعون والسّأم يستولي علينا**».[1]

وإننا؛ ونحن نحاور زمانية الأنا السردية (منصور) كما نصت عنها الرواية. نجيب في الآونة نفسها عن ذلكم الاستفهام الذي أبقيناه فيما سلف عالقا: وهو كما نحيي صياغته: كيف جابه "منصور" بحر الشك وريبة التساؤلات التي أفضت به إلى محنة الجنون؟

لقد رأينا من قبل كيف أن الجنون قد أحكم إساره على "منصور"، وها هو يزداد اشتدادا، ويشتد حدّة- في هذا القسم الثاني من متن الرواية- وآية ذلك فاتحة هذا الجزء التي ترامت عبر الملفوظ ورسمت معالم النهاية المأساوية؛ فتأمّل غلواء هاته الهوية الغامضة المحصورة بين عتبتين اثنتين:

- فمن قوله حكاية عن "منصور": «**- كأنه هو!**»[2]

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص ص: 114- 115.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 2، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، د. ط، 2010 م، ص: 07.

إلى قوله حكاية عنه كذلك: «**وأخيرا ها هو! .. بل كأنه هو! .. رغم أن الله يخلق من الشبه أربعين وإذا شاء يزيد. ثم، متى كان له "أولا" حتى أثبت له "أخيرا"؟!**»[1]

هذا بالرغم من أننا لو ركزنا النظر وسددنا الحديث لقلنا: أن الراوي قد أسند الحكاية عن "منصور" إلى دركي يحاور زميله في المرة الأولى؛ لأنهما كانا في مهمة اقتفاء لأثره. ثم ها هو يتشبث بالخطاب ويرويه بضمير المتكلم بعد كل تلك الرحلة وعودة "منصور" من غيبته التي شغرت حضورا، وملأت فراغا دام عشر سنين كاملة.

كما أننا- بعد هذا الإثبات- لغموض الهوية المعقودة بناصية "منصور"، وهو ذاته ما نرى فيه المبرر والتفسير لتلك التحولات التي كانت فواصل أسّيّة سددت حياة الأنا المنصورية من جهة، وطبعتها بلثام الغموض والريبة إلى حد الجنون أو ربما: الهوس من جهة أخرى.

إن إلماعنا من قبل أن "الجنون" ثيمة سردية نافعة أو ناجعة بيد "منصور"؛ وهو الذي توسلها تقويضا لجهاز السلطة. إن توجهه الانتقادي الفاضح لا يمحو مثالب الزاوية الخفية أو المتوازية. لقد أفضت هذه الخلفية الأخيرة "به" من منحة الجنون إلى محنة الجنون. ولنا على هذه الانتكاسة النفسية دلائل نصانية؛ فإذا علمت أن منصورا:

أ- قد فرّ، وغادر قريته إلى وجهة مجهولة، لا يعلم بها أحد هروبا حتميا يبقي به على حياته؛ ولاسيما بعد سلسلة المناشير التي أراد لها أن تقلب القرية رأسا على عقب، وأن تكون ثورة على نظام، لا نظاما على ثورة.

ب- قد غاب عن القرية مدة ليست باليسيرة؛ وقد أثبتها الراوي بقوله: «**إذن هو أسلم روحه لعشر سنين من الغربة، قد تكون تيها، وقد تكون تشرّدا وضياعا، وقد تكون سعيا وراء خرافة كالحقيقة أو حقيقة كالخرافة! الله وحده يعلم ما حدث له خلالها، وكيف صار بعدها، لكن مظهره وفراغ عيونه يوحيان أن ما حدث له كثير وثقيل وموجع، إن لم يكن مفزعا وقاتلا**».[2]

ج- بعد عودته من غيبته شابه تحوّل فظيع ومريع، فقد بات يحاور أشباحا وأوهاما، وهي التي شخصها الراوي في محاوراته الطويلة والمملة مع "إبليس" الذي يقبع داخل "فردة حذاء عسكري"، تلك التي علقها "منصور" ببهو غرفته مكان صورة أبيه أو- إن شئت- مكان مُحاوره القديم.

د- ثم إننا نحاور أنفسنا متسائلين: هل شخص "منصور" هو عينه الشخصية التي رأيناها في الجزء الثاني من الرواية؟! طبعا؛ لا، بل لقد أضحى يتحاشى الناس، وينطوي على نفسه أو لا يحادث إلا أقرب الأقربين إليه: ك "الصالح"

[1] المصدر نفسه، ص: 442.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 14- 15.

عمّه، أو كلبه العزيز. وهذه الصورة الأخيرة مخالفة أشدّ المخالفة لـ: "منصور" الفتى الغاضب والثائر في وجه السلطات أنّى كانت وكيفما شاءت.

أفلا تعني هذه الدلائل المقدّمة لك شيئا عن طبع "منصور" وجنونه؟ أفلا تعلن لديك هوسه المزمن كأحسن إجابة منه على واقع مريع متقلّب؟

ب- زمن القرية:

لعلنا نصيب، بل لا نجانب الصواب إذا أزمعنا: أن ليس هناك فاصلة- غير الفاصلة المنهجية- بين: زمانية الأنا وزمانية الفضاء (القرية) وذلك لأن هذه الأنا انصهرت بواقعها، وطبعها هذا الأخير بطبيعته، وألقى عليها ستارا من الجنون. وتعليله ما جاء على لسان "فوكو" بقوله: «**إن الإنسان في الجنون مفصول عن حقيقته، ومنفي في الحضور المباشر لمحيط يضيع فيه هو ذاته**».[1] لهذا ألفينا "منصورا" مقموعا، مطرودا، غريبا، أو بالأحرى مغتربا يعاني الكآبة و الأحزان. لولا بعض تلك الأحلام، وتلك الأوراق القليلة التي يأخذ بين الفينة والأخرى في تسويدها بقبوه المظلم. وما عساها تفعل الكتابة؟ صحيح أنها: «**المشرط الذي يُزوّد به المثقفون منذ ولادتهم**».[2] وذلك لبتر الوحدة والكآبة وتلك الأحزان.

على غرار كل ذلك، وجدنا "منصورا" يقف على حافة الهاوية التي مالها من قرار، يخضع ويستسلم، ويقبل- نتيجة تكالب الهواجس والوساوس عليه- على الانتحار، ووضع حد لحياته التي ما كانت حياته بالمرة؛ فانظر إلى قول أحدهم: «**إن العالم يموت في كل إنسان يموت**».[3]

كما نرى- تاليا- أن "منصورا" لم يحسن محاورة واقعه المجنون والمزجّى بكل المعطيات الحرجة. ولأجل ذلك نراه عاصيا ومارقا قد كفر بنصيحة الشاعر حينما أوصاه بالحذر والتؤدة:

«ليس بين الجنون والعقل إلا خطوتا سائر فحاذر وأمسك
أول الخطوتين نسيانك النا س، وأما الأخرى فنسيان نفسك».[4]

[1] ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص: 394.

[2] ريجيس دوبريه: مذكرات بورجوازي صغير بين نارين و أربعة جدران، ص: 11.

[3] المرجع نفسه، ص: 24.

[4] عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط 1، فبراير 1996 م، ص: 14.

علاوة عن ذلك؛ فقد آثرنا معاينة فئات أخرى من العوامل السردية صاغها ذاك المحيط الجاف إلا من أسباب الموت ودواعيه.

تواترت في خطاب الرواية وحدة زمنية رأسية(*). تلك السنون العشر التي قضاها "منصور" في دار الهجرة. وها نحن نقدم صورة نراها وفية وأمينة لواقع ما بعد الغياب. ونقصد من ورائها إلى "تراجيديا الموت" التي استهدفها الراوي من حكاية "عليوة الزوالي وأبنائه".

ها هو التعصب الديني المشوب بأدران السياسة يعود من جديد، وتتجدد عودته مع قصة أبناء "عليوة الزوالي" وهم- كما نؤثر تصنيفهم-[1]:

- **السبتي**: وهو أكبر أبناء "عليوة"؛ مدمن مخدرات، ونتيجة لذلك الإدمان القاتل انتهى إلى مصير مجهول.
- **الرّبعي**: وهو عسكري، أصغر سنا من "السبتي"، ينتسب- حزبيا- إلى ثلة "أصحاب السهل"، فقير طائع لأمه.
- **الجمعي**: ينسب إلى "أصحاب الجبل"، متدين يسمح في كل شيء إلا صلاته، انتهى إلى مصير مجهول في مواجهة حادة مع "أصحاب السهل".
- **بوخميس**: وهو أصغرهم سنا، مزعزع الانتماء السياسي: فمن جماعة (FIS: الجبهة الإسلامية للإنقاذ) إلى الجماعة المسلحة (GIA)، كما أنه شديد التزمت الديني، وقد انتهى إلى المصير نفسه مع "الجمعي" رغم الحساسية السياسية بينهما.

وقد آن لنا- بعد هذا التوصيف لأطراف تلك القصة- أن نلج بعض حيثياتها، وما هي في الأخير تلك الوقائع إلا مشهد سردي يترجم حالة جنون الواقع بعد أن كان عاقلا؛ فما عليك إلا أن تتأمل هذا المقطع: «**وذات ليلة نزل "الجمعي" من الجبل ليزور أمه وأباه، ويعلّق بيانا تحريضيا، وما إن اطمأن في جلوسه بين أمه وأبيه حتى سمع طرقا على الباب، فقفز من النافذة واندسّ وسط العلف في كوخ مجاور، ولما فتحت الأم الباب وجدت "بوخميس" واقفا أمامها، ..، ولما أرادت أن تسلّم عليه دفعها برفق قائلا لها: "حرام". وما إن اطمأن في**

(*) ونقصد بتلك الوحدة: المدة عينها التي غاب فيها "منصور" عن قريته، وهي نفسها التي جرت خلالها كل المآسي وألوان القتل والعذاب كما جاءت ماثلة في نص الرواية؛ ولهذا نؤثر تسميتها- بدل العشرية السوداء أو الحمراء- بالعشرية المجنونة. ينظر عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 2، الصفحات: 12، 14، 15، 29، 30، 31، 35، 41، 69، 79، 85، 117، 144، 148، 156، 157، 170، 171، 202، 220، 266، 267، 366، 388، 396، 397.

[1] المصدر نفسه، ص ص: 341- 342.

جلسته حتى أخبرها أنه جاء ليذبح فلانة لسوء أخلاقها، وليذبح فلانا لأنه شيوعي، وأخبرها عن ثالث لابد أن يُذبح لأنه شيعي، وعدّد لها قائمة طويلة عريضة، لابد أن تُذبح لأسباب لم تفهمها، ولقد أرادت أن تعترض على ابنها في بعض الأسماء، لكنها خافت أن يضيفها في ذيل القائمة، فآثرت العافية!».[1]

نلحظ في هذا المقتطف توافره على خطابين متعارضين:

- **خطاب الموت**: وقد جسده صوت "الجمعي" بلغة التحريض، وصوت "بوخميس" بلغة الذبح.
- **خطاب الحياة**: وقد جسدته النبرة الوئيدة التي أرادت بها "الأم" أن تثني من رغبة ابنها، وتغيِّر من بعض مواقفه المندفعة.

لكن ما عساها تنجب لغة الحوار مع آلة الموت المشفّعة بالتحريض والذبح؟ فالحكاية لم تدرك نهايتها بعد. وتابع الراوي: «**وما إن وضعت أمامه صحنا من كسكس الشعير حتى سمعوا طرقا على الباب، فقفز من النافذة، واندسّ في المراح بين التيوس و العناز، ولما فتحت الباب، الفت ابنها "الربعي" بلباس عسكري، وما جاء إلا ليخبرها أنه وجد فتاة يتزوجها، وأنه جمع المال اللازم لذلك. ولما سمعه أخواه يحدِّث أمه وأباه في شأن الخطبة أراد كل واحد منهما أن يتقرب بدمه إلى الله حسبما قيل لهما، فأطلَّ "الجمعي" من النافذة وهو يصيح: "سلِّم نفسك يا كلب!"، ودفع "بوخميس" الباب بركلة شاهرا سلاحه وهو يقول: "ارفع يديك يا كافر". فارتمى عليه أبوه ليحميه وقال: وهو الذي كان صامتا في حضرتهم جميعا: "لا تقتلاه... إنه أخوكما!" لكن الرصاص كان أسرع من توسلات الأب وترجِّيه، فأصابته رصاصة في قلبه، وأصابت الثانية زوجته في بطنها، و مرق "الرّبعي" إلى خارج الكوخ، ..».**[2]

لئن أزاحت تلك الصورة الأولى الستار عن التعارض الصارخ بين خطاب الموت وخطاب الحياة، فإن استكمالها بهذا المشهد الدموي الأخير يفضح صلة المعرفة بالسلطة ويمزّق أواصرها. و«**يحيلنا مرة اخرى على الفرضية القمعية التي لا ترى في السلطة غير سلب مطلق، حيث لا يمكنها أن تتعاطى مع الحقيقة ومع الحرية بما هما النقيض المباشر للعنف السلطوي**».[3]

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ج 2، ص: 342.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ميشيل فوكو: المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط 1، 1994، ص: 34.

هذا؛ وقد يحسُن بنا أخيرا أن نلفت الانتباه إلى فائدة نراها مكينة الصدى، وفاعلة الحضور في نص الرواية- ككل- وهي تلك "الحرية" التي راودها "منصور" كقيمة نفسية، ولازمته هي كحبلَّة فيه، وديدن فريد. ويالها من "حرية"! تلك التي أودت بحياته، وألقت به- في نهاية الرواية- إلى المهالك؛ إذ أقبل ولم يحجم بنفس يائسة، قنوطة، وعقل رتيب قنوع بجنونه على الانتحار والارتماء في مهاوي المجهول؛ وذلك معنى قولهم: «**إن حرية الوعي تتضمن أخطارا أكثر من تلك التي تأتي من السلطة والاستبداد**».[1] وفعلا؛ فقد أفضى جنون "منصور" إلينا بكل نوازعه الخبيئة، لكن الأهم من ذلك هو: إثارته لمحظور الاستفهامات، واستجوابه لصمتها الدائم.

[1] ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص: 381.

حصيلة ختامية:

وها نحن نرى أنفسنا ملزمين- بعد هذا التحليل- بتدوين النقاط التاليات:

1. مهما يكن؛ فالكاتب قصد عبر متنه الروائي إلى نقل أمثال تلك النماذج الوثنية التي ارتدت لبوس القداسة والزعامة- بالدين والسياسة-، ومن ثم تجاوز إلى فكّ ميكانيزماتها، وفضح ألاعيبها، ثم بعد ذلك التأصيل للبديل المختلف، والقمين بالحيلولة دونها.

2. لقد انبرى "منصور"- كناطق باسم الفئة المثقفة- حاملا لواء "خطاب التغيير والإصلاح"، ومناديا به، وداعيا إليه؛ فكان:

- **جنونه الوهمي**: ضريبة يدفعها؛ حينما عاش عبدا لحيوانية فيه، أرادها عنوانا للتمويه، ولغة للزيف واللاحقيقة.
- **جنون واقعه الحقيقي**: وهو مردود تلك الضريبة، وهو مردود باهض وغير متوقّع؛ لأنه أفضى به إلى الارتماء في أحضان واقع جنوني ورهيب معا.

3. لقد ازدوج خطاب الحياة مع خطاب الموت في نص الرواية، مع تغليب الحضور لهذا على ذاك، مشفَّعا بساديّة معلنة، تميِّزها فواعل التثوير، وخطاب السخرية.

4. إن معالجة الروائي لموضوعة "الموت" في متنه السردي كانت معالجة ذات رؤية داخلية؛ فهي متصاعدة من غمار الإرهاب اللعين وجهازه الشبكي المغلق، إلى شريط متواصل من الإفضاءات النفسية التي أرهقت كاهل الأفراد والجماعات من جراء معايشة الجحيمية الاجتماعية يوما بعد يوم.

II- النموذج الثاني:"الحب بمرسوم رئاسي" لـ: "حياة زدام" و"الشمس في علبة" لـ: "سعيدة هوارة".

1- موجز الروايتين:

أ- رواية "الحب بمرسوم رئاسي":

تعاني الروائية فيوضات كبيرة من الآلام والمآسي تصل بها أحيانا حد اليأس والقنوط. وكذلك تجيبنا روايتها وتنقل إلينا ذلكم الكم الفيوضي والتراكمات بلغة عنيفة، حبلى بمحزون اجتماعي أعنف. تلك هي "الصورة المأساوية" التي تغلَق بأذهاننا بعد قراءة هذا المتن الروائي الذي شغل مساحة عريضة نسبيا؛ إذ قدرت بـ: 280 صفحة كاملة من الحجم الكبير، موزعة على خمسة فصول. كما أنه يعنينا أن نضيف أن الرواية- بنظرنا- ترجمة أمينة لرعب "الموت" المزمن، ذاك الذي يتشبث بفريسته ولا يفارقها. لقد تعددت حالات الموت؛ فكانت- في مرة- ناقلة لـ: حياة المنفى والغربة: وهو ما عانته تلك الفتاة اللبنانية "جمانة رشاد" بأرض أخرى، نائية عن أرومتها، تدعى: جزائر الدّمويين. وكانت- في مرة أخرى- مفضية إلينا بـ: حياة الوطن والاغتراب المميت، وهي الحالة المعقدة التي جابهتها "أسماء مصطفى" بأسئلتها المحاورة لوضع مريض هي وليدة مخاضه وغضبه المعلن. إنه الوطن بلا وطنية، أو هو: "الوطنية المضمّخة بالدم" في تسعينية الجزائر القاتلة.

اعتصاما بذينك الطرحين؛ نمكّن لمساءلة "موضوعة الموت" كما تبدو لنا مع بعض أشكالها في نص الرواية. وإذ نفعل ذلك؛ نحن نروم الإمساك على إجابة ما لاستفهامين، هما:

س 1. كيف اخترقت "جمانة رشاد" المنفى والغربة، ومكّنت بنفسها لنشيد الموت؟

س 2. كيف جابهت "أسماء مصطفى" كأية امرأة جزائرية حالة الموات داخل وطنها، وشيّدت إثرها نشيد الحياة؟

ب- رواية "الشمس في علبة":

تتربع الرواية بحجمها الصغير(*) على حلم رهيب، بل إنها تتكور على كابوس أشبه ما يكون بالحلم. تلك الرؤيا الليلية التي تراءت لـ: "حياة" في الهزيع الأخير من ليلة فريدة مع أجواء الخوف وألوان الموت، فريدة بكل المقاييس. وقد طوّق عالم الكتابة السردية- سرّيًا وراء تفسير جلي وواضح لغرابة ذلك الكابوس- كيان الحكاية بأسرها؛ فكان جريئا

(*) يقدر حجم الرواية بـ: 149 صفحة، ذات أوراق متوسطة الحجم، موزعة مادتها على سبع عشرة فصلا، أو بالأحرى، مقطوعة سردية صغيرة.

وقمينا باستفهامين، بهما نلج غمار هذا الكون اللغوي المشوب بالمغامرة والمخاض العميم لحدثية السرد المتسارعة، تلك التي نرتقب من ورائها تتابعا لزمن الخوف، وتناسلا للموت المستديم:

– **الاستفهام الأول**: جاء حينما توجه "أمين" إلى "حياة" بالخطاب متسائلا عن والده "الوردي": «**لماذا قتلوه؟**»[1]

– **الاستفهام الثاني**: قول "حياة" مخاطبة روح "الوردي" عند أدمة قبره، وهي آخر عبارة اعترافية في الرواية لكنها تضمر حيرة استفهامية: «**مِتّ مرّة.. وها نحن نموت مرّات في اليوم**»[2]؛ وإذن: فكيف يتوارد الموت مرارا؟

إن قراءتنا لنص هاته الرواية ستحاور موضوعها؛ طلبا للاقتراب أكثر من هذين الاستفهامين. وتدلِّل في الوقت ذاته ببعض أنماط "الموت" التي تسكن برهابها عالم الرواية، وتركن إليها– مُجبرة لا مُخيّرة– تلك الأنوات الضعيفة بكل استكانة وخنوع ومَذلّة.

توطئة:

نودُّ أن نثبت ههنا ملاحظتين نراهما على قدر جليل من الأهمية، وهذا قبل مباشرتنا بمعالجة "ثيمة الموت" في الروايتين المذكورتين آنفا:

- **الملاحظة الأولى**: تتعلق بنفي حديثنا عن إشكالية كبيرة أسالت حولها الأقلام، وحامت حولها الرؤى والمناظير؛ هي إشكالية: النسوية في الأدب أو الأدب النسوي.. ولا حتى النقد النسوي.
- **الملاحظة الثانية**: إن ذلك الإقصاء أو النفي لا يُغلق أمامنا الدائرة كلِّيا، بل إننا ننكفئ بإلقاء نظرة من خلال نافذة صغيرة تبين عن صلة المرأة بما كتبت، وصدقها عما عبرت، وكفاءتها– ثالثا– فيما عرضت أو لما اعترضت. ولا سيما ونحن إزاء فنّ الرواية الذي كثُر رواده ورائدوه(*)، وبموضوع قلَّ فيه هؤلاء وهؤلاء: وهو موضوع: "الموت".

---

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، رواية، موفم للنشر والتوزيع– الجزائر، 2001 م، د. ط، ص: 04.

[2] المصدر نفسه، ص: 149.

(*) لقد كتب الباحث رشيد كوراد كلمة نراها بليغة بالملتقى الذي انعقد يومي: 08 و09 مارس 2015 بجامعة يحي فارس– المدية حول: "دور المرأة الجزائرية في عملية التحرير وإسهاماتها في الحركة الفنية والأدبية". يقول: «... و لاشك أن الرواية هي الفضاء الأنسب لإعلاء صوت المرأة لتكتب ذاتها وتسرد وجودها المفارق، وتبرز خصوصيته وحضوره الفاعل في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، بل والمؤسس لنسق ثقافي متميز يتمظهر جماليا عبر القول الكتابي». ينظر: رشيد كوراد: الرواية النسوية أو الخطاب المفارق– قراءة في الخطاب السردي لرواية بنات الرياض لـ: رجاء عبد الله الصانع، فعاليات الملتقى المعلن عنه أعلاه وبالتاريخ نفسه بجامعة المدية، قسم اللغة العربية ومخبر اللغة وفن التواصل، ص: 19.

2- من نشيد الموت إلى نشيد الحياة:

قد يبدو للوهلة الأولى أن هاته العنونة الفرعية متراكبة؛ وإنها لكذلك بيد أننا سنخضعها إلى انفصام ثنائي- لغاية منهجية- كما يلي:

أ- نشيد الموت: "جمانة رشاد"- "الوردي":

يحضر هذان الفاعلان السرديان عبر المتن الروائي- كما تنبئنا به الروايتان خدمة لدلالة: المنفى والغربة: بما هي إقصاء، وإبعاد، أو حتى تصفية جسدية، وكيما نرصد بعض تلك الحمولات المعنوية، نقرأ قول الراوية: «**كان أمين يصرخ في ذلك الصباح- يضرب رأسه على الحائط، ولما ولجنا البيت، وجدنا الدماء تملأ حجراته، كان رأس عمي الوردي بعيدا عن الجثة. بكينا كلنا في ذلك اليوم، ولم نذهب إلى المدرسة**».[1]

كما ننقل قول الراوية الأخرى عن رحلة "جمانة" إلى بلد يفرّ أبناؤه و«**يهربون من جحيم حرب الإخوة الفرقاء فيه إلى بلدان أخرى**».[2]

فلئن كان المشهد السردي الأول أكثر إيلاما، وآكد تراجيدية؛ فإن إرجاء الحكم، وتأجيل مصير "جمانة" في أرض تسمع عنها الأخبار المأساوية، دون أن تعرفها، إن هذا لمناط الدهشة ومثار العجب. ومهما يكن؛ فإننا نرى في "جمانة رشاد" مثال الجرأة والمكابرة المعصومة بنصيب موفور من الثقة. لهذا نراها قد جابهت مصيرها. كما حال "الوردي" برغم التحدي الذي انتهى به إلى: الموت بكل تلك البشاعة. فـ: "جمانة" مثال المرأة الرافضة للنزعة البطريركية[*]؛ إذ هي المسؤولة عن حياتها، ولأجلها ستقف مناضلة حتى النهاية.

وانظر إلى قول الراوية على لسان "حياة" وهي تعود بشريط ذاكرتها وتسرد جزءا من حياة "الوردي" أيام كان طالبا في كلية الهندسة: «**أنهى الوردي دراسته، وأنهى معها سنين الغربة التي سلخت من عمره سنين خمس**».[3]

---

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 11.

[2] حياة زدّام: الحب بمرسوم رئاسي، وزارة الثقافة، الجزائر العاصمة، د. ط، د. ت، ص: 03.

[*] البطريركية: هي التسمية التي تطلق على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة أو تهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها. ينظر: رياض القرشي: النسوية- قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط 1، 2008 م، ص: 39.

[3] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 27.

وكذلك انظر إلى قول الراوية تقدّم حوارا دار بين "جمانة" و"سائقها"؛ ولاسيما بعد أن أخبرها "السائق" بأن «**القلب ما عاد يواكب قوافل الجنازات، بعد أن صارت مقابرنا تستقبل كل يوم العشرات من الضحايا، فردت بلهجة تعجب واستفهام: – يا للفظاعة، ألهذا الحد صار الموت والحياة من الأشياء العادية لكم؟ إنني حقا لأرثي لحالكم، وأبكيكم، فبيروت وما فيها، ترسم صورها من جديد هنا**».[1]

فحالما نرى– في المقتطف الأول– سنوات التكوين التي قضاها "الوردي" بكلية الهندسة غريبا، أو مبعدا، أو حتى منسيا، ندرك من جهة أخرى مدى رحابة المنفى الذي تؤول إليه "جمانة" بإرادتها المكابرة.

ولعلنا نستوعب قيمة المخاطرة التي ركبتها "جمانة" صوب عالم غريب عنها حيث موطن "الوردي". تلك المخاطرة التي أزاحت الغشاوة عن عينيها فانبهرتا أمام أزياء الموت وعنفوانها الرهيب. وما كان لها أن تطّلع على ذلك الرهاب لولا إقدامها على تلك المغامرة؛ فكما قيل: «**إن السمكة لا حاجة بها إلى الماء مادامت في الماء**».[2] وقياسا: فلا حاجة لـ "جمانة" إلى الحياة مادامت خارج الموت.

وتستأنف الراوية قولها: «**أمين يصرخ، يقفز من سريره، يخفي رأسه داخل الوسادة، يسد أذنيه. المدينة لم تكن حزينة عندما اقتحمتها ذات يوم رفقة والدي، ولم تكن شرسة أيضا،.. ولم تعرف الساحة ليالي رعب كالتي تعيشها الآن. الساحة تصرخ. الأبواب والنوافذ الفولاذية تستسلم، والرعب يسكن الناس، حتى وإن بدت الأمور متوقعة. الجثث تملأ الساحة، وممراتها، وتملأ حتى الطرق المتفرعة عنها**».[3]

في حين تجيبها الراوية الثانية بصورة أبلغ مأساوية: «.. **وبين الطريق الرابط بين باتنة وبسكرة، تحول المكان إلى مقبرة، والليل تحول إلى شبح، ها هو يأتي بجحافله، وهذا الوطن تحول هو الآخر إلى تابوت كبير يخنقنا،.. جمانة الآن ما بقي في ذاكرتها غير صورة الدمويين، لقد رأتهم بأم عينيها يذبحون كل من في الحافلة، ويأخذون السائق بعيدا، لقد نُحر أمامها كما يُنحر كبش عيد في الجزائر؛ صار جزُّ الرقاب والرؤوس المهنة الرائجة هذه الأيام**».[4]

---

[1] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص: 10.

[2] ريجيس دوبريه: مذكرات بورجوازي صغير بين نارين وأربعة جدران، ، ص: 54.

[3] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص ص: 51– 53.

[4] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص ص: 17– 18.

وعندها سيكون من المفيد أن نسجل ههنا نقطتين محوريتين:

– **أولا:** اشتراك العبارتين السابقتين في دقة الوصف؛ تلك الدقة التي تولي أيّما عناية لفعل التخويف والترهيب، وآلة الموت الحادة: فمن صراخ أمين، فصراخ الساحة، إلى الاستسلام للرعب، ثم تحول المكان إلى مقبرة، فإلى الوطن كله الذي أمسى بمثابة تابوت كبير يمارس علينا أبجديات الخنق والتقتيل وحزّ الرؤوس، وإذعان الهامات.

– **ثانيا:** إذا كانت تلك العبارة السابقة تقدم "الساحة" على أنها قبر لشخص ك "الوردي"، وهي كذلك لشخوص أخرى غيره، ثم هوسا يراود ابنه "أمين" كلما آوى إلى سريره. فإن هذه العبارة اللاحقة تتنزل بمنزلة المآل الذي انتهت إليه "جمانة"، وهو بطبيعة الحال لا يسعد صاحبته كما أنبأتنا عنه تلك السابقة وأكدته هذه اللاحقة.

وإذ قد نمارس شيئا من فعل المراجعة لبعض ما قلناه؛ فإننا حينئذ سنعاود التذكير باستفهام أساس:

– كيف غامرت "جمانة" باختراق فضاء المنفى والغربة، وكابدت– كما حال الوردي– الموت مرارا عديدة؟

لقد ألمحنا من قبل أن "جمانة رشاد" ما كان لها أن تتعرف "أشباح الموت" لولا قبول تلك المغامرة التي قادتها في سفرتها من بيروت إلى أرض الجزائر، ولا كنا سنهتدي إلى "أجواء الموت" التي حاقت بساحة "الوردي" وغيرها من الساحات الأخرى لولا إزهاق الأرواح وتقديم القرابين والضحايا الكثيرة، لكأنني بالمتن الروائي ككل يعتمد "جمانة– الوردي" معادلا موضوعيا لنقل مشاعر وأحاسيس مجردة وتمكينها في النفس كأشياء مجسدة. ومن صميم ذلك قول الراوية واصفة مرارة الغربة التي لاقتها "جمانة": «**كان هناك بيت أثري قديم قدم حجارة البلدة، وفي عمق الصمت الضارب بجذوره وسط الزمن الممتد من صلب الأسى، إلى واقع كله آلام ومحن، وبين جنبات أركانه، كانت هذه اللبنانية القادمة من الشرق قد دخلت غيبوبة زمنية لم تستفق منها بعد...**»[1] فالوصف ههنا قد جمع بين المجرد (الأسى والآلام) والمحسوس (البيت الأثري ذي الحاجرة التليدة) وتزداد الدلالة جلاء والمعنى تعيّنا، إذا ما ركزنا على مغزى العبارة، وروح الإشارة، وأدركنا أن «**موت الفرد يوجد خارجه، تماما كجنونه، واستلابه، ففي البرانية، وفي ذاكرة الأشياء الثقيلة يفقد الإنسان حقيقته**».[2] وهي الحقيقة العيانية التي انتهت إليها "جمانة" بفقدانها لذاكرتها من جراء ذلك الحادث الأليم عبر طريق عين توتة. كما أنها الحقيقة عينها التي آلت بـ "الوردي" إلى قبر مظلم، وهو ما ألقى بأكوام الكوابيس وهالة من الرعب والخوف باتت تراود كوكبة الأطفال وفي مقدمتهم "أمين" ابن "الوردي".

[1] المصدر السابق، ص: 27.

[2] ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص: 391.

وعلى ذكر الخوف والرعب؛ فإن مسالكهما ملتوية في المتن الروائي؛ ولأنهما سليلان للموت، أيا كانت عللهما. فإننا نرصد منهما مواطن للإبانة ومحو الإبهام:

قالت "مرجانة" لوالدها "بودوبودو": «**لقد أحسست بالكآبة والحزن وأنا أتجول في شوارعها برفقة أمين. لم أر يا أبي إلا عيونا تستغيث وقلوبا تبحث، مدينتك الفاتنة جريحة وأهلها يشكون، يتألمون، يتذمرون، ويسخطون!!**».[1]

وإذ ذاك يحق لنا التساؤل عن: سر تلك الكآبة والحزن، أو تلك الاستغاثة و هذا السخط؟! فنلفي الإجابة أو شبها لها قريبا من قول الراوية: «**فالجزائريون الآن يعيشون على فوبيا اسمها (زوار الليل) الذين لا دين لهم ولا ملة، لا يراعون أحدا، ولا يتركون شيئا خلفهم إلا حمامات من الدموع والدماء، زوار الليل الذين لا يفرقون بين شيخ هرم، وامرأة لا حول لها ولا قوة، وبين رضيع ذنبه الوحيد أنه جزائري، زوار الليل لا يدعون أملا إلا انتزعوه، ولا شجرا إلا اقتلعوه، ولا بنيانا إلا وهدموه، حيثما يكونون يحل معهم الخراب، لا يتركون من إرث وراءهم إلا المآسي ودعوات المظلومين عليهم،...**».[2]

لعلك أدركت مبعث ذلك الخوف ومصدرية باقي الظواهر كالكآبة والحزن والسخط، وحتى المناجاة والاستغاثة، ومردّه- كما ترى- إلى استبداد زوار الليل أو الدمويين وأعمالهم العنيفة: و«**العنف يزرع الرعب والرعب يؤدي إلى الخضوع والانقياد. هناك علاقة عضوية قائمة ودائمة بين الخوف والاستبداد**».[3]

"السياسة"؛ تلك القناة الفعالة التي لا ينتعش "الاستبداد" بعيدا عنها. بل إننا نجد في التسمية بـ: "الاستبداد السياسي" خير منشط، وأفضل رديف لنزعة الخوف القاتلة. وهنا ننقل صياغة سبقت معنا في محطات أخرى؛ وهي القائلة بأن: «**الاستبداد يمثل لب السياسة إلى حد أنه ينفيها. فهو بهذا المعنى تمامها وكمالها. والخوف هو الشعور الذي يقضي على كل ما سواه، بل يستولي على النفس إلى حدّ الإفناء**».[4]

---

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 14.

[2] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص: 30.

[3] عبد الله العروي: من ديوان السياسة، ص: 12.

[4] المرجع نفسه، ص: 13.

ب– نشيد الحياة: "أسماء مصطفى"– "حياة":

قيل: «**الخوف المتزايد عند الكتابة ذلك أمر مفهوم؛ فكل كلمة تتحول في أيدي الأرواح.. تتحول إلى رمح ينطلق صوب المتكلم**».[1]

قد يسائلنا قائل بشأن غرة هذا المبحث: هل ستتواصل معنا آيات الخوف– كما مرت آنفا؟ عندها يأتي البيان صريحا بأن نعاود إحياء ذلك الاستفهام الذي علقناه إلى حينه؛ وهو:
– كيف تجنبت "أسماء مصطفى" وكذا "حياة" التماهي مع حالة الموات التي وصمت وطنا ينزف دما، ثم كيف شيدت كل منهما لبديل مغاير ومختلف معا؟!

لذلك فمحاولاتنا لفك شفرة هذا الاستفهام قد تتشعب، أو تتقارب، ولعلها تتباعد؛ لكنها– بالنتيجة– تلتف حول قطب واحد، وهو استمرار طيف الموت والمجازفة الطامحة إلى رصد مسالك جديدة لها من خلال ذلك. وبناء على ذلك؛ فإن بدت فتيلة الحياة وئيدة تبرز طورا، وتخبو أطوارا؛ فهي– لا محالة– تقبع خلف ضبابية الموت القاتمة.

"أسماء"؛ مشروع صحفية مبتدئة عانت الأمرّين؛ فهي من جهة تواجه الموت وضّاحا– كما الرجال في الحروب–، وهي من جهة تناور بحياتها لأجل قيمتين لا تقدران بأي ثمن؛ هما: الحرية، ومحبة الآخرين. "أسماء" بتلك الإرادة الجريئة، ولأجل تلك المواصفات ما كان للكولونيل "محسن" أن يختار غيرها للمهمات العصيبة.

تأمل قول "أسماء" وهي ترد بقوة على "سي نعيم" ذاك المتاجر بالمخدرات وتهريب الآثار من الجنوب الجزائري: «**إنهم الأنبياء، وحدهم من لهم السلطة الروحية والملكة والتأييد الرباني، الذين يجعلون الناس يمضون خلفهم، أتدري لماذا؟ لأن القيم التي يحملونها سامية، تنطلق من هنا وأشارت إلى صدرها، أي من القلب تكون صادقة، فالحرية ومحبة الآخرين قيمتان أساسيتان، مضافا إليهما العدل ملك الوجود، ولكن عندنا وبهذا العالم العربي الموبوء لا نجد ذلك!**».[2]

هل معنى هذا أن نستدعي من جديد الحديث عن تلك الأقانيم الدينية التي جابهها "منصور" بقوة، بكل صرامة كمثقف غيور في "كراف الخطايا"؟ طبعا؛ ليس هذا مسعانا، ولو أن الصورة شبيهة بتلك النماذج المتقدمة، بيد

[1] فرانتس كافكا: يوميات فرانتس كافكا 1910– 1923، تحرير: ماكس برود، ترجمة وتقديم: خليل الشيخ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2009 م، ص: 494.

[2] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص: 94.

أن الغاية هنا: تتجه رأسا إلى إبطال وفضح دعاوى رجال المال والسلطة؛ أولئك هم الذين جنوا على تلك القيم النبيلة، فكما تصرّح "أسماء" والقول لها: «**فأي قانون ذاك الذي يُطبق على الذين هبروا ثم عبروا؟ إننا لسنا بروما أو إسبانيا أو فرنسا، إننا للأسف بالجزائر والقانون هنا لمن يملك المال والسلطة**».[1]

إن ثورة الإباء التي تركن إليها "أسماء" وتتجرأ بها على دعاوى الأقوياء المسلطة على الأبرياء لهي حقيقة بالرعاية والاهتمام. ولو رمنا الوجهة النفسية لقلنا: إن هاته الشخصية السردية تعاني صراعا، بل اضطرابا داخليا صارخا مزدوجا نفهم آياته عبر لغة السرد. وذلك هو معنى قولهم: «**إن شيئا فينا يريد أن يظل طفلا أو غير واع، أو واعيا– في أبعد الأحوال–..، هذا الشيء يريد أن ينبذ كل ما هو غريب، أو على الأقل يريد إخضاعه لإرادتنا؛ هذا الشيء لا يريد منا أن نفعل شيئا، أو أن ننغمس في شهوتنا إلى اللذة أو السلطة**».[2]

إن مثل "أسماء" كمثل المقاتل على جبهتين، تتجاذبانه بكل قوة؛ فهي:

1– تناور خارج سربها؛ بغية إيصال صداها، وإسماع صوتها لكل متجبر، متسلط يتوسل العنف أو يتغياه.

2– أو تنكفئ متقوقعة على نفسها، طفولتها، ذاكرتها؛ فتعاودها لوائح تلك البساطة الحياتية البريئة مع رفيق عمرها "وحيد"، أو بين أولئك الأبرياء من ضحايا الحرب وآلة الموت والسلطة العنيفة.

وإذن؛ فقد آن لنا الاستفهام عن تلك "الطفولة البريئة" بخصوص "أسماء" و"حياة" قائلين:

– كيف كانت مرحلتهما الحياتية الأولى أمام رهاب الموت الذي يخيم على واقعهما؟

وقبل التطرق إلى سرد الصلة المنعقدة بين: "أسماء وحياة وواقعهما الدموي" يتوجب علينا الإشارة، ولو إيماء مقتضبا، إلى ذاك التقسيم التشبيهي الذي أنزله "يونغ" لحياة الإنسان على سلم الشمس المتدرج عبر مائة وثمانين درجة؛ وقد جعلها أقساما أربعة:[3]

1. مرحلة الطفولة: وهي تعادل (4/1) المسافة احتسابا من شروق الشمس؛ وتلك هي الحالة التي نخلق فيها مشاكل لغيرنا دون وعينا بها.

2. مرحلة المراهقة: وتشغل مسافة (4/1) آخر؛ وفيها يعي الفرد ما يصدر عنه من مشكلات.

---

[1] المصدر السابق، ص: 95.

[2] يونغ: البنية النفسية عند الإنسان، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية، د. ط، 1994 م، ص: 16.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 28– 29.

3. مرحلة الشباب: وتشغل ما بعد مرحلة المراهقة؛ أي الربع (4/1) الثالث احتسابا من حركة الشروق. وهذه المرحلة كسابقتها؛ لكونها تشاركها وعي الفرد بالمشكلات الصادرة عنه. ولأن هاتين المرحلتين عند اجتماعهما تشكلان طور الأحادية؛ تلك التي يجابه فيها الفرد ما يعتريه من عوائق أو ما يواجهه من مواقف بأناه الخاصة دون أن يأبه بمساعدة أحد، ولأنهما كذلك فهما تلعبان الدور الحاسم في حياته.

4. مرحلة الشيخوخة: وهي تشغل الربع الرابع (أي الأخير) إلى غروب الشمس في غيابة الليل. وكذلك تشترك هذه المرحلة مع مرحلة الطفولة في إثارة المنغصات والمشكلات دون وعي بها.

وإذا ما ولينا أدراجنا إلى حدود ذلك الاستفهام المؤجل؛ فإننا حينها سنتّبع خيوط تفكيكه وفقا لهذا التقسيم الرباعي. إذا، فكما يتجلى لنا، فإن كلا من "أسماء" و"حياة" قد مثلتا- بامتياز- المرحلتين: الثانية والثالثة؛ حيث مرحلة الوعي الحاسم بالمشكلات،(*) وتاليا، ضرورة مجابهتها، أو التولي تجنبا لخطورتها.

لقد تباينت طريقة الردود ورسم المواقف. فإذا استمسكت "أسماء"- كما رأينا- بجرأتها وعصمتها الوثقى برأيها، فإن "حياة" قد تملكها الرعب، وركبها التردد؛ فانكفأت إلى نوع من الانزواء، والصمت ولو أبدت غير ذلك. فها هي تعترف بخوفها: «**اليوم أخاف خاصة من الأماكن التي يعرفني الناس فيها. وإذا حدث أن مررت، أحث الخطى، وأتحاشى النظر إلى الناس حتى إلى الذين أعرفهم**».[1]

وقالت- وقد تصاعدت لديها تلك الهروبية وطوّقها الصمت- مؤكدة: « **أمس مساء، صعدت السلالم بسرعة، فتحت الباب بسرعة، ولجت إلى داخل الشقة بسرعة أيضا. أصبحت أنجز كل شيء بسرعة**».[2]

أفلا ترى أن هذا الخوف: هو نتيجة لوعي المتغيرات الاجتماعية التي تحيق بالشخصية من جهة. كما أنه سليل ذلك الموت البطيء الذي يلازم الفرد ولا يبارحه من جهة أخرى؟!

(*) أشار "يونغ" قبل ذكر تلك المراحل الأربع لحياة الفرد إلى ثلاثة أطوار للوعي؛ هي:

- الطور الأول: وهي حالة من التعرف تسبح في الفوضى والعماء.

- الطور الثاني: ففيه تنشأ العقدة الإنّية، أو هو طور الأحادية.

- الطور الثالث: فهو خطوة أخرى نحو الوعي؛ أي معرفة المرء بحالته المنقسمة، وهو طور الثنائية أو الازدواجية.ينظر: يونغ: البنية النفسية عند الإنسان، ص: 14.

ينظر: يونغ: البنية النفسية عند الإنسان، ص: 14.

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 29.

[2] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 30.

كما؛ وقد نقبض عند "أسماء" على حالة موات أبلغ، وأقوى تعبيرا من هذا التقوقع والهروبية أو الفرار. وهي جملة الأسئلة المتناحرة التي تنخر ذاكرتها من الداخل، فيشعّ وعيها بما حولها من آلام؛ لذا طفقت متسائلة: «.. **إلهي متى ننتهي من هذا الألم الذي يسحق أبناء الجزائر تحت عجلاته؟ من جعل الحب حربا؟ من جعل السماء تمطرنا بمطر من الرصاص، بدل أن تزخّنا بقطرات من مطر الحياة؟**»[1]

لكأني بـ "أسماء" تقامر بحياتها، وهي تلك الصحفية المبتدئة في مهنتها. إنها ترنو إلى تحيين حياتها القابعة بين مدارج الموت. بل إنها تودّ- والقول لعبد القاهر الجرجاني-: «**جعل الموت حياة مستأنفة..**»[2] وتلك عبارة متساوقة مع قولهم: «**فلان عاش حين مات**»[3] وهي تركيب- لاشك- أوضح من سابقه، يبلّغ رسالة فحواها: الجحيمية المشتركة التي تجمع بين "حياة" و"أسماء".

وعطفا على ما تقدم؛ فإننا هاته المرة نولي وجهتنا صوب زاوية الأمل وبعث فسائل الحب ولملمة شتاتها؛ لإعادة تشييد صرح لحياة ما. فإلى أيّ مدى يمكننا ذلك؟

إن مجرد الحديث عن حياة ممكنة بالنسبة لـ "أسماء" أو "حياة" يعني وضع حالة الموت بين قوسين لصالح "حالة الحياة". وهو ما سيؤول بنا إلى توخّي عنصري التشكيل Configuration وإعادة التشكيل Reconfiguration بلغة "بول ريكور". أما التشكيل- عنده فهو «**ذلك التنظيم الداخلي لطبيعة الخطاب قيد الدرس**».[4] وفي رحاب هذا التنظيم أو التنسيق تتأتى دلالات حديثنا عن معنى ما للحياة في المتن الروائي. أما إعادة التشكيل فقصاراها «وقع الاكتشاف والتحول الذي يمارسه الخطاب على مستمعه أو على قارئه خلال عملية تلقي النص».[5]

- تشكيل الخطاب:

نروم من وراء هذا العنصر الحيوي النظر في تلك الردود أو الرسائل أو حتى التعليقات التي ردت بها "أسماء" عن مغيّبها "وحيد". أو أجابت بها "حياة" عن استفهامات بريئة لأطفال ذوي نفسيات منهارة وحائرة. وأحقّ ما يسترعي

[1] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص ص: 100- 101.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مكتبة الخانجي، ط 1، 1991 م، ص: 135.

[3] المرجع نفسه، ص: 135.

[4] بول ريكور: الحب والعدالة، ترجمة وتقديم وتعليق: حسن الطالب، مراجعة وتقديم: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط 1، مارس 2013 م، ص، 62.

[5] بول ريكور: الحب والعدالة، ص: 62.

اهتمامنا ههنا هو: رسالة "أسماء" التي كانت بمثابة بعث لحياة مؤجلة، وإحياء لأمل ميت. فانظر إلى تشكيل خطّته بأحد دفاترها تحت عنوان: "رسائل للحب مهرّبة من زمن الحرب"، في صورة نشيد:

«أتسألني كيف بالحياة أن تحلى،

والوطن رداء يلبسه من يشاء ليعلى،

أتسألني كيف بالحياة أن تحلى،

وتلك امرأة حبلى وأخرى ثكلى،

حتى الطيور هربن من جحيم القتلى،

وتأتي أنت و تسألني كيف بالحياة أن تحلى،

والوطن خرقة تبلى».[1]

بعدها مباشرة تضيف "أسماء" قراءة مقطوعة أخرى بعنوان "يا ابن ظالم"، تقول فيها:

«يا ابن ظالم لا تكتب بالرصاص مقالا،

فإني ما عدت أذكر الشعر ولا الأمثالا،

ما عاد للحب بيننا مجالا،

يا ابن ظالم لا تكن كدفة السفينة حيث مالت الريح مالا،

فالعظيم في أمتي عظيم الفعالا،

وليس من يفعل بأهله ما لا يفعله العدو بعدوه من نكالا،

يا ابن ظالم لا تتخذ من الدين والقانون أغلالا،

يا ابن ظالم لا تبن على جماجم الفقراء للمجد حبالا،

يا ابن ظالم لا تجعل نهار الوطن ظلالا».[2]

فلئن كانت تلك المقطوعة الأولى تحاورنا بنبرة اعترافية باستفهامية حائرة تشي بانهيار حتمي، فإن هذه الثانية تصب علينا من سحر المقاومة والتحدي أكواما فأكواما.

فضلا عن ذلك؛ فإننا نرى الولوج إلى روح تلك المقطوعتين مشروعا من زاويتين:

[1] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص: 270.

[2] حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، ص: 270.

- **أما الأولى:** فتعكس "ثيمة الموت" وأزيائها التي من قبيل:

1- التضحية: مثالها جموع النساء الضحايا فمن: امرأة حبلى، إلى أخرى ثكلى، ...

2- الاغتراب: تمثله "أسماء"؛ فهي حائرة بأسئلتها التي زادت من غرابتها داخل وطن يفتقد قيمة نفيسة (الوطنية).

- **أما الثانية:** فتنقل "ثيمة الحياة"؛ وزيّها الضافي الجناح هو "**الحب**".

ودرءا لكل ما يشوب تلك العاطفة النبيلة، وإحقاقا لها وسط محيط عصيب، ولأجل ذلك نقرأ- في هذه المقطوعة الثانية- لغة أبية بامتياز؛ فهي تأبى الرصاص، وتأبى القيود، وتأبى التردد والخنوع. وهي لغة ترافع بنشيد الحياة؛ حيث الحب والأمجاد العظيمة، وكذا الأفعال الناجزة التي تنوب عن الأقوال العاجزة. ف: «**الحب هو المستقبل الذي يسمع أنين كلّ المهمّشين والمعذّبين والذين تركتهم حسابات السياسيين خارج أي اهتمام**».[1]

وتأسّيا بذلك، تواصلت آهات "أسماء" وتواردت استفهاماتها القاتلة:

«**كيف يمكنني أن احبك وأنا لا أملك القرار!**

كيف يمكنني أن أحبك في بلد لا تملك فيه الخيار؟

فأنا إن فعلت يا عمري فقد مارست فعل انتحار!

فلا تسألني أن أحبك لأنه لا بيدي ولا بيدك القرار!»[2]

أما "حياة"؛ فكل أملها وفألها مركّز على إعادة بعث الروح في "جمعية أمل"، وربما توسيعها لتشمل مهمة حماية الإنسان كذلك، ومعها ينتعش حلم الطفولة المنكوبة والمغيّبة داخل سراديب الظلمة.

لقد سعت "حياة" ببأس شديد حتى تمكّن لحريّتها، وتزهر أحلام الأطفال بكل جديد ومدهش. و«**إن الحرية هي موضع اهتمام خاص لبعض أنواع الدول، وخاصة الجمهوريات**».[3] وإذ كانت "الحرية" بكل ذلك التقدير، فإنها توسلت "الكتابة" آلية تعمل على تقريبها من أهدافها، وتكون بالآونة ذاتها فيصلا رحيبا بينها وبين موتها. ولك أن

[1] بول ريكور: الحب والعدالة، ص: 09.

[2] المصدر السابق، ص: 270.

[3] نيقولاس أوستلر: إمبراطوريات الكلمة- تاريخ للغات في العالم، ترجمة: محمد توفيق البحيرمي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د. ط، 2011، ص: 748.

تقرأ تمثيلا عن رأيها بشأن "الكتابة" وأهميتها في حياتها. هو استنتاج توصّلت إليه بعد توارُداتٍ من لحظات التفكير؛ تقول: «... **إذن موتي هو موت هذه الكلمات وليس شيئا آخر**».[1]

وحسبنا من ذلكم الإيمان بالكتابة أن نرى دلائل منه في تشكيل خطابها المطبوع بميسم الحركية المميزة للحياة على الموت. «**كل بيت أقطن فيه أعطي لنفسي اسما جديدا ووظيفة جديدة.. حتى الخوف سأتحدّاه، وأخرجه من نفسي. سأعيد علاقتي القديمة بالموت: الموت الهادئ الذي لابد منه!!**»[2]

وتقول "حياة" أيضا في موضع آخر: «**صغيرة كنت، أرافق جدتي إلى حقول القرية، أركض أمامها. أسبقها وأسرع إلى عدّ أزهار بن النعمان الحمراء ثم أقطفها الواحدة بعد الأخرى،.. ما كان يشدّني إليها هو هذا التحدي، أعدّها أولا ثم أقطفها، ولا أدع الحقل إلا بساطا أخضر. في الغد أجدها أجمل وأكثر عددا**».[3]

إن المتأمل في هاتين العبارتين سابقتي الذكر يستنبط:

– **أولا:** غرابة تلك الشخصية داخل تنكرها، مع اعتصامها بحدّة منقطعة النظير بحريتها؛ سواء أكانت في مواجهة الموت وتحديه أم في الخنوع له والركون إليه.

– **ثانيا:** فسحة الأمل المصطبغة برداء "الحلم" الجميل (لغة الأزهار) ذلك الحلم الذي طالما ظل مؤجلا في حق طفولة بريئة ترنو إلى رؤية فكرية وجودية منوطة بشخصية تنتمي إلى جيل لاحق».[4]

– إعادة تشكيل الخطاب:

نود التذكير ههنا بخصوص هاته النقطة المتعلقة بإعادة تشكيل الخطاب؛ كونها تجيبنا عن التوقيع الذي تتركه في المتلقي: أيّا كان هذا المتلقي؟ فإذا ما تساءلنا عن: وقع خطاب "أسماء" وخطاب "حياة" في متلقيه: كيف كان؟ عندها ستنفصم الإجابة وتتوالد عبر ثلاثة أوتار:

– **أما الأول:** فيسفر عن كوامن ذاك السحر لعاطفة "الحب" التي استعاضت بها "أسماء" في غيّابة الواقع الشرس، عن غيّاب أملها "وحيد"؛ ثم استقبال هذا الأخير لرسائلها بصدر عليل وجد دواءه.

---

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة: ص: 36.

[2] المصدر نفسه، ص: 38.

[3] المصدر نفسه، ص: 41.

[4] ينظر: سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل– الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط 1، 2006، ص: 88.

– **أما الثاني**: فيسفر عن فيوضات ذاك الأمل العميم الذي تدرّه حياة لنفسيات أولئك الأبرياء من الأطفال؛ وقد استشعرت أرواحهم دوام الحياة، وتأبيد زمن الأفراح.

– **أما الثالث**: ولأن إجابته عامة تتعلق بسائر المتن الروائي؛ فإننا نستودعه لدى القارئ بعد فراغه من قراءة الروايتين علّه يفيدنا بفك استفهامنا له:

– ما الدلالة البؤرة التي يتسنى لك تشييدها بعد الفراغ من قراءة تلك الروايتين؟

حصيلة ختامية:

وبعد هذه الرحلة في عوالم الروايتين يتعين علينا تدوين هاته النقاط:

1– لقد انكشف الغطاء– في غمار الكتابة السردية– عن موت دائم، ومآل عصيب، عانته تلك الفواعل السردية. أو بالأحرى أرادتنا أن نعايشه من جديد؛ وقد انبرى ماثلا وفق صورتين:

أ– الموت/ المنفى: وقد انطوى على كوامن نفسية، زادت من حيرة حامليها، وأذكت من حدة غربتهم بدار الهجرة بمنأى عن حميمية الأوطان.

ب– الموت/ الاغتراب: وقد أفضى إلينا بشحنات أعنف لألوان من المآسي، وإحساس من الفرد باللاانتماء، والإقصاء داخل وطنه نفسه؛ ذاك القبر الذي لا يجد ساكنه إلى الفكاك منه حولا، ولا حيلة.

2– إن تلكما الصورتين المتميزتين للموت اللتين توخينا رصد حيثياتهما عبر تلك السرود المتقدمة؛ هما– في التحليل الأخير– تقدمان رؤيتين لأزمة الجزائر في تسعينيتها الدموية:

أ– رؤية خارجية: وقد مكّنت لها الكاتبة في رواية "الحب بمرسوم رئاسي" من خلال عيون "جمانة رشاد". تلك الفتاة اللبنانية التي كُلّلت زيارتها إلى الجزائر بوباء فقدان الذاكرة. فلكأني بها جاءت تمشي بقدميها قاصدة مصيرها وقدرها. وكأني به وباء وجد علله بأرض خصبة لانتعاشه.

ب– رؤية داخلية: وكانت "أسماء مصطفى" مع "الوردي" خير نموذج سردي لتلك الرؤية الجوّانية. وقد كان رهان الكاتبتين بهما: أن يشيّدا برنامجا سرديا يفضح حالات الاغتراب، ويبين مسالكه التي تساور قاطني قبر هذا الوطن إلى حدّ الهوس.

3– إذا كان لابد من تسجيل شيء عن لغة تلك الروايتين؛ فهو أنها: «**كتابة جديدة لا ترضى أبدا بأنصاف الحلول، عبر اشتغالها على ثيمات المختلف التي أنتجها الواقع الكارثي الذي تعيشه الجزائر، والذي مس كل جميل فيها، فأصبح الدمار، الخراب، المنفى، الاغتراب، الغربة، .. أهم ما يميز النص الجديد**».[1]

4– هناك إضافة يسيرة، بيد أنها ذات قدر جليل. إنها تلك المتعلقة بمنسوب المكتوب الحكائي وفحواه بالنسبة للروايتين. فلئن ساد هذا المنسوب من طريق الكم في رواية "الحب بمرسوم رئاسي"؛ إذ قد تواترت بها الوقفات الوصفية مرارا عديدة. فإن بديله كان من جهة الكيف في رواية "الشمس في علبة"؛ إذ شهدنا حدثية سردية متسارعة قريبة أكثر فأكثر من اللغة التقريرية والرتابة اليومية.

5– مع تواجد بعض الإلماعات الخاصة بأنطولوجيا الوجود؛ تلك الأصوات المتصاعدة من قبل بعض الفواعل السردية في وجه الموت طورا، والمنادية بمعلمية الحياة أطوارا أخرى.

[1] أحمد عطار وآخرون: مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية، ص: 197.

III- رواية "سادة المصير" لـ: "سفيان زدادقة".

1- موجز الرواية:

عبر متن روائي يطوّق بين أحضانه إجابة ما لحلم ما، كثيرا ما راود "عمار بن المسعود"، وأذكى شعلة الطموح لديه؛ وفحواه: أنه يرى نفسه جديرة بمنصب رئيس الجمهورية. ولقد أعلنت الرواية عن ذلك المسعى وأفصحت عنه منذ صفحاتها الأولى، وحثّ الروائي خطاه في سيرورة حثيثة تتبعا لخيوط ميلاد وانتعاش أو حتى موت ذلك الحلم.

وبعد قراءتنا للرواية ذات الحجم المتوسط (تسعة عشر مقطعا سرديا موزعة على 157 صفحة) ألفينا أن بداية الحكاية الفعلية ليست هي بداية الرواية كخطاب، بل إنها كحكاية تعلن عن ميلادها وتناسل نسيجها الذي التف منذ البداية حول حادثة إلغاء الانتخابات. يقول الراوي: «..**لكن أحدا لم يصدق حتى المحافظون أنفسهم ما بثته نشرة الأخبار التلفزيونية مساء ذلك اليوم، حيث ظهر الرئيس ليعلن إلغاء نتائج الانتخابات**، ..».[1]

وباكتساح نار الصراعات لكون الرواية، واحتدامها بشدة بين الثلاثية الحزبية: (حزب اللحى الطويلة، حزب الحليقين، حزب المحافظين) وعلى غرار ذلك يعيش "عمار" و"كتيبة الغضب"، كما أطلقوا على أنفسهم، منزوين بالجبال والكهوف. يعانون الوحشة والاغتراب، يمثلون حياة التمرد والكفر بقيم القبيلة، وسلطة النظام؛ تلك المنظومة الجائرة التي سحقت حقوقهم في الحكم والسياسة وولاية أمر الرعية.

وأيا ما تكن علل ذلك الإقصاء لـ "حزب اللحى الطويلة" الفائز بنسبة 60 % في تلك الانتخابات. فإنه قد أفضى بالخطاب الروائي كافة إلى مواقع حساسة، آلت فيما بعد إلى برازخ انفصامية، وموت للديمقراطية تمخضت عنه ألوان من العنف (الإرادي أو اللاإرادي) بين مؤسسات السلطة والثلة الكافرة من عصاة القبة السياسية والأفراد الرافضين لأقانيمها وأجهزتها التحنيطية.

من هنا؛ يتبلور لدينا سؤال: الفصام الإنساني مشوبا بأزياء من العنف القاتل وموت الديمقراطية، فيغدو مشروعا- إذاً- الحديث عن: أزياء ذلك العنف وأشكاله الفردية والمؤسساتية داخل هاته الرواية.

[1] سفيان زدادقة: سادة المصير، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2002، ص: 59.

2- برازخ الفصام الإنساني وموت الديمقراطية:

يتعين على الدراسة- بادئا- وهي ترنو إلى غايتها، رصد ألوان الصدام والمآرب العنيفة التي تغيّتها تلك الجماعات والفئات السياسية؛ فكانت آلتها العنف وأشكاله، ومبتغاها السيطرة وفرض السيادة، ومآلها- أخيرا- احتضار الديمقراطية وحرية التعبير.

أ- برازخ الفصام الإنساني:

ونقصد بتلك "البرازخ" المهاوي السحيقة التي آلت إليها الأحزاب المتعاركة؛ مما وسّع الهوة فيما بينها، وضاعف من حدة النزاع الناشب؛ وإليك بعضا منها:

- الريبة وسوء الظن:

حاقت بكوادر النظام السياسي القائم هاته النوايا السيئة، وذاك اللهب الخامد من قبل النفوس المغتاضة من أتباع حزب "اللحى الطويلة". ولعلنا نعيد التذكير أن النواة التي أذكت شعلة ذلك اللهيب هي القرار السياسي المجحف القاضي بإلغاء نتائج الانتخابات التي خضعت مجرياتها لكل مراسيم الحياة السياسية الشفافة والحرة.

لقد كانت أولى ردود الفعل؛ والقول للراوي: «**وهاج أعضاء اللحى الطويلة في الشوارع لا يدرون ما يفعلون، وأعلن عمار أن الجيش استولى على السلطة، فعلّق سمير الطايش أن الجيش لم يتخل يوما عن السلطة حتى يستولي عليها**، ..».[1] ثم إن الأمر لم يكتف بهذا الهيجان. بل لقد ارتحل الأربعة: "عمار" و"سمير الطايش" ومناضلان آخران، قاصدين مقر القيادة الخاص بهم؛ حيث يقبع زعيمهم "الشيخ" بالعاصمة، هذا الذي بادرهم بقول بليغ، نرى الأمانة في نقله- كما هو- لما له من أهمية جليلة في مقام حديثنا؛ قال الشيخ: «**الطغاة يحاولون قهرنا، لقد ألغوا الانتخابات وأخرجوا إلينا جيشهم ومدرعاتهم وكل ما وجدوه في مخازنهم، لم يعد لدينا حل آخر غير المواجهة، يجب أن نقلب مخططاتهم على رؤوسهم ولن نستسلم، سنطالب ونغالب**».[2] وبعدما رأى في الحاضرين بالقاعة الكبيرة حماسة وغضبا عارما، أضاف: «**الطغاة يضعوننا في الأمر الواقع، يطلبون منا أن نهدأ ريثما يعاودون تنظيم الأمور، هل تعلمون ماذا يقصدون بتنظيم الأمور؟ يقصدون تصفية نصفنا**

[1] سفيان زدادقة: سادة المصير، ص: 59.

[2] المصدر نفسه، ص: 60.

وتدجين النصف الآخر ليكونوا خدما لهم، وهذا لن يكون، حزبنا سينتصر لأن الله معنا والملائكة معنا أما هم فمعهم الشيطان وطاولات القمار، ولن يفوز الشيطان على الله أبدا».[1]

إن الناظر في تلك الردود الصارخة من قبل الفئة المقهورة من ذوي اللحى الطويلة، يلامس مع حدة الخطاب تشخيصا من شيخهم لعلل العنف ووسائله من جهة، ثم تفسيرا لسياسة مبيتة تبعث على كل ريبة وسوء ظن.

«**إن الأبيض هو الذي يخلق الزنجي. ولكن الزنجي هو الذي يخلق صفات الزنجية**».[2] وقياسا نردف بالقول: إن كان الإنسان الأبيض ممثلا لسلطة القرار، وأصحاب اللحى كانوا زنوجا؛ فعندها لن يسلم أي طرف من إثارة العنف وتحريك آليته وتذكية ناره. إلا أن هؤلاء الثائرين بغضب في وجه السلطة إنما يستحثونها أكثر بخطاباتهم وأبواقهم إلى تأكيد الريبة والشك بيقين العنف الأداتي بتعبئة الجيوش والتشجيع على التخريب وإزهاق الأرواح. ولك تأكيد من الراوي يقول فيه: «**ما إن طلعت شمس النهار حتى تجمهر أمام مقر البلدية آلاف من مناصري حزب اللحى الطويلة، حاملين المصاحف واللافتات، وعشرات الشعارات المناهضة للمحافظين، وأمسك عمار بالميكروفون الموصول بمكبر الصوت ليسمع جماعة المحافظين في الداخل أقسى كلام سمعوه في حياتهم منذ أيام الثورة قبل ثلاثين سنة، ..**».[3]

وذاك الخصام؛ حتى لا نزعم أنه حوار، لا يؤدّي في النهاية إلا إلى سَعة الخلاف، وضيق أفق الوفاق. بل إنه- بنظرنا- يرسخ ليد السلطة العليا أن تضرب بصرامة حديدية تعيق "العمل التحرري"، ولهذا الأخير، والقول لـ "بورديو": «... **آثارا استعبادية، إذ أن استرداد نوع من الكرامة الثقافية يرافقه اعتراف بالثقافة التي تمارس باسمها عددا من أفعال الهيمنة**».[4] لكن أين الاعتراف وأنّى الكرامة الثقافية أمام شبح التعددية الحزبية؟!

- انشطار و نزاع:

وهنا علينا إلقاء نظرة لتمثل توصيف قدمته الرواية منذ المقطع السردي الثاني منها الحالة الانشطارية التي أصابت الحياة السياسية؛ وقد تمخضت عن ثلاثية حزبية يوثقها حبل التناحر والتنابز؛ وهي:

[1] المصدر السابق، ص: 60.

[2] فرانز فانون: سوسيولوجية ثورة، ترجمة: ذوقان قرقوط، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط 1، يناير 1970 م، ص ص: 38- 39.

[3] سفيان زدادقة: سادة المصير، ص: 42.

[4] بيير بورديو: مسائل في علم الاجتماع، ترجمة: هناء صبحي، أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط 1، 2012 م، ص: 23.

- **حزب المحافظين**: ويرأسهم "الحاج سعيد"، يعرف في أوساط الشباب بحزب الشيوخ والمصالح والصفقات، لكنه الحزب العتيد الذي سيطر على سدة الحكم مدة ثلاثين سنة كاملة.
- **حزب اللحى الطويلة**: يتقوم هذا الحزب من شباب تمردوا على النظام وكفروا بسياسته العقيمة. زعيمهم يقطن بالعاصمة، لكن الناطق باسمهم كان "عمار بن المسعود"، فهو الحامل لخطاباتهم الدينية الثائرة؛ فهم لا يناورون خارج ثنائيات تتعلق بحياة المؤمن من مثل: البس هكذا ولا تلبس هكذا، هذا حلال وغيره حرام، صوّت لهذا ولا تصوّت لذاك؛.. ثم إن التصويت بحد ذاته في عرف الحزب: فريضة عين.
- **حزب الحليقين**: ويتحلّق أتباعه حول "فاروق المحطة"؛ ولاسيما بعد تسريحه من منصب الأستاذية بالجامعة. وديدنهم يناقض ممارسات أصحاب اللحى بشكل سافر وجلي. فهم يرحبون بثقافة الأفكار المستوردة، والماركات العالمية الجديدة، وحتى ضم أعضاء من النساء إلى تجمعاتهم الحزبية بلا أدنى حرج.

«وطبيعي أن يتسبب الانقسام والتناقض في المصالح والمعتقدات في النفرة والاحتكاك وسوء الظن وشيوع الريبة».[1]

ولطالما حكت الرواية ونسجت خيوط ذاك الصدام الحاد بين الأطراف الحزبية الثلاثة؛ ولاسيما بين الغريمين: حزب اللحى الطويلة وحزب المحافظين. هذا الثنائي الذي سجل أبلغ آيات الاحتدام السياسي، وسطر تلك النهاية المأساوية لكون الرواية- ككل- بموت "الحاج سعيد" من جهة المحافظين، وموت "عمار بن المسعود" من جهة غرمائهم من أصحاب اللحى الطويلة.

- حلمان وعُنفان:

بما أن دروب الصراع قد احتدمت أكثر بين الفئة الحاكمة والفئة المتمردة على حكمها؛ فإننا نرى لكل منهما حلما تتغياه، وعنفا تتوسله. كما أنه سيكون من المعقولية أن نرى أن الحزب الحاكم يسعى إلى الإبقاء على سلطته والحفاظ ما أمكنه على استتباب السيادة واستقرارها. في حين تتعالى موجات الغضب الجماهيري من ذوي اللحى الطويلة ساعين إلى دكّ حصون المنظومة الجائرة لاسترداد حقهم السليب في السيادة والحكم.

[1] محمد جواد رضا: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة- تفسير سوسيو- سايكولوجي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، العدد الثالث، 1974، المجلد الخامس، ص: 147.

بين ذينك الحلمين: الإبقاء على الزعامة، واستردادها من قبل الخصوم، يأتي تبرير حالات اللجوء إلى العنف عند كل اصطدام بين الفريقين. إننا لن نعاود هنا ما تقدم معنا بشأن تلك البرازخ السحيقة إلا بما يترجم حدة العنف وآلته لدى حزب "اللحى الطويلة"؛ ومرمانا منه تقريب صورة تكون أبلغ استيفاء لحدة الثورة التي قادها "عمار بن المسعود" ورفقاؤه "سمير الطايش" و"جمال المبروك". تلك النار الصادرة عن "كتيبة الغضب" قد ارتدّت على أصحابها كما اكتوى "عمّار" بلظاها. ونقصد بهذا الاكتواء الفرقة التي أنشبت أظفارها في جماعة كتيبة الغضب ذاتها. حينما اقترف "سمير الطايش" تلك المجزرة بالبلدة قصد تشويه سمعة "عمار" بين أهاليها، وجواب هذا الأخير عنه الذي لم يكن ليقل عن القتل ذبحا؛ يقول الراوي: « **وبعد ثلاثة أيام اكتشف أهل البلدة رأس خطيب طالما استمعوا لكلماته الملتهبة، كان الرأس لسمير الطايش وقد بدا عليه آثار التعذيب والتنكيل معلقا على باب المسجد، والجسد في مدخل البلدة تماما..، كان ذلك انتقاما من عمّار الذي قرر معاقبة سمير الطايش وجماعته بالقتل الشنيع والذبح، وقد علّق ورقة بشعر القتيل مكتوب عليها "هذه رأس شيطان"**».[1]

ويتواصل رهاب التفرقة وشبح الشتات الذي ألمّ بكوكبة "عمار"؛ فقد بكى هذا الأخير بحرقة على رفيق آخر طالما عاش معه لحظات لا تنسى بالجبل. لقد كان ذلك بعد خيانة "جمال المبروك" مع عشرة رجال من رفاق الجبل، بعدما قرروا العودة إلى رشدهم والدخول في صفوف النظام تحت لواء النقيب "حسان المشطوب" أو كما يطلق عليه "حسان التحية". وهاك صورة تلك العملية بتعبير الراوي: «**وكان جمال أثناء ذلك مختبئا مع جماعته في الأدغال التي تقع في منتصف الطريق بين الجبل وطريق البلدة، وحين اصطفوا لأداء صلاة العصر قبل موعد حضور القوات النظامية لتسلُّمهم بساعتين داهمهم عمار ورجاله بغتة من خلف الأشجار وقتلوهم ثم نزعوا عنهم أسلحتهم وانسحبوا إلى الجبل حاملين معهم جثة جمال المبروك، ..**».[2]

– «ودع جانبا وسائل القسر الاجتماعي التي جاءت بها النظم السياسية والعقائديات المحدثة فهي قد فاقت في كبتها للإنسان وتلصُّصها عليه أبشع ما كان ميسورا لمحاكم التفتيش في الأعصر الوسطى».[3] إن مثال هذا القسر الاجتماعي والتلصص السادي قد صوبته يد السلطة الحاكمة صوب كل متمرد، وهو ما جلّلته خبرة زعيمهم "الحاج سعيد" أثناء تلك العملية التمشيطية التي خاض غمارها بالجبل حينما قرر ملاحقة كتائب الخارجين عن

[1] سفيان زدادقة: سادة المصير، ص: 131.

[2] المصدر نفسه، ص: 140.

[3] محمد جواد رضا: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة- تفسير سوسيو- سايكولوجي، ص ص: 148- 149.

القانون؛ فتأمل قول الراوي: «**لكن الحاج سعيد.. قرر تشكيل فرقته لتعقب الغاضبين في معاقلهم، وأنشأها أساسا من أنصار المحافظين وأولادهم وممن لهم ثارات مع الغاضبين، واستعان في تأطيرها ببقايا قدامى المحاربين، وأطلق على الفرقة تسمية المقاومين، ووافق حين جاءه عيسى بن المسعود طالبا منه الانضمام إليه لأنه يحس بالعار من أفعال أخيه، ..**».[1]

فأنت ترى كيف أن كلمة العنف هي العليا، وكلمة الذين هربوا، خرجوا، تشتتوا أو تمردوا، هي السفلى. و«**إن من الحقائق المحزنة حقا في تاريخ الثورات أن بعض الثوريين يكتفون باتخاذ أنفسهم هراوات ينقضون بها على الكيان الاجتماعي القائم ثم يجمدون.**».[2] وإذن؛ فبلسان المنطق نتسائل: أي حرية تبقى؟ أم: أي ديمقراطية تلك التي تبيح لكف أن تقطع أختها؟ أو لأخ أن يقتل أخاه؟

ب– موت الديمقراطية:

لئن كانت "الديمقراطية" في بعض حدودها تعني: طريقة ما في الحياة، يتمتع الفرد من خلالها وبمعيار تكافؤ الفرص بالحظوة الاجتماعية.[3] إذ تغدو له كلمته في اتخاذ القرارات الحاسمة، وصنع الحياة بنواحيها المختلفة. إن هذا الحد التعريفي للديمقراطية يدعونا إلى إعادة النظر في تلك العتبة أعلاه. العتبة التي تتضمن إقصاء لـ: "الدميقراطية" وإعلانا لموتها. فما سرّ ذاك الإقصاء؟ وكيف يكون احتضار الديمقراطية؟

إن مجرد العودة إلى متن الرواية، والسعي إلى محاورته من جديد؛ تعني محاولة سبر ذلك الاستفهام، وفك شفرته المتراكبة. كما أن شفاعة تلك العودة تحظى، وهي في طريق غايتها، برصد وإحصاء حالات "التسلطية الخانقة" التي تعني– فيما تعنيه– إعداما لـ: "السلوك الديمقراطي" فهي؛ أي "التسلطية" «**ترتبط بانخفاض قوة الأنا عند الفرد، والشعور بالعداوة، وانخفاض القدرة على ضبط النفس، وعدم القدرة على التحكم في التقلبات الوجدانية، والمبالغة في تضخيم الذات، وكما نلاحظ فإنها على النقيض من خصائص سلوك الشخص الديمقراطي**».[4]

[1] سفيان زدادقة: سادة المصير، ص: 103.

[2] محمد جواد رضا: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة– تفسير سوسيو– سايكولوجي، ص ص: 151– 152..

[3] مصطفى أحمد تركي: السلوك الديمقراطي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، العدد الثاني، 1993، المجلد الثاني والعشرون، ص: 117.

[4] المرجع نفسه، ص: 118.

إن تلكم المواصفات للتسلطية تقضي متى اجتمعت بانعدام السلوك الديمقراطي أو- بالأحرى- إعدام الإنسان الديمقراطي. فهل كان "عمار بن المسعود" شخصية ديمقراطية أم شخصية تسلطية؟

يقول الراوي على لسان النقيب "حسان التحية" واصفا الحالة المزرية التي آلت إليها البلدة: «**لقد صودر الشعب ليقع في أتون الصراع بين شقي الرحى، الإرهابيون يتحملون مسؤولية ما وقع لأهالي القرية، والسلطات تتحمل أيضا المسؤولية في ذلك لأنها لم تقم بحماية المواطنين بل عرضت عليهم التسلح، والدولة إذا لم تستطع حماية مواطنيها فهي دولة فاشلة ولا داعي لاستمرارها**».[1]

وهل كان "عمار" إلا فردا من أبناء تلك البلدة المنكوبة، وها نحن نرصد صفاته الدينامية موزعة على وترين:

- وتر التسلطية:

ومن سمات "عمار" المتسلط نرصد ما يلي:

- "عمار" عاش نظامية الحياة العسكرية طيلة سنتين كاملتين.
- "عمار" كان انضمامه إلى حزب اللحى الطويلة بعد تسريحه من الخدمة العسكرية؛ فهو الناطق باسم الحزب، وبلغة غليظة وعقيمة.
- "عمار" ترأس "كتيبة الغضب" بالجبل مع رفاقه، ومسؤول عن تحركاتهم أثناء غاراتهم ضد ميكانيزمات النظام.
- "عمار" ذاك الفتى الذي جحد جميل رفقائه: عملية ذبحه لسمير الطايش وقتله لجمال المبروك.
- "عمار" قاطع أواصر الحياة الأسرية، ومثال حياة التمرد واللصوصية بالجبال.

- وتر الديمقراطية:

ومن سمات "عمار" الديمقراطي نرصد ما يلي:

- "عمار" الحالم والطموح بأن يصير يوما ما رئيسا للجمهورية.
- "عمار" وامتلاكه لحرية الاختيارات الشخصية من النوايا صعودا إلى الأفعال والسلوكات. فبعد انتقاء حزب الانتماء بحرية (حزب اللحى الطويلة) إلى اختيار الزوجة المناسبة "لويزة الحسناوية"، فإلى إلقاء خطابات حُرّة تعتلي منابر رسمية باسم الحزب المعارض للنظام.

[1] سفيان زدادقة: سادة المصير، ص: 139.

علاوة على ذلك؛ فإن ما نستشفه من طابع هاته الشخصية المزدوجة هو تلك الديمقراطية المغلفة بالتسلط، أو هذا التسلط والتجبر الذي يعزف عن معين الديمقراطية. بيد أننا ونحن نمعن النظر في ما وراء الملفوظ السردي للرواية نلفي توظيفا إيديولوجيا للديمقراطية، والقصد هو: تلك الأصداء التي تتحاور- بشكل تنابزي- فيما بين الأحزاب الثلاثة التي أعلن عنها الخطاب. وكأنّي بـ: "الديمقراطية" أمست ديمقراطيات. ومن هنا نستوعب هذه المأثورة التي تتنزل بمنزلة القانون المشؤوم: «**الجيل الذي تربى في الأحادية الحزبية لا يمكن أن يكون في يوم وليلة ديمقراطيا وعلى استعداد للنجاح في إرساء دعائم الديمقراطية.. هذه الانتكاسة السريعة تبيِّن أن بناء الدّيمقراطية في أنظمة سياسية أحادية لا يمكن أن يتحقق من دون تضحيات حقيقية سواء من قبل السلطة أو من قبل المجتمع،** ..»[1].

وهكذا مات "عمار" بموت حلم ليلة رأى فيه نفسه رئيسا للبلاد، وماتت "الديمقراطية" لأنها- ببساطة- أكبر شأنا من حلم ليلة واحدة، إنها ذات أعمار عديدة.

حصيلة ختامية:

وبعد؛ فقد خلصت الدراسة إلى تدوين هذه النواتج المركّزة:

1. لقد انزاح اللثام عن "الموت" في خطاب الرواية؛ فانبرى أمام أعين القارئ من وجهتين:

- **أما الأولى**: فإن "الموت" فيها كان ترجمة أمينة لواقع متقلب، مزجى بألوان من التسلطية وإرادة التسلطية المضادة. و ما تلك إلا مناورة من الكاتب لإثبات رؤيته البرانية لواقع يكابد الموت يوما بعد يوم.
- **أما الثانية**: فإن الكاتب فيها رام تشخيص بعض العلل والمسببات الخليقة بتحيين الحال، أو توقيع المآل. وقد رأى بعدها بما يفيد إبدال هذا بذاك؛ لأننا نحيا احتضار الديمقراطية، وتأبيد زمان التسلطية.

2. لقد انطوت الرواية على بعد سياسي غالب، وإننا لنسبر من وراء ذلك رؤية الكاتب؛ وهي ترى "الموت" رهينا بوباء السدة السياسية واهتزازات أركان قبتها. وما ذلك- فيما نعتقد- إلا بعض فيوضات المرحلة الانتقالية من عهد "الأحادية الحزبية" إلى عهد "الحزبية المتعددة" بجزائر التسعينيات.

[1] حافظ عبد الرحيم ودبلة عبد العالي وآخرون: السيادة والسلطة، ص: 203.

خاتـمة

خاتمة:

وبعدُ؛ يقف القلم- بحمد الله- ليسجّل بعد رحلة بحثية مشوّقة وممتعة هذه الحواصل المركزة:

❖ " **النقد الموضوعاتي**" أصيلٌ في البيئة الغربية، وإنّما كان حضوره على ساحة النقد العربي تبعًا وامتدادا لتلك الأصالة، وقد أشارت الدّراسة آنفًا وتؤكّد هنا أن عين الإنصاف ترى أنّ إجرائية هذا التقريب الموضوعاتي ليست كفاءً فيما بين الدارسين.

❖ إنّ ذلكم الثراء والتوالد المصطلحاتي لمسمّى واحد عُرف بدوالٍ اسميّة متعدّدة؛ فمن: الموضوعاتي، فالموضوعي، فالثيماتية أو الثيماتيكية، .. فإنْ أوحى هذا التّعدّد بأزمة مصطلحاتية، فإنّه حتما قد فتح وعلى نطاقٍ رحب آفاقًا فسيحة للمدلول.

❖ إنّ سيّادة الاقتباسات المجتزأة في الخطاب الواسيني من خلال نموذج " **ضمير الغائب**" تلك النقول التي تنقل وقائع يومية، مع توارٍ للوقفات الوصفية؛ ذاك ما يُنزل خطاب الرواية من برجه العاجي حيث الأحلام وتعاليها إلى بساط المعايشة الواقعية بكلّ مثاقيلها الممكنة.

❖ إنّه لذكاءُ من الكاتب، أو منعطف استعجالي ارتآهُ الراوي في "**ضمير الغائب**" بالرّكون إلى الوحدة والانزواء بكهف الغرفة الداخلي؛ تفاديا للخروج أو التماهي وجوّ المدينة الملتهب بكافّة أطياف الموت.

❖ إنّ لغة الرواية مجازية وتضمينية إلى حدّ يجعل القارئ لخطاب "**ضمير الغائب**" يدرك- بما لا يدعُ مجالا للشّك- كيف طلّق الراوي بساطة الوهم الواقعي وإساره المعلَن، واستعاض عنه بمنطق خاصّ من خلال التقاطبات المتخيّلة بين أفضية الزمان والمكان.

❖ قد نخالفُ عددا من القراء في حكمهم على نصّ "**ضمير الغائب**"، بيد أنّنا وبكلّ تأكيد نُطرق بوّابة نفسيّاتهم إذا قُلنا: إنّ لهذا المتن الروائي بُعدًا نفسانيا؛ لإزاحته اللثام عن طبيعة إنسانية قنوطة، ونفسٍ يائسة هروبية أمام أهوال الجحيم الواقعي المكرورة، تلك التي بصمت بميسمها على راهنه ومستقبله.

❖ لقد تواترت في الخطاب الواسيني؛ من خلال نموذج "**حارسة الظلال**" شُحناتٍ من أُكسيد الموت، وهذا الذي وثّقتهُ وأبانت عنه حادثتا: بتر الذّكر وقطع اللّسان. الأولى تمّتْ لاستئصال نسل الرّجولة الغيورة على ميراث

الوطن. أمّا الثانية فكانت لرأب فجوات الصحافة وطمس صوتها الحرّ، أو الدّاعي إلى الفكاك من أغلال الهيمنة السيّاسية الغاشمة.

❖ كما سبر متن "**حارسة الظلال**"- على الصعيد النفساني- بعض المناطق والمواقع المحظورة للطاّبو؛ كالجنس تمثيلا؛ فكانت بحق: ثورة على صعيد التجاوزات الخطيرة لفكرٍ لا يقف عند خطّ أحمر، أو حدّ خطر، بل إنّه خطاب يُسفر عن كائن سردي هجين: كُتب بشكل مخالف، وأسّس لفكرٍ مخالف، وبالنتيجة: فهو لا يُقرأ إلا وفق شاكلة مغايرة، كما لا ينبعثُ من جديد إلا بوتيرة مغايرة أيضا.

❖ لقد كان تشخيص ثيمة"الموت" في الخطاب الواسيني من خلال نموذج "**ذاكرة الماء**" على سبيل التحديد المجرّد؛ فبرز إمّا:

- **غربة:** بمنفى اسمُه (**باريس**)؛ تأسره الأوجاع والمآسي وأزياء من الخوف يتمخّض عنها التّوقع والترقّب والانتظار القاتل.
- **اغتراب:** بوطن اسمُه (**الجزائر**)؛ يفيض بالآلام والآهات، حتّى لكأنّه مصنع يُنتج الموت ويصدّره معًا.

❖ كما برزت منضوية ببيت الملفوظ في"**ذاكرة الماء**" لغةٌ خطابية مفارقة/ كافرة بأقانيم المألوف في أعراف الكتابة السردية؛ ففضلا عن صدورها بلسان الطّفولة البريئة، ها هي تُحابه مصيرها الأنطولوجي وتتوجّه بكلّ ما تملك من عنف: من اختراق قلاع الدّال وهدّ حصونه إلى ترشيد قدر المدلول.

❖ لقد عمدت لغة الكاتب من وراء ملفوظه السردي بنموذج "**كرّاف الخطايا**" إلى تصوير تلك القوالب الحكائية والنماذج الوثنية؛ تلك التي ارتدتْ لبوس الزّعامة والقداسة- بالدّين والسّياسة- ومن ثمَّ تجاوزتْ إلى فكّ ميكانيزماتها، وفضح ألاعيبها، ثمّ التأصيل للبديل المختلف.

❖ لقد انبرى "منصور" في "**كرّاف الخطايا**" كناطقٍ باسم الفئة المثقفة، حاملا لواء"خطاب التغيير وإصلاح المجتمع"، مناديا بتلك النّزعة، وداعيا إليها؛ فكان:

- **جنونه الوهمي:** ضريبة يدفعها حينما عاش عبدا لحيوانيّةٍ فيه، أرادها أن تكون عنوانا للتمويه، ولغة للزيف واللاحقيقة.
- **جنون واقعه الحقيقي:** وهو مردود تلك الضريبة، وهو مردود باهض الثمن وغير متوقّع؛ لأنّه أفضى به إلى الارتماء في مهاوي واقعية جنونية ورهيبة معًا.

❖ لقد كانت معالجة الكاتب لموضوعة "الموت" في متن "**كرّاف الخطايا**" السّردي معالجة ذات **رؤية داخليّة/ جوّانية**؛ أيْ إنّها رؤية متصاعدة من غمار الإرهاب اللّعين وجهازه العنكبوتي المغلق إلى شريط متواصل من الإفضاءات النفسية التي أرهقت كاهل الأفراد والجماعات من جرّاء معايشة الجحيمية الاجتماعية يوما بعد يوم.

❖ حريٌّ بقارئ "**كرّاف الخطايا**" أن يقف على ازدواجية خطابية، بل إنّها لكذلك فعلا؛ فتارة يرزح تحت ستار خطاب الموت، وطورًا يأمل هذا القارئ نفسُه بتفاؤلية خطابية للحياة. ولا غرو إنْ تغلّب الموت على الحياة، مع شفاعة معلَنة لسادية تُميّزها فواعلُ التّثوير، وخطاب السّخرية.

❖ إنّ الخطاب السردي للكاتبتين في كلٍّ من: "**الحب بمرسوم رئاسي**" و"**الشمس في علبة**" يحملُ رؤيتين على طرفي نقيض لصدمة الجزائر في تسعينيّتها الدّموية:

- **رؤية خارجية/ برّانية**: وقد كان التّمكينُ لها من خلال شخصية "جمانة رشاد"؛ تلك اللبنانية التي كُلّلت زيّارتها إلى الجزائر بوباء فقدان الذّاكرة.
- **رؤية داخلية/ جوّانية**: وقد كان التّمكين لها من خلال شخصيّتيْ: " أسماء مصطفى" و"الوردي"؛ وقد بيّنتْ الشخصيّتان حالات الاغتراب ومسالكه الوعرة التي تُساور قاطنيْ قبر هذا المسمّى بـ:"الوطن" إلى حدّ الهوس.

❖ لقد كانت السّمة النّوعية الجامعة بين الكم والكيف في لغة الرّوايتين حاضرة بكثافة؛ فإنْ اختصّتْ "**الحب بمرسوم رئاسي**" بوقفات الوصف مرارًا عديدة، فقد عُنيتْ "**الشمس في علبة**" بقصّ حدَثيّة سردية متسارعة قريبة أيّما قرابة من اللغة التقريرية والرّتابة اليومية.

❖ لقد برزت رؤية الكاتب في نموذج "**سادة المصير**" **رؤية خارجية / برّانية**؛ وهي بمثابة تُرجمان أمين لواقع متقلّب، مُزجًّى بألوان من التسلّطية وإرادة التسلّطية المضادة.

❖ إنّ تلك الرؤية من كاتبها في "**سادة المصير**" ترى "الموت" رهينًا بوباء السّدة السيّاسية واهتزازات أركان قُبّتها العاجية. وما ذلك إلا من فيوضات ونواتج المرحلة الانتقالية من عهد "الأحادية الحزبية" إلى عهد "الحزبية المتعدّدة" بجزائر التّسعينيّات.

Research Summary:

As long as the field of the research is the Algerian novel, and when we specially talk about ‘’The obsession of death in the Nineties’s Novel in Algeria’’ ; then – we we would like t explore the paths of that emerging rhetoric during what is commonly described as ‘The Black Decade’ and digging between the rolls resulting from the nature of that spaces and its interchanges between time and place during such an exceptional decade that has achieved a significant leap and breakthrough according to the most of critics. Thus, It is distinguished among others in the history of the modern Algerian novel and its rhetorical art.

To proceed:

This research – and to seek its goal – has raised a number of queries that seek to justify its endeavour.

Among its queries:

- ‘’ Thematics ’’: What are the limits of this process? And what are its most prominent mechanisms between the western origins and the Arab extension for it?
- “Death Discourse” : How were its signs emerged in the nineties’ narrative in Algeria?
- ‘’ Death Theme ‘’ : How was it created in the narratives of the nineties’trauma?
- And among its answers:
- ‘’Thematic Criticism’’ is inherent in the western environment, but its presence on the Arab criticism is just an extension of that originality.
- In the field of ‘Thematics’, the researcher judges the pluralism in the curriculum as well as the richness in the connotations derived from the mechanisms of study.
- The language of novels that reflect the phobia of the Algerian nineties shares, for the most part, the emblematic and metaphorical expressions.
- The reader of the novels of the Algerian plight reveals a bloody language, and controversial dualities amounted to the contradiction; among them: homeland / exile - homeland / refuge.
- Finally, the research also shows the double vision of narration of the authors of the nineties ‘novel. Some of them depicted the crisis from the outside with an outside vision, and some of them probed the trauma, and extensively talked about its impact on the psyche of those ill egos.

ملاحق البحث:

- **ملحق رقم 01: الرواية بين حدثين.**
- **ملحق رقم 02: نسبة الموت في النماذج الروائية المدروسة.**
- **ملحق رقم 03: ثبت تعريفي للمصطلحات الواردة في البحث.**

❖ **الرواية بين حدثين:**

الحدث / الرواية	حدث البداية	حدث النهاية
1- ضمير الغائب	- يستهل الراوي الحكاية باستفهام متراكب، به يفتض بكارة السرد؛ وهو قوله: «**ما معنى ان يكون الإنسان جنونا في وطن يعتقد كل ناسه أنهم عقلاء؟ وما معنى أن تكون عاقلا في وسط لا يدري أنه مجنون؟**»[1]	- يتوقف الراوي على استفهام و اعتراف؛ أما الاستفهام: فهو قوله: «**يوه! هل تصدقون ما حدث لي؟ عفوا ما سيحدث لي في مستشفى المجانين والمستشفى التجميلي؟**».[2] - أما الاعتراف: فهو قوله: «**أما الآن؟ لا شيء الآن سوى أني سأعتبر كل من حولي مجانين وأني العاقل الوحيد وسط هذا الكم البشري الذي لا هوية له**».[3]
2- حارسة الظلال	قبل أن يذكر الراوي حادثة بتر اللسان والذكر، يقدم صورة أولية عن وحشة المكان/ فضاء الوطن الذي زاد في غربته؛ يقول: «**حزين لدرجة المرارة لأن رجلا ممحونا بهذه المدينة سبقني إلى هذا الكلام الذي تمنيت أن أكون قائله، ومع ذلك فأنا على يقين مطلق بأني لن اسلم من تجريحهم. أولاد الكلبة، سيلصقون بي تهمة هذا القول وهم لا يعرفون أنهم لا يرتفعون بي إلى عالم سام أكبر مني**».[4]	- توقف السرد، ليشهد نهاية الرواية بطرد "الحسين" من وظيفته بـ "وزارة الثقافة"، وكان البديل الذي حل محله: "رئيس جامعة الجزائر" وقد انتابت البطل رعشة من الخوف، وحالة من الرعب، واستثارته بذات الوقت رغبة اندفاعية نحو الانتقام والفتك بكل ما تلده قابلُ المجاهيل.

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 11.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 238.

[3] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 238.

[4] واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص: 13.

3- ذاكرة الماء	- في حدود الساعة 4 h-00 Mn يعود الراوي إلى الخبر الذي قالته العرافة، وبقي عالقا بذاكرة أمه، من كونها سترزق بالمولود الخامس، وسيكون صبيا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، ووصية العرافة لها: «**سميه باسمه حتى لا يسرقوه منك مبكرا. تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد**»[1].	- "الهوس الجنوني"، تلك هي الحال التي آل إليه البطل. فقد أمسى يشكك في كل شيء، ويخاف من أدنى شيء. ومن جراء ذلك فقد تأكد- قبل ان يرتمي على الصوفة طلبا للنوم- من أقفال الباب، وسد كل الفجوات خشية أن تتحول فتصير غلى فراغات مهولة.
4- كراف الخطايا (ج 1+ ج 2)	- "بداية التظاهر بالجنون" من قبل "منصور" هي ذاتها بداية الرواية وقد استهلها الراوي بتلك السلوكات والتصرفات التي نشأت وتطورت مع "منصور"وأخذت تجري معه مجرى العادة.	- استسلام "منصور" أخيرا أو كما دعته الرواية بلقب "السيد النبيل" لقدره الذي آل به إلى "الانتحار" بأن القى بنفسه من فوق الخراب نحو هاوية سحيقة لا قرار لها.
5- الحب بمرسوم رئاسي.	- وكان الاستهلال بمغامرة "جمانة" التي قادتها من بيروت صوب أرض الجزائر بتاريخ 12 كانون الأول 1996 م، وقد كانت أمسية حزينة اكفهرت لها سائر بيروت.	- بعد فراغها من المهمة التي أوكلها بها الكولونيل "محسن"، تعود "أسماء مصطفى" من العاصمة الجزائرية لتنزل بمطار سيرتا الدولي. ويتجدد بأوبتها شريط الأسئلة الحارقة عن "الزمن الحرام".
6- الشمس في علبة.	- نقل لمراسم جنازة "الوردي" بحضور جمع غفير من الناس، وبمشاركة "حياة" وابنه الأصغر "أمين".	- زيارة "حياة" لـ "الوردي"، وجلوسها في جانب عتيق من تلك المقبرة على أدمة قبره، في الوقت ذاته الذي كانت فيه "حياة" تناجي "الوردي" انهمك آخرون بدفن موتى جدد.

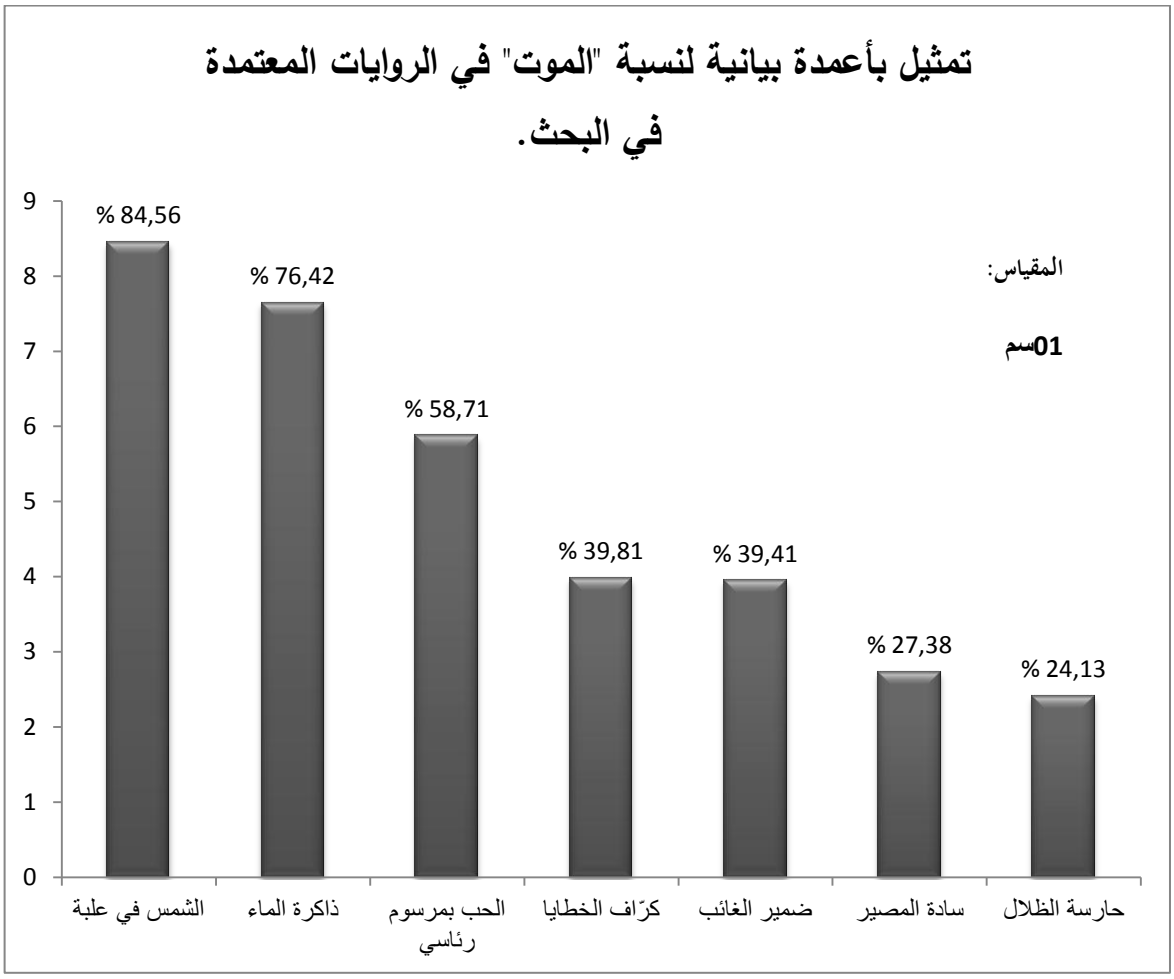
[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص: 15.

7- سادة المصير.	"حلم رئاسة الجمهورية"، تلك هي بداية الرواية، وذلك ما كان يراود "عمار بن المسعود" منذ المقطع السردي الأول من المتن الروائي.(*)	- وكانت خيبة الأمل في تحقيق ما حلم به "عمار" لما شهدت نهاية الرواية:(**) - موت شيخ المحافظين، وهو المسمى "الحاج سعيد". - وموت زعيم حزب اللحى الطويلة وهو "عمار بن المسعود" نفسه.

(*) سفيان زدادقة: سادة المصير، ص: 05.

(**) ينظر: سفيان زدادقة: سادة المصير، ص ص: 152- 154.

❖ **نسبة الموت في النماذج الروائية المدروسة:**



التعليق: كما يبدو جليا في هاته الترسيمة البيانية أن لفظة "الموت" كانت أكثر حضورا في الروايات الثلاثة الأولى و نعني بها: رواية (الشمس في علبة، ذاكرة الماء، الحب بمرسوم رئاسي)؛ إذ تجاوزت بها النسبة (50 %)، فيما تدحرجت تلك النسبة تنازليا مع الثّلة الباقية من الروايات.

❖ ثبت المصطلحات:

عربي	انجليزي	عربي	انجليزي
▪أ▪		▪ج▪	
احتضار الديمقراطية	Democracy demise	جهاز السلطة	Authority setting
استدبار تذكّري	Flashback	▪ح▪	
استطيقا الشعر	Poetry aesthetics	حافز	Motif
استقبال استشرافي	Prolepsis reception	حذف	Ellipsis
إعادة التشكيل	Re-configuration	▪خ▪	
اغتراب	Alienation	خطاب الحياة	Discourse of life
▪ب▪		خطاب العنف	Discourse of aggression
بُعد إبستيمولوجي	Epistemological dimension	خطاب الموت	Discourse of death
بُعد دلالي	Semantic dimension	خطاب ساخر	Ironic speech
بُعد منهجي	Methodological dimension	خطاب غير مباشر	Indirect speech
▪ت▪		خطاب مباشر	Direct speech
تخييل ذاتي	Self-fiction/ Auto fiction	▪د▪	
تراجيديا	Tragedy	ديالوج	Dialogue
ترانسندنتال تخيُّلي	Imaginative transcend	ديمومة	Duration
ترتيب زمني	Temporal order	▪ر▪	
تشكيل	Configuration	رُهاب المكان	Space phobia
تضحية	Sacrifice	رُهاب إنساني	Human phobia
تعدّد أجناسي	Multi-genre	روح علمية	Scientific spirit
تعدّد منهاجوي	Multi-methods	رؤية خارجية	External vision
تفاصُل	Disconnection	رؤية داخلية	Internal vision
تفسير ظاهري للأدب	Phenomenological explanation of literature	▪ز▪	
تناسُب موضوعي	Thematic harmony	زمانية الحكاية	Story time
تواتر/ تكرار	Frequency	زمانية الخطاب	Discourse time

Time of the ego	زمن الأنا	Sequencing	تواصُل
World time	زمن العالَم	▪ث▪	
Death time	زمن الموت	Thematic	ثيميّة
Political grave	قبر سياسي	Narrative time	زمن سردي
Horizontal reading	قراءة أُفقية	Natural time	زمن طبيعي
Vertical reading	قراءة عمودية	▪س▪	
Relationship of meaning	قرابة معنوية	Ideological authority	سلطة الأيديولوجي
▪ك▪		Aesthetics authority	سلطة الجمالي
Childhood literature	كتابة الطفولة	Religious authority	سلطة دينية
▪ل▪		Political authority	سلطة سياسية
Paradoxical language	لغة مُفارِقة	Question of existentialism	سؤال وجودي
▪م▪		▪ش▪	
Formal subject	مادة صورية	Ghost of blackness	شبح السّوداوية
Homage	مبايعة	▪ص▪	
Plight of Algeria	محنة الجزائر	Abstract image	صورة مادية
Plight of insanity	محنة الجنون	Tragic figure	صورة مأساوية
Swap pivot	محور استبدالي	▪ط▪	
Structural pivot	محور تركيبي	Utopian	طوباوية
Semantic level	مستوى الدّوالية	▪ع▪	
Significance level	مستوى المدلولية	Integral relation	علاقة تكامُلية
Scene	مشهد	Aggression of discourse	عنف الخطاب
Visible architecture	معمارية مرئية	▪غ▪	
Steady meaning	معنى مطّرد	alienation	غربة
Intentional fallacy	مغالطة قصدية	▪ف▪	
Space of death	مكان الموت	Fantasy	فانطازيا
Narrative space	مكان سردي	Human schizophrenia	فصام إنساني
Natural space	مكان طبيعي	Closed space	فضاء منغلق

فضاء منفتح	Opened space	منحة الجنون	Insanity gift
فعل الكتابة	Writing act	منطق التفاعل	Logic of interaction
فعل قُرباني	Act of sacrifice	موجز	Summary
فواعل سردية	Narrative acts	موضوعة أدبية	Literary
فئة مثقفة	Elite	مونولوج	Monologue
▪ق▪		▪ن▪	
نسق متهافت	Demolished system	▪و▪	
نشيد الحياة	Appeal for life	وجود إنساني	Human existence
نشيد الموت	Appeal for death	وعي الكائن	Existent awareness
نقد مثالي	Ideal critique	وعي الممكن	Awareness of the possible
نقد موضوعاتي	Thematic critique	وعي ترانسندنتالي	Transcendent awareness
▪هـ▪		وعي نقدي	Critical awareness
هندسة المكان	Space engineering	وقفة	Pause
هوية متشظّية	Fragmentary identity	▪▪▪	

مكتبة البحث:

- القرآن الكريم /رواية حفص عن عاصم.

❖ **مدونة البحث:** ممثلة بهذه الروايات:

- حياة زدام: الحب بمرسوم رئاسي، وزارة الثقافة- الجزائر العاصمة، د.ط، د.ت.
- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2001م.
- سفيان زدادقة: سادة المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002م.
- عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، ج2، د.ط، 2010م.
- عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة- الجزائر، ج1، ط1، أوت 2002م.
- واسيني الأعرج: حارسة الظلال- دون كيشوت في الجزائر، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية- الجزائر، د.ط، 2016م.
- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط4، 2008م.
- واسيني الأعرج: ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007م.

❖ **أوّلا: المراجع العربية:**

- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010م.
- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، نوفمبر 1966.
- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه: الكتاب، تح وشر: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2، ط3، 1988 م.
- أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، اعتنى به: ناجي السويد،ج2، د.ط، د.ت.

- أحمد عطّار وآخرون: مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية، النشر الجديد الجامعي، تلمسان- الجزائر، د.ط، 2016م.

- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية- من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة- تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011م.

- بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة- جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2017م.

- بشير مفتي: بخور السراب، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م.

- جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، القدس للنشر والتوزيع، ج1، ط1، 2009م.

- جلالي خلّاص: رائحة الكلب، رواية، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، رويبة الجزائر، ط2، 2012م.

- حافظ عبد الرحيم ودبلة عبد العالي وآخرون: السيادة والسلطة- الآفاق الوطنية والحدود العالمية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، نوفمبر 2006م.

- حسن المودن: الرواية والتحليل النصّي- قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1،2009م.

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990م.

- حميد لحمداني: سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سيميائية، المغرب، ط2، 2014م.

- رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، دار المعرفة، باب الواد الجزائر، د.ط، د.ت.

- رابطة أهل القلم: أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية،دراسات، منشورات مديرية الثقافة بولاية سطيف،د.ط، 2008م.

- رياض القرشي: النسوية- قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنيّة، ط1، 2008م.
- سامي سويدان: أبحاث النص الروائي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2000م.
- سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل- الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 2006م.
- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، منشورات شركة بابل للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 1989م (نسخة مصوّرة).
- سفيان زدادقة: كواليس القداسة،ككل القصص، رواية، منشورات التبيين/ الجاحظية، وزارة الثقافة والاتصال، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، د.ط، 2002م.
- الطاهر وطّار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء، رواية، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2007م.
- طه عبد الرحمان: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.
- عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط1، فبراير 1996م.
- عبد الستار إبراهيم: الإنسان وعلم النفس، عالم المعرفة، د.ط، فبراير 1985م.
- عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982م.
- عبد السلام بنعبد العالي: مثيولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.
- عبد الفتاح أبو معال: أدب الأطفال- دراسة وتطبيق، المركز العربي للتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1988م.
- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل- دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مكتبة الخانجي، ط1، 1991م.
- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي- La thématique نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- الحمرا- لبنان، ط3، 2006م.

- عبد الله العروي: من ديوان السياسة، المركز الثقافي العربي، د.ط، د.ت.
- العربي الذهبي: شعريات المتخيل- اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000م.
- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4،د.ت.
- عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، رواية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ديسمبر2001م.
- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، جوان 2000م.
- علي حرب: تواطؤ الأضداد- الآلهة الجدد وخراب العالم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.
- غادة الإمام: جاستون باشلار- جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2010م.
- فرانز فانون: معذّبو الأرض، تقديم: ك. شولي، موفم للنشر، الجزائر،د.ط،2007م.
- محمد الجزائري: احتلال العقل- التطبيع- الحصار- صراع الغد، دار الورّاق للنشر، لندن، توزيع دار الكنوز الأدبية، بيروت- لبنان، ط1،1998م.
- محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته — دراسة، الجاحظية، ط1، 2011م.
- محمد بنّيس: حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1988م.
- محمد حسين بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1996م.
- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، دار المعارف، حمص- حلب، ط1، 1998م.

- محمد شحرور: تجفيف منابع الإرهاب، مؤسسة الدراسات الفكرية المعاصرة، بيروت- لبنان، ط1، 2008م.
- محمد عبده عزام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، دار المعارف، القاهرة، المجلد 01، ط5، 1987م.
- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م.
- محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005م.
- محمد نظيف: الحوار وخصائص التفاعل التواصلي- دراسة تطبيقية في اللسانيات التواصلية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، 2010م.
- مراد وهبة: العنف والمقدّس، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1996م.
- مرزاق بقطاش: دم الغزال، رواية، دار القصبة للنشر، حي سعيد حمدين، الجزائر، د.ط، جوان 2011م.
- نصر حامد أبو زيد: التفكير في زمن التكفير- ضدّ الجهل والزيف والخرافة، مكتبة مدبولي، القاهرة- مصر، ط2، يوليو 1995م.
- نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، القاهرة- مصر، ط2، 1994م.
- واسيني الأعرج: الطاهر وطّار- تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا- دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989م.
- واسيني الأعرج: سيّدة المقام- مراثي الجمعة الحزينة، رواية، د.ط، د.ت.
- يمنى العيد: الكتابة تحوّل في التحول، مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1993 م.
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط3، 2010م.

❖ **ثانيا: المراجع الأجنبية:**

- **المترجمة:**

- إدموند هوسرل: أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، تعريب: أبو يعرب المرزوقي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، يوليو/ تموز 2011م.
- إدموند هوسرل: دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، بغداد– بيروت، ط1، 2009م.
- أرسطو طاليس: الكون والفساد، تر: أحمد لطفي السيد، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ط، د. ت.
- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرّحمان بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، ط2، 2001م.
- برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، د.ط، 2002م.
- بول ريكور: الحب والعدالة، تر وتق وتع: حسن الطالب، مراجعة وتقديم: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، مارس 2013م.
- بول ريكور: نظرية التأويل– الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.
- بيار ماشيري: بمَ يفكّر الأدب؟– تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الحمرا– لبنان، ط1، 2009م.
- بيير بورديو: مسائل في علم الاجتماع، تر: هناء صبحي، أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2012م.
- بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة– حلب، ط2، 1994م.

- تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا- مسألة الآخر، تر: بشير السباعي، تق: فريال جبوري غزول، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1992م.
- جان بول سارتر: التخيّل، تعريب: لطفي خير الله، طبلبة- تونس، د.ط، 2001م.
- جان بول سارتر: الوجود والعدم- بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، تر: عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1966م.
- جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفني، الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1964م.
- جان بول سارتر: رواية الغثيان، تر: سهيل إدريس، د.ط، د.ت.
- جان بول سارتر: ما الأدب؟ تر وتق وتع: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1990م.
- جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2005م.
- رنيه وليك وآستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية- الرياض، د.ط، 1992م.
- روجيه- بول دروا: أساطين الفكر، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د. ط، 2012 م.
- رولان بارت: المعنى الثالث ومقالاتٍ أخرى، ترجمهُ وقدّم له : عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، بغداد، ط1، 2011م.
- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي،تقديم: عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.
- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريّة، ط1، 1992م.

- ريجيس دوبريه: مذكرات بورجوازي صغير بين نارين وأربعة جدران، تر: سهيل إدريس، دار الآداب- بيروت، ط1، 1977م.

- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، جامعة الخرطوم والجامعة الأميركية، بيروت- لبنان، ج2، د.ط، د.ت.

- غاستون باشلار: النار في التحليل النفسي، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1984م.

- غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1992م.

- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1984م.

- غاستون باشلار: حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1986م.

- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991م.

- فرانتس كافكا: يوميات فرانتس كافكا 1910- 1923، تحرير: ماكس برود، تر وتق: خليل الشيخ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009م.

- فرانز فانون: سوسيولوجية ثورة، تر: ذوقان قرقوط، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، يناير 1970م.

- فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية للصحافة و النشر- الأعظمية، بغداد، د.ط، 1985م.

- فريدريك نيتشه: مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريّة اللاذقية، ط1، 2008م.
- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، أوت 2013م.
- كارل أتو آبل: التفكير مع هابرماز ضد هابرماز، تر وتق: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الجزائر العاصمة، ط1، 2005م.
- لياس بوكراع: الجزائر الرّعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2003م.
- مارتن ليندلاور: الدراسة النفسية للأدب، تر: شاكر عبد الحميد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2، أكتوبر 1996م.
- مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط1، 2003م.
- مالك بن نبي: شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق- سوريّة، د.ط، 1986م.
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، مايو 1997م.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1987م.
- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 1988م.
- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1987م.

- ميشيل فوكو: المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، 1994م.

- ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2006م.

- ميشيل فوكو: تأويل الذات، تر وتق وتع: الزواوي بغورة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، يناير 2011م.

- نيقولاس أوستلر: إمبراطوريات الكلمة– تاريخ للغات في العالم، تر: محمد توفيق البجيرمي، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، د.ط، 2011م.

- يونغ: البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية، د.ط، 1994م.

- غير المترجمة:

- Ferdinand De Saussure : Cours De Linguistique Generale, El-Aniss Collection Science Humaines dirigée par Ali El-kenz, Enag, édition, distribution – Alger 2004.

- Gérard Genette : Figures III, Ed, du Seuil, Paris, 1972.

❖ ثالثا: المعاجم والموسوعات:

- العربية:

- ابن منظور: لسان العرب،تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ط، د.ت.

- جار الله أبو القاسم محمود بن الزّمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، 2006م.

- جبور عبد المنعم: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط2، 1984م.

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 1985م.

- السيّد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د.ط، 2004.

■ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2002م.

■ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط8، 2005م.

■ محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

■ محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1996م.

■ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط3، 2003م.

- **الأجنبية:**

- **المترجمة:**

■ باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د.ط، 2008م.

■ جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

❖ **رابعا: المجلات والدوريات:**

- **العربية:**

■ أحمد إبراهيم الفقيه: السرد الروائي وفن التحايل على الإرادة الواعية، فصول- مجلة النقد الأدبي، المجلد السابع عشر، العدد الأول، د.ط، صيف 1998م.

■ بوشوشة بن جمعة: الرواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائرية نموذجًا، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 237، جانفي 2013م.

- حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجديدة – مساءلات الواقع والكتابة، رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، عيّنة، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 06، 2003م.

- حياة أم السعد: سردية الخوف في الرواية التسعينية في الجزائر- مقاربة بنوية، مقال منشور بمجلة اللغة العربية، جامعة الجزائر- 2 (قسم اللغة العربية وآدابها)، العدد20.

- رشيد كوراد: الرواية النسوية أو الخطاب المفارق- قراءة في الخطاب السردي لرواية بنات الرياض لـ: رجاء عبد الله الصانع، فعاليات الملتقى الدولي حول: "دور المرأة الجزائرية في عملية التحرير وإسهاماتها في الحركة الفنية والأدبية "يومي: 08/ 09 مارس 2015 م بجامعة يحيى فارس- المدية.

- صبحي الطعّان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مجلد 23، العددان الأول والثاني، الكويت، 1994م.

- عبد القادر بوزيده: الحوات والقصر- رحلة على الحوات أم رحلة الوعي؟ مجلة اللغة والأدب، مجلة أكاديمية محكمة يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، العدد 16، ديسمبر 2003 م.

- فتحي المسكيني: إبليس ونزاع الاعتراف- أو في هوية المقاومين، مجلة "يتفكّرون"، المغرب- الرباط، العدد الرابع، صيف 2014م.

- فيصل درّاج: الجزائر، استبداد السلطة الريعية وإنتاج الإرهاب الموسّع، مجلة الآداب، بيروت – لبنان، العدد ½، السنة 46، يناير/ فبراير 1998م.

- محمد الصالح خرفي: الديني والأيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة- روايات الطاهر وطّار أنموذجا، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 05، 2013م.

- محمد جواد رضا: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة- تفسير سوسيو- سايكولوجي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، المجلد الخامس، العدد الثالث، الكويت، 1974م.

- مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الأول يوليو / سبتمبر 1999م.

■ مصطفى أحمد تركي: السلوك الديمقراطي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، المجلد الثاني والعشرون، العدد الثاني، الكويت، 1993م.

■ واسيني الأعرج: مأزق الرواية العربية – أسئلة النشأة / أسئلة المثاقفة، مجلة الآداب، بيروت – لبنان، العدد 42، 1994م.

- **الأجنبية:**

- **المترجمة:**

■ روبرت ماجليولا: التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه، تر: عبد الفتاح الدّيدي، فصول- مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثالث، أفريل 1981م.

❖ **خامسا: الرسائل والأطروحات الجامعية:**

- **العربية:**

■ سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السيّاسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير بإشراف: مرسل فالح العجمي، الكويت، د.ط، أفريل 2008م.

■ الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد- الأردن، ط1، 2010م.

■ عبد الرزاق بن دحمان: الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة – روايات الطاهر وطّار أنموذجا، دراسة تحليلية تفكيكية، أطروحة دكتوراه العلوم، تخصص: النقد الأدبي الحديث، إشراف: الطيب بو دربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012/ 2013م.

■ عبدلي محمد السّعيد: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر1، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، إشراف: منور أحمد، 2003 – 2004م،(رقم الرسالة: 70013/2004/95).

■ فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر- من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، رسالة دكتوراه علوم، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري- قسنطينة، 2005/ 2006م.

- محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، رسالة دكتوراه العلوم في تخصص الأدب الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2008م/ 2009م.

❖ سادسا: المواقع الإلكترونية:

- شادية بن يحيى: الرواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، تاريخ النشر: 04/ 05/ 2013م.
- اليامين بن تومي: إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي، مجلة أصوات الشمال، تاريخ النشر: 01/ 10/ 2011م.
- اليامين بن تومي: معضلة الرواية الجزائرية في زمن الإرهاب، صحيفة ثقافية "قاب قوسين"، تاريخ النشر:2015/09/12م.

﴿ فهرست الموضوعات ﴾

♣ إهداء ♣

♣ شكر وعرفان ♣

مقدمة.....أ ـــ ث

مدخل تمهيدي:

﴿ الرواية التّسعينية بالجزائر .. سؤالُ العنف والعلامات المفارقة ﴾

- أوّلا- سؤال العنف في الخطاب الروائي.....14

- ثانيا- العلامات المفارقة في رواية التسعينيات الجزائريّة.....26

الفصل الأول:

﴿ جينيالوجيا التقريب الموضوعاتي ﴾

تمهيد: الموضوعاتية .. نظرة في المصطلح 40

I. النقد الموضوعاتي في البيئة الغربية 44

أولًا- غاستون باشلار **Gaston Bachelard** .. والموضوعاتية 44

الزّمن .. كموضوعة Thème:.....44

أ- بين زمن الأنا وزمن العالَم 45

ب- الزمن بين التواصل والتفاصل 45

ج- معادلة الوجود الإنساني 46

المكان ..كموضوعة Thème:.....48

أ- عقلانية السقف .. الهوية المضاءة.....48

ب- هلامية القبو .. الهوية المظلمة 49

ثانيًا- إدموند هوسرل **Edmund Husserl** .. والتحليل الظاهري للأدب 51

أ- مسألة الصورة 51

ب- مسألة القصدية 52

ثالثًا- جون بيار ريشار **Jean-Pierre Richard** .. والموضوعاتية 54

توطئة 54

- النقد الموضوعاتي: مفاتيحٌ وغايات 55

أ- من الحلولية نحو النواة 55

ب- من حرية المدخل نحو الإحساس 56

ج- من القراءة المجهرية نحو التمفصُل وإعادة التّركيب 57

د- من صور التكرار نحو سرّية القرابة بين الوحدات النصية 58

رابعا: جورج بولي **Georges Poulet**.. والموضوعاتية 61

توطئة 61

أ- وعي الزمن 61

ب- وعي المكان 62

خامسا- جان بول سارتر **Jean- Paul Sartre**.. والموضوعاتية 64

أ- الوعي الكائن ووعي الممكن 64

ب- الكاتب وقوة بناء العمل الفني 66

ج- ثنائية: الكاتب/ القارئ .. وكبرياء التميّز 67

II. الموضوعاتية في البيئة العربية 70

ملاحظتان أوّليتان 70

أوّلًا- عبد الكريم حسن والموضوعاتية .. بانوراما المفاهيم بين منطق اللغة ومنطق السرد 70

1- الموضوع / الكلام 70

2- الموضوع / المعنى المطّرد 74

3- الموضوع/ الحافز(الحَرِك) 76

4- المعنى .. بين التواصل والتفاصل 78

5- العلاقة .. هندسة المشهد ومنطق التفاعل بين الظهورات الثيماتيكية 80

ثانيًا- سعيد علوش والنقد الموضوعاتي في البيئة الأكاديمية 82

1- عبد الكريم حسن وأطروحة "الموضوعية البنيوية في شعر السّياب" 83

2- عبد الفتاح كيليطو وأطروحة "موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك" 85

3- القصيدة الحديثة والنقد الموضوعاتي 86

ثالثًا- حميد لحمداني .. بين صرامة المنهج وحلزونية التحليل الموضوعاتي 87

1- على مستوى التواصلية: 88

- أ- عملية الوصف 88
- ب- عملية التنظيم 89

2- على مستوى التفاصلية: 90

- – أ- عملية التصنيف المقولاتي 90
- – ب- عملية التأويل 92

حصيلة ختامية 93

الفصل الثاني:

﴿ الموت والمثقف في السّرد التسعيني بالجزائر ﴾

روايات واسيني الأعرج:" ضمير الغائب، حارسة الظلال، ذاكرة الماء."

توطئة 97

I. النموذج الأوّل: رواية "ضمير الغائب".....97

1- موجز الرواية 97

2- الشخصية المثقفة وزمن الموت: 98

- – أ- البطل بين موتين (موت في المهد وموت في اللحد) 99
- – ب- البطل في المحطة الكبرى (المستشفى التجميلي) 104
- – ج- البطل في المحطة الصغرى (قاعة المحاكمة) 106
- – د- شخصية "مريم " – ساسافندا / شهرزاد 108

3- الشخصية المثقفة ومكان الموت: 113

- – أ- البطل ومكان الموت 113

- الفضاء المنفتح (المنفى) 114
- الفضاء المنغلق (الغرفة) 116

- – ب– الشخصيات الفروع ومكان الموت 119

- الشخصيات الأرقام والوجوه الغامضة 119

حصيلة ختامية 124

II. النموذج الثاني: رواية " حارسة الظلال – دون كيشوت في الجزائر" 126

1– موجز الرواية 126

2– نسق الزمن والموت: 127

- – أ– علاقات الترتيب الزمني 128
- – ب– علاقات الدّيمومة 141
- – ج– علاقات التواتر 152

3– المكان – الموت بين الظهور والضمور: 156

- – أ– دلالات القبر السياسي 156
- – ب– دلالة الخوف من المجهول 159

- رُهاب المكان (دون كيشوت) 159

- رُهاب إنساني (حسيسن) 161

حصيلة ختامية 164

III. النموذج الثالث: رواية "ذاكرة الماء– محنة الجنون العاري.....165

1– موجز الرواية. 165

2– الفضاء الزمني والموت: 166

- – أ- الزمن والموت: نظرة داخلية 166
- – ب- الزمن والموت: نظرة خارجية 170

3- الفضاء المكاني والموت: 171

- – أ- هلامية القبو .. نحو قعر الغرفة 171
- – ب- عقلانية السقف .. نحو برج المدينة 173

4- كتابة الطفولة .. أفقًا للتجاوز: 178

- – أ- مادة الكتاب 178
- – ب- قراءة الطقل أو الطفل القارئ 179
- – ج- العلاقة البينية 180

حصيلة ختامية 181

الفصل الثالث:

﴿ الإنسان ورُهاب المجتمع التسعيني بالجزائر ﴾

روايات: "كرّاف الخطايا، الحب بمرسوم رئاسي، الشّمس في علبة، سادة المصير."

I. النموذج الأوّل: رواية " كرّاف الخطايا "(ج1+ج2) لـ: عبد الله عيسى لحيلح 183

1- موجز الرواية 183

2- الوعي النقدي المتجاوز ودحض الجهاز السّلطوي 184

- – أ- السلطة الدّينية 184
- – ب- السلطة السياسية 188

3- دحض منطق السّلطة وفعل الكتابة 193

- أ- " منصور" ومحنة الجنون 193
- ب- " منصور" ومنحة الجنون 193

4- هوية بلا معالم .. أو التشظّي بين زمنين 195

- أ- زمن الأنا 196
- ب- زمن القرية 198

حصيلة ختامية 202

II. النموذج الثاني: رواية "الحب بمرسوم رئاسي"لـ: حياة زدام ورواية "الشمس في علبة"لـ: "سعيدة هوارة "....203

1- موجز الروايتين: 203

- أ- رواية "الحب بمرسوم رئاسي" 203
- ب- رواية " الشمس في علبة" 203

توطئة (ملاحظتان) 204

2- من نشيد الموت إلى نشيد الحياة 205

- أ- نشيد الموت: " جمانة رشاد " – " الوردي" 205
- ب- نشيد الحياة: " أسماء مصطفى " – " حياة " 209
- تشكيل الخطاب 212
- إعادة تشكيل الخطاب 215

حصيلة ختامية 216

III. النموذج الثالث: رواية " سادة المصير " لـ: سفيان زدادقة 218

1- موجز الرواية 218

2- برازخ الفصام الإنساني وموت الديمقراطية 219

- أ- برازخ الفصام الإنساني: 219

- الريبة و سوء الظن 219

- انشطار ونزاع 220

- حُلمان وعنفان 221

- ب- موت الديمقراطية: 223

- وتر التسلّطية 224

- وتر الديمقراطية 224

حصيلة ختامية 225

خاتمة 227

ملخص البحث 230

﴿ ملاحق البحث ﴾

- ملحق رقم (01): الرواية بين حدثين 232

- ملحق رقم (02): نسبة الموت في النماذج الروائية المدروسة 235

- ملحق رقم (03): ثبت تعريفي للمصطلحات الواردة في البحث 236

مكتبة البحث 239

فهرست الموضوعات. 253